

Filologia ricostruttiva. La sfida scientifica e divulgativa di Federico Zeri verso il 1960, fra storiografia italiana e anglosassone

Andrea De Marchi

Le ricomposizioni di complessi smembrati costituiscono l'ossatura della produzione scientifica di Federico Zeri, quasi lo zoccolo duro su cui ha edificato la sua pubblicistica, su cui sono fioriti i suoi articoli più importanti. Ripercorrere questo *fil rouge* vorrebbe dire riepilogare larga parte delle sue scoperte più brillanti, ivi incluse le tante disperse in schede di catalogo e segnalazioni. Di sicuro lo appassionava l'aspetto investigativo, quasi poliziesco, di tale esercizio. Come ogni abile *detective* egli teneva però nascosti i segreti del mestiere, li dissimulava. Negli scritti talora ritornano formulazioni retoriche, che suonano come vere e proprie preterizioni, invitando il lettore a effettuare da sé gli innumerevoli riscontri stilistici che suffragano un'attribuzione e che non meritano di perdervi tempo. Con l'esperienza, vertiginosamente maturata negli anni di una giovinezza febbrile, Zeri acquisì ben presto una capacità quasi rbdomantica, che gli piaceva esibire come tale, ma che si nutriva di un lungo tirocinio, della paziente repertoriazione di dettagli esecutivi che coinvolgono spesso e volentieri sigle di ornato, anomalie secondarie, riscontri di fabbrica decorativa e tipologica. Questi aspetti erano per lui primari, in una sorta di paradossale rovesciamento, costituivano l'abc di un mestiere consumatissimo, in tempi in cui i riscontri diagnostici, le analisi dei supporti, e via dicendo, erano ancora *in mente dei*. Il suo lavoro si pone a monte di questi sviluppi, ignora i riscontri dei cavicchi e delle traverse, ma a maggior ragione è sorprendente la sicurezza intuitiva con cui, col fiuto del buon intenditore, egli sapeva individuare a colpo sicuro le compatibilità fra pezzi provenienti dal medesimo *ensemble*. E in ciò non sbagliava (quasi) mai. Il suo era un metodo del tutto empirico, non concettualizzabile, ma che partiva da un'aderenza totale allo specifico formale e tecnico delle opere, un metodo tuttora attuale per il rigore direi quasi innato, certificato dal riscontro di infinite risultanze.

Insofferente verso i metadiscorsi che usavano l'opera d'arte come pretesto, Federico Zeri, fin dall'inizio, forte di una prodigiosa memoria visiva,

fu stimolato a riconsiderazioni critiche proprio a partire dalle ricomposizioni puntuali di complessi smembrati. Nel 1948, giovanissimo, pubblicò nel secondo numero della rivista di Longhi «Proporzioni» nove brevi articoli su argomenti assai disparati, riuniti con uno di Longhi stesso sotto il titolo comune *'Me pinxit'*: da una parte prendevano corpo artisti praticamente sconosciuti, come *Carlo da Camerino*¹ (un gruppo stilistico che, come ha poi chiarito Matteo Mazzalupi, corrisponde alla persona di Olivuccio di Ceccarello), *Ioanes Ispanus*² e *Giovanni Antonio da Pesaro* (di quest'ultimo veniva pubblicata una lista di opere – «eccone, per alfabeto, il catalogo»)³; dall'altra veniva aggiunto un terzo pannello a una serie delle *Argonautiche*, estratta da due fronti di cassone e che allora con Longhi si credeva di Lorenzo Costa (insieme con Andrea Bacchi l'abbiamo poi spostata a Bernardino Orsi)⁴, venivano ricomposti sotto il nome di Amico Aspertini (ora è preferito quello di Bartolomeo Ramenghi detto il Bagnacavallo senior) due segmenti di una *Sacra Famiglia con san Giovannino*, uno in una collezione privata e l'altro nel Museo di Palazzo Venezia, riproducendo anche un disegno coi due pezzi giuntati e messi in scala⁵, e si operava la riunione di una *Madonna col Bambino e angeli* di Ludovico Urbani, del Musée de la Faïence et des Beaux-Arts di Nevers (ora Avignone, Musée du Petit Palais) coi suoi laterali raffiguranti *San Francesco* e *San Ludovico da Tolosa* nel Duomo di Recanati (ora nel Museo Diocesano)⁶. Sullo sfondo c'era il desiderio di raccontare capitoli inediti di storia dell'arte, specie del

-
1. F. ZERI, *'Me pinxit'*. 2. *Carlo da Camerino*, in «Proporzioni», II, 1948, pp. 162-164, poi in ID., *Giorno per giorno nella pittura*. III. *Scritti sull'arte dell'Italia centrale e meridionale dal Trecento al primo Cinquecento*, Torino 1992, pp. 59-60.
 2. F. ZERI, *'Me pinxit'*. 6. *Ioanes Ispanus*, in «Proporzioni», II, 1948, pp. 172-175, poi in ID., *Giorno per giorno nella pittura*. I. *Scritti sull'arte dell'Italia settentrionale dal Trecento al primo Cinquecento*, Torino 1988, pp. 343-346.
 3. F. ZERI, *'Me pinxit'*. 3. *Giovanni Antonio da Pesaro*, in «Proporzioni», II, 1948, pp. 164-167, poi in ID., *Giorno per giorno nella pittura*. III cit. (nota 1), pp. 105-107.
 4. F. ZERI, *'Me pinxit'*. 5. *Il terzo pannello degli «Argonauti» di Lorenzo Costa*, in «Proporzioni», II, 1948, pp. 170-172, poi in ID., *Giorno per giorno nella pittura*. I cit. (nota 2), pp. 309-310. Si veda anche A. BACCHI, A. DE MARCHI, *La formazione a Bologna*, in *Francesco Marmitta*, a cura di A. Bacchi e A. De Marchi, Torino 1995, pp. 9-59: 17-53.
 5. F. ZERI, *'Me pinxit'*. 8. *Ricostruzione di un Aspertini*, in «Proporzioni», II, 1948, pp. 177-178, poi in ID., *Giorno per giorno nella pittura*. I cit. (nota 2), pp. 349-350.
 6. F. ZERI, *'Me pinxit'*. 4. *A proposito di Ludovico Urbani*, in «Proporzioni», II, 1948, pp. 167-170, poi in ID., *Giorno per giorno nella pittura*. III cit. (nota 1), pp. 113-115. Nella Pinacoteca Vaticana è la predella sottoposta in origine al pannello centrale di Avignone, con l'*Adorazione dei Magi*, come suggerito da Mauro MINARDI (*Nuove acquisizioni su Lorenzo d'Alessandro e i suoi compagni*, in «Paragone», LVI, 2005, 665, pp. 3-29: 11 e 23 nota 35).

Quattrocento marchigiano, «non come inventario di nomi e oggetti»⁷, nella consapevolezza però che il riordino attributivo e la ricomposizione delle serie materiali fosse comunque il primo passo in quella direzione.

La chiusura dell'articolo su Ludovico Urbani è significativa: si rivendicava la qualità negletta di questo artista e in tale prospettiva si segnalava un quesito attribuzionistico aperto, posto dall'inedita ricomposizione della *Crocifissione* del Musée Unterlinden di Colmar (ora Avignone, Musée du Petit Palais) e dei due laterali in Santa Teresa a Matelica (ora in deposito al Museo Piersanti⁸): la didascalia li riferiva a un «anonimo marchigiano c. 1470», il testo parlava di «incantevole anonimo» importante anche per il fulignate Niccolò di Liberatore, e sotto traccia si adombrava una pista in favore degli inizi del recanatese Urbani (nome peraltro già avanzato da Lionello Venturi per le due tavole matelicesi). Ora noi crediamo che questo complesso spetti alla giovinezza del sanseverinate Lorenzo d'Alessandro, in una data poco più antica di quel 1470, ma prima di allora non erano state individuate la qualità e l'importanza dell'opera, in una delicata congiuntura di transizione fra la «pittura di luce» dei camerinesi e il «caratterismo» (come amava chiamarlo Zeri) dei fulignati, non senza nostalgie tardogotiche. La riconnessione di due tessere ancora scomparse era stata decisiva per tale rivalutazione, anche in assenza di una precisa paternità, con un procedimento euristico suo tipico.

Nuove attribuzioni, ma pure nuove ricomposizioni si succederanno in vari articoli degli anni seguenti, mostrando lo spettro incredibilmente vasto e vario dei suoi interessi. Sono articoli brevi (su Bartolo di Fredi, Giovanni del Biondo, Girolamo di Benvenuto e Riccardo Quartararo) pubblicati sulla rivista «Paragone» fino agli ultimi del 1962, prima della rottura definitiva con Longhi e la sostanziale emigrazione americana, sul «Bollettino d'Arte», cui aveva accesso privilegiato in quanto funzionario di Soprintendenza fino al 1955, e su «The Burlington Magazine». Nel 1949 egli firmò per il «Bollettino d'Arte» un articolo dal titolo apparente anodino *Note su quadri italiani all'estero*: due sono ricomposizioni, quella di un insolito dossale narrativo del trecentista fabrianese Francescuccio di Cecco (allora Zeri lo riferiva ad Allegretto Nuzi), con la *Crocifissione* al centro e otto *Storie di san Giovanni Evangelista* ai lati, e quella di un pentittico giovanile, a metà fra Lorenzo Monaco e Masolino, di

7. ZERI, 'Me pinxit'. 4 cit. (nota 6), p. 114.

8. *Ivi*, p. 115. I laterali di Matelica raffigurano *San Sebastiano e santa Caterina d'Alessandria*; *San Giovanni Battista e san Bernardo* (cfr. A. DE MARCHI, in *Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore della Marca*, catalogo della mostra a cura di A. De Marchi e M. Giannatiempo Lopez [Camerino, 2002], Milano 2002, pp. 249-251, n. 74).

Francesco d'Antonio, spartito fra il Museo Nazionale di San Matteo a Pisa e la collezione Kress (poi al Denver Art Museum)⁹.

L'anno seguente Zeri pubblicò tre importanti articoli per la prestigiosa rivista inglese, dal 1947 diretta da Benedict Nicolson (1914-1978). La scelta degli argomenti fu meditata, con il chiaro obiettivo di colpire il mondo anglosassone con l'acutezza di ricostruzioni inoppugnabili: la lunetta con *Santa Caterina d'Alessandria e san Girolamo*, in collezione privata (quindi in collezione Kress e al Philbrook Museum of Art di Tulsa), a integrazione del laterale sinistro di un trittico giovanile, quello di Porto San Giorgio del 1470, di un artista prediletto dal collezionismo inglese come Carlo Crivelli, in origine sovrastante il pannello con *San Pietro e san Paolo* della National Gallery di Londra, non a caso citati nel titolo, occasione per rafforzare, alla luce della descrizione di Amico Ricci e di altre osservazioni, «the peculiar compositional anomaly of the polyptych», la plausibilità di un insieme ibrido iconico-narrativo¹⁰; l'intrigante ricostruzione di due trittici gemelli trecenteschi legati al culto francescano della beata Chiara da Rimini, rimettendo assieme, con l'aiuto di un disegno settecentesco e il riscontro del 'doppio' nel Musée Fesch ad Ajaccio, due pannelli mai collegati fra loro, allora nella collezione americana di Samuel Kress¹¹ e in una prestigiosa collezione inglese (Londra, Lady Catherine Ashburnam), approdati poco dopo rispettivamente al Lowe Art Museum di Coral Gables, FL (1961) e alla National Gallery di Londra (1953)¹²; la riesumazione da zero

9. F. ZERI, *Note su quadri italiani all'estero. 1. Ricostruzione di un dossale di Allegretto Nuzi; 2. Ricostruzione di un trittico di Francesco di Antonio di Bartolomeo; 3. Un ratto di Elena di Zenone Veronese*, in «Bollettino d'Arte», XXXIV, 1949, 1, pp. 21-30, poi rispettivamente in ID., *Giorno per giorno nella pittura. III cit. (nota 1)*, p. 41 (il primo), in ID., *Giorno per giorno nella pittura. II. Scritti sull'arte toscana dal Trecento al primo Cinquecento*, Torino 1991, pp. 139-140 (il secondo), in ID., *Giorno per giorno nella pittura. IV. Scritti sull'arte italiana del Cinquecento*, Torino 1994, pp. 91-92 (il terzo). In un secondo momento lo stesso Zeri corresse l'attribuzione da Allegretto Nuzi a Francescuccio di Cecco: cfr. M. Mazzalupi, *Allegretto e gli altri (veri e finti): ricerche sul Trecento a Fabriano*, in *Elogio del Trecento fabrianese. Materiali per Allegretto Nuzi e dintorni*, a cura di L. Biondi e A. De Marchi, Firenze 2017, pp. 71-99: 88-91.

10. F. ZERI, *A Lunette above Crivelli's St Peter and St Paul*, in «The Burlington Magazine», XCII, 1950, 568, pp. 197-198, poi in ID., *Giorno per giorno nella pittura. III cit. (nota 1)*, pp. 155-156. La lunetta *pendant*, sovrastante il laterale destro con *San Giorgio e il drago* dell'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston, MA, è stata poi individuata a Cracovia da Jan BIAŁOSTOCKI (*A Lunette above Crivelli's 'St George'*, in «The Burlington Magazine», XCVIII, 1956, 643, pp. 370-373, un titolo che riecheggia puntualmente nella stessa sede quello di Zeri di sei anni prima, come un *pendant!*).

11. Dal 1937: in precedenza era appartenuto nell'ordine a Robert Langton Douglas, a Otto Kahn, a Joseph Duveen.

12. F. ZERI, *The Triptychs of Beata Chiara of Rimini*, in «The Burlington Magazine», XCII, 1950, 570, pp. 247-251, poi in ID., *Giorno per giorno nella pittura. III cit. (nota 1)*, pp. 17-20.

di un anonimo cinquecentista altamente espressivo e ricco di fascino, fino ad allora non avvistato, che chiamò «Master of the Stockholm Pietà»¹³. Quest'ultima ricostruzione fece colpo e in un numero successivo della rivista venne pubblicata una lettera di Frederick Antal (1887-1954), piena di ammirazione, ma che suggeriva un ancoraggio in ambito spagnolo e non già tedesco, come avanzato da Zeri¹⁴. Nacque così il singolare sodalizio con lo storico dell'arte ungherese, allievo a Vienna di Max Dvořák e allora stabilitosi a Londra, per cui Zeri ebbe sempre parole di grande ammirazione, che lo aiutò a costruirsi una fisionomia indipendente nell'alveo della scuola longhiana più ortodossa e che lo ispirò in maniera decisiva per la concezione di un libro come *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, del 1957, in cui lo studioso romano seppe conferire originale respiro storico ai materiali raccolti a margine della sua tesi di laurea su Jacopino del Conte, discussa a Roma con Pietro Toesca, e in cui genialmente unì la riscoperta di un pittore dimenticato del secondo Cinquecento e la proposta di una lettura in chiave ideologica controriformata di analoghe reazioni alla Maniera.

Approdato in questo modo alla casa editrice Einaudi, Zeri progettava un secondo libro, in cui offrire un saggio eloquente del suo metodo di lavoro, delle ricomposizioni filologiche, la cui obiettività rappresentava il riscontro di un'appropriata analisi stilistica. Come per sfida, nel suo primo articolo crivellato del 1950, egli aveva affermato: «I would even say that if the passage from Amico Ricci did not exist, the same conclusion would have been reached by means of formal analysis and external data». In tale affermazione va rilevato il sinolo inscindibile dei dati stilistici e di quelli materiali. «External data» sono le misure e le proporzioni, ma pure i dettagli di fabbrica, dove stile, tecnica e ornati si intrecciano in maniera inestricabile. Io ho incontrato poche volte Federico Zeri, alla Fondazione Longhi e a casa sua, anche perché venivo da una scuola, quella senese di Giovanni Previtali, che lo contrastava fieramente e che era da lui avversata in maniera non meno viscerale. Gli sottoposi diverse foto e mi impressionò l'accanimento con cui, sfoderata la lente, scrutava minimi dettagli, specie quelli dei fregi e dei motivi modulari, pronto a memorizzarli nel suo gigantesco database mentale.

Il libro che egli progettava alla fine degli anni Cinquanta doveva dare dimostrazione del suo metodo di analisi, da cui scaturivano attribuzioni e ricomposizioni infallibili, ma al contempo far conoscere provocatoriamente

13. F. ZERI, *The Master of the Stockholm Pietà*, in «The Burlington Magazine», XCII, 1950, 565, pp. 108-111, poi in ID., *Giorno per giorno nella pittura*. I cit. (nota 2), pp. 351-352.

14. F. ANTAL, *The Master of the Stockholm 'Pietà'*, in «The Burlington Magazine», XCII, 1950, 570, p. 272.

un artista o una scuola non abbastanza valutati, come potevano essere Carlo Crivelli o i trecentisti riminesi, quale esemplificazione delle potenzialità ancora inesprese della storia dell'arte. La corrispondenza epistolare con Giulio Bollati¹⁵ fa capire come questo proposito si facesse strada entro disegni più ambiziosi miranti a divulgare territori non convenzionali di una storia dell'arte che in ciò rivelava tutto il suo debito nei confronti di Roberto Longhi. Egli sentiva come Longhi l'esigenza di comunicare con un pubblico colto più vasto, quella stessa istanza che sotto l'egida longhiana portò alla creazione di una collana per la casa editrice del PCI, gli Editori Riuniti, inaugurata nel 1961 con *La Maniera italiana* di Giuliano Briganti, e nel 1963 all'avvio della geniale e fortunatissima serie dei «Maestri del colore» della Fabbri.

Col suo libro del 1957 Zeri si era candidato a riempire un vuoto. La casa editrice torinese fino ad allora aveva avuto una linea assai incerta nel campo storico-artistico, avendo Giulio Einaudi affidato a Carlo Ludovico Ragghianti, fin dal 1941, la cura della collana «Biblioteca d'arte», in cui si inserì come sesto volume il *pamphlet* zeriano ma che fino ad allora non aveva brillato per pubblicazioni davvero significative¹⁶. Spetterà al giovanissimo Enrico Castelnuovo, assoldato come consulente nel 1961, rifondare nel 1964 la collana come «Biblioteca di storia dell'arte» e inaugurare così una stagione gloriosa, che vide per i tipi einaudiani la traduzione in italiano di classici della storiografia, da Wittkover a Focillon, da Hauser a Chastel, da Panofsky a Gombrich, non senza includere due numi torinesi, assai contrastanti fra loro, il Pietro Toesca de *La pittura e la miniatura nella Lombardia* (1912, riedito nel 1966) e il Lionello Venturi della *Storia della critica d'arte* (1936 in inglese, 1945 in italiano, riedito nel 1964), nonché i saggi di giovani promettenti come Giovanni

15. Cfr. F. ZERI, *Lettere alla casa editrice*, a cura di A. Ottani Cavina, Torino 2010, *passim*.

16. Questi i titoli editi nella collana «Biblioteca d'arte» diretta da Carlo Ludovico Ragghianti, dal 1941 al 1957: 1. Enzo Carli, *Sculture del Duomo di Siena*, 1941; 2. Cesare Gnudi, *Niccolò dell'Arca*, 1942; 3. Aldo Bertini, *Michelangelo fino alla Sistina*, 1942; 4. Roberto Pane, *Andrea Palladio*, 1948; 5. Sergio Donadoni, *Arte egizia*, 1955; 6. Federico Zeri, *Pittura e Controriforma*, 1957. Questi gli altri saggi di storia dell'arte pubblicati fino al 1961: Johann Joachim Winckelmann, *Il bello nell'arte*, 1942, ried. 1948 («Universale Einaudi»); Carlo Ludovico Ragghianti, *Cinema arte figurativa*, 1952 («Saggi», 151); Cesare Brandi, *Arcadia o della Scultura. Eliante o dell'Architettura*, 1956 («Saggi», 215); Adolfo Venturi, *Epoche e maestri dell'arte italiana*, 1956, ried. 1957 («Saggi», 211); Cesare Brandi, *Celso o della Poesia*, 1957 («Saggi», 223); Pierre Francastel, *Lo spazio figurativo*, trad. A.M. Mazzucchelli, 1957 («Saggi», 219); Gillo Dorfles, *Il divenire delle arti*, 1959 («Saggi», 243); Alois Riegl, *Arte tardoromana*, trad. L. Collobi Ragghianti, 1959 («Saggi», 255); Frederick Antal, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, 1960 («Saggi», 260); Eugenio Battisti, *Rinascimento e Barocco*, 1960 («Saggi», 264); Federico Zeri, *Due dipinti, la filologia e un nome. Il Maestro delle Tavole Barberini*, 1961 («Saggi», 284).

Previtali (*La fortuna dei primitivi*, 1964) e lo stesso Castelnuevo (*Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel sec. XIV*, 1962)¹⁷.

Il disegno maggiore che anni prima Zeri faceva intravedere a Bollati era probabilmente fallace e velleitario. Più concretamente egli deve aver accarezzato dapprima l'idea di un libro sui pittori riminesi del Trecento, che nel 1958 – secondo quanto scriveva a Vittorio Cini il 13 settembre – «procede[va] a grandi passi»¹⁸, ma, rendendosi conto del rischio di proporre a un largo pubblico un argomento troppo ostico, dirottò le sue energie sull'idea di un libro dedicato a Carlo Crivelli. Io credo che il libro sul Maestro delle Tavole Barberini, **pubblicato nel 1961 con Einaudi, nella prestigiosa collana dei «Saggi» (*Due dipinti, la filologia e un nome. Il Maestro delle Tavole Barberini*)** **TENERE TUTTO? CITATO ALLA NOTA 16**, abbia di fatto soppiantato ed esautorato anche questo secondo proposito, di cui non resta neppure un canovaccio. L'esigenza sottesa aveva infatti trovato una risposta più adeguata, unendo genialmente la rivisitazione di una scuola pittorica negletta, quella marchigiana, e un paradigma investigativo che, partendo dalle attribuzioni e dalle ricomposizioni dei polittici smembrati, approdava trionfalmente alla risoluzione anagrafica dell'enigma (ancorché erronea, come oggi noi sappiamo).

Vale la pena di chiedersi perché Zeri avesse individuato nei pittori riminesi prima e in Carlo Crivelli poi il possibile campo esemplare per costruire un libro fortemente originale ed eloquente. Di certo aveva raccolto molti

17. Questi i volumi della collana «Biblioteca di storia dell'arte», fondata da Enrico Castelnuevo nel 1964: 1. André Chastel, *Arte e Umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, 1964; 2. Rudolf Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, 1964; 3. Henri Focillon, *L'arte dell'Occidente*, 1965; 4. Arnold Hauser, *Il Manierismo*, 1965; 5. Emil Kaufmann, *L'architettura dell'Illuminismo*, 1966; 6. Pietro Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, 1966. Questi i saggi editi nei primi anni della consulenza di Castelnuevo: Enrico Castelnuevo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel sec. XIV*, 1962 («Saggi», 317); Erwin Panofsky, *Il significato nelle arti visive*, 1962 («Saggi», 310); John Golding, *Storia del Cubismo*, 1963 («Saggi», 319); Giovanni Previtali, *La fortuna dei primitivi*, 1964 («Saggi», 343); Lionello Venturi, *Storia della critica d'arte*, 1964 («Piccola biblioteca Einaudi», 38); Ernst Gombrich, *Arte e illusione*, 1965 («Saggi», 354); Anthony Blunt, *Le teorie artistiche*, 1966 («Piccola biblioteca Einaudi», 83); Ernst Gombrich, *La storia dell'arte raccontata da Ernst Gombrich*, 1966 («Saggi», 396).

18. «A proposito dei Riminesi, il mio libro su di essi procede a grandi passi, e sarebbe mio desiderio riprodurvi, in nero e a colori, tutti i dipinti che di questa scuola sono in collezione» (Federico Zeri a Vittorio Cini, 13 settembre 1958: cfr. A. BACCHI, A. DE MARCHI, *Vittorio Cini collezionista di pittura antica. Una splendida avventura, dal Castello di Monselice alla dimora veneziana, da Nino Barbantini a Federico Zeri*, in *La Galleria di Palazzo Cini. Dipinti, sculture, oggetti d'arte*, a cura di A. Bacchi e A. De Marchi, Venezia 2016, pp. 389-453: 425).

materiali su questi due argomenti, materiali che lui stesso anticipò in forma asciutta in alcuni articoli e che sarebbero poi stati, per così dire, ‘bruciati’ dalla monografia di Carlo Volpe su *La Pittura Riminese del Trecento*, nel 1965, e dalla mostra veneziana su *Carlo Crivelli e i crivelleschi*, a cura di Pietro Zampetti, nel 1961. I riassettaggi filologici occasionati da questi studi erano fra i suoi più brillanti e fra i meno scontati, ragion per cui ben si prestavano a commentare il problema critico del risarcimento dell’«unità d’opera», già caro a Roberto Longhi, che nel 1934 così la chiamava nell’*Officina ferrarese* e ancora nel 1962 ne rivendicava il valore metodologico come cartina di tornasole della «buona filologia stilistica»¹⁹.

In queste scelte particolari credo però agisse, seppur non del tutto esplicitata, la volontà di eludere il canone longhiano. Zeri era attratto specialmente dalla seconda generazione di giotteschi riminesi, quella che con Giotto e il suo magistero ebbe un rapporto indiretto, e che ora riconosciamo dominata dalle figure di Francesco da Rimini e di Giovanni Baronzio. Rispetto a Giovanni, Giuliano e Pietro da Rimini, questi pittori sminuirono la forza plastica dei primi seguaci di Giotto, ma arricchirono e complicarono gli apparati d’ornato.

In un articolo pubblicato su «Paragone» nel 1958, egli integrò con la foto di un *Compianto sul Cristo morto*, allora di ubicazione ignota poi pervenuto nel Museo Nacional de Arte Decorativo di Buenos Aires, la ricostruzione di un dossale avviata indipendentemente da Alberto Martini, lì a fianco²⁰, con al centro una popolosa *Crocifissione*, già in collezione Ingenheim a Friedenthal-Giesmannsdorf, del cosiddetto Maestro della Santa Colomba, che Zeri già intuiva non essere altri che lo stesso Giovanni Baronzio²¹. Forte di una maggiore esperienza comparativa egli comprese pure come la ricostruzione di Martini con solo quattro scene ai lati della grande *Crocifissione* centrale non fosse plausibile.

19. Recensendo polemicamente le mostre su Carlo Crivelli a Venezia e su Andrea Mantegna a Mantova, Longhi lamentava l’assenza nella prima di « trasparenze a colori » in mostra con le « ricomposizioni complete dei tanti polittici smembrati », dalle quali il pubblico avrebbe appreso « qualcosa di preciso sulle comuni vicende delle opere fabbricate in più pezzi e che a pezzi poi si disgiunsero e vagarono, spesso perdendo i contrassegni esterni della loro connessione di origine », nonché avrebbe imparato « a seguire con rispetto il percorso della buona filologia stilistica che si esercita in codeste ricomposizioni, fino a riconoscere che le attribuzioni non sono sempre una fortuita lotteria, ma un risultato di conoscenze esatte sulla base di ciò che io ho proposto di chiamare l’« unità d’opera » » (R. LONGHI, *Crivelli e Mantegna: due mostre interferenti e la cultura artistica nel 1961*, in «Paragone», XIII, 1962, 145, pp. 7-21: 13-14).

20. A. MARTINI, *Ricostruzione parziale di un dossale riminese*, in «Paragone», IX, 1958, 99, pp. 40-45.

21. F. ZERI, *Una «Deposizione» di scuola riminese*, in «Paragone», IX, 1958, 99, pp. 46-54, poi in ID., *Giorno per giorno nella pittura*. III cit. (nota 1), pp. 21-25.

Come nel dossale marchigiano di Francescuccio di Ghissi, che lui stesso aveva ricostruito, e come in tanti dossali di area veneta e adriatica anche più tardi (ad esempio quello alla Ca' d'Oro di Antonio Vivarini, sempre con una *Crocifissione* al centro, e addirittura dodici storie, sei per parte), il complesso doveva contemplare otto storie, quattro per parte, anche perché i tre frammenti superstiti, raffigurando il *Compianto*, gli *Angeli al sepolcro vuoto* e l'*Ascensione*, debbono tutti e tre seguire il *Calvario* e presuppongono dalla parte opposta un ciclo non meno ricco della Passione. Zeri aveva ben presente i due scomparti superstiti del dossale Corvisieri di Giovanni Baronzio, ora divisi fra la Galleria Nazionale di Arte Antica a Roma e le collezioni della Fondazione della Cassa di Risparmio di Rimini, dove le storie sono addirittura dodici, sei della Passione (dall'*Ultima Cena* all'*Andata al Calvario*) e sei *post mortem* (dalla *Deposizione dalla croce* all'*Ascensione* e alla *Pentecoste*). Il totale doveva allora misurare circa 120/130 × 330/340 cm, di contro ai 210/220 cm di larghezza della ricostruzione di Martini: si tenga presente che il dossale Corvisieri, decisamente meno alto (70 cm), è composto da due pezzi di 110 cm e siccome presentava verosimilmente una *Crocifissione* al centro – contrariamente a quanto si è sostenuto in occasione della mostra romana del 2008²² – assommava a una larghezza di almeno 280 cm circa. Le comparazioni strutturali si giuntavano allora ai ragionamenti iconografici, per suffragare la ricostruzione alternativa di Zeri, anche se tutto ciò era più sotteso che spiegato.

A margine di questo esercizio di ricostruzione Zeri spendeva un commento sul «ritorno arcaistico» che connota la seconda generazione dei giotteschi riminesi²³. Se si fa la tara di un'aggettivazione deferente alle rigorose gerarchie longhiane, non si esita a riconoscere quanto egli fosse invece

22. Cfr. *Giovanni Baronzio e la pittura a Rimini nel Trecento*, catalogo della mostra a cura di D. Ferrara (Roma, 2008), Cinisello Balsamo 2008. In mostra si poteva verificare come gli ornati delle due tavole non si giuntassero propriamente, smentendo così le congetture condotte sull'analisi separata dei supporti. In caso contrario si sarebbe dovuto ipotizzare l'integrazione visiva con una *Crux de medio ecclesiae*, ma anche nei casi in cui ciò si dava (ad esempio con ogni probabilità nel dossale del Maestro di San Francesco a Perugia, San Francesco al Prato, ca. 1272) al posto della *Crocifissione* centrale era comunque una raffigurazione della *Madonna col Bambino*.

23. Così a proposito del dossale Corvisieri, allora diviso tra la Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma e la collezione Marzotto: «Tre di quelle che, nella comune accezione, passano per caratteristiche tipiche della Scuola di Rimini, risultano invece sintomi del suo prossimo scadimento, e fanno la loro comparsa quando, dell'intero percorso di stile, era già passata la parte più notevole: l'influsso dei mosaici [ravennati], il colore lapideo, l'oro graffito nei fondi. Tutte e tre tornano, con somma evidenza, nell'ultima grande figura della Scuola, Giovanni Baronzio, la stessa in cui il ritorno arcaistico tocca il massimo della intensità» (ZERI, *Una «Deposizione» di scuola riminese* cit. [nota 21], p. 25).

attratto proprio dai valori squisitamente decorativi che hanno il sopravvento in Baronzio, dalla «traduzione in un mezzo linguistico che diluisce il fatto plastico entro le compatte zone di un colore arroventato, contro le ricche bulinature dell'oro del fondo». L'attenzione non solo alle fasi innovative ma anche agli apparenti conservatorismi legati alla geografia artistica è costante in Zeri e rappresenta un elemento di importante distinzione rispetto al quadro interpretativo longhiano, che pure l'ha influenzato profondamente.

Non diverse sono le ragioni del suo interesse per una figura come quella di Carlo Crivelli, che considerata nel suo percorso complessivo sembra muoversi nel senso di un programmatico anacronismo, esasperando le specificità formali di un linguaggio altamente artificioso. Non è banale capire l'evoluzione stilistica del linguaggio di Carlo Crivelli, solo apparentemente inalterato, in realtà tramato di pulsioni contraddittorie, da pittore nevrotico quale egli fu, e anche questa era una sfida notevole, intimamente intrecciata con quella ricostruttiva degli innumerevoli complessi smembrati. Nel pubblicare la lunetta sinistra del polittico di Porto San Giorgio del 1470, Zeri mostrava di apprezzarvi l'eredità dell'energia plastica padovana, vale a dire «the final poem of the youthful phase of his activity», prima del declino in un mestiere ripetitivo, denunciato senza mezzi termini²⁴. In questa ostentata impostazione egli rifletteva le idee di Roberto Longhi, esplicitate più tardi nell'articolo *Crivelli e Mantegna: due mostre interferenti e la cultura artistica nel 1961* (1962), per cui totale era l'adesione alla prima maniera di Carlo Crivelli, «da contare fra le più alte del secolo», intrisa di selvaggio e immaginoso patetismo, di umore «squarcionesco», mentre pesante era la riserva sulla sua maniera dopo il 1473 del polittico di Sant'Emidio ad Ascoli Piceno, perché, come Bartolomeo Vivarini e tanti altri, il pittore non avrebbe saputo seguire Giovanni Bellini nella sua «profonda innovazione pittorica e prospettica» operata proprio in quel torno d'anni, con la pala di Pesaro. E magari la colpa sarà stata delle «chieste culturali di Ascoli e di Matelica»... con una miopia sorprendente per Longhi, incapace di capire e contestualizzare la grandezza anche del secondo Crivelli²⁵!

24. «Taking into consideration the identity of the width of this and of the London compartment, we may safely insert this new element into the whole – that is, into Carlo Crivelli's masterpiece, the final poem of the youthful phase of his activity, before he, taking ready advantage of the more generally pleasing aspects of his pictorial language, took to “mass-production” and exploitation of these aspects, thereby achieving, it may well be, the utmost attractiveness, but in the process abandoning his artistic intuition» (ZERI, *A Lunette above Crivelli's* cit. [nota 10], p. 156).

25. LONGHI, *Crivelli e Mantegna* cit. (nota 19), pp. 14-15.

Un successivo articolo crivellesco, del 1961²⁶, in cui confluirono in maniera slegata alcuni materiali che avrebbero dovuto innervare il progettato libro, aiuta a leggere in filigrana il dissidio rispetto all'impostazione longhiana, da cui Zeri era condizionato ma con cui aveva un rapporto conflittuale. Si capisce come egli sia quasi morbosamente attratto da tutto Crivelli, anche da quello che Longhi ammoniva a guardare con sospetto, bollato come ripetitivo, ossessivo, arido. Quella miscela esplosiva di verità ottica e anacoluti antispaziali, quella temperatura espressiva eccitata ma non del tutto sincera, quel virtuosismo iperrealista, quel tripudio esasperato degli ornati sono tutti elementi profondamente nelle corde del gusto di Zeri, che quasi sembra immedesimarsi con una personalità così contraddittoria e paradossale. Gli aspetti arcaistici divengono quelli più pregiati: «la sostanza irreale e incomparabile», l'«allusività epidermica e indifferente alla terza dimensione, e distesa su moduli figurativi che a un deciso verticalismo “alla gotica” intrecciano snodi anatomici di linearità secca, e quasi anchilosata», gli «accenti di umorismo paradossale, caricaturale e grottesco», il linguaggio «percorso da una curiosità cavillosa e descritto da un segno di mordente affilatezza», le «perfette, impeccabili produzioni di un repertorio così ineccepibile sotto l'aspetto artigiano quanto privo di un reale impegno di scoperta formale»²⁷, o ancora lo stile «denso di paradossi, di accenti acutamente sofisticati in un continuo contrapporsi fra verità dell'immagine rappresentata e sostanza scelta a conformarla»²⁸.

Così non abbiamo avuto un pamphlet crivellesco di Zeri, ma *Il Maestro delle Tavole Barberini*. Anche in questo libro del 1961 è contenuta la ricostruzione assai virtuosa di un polittico, che mette insieme tre tavole – il *San Pietro* di Brera, il *San Francesco* della Pinacoteca Ambrosiana e il *Battista* del Palazzo Apostolico di Loreto – con il *Crocifisso* già in proprietà Simonetti a Roma e allora di Vittorio Cini a Venezia, che Richard Offner aveva riconosciuto della stessa mano dell'autore misterioso e grandissimo delle due tavole Barberini. Il collegamento del solo *Battista* era già di Longhi, che però non aveva lo stesso concetto di Zeri quanto alla qualità di questo artista, da lui identificato ora con Ludovico Urbani ora

26. F. ZERI, *Cinque schede per Carlo Crivelli*. 1. *La predella del polittico di Montefiore dell'Aso*; 2. *Il Polittico Demidoff: scissione e reintegrazione*; 3. *Le cornici della Pala del 1488 già in San Pietro a Camerino*; 4. *Gli avanzi di un polittico e la loro possibile origine*; 5. *La predella della Incoronazione del 1493 a Brera*, in «Arte antica e moderna», 1961, 13-16, pp. 158-176, poi in ID., *Giorno per giorno nella pittura*. III cit. (nota 1), pp. 157-170.

27. ZERI, *Cinque schede per Carlo Crivelli*. 1 cit. (nota 26), pp. 159-160.

28. ZERI, *Cinque schede per Carlo Crivelli*. 2 cit. (nota 26), p. 164.

con Giovanni da Piamonte. Nel *'Me pinxit'* del 1948 su Ludovico Urbani Zeri citava il problema, parlando di un «grande anonimo», «da esigere uno dei primissimi posti nella pittura della seconda metà del '400»²⁹. Nelle note dello stesso articolo, subornato da Longhi, non mancava peraltro di irridere alla «personalità fatiscante» creata da Offner, al «curioso gruppo del suo "Master of the Barberini panels"», riunione di «dipinti legati fra loro da affinità grafiche meramente generiche»³⁰. Tredici anni dopo ben diverso sarà l'apprezzamento riservato al memorabile saggio di Offner del 1939, che resta per me il maggiore studio mai dedicato a questo pittore: «E passiamo ora allo scritto di Richard Offner: è doveroso dire subito che esso costituisce uno dei risultati più brillanti che abbia mai conseguito la pratica del conoscitore e che la via ivi seguita per riesumere il raggruppamento del Maestro delle Tavole Barberini riesce a un autentico classico del genere, sorretto da una ricchezza di indagine, da una corona di raffronti, analisi e richiami davvero ineguagliabile»³¹.

L'acribia con cui Zeri si esercitava nella ricomposizione dei complessi smembrati aveva sì dei rapporti col Longhi dell'*Officina ferrarese*, ma nella sostanza era tanto più debitrice di una tradizione anglosassone, estranea a Berenson, che si era fortificata fra terzo e quarto decennio del Novecento nelle certoline applicazioni di Richard Offner e di Evelyn Sandberg Vavalà (1888-1961), un'altra studiosa verso cui Zeri nutrì sempre grande ammirazione, preoccupandosi in tarda età anche della sua sorte e perorando calorosamente l'acquisto della sua fototeca da parte di Vittorio Cini.

Per quegli anni poi era del tutto insolita l'attenzione a particolari tecnici e alle congetture sulle stesse cornici originali³². Con grande finezza Zeri notò nel *Crocifisso* Simonetti/Cini le incisioni sulla mestica dell'impronta delle colonne tortili ai lati e degli archetti nella centina resecata e la loro corrispondenza con le cornici dei polittici dipinti sull'altare maggiore e nelle cappelle

29. ZERI, *'Me pinxit'*. 4 cit. (nota 6), p. 114.

30. *Ivi*, p. 115 nota 4.

31. F. ZERI, *Due dipinti, la filologia e un nome. Il Maestro delle Tavole Barberini*, Torino 1961, p. 18.

32. Attenzioni simili si reperivano solo nell'opera di Richard Offner. Di lì a poco si segnalerà quindi l'articolo di John SHEARMAN (*Masaccio's Pisa Altar-piece: an Alternative Reconstruction*, in «The Burlington Magazine», CVIII, 1966, 762, pp. 446-457) sulla ricostruzione del polittico di Masaccio dal Carmine di Pisa, pionieristico per i ragionamenti indiziari sulla disposizione delle traverse, anche se erroneo nelle audaci conclusioni cui pervenne. Sul problema, dopo i dossier raccolti in *The Panel Paintings of Masolino and Masaccio. The Role of Technique*, a cura di C.B. Strehlke e C. Frosinini, Milano 2002, pp. 165-201, risolutivo è l'intervento di Linda PISANI (*Recherches sur le polyptyque de Masaccio pour l'église du Carmine de Pise*, in «Revue de l'Art», 2017, 197, pp. 17-27).

del tramezzo della chiesa dove si svolge la *Presentazione al Tempio* di Boston, sancendo così anche la gravitazione di queste opere in un contesto come quello marchigiano, dove ancora a Quattrocento inoltrato avevano corso carpenterie fiorite di intagli rigogliosi, di tradizione tardogotica veneziana e adriatica³³. Questo passaggio mi colpì molto nel libro di Zeri e diversi anni dopo fui stimolato a spingere oltre quel tipo di indagine, rilevando sul lato inferiore della tavola, ritagliata, la lieve impronta di una terminazione trapezoidale del pannello sottostante, verosimilmente una Madonna col Bambino non ancora ritrovata, chiarendo così la funzione del dipinto come pannello mediano apicale di un polittico³⁴.

Anche Roberto Longhi, pressato credo dalla competizione con l'agguerrito Richard Offner, che detestava, aveva principiato a cimentarsi nella ricomposizione di polittici smembrati. A stimolarlo in tale senso fu l'identificazione dei due *Santi Giovanni Evangelista e Lorenzo* di Giotto presso il Musée Jacquemart-André all'Abbaye Royale de Chaalis e dal loro collegamento con il *Santo Stefano* di Herbert Horne e con la *Madonna col Bambino* Goldman ora alla National Gallery of Art di Washington, D.C., che già Offner nel 1924 aveva connesso fra loro, riproducendo nel suo articolo su «Dedalo» del 1930-1931 un montaggio in scala fatto con il *collage* di apposite stampe fotografiche ritagliate, completato con una gabbia grafica e con l'indicazione «(da ritrovare)»

33. «Un lieve graffito – eseguito prima ancora che il pittore procedesse alla stesura dei colori – si innalza lungo i fianchi secondo una linea ondulata, indizio della presenza di due colonnine tortili; in alto esso si chiude a semicerchio con una successione di piccoli archetti: esattamente come nelle cornici di quei polittici raffigurati nella “Presentazione” di Boston, che hanno suggerito all’Offner confronti con le ancone venete, bolognesi e di altre regioni dell’Italia Settentrionale» (ZERI, *Due dipinti, la filologia* cit. [nota 31], p. 44). Allora i bordi oltre questa incisione erano ridipinti, ciò che rendeva non immediatamente percepibile queste tracce, ben evidenti dopo il restauro che ha rimosso le integrazioni.

34. A. DE MARCHI, *Pedanterie pierfrancescane*, in «Prospettiva», 1993, 72, pp. 84-93: 91-92. La ricostruzione di un pentittico a due ordini venne poi confermata dall’analisi dei tecnici dell’OPD e del Metropolitan Museum, perfezionando sulla base delle tracce delle traverse l’esatto allineamento del pannello col *Battista* a sinistra del *Crocifisso* Simonetti/Cini (C. CASTELLI, G. BISACCA, *Le carpenterie lignee nelle opere di Fra Carnevale: alcune nuove considerazioni*, in *Fra Carnevale. Un artista rinascimentale da Filippo Lippi a Piero della Francesca*, catalogo della mostra a cura di M. Ceriana et alii (Milano-New York, 2004-2005), Milano 2004, pp. 349-367: 350-360, che però omettono di citare la mia ricostruzione; si segnala inoltre che la foto del tergo del *Crocifisso* Simonetti/Cini, p. 357, fig. 12, è rovesciata alto/basso). La posizione un po’ più in basso del *Battista* lauretano veniva a coincidere col probabile ingombro della terminazione trapezoidale del pannello mediano inferiore. Peccato che appuntando tutta l’attenzione solo sui supporti si rinunciava a delineare un’ipotesi ricostruttiva complessiva delle cornici, già abbozzata nel disegno allegato al mio articolo.

per il *Cristo benedicente* e il *San Giovanni Battista*, ipotizzati rispettivamente
14 per la cuspidale centrale e un laterale destro³⁵.

Nell'*Officina ferrarese* si produsse quindi in due ricostruzioni virtuose dell'«unità d'opera»³⁶, del polittico Roverella di Cosmè Tura (da San Giorgio a Ferrara) e di quello Griffoni di Francesco del Cossa, con la collaborazione in subordine del giovane Ercole de' Roberti (da San Petronio a Bologna)³⁷. Tali esercizi incontrarono lo scetticismo di un recensore inglese, Ellis Kirkham Waterhouse³⁸, ma il seguito degli studi, anche grazie al ritrovamento di uno schizzo di Stefano Orlandi del 1725 ritraente il polittico Griffoni quando era

35. Per questa complicata vicenda si veda il saggio di Laura CAVAZZINI, *Un polittico di Giotto ricomposto*, in *Il mestiere del conoscitore*. Roberto Longhi, a cura di A.M. Ambrosini Massari *et alii*, Bologna 2017, pp. 59-77, e la lunga scheda di Dominique THIÉBAUT, intarsiata con le schede tecniche di Cecilia FROSININI, Joanna DUNN ed Élisabeth RAUVAUD, in *Giotto e compagni*, catalogo della mostra a cura di D. Thiébaud (Parigi, 2013), Parigi-Milano 2013, pp. 130-151. A più riprese la ricostruzione di Longhi è stata contestata, enfatizzando differenze in realtà minime e una pretesa difformità nel bolo preparatorio sotto l'oro, che invece in tutti e quattro i pannelli contempla uno strato consueto di bolo armeno sovrapposto a quello verde, come è stato più di recente accertato. Le indagini tecniche condotte in occasione della mostra del Louvre del 2013, in particolare sulle tracce delle traverse, hanno permesso di riconfermare la bontà dell'intuizione di Longhi, anche se ora, sulla base di un suggerimento di Michel Laclotte, si preferisce collocare all'interno i due santi diaconi Stefano e Lorenzo, in una posizione privilegiata che ben tornerebbe con la destinazione del pentittico alla cappella Pulci Berardi in Santa Croce, dedicata ai due protomartiri. Dei problemi di difformità esecutiva peraltro esistono e nulla tolgono alla fondata agnizione di Longhi. L'opportunità unica di vedere i quattro pannelli a diretto confronto, a Parigi nel 2013, a mio avviso ha evidenziato la distinzione di tre momenti esecutivi, il secondo e il terzo più distanziati fra loro: 1) la tavola di esecuzione più antica è il *San Lorenzo* di Chaalis, l'unico che presenti incisioni dell'oro significativamente difformi (THIÉBAUT, in *Giotto e compagni* cit. *supra*, p. 144; si vedano i rilievi a pp. 222-223) e obiettivamente il pannello meno eccelso e meno indiscutibile come livello di autografia; 2) in un secondo momento credo siano state eseguite le incisioni dell'oro degli altri pannelli, coerenti fra loro, e dipinto il solo *San Giovanni Evangelista* di Chaalis, che presenta una materia cromatica più calda, in direzione della cappella Peruzzi; 3) del tutto coerenti fra loro per suprema sintesi, che punta già verso l'esito ulteriore della cappella Bardi, sono infine la *Madonna Goldman* e il *Santo Stefano Horne*.

36. Questo il termine coniato e virgolettato da Longhi per l'occasione: «La nuova ipotesi [di ricostruzione del polittico Roverella] procede invece direttamente da un senso che mi addolora non vedere più spesso esercitato dai miei colleghi, tanto mi sembra indispensabile per andare oltre il riconoscimento di una generica unità individuale (in questo caso quella che basta per riconoscere che le tavolette sono del Tura) fino a raggiungere quello dell'«unità d'opera»» (R. LONGHI, *Officina ferrarese*, Roma 1934, poi in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*. V. *Officina ferrarese 1934, seguita dagli Ampliamenti 1940 e dai Nuovi ampliamenti 1940-55*, Firenze 1956, pp. 5-109: 25).

37. LONGHI, *Officina ferrarese* cit. (nota 36), pp. 24-26 e 32-35.

38. E.K. WATERHOUSE, recensione a R. Longhi, *Officina ferrarese*, Roma 1934, in «The Burlington Magazine», LXVIII, 1936, 396, pp. 150-151.

ancora integro, confermarono brillantemente le ipotesi longhiane³⁹. Curiosamente nell'archivio di Federico Zeri si conserva il cartonetto con la ricostruzione del polittico Roverella predisposto da Longhi e usato per la stampa nell'agile e denso volume del 1934⁴⁰, anche se con due curiose varianti. Nel cartonetto manca la foto del tondo con la *Fuga in Egitto*, che allora apparteneva a Jules Bache e che approdò poi al Metropolitan Museum di New York, foto che invece compare nella ricostruzione a stampa. Evidentemente Longhi fece in tempo a inserirlo *in extremis*. Non si accorse in tempo invece della pertinenza al laterale sinistro del frammento con la testa di *San Giorgio*, che ebbe modo di segnalare e riprodurre solo negli *Ampliamenti* del 1940 e che nel 1944 venne comprato dal San Diego Museum of Art. Ma la foto relativa, stampata in scala e ritagliata, è incollata sul cartonetto della Fondazione Federico Zeri! Dapprincipio mi chiesi se Longhi non avesse donato a Zeri il cartonetto da lui usato: era bello pensarlo, visto il *penchant* del giovane allievo per questo genere di ricostruzioni, ma non credo gli abbia mai usato simili generosità.

La scritta sul tondo dove nell'edizione del 1934 sarebbe stata riprodotta la *Fuga in Egitto*, «Jules G. Bache / New York», presenta la grafia di Evelyn Sandberg Vavalà e permette allora di dare una possibile spiegazione a questo strano enigma. La prodigiosa studiosa inglese era solita raccogliere una quantità incredibile di appunti e anche in questo caso nel suo archivio, conservato alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia, ci sono numerose schede fitte di dati e di commenti sul problema della ricostruzione del polittico Roverella, nonché il ritaglio dal libro di Longhi del 1934, con la didascalia «Longhi's reconstruction». Il frammento con *San Giorgio*, che tornava perfettamente in posizione d'onore visto che il dipinto stava sull'altare maggiore della chiesa olivetana ferrarese dedicata al santo cavaliere e visto che vi era descritto da Girolamo Baruffaldi assieme a san Pietro, era transitato alla vendita della collezione del praghese barone von Lanna, presso la casa d'asta Cassirer-Helbing, a Berlino il 6 novembre del 1929, come opera del veronese Francesco Bonsignori, e la Sandberg aveva due ritagli di quel catalogo, finiti pure nella fototeca di Zeri, su cui con la sua grafia aveva vergato il riferimento a «Tura, Cosimo» e pure l'indicazione «dup.» (per «duplicated»), con riferimento credo proprio alla duplicazione dell'immagine in vista di un montaggio ricostruttivo. Sospetto allora che il riconoscimento del *San Giorgio* di San Diego come opera di Tura e come frammento del polittico

39. Cfr. D. BENATI, *Per la ricomposizione del polittico Griffoni*, in *Da Borso a Cesare d'Este. La scuola di Ferrara 1450-1628*, Ferrara 1985, pp. 172-174; J. MANCA, in *Italian Paintings of the Fifteenth Century. The Collections of the National Gallery of Art. Systematic Catalogue*, a cura di M. Boskovits e D.A. Brown, Washington, D.C.-Oxford 2003, pp. 214-225.

40. LONGHI, *Officina ferrarese* cit. (nota 36), fig. 69.

Roverella spettò in realtà alla Sandberg Vavalà, che ottenne da Longhi il cartonetto della sua ricostruzione, per pubblicare tale integrazione, salvo che poi non lo fece e Longhi stesso segnalò l'opera nel 1940, con grande risalto, senza peraltro riproporre un montaggio e senza ovviamente riferire il merito alla collega⁴¹. Come è noto Zeri scremò il fondo delle foto della Sandberg Vavalà, acquisito da Vittorio Cini su suo suggerimento, per cui si spiega la presenza nella sua fototeca sia del cartonetto longhiano passato alla Sandberg sia dei due ritagli del *San Giorgio*. Ricordo che Zeri aveva trattenuto per la sua fototeca anche il cartonetto predisposto dalla Sandberg Vavalà quando nel 1932 pubblicò su «L'Arte» la ricostruzione del polittico di San Pietro di Lorenzo Veneziano, datato 1369 (*more solito* 1370), diviso fra il Museo Correr e il Kaiser Friedrich Museum di Berlino⁴².

Nell'archivio della Fondazione Federico Zeri si conservano poche tracce del lavoro preparatorio relativo alla ricomposizione dei polittici smembrati. In una fase ancora pionieristica di questo tipo di ricerche sembra che allo studioso interessasse individuare le giuste pertinenze, verificando attentamente

41. R. LONGHI, *Ampliamenti nell'Officina ferrarese*, Firenze 1940, poi in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*. V cit. (nota 36), pp. 123-171: 125-126. A Evelyn SANDBERG VAVALÀ si deve un contributo decisivo, dopo il grandioso lavoro di Pietro Toesca sulla Lombardia del 1912, per allargare il campo di indagine sulla pittura trecentesca, fino ad allora monopolizzato dalla Toscana, alle altre scuole regionali, specie a quelle dell'Italia settentrionale, grazie al suo libro su *La Pittura veronese del Trecento e del primo Quattrocento* (Verona 1926), ancora impressionante per capillarità di indagine, e grazie al recupero *ab ovo* della fisionomia da una parte di Paolo Veneziano (E. SANDBERG VAVALÀ, *Maestro Paolo Veneziano*, in «The Burlington Magazine», LVII, 1930, 331, pp. 160-183) e dall'altra di Vitale da Bologna (EAD., *Vitale delle Madonne e Simone dei Crocifissi*, in «Rivista d'arte», XI, 1929, pp. 449-480), che dobbiamo sostanzialmente alla sua acribia filologica. Nella sua appassionata rilettura della pittura bolognese del Trecento Roberto LONGHI (*Momenti della pittura bolognese*, in «L'Archiginnasio», XXX, 1935, pp. 111-135) seppe inserire Vitale in un contesto interpretativo meno cauto e di ben altro respiro, ma è pur vero che sottacque ingiustamente i meriti della studiosa inglese. Sarebbe interessante recuperare tracce puntuali del rapporto fra i due, che dovette esserci senz'altro fra terzo e quarto decennio. Rammento che Georg Pudelko in una sua lettera a Longhi del 5 febbraio 1931 riferiva di aver avuto «dalla formidabile signora Vavalà» un resoconto della conferenza su Vitale da Bologna e il *Trionfo della Morte* del Camposanto di Pisa, tenuta poco prima da Longhi presso l'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Pisa (e ripetuta al Kunsthistorisches Institut di Firenze il 5 dicembre 1931): cfr. A. DE MARCHI, *Vedere il Quattrocento con occhi nuovi: Georg Pudelko (1905-1972) tra gli studi a Firenze e la Parigi dei surrealisti - II*, in *I conoscitori tedeschi tra Otto e Novecento*, atti del convegno a cura di F. Caglioti, A. De Marchi e A. Nova (Firenze, 2013), Milano 2018, pp. 431-442: 433.

42. E. SANDBERG VAVALÀ, *La ricostruzione di un polittico*, in «L'Arte», XXXV, 1932, 5, pp. 400-403 (ampliando ai quattro *Santi* di Berlino un primo collegamento di Luigi COLLETTI, *Lorenzo Veneziano in neuem Licht*, in «Pantheon», IX, 1932, pp. 47-50, fra la predella sempre a Berlino e la tavola del Museo Correr con la *Traditio clavium*).

le misure e sfruttando anche indizi minimi, non già perfezionare la vera e propria ricostruzione, i precisi rapporti proporzionali o la foggia ipotizzabile per la cornice. Ben diversamente Miklós Boskovits, che forse rappresenta il maggiore erede e prosecutore di Zeri in questo campo specifico, curava nei dettagli, anche con suoi schizzi preparatori, le ricostruzioni affidate in sede editoriale ai grafici. Nei primi tempi di attività pubblicistica di Zeri si procedeva ancora con stampe apposite in scala, ma pochi sono i cartoncini superstiti di questo genere: per il dossale di Francescuccio di Cecco con *Storie di san Giovanni Evangelista*; per il polittico di Porto San Giorgio di Crivelli (anche se poi non venne utilizzato da «The Burlington Magazine»)⁴³; per la prima *facies* della pala d'altare di Agnolo Bronzino nella cappella di Eleonora da Toledo in Palazzo Vecchio, incollando direttamente il ritrovato *San Giovanni Battista* sopra l'*Angelo annunziante* eseguito dallo stesso artista in un secondo momento al suo posto ovvero scontornando l'*Annunciata* e la *Pietà* dipinta in sostituzione di quella donata al Granvelle⁴⁴; per la pala di Nicola di Maestro Antonio già in San Francesco alle Scale ad Ancona, divisa tra Palazzo Massimo a Roma, la York Art Gallery (lunetta con *Cristo risorto*) e il Brooklyn Museum di New York (predella), dove è delineata graficamente la struttura originale, in maniera peraltro assai primordiale e con una rastremazione della cornice nella lunetta del tutto implausibile, proposta pure a stampa⁴⁵; per un trittico di Giovanni da Gaeta diviso fra la collezione Saibene a Milano e ubicazione ignota⁴⁶; per il secondo pentittico di Carlo Crivelli destinato a San

43. Si veda nota 10.

44. A rigore il secondo montaggio, che permette di leggere in maniera più **coerente** la prima *facies*, con i *Profeti* affrescati e il *Battista* ritrovato da Zeri, e la sua **coerenza**, commentata nel testo. Purtroppo nessuno dei due montaggi venne però utilizzato in «Paragone», dove Longhi preferì riprodurre il solo *Battista* giustapposto a una foto con lo stato attuale. Cfr. F. ZERI, *Agnolo Bronzino: il «San Giovanni Battista» della cappella di Palazzo Vecchio*, in «Paragone», III, 1952, 27, pp. 57-59, poi in ID., *Giorno per giorno nella pittura*. IV cit. (nota 9), pp. 71-72. Il dipinto, allora in una collezione privata inglese, è poi approdato nel 1973 al J. Paul Getty Museum di Los Angeles, CA. L'altro pannello, già descritto da Giorgio Vasari come un *San Cosimo*, è stato poi identificato da Philippe COSTAMAGNA (in *Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici*, catalogo della mostra a cura di C. Falciani e A. Natali [Firenze, 2010-2011], Firenze 2010, pp. 122-123, n. II.5) con una tavola resecata inferiormente di una collezione privata inglese.

45. F. ZERI, *Qualcosa su Nicola di maestro Antonio*, in «Paragone», IX, 1958, 107, pp. 34-41, poi in ID., *Giorno per giorno nella pittura*. III cit. (nota 1), pp. 179-182, fig. 293. Per la provenienza, ignota a Zeri, da San Francesco delle Scale, dove la descrisse nel 1777 Marcello Oretti, confermando la pertinenza della *Resurrezione* di York come lunetta, si veda M. MAZZALUPI, *11. Nicola di maestro Antonio*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi e M. Mazzalupi, Milano 2008, pp. 250-295: 279-284.

46. F. ZERI, *Perché Giovanni da Gaeta e non Giovanni Sagitano*, in «Paragone», XI, 1960, 129, pp. 51-53, poi in ID., *Giorno per giorno nella pittura*. III cit. (nota 1), pp. 195-196, fig. 304.

22 Domenico ad Ascoli Piceno, ricongiungendo una Madonna dello Szépművészeti Múzeum di Budapest e quattro santi laterali rimontati nel registro alto del polittico Demidoff della National Gallery di Londra⁴⁷. Per altre ricostruzioni bastavano evidentemente chiare indicazioni proporzionali e dispositive fornite direttamente al grafico.

Fra le numerosissime ricomposizioni di Zeri tante altre andrebbero ricordate, alcune delle quali particolarmente gustose. In certi casi la congiunzione di un centrale e dei suoi laterali si avvaleva della prosecuzione di elementi figurati da una tavola all'altra: così le ali dei due angeli musicanti accoccolati ai piedi della Madonna col Bambino, del tardogotico lucchese Maestro di Barga, nella Galleria Nazionale di Parma, debordano negli scomparti con san Giuliano, la cui spada a sua volta penetra sul fondo del pannello centrale, e con san Lorenzo di collezione privata; da pochi anni i quattro santi sono stati comprati dallo Stato italiano e la ricomposizione virtuale di Zeri è divenuta realtà nel museo parmense⁴⁸. In altri casi decisiva era stata la ricognizione degli ornati incisi sull'oro. Così per i quattro pannelli con *Storie di sant'Agostino* dell'Alte Pinakothek di Monaco, la cui attribuzione al Maestro di Narni del 1409 non era per nulla facile, rappresentando un suo vertice di scioltezza narrativa, un po' distinto dalle sue figure iconiche più irrigidite⁴⁹. Il pentittico ricostruito da Zeri stava sull'altare maggiore di Sant'Agostino a Narni e per questo la predella era interamente dedicata al dottore della chiesa, con l'eccezione della *Crocifissione* sottomessa alla *Madonna col Bambino*, che ho avuto la ventura di identificare di recente nella Galleria Corsini a Roma⁵⁰. Zeri si accorse che il fondo delle predelle presentava rabeschi graniti identici a quelli lungo l'ogiva del pannello centrale, datato 1409, ora al Musée du Petit Palais di Avignone; nei quattro laterali della Pinacoteca Vaticana, che includono pure la figura di sant'Agostino, tale decoro mancava, così come nella *Crocifissione* da me identificata, che permette di ravvisare un

47. ZERI, *Cinque schede per Carlo Crivelli*. 2 cit. (nota 26), pp. 160-164, fig. 244.

48. F. ZERI, *Due ipotesi di primo Quattrocento a Lucca e due dipinti a Parma*. 2. *La «Madonna» 55 e il Maestro di Barga*, in *Diari di lavoro 2*, Torino 1976, poi in ID., *Giorno per giorno nella pittura*. II cit. (nota 9), pp. 149-150. Le cinque tavole finalmente ricomposte sono state restaurate da Stefano Scarpelli sotto la guida di Lorenzo Sbaraglio, che ringrazio per avermene fornito le foto, e sono ora appese nella Galleria Nazionale di Parma.

49. F. ZERI, *Un pittore di Narni del 1409*, in «Paragone», IX, 1958, 97, pp. 3-9, poi in ID., *Giorno per giorno nella pittura*. III cit. (nota 1), pp. 65-68. Si veda pure C. SYRE, *Frühe italienische Gemälde aus dem Bestand der Alten Pinakothek*, catalogo della mostra (Monaco di Baviera, 1990), Monaco di Baviera 1990, pp. 69-75.

50. A. DE MARCHI, *Tardogotico retrospettivo: un Calvario dell'Umbria meridionale ritrovato*, in *Survivals, revivals, rinascenze. Studi in onore di Serena Romano*, a cura di N. Bock, I. Foletti e M. Tomasi, Roma 2017, pp. 175-185.

sistema di corrispondenze chiasmiche negli ornati del fondo oro, fra predella e scomparti maggiori.

In ultimo vorrei attirare l'attenzione su un passaggio minimo del suo articolo riminese del 1958, perché è indicativo delle risorse talvolta nascoste tra le pieghe di un *recit* asciutto, referenziale, a tratti fin sbrigativo, come può parere quello dei *Diari di lavoro* zeriani. Commentando l'inedito *Compianto su Cristo morto* egli inserì il seguente inciso: «l'anonimo autore della nostra "Deposizione" [per cui prospetta «persino un diretto riferimento a» Giovanni Baronzio] fu di non scarso peso per quella piccola, angusta persona che eseguì il "Cristo di pietà" a Moulins e le "Storie della Passione" divise fra l'Accademia di Venezia, il Museo di Berlino e una Collezione romana»⁵¹. Anche questi ultimi dipinti sono per noi dello stesso Baronzio, configurando una sua fase giovanile verso il 1330. Colpisce il tono asseverativo con cui Zeri accomunava l'*Imago pietatis* di Moulins, ora ad Avignone, e le tavolette disperse fra le Gallerie dell'Accademia di Venezia (sei: *Cattura di Cristo, Cristo davanti a Pilato, Salita sulla croce, Crocifissione, Deposizione dalla croce, Giudizio Finale*), gli Staatliche Museen di Berlino (cinque: *Cristo davanti ad Anna e Caifa, Pie donne al sepolcro e Cristo risorto, Discesa al Limbo, Ascensione, Pentecoste*) e una collezione privata (*Compianto su Cristo depresso nel sepolcro*). Egli era colpito dalle intime affinità di stile, nonché da quelle dell'incisione del fondo oro, con simili foglie polilobate a risparmio contro il tratteggio. Non dice esplicitamente che possano venire dallo stesso complesso, ma è questa un'eventualità che non va scartata. Le storiette sono state resecate, sacrificando i partimenti: se si calcolano queste parti mancanti la somma di due registri (17,5 cm per due più i fregi divisorii) si avvicina all'altezza della superficie dipinta dell'*Imago pietatis* (40 cm, di contro ai 47,5 cm includenti la cornice esterna⁵²), che poteva stare al centro di un dossale consacrato alla Passione e Resurrezione di Cristo. Di recente i quadretti veneziani sono stati restaurati e in quell'occasione Valeria Poletto ha condotto un'attenta disamina dei supporti, purtroppo non applicabile alle tavolette berlinesi, che sono ridipinte sul tergo⁵³. Le venature permettono di apparentare con certezza le cinque *Storie della Passione*, ricavate su assi verticali, e forse anche

51. F. ZERI, *Una «Deposizione» di scuola riminese* cit. (nota 21), p. 25.

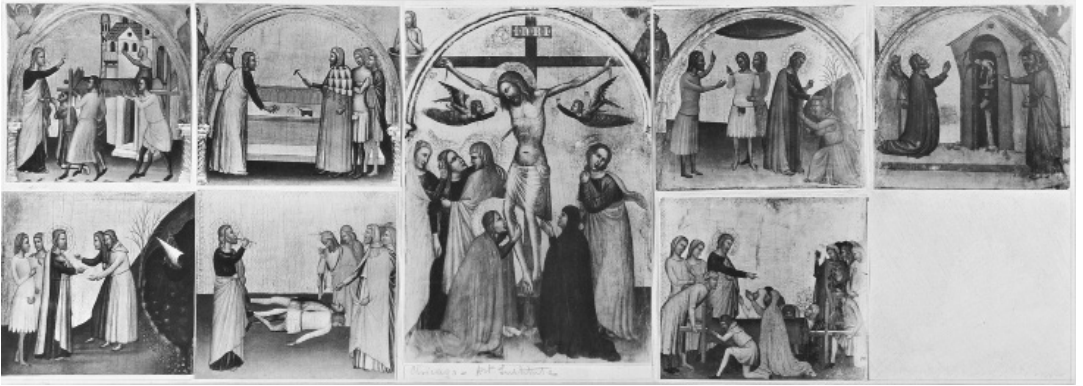
52. Impressionato da questo dato Daniele BENATI (in *Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, catalogo della mostra a cura di D. Benati [Rimini, 1995-1996], Milano 1995, p. 248, n. 44) prospettava che le storie si disponessero su tre registri e finiva quindi per escludere la provenienza, perché avrebbero ecceduto in altezza.

53. V. POLETTI, in *Restituzioni. Tesori d'arte restaurati*, catalogo della mostra a cura di C. Bertelli (Firenze-Vicenza, 2011), Venezia 2011, pp. 130-135.

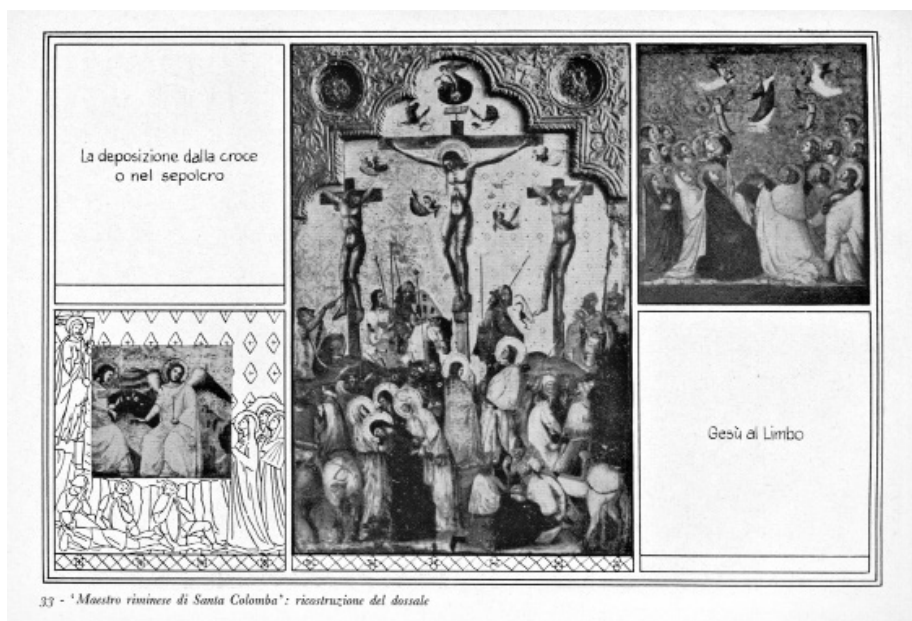
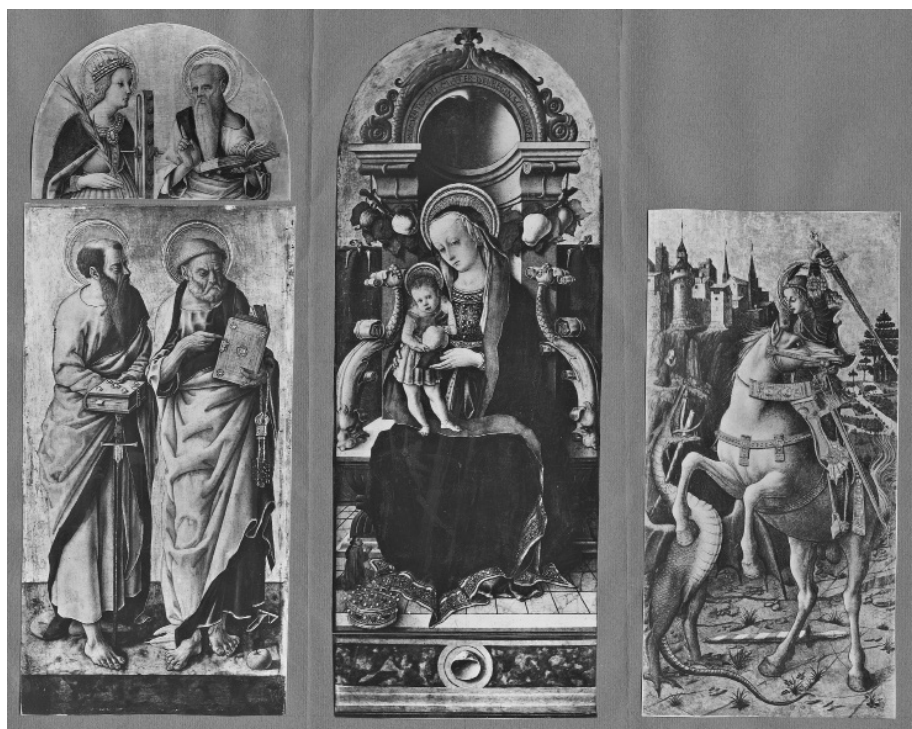
il pannello col *Giudizio* sarebbe in continuità con queste, cioè tagliato dalle
25 stesse tavole. Di norma la venatura del legno asseconda il formato prevalen-
te e quindi questo ciclo narrativo dovrebbe venire da un elemento verticale,
forse da degli sportelli, come ipotizza Valeria Poletto. Ci sono però eccezioni
che confermano la regola e nelle stesse Gallerie dell'Accademia un dossale
orizzontale con l'*Incoronazione della Vergine* e otto *Storie della Vergine e di*
26 *Cristo*, opera minore veneziana della metà del Trecento, è composto con
tre assi verticali⁵⁴. D'altra parte un'anta con dodici storie su quattro registri
avrebbe un formato quasi quadrotto non verosimile, e bisognerebbe ipotiz-
27 zare la perdita totale di un'altra anta analoga, a sinistra, con *Storie dell'infan-*
zia di Cristo, ciò che è sempre possibile ma antieconomico. Viceversa una
struttura orizzontale centrata sulla Passione e Resurrezione di Cristo, con al
centro in questo caso un'*Imago pietatis*, pure a venatura verticale, è molto
24-25 più plausibile, ha riscontro nel dossale Corvisieri e in quello ricostruito da
Zeri attorno alla *Crocifissione* Ingenheim, tutte opere di Giovanni Baronzio,
28 analoghe anche se di epoche e dimensioni diversificate⁵⁵. Nel complesso
lavoro congetturale di ricostruzione degli *ensembles* smembrati sono allora
tanti gli elementi di giudizio che entrano in causa, ma dirimente deve essere
l'ampio spettro di comparazioni con tipologie attestate e manufatti integri,
stella polare non sempre esplicitata, ma ben presente nel positivo metodo di
lavoro di Federico Zeri.

54. N. 23: cfr. S. MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. I. Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Roma 1955, pp. 19-20, nn. 17-18, totale 55 × 120 cm.

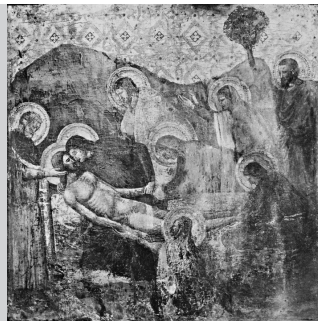
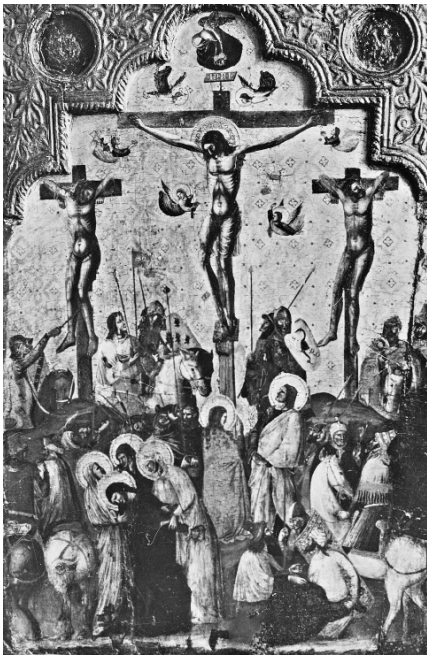
55. Il totale sarebbe stato di 50 × 140 cm circa (di contro ai 70/80 × 280 cm circa del dossale Corvisieri e ai 120/130 × 330/340 cm circa del dossale con al centro la *Crocifissione* Ingenheim).



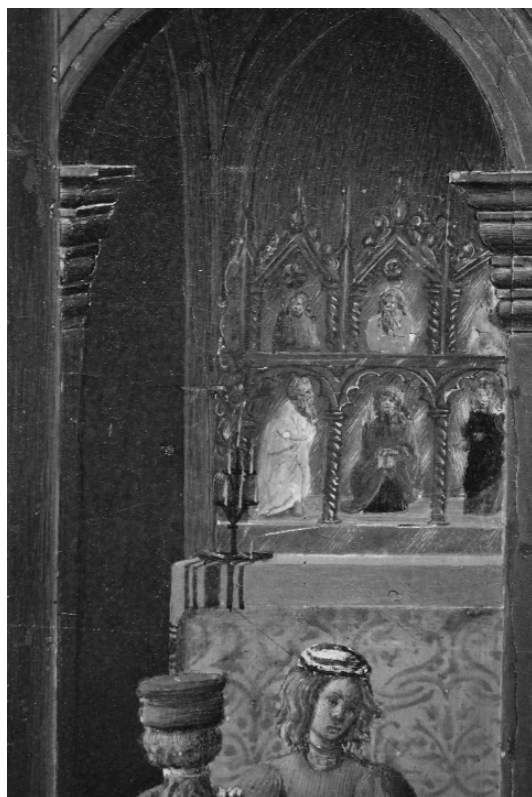
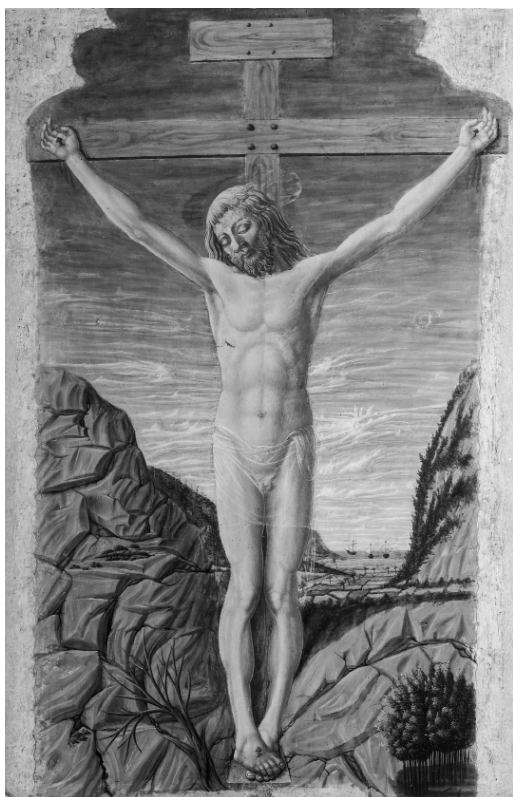
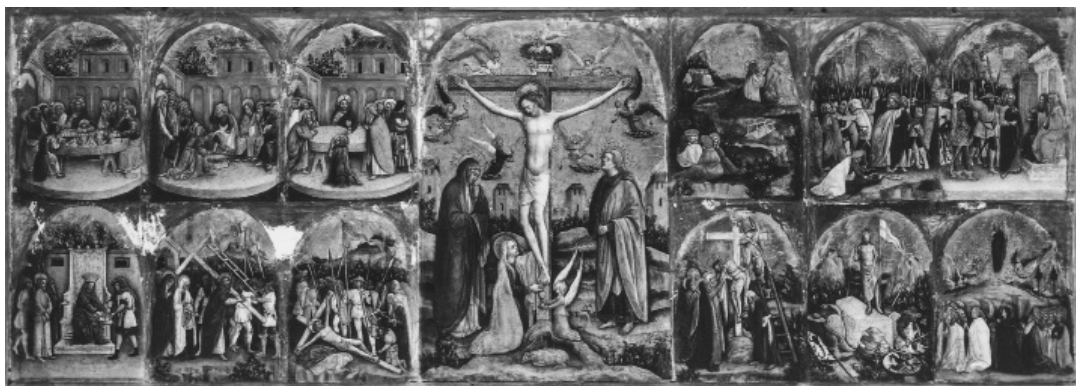
1. Ricostruzione di Federico Zeri (1949) di un dossale di Francescuccio di Cecco con *Crocifissione* (Chicago, IL, The Art Institute) e *Storie di san Giovanni Evangelista* (New York, The Metropolitan Museum of Art; Portland Art Museum; Raleigh, North Carolina Museum of Art).
Fototeca Zeri, inv. 29854i
2. Ricostruzione di Federico Zeri (1949) di un trittico di Francesco d'Antonio con *Madonna col Bambino* (Denver Art Museum), *Beato domenicano e san Michele* e *Santa martire e santa Caterina d'Alessandria* (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo).
Fondazione Zeri, inv. 34551i



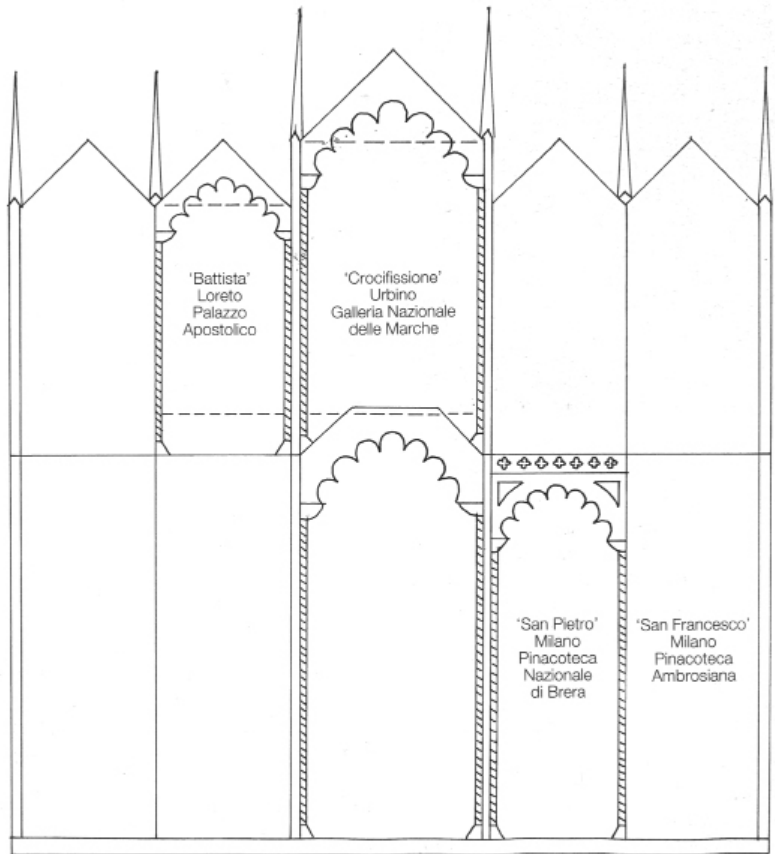
3. Ricostruzione di Federico Zeri (1950) del trittico di Carlo Crivelli proveniente da Porto San Giorgio (1470), *Madonna col Bambino* (Washington, D.C., National Gallery of Art), *San Paolo e san Pietro* (Londra, The National Gallery), *Santa Caterina d'Alessandria e san Girolamo* (Tulsa, OK, Philbrook Museum of Art) e *San Giorgio e il drago* (Boston, MA, Isabella Stewart Gardner Museum).
Fondazione Zeri, inv. 52695i
7. Ricostruzione di Alberto Martini (1958) di un dossale di Giovanni Baronzio con *Crocifissione* (già Friedenthal-Giesmannsdorf, collezione Ingenheim), *Pie donne al sepolcro e angeli*, frammento (Parigi, Musée Jacquemart-André), *Ascensione* (Torino, Galleria Sabauda, collezione Gualino).



6. Giovanni Baronzio, *Compianto sul Cristo morto*. Buenos Aires, Museo Nacional de Arte Decorativo. Fototeca Zeri, inv. 12183
8. Ricostruzione di Federico Zeri (1958) di un dossale di Giovanni Baronzio con *Crocifissione* (già Friedenthal-Giesmannsdorf, collezione Ingenheim), *Compianto su Cristo morto* (Buenos Aires, Museo Nacional de Arte Decorativo), *Pie donne al sepolcro e angeli*, frammento (Parigi, Musée Jacquemart-André), *Ascensione* (Torino, Galleria Sabauda, collezione Gualino) Fototeca Zeri, invv. 28093, 12183, 28096, 28094



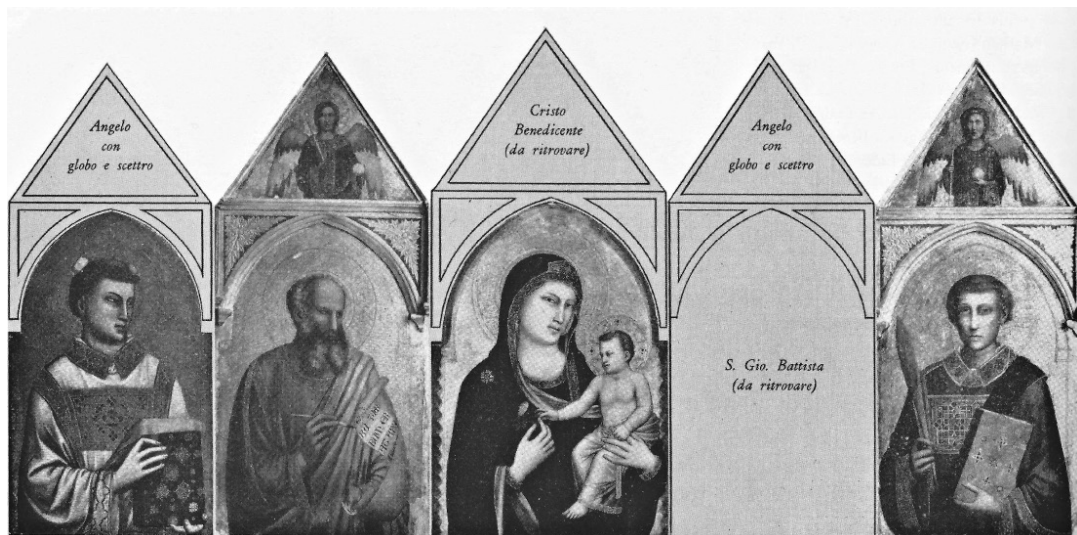
9. Antonio Vivarini, dossale con *Crocifissione, Storie della Passione e Resurrezione di Cristo*. Venezia, Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro. Fototeca Zeri, inv. 61143
10. Fra Carnevale, *Cristo crocifisso*. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, collezione Cini.
11. Fra Carnevale, *Presentazione al Tempio della Vergine* (particolare). Boston, MA, Museum of Fine Arts.



12. Ricostruzione di un polittico di Fra Carnevale (da A. De Marchi, *Pedanterie pierfrancescane*, in «Prospettiva», 1993, 72, p. 91, fig. 11).

13. Ricostruzione di un polittico di Fra Carnevale (da C. Castelli, G. Bisacca, *Le carpenterie lignee nelle opere di Fra Carnevale: alcune nuove considerazioni*, in *Fra Carnevale. Un artista rinascimentale da Filippo Lippi a Piero della Francesca*, catalogo della mostra a cura di M. Ceriana et alii [Milano-New York, 2004], Milano 2004, p. 342, tav. 9).

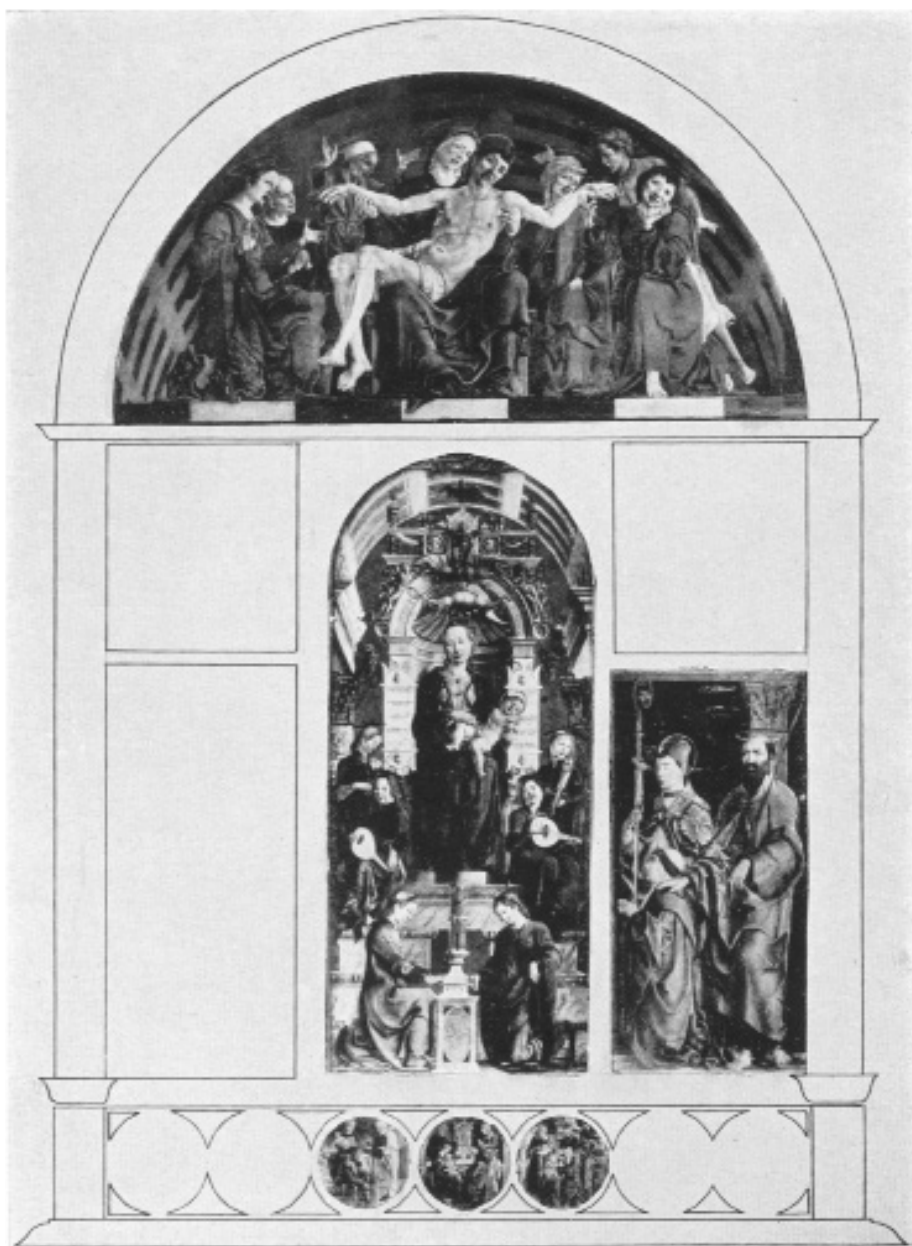




14. Ricostruzione di Roberto Longhi (1930-1931) di un polittico di Giotto con *Madonna col Bambino* (Washington, D.C., National Gallery of Art), *Santo Stefano* (Firenze, Museo Horne), *San Giovanni Evangelista* e *San Lorenzo* (Abbaye de Chaalis, Musée Jacquemart-André).



15. Ricostruzione di Roberto Longhi (1934) del politico Roverella di Cosmè Tura (già Ferrara, chiesa di San Giorgio), cartonetto posseduto da Evelyn Sandberg Vavalà. Fototeca Zeri, inv. 67321i



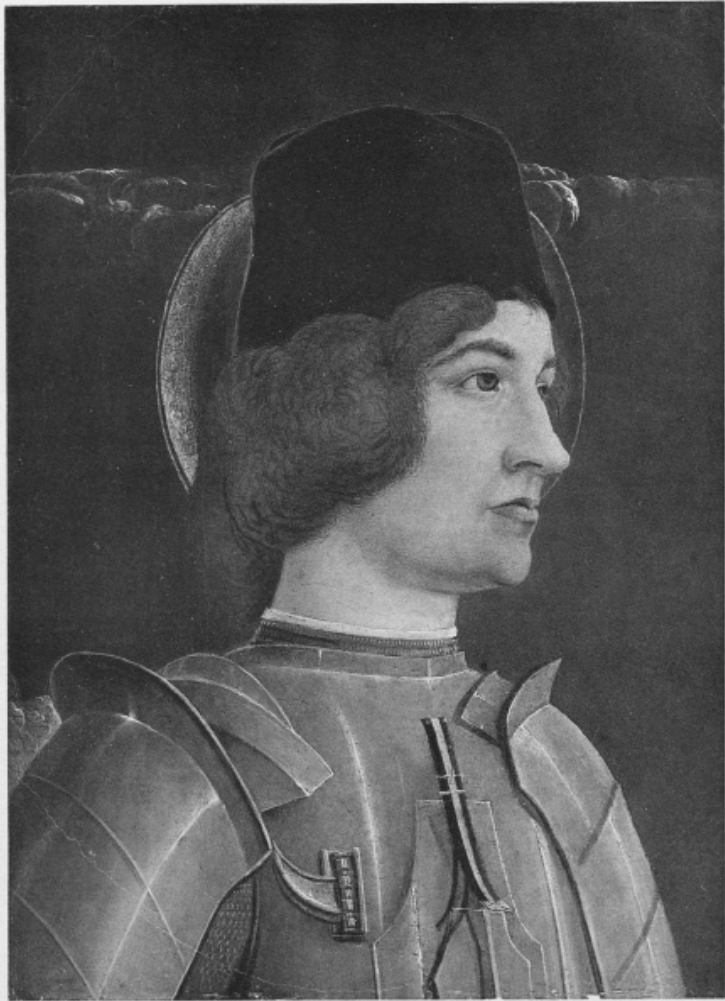
Già in San Giorgio, Ferrara.

Schema originario dell'altare Roverella.

16. Ricostruzione di Roberto Longhi (1934) del polittico Roverella di Cosmè Tura (già Ferrara, chiesa di San Giorgio), da R. Longhi, *Officina ferrarese*, Roma 1934, tav. a p. 45.

dep Tura, Cosimo 708-1j

Baron von Lanna sale, Berlin, Nov. 6, 1929, pl. 7



21

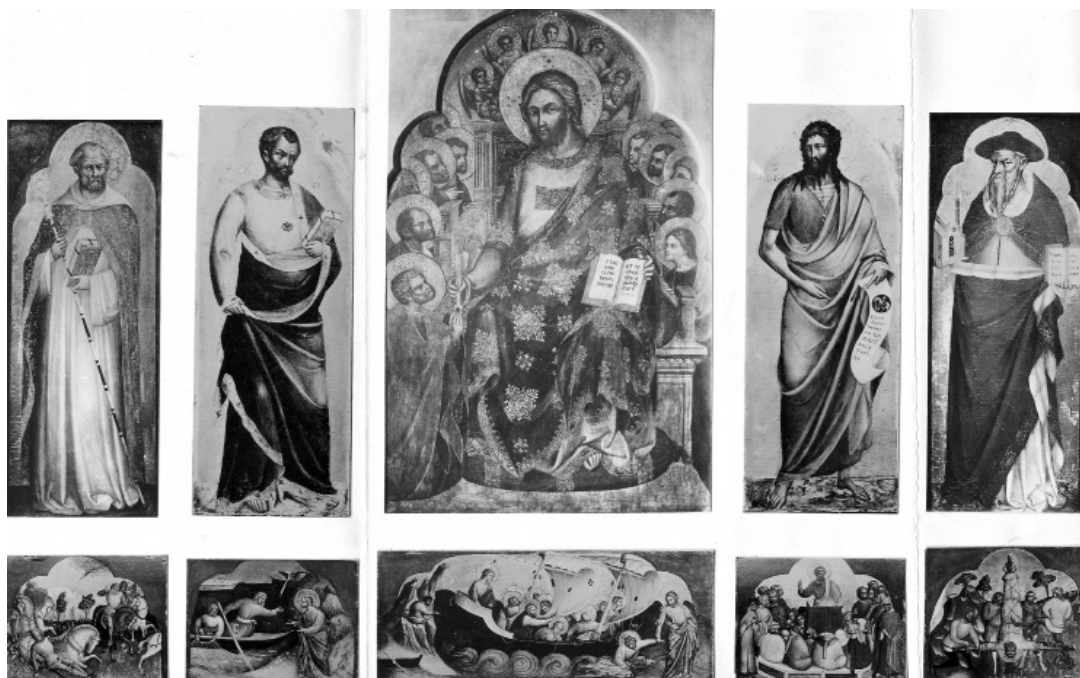
ab.
Francesco Bonsignori

St. George

P. 37 x 27.5 cm.

17. Ritaglio con il *San Giorgio* di Cosmé Tura (San Diego Museum of Art, dal politico Roverella) proveniente della vendita von Lanna, Berlino 1929, posseduto da Evelyn Sandberg Vavalà.

Fototeca Zeri, inv. 67314



18. Ricostruzione di Evelyn Sandberg Vavalà (1932) di un polittico di Lorenzo Veneziano (1370) con *Traditio clavium* (Venezia, Museo Correr), *San Nicola*, *San Marco* e *San Giovanni Battista* (già Berlino, Kaiser Friedrich Museum), *Storie di san Pietro e san Paolo* (Berlino, Gemäldegalerie), cartonetto preparatorio.

Fototeca Zeri, inv. 26099i



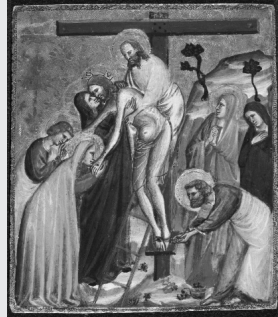
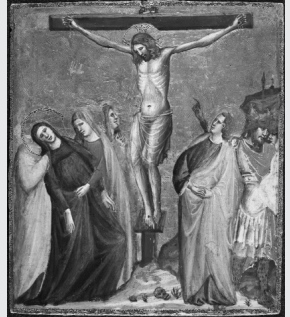
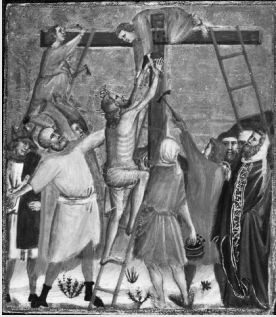
19. Fotomontaggio di Federico Zeri (1952) con il *San Giovanni Battista* di Agnolo Bronzino (Los Angeles, CA, J. Paul Getty Museum) pertinente alla prima *facies* della cappella di Eleonora da Toledo in Palazzo Vecchio a Firenze (non utilizzato).
Fototeca Zeri, inv. 86031i
20. Ricostruzione parziale di Federico Zeri (1952) della prima *facies* della cappella di Eleonora da Toledo di Agnolo Bronzino in Palazzo Vecchio a Firenze (non utilizzata).
Fototeca Zeri, inv. 86031



21. Cartonetto con la ricostruzione di Federico Zeri (1958) della pala di Nicola di Maestro Antonio già nella chiesa di San Francesco alle Scale ad Ancona con *Madonna col Bambino fra san Giovanni Battista, san Lorenzo, santo Stefano e sant'Antonio da Padova* (Roma, Palazzo Massimo), *Resurrezione di Cristo* (York Art Gallery) *Annunciazione, Storie di san Giovanni Battista, san Lorenzo, santo Stefano e sant'Antonio da di? Padova* (New York, Brooklyn Museum).
Fototeca Zeri, inv. 157302i

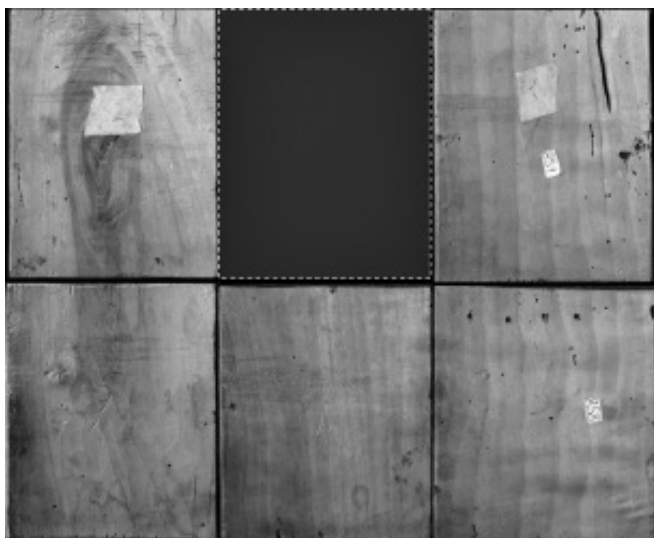
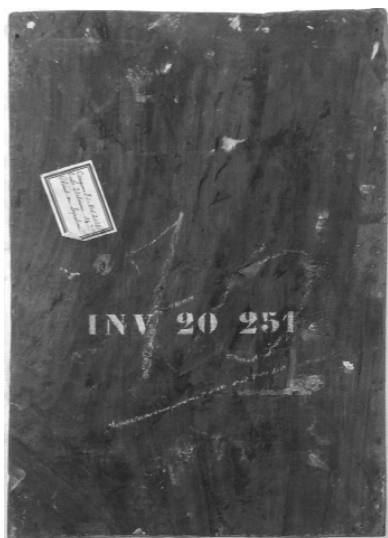


22. Cartonetto con la ricostruzione di Federico Zeri (1961) del polittico di San Pietro martire di Carlo Crivelli in nella chiesa di San Domenico ad Ascoli Piceno con *Madonna col Bambino* (Budapest, Szépművészeti Múzeum) tra *San Michele, San Girolamo, San Pietro martire e Santa Lucia* (Londra, The National Gallery). Fototeca Zeri, inv. 52831i
23. Polittico del Maestro di Barga ricostruito secondo l'ipotesi di Federico Zeri con *Madonna col Bambino tra i santi Stefano, Giuliano, Lorenzo e Antonio abate*. Parma, Galleria Nazionale.

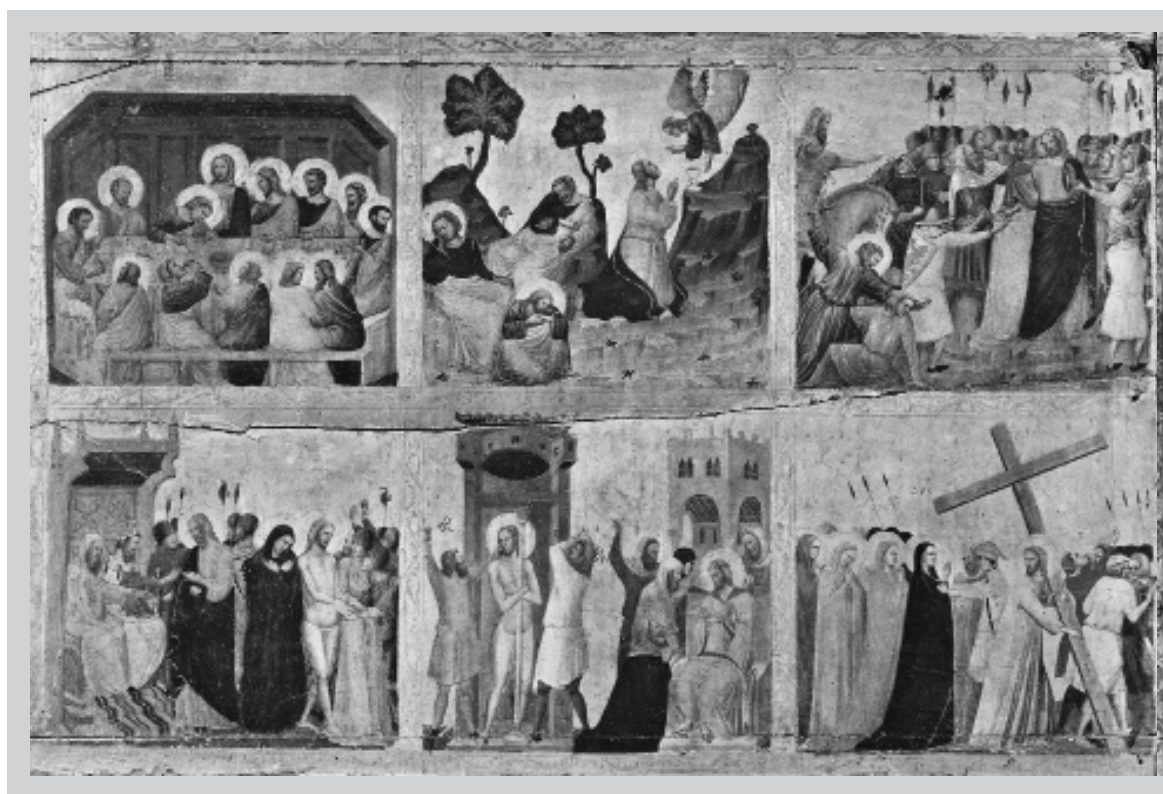


24. Ipotesi di ricostruzione di dossale di Giovanni Baronzio con *Imago pietatis* (Avignone, Musée du Petit Palais), *Storie della Passione e Resurrezione di Cristo* (Venezia, Gallerie dell'Accademia; Berlino, Gemäldegalerie; collezione privata).

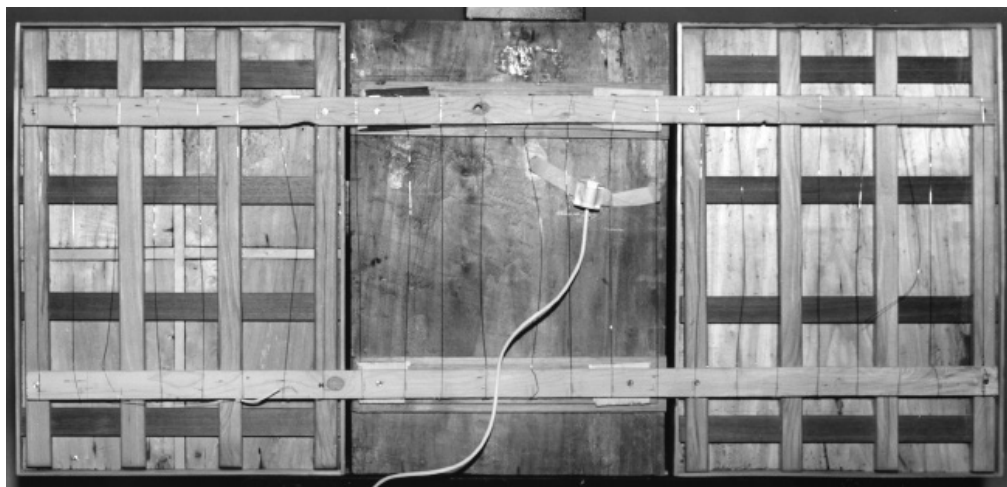
Fototeca Zeri, invv. 28125, 28129, 28130, 28131, 28132, 28152



25. Ipotesi di ricostruzione di un dossale di Giovanni Baronzio con *Imago pietatis* (Avignone, Musée du Petit Palais), *Storie della Passione e Resurrezione di Cristo* (Venezia, Gallerie dell'Accademia; Berlino, Gemäldegalerie; collezione privata). Foto del tergo dell'*Imago pietatis* di Avignone e di cinque *Storie della Passione* di Venezia.



26. Pittore veneziano della metà del XIV secolo, dossale con *Incoronazione della Vergine* e *Storie della Vergine e di Cristo*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.
28. Ipotesi di ricostruzione del dossale Corvisieri di Giovanni Baronzio con centrale mancante e *Storie della Passione e Resurrezione di Cristo* (Roma, Galleria Nazionale d'arte Antica; Rimini, Fondazione della Cassa di Risparmio, in deposito al Museo della città).
 Fototeca Zeri, invv. 28005, 28008



27. Pittore veneziano della metà del XIV secolo, dossale con *Incoronazione della Vergine* e *Storie della Vergine e di Cristo* (tergo). Venezia, Gallerie dell'Accademia.