di Monica Cavicchi

ABSTRACT: *Federico Zeri began collecting photographs in the late 1940s. From that years on his photographic library continued to grow as a dynamic organism until the scholar’s death on 5 October 1998. This collection of 290.000 prints, which Zeri organized in a complex structure, bears witness to the method of the great art connoisseurs of the 19th and 20th centuries based on analogical photograph’s use for the comparative analysis. The importance of Zeri’s photographic collection lies not only in the richness of the works documented but also in the extraordinary potential of the knowledge there sedimented. The cataloguing project of Zeri’s photographic library, that includes the filing, digitization and online publication of 140.000 photographs (the complete section of the “Pittura Italiana”), managed to save all the levels of information on the back of each print and also the hierarchical structure of the archive that reflects scholar’s concept of art history. Zeri’s photographic archive is a true pictorial mapping of the Italian heritage. Its rich store of visual records (never static, always open to applications, critical updates, comparisons and references) bears eloquent witness to the scholar’s daily commitment and to his faith in the value of knowledge for the preservation of the cultural heritage.*

All’interno di un dibattito fecondo che negli ultimi decenni ha visto il tema dell’archivio affrontato da molteplici ambiti disciplinari, si pone anche il dialogo, già ricco di contributi critici, attorno alle raccolte fotografiche di storia dell’arte. La prospettiva archivistica che invita a valutare quelle raccolte storicizzate nei termini di “sedimentazioni”, ne sollecita la valorizzazione del potenziale epistemologico. [1]

A dispetto di uno sguardo da parte dello specialista, indirizzato esclusivamente al contenuto semantico dei documenti (l’immagine dell’opera d’arte fotografata), ai fini strumentali della ricerca e dell’analisi filologica, questi archivi, catalizzano oggi una svariata gamma di interessi che vanno da quelli più strettamente legati alla storia dell’arte a quelli fotografici, archivistici, storiografici nelle loro molteplici declinazioni. Particolarmente sollecitante risulta la riflessione intorno ad una peculiare tipologia di archivio di persona: quella dello storico dell’arte. Le fototeche di Bernard Berenson, Adolfo Venturi, Pietro Toesca, Roberto Longhi, Ludovico Ragghianti, Giuliano Briganti, Carlo Volpe, Federico Zeri, solo per citare alcuni dei casi, su cui già si è posta attenzione, costituiscono, nel loro specifico e quindi a livello comparativo, uno spettro d’indagine non trascurabile per la storiografia del Novecento.

La fototeca di Federico Zeri, oggetto di questo contributo, si forma a partire dagli anni Quaranta e continua a crescere come organismo vitale e dinamico fino alla morte dello studioso nell’ottobre del 1998. Col secolo, essa chiude e documenta un’epoca degli studi storico artistici fortemente segnata dal metodo dei “conoscitori” e dall’uso della fotografia analogica quale strumento di prima necessità per l’analisi comparativa. Il progetto di catalogazione della fototeca di Federico Zeri ormai giunto al completamento della schedatura, digitalizzazione e messa *on line* del nucleo dedicato alla pittura italiana (oltre 140000 immagini) [2] ha reso necessario e possibile, nel corso delle sue molteplici fasi di lavoro, la valutazione di ogni singola unità fotografica e della vasta rete di relazioni in cui quell’unità si inserisce all’interno dell’archivio. Ne emerge un potenziale di conoscenza che va ben oltre la nota ricchezza di opere d’arte documentate. Le modalità di formazione e progressivo accrescimento (con l’acquisizione di interi nuclei appartenuti ad altri studiosi o antiquari) di questa straordinaria raccolta fotografica, si prestano ad uno sguardo archeologico diretto a recuperare i “depositi”di conoscenza stratificata, le sedimentazioni appunto,volontarie e involontarie.

Le testimonianze più antiche che documentano l’esistenza della fototeca di Zeri mettono in luce quasi ossessivamente due motivi ricorrenti: quantità e ordine. In una lettera a Bernard Berenson del 25 marzo 1947 [3] , Zeri scrive di avere una raccolta di fotografie che “oltre a essere esigua è anche assai disordinata”. Nel febbraio del 1948 a Roberto Longhi riferisce: “da

privati, antiquari, eccetera ho fatto ecumeniche retate di fotografie, trovando un materiale rarissimo” [4] . Di seguito lo studioso segnala l’impegno che lo vede attivo, in quegli anni, nel riordino del Gabinetto Fotografico Nazionale. Sempre a Longhi, nel 1949 dopo il primo viaggio a Parigi, lo studioso ricorda, accanto agli entusiasmi per i musei visitati, come l’archivio del fotografo Bulloz sia “in un disordine enorme” “le foto” incalza Zeri “non sono stampate e manca il catalogo. Comunque ho acquistato tutte le cose pronte, una cinquantina di fotografie in tutto. Anche da Giraudon ho preso molte cose; domani vado agli Archives Photographiques”. [5] Scrivendo nel 1956 a Giulio Bollati, collaboratore della casa Editrice Einaudi, in vista di un precocissimo progetto per quella
Storia dell’Arte Italiana
che vedrà la luce solo a partire dalla fine degli anni Settanta, Zeri assai poco disinteressatamente mette a disposizione il suo archivio fotografico “che è già assai cospicuo (circa 60000 fotografie)”
[6]
. Nel gennaio 1965, in una delle ultime comunicazioni a Roberto Longhi lo studioso di nuovo torna, con smascherata enfasi, sulla consistenza quantitativa del suo archivio “Ho già acquistato una raccolta di fondi e di cataloghi da fare invidia a Miss Frick. Quanto alle foto, esse già raggiungono le 500.000 (senza contare scultura, miniatura, architettura, e arti minori, anch’esse numerosissime)”. Le fotografie sono ancora protagoniste del carteggio
[7]
che dal 1948 al 1988 Zeri intrattiene con conservatori, direttori e studiosi del Metropolitan Museum di New York, a partire dalle lettere inviate ad Elisabeth Gardner, sua collaboratrice nella redazione del celebre catalogo poi pubblicato a partire dal 1971. Le missive dattiloscritte risultano sostanzialmente lunghi elenchi di inventari di opere italiane (quelle entrate nel museo dopo la pubblicazione del catalogo del 1940
[8]
), di cui Zeri chiede un riscontro fotografico, in cambio di un numero corrispondente di fototipi in suo possesso, relativi a dipinti inediti. In queste lettere il riferimento a quello che era, insieme ai libri, lo strumento primo del suo lavoro è sistematico anche laddove gli argomenti non siano, come nella maggior parte dei casi, strettamente finalizzati ad uno scambio di opinioni, pareri, analisi filologiche, aggiornamenti su opere d’arte. Zeri informa allora dell’acquisizione di interi nuclei fotografici o di prodigiosi acquisti sul mercato antiquariale di cataloghi introvabili; nel contempo comunica le ansie per un disordine crescente delle sue raccolte, cui solo i nuovi spazi della villa di Mentana, abitata a partire dal 1967, sapranno porre rimedio. La fame di fotografie che emerge da queste testimonianze e da molti altri documenti presenti all’interno dell’archivio (perizie, promemoria, appunti ecc..) rimanda solo in parte al grido berensoniano “Photographs! Photographs! In our work one can never have enough” innalzato a paradigma dell’epoca dei “conoscitori”.
[9]
La considerevole mole di memoria visiva, accumulata da Zeri, fortemente connotata dalla sua idea di storia dell’arte e dalla sua metodologia di ricerca suggerisce altre risposte.

Il riferimento all’’ordine’ su cui si è voluta richiamare l’attenzione non è questione oziosa

ponendo mano alle raccolte (fototeca e biblioteca [10]) di Zeri. Il suo procedere sistematico per registrazione di dati, esige immediata classificazione, normalizzazione, connotazione del tipo di informazione e della sua fonte, secondo una prassi che corrisponde alle metodologie della scienza catalografica. L’esigenza d’ordine di fronte a quantità sterminate di documenti e dati è strettamente connessa a quella della loro possibilità di sopravvivenza, ovvero della loro conservazione sia in termini oggettivi che mnemonici.
[11]
La fototeca di storia dell’arte di Federico Zeri pur nascendo come raccolta privata, aderisce fin da subito ad una logica di esaustività e sistematicità classificatoria le cui matrici sono da rintracciare al di fuori dei modelli primi di riferimento, quali le collezioni fotografiche di Longhi e Berenson. Per il giovanissimo Zeri, il primo è senza dubbio, padre indiscusso di una metodologia di lettura formale dell’opera d’arte che sarà alla base del suo “mestiere di conoscitore”; il secondo, imprescindibile referente per i precoci contatti americani, per il passaggio verso una cultura anglosassone di ampio respiro, di uno stile comunicativo dalla prosa limpida, sintetica, funzionale. Da entrambi Zeri apprende l’uso sistematico delle fotografie per l’esercizio quotidiano dell’occhio. Altre esperienze, tuttavia, sono determinanti per la formazione dello studioso: la percezione viva della perdita (di vita e di memoria) di fronte alle distruzioni belliche; il riconoscimento della tradizione storiografica settecentesca e ottocentesca (da Lanzi a Cavalcaselle, da Morelli a Venturi) quale maggiormente aderente alla natura del tessuto figurativo italiano; l’esperienza presso la Soprintendenza alle Gallerie e Opere d’Arte Medievali e Moderne di Roma dal 1946 fino al 1955. I primi incarichi in veste di Ispettore a partire dal 1948, in cui si evidenzia già anche la matura qualità di conoscitore, lo vedono impegnato nell’aggiornamento del catalogo dei beni artistici della provincia dell’Aquila. Sono anni importanti anche per la possibilità di accumulare materiale fotografico inedito; Zeri saprà coglierne subito l’opportunità quale termine di scambio per intessere i primi rapporti con l’America.
[12]
Nel 1953 gli è affidato il compito di riordino e revisione dei negativi del Gabinetto Fotografico Nazionale e la compilazione del catalogo delle riproduzioni. Nell’anno successivo compie ricognizioni nelle Marche, in Sardegna, in Lazio Meridionale, Umbria e Abruzzo. Le perlustrazioni sul territorio nutrono la geografia dello studioso, i suoi interessi per le aree marginali, la mappatura di una storia dell’arte la cui scala è misurata sui comuni e sulle unità diocesane; la consapevolezza di un paesaggio denso di storia, di un tessuto da conservare nella sua complessità; la volontà di ricostruzione, riordino, ricerca e documentazione. Sono gli anni in cui Zeri rafforza la sua fede nello strumento del catalogo, come primo atto ai fini della conservazione e a cui, come è noto, voterà molte delle sue energie.
[13]

Il rapporto diretto con l’opera d’arte intesa nella sua fisica oggettività trova molto presto per Zeri un’ulteriore occasione di verifica anche all’interno delle botteghe di antiquari e restauratori. Lo studioso ha qui modo di esercitare lo sguardo su supporti, cornici, imprimiture, pigmenti, velature, chiaroscuri, alterazioni dovute al tempo o all’azione di un falsario, firme e sigle più o meno autentiche, sigilli, rifoderature, tagli, restauri, ridipinture, su quegli aspetti materici insomma, che costituiranno sempre il punto di partenza della sua indagine filologica. Da talune

testimonianze (*in primis* le note manoscritte sul retro delle fotografie) emerge la consistenza di un tessuto di relazioni, contemporanee, se non di poco precedenti, a quelle fiorentine presso “I Tatti” e “Il Tasso”, ancora tutto da sondare. Non mi riferisco solo al vivace ambiente di casa Briganti [14] , determinante per il consolidarsi di una trama di contatti gravida di significato per il futuro (è grazie a Giuliano Briganti che conosce Roberto Longhi e Alessandro Contini Bonacossi [15]), ma anche ai legami meno indagati con antiquari e restauratori quali Ettore Sestieri, Mario Modestini [16] , Pietro Maria Bardi. Attorno allo Studio Palma (cui rimandano diverse fotografie in archivio), fondato da quest’ultimo a Roma nel 1944 con l’intento di realizzare una galleria che fosse anche gabinetto di restauro, radiografia, diagnostica e attribuzione di opere, gravitano accanto a Modestini, coinvolto fin da subito, gli stessi Briganti e Zeri. [17]

La fototeca dà conto della fittissima rete di contatti intessuta dallo studioso fin da giovane; uno scenario che va progressivamente ampliandosi, col procedere dell’identificazione dei nuclei di provenienza delle fotografie. I 290000 fototipi che costituiscono l’archivio, giungono da Soprintendenze, laboratori fotografici di Istituti Centrali e periferici, Musei, Gallerie pubbliche e private, antiquari, case d’asta, agenzie fotografiche, collezionisti. Attento alle diversificate occasioni di vendita sul mercato o dismissioni private, Zeri acquisisce intere e significative raccolte da quelle degli antiquari e galleristi Sangiorgi, Bellesi, Sestieri, Mont, a quelle degli storici dell’arte Antonio Muñoz, Umberto Gnoli, Evelyn Sandberg Vavalà, Guglielmo Matthiae. [18]
Queste unità archivistiche d’origine vengono smembrate dallo studioso, che funzionalmente al proprio uso strumentale per l’indagine storico-artistica, immette ogni singola fotografia in un nuovo e rigoroso contesto classificatorio. Tale procedimento è particolarmente evidente per il nucleo di pittura italiana che copre in consistenza, quasi la metà dell’intero archivio. A partire dall’opera d’arte documentata le fotografie sono inserite all’interno di buste e fascicoli secondo una scansione cronologica e georeferenziata per “scuole”, di tipo lanziano. Densi di “sedimentazioni”, i retri delle fotografie vedono uno stratificarsi di note, iscrizioni, timbri, carico di suggestioni per approcci pluridisciplinari. Grazie a questa molteplicità di indicazioni, attraverso censimenti trasversali e mirati all’interno dell’archivio, è possibile ricondurre virtualmente ad unità i fondi di provenienza individuati, con esiti che spesso aprono a ulteriori percorsi di ricerca. Valga per tutti il caso del nucleo di oltre 2000 fotografie ereditato da Antonio Muñoz(Roma 1884-1960). Zeri non fa praticamente mai cenno nei suoi scritti autobiografici al rapporto (anche di sangue) che lo lega a questo studioso, storico dell’arte, Ispettore e Soprintendente ai Monumenti di Roma e del Lazio dal 1909 al 1944 e protagonista sulla scena di numerosi interventi di restauro architettonico e monumentale nella Roma degli anni del Governatorato. Proprio lo studio del nucleo di fotografie un tempo appartenutogli, invita a riflettere su un’eredità culturale e una consonanza di curiosità intellettuali fin’ora trascurati [19] .

Allargando lo spettro cronologico di Berenson e arricchendosi in direzione di percorsi periferici e liminali che la storia dell’arte longhiana aveva saputo aprire, nella fototeca di Zeri i grossi nuclei di pittura e scultura, italiane e straniere (con una documentazione che va dal sec. XIII al sec. XIX) stanno a fianco di quelli di Architettura (8800), Archeologia, Disegni (13000), Miniatura, Arti Decorative (18000), Natura morta (14000), Battaglie, Paesaggi, Musei, Aste. Ne emergono un respiro e un’ambizione enciclopedici. Zeri, probabilmente oltre la metà degli anni Sessanta, quando il nucleo doveva aver assunto una fisionomia già ben definita, fa realizzare eleganti contenitori in pelle e cuoio destinati a raccogliere le fotografie; il modello scelto evoca quello celebre dei volumi Treccani. L’ambizione enciclopedica di questa vera e propria mappatura per immagini del patrimonio pittorico italiano, si esplicita anche nell’organizzazione gerarchica delle intestazioni, con l’indicazione, su ciascuna busta, di un titolo generale che individua il fondo (“Pittura Italiana”), di un sottotitolo riferito alla cronologia (es: “sec. XV”), di un titolo specifico a segnalare la “scuola” con eventuali affondi tematici (es: “Firenze”; “Roma. Mosaici”; “Lazio. Affreschi”; ecc.). All’interno di ciascun contenitore, le fotografie sono raccolte in cartelle monografiche per autori (Raffaello; Michelangelo; Anonimi fiorentini ecc.) e talvolta per luoghi o “problemi” storico artistici (Grottaferrata, Tivoli, Gruppo del Trionfo della Morte). La fototeca traduce l’idea di storia dell’arte di Zeri. Nella lettera inviata a Giulio Bollati del 1956, a cui si è fatto cenno in precedenza [20] , intitolata “Prospetto per una ‘Storia della Pittura Italiana’”, la scansione dei volumi per temi monografici, la cronologia, l’ordinamento per “scuole”, l’idea di una esaustiva documentazione fotografica, proposte all’editore, rimandano significativamente alla struttura dell’archivio. Vi trova riscontro ancor più convincente, il catalogo della Walters Art Gallery di Baltimora realizzato da Zeri già a partire dal 1963. Un’impresa difficile quella della schedatura dei 475 dipinti Walters, tutta da costruire, in assenza di cataloghi scientifici precedentie una documentazione problematica da sondare, soprattutto in relazione alle provenienze. A partire dalla fisica materialità dell’opera, Zeri compie qui un percorso diretto a definirne le coordinate spazio temporali, il tessuto connettivo, la specificità della cultura di appartenenza, giungendo a esiti di finezza critica e sintesi storica insuperati.

È un approccio metodologico che sottende tutta l’attività di ricerca dello studioso. La sua indagine filologica prevede la registrazione dai dati dimensionali e conservativi, l’osservazione attenta delle superfici attraverso la capacità dell’occhio e la diversa restituzione offerta dal documento fotografico; lo spoglio delle testimonianze archivistiche e inventariali; l’analisi della storia dell’oggetto, nei diversi passaggi collezionistici, che equivalgono a differenti “vite” da indagare con lo sguardo del biologo; l’attenzione al committente e al momento storico ed esistenziale dell’artista, a quel contesto socio-culturale le cui relazioni con le testimonianze figurative, anche marginali, di tutti i generi e le epoche, Zeri riconosce importanti elementi da valutare [21] . La sistematicità metodologica che caratterizza i numerosi cataloghi pubblicati dallo studioso, trova riscontro nelle note autografe apposte sul retro delle fotografie. Zeri registra, con un codice sintetico normalizzato una molteplicità di informazioni: dimensioni e supporto, localizzazioni, provenienze, passaggi antiquariali, altre attribuzioni, bibliografia, rimandi ad altre opere, archivio d’origine della fotografia. Un unico testo figurativo è spesso documentato da più scatti o da diverse campagne fotografiche per seguirne passo a passo la storia conservativa.Nell’archivio di Zeri trovano testimonianza sia i grandi capolavori quanto la vasta produzione di bottega, i testi degli artisti più noti quanto quelli di migliaia di anonimi,

all’interno di una griglia articolatissima che dà conto della complessità del tessuto storico artistico italiano. Il risultato di quest’ordine classificatorio non è “per via di attribuzione” bensì di “collocazione”. Risulta, a mio giudizio, di un certo interesse, riconsiderare a questo punto l’idea di fondo che struttura il *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections* realizzato da Zeri insieme a Burton Fredericksen.
[22]
Il volume pubblicato presso la Harvard University Press nel 1972 censisce le presenze pittoriche italiane nelle collezioni pubbliche nord americane, indicizzando i dipinti secondo una triplice organizzazione: per autore, soggetto, luogo. Esso raccoglie una mole straordinaria di dati interrogabile attraverso molteplici “vie d’accesso” con modalità non dissimili da quelle dei moderni
data base
. Il progetto di tale sistematico censimento, pur muovendo dal modello delle liste berensoniane, tradisce un differente respiro metodologico. Lo ricorda Zeri a conclusione della sua
Premessa
:“The importance of this work lies in the extraordinary quantity of new pictorial texts brought to light and offered to the attention of scholars and in the number of works that had been lost track of and whose whereabouts are now ascertained, not in the attempt to present a final statement on all Italian paintings in the United States”
[23]
; così anche Fredericksen nell’introduzione al volume: “[…] to emphasize completeness including everything so long as it had at least a minimal degree of interest, and finding a compartment where it could fit, if not as autograph then as a studio work, a copy, or an imitation. This method has swelled the lists, but the majority of additions will be found under newly identified artists, anonymous artists or schools and in categories that Berenson did not include”.
[24]
Consustanziale al disegno di questo singolare testo al pari di quello che struttura la fototeca stessa, è la disponibilità alla non finitezza, all’idea del
work in progress
aperto a costanti aggiornamenti, a continue implementazioni

Zeri non raccoglie materiale fotografico a partire da piste predeterminate ma sulla spinta di una fame mai sazia di nuove immagini dirette a documentare un patrimonio sterminato, nella consapevolezza che la verità non è mai statica ma passibile di aggiornamenti, correzioni, ridefinizioni parziali o radicali di fronte all’emergere di nuovi elementi conoscitivi. Anche in virtù di questa eccezionale quantità di memoria visiva, da cui si generano cortocircuiti inediti per insoliti accostamenti e giustapposizioni, Zeri giunge talvolta a scoprire individualità sconosciute o a ridisegnare la fisionomia di interi contesti. La catalogazione di questo ricco patrimonio fotografico mira a garantirne la conservazione e a valorizzare il vitale dinamismo che lo in-forma; a rendere trasparente il rapporto di ogni singola unità col contesto di appartenenza attuale e, laddove è possibile, pregresso; a non perdere, con la sua immissione nella rete, la relazione tra immagine digitale e fisica oggettività del bene di riferimento. [25]

[1] Relativamente a questo tema si veda in particolare C. Caraffa, *From ‘photo libraries’ to ‘photo archives’. On the epistemological potential of art-historical photo collection*, in C. Caraffa (a cura di) ***Photo archives and the photographic memory of art history***, München, Deutscher Kunstverlag, 2011, pp. 11-44. Il volume raccoglie i contributi del convegno tenutosi a Londra e a Firenze nel 2009 diretto ad indagare il ruolo degli archivi fotografici negli studi di storia dell’arte. In relazione al tema si confronti anche T. Serena, *L’archivio fotografico. Possibilità derive potere*, in A.M. Spiazzi, L. Majoli, C. Giudici (a cura di), *Gli Archivi Fotografici delle Soprintendenze Tutela e Storia. Territori Veneti e limitrofi*, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma Edizioni, 2010, pp. 103-125. *Ulteriori sollecitazioni nascono dal necessario confronto con l’”invadenza” della riproduzione digitale e l’universo fluido della rete in cui gli archivi fotografici, sono spesso immessi. La fotografia on line, decontestualizzata dall’ambiente di appartenenza tende ad una perdita di contatto con lo spazio d’origine e con la sua oggettiva fisicità giungendo a smaterializzarsi in pura immagine, erratica, esposta a una molteplicità di narrazioni possibili.*

[2] A. Ottani Cavina (a cura di), *La Pittura Italiana nella fototeca Zeri*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2011.

[3] Settignano (Firenze), Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Archivio Berenson. Cfr. E. Sambo, *Per una storia della fototeca di Federico Zeri* in A. Ottani Cavina (a cura di),

Federico Zeri. Dietro l’immagine. Opere d’arte e fotografia
, Torino, Umberto Allemandi, 2009, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 10 ottobre 2009-10 gennaio 2010), pp. 109-112, in part. p. 109

[4] M. Gregori, *La giovinezza di Federico Zeri dalle lettere a Roberto Longhi*, in M. Gregori (a cura di), *Venti modi di essere Zeri*
, Torino, Umberto Allemandi, 2001, pp. 51-61, in part. p. 55

[5] M. Gregori, *op. cit.*, p. 59

[6] A. Ottani Cavina (a cura di), *Federico Zeri. Lettere alla casa editrice*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 9-15. Il carteggio di Federico Zeri con Giulio Einaudi, Giulio Bollati e Paolo Fossati (234 lettere scritte tra il 1955 e il 1980) documenta il rapporto di collaborazione privilegiato intrattenuto dallo studioso con la Casa Editrice Einaudi sia in qualità di autore (presso Einaudi pubblicherà *Pittura e Controriforma*
nel 1957,
Due dipinti, la filologia e un nome
nel 1961,
Diari di lavoro II
nel 1976, la seconda e terza parte della
Storia dell’arte italiana
dal 1979 al 1983) che di consulente per le discipline storico artistiche.

[7] Nell’agosto 2010 il Metropolitan Museum of Art di New York ha donato alla Fondazione Federico Zeri copia unica del carteggio originale di Federico Zeri conservato nel museo americano. Le 570 lettere dell’epistolario abbracciano un arco cronologico che va dal 1948 al 1988. Tra i corrispondenti troviamo curatori del museo americano comeJohn Pope-Hennessy, Everett Fahy e KeithChristiansen, tra i più importanti studiosi del Rinascimento italiano, ma anche Elizabeth Gardner che collabora alla stesura dei cataloghi della pittura italiana e storici direttori del Metropolitan come Theodore Rousseau, *James*J*. Rorimer*, Thomas P.F. Hoving, Philippe de Montebello.

[8] H.B. Wehle, *The Metropolitan Museum of Art. A Catalogue of Italian, Spanish and Byzantine Paintings* , New York 1940.

[9] B. Berenson, *Italian Picture of the Renaissance; A list of the Principal Artists and their works with an Index of Places* , Oxford, Clarendon Press, 1932, p. X. Zeri sembra volere evocare il quotidiano spoglio di fotografie del predecessore affermando “Ogni giorno porta il suo carico di fotografie”. F. Zeri, *Confesso che ho sbagliato. Ricordi autobiografici* , Milano, 1995, p. 125

[10] La ricca biblioteca costituita da 46000 volumi di storia dell’arte e 37000 cataloghi d’asta è andata crescendo parallelamente alla fototeca, secondo un’articolazione in sezioni corrispondente ai molteplici ambiti di interesse dello studioso. Cfr. C. Basalti, F. Tancini, *Federico Zeri e i suoi libri* in A. Ottani Cavina (a cura di), *op.cit.* , 2009, pp. 193-195

[11] La conoscenza ai fini della tutela è alimento etico anche delle battaglie di Zeri in difesa dei beni culturali e del paesaggio, nella consapevolezza di un patrimonio, quello italiano, immenso e sparso sul territorio, di un tessuto denso di storia, da salvaguardare proprio a partire da un suo primo e imprescindibile censimento.

[12] Al gennaio del 1948, quando Zeri vince il concorso per la Soprintendenza, risale anche l’inizio del carteggio con i collaboratori del Metropolitan Museum di New York. Lo studioso elabora subito una vera e propria “strategia di avvicinamento” per autocandidarsi come il più consono a catalogare i dipinti italiani dell’importante museo newyorkese. Testimonianza particolarmente significativa dell’uso delle fotografie a fini di scambio è una lettera del 6 gennaio 1948 indirizzata a H.B. Whele. Dopo aver chiesto una decina di fotografie di dipinti italiani conservati al Metropolitan, Zeri conclude: “I would like to pay for these photographs with Italian photographs, […] making an Exchange. I am Inspector for Renaissance Art in the Galleries of Rome and Latium and I could send you photographs of Italian paintings descovered or cleaned during the last months”

[13] Quello edito da Sansoni nel 1954 per la Galleria Spada di Roma è il primo di una lunga serie di volumi che rimarranno insuperati modelli di riferimento. Seguiranno ancora negli anni cinquanta, *La Galleria e la Collezione Barberini*, *I dipinti del Museo di Palazzo Venezia a Roma* , *Trenta dipinti antichi della collezione Saibene* , *La*

Galleria Pallavicini in Roma
; nei due decenni successivi i cataloghi dei dipinti italiani delMetropolitan Museum of Art, della Walters Art Gallery di Baltimora
,
della Galleria Colonna, dei dipinti toscani della Fondazione Cini, dell’Accademia Carrara, della collezione Mason Perkins, la direzione scientifica di quello di Brera edito da Electa; e ancora negli anni novanta la consulenza scientifica e la curatela nei cataloghi del Museo Regionale di Messina, dei dipinti antichi della Cassa di Risparmio di Cesena, della Pinacoteca Nazionale di Ferrara, del Museo Civico Amedeo Lia, dei Musei Civici di Pesaro. Cfr. M. Cavicchi,
Per un censimento della pittura italiana: i cataloghi di Federico Zeri
, in A. Ottani Cavina (a cura di),
op. cit.,
2011, pp. 30-37

[14] G. Briganti*, Affinità*, a cura di L. Laureati, Milano, Archinto, 2007, pp. 91-110

[15] Alessandro (“Sandrino”) Contini-Bonacossi, nipote dell’omonimo antiquario e collezionista, è stato curatore presso la Fondazione Kress e in seguito ha collaborato con la National Gallery of Art di Washington.

[16] Insieme a Pico Cellini era stato uno delle grandi figure di restauratori-conoscitori. Come Contini Bonacossi fu collaboratore della Fondazione Kress.

[17] Ringrazio Davide Colombo per le gentili segnalazioni sulla figura di Pietro Maria Bardi. Dopo la partenza di Bardi per il Brasile, dove venne subito coinvolto nella realizzazione del MASP (Museu de Arte de São Paulo), la direzione dello Studio Palma venne affidata a Francesco Monotti. Da San Paolo Bardi continuò a inviare a Zeri pubblicazioni legate all’attività del Museo, oggi conservate nella biblioteca dello studioso presso la Fondazione Zeri di Bologna. Cfr. D. Colombo, *Emilio Villa: lettura fonetica delle Superfici di Capogrossi*, in “L’Uomo nero”, CUEM, Milano, II, n.3, settembre 2005, pp. 323-347

[18] Lo studio e l’identificazione di questi nuclei di provenienza, la cui fisionomia è, almeno per via di censimento, ricostruibile grazie alle molteplici e polisemiche informazioni iscritte sul retro delle fotografie sono stati avviati dalla Fondazione Zeri attraverso l’assegnazione di tesi in collaborazione con la Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Bologna. Si rimanda pertanto a: D. Loiacono, *Collezionismo e mercato artistico a Roma tra ‘800 e ‘900: la*

Galleria Sangiorgi , tesi di laurea in Metodologia della ricerca storico artistica, Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali, relatore A. Cottino, a.a. 2007-2008; P. Bracke, *L’antiquario Giuseppe Bellesi ed il suo fondo fotografico all’interno della fototeca Zeri* , tesi di laurea in Storia dell’arte moderna, Università degli Studi di Bologna, facoltà di Lettere e Filosofia, relatore A. Ottani Cavina, a.a. 2007-2008; G. Calanna, *Fotografie d’Oriente e d’Occidente nel fondo Muñoz presso la Fondazione Federio Zeri* , tesi di laurea in Museologia, Università degli Studi di Bologna, facoltà di Lettere e Filosofia, relatore M. Pigozzi, a.a. 2010-1011; G. Alberti, *Il fondo fotografico di Umberto Gnoli nella fototeca di Federico Zeri. Per una analisi storica e una restituzione catalografica* , tesi di specializzazione in Storia dell’arte, Università degli Studi di Bologna, Scuola di Specializzazione in Storia dell’arte, relatore A. Stanzani, a.a. 2007-2008; L. Pecori, *Il fondo fotografico Matthiae nella fototeca Zeri* , tesi di laurea in Storia dell’arte moderna, Università degli Studi di Bologna, facoltà di Lettere e Filosofia, relatore S. Cavicchioli, a.a. 2006-2007; V. Marano, *Il fondo fotografico Sandberg Vavalà nella fototeca Zeri* , tesi di laurea, Università degli Studi di Bologna, facoltà di Lettere e Filosofia, relatore, A. Ottani Cavina, a.a 2005-2006.

[19] G. Calanna, *Fotografie d’Oriente e d’Occidente nel fondo Muñoz presso la Fondazione Federio Zeri* , cit.

[20] Vedi nota 6.

[21] Determinante, a questo proposito, l’incontro di Zeri a Londra nel 1948 con l’ungherese Frederick Antal che lo aprirà alla ricerca delle relazioni tra i testi figurativi e i movimenti vitali della società come ben documenta il saggio in forma di libro pubblicato da Einaudi nel 1957, *Pittura* e C *ontroriforma. L’arte senza tempo di Scipione da Gaeta* .

[22] B.B. Fredericksen e F. Zeri, *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections* , Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1972.

[23] Fredericksen-Zeri, *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections* cit., p. VII.

[24] Fredericksen.Zeri, cit., p. XIII.

[25] Per una sintetica descrizione del progetto di catalogazione della Fototeca Zeri, nell’articolazione delle sue diverse fasi operative si veda F. Mambelli, *La Fototeca Zeri: da archivio privato a banca dati online*, in A. Ottani Cavina (a cura di), *La pittura italiana…* cit., 2011, pp. 42-46.