

«Stupido Guardi!» Soglie del falso nell'Archivio-Fototeca di Antonio Morassi

Federica Veratelli
(Università degli Studi di Parma, Italia)

Giulio Zavatta
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract This paper aims at discussing the role played by the art historian Antonio Morassi (Gorizia, 1893-Milan, 1976) in the *Guardi forgers* affair, an intriguing saga which was of interest to merchants, collectors, and *connoisseurs* of the Twentieth century art market. The main character is performed by Francesco Guardi (1712-1793), one of the most important Venetian painter of *vedute*, cherished by forgers since the first half of the 19th century. Thanks to a long process of identification, *connoisseurs* as Fiocco, Goering and Byam Shaw, and Morassi itself, tried to identify some of these forgers and imitators. The paper tries to investigate the multiples roles of Morassi and his idea of threshold between true and fake, through his expertises, letters, notebooks, auctions catalogues and photos (richly annotated with vivid comments in their back), still preserved in his private Photo Archive, now property of the Department of Philosophy and Cultural Heritage (Ca' Foscari University of Venice).

Sommario 1 Antonio Morassi, i falsari di Guardi e la soglia della 'mala fede'. – 2 La documentazione sui falsi nell'Archivio-Fototeca Antonio Morassi. – 3 Biografie d'artisti sulla soglia tra censura, omissione e ammirazione. – 4 Dietro la foto. Per un codice morassiano del falso. – 5 Sulla soglia. Antonio Morassi come *connoisseur* e la fotografia come strumento. – 6 Antonio Morassi e il «pan-guardismo» come fenomeno internazionale.

Keywords Guardi. Forgers. Antonio Morassi. Art market. Venetian Veduta.

1 Antonio Morassi, i falsari di Guardi e la soglia della 'mala fede'

«Ritengo che convenga chiudere questo capitoletto [sui falsari di Francesco Guardi], in verità non molto edificante, lasciando nell'ombra l'attività dei pittori-restauratori tuttora viventi e gaiamente 'attivi'» (Morassi 1984, 1, 296).¹ Con queste parole Antonio Morassi (Gorizia 1893-Milano 1976), nella sua monografia su Guardi, concludeva il paragrafo «seguaci, imitatori e falsari» (Morassi 1984, 293-296) dopo aver passato in rassegna, con laconiche notizie, questi ultimi. Lo studioso, sulla scia di Fiocco – con il quale ebbe tuttavia un rapporto controverso – distingueva infatti tre categorie. La prima era

quella dell'«esiguo numero di seguaci» (Morassi 1984, 293) afferenti alla scuola o alla bottega, tra i quali spiccava la figura del figlio Giacomo. Questi, nei volumi di Morassi, fu destinatario di poche pagine (1984, 286-292), alle quali fa da contraltare un'unità del suo archivio sorprendentemente cospicua.² Giacomo viene considerato, con un'accentuata enfasi critica, un «vedutista ritardatario, che ripete il repertorio paterno sino alla noia», ma anche «figlio degenerare» e «bottegaio» autore di «*souvenirs* ben pietosi» (286). In precedenza – e significativamente – Fiocco lo aveva menzionato nel capitolo dei «falsificatori», definendolo «plagiari[o]» al pari di Migliara, Grubacs e Bison, che però non difettavano, secondo lo studioso, «né di fantasia, né di merito» (Fiocco 1923, 53). Gli stessi nomi, ai quali si ag-

1 Questo articolo nasce da una ricerca svolta nell'Archivio e Fototeca «Antonio Morassi» di proprietà del Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali (Università Ca' Foscari di Venezia) nell'ambito del progetto di ateneo *Visual narrative of Venice through the centuries*, diretto dal prof. Andrea Albarelli e coordinato per gli aspetti storico artistici dal prof. Giuseppe Barbieri. Giulio Zavatta è autore dei paragrafi 1, 2, 3, mentre Federica Veratelli è autrice dei paragrafi 4, 5, 6. Siamo particolarmente riconoscenti a Michela Agazzi e Barbara Lunazzi per aver agevolato le attività di ricerca e per i preziosi consigli, e a Ilaria Andreoli per il supporto bibliografico.

2 Archivio e Fototeca Antonio Morassi (d'ora in poi AFAM), unità 116.

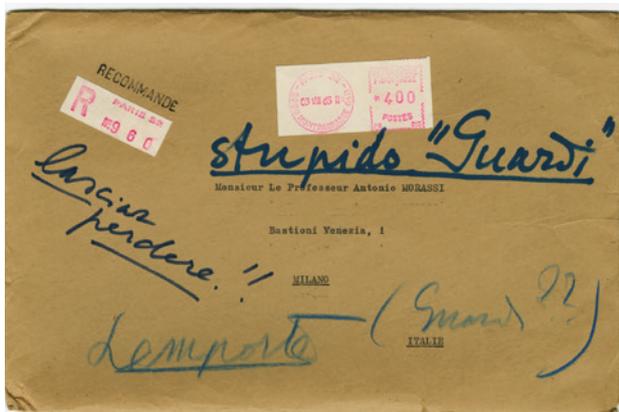


Figura 1. Busta con commenti contenente immagini fotografiche da sottoporre all'expertise di Morassi, Venezia, AFAM, unità 114



Figura 2. 'Capriccio' guardesco con indicazioni delle parti che ne denunciano la non autenticità, Venezia, AFAM, unità 114, inv. 15575f

giunge Ippolito Caffi, ricorrono anche nel novero degli «imitatori [...] nella sfera sia pur ritardata dell'influsso di Francesco Guardi» individuato da Morassi (1984, 293).³ A Byam Shaw, e ai suoi studi su Guardi disegnatore, si deve inoltre la segnalazione di «imitatori inglesi» (Byam Shaw 1951, n. 80)⁴ come Ingram, Prout e Hunt. Fino a questo punto, Fiocco e Morassi concordano, ci si trova al di qua della soglia del falso, trattandosi di «imitatori discernibili e onesti» (Fiocco 1923, 53) che avevano attinto al repertorio di Francesco Guardi interpretandolo tardivamente, ognuno secondo le proprie capacità (sulle quali, specie nel caso di Giacomo, i due studiosi non fecero sconti, come visto).

Avverte Fiocco, tuttavia, che «dopo il plagio si ebbe [...] la falsificazione» (1923, 54). Questa pratica fu attuata da «innumerevoli» artisti, ovvero secondo Morassi da «uno stuolo abbondantissimo di falsari» al di là della soglia dell'onestà, ovvero «imitatori in mala fede» (1984, 293).⁵ Ciò avvenne, in particolare, a partire dai primi anni del Novecento quando, come ricorda Michelangelo Muraro, la riscoperta del vedutismo portò a una sorta di «pan-guardismo» e «le pitture di Francesco Guardi furono sempre più ammirate» (Muraro 1974, 1) e - aggiungiamo - crebbe notevolmente il loro valore economico. Non è possibile, in questa sede, richiamare il dibattito critico sulla falsificazione in arte, sul quale si è addensata, a partire dalla seconda metà del secolo appena passato, una bibliografia quasi fluviale, che ebbe particolare risalto proprio negli anni dell'attività di Morassi.⁶ Paolucci, riprendendo alcune

3 Anche Goering (1944), citò Bison e Grubacs tra i seguaci/imitatori, 68-69.

4 Il disegno considerato un «falso moderno» trova l'assenso di Morassi, che propone il nome di Ponga (1984, 296, n. 3); sui dipinti di Ingram e di sua figlia copiati da Guardi che circolavano come originali del maestro Constable (1956, 97); Morassi (1984, 293-294); il passo di Constable relativo a Ingram si trova, trascritto per mano di una collaboratrice di Antonio Morassi, nel fascicolo con appunti sugli imitatori di Guardi contenuto in AFAM, unità 227.

5 Anche Federico Zeri notava che le falsificazioni settecentesche erano per lo più «imitazioni di pittori veneziani. Francesco Guardi è stato falsificato in una miriade di esemplari: piccole vedute di Venezia che tecnicamente non reggono alla perfezione, all'abilità somma degli autografi», in Zeri 1999, 158. Recentemente De Marchi (2001, 15 n. 6), ha peraltro notato che «la sorprendente quantità di falsi Magiasco e Guardi va stretta ai pochi nomi di contraffattori venuti alla luce».

6 Arnau 1960 [riedito nel 2015 da Ghibli (Milano)]; Kurz 1961; Brandi 1958; Paolucci 1971; Ferretti 1981; Jones e Spagnol 1993; per sintesi: Pepe 1995; Preto 2008, in particolare

intuizioni di Brandi e Kurz, ha notato che il falso è «un fatto culturale, in quanto nasce sempre da un preciso contesto culturale» (Paolucci 1971, 171) (nel caso di Guardi fu proprio la riscoperta novecentesca), rimarcando la difficoltà di distinguere tra replica, copia e, appunto, falsificazione. Nel caso di Francesco Guardi, Fiocco e Morassi sembrano così rispondere alla cruciale domanda di Arnau «dove finisce il lavoro del copista e dove comincia quello del falsario?» (1960, 12) tramite la distinzione tra lecita e dichiarata imitazione «del vero e quasi introvabile Guardi» e «mala fede». Lo stesso Kurz intitolò del resto un paragrafo del suo libro sui falsi «copie fraudolente» (1961, 33-36) individuando in alcuni frangenti la volontà di inganno.⁷ Casi eclatanti come quelli del pittore olandese Han van Meegeren (1889-1947), capace di falsificare un Vermeer acquistato dal museo Boymans di Rotterdam, o di Eric Hebborn (1934-1996), di Joseph Van der Veken (1872-1964), eccellente falsario di primitivi fiamminghi, o ancora delle false teste di Modigliani hanno del resto frequentemente messo l'accento sulla questione, con non pochi imbarazzi di studiosi e istituzioni museali (Hebborn 1994; Verougstraete, Van Schoute e Bruyns 2004; Morandi 2004; Lammertse 2011).

Negli stessi anni, in occasione della mostra di palazzo Grassi del 1965, un caso forse meno famoso ma assai significativo ai fini del nostro

discorso riguardò anche Francesco Guardi. Bassi-Rathgeb ricorda infatti che un «dipinto dato a Francesco Guardi del museo di Praga (n. 111 del catalogo) [fu] ritirato dalla recente mostra a Palazzo Grassi perché eseguito invece dallo Zatterin» (1964, 81). Dell'evento diede notizia anche Morassi, il quale ricordò che «quando si esaminò più da vicino il "grande capriccio" del Museo di Praga» lo si riconobbe come opera di Zatterin, la cui firma era stata «mascherata con pennellate sovrapposte» (1984, 295).

Il tutto avvenne «con non lieve sorpresa del Museo proprietario» e il quadro fu «ovviamente ritirato dalla mostra» (295).⁸ Nella contingenza Morassi tenne a precisare tuttavia la posizione dell'artista, inconsapevole protagonista dello scandalo, qualificandolo come «buon imitatore, ma occasionale» e ricordando che «il quadro peraltro era onestamente firmato col nome dell'autore» (295), il che poneva il pittore al di fuori della soglia della 'mala fede'.

Tra i libri appartenuti ad Antonio Morassi, conservati presso la Biblioteca d'area umanistica di Ca' Foscari (BAUM),⁹ si trova anche un catalogo di questa mostra nella sua seconda edizione 'aggiornata',¹⁰ naturalmente priva del quadro incriminato. I libri di Morassi, ricchi di annotazioni, si rivelano particolarmente importanti per la comprensione del suo metodo, e contengono non poche indicazioni sui falsi Guardi.¹¹ Nella

p. 21. Sul complesso rapporto tra restauro e falsificazione, a sintesi di una ampia bibliografia dello stesso autore, si veda da ultimo: Marinelli 2014.

7 Lo stesso Kurz, più oltre, precisava: «Dal punto di vista morale e legale le falsificazioni formano una categoria a parte, ma per il resto hanno molto in comune con le riproduzioni e con le copie, in quanto si avvicinano agli originali, senza mai arrivare a essi» (1961, 351), citato con evidenza in Pepe 1995, 265.

8 Nella prima edizione del catalogo della mostra del 1965, il *Capriccio con arco, casa, figure e marina*, viene definito come proveniente «(forse) da racc. inglese». In precedenza era stato pubblicato come originale da Safarik 1964, 19-20.

9 I volumi appartenuti ad Antonio Morassi furono affidati alla biblioteca, ma purtroppo non fu creato un apposito fondo. Attualmente è in corso un lavoro di ricomposizione della biblioteca di Antonio Morassi con specifica segnatura.

10 In BAUM l'attuale segnatura, in attesa di ricollocazione, è 759.5 GUARD ZAM; Zampetti (1965).

11 BAUM 759.5 GUARD 1712: catalogo appartenuto ad Antonio Morassi, Clarke (1937). Morassi annotò «c'è» per i dipinti considerati originali, appose quindi numerosi punti interrogativi, e in alcuni casi individuò come superata la soglia della contraffazione: il nm. 43 *Study of ships* allora di John Nicholas Brown, è segnato come «falso?»; il nm. 47 *Harbour* del Detroit Institute of Arts è segnato anch'esso come «falso? / cfr quadro Cini»; analogamente ricco di annotazioni è il volume BAUM 759.5 GUARD GOEM, Goering (1944): il catalogo, secondo Morassi, si apre con la prima tavola a colori (*Capriccio* del Kunsthaus Malmédé di Colonia) che rappresenta un «falso!!», il cat. 64 (illustrazione) è segnato come «falso moderno», anche in questo caso il volume è segnato con numerosi «sì», «no» e «?». Presso la BAUM si trova anche la copia della monografia su Guardi di Fiocco del 1923 appartenuta ad Antonio Morassi, già denotata dalla nuova collocazione MORASSI MOR 1161. Nonostante la documentazione dell'Archivio e Fototeca Antonio Morassi evidenzia numerosi dispareri e contestazioni espresse da Morassi specie sulle expertises del più anziano collega, il volume è trattato con riverenza. Talvolta viene apposto qualche punto interrogativo sulle attribuzioni o su talune affermazioni, ma le annotazioni riguardano per lo più l'aggiornamento sui proprietari delle opere, eventuali passaggi in asta o presenze delle stesse mostre. Nella sua premessa, tuttavia, Fiocco criticò duramente il volume di Simonson 1904, scrivendo «non c'è cosa che vi si regga bene in piedi», il che destò le chiose di Morassi che a fianco di questa affermazione segnò «!?!» e più in basso, in grande e a chiare lettere, rivolto idealmente a Fiocco: «ingeneroso!».

«Premessa alla II edizione» (Fiocco 1923),¹² con malcelato imbarazzo, il curatore della mostra del 1965 ricordava che «è stato tolto, per ragioni tecniche [sic], il n. 111, proveniente dal Museo Nazionale di Praga», ma Morassi nella sua copia annotò prontamente «Zattarin / falso Guardi», e rincarò la dose indicando come «imitazione» anche il nm. 80, *Canal Grande a Ca' Pesaro*.¹³

Probabilmente, anche al fine di evitare simili spiacevoli inconvenienti, nel suo capitolo su «seguaci, imitatori e falsari» Morassi si dilungò soprattutto su quella dei falsari, dimostrando una conoscenza superiore a quella dei predecessori, pur premettendo che avrebbe trattato l'argomento con «termini un po' restrittivi e vaghi», senza rivelare tutte le informazioni in suo possesso (Morassi 1984, 293). I nomi dei principali falsari citati nella monografia verranno richiamati in seguito, assieme a quelli taciuti; basti qui porre intanto l'attenzione su due termini utilizzati da Morassi, che parlò di «un'inchiesta» (293) ovvero di «un'indagine» (295) sui falsificatori, alludendo all'esistenza di più ampie ricerche a monte dei 'vaghi' accenni poi pubblicati. Ricerche spesso basate, come vedremo, su notizie frammentarie e talvolta contraddittorie: i falsari del resto cercavano in tutti i modi di non essere scoperti.

2 La documentazione sui falsi nell'Archivio-Fototeca Antonio Morassi

Nell'Archivio-Fototeca di Antonio Morassi conservata presso l'Università Ca' Foscari (Agazzi 1996; 1999; 2008; 2008-2009) esiste effettivamente un'unità dedicata ai *Falsi Guardi*. In essa sono contenute circa 300 immagini fotografiche (in gran parte positivi, ma anche negativi, fotocolor e diapositive), come di consueto caratterizzate da numerose annotazioni al retro. A fare

da corredo, oltre quaranta documenti di varia natura, tra lettere, perizie e annotazioni.¹⁴ Il fondo è diviso in generi: vedute, figure, 'falsi' divisi per zone di Venezia, soggetti vari come incendi, architetture, rovine romane, battaglie e burrasche, e infine capricci rustici e feste veneziane. Un ulteriore e corposo nucleo di immagini con falsi si trova nell'unità 227, dove sono invece presi in considerazione i disegni, che saranno oggetto di un prossimo studio.¹⁵ Allegata alla parte grafica si trova una raccolta di documenti e in particolar modo appunti di varia natura, nei quali risultano notizie e 'informative' sui principali falsari di Guardi. Numerosi 'falsi' sono poi sparsi in altre buste dell'archivio, ma non sono stati estratti da Morassi e aggiunti al fascicolo dedicato ai falsari, al quale in questo studio si fa riferimento. La documentazione rimanda inoltre ad altri *dossiers*, in particolare a quello sul noto falsario Visoni¹⁶ (figg. 3 e 4), l'unico al quale Morassi dedicò un'apposita, ancorché esigua, cartella: vi sono contenute due foto, molto ossidate, di falsificazioni del paesaggista settecentesco Zuccarelli, opere che Morassi annota di aver visto in Inghilterra nel 1966. L'attenzione per Visoni portò lo studioso a raccogliere documentazione sui falsi anche nelle unità dedicate a Magnasco (figg. 5 e 6), e in particolare la 130 dove in fondo si trova un fascicolo che raccoglie i dipinti 'attribuiti', gli 'incerti', la 'scuola' e infine i 'fasulli',¹⁷ con un raggruppamento che accorpa, di fatto, come nel caso di Francesco Guardi, «seguaci, imitatori e falsari». Dalla documentazione raccolta da Morassi, fotografica e documentale, si evidenzia dunque una considerevole attenzione dello studioso per il tema della falsificazione: i risultati dell'«inchiesta», solo accennati nella monografia sui Guardi, si compongono in realtà di centinaia di foto e decine di documenti sapientemente ordinati e a lungo ponderati.

12 BAUM 759.5 GUARD ZAM; Zampetti (1965), XXIII.

13 BAUM 759.5 GUARD ZAM; Zampetti (1965), cat. 80.

14 Sulla nozione di 'fototeca' e 'archivio fotografico' Caraffa 2012.

15 Basti qui ricordare che il paragrafo sui falsari nel volume di Morassi (1975, 73-74) è anch'esso intitolato *Seguaci, imitatori e falsari*.

16 AFAM, unità 215. In allegato si trova anche un estratto della pubblicazione di Bassi-Rathgeb (1964).

17 AFAM, unità 130. All'ultimo fascicolo con gli attribuiti, gli incerti, la scuola e i fasulli sono allegati anche una serie di estratti di pubblicazioni su Magnasco spesso con dediche autografe degli autori. La foto inv. 17549 classificata in prima battuta come «incerto» è poi stata corretta in «(falso?)» e quindi con certezza in «fasullo»; le immagini invv. 17560 e 17564 sono classificate come «imitatore antico del Magnasco»; invv. 17564 e 17565 rappresentano un dipinto «falso» che pure era corredato da uno scritto di Francesco Ferrari perito del tribunale di Milano; «falso» anche il dipinto immortalato nelle fotografie invv. 17566 e 17567; «fasullo» l'inv. 17585 e infine «orribile falso» il ritratto nella fotografia inv. 17593, col suo pendant fotografato in inv. 17594.



Guardi fasullo
 con exp. di Fiocco come
 Guardi ignoti alle Zuccheri,
 c. 177-80.
 (foto da Mari, 13/4/1957)
 Visoni cura

Figure 3 e 4. 'Guardi fasullo', attribuito al falsario Angelo Visoni, Venezia, AFAM, unità 114, inv. 15441



Alessandro Magnasco: Landschaft mit Turm - Alte Pinakothek - München

Magnasco (falso)
~~Bizze~~
 Monaco, alte Pinakothek
 Visoni!
 (9)

Figure 5 e 6. Un 'capriccio' attribuito a Magnasco presso l'Alte Pinakotek di Monaco di Baviera poi riclassificato come Visoni, Venezia, AFAM, unità 114, inv. 15545

3 Biografie d'artisti sulla soglia tra censura, omissione e ammirazione

Nell'unità 227 sono contenuti gli appunti raccolti da Morassi nel tentativo di ricostruire le biografie dei falsari di Guardi, ovvero di «quei nomi che un tempo si sussurravano sottovoce» e che «in tempi recenti son diventati meno segreti» (Morassi 1984, 1, 293). Come si evince dalla copertina del fascicolo, formato tra 1971 e 1972 (quando fu «tolto [...] dalla cartella grossa *Guardi falsi*»), questi materiali dovevano servire per il quindicesimo capitolo della monografia dedicato agli «imitatori»; ma un punto interrogativo testimonia la titubanza nel trattare «un tema alquanto equivoco ed in definitiva spiacevole» (293). Sorprendentemente, tanto dagli scritti quanto, forse in maniera più accentuata, dagli appunti emerge in alcuni casi, oltre alla riprovazione, anche una certa ammirazione di Morassi per l'abilità di alcuni falsari.

Nel suo testo, lo studioso esordisce con «uno dei principali e più noti imitatori del Guardi», il pittore Giuseppe Ponga (1856-1925),¹⁸ capace di assimilare il gusto del Settecento veneziano «con rara maestria» (294) nel momento di diffusione «acuta», avvenuta nei primi decenni del Novecento, di uno stile neo-rococò (fig. 7). Sebbene Ponga venga definito «professionista di falsificazioni guardesche», la sua figura, come quella di Marius Pictor o di Emma Ciardi, o di altri che emergono dalla documentazione (in particolare da alcuni appunti del 1962) come il figlio del restauratore Parenti che «dipinge falsi fiori del Guardi», o «altro falsario del Guardi Venenzini o simile», e «anche certo Amadio o Amadeo o Amodeo falsario»¹⁹ sembrano stare al di qua della soglia della 'mala fede'. Erano artisti che, sull'onda di una moda, si cimentarono in copie



Figura 7. 'Guardi fasullo' attribuito dubitativamente al falsario Giuseppe Ponga, Venezia, AFAM, unità 114, inv. 15382f

mature) veneziano Calore, trasferitosi a Milano, e fu annotata in un documento intitolato *Guardi fasulli*, che riportava anche i nomi di Amadio Cosanuto (probabilmente l'«Amadio o Amadeo o Amodeo falsario» altrove attestato) e di tal Carraro²² sempre di Venezia.

Un ruolo di assoluto rilievo fu infine assegnato ad Angelo Visoni «(attivo circa il 1920-50)»,²³ imitatore di Magnasco e di Guardi «terribilmente abile» (295),²⁴ tanto da aver ingannato nume-

18 De Marchi (2001, 15) cita Ponga tra i falsari ovvero imitatori di Guardi specificando però che la sua attività in questo campo è ancora «poco nota».

19 AFAM, unità 227.

20 Nella fotografia inv. 15282 sono contenute alcune informazioni biografiche su Sebastiano Corà: «con i falsi si guadagnò da vivere».

21 AFAM, unità 227; nella monografia su Guardi Morassi non specificò il luogo della bottega d'antichità.

22 AFAM, unità 227.

23 Così Morassi nella sua monografia su Guardi. Nella documentazione AFAM, unità 227 in un appunto su Visoni del 1961 è tuttavia scritto: «noto falsario del Magnasco e più ancora del Guardi, è morto ad Arezzo (?) circa due anni fa. Il prof. Rob. Bassi-R. che mi comunica tale notizia, mi informa altresì che il Visoni gli confidò di aver dipinto lui il *Capriccio* pubblicato dal Fiocco nel suo strano libro sulle pitture dell'Arcangelo Raffaele (c. 1959?)».

24 Su Visoni si veda anche E. Malagutti, *Angelo Visoni*, in Jones 1993, n. 228; Fabbroni Redi 2008.

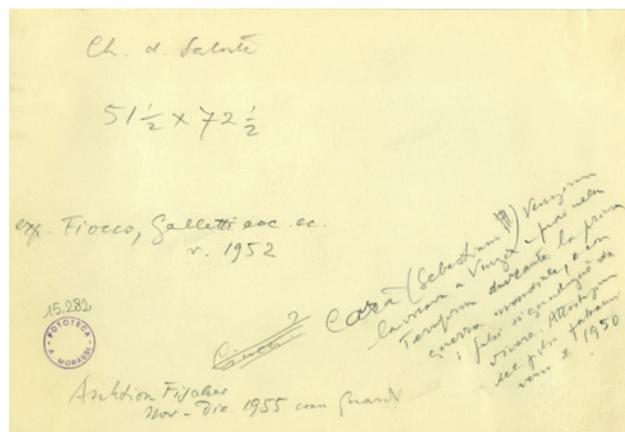


Figure 8 e 9. Un falso Guardi attribuito a Sebastiano Corà, Venezia, AFAM, unità 114, inv. 15282.

rosi studiosi, tra i quali forse anche Fiocco,²⁵ e musei, che esposero le sue opere come originali. Morassi raccolse numerose informazioni su questo temibile falsario, in gran parte omesse nel testo a stampa:

falsificatore di Magnasco e di “Guardi magnascheschi” [...] questo Visoni è stato allievo (principalmente) del noto restauratore Placido Pelliccioli di Bergamo²⁶ (verso il 1920?) ma poi fu cacciato dallo studio del P. (e dal P. come racconta il P. stesso, “a pedate” nel sedere). Ma (nel 1945) il Visoni si vendicò inconsapevolmente di quelle pedate, perché fu proprio il P. a cadere in errore, acquistando per buono un dipinto falso del Visoni, raffigurante, su carta, un’insegna d’osteria, copiata liberamente dal Magnasco!...²⁷

Morassi conservò anche una trascrizione del giudizio di Geiger, che nella sua monografia su Magnasco citò Visoni come pittore toscano (ma Morassi corresse: «Assisi») capace di realizzare falsi «semplicemente mirabili» che finirono anche nei musei come originali «per volontà non dell’autore, ma dell’acquirente». Geiger segnalò due falsi «al Museo di Monaco di B.», il falso «*Idillio d’amore presso il Principe d’Assia*, esposto alla Biennale di Venezia del 1929», le false «*Monache impagliatrici* al Museo di Colonia» e la falsa «*Gazza che canta* alla Phillips Memorial Gall. Di Wash.». Lo studioso ricorda infine che «il Visoni, per prevenire obiezioni alla volta li soleva firmare “Zola”» (Geiger 1949).²⁸ La poca riservatezza di Geiger, ovvero l’esser stato poco «vago», fu compensata da Morassi con una pungente chiosa:

il Geiger dimentica anche di scrivere che alcuni disegni pubblicati nel suo libro sul Magnasco del ’49 sono di mano del restauratore Pompeo Rubinacci di Genova. E ciò per diretta attestazione verbale fatta dal Rubinacci medesimo.²⁹

In definitiva, nella sua monografia su Guardi, Antonio Morassi menzionò undici falsari, più o meno in buona fede, e un numero molto limitato di falsi riconosciuti come tali; nella documentazione raccolta spicca invece un numero doppio di artisti posti ‘sotto inchiesta’. Oltre a quelli finora ricordati, al novero degli inglesi appartenevano anche «Pritchett che dipinse pasticcini guardesco canaletteschi verso il 1840-50» e David Roberts «con vedute molto animate, sul gusto Turner Ziem, ne ho viste due bellissime (con B. Shaw) dallo Spiller, giugno 1952». Poiché le notizie raccolte su tal «E. Zeno, vivente ’900 (*Marina*) vista in casa Gionchetti, Udine» (Morassi 1984, 295),³⁰ più corposi i *dossiers* sul «noto [Giuseppe] Latini» attivo a Roma, probabilmente non citato nel libro su Guardi poiché ritenuto ancora vivente, mentre una lettera del 1948 testimonia un’indagine sul pittore Giuseppe Remida di Concesio,³¹ nel bresciano, «che fa imitazioni di Zais, Zuccarelli, Magnasco e Guardi».³²

Superarono la soglia e arrivarono ad essere presi in considerazione da Morassi nella sua monografia su Guardi solamente quelli non più in vita – lo studioso infatti riteneva che si potesse urtare la «susceptibilità» di alcuni, o peggio che si potesse fare loro «pubblicità conferita involontariamente» – e tra questi quelli che «onestamente» firmarono i loro dipinti, essendo poi fraintesi dai compratori o dai musei, come

25 Cf. n. 49. In AFAM, unità 227 si trova anche una lunga lettera del 1971 di Roberto Bassi-Rathgeb indirizzata a Morassi dove vengono segnalati alcuni casi di errate attribuzioni, in particolare da parte di Martini, che avrebbe pubblicato tre falsi Guardi dei quali il mittente aveva avuto testimonianza dal Visoni stesso, che li aveva dichiarati come sue opere, con tanto di prove fotografiche.

26 Si noti che nella sua monografia su Guardi Morassi ha ommesso il nome, segnando semplicemente: «fu allievo di un noto restauratore bergamasco».

27 AFAM, unità 227.

28 La trascrizione, probabilmente di mano di Prececutti Garbieri o di una collaboratrice di Morassi, si trova in AFAM, unità 227.

29 AFAM, unità 227. Morassi, pur mostrando insofferenza per il compiacimento con il quale alcuni studiosi sembravano infierire sui musei ingannati, riservò le sue personali e talvolta piccate risposte, come in questo caso, solamente agli appunti d’archivio, rimanendo di contro assai riservato nelle pubblicazioni. Su Geiger e Magnasco, cfr. Franchini Guelfi (2001).

30 Morassi lo ricorda brevemente, ma non indica il nome dei proprietari del dipinto.

31 Si tratta di Giuseppe Remida (Concesio 1884-1962), in Lonati (1982), ad vocem.

32 Morassi aggiunse sulla lettera con una nota autografa: «e Guardi»; AFAM, unità 227.

nel caso di Zattarin, o quelli che pur essendo «alquanto equivoci» si distinguevano per «rara maestria» come Ponga o fossero «terribilmente abili» come Visoni. In definitiva la soglia 'morale' marcata nella distinzione tra «segua-ci, imitatori e falsari» risulta per certi aspetti permeabile, alla prova dei fatti, dalla oggettiva bravura di alcuni falsari, che ricevettero palesi elogi, tanto più sorprendenti, dal punto di vista odierno, se si pensa all'eccessivo accanimento critico riservato, di contro, a Giacomo Guardi.

4 Dietro la foto. Per un codice morassiano del falso

L'indagine che alimentò con tanta intensità la passione attribuzionistica di Morassi per i Guardi fu in grado di generare quella che potremmo definire oggi una vera e propria semantica morassiana. Affinato negli anni dallo studioso per distinguere l'imitatore dal falsario, da quello più temibile a quello più limitato, questo vero e proprio codice del falso sembra costituire una componente fondamentale e caratteristica del metodo dello storico dell'arte. Utilizzato per la classificazione del materiale, tale linguaggio, con tutte le sue sfumature, pervade, in forma autografa, soprattutto i retri delle foto e le buste che le contengono;³³ poi i ritagli di cataloghi d'asta, i libri della sua biblioteca, i vari appunti dello studioso che precedono la messa a punto delle expertises.³⁴

Dall'analisi di un campione particolarmente ricco, ovvero le unità che raccolgono il materiale sui falsi Guardi,³⁵ emerge un repertorio linguistico originale, di natura colloquiale, costruito prevalentemente da nomi e aggettivi, ad uso interno di Morassi e delle collaboratrici, Maria Cristina Janesich Murialdi e Marina Repetto.³⁶

L'uso di questo linguaggio soprattutto nei retri delle foto è ad uso classificatorio: si certifica

o meno l'attribuzione, il grado di imitazione o falsità, a volte si avanza una proposta alternativa. Anche se Morassi, in generale, si riserva di vedere sempre l'originale, e si rifiuta quasi sempre di eseguire expertises direttamente sulle foto, la fotografia rimane un mezzo di studio fondamentale: sia per selezionare a prima vista le opere da valutare, sia per scovare e scartare immediatamente gli impostori. Morassi era solito procedere a questa sorta di 'prima selezione' direttamente sulla prima foto che gli veniva inviata. Se il processo di attribuzione era interessante e faceva intravedere degli spiragli, si appuntava sulla busta di ricontattare direttamente o far ricontattare i collezionisti o gli intermediari. Se invece non valeva la pena di innescare una pratica, spesso i contatti si fermavano a quell'unica foto: in questo caso, non è raro ritrovare nelle buste relative piccole annotazioni riservate alle collaboratrici, che invitano a non richiamare le persone coinvolte, a «lasciar perdere!».³⁷ Ecco che, lo studio attento della fotografia dell'opera d'arte, nel processo di legittimazione effettuato da Morassi, assume la valenza di 'prima soglia': primo discrimine, tra quello che è o quello che potrebbe essere, e quello che sicuramente non è. L'utilizzo successivo di un linguaggio specifico e discriminatorio in questo senso è dunque fondamentale.

L'analisi del campione effettuato sulle unità 114 e 116, quelle che si sono rivelate tra le più interessanti per questo argomento, risulta particolarmente significativa per la comprensione del codice morassiano del falso. L'indagine mostra una prevalenza dell'utilizzo della parola **falso**, impiegato nella maggioranza dei casi, dove questa definizione già di per sé *tranchant*, non lascia molto altro spazio ad altre possibilità di confronti. Il secondo termine più attestato è **falso** utilizzato con una frequenza elevata, tanto che, ad un primo esame sembrerebbe essere impiegato come equivalente a falso. La terza ricorrenza più testimoniata è **falso moderno** (utilizzato da Morassi anche nella versione inglese

33 A questo proposito è opportuno ricordare che l'AFAM mantiene la fisionomia conferitagli dal suo creatore, sia nell'ordine delle unità, che delle buste e dei fascicoli ivi contenuti.

34 Sulle expertises di Morassi si veda Agazzi (2008).

35 AFAM, unità 114, 116.

36 La prima lo assistette negli ultimi dieci anni della sua vita (1966-1976), l'altra in occasione nella compilazione del catalogo sui Guardi, cf. Janesich Murialdi 2012, 334.

37 AFAM, unità 114, foto nmm. 15475-15487 (dossier «Stupido Guardi», appunto autografo di Morassi sulla busta).

modern fake),³⁸ che contribuisce a confondere le idee. È solo dopo aver ispezionato i retri delle foto nmm. 15427 e 15428, che mostrano capricci o paesaggi di fantasia, che Morassi scioglie ogni dubbio sul significato della seconda e della terza ricorrenza, dichiarandone l'equivalenza: «Guardi fasulli cioè falsi moderni del '900 o fine '800».³⁹ È pur vero che l'aggettivo fasullo nella lingua italiana è sinonimo di falso: tende solitamente a designare monete, metalli, biglietti, oro, documenti e certificati, non validi, o in genere non buoni e di scarto; ma si utilizza anche per indicare una persona inetta, incapace «soprattutto nella professione o nel mestiere».⁴⁰ Con il termine *fasullo*, e in accordo con il suo uso nella lingua italiana, Morassi distingue i moderni falsari di Guardi, proprio quelli che tra fine Ottocento e inizio Novecento, invadono letteralmente il mercato dell'arte, dando vita ad un interessante fenomeno,

le cui fisionomie abbiamo già avuto modo di delinare nella prima parte di questo contributo. Procedendo nella nostra indagine troviamo altre espressioni di Morassi per smascherare i falsari moderni. Tra quelli verso i quali egli nutre una sorta di considerazione possiamo annoverare esempi che vanno da «falsificatore moderno»⁴¹ e «falsificazione moderna»,⁴² «copia recente»,⁴³ passando per «pseudo Guardi»,⁴⁴ fino ai meno lusinghieri «falsaccio»,⁴⁵ «crosta immonda»,⁴⁶ «infimo imitatore»,⁴⁷ e allo stizzito «Guardi fasullo! Porcata» che troviamo sulla busta contenente un capriccio, che Morassi esamina in data 20 novembre 1975.⁴⁸ Non di rado l'occhio attento dello storico dell'arte di origine giuliana si trovava ad esaminare anche le foto che giungevano ritoccate per l'expertise. È il caso della n. 12962, che sul verso riporta l'appunto «Foto orrenda! Tutta ritoccata!».⁴⁹

38 AFAM, unità 114, nm. 15512v. La foto rappresenta un paesaggio di fantasia con rovine della John G. Johnson Collection (Philadelphia Museum) attribuito a Giacomo Guardi. Morassi scrive dietro «falso! A modern fake! - Ricevuto foto dalla curatrice del Museo, Miss Barbara Sweeny, Phil(adelphia), 20/1/70».

39 AFAM, unità 114, nmm. 15427v e 15428v; sul retro delle foto di ogni opera sono inoltre indicate, in francese, la tecnica e le misure (le stesse per entrambe): «Gouache sur toile, 22 5x32, Gal. Pardo, Paris, XII/1966».

40 Treccani - *Vocabolario della lingua italiana* (online) 2015, ad vocem URL <http://www.treccani.it/vocabolario/fasullo/>.

41 AFAM, unità 114, nm. 15314v (*Chiesa di San Simeone e riva Santa Chiara*, 50x80 cm circa). Morassi aggiunge sul retro «già a Venezia sul mercato antiquario». Il dipinto è di proprietà dell'antiquario Anacleto Frezzati, Venezia, c. 1942, come appuntato sempre da Morassi sul retro della foto del dipinto, dove aggiunge dubitativamente il nome del falsario Carraro (con punto interrogativo).

42 AFAM, unità 114, nm. 15399v. Sul retro di questo paesaggio marino con rovine romane troviamo il seguente appunto «F. Guardi ? o meglio = falsificaz.(ione) moderna dell' 'autore' spacciato da Milano, coll. Giuseppe Caprotti, circa 40x30 cm ? Carraro?». Il fotografo che ha realizzato la foto è Claudio Emmer, via Bagutta 24, Milano.

43 AFAM, unità 114, nm. 15424v. Sul retro di questo *Capriccio con rovine* (91x70cm) è indicato a matita da Morassi «F. Guardi falso, copia recente dal Museo del Vict.(oria) and Alb.(ert) Museum Londra, Antonio Stom no, Bohler?».

44 AFAM, unità 114, fascicolo che raccoglie una serie di 'pseudo Guardi' contemporanei, in vendita presso Christie's (pagine di catalogo con data 26 novembre 1968).

45 AFAM, unità 114, nm. 15533v. Sul retro «Guardi Fr.(ancesco) (!!) falsaccio, 30x24 cm., tavola, Hôtel Drouot, Paris, IV.1914, Coll. Paul Delaroff, nm. 1214, munito di exp.(ertise) Adolfo Venturi, del 30.6.1930, che la dice "è opera assoluta di F.(rancesco) G.(uardi) (!!)". Salimbeni, Gall.(erie) Accademia, Milano, 12.IV.1965».

46 AFAM, unità 114, nm. 15320v. Nel retro è indicato «attrib.(uito) a Guardi!! (crosta immonda), Guardi!! falso». Il dipinto appartiene al dott. Vincenzo Caserta, medico condotto, Vimodrone (Milano). Morassi ha incollato dietro la fotografia del dipinto la lettera con la richiesta di expertise da parte del dott. Caserta datata 1 marzo 1968: «Illustre Prof. Morassi, come da accordo telefonico le invio in visione la fotografia di un quadro che mi si vorrebbe dare in cambio di mie prestazioni professionali e che si dice sia un Guardi (o un Marieschi?). Le sarò molto grato se vorrà darmi il suo illuminato parere, in modo che io possa decidere se accettarlo o meno. In caso di necessità può telefonarmi al N. 2500232 fra le ore 11 e le ore 13 di tutti i giorni feriali o per le ore 19,30 e le ore 21,30 dei giorni di lunedì, mercoledì e venerdì. La prego di volermi scusare per il disturbo che mi sono permesso di arrecare, ma so che nessuno meglio di Lei è in grado di togliermi dal dubbio in cui mi trovo. La ossequio distintamente. Vincenzo Caserta». Di fianco Morassi scrive «Telefonato che è una crosta immonda, 5/3/68. A.M.».

47 AFAM, unità 114, nm. 15350v. Sul retro sono indicate solo le misure 42,5x36 e «Guardi!?! Infimo imitatore». Il fotografo è Ugo Allegri di Brescia (1969).

48 AFAM, unità 114, Guardi Francesco Falsi, n. 15449. La foto è accompagnata da una lettera inviata dal rag. Romano Lorenzin (Milano), datata 18-11-1975: «Egregio professore, allegato Le rimetto la foto del dipinto di Guardi. Attendo sue comunicazioni. Rag. Romano Lorenzin».

49 AFAM, unità 94, fasc. 11, nm. 11962, *Piazza San Marco*, immagine fotografica di un dipinto di Francesco Guardi conservato presso l'Accademia Carrara di Bergamo.

5 Sulla soglia. Antonio Morassi come *connoisseur* e la fotografia come strumento

Ci sembra opportuno ricordare, in questo contesto, che la pratica di lavorare assiduamente anche sulle fotografie, con una tendenza al loro accumulo e alla loro catalogazione ragionata, è un atteggiamento tipico del XX secolo, che accomuna Morassi ad altri esponenti della *connoisseurship* nazionale ed internazionale – dalle cui personali ‘compulsività’ sono nate fototeche importanti – come Bernard Berenson (1865-1959), Roberto Longhi (1890-1970), Federico Zeri (1921-1998).⁵⁰ Si tratta di un’intera generazione di studiosi per i quali la riproduzione fotografica rappresentava oltre ad una fase fondamentale del processo di attribuzione, anche una fonte preziosa sul quale affinare il metodo attributivo (Emiliani 2008; Levi 2008). È noto che la fotografia si impone, durante il secolo, come uno strumento di studio quotidiano per l’analisi filologica delle opere ma anche per lo studio della loro provenienza (Caraffa 2009, 2011). Le foto vengono acquistate dagli studiosi o ricevute in dono, accumulate nell’attesa di vedere gli originali, di essere scambiate con altri esperti, oppure di venire catalogate con intento documentario e collezionistico. Provengono solitamente dagli archivi delle Soprintendenze e dell’antica Fototeca Nazionale (poi confluita nel Gabinetto Fotografico Nazionale), da musei italiani e stranieri, da archivi e collezioni private, case d’asta, restauratori e fotografi professionisti.⁵¹ In alcuni casi non riguardano solo dipinti, sculture, architetture, ma spesso abbracciano tutte le espressioni delle Arti Visive, come nel caso di Carlo Ludovico Ragghianti (1910-1987) e di sua moglie Licia Collobi Ragghianti (1914-

1989), i cui fondi hanno dato vita alla Fototeca oggi conservata presso la Fondazione Ragghianti di Lucca.⁵²

A queste fototeche di taglia più grande, oggi amministrate da Fondazioni che hanno assunto nel tempo una fisionomia autonoma, si affiancano alcune Fototeche, sempre originate dalle passioni o dalle necessità di singoli studiosi, ma acquisite ed amministrate da Dipartimenti Universitari. Tra queste si possono annoverare quella di Carlo Volpe,⁵³ quella di Giovanni Previtali,⁵⁴ l’Archivio di Lionello Venturi,⁵⁵ gli Archivi e Fototeche di Sergio Bettini, di Giuseppe Mazzariol e di Antonio Morassi.⁵⁶ Quest’ultima con le sue 35.495 stampe fotografiche mantiene i numeri di una più esigua fototeca dipartimentale, che non ambisce a gareggiare con quelle più sopra nominate, pur mantenendo peculiarità proprie e di grande interesse. Al contempo, nella raccolta come nell’intento programmatico della catalogazione – nel quale egli dette prova di un’ampiezza di interessi che andava oltre i soggetti da lui trattati nei suoi studi – Morassi riflette in pieno lo spirito che animò molti altri suoi colleghi. Come c’è da aspettarsi, la tendenza all’accumulo diventa più denso attorno agli artisti e alle opere che gli stavano più a cuore: come nel caso dei Guardi e dei loro imitatori e falsari.

6 Antonio Morassi e il «pan-guardismo» come fenomeno internazionale

È proprio negli anni che vanno dalla ricostruzione al boom economico, tra gli anni ‘50 e i primi anni ‘70 del Novecento, che Antonio Morassi – grazie alle pubblicazioni su riviste straniere e ai

50 Come è noto, la fototeca di Bernard Berenson è oggi conservata, assieme al suo archivio e alla sua biblioteca, presso Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies (Firenze); quella di Longhi è oggi consultabile presso la Fondazione di Studi di Storia dell’arte Roberto Longhi (Firenze), mentre quella di Zeri presso la Fondazione Federico Zeri (Bologna).

51 Su questi aspetti: Bacchi, Mambelli, Rossini e Sambo 2014; Callegar e Gabrielli 2009.

52 *Fondazione Centro Studi sull’Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti*, Complesso monumentale di San Michele, via San Michele, 3 - 55100, Lucca (LU), URL <http://www.fondazioneragghianti.it/fototeca-2/>. Cf. Pellegrini (2009); Filieri (2014-2015).

53 Dipartimento di Arti visive, performative, medial (DAR), Università di Bologna. Cf. Taddia e Veronesi (2012).

54 Dipartimento di Scienze Storiche e dei Beni Culturali (DSSBC), Università di Siena 1240.

55 Dipartimento di Storia dell’Arte e Spettacolo (DASS), Sapienza Università di Roma. Cf. Valeri e Brandolini 2001; Valeri 2015.

56 Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali (DFBC), Università Ca’ Foscari di Venezia. Sui materiali dell’Archivio Bettini, si veda: Agazzi, Romanelli 2011; Bettini 2011.

suoi viaggi⁵⁷ – raggiunse un prestigio internazionale notevole, soprattutto per quanto riguarda la pittura veneta tra Sei e Settecento. Nell'ambito del fenomeno di pieno 'pan-guardismo' (Muraro 1974, 1), è dunque da inserire l'intensa attività che Morassi svolse in veste di libero professionista nel mercato dell'arte.⁵⁸ Dopo una brillante carriera spesa nelle Soprintendenze in anni difficili della storia italiana,⁵⁹ nell'ultima parte della sua vita, lo storico dell'arte friulano alternò l'attività di studioso a quella che solo oggi potremmo definire di *art advisor*.⁶⁰ Infatti, come altri storici dell'arte del suo tempo, l'attività esercitata nel mercato dell'arte era un lavoro che rendeva bene in termini di denaro ma anche in termini di prestigio. Questo avviene, non a caso, nel momento in cui la soglia tra vero e falso viene stabilita dal parere dell'esperto che rilascia la expertise: è lui che riveste il ruolo di custode, colui che ha il compito di legittimare la corretta attribuzione (Pepe 1995).

Grazie alle sue consulenze e le sue perizie per collezionisti privati, conservatori o funzionari museali, case d'aste e restauratori, è possibile ricomporre una rete internazionale abbastanza ampia e composita che si estende alla Germania, alla Francia, all'Inghilterra fino a comprendere gli Stati Uniti.⁶¹ Egli stabilì contatti con potenti uomini d'affari, industriali, banchieri, ingegneri, politici, nobili, ma anche con gente di spettacolo come musicisti, attori, sceneggiatori, registi, o altri storici dell'arte di tutte le nazionalità, grazie alla conoscenza di più lingue.⁶² Proprio in zona Guardi, ovvero nelle unità a loro dedicate, questa rete risulta tracciata in maniera quasi maniacale, con molta attenzione ai nomi, ai luoghi, agli inter-

mediari, alla provenienza dei dipinti. Il risultato di questa attenzione ossessiva si riflette nella composizione di interi fascicoli che contengono svariati tipi di materiali: oltre alle foto, Morassi, raccoglie fotocopie, appunti, consulenze, expertises vidimate da lui e da altri, lettere, traduzioni di lettere, ritagli di giornali, frammenti di monografie e cataloghi di case d'asta doviziosamente annotati, risultati di restauri o analisi chimiche e esami radiografici. Pochi esempi basteranno per illuminare la legittimazione di Morassi come esperto di fama internazionale nell'ambito del *business* dei falsi Guardi, e a fornire vivaci aneddoti su alcune categorie di attori del mercato dell'arte del Novecento, con cui lo studioso entrò in contatto.

Sul periglioso equilibrio tra categorie di 'collezionisti diffidenti', 'restauratori' e 'mercanti d'arte', in cui l'intervento di Morassi si rivela risolutivo, un caso sintetico è offerto da un dossier costituito da 13 fotografie e da un carteggio attorno ad un quadro attribuito a Francesco Guardi e sottoposto all'attenzione di Morassi nel 1965 da parte di un collezionista francese, R. Lemporte.⁶³ La foto del quadro rappresentante un *Paesaggio montano con vallata (Paysage montagneux avec vallée)*, viene inviato a Morassi dal proprietario il 2 agosto, accompagnato da altri documenti: la relazione sul restauro (3 aprile), effettuata da Lucien Aubert, allora restauratore presso il Dipartimento di pittura del Louvre;⁶⁴ una lettera, sempre dello stesso Aubert (8 aprile), in cui chiede al proprietario l'eventuale disponibilità del quadro per una mostra sui Guardi in preparazione in Italia.⁶⁵ Infine, si trova allegata l'expertise (10 luglio), firmata dal celebre mercante di opere d'arte Ge-

57 Registrati nei suoi taccuini di viaggio: AFAM, unità 21a (Libretti, appunti, note d'arte).

58 Sulla fotografia al servizio del mercato dell'arte: Coen 2009.

59 Morassi ricoprì il ruolo di funzionario storico dell'arte presso le Soprintendenze del Friuli Venezia Giulia (1920-1925), del Trentino (1925-1928), Milano (1928-1939) e Genova (1939-1949), cf. Cataldi Gallo 2007. Su Morassi come Direttore a Brera, Arrigoni 2012, mentre sull'impegno di Morassi come *monument man* durante la Seconda Guerra mondiale (come si evince dalla documentazione conservata presso l'Archivio della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici della Liguria), si veda Boggero 2012.

60 Anche se l'*art advisory*, come la conosciamo oggi, è nata all'interno del sistema di *art banking* negli Stati Uniti solo poco tempo dopo la morte di Morassi, agli inizi degli anni '80. Sulla nascita e il consolidamento di questa figura: Zanasi 2015.

61 Per un primo approccio Agazzi 2008.

62 Di origine goriziana, Morassi parlava tedesco e sloveno, cf. Tavano 2012. La presenza, nel suo archivio, di traduzioni in italiano delle lettere da lui ricevute in francese, suggerisce che non padroneggiava perfettamente questa lingua, mentre si districava in inglese.

63 AFAM, unità 114, foto dalla nm. 15475 alla nm. 15487. La fotografia intera del quadro in questione (pittura su tela, 725x595 cm) è la nm. 15475.

64 Su questo restauratore si vedano le notizie in: Suárez San Pablo 2015.

65 Probabilmente quella di Venezia curata da Zampetti 1965.

orges Heim-Gairac, proprietario della ononima Galerie di Parigi, che assegna il dipinto, per la presenza del monogramma con la data (1760) per «*les grandes similitudes de style, de graphisme, de coloris et la grande qualité de l'ensemble*» a Francesco Guardi, allegando a riprova tutta una serie di fotografie e immagini di altri quadri, opportunamente 'cerchiate' con un pennarello sui punti chiave per suffragare il procedimento di attribuzione. Le attente traduzioni dal francese all'italiano per ogni lettera, segnalano la volontà di Morassi di andare fino in fondo alla cosa, capire ogni minima sfumatura di una lingua che probabilmente non conosceva bene, per poi liquidare l'intero dossier con l'appunto significativo (sul recto della busta): «Stupido "Guardi"! - lasciar perdere!!»⁶⁶ (figg. 1 e 2).

La categoria dei collezionisti privati è quella forse più rappresentata nell'Archivio-Fototeca Morassi, e, forse, più rappresentativa del fenomeno del pan-guardismo. Tra i clienti di Morassi si possono annoverare musicisti del calibro del grande avanguardista George Carl Johann Antheil (1900-1959). Almeno un dipinto di sua proprietà, proveniente dalla sua collezione di Los Angeles, fu sottoposto all'occhio attento dello storico dell'arte.⁶⁷ Tra i pan-guardisti troviamo inoltre scrittori, registi e sceneggiatori di fama internazionale come Mario Soldati (1906-1999), che ricorse nel 1967 alla compenteza di Morassi per l'attribuzione guardesca di una serie di piccole «vedutine a tempera».⁶⁸ Infine, un'altra categoria ben delineata è quella dei colleghi-studiosi, una specie che, in più di una occasione, contribuì a 'infiammare' la penna di Morassi. I rapporti con Giuseppe Fiocco (1884-1972) sul tema Guardi, ad esempio, furono spesso tesi, raggiungendo toni di scontro epico, come si evince in più di un fascicolo,⁶⁹ mentre la doppia perizia in favore di

Francesco Guardi eseguita congiuntamente da Morassi e da Hermann Voss (1884-1969) per il dipinto *Chiesa nella Laguna*, ci lascia piacevolmente speranzosi sulla possibilità di trovare ancora qualche 'vero' Guardi in circolazione.⁷⁰

Bibliografia

- AFAM, unità 94 (Guardi Francesco); unità 114 (Guardi Francesco Falsi), 116 (Guardi Giacomo), 130 (Magnasco), 215 (Vernet-Visentini-Vroom), 227c (Imitatori Guardi). In: Sezione Artisti, Archivio-Fototeca Antonio Morassi. Venezia: Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Università Ca' Foscari.
- AFAM, unità 21a (Libretti, appunti, note d'arte). In: Archivio-Fototeca Antonio Morassi. Venezia: Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Università Ca' Foscari.
- Agazzi, Michela (1996). «La fototeca di Antonio Morassi». *Venezia Arti*, 10, 187-188.
- Agazzi, Michela (1999). «Le fototeche di Antonio Morassi e Sergio Bettini. Dipartimento di Storia e critica delle arti Giuseppe Mazzariol». Serena, Tiziana (a cura di), «Per Paolo Costantini. Indagine sulle raccolte fotografiche». *Quaderni del Centro di ricerche informatiche per i beni culturali*, 2 (9). Pisa: Centro di Ricerche Informatiche per I Beni Culturali, 99-104.
- Agazzi, Michela (2008). «Perizie. Le expertises nella fototeca di Antonio Morassi». Gentili, Augusto, Chiari Moretto Wiel, Maria Agnese (a cura di), *L'attenzione e la critica. Scritti di storia dell'arte in memoria di Terisio Pignatti*. Padova: Il Poligrafo, 445-450.
- Agazzi, Michela (2008-2009). «Morassi, Bettini, Dorigo. Archivi scientifici di ricerca legati al Dipartimento di storia delle arti:memoria di

66 Il collezionista confessa a Morassi che «*aucun érudit italien n'a pu à ce jour venir examiner mon tableau. Je me suis donc adressé à un expert français sérieux et compétent*» (AFAM, unità 114, Lemporte a Morassi, Igny, 2 agosto 1965). Il quadro non venne esposto alla mostra sui Guardi curata da Zampetti.

67 La diapositiva a colori del dipinto è indicata da Morassi come «Guardi fasullo» (AFAM, unità 114, D33).

68 Le otto vedutine a tempera, protagoniste di un divertente e inedito carteggio Soldati-Morassi, sono oggetto di una pubblicazione in preparazione.

69 Qui si cita solo il dossier costruito attorno alla *Veduta della chiesa della Salute e granai di Terranova*, attribuita da Fiocco a Francesco Guardi, e data da Morassi a Sebastiano Corà (AFAM, 114, nm. 15282v). Per la controparte, ulteriori controlli sarebbero da condurre nella Fototeca personale di Giuseppe Fiocco, oggi conservata presso la Fondazione Giorgio Cini (Venezia).

70 AFAM, unità 114, fasc. 1 'falsi vedute' (olio su tela, 32,5x42,5 cm), che il Morassi definisce «opera indubbiamente autografa, e bellissima, di Francesco Guardi». Nel catalogo sui Guardi, Morassi (1984), l'autore ne pubblica una simile, ma con misure diverse, citandola a p. 225 e schedandola a p. 431, cat. 647 dove vengono indicate anche alcune copie come falsi, ma senza indicare le misure, quindi lasciandoci senza la possibilità di chiarire se si tratta proprio dell'opera analizzata da Morassi-Voss.

- operatività e occasioni di ulteriori arricchimenti». *Venezia Arti*, 22/23, 51-53.
- Agazzi, Michela; Romanelli, Chiara (a cura di) (2011). *L'opera di Sergio Bettini = Atti del convegno* (Venezia, Auditorium Santa Margherita dell'Università Ca' Foscari, 15 novembre 2005). Venezia: Marsilio.
- Arnau, Frank (1960). *Arte della falsificazione. Falsificazione dell'arte*. Milano: Feltrinelli.
- Arrigoni, Luisa (2012). «Antonio Morassi alla direzione della Pinacoteca di Brera. Allestimenti e acquisizioni (1935-1939)». Ferrari, Serenella (a cura di), *Antonio Morassi: tempi e luoghi di una passione per l'arte = Atti del Convegno Internazionale* (Gorizia, Scuderie di Palazzo Coronini Cronberg, 18-19 settembre 2008). Udine: Forum, 135-141.
- Bacchi, Andrea; Mambelli, Francesca; Rossini, Marcello; Sambo, Elisabetta (a cura di) (2014). *I colori del bianco e nero. Fotografie storiche nella Fototeca Zeri, 1870-1920*. Bologna: Fondazione Federico Zeri.
- Bassi-Rathgeb, Roberto (1964). «Visoni e Guardì». *Bollettino del Museo Civico di Padova*, 53 (1), 80-85.
- Bettini, Sergio (2011). *L'inquieta navigazione della critica d'arte: scritti inediti 1936-1977*, a cura di Agazzi, Michela e Romanelli, Chiara. Venezia: Marsilio.
- Boggero, Franco (2012). «Antonio Morassi Soprintendente a Genova negli anni del secondo conflitto mondiale». Ferrari, Serenella (a cura di), *Antonio Morassi: tempi e luoghi di una passione per l'arte = Atti del Convegno Internazionale* (Gorizia, Scuderie di Palazzo Coronini Cronberg, 18-19 settembre 2008). Udine: Forum, 173-189.
- Brandi, Cesare (1958), «Falsificazione». *Enciclopedia Universale dell'Arte*, 5. Venezia; Roma, Enciclopedia Italiana, 312-315.
- Byam Shaw, James (1951), *The drawings of Francesco Guardi*. London: Faber&Faber.
- Callegari, Paola; Gabrielli, Edith (a cura di) (2009). *Pietro Toesca e la fotografia. "Saper vedere"*. Milano: Skira.
- Caraffa, Costanza (a cura di) (2009). *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*. Berlin-Munich: Deutscher Kunstverlag. Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, I Mandorli 9.
- Caraffa, Costanza (a cura di) (2011). *Photo archives and the photographic memory of art history*. Berlin-Munich: Deutscher Kunstverlag. Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, I Mandorli 14.
- Caraffa, Costanza (2012). «Pensavo fosse una fototeca, invece è un archivio fotografico». *Ricerche di storia dell'arte* (106), 37-50.
- Cataldi Gallo, Marzia (2007). «Antonio Morassi». In: *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte* (1904-1974), Centro Studi per la Storia del Lavoro e delle Comunità Territoriali, Imola. Bologna: Bononia University Press: 2007, 410-417.
- Clarke, John Lee (a cura di) (1937). *Francesco Guardi 1712-1793 = Catalogo della mostra* (Springfield, Museum of Fine Arts, Mass., 20 febbraio-21 marzo 1937). Springfield: City Library Assoc.
- Coen, Paolo (2009). «"Di dottrina e di pratica". Pietro Toesca e la fotografia al servizio del mercato dell'arte». Callegari, Paola, Gabrielli, Edith (a cura di), *Pietro Toesca e la fotografia. "Saper vedere"*. Milano: Skira, 167-186.
- Constable, William George (1956). «Venice and England in the Eighteenth Century». *Venezia e l'Europa = Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte* (Venezia, 12-18 settembre 1955). Venezia: Casa Ed. Arte Veneta, 95-103.
- De Marchi, Andrea (2001). *Falsi primitivi: prospettive critiche e metodi di esecuzione*. Torino: Allemandi.
- Emiliani, Andrea (2008). *L'apparizione della fotografia come servizio pubblico e conoscenza tecnico-scientifica del patrimonio artistico*. A. M. Spiazzi, E. Bertaglia (a cura di), *Gli archivi fotografici delle soprintendenze. Tutela e storia, territori veneti e limitrofi = Atti della giornata di studio* (Venezia, 29 ottobre 2008). Vicenza: Terra Ferma, 61-67.
- Fabbroni Redi, Maria Grazia (2008). *Angelo Visoni. Interpretazioni e variazioni della pittura antica di un artista del Novecento*, Arezzo: Provincia di Arezzo (La provincia di Arezzo, 33).
- Ferretti, Massimo (1981). «Falsi e tradizione artistica». *Storia dell'arte italiana*, vol. 10. Torino: Einaudi, 113-195.
- Filieri, Maria Teresa (a cura di) (2014-2015). *Licia Collobi Raggi. Storica dell'arte = Atti della giornata di studi* (Lucca, 4 dicembre 2014). *Luk*, 20, 63-142.
- Fiocco, Giuseppe (1923). *Francesco Guardi*. Firenze: Battistelli.
- Franchini Guelfi, Fausta (2001). «Benno Geiger storico dell'arte e mercante alla riscoperta di Alessandro Magnasco». Orlando, Anna (a cura di), *Genova e il collezionismo nel Novecento. Studi nel centenario di Angelo Costa (1901-1976)*. Torino: Allemandi, 251-256.

- Geiger, Benno (1949). *Magnasco. L'opera in trenta tavole*. Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche.
- Goering, Max (1944). *Francesco Guardi*. Vienna: Schroll.
- Hebborn, Eric (1994). *Troppo bello per essere vero. Autobiografia di un falsario*. Vicenza: Neri Pozza.
- Janesich Murialdi, Maria Cristina (2012). «Antonio Morassi, mio suocero». Ferrari, Serenella (a cura di), *Antonio Morassi: tempi e luoghi di una passione per l'arte = Atti del Convegno Internazionale* (Gorizia, Scuderie di Palazzo Coronini Cronberg, 18-19 settembre 2008). Udine: Forum, 333-334.
- Jones Mark; Spagnol, Mario (a cura di) (1993). *Sembrare non essere. I falsi nell'arte e nella civiltà*. Milano: Longanesi.
- Kurz, Otto (1961). *Falsi e falsari*. A cura di Licia Collobi Raggianti; prefazione di Carlo Ludovico Raggianti. Vicenza: Neri Pozza.
- Lammertse, Friso (2011). Van Meegeren's Vermeers. The connoisseur's eye and the forger's art. *Boijmans studies*, 6. Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen.
- Levi, Donata (2008). *Da Cavalcaselle a Venturi. La documentazione fotografica della pittura tra connoisseurship e tutela*. A. M. Spiazzi, E. Bertaglia (a cura di), *Gli archivi fotografici delle soprintendenze. Tutela e storia, territori veneti e limitrofi = Atti della giornata di studio* (Venezia, 29 ottobre 2008). Vicenza: Terra Ferma, 22-33.
- Lonati, Riccardo (1982). *Dizionario dei Pittori Bresciani*. Brescia: Giorgio Zanolli Editore.
- Marinelli, Sergio (2014). «Il restauro come atto critico. Il restauro come fatto storico». Piva, Chiara (a cura di), *Il restauro come atto critico. Venezia e il suo territorio = Atti della giornata di studi* (Venezia, Ca' Foscari, 27 marzo 2012). *Quaderni di Venezia Arti*, 1. Venezia: Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 11-13.
- Morandi, Giovanni (2004). *La beffa di Modigliani. Tra falsari veri e falsi*. Firenze: Ed. Polistampa.
- Morassi, Antonio (1973). *Guardi. Antonio e Francesco Guardi*. 2 Voll. Venezia: Alfieri Edizioni d'Arte.
- Morassi, Antonio (1975). *Guardi. Tutti i disegni di Antonio, Francesco e Giacomo Guardi*. Profili e Saggi di Arte Veneta 13. Venezia: Alfieri Edizioni d'Arte.
- Morassi, Antonio (1984). *Guardi. Antonio e Francesco Guardi*. 3 Voll. Venezia: Alfieri.
- Muraro, Michelangelo (1974). *Giacomo Guardi*. Colòquio Artes, 16. Lisbona: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Paolucci, Antonio (1971). «Falsi». Previtali, Giovanni (a cura di), *Enciclopedia Feltrinelli Fischer*, *Arte/2*, 171-184.
- Pellegrini, Emanuele (2009). «Tra Longhi e Berenson. Raggianti "conoscitore"». Varese, Ranieri (2010) (a cura di), *Carlo Ludovico Raggianti: un uomo "cosciente" = Giornata di studio* (Ferrara, 29 ottobre 2009). *Critica d'arte*, 41/42, 36-52.
- Pepe, Mario (1995). «Falso». Grassi, Luigi; Pepe, Mario (a cura di), *Dizionario di Arte*. Torino: UTET, 265-267.
- Preto, Paolo (2008). «Le origini di Venezia: falsi medievali e falsi moderni». *Archivio Veneto*, 205, 5-24.
- Safarik, Eduard A. (ed.) (1964). *Národní Galerie v Praze. Benátské malířství 18. Století. Katalog*, Praga: Středočeské Tiskárny.
- Simonson, George A. (1904). *Francesco Guardi 1712-1792*. London: Methuen.
- Suárez San Pablo, Fernando (2015). «La politique de restauration des peintures des musées nationaux (1930-1950)» [online]. *Cahiers de l'École du Louvre. Recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations, archéologie, anthropologie et muséologie*, 7, octobre, 33-45. Disponibile à l'adresse URL <http://www.ecole-dulouvre.fr/cahiers-de-l-ecole-du-louvre/numero7octobre-2015/suarez.pdf>.
- Taddia, Paola; Veronesi (2012). «Le collezioni Supino e Volpe nella Biblioteca e Fototeca "I.B. Supino"». Pigozzi, Marinella (a cura di), *Igino Benvenuto Supino e Carlo Volpe in dialogo con le arti*. Piacenza: Edizioni Tip.Le.Co., 19-25.
- Tavano, Sergio (2012). «Antonio Morassi tra Gorizia e Aquileia». Ferrari, Serenella (a cura di), *Antonio Morassi: tempi e luoghi di una passione per l'arte = Atti del Convegno Internazionale* (Gorizia, Scuderie di Palazzo Coronini Cronberg, 18-19 settembre 2008). Udine: Forum, 199-220.
- Valeri, Stefano; Brandolini, Roberta (2001). *L'Archivio di Lionello Venturi*. Milano: Medusa.
- Valeri, Stefano (a cura di) (2015). «Lungo le vie del giudizio nell'arte. I materiali dell'Archivio di Lionello Venturi nella Sapienza Università di Roma». *Saggi di storia dell'arte*, 44. Roma: Campisano.
- Verougstraete, Hélène; Van Schoute, Roger; Bruyns, Élisabeth (eds.) (2004). *Fake or not fake. Het verhaal van de restauratie van de Vlaamse Primitieven = Exhibition catalogue*

- (Bruges, Groeningemuseum, 2004, November 26th-2005, February 28th). Gent: Ludion.
- Zampetti, Pietro (a cura di) (1965). *Mostra dei Guardi = Catalogo della mostra* (Venezia, Istituto di Cultura di Palazzo Grassi, 6 maggio-10 ottobre 1965). Venezia: Alfieri.
- Zanasi, Stefano (2015), «Il collezionismo, il mercato dell'arte antica oggi ed il ruolo emergente di una nuova figura: l'art advisor». *Valori Tattili*, 5/6, 34-39.
- Zeri, Federico (1999). *Dietro l'immagine. Conversazioni sull'arte di leggere l'arte*. Redazione a cura di Ludovica Ripa di Meana. Vicenza: Neri Pozza.

