

Conoscenza e sentimenti nella «mia piccola raccolta»

BRUNO TOSCANO

«La mia piccola raccolta»: così Longhi chiamava nel 1948, con una definizione scopertamente riduttiva, la sua collezione di cui, ancora nel 1958, quando cioè si era ulteriormente arricchita, parlava come della «mia modesta raccolta»¹. Non credo che la diminuzione sia frutto solo di civetteria o magari di prudenza, ma piuttosto di senso delle proporzioni. L'apice di collezione che Longhi aveva in testa era la grande galleria

sei-settecentesca italiana e europea, che da giovane aveva anche vagheggiato dedicando nel 1922 a quella di Pommersfelden uno 'Scherzo', in cui indossava con perfetta disinvoltura l'abito, anche linguistico, di un dilettante di fine Settecento, impegnato a descrivere per filo e per segno al Lanzi quella chilometrica quadreria². Personalmente, avendo nel '56 cominciato a frequentare la villa il Tasso, dove nell'attraversare l'an-



Firenze, villa "Il Tasso".

ticamera e la biblioteca per accedere al tavolo di Longhi lo sguardo non poteva non posarsi su pareti ricche di capolavori, ero stupefatto che per il proprietario quella fosse una «piccola raccolta».

Ma quali risposte l'illustre proprietario si attendeva dai quadri di casa? Intanto, non doveva dispiacergli che fiancheggiassero il cammino del visitatore, che avvertiva in profondità la seduzione di quella insolita scorta. Ma niente di esibito o di ornamentale nella loro esposizione. Era sufficiente attraversare quelle stanze per constatare la 'necessità' della loro presenza: quanti di essi erano strettamente legati al percorso studioso di Longhi, quanti rispecchiavano sue intuizioni e scoperte e, reciprocamente, quanti le avevano stimulate e non cessavano di stimolarle. Ecco gli antichi pittori di Bologna (ma anche i moderni, come l'argenteo Reni tardo), ecco Caravaggio e i solenni esemplari di caravaggeschi romani, napoletani, fiamminghi (lo stupendo Valentin non era ancora comparso), i lombardi e, qua e là, Morandi, Carrà e De Pisis. Mi ha sempre colpito che nella biblioteca le testate degli scaffali, visibili dal centro del salone, fossero nello stesso tempo – e lo sono tuttora – usati come supporti per appendere piccole tavole tre o quattrocentesche: libri e fondi oro quasi a contatto, a riassumere, si direbbe, il senso profondo di una ricerca suscitata in prima istanza dalla pienezza percettiva, diretta e qui anzi quotidiana, dell'oggetto di studio.

C'erano poi, è noto, quadri e pittori per i quali Longhi, che li possedeva e li aveva attorno, provava un sentimento che dovremmo collocare in una zona speciale della sua sfera affettiva, sollecitata da un senso profondo di immanenza – la sensazione di esserci –, che annullava la distanza temporale, proiettando l'antico nel moderno, o anzi nell'esistente, così che al critico che sedeva alla sua scrivania si affiancava un *alias* compagno dei pittori e lui stesso artista. Al centro – direi nel cuore – di quella sfera c'era Caravaggio, del cui essere nel mondo Longhi, maestro di memorabile concretezza storica, parla anche – caso, credo, unico – quasi assimilandolo a una *passio*, e così la copia del *Fanciullo che monda la pera* è da lui sentita come la «reliquia, per quanto consunta, che io conservo devotamente»³. Il grande lombardo è una prima fonte da cui scorre materia luminosa e nutriente e Gentileschi, Elsheimer, Saraceni, del quale il *Ritrovamento di Mosé* era

ogni giorno sotto il suo sguardo, sono lì a renderci «accorti di quanto il vigore di cultura sentimentale fomentato dal Caravaggio stillasse ricco già nei primi seguitori»⁴. La 'simpatia' longhiana poteva essere risvegliata anche dal quadro, ancora una volta, di radice caravaggesca, capace di suscitare invincibilmente in lui la memoria di un luogo o di una situazione paesistica davvero vissuta o che la pittura fa vivere. Tanto che non è difficile immaginare il dispiacere che lo studioso avrà provato per la perdita del *Santo eremita* di Sweerts, disperso negli anni di guerra, in cui egli, aiutandosi evidentemente con il ricordo, percepiva «sulla destra, oltre l'anfratto, il vasto respiro sciroccale della campagna Romana sotto i cumuli di nubi»⁵. Queste poche citazioni basteranno forse ad abbozzare il tipo di rapporto che Longhi intratteneva con i «suoi» quadri. Che egli non li abbia mai promossi a «collezione», termine spesso associato al senso patrimoniale, preferendo parlarne come di una raccolta, magari, come abbiamo visto, «piccola» o «modesta», è a mio parere un segno importante di che cosa significasse averli giorno dopo giorno attorno a sé. Si può giurare che in ognuno di essi Longhi rileggesse, certo, le tante tappe della sua vita di ricercatore, ma rivivendo anche i processi mentali che ne erano alla base, l'accendersi delle intuizioni, gli scatti segreti della memoria. Testimoni di casa della vita del suo intelletto.

In questo catalogo Mina Gregori rievoca come meglio non si potrebbe la formazione e gli sviluppi della collezione, che così spesso fanno risaltare, innanzitutto nella scelta dell'opera 'catturata', il forte anticipo degli interessi longhiani in confronto allo schieramento contemporaneo dei valori e nello stesso tempo illuminano il grado eccezionale della sua *connoisseurship*. Per mio conto, vorrei riservarmi una parte in apparenza ingrata, e cioè spiare qualche 'difficoltà' della raccolta, a partire da quelle incontrate dal collezionista, che non sempre aveva acquisito e aveva in casa quadri i cui problemi potevano dirsi definitivamente risolti.

L'acribia di Longhi nell'attribuzione era notoriamente portentosa ma non poteva sfuggire a una norma inesorabile, quella degli 'spostamenti' determinati dal progredire degli studi e da nuove acquisizioni della ricerca, cominciando naturalmente dai progressi di cui

sarebbe stato egli stesso autore o promotore. Ma non sempre era lui a cambiare idea. Ad esempio, quando in un articolo degli ultimi anni sui vedutisti scriveva: «ho continuamente sott'occhio, in casa mia, un Tassi e un Codazzi che si prestano a raffigurarsi come precedenti dei vedutisti veneti»⁶, non poteva sospettare che dal continuo avanzamento degli studi sul paesaggio di primo Seicento, ancora di là da venire, sarebbe emersa la certezza che entrambe le tele spettavano a Filippo Napoletano o alla sua cerchia⁷. Ragioni analoghe sono all'origine di altre, non poche, precisazioni e rettifiche. Sulla base di appunti lasciati da Francesco Arcangeli, la poetica tavola con *Storie di santa Caterina*, da Longhi assegnata a Jacopino di Francesco, è stata più verisimilmente indirizzata verso Vitale⁸. Una lavagna con un *Bivacco al chiaro di luna* è stata tolta a Elsheimer e data a Filippo Napoletano⁹. Grazie ad un'acquisizione degli ultimi anni (1968) Longhi era certamente lieto di essersi potuto procurare un bell'esemplare (*Madonna col Bambino e sant'Anna*) del raro caravaggista piemontese Nicolò Musso, ma il quadro, di cui il critico aveva centrato l'ambiente culturale, subì poi, per merito di Gianni Romano, uno spostamento verso Giovanni Antonio Molineri¹⁰. Quanto a un rame con l'*Assunzione della Vergine*, per il quale Longhi pensava a Stanzione, l'orientamento attuale, suffragato da un confronto con una pala napoletana, è per Antonio De Bellis, che tuttavia, come è stato riconosciuto, si rifaceva a un prototipo stanzionesco¹¹.

Scorrendo questi esempi qualcuno potrebbe convincersi che avere le opere a portata di mano non ha sempre portato fortuna al Longhi conoscitore. Ma sarebbe una convinzione da contrastare, perché trascura un dato essenziale, e cioè che l'occhio è regolarmente tarato sulla lancetta delle conoscenze relative al campo in cui l'opera è inserita. Questa condizione, cui si deve tanto serio lavoro di identificazione, non può tuttavia che indirizzare l'attribuzione verso ciò che è già noto, aree culturali, cerchie, artisti, mentre il non ancora noto, che insieme con il perduto è di gran lunga maggioritario, resta in attesa di essere messo in luce. Quando la ricerca, popolando il campo di nuovi dati, fa muovere la lancetta, i risultati già ottenuti possono essere corretti o almeno meglio precisati. Musso è potuto diventare Molineri e De Bellis è potuto succedere a Stanzione grazie all'arricchimento e all'affinamento dei

dati sulla pittura piemontese della prima metà del Seicento e, rispettivamente, sulla cerchia di Cavallino.

In confronto a questi esempi e ad altri simili di normale «progresso con ridenominazione», a qualcuno può essere apparso in questa materia un evento clamoroso il nuovo battesimo di ben cinque grandi tele di primo Seicento, comprate da Longhi poco più che venticinquenne, ma già pioniere di ricerche in ambito caravaggesco con interventi su Borgianni, Saraceni, Battistello. Mi riferisco naturalmente ai cinque *Apostoli*, superstiti di un'intera serie, che Longhi, sviluppando i suoi studi sulle cerchie caravaggesche romane, riferì a un anonimo, probabilmente francese, cui dette il nome di Maestro del Giudizio di Salomone, avendo acutamente riconosciuto la stessa mano nel quadro di quel soggetto nella Galleria Borghese. Ma non basta. Al catalogo dell'anonimo maestro egli stesso aggiunse due importanti opere, un *Origene*, da lui visto in collezione privata, e la *Negazione di san Pietro* della Galleria Corsini. Un orientamento decisamente diverso circa la paternità di questo gruppo di opere comincia a manifestarsi, dopo la morte di Longhi, negli studi di Rosenberg, Bréjon de Lavergnée-Cuzin e Nicolson, che convergono sull'ipotesi di identificarne l'autore nel giovane Ribera degli anni romani. La proposta, accolta, avvalorata e infine promossa a certezza in uno scritto apparso alcuni anni fa su "Paragone", era stata invece nettamente accantonata dagli studiosi italiani e spagnoli che avevano realizzato la grande mostra napoletana di Ribera (1992)¹².

Ma nei suoi ultimi anni – e questo è un punto di particolare interesse – Longhi aveva altresì potuto offrire un contributo sull'attività di Ribera a Roma, che dagli specialisti spagnoli sarà giudicato fondamentale per la conoscenza della sua opera giovanile. Era infatti riuscito a scovare uno dei *Cinque sensi*, la serie nota fino ad allora solo per una citazione antica e illustre, quella, piena di ammirazione, di Giulio Mancini. Non esagerava, Longhi, quando, nel 1966, asseriva che «Il gusto» – l'originale allora recuperato – «rifletteva [...] la perspicuità di un nuovo e grande maestro, e questi era il giovine Ribera»¹³. *Nuovo e grande maestro*, e infatti per molto del meritorio lavoro che impegnerà gli studiosi in ampliamenti e approfondimenti il quadro del *Gusto* è stato un vero e proprio 'lancio'. Tanto più che Longhi aveva approfittato della felice occasione

per proporre, sulla base della documentazione nota, un primo regesto cronologico dell'esordio italiano di Ribera. Ora, è abbastanza impressionante constatare che, dopo quaranta anni, cioè anche dopo nuovi ritrovamenti d'archivio, le tappe segnate nella tabella longhiana possono essere sostanzialmente confermate: il passaggio da Parma a Roma circa il 1610 (oggi: prima del '13), il soggiorno a Roma fin verso il '15 (oggi: fino alla primavera del '16), e poco dopo a Napoli (dove è documentato nel luglio del '16).

Dunque, sull'argomento che qui ci interessa Longhi aveva aperto due fronti. Entrambi erano stati da lui tenuti fino all'ultimo separati ma saranno ugualmente di gran frutto per gli studi successivi. Avrebbe potuto esserci un diverso 'finale'? Difficile dirlo, nella chiusa di un romanzo i due protagonisti, ignari l'uno dell'altro, dopo varie peripezie si riconoscono stretti congiunti. Le cartelle con le due diverse intestazioni non si sono mai fuse, ma un *coup de théâtre* c'è stato, l'incontro con i *Santi Pietro e Paolo* del Museo di Strasburgo, che reca in un'iscrizione il nome del Ribera «Academicus Romanus». Ebbene, Longhi non ha esitato a considerare falsa la firma e a collocare la foto nella cartella del Maestro del Giudizio di Salomone¹⁴.

A mio parere, sarebbe saggio non considerare oggi, se posso esprimermi così, l'unificazione delle due cartelle come un traguardo definitivo, toccato nonostante precedenti deviazioni. Ammesso che l'esito sia indiscutibile, sarebbe doveroso dichiarare senza ambiguità che la strada percorsa da Longhi o, meglio, le due strade hanno fortemente contribuito a conseguirlo. Invece, se a distanza di poche pagine scritte di recente, da una parte si definisce il suo occhio «infallibile» e dall'altra si afferma che le proposte della letteratura precedente, dunque prevalentemente le sue, sono «irrimediabilmente datate e non vengono più frequentate dagli studi recenti», è probabile che il lettore desideroso di capire ne resti sconcertato¹⁵. Personalmente, a un simile lettore darei volentieri delle avvertenze, con almeno due sottolineature: che Longhi ha letto i suoi *Apostoli* nelle condizioni in cui erano all'acquisto, non dopo il restauro, che è solo del 1998; e che i reperti d'archivio di maggior peso, dovuti alla Grilli e al Corradini, sopraggiungono negli anni Novanta. Aggiungerei però che il punto più problematico è un altro. L'esercizio dell'attribuzione ha riscosso tanti, meritati successi, ma

dovrebbe liberarsi di una specie di ottimismo euristico con cui è sempre più spesso praticato.

Al caso che vorrei ora trattare distesamente occorre riconoscere implicazioni più vaste. Qui, infatti, lo storico della vicenda critica deve dimostrare la sua cautela valutativa, prettamente relativistica, di fronte a un'attribuzione che comportava però anche la considerazione e il giudizio su veri e propri continenti culturali.

«Continuamente sott'occhio in casa», Longhi aveva anche una *Natività*, di cui, insieme con altre tre tavollette della stessa serie allora note, ci dà nel *Giudizio sul Duecento* una lettura così attraente che alcuni brani potrebbero figurare in una antologia sui primitivi. La sua arte nel cogliere posture, gesti, espressioni, modi di comporre, distribuire nello spazio, ambientare, fa lievitare piccoli attori di storie cristologiche fino a un livello di icasticità così solenne e anzi monumentale da portarli a prefigurare «gente masaccesca» e «tratti di Donatello» e perfino del «vecchio Tiziano»¹⁶.

Nei commenti ai quattro dipinti non è difficile scoprire una linea-guida che accompagna la sua riflessione fino all'attribuzione a Cimabue e che potrebbe riassumersi così: il fondo di queste «storie» è prettamente bizantino, ma in un'accezione solo iconografica, perché da quel fondo si distaccano qualità di racconto, di invenzione, di animazione, possibili solo in un grande innovatore di Occidente. Nella *Natività* «la composizione [...] ha una potenza distributiva ben più libera che in ogni esemplare bizantino dell'epoca». Nella *Cena* «l'iconografia della tavola tonda è tardo-bizantina, ma l'animo di tutto l'argomento pare rimodellarsi affatto». Quanto alla *Cattura*, «anche qui il tracciato iconografico orientale scoppia e sbolla in una violenza di passione che sembra portarci ancora una volta a certi tratti di Donatello [...]». Infine, nel *Giudizio finale* «se il pittore si attiene a un testo più stringato» lo supera poi nelle invenzioni che rivelano la sua «capacità [...] di toccar concisamente una moralità fonda e perentoria»¹⁷.

Che queste rare qualità dovessero essere ricondotte alla mano di Cimabue non hanno creduto, fin dalla prima emissione della proposta, medievisti italiani e stranieri del tutto estranei alle asperità del *Giudizio* longhiano sulla pittura tardo- (o medio-) bizantina. Ma si poteva sempre sospettare che il rifiuto di E.B.

Garrison e dei suoi corrispondenti di casa nostra fosse influenzato da prevenzioni contro il «nemico» Longhi¹⁸. Un sospetto, però, che non può essere esteso fino a comprendere la ormai ricca letteratura sull'argomento, da Offner a Zeri a Boskovits, e non esclusa la più recente e autorevole monografia sul maestro fiorentino – dovuta a un autore la cui genealogia di studioso non lascia spazio a dubbi – nella quale la *Natività*, insieme con gli altri elementi dello stesso gruppo, è elencata fra le «Opere erroneamente attribuite a Cimabue» e spostata «in ambito veneziano»¹⁹.

Tuttavia, arrestarsi alla cruda constatazione che Longhi ha a lungo creduto di avere in casa un'opera di Cimabue, cioè di un primo, grande innovatore dell'arte italiana, rivelatasi poi di fattura veneziana, cioè di uno dei centri italiani più legati all'arte bizantina, per dedurne una clamorosa *défaillance* del suo metodo, sicuramente non coglierebbe nel segno.

L'«errore» longhiano meriterebbe una precisa messa in situazione. È innegabile che anche riflettendo sullo stato delle conoscenze della pittura duecentesca nelle province bizantine, cui gli studi erano attestati fra gli anni Trenta e i Quaranta del Novecento, la severità con cui Longhi liquida alcuni fra i migliori esemplari a fresco della Serbia è difficilmente comprensibile. Non condividere questa sua posizione, correggerla e contrapporre una ben diversa visione dei valori in campo era, all'uscita del *Giudizio*, non solo lecito ma doveroso da parte degli studiosi di cose bizantine e in genere medievali. Ed è quello che hanno fatto, con diverso equilibrio, Salvini, Bettini, Garrison e altri²⁰. Ma esprimersi *oggi* con tolleranza zero su tutte le linee del *Giudizio* longhiano equivale ad astrarsi dalla storia degli studi e dalla sua evoluzione negli ultimi cinquanta anni.

Impostazioni decisive per una visione fortemente innovativa dei rapporti tra Europa occidentale e Oriente bizantino nel Duecento costituiscono un'acquisizione decisamente più tarda. A metà del secolo scorso nessuno avrebbe potuto scrivere, meno che mai con tanta chiarezza e autorità, che dopo la quarta Crociata «si fa luce una simbiosi fra l'Oriente e l'Occidente, in modi mai visti né prima né dopo, che ha cambiato la fisionomia del Mediterraneo [...]. Non è possibile continuare a ignorare l'esistenza del *commonwealth* mediterraneo creatosi *ex novo* nel XIII secolo, se vogliamo intendere le trasformazioni storiche dell'arte occiden-

tale [...]. L'arte assume una struttura complessa, in cui non è sempre agevole distinguere gli elementi occidentali e orientali. Diventa praticamente assurdo parlare di 'influenza bizantina' nell'arte occidentale, poiché l'Oriente e l'Occidente non sono più due entità così nettamente distinte che il loro rapporto possa essere definito in termini di influenza [...] la concezione di un'arte bizantina del XIII secolo omogenea e indipendente dall'arte occidentale è da contestare, e d'altra parte la spiegazione schematica di un'influenza lineare costituisce una rudimentale semplificazione se si considera la complessità delle relazioni tra i due emisferi dopo il 1204»²¹.

Non c'è dubbio, anche nel *Giudizio* di Longhi a produrre qualche danno era stata «una spiegazione schematica di un'influenza lineare», da cui discendeva che fossero «bizantine» le opere che «difettano di tenerezza come difettano di energia» e che solo sul versante dell'Occidente fosse possibile scoprire un'«autonomia fantastica». Agli occhi di Longhi, la sua tavoletta con la *Natività* e le sue compagne rivelavano a tal punto questa qualità da dover essere riconsegnate ad uno dei nuclei più avanzati della ricerca artistica italiana di secondo Duecento; mentre, se imbattendosi in una icona di matrice chiaramente bizantina non si poteva negarle una notevole forza espressiva, questo doveva mettersi a credito di «una collusione con lo spirito dell'Occidente italiano»²². Ora, fosse stato, già allora – ripeto: fra gli anni Trenta e i Quaranta –, bene illuminato nella sua ricca articolazione geoculturale il quadro delle relazioni, o delle possibili relazioni, tra l'Occidente europeo, le province bizantine, Venezia e i poli della sua espansione nel Mediterraneo e i focolai dei regni crociati, avremmo più di una ragione per inchiodare il *Giudizio* alle sue «semplificazioni». Ma la definizione di questo quadro è una conquista dovuta alla ricerca del secondo Novecento, allo stesso modo in cui lo è stata, ad esempio, la ricostruzione della diffusione del modello fiammingo nel bacino mediterraneo, a tutto vantaggio di una storia più verosimile dell'arte europea del Quattrocento: a nessuno verrebbe in mente di crocifiggere gli studiosi che, *prima*, avevano mancato di cogliere la complessità della rete degli scambi, anche di aree interne, con il Nord, e fra le regioni affacciate sul Mediterraneo occidentale.

E dunque emettere oggi sentenze capitali, come

quella secondo cui «il motivo di tanto veleno di Longhi verso Bisanzio resta ancora oscuro. Forse il rientro in Italia dopo la guerra dell'odiato rivale Lionello Venturi, amante dell'arte bizantina, è una spiegazione. La sua lettura ostentatamente crociana delle opere d'arte va invece interpretata come candidatura a porsi sotto le bandiere ideologiche del filosofo», o anche far proprio,

nel 2003, l'astio apocalittico del Garrison, per il quale «la critica di Longhi prefigura una "Dark Age", è una triste testimonianza delle qualità della storia e della critica dei nostri tempi», può spiegarsi solo per un cedimento improvviso del senso storico in un autore in generale abile nel misurarsi con significative dinamiche della cultura artistica²³.

¹ Le due citazioni sono, rispettivamente, da R. Longhi, *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia*, in "Proporzioni", I, 1943, p. 42 (a proposito dei due quadri di Borgianni nella raccolta) e in "Paragone", 107, 1958, p. 74.

² R. Longhi, *Un ignoto corrispondente del Lanzi sulla Galleria di Pommersfelden. Scherzo 1922*, in "Proporzioni", III, 1950, pp. 216-223.

³ R. Longhi, *Ultimi studi*, 1943, p. 10.

⁴ R. Longhi, *Ultimi studi*, 1943, p. 21.

⁵ R. Longhi, *Qualche appunto su Michele Sweerts*, in "Paragone", 107, loc. cit. alla nota 1.

⁶ R. Longhi, *Sui precedenti dei vedutisti veneti*, in "Paragone", 217, 1968, pp. 38-39.

⁷ L'avvicendamento attributivo è riassunto da A. Natali in *La Fondazione Roberto Longhi a Firenze*, Milano 1980, pp. 277-278.

⁸ F. Arcangeli, *Pittura bolognese del '300. Scritti di Francesco Arcangeli*. Presentazione di C. Gnudi. Profili degli artisti e schede a cura di P. G. Castagnoli, A. Conti, M. Ferretti, Bologna 1978, pp. 84-85.

⁹ *La Fondazione* cit., pp. 276-277, ove si fa riferimento agli approfondimenti dovuti a Marco Chiarini.

¹⁰ Il resoconto più recente della questione in *Pasión por la pintura. La Colección Longhi*, catalogo della mostra (Madrid 1998-1999), Madrid 1998, p. 180, scheda di C. Goria. Giovanna Galante Garrone (com. or.) conferma il Molineri.

¹¹ N. Spinosa, in *Bernardo Cavallino*, catalogo della mostra (Napoli 1985), Napoli 1985, p. 181; S. Causa, in *Pasión por la pintura*, cit., pp. 177-178.

¹² G. Papi, *Jusepe de Ribera a Roma e il Maestro del Giudizio di Salomone*, in "Paragone", 44, 2002, pp. 21-43, cui rimando per i precisi riferimenti bibliografici sull'intera questione, per la quale l'A., avvalendosi di ipotesi precedenti, ugualmente indirizzate, ma anche di suoi nuovi contributi, propone l'identificazione dell'anonimo con il giovane Ribera; *Jusepe de Ribera. 1591-1652*, catalogo della mostra (Napoli 1992), Napoli 1992, in particolare i saggi di N. Spinosa, José Milicua, A.E. Pérez Sánchez.

¹³ R. Longhi, *I "Cinque sensi" del Ribera*, in "Paragone", 193, 1966, p. 292.

¹⁴ G. Papi, *Jusepe de Ribera*, 2002, p. 22.

¹⁵ G. Papi, *Jusepe de Ribera*, 2002, p. 21 e p. 31.

¹⁶ R. Longhi, *Giudizio sul Duecento*, in "Proporzioni" II, 1948, p. 17. Collocazione attuale degli altri elementi della serie: *Ultima Cena*, New Orleans, Isaac Delgado Museum of Art, Collezione Kress; *Cattura di Cristo*, Portland (Or.), Portland Art Museum, Collezione Kress; *Giudizio finale*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza; in questo stesso museo è conservata la *Crocifissione*, comparsa sul mercato solo nel 1973.

¹⁷ R. Longhi, *Giudizio sul Duecento*, 1948, pp. 17-18.

¹⁸ Cfr. E. B. Garrison, *The Role of Criticism in the Historiography of Painting*, in "College Art Journal", X, 1950-1951, p. 110 ss.

¹⁹ Già G.B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, Firenze 1949, a.v., aveva assegnato le tavole a un maestro veneziano verso il 1315-1335. Indicazioni bibliografiche complete sulla serie, cui negli ultimi anni è stata aggiunta una scena con le *Marie al Sepolcro* (da G. Valagussa, in *La Collezione Cagnola. I dipinti, I*, a cura di M. Boskovits e G. Fossaluzza, Busto Arsizio 1998, pp. 104-107), si trovano in questo catalogo nell'ottima scheda di Chiara Guerzi. Sul versante cimabuesco cfr. G. Ragionieri, in L. Bellosi, *Cimabue*, Milano 1998, p. 287.

²⁰ R. Salvini, *Apologia di Bisanzio*, in "La Rassegna d'Italia", 3, 1948, pp. 1132-1141; S. Bettini, *Studi recenti sull'arte bizantina*, in "La Critica d'arte", 8, 1949-1950, pp. 135-147; G.B. Garrison, op. cit. alla nota 3.

²¹ Tutti i brani citati si trovano in H. Belting, *Introduzione* al vol. 2 degli "Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte" (Bologna 1979), Bologna 1982, pp. 1, 5.

²² R. Longhi, *Giudizio*, 1943, pp. 28-29, a proposito di una *Crocifissione con S. Francesco* da lui studiata in collezione privata fiorentina.

²³ Mi riferisco al volume di M. Bernabò, *Ossessioni bizantine e cultura artistica in Italia. Tra D'Annunzio, fascismo e dopoguerra*, Napoli 2003, dove si trovano i brani citati (pp. 188, 229).