



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Facoltà di Lettere e Filosofia

Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte e Spettacolo

Dottorato di Ricerca in Storia dell'arte - XXXIV Ciclo

Storia dell'arte contemporanea

**Adolfo Venturi e la fotografia di riproduzione d'arte:
per un'analisi dell'Archivio Storico Fotografico
dell'Università "La Sapienza"**

Tutor:

Ilaria Schiaffini

Dottoranda:

Camilla Federica Ferrario
n. matricola 1632738

Anno Accademico 2022/2023

SOMMARIO

INTRODUZIONE.....	4
PARTE I.....	14
I - LA FOTOTECA	15
I.1 - Storia	15
I.2 - Descrizione del contenuto	22
I.3 - Progetti recenti di studio, riordino e valorizzazione	25
II - IL PROGETTO DI RICOGNIZIONE E CENSIMENTO DEI MEDI FORMATI.....	30
II.1 - Presupposti	30
II.2 - Progettazione e attuazione del lavoro	31
II.3 - Risultati	36
PARTE II.....	48
III - ADOLFO VENTURI E LA FOTOGRAFIA	49
III.1 - Cenni storici sulla figura di Adolfo Venturi	49
III.2 - Il contesto: la fotografia di riproduzione a cavallo tra XIX e XX secolo.....	57
III.3 - Il ruolo della fotografia nei vari campi dell'attività venturiana.....	80
III.3.a - La didattica	87
III.3.b - La divulgazione	98
III.3.c - La tutela	103
III.3.d - Il mercato	108
III.3.e - L'editoria	113
IV - ADOLFO VENTURI E GLI ALTRI STUDIOSI DAVANTI ALLA FOTOGRAFIA	130
IV.1 - Confronto tra Adolfo Venturi e altri studiosi contemporanei circa l'uso della fotografia di riproduzione	130
IV.2 - I precedenti: Giovanni Morelli e Giovanni Battista Cavalcaselle	144
IV.3 - La fotografia come interpretazione: Heinrich Wölfflin	154
IV.4 - Oltre la funzione documentaria: Aby Warburg	159
IV.5 - L'imprescindibilità della fotografia nel metodo del conoscitore: Bernard Berenson	169
IV.6 - Il nemico-amico: Corrado Ricci	179

IV.7 - Il collega-sodale: Igino Benvenuto Supino	198
IV.8 - Il primo erede: Pietro Toesca	206
IV.9 - L'allievo ribelle: Roberto Longhi.....	226
IV.10 - Il successore: Lionello Venturi.....	239
V - ADOLFO VENTURI E I FOTOGRAFI.....	252
V.1 - Il ruolo dei fotografi.....	252
V.2 - Braun.....	270
V.3 - Alinari.....	279
V.4 - Anderson.....	292
V.5 - Brogi.....	304
V.6 - Fiorentini.....	317
V.7 - Böhm.....	321
V.8 - Ceccato	326
V.9 - Orlandini.....	333
APPARATI	338
IMMAGINI.....	339
BIBLIOGRAFIA	414
APPENDICE 1.....	492
APPENDICE 2.....	494
APPENDICE 3.....	497
APPENDICE 4.....	498

INTRODUZIONE

L'Archivio Storico Fotografico del Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte e Spettacolo dell'Università "La Sapienza" di Roma è uno dei luoghi di memoria più antichi e prestigiosi presenti nelle realtà accademiche italiane. Decine di migliaia di fotografie che riproducono opere d'arte, realizzate da alcuni tra i maggiori fotografi del settore e raccolte dai docenti già a partire dalla fine dell'Ottocento, formano - insieme a incisioni, collotipie, diapositive, microfiches - un immenso contenitore di informazioni storiche e artistiche, denso di spunti di riflessione e di studio. L'intento della presente ricerca è pertanto quello di conoscere e valorizzare questo prezioso patrimonio, in continuità con il lavoro di riscoperta dell'Archivio avviato negli ultimi anni sotto la responsabilità scientifica della professoressa Ilaria Schiaffini, a cui ho avuto modo di partecipare a partire dal 2016¹. Mentre il precedente lavoro era incentrato sulle fotografie di grande formato, la presente ricerca si concentra invece sulla più ampia sezione dei medi formati (o formati standard), mai inventariata né studiata analiticamente prima. Nello specifico, lo scopo del progetto di dottorato era censire la sezione, analizzare i dati così raccolti e approfondire lo studio del fondo più antico, quello riconducibile alla committenza di Adolfo Venturi, figura di primaria importanza in quanto fondatore della fototeca, nonché del metodo di studio basato sull'ausilio delle riproduzioni fotografiche e della stessa storia dell'arte come disciplina universitaria in Italia.

A una ricognizione pratica dei materiali conservati in archivio si è affiancato quindi il loro studio e il loro inquadramento in un contesto storico e problematico, adottando una prospettiva fortemente interdisciplinare. A causa della peculiare natura del suo oggetto, la ricerca è stata cioè condotta trasversalmente su diversi piani, paralleli e strettamente legati tra loro: quello della storia della fotografia, quello della storia dell'arte e quello della storia della critica d'arte (con particolare attenzione per l'evoluzione della storia dell'arte come disciplina scientifica e i suoi sviluppi presso la Sapienza), con necessarie incursioni anche nel campo dell'archivistica e della catalogazione. Non solo l'archivio oggetto della presente ricerca, ma la fotografia di riproduzione d'arte in generale si trova infatti al limite tra diverse branche di studio (oltre a

¹Attraverso un tirocinio di riconoscimento, condizionamento e restauro delle fotografie, tenuto dalla restauratrice Federica Delia da ottobre 2016 a settembre 2017, e collaborando all'organizzazione e al catalogo della mostra fotografica *La fototeca di Adolfo Venturi alla Sapienza*, tenutasi presso il Museo Laboratorio di Arte Contemporanea dal 23 novembre 2018 al 10 gennaio 2019.

quelle già menzionate, vanno considerati ad esempio anche il mercato, la tutela, l'editoria, solo per citarne alcune). Se in passato gli studi su materiali del genere si concentravano esclusivamente sulle opere d'arte rappresentate e quasi mai sulle fotografie in sé, tendendo quindi a sacrificare l'oggetto a solo beneficio dell'immagine, è oggi necessario rileggerli anche per il loro valore storico, artistico e culturale in quanto opere d'arte in sé (tra l'altro spesso riferibili ad importanti personalità del settore) e in quanto documenti ben più complessi di semplici copie².

La difficoltà del lavoro è consistita principalmente nel riuscire a trovare la chiave di lettura corretta dei materiali, in grado di coniugare tutti questi aspetti in un'unica indagine coerente, che uscisse dalla semplice ricognizione archivistica. Senza quindi avere pretese di esaustività, si è tentato di effettuare un primo importante passo verso la conoscenza di questa grossa fetta dell'archivio, fino a questo momento ancora tutta da scoprire e che riservava grandi insidie anche di tipo pratico (come la mancanza di strumenti che fossero di ausilio per orientarsi al suo interno quali cartellini, mappe, inventari, e di spazi adibiti alla consultazione), scegliendo poi come punto fermo su cui focalizzare la ricerca teorica il suo principale soggetto produttore, Adolfo Venturi.

Costituita da decine di migliaia di immagini raccolte nell'arco di più di cento anni e mai studiata nella sua interezza, prima della presente ricerca la sezione dei medi formati era infatti pressappoco sconosciuta. Si conoscevano cioè solo i principali soggetti delle opere d'arte riprodotte, mentre non si avevano molte notizie riguardo alle fotografie in sé (autori, datazioni, annotazioni, soggetti produttori, periodo e ragione dell'ingresso in archivio e così via). Tali informazioni essenziali andavano pertanto ricercate da zero, e la prima parte della ricerca è stata perciò volta al loro ottenimento, come si diceva tramite un'attenta operazione di ricognizione e censimento delle migliaia di immagini in essa conservate. Successivamente, si è proceduto anche a uno studio più esteso, condotto proprio a partire dalle fotografie stesse.

Ad essere indagata è stata innanzitutto la storia delle fotografie e della fototeca in sé, e poi di conseguenza anche quella della cattedra di storia dell'arte e dei metodi d'insegnamento della materia all'epoca del suo esordio come disciplina universitaria. Un altro aspetto analizzato è stato poi il rapporto di reciproco scambio e influenza che da sempre lega produzione fotografica e storia dell'arte, inserendo così la ricerca su questo specifico archivio in una più generale riflessione sulla fotografia di documentazione d'arte.

² Coerentemente con la ricchezza di studi basati su quest'ultimo approccio che stanno invece fiorendo ultimamente intorno agli archivi fotografici.

Come accennato, si è scelto poi di approfondire lo studio delle fotografie e della loro funzione prendendo in esame un arco temporale più circoscritto, quello legato all'attività di Adolfo Venturi, che va all'incirca dagli ultimi vent'anni dell'Ottocento alla Seconda Guerra Mondiale. Venturi fu il fondatore della prima cattedra italiana di storia dell'arte presso "La Sapienza", e l'unico docente ordinario presso l'Istituto di Storia dell'arte e la Scuola di Perfezionamento dell'ateneo romano per diversi decenni, ed è pertanto a lui che va ricondotta la più grande e più antica parte delle fotografie conservate presso l'Archivio Storico Fotografico. Oltre alla cattedra, egli fondò infatti anche la fototeca ad essa legata - in cui negli anni confluì inoltre tutta la sua raccolta personale - comprendendo con estrema precocità le potenzialità e il valore delle riproduzioni fotografiche delle opere d'arte come ausilio per la nostra disciplina. Andando oltre la semplice ricognizione dei materiali, si è cercato quindi di approfondire il ruolo delle fotografie in tutti i campi d'attività di Venturi, e allo stesso tempo anche il ruolo dello studioso nell'affermazione del mezzo fotografico come strumento essenziale nella storia dell'arte come la conosciamo oggi.

Per quanto riguarda la metodologia adottata, si è partiti quindi dal dato concreto fornito dalle fotografie, incrociato e verificato poi con le informazioni desunte da ogni altra fonte disponibile. Una delle principali fonti consultate è stata necessariamente la produzione critica già edita sugli argomenti trattati, molto ricca sia a proposito della figura di Venturi sia della fotografia di riproduzione e delle fototeche d'arte. Altre fonti fondamentali sono state poi i cataloghi di vendita dei fotografi, nati come oggetti commerciali ma convertiti ora in strumenti privilegiati per la ricerca storica, e la produzione scientifica di Venturi e degli altri studiosi contemporanei. Molto utile nello studio della bibliografia venturiana è stata in particolare la biblioteca appartenuta allo studioso, conservata presso l'Istituto Centrale per il Restauro. Riguardo a quest'ultima fonte, si è effettuata un'operazione insolita, concentrandosi più sulle immagini che sul testo scritto, pur tenendo presenti i contenuti. Nonostante il luogo comune che ciò significhi non prestare abbastanza attenzione, in casi come questo guardare alle illustrazioni è infatti fondamentale per comprendere il pensiero critico dietro di esse, soprattutto in un'epoca in cui la loro presenza non era affatto scontata.

Oggetto imprescindibile di studio è stata poi la documentazione d'archivio. Oltre che nell'Archivio Storico Fotografico, la ricerca è stata condotta infatti con particolare attenzione anche sui materiali conservati all'interno del Fondo Adolfo Venturi della Scuola Normale Superiore di Pisa, un'ampia e preziosa documentazione di tutta l'attività venturiana (come ad esempio il carteggio, gli appunti di studio, i manoscritti per pubblicazioni e lezioni, le pratiche

ministeriali, fotografie e molto altro ancora). Fondamentale è stato lo studio dei documenti relativi a Venturi e all'Archivio Storico Fotografico conservati anche in altri archivi, quali l'Archivio Lionello Venturi della Sapienza e gli archivi storici della Sapienza, della Biblioteca Alessandrina, dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, dell'Istituto Centrale per la Grafica. Molto importante infine la Fototeca Zeri, utile strumento di confronto.

Passando ad esporre il contenuto di ogni capitolo, è necessario specificare che, per maggiore chiarezza, l'elaborato è diviso in due parti: la prima più strettamente legata all'aspetto pratico e archivistico dello studio, e la seconda dedicata invece alla ricerca teorica. La parte I dell'elaborato, che racchiude i primi due capitoli, ha in sostanza lo scopo di restituire un quadro generale dell'archivio, portando alla luce quante più informazioni possibile, in particolare sulla sezione dei medi formati. La parte II, composta dai successivi tre capitoli, vuole invece mettere a frutto quanto emerso tramite questo lavoro di riscoperta, con un'attenzione specifica per la figura di Adolfo Venturi, sbrogliando la matassa dei rapporti intercorsi durante gli anni tra lo studioso e i fotografi, i colleghi, le istituzioni, il mercato, le fotografie stesse; tra l'attività didattica e quella editoriale, amministrativa, commerciale; tra la storia dell'arte e la fotografia di riproduzione.

A seguire sono poi inseriti una serie di apparati, in cui largo spazio è dato soprattutto alla documentazione iconografica, che si è scelto di raccogliere in una sezione a parte in fondo al testo, ma collegata ad esso tramite puntuali rimandi.

Partendo dall'oggetto specifico dello studio, nel capitolo I si inizia con l'analizzare approfonditamente l'Archivio Storico Fotografico, ricostruendone la storia e il contenuto. Nel primo paragrafo si fornisce perciò un quadro dell'evoluzione dell'archivio, dalla fondazione alla fine Ottocento fino ai tempi nostri, prendendo in considerazione i vari passaggi di consegne, i cambi di collocazione, le occasioni di implemento. Nel secondo paragrafo è trattato invece il contenuto generale dell'archivio, attraverso la descrizione di tutti i materiali in esso conservati e l'individuazione delle relative consistenze. Nel terzo paragrafo, infine, viene analizzato lo stato dell'arte sull'argomento, con una panoramica di tutti i progetti che hanno visto l'archivio protagonista di interventi di studio e valorizzazione, dalla fine degli anni Ottanta del Novecento fino ai programmi per il futuro.

Successivamente, si passa a trattare più nello specifico il progetto di ricognizione e censimento dell'archivio che, come si è detto, ha costituito la base della ricerca. Nel capitolo II, dopo una breve ricostruzione dei presupposti a monte del progetto, viene fornita una dettagliata relazione del lavoro svolto, tramite l'analisi di tutte le fasi che lo hanno interessato, dalla prima ricognizione generale, alla progettazione degli strumenti da adottare, all'attuazione pratica. Nell'ultimo paragrafo si arriva infine ad analizzare i dati così raccolti, offrendo un preciso resoconto di tutte le informazioni emerse circa i soggetti, la collocazione, gli autori, i timbri, le annotazioni, i nuclei più affascinanti e ogni altra questione interessante ai fini di un successivo studio teorico dei materiali. Insieme al resoconto oggettivo del lavoro e dei dati emersi, si cerca in quest'ultimo paragrafo già di interpretare le informazioni ottenute, con particolare attenzione per quelle correlate alla committenza di Adolfo Venturi.

Il capitolo III, con cui si passa come accennato alla seconda parte dell'elaborato, è dedicato a ricostruire il rapporto di Adolfo Venturi con la fotografia. Partendo dal generale, si inizia con l'analizzare la biografia dello studioso e il contesto in cui operò. Nel primo paragrafo sono riassunte quindi le tappe fondamentali della vita e della carriera di Venturi, nel secondo invece la storia della fotografia di riproduzione tra Otto e Novecento, cercando di ricomporre in un unico discorso le esperienze pionieristiche che a partire dalla sua invenzione ne videro l'utilizzo in ogni settore della storia dell'arte, nonché il fondamentale ruolo giocato nello sviluppo della disciplina in chiave moderna e scientifica a partire dagli ultimi due decenni del XIX secolo. Successivamente, nell'ultimo paragrafo è affrontato nel dettaglio il rapporto di Adolfo Venturi con la fotografia, attraverso la ricostruzione sia delle sue posizioni teoriche in merito sia degli impieghi che ne fece in ogni campo della sua eclettica attività di storico dell'arte: la didattica, la divulgazione, la tutela, il mercato, l'editoria. Per maggiore chiarezza di lettura e per avere modo di approfondire al meglio ogni questione, il paragrafo è suddiviso in diversi sottoparagrafi, singolarmente dedicati a ciascuno di questi settori.

Nel capitolo successivo viene dato ulteriore spazio al contesto, allargando il campo al confronto con altri studiosi contemporanei a Venturi, in modo da fornire un termine di paragone alle posizioni di quest'ultimo analizzate nel capitolo precedente, e di conseguenza comprendere ancora meglio il suo effettivo peso nell'affermazione della fotografia nella moderna storia dell'arte. Nel capitolo sono quindi analizzati i diversi schieramenti dei vari studiosi nei confronti della fotografia, in base ai diversi metodi adottati e riguardo ad alcune questioni fondamentali relative alla natura e ai possibili impieghi della fotografia. Nel primo paragrafo si

tenta di restituire un quadro generale, per poi passare nei paragrafi successivi ad analizzare il rapporto con la fotografia e con Venturi di alcune personalità nello specifico, individuando punti in comune e divergenze. In particolare, ad essere analizzati sono dieci nomi, selezionati in base al rapporto intrattenuto con Venturi e in base alla rilevanza che ebbero sia nel campo storico-artistico in generale sia nell'uso della fotografia per la disciplina, e ordinati in tre grandi sezioni cronologiche: i principali precedenti, ovvero Giovanni Morelli e Giovanni Battista Cavalcaselle; i colleghi contemporanei italiani e internazionali, come Aby Warburg, Bernard Berenson, Corrado Ricci, Heinrich Wölfflin, Igino Benvenuto Supino; gli allievi più importanti, in particolare Pietro Toesca, Roberto Longhi e Lionello Venturi.

Il capitolo V è infine dedicato al rapporto di Adolfo Venturi con i fotografi, ultimo tassello fondamentale per comprendere al meglio il ruolo della fotografia all'interno della sua attività (e di riflesso della storia dell'arte in generale). Nel primo paragrafo si prova a ricostruire un quadro generale dei rapporti intrattenuti da Venturi con i fotografi, dell'influenza che la loro produzione ebbe sullo studioso e viceversa del contributo che egli diede allo sviluppo della categoria. In base ad un'analisi incrociata delle fonti (quali le fotografie stesse, le pubblicazioni edite, i cataloghi di vendita, la corrispondenza epistolare e le ricevute commerciali) è inoltre individuata una serie di nomi di fotografi particolarmente apprezzati da Venturi e che ebbero con lui interessanti legami, successivamente analizzati in singoli paragrafi. Disposti nel capitolo in ordine principalmente cronologico, ma che rispecchia anche il prestigio dalle varie ditte all'epoca e allo stesso tempo l'importanza dei rapporti intrattenuti con lo studioso, tali paragrafi ricostruiscono nello specifico gli acquisti e le commissioni, le collaborazioni ingaggiate e i legami personali intercorsi tra Venturi e le varie ditte.

Il primo focus è dedicato a Braun, il maggiore fotografo dell'epoca e il primo con cui Venturi tentò di instaurare, tra gli anni Ottanta dell'Ottocento e i primi del Novecento, un rapporto quanto più stretto possibile, che portò effettivamente a importanti collaborazioni. Si passa poi ad analizzare le tre principali case fotografiche italiane, leader nella riproduzione delle opere d'arte e maggiori fornitrici di Venturi: le fiorentine Alinari e Brogi e la romana Anderson, con particolare attenzione ai protagonisti della seconda generazione alla loro direzione, ovvero Vittorio Alinari, Carlo Brogi e Domenico Anderson, con cui Venturi iniziò a rapportarsi negli ultimi anni dell'Ottocento e con cui mantenne legami costanti per tutta la vita. È poi approfondito il rapporto con due fotografi veneti, Fiorentini e Böhm, ben documentato nell'ultima fase della carriera di Venturi e in relazione al quale è stato possibile risalire a diverse commissioni specifiche. Infine, sono ricostruite le strette connessioni che durante la maturità

legarono lo studioso anche ad altri due fotografi, il pressoché sconosciuto anconetano Ceccato e il concittadino modenese Orlandini.

A conclusione dell'elaborato, al fine di chiarire alcuni argomenti trattati all'interno del testo, sono inserite, insieme alla già citata documentazione iconografica, anche quattro appendici.

La prima è una mappa dell'Archivio Storico Fotografico, utile a comprendere la localizzazione dei materiali al suo interno, che avrebbe altrimenti rischiato di rimanere troppo astratta per coloro i quali non frequentano assiduamente il dipartimento in cui è conservato (ed è pertanto a disposizione degli interessati per favorire la consultazione).

La seconda appendice è composta da due elementi, che hanno entrambi lo scopo di ricostruire in maniera chiara e schematica la presenza dei fotografi all'interno della sezione dei medi formati: una tabella che riporta i numeri di fotografie e le rispettive percentuali per i fotografi più rilevanti emersi tramite il censimento, e un grafico che traspone visivamente i dati inseriti nella suddetta tabella.

La terza appendice riassume invece la presenza dei fotografi analizzati nel capitolo V all'interno della *Storia dell'arte italiana* di Adolfo Venturi, al fine di presentare un quadro generale della situazione, affrontata in maniera più dettagliata, ma inevitabilmente anche più frammentaria, all'interno del testo.

Come quarta e ultima appendice è inserito infine il più volte citato censimento della sezione dei medi formati alla base di questo studio, presentato però in una versione ridotta, al fine di rientrare nelle dimensioni di una tesi di dottorato³.

Il censimento, qui presentato solo in parte ma a disposizione degli interessati anche nella sua versione integrale, rappresenta certamente una delle principali acquisizioni ottenute tramite questa ricerca. Si può affermare, infatti, che esso offra un contributo importante alla comprensione della sezione dei medi formati, e costituisca uno strumento utile ad agevolare future ricerche, non solo nel campo strettamente fotografico.

Già nel corso di questo studio, è stato possibile attuare una prima interpretazione dei dati ottenuti tramite il censimento, da cui è emersa una grande ricchezza e varietà di materiali conservati in archivio, nonché il loro valore per eventuali indagini su diversi fronti. Se è stato

³ Nella versione qui inserita, disposta in ordine di armadi, sono stati nascosti i campi "Timbri Sapienza" e "Note". Come già accennato, dell'operazione di censimento si parlerà nel dettaglio nel capitolo II.

possibile ricostruire buona parte delle informazioni che ci si era posti di ricercare (come già accennato dalla consistenza generale della sezione a informazioni sulle singole fotografie quali autori, annotazioni, ecc.), non è stato invece possibile purtroppo definire con certezza i soggetti produttori di tutti i materiali, a causa della natura stratificata dell'attività che ha prodotto l'archivio, e del suo utilizzo come strumento di studio quotidiano da parte di migliaia di persone nell'arco di oltre cento anni. Per la stessa ragione, non è stato possibile neanche ricostruire con assoluta certezza i confini di un virtuale fondo Venturi. Malgrado ciò, sono state però ricondotte migliaia di fotografie alla sua committenza, da cui estrarre informazioni essenziali per implementare lo studio del ruolo giocato dalla fotografia nella sua attività, e di conseguenza nella fondazione della storia dell'arte in Italia. Quello che è emerso tramite lo studio di queste fotografie è un interesse quasi maniacale di Venturi per il nuovo mezzo a partire dagli ultimi dieci anni dell'Ottocento, mantenuto per tutta la sua lunghissima carriera e poi trasmesso anche alla generazione successiva. Nella carriera di Venturi la fotografia fu particolarmente importante: pur non ancora concepita come opera d'arte in sé, venne considerata però dallo studioso fondamentale per il suo valore documentario, e utilizzata come strumento chiave nell'ambito di un ampio progetto di educazione degli italiani nei confronti del patrimonio artistico della nazione. Da un'approfondita analisi dell'uso della fotografia nella sua attività è emerso un quadro di esperienze estremamente innovative per l'epoca, che guardarono verso gli altri paesi più avanzati ma che allo stesso tempo fecero scuola, sia in Italia che all'estero. Oltre ai più noti impieghi nel campo editoriale e didattico, è emerso infatti un ricorso estremamente pionieristico della fotografia da parte di Venturi anche in quello della tutela, in particolare in merito alla catalogazione delle opere e della loro difesa dall'esportazione, e in quello della divulgazione, con la messa in atto di operazioni fortemente innovative per l'epoca. Anche nel caso dell'editoria si è avuto modo di individuare alcune informazioni poco o per nulla note e formulare nuove riflessioni critiche in merito al rapporto della fotografia rispetto al testo, all'uso dei particolari, alle modalità di progettazione dei volumi. Lo stesso vale per la didattica, rispetto alla quale si sono studiati nel dettaglio gli strumenti pionieristicamente ideati con grande inventiva da Venturi per l'insegnamento, quali gli albumetti di fototipie e gli atlanti, di cui sono stati individuati numerosi esemplari e di cui si è proposta una prima analisi dettagliata.

Al di là dell'importanza attribuita da Venturi alla fotografia in tutti i campi della sua attività, quello che è emerso dalla ricerca è anche un atteggiamento di fiducia condizionata nei confronti del nuovo mezzo, in cui è possibile scorgere l'intuizione, mai esplicitata ma confermata secondo chi scrive in diverse modalità nel corso della sua carriera, di un carattere interpretativo e tutt'altro che neutrale della fotografia.

Un'altra acquisizione prodotta dal presente studio può essere considerata la ricostruzione di un quadro generale delle posizioni degli studiosi d'arte rispetto alla fotografia a cavallo tra XIX e XX secolo, che mette a confronto forse per la prima volta le rispettive posizioni e i rispettivi impieghi del mezzo in un'unica sede, facendo emergere le peculiarità connesse ai diversi metodi e sottolineando differenze e punti in comune. Particolarmente interessanti sono apparse soprattutto l'evoluzione nell'impiego dei dettagli fotografici, in un primo momento assenti e poi utilizzati per costruire sequenze visive sempre più critiche e autonome rispetto al testo, e la ricostruzione delle diverse sensibilità in merito al carattere interpretativo della fotografia, da alcuni apertamente riconosciuto e da altri fermamente negato a livello teorico, ma (come già accennato nel caso di Venturi) da tutti in qualche modo intuito e tenuto in considerazione nella pratica.

Un ultimo elemento di novità apportato dal presente studio riguarda l'indagine sul rapporto tra Venturi e i fotografi a lui contemporanei. Se il suo rapporto con la fotografia era già stato in parte studiato in precedenza, infatti, quello con i fotografi era rimasto fino ad ora un argomento piuttosto inesplorato, pur essendo estremamente importante per poter ottenere un quadro completo sia sulla figura dello studioso che dell'Archivio Storico Fotografico. In generale, quello che emerge dal presente studio è un legame molto stretto tra lo studioso e diversi fotografi dell'epoca, in base al quale è possibile affermare l'idea che vi sia stata una continua e reciproca influenza sulle rispettive attività. Ad emergere è anche un inedito impegno politico di Venturi in difesa dei diritti della categoria, verificato sia nella corrispondenza con i fotografi che all'interno della documentazione amministrativa.

Anche se spesso inconsapevolmente, del fondamentale contributo di Adolfo Venturi usufruiamo ancora oggi, così come ancora oggi le sue battaglie per la tutela e la valorizzazione del patrimonio culturale, iniziate quasi un secolo e mezzo fa, risultano attuali. Questo vale a maggior ragione per quei beni culturali che sono divenute le fotografie a lui appartenute, che appare oggi doveroso conoscere e valorizzare.

L'augurio è quindi quello che la ricerca sull'Archivio Storico Fotografico possa proseguire molto oltre questo studio, verso una conoscenza ancora più approfondita delle fotografie che lo compongono e verso una piena accessibilità, sia pratica dei materiali che teorica delle informazioni ad essi correlate. Le prospettive future che possono essere individuate sono numerose e diversificate in base ai punti di vista da cui è possibile guardare all'Archivio Storico Fotografico. Al fine di tutelare le fotografie in quanto beni culturali, sarebbe utile innanzitutto un lavoro di riordino, affiancato dal monitoraggio (e possibilmente miglioramento) delle loro

condizioni di conservazione, tramite la predisposizione di contenitori e spazi adeguati sia alla loro salvaguardia sia alla loro consultazione. A questo andrebbe affiancato anche un ulteriore lavoro di valorizzazione del loro contenuto storico e documentario, tramite ad esempio una vera e propria inventariazione delle singole fotografie di medio formato. Allo stesso scopo sarebbe utile anche estendere l'opera di digitalizzazione e metadatazione già avviata con i grandi formati a questa sezione, in modo da rendere liberamente e universalmente accessibili non solo delle belle immagini, ma dei preziosi strumenti di ricerca.

PARTE I

I - LA FOTOTECA

I.1 - Storia

L'Archivio Storico Fotografico dell'attuale Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte e Spettacolo dell'Università La Sapienza, composto da migliaia di riproduzioni di opere di pittura, scultura, architettura e arti applicate, costituisce la più antica e più ampia collezione del genere in Italia⁴. Costituito nell'arco di circa un secolo, l'archivio ha la peculiarità di non essere stato frutto del lavoro di un singolo studioso ma di una cattedra universitaria, la più antica in Italia, e dai docenti che nel tempo hanno ricoperto gli insegnamenti di storia dell'arte dell'ateneo romano: il che lo rende un patrimonio unico nel suo genere.

L'origine del fondo risale agli anni Novanta dell'Ottocento, ovvero all'epoca dell'istituzione presso La Sapienza della prima cattedra di storia dell'arte italiana ad opera di Adolfo Venturi (**fig. 1**), padre fondatore della disciplina, da subito consapevole dell'importanza fondamentale della fotografia e di archivi di questo genere per la stessa⁵. Le fotografie iniziarono ad essere raccolte già con l'abilitazione di Venturi alla libera docenza (1890)⁶ e con l'introduzione dell'insegnamento di "Storia dell'Arte Medioevale e Moderna" (1896)⁷, che culminò con l'istituzione della cattedra vera e propria (1901)⁸. Lo studioso aprì così la strada all'affermazione nel nostro paese della storia dell'arte come disciplina scientifica e accademica, della cui evoluzione l'archivio costituisce, come si avrà modo di approfondire nel corso del presente studio, testimonianza materiale.

⁴ Un censimento degli archivi fotografici e delle fototeche di documentazione storico artistica conservati nelle università italiane è stato avviato nel 2021 da Donata Levi, Paola D'Alconzo e Ilaria Schiaffini, attraverso la progettazione di un dossier e un database dedicati, promossi nel webinar *Fototeche e archivi fotografici nelle università italiane* lo scorso 27 maggio 2021 e consultabili online all'indirizzo <http://edvara.infofactory.it/fototeche-universitarie154/>.

⁵ Come osservato da Sergio Rossi, infatti, «In pochi casi come in quello della storia dell'arte, in Italia, fondazione della disciplina a livello scientifico e istituzione della materia di insegnamento a livello universitario sono coincise così strettamente e si devono al magistero e all'opera della stessa persona» (ROSSI 1996, p. 337). Si avrà modo di trattare ampiamente il tema della precoce importanza della fotografia nell'attività venturiana nel capitolo III del presente studio.

⁶ Sulle modalità di conseguimento della libera docenza, esercitata a partire dall'a.a. 1890-91 attraverso un corso domenicale, si veda MORETTI 1995, pp. 51-53.

⁷ Cfr. MORETTI 1995, pp. 53-56.

⁸ Sulla docenza di Adolfo Venturi alla Sapienza e sulla fondazione della prima cattedra di Storia dell'arte si veda ad esempio AGOSTI 1995a, in particolare il saggio di Mauro Moretti MORETTI 1995.

La conformazione attuale dell'archivio è ovviamente cambiata rispetto al fondo originario: non tutte le fotografie più antiche sono giunte fino a noi⁹, e molte altre se ne sono aggiunte nel corso degli anni. Come già accennato, le fotografie sono state raccolte infatti nell'arco di circa un secolo, prima da Venturi e poi anche dai suoi successori¹⁰. Il primo a prendere le redini della Scuola e quindi anche dell'Archivio fu il suo allievo più prossimo e autentico continuatore del suo magistero, Pietro Toesca (**fig. 2**), promotore di importanti campagne fotografiche¹¹, seguito poi dal figlio di Adolfo, Lionello Venturi (**fig. 3**), e da molti altri importanti nomi della storia dell'arte italiana, che dettero ognuno il proprio contributo in base alle rispettive aree di ricerca e didattica.

Nel presente studio verrà preso in considerazione in particolare il periodo di attività di Adolfo Venturi, e a lui si cercherà di ricondurre il maggior numero possibile di materiali, al fine di tentare di individuare una sorta di "Fondo Venturi", da cui partire per ricostruire l'uso che lo studioso fece della fotografia e il rapporto che intrattenne con i maggiori fotografi dell'epoca¹². Per comprendere meglio la formazione della raccolta, è comunque utile ripercorrere brevemente la storia della cattedra di storia dell'arte, di cui essa è frutto e testimonianza¹³.

Fino agli anni Venti del Novecento Venturi fu l'unico docente ordinario, detentore della sola cattedra allora esistente nonché direttore della Scuola di Perfezionamento e dell'Istituto di Storia dell'arte (già da inizio secolo però affiancato da numerosi liberi docenti, molti dei quali

⁹ Alcune fotografie sono andate presumibilmente disperse nel corso dei vari trasferimenti, altre sono state scambiate, come era consuetudine all'epoca (ad esempio circa centocinquanta fotografie che presentano il timbro del nostro archivio, in particolare quello del Gabinetto di storia dell'arte della Regia Università di Roma, precedente al 1946, sono attualmente conservate presso la Fototeca Zeri: cfr. <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/cerca/fotografia>).

¹⁰ Il periodo in cui la raccolta si è formata è perciò lo stesso in cui la fotografia ha subito le maggiori sperimentazioni ed evoluzioni, proprio per questo motivo, come vedremo, in archivio si conservano fotografie realizzate con le tecniche più disparate.

¹¹ Sul tema si vedano CALLEGARI - GABRIELLI 2009 e il capitolo IV del presente studio.

¹² Non è possibile, in mancanza di documentazione in merito, ricostruire nel dettaglio un vero e proprio Fondo Venturi, si tenterà però di individuarne a grandi linee i contorni e le sembianze in base ad un'analisi delle informazioni presenti sulle fotografie stesse (ottenute come vedremo nel prossimo capitolo grazie ad una attività pratica di censimento) e al confronto con l'attività dello studioso nei vari campi della didattica, editoria, mercato, ecc.

¹³ Sulla storia dell'insegnamento della storia dell'arte alla Sapienza e l'evoluzione della cattedra si vedano ROSSI 1996, VALERI 2021a, VALERI 2021b e STORIE DELL'ARTE 2017. Sulla Scuola di Perfezionamento in Storia dell'Arte della Sapienza nello specifico si segnalano poi anche gli studi di Maria Mignini, incentrati esclusivamente sul punto di vista femminile della vicenda storica, ma utili ai fini della sua ricostruzione (in particolare MIGNINI 2009). Più in generale, la storia della Facoltà di Lettere e Filosofia è stata ricostruita in un volume curato da L. Capo e M. R. Di Simone (CAPO - DI SIMONE 2000, sul periodo da me preso in esame si vedano contributi di A. Staderini e G. Mosagrati, pp. 401-451), mentre per la storia della Sapienza costituisce una importante fonte il testo di Nicola Spano *L'università di Roma*, pubblicato nel 1935 a ridosso dell'inaugurazione della nuova Città Universitaria (SPANO 1935).

Si cercherà qui semplicemente di dare conto attraverso una breve ricognizione storica dei nominativi, dei ruoli e delle materie di afferenza dei primi docenti susseguiti nell'insegnamento della disciplina presso l'Università, nell'ovvia impossibilità di citare tutti gli specifici interessi e le rispettive pubblicazioni.

successivamente passati ad ordinari)¹⁴. All'a.a. 1925-1926 risale la prima svolta: quell'anno infatti la cattedra venne sdoppiata, e Venturi affiancato da Pietro Toesca, a cui fu affidata la cattedra di Storia dell'arte medievale (mentre Venturi continuò a ricoprire quella di Storia dell'arte del Rinascimento e moderna)¹⁵. La situazione rimase invariata fino al pensionamento di Venturi, avvenuto nel 1931, in seguito al quale Toesca ereditò anche le funzioni di Direttore dell'Istituto e della Scuola di Perfezionamento e la cattedra di Storia dell'Arte del Rinascimento e Moderna, rimanendo l'unico docente ordinario dell'istituto fino al 1944. Già dall'a.a. 1932-1933 Toesca venne però affiancato da Arduino Colasanti come professore incaricato di arte medievale¹⁶, e nell'a.a. 1939-1940 tornò ad insegnare arte medievale, mentre per arte moderna divenne incaricato Antonio Muñoz (poi sostituito nel 1943-1944 da Géza de Francovich). Subito dopo la guerra, nell'a.a. 1945-1946, i docenti ordinari tornano finalmente ad essere due: a Toesca, nuovamente su arte moderna, si affiancò per arte medievale Lionello Venturi, reduce dall'esilio all'estero per motivi politici (per poi ereditare anche la cattedra di arte moderna e la doppia direzione della Scuola e dell'Istituto nel 1947, incarichi mantenuti fino all'a.a. 1955-56). A Lionello si deve in particolare l'ampliamento della fototeca verso il materiale relativo all'arte contemporanea.

Con il pensionamento di Toesca nel 1950, Lionello Venturi venne affiancato da Mario Salmi per medievale, fino al suo stesso pensionamento nel 1955-1956, quando (secondo una prassi ormai consolidata) a Salmi passarono anche le funzioni direttive e la cattedra di moderna¹⁷. Nel 1959-1960 vennero introdotti due nuovi ordinari, De Francovich per medievale e Argan per moderna (entrambi in seguito nominati direttori), e la Scuola venne ad assumere una fisionomia sempre più complessa¹⁸. Oltre a medievale (De Francovich) e moderna (Salmi e Argan, seguiti poi da Cesare Brandi e Maurizio Calvesi), vennero introdotti infatti gli insegnamenti di critica d'arte (Lionello Venturi e poi Maurizio Bonicatti), museografia (Emilio Lavagnino e Salmi), restauro dei monumenti (Carlo Ceschi), teoria e storia del restauro di opere d'arte (Brandi)¹⁹.

¹⁴ Quali ad esempio Federico Hermanin (libero docente dal 1902), Pietro D'Achiardi e Paolo D'Ancona (1908), Antonio Muñoz e Lionello Venturi (1911), Roberto Longhi (1922) e Achille Bertini Calosso (1924).

¹⁵ A partire da quel momento anche le tesi da dover consegnare per completare la Scuola divennero due, una di arte moderna e una di arte medievale (una più lunga e una più breve, a seconda dell'indirizzo prescelto). Da quel periodo iniziarono a comparire anche gli assistenti, tra cui troviamo Maria Perotti, futura seconda moglie di Venturi.

¹⁶ Negli anni Trenta troviamo tra gli altri come liberi docenti Giulio Carlo Argan, Géza de Francovich, Luigi Serra e Cesare Brandi.

¹⁷ Nello stesso periodo ottengono la libera docenza Federico Zeri e Corrado Maltese, mentre come assistenti volontari troviamo tra gli altri Nello Ponente e Maurizio Calvesi.

¹⁸ Argan era entrato al perfezionamento nel 1931, per poi diventare assistente volontario di Toesca nel 1933 e ottenere la libera docenza l'anno seguente (cfr. in particolare GAMBA 2012).

¹⁹ Brandi divenne poi direttore dell'Istituto a partire dall'a.a. 1970-1971.

Salmi si occupò anche della storia delle arti decorative e del manoscritto, e a lui dobbiamo infatti soprattutto l'apertura dell'Archivio Storico Fotografico verso le immagini relative alle cosiddette "arti minori". Alla metà degli anni Settanta risale poi l'avvio della lunga direzione di Angiola Maria Romanini (alla cattedra di medievale dal 1972, e direttrice fino all'a.a. 1989-1990, quando lasciò il posto a Maurizio Calvesi), e l'introduzione di tre nuove cattedre: la storia dell'arte fiamminga e olandese, la storia dell'arte bizantina e la storia dell'arte contemporanea, quest'ultima affidata a Nello Ponente (fino alla sua scomparsa nel 1981, quando venne sostituito da Marisa Volpi)²⁰. Dagli anni Ottanta si susseguirono poi una serie di cambiamenti amministrativi e istituzionali, con l'introduzione dei professori associati e dei ricercatori (e i conseguenti continui avvicendamenti e nuovi ingressi), fino al passaggio da Istituto a Dipartimento di Storia dell'arte²¹ alla fine del secolo (oggi Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte e Spettacolo in seguito ad una serie di accorpamenti)²². Già dagli ultimi decenni del XX secolo, comunque, in un continuo succedersi di insegnanti e allievi fino a chi scrive, la storia più attuale della cattedra iniziò ad essere sempre più slegata dalle sorti dell'archivio. Come vedremo, infatti, i materiali iniziarono già intorno agli anni Settanta a essere sempre meno utilizzati a causa dell'adozione di più moderni strumenti didattici, per poi giungere a noi come materiale storico da preservare e valorizzare.

Anche per quanto riguarda la collocazione, la raccolta ha seguito le vicissitudini dell'Università e della cattedra di Storia dell'arte in particolare. Come tutto l'ateneo, al momento della sua nascita la Scuola venturiana era ospitata nel Palazzo della Sapienza, e il materiale iconografico - assimilato a quello librario - veniva allora preso in carico dalla Biblioteca Alessandrina, e nello specifico dal bibliotecario, il Conte Alessandro Moroni²³. Nel 1909, poi, la Scuola venne trasferita con l'intera facoltà di Lettere all'adiacente palazzo Carpegna, venduto in quell'anno dai Conti di Montefeltro all'Università²⁴. In occasione di tale trasferimento, venne costituito per iniziativa di Adolfo Venturi un Gabinetto di Storia dell'arte (più avanti diviso in Gabinetto

²⁰ Con Jolanda Nigro Covre e Simonetta Lux come assistenti ordinarie.

²¹ E da corso di laurea quadriennale a quello triennale seguito dal biennio specialistico.

²² Prima la fusione con l'ex Istituto del Teatro e dello Spettacolo, che determinò la nascita negli anni Duemila del Dipartimento di Storia dell'arte e Spettacolo, diretto da Marina Righetti, e poi nel 2018 quella con il Dipartimento di Storia Culture Religione (a sua volta già frutto di una fusione di altri quattro dipartimenti nel 2010), che ha portato all'attuale Dipartimento SARAS diretto da Gaetano Lettieri.

²³ Si conservano ancora presso l'Archivio Storico della Biblioteca Alessandrina ricevute di pagamento e corrispondenza relativa all'acquisto di fotografie per la Scuola di Storia dell'arte risalenti a questo periodo (cfr. ARCHIVIO STORICO ALESSANDRINA, d'ora in poi ASA, Titolario 1884-1912, fascicolo "Fotografie e tavole"). Anche la Biblioteca si trovava all'epoca nel Palazzo della Sapienza in corso Rinascimento.

²⁴ Cfr. VALERI 1999, p. 277.

di Storia dell'arte del Rinascimento e Moderna e Gabinetto di Storia dell'arte Medioevale)²⁵, legato all'omonima cattedra e del quale il professore venne subito nominato direttore. A quella data, perciò, possiamo far risalire ufficialmente la nascita di un fondo specifico e autonomo legato alla Scuola venturiana, in cui però confluirono anche le fotografie raccolte in precedenza, come testimoniato da diversi documenti conservati presso l'Archivio Storico della Biblioteca Alessandrina. In una lettera di autorizzazione dell'allora ministro della Pubblica Istruzione (**fig. 4**), ad esempio, indirizzata al bibliotecario Moroni e datata 19 giugno 1909, si legge:

«Poiché Ella ritiene che, senza danno della Biblioteca, le fotografie artistiche da essa possedute possono cedere al Gabinetto di Storia dell'Arte di cotesta Università, autorizzo la S.V. a consegnare tutto il fondo di fotografie al prof. Adolfo Venturi perché le conservi direttamente nel detto Gabinetto. Nelle variazioni semestrali dell'inventario la S.V. vorrà scaricare le dette fotografie»²⁶.

Il numero delle fotografie raccolte doveva del resto essere già a quella data molto cospicuo. In una seduta del Consiglio di Facoltà del 16 gennaio 1909, e quindi di poco precedente al passaggio di consegne in favore del nuovo Gabinetto, ad esempio, si parlava già di «molte migliaia di tavole e fotografie» conservate per uso della Scuola²⁷.

Con la costruzione della Città Universitaria nel 1935 la fototeca approdò poi nella sua ultima sede, all'interno della nuova Facoltà di Lettere e Filosofia, dove tuttora è conservata (inizialmente si trovava al primo piano, per poi passare al piano terra rialzato a partire dagli anni Cinquanta)²⁸.

Del trasferimento degli anni Trenta troviamo ampio resoconto all'interno della corrispondenza tra Adolfo Venturi, che nel frattempo era andato in pensione nel 1931, e il suo successore Pietro Toesca, subentrato in quell'anno alla guida dell'Istituto e della Scuola. Dall'analisi del carteggio (conservato presso la Scuola Normale Superiore di Pisa)²⁹ si evince che,

²⁵ La divisione fu operata nel 1926, di riflesso a quella della cattedra, a partire da quell'anno suddivisa in Storia dell'arte del Rinascimento e Moderna e Storia dell'arte Medioevale.

²⁶ ASA, Titolario 1884-1912, fascicolo "Fotografie e tavole", lettera del 19 giugno 1909. Il passaggio di consegne da Moroni a Venturi è documentato anche da una lettera a doppia firma datata al 26 giugno successivo, conservata presso il Fondo Venturi di Pisa e già pubblicata da Stefano Valeri in VALERI 1995, p. 121.

Non abbiamo però ovviamente la certezza che le fotografie conservate all'Alessandrina siano effettivamente confluite nella loro totalità nel nuovo Gabinetto. Inoltre, una indagine condotta da Stefano Valeri presso la Biblioteca Alessandrina nei primi anni Novanta ha fatto rilevare, in uno scaffale quasi inaccessibile di un soppalco, la presenza di centinaia di fotografie Anderson non catalogate, la maggior parte datate attorno agli anni Trenta e raffiguranti vari soggetti tutti riferibili ai temi della storia dell'arte e quindi plausibilmente collegate alla relativa cattedra. Il ritrovamento di questo nucleo ha fatto ipotizzare a Valeri che alcune fotografie potessero, ancora dopo il trasferimento nella città universitaria, confluire alla biblioteca sotto forma di deposito. Si veda VALERI 1994, pp. 4-5.

²⁷ La notizia è tratta dai Verbali del Consiglio della Scuola di Perfezionamento in Storia dell'arte 1904-1922, conservati presso l'Archivio Storico della Sapienza, e pubblicata da Stefano Valeri in VALERI 1995, p. 121.

²⁸ Cfr. VALERI 1999, p. 277.

²⁹ Cfr. Scuola Normale Superiore di Pisa, Fondo Adolfo Venturi (d'ora in poi FAV), Carteggio Toesca Pietro.

contestualmente a tale trasferimento, la fototeca venne anche implementata con numerosi e ricchi doni da parte di Venturi.

Raccolte inizialmente per esigenze legate all'attività didattica, le fotografie confluirono infatti poi in archivio anche per altre ragioni, non strettamente connesse alla docenza. Le immagini furono cioè raccolte dai vari professori succedutisi alle cattedre di storia dell'arte anche per ricerche personali, cura redazionale di volumi e riviste, doni promozionali delle ditte, scambi con altri studiosi, expertise, e così via. Nel caso di Venturi, ad esempio, a confluire in Archivio, oltre alle fotografie raccolte a scopo didattico durante gli anni dell'insegnamento, furono soprattutto quelle utilizzate per illustrare le riviste da lui dirette, l'*Archivio Storico dell'Arte* e *L'Arte*, e i volumi della sua monumentale *Storia dell'arte italiana*, donate dallo studioso anche successivamente al pensionamento³⁰.

In una lettera del 27 marzo 1935, ad esempio, Toesca scriveva: «Caro amico, ti ringrazio molto del bel cumulo di fotografie che ci è giunto ieri all'Università: è tanto più prezioso perché la collezione del Gabinetto non era molto sviluppata riguardo alla scultura. A questi tuoi doni, nella sistemazione che tutto avrà nella nuova Università, darò il giusto rilievo» (fig. 5)³¹. In una lettera di novembre dello stesso anno dava poi notizia, oltre che di una nuova donazione, dell'imminenza del trasferimento: «Caro amico, ti ringrazio moltissimo di queste nuove fotografie che vanno ad arricchire il nostro Archivio. Siamo ora sul punto di traslocare, ma ho da combattere [...] per i mobili che, ordinati per l'Archivio, prendono invece la via dell'Economato»³². In una lettera del 31 dicembre, infine, dava finalmente conferma dell'avvenuto trasferimento dell'archivio all'interno della nuova sede e del suo riordino, scrivendo al maestro: «già l'archivio fotografico, interamente riordinato, arricchito dei tuoi nuovi doni, può servire, ed è a tua disposizione»³³.

Di un altro riordino, appena precedente al trasferimento, forniva notizia Carlo Ludovico Ragghianti nel suo *Profilo della Critica d'arte in Italia* (per l'esattezza nell'edizione rivisitata del 1973), in cui scriveva:

«Il Venturi peraltro si era avvalso di una cospicua fototeca formata nel corso di decenni, che fu riordinata da me, Annamaria Ciaranfi e da Giulio C. Argan a Roma nel 1933, e conteneva materiali allora rari e, a quel che ricordo, spesso non sfruttati dallo stesso ricercatore e raccoglitore. Tale riordinamento, per essere

³⁰ Come si avrà modo di approfondire nei capitoli seguenti del presente studio.

³¹ Risale a quell'anno, infatti, la pubblicazione del primo tomo della *Storia dell'arte italiana* dedicato a *La scultura del Cinquecento*, all'illustrazione del quale sono probabilmente sono riconducibili le fotografie di opere di scultura in questione. Cfr. FAV, Carteggio Toesca Pietro, lettera del 27 marzo 1935.

³² Cfr. FAV, Carteggio Toesca Pietro, lettera del 6 novembre 1935.

³³ Cfr. FAV, Carteggio Toesca Pietro, lettera del 31 dicembre 1935.

la massima parte delle fotografie adèspote, fu per me una vera e propria palestra per l'acquisizione delle capacità di "conoscitore", che poi si completava, per la pittura, con la frequenza di rare attrezzature, come l'immensa collezione di riproduzioni nella casa privata di sir Robert Witt a Londra e l'altra nell'ospitale Villa Berenson a Settignano»³⁴.

Del resto, come ipotizzato da Loredana Lorizzo, il riordino della fototeca doveva essere un'attività abitualmente destinata agli allievi del perfezionamento, e probabilmente anche Roberto Longhi se ne era occupato insieme ai suoi colleghi su incarico di Venturi³⁵.

Tornando al carteggio Toesca-Venturi di Pisa, numerose lettere di ringraziamento dell'allievo al maestro testimoniano che, come si diceva, i doni fotografici di Venturi all'Università si susseguirono ancora numerosi fino alla sua morte. In una missiva del 31 gennaio 1936 Toesca scriveva ad esempio: «è giunto ierlaltro il grande pacco di fotografie (kg 10,100) che hai donato a questa tua Scuola: è anche questa un'aggiunta preziosa al nostro archivio, e te ne ringrazio vivamente, ripetendoti che tutto rimane a tua disposizione. Quando tornerai a Roma, spero che potrò mostrarti riordinato l'archivio»³⁶, e in una del maggio successivo «è giunto il grande pacco delle fotografie, rare e di cose poco note; e subito l'ho passato all'Università dove i tuoi doni vanno arricchendo il nostro archivio. Grazie, grazie!»³⁷.

In una lettera del 18 marzo 1939 poi scriveva ancora: «E malgrado tutto non hai dimenticato la Scuola. Ecco qui il nuovo grande pacco di fotografie d'architettura, che annunziano il nuovo volume. Grazie, grazie!»³⁸, suggerendoci che fosse ormai prassi per il maestro donare all'archivio universitario il corredo iconografico utilizzato per illustrare i volumi del suo manuale, non appena essi venivano terminati³⁹.

³⁴ Cfr. RAGGHIANI 1973, p. 135. Da notare che Giulio Carlo Argan era già all'epoca assistente volontario, per poi passare alla libera docenza nel 1934 (cfr. ROSSI 1996, pp. 350-351).

³⁵ Cfr. LORIZZO 2010, p. 187.

³⁶ Cfr. FAV, Carteggio Toesca Pietro, lettera del 31 gennaio 1936.

³⁷ Cfr. FAV, Carteggio Toesca Pietro, lettera del 6 maggio 1936.

³⁸ In una lettera del 12 aprile successivo, aggiungeva, riferendosi forse ad una ulteriore donazione: «E intanto già andiamo collocando a posto nell'archivio fotografico dell'Università le nuove fotografie che hai donato alla Scuola. Temo, a questo proposito, di non avertene ringraziato prima, come avrei dovuto fare appena mi giunsero in due grossi pacchi». Cfr. FAV, Carteggio Toesca Pietro, lettere del 18 marzo e 12 aprile 1939.

³⁹ In effetti nel 1925 Venturi aveva firmato un nuovo contratto con Hoepli, l'editore del suo manuale *Storia dell'arte italiana*, per cui tutte le riproduzioni utilizzate per illustrare i volumi precedenti a quell'anno passavano a Venturi, e da quel momento in poi la campagna fotografica passava a carico dello studioso, quindi in ogni caso le fotografie erano in suo possesso, e così sono poi confluite nella fototeca universitaria. Per il discorso sul nuovo contratto, firmato il 17 aprile 1925, cfr. AGOSTI 1996b. Il contratto è conservato presso il Fondo Venturi di Pisa, e al punto 6 vi si legge: «Tutto il materiale illustrativo raccolto per la pubblicazione della Storia dell'Arte Italiana, a principiarsi dal primo volume fino all'ultimo, il Sig. Hoepli, accogliendo la domanda fattagli dall'On. Senatore Venturi, glielo rilascia e il Senatore Venturi, a sua volta, disporrà affinché, occorrendo tale materiale in tutto od in parte alla casa Hoepli per riedizioni o per altro, esso sarà prestato gratuitamente dalla Direzione della Scuola Universitaria ora diretta dall'On. Professore Venturi» (cfr. FAV, carteggio Hoepli Ulrico, contratto del 17 aprile 1925).

Le ultime lettere su questo tema risalgono al 1940, quando le parole di Toesca ci fanno intendere che l'intera raccolta del maestro stava ormai confluendo nell'archivio universitario. A marzo ad esempio scriveva: «Caro grande amico, devo ancora ringraziarti della valigiona di fotografie che ho subito fatto ritirare dall'albergo: e ringraziartene specialmente perché hai voluto riserbare all'Università tutta questa preziosa raccolta»⁴⁰, mentre in una lettera del 19 aprile: «non basteranno più le nostre cartelle per tutte le fotografie che vieni donando al nostro Archivio universitario, e per quelle che... ci donerai ancora così che nella nostra Scuola si ritrovi tutto il materiale del tuo grande lavoro. Grazie!»⁴¹.

Le fotografie continueranno poi ad essere raccolte, come si diceva, anche dopo la morte di Venturi, avvenuta nel 1941, ad opera dei numerosi docenti succedutisi alle varie cattedre di arte medievale, moderna e contemporanea. Il processo di accumulazione sistematico iniziò però a scemare tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta del Novecento, quando l'evoluzione tecnologica determinò l'introduzione di nuovi strumenti e materiali didattici⁴², per poi arrestarsi definitivamente negli anni Novanta del Novecento - e quindi esattamente un secolo dopo il suo inizio - nel momento in cui la cosiddetta rivoluzione digitale rese definitivamente obsoleto questo materiale e ne interruppe la continuità d'uso.

A partire da quel momento il materiale assunse sempre più carattere storico. La costituzione dell'attuale organismo denominato Archivio Storico Fotografico risale al 1987, per opera dell'allora direttrice dell'Istituto Angiola Maria Romanini.

I.2 - Descrizione del contenuto

L'archivio è composto esclusivamente da positivi, e comprende attualmente circa 2.800 fototipi di grande formato (30x40 e 40x50 cm)⁴³, circa 65.000 di medio formato (21x27 cm o inferiori)⁴⁴ e circa 35.000 diapositive in vetro (8x8 cm)⁴⁵. Sono inoltre presenti circa 5.800 diapositive in

⁴⁰ Cfr. FAV, Carteggio Toesca Pietro, lettera del 22 marzo 1940.

⁴¹ Cfr. FAV, Carteggio Toesca Pietro, lettera del 19 aprile 1940.

⁴² La flessione dell'attività del Gabinetto Fotografico in quegli anni è legata anche alle tensioni politiche causate dalle lotte studentesche, e soprattutto al pensionamento del personale addetto, che ha lasciato un vuoto per diversi decenni (cfr. VALERI 1999, p. 276).

⁴³ Cfr. FOTOTECA VENTURI 2018, p. 11.

⁴⁴ Il numero qui riportato si riferisce al censimento effettuato nel corso della presente ricerca, per informazioni più dettagliate sulla sezione dei medi formati si rimanda al capitolo successivo del presente elaborato.

⁴⁵ È pertanto costituito da due nuclei principali, la Fototeca e la Dioteca, nuclei che, in base ad un approccio archivistico, hanno la caratteristica di "raccolte". Nel 1994 Valeri riferiva la cifra di circa 25.000 diapositive di

pellicola (5x5cm)⁴⁶, sei raccolte di microfiches (per un totale di circa 1 milione e 250.000 immagini)⁴⁷, 70 albumetti di stampe fototipiche e 159 album di fotografie di medio e piccolo formato⁴⁸.

I fototipi sono realizzati con diverse tecniche, le più diffuse delle quali sono stampe al pigmento, albumine e gelatine ai sali d'argento. Sono attribuibili ad autori eterogenei, riconducibili ad alcune tra le maggiori ditte fotografiche italiane e straniere specializzate nella riproduzione di opere d'arte attive tra fine Ottocento e inizio Novecento, quali ad esempio Alinari, Anderson, Brogi, Naya, Bulloz, Giraudon, Moscioni, Hanfstaengl e Braun, su alcuni dei quali si avrà modo di soffermarsi meglio nel corso della presente ricerca.

Tra i materiali più preziosi contenuti all'interno dell'Archivio troviamo due volumi di stampe al carbone riconducibili alla ditta Braun (**fig. 275**). Composti da 74 tavole fotografiche delle dimensioni di 54x70 cm, costituiscono l'apparato iconografico dell'Académie Royale des Beaux-Arts à Florence, opera curata da Adolfo Venturi ed edita nel 1893 dalla casa editrice alsaziana. Formati da fotografie sciolte, che potevano essere vendute anche singolarmente, i volumi sono rarissimi⁴⁹. La presenza di fotografie della prestigiosa ditta alsaziana è in generale molto cospicua (solo nei grandi formati sono presenti più di 700 fotografie Braun), tanto che la fototeca costituisce probabilmente la più grande raccolta di fotografie Braun in Italia.

Un altro consistente gruppo di materiale storico è costituito da alcune edizioni di collotipie e fotoincisioni. Dei 2.800 fototipi di grande formato, infatti, solo circa 1.900 sono positivi su carta, mentre i restanti sono fotoincisioni, collotipie, cromolitografie e riproduzioni fotomeccaniche⁵⁰. Particolarmente preziosi sono i disegni e manoscritti di Leonardo da Vinci,

questo tipo (cfr. VALERI 1994, p. 5), mentre la notizia della attuale presenza di circa 35.000 esemplari è riportata da Ilaria Schiaffini in FOTOTECA VENTURI 2018, p. 11.

⁴⁶ Cfr. VALERI 1997a, p. 90.

⁴⁷ Ogni microfiche è costituita da una card trasparente di circa 10x12 cm contenente 98 immagini in positivo (consultabili tramite apposito lettore ingranditore). Su questo tema si veda VALERI 1997a, pp. 89-90 e VALERI 1994.

⁴⁸ Questi ultimi materiali sono emersi durante l'attività di censimento alla base del presente studio, di cui si parlerà diffusamente nel prossimo capitolo. Le fotografie applicate sui 159 album non sono mai state conteggiate e quindi non sono comprese nel numero generale sopraindicato. Gli albumetti in fototipia saranno analizzati approfonditamente anche nel capitolo III, dedicato al rapporto di Venturi con la fotografia.

⁴⁹ Di questi volumi si parlerà meglio nel paragrafo di questo studio dedicato al rapporto tra Venturi e la ditta Braun.

⁵⁰ Cfr. FOTOTECA VENTURI 2018, p. 11. Questi materiali appartenevano in origine alla biblioteca d'istituto, per essere poi ceduti all'Archivio Storico Fotografico per far spazio alle migliaia di volumi donati da Giulio Carlo Argan (cfr. VALERI 1997a, p. 43).

riuniti in sette fascicoli - per un totale di 322 tavole a colori (38x48 cm) - editi da Danesi e dalla Libreria dello Stato a cura di Adolfo Venturi⁵¹.

Dello stesso gruppo di materiali fanno parte le 252 collotipie a colori riproducenti (quasi sempre a grandezza naturale) disegni conservati presso collezioni inglesi, tratte dai 9 volumi dell'opera *The Vasari Society for the Reproduction of Drawings by Old Master* (pubblicati ad Oxford tra il 1905 e il 1914); le 250 tavole (50x35 cm) dei *Dessins du Musée du Louvre. École Italienne* (pubblicate a Firenze dagli Alinari); le 156 immagini a colori relative a *Les dessins de Pisanello & de son école conservés au Musée du Louvre* (pubblicate dalla Société de reproduction des dessins de maîtres nel 1912-1913); le 60 tavole riproducenti bozzetti e progetti di maestri tedeschi dei secoli XV-metà XIX, corredate da testo critico, relative al primo manuale di disegno architettonico curato da Hermann Egger (edito da F. Wolfrum & Co a Vienna e Lipsia nel 1910); le 165 tavole sulla scultura eburnea, corredo iconografico alle opere che Adolph Goldschmidt dedicò all'arte carolingia, sassone e romantica (edite da Bruno Cassirer Berlino tra il 1914 e il 1926), contenenti quasi 500 fototipie virate in seppia⁵².

Si conservano poi 40 tavole (47x35,5 cm) della The Mond Collection (edite da Braun a Londra nel 1910), che riproducono quadri della raccolta londinese dipinti dai grandi nomi della scuola veneziana, veronese, lombarda, toscana, umbra, bolognese e spagnola; e 160 tavole storiche dei mosaici di Ravenna (50x70 cm), edite dall'Istituto poligrafico dello Stato per il Reale Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte negli anni 1930-1937 a cura di Corrado Ricci (in bianco e nero e a colori, divise in 8 fascicoli composti da 20 tavole ognuno)⁵³.

Sono inoltre conservate all'interno dell'archivio anche alcune incisioni, tra cui si contano: 31 xilografie, provenienti dal fondo Soliani di Modena e probabilmente acquistate da Venturi per la galleria estense⁵⁴; diverse acqueforti, tra cui 2 del pittore senese Cesare Maccari con dedica dell'artista ad Adolfo Venturi⁵⁵; 330 tavole in collotipia e cromolitografia (50x70 cm), che riproducono tessuti occidentali e orientali relativi ai secoli IV-XVIII, inserite nell'opera *Die Gewebe-Sammlung des Königlichen Kunstgewerbe-Museums Berlin* (edita nel 1913 a cura di Julius Lessing)⁵⁶; diverse incisioni a contorni semplici⁵⁷.

⁵¹ Le tavole si devono ad un importante lavoro di riordino della grafica leonardiana realizzato dal 1928 al 1950 dalla commissione vinciana, che vide tra i membri del suo esecutivo lo stesso Venturi, Pietro Toesca e Corrado Ricci. Su questo argomento si veda VALERI 1997a, p. 43.

⁵² Cfr. VALERI 1997a, pp. 43-45.

⁵³ Cfr. VALERI 1997a, pp. 44-45.

⁵⁴ Su questo argomento si veda VALERI 1997a, pp. 46-51.

⁵⁵ Cfr. VALERI 1997a, pp. 51-52.

⁵⁶ Cfr. VALERI 1997a, p. 53.

⁵⁷ Per alcuni esempi si veda VALERI 1997a, pp. 55-56.

Come accennato, fanno parte dell'Archivio Storico Fotografico anche 70 albumetti di fototipie risalenti ai primi del Novecento ed attribuibili alla committenza venturiana (**figg. 33-34, 145**) e 159 album di fotografie di medio e piccolo formato databili agli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, di cui si avrà modo di parlare meglio nel seguito del presente studio.

Tra le acquisizioni più recenti, risalenti agli anni Ottanta-Novanta del secolo scorso, è un consistente nucleo di microfiches, che conta circa un milione e 250.000 immagini, in bianco e nero e a colori, concernenti soggetti vari relativi soprattutto all'arte italiana, francese e tedesca⁵⁸. Allo stesso periodo risale anche l'acquisto di migliaia di diapositive in pellicola⁵⁹, con un repertorio di immagini relative alle varie forme artistiche dai primordi al contemporaneo, e di CD-Rom d'arte⁶⁰, con cui si è dato inizio alla sperimentazione dei nuovi sistemi multimediali.

I.3 - Progetti recenti di studio, riordino e valorizzazione

Con il finire del Novecento, il patrimonio conservato presso l'Archivio Storico Fotografico ha lentamente perso la sua originaria funzione pratica di ausilio allo studio dell'arte, per acquisire lo status di documento storico e di bene culturale a sua volta, rendendo sempre più necessaria una sua osservazione da un nuovo punto di vista.

L'Archivio è stato in effetti oggetto di una prima grande indagine tra la fine degli anni Ottanta e gli anni Novanta del secolo scorso, nel momento cioè in cui i materiali erano ancora in uso, ma iniziavano a perdere terreno di fronte all'introduzione di nuovi strumenti multimediali. Il professor Stefano Valeri in particolare, responsabile dell'archivio a partire dal 1987 (anno di costituzione dell'attuale Archivio Storico Fotografico), si è occupato di indagare le origini storiche della raccolta e di avviare un progetto di riordino e catalogazione, confluito poi nella pubblicazione del volume *La memoria riprodotta* (1997), nella mostra *Adolfo Venturi e l'insegnamento della Storia dell'Arte* (tenutasi alla Sapienza dal 15 dicembre 1992 al 13

⁵⁸ In particolare: 930.000 immagini riguardanti la Germania (Marburger Index); 100.000 immagini della Francia (Index Photographique de l'Art en France); 160.000 immagini dell'Archivio Alinari, concernenti sia l'Italia che altri centri europei e non; 60.000 immagini prodotte dal Bildarchiv Foto Marburg riguardanti l'Italia; circa 1.500 immagini della basilica di S. Marco a Venezia (The Medieval Mosaics of San Marco, Venice); 1.800 immagini delle pitture conservate nel Kunsthistorisches Museum di Vienna. Cfr. VALERI 1997a, pp. 89-90 e VALERI 1994.

⁵⁹ Nello specifico si trattava dell'intero catalogo Scala di Firenze (cfr. VALERI 1997a, p. 90). Le diapositive in pellicola andavano ad aggiungersi e a sostituire quelle più antiche e delicate in vetro, prodotte nella prima metà del Novecento dalle stesse case fotografiche fornitrici delle immagini cartacee (cfr. VALERI 1994, p. 5).

⁶⁰ Cfr. VALERI 1997a, pp. 90-91.

febbraio 1993) (**fig. 6**) e nell'omonimo convegno (svoltosi il 14 e 15 dicembre 1992)⁶¹.

Nelle diverse relazioni pubblicate a proposito del progetto portato avanti in quegli anni⁶², Valeri parlava di una vera e propria “ristrutturazione” dell'intero archivio, i cui risultati sono ancora apprezzabili. In tale occasione, le fotografie di medio formato sono state ricollocate all'interno di classificatori a cassette scorrevoli (mantenendo il precedente ordinamento per Comune e per Autore ma eliminando una vecchia distinzione in distretti regionali), mentre quelle di formato superiore sono state raggruppate per temi⁶³. Contestualmente a questa riorganizzazione, si è cercato di effettuare anche un piccolo intervento di conservazione, inserendo le fotografie di medio formato più antiche e in peggiore stato conservativo all'interno di buste di plastica trasparente “porta-documenti” assemblate su cartoncini semirigidi (in cui ancora oggi si trovano alloggiate). A questa fase di “ristrutturazione” Valeri riconduceva inoltre la catalogazione di alcune fotografie attraverso l'ideazione di una apposita scheda computerizzata e l'acquisto delle numerose diapositive e microfiches di cui si è parlato nel paragrafo precedente.

Tra la fine degli anni Novanta e l'inizio degli anni Duemila si sono susseguite poi nuove campagne di studio, inventariazione e catalogazione delle fotografie, mai confluite però in risultati esaustivi per quanto riguarda la conoscenza sistematica dell'intero archivio. Esse sono oggi di difficile ricostruzione, poiché a causa della carenza di fondi e l'assenza di personale addetto è sempre stato difficile preservarne i risultati e garantire la continuità tra le diverse operazioni.

Tra di esse, si cita ad esempio un progetto di inventariazione e riordino avviato nel 1996 dalla professoressa Silvia Danesi Squarzina, in occasione del finanziamento di un progetto di ricerca di Ateneo dal titolo “Archivi dell'Istituto di Storia dell'Arte: l'Archivio Storico Fotografico e l'Archivio di Lionello Venturi”⁶⁴. Alla supervisione della professoressa possono essere ricondotti anche gli studi di Loredana Lorizzo, tra cui citiamo una ricerca relativa al contributo dei vari studiosi nell'arricchimento dell'archivio⁶⁵ e un progetto d'informatizzazione dei materiali (intrapreso nel 2004 e confluito in una catalogazione informatica su CD-rom delle cartelle riguardanti i caravaggeschi)⁶⁶.

⁶¹ Cfr. VALERI 1997a, VENTURI 1992 e VENTURI 1996.

⁶² Cfr. il saggio *Per un centro di documentazione iconografica*, più volte rivisto e pubblicato in VALERI 1992, pp. 76-82; VALERI 1994; VALERI 1997a, pp. 85-91; VALERI 1999, pp. 279-284.

⁶³ Cfr. VALERI 1999, p. 280.

⁶⁴ Come riferito dalla stessa docente in DANESI SQUARZINA 2008, p. 55.

⁶⁵ Citata dalla studiosa in LORIZZO 2010.

⁶⁶ La catalogazione e la digitalizzazione delle fotografie vennero effettuate con l'aiuto di A. Amendola e V. Ierobbino, e il progetto d'informatizzazione della fototeca fu intrapreso grazie a un assegno di ricerca della facoltà di Lettere e Filosofia (cfr. LORIZZO 2010, p. 206, nota 35). Un altro assegno fu vinto in seguito da Laura Bartone,

Successivamente un nuovo progetto di studio, portato avanti per volontà di Mario D'Onofrio, è confluito nel convegno *Adolfo Venturi e la Storia dell'Arte oggi* (tenuto a Roma il 25-28 ottobre 2006, in occasione del 150° anniversario della nascita di Adolfo Venturi) e nell'omonima pubblicazione (**fig. 7**)⁶⁷. A tale campagna di studio può essere ricondotta anche la ricognizione della sezione dei medi formati effettuata nel 2008 da Carlo Costantini⁶⁸, attraverso la quale è stata prodotta una lista dei soggetti contenuti nelle varie cartelle, utile alla localizzazione dei vari temi all'interno della sezione (**fig. 8**). A questa operazione in particolare fa seguito la presente ricerca, che (come vedremo) tenta di aggiungere dei tasselli in più alla conoscenza della sezione, tenendo in considerazione quante più notizie possibile anche sulle fotografie in sé, e non più esclusivamente sulle opere d'arte riprodotte.

In tempi più recenti, un nuovo e sistematico progetto di studio, inventariazione, conservazione e digitalizzazione dell'archivio è stato poi portato avanti sotto la direzione scientifica della professoressa Ilaria Schiaffini, nuova responsabile dell'archivio dal 2017.

Il lavoro, avviato nel 2014 attraverso un progetto di ricerca di Ateneo⁶⁹, si è concentrato inizialmente sulla sezione dei grandi formati, nucleo più antico e prezioso della fototeca.

La prima fase del lavoro, condotta nel 2015 dalla Dottoressa Emanuela Iorio, è stata dedicata all'inventariazione dell'intera sezione⁷⁰. In tale occasione, dopo l'attribuzione di un nuovo numero di inventario, i materiali sono stati censiti attraverso un apposito file Excel (elaborato sulla base della scheda F e con il supporto dell'ICCD) (**fig. 9**)⁷¹.

A seguire, è stata effettuata una lunga operazione di conservazione, dedicata in particolare ad analisi, pulitura e ricondizionamento dei materiali, condotta tra la fine del 2017 e il 2018 dalla restauratrice Federica Delia (**figg. 10-13**)⁷².

che intorno al 2009-2010 si concentrò sullo studio dei materiali relativi agli artisti emiliani del Seicento, senza però portare a termine il progetto. Ringrazio le prof.sse Lorizzo e Bartoni per le informazioni fornitemi in merito.

⁶⁷ Cfr. VENTURI 2008.

⁶⁸ La data dell'operazione mi è stata riferita dallo stesso studioso.

⁶⁹ Presentato dai docenti Ilaria Schiaffini e Stefano Valeri e dalle allora dottorande Emanuela Iorio e Cristina de Sanctis.

⁷⁰ Una relazione dettagliata sul lavoro di inventariazione è pubblicata in IORIO 2018.

⁷¹ I campi previsti erano: Nuovo numero inventario, timbro, numero a matita rosso (verso), numero a mano (verso), localizzazione, formato (grande o standard), cartella, sottofascicoli, tecnica, materiale supporto primario, misure supporto primario, materiale supporto secondario, misure supporto secondario, annotazioni recto, annotazioni verso, data e compilatore scheda, funzionario responsabile, stato di conservazione, deterioramento immagine, deterioramento supporto primario, deterioramento supporto secondario, operazioni di restauro effettuate, operazioni di restauro da effettuare, data e compilatore conservatore, restauratore e catalogatore responsabili, note.

⁷² Le principali operazioni eseguite sono state le seguenti: individuazione dei materiali e delle tecniche e valutazione dello stato conservativo; depolveratura dell'emulsione con panno in microfibra e pulitura dei supporti (recto/verso) con gomma in lattice vulcanizzato e gomma sintetica; eliminazione dei vecchi faldoni non più idonei e alloggiamento delle stampe in orizzontale all'interno di buste in poliestere termosaldate, scatole a conchiglia in

Entrambe le suddette operazioni sono state portate avanti con il coinvolgimento di gruppi di studenti (tra cui la scrivente) in tutte le fasi di lavoro, e sfruttate pertanto come importanti occasioni di formazione, secondo la vocazione dell'istituto di cui l'archivio è parte integrante. Una selezione di 703 fotografie è stata inoltre digitalizzata, metadatata e indicizzata dal centro di ricerca Sapienza Digilab con il coordinamento della archivista Letizia Leo, grazie ad uno specifico finanziamento della Direzione Generale per gli Archivi del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, ed è oggi consultabile online⁷³. Attualmente è in corso una nuova campagna di digitalizzazione curata dalla stessa dottoressa Leo e dalla sottoscritta, che prevede di estendere l'operazione a tutta la sezione dei grandi formati. I risultati del progetto saranno valorizzati e resi disponibili alla comunità scientifica attraverso la pubblicazione delle fotografie online sul sito dell'università, e approfonditi attraverso l'edizione di un volume dedicato⁷⁴.

A conclusione e coronamento di questa prima fase del progetto è stata realizzata presso il Museo Laboratorio di Arte Contemporanea una mostra che ne ha esposto i risultati, dal titolo *La fototeca di Adolfo Venturi alla Sapienza* (tenutasi dal 23 novembre 2018 al 12 gennaio 2019 a cura di Ilaria Schiaffini e Maria Onori) (**fig. 15**). In occasione della stessa sono stati effettuati un lavoro di approfondita ricerca sulle fotografie di grande formato e una prima catalogazione delle stesse, confluiti poi in un omonimo catalogo (**fig. 16**)⁷⁵.

Una seconda fase dello stesso progetto, dedicata alla scoperta della più cospicua e finora pressoché sconosciuta sezione dei medi formati, è stata infine avviata con la presente ricerca. L'obiettivo è sempre quello di giungere ad una esaustiva conoscenza dell'Archivio e dei materiali in esso conservati, e l'auspicio quello di riuscire a disporre nel futuro prossimo di una completa catalogazione e digitalizzazione accessibile a tutti gli studiosi, come già accade in

cartone conservativo o cartelle conservative di carta da 170g/mq. Per maggiori dettagli su questa operazione si veda DELIA 2018.

⁷³ Il materiale digitalizzato era inizialmente consultabile online al link: <http://digilab.progettosingapsi.it/>, ma sono oggi state dirottate direttamente sul sito del Digilab. Per maggiori dettagli riguardo al progetto di digitalizzazione, alle problematiche riscontrate e alle specifiche soluzioni adottate cfr. LEO 2018 e <https://digilab.uniroma1.it/ricerca/progetti-conclusi/archivio-storico-fotografico-adolfo-venturi>.

⁷⁴ Il progetto è nato nell'ambito di un progetto di Avvio alla Ricerca finanziato dall'Ateneo nel 2021 e sarà portato a termine entro la fine dell'anno. Come accennato, le fotografie digitalizzate sono consultabili online sul sito del Digilab: <https://digilab.uniroma1.it/risorse/archivio-storico-fotografico/schede-archivio-storico-fotografico> (**fig. 14**).

⁷⁵ FOTOTECA VENTURI 2018.

altre istituzioni simili⁷⁶. Nel prossimo capitolo si elencheranno nel dettaglio le operazioni fin qui svolte e i risultati ottenuti.

⁷⁶ Quali ad esempio la Fototeca della Fondazione Federico Zeri e quella dell'Università di Bologna (sul progetto di studio, catalogazione e digitalizzazione della fototeca del Dipartimento di Arti Visive dell'Università di Bologna si vedano ad esempio BASSANI PACTH 2006, pp. 204-213, <https://archivistorico.unibo.it/it/archivio-fotografico/altre-collezioni-e-fondi/fondo-igino-benvenuto-supino> e http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.livello.jsp?decorator=layout_resp&apply=true&locale=it&tipo_sc_heda=fondo&id=9, su quello della Fototeca Zeri si vedano invece OTTANI CAVINA 2011 e <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/cerca/opera>).

Ovviamente, per agevolare i ricercatori, oltre ai progetti di digitalizzazione dei materiali, andrebbe valorizzata anche la materialità delle raccolte, e andrebbero effettuate operazioni essenziali a supporto delle stesse e della loro buona riuscita, come ad esempio una uniformazione delle banche dati a livello nazionale (su questo argomento si è tenuta una tavola rotonda nell'ambito del webinar internazionale *La fotografia e i suoi usi nel mercato artistico (1880-1939)* del 14-16 ottobre 2021, la cui registrazione è pubblicata online al link youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=XHCaQxcVE-M>).

II - IL PROGETTO DI RICOGNIZIONE E CENSIMENTO DEI MEDI FORMATI

II.1 - Presupposti

Prima dell'inizio della presente ricerca, delle fotografie contenute nella sezione dei medi formati dell'Archivio Storico Fotografico non si conosceva nulla, se non i principali temi o autori delle opere d'arte riprodotte⁷⁷. Non si avevano informazioni riguardo alle fotografie in sé (autori, datazioni, tecniche, soggetti produttori e così via), che si potevano solo in parte supporre sulla base di quanto emerso attraverso il precedente studio dei grandi formati⁷⁸, e andavano pertanto ricercate da zero.

Buona parte della ricerca doveva quindi necessariamente essere volta a determinare queste informazioni essenziali, per poi poter passare a una fase di elaborazione teorica dei dati così ottenuti e procedere a uno studio più esteso, che potesse inserire le fotografie all'interno di più ampie problematiche. La ricognizione pratica e il censimento di tutti i materiali conservati in questa sezione, che hanno occupato quasi interamente il primo anno di dottorato, sono stati perciò una parte fondamentale e imprescindibile della ricerca, senza la quale sarebbe stato impossibile portare a termine l'obiettivo del progetto: conoscere il contenuto dell'archivio e poi analizzarlo, soprattutto in relazione al suo fondatore Adolfo Venturi (come si vedrà nella seconda parte dello studio).

L'operazione si presentava piuttosto complessa a causa di diversi fattori: in primo luogo la grande quantità di materiale interessato; in secondo luogo la necessità di portare a termine il lavoro in tempi brevi; e per finire le difficoltà logistiche dovute alla natura e alla collocazione dei materiali. Le fotografie conservate in questa sezione sono infatti decine di migliaia e tutte diverse tra loro per tecnica, datazione e provenienza. Essendo l'archivio chiuso al pubblico, manca poi uno spazio dedicato alla consultazione dei materiali⁷⁹, che sono per giunta conservati

⁷⁷ Grazie a una localizzazione per cartelle compilata nel 2008 da Carlo Costantini, in cui erano riportati esclusivamente i soggetti contenuti nelle varie cartelle.

⁷⁸ Per maggiori informazioni circa il progetto di studio dei grandi formati si rimanda al capitolo precedente del presente elaborato.

⁷⁹ Pertanto, per poter visionare le fotografie era necessario attendere il cambio dell'ora tra una lezione e l'altra per poter prelevare una piccola quantità di materiale da consultare altrove. Desidero ringraziare a questo proposito Claudio Zambianchi, per avermi spesso messo a disposizione lo spazio dell'Archivio Lionello Venturi da lui diretto, e Ilaria Schiaffini, che oltre al preziosissimo supporto nella ricerca mi ha spesso concesso anche di utilizzare il suo studio come luogo di lavoro.

in spazi utilizzati quotidianamente per le attività didattiche e perciò difficilmente accessibili per operazioni di questo genere. La sezione è disposta infatti in armadi e pensili collocati rispettivamente nell'aula II e nel corridoio della sezione Arte dell'attuale Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte e Spettacolo dell'università, come indicato nella mappa inserita in appendice al presente studio e come meglio precisato nel prossimo paragrafo.

II.2 - Progettazione e attuazione del lavoro

A causa dei presupposti sopraelencati, l'effettivo lavoro pratico di censimento dei materiali è stato necessariamente preceduto da una lunga fase di progettazione.

In primo luogo, è stata effettuata una ricerca preliminare, volta a ricercare informazioni utili a una più efficace lettura delle fotografie. La ricerca si è incentrata in particolare sulla ricostruzione della storia e dell'evoluzione della cattedra di Storia dell'arte alla Sapienza, in modo da avere un quadro chiaro di tutti i professori ordinari, liberi docenti e assistenti che vi si sono succeduti, dalla nascita fino agli anni Sessanta del secolo scorso. A questo tipo di ricerca si è affiancata l'analisi di tutti i documenti relativi all'acquisto di fotografie in nostro possesso (ad esempio bilanci, ricevute dei fotografi e corrispondenza), conservati presso l'Archivio Storico della Biblioteca Alessandrina, col fine di rilevare tutti i nomi di fotografi menzionati e studiare le varie calligrafie (degli stessi e degli studiosi).

Parallelamente a tale ricerca teorica, è stato necessario compiere una prima ricognizione pratica, in modo da avere un'idea generale della disposizione e del contenuto della sezione. Da questa operazione è emerso che il nucleo principale della sezione è archiviato in sedici armadi (o classificatori metallici a sportello) numerati, disposti secondo un ordine progressivo (a partire da destra rispetto alla porta d'ingresso) all'interno dell'aula II (**figg. 17-19**)⁸⁰. In ogni armadio sono presenti quattordici cassetti, per un totale di duecentoventiquattro. I materiali restanti sono conservati in due pensili collocati lungo il corridoio, il cui contenuto corrisponde a quello di circa un armadio e mezzo (**fig. 20**). All'interno dei pensili sono conservate esclusivamente fototipie, raccolte all'interno di cartelle e cartelline tematiche, mentre il contenuto degli armadi è vario, e può essere: cartelle e cartelline (contenenti un numero variabile di fotografie) (**figg.**

⁸⁰ I numeri di armadio sono indicati attraverso etichette rosse poste in alto al centro su ognuno di essi. Per facilitare la consultazione è stata prodotta una mappa della disposizione degli stessi all'interno dell'aula, allegata come appendice al presente studio.

21-22), cartoncini portadocumenti (contenenti fotografie singole) (**figg. 25-26**), album (**figg. 23-24**), diapositive (**fig. 27**) o microfiches (**fig. 28**).

I dati ottenuti attraverso tale ricognizione sono stati raccolti in uno schema generale di tutta la sezione, progettato per fornire una panoramica dell'intero nucleo dei medi formati. Nello schema sono stati segnalati il contenuto di ogni cassetto (o sportello nel caso dei pensili) e le iniziali dei soggetti in esso rappresentati (essendo il materiale, almeno teoricamente, organizzato in ordine alfabetico)⁸¹. Per facilitare la ricerca secondo diverse esigenze, lo schema è stato realizzato in due versioni: sia in ordine di cassette (**fig. 29**), sia in ordine di armadi (**fig. 30**) (essi infatti non corrispondono, ad esempio i cassette da 1 a 14 si trovano nell'Armadio 11, mentre nell'Armadio 1 sono contenuti i cassette da 67 a 79 e il 189)⁸².

Una volta conclusa la ricognizione preliminare, si è passati al censimento vero e proprio, concentrato esclusivamente sui fototipi (**figg. 38-43**). Data l'enorme quantità del materiale, non era possibile applicare il modello utilizzato negli anni precedenti per la sezione dei grandi formati (come è noto di numero nettamente inferiore), ed è stato perciò necessario operare una scelta riguardo agli strumenti da utilizzare e ai dati da prendere in considerazione.

Insieme alla professoressa Ilaria Schiaffini, tutor del presente progetto di ricerca e responsabile dell'archivio, si è scelto di effettuare un censimento per cartelle, impostato però in modo che venissero analizzati anche diversi aspetti delle singole fotografie in esse contenute, come la presenza di timbri, i fotografi, le annotazioni e così via. Fondamentale era basare il lavoro su un doppio livello di analisi: non concentrandosi cioè solo sull'oggetto riprodotto ma anche (o soprattutto) sulla fotografia in sé, fonte di informazioni fondamentali oltre che materiale storicamente e culturalmente degno di attenzione, non più considerabile solo come mero

⁸¹ Dalla ricognizione è poi emerso che ciò non è sempre corretto: i materiali non risultano infatti ordinati secondo un ordine alfabetico generale, ma spesso le cartelle conservate all'interno di uno stesso cassetto presentano soggetti simili o che hanno la stessa iniziale.

⁸² Entrambi gli schermi presentano una colorazione che serve a differenziare i diversi materiali contenuti nella sezione e si riferisce anche al loro censimento: le parti colorate in giallo indicano i materiali regolarmente censiti (cartelle e cartelline contenenti fotografie), quelle in verde indicano invece gli album, quelle in azzurro i materiali non censiti (cassette vuoti o contenenti diapositive e microfiches).

strumento di documentazione⁸³. Per la raccolta dei dati è stato utilizzato il foglio Excel (**fig. 31**)⁸⁴, all'interno del quale si è scelto di inserire i seguenti campi⁸⁵:

- Cassetto
- Armadio
- Numero di Cartella
- Numero di Inventario
- Soggetto
- Numero di Foto
- Timbri Sapienza
- Autori Fotografie
- Note

I primi quattro campi permettono di localizzare la cartella all'interno dell'archivio e di identificarla in maniera univoca (anche se non sempre numero di cartella e numero di inventario sono presenti)⁸⁶.

La quinta colonna riporta invece il soggetto riprodotto dalle fotografie (che può essere di tipo tematico o topografico, ad esempio un artista, un'opera, un movimento o un luogo geografico), così come indicato sulla cartella⁸⁷. È stata inserita in questa colonna anche un'ulteriore informazione, la materia di riferimento (utile per supporre a che corso o docente possano essere ricondotte le fotografie), indicata attraverso la colorazione della casella secondo la seguente legenda: celeste per Arte Antica, giallo per Medievale, rosa per Moderna e verde per Contemporanea.

⁸³ Mentre nella precedente campagna di ricognizione della sezione dei medi formati, come accennato nel capitolo precedente effettuata nel 2008 da Carlo Costantini, era stato tenuto conto esclusivamente dei soggetti rappresentati e non era stata presa in considerazione nessuna informazione relativa all'aspetto fotografico in sé.

⁸⁴ Lo strumento più agevole per un lavoro di tale portata, coinvolgente una grande quantità di materiali e finalizzato esclusivamente ad un uso interno. La scelta di tale strumento è stata dettata anche da un desiderio di continuità con il lavoro realizzato negli anni precedenti sulla sezione dei grandi formati dello stesso archivio (per cui era già stato utilizzato il foglio Excel), oltre che dall'assenza di fondi per l'acquisto o la progettazione di un database dedicato.

⁸⁵ Trattandosi di un primo censimento per cartelle, non è stato possibile utilizzare il riferimento delle schede F e FF progettate dall'ICCD (sulle ultime versioni cfr. BERARDI 2016 e BERARDI - FRISONI - GIUDICI - SERENA 2016), ma si sono scelti dei campi che rispecchiassero le necessità più urgenti circa la conoscenza dell'archivio, in vista di una futura schedatura più approfondita.

⁸⁶ Attraverso un controllo a campione è stato possibile verificare che sia numero di inventario che il numero di cartella, ove presenti, coincidono quasi sempre con quelli segnati in un inventario dei beni mobili dell'Istituto di Storia dell'arte compilato nel 1968 e ancora conservato in archivio. Come specificato nello stesso, l'inventario censiva tutto il materiale introdotto in dotazione dell'Istituto dal 1897 al 1968, e stando ad un calcolo di Stefano Valeri il numero di fotografie registrato a quell'altezza era di circa 35.000 (cfr. VALERI 1999, p. 279).

⁸⁷ Ci si è limitati a trascrivere quanto indicato sulle cartelle, poiché a causa delle tempistiche ristrette non è stato possibile analizzare eventuali errori o cambiamenti di attribuzione.

Nella colonna relativa al numero di foto è stato invece indicato il numero totale dei materiali presenti all'interno della cartella⁸⁸, in modo da poter individuare poi la consistenza esatta sia di singoli nuclei tematici che dell'intera sezione.

Nel campo dedicato ai timbri dell'Università sono stati inseriti poi tutti i timbri riconducibili alla Sapienza (come quelli dei Gabinetti di storia dell'arte moderna e medievale, quelli più recenti dell'Istituto e della Fototeca, o quello della Biblioteca Alessandrina), molto comuni sul verso delle fotografie e molto importanti per datare a grandi linee le stesse e il loro ingresso in archivio.

Nel campo "Autori Fotografie" sono stati riportati sia i nomi di tutti i fotografi presenti all'interno della cartella, sia il numero di fotografie presenti per ognuno di essi⁸⁹.

Nel campo "Note" infine sono state inserite tutte le informazioni rilevanti ai fini di eventuali future ricerche o prosecuzioni del progetto, ad esempio la presenza di datazioni, timbri, annotazioni, dediche, ritocchi, contenitori particolari. Per i timbri si è scelto di riportare la trascrizione per esteso, mentre per le annotazioni ci si è limitati a riportarne la presenza quando cospicua o rilevante, citando però per esteso quelle ritenute più utili o interessanti e specificando sempre quando esse sembravano essere autografe di Adolfo Venturi, fondatore dell'archivio.

I dati raccolti sono confluiti al termine del lavoro in un unico file Excel, composto da diversi fogli, ognuno dei quali corrispondente ad un armadio o a un pensile (esistono però anche file singoli di ognuno). All'interno di ogni foglio, ad ogni cartella corrisponde una riga, mentre le colonne corrispondono ai campi appena elencati.

Il censimento è stato effettuato unicamente sulle fototipie, pertanto gli altri materiali conservati all'interno della sezione, quali diapositive e microfiches, non sono stati presi in considerazione (per questo motivo, all'interno del file Excel risultano assenti alcuni cassette e l'intero Armadio 7). Gli album invece, contenenti fotografie ma risalenti ad un periodo posteriore rispetto al nucleo originario dell'archivio (e quindi non riconducibili al periodo oggetto del presente studio)⁹⁰, sono stati censiti in maniera più generica in un diverso foglio Excel (**fig. 32**)⁹¹. In

⁸⁸ I doppioni, ove presenti, sono stati conteggiati e segnati a parte.

⁸⁹ Anche in questo caso non si sono ipotizzate attribuzioni, ma ci si è limitati a trascrivere quanto specificamente indicato attraverso timbri o didascalie.

⁹⁰ Essi sono risultati risalire infatti tutti ad un periodo compreso tra la seconda metà degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta del Novecento, e pertanto posteriori all'attività del fondatore Adolfo Venturi e dei suoi successori più prossimi. Gli album sono di norma composti da pagine di cartoncino nero di 34,5x26 cm, su cui sono incollate una o più fotografie di vario formato (18x24 cm o inferiore) e provvisti di copertine telate grigie senza iscrizioni (in diversi casi però presentano annotazioni a penna o pennarello circa i docenti e gli anni accademici di riferimento).

⁹¹ Denominato "Album (armadi vari)".

questo foglio sono stati inseriti solo quattro campi, che segnalano esclusivamente la localizzazione all'interno dell'archivio (attraverso i campi "cassetto" e "armadio"), il soggetto (e attraverso i colori la materia di riferimento), e - nel campo "note" e solo quando specificamente segnalati - il docente e l'anno accademico per cui vennero realizzati.

In ultimo sono stati censiti ed analizzati i libretti di fototipie conservati presso un armadio posto lungo il corridoio del Dipartimento (accanto a quello contenente le fotografie di grande formato, come indicato nella mappa in appendice) (**figg. 33-34, 145**). I libretti sono riconducibili all'attività didattica di Venturi e sono stati pertanto attentamente analizzati. Le immagini riprodotte al loro interno sono state inoltre censite attraverso una tabella Word contenente tre campi: numero di pagina (per avere un riferimento circa la loro collocazione all'interno dell'album), soggetto (in cui sono stati segnati l'autore e il soggetto specifico dell'opera fotografata), pubblicazione (in cui sono stati individuati i testi all'interno dei quali le fotografie vennero pubblicate da Venturi o dai suoi collaboratori)⁹².

Trattandosi di un'operazione condotta su una quantità estremamente elevata di materiali, non è stato possibile effettuare in questa sede nessun intervento conservativo o di ricondizionamento. Si è effettuata però un'operazione di etichettatura degli armadi e dei pensili, in modo da agevolare la ricerca dei materiali e rendere più comprensibile la localizzazione al loro interno. I cassetti sono stati numerati attraverso cartellini plastificati⁹³, posizionati all'esterno di ognuno di essi (**figg. 35-37**), mentre i pensili, precedentemente privi di qualsiasi riferimento, sono stati divisi in quattro sezioni ognuno, indicate con etichette cartacee e corrispondenti agli sportelli scorrevoli che li chiudono⁹⁴.

⁹² Tutti gli albumetti sono di uguale formato, composti da fogli bianchi di 17x24,5 cm su cui sono riprodotte immagini in fototipia di vario formato, anche più di una per pagina.

I libretti sono divisi in tre serie numerate (I, II e III) e sono registrati nell'Inventario dei beni mobili dell'Istituto di Storia dell'arte del 1968 come "Antologia illustrata della Pittura Italiana dal testo della Storia dell'arte di Adolfo Venturi" (anche i numeri di volumi conservati corrispondono a quelli indicati nell'inventario, tranne qualche piccola eccezione, evidentemente dispersa negli anni successivi). Essi riproducono infatti principalmente immagini utilizzate anche nei vari tomi del VII volume del manuale, per un maggiore approfondimento sull'argomento si veda il paragrafo di questo studio dedicato al rapporto di Venturi con la fotografia.

⁹³ Prima del presente progetto di censimento erano numerati solamente i cassetti contenenti materiale fotografico, e la numerazione era indicata attraverso etichette adesive poste all'interno dei cassetti. In occasione del censimento sono stati invece numerati tutti i cassetti (continuando l'ordine progressivo già esistente) e sono stati prodotti dei cartellini plastificati, posizionati all'esterno di ogni cassetto, in modo da rendere molto più agevole e rapida la ricerca. Nel caso di cassetti contenenti fotografie, ovvero la maggior parte, sui cartellini è stato indicato esclusivamente il numero di riferimento, nel caso di cassetti contenenti altri materiali è stato invece specificato anche il contenuto.

⁹⁴ Nello specifico, il pensile a sinistra è stato rinominato "Pensile 1" e suddiviso in "P1", "P2", "P3" e "P4", il pensile a destra "Pensile 2", suddiviso in "P5", "P6", "P7" e "P8".

Sempre a causa dell'elevato numero dei materiali coinvolti, una parte del lavoro di ricognizione è stata portata avanti anche attraverso l'attivazione di un tirocinio, che ha visto la partecipazione di tre studentesse del Dipartimento SARAS nell'attività di individuazione e trascrizione dei dati (fig. 42)⁹⁵.

II.3 - Risultati

Una volta completate le attività di ricognizione e censimento, si è passati all'analisi dei dati raccolti, che ha portato alla luce interessanti notizie.

La prima essenziale informazione ottenuta è chiaramente la consistenza esatta del fondo: è emerso dal presente studio che le fotografie contenute nella sezione dei medi formati sono circa 65.360, conservate in 6.686 cartelle⁹⁶. A queste si aggiungono poi anche le fotografie incollate all'interno di 159 album, non conteggiate perché risalenti a un periodo successivo rispetto a quello qui preso in analisi (si auspica perciò che possano essere oggetto di un ulteriore progetto)⁹⁷, e quelle riprodotte all'interno dei 70 albumetti per le lezioni, in totale più di 30.000⁹⁸. Sono poi presenti all'interno degli stessi armadi anche 4 cassette contenenti diapositive e 25 cassette con microfiches (non prese in considerazione nel corso della presente analisi e pertanto non conteggiate)⁹⁹.

Per quanto riguarda l'ordine attuale del materiale, come accennato in precedenza, attraverso il lavoro di ricognizione è apparso evidente che le cartelle non si trovassero condizionate secondo un ordine ben preciso. È emerso talvolta un nesso alfabetico tra cartelle contenute all'interno dello stesso cassetto, ma questo non vale per tutti i cassette, e soprattutto non vale per l'organizzazione generale dei cassette tra loro o tra i diversi armadi, la cui relazione è

⁹⁵ Il tirocinio si è svolto da marzo a settembre 2019, e le studentesse coinvolte sono state Chiara Petracchi, Flavia Brustolin e Giulia Beatrice, che ringrazio per il prezioso aiuto.

⁹⁶ Prima dell'inizio del lavoro si ipotizzava che il totale delle fotografie contenute nell'intero Archivio fosse una cifra intorno alle 60.000.

⁹⁷ Come già accennato, gli album sono risultati risalire infatti tutti ad un periodo compreso tra la seconda metà degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta del Novecento, e pertanto posteriori al congedo di Adolfo Venturi e dei suoi allievi più prossimi. Le fotografie contenute in tali album sono risultate inoltre ad una prima ricognizione rapida in peggiore stato di conservazione rispetto a quelle conservate nelle cartelle, poiché riportano spesso iscrizioni a penna al recto, all'interno del campo dell'immagine).

⁹⁸ Nei 25 albumetti della serie I-III sono riprodotte infatti circa 500 fotografie ciascuno, nei 45 della serie II circa 445 ciascuno, per un totale di circa 32.525 immagini riprodotte. I soggetti riprodotti dalle suddette immagini sono ovviamente i medesimi per tutti gli album della stessa serie.

⁹⁹ Per quanto riguarda le consistenze approssimative, di cui ci giunge notizia da precedenti studi, si rimanda al capitolo I.

apparentemente priva di criterio¹⁰⁰. Si suppone che esistesse forse in passato un ordine di tipo alfabetico, probabilmente poi eliminato nel corso di qualche riordino¹⁰¹ o forse compromesso a causa di consultazioni poco attente¹⁰².

Per quanto riguarda invece le tecniche di stampa, è emerso che la maggior parte delle fotografie conservate nella sezione sono gelatine ai sali d'argento, albumine e stampe al carbone. Sono poi presenti nella stessa sezione anche numerose fotoincisioni (assimilate ai materiali fotografici nel lavoro di censimento)¹⁰³.

I formati contenuti all'interno della sezione sono tutti inferiori a 21x27 cm: i più comuni sono quelli intorno ai 18x24 cm, ma sono presenti anche fotografie di piccolo e piccolissimo formato¹⁰⁴.

Un altro dato analizzato a seguito del censimento riguarda i soggetti delle fotografie. Come già noto grazie alla citata localizzazione del 2008, all'interno di questa sezione è presente una grande varietà di temi (dall'arte antica al contemporaneo, dalla miniatura al paesaggio), a differenza di quanto accade nei grandi formati, in cui è rappresentata quasi esclusivamente pittura di XV e XVI secolo. È stato possibile notare inoltre che, mentre nelle fotografie di grande formato, più costose e pregiate, sono raffigurati quasi esclusivamente grandi capolavori, nelle foto di medio formato c'è maggiore varietà anche in questo senso, con la riproduzione di opere sconosciute, soggetti periferici, arti minori, dettagli.

Come già accennato, nel corso del censimento è stata segnalata, oltre ai soggetti specifici, anche la materia a cui essi potevano essere ricondotti. Attraverso l'analisi di tale informazione, è stato possibile estrapolare dei dati statistici: è emerso così che la maggioranza delle fotografie conservate all'interno della sezione dei medi formati rappresentano soggetti di arte moderna, c'è poi un trenta per cento circa di soggetti di arte medievale, un sei per cento di contemporanea

¹⁰⁰ Non è possibile riscontrare neppure un ordine per numero di cartella o inventario.

¹⁰¹ Stefano Valeri, a proposito della riorganizzazione effettuata sotto la sua supervisione a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso, parlava di una divisione alfabetica delle fotografie, ma in effetti non è chiaro se esistesse a quell'altezza un ordine alfabetico generale. Cfr. VALERI 1999, pp. 279-280.

¹⁰² Un indizio a sostegno di tale ipotesi è dato anche dalla discrepanza della collocazione attuale di molte cartelle rispetto a quella segnata da Carlo Costantini all'interno della sua localizzazione nel 2008 (il che fa pensare che probabilmente una ricollocazione delle cartelle in posizione errata sia avvenuta anche in tempi piuttosto recenti).

¹⁰³ Non è stata infatti possibile un'identificazione delle tecniche caso per caso. Tutti i materiali presenti all'interno delle cartelle sono stati presi in considerazione nel conteggio complessivo e la presenza di materiali non strettamente fotografici quali fotoincisioni, incisioni, disegni, ecc. è stata riportata, dove possibile, nel campo "note".

¹⁰⁴ Sono presenti anche numerose cartoline.

e anche una piccolissima percentuale di arte antica (**fig. 44**)¹⁰⁵. Le percentuali sembrano rispecchiare abbastanza fedelmente gli interessi di Adolfo Venturi¹⁰⁶.

È emersa inoltre la ricorrenza di alcuni dei soggetti in più cartelle; pertanto, alla fine del lavoro di censimento è stato possibile individuare alcuni nuclei particolarmente cospicui, indagati più nel dettaglio, che ancora una volta sembrano rispecchiare gli interessi venturiani. Di Leonardo, ad esempio, si contano 526 fotografie divise in 8 cartelle¹⁰⁷; di Tiziano invece sono presenti 459 fotografie divise in 5 cartelle¹⁰⁸; di Raffaello ben 677 conservate in 11 cartelle¹⁰⁹; di Correggio invece 414 in 6 cartelle¹¹⁰; di Veronese 502 in 9 cartelle¹¹¹; di Piero della Francesca

¹⁰⁵ Le percentuali esatte, senza tener conto delle cartelle non riconducibili a nessuna di queste categorie (perché ad esempio contenenti soggetti topografici o riguardanti opere con interventi stratificati riconducibili a più epoche), sono le seguenti: Arte Moderna 60,81 %, Arte Medievale 32,54 %, Arte Contemporanea 5,76 % e Arte Antica 0,88 %.

¹⁰⁶ Per quanto riguarda l'arte medievale, però, sappiamo che fu Toesca per primo a ricoprire la cattedra di tale materia a partire dal 1926, alla quale gli succedettero poi Mario Salmi e altri allievi venturiani, è possibile pertanto che le fotografie riconducibili a tale insegnamento possano essere riferite anche all'opera di tali studiosi. Su questo tema si veda GANDOLFO 2008.

¹⁰⁷ Le cartelle in questione sono: "LEONARDO, SCUOLA" (conservata nell'armadio 15, contenente 8 foto); "LEONARDO" (armadio 15, 146 foto); "LEONARDO, PITTURE" (armadio 15, 80 foto); "LEONARDO" (armadio 15, 43 foto); "LEONARDESCHI" (armadio 15, 65 foto + 3 doppioni); "LEONARDESCHI" (armadio 15, 155 foto); "LEONARDO" (armadio 3, 1 foto); "LEONARDO DA VINCI" (armadio 6, 25 foto).

¹⁰⁸ Le cartelle sono: "TIZIANO, RITRATTI" (armadio 13, 77 foto); "TIZIANO, COPIE E DERIVAZIONI" (armadio 13, 51 foto + 4 doppioni); "TIZIANESCHI" (armadio 13, 75 foto + 16 doppioni); "TIZIANO, SOGGETTI RELIGIOSI" (armadio 13, 124 foto + 50 doppioni); "TIZIANO, SOGGETTI PROFANI" (armadio 14, 50 foto + 12 doppioni).

¹⁰⁹ Le cartelle si trovano tutte conservate nei pensili e sono: "RAFFAELLO" (P6, 126 foto); "RAFFAELLO" (P5, 66 foto); "RAFFAELLO II" (P6, 101 foto); "RAFFAELLO III" (P5, 42 foto); "RAFFAELLO, SCUOLA" (P5, 33 foto); "RAFFAELLO, CARTONI E ARAZZI" (P5, 21 foto + 32 doppioni); "RAFFAELLO E IMITATORI, LIBRETTO DELL'ACCADEMIA DI VENEZIA" (P5, 99 foto); "RAFFAELLO, COPIE E DERIVAZIONI" (P6, 26 foto + 3 doppioni); "RAFFAELLO, LETTERE" (P6, 21 foto); "RAFFAELLO E SCUOLA, LE LOGGE" (P6, 56 foto + 7 doppioni); "RAFFAELLO, STANZE VATICANE E DISEGNI" (P8, 44 foto).

¹¹⁰ Le cartelle sono: "CORREGGIO E SCUOLA, DISEGNI" (armadio 14, 113 foto); "CORREGGIO, CUPOLA DEL DUOMO DI PARMA" (armadio 14, 77 foto); "CORREGGIO, CUPOLA DEL DUOMO DI PARMA II" (armadio 14, 93 foto); "CORREGGIO, CAMERA DI SAN PAOLO" (armadio 14, 20 foto + 3 doppioni); "CORREGGESCHI" (armadio 14, 54 foto + 37 doppioni); "CORREGGIO, CAMERA DI SAN PAOLO" (armadio 15, 17 foto).

¹¹¹ Le cartelle sono: "VERONESE, SOGGETTI ALLEGORICI, MISTICI, STORICI" (armadio 14, 61 foto + 19 doppioni); "VERONESE, SCUOLA" (armadio 14, 64 foto + 8 doppioni); "VERONESE E COLLABORATORI" (armadio 14, 9 foto + 6 doppioni); "VERONESE, SOGGETTI SACRI" (armadio 14, 85 foto + 44 doppioni); "VERONESE, SOGGETTI SACRI" (armadio 14, 78 foto); "VERONESE E SCUOLA, DISEGNI" (armadio 14, 21 foto + 2 doppioni); "VERONESE, RITRATTI" (armadio 14, 19 foto + 6 doppioni); "VERONESE" (armadio 13, 37 foto + 30 doppioni); "VERONESE, DOPPIONI" (armadio 13, 13 foto).

283 in 4 cartelle¹¹²; di Mantegna 327 in 6 cartelle¹¹³; di Donatello 276 in 6 cartelle¹¹⁴; di Perugino 200 in 3 cartelle¹¹⁵, di Botticelli 426 foto¹¹⁶. Di Michelangelo, infine, si contano addirittura 13 buste di stampe e 16 cartelle con 913 fotografie¹¹⁷. A queste vanno aggiunte chiaramente le altre fotografie degli stessi soggetti conservate però nelle cartelle topografiche (nel caso di Michelangelo, ad esempio, in cartelle come “Louvre”, “Firenze”, ecc.).

Come si diceva, in base ad un confronto con la bibliografia venturiana¹¹⁸, tali nuclei tematici individuati come i più cospicui sembrano corrispondere agli interessi dello studioso modenese e alla presenza degli stessi all'interno delle sue pubblicazioni, in particolare della sua *Storia dell'arte italiana*¹¹⁹. La forte presenza di Michelangelo in archivio, ad esempio, è rispecchiata nel manuale venturiano: l'artista infatti è l'unico ad essere nominato in tutti i volumi che lo compongono, e la critica della sua opera ne occupa oltre 600 pagine (allo stesso artista ha dedicato inoltre diversi articoli e monografie). Lo stesso vale per Raffaello, a cui sono dedicate ben 942 pagine in diversi capitoli della *Storia*, ma anche per Mantegna, a cui Venturi ha dedicato ben 410 pagine nel volume VII; per Leonardo, che viene citato in quasi tutti i volumi e a cui sono dedicate in totale circa 285 pagine; per Donatello, a cui sono dedicate 143 pagine

¹¹² Le cartelle sono: “VERONESE, SOGGETTI ALLEGORICI, MISTICI, STORICI” (armadio 14, 61 foto + 19 doppioni); “VERONESE, SCUOLA” (armadio 14, 64 foto + 8 doppioni); “VERONESE E COLLABORATORI” (armadio 14, 9 foto + 6 doppioni); “VERONESE, SOGGETTI SACRI” (armadio 14, 85 foto + 44 doppioni); “VERONESE, SOGGETTI SACRI” (armadio 14, 78 foto); “VERONESE E SCUOLA, DISEGNI” (armadio 14, 21 foto + 2 doppioni); “VERONESE, RITRATTI” (armadio 14, 19 foto + 6 doppioni); “VERONESE” (armadio 13, 37 foto + 30 doppioni); “VERONESE, DOPPIONI” (armadio 13, 13 foto).

¹¹³ Le cartelle sono: “MANTEGNA” (armadio 3, 8 foto); “MANTEGNA ANDREA (AFFRESCHI)” (armadio 11, 86 foto + 1 doppione); “MANTEGNA ANDREA (OPERE VARIE)” (armadio 11, 69 foto); “MANTEGNA ANDREA (EREMITANI)” (armadio 11, 28 foto); “MANTEGNA” (armadio 11, 83 foto); “MANTEGNA, TAROCCHI” (armadio 12, 50 foto). Sono presenti inoltre due fotografie di opere dell'artista conservate sciolte senza cartella.

¹¹⁴ Le cartelle sono: “DONATELLO, OPERE A PADOVA” (armadio 10, 48 foto + 29 doppioni); “DONATELLO, FOTOGRAFIE FORMATO GRANDE” (armadio 10, 33 foto); “DONATELLO, OPERE A FIRENZE” (armadio 10, 71 foto + 11 doppioni); “DONATELLO” (armadio 11, 24 foto + 7 doppioni); “DONATELLO, SCUOLA” (armadio 11, 17 foto + 3 doppioni); “DONATELLO (OPERE ATTRIBUITE E DISCUSSE)” (armadio 11, 33 foto).

¹¹⁵ Le cartelle sono: “PERUGINO (QUADRI)” (P7, 19 foto); “PERUGINO PIETRO” (P7, 67 foto); “PERUGINO” (P8, 114 foto).

¹¹⁶ In questo caso le fotografie non sono più conservate nelle cartelle originali ma si trovano ricollocate singolarmente in cartoncini portadocumenti plastificati, ad esclusione dei doppioni, che sono raccolti in due cartelle: “BOTTICELLI SCUOLA (DOPPIONI)” (83 foto) e “BOTTICELLI (DOPPIONI)” (89 foto).

¹¹⁷ Le cartelle sono: “MICHELANGELO” (110 foto); “MICHELANGELO, SISTINA, LUNETTE E PENNACCHI” (82 foto + 44 doppioni); “MICHELANGELO, SISTINA, SIBILLE E PROFETI” (75 foto + 25 doppioni); “MICHELANGELO, DISEGNI” (51 foto); “MICHELANGELO, SCUOLA E COPIE” (60 foto); “MICHELANGELO” (19 foto + 13 pacchi di stampe); “MICHELANGELO, SISTINA, VOLTA” (19 foto + 8 doppioni); “MICHELANGELO, PITTURE VARIE” (39 foto); “MICHELANGELO, DISEGNI PER BASTIONI DI FIRENZE” (12 foto); “MICHELANGELO, ARCHITETTURA” (9 foto); “MICHELANGELO, SCULTURA” (4 foto); “MICHELANGELO, SCULTURA” (23 foto); “MICHELANGELO, SISTINA, GIUDIZIO UNIVERSALE” (61 foto); “MICHELANGELO” (138 foto); “MICHELANGELO” (69 foto); “MICHELANGELO, DOPPIONI” (65 foto).

¹¹⁸ Per la bibliografia completa di Adolfo Venturi si veda VALERI 2006a.

¹¹⁹ Sulla presenza dei vari artisti nel manuale venturiano si veda VALERI 2006b, pp. 36-38.

nel VI volume; per Bramante, che viene analizzato in diversi volumi per un totale di circa 155 pagine; per Perugino, analizzato in 150 pagine nel VII volume; per Tiziano, analizzato in 290 pagine nel IX volume; per Veronese, a cui sono dedicate ben 347 pagine dello stesso IX volume. Importante poi la presenza anche di Botticelli e Piero della Francesca, a cui sono dedicate nella *Storia* circa 50 pagine ciascuno ma che sono in realtà molto rilevanti nel corso della sua carriera (al primo dedica altri importanti scritti, mentre il secondo è proprio da egli stesso riscoperto a partire dal VII volume del manuale).

Ancora a proposito dei soggetti, è bene specificare come spesso capita che sulle fotografie in archivio siano presenti attribuzioni oggi considerate errate¹²⁰. Non essendo possibile effettuare una ricerca approfondita su ogni soggetto rappresentato, ci si è limitati per il momento a segnalare questa informazione (quando possibile) all'interno delle note.

Un altro dato analizzato nel dettaglio riguarda gli autori delle fotografie, individuati attraverso la presenza di timbri o didascalie. Essi sono stati sempre conteggiati, pertanto all'interno del file Excel sono riportati per ogni cartella sia i nomi di tutti i fotografi presenti, sia il numero di fotografie presenti per ognuno di essi.

I nomi dei fotografi emersi sono moltissimi, sia italiani che stranieri, sia famosi a livello internazionale che piccole ditte locali (spesso anche tutti insieme nella stessa cartella, il che è interessante perché permette di vedere come lo stesso soggetto è stato trattato da più fotografi, ma è anche problematico perché rende complesso districarsi al suo interno e riuscire a estrarre informazioni chiare circa acquisti e commissioni). Per quanto riguarda la consistenza, alcuni nomi spiccano nettamente per la ricorrenza di loro fotografie in quasi tutte le cartelle. Si tratta in particolare delle tre principali ditte italiane dell'epoca: Alinari, Anderson e Brogi. Sono risultate presenti, infatti, nei medi formati circa 10.685 fotografie Alinari (corrispondenti perciò al 16,34 % del totale della sezione), 7.988 fotografie Anderson (corrispondenti al 12,22 % del totale) e 2.614 fotografie Brogi (pari al 3,99 %)¹²¹. Le fotografie provenienti da queste tre ditte

¹²⁰ Si veda ad esempio il caso di due opere di Salviati inserite come illustrazioni, che nelle fotografie Alinari conservate nel nostro archivio sono segnate come opera di Michelangelo e di Perin del Vaga e poi cancellate a penna. Nel caso di correzioni evidenti, come in questo caso, le fotografie si trovano conservate all'interno della cartella con l'attribuzione attuale (ad esempio in questo caso le fotografie prese in considerazione si trovano nella cartella "Salviati Francesco", pensile 2, P7) (**figg. 45-48**).

¹²¹ Purtroppo è difficile datare sia le fotografie in questione che il loro ingresso all'interno dell'archivio. Per quest'ultimo dato nella maggior parte dei casi possiamo affidarci solo alla presenza dei timbri dell'Università, mentre per le date di ripresa solo raramente i fotografi hanno inserito questa informazione nelle didascalie. È stato però riscontrato orientativamente (cfr. VALERI 1999, p. 278) che le fotografie Alinari segnate entro il numero di catalogo 15.000 sono state scattate tra il 1903 e il 1915, quelle tra 26 e 27.000 nel 1920-23, e quelle oltre il 41.000 dal 1935 in poi, mentre le foto Brogi fino al 3.000 sono state scattate tra il 1905 e il 1910, fino al 16.000 tra il 1910 e il 1915, e fino al 25.000 tra il 1915 e il 1933.

formano perciò insieme più del trenta per cento delle fotografie totali della sezione. Del restante sessantotto per cento circa una grande percentuale è costituita da fotografie anonime, per le quali non si sono ipotizzate attribuzioni nel corso del censimento, se non in presenza di indizi estremamente evidenti (ad esempio nel caso di didascalie o timbri lacunosi). Sono emersi però nella sezione anche altri nuclei interessanti, spesso riconducibili a fotografi famosi, alcuni dei quali approfonditi in un altro capitolo del presente studio. Ad esempio, si contano circa 122 foto della ditta Braun, 940 fotografie della ditta veneziana Fiorentini, 668 dell'altra ditta veneziana Osvaldo Böhm, 733 del fotografo anconetano Ceccato, 57 dei modenesi Orlandini, 579 dei bolognesi A. Villani e figli, 215 dell'Istituto Italiano di Arti Grafiche di Bergamo, 166 del noto fotografo Hanfstaengl, 120 del famoso fotografo parigino Bulloz e 209 dell'altrettanto noto collega Giraudon, 89 della ditta Poppi di Bologna, 1059 della ditta Croci di Bologna¹²².

Un altro dato di fondamentale importanza emerso durante il censimento riguarda la presenza di annotazioni, rilevata sulla maggior parte delle fotografie conservate all'interno della sezione. Si tratta molto spesso di iscrizioni stratificate, opera di più mani, e pertanto fonte di una grande ricchezza di informazioni (sia per il contenuto che per la data e l'autore delle stesse, che possono essere utili per ricostruire la committenza, l'entrata in archivio e l'utilizzo della fotografia) (**figg. 49-50**). La presenza di annotazioni è stata opportunamente segnalata all'interno della sezione "note" del file Excel, in cui sono state anche trascritte le più rilevanti ai fini di un futuro approfondimento della ricerca. Lo sforzo maggiore si è concentrato poi nell'individuare le annotazioni attribuibili alla mano di Adolfo Venturi, di cui si è cercato di specificare sempre la presenza all'interno dello stesso campo "note". È stato possibile rilevare all'interno della sezione anche la presenza di alcune dediche a Venturi da parte di artisti e colleghi (sempre segnalate e trascritte all'interno della sezione "note" del file Excel), e ovviamente anche annotazioni riconducibili ad altri studiosi (ad esempio sono numerosissime le fotografie che presentano sul verso dei ghirigori attribuibili a Roberto Longhi) (**figg. 57-62**)¹²³.

L'attribuzione delle annotazioni di Adolfo Venturi è stata effettuata sia attraverso il confronto con la grafia presente in altri testi manoscritti dello studioso, sia grazie alla presenza di rare

¹²² Tali numeri sono meglio visualizzati tramite una tabella e uno schema grafico nell'appendice 2 al presente elaborato.

¹²³ L'attribuzione di questi motivi ornamentali (o sorta di cornici arabesche a motivo floreale) a Longhi è riportata da Loredana Lorizzo in LORIZZO 2010, in cui vengono appunto definiti suoi "caratteristici ghirigori". Nella stessa sede Lorizzo sottolinea come la presenza così consistente di questi ghirigori documenti quanto spesso l'allievo di Venturi utilizzasse le fotografie dell'Istituto, e come essi siano presenti in particolare all'interno delle cartelle relative ai caravaggeschi, ad esempio su immagini di dipinti di Orazio Borgianni, Bartolomeo Manfredi, Carlo Saraceni, Lionello Spada, Spadarino.

note firmate sulle fotografie stesse. Sono presenti infatti su alcune fotografie conservate presso il nostro archivio due tipologie di firma riconducibili allo studioso: il monogramma “AV” (**fig. 53**) e la firma per esteso “Venturi” (**fig. 51**). Le annotazioni del maestro sono inoltre spesso caratterizzate da un tono molto perentorio, e accompagnate da simpatiche manine stilizzate, con l’indice puntato ad indicare alcuni concetti più rilevanti (delle “manicule” di reminiscenza medievale, sicuramente attribuibili alla sua mano perché rilevate anche in altri manoscritti autografi, come i taccuini di viaggio conservati presso il Fondo Venturi della Scuola Normale Superiore di Pisa) (**figg. 52 e 54**)¹²⁴. In alcuni casi le annotazioni di Venturi occupano l’intero verso della fotografia, e possono essere considerate delle vere e proprie expertise (anche in questo caso è possibile riscontrare una corrispondenza con i materiali presenti all’interno del Fondo Venturi di Pisa, e in particolare con i quindici expertise su fotografia conservati all’interno della serie dedicata appunto ai materiali fotografici) (**figg. 55-56**)¹²⁵.

Annotazioni particolarmente interessanti, soprattutto ai fini della presente ricerca, sono poi quelle per la pubblicazione. Questo genere di note è abbondantemente presente all’interno della sezione, dal momento che lo scopo principale delle fotografie di questo formato era appunto di tipo editoriale.

Esse consistono principalmente in iscrizioni sul verso (**figg. 63-70**), che riportano ad esempio le dimensioni da rispettare per la riproduzione o la posizione da tenere all’interno della pagina, e sono frequenti anche indicazioni relative al chiaroscuro, ai confronti da effettuare e al ritaglio della fotografia. Spesso e volentieri troviamo annotazioni per gli editori presenti anche sul recto, ad esempio con le dimensioni da seguire segnalate direttamente sull’immagine a cui si riferiscono, o attraverso segni che specificano le parti da eliminare (**figg. 65, 73-74**)¹²⁶.

Sul recto delle fotografie sono piuttosto comuni poi anche i ritocchi volti a modificare l’immagine, come l’eliminazione di figure umane o altri dettagli, l’aggiunta di nuvole nel cielo, la copertura dello sfondo a tempera o aerografo al fine di isolare l’opera dal contesto (**figg. 67, 75-77**)¹²⁷. Si tratta di interventi nella maggior parte dei casi apparentemente marginali, ma che mutano in parte le strutture narrative delle opere riprodotte. Sono presenti poi anche casi di ritocchi particolarmente marcati. Si riportano qui alcuni esempi eloquenti, ad esempio una

¹²⁴ Cfr. FAV, serie “Taccuini”.

¹²⁵ Cfr. FAV, serie “Fotografie”, cartella 65 ins. 3 “Expertises”.

¹²⁶ Spesso segnate con delle “X”. Che annotazioni di questo genere siano effettivamente da attribuire agli studiosi che ne fecero uso a scopo editoriale è confermato da Tiziana Serena in SERENA 2014, p. 72.

¹²⁷ Molto spesso le figure di sculture o architetture sono isolate dal contesto attraverso la copertura dello sfondo (ad esempio con strati di biacca o a tempera), un espediente tipico dell’epoca, riscontrabile anche in altre fototeche del genere (ad esempio si vedano le immagini riprodotte in GIULIANI 2010, relative alle fotografie conservate presso la Fototeca dell’Università di Bologna).

fotografia della Loggia della Mercanzia di Genova¹²⁸, in cui la presenza del ritocco è particolarmente evidente, anche grazie alla presenza di un'altra copia della stessa, che ne mostra l'aspetto prima dell'intervento di manipolazione (**figg. 78-79**).

I ritocchi sono nella maggior parte dei casi riconducibili alla pubblicazione delle immagini all'interno di volumi e articoli, in alcuni casi però è possibile che si trattasse di una sorta di restauro virtuale delle opere, o di abbellimenti volti a rendere le opere appetibili sul mercato. Non tutte le immagini della fototeca sono infatti state raccolte per fini editoriali, come accennato (anche nel I capitolo del presente studio e come si vedrà meglio nel III) alcune derivano dal lavoro degli storici dell'arte, e in particolare di Venturi, come consulenti per mercanti e collezionisti, e usate per perizie ed expertise.

Un altro rilevante dato emerso in relazione alla pubblicazione delle immagini è poi la forte presenza dei clichè di stampa all'interno della fototeca. Essi si trovano spesso incollati sul verso della fotografia a cui si riferiscono (**figg. 86-87**), o sotto forma di foglietti sciolti inseriti nella stessa cartella. In alcuni casi presentano anch'essi annotazioni, attribuibili ad Adolfo Venturi e sempre interpretabili come indicazioni per la stampa (**figg. 84-85**).

In base a numerosi controlli a campione, le annotazioni per la pubblicazione fin qui elencate risultano seguite alla lettera all'interno delle pubblicazioni di Adolfo Venturi (**figg. 80-83**) e spesso sono direttamente riconducibili alla sua mano (come si vedrà meglio nel prossimo capitolo). È possibile quindi ipotizzare secondo chi scrive che tutte le foto che presentano simili annotazioni o clichè siano attribuibili allo studioso come soggetto produttore, e per la maggior parte riconducibili al nucleo di fotografie servite ad illustrare i volumi della *Storia dell'Arte Italiana* e donate in blocco dallo stesso alla fototeca negli anni Trenta¹²⁹.

Spesso sul verso delle fotografie sono infatti presenti anche annotazioni venturiane che corrispondono esattamente alle didascalie con cui esse sono accompagnate nelle pagine della sua *Storia* (contengono infatti numero di figura, autore, soggetto e collocazione dell'opera riprodotta e fotografo) (**figg. 71-72, 88-89**)¹³⁰. Esse servivano forse come indicazione per lo stampatore (che le riportava tali e quali nella versione edita), e forse anche allo studioso stesso come promemoria e come rimando alle bozze per la pubblicazione, in cui le illustrazioni erano organizzate all'interno della pagina insieme al testo e appunto alle didascalie. A sostegno di

¹²⁸ Anche conosciuta come "Loggia di Banchi" o "Loggia dei Mercanti", ex sede della Borsa e oggi adibita a Museo della Storia della Città di Genova.

¹²⁹ Quasi tutte le fotografie utilizzate per illustrare tale manuale, circa 18.000, sono infatti conservate in questa sezione dell'archivio. Sulle donazioni di Venturi si veda il paragrafo dedicato alla storia della fototeca nel capitolo precedente del presente studio.

¹³⁰ Tranne il numero di figura, che spesso non corrisponde.

questa ipotesi sono stati individuati sul verso di alcune fotografie anche dei numeri manoscritti che possono forse essere interpretati come dei rimandi ai numeri di pagina delle bozze (sono infatti simili a quelli presenti in alto a destra sulle pagine delle bozze per il volume inedito sull'architettura del Seicento, conservate presso il Fondo Venturi a Pisa)¹³¹. Il tema dell'utilizzo delle immagini nelle pubblicazioni di Venturi sarà meglio approfondito nella Parte II del presente elaborato.

Insieme alle annotazioni, un altro fondamentale dato rilevato sulla maggioranza dei versi delle fotografie sono i timbri dell'Università (**figg. 90-96**), che ci permettono di ricostruire - almeno a grandi linee - il momento d'ingresso delle fotografie all'interno della fototeca. Il più diffuso è quello del Gabinetto di Storia dell'Arte del Rinascimento e Moderna ("R. Università di Roma/ Gabinetto di Storia dell'Arte del Rinascimento e Moderna"), di rado sostituito con quello del Gabinetto di Medioevale ("R. Università di Roma/ Gabinetto di Storia dell'Arte Medioevale") e spesso in coppia con quello della Scuola ("R. Università di Roma/ Scuola di Storia dell'Arte"). Sono poi presenti - in percentuale nettamente inferiore - anche timbri più recenti (come "Università di Roma/ Fototeca di Storia dell'Arte Moderna" o "Università di Roma/ Istituto di Storia dell'Arte")¹³².

Sulla base di queste informazioni si può pertanto ipotizzare che la maggior parte delle fotografie sia entrata a far parte della fototeca tra il 1925 (anno di istituzione del Gabinetto di Storia dell'arte del Rinascimento e Moderna)¹³³ e il 1946 (anno della caduta della monarchia e conseguentemente del titolo "Regia" associato al nome dell'Università). È opportuno, però, sottolineare come questa tipologia di timbri costituisca sempre un elemento puramente indicativo (mai certo) per la datazione. Ad esempio, sebbene il timbro del Gabinetto debba essere necessariamente posteriore alla data della sua istituzione, non è detto che una fotografia che lo presenta non fosse già presente all'interno della fototeca prima di quella data, e che il timbro sia semplicemente stato apposto in un momento successivo. Lo stesso vale per la data *ante quem* del 1946: sebbene infatti quella sia la data ufficiale della fine della monarchia, non

¹³¹ Cfr. FAV, serie "Manoscritti e lezioni", XXXIV, 002, "Bozze del volume sull'architettura del '600".

¹³² Sui citati cartoncini portadocumenti che conservano alcune delle fotografie è poi sempre presente il timbro: "Università "La Sapienza" Roma/ Archivio Storico Fotografico/ Istituto di Storia dell'Arte".

Su diverse fotografie è inoltre presente il timbro a inchiostro viola della Biblioteca Alessandrina.

¹³³ Il Gabinetto di Storia dell'arte del Rinascimento e Moderna fu fondato infatti nel 1925, in seguito alla divisione della cattedra originaria di Storia dell'arte Medioevale e Moderna in due: quella di Storia dell'arte Medioevale, assegnata a Pietro Toesca, e quella di Storia dell'arte del Rinascimento e Moderna, mantenuta da Venturi. Cfr. SPANO 1935, p. 230.

Allo stesso 1925 inoltre risale il cambiamento di contratto tra Venturi e Hoepli circa la proprietà delle illustrazioni della *Storia dell'arte italiana*, è verosimile quindi che almeno tutte le fotografie raccolte a tale scopo siano entrate in archivio nell'arco temporale appena indicato (sul tema si veda il paragrafo IV.1 del presente studio).

è così assurdo pensare che l'università abbia impiegato del tempo per adeguarsi al cambiamento, e che i timbri con la dicitura "Regia Università" abbiano continuato a circolare ben oltre quell'anno. È stato possibile appurare questo grazie all'individuazione di un intero nucleo di fotografie presenti all'interno della fototeca (esattamente 1357 fotografie della Fototeca ASAC Biennale di Venezia, tutte relative esclusivamente a soggetti di Arte Contemporanea, e quasi tutte dei fotografi Giacomelli o Ferruzzi) che presentano tutte il timbro del Gabinetto di Storia dell'Arte del Rinascimento e Moderna della "Regia" Università di Roma, ma le cui didascalie fanno riferimento ad eventi avvenuti tra la fine degli anni Quaranta e gli anni Cinquanta (**figg. 97-98**)¹³⁴.

Dall'analisi dei dati raccolti attraverso il lavoro di censimento, è emerso infine come siano presenti all'interno dell'archivio - distribuiti nelle varie cartelle e per tanto non identificabili a prima vista - anche altri nuclei interessanti, oltre a quello appena citato della Fototeca ASAC, su cui sarebbe utile condurre un'indagine più approfondita. Allo stato attuale della ricerca non è stato possibile risalire ai soggetti produttori di tali nuclei, e quindi a quando e come essi siano entrati a far parte della fototeca.

Si contano ad esempio 164 fotografie scattate dal Cav. Mario Sansoni di Firenze per conto della Frick Art Reference Library di New York (riproducenti soggetti vari, sia di arte moderna che medievale, sia di scultura che di pittura) (**fig. 99**)¹³⁵, e 35 foto del fotografo Thomas E. Marr¹³⁶, che presentano tutte il timbro della American Academy in Rome sul verso (tutte datate ai primissimi del Novecento, riproducenti soggetti di arte moderna e contemporanea) (**fig. 100**)¹³⁷.

¹³⁴ Ad esempio, la maggior parte fa riferimento alle XXIV, XXV e XXVI Esposizioni Internazionali d'Arte di Venezia, tenutesi tra il 1948 e il 1952. Solo per citare alcuni esempi specifici, alcune foto Ferruzzi conservate nella cartella "Auberjonois" (armadio 9, cassetto 147) ed "Ernst" (armadio 11, cassetto 1) rappresentano opere esposte alla Biennale del 1948, le foto nella cartella "J. Villon" (armadio 10, cassetto 25), "Ensor" (armadio 11, cassetto 1) e "Matisse" (armadio 11, cassetto 11) alle Biennali del 1950 e 1952. Altre foto si riferiscono ad esempio alla Seconda Biennale del Museo di Arte Moderna, tenuta a San Paolo del Brasile nel 1953, come alcune foto Giacomelli conservate nelle cartelle "Paulucci" (Pensile 1, P1) e "Spazzapan" (armadio 2, cassetto 54).

¹³⁵ Tutte le fotografie in questione presentano infatti sul verso il timbro circolare del fotografo ("CAV. MARIO SANSONI/ FOTOGRAFO/ FIRENZE/ Borgo Albizi, 27"), accompagnato da un timbro rettangolare con la dicitura "FOTOGRAFIA ESEGUITA PER CONTO DELLA FRICK ART REFERENCE LIBRARY/ 10 East 71st Street NEW YORK/ LA PROPRIETÀ ARTISTICA È RISERVATA A NORMA DELLE LEGGI E DEI TRATTATI INTERNAZIONALI". Negli anni Venti del Novecento in effetti il fotografo fiorentino Sansoni iniziò una collaborazione con Helen Clay Frick, per la quale arrivò a scattare circa 9000 fotografie, poi confluite nell'archivio fotografico della Frick Art Reference Library (cfr. CESTELLI GUIDI 2020, pp. 242-243 e CONTI 1977, p. 165). Non è però noto purtroppo come esse siano giunte all'interno del nostro archivio.

¹³⁶ Di questo fotografo sappiamo che fu attivo a Boston alla fine dell'Ottocento, fino alla morte nel 1910, quando lo studio passò al figlio Arthur, che proseguì l'attività fino al 1941. Cfr. la scheda dedicata in BACCHI - MAMBELLI - ROSSINI - SAMBO 2014, p. 229.

¹³⁷ Al contrario di quanto accade con i nuclei approfonditi nel capitolo V del presente elaborato, non risultano documentati contatti tra i fotografi citati e Adolfo Venturi.

Un altro nucleo interessante è quello composto da circa 311 foto di piccolissimo formato, raffiguranti esclusivamente disegni e recanti al verso il timbro impresso della raccolta W. Gernsheim di Londra¹³⁸, riconducibili al “Corpus Photographicum of Drawings” realizzato dallo storico dell’arte tedesco Walter Gernsheim con l’assistenza della moglie Jutta Lauke (**fig. 101**)¹³⁹.

Sono presenti poi numerose foto (sia anonime che firmate da diversi autori e rappresentanti opere di arte moderna e medievale) con timbro dei Musei Vaticani¹⁴⁰, spesso abbinato a timbri con date degli anni Trenta, e circa 135 foto (tutte riprodotte soggetti medievali) recanti il timbro del “Bildarchiv Foto Marburg”, fondato nel 1913 dallo storico dell’arte Richard Hamann (**fig. 102**)¹⁴¹.

Ci sono poi circa 750 fotografie che presentano il timbro del Gabinetto Fotografico Nazionale (attribuibili verosimilmente al rapporto dello stesso con Venturi e Toesca)¹⁴², e moltissime altre fotografie che presentano timbri di vari istituti e soprintendenze: alcuni ricorrenti sono ad esempio quelli del Municipio di Genova (presenti su 110 fotografie ca.), dell’Istituto LUCE (su 105 fotografie ca.) e della Soprintendenza di Firenze¹⁴³.

Un ultimo nucleo interessante sono le circa 972 tavole tratte da *Das Museum*, una sorta di “guida alla fruizione delle opere d’arte” (come recitava il sottotitolo) in più volumi, pubblicata dal noto editore Wilhelm Spemann in Germania alla fine dell’Ottocento (**fig. 103**)¹⁴⁴. Le tavole, conservate sciolte nelle varie cartelle del nostro archivio, erano in origine rilegate nei volumi

¹³⁸ Il timbro è impresso e reca esattamente la dicitura: “Old Master Drawings/ W. Gernsheim London/ Photo Dept.”.

¹³⁹ L’intero Corpus photographicum of Drawings è costituito da oltre 195.000 fotografie di disegni provenienti da oltre cento collezioni pubbliche e private in tutto il mondo, ed è oggi conservato presso la Fototeca della Biblioteca Hertziana (cfr. <https://www.biblhertz.it/de/gernsheim>) (si tratta di opere diffuse anche in altre raccolte, circa 25.250 fotografie relative a questo progetto sono conservate ad esempio anche presso la Fototeca Cini di Venezia: <https://archivi.cini.it/storiaarte/archive/IT-SDA-GUI001-000003/corpus-gernsheim.html#more>). Alcune delle foto conservate presso l’Archivio Storico Fotografico possono forse essere ricondotte ad Adolfo Venturi, grazie a due lettere di Gernsheim datate 1938 e conservate presso il Fondo Venturi di Pisa, in cui è citato l’invio di alcune immagini a scopo promozionale (cfr. FAV, carteggio Gernsheim W.).

¹⁴⁰ La dicitura esatta è “Archivio Fotografico Gall. Mus. Vaticani” (seguita dal numero di negativo).

¹⁴¹ Professore di storia dell’arte all’università di Marburg. Oggi l’archivio è composto da quasi 1.700.000 fotografie, ma già nel 1924 consisteva di 16.000 riproduzioni di opere d’arte e di architettura (<https://www.uni-marburg.de/de/fotomarburg/ueberuns/leitbild/leitbild>). L’archivio è stato al centro di diversi interventi nella sessione londinese del convegno *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History* (cfr. CARAFFA 2011).

¹⁴² Si veda il paragrafo dedicato al rapporto di Venturi con la fotografia del presente studio, dove sono approfondite le commissioni di Venturi a Gargioli e al Gabinetto Fotografico Nazionale. Si vedano anche CALLEGARI - GABRIELLI 2009 e GARGIOLI 2014.

¹⁴³ Non è stato possibile conteggiare le fotografie con questo timbro ma si tratta di un volume abbastanza consistente.

¹⁴⁴ Wilhelm Spemann (1844-1910) fu uno dei maggiori editori tedeschi del XIX secolo, attivo tra Berlino e Stoccarda a partire dal 1873. Alla sua morte la sua attività venne continuata dai figli Adolf e Gottfried Spemann.

del *Das Museum*¹⁴⁵, corredati da testi dei più insigni studiosi dell'epoca, tra cui Adolfo Venturi¹⁴⁶, a cui quindi è possibile probabilmente attribuirne l'entrata in archivio¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Esse si presentano infatti tutte strappate da un lato.

¹⁴⁶ Cfr. SPEMANNI 1896 (in particolare vol. III, pp. 53-56). Altri nomi sono ad esempio quelli di Warburg, Berenson, Bode, Wölfflin, solo per citarne alcuni.

¹⁴⁷ Grazie a questa partecipazione, e ad una lettera della casa editrice conservata presso il Fondo Venturi di Pisa, sappiamo infatti che lo studioso conoscesse e apprezzasse la pubblicazione. Cfr. FAV, Carteggio Spemann Wilhelm, lettera del 12 giugno 1914. Nella lettera la casa editrice risponde a Venturi, che si può intuire avesse richiesto l'invio del primo volume del libro (si vede però costretta a rifiutare la richiesta, essendo lo stesso esaurito). Dalla lettera si intuisce inoltre che Venturi si fosse contestualmente offerto anche di scrivere un testo per un eventuale nuovo volume della serie *Das Museum*, offerta però anche questa respinta dall'editore, poiché ne aveva ormai cessato definitivamente la pubblicazione.

Ad ulteriore conferma dell'ipotesi dell'entrata in archivio delle tavole Spemann per opera di Venturi, è stata individuata da chi scrive sul recto di una di esse una annotazione siglata da Venturi stesso (cfr. la cartella "Francesco Laurana", armadio 15, cassetto 101).

PARTE II

III - ADOLFO VENTURI E LA FOTOGRAFIA

III.1 - Cenni storici sulla figura di Adolfo Venturi

Adolfo Venturi nacque a Modena nel 1856 e morì a Santa Margherita Ligure nel 1941. Prima di ricostruire le vicende biografiche succedutesi in questo lungo arco di tempo, occorre sottolineare la fondamentale importanza storica dello studioso, che è considerato a ragione il padre fondatore della storia dell'arte in Italia. Dalla creazione dello Stato unitario fino almeno a tutto il primo dopoguerra, attraverso un visionario progetto che coinvolse la fondazione di riviste, la pubblicazione di un manuale e di altre centinaia di titoli, la programmazione degli uffici del Ministero della pubblica istruzione¹⁴⁸ e l'educazione dei funzionari attraverso la fondazione di una scuola di alta formazione¹⁴⁹, egli riuscì infatti a creare dal nulla una storia dell'arte italiana scientifica e nazionale¹⁵⁰, nonché la nuova figura dello storico dell'arte in senso moderno, evoluzione del conoscitore basata sull'adozione di nuove metodologie e nuovi criteri. Egli fu inoltre un personaggio chiave per la nascita e lo sviluppo di una coscienza della tutela del patrimonio artistico e per la realizzazione di un sistema di musei nel giovane Stato¹⁵¹.

La genesi di questo grande progetto può essere fatta risalire già al periodo della gioventù (**fig. 104**), passata da Venturi nella città natale, dove dal 1872 studiò decorazione presso l'Accademia di Belle Arti seguendo le orme del padre Gaetano, stuccatore e decoratore, per poi conseguire, tra il 1875 e il 1877, i diplomi di perito commerciale e di ragioneria e l'abilitazione all'insegnamento della contabilità nelle scuole. Frequentando l'ambiente culturale locale, pubblicò nel frattempo alcuni primi articoli sulla stampa cittadina e coltivò amicizie fondamentali come quella con il marchese Giuseppe Campori (sindaco di Modena, studioso d'arte e presidente della Regia Deputazione di Storia Patria) e con Pasquale Villari (docente all'Istituto di studi superiori di Firenze con un particolare interesse per l'arte e futuro ministro

¹⁴⁸ Che all'epoca aveva il compito che oggi spetta al Ministero dei Beni Culturali, ovvero di sovrintendere ai monumenti e ai musei statali.

¹⁴⁹ Sul processo di affermazione della figura professionale dello storico dell'arte nel contesto di quegli anni si veda LEVI 2013b.

¹⁵⁰ Sul ruolo di Adolfo Venturi nella nascita della Storia dell'arte in Italia si veda AGOSTI 1996a. Alcune testimonianze per ricostruire questa e le altre vicende della sua biografia ci sono fornite anche da Venturi stesso, nelle sue *Memorie autobiografiche* (cfr. VENTURI 1927a).

¹⁵¹ Su questo tema si veda ad esempio CAVICCHIOLI 2018.

dell'Istruzione)¹⁵². Già nel 1878 diede poi alle stampe il suo primo volume, *Le belle arti a Modena: osservazioni critiche* (**fig. 106**)¹⁵³, grazie al quale vinse il concorso come Ispettore alla Galleria dell'Istituto di Belle Arti della città, ossia la Galleria Estense, iniziando così ufficialmente la sua carriera come storico dell'arte. La sua prima rilevante impresa come funzionario fu la riorganizzazione di tale Galleria, a cui accompagnò un approfondito studio della collezione e la catalogazione delle opere, condotti secondo moderni criteri scientifici e confluiti nella pubblicazione dell'importante volume *La R. Galleria Estense in Modena* (1882) (**fig. 162**)¹⁵⁴. All'inizio del 1888, dopo aver ottenuto l'incarico di Ispettore di terza classe dei Musei e delle Gallerie del Regno, si trasferì con tutta la famiglia a Roma¹⁵⁵, dove lo attendeva l'importante compito di avviare il Catalogo degli oggetti d'arte dello Stato¹⁵⁶.

Nella capitale lo studioso avrebbe messo pienamente in atto il suo progetto, già contenuto però nel noto articolo *Per la storia dell'arte italiana*¹⁵⁷, «una sorta di manifesto programmatico degli ideali venturiani»¹⁵⁸ pubblicato a Modena l'anno precedente. Ispirato da altre situazioni europee (e lamentando quindi il ritardo italiano nel rinnovamento metodologico rispetto ad esse),

¹⁵² Fondamentali in questo periodo sono anche le corrispondenze epistolari con Berlino e Parigi (cfr. ad esempio AGOSTI 1996a, pp. 72-75).

¹⁵³ Una raccolta di articoli che servì come unico titolo per ottenere l'incarico alla Galleria (cfr. VENTURI 1878). Sul volume e sul concorso si veda AGOSTI 1996a, pp. 39-42.

¹⁵⁴ Cfr. VENTURI 1882. Si trattava del primo effettivo catalogo di una galleria dinastica italiana, impostato come una storia della galleria più che a singole schede, e pubblicato inizialmente in dispense quindicinali, poi riunite in un unico volume dal ricco corredo iconografico (sul tema si veda AGOSTI 1996a, pp. 42-49, BENTINI 1994, EMILIANI 2004, p. 176, VALERI 2006b, pp. 48-50 e il terzo paragrafo del presente capitolo). Come notava Silvia Danesi Squarzina, Venturi «afferra prima di altri l'importanza di conservare le collezioni come organismi storici, nella loro interezza, e di approfondire le vicende della formazione anche al fine delle attribuzioni. L'indagine sulla singola opera è un gradino successivo, dopo la ricostruzione dei passi fatti dalla committenza» (DANESI SQUARZINA 2008, p. 61). Egli intendeva infatti con questo volume ricostruire la storia della raccolta nel suo articolato insieme e solo in seguito procedere alla redazione del vero e proprio catalogo, formulato per schede dedicate alle singole opere (scriveva infatti a pp. 9-10: «il lettore cortese voglia ricordarsi, a scusa delle lacune che trovasse nel libro, come occorresse non di rivedere, ma di rifar da capo il catalogo: di scoprir quasi per ogni quadro i nomi degli autori, le date, le ragioni del soggetto, i ricordi della provenienza e le vicende molteplici: di ricostruire insomma tutto il passato della Galleria [...] A poco a poco le notizie si raggrupparono, si classificarono, si rischiararono reciprocamente; e pensai di metter mano alla stampa. Ma la distribuzione di un catalogo veniva a togliere le notizie raccolte dal loro quadro, a slegarle dal loro mazzo, a far perder loro il nesso e la continuità: e perciò pensai di pubblicare preventivamente una storia della R. Galleria Estense in Modena»). Una seconda pubblicazione non venne però mai realizzata, e il riordino della Galleria fu poi messo in atto solo nel 1893-94 insieme al nuovo direttore Giulio Cantalamessa, suo devoto allievo (sul tema del riordino si veda ad esempio BERNARDINI 2008).

¹⁵⁵ Nel 1880 aveva sposato la concittadina Giovanna Zanni detta Jenny (Modena 1855-Roma 1940), e dal matrimonio erano nati Aldo, ingegnere morto di tifo in Libia durante la conquista italiana (Modena 1882-Tripoli 1912), e il più noto Lionello (Modena 1885-Roma 1961), che seguì le orme del padre. In seconde nozze Venturi sposerà poi la sua ex allieva e segretaria Maria Perotti (Voghera 1884-Baiso 1973).

¹⁵⁶ Lo stesso incarico ricoperto da Cavalcaselle nella sua venuta a Roma nel 1871. Sul passaggio di testimone tra i due, e più in generale sul ruolo di Venturi dopo il trasferimento, si veda LEVI 1994.

¹⁵⁷ Il testo era stato pubblicato nel secondo fascicolo della quarta annata della *Rivista storica italiana* (pp. 229-250), ed è oggi ripubblicato integralmente con un commento di Stefano Valeri in VALERI 2006b, pp. 61-84. L'articolo è stato analizzato anche da G. Agosti in AGOSTI 1996a, pp. 61-68.

¹⁵⁸ Come è stato definito più volte, ad esempio da Stefano Valeri in VALERI 2008b, p. 37.

nell'articolo Venturi esponeva l'urgenza della creazione tra le altre cose proprio di sistematici cataloghi del patrimonio artistico nazionale, oltre che di una nuova categoria professionale - il funzionario-storico dell'arte, capace di conciliare lo studio delle opere con quello dei documenti - e di conseguenza di un insegnamento universitario specifico, nonché di un organo di informazione periodica. Era già evidente quindi in quell'articolo un cambiamento di prospettiva da parte dello studioso, dal punto di vista modenese verso una visione nazionale.

La realizzazione di tutti questi punti impegnerà Venturi negli anni successivi (e in un certo senso per gran parte della sua intera esistenza)¹⁵⁹, a cominciare, sempre nel 1888, dalla fondazione insieme a Domenico Gnoli¹⁶⁰ della prima rivista specializzata in storia dell'arte d'Italia, l'*Archivio Storico dell'Arte*¹⁶¹, di cui dieci anni dopo assumerà la direzione esclusiva trasformandola in *L'Arte* (pubblicata fino agli anni Settanta del Novecento, e fino alla sua morte il periodico di settore di maggior prestigio in Italia)¹⁶². Nel 1894 fonderà inoltre l'annuario dei musei *Le Gallerie Nazionali Italiane. Notizie e documenti*, con lo scopo specifico di mettere gli addetti ai lavori in relazione tra loro e offrire uno strumento di aggiornamento professionale¹⁶³. Tornando invece al Catalogo degli oggetti d'arte, nei suoi primi anni romani Venturi si occupò in prima persona dell'elaborazione delle schede e delle linee guida da seguire, impostando un'innovativa metodologia ancora oggi in vigore. Nel 1888 si occupò infatti della stesura delle *Norme per la compilazione delle schede di catalogo degli oggetti d'arte*, poi illustrate in una relazione presentata l'anno seguente al IV Congresso Storico Italiano di Firenze (*In qual modo le Deputazioni e Società di storia patria possano venire in aiuto al R. Governo nella*

¹⁵⁹ Come notava Giacomo Agosti in AGOSTI 1996a, p. 61.

¹⁶⁰ Letterato e poeta, direttore della Biblioteca Nazionale di Roma e studioso della Roma artistica rinascimentale.

¹⁶¹ La rivista, ispirata a modelli europei, era organizzata in quattro settori: saggi di carattere generale e spesso monografici, parte documentaria, sezione dedicata all'arte contemporanea e alla cronaca, informazione bibliografica. Tale rivista è stata attentamente studiata tra la fine degli anni Novanta e inizio Duemila in un volume dal titolo *L'Archivio Storico dell'Arte e le origini della "Kunstwissenschaft in Italia"* (cfr. SCIOLLA - VARALLO 1999) e nel saggio *Fotografia e critica d'arte nell'Ottocento. Adolfo Venturi, Domenico Gnoli e l'Archivio Storico dell'Arte* (cfr. VALERI 2004b). Sulla fondazione della rivista si veda anche il carteggio tra Venturi e Gnoli conservato presso la Scuola Normale Superiore di Pisa, AGOSTI 1996a, pp. 75-79 e PAPI 2008.

¹⁶² Cfr. VALERI 2006b, p. 39. In tale occasione la rivista fu sottoposta a un radicale ripensamento, tanto nei contenuti quanto nella forma. Sotto questa nuova veste, nelle intenzioni di Venturi, non doveva più rispondere alle esigenze di funzionari ministeriali, ispettori periferici, direttori di musei e addetti ai lavori, ma ad un pubblico di lettori colti e cosmopoliti, cui si offrivano corrispondenze nazionali e internazionali dal mondo dell'arte, notizie di aste, musei, attività di tutela e restauro, segnalazioni bibliografiche, senza dimenticare le proposte dell'arte contemporanea. Molti contributi provenivano dagli allievi di Venturi, di cui la rivista era fondamentale palestra di formazione, ma non mancavano interventi dei maggiori esperti europei. Nel rinnovamento considerevole attenzione fu prestata anche all'aspetto grafico e, come vedremo, essenziale sarà il ruolo rivestito dalle illustrazioni. Sulle novità introdotte da *L'Arte* si veda AGOSTI 1996a, pp. 140-143.

¹⁶³ Il periodico, che durerà solo fino al 1902, era ispirato al modello degli annuari dei musei pubblici tedeschi e austriaci, sia sul piano del contenuto che sul piano visivo (si veda AGOSTI 1996a, pp. 116-117). Per un approfondimento sulle tre riviste dirette da Venturi si veda SCIOLLA 2018.

compilazione del Catalogo generale dei monumenti e degli oggetti d'arte del Regno)¹⁶⁴. Il progetto di Venturi fu favorevolmente accolto dai colleghi¹⁶⁵, ma si scontrò purtroppo negli anni successivi con l'assenza di uffici periferici e di personale specializzato in grado di compiere il lavoro¹⁶⁶.

Nella stessa sede congressuale egli propose anche l'istituzione di cattedre di storia dell'arte nelle università italiane, in analogia a quanto già accadeva per l'archeologia. Proprio quell'anno ottenne in effetti la libera docenza in storia dell'arte alla Sapienza di Roma, avviando così la sua brillante carriera nel mondo accademico¹⁶⁷.

Il principio degli anni Novanta fu poi un momento fondamentale. Promosso nel 1891 Direttore nell'amministrazione provinciale dell'Arte Antica e Vicedirettore di terza classe dei Musei e Gallerie del Regno, svolse in quel periodo un ruolo decisivo nell'assegnazione delle direzioni degli uffici regionali per la Conservazione dei monumenti¹⁶⁸ e di alcuni importanti istituti museali¹⁶⁹, assumendo di fatto una posizione di grande prestigio e istaurando così una straordinaria rete di conoscenze¹⁷⁰ ma anche di antipatie. Nei primi anni Novanta conseguì inoltre il diploma di Accademico di San Luca, organizzò la famosa esposizione di arte ferrarese al Burlington Club di Londra¹⁷¹, realizzò i cataloghi di numerose gallerie romane¹⁷², e venne infine nominato nel 1895 Direttore dei Musei e Gallerie del Regno. Solo tre anni più tardi, però,

¹⁶⁴ Poi pubblicata in *Archivio Storico Italiano* l'anno successivo (cfr. VENTURI 1890a). Nella relazione Venturi presentava la circolare ministeriale contenente le norme per la compilazione del catalogo degli oggetti d'arte, varata pochi mesi dopo il suo arrivo a Roma, definendo la questione «un'opera che darà gran luce a tutta la storia, non solo artistica, ma alla politica, alla religiosa, alla civile storia d'Italia». Egli riteneva infatti fondamentale che si promovesse «una statistica delle produzioni del nostro paese, non solo per lo scopo pratico di salvarle da rimozioni inconsulte, da alterazioni deplorable, da dispersioni arbitrarie; ma sì ancora per lo scopo scientifico di radunare tutti gli elementi della storia artistica, guardando con imparzialità, senza principi esclusivi, alle impronte che i secoli lasciarono nell'arte, ai documenti della sua evoluzione. La mancanza di un catalogo, che ci dia l'Italia artistica esplorata, permette che cadano monumenti, che spariscono nel silenzio opere d'arte insigni». Secondo Venturi il catalogo doveva inoltre «essere come una mappa catastale, pronta a ricevere nota delle modificazioni che il tempo e gli uomini vi apportano», e quindi «essere a schede mobili». Nella relazione egli elencava dettagliatamente le regole da seguire per la compilazione di tali schede (per la nomenclatura, l'ubicazione, lo stato di conservazione, le attribuzioni, gli allegati, ecc.), ribadendo l'importanza dell'inclusione nel progetto di tutte le manifestazioni artistiche, e del continuo aggiornamento delle schede. Come vedremo nel terzo paragrafo, citava anche l'importanza delle illustrazioni, soprattutto fotografiche.

¹⁶⁵ Cfr. ATTI IV CONGRESSO STORICO ITALIANO 1890a.

¹⁶⁶ Cfr. CAVICCHIOLI 2018, pp. 196-197. Sul ruolo di Venturi nella questione del catalogo si veda anche CURZI 2008a.

¹⁶⁷ In questo primo periodo le lezioni occupavano però solo due ore la domenica mattina. Sulla libera docenza si veda il saggio di Stefano Valeri in AGOSTI 1995a, pp. 103-109. Cfr. anche VALERI 2021, pp. 859-860.

¹⁶⁸ Costituiti nel 1891 con la riforma del ministro Pasquale Villari, e antenati delle soprintendenze.

¹⁶⁹ Ad esempio nel caso di Giulio Cantalamessa alla Galleria Estense di Modena, Iginio Benvenuto Supino al Museo nazionale del Bargello di Firenze, Corrado Ricci alla Galleria nazionale di Parma.

¹⁷⁰ Come notato da Giacomo Agosti in AGOSTI 1996a, p. 97.

¹⁷¹ Cfr. BURLINGTON FINE ARTS CLUB 1894. Della mostra si parlerà meglio nel prossimo paragrafo.

¹⁷² In forma di piccole guide tascabili (cfr. VENTURI 1890b, VENTURI 1890c, VENTURI 1890d, VENTURI 1893c), di cui si avrà modo di parlare meglio più avanti nel corso del presente studio. Importante soprattutto quella della Galleria Borghese, sulla quale si veda anche AGOSTI 1996a, pp. 107-110.

a causa della sua compromissione con il mercato dell'arte internazionale (che gli costò l'accusa di anteporre gli interessi privati a quello pubblico)¹⁷³, nonché dell'eccessivo prestigio personale che andava guadagnando, verrà allontanato dalla carica di Direttore generale¹⁷⁴, e declassato alla direzione della Galleria Nazionale d'Arte Antica a palazzo Corsini.

Una svolta stava maturando però anche per la sua carriera nell'insegnamento. All'età di quarant'anni (**fig. 105**), nel 1896 venne infatti incaricato dell'insegnamento della Storia dell'arte, istituito quell'anno presso l'Università di Roma¹⁷⁵, e nel 1901 nominato finalmente ordinario, con la costituzione ufficiale presso la stessa Università della prima cattedra italiana (e unica, fino alla nomina di Supino a Bologna e di Toesca a Torino), assegnatagli «per chiara fama»¹⁷⁶. In questo modo Venturi fondava così la storia dell'arte come disciplina scientifica e universitaria nel nostro paese, formando attraverso la sua “Scuola di Perfezionamento per gli studi di Storia dell'Arte Medievale e Moderna” tutti i futuri docenti e funzionari italiani, nonché i più importanti nomi della storia dell'arte dell'epoca (tra cui il figlio Lionello Venturi, Toesca, Longhi, Argan, solo per citarne alcuni), molti dei quali fondarono in seguito altrettante scuole in tutto il paese¹⁷⁷.

L'istituzione della cattedra universitaria fu quindi il più grande successo in direzione della costituzione di quella storia dell'arte nazionale che Venturi sognava da tempo, a cui si aggiunsero poi in seguito due altri traguardi: il Congresso internazionale di storia dell'arte di

¹⁷³ Il suo rapporto con il mercato verrà analizzato nel terzo paragrafo di questo capitolo.

¹⁷⁴ Occupata poi da Corrado Ricci.

¹⁷⁵ Già a partire da quel momento vennero istituite le borse di studio per il perfezionamento in storia dell'arte e le lezioni spostate al lunedì, mercoledì e venerdì dalle 14 alle 15. Molta importanza era data ai viaggi, attraverso i quali gli allievi si esercitavano nella catalogazione delle opere e nello studio dei monumenti, tanto che a partire dal 1905 la durata del perfezionamento fu estesa da due a tre anni, prevedendo per l'ultima annualità un viaggio di studio tra le collezioni museali estere (cfr. VALERI 1995, p. 109).

¹⁷⁶ Sui primi anni di insegnamento e sulla nomina a ordinario si vedano in particolare MORETTI 1995 e VALERI 1995.

¹⁷⁷ Cfr. VALERI 1995, pp. 110-113. Il diploma costituiva principalmente il titolo d'accesso necessario per l'ammissione agli uffici scientifici delle RR. Gallerie, ma molti degli studenti che ne uscirono divennero essi stessi docenti (e Venturi stesso, alla fine della sua carriera accademica, ribaltò il suo proposito iniziale, trasferendo l'intento della sua scuola da palestra per funzionari ministeriali a formazione per studiosi puri, adatti a ricoprire le cattedre universitarie che andavano nascendo in tutto il paese: cfr. AGOSTI 1996a, p. 240).

Per quanto riguarda la storia dell'insegnamento della Storia dell'arte alla Sapienza, una trattazione esaustiva (che ne ricostruisce le vicende dall'introduzione della disciplina fino agli anni Novanta) è stata pubblicata da Sergio Rossi in un saggio del 1994 (cfr. ROSSI 1996), recentemente ripresa da Stefano Valeri in VALERI 2021. Un volume sull'argomento, dal titolo *Storie dell'arte alla Sapienza: Linee di ricerca, docenti e didattica del Dipartimento di Storia dell'arte dalla fondazione ad oggi*, è stato inoltre pubblicato di recente (cfr. STORIE DELL'ARTE 2017). Sulla Scuola di Perfezionamento in Storia dell'Arte della Sapienza nello specifico si segnalano poi anche gli studi di Maria Mignini, incentrati esclusivamente sul punto di vista femminile della vicenda storica, ma utili ai fini della sua ricostruzione (cfr. MIGNINI 2008 e MIGNINI 2009). Più in generale, la storia della Facoltà di Lettere e Filosofia è stata ricostruita in un volume curato da L. Capo e M. R. Di Simone (CAPO - DI SIMONE 2000), mentre per la storia della Sapienza costituisce una importante fonte il testo di Nicola Spano *L'università di Roma*, pubblicato nel 1935 a ridosso dell'inaugurazione della nuova Città Universitaria (SPANO 1935, nel volume è pubblicato anche un elenco dei docenti di ruolo divisi per materia d'insegnamento).

Roma del 1912 (in cui per la prima volta la storia dell'arte usciva dai paesi originari della *Kunstwissenschaft*)¹⁷⁸ e l'introduzione dell'insegnamento della storia dell'arte nei licei (con la riforma Gentile del 1923)¹⁷⁹.

Non potendo cumulare due stipendi statali, a partire dal 1901 Venturi fu costretto a lasciare completamente il mondo della conservazione e dell'amministrazione ministeriale (nel 1908 sarà però nominato Consigliere del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti, di cui sarà membro effettivo dal 1912). Pur abbandonando il suo ruolo ministeriale, la tutela del patrimonio artistico della nazione e il destino dei musei resteranno una preoccupazione costante per Venturi. Il museo era infatti uno degli strumenti didattici e divulgativi attraverso i quali Venturi sperava di formare una coscienza civile nei cittadini del nuovo Stato, fondamentale per superare il disinteresse verso il patrimonio artistico e per l'aggiornamento culturale del paese¹⁸⁰.

Un altro strumento compreso in questo programma educativo era, come si è già accennato a proposito delle riviste, anche l'attività editoriale. Nello stesso momento in cui iniziava la sua carriera come professore ordinario, Venturi iniziò perciò anche la sua impresa più grande, sua massima espressione e suo più grande lascito: la *Storia dell'arte italiana* (1901-1940) (**fig. 178**), mastodontico manuale pubblicato dall'editore milanese Hoepli, portato avanti ed ampliato dallo studioso per tutta la vita (dai sei volumi inizialmente previsti si espanse infatti fino a undici, articolati in venticinque tomi, arrestandosi solo a causa della scomparsa dell'autore)¹⁸¹. Primo manuale italiano di storia dell'arte¹⁸², ineguagliato sia dal punto di vista della densità e della lunghezza dei testi sia da quello della ricchezza degli apparati illustrativi, la *Storia* era destinata a formare intere generazioni di futuri studiosi¹⁸³.

¹⁷⁸ Sull'argomento si vedano gli ATTI X CONGRESSO INTERNAZIONALE DI STORIA DELL'ARTE 1922 e L'ITALIA E L'ARTE STRANIERA 2015.

¹⁷⁹ Questione che già da anni stava a cuore a Venturi. Come osservato da Mauro Moretti, ad esempio, già in un documento databile intorno al 1897 egli proponeva che fosse indicata come finalità del corso di perfezionamento anche quella di preparare insegnanti per le scuole secondarie (cfr. MORETTI 1995, p. 68 e MORETTI 2008, p. 87). Convinto che la tutela e la valorizzazione del patrimonio artistico non potessero prescindere dall'educazione dei giovani, Venturi si dedicò alla didattica in ogni modo possibile, non solo come docente e seguendo i progetti legislativi, ma anche attraverso la pubblicazione dei primi manuali. Dopo l'introduzione della materia nelle scuole superiori, infatti, il primo manuale ad esse indirizzato fu il suo (cfr. VENTURI 1924) (**figg. 120-122**). Sul tema si vedano anche FRANCHI 2003 e FERRETTI 2003b.

¹⁸⁰ Si veda CAVICCHIOLI 2018, pp. 197-200, e BERNARDINI 2008, pp. 43-48.

¹⁸¹ Nei progetti di Venturi la *Storia* sarebbe dovuta continuare con almeno tre tomi sul Seicento, due sul Settecento e uno sull'Ottocento. Per approfondimenti critici sul manuale si vedano ad esempio due saggi di Stefano Valeri: *Il conoscitore e la Storia dell'arte italiana* (in VALERI 2006b, pp. 33-38) e *I volumi della Storia dell'Arte Italiana* (VALERI 2008b).

¹⁸² Era effettivamente destinato, per contratto, al grande pubblico e alle scuole d'arte (cfr. AGOSTI 1996a, p. 155).

¹⁸³ Interessante precedente, soprattutto per quanto riguarda l'utilizzo delle illustrazioni da parte di Venturi, era stato il volume *La Madonna. Svolgimento artistico delle rappresentazioni della Vergine*, pubblicato sempre da Hoepli nel 1900 con numerose illustrazioni fotografiche e con grande successo di pubblico (cfr. VENTURI 1900a).

Negli anni Venti Venturi venne nominato senatore, dopo aver ottenuto nel corso della sua carriera numerosissimi altri titoli, tra cui cavaliere, commendatore e grande ufficiale della Corona d'Italia, cavaliere e ufficiale dei Ss. Maurizio e Lazzaro, cavaliere dell'Ordine civile di Savoia, nonché accademico di S. Luca, dell'Arcadia e dei Lincei, corrispondente dell'Académie des beaux-arts de l'Institut de France e membro dell'Accademia di Francia, membro della Società romana di storia patria, dell'Accademia Albertina di Torino, dell'Accademia delle scienze di Torino, dell'Accademia Pontaniana di Napoli e della Società Dalmata di storia patria. Era iniziato però nel frattempo un ricambio generazionale. Dall'a.a. 1925-1926 era stato infatti affiancato alla cattedra di medievale dall'ex allievo Pietro Toesca, al quale lascerà poi definitivamente tutte le sue funzioni nel 1931, in seguito al pensionamento e alla nomina a Professore Emerito. Nonostante l'uscita dai ruoli universitari, Venturi continuò la sua fervente attività di studioso fino alla sua scomparsa, avvenuta 10 giugno 1941 a Santa Margherita Ligure, in occasione della quale fu onorato con solenni funerali di Stato a Roma, nella chiesa di Santa Maria degli Angeli.

Grazie a tale instancabile attività, lo studioso ha lasciato una produzione sterminata di oltre 1300 titoli¹⁸⁴, riguardanti tutte le manifestazioni artistiche in tutti i periodi storici (ad esclusione solo dell'arte a lui contemporanea, tranne alcune rare eccezioni), purtroppo senza riuscire però a portare a termine il progetto della *Storia dell'arte italiana*, arrestato al XII volume dedicato all'architettura del Seicento¹⁸⁵.

La sua biblioteca, altamente specializzata, si trova oggi presso l'Istituto Centrale per il Restauro a Roma (a seguito di una donazione del figlio Lionello nel 1942) (**figg. 108-109**)¹⁸⁶, mentre il

¹⁸⁴ Per la bibliografia completa si veda VALERI 2006a.

¹⁸⁵ Venturi aveva iniziato infatti quello che avrebbe dovuto essere il ventiseiesimo tomo della raccolta. Alcune pagine autografe che sarebbero dovute servire da introduzione al volume, oggi conservate presso l'Archivio Lionello Venturi della Sapienza di Roma (cfr. ARCHIVIO LIONELLO VENTURI, d'ora in poi ALV, faldone XCIV "Adolfo Venturi"), vennero però riprodotte pochi anni dopo su *L'Arte* (cfr. VENTURI 1944-1946). Le altre pagine del volume approntate da Venturi prima della sua scomparsa sono conservate presso il Fondo Venturi di Pisa e se ne parlerà meglio nel terzo paragrafo.

Per quanto riguarda l'incompletezza del volume, è stato sostenuto da Stefano Valeri che essa non sia stata casuale, ma frutto di una cosciente volontà dall'autore di non superare il Cinquecento. L'ipotesi sarebbe supportata secondo lo studioso dal fatto che al Quattro e Cinquecento siano stati dedicati ben venti volumi, e da un questionario rivolto da Venturi ai suoi allievi alla vigilia del suo addio all'insegnamento, in cui chiedeva se fosse più opportuno rivedere e aggiornare l'opera già compiuta o cominciare ad affrontare l'analisi del Seicento. Cfr. VALERI 1995, p. 111, nota 20.

¹⁸⁶ <http://www.icr.beniculturali.it/pagina.cfm?usz=3&uid=222&umn=253>. Sull'argomento si veda anche BAIOTTO - DI SIVO - RENDA - CORRADINI 1991. Attualmente i libri sono riposti in delle scatole in deposito presso i locali delle ex carceri di San Michele a Ripa, in attesa di una nuova collocazione. Ringrazio il bibliotecario Renzo di Giovangiulio per avermi concesso e messo in condizione di poterli comunque consultare.

suo archivio è conservato presso la Scuola Normale Superiore di Pisa (a cui fu donato nel 1984 dalla nipote Ada Canali Venturi) (**fig. 107**)¹⁸⁷.

Seppur fondamentale per tutta la storia dell'arte in Italia, la figura di Adolfo Venturi è stata per lungo tempo ignorata. La sua sfortuna critica iniziò già all'epoca del figlio Lionello¹⁸⁸, per trasformarsi poi vera e propria rimozione nella seconda metà del Novecento, a causa del tono nazionalistico delle sue opere e del suo progetto, dovuto alla tradizione patriottica del Risorgimento ma erroneamente scambiato per sinonimo di fascismo¹⁸⁹. Solo a partire dagli anni Novanta del secolo scorso - in occasione dei cinquant'anni dalla sua morte e della donazione del carteggio alla Scuola Normale Superiore di Pisa - è stata avviata una revisione critica della figura e dell'opera dello studioso, e sono iniziati a fiorire studi sull'argomento¹⁹⁰. Un primo convegno sulla figura di Venturi si è tenuto a Modena nel 1990¹⁹¹, seguito poi da diversi seminari svoltisi a Pisa sotto la curatela di Giacomo Agosti¹⁹², il quale ha analizzato l'attività dello studioso modenese e il suo ruolo di primo piano nella nascita della storia dell'arte in Italia anche attraverso diversi scritti¹⁹³. L'argomento è stato accuratamente studiato negli stessi anni anche da Stefano Valeri, le cui ricerche sono confluite in numerose pubblicazioni monografiche¹⁹⁴, oltre che nella mostra e nel convegno omonimo *Adolfo Venturi e l'insegnamento della storia dell'arte*¹⁹⁵, tenutisi a Roma nel 1992-1993 (**fig. 6**). Nel 2006, in occasione del centocinquantenario della nascita, si è poi tenuto a Modena il grande convegno a cura di Mario D'Onofrio *Adolfo Venturi e la Storia dell'Arte oggi* (**fig. 7**)¹⁹⁶.

¹⁸⁷ <http://centroarchivistico.sns.it/index.php?id=143>.

¹⁸⁸ Ad esempio, nella sua *History of Art Criticism* (1936) l'opera del padre è appena sfiorata e secondo Marisa Dalai Emiliani apertamente criticata. Cfr. VENTURI 1936, p. 239 e DALAI EMILIANI 2008, pp. 26-27.

¹⁸⁹ Cfr. DALAI EMILIANI 2008.

¹⁹⁰ Prima di quel momento vanno ricordate alcune iniziative risalenti al centenario dalla nascita, caduto nel 1956, come la mostra modenese *Celebrazioni venturiane nel centenario della nascita di Adolfo Venturi 1856-1956* (CELEBRAZIONI VENTURIANE 1957) (**fig. 301**) e il volume di scritti venturiani curato da Argan per Einaudi intitolato *Epoche e maestri dell'arte italiana* (VENTURI 1956). Da notare che una raccolta commemorativa di scritti era stata già progettata qualche anno prima da Pietro Toesca insieme a Valerio Mariani, Mario Salmi e Lionello Venturi con il titolo "Pagine Scelte di Adolfo Venturi" (poi modificato in "Visioni e Previsioni"), come testimoniano alcuni manoscritti e scambi epistolari conservati presso l'Archivio Lionello Venturi (ALV, Faldone CXXX "Adolfo Venturi Pagine Scelte").

¹⁹¹ Volto a riscoprire e contestualizzare la formazione e lo sviluppo dello studioso, e i cui atti sono stati poi pubblicati quattro anni dopo (cfr. VENTURI 1994). Altri studi sono stati condotti in quell'anno anche da Gianni Carlo Sciolla e Mario Frascione (SCIOLLA - FRASCIONE 1990)

¹⁹² Cfr. AGOSTI 1990, AGOSTI 1991, AGOSTI 1992, AGOSTI 1995a.

¹⁹³ Cfr. ad esempio la monografia *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università 1880-1940* (AGOSTI 1996a) e il saggio *Giovanni Morelli e Adolfo Venturi: alle origini dell'istituzione delle discipline storico-artistiche in Italia* (AGOSTI 1993a).

¹⁹⁴ Si vedano ad esempio *Adolfo Venturi all'università di Roma. Regesti e annotazioni sui primi anni di vita della scuola venturiana (1890- 1931)* (VALERI 1995), *Materiali per una storia della storiografia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi* pubblicato nel 2004 (VALERI 2004a) e *Adolfo Venturi e gli studi sull'arte* (VALERI 2006b).

¹⁹⁵ Cfr. VENTURI 1992 e VENTURI 1996.

¹⁹⁶ Cfr. VENTURI 2008.

Del rapporto di Venturi con la fotografia nello specifico, tema cardine del presente studio, si è occupato invece in un breve saggio del 1992 Marco Cardinali¹⁹⁷, e un nuovo studio sull'argomento è stato avviato recentemente con la mostra *La Fototeca di Adolfo Venturi alla Sapienza*, tenutasi al Museo Laboratorio di Arte Contemporanea della Sapienza tra la fine del 2018 e l'inizio del 2019 a cura di Ilaria Schiaffini e Maria Onori, il cui catalogo è un punto di partenza fondamentale per la presente ricerca (**figg. 15-16**)¹⁹⁸. Nei prossimi paragrafi si tenterà di ricostruire meglio quest'ultimo aspetto della carriera di Venturi.

III.2 - Il contesto: la fotografia di riproduzione a cavallo tra XIX e XX secolo

Prima di passare ad analizzare il ruolo della fotografia nella carriera di Adolfo Venturi occorre aprire una piccola parentesi sul contesto generale, per meglio inserire l'operato e le opinioni dello studioso all'interno del generale sviluppo della fotografia di riproduzione d'arte a cavallo tra Otto e Novecento. L'argomento ha del resto un'importanza chiave non solo all'interno di questo studio, ma in generale nella storia della storia dell'arte. La critica è infatti unanime nel riconoscere alla fotografia un ruolo fondante per la disciplina, che non si sarebbe mai sviluppata come invece ha fatto senza l'apporto del nuovo mezzo¹⁹⁹.

Seppur fondamentale nella storia della disciplina storico-artistica e nella messa a punto delle sue metodologie, così come nella storia della fotografia, la riproduzione d'arte è stata a lungo trascurata dalla critica, o considerata solo nella sua funzione documentaria e mai per il suo linguaggio specifico. Sul finire del Novecento, però, proprio nel momento in cui, a distanza di un secolo dalla loro massiva introduzione all'interno della disciplina, le fotografie di questo genere iniziavano a divenire obsolete (e nasceva quindi una prima presa di coscienza della loro importanza, non tanto come documenti dei soggetti rappresentati ma come beni culturali in sé), l'argomento divenne finalmente oggetto d'interesse. In Italia nel 1979, contemporaneamente all'accusa lanciata da Carlo Bertelli circa l'assenza di una riflessione su questo argomento²⁰⁰, venne pubblicata quella che è ancora oggi la pietra miliare sul tema dell'evoluzione della

¹⁹⁷ Cfr. CARDINALI 1992. È stato però Stefano Valeri nei vari studi appena citati a riscoprire per primo l'importanza della fotografia nella carriera di Venturi.

¹⁹⁸ Cfr. FOTOTECA VENTURI 2018.

¹⁹⁹ L'introduzione della fotografia ebbe ovviamente un impatto sociologico e antropologico fortissimo anche in molti altri campi, predisponendo la nascita della moderna cultura di massa basata sull'immagine.

²⁰⁰ BERTELLI 1979, p. 158.

riproduzione d'arte dall'incisione alla fotografia, ovvero *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)* di Ettore Spalletti²⁰¹. Altri fondamentali studi al riguardo vennero pubblicati nello stesso periodo anche da Massimo Ferretti, in riferimento soprattutto agli Alinari, quali ad esempio: *Fra traduzione e riduzione. La fotografia dell'arte come oggetto e come modello, Memoria dei luoghi e luoghi della memoria nella riproduzione d'arte e Immagini di cose presenti, immagini di cose assenti: aspetti storici della riproduzione d'arte*²⁰². In seguito, si sono espressi sulla questione molti altri studiosi italiani, tra cui Marina Miraglia²⁰³, Arturo Carlo Quintavalle²⁰⁴, Stefano Valeri²⁰⁵, Silvia Paoli²⁰⁶, e più recentemente Lucia Corrain²⁰⁷.

Anche in ambito internazionale, a parte i due paragrafetti dedicati al tema da Aaron Scharf in *Art and photography* nel 1968²⁰⁸, l'attenzione al tema sembra risalire agli anni Ottanta-Novanta del Novecento. Il primo effettivo saggio sul tema, *Early Uses of Photography in the History of Art*, fu pubblicato sull'*Art Journal* da Wolfgang M. Freitag nel 1980²⁰⁹. A metà degli anni Novanta vennero poi pubblicati lo studio di Elisabeth McCauley di Princeton *Art reproduction for the masses*²¹⁰, e soprattutto il volume a cura di Helene E. Roberts *Art History through the camera's lens*²¹¹. Successivamente, un significativo momento di riflessione su questi temi è stato offerto poi dal Musée d'Orsay, dove nel 2006 fu allestita la mostra *L'oeuvre d'art et sa reproduction photographique*, che ricostruiva la storia di questo genere di immagini tramite la collezione del museo, e quindi con particolare attenzione al contesto francese²¹².

Alla fotografia di scultura - certamente la più controversa, per via della natura tridimensionale degli oggetti riprodotti - sono state dedicate specifiche attenzioni da parte della critica internazionale. In Italia, ad esempio, le è stato dedicato nel 2001 il volume *Scultura e fotografia*.

²⁰¹ Cfr. SPALLETTI 1979.

²⁰² Cfr. FERRETTI 1977, FERRETTI 1980 e FERRETTI 2003. Del tema delle origini della fotografia di riproduzione in riferimento agli Alinari si è occupato anche Alessandro Conti in CONTI 1977.

²⁰³ Sul passaggio da incisione a fotografia nella riproduzione d'arte si ricorda in particolare il suo *Dalla "traduzione" incisoria alla "documentazione" fotografica* (cfr. MIRAGLIA 1991).

²⁰⁴ Ad esempio in QUINTAVALLE 2003.

²⁰⁵ Esposti ad esempio nei saggi *Il fotografo documentarista d'arte e Interpretazione e deviazione dell'opera d'arte nella fotografia*, pubblicati in VALERI 1997 (rispettivamente pp. 35-42 e 59-71).

²⁰⁶ Con il saggio *Linguaggio fotografico e opere d'arte: un problema di traduzione o interpretazione?* (cfr. PAOLI 1996).

²⁰⁷ In *L'opera d'arte e la sua riproduzione* (cfr. CORRAIN 2011). Recenti sono anche alcuni studi di Caterina Zaira Laskaris sullo statuto di questo tipo di immagini e sulle loro modalità di percezione, come *Immagini versus oggetti: il caso delle opere d'arte e L'esperienza per immagini: condizionamento e possibilità dello sguardo fotografico nella percezione dell'arte* (cfr. LASKARIS 2015 e LASKARIS 2018).

²⁰⁸ Cfr. la versione italiana SCHARF 1979, pp. 162-168.

²⁰⁹ Cfr. FREITAG 1980. Il saggio è stato poi ripresentato, approfondito e in francese, in FREITAG 1997.

²¹⁰ In MCCAULEY 1994, pp. 265-300. Lo studio era dedicato in particolare alla storia della fotografia di riproduzione in Francia.

²¹¹ Cfr. ROBERTS 1995.

²¹² Si veda il catalogo: L'OPERA D'ARTE E LA SUA RIPRODUZIONE 2006.

Questioni di luce a cura di Maria Grazia Messina²¹³, mentre in America già qualche anno prima, nel 1998, era uscito *Sculpture and photography: envisioning the third dimension*, a cura di Geraldine A. Johnson²¹⁴. Il tema è stato poi oggetto di una mostra e un volume nel 2010 a cura di Roxana Marcoci, dal titolo *The original copy. Photography of sculpture, 1839 to today*²¹⁵, e nel 2017 della raccolta di saggi a cura di Sarah Hamill e Megan R. Luke *Photography and sculpture. The art object in reproduction*²¹⁶.

Tornando a noi, anche grazie agli studi sopracitati, nel presente paragrafo si cercherà di riassumere la storia di questo specifico genere fotografico, cercando di ricostruire il suo sviluppo, le esperienze pionieristiche che a partire dalla sua invenzione ne videro l'utilizzo in ogni settore della storia dell'arte - dalla didattica all'editoria, alla divulgazione, alla tutela, al mercato - e il modo in cui fu fondamentale per lo sviluppo della disciplina in chiave moderna e scientifica a partire dagli ultimi due decenni dell'Ottocento.

Partendo dalle origini, si può affermare che la fotografia di riproduzione sia nata insieme alla fotografia stessa. Già nel momento della sua nascita ufficiale, la copia dei capolavori dell'arte fu infatti indicata come uno dei più utili impieghi del nuovo mezzo, che per via della sua straordinaria capacità di riproduzione del reale si prestava perfettamente allo scopo di diffonderli e preservarne la memoria. Il noto patrocinatore del dagherrotipo Francois Arago, ad esempio, nel promuovere l'invenzione nel 1839 ipotizzava che essa, con la sua precisione e rapidità, avrebbe potuto rimpiazzare il lavoro di intere legioni di disegnatori e incisori nell'impresa di riprodurre il patrimonio storico e artistico²¹⁷, «creare collezioni di schizzi e disegni» ad uso degli artisti, e che «il viaggiatore, l'archeologo, il naturalista [...] fermandosi un momento davanti al più complicato dei monumenti» avrebbe ottenuto «immediatamente un esatto *facsimile*»²¹⁸. Lo scrittore e drammaturgo francese Jules Janin scriveva inoltre quell'anno sulla rivista *Artiste*:

²¹³ Cfr. MESSINA 2001. Anche Cestelli Guidi ha riflettuto sul tema in occasione del commento alla traduzione di *Fotografare la Scultura* di Wölfflin nel 2008 (cfr. CESTELLI GUIDI 2008).

²¹⁴ Cfr. JOHNSON 1998.

²¹⁵ Cfr. THE ORIGINAL COPY 2010.

²¹⁶ Cfr. HAMILL - LUKE 2017.

²¹⁷ Citando come esempio la possibilità di riprodurre rapidamente l'infinita varietà di geroglifici dei templi egizi (si veda la relazione ufficiale tratta dai *Comptes Rendus des Séances de l'Académie des Sciences*, pubblicata integralmente con traduzione in italiano in ARAGO 1979, in particolare pp. 31-33). Sul tema cfr. anche MIRAGLIA 1996, p. 211.

²¹⁸ Le citazioni sono tratte dal Progetto di legge presentato alla Camera dei Deputati di Parigi il 15 giugno 1839, pubblicato in VALTORTA 2008, p. 22.

«Il dagherrotipo è destinato a riprodurre le bellezze della natura e dell'arte [...] è la rappresentazione incessante, spontanea, infaticabile, dei centomila capolavori che il tempo ha abbattuto o innalzato sulla superficie del globo. [...] È destinato a diffondere nelle nostre case, e con poca spesa, le opere più belle di tutte le arti, che possediamo soltanto sotto forma di copie costose e infedeli; tra non molto, quando non vorremo fare gli incisori di noi stessi, manderemo nostro figlio al museo dicendogli: 'Entro tre ore devi portarmi un quadro di Murillo o di Raffaello'»²¹⁹.

Sempre in Francia, anche un'altra delle più influenti voci nel dibattito sul tema, Charles Baudelaire - seppur con accezione negativa, nella sua famosa invettiva pronunciata in occasione del *Salon* parigino del 1859 - sosteneva che il legittimo scopo della fotografia dovesse essere quello di salvare «dall'oblio le rovine cadenti, i libri, le stampe e i manoscritti che il tempo divora, le cose preziose di cui va scomparendo la forma e che richiedono un posto negli archivi della nostra memoria»²²⁰.

Le opere d'arte furono in effetti tra i primissimi soggetti ritratti in fotografia. Per i pionieri del mezzo la copia di opere d'arte costituì infatti una naturale sfida, forse in primis per la volontà di scalzare la vecchia tecnica dell'incisione, ma probabilmente anche per la loro capacità di conferire un aspetto "artistico" agli scatti (e ovviamente perché vi era bisogno di soggetti che fossero immobili, una qualità fondamentale per i lunghi tempi di esposizione iniziali). Per questo motivo, negli atelier dei primi fotografi erano spesso presenti statuette, calchi e riproduzioni di opere famose, ricorrenti nelle più antiche fotografie, precedenti e contemporanee alla nascita ufficiale del mezzo (ad esempio in una delle prime immagini di

²¹⁹ La citazione è pubblicata in L'OPERA D'ARTE E LA SUA RIPRODUZIONE 2006, p. 7. Anche in Italia si commentò la notizia dell'invenzione del dagherrotipo sostenendo: «renderà comuni le più belle opere d'arte di cui non si hanno che copie a caro prezzo ed infedeli; si avranno i quadri di Raffaello e di Tiziano» (da un articolo pubblicato sul *Messaggere torinese* il 23 febbraio 1839, citato in SPALLETTI 1979, p. 454). Anche Macedonio Melloni, nella sua relazione sul dagherrotipo all'Accademia delle Scienze di Napoli, si esprime così in proposito: «Ma sebbene, al presente, il campo delle applicazioni fotografiche sia circoscritto entro certi limiti, la sua fertilità è però tale, da fornire ottimi ed abbondanti raccolti a chiunque imprenderà a coltivarlo con intelligenza, ed amore. Primieramente, le statue, i bassirilievi, i palazzi, le chiese, ed ogni sorta di monumenti antichi e moderni, si possono ritrarre per opera del Dagherrotipo con tanta perfezione e prontezza da render impotente e vano al confronto, il concorso dell'arte. Arago osserva giustamente, che se l'invenzione di questo mirabile apparecchio avesse preceduto di quarantadue anni l'epoca presente, mentre Napoleone sbarcava in Egitto con numerosi corpi di scienziati ed artisti, si possederebbero oggidi le immagini fedelissime di molti emblemi ed oggetti di antichità che la cupidigia degli Arabi, ed il vandalismo di certi viaggiatori tolsero per sempre alla contemplazione dei dotti. "Parecchi lustri ed intere legioni di disegnatori, dic'egli, sarebbero necessari per copiare le miliaja e milioni di geroglifici che coprono i gran monumenti di Tebe, di Karnak, di Menfi. Col Dagherrotipo, un solo individuo potrebbe condurre a buon termine questo immenso lavoro". Aggiungasi che le ruine esistenti ne' due emisferi si trovano spesso in luoghi deserti, malsani, circondati da nazioni inospiti che rendono pericolosa, e talvolta impossibile, una lunga permanenza: ed in tali circostanze, ognun vede di quanta importanza divenga un metodo, che permette di copiare, entro cinque o sei minuti, un Monumento vastissimo, pieno zeppo di colonne, d'iscrizioni, di ornati d'ogni genere e d'ogni dimensione, alcuni accessibili, altri nò, conservandoli tutti nelle debite loro proporzioni come se fossero disegnati con le più esatte misure!» (cfr. MELLONI 1839, pp. 29-30). Sull'introduzione del dagherrotipo in Italia cfr. L'ITALIA D'ARGENTO 2003.

²²⁰ Cfr. BAUDELAIRE 1859, p. 221.

Daguerre, *Interieur d'un cabinet de curiosité*, del 1837, o nella *Nature morte avec moulages* di Hippolyte Bayard, datata 1839-1840) (**fig. 110**)²²¹. Joseph Nicéphore Niépce, inoltre, sperimentando per arrivare all'invenzione della nuova tecnica, ottenne risultati soddisfacenti nella riproduzione fotografica di incisioni già nel 1826 (si pensi ad esempio alla riproduzione del *Cardinale D'Amboise* di Isaac Briot)²²², mentre l'altro grande pioniere, William Henry Fox Talbot, fece delle opere d'arte di ogni genere - tra cui sculture, architetture, vasellame, disegni, manoscritti e stampe - i suoi soggetti privilegiati, inclusi poi nel primo fotolibro della storia, il noto *The Pencil of Nature* (1844) (**fig. 111**)²²³.

Con la metà del secolo iniziarono poi le prime vere e proprie campagne con intento documentario. Tra i primi esempi da citare vi sono le riproduzioni di opere d'arte di Gustave Le Gray, esposte già nella Mostra dei prodotti industriali del 1849²²⁴, e i noti *Dessins photographiques* di Maxime Du Camp, una raccolta di fotografie di architetture e rovine esotiche realizzate intorno al 1852 (**fig. 113**)²²⁵. Nello stesso periodo, questo genere di immagini iniziarono anche ad essere commissionate dai musei stessi (il primo emblematico caso è quello della riproduzione della collezione del British Museum da parte di Roger Fenton tra il 1852 e il 1858) (**fig. 114**)²²⁶, e ad ottenere riconoscimenti ufficiali (ad esempio, in occasione

²²¹ Bayard usava i calchi in gesso della sua collezione per formare composizioni da fotografare, tra cui a volte si metteva in posa egli stesso. Oltre a permettere composizioni artistiche, i gessi erano scelti anche per il loro colore bianco, che rifletteva particolarmente bene la luce (cfr. L'OPERA D'ARTE E LA SUA RIPRODUZIONE 2006, p. 17).

²²² Sul tema si vedano L'OPERA D'ARTE E LA SUA RIPRODUZIONE 2006, p. 17, e MCCAULEY 1994, p. 266.

²²³ Cfr. TALBOT 1844. Almeno due terzi delle ventiquattro tavole incluse nel volume possono essere considerate riproduzioni di opere, come architetture esterne di chiese e altri edifici, il busto scultoreo di Patroclo ripreso da due diverse prospettive, vetri e porcellane, disegni, incisioni, manoscritti. Già nel 1839, inoltre, Talbot aveva provato a copiare con la tecnica fotografica uno dei quadri della casa di famiglia (cfr. L'OPERA D'ARTE E LA SUA RIPRODUZIONE 2006, p. 8 e SCHAFF 2000, p. 180) (**fig. 112**).

²²⁴ L'archeologo e conservatore del Louvre Léon de Laborde lodò queste fotografie sulla rivista *La Lumière* nel marzo 1851, scrivendo: «Questo giovane pittore si è dedicato alle materie che già erano state oggetto dei suoi primi studi, al ritratto e alla riproduzione di dipinti e oggetti d'arte. [...] I quadri da lui copiati, gli oggetti d'arte da lui riprodotti sono veri e propri capolavori per la preziosità della finitura e la lusinghiera fedeltà agli originali» (la citazione è riportata in L'OPERA D'ARTE E LA SUA RIPRODUZIONE 2006, p. 9). Le Gray realizzò anche le riproduzioni fotografiche degli ambienti del *Salon* di Parigi del 1852 al Palais Royal, eseguendo un album di foto delle varie stanze allestite. Proprio in seguito a questo lavoro, de Laborde chiese al Ministro della pubblica istruzione di realizzare un inventario fotografico di tutte le collezioni d'arte pubbliche, a partire dai diecimila reperti del Louvre. Il progetto rimase tale fino al 1883, quando l'amministrazione dei musei nazionali francesi affidò alla ditta Braun & Cie l'incarico di fotografare le collezioni del museo, e Braun venne nominato fotografo ufficiale per un periodo di 30 anni (sul fotografo si veda il paragrafo dedicato nell'ultimo capitolo di questo studio).

²²⁵ Cfr. DU CAMP 1852 e NEWHALL 1984, pp. 67-70.

²²⁶ Fenton, primo fotografo ufficiale del museo, considerava quella commissione «un'applicazione estremamente fruttuosa dell'arte fotografica» e affermava che fotografare i manufatti del museo avrebbe dimostrato che «la fotografia poteva aiutare il museo a catalogare, classificare, diffondere la conoscenza sulle sue collezioni in continuo accrescimento, e avrebbe provato l'utilità della fotografia per le altre arti» (cfr. BATE 2015, p. 165). Sul tema si veda ALL THE MIGHTY WORLD 2004.

Anche il South Kensington Museum di Londra si dotò di un fotografo interno, Thurston Thompson, dal 1859 al 1868 (cfr. MCCAULEY 1994, p. 276).

dell'Esposizione Universale di Parigi del 1855, una sezione collaterale della quale era dedicata alla Società francese di fotografia, vennero premiati con numerose medaglie anche fotografi che esponevano riproduzioni di opere d'arte)²²⁷.

Oggetto quindi di nutrite sperimentazioni fin dagli albori della fotografia, la fotografia di riproduzione d'arte divenne così ben presto una vera e propria specializzazione. Sempre negli anni Cinquanta iniziarono, infatti, ad essere fondate anche le prime ditte specializzate nel settore, le stesse che poi col tempo e con i progressi tecnici del settore sarebbero cresciute fino ad industrializzarsi alla fine dell'Ottocento. Tra di esse la più nota triade italiana: Alinari e Brogi a Firenze e Anderson a Roma, di cui si avrà modo di parlare approfonditamente nell'ultimo capitolo di questo studio. In Italia, luoghi privilegiati per la nascita di ditte del genere furono le città meta del *Grand Tour*, quali appunto Firenze e Roma, ma anche Venezia e Napoli, dove la specializzazione su questo tipo di fotografie era favorita dalla richiesta del turismo internazionale²²⁸. Si sviluppò poi su tutto il territorio italiano anche una fitta rete di case fotografiche minori, che offrivano una documentazione limitata all'arte locale ma spesso molto accurata (guidata da criteri di completezza e rivolta verso opere d'arte non comprese nelle campagne delle ditte maggiori, inizialmente più orientate sulla ripresa dei grandi capolavori)²²⁹.

Nei primi anni, però, la fotografia di riproduzione d'arte ebbe una diffusione limitata, esclusa dal consumo di massa e legata principalmente ad uno scopo commerciale. Le prime fotografie di questo genere erano infatti destinate al piccolo collezionismo (interessato al valore artistico o culturale dei più noti capolavori), a scopi promozionali nel commercio dell'arte antica e moderna o a fungere da modello per artisti e artigiani, mentre solo in minima parte agli studi storiografici. La critica ottocentesca faticò infatti inizialmente a recepire il nuovo strumento, continuando per alcuni decenni ad affermare la superiorità della traduzione a stampa²³⁰. Il cambiamento fu quindi graduale, e fino almeno a tutti gli anni Settanta dell'Ottocento il suo uso da parte degli studiosi fu oggetto esclusivamente di esperienze sporadiche e sperimentali,

²²⁷ Quali Baldus, Bisson, Bingham, Blanquart-évrard, Braun, Thurston Thompson. Sul tema cfr. L'OPERA D'ARTE E LA SUA RIPRODUZIONE 2006, p. 10.

²²⁸ Sul tema si veda TOMASSINI 2012, pp. 193-195.

²²⁹ Assecondando la richiesta del pubblico medio, infatti, inizialmente le grandi ditte erano orientate sulla riproduzione delle opere più importanti, e spesso solo quelle conservate all'interno di determinati musei, mentre per le cose di interesse locale si doveva ricorrere a ditte locali o addirittura a dilettanti. Più avanti poi anche le grandi ditte cercarono il più possibile di rendere completi i loro cataloghi, in linea con il diffuso interesse classificatorio di stampo positivista tipico dell'epoca.

²³⁰ Sul ritardo nella ricezione da parte degli studiosi si veda ad esempio FREITAG 1980, p. 118.

come ad esempio quella di John Ruskin, che già nel 1845 cominciò a collezionare i dagherrotipi come ausilio nello studio dell'architettura di Venezia (**fig. 115**)²³¹.

La motivazione per cui nei suoi primi anni di vita la fotografia dovette essere in competizione con l'incisione fu innanzitutto una questione di abitudine, o meglio di assuefazione percettiva (come accadrà poi un secolo dopo con il passaggio dal bianco e nero al colore)²³²: l'occhio di artisti e conoscitori era infatti tarato sulle "traduzioni"²³³, ed era perciò opinione comune che il carattere interpretativo dell'incisione fosse più utile alla comprensione delle opere²³⁴ (mentre poi, paradossalmente, qualche anno dopo la foto iniziò ad essere preferita proprio per la sua apparente neutralità). Altro motivo era poi ovviamente l'inadeguatezza della tecnica fotografica nei primi anni, a cui fecero riscontro invece innovazioni nel campo della stampa.

Tra i limiti tecnici iniziali vi era l'invasività delle prime riproduzioni fotografiche, che richiedevano spesso la rimozione delle opere dalla loro collocazione e talvolta l'applicazione di sostanze sulla loro superficie²³⁵, pratiche rischiose per la conservazione e pertanto avversate dalla maggior parte dei direttori di museo. L'altro limite principale consisteva poi come è noto

²³¹ Ruskin celebrò il valore documentario del dagherrotipo, e la sua superiorità in questo senso rispetto al disegno, dichiarando, in una lettera al padre da Venezia del 7 ottobre 1845, «È proprio quasi la stessa cosa che portarsi via il palazzo stesso; si vede ogni frammento di pietra ed ogni macchia, e naturalmente non v'è alcun errore riguardo alle *proporzioni*. [...] È una nobile invenzione - checché se ne dica - e chiunque abbia lavorato, sbagliato ed esitato come è accaduto a me per quattro giorni, ed abbia poi visto questi oggetti che così a lungo ed invano aveva cercato di fare, eseguiti perfettamente e senza errore in mezzo minuto, non potrà poi disprezzarli» (cfr. RUSKIN 1986, p. 12). Su Ruskin e la fotografia si veda HARVEY 1985, mentre sul tema specifico di Ruskin e la fotografia a Venezia si vedano VALERI 2004b, p. 292, ZANNIER 1992, p. 10 e SERENA 2014, p. 67.

²³² Se infatti oggi l'occhio degli storici dell'arte è ormai tarato sulle riproduzioni a colori, nel secolo scorso invece il dibattito era molto sentito. Si pensi al grande storico dell'arte Federico Zeri, come è noto grande collezionista di fotografie, che riteneva che le esse dovessero essere rigorosamente in bianco e nero, come si evince dalla spiegazione del suo metodo nelle memorie autobiografiche del 1995: «Preciso che le fotografie debbono essere in bianco e nero: anche se può sembrare un paradosso, non riesco a leggere correttamente le fotografie a colori dove ogni tanto [il colore] è affogato in una sorta di minestrone; le riproduzioni a colori impediscono di isolare le forme, di analizzare lo stato di conservazione della superficie, che è la prima cosa che faccio con le fotografie in bianco e nero» (ZERI 1995, pp. 127-128). All'epoca tale pensiero era comune, e contro di esso si schierò ad esempio invece Roberto Longhi, che già nel 1952 scriveva: «Se la tecnica della fotocromia è spesso ancora lontana dall'esattezza del fac-simile, non lo è, però, più che non fosse, ancora cinquant'anni fa, la riproduzione in bianco e nero che, per giunta, priva l'opera di tutta la sua faccia cromatica. Sicché non s'intende perché, allo stesso modo che allora si educò l'occhio a valersi, entro i limiti imposti, di tutti i vantaggi arrecati dalla nuova tecnica, oggi non si procuri di educarlo a leggere entro i limiti del procedimento nuovo, ove non ci si voglia privare dei ben maggiori ausilj ch'esso offre col presentare le opere nel loro aspetto completo e non, come prima, falcidiato di tutto il volto coloristico» (LONGHI 1952, p. 4). Sul tema cfr. CORRAIN 2011, pp.110-111.

²³³ Cfr. FERRETTI 1977, p. 119.

²³⁴ A favore dell'incisione si schierò ad esempio il conservatore francese Henri Delaborde, che scrisse in merito: «L'incisione ha [...] un compito duplice: deve al tempo stesso copiare e commentare la pittura [...]. Invece la fotografia, che si basa soltanto sul dato di fatto, comincia e finisce con esso. [...] Al di fuori di questa assimilazione a oltranza, la fotografia non esiste» (in *Revue des deux mondes*, 1 aprile 1856, citato in L'OPERA D'ARTE E LA SUA RIPRODUZIONE 2006, p. 11). La questione è ancora più rilevante se si pensa che la fotografia, grazie alla sua facile riproducibilità, fu da subito molto più economica, mentre l'incisione aveva prezzi spesso proibitivi (cfr. SCHARF 1979, pp. 162-163).

²³⁵ Ad esempio, i manuali dell'epoca consigliavano di effettuare sui dipinti lavaggi a base di acqua e sapone da barba e sommarie verniciature della superficie, allo scopo di ravvivare i colori prima della ripresa e abbreviare i tempi di esposizione (cfr. SPALLETTI 1979, p. 461).

nel non poter rendere correttamente alcuni colori, e di conseguenza ottenere riproduzioni soddisfacenti. Tali problemi erano particolarmente inficianti per le opere di pittura, mentre per architettura²³⁶, scultura²³⁷, disegni²³⁸, stampe e manoscritti²³⁹ le riproduzioni erano già accettabili. In parte i problemi in merito alla pittura vennero aggirati dalle maggiori case dell'epoca fotografando, al posto dei dipinti originali, delle incisioni tratte da essi²⁴⁰ oppure delle copie appositamente eseguite, le famose "copie fotogeniche", entrambe però soluzioni lunghe e dispendiose.

Le cose iniziarono a cambiare con le sostanziali innovazioni tecniche introdotte nell'ultimo ventennio dell'Ottocento. Fondamentale fu innanzitutto il passaggio dal non-ortocromatismo all'ortocromatismo (o isocromatismo), che consentì finalmente la corretta traduzione di tutte le tonalità di colore in una completa scala di grigi e risolse quindi in maniera più definitiva i problemi riguardanti la riproduzione delle pitture²⁴¹. Altrettanto rivoluzionario fu poi lo sviluppo del nuovo procedimento tipografico "autotipico" o "a retino", il quale rese possibile la stampa editoriale delle fotografie, in un numero illimitato di copie ed eventualmente nello stesso foglio insieme ai caratteri per la scrittura²⁴². Quest'ultima innovazione, in particolare,

²³⁶ Sul fatto che non vi siano state, al contrario di quanto accaduto per le altre arti, obiezioni circa l'utilizzo della fotografia nella riproduzione dell'architettura si veda FREITAG 1980, pp. 118-119.

²³⁷ Sul tema della prevalenza delle riproduzioni di sculture all'interno dei primi cataloghi fotografici si veda MESSINA 2001, in particolare p. 11.

²³⁸ Vi furono alla metà dell'Ottocento diverse imprese nel campo della riproduzione dei disegni dei grandi maestri. La più nota fu quella condotta dal principe Alberto d'Inghilterra tra il 1857 e il 1858, che commissionò ai maggiori fotografi europei la riproduzione dell'intero corpus dei disegni di Raffaello, custoditi nei musei di Londra, Parigi, Firenze, Venezia, Vienna e Lille. L'impresa appare particolarmente importante nel nostro discorso anche perché basata sulla storiografia artistica. La campagna fu infatti condotta sulla base delle *Italienische Forschungen* di Rumhor e degli studi di Passavant, il quale inoltre nella seconda edizione della sua monografia su Raffaello del 1860 introdusse rinvii alle fotografie in questione (cfr. PASSAVANT 1860). Sul tema si veda SPALLETTI 1979, p. 462.

²³⁹ In questo campo, un caso veramente emblematico fu quello della pubblicazione nel 1860 del facsimile del *Manuscrit Sforza* da parte del fotografo imprenditore Camille Silvy, esperienza pionieristica nell'arte di riproduzione in facsimile di opere attraverso l'uso della fotografia (cfr. HAWORTH-BOOTH 2011).

²⁴⁰ Come si evince dai cataloghi dei fotografi negli anni Cinquanta e Sessanta. Nel primo catalogo Anderson del 1859 si leggeva ad esempio «Tutte le vedute e le statue sono fatte dagli originali, i quadri classici dalle migliori incisioni o dai disegni dei migliori artisti» (la citazione è riportata e commentata da Piero Becchetti in BECCHETTI 1986, p. 59), e ancora nel catalogo generale Alinari del 1873, dopo le riproduzioni tratte da sculture e dipinti originali, una terza parte era dedicata alle riproduzioni di quadri e affreschi tratte da incisioni moderne (cfr. ALINARI 1873, pp. 159-179).

²⁴¹ Uno dei primi testi celebrativi dell'innovazione tecnica fu l'articolo di Bernard Berenson *Isochromatic Photography and Venetian Pictures* (BERENSON 1893), oggi considerato un classico e di cui si parlerà approfonditamente nel paragrafo dedicato al conoscitore nel prossimo capitolo. Sull'introduzione della fotografia ortocromatica si veda anche il manuale Hoepli dedicato al nuovo procedimento, in cui era affrontato il problema della riproduzione dei colori e del chiaroscuro in fotografia, e anche quello specifico della riproduzione della pittura, spiegato anche tramite delle tavole con prove comparative di fotografie di dipinti con e senza la nuova invenzione (cfr. BONACINI 1896, in particolare pp. 237-247) (**fig. 117**). Un utile confronto tra una fotografia isocromatica e una non-isocromatica dello stesso dipinto è pubblicato anche in ROBERTS 1986, pp. 132-133.

²⁴² Sul tema si veda ad esempio SPALLETTI 2002, pp. 105-108. Sulle tecniche di stampa della fotografia si veda il manuale Hoepli *I moderni processi fotomeccanici. Fototipografia - Fotolitografia - Fotocollografia - Fotocalcografia - Fotomodellatura - Tricromia*, pubblicato nel 1899 da Rodolfo Namias (NAMIAS 1899) (**fig.**

consentì quindi di risolvere il problema dell'impiego della fotografia nell'industria del libro illustrato, istaurando un legame da quel momento indissolubile tra immagine e parola²⁴³, ma soprattutto favorendo (insieme alla progressiva diminuzione dei costi e all'espansione della rete dei trasporti) il salto di qualità e aprendo così le porte al consumo di massa²⁴⁴. Con l'introduzione dei nuovi procedimenti tutte le maggiori case fotografiche revisionarono completamente i loro archivi, rifotografando tutti i soggetti con il nuovo procedimento ortocromatico e spingendosi in campagne di documentazione sempre più ampie, orientando i propri cataloghi verso riproduzioni pensate proprio in funzione di una successiva pubblicazione tipografica come illustrazioni²⁴⁵. Se quindi inizialmente, come osservato da Ettore Spalletti²⁴⁶, gli effetti della nuova invenzione sulla storiografia artistica furono tendenzialmente negativi, poiché nonostante avesse scoraggiato la produzione di volumi illustrati con incisioni il nuovo materiale era ancora poco e poco attendibile²⁴⁷, in breve tempo, negli ultimi due decenni del secolo, si colmò il vuoto nella documentazione del patrimonio artistico, offrendo agli studiosi materiale ampio, di buon livello e a costi sempre più ridotti. Come più volte sottolineato da Massimo Ferretti, in sostanza, nella storia della riproduzione delle opere d'arte «la vera cesura non corrisponde all'avvento della fotografia, ma a quello della sua riproduzione tipografica»²⁴⁸, ovvero a «quando la fotografia esce dalle cartelle dei collezionisti ed entra nei libri d'arte»²⁴⁹. Fu a quel punto che la fotografia entrò quindi finalmente a pieno titolo nella storia dell'arte, partecipando anzi come accennato alla stessa creazione della disciplina moderna e scientificamente fondata che oggi conosciamo. A contribuire al cambio d'opinione da parte degli studiosi circa il nuovo mezzo fu l'idea della fotografia come immagine autoprodotta (o *acheropita*), rafforzata dai nuovi procedimenti, che la resero ancora più fedele al reale e quindi finalmente meritevole di piena fiducia²⁵⁰. La stessa idea (come è noto e come non è possibile

116).

²⁴³ Cfr. GUNTHER - POIVERT 2008, p. 380.

²⁴⁴ Proprio nello stesso 1888, anno di perfezionamento del nuovo procedimento fototipografico, inoltre, George Eastman lanciava la prima macchinetta Kodak a pellicola, sancendo definitivamente la conversione della fotografia a fenomeno di massa.

²⁴⁵ Cfr. CONTI 1977, p. 154.

²⁴⁶ Cfr. SPALLETTI 1979, p. 463.

²⁴⁷ Esempio è il caso della monografia di Passavant su Raffaello che, uscita nel 1839 in tedesco in tre volumi con grande copia di incisioni, nelle successive edizioni, francese del 1860 e italiana del 1882-1891, era pubblicata invece senza corredo illustrativo (sul tema cfr. GABRIELLI 2009, p. 37).

²⁴⁸ FERRETTI 2003, p. 219.

²⁴⁹ FERRETTI 1977, p. 139.

²⁵⁰ L'idea era in realtà insita nel nuovo mezzo fin dalla sua origine. Già dalle prime definizioni ad esso attribuite emerge infatti perfettamente questa concezione: lo stesso Fox Talbot, ad esempio, l'aveva definito come abbiamo visto «il pennello della natura», mentre il fisico e letterato americano Oliver Wendell Holmes gli diede qualche tempo dopo un appellativo destinato a riscuotere grande successo, quello di «specchio con la memoria» (in *Lo stereoscopio e la stereografia*, pubblicato su *Atlantic Monthly* nel 1859, ora in FIORENTINO 1995, pp.

approfondire in questa sede) era già stata la causa della iniziale esclusione della fotografia dall'olimpo delle arti, ma proprio grazie a tale rifiuto del suo valore artistico ne venne di contro esaltato il carattere imparziale, e di conseguenza provocata una generale fiducia nella sua attendibilità testimoniale, che gli permise di essere applicata a ogni campo del sapere, compreso appunto quello storico-artistico. Questa fiducia nei confronti della fotografia fu poi ovviamente favorita dalla temperie culturale dell'epoca, caratterizzata da uno spirito fortemente positivista, di cui il nuovo mezzo era interprete perfetto. Sul finire dell'Ottocento la fotografia di riproduzione cominciò così realmente a diventare uno strumento quotidiano di lavoro, e iniziarono a formarsi le prime fototeche professionali, sia personali che pubbliche, compresa quella oggetto di questo studio.

Il rapporto tra la storia dell'arte e la fotografia in quel periodo fu di reciproco scambio. Da un lato, le prime fotografie di opere d'arte dotate di una qualità documentaria adeguata a supportare lo studio e la ricerca condizionarono le modalità di accesso e percezione delle opere, dall'altro, la nascita di un vero dibattito storico-artistico e il profilarsi di una definizione disciplinare contribuirono in modo determinante all'evoluzione dello strumento fotografico. Il passaggio dall'incisione alla fotografia non fu infatti solo un cambiamento tecnico, ma produsse fortissime ripercussioni negli studi storico-artistici. Se, infatti, prima della fotografia, più che di "riproduzione" si parlava di "traduzione" delle opere (e l'incisore era considerato un artista, che interpretava il modello ritratto)²⁵¹, l'adozione della nuova tecnica, con la sua facoltà di copiare meccanicamente la realtà, fu una rivoluzione totale. Oggi sappiamo bene che la fotografia sia in realtà essa stessa una traduzione del soggetto, frutto della visione del suo autore e mai copia neutra della realtà, ma all'epoca, seppure qualcuno le riconoscesse più o meno consapevolmente un valore interpretativo (su questo si rimanda al prossimo capitolo, dedicato alle posizioni dei vari studiosi in merito), essa era comunemente accettata come documento oggettivo.

La rivoluzione non avvenne però come si diceva in maniera immediata. Oltre ai limiti tecnici sopraelencati, va aggiunto infatti il modo in cui era inizialmente utilizzata, ancora molto riduttivo rispetto alle effettive possibilità del mezzo e pertanto non in grado di incidere in

15-32). Secondo Michele Smargiassi, con questo «potentissimo mito d'origine», che da sempre ci ha indotto a non saper riconoscere l'artigianale dietro l'apparenza del naturale, è avvenuta «la prima teorizzazione di quella svalutazione dell'autore che minerà l'autostima dei fotografi per oltre un secolo» (cfr. SMARGIASSI 2009, pp. 84-85).

²⁵¹ Tanto che l'importanza per la riuscita di una buona immagine non era la fedeltà all'originale, ma la genialità dell'interpretazione.

maniera efficace sul modo di vedere le opere. La prima fotografia d'arte riprendeva in sostanza gli schemi visivi già presenti dell'incisione, cercando di concentrare il massimo delle informazioni in ogni immagine. Come nelle stampe di traduzione, infatti, nelle prime fotografie le opere continuavano ad essere riprodotte secondo una visione d'insieme che le isolava dall'ambiente circostante, mentre molto rari erano ad esempio i dettagli ravvicinati. Tale continuità rispetto alle incisioni era certamente voluta dagli editori, e allo stesso tempo influenzata dalla richiesta del pubblico, abituato appunto alla visione isolata del capolavoro, e poco propenso a riprese critiche delle opere. Tra la fine dell'Ottocento e la Prima Guerra Mondiale, però, la fotografia riuscì finalmente a svincolarsi dalla tradizione precedente, inventando il modo di leggere le opere e di accostarsi ad un edificio, ad un dipinto, ad una scultura, poi giunto fino a noi²⁵².

Fu a quel punto, come accennato, che la fotografia divenne protagonista nello studio dell'arte, ed ebbe modo di influenzarne realmente sia lo statuto (con il passaggio dalla pratica dei conoscitori a una vera e propria disciplina scientifica) che le metodologie. Con l'introduzione del nuovo strumento, che permetteva di mantenere la memoria delle opere e di mostrarle al pubblico, sempre maggiore rilievo fu dato ad esempio alle considerazioni formali rispetto a quelle iconografiche²⁵³, e da una storia dell'arte fatta di descrizioni, basate solo sulla composizione e sul soggetto, si passò a trattazioni critiche sempre più estese anche ad altri fattori (come lo stile, la tecnica, il chiaroscuro, ecc). Cadde inoltre la gerarchia dei soggetti, poiché, mentre l'incisione riproduceva solo le opere più importanti e per giunta solo in maniera sintetica, la fotografia riproduceva invece tutto, spesso anche da più punti di vista e in più

²⁵² Su questo si veda ad esempio QUINTAVALLE 1977, p. 63. In tempi molto recenti, in realtà, si sta verificando una nuova trasformazione. Oggi, infatti, abbiamo a che fare praticamente ogni giorno con opere d'arte, «che assumiamo essenzialmente attraverso i loro avatar iconici: fotografie (più o meno rielaborate) di opere artistiche, utilizzate, dato il loro naturale *appeal* visivo ed estetico, per qualsiasi scopo (decorativo, informativo, illustrativo, promozionale, commerciale, culturale, culturale, sentimentale...)» (LASKARIS 2018, p. 159). La nostra percezione appare perciò mutata rispetto allo scorso secolo, in conseguenza della multimedialità della comunicazione globale e della sempre più sofisticata riproducibilità attuale (non è possibile toccare purtroppo in questa sede un argomento molto interessante e attuale, quello delle riproduzioni in altissima definizione di opere d'arte a scopo espositivo, conservativo e di studio, realizzate da ditte specializzate). Sebbene si possa pensare che il rischio apportato da queste esperienze nella percezione delle opere sia quello di una sempre maggiore astrazione dall'originale, in realtà, come osservato da Laskaris (cfr. LASKARIS 2018, p. 160), soprattutto la grande libertà e democratizzazione delle riprese fotografiche di opere d'arte dell'attuale civiltà digitale può invece (paradossalmente) costituire un antidoto alla cultura visiva di cui si parlava in merito ai modelli ottocenteschi. Le inquadrature amatoriali fatte con i cellulari, in cui le opere sono riprese da varie angolazioni e distanze, e soprattutto con l'inclusione di altri oggetti o persone nell'inquadratura (ad esempio nel caso dei *selfie*), possono contribuire a fissare in immagine un'esperienza percettiva più realistica dell'opera d'arte rispetto a quella codificata dalle ditte fotografiche tra Otto e Novecento e tuttora perpetrata nella manualistica.

²⁵³ Come precocemente osservato da Aaron Scharf in SCHARF 1979, p. 166.

formati²⁵⁴. La fotografia, insomma, con il suo basso costo e con la sua possibilità di effettuare giustapposizioni comparative, ingrandimenti sui dettagli e trasformazioni di scala, produsse significati inediti, introducendo una modificazione nella percezione delle opere²⁵⁵ che necessariamente produsse un nuovo approccio alla storia dell'arte.

Una volta assodata la necessità della fotografia all'interno della nuova disciplina, si aprì ovviamente a quel punto anche il dibattito sulla sua corretta metodologia d'impiego, e in particolare sull'opportunità di sostituire l'originale con la sua riproduzione. Sulle diverse posizioni in merito si rimanda però al prossimo capitolo.

Per comprendere meglio nel concreto il cambiamento apportato dal nuovo mezzo alla storia dell'arte, occorre invece analizzare ora qui i suoi diversi impieghi legati alla disciplina.

Il primo e più importante settore in cui la fotografia di riproduzione d'arte venne introdotta, e che produsse la rivoluzione di cui si è parlato, fu quello editoriale. Come si diceva, il suo impiego su larga scala nel campo del libro d'arte fu possibile a partire dagli ultimi anni dell'Ottocento grazie alla grande innovazione del procedimento "a retino", prima della quale non era molto utilizzata, se non come modello da cui trarre le incisioni²⁵⁶. Nell'impossibilità di stamparle tipograficamente, per essere incluse nelle pubblicazioni le immagini dovevano infatti essere inizialmente incollate una per una o inframezzate alle pagine: procedimenti lunghi e costosi, e quindi adatti solo a piccole tirature. È il caso, ad esempio, del primo testo storico-artistico illustrato con immagini fotografiche, il volume *Annals of the Artists of Spain*

²⁵⁴ Come notava pionieristicamente André Malraux, infatti, «la natura dei metodi di riproduzione agisce sulla scelta delle opere riprodotte», e di conseguenza sull'atteggiamento degli studiosi verso di esse (cfr. MALRAUX 1957, p. 13). Sul tema cfr. anche PAOLI 1996, p. 245.

²⁵⁵ La questione era stata ben inquadrata da André Malraux, che a proposito parlava di "creazione" e "metamorfosi" tramite la fotografia (cfr. ad esempio PINOTTI - SOMAINI 2016, pp. 77-78). Sul tema si veda anche BENJAMIN 1966.

La netta prevalenza della categoria di immagini codificate in quel periodo, il famoso "tipo Alinari", nella riproduzione fotografica e nell'illustrazione di manuali e testi dedicati all'arte, ha influenzato fortemente gli studi di storia dell'arte per molti anni, veicolando una conoscenza delle opere basata sul loro valore iconico, e tralasciando invece altre questioni come le loro qualità materiali, il contesto, ecc. (sulle attuali conseguenze nella percezione delle opere in questo modo si vedano BERGER 1998 e LASKARIS 2015). Le immagini di quel tipo, inventate dalle ditte commerciali alla metà dell'Ottocento, sono infatti immagini che tendono a non esibire la consistenza fisica dell'opera d'arte, la sua realtà di manufatto, ma al contrario a obliterarla, esaltando la sua sola qualità di portatrice d'immagini. Un esempio emblematico sono le foto perfettamente rifilate di quadri e dipinti, privi di incorniciatura, decontestualizzati, ridotti a una dimensione astratta e puramente iconica. Il contrario insomma delle riproduzioni fotografiche che tendono invece a includere la corporeità e materialità dell'opera d'arte, che mantengono al loro interno alcuni dati utili per valutare le dimensioni dell'opera, il suo rapporto con lo spazio, con lo spettatore, o che mettono in evidenza le accidentalità e le caratteristiche di lavorazione di una superficie o di un volume, come erano invece ad esempio quelle del Gabinetto di Gargioli, nate proprio per esigenze tecniche non commerciali di compiacimento del grande pubblico. Sulla distinzione generale tra le due categorie di immagini si vedano LASKARIS 2018, p. 160 e il capitolo V di questo studio.

²⁵⁶ Sulla storia del libro d'arte prima della fotografia si veda HASKELL 1987.

pubblicato nel 1848 da William Stirling Maxwell (con sessantasei talbotipi tratti da incisioni)²⁵⁷, e di altri casi di precoce apparizione di illustrazioni fotografiche in quel periodo, come i libri di Cotton su Reynolds (1856 e 1859) e i *Photographic Art Treasures* editi a Islington a partire dal 1859²⁵⁸. Tra queste prime esperienze è interessante citare anche il primo catalogo ragionato di un pittore corredato da fotografie, ovvero *L'Oeuvre de Paul Delaroche* del 1858 (con testo di Henri Delaborde e immagini del fotografo inglese Robert Jefferson Bingham)²⁵⁹, traguardo doppio per via delle difficoltà che all'epoca ancora limitavano anche la riproduzione della pittura. Come accennato, contenenti fotografie originali e pertanto ancora molto costosi, questi primi volumi non raggiunsero mai la grande diffusione. Dopo l'introduzione dei nuovi procedimenti, però, le cose iniziarono rapidamente a cambiare, e dagli anni Ottanta la fotografia iniziò ad essere inserita nelle pubblicazioni d'arte, dando avvio prima ad un periodo di transizione, caratterizzato dalla coesistenza di vecchie e nuove modalità d'illustrazione, e poi al definitivo trionfo del nuovo mezzo.

Come diretta conseguenza di ciò, iniziarono a fiorire anche le riviste d'arte illustrate, quali ad esempio la *Revue de l'Art* (fondata nel 1897) e *The Burlington Magazine* (1903). In Italia, prima tra tutti fu l'*Archivio Storico dell'Arte* (1888) di Venturi e Gnoli, poi divenuta dieci anni dopo *L'Arte* e di cui si avrà ampiamente modo di parlare nel corso dello studio, a cui seguirono *Emporium* (pubblicata dall'Istituto italiano d'arti grafiche dal 1895), la *Rassegna d'arte* (fondata nel 1901) e la *Rivista d'arte* (edita da Alinari a partire dal 1904)²⁶⁰.

Per quanto riguarda invece l'uso dell'illustrazione fotografica nelle monografie, esso si diffuse contemporaneamente nelle pubblicazioni accademiche, nella produzione editoriale di lusso, nelle edizioni di stampo divulgativo²⁶¹. Tra i primi esempi vi sono il *Die Italienische Plastik* di Bode (1891), ancora con illustrazioni miste²⁶², e la *Storia dell'arte italiana* di Venturi, il primo esempio di impiego sistematico e su larga scala dell'illustrazione fotografica in un'opera di storiografia artistica generale²⁶³. Divenendo in breve protagonista anche di edizioni e collane

²⁵⁷ Il primato del volume è stato individuato da Ettore Spalletti in SPALLETTI 1979, p. 458. Cfr. anche SCHARF 1979, pp. 165-166.

²⁵⁸ Su queste ultime pubblicazioni cfr. SCHARF 1979, p. 166.

²⁵⁹ Tale primato è affermato in L'OPERA D'ARTE E LA SUA RIPRODUZIONE 2006, p. 12. Secondo Tiziana Serena, l'album costituisce uno dei primi esempi d'intersezione fra i mondi della critica artistica, della fotografia e del collezionismo (cfr. SERENA 2014, p. 67).

²⁶⁰ Anche le riviste più antiche, come ad esempio la *Gazette des Beaux-Arts*, lo *Zeitschrift fur Bildende Kunst* e il *Jahrbuch der Koniglich Preussischen Kunstammlungen*, iniziarono in quel periodo ad essere sempre più illustrate con fotoincisioni, sia inserite nella pagina che fuori testo. Sull'introduzione della fotografia nella stampa periodica, non solo specialistica, si veda ad esempio BIRZOLLI 1991.

²⁶¹ Sull'editoria d'arte di stampo divulgativo nei primi anni del Novecento si veda ROLFI OŽVALD 2013.

²⁶² L'opera è infatti corredata da 86 illustrazioni miste inserite all'interno del testo. Cfr. BODE 1891.

²⁶³ Cfr. VENTURI 1901-1940. Sul tema cfr. SPALLETTI 1979, p. 469.

illustrate di basso costo, rivolte ad un pubblico di massa, la fotografia si trasformò così in quel momento in uno strumento di diffusione della cultura, rinnovando profondamente le modalità di comunicazione²⁶⁴. Solo per inciso, come già emerso e come si avrà modo di approfondire più avanti, Venturi può essere considerato in questo un assoluto pioniere²⁶⁵.

Oltre che attraverso l'editoria, sul finire dell'Ottocento la fotografia di riproduzione ebbe modo di avvicinarsi al pubblico anche grazie alle altre forme di divulgazione. Le principali esperienze di "istruzione ricreativa"²⁶⁶ dell'epoca, ovvero conferenze con proiezioni ed esposizioni, erano infatti l'altro canale di diffusione delle immagini insieme alle pubblicazioni illustrate. I primi passi in questo senso furono mossi fin dalle origini della fotografia, ma anche in questo campo fu alla fine dell'Ottocento che il fenomeno raggiunse una portata di massa. Riguardo alle esperienze pionieristiche nell'esposizione in musei e mostre temporanee, ad esempio, si può citare nuovamente l'Esposizione Universale di Parigi del 1855, durante la quale come si è detto vennero esposte e premiate diverse riproduzioni di opere d'arte. Nella stessa mostra erano presenti anche delle riproduzioni di opere di Marc'Antonio Raimondi realizzate da Benjamin Delessert, particolarmente interessanti per la modalità di esposizione: per dare risalto alla perfezione delle sue fotografie, infatti, Delessert aveva accostato nella stessa cornice sia l'incisione originale, sia la sua riproduzione²⁶⁷. Nel 1851 Francis Wey ebbe inoltre per la prima volta l'idea di esporre delle fotografie in maniera permanente per permettere al pubblico di conoscere anche le opere ad esso fisicamente inaccessibili, proponendo di consacrare uno spazio del Louvre alle riproduzioni fotografiche di opere d'arte conservate all'estero. In uno dei primi articoli pubblicati su *La Lumière* egli affermava infatti: «La fotografia ci offre quindi un mezzo poco costoso, sicuro e matematico, per acquisire, a vantaggio dello studio e della storia della critica, preziose notizie su maestri di cui la Francia non possiede neppure una sola

²⁶⁴ Alla rapidissima diffusione del nuovo libro d'arte è dovuto anche l'ulteriore passo verso l'omologazione delle riproduzioni d'arte di cui si accennava pocanzi. Con la rivoluzione fototipografica, infatti, avvenne la piena diffusione di queste immagini, trasformando il "tipo" Alinari, Anderson ecc. in "stereotipo" (cfr. FERRETTI 2003, p. 230), diffuso così anche in ambito internazionale (i libri erano da subito tradotti o pubblicati in altre lingue) e di fatto contribuendo fortemente anche alla definizione dell'identità nazionale.

²⁶⁵ È il caso di accennare qui brevemente al fatto che, con l'affermazione della fotografia in campo editoriale, il dibattito si spostò dalla competizione tra questa e l'incisione ai criteri da adottare nel costruire l'apparato illustrativo. Si formarono essenzialmente due tendenze: la prima puntava ad un numero limitato di immagini, posizionate in tavole fuori testo e riproducenti visioni generali, con lo scopo di presentare ogni opera a sé, in maniera isolata, rigettando ogni tipo di rapporto con il testo scritto; la seconda si caratterizzava invece per una grande quantità di illustrazioni, spesso focalizzate anche sui singoli dettagli, e nella maggior parte dei casi inserite direttamente nel testo, in modo da essere immediatamente riconducibili ad esso. Quest'ultimo è il caso come vedremo di quasi tutte le pubblicazioni di Venturi, dalle riviste alle monografie alla *Storia dell'arte*, e si avrà modo di approfondire il discorso nel proseguo dello studio. Sulle due tendenze cfr. GABRIELLI 2009, pp. 37-39.

²⁶⁶ Sul tema cfr. GUNTHER - POIVERT 2008, p. 380.

²⁶⁷ Cfr. L'OPERA D'ARTE E LA SUA RIPRODUZIONE 2006, p. 11.

opera»²⁶⁸. Successivamente, a partire dall'ultimo decennio del secolo si sviluppò direttamente un nuovo genere, quello del “Museo delle fotografie documentarie” (ovvero utopistiche collezioni di immagini documentarie, tra cui quelle del patrimonio), che si diffuse rapidamente in tutta Europa, dal primo “Musée des Photographies Documentaires” creato nel 1893 dal fotografo Léon Vidal e l'ottico Fleury-Hermagis a Parigi, a cui seguirono nel 1900 a Ginevra il “Museo Svizzero di Fotografie Documentarie” fondato da E. Demole, e da altre esperienze del genere ad esempio a Marsiglia e Varsavia²⁶⁹.

In Italia, le fotografie di opere d'arte entrarono nel circuito espositivo in occasione della mostra di riproduzioni tenutasi nel 1875 presso la Galleria dell'Accademia di Firenze per le celebrazioni del quarto centenario dalla nascita di Michelangelo, nella quale, insieme ai calchi delle sculture più note, vennero esposte più di 200 fotografie provenienti da tutta Europa²⁷⁰. Nelle mostre tradizionali, invece, la fotografia fu impiegata innanzitutto come strumento di studio e documentazione, con la commissione di apposite campagne sugli allestimenti e la realizzazione di album di ricordi²⁷¹, e inclusa poi anche nei cataloghi a stampa. Ben presto, però, entrò a far parte anche dei materiali esposti, come conseguenza dello spirito classificatorio tipico del positivismo dell'epoca, che richiedeva la maggiore completezza possibile nella ricostruzione dell'opera dei vari artisti o delle varie scuole, per cui la fotografia costituiva un valido alleato nei casi di impossibilità ad avere in prestito gli originali. Anche in questo caso, pioniere fu Adolfo Venturi. La prima esposizione di fotografie accanto a quadri, disegni e incisioni all'interno di una mostra tradizionale, fu infatti nell'ambito della mostra sulla scuola ferrarese-bolognese da lui proposta e curata tra il maggio e il luglio del 1894 presso la sede del Burlington Fine Arts Club di Londra²⁷², nella quale furono incluse più di duecentocinquanta

²⁶⁸ La citazione è riportata in L'OPERA D'ARTE E LA SUA RIPRODUZIONE 2006, p. 10. Sul contributo di Francis Wey alla storia della fotografia si veda VIAGGIO 2008.

²⁶⁹ Sul tema si veda GUNTHER - POIVERT 2008, p. 362. Anche in Italia Giovanni Santoponte aveva progettato un utopistico “Museo italiano di Fotografie documentarie” fin dal 1901, nel quale avrebbero dovuto essere raccolti tutti i documenti della nostra civiltà «Dalla fotografia di un monumento, contro cui congiurano l'azione del tempo e la incuria o la ignoranza degli uomini, alla riproduzione di costumi e usi minacciati dall'invasione di civiltà livellatrice, alla immagine di un esemplare della flora o della fauna locale, al ritratto di un uomo celebre, tutto che, infine, possa contribuire a formarci un concetto esatto del genio di un popolo e dell'ambiente in cui vive» (cfr. SANTOPONTE 1905).

²⁷⁰ Cfr. SERENA 2014, pp. 68 e 76, nota 48. L'esempio fu subito seguito da un'altra mostra dedicata al maestro italiano, contemporaneamente organizzata da una galleria privata di Dresda, in cui vennero esposti 338 tra fotografie e calchi. Una di mostra simile fu poi organizzata anche in Belgio due anni dopo, per celebrare il terzo centenario dalla nascita di Rubens, ma in quel caso in mancanza dei dipinti originali si scelse di esporre delle incisioni. Sul tema si veda HASKELL 2001, pp. 53-56.

²⁷¹ Si veda l'intervento recentemente dedicato al tema da Silvia Camporeale (cfr. CAMPOREALE 2022).

²⁷² Si veda il catalogo della mostra: BURLINGTON FINE ARTS CLUB 1894 (fig. 147). Il Burlington Fine Arts Club ebbe il merito di saper rispondere ai più recenti indirizzi di studio in materia storico-artistica, proponendo mostre caratterizzate dalla novità sia degli argomenti che dell'approccio con cui erano affrontati. Sulla mostra dell'arte ferrarese-bolognese si vedano VENTURI 1894a, HASKELL 2008, pp. 128-131, AGOSTI 1996a, pp. 111-113, LEVI - TUCKER 2008, p. 215. Sul Burlington Club in generale si veda PIERSON 2017.

fotografie (molte delle quali fatte eseguire appositamente per l'occasione), riproducenti i quadri non esposti in originale, allo scopo di ricostruire lo svolgimento della scuola nel suo complesso. L'operazione, che verrà meglio analizzata nel prossimo paragrafo, risulta fortemente pionieristica per l'epoca²⁷³, e verrà poi seguita da esposizioni simili anche in Italia. Ad esempio, si può citare la *Mostra Internazionale Raffaellesca* tenuta nel 1897 a Urbino, in cui un centinaio di fotografie furono esposte a completamento dei dipinti originali²⁷⁴, o la *Mostra dell'antica arte senese* curata da Corrado Ricci a Siena nel 1904, in occasione della quale venne promossa un'importante campagna fotografica e una delle cui sale era interamente dedicata all'esposizione di fotografie di riproduzione²⁷⁵.

La fotografia di riproduzione di opere e monumenti fu fondamentale anche in un altro ambito affine: la documentazione e la tutela del patrimonio culturale. L'esigenza era sentita già nella prima metà dell'Ottocento in molti paesi europei, e l'invenzione della fotografia fornì per questo lo strumento necessario. Al contrario dei suoi precedenti, infatti, il nuovo mezzo non si accontentava di mostrare, ma ebbe da subito la vocazione a conservare²⁷⁶. Prima tra tutti, ancora una volta, fu la Francia, dove nel 1851 venne promossa dalla Commission des Monuments Historiques la nota *Mission héliographique*, che diede avvio alla redazione di un inventario dei monumenti antichi, con l'incarico a cinque fotografi (Hippolyte Bayard, Henri Le Secq, Auguste Mestral, Gustave Le Gray e Édouarde Baldus)²⁷⁷ di documentare gli edifici di particolare importanza storica e architettonica che necessitavano di restauri urgenti o sui quali erano in corso dei lavori. Sempre in Francia, un ventennio più tardi, Séraphin Mieuxement ideò inoltre un grande progetto finalizzato a realizzare «une collection photographique de tous les monuments déjà classés et de tous ceux qui pourraient être signalés comme présentant un intérêt historique, architectural, artistique ou pittoresque»²⁷⁸, che presentò prima al Ministro dell'Istruzione Pubblica e subito dopo alla Commission des Monuments Historiques²⁷⁹. Tra i progetti più influenti in questo campo si ricorda poi la fondazione in Inghilterra della National Photographic Record Association, nata nel 1897 su iniziativa del

²⁷³ Cfr. HASKELL 2001, p. 46.

²⁷⁴ Cfr. CAMPOREALE 2022, p. 148.

²⁷⁵ Cfr. ANTICA ARTE SENESE 1904, pp. 360-361, RICCI 1904, p. 74 e CAMPOREALE 2004, pp. 75 e 82.

²⁷⁶ Cfr. GUNTHER - POIVERT 2008, p. 368.

²⁷⁷ Tutti membri fondatori della Société héliographique (1851-1853), la cui rivista, *La Lumière*, si fece portatrice degli sviluppi e dei risultati delle missioni.

²⁷⁸ La citazione è stata pubblicata da Elena Berardi in BERARDI 2014, p. 180.

²⁷⁹ Il progetto non venne accolto, ma successivamente, grazie a nuovi incarichi di missione, Mieuxement diede comunque vita a un consistente corpus fotografico a carattere documentario. Gli archivi fotografici della Médiathèque de l'architecture et du patrimoine a Parigi conservano oggi più di 6.000 negativi frutto della sua attività per la Commission. Sul tema si veda BERARDI 2014, p. 180.

fotografo Benjamin Stone, che coinvolgeva i dilettanti britannici in un vasto inventario dei monumenti del paese²⁸⁰.

In Italia, l'ingresso della fotografia nel campo della documentazione pubblica del patrimonio culturale avvenne, rispetto agli altri paesi più avanzati, con uno scarto temporale dovuto essenzialmente alle vicende relative all'unificazione e poi alla complessità nella costruzione dell'apparato burocratico nel nuovo Stato unitario²⁸¹.

Il ricorso alla fotografia si sviluppò inizialmente all'interno delle pratiche di ricognizione e censimento dei beni, anche se nella maggior parte dei casi era chiamata a svolgere un ruolo essenzialmente di supporto alle descrizioni delle opere negli elenchi dei monumenti nazionali²⁸². Negli anni Settanta e Ottanta essa venne inoltre coinvolta nelle importanti iniziative nel campo della tutela e conservazione del patrimonio promosse dall'Ispettore alle Belle Arti Giovan Battista Cavalcaselle, tra cui in particolare la campagna fotografica precedente il restauro degli affreschi della Basilica Superiore di San Francesco ad Assisi²⁸³. Sempre per gli anni Settanta, vi fu anche il tentativo di dare avvio al primo censimento fotografico monumentale italiano, anche se limitato alle opere di età medievale, promosso dal Provveditorato artistico nel 1878²⁸⁴. Proprio allo scopo di documentare il patrimonio nazionale, in maniera completa e centralizzata, nel 1892 venne poi istituito come è noto il Gabinetto Fotografico (successivamente Nazionale), nato come sezione speciale del Laboratorio di fotoincisione della Regia Calcografia e passato nel 1907 alla Divisione dei Musei, Scavi e Monumenti della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti del Ministero dell'Istruzione

²⁸⁰ Cfr. GUNTHERT - POIVERT 2008, p. 368.

²⁸¹ Cfr. BERARDI 2014, p. 182.

²⁸² Una prima normativa organica sulla tutela del patrimonio culturale fu varata con il Regio Decreto dell'agosto del 1874, in virtù del quale vennero istituite dal Ministro della Pubblica Istruzione le Commissioni conservatrici dei Monumenti e delle Opere d'Arte. Alle Commissioni, che sostituivano le istituzioni tradizionalmente preposte alla conservazione dei monumenti, come Accademie e Deputazioni di Storia Patria, spettava il compito di predisporre gli elenchi dei monumenti e degli oggetti d'arte, di suggerire al superiore Ministero interventi di restauro e di collaborare al controllo dell'esportazione degli oggetti artistici. L'anno successivo, con il Regio Decreto del marzo 1875 (che istituiva la Direzione Centrale degli Scavi e dei Musei), venne prevista inoltre la nomina degli Ispettori onorari agli scavi in tutti quei centri che presentavano un ricco patrimonio culturale e spiccate tradizioni storico-artistiche. Alle Commissioni conservatrici e agli Ispettori onorari era dunque demandato il compito d'integrare gli elenchi già esistenti e di organizzare campagne di censimento, anche con la finalità d'incrementare l'*Elenco dei Monumenti Nazionali Medievali e Moderni* del 1875, subito rilevatosi lacunoso e disomogeneo e per ampliare il quale furono successivamente aggiunte nuove istruzioni per la compilazione degli *Inventari di Monumenti ed Oggetti d'Arte e d'Antichità*. Proprio a seguito di queste attività, vennero prodotti i primi insiemi fotografici, costituenti in parte quello che oggi è il Fondo del Ministero della Pubblica Istruzione conservato presso l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione ("Fondo MPI"). Sul tema si vedano BERARDI 2014 e MOZZO 2004.

²⁸³ Sul tema cfr. MOZZO 2004, in particolare pp. 856-857, e LEVI 2010, soprattutto p. 25. Su questa campagna e sul ruolo della fotografia nell'attività di Cavalcaselle si rimanda al prossimo capitolo.

²⁸⁴ Sul tema cfr. MOZZO 2004, pp. 859-870.

Pubblica²⁸⁵, grazie al quale vennero effettuate numerose campagne in tutto il territorio nazionale²⁸⁶. Successivamente nacquero iniziative periferiche per la realizzazione anche di altre raccolte fotografiche pubbliche, come quelle promosse dalla Soprintendenza Regionale alla Liguria e al Piemonte, dai Comuni di Genova e Bologna, dagli Uffici di Firenze, e soprattutto dalla Pinacoteca di Brera, con la progettazione del noto “ricetto fotografico” già nel 1899²⁸⁷. Parallelamente alle prime campagne fotografiche di censimento del territorio, nel 1889 vennero dettate da Adolfo Venturi anche le *Norme per la compilazione delle schede del catalogo degli oggetti d'arte*²⁸⁸, in cui le illustrazioni, e soprattutto le fotografie, erano già inserite tra gli elementi fondamentali per la catalogazione del patrimonio (il ruolo della fotografia in questo campo e sull'importante apporto venturiano in questo senso verrà ampiamente approfondito nel prossimo paragrafo). Un ulteriore passo in questo senso venne fatto alcuni anni più tardi, nel 1907, quando in occasione dell'organizzazione degli uffici dedicati alla tutela, una grossa somma venne stanziata per la formazione del catalogo delle cose d'interesse storico, archeologico, e artistico, in cui era previsto fin da subito anche un compenso per il materiale fotografico d'illustrazione (che sarebbe poi stato dato in consegna al Gabinetto Fotografico)²⁸⁹. Il riferimento alla documentazione fotografica all'interno del catalogo trovò però pieno compimento solo con il Regio Decreto del giugno 1923, nel quale finalmente venne sottolineata chiaramente l'importanza della riproduzione del monumento e dell'oggetto descritto per il lavoro di catalogazione²⁹⁰.

Come accennato, sul finire del XIX secolo si ebbe la vera e propria diffusione della riproduzione d'arte in tutti i campi, con la trasformazione di molte ditte private in vere e proprie industrie. Tra i vari impieghi, essa si dimostrò quindi uno strumento molto importante anche in un campo

²⁸⁵ E dal 1975 parte dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione.

²⁸⁶ Sui primi anni di attività del Gabinetto si veda GARGIOLLI 2014.

²⁸⁷ Sul tema si veda MIRAGLIA 2000, p. 15. Diverse fotografie degli organi elencati, e in particolare del Municipio di Genova, sono state rinvenute all'interno dell'Archivio Storico Fotografico della Sapienza nel corso dell'attività di censimento di cui si è parlato nel capitolo precedente. Sugli archivi progettati a Brera e agli Uffici in particolare si rimanda al paragrafo dedicato a Corrado Ricci nel prossimo capitolo.

²⁸⁸ Come è noto, da lui redatte l'anno precedente e presentate nella relazione intitolata *In qual modo le Deputazioni e Società di storia patria possano venire in aiuto al R. Governo nella compilazione del Catalogo generale dei monumenti e degli oggetti d'arte del Regno*, letta nel 1889 al IV Congresso Storico Italiano di Firenze. Cfr. VENTURI 1890a e ATTI IV CONGRESSO STORICO ITALIANO 1890a.

²⁸⁹ Cfr. BERARDI 2014, pp. 183-184.

²⁹⁰ Nelle premesse alle *Norme per la compilazione del catalogo dei monumenti e delle opere d'interesse storico, archeologico ed artistico* previste nel Regio Decreto si leggeva infatti: «Considerato che a rendere veramente utile il lavoro di catalogazione è necessario che alle schede descrittive sia, quante volte ciò si reputi conveniente ai fini della conservazione e dello studio, unita la riproduzione fotografica del monumento e dell'oggetto descritto» (cfr. BERARDI 2014, pp. 184 e 201, nota 24).

per certi versi opposto a quello della tutela, ovvero il mercato dell'arte²⁹¹. Nelle trattative commerciali di compravendita delle opere, le fotografie divennero infatti ben presto il principale mezzo pratico di comunicazione tra i mercanti o art dealers, i clienti e tutta la catena di intermediari tra di essi, e quindi di fatto lo strumento, spesso unico, tramite il quale erano realizzate le vendite. Esse erano cioè utilizzate come succedaneo²⁹² delle opere stesse, ma anche come "immagini operative"²⁹³, parte integrante delle transazioni. Di facile circolazione a mezzo postale, le fotografie erano inviate dai mercanti a tutti i potenziali acquirenti, quali direttori di musei e collezionisti, che tramite di esse valutavano e facevano valutare i propri acquisti, spesso senza mai vedere l'originale. I nuovi strumenti furono ad esempio essenziali negli acquisti di noti collezionisti come Isabella Stewart Gardner e favorirono l'espansione di altrettanto noti mercanti come i fratelli Duveen²⁹⁴.

Altro anello della catena erano poi i consulenti, ovvero gli storici o esperti d'arte, intermediari a cui le fotografie erano inviate per l'autenticazione delle opere²⁹⁵. Sempre a cavallo tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento²⁹⁶, infatti, la nuova figura professionale dello storico dell'arte acquisì un ruolo di rilievo nel mercato artistico, con il compito di garantire la qualità e l'originalità delle opere, e addirittura di far oscillare i limiti stessi di cosa si potesse considerare prodotto artistico, condizionando le preferenze dei contemporanei²⁹⁷. Prima ancora che agli acquirenti, le fotografie erano perciò inviate dai collezionisti e dai mercanti anche agli storici dell'arte, che fornivano tramite di esse rispettivamente le loro opinioni circa possibili acquisti e le expertise per confermare il valore delle opere in vendita (come vedremo nel corso dello studio prima in merito a Venturi, poi anche ad altri colleghi come Bernard Berenson e Pietro Toesca). Non di rado era proprio esclusivamente sulla base delle fotografie che le perizie erano effettuate, così come le vendite promosse. Le stampe fotografiche divennero così il principale veicolo delle attribuzioni, sia attraverso le didascalie (e quindi i cataloghi dei

²⁹¹ Il mercato dell'arte è stato oggetto di molti studi negli ultimi anni. Sul ruolo della fotografia in particolare all'interno del settore si è recentemente svolto, nelle giornate del 14-16 ottobre 2021, il webinar internazionale *La fotografia e i suoi usi nel mercato artistico (1880-1939)*, a cura di Patrizia Cappellini, Paolo Coen, Cristiano Giometti, Donata Levi e Marco Mozzo (cfr. <https://photographyartmarket.blogspot.com/> e <http://www.iccd.beniculturali.it/getFile.php?id=8189>). Sul tema si vedano anche PROVO 2017 e CARAFFA - BÄRNIGHAUSEN 2020. Su fotografia e mercato in generale si veda invece WILDER - FISCHER - WESTHAUSER - SCHÖGL 2016.

²⁹² O meglio di loro "indexical representation" (cfr. CARAFFA - BÄRNIGHAUSEN 2020, p. 5).

²⁹³ cfr. CARAFFA - BÄRNIGHAUSEN 2020, p. 5.

²⁹⁴ Cfr. ad esempio HADLEY 1987, SIMPSON 1986, BEHRMAN 2018.

²⁹⁵ Cfr. PROVO 2017, p. 281.

²⁹⁶ Nel momento in cui, non solo la storia dell'arte, ma anche il mondo del collezionismo subiva un'importante evoluzione, con il passaggio dalla classe aristocratica a quella imprenditoriale come maggiore acquirente di opere d'arte.

²⁹⁷ Cfr. PERNA 2021, p. 44.

fotografi)²⁹⁸, sia appunto attraverso le perizie degli storici dell'arte, spesso scritte direttamente sul verso. Non si può tralasciare, in ultimo, che esse furono di conseguenza anche molto utilizzate come veicolo per rafforzare la credibilità dei falsi immessi nel mercato, come vedremo meglio nel prossimo paragrafo a proposito di Venturi e del Barone Lazzaroni in special modo.

Come già emerso nei primi capitoli dedicati alla nostra fototeca, il nuovo ampio campionario di immagini messo a disposizione degli studi contribuì a far fiorire anche la didattica. Nell'ambito che ci interessa maggiormente in questo studio, ovvero quello universitario, la fotografia di riproduzione venne utilizzata a partire dall'introduzione delle prime cattedre di storia dell'arte sul finire dell'Ottocento, ma essa era in realtà stata utilizzata con finalità educative già intorno alla metà del secolo, nelle scuole d'arte come strumento di esercitazione per aspiranti artisti. In Francia, ad esempio, nel 1853 l'ispettore delle Belle Arti Félix Ravaisson aveva proposto di introdurre lo studio della fotografia nei licei per la disciplina del disegno e di sostituire le incisioni ricavate dai disegni dei grandi maestri con copie fotografiche²⁹⁹, ed effettivamente dopo il 1860 l'amministrazione dotò le scuole d'arte e i musei di pubblicazioni illustrate con fotografie. Anche in Italia si era affermato nello stesso momento una simile esigenza. Pietro Selvatico Estense, ad esempio, si era espresso in merito nel 1852, con il suo noto discorso *Sui vantaggi che la fotografia può portare all'arte*³⁰⁰, a seguito del quale l'Accademia di Venezia si era dotata di album fotografici a fini didattici³⁰¹. Successivamente, anche Cavalcaselle, rivolgendosi nel 1863 all'allora Ministro della Pubblica Istruzione Michele Amari per sollecitare la riforma dell'insegnamento accademico, raccomandava l'uso della fotografia a fini didattici, suggerendo di supplire alla mancanza di disegni antichi con stampe fotografiche e di dotare la scuola di una libreria composta anche da raccolte di immagini,

²⁹⁸ All'interno dei quali, come vedremo, spesso era indicato tra parentesi lo studioso a cui le attribuzioni adottate andavano ricondotte.

²⁹⁹ Affermando: «La fotografia può affiancarsi alla matita e al bulino, sia accrescendo il numero dei disegni di artisti di valore, sia offrendo riproduzioni immediate dei capolavori della pittura» (la citazione è pubblicata in *L'OPERA D'ARTE E LA SUA RIPRODUZIONE* 2006, p. 14). La funzione educativa della fotografia non fu sottolineata solo nel campo del disegno, ma anche dell'architettura: Viollet Le Duc, ad esempio, sostenne che attraverso di essa gli architetti sarebbero stati costretti a un maggior rigore nel rifacimento degli edifici antichi, usufruendo di un valido strumento di controllo (cfr. PAOLI 1996, p. 245).

³⁰⁰ Cfr. SELVATICO 1859, pp. 337-41, e ZANNIER - COSTANTINI 1985, pp. 183-186. Lo stesso venne fatto anche da Ruskin in un discorso sull'educazione artistica tenuto a Liverpool nel 1858, in cui lo studioso inglese sottolineava l'utilità di far copiare ai giovani apprendisti le riproduzioni fotografiche delle opere dei grandi maestri, con particolare riferimento per quelle degli Alinari, di cui esaltava la precisione e la bellezza (la notizia era riportata quello stesso anno da Atto Vannucci in VANNUCCI 1858, p. 309). Sul tema cfr. MAFFIOLI 1996, p. 59.

³⁰¹ Cfr. SERENA 2014, p. 68.

catalogate con criterio storico-artistico³⁰². Effettivamente, a partire da quegli anni, in ambito accademico la copia da fotografie si sostituì sempre più alla copia del vero³⁰³.

In seguito, quando anche nell'ambiente universitario iniziò ad imporsi l'insegnamento della storia dell'arte, alla fotografia fu attribuito un ruolo di primo piano, ed è già «con l'immagine fotografica sotto braccio che lo storico dell'arte incomincia a entrare nelle aule universitarie»³⁰⁴. Nato già in epoca di riproduzione fotografica, l'insegnamento fu infatti da subito ad essa indissolubilmente legato, e anzi, fu proprio anche grazie alla fotografia che la storia dell'arte riuscì ad imporsi tra le discipline scientifiche.

Tra i primi studiosi ad utilizzare le fotografie di opere d'arte a fini didattici anche in campo teorico fu il già citato Ruskin, che le faceva circolare tra il pubblico insieme ai disegni e le appendeva alle pareti dell'aula durante le sue lezioni ad Oxford, servendosene per suscitare stupore e meraviglia, adottando tecniche performative cosiddette di *stage-play*³⁰⁵. La valenza performativa e ludica venne poi abbandonata in direzione di un maggiore rigore pedagogico e scientifico nei paesi di lingua tedesca, dove negli anni Settanta dell'Ottocento iniziarono a comparire nelle facoltà di lettere le prime cattedre di *Kunstgeschichte*, e per cui le riproduzioni a scopo didattico divennero subito un problema, ampiamente discusso durante il Primo Congresso Internazionale di Storia dell'arte tenutosi a Vienna nel 1873³⁰⁶. La Germania in particolare fu all'avanguardia circa l'insegnamento della storia dell'arte a livello universitario, e pertanto modello di riferimento circa gli strumenti da utilizzare. Tra i pionieri a servirsi del nuovo mezzo a questo scopo furono ad esempio Anton Springer, primo docente di storia dell'arte in Germania già dal 1860, che creò un'importante collezione fotografica finalizzata anche alla didattica a Lipsia³⁰⁷, e Jacob Burckhardt, che fece ampio uso di fotografie per la sua cattedra di Basilea³⁰⁸. Negli anni Novanta Hermann Grimm iniziò poi all'università di Berlino, precocemente e in maniera estensiva, a fare uso delle diapositive, istituzionalizzandole come

³⁰² Nell'articolo *Sulla conservazione degli oggetti di Belle Arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico*, in *Rivista dei comuni italiani*, III, fasc. IV, 30 aprile 1863, pp. 33-58, fasc. V, 31 maggio 1863, pp. 25-43 e fasc. VI, 30 giugno 1863, pp. 33-46, poi uscito nello stesso anno anche come opuscolo (cfr. CAVALCASELLE 1863, in particolare p. 48). Si vedano anche LEVI 2010, p. 23, nota 1 e BERARDI 2014, p. 179. Per il rapporto di Cavalcaselle con la fotografia in generale si rimanda al prossimo capitolo.

³⁰³ Cfr. MIRAGLIA 2000, p. 13. Un caso notevole è quello dell'Accademia di Firenze, che per prima in Italia allestì una vera e propria galleria di fotografie dei disegni di antichi maestri (cfr. SERENA 2014, p. 68).

³⁰⁴ Cfr. CORRAIN 2011, p. 105.

³⁰⁵ Cfr. CESTELLI GUIDI 2008, p. 43.

³⁰⁶ Cfr. ad esempio CORRAIN 2011, p. 106. Sulla genesi dell'insegnamento della storia dell'arte in Germania si veda SAUERLÄNDER 1979, sull'uso specifico delle fotografie in quel contesto MESSINA 2001, p. 15.

³⁰⁷ Cfr. ROSSI PINELLI 2014, p. 263.

³⁰⁸ Pur essendo consapevole del valore interpretativo della fotografia e quindi dubbioso circa l'effetto che essa avrebbe potuto sortire negli studenti (cfr. FREITAG 1980, p. 122). Interessante citare una fotografia del maestro a Basilea mentre si reca a lezione con la cartella delle fotografie sottobraccio (**fig. 118**).

ausilio didattico. Fermamente convinto della loro efficacia, arrivò a pagare di tasca propria i materiali e a scrivere diversi articoli sulla validità del suo metodo, predicendo l'enorme impatto che avrebbe poi avuto nell'insegnamento della disciplina³⁰⁹. Come vedremo nel prossimo capitolo, il metodo inaugurato da Grimm fu poi implementato dal suo successore, Heinrich Wölfflin, che mise a punto la tecnica della doppia proiezione, conducendo le sue famose lezioni attraverso due proiettori affiancati (**fig. 119**). L'idea di una formazione basata sulla visione comparata di immagini era inoltre già stata proposta anche da August Schmarsow, docente prima a Breslavia e poi a Lipsia, nel saggio *Die Kunstgeschichte an unseren Hochschulen* del 1891³¹⁰.

In Italia, la storia dell'arte come disciplina universitaria fu introdotta, con circa un ventennio ritardo rispetto alla Germania, negli anni Novanta da Adolfo Venturi. Non esistendo precedenti nazionali, egli dovette mettere a punto da zero un metodo d'insegnamento, anche ispirandosi e confrontandosi sull'argomento con i colleghi nordici (quali ad esempio Justi, Semper, Wickhoff, Wölfflin e Schmarsow)³¹¹. Come si vedrà meglio più avanti, tale metodo fu essenzialmente basato proprio sulle immagini: fortemente convinto del loro ruolo imprescindibile nell'insegnamento della disciplina, Venturi ideò infatti nuovi strumenti per permettere agli studenti di seguire le sue lezioni, come gli "atlanti per uso dell'insegnamento" e gli albumetti di fototipie, per poi arrendersi infine all'uso delle diapositive. Il metodo, poi ripreso da tutti i docenti che nei decenni successivi salirono nelle cattedre via via istituitesi nel resto d'Italia, sarà debitamente approfondito nel proseguimento del presente studio.

³⁰⁹ Già in un articolo pubblicato su *Über Künstler und Kunstwerke* nel 1865, Grimm scriveva ad esempio che solo avendo a disposizione biblioteche di riproduzioni fotografiche «nelle quali non manchi niente di quello che è possibile avere, si potrà nel futuro parlare di storia dell'arte come moderna scienza solidamente fondata», mentre nel 1892 arrivò a sostenere sul *Nationalzeitung*: «ogni istituzione pubblica dove si insegna storia dell'arte dovrebbe essere attrezzata con uno skiopticon e si dovrebbe vigilare sui professori perché siano capaci di tenere dei corsi con questo genere di dimostrazioni» (le citazioni sono prese da CORRAIN 2011, pp. 106 e 123). Sul tema si vedano anche FREITAG 1980, p. 122, SAUERLÄNDER 1979, pp. 6-7, MESSINA 2001, p. 15.

³¹⁰ Cfr. SCHMARSOW 1891 e ROSSI PINELLI 2014, p. 269. Non mancarono, anche nel caso della didattica, i contrari alla fotografia. Contemporaneamente alle innovazioni di Grimm, ad esempio, il primo ad occupare una cattedra di storia dell'arte ad Harvard, Charles Eliot Norton, pur avendo acquistato una discreta collezione di immagini, scelse presto di non mostrarle durante le sue lezioni, considerandole inefficaci e poco maneggevoli, e preferendo quindi affidare le argomentazioni alla sua oratoria e alla lettura di documenti storici (solo in rari casi, a partire dal 1896, due anni prima del suo pensionamento, mostrò qualche diapositiva). Sul tema si veda FREITAG 1980, p. 122.

³¹¹ Cfr. SANVITO 2008, p. 165 e AGOSTINELLI 2012, pp. 204-210: in entrambi gli scritti sono citate delle lettere di quel periodo nelle quali i docenti tedeschi informavano Venturi sul sistema d'insegnamento in Germania, citando spesso anche l'esistenza di collezioni di fotografie e tavole utilizzate a tale scopo. Già nel 1886, e quindi prima ancora di trasferirsi a Roma e soprattutto ben prima di iniziare la sua carriera nell'insegnamento universitario, in un articolo dedicato alle fotografie Braun, Venturi elogiava l'uso della fotografia nella didattica tedesca. Nel trafiletto si legge infatti: «In Germania, la fotografia, che riempie gli stipi dei cultori dell'arte, ed è esposta nelle scuole, nelle università, ove la storia artistica ha cattedre e insegnanti celebratissimi, ha fatto necessariamente i più grandi progressi» (VENTURI 1886).

Per quanto riguarda invece le scuole superiori, seppure fin da subito molti - tra cui Venturi in prima linea³¹² - avessero esposto la necessità di insegnare la storia dell'arte e vi fossero stati anche alcuni tentativi di istituzione di corsi sperimentali, si dovette attendere gli anni Venti, con il ministero di Giovanni Gentile, perché la storia dell'arte venisse inserita all'interno della riforma dell'istruzione (quella del 1923). Essendo i tempi ormai maturi rispetto all'epoca dell'introduzione della disciplina nelle università, con l'istituzione dell'insegnamento nei licei arrivarono direttamente appositi strumenti, ovvero i primi manuali ideati *ad hoc* e provvisti di riproduzioni fotografiche. Primo fra tutti fu ancora una volta quello di Adolfo Venturi, intitolato *L'arte italiana. Disegno storico* (1924) (**figg. 120-122**)³¹³, con un apparato di 148 illustrazioni nella prima edizione e 300 nella seconda³¹⁴, a cui seguì poi presto quello di Ugo Ojetti e Luigi Dami, *l'Atlante di storia dell'arte italiana* (1924)³¹⁵. Inizialmente i manuali, contenenti un numero insufficiente di illustrazioni, erano affiancati anche da altri strumenti quali atlanti e proiezioni, per poi divenire, una volta ampliati, sempre più autosufficienti³¹⁶.

Conclusa questa breve panoramica circa lo sviluppo e l'utilizzo della fotografia di riproduzione, nel prossimo paragrafo si procederà ad un affondo sulle pionieristiche esperienze venturiane in merito, già in parte emerse in questa sede ma meritevoli di un giusto approfondimento. Successivamente, si avrà modo poi di entrare nel vivo anche di altre esperienze specifiche, con l'analisi di esempi concreti dell'uso di questo mezzo in tutti i campi dell'azione storico-artistica e per mano di numerosi studiosi attivi tra la seconda metà dell'Ottocento e la prima del Novecento.

³¹² Come già accennato nel paragrafo precedente, la questione stava a cuore a Venturi fin dalla fine dell'Ottocento. Per la ricostruzione delle sue posizioni e in generale del dibattito sull'inserimento della storia dell'arte nei licei cfr. FRANCHI 2003.

³¹³ Cfr. VENTURI 1924.

³¹⁴ Il numero esiguo di immagini è dovuto alla velocità con cui Venturi si affrettò a pubblicare il volume dopo la riforma. Non fu infatti molto soddisfatto del prodotto ottenuto, tanto da progettare una serie di volumi illustrati da pubblicare a complemento, che però non vide mai la luce (sul tema cfr. FERRETTI 2003b, pp. 47-48).

³¹⁵ Sul tema cfr. AGOSTI 1996, pp. 231-237.

³¹⁶ Su questa evoluzione nell'uso delle immagini nei manuali scolastici di storia dell'arte si veda FERRETTI 2003b.

III.3 - Il ruolo della fotografia nei vari campi dell'attività venturiana

Come abbiamo appena visto nel paragrafo precedente, sul finire dell'Ottocento un sentito dibattito impegnò i primi storici dell'arte in merito alle possibilità offerte dalla fotografia, che grazie ad importanti sviluppi tecnici sferrava il colpo di grazia all'incisione e si apriva la strada nel mondo dell'editoria illustrata e di conseguenza della nascente disciplina, divenendo in breve tempo mezzo fondamentale per la documentazione del patrimonio artistico, nonché strumento di analisi e interpretazione critica. Proprio in questo momento propizio si inserisce l'esordio nel campo della storia dell'arte di Adolfo Venturi, il quale seppe cogliere tempestivamente le potenzialità del nuovo mezzo³¹⁷.

Venturi conferì un ruolo centrale e imprescindibile alla fotografia, impiegandola in maniera fortemente pionieristica in ogni campo della sua attività. In questo paragrafo si vuole tracciare perciò innanzitutto un quadro generale del suo precoce rapporto con il nuovo mezzo, ricostruendo le sue posizioni teoriche rispetto ad alcune questioni fondamentali quali lo statuto o le possibilità di impiego della fotografia di riproduzione d'arte, e tentando di far emergere quindi sia i forti entusiasmi che le necessarie perplessità ravvisabili in proposito nel suo pensiero. Successivamente, si indagherà il ruolo che la fotografia ricoprì in ogni campo della sua attività, non attraverso un discorso strutturato in ordine cronologico ma sotto forma di percorso tematico, anche perché come abbiamo visto le varie attività furono tutte intraprese dallo studioso nello stesso periodo, tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta dell'Ottocento, e poi svolte parallelamente in contemporanea. Per maggiore chiarezza, si è scelto di dividere il discorso in singoli sottoparagrafi, in cui ogni settore verrà debitamente approfondito attraverso l'analisi incrociata delle fonti a disposizione. Il primo ad essere analizzato sarà il campo dell'azione venturiana più rilevante all'interno di uno studio come questo, incentrato sulla sua fototeca universitaria: la didattica. Si passerà poi ad approfondire il ruolo della fotografia in un settore affine a quello dell'insegnamento, ovvero quello della divulgazione, con particolare attenzione per l'attività espositiva. In seguito, si indagherà l'uso del mezzo anche in relazione ad altri due campi, opposti tra loro ma di cui Venturi fu ugualmente (e un po' anche paradossalmente) protagonista: la tutela e il mercato. Infine, ampio spazio sarà dedicato alla sua incessante attività editoriale, settore cardinale in cui più che mai la fotografia ebbe un ruolo di primo piano.

³¹⁷ Come analizzato nei paragrafi precedenti, del resto, egli fu pioniere in ogni senso, e dovette pertanto necessariamente lavorare all'aggiornamento degli strumenti metodologici con i quali affrontare la nuova disciplina, soprattutto al fine di attuare il suo grande progetto di creazione di una coscienza artistica nazionale.

Per capire l'importanza centrale che il mezzo fotografico ricoprì nella carriera di Venturi, basti pensare che le circa 68 mila fotografie conservate nell'Archivio Storico Fotografico oggetto di questo studio sono in gran parte frutto della sua attività di raccolta (e forniscono infatti oggi il più grande ausilio per un'analisi esaustiva della questione). Un'ulteriore conferma circa l'opinione che Venturi ebbe del mezzo costituiscono inoltre le fotografie ufficiali con cui egli stesso si fece ritrarre³¹⁸. Nella maggior parte di esse, posate con la classica iconografia dello studioso al tavolo di lavoro, egli tiene in mano delle fotografie di opere d'arte, a dimostrazione di come queste fossero a suo avviso un attributo essenziale per qualificare il moderno storico dell'arte (**figg. 123-125**)³¹⁹. Un ultimo suggerimento in questo senso ce lo fornisce poi la raccolta di pensieri poetici pubblicata da Venturi negli anni Trenta con il titolo *Istantanee*. Una copia manoscritta del volume testimonia infatti che il titolo dovesse essere inizialmente "Tocchi di pennello", al quale venne però poi preferito quello di argomento fotografico, a riprova di quanto questo fosse ormai introiettato e profondamente presente nel pensiero dello studioso (**fig. 127**)³²⁰.

Una conferma di quanto l'attività di Venturi fosse connessa alla fotografia è ravvisabile anche nel fatto che, dopo la scomparsa dello studioso, per raccontare la sua carriera vennero organizzate proprio mostre di riproduzioni di opere d'arte, ad esempio nelle celebrazioni venturiane tenute a Modena in occasione dei cento anni dalla sua nascita nel 1956 (**fig. 301**)³²¹,

³¹⁸ In generale Venturi si fece fotografare spesso, come testimoniano le numerose stampe fotografiche che lo ritraggono conservate presso la Scuola Normale Superiore di Pisa (cfr. FAV, faldone XXXXVI "Fotografie", fascicolo 1 "Personale" e la busta contenente 8 fotografie rinvenuta tra i materiali restituiti dal prof. Agosti e ancora da ricollocare).

³¹⁹ Si vedano ad esempio due fotografie, una del 1924 e una del 1939, conservate presso il Fondo Venturi della Scuola Normale Superiore di Pisa (FAV, faldone XXXXVI "Fotografie", fascicolo 1 "Personale"), una fotografia conservata presso l'ICCD (Fototeca Nazionale, negativo F 2627, pubblicata in CALLEGARI 2009, p. 224), e la fotografia depositata nel suo fascicolo personale al Senato (Archivio Storico del Senato della Repubblica, Fascicolo 2299 Adolfo Venturi, 3, pubblicata in VALERI 2006b, p. 50 e FOTOTECA VENTURI 2018, p. 10). Si tratta dei primi esempi di foto del genere, che poi evolveranno ad esempio nei celebri ritratti di Bernard Berenson a letto con le sue fotografie di opere d'arte (scattate da David Lees nel 1957, per le quali si rimanda al prossimo capitolo) (**fig. 213**), o in quelle di André Malraux circondato da riproduzioni di opere di scultura occupanti ormai tutta la stanza (scattate da Maurice Jarnoux nel 1953 e pubblicate più volte per illustrare il suo lavoro, tra cui ad esempio SERENA 2014, p. 65) (**fig. 126**).

³²⁰ Il volume, di circa cento pagine, fu stampato con il titolo *Istantanee* in centoquarantaquattro copie firmate e numerate (fuori commercio), dalla stamperia polacca di S. Tyszkiewicz di Firenze (cfr. VENTURI 1936b). La versione manoscritta a cui si faceva riferimento è conservata presso il Fondo Venturi della Scuola Normale Superiore di Pisa. Sulla prima pagina della stessa è presente il titolo precedente, poi barrato per via di un ripensamento dell'autore, insieme al titolo definitivo (cfr. FAV, faldone "Lezioni", fascicolo "Istantanee").

³²¹ Come testimoniano alcune fotografie dell'esposizione conservate presso l'Archivio Lionello Venturi della Sapienza (cfr. ALV, Faldone CXXX, fascicolo 6). Sul tema si veda anche il catalogo della mostra: CELEBRAZIONI VENTURIANE 1957.

e in occasione della mostra e del convegno dal titolo *Adolfo Venturi e l'insegnamento della storia dell'arte* tenuti a Roma nel 1992-1993 (**fig. 6**)³²².

Sicuramente Venturi non fu il primo studioso d'arte a utilizzare la fotografia (si pensi per esempio ai già citati dagherrotipi di Ruskin negli anni Quaranta dell'Ottocento)³²³, ma come accennato ne seppe fare un utilizzo estremamente pionieristico, guardando con attenzione agli altri paesi più avanzati e applicandola da subito a tutti i campi della sua attività. Inoltre, egli seppe, tra i primissimi in Italia, riconoscere il ruolo fondamentale della fotografia non solo per lo studio della nuova disciplina, ma addirittura per la sua stessa esistenza. Secondo lo studioso, infatti, era proprio grazie all'introduzione del nuovo mezzo che lo studio dell'arte aveva potuto progredire e divenire una vera e propria scienza.

Tali posizioni teoriche in merito alla fotografia non sono mai state espresse da Venturi in maniera compiuta all'interno di un vero e proprio testo metodologico specificamente dedicato, ma possono essere ritracciate all'interno di diversi scritti di altro genere. Eloquente in questo senso è la sua famosa introduzione al catalogo generale della ditta fotografica Braun pubblicato nel 1887 (**fig. 128**)³²⁴, in cui scriveva ad esempio:

«Un tempo tutto si affidava alla memoria: lo storico si appressava alle opere degli artisti, e dava giudizi soggettivi facilmente erronei, onde ne nasceva un vero labirinto di opinioni strane e discordi. Sparivano le scuole, e tutto il movimento dell'arte di una regione si impernava ne' pochi artisti più noti. [...] Inventata la fotografia, la critica fece un gran passo; allora furono resi possibili i riscontri diretti tra l'una e l'altra opera d'un autore, e il metodo si fece più corretto, più fino e sicuro. Mentre tutte le discipline umane dalle scienze naturali imparavano il rigore del metodo, anche la storia dell'arte si rinnovò in gran parte, mercè il suo nuovo strumento d'osservazione; il giudizio del critico, divenuto più obbiettivo, non s'abbandonò più a voli fantastici; e a depurare o a demolire tutta la vecchia istoria si lavorò e si lavora indefessamente»³²⁵.

Come già accennato nel primo paragrafo, nello stesso anno Venturi aveva dato alle stampe anche un altro testo fondamentale, il saggio intitolato *Per la storia dell'arte*, veicolo di importanti informazioni anche circa le sue idee in merito al mezzo fotografico³²⁶. Dimostrando

³²² Alcune fotografie della mostra si conservano presso l'Archivio del MLAC - Museo Laboratorio di Arte Contemporanea della Sapienza (ringrazio la dott.ssa Yasmin Riyahi per avermi messo a conoscenza della loro esistenza). Sul tema si vedano anche VENTURI 1992 e VENTURI 1996.

³²³ Sul tema si vedano HARVEY 1985, RUSKIN 1986 e il paragrafo precedente di questo capitolo.

³²⁴ Venturi è invitato a scrivere la versione in lingua italiana dell'introduzione al catalogo, insieme ad altri eminenti studiosi come Paul de Saint-Victor e Henry Jouin (per la versione francese), C. Ruland (tedesco) e J. C. Robinson (inglese). cfr. BRAUN 1887.

³²⁵ BRAUN 1887, pp. XXXVIII-XXXIX.

³²⁶ Pubblicato per la prima volta nella *Rivista Storica italiana*, vol. IV, fasc. II, 1887, pp. 229-250, e poi negli anni più volte riprodotto integralmente, ad esempio in VALERI 2006b, pp. 65-85 e DIAZ 2003, pp. 1150-1168.

la sua attenzione per il contesto internazionale, e non senza un pizzico d'invidia per i colleghi d'oltralpe, nel saggio Venturi evidenziava il fatto che la fotografia non fosse adeguatamente utilizzata nel nostro paese, sentenziando: «I Tedeschi corrono l'Europa, su e giù pei Musei, con rotoli di fotografie; e gl'Italiani invece sono diventati sedentari, e poco fanno uso della fotografia che rafforza la reminescenza»³²⁷. Nello stesso articolo del 1887 Venturi si poneva già anche un problema di istituzionalizzazione, criticando l'assenza di raccolte fotografiche nel territorio italiano. Scriveva infatti, ancora in confronto con gli altri paesi europei, «da noi si è tanto poco disposti ad usare il nuovo mezzo di confronto che nessuna biblioteca italiana pensa certo ad accogliere fra i suoi scaffali i documenti primi della storia artistica, le fotografie inalterabili, vive e vere traduzioni de' nostri capolavori disseminati in Europa»³²⁸.

Egli aveva compreso quindi perfettamente il ruolo che la fotografia poteva avere come «grande sussidio dello storico dell'arte»³²⁹, utile a fare i confronti e conservare la memoria delle opere, così come pure l'importanza della creazione di apposite raccolte fotografiche, sia pubbliche che private³³⁰. Occorre però sottolineare che, a differenza di altri suoi colleghi (di cui si parlerà meglio nel prossimo capitolo), Venturi non aveva una fiducia incondizionata nei confronti della fotografia. Pur ritenendola imprescindibile, credeva infatti che da sola non fosse sufficiente, e che fosse sempre e comunque necessario osservare le opere anche dal vivo. Questa posizione è perfettamente riassunta nel suo celeberrimo motto «vedere e rivedere», spesso ripetuto nei

³²⁷ VALERI 2006b, p. 67.

³²⁸ VALERI 2006b, p. 67 (sul tema si veda anche LEVI 2010). Egli soffriva in effetti fortemente il contrasto con la situazione europea (come notava Moretti in MORETTI 1995, p. 48-49), e già nel 1894 appoggiava l'istituzione da parte di alcuni tedeschi di un istituto di storia dell'arte in Italia che avesse una collezione fotografica annessa alla biblioteca (insieme ad altre raccolte specializzate), poiché di tali istituzioni si sentiva fortemente la mancanza. La necessità di costruire in Italia grandi archivi di immagini sull'esempio di quanto già avveniva all'estero, fu presto avvertita del resto anche da altri studiosi appartenenti all'area venturiana, come si vedrà nel prossimo capitolo a proposito soprattutto di Corrado Ricci e Pietro Toesca.

³²⁹ BRAUN 1887, p. XXXIX.

³³⁰ Un esempio interessante dell'ammirazione di Venturi per le raccolte di fotografie e della sua comprensione del loro ruolo fondamentale per lo studio dell'arte è quello della Fototeca Witt di Londra, che visita negli anni Venti. La fototeca è lodata da Venturi in un articolo pubblicato su *L'Arte* nel 1927, nel quale scriveva: «Chi visiti la biblioteca fotografica di pitture antiche e moderne della casa londinese a Portman Square di Sir Robert Witt è sicuro di trovare negli studi uno straordinario ausilio, quale non è dato da alcuna biblioteca del mondo. Le opere d'arte viaggiano, si rifugiano in private collezioni, sono esposte nelle sale di vendita pubblica, rappresentate nei periodici meglio informati, e tornano a viaggiare portate dal vento della moda e qualche volta dal desiderio di amatori e da speranze mercantili. Nelle loro soste, ora uno studioso, ora un mercante, per amore o per lucro, per domanda o per offerta, le riproducono in fotografie sui libri, riviste, cataloghi. Seguire tutto il movimento delle opere pittoriche, raccoglierne riproduzioni da ogni parte, adunarle nelle caselle dedicate ai singoli pittori, nel grande alveare di Portman Square, è lo scopo di Sir Robert Witt», definendo inoltre la raccolta come «un gran monumento di erudizione», e «il laboratorio più raffinato e più grande per la comparazione storico-artistica» (VENTURI 1927c., pp. 239-240). Raccolte del genere erano fondamentali secondo Venturi per permettere i confronti tra le opere, e in questo modo per contrastare la diffusione di attribuzioni errate (VENTURI 1927c., p. 241). Gli stessi concetti erano riproposti poi anche in un secondo articolo sulla raccolta Witt, pubblicato l'anno seguente, in cui lo studioso elencava e approfondiva una serie di novità e scoperte fatte proprio sfogliando le riproduzioni in essa conservate (cfr. VENTURI 1928c).

discorsi e negli scritti (anche in altre versioni dall'analogo significato, ad esempio nella frase «chi più vede, meglio vede»)³³¹. Nella prefazione al volume del 1927 *Studi dal vero attraverso le raccolte artistiche d'Europa*, si legge ad esempio:

«Le fotografie son mezzi mnemonici preziosi solo per chi abbia avuto davanti agli occhi le cose, pericolosi per gli altri. Nella riproduzione tanti elementi di vita vengono meno: il colore si perde, i gradi della luce si alterano, le forme si fanno lisce sulle lastre isocromatiche»³³².

Per questo motivo Venturi viaggiò sempre in lungo e in largo per studiare le opere “sul campo”. Nel corso delle sue peregrinazioni stilava inoltre dei taccuini di viaggio, ancora oggi conservati, in cui tracciava degli schizzi delle opere, al margine dei quali annotava le sue osservazioni su colore, stile, confronti, descrizioni, e così via (**fig. 129**)³³³. Questa abitudine era dovuta sicuramente ad una ripresa del metodo di Cavalcaselle, come vedremo una sorta di mentore per lo studioso³³⁴, ma anche alla difficoltà di disporre di riproduzioni fotografiche, soprattutto nei primi anni di attività³³⁵, e per quanto riguarda la pittura forse anche al desiderio di sopperire alla mancanza del colore. In sostanza, secondo chi scrive, la non totale fiducia nel mezzo fotografico gli impediva di affidare esclusivamente ad esso la memoria dell'opera. Lo stesso metodo era condiviso anche dal figlio Lionello, che spesso lo accompagnava nei suoi viaggi

³³¹ Il motto «vedere e rivedere» è più volte citato da Venturi nel corso della sua carriera. Ad esempio, esso era il titolo della dispensa universitaria per l'a.a. 1904-1905, il cui dattiloscritto si conserva presso la biblioteca venturiana dell'ICR a Roma (cfr. BIBLIOTECA ADOLFO VENTURI, d'ora in poi BAV, “Storia dell'arte. Lezioni”, n. di inventario 20288), così come della lezione inaugurale dell'a.a. 1909-1910 (come si legge nel relativo libretto delle lezioni conservato presso l'Archivio Storico della Sapienza: cfr. ASS, Attività didattica, Libretto delle lezioni di Storia dell'arte medievale e moderna, a.a. 1909-1910). Sempre nell'a.a. 1904-1905, in occasione del discorso inaugurale, affermava «penso ai giovani italiani che nella storia dell'arte troveranno nutrimento. Vedere e rivedere sia scritto nella loro insegna, se vogliono vincere le difficoltà prime del tecnicismo artistico e aprir gli occhi alla luce dell'arte» (VENTURI 1996, p. 111). Ancora nel 1927 Venturi scriveva poi nel volume *Studi dal vero attraverso le raccolte artistiche d'Europa* «l'esperienza è il primo aiuto, e l'esperienza si acquista solo vedendo e rivedendo instancabili» (cfr. VENTURI 1927b, p. 7), e nello stesso anno il motto era rivisitato nelle *Memorie autobiografiche* con l'espressione «chi più vede, meglio vede» (VENTURI 1927a, p. 200). Alla fine della sua carriera, in un saggio di presentazione del XXV volume della *Storia dell'arte italiana* pubblicato su *La Rassegna Italiana* nel 1940, aggiungerà poi eloquentemente «Vedendo e rivedendo, presa familiarità con le opere d'arte del passato, giunsi a sentirle. Nulla scrissi, senza avervi messo gli occhi dentro» (ripubblicato in VENTURI 1956, pp. 327-337, la cit. è tratta da p. 327).

³³² Cfr. VENTURI 1927b, p. 9.

³³³ Numerosi taccuini di viaggio, in cui sono registrate le opere studiate da Venturi durante i suoi viaggi in Italia e in Europa tra gli ultimi due decenni dell'Ottocento e il primo del Novecento, si conservano presso il Fondo Venturi di Pisa (FAV, serie “taccuini”). I materiali sono stati studiati da Emanuele Pellegrini (si veda in particolare PELLEGRINI 2011).

³³⁴ È Venturi stesso nelle sue *Memorie autobiografiche* a confermare di aver appreso il metodo direttamente dal maestro, accompagnandolo in alcuni viaggi (cfr. VENTURI 1927, p. 83). Sul rapporto tra Venturi e Cavalcaselle si rimanda al prossimo capitolo.

³³⁵ Nel citato studio sui taccuini pisani, infatti, Pellegrini ha notato che negli esemplari cronologicamente più tardi cala «in modo vistoso il numero dei disegni e tornano invece richiami all'esecuzione di fotografie con l'indicazione dei particolari da far riprodurre» (cfr. PELLEGRINI 2011, p. 31).

(come testimoniato dall'esistenza di numerosi taccuini redatti a quattro mani)³³⁶ e concordava con la sua opinione circa la fotografia e il suo rapporto con l'originale. Nella sua famosa *History of art criticism* (1936) scriveva infatti ad esempio:

«Photography, as evident, reproduces a single aspect of the work of art; but anyone who has seen the original can easily reconstruct it in memory by looking at the photograph. Therefore a comparison between photographs, by anyone who is familiar with the originals, can give a certainty on stylistic affinities or differences, otherwise impossible»³³⁷.

Da questa scarsa fiducia nella fotografia presa singolarmente, secondo chi scrive, si può dedurre che, anche se non si espresse mai apertamente in merito come fecero invece altri suoi colleghi³³⁸, Adolfo Venturi avesse presente, almeno a livello inconscio, il carattere interpretativo e parziale del mezzo.

Nonostante ciò, lo scopo primario della fotografia nell'attività venturiana fu sempre quello di documentazione delle opere, utile soprattutto ad una più efficace comunicazione con il pubblico e funzionale, pertanto, al suo grande progetto di educazione al patrimonio artistico nazionale. Al contrario, egli non arrivò mai a prendere in considerazione la fotografia come espressione artistica di per sé. Pur ribadendo le considerazioni fin qui proposte, perciò, è bene evitare di cadere nell'errore di attribuire a Venturi più meriti di quelli effettivamente avuti rispetto al riconoscimento del valore della fotografia nel campo storico-artistico. Seppur pioniere nel suo utilizzo come mezzo documentario e nell'affermazione del suo valore come sussidio allo studio della nuova disciplina, infatti, egli evitò invece di prendere parte al dibattito circa il riconoscimento del suo valore artistico. Nella famosa intervista condotta da Anton Giulio Bragaglia nel 1912³³⁹, alla domanda «La fotografia, elevata con squisiti criteri artistici, può

³³⁶ Nell'Archivio Lionello Venturi dell'Università La Sapienza è conservato infatti un gruppo di nove taccuini stilati da padre e figlio durante alcuni viaggi insieme in Italia e Nord Europa tra il 1903 e il 1914 (cfr. ALV, Faldone CLXI, fascicolo 29 "Libretti appunti viaggio"). Sull'argomento si veda il saggio di Silvia Danesi Squarzina *Taccuini di viaggio di Adolfo Venturi ritrovati* (DANESI SQUARZINA 2008), in cui è pubblicato il contenuto di alcune pagine contenenti schizzi affidati alla mano di Lionello, in cui la studiosa legge una sorta di emulazione del lavoro di Cavalcaselle. Nel citato saggio di Emanuele Pellegrini è confermata la compresenza di Adolfo e Lionello anche in almeno uno dei taccuini pisani (cfr. PELLEGRINI 2011, pp. 14-15). Per quanto riguarda l'utilizzo dei taccuini da parte di Lionello si veda anche IAMURRI 2002.

³³⁷ VENTURI 1936a, pp. 237-238. Sul rapporto di Lionello con la fotografia si rimanda al prossimo capitolo.

³³⁸ Il tema era stato affrontato in maniera diretta dal collega Heinrich Wölfflin nel saggio *Fotografare la scultura* (cfr. WÖLFFLIN 2008). Per un confronto con l'utilizzo della fotografia da parte degli altri studiosi contemporanei a Venturi si veda il prossimo capitolo.

³³⁹ L'intervista venne pubblicata con il titolo *L'arte nella fotografia* nel numero IX di febbraio del 1912 della rivista *La Fotografia Artistica*, ed è stata poi ripubblicata per intero all'interno di COSTANTINI 1990, pp. 174-177. La risposta di Venturi è stata analizzata e commendata da Ando Gilardi nel suo saggio *Creatività e informazione fotografica*, pubblicato in ZERI 1981, pp. 545-586. Sul tema della tutela dei diritti e del valore artistico della fotografia in Italia a inizio Novecento si veda ad esempio TOMASSINI 1987b.

completamente assurgere alla nobiltà e all'efficacia delle altre arti rappresentative?», Venturi rispondeva infatti:

«Della fotografia artistica non posso con competenza parlare, avendone io seguito lo svolgimento solo in quella parte che direttamente riguarda i miei studi; perciò mi limito a dirle che io altamente la apprezzo quale un preziosissimo ausilio alla nostra scienza, come pure debbo riconoscere che se questa, sorta tra le ultime, si è affermata e ha progredito così rapidamente, lo è appunto in grazia alla fotografia che permette gli studi di comparazione con maggior facilità ed efficacia»³⁴⁰.

Lo studioso proseguiva poi specificando che essa potesse servire anche come «ausilio» agli artisti, e soprattutto come espediente per liberarci «dalla produzione di tanti imbianchini», facendo diventare ancora più preziosa «la grande arte, per la rarità del suo uso». Pur non dichiarandosi apertamente contrario riguardo al riconoscimento del valore artistico del nuovo mezzo e limitandosi piuttosto a non esprimersi in merito³⁴¹, dimostrava quindi di fatto di non cogliere ancora a pieno questo aspetto specifico, dal momento che la fotografia poteva essere a suo avviso giusto uno strumento per gli artisti veri e propri, paragonato al massimo a una «buona incisione»³⁴². Il fatto stesso che egli fosse tra i pochi esperti (e unico storico dell'arte) interpellati da Bragaglia per affrontare l'argomento, però, è in ogni caso indice dell'importanza del mezzo nell'attività venturiana e del riconosciuto impegno dello studioso nella sua promozione.

Nonostante le riserve appena evidenziate riguardo il suo uso esclusivo e il suo valore artistico, Venturi aveva infatti come si diceva un'altissima considerazione del mezzo fotografico, e lottò con forza per la sua affermazione come base essenziale per la nuova disciplina. Esso non era considerato semplicemente utile, ma addirittura imprescindibile, per tutti i campi d'attività del nuovo storico dell'arte moderno. Oltre alle citate considerazioni deducibili dai suoi scritti, a confermare quanto la fotografia fosse giudicata essenziale da Venturi per gli studi storico-artistici sono ad esempio anche le ripetute rimostranze espresse dallo studioso nei confronti dei provvedimenti emanati dallo Stato a cavallo tra Otto e Novecento in merito alla limitazione

³⁴⁰ COSTANTINI 1990, p. 175.

³⁴¹ Venturi non prese posizione in maniera netta a favore del riconoscimento della fotografia come arte, ma neppure arrivò a negarlo in maniera assoluta, si limitò piuttosto a dire di non avere le competenze necessarie per potersi esprimere. La stessa domanda era stata posta da Bragaglia anche ad altri tre artisti ed esperti d'arte italiani: Ernesto Biondi, Giulio Aristide Sartorio e Gustavo Bonaventura, le cui le posizioni furono molto più nette. Ernesto Biondi e Aristide Sartorio sostennero infatti che la fotografia non fosse assolutamente all'altezza di essere considerata arte al pari di pittura e scultura. Gustavo Bonaventura al contrario sostenne che in Italia l'arte fotografica fosse sottovalutata, avendo in realtà tutto il merito di essere riconosciuta come arte.

³⁴² Precisava infatti «Intorno dunque alle fotografie d'arte di cui ella parla posso dirle solo che esse a me fanno l'effetto di buone incisioni» (COSTANTINI 1990, p. 176).

delle riproduzioni fotografiche di opere d'arte pubbliche. Come si avrà modo di analizzare dettagliatamente nell'ultimo capitolo, in numerosi documenti manoscritti dedicati al tema è possibile verificare infatti che nel pensiero di Venturi le limitazioni all'esecuzione di fotografie equivalsero a limitazioni degli studi³⁴³. Secondo chi scrive, ciò è valido non solo per la ricerca, ma per tutte le diverse attività che impegnarono lo studioso durante la sua carriera, come vedremo meglio nei paragrafi seguenti.

III.3.a - La didattica

Uno dei principali impieghi della fotografia da parte di Venturi fu quello nell'attività d'insegnamento, il primo che ci interessa analizzare in questa sede, essendo lo studio basato sulla ricognizione dei materiali raccolti proprio all'interno della sua fototeca universitaria. L'uso che Venturi fece della fotografia in ambito didattico aiuta a comprendere ancora meglio la considerazione dello studioso rispetto al nuovo mezzo e al suo contributo alla nascita della nuova disciplina.

Per comprendere il ruolo imprescindibile ricoperto dal mezzo fotografico nell'idea di didattica venturiana occorre innanzitutto leggere la già citata introduzione al catalogo Braun del 1887, in cui lo studioso affermava:

«L'insegnamento della storia dell'arte, prima che la fotografia venisse a ricevere un'applicazione così utile e nuova, era un insegnamento vuoto. L'allievo sentiva passare in rassegna i nomi dei geni dell'arte, compreso della stessa venerazione che avrebbe potuto provare verso un capitano vittorioso o verso un

³⁴³ In merito ad una legge del 1893, che introduceva una tassa per la riproduzione delle opere appartenenti allo Stato, Venturi scriveva in una lettera a Carlo Fiorilli del 12 dicembre 1893: «il regolamento per le riproduzioni fotografiche reca danno ad un'industria, che in questi ultimi anni ha fatto in Italia notevoli progressi; e più di tutto agli studiosi, che sono costretti a rinunciare di chiedere e di eseguire o di farsi eseguire riproduzioni, le quali facilitano i loro riscontri iconografici e stilistici. [...] gli studiosi strillano tutti contro il regolamento, che rende vani i loro sforzi» (cfr. FAV, faldone XXXIX "Pratiche ministeriali", documenti non numerati). Anche nel 1904, quando venne emanata prima una circolare che sospendeva i permessi per fotografare gli oggetti conservati presso Musei e Gallerie statali, e poi l'effettivo regolamento che imponeva la consegna di tre negativi per ogni scatto e per ogni formato e il pagamento di una tassa, Venturi intervenne in prima persona per cercare di risolvere la situazione. Già in una lettera del 14 giugno del 1899 scriveva ad esempio al Ministro della Pubblica Istruzione: «io sono stato sempre contrario alle restrizioni, perché esse [le fotografie] servono alla diffusione delle cognizioni storico-artistiche [...]. Gli studiosi, che hanno trovata e devono trovare sempre liberalità nel nostro paese, non dovevano essere inquietati da un regolamento, che può considerarsi, tante sono le limitazioni a riprodurre opere d'arte, veramente proibitivo». In merito alla circolare egli scrisse diverse lettere al Ministro, tra cui un ennesimo sollecito del 31 maggio, in cui si legge: «Proprio quando stava per essere diramata la circolare dell'S.V. molti fotografi correvano l'Italia, per interesse loro (che si risolve in interesse generale degli studi) e anche degli studi miei propri, e ora sono costretti alla inazione e soffrono danni o chiedono indennizzi. Ora non mi sembra possibile che il ministero si attenga a un partito così dannoso agli studi, anzi che voglia tenerli sospesi; e torno a invocare la revoca del provvedimento» (per gli ultimi documenti citati cfr. ASGNS, scatola "Manoscritti di Adolfo Venturi", fascicoli "1899" e "1904"). Per un quadro generale della vicenda si veda l'ultimo capitolo di questo studio, dedicato al rapporto di Venturi con i fotografi.

illustre letterato. Apprendeva date, fatti, racconti, tradizioni, senza che la sua memoria avesse un punto fisso qualsiasi. Naturalmente quel carico ondeggiante di erudizione arida veniva abbandonato, con maggiore facilità di quello che fosse ricevuto. Tutt'al più rimanevano, al posto d'un'erudizione sana e ben fondata, le teoriche vane, elastiche della metafisica. Così la storia dell'arte, che per gli Italiani è pure la parte più splendida e gloriosa della loro storia, non rimase per molto tempo, e sino a giorni molto prossimi a noi, che un esercizio di frasi per il poeta o un campo ove poteva facilmente sbizzarrirsi il filosofo»

continuando poi

«La fotografia è venuta non solo a soccorrere ma a fare il maestro, e col maestro a soccorrere e a fare lo scolaro. La storia dell'arte insegnata con fotografie alla mano servirà ad acuire l'osservazione del giovane, a guidarlo a comprendere l'evoluzione delle forme e i segreti della bellezza; a gustare l'opera d'un artista da suoi primi tentativi alla maturità del genio; a seguire il movimento d'una scuola d'arte dall'alba al mezzogiorno e dal mezzogiorno al suo tramonto. La storia dell'arte sarà così una storia di costumi, di sentimenti, d'idealità: diverrà la storia intima, ideale della vita e delle tendenze dei popoli»³⁴⁴.

Sempre nello stesso scritto Venturi aggiungeva, elogiando lo specifico lavoro della ditta alsaziana:

«Nella scuola, invece d'incisioni, di disegni, ove l'artista interpretò antiche opere d'arte, guardando dietro le lenti di proprii sentimenti, le fotografie Braun fedelmente, recheranno le immagini delle opere antiche; e l'allievo più facilmente, che nelle traduzioni, intenderà lo spirito del maestro e ne comprenderà la sua lingua»³⁴⁵.

È evidente, insomma, nelle parole di Venturi, il debito che l'insegnamento della storia dell'arte, e la nascita della stessa come disciplina scientifica e universitaria, pagava a suo avviso nei confronti del mezzo fotografico. Come già notato, non esistendo in Italia precedenti, negli anni Novanta dell'Ottocento Venturi dovette inventare da zero il suo metodo didattico, ispirandosi in particolare alla Germania e confrontandosi sull'argomento con i colleghi nordici (quali ad esempio Justi, Semper, Wickhoff, Wölfflin e Schmarsow)³⁴⁶. Per ricostruire tale metodo, e il ruolo effettivo che la fotografia svolse al suo interno, sono fondamentali innanzitutto le

³⁴⁴ BRAUN 1887, pp. XXXIX-XL.

³⁴⁵ BRAUN 1887, p. XL.

³⁴⁶ Cfr. SANVITO 2008, p. 165 e AGOSTINELLI 2012, pp. 204-210. In entrambi gli scritti sono citate delle lettere di quel periodo nelle quali i docenti tedeschi informavano Venturi sul sistema d'insegnamento in Germania, citando spesso anche l'esistenza di collezioni di fotografie e tavole utilizzate a tale scopo.

Già nel 1886, in un articolo dedicato alle fotografie Braun, Venturi elogiava l'uso della fotografia nella didattica tedesca. Scriveva infatti: «In Germania, la fotografia, che riempie gli stipi dei cultori dell'arte, ed è esposta nelle scuole, nelle università, ove la storia artistica ha cattedre e insegnanti celebratissimi, ha fatto necessariamente i più grandi progressi» (VENTURI 1886).

testimonianze scritte, sia degli allievi che di Venturi stesso³⁴⁷. In un intervento del 1914 ad esempio egli riassumeva così l'evoluzione del suo metodo nel corso dei primi anni d'insegnamento:

«Cominciai a esporre alcune grandi fotografie relative ai soggetti trattati nei miei corsi: ma non si può sempre avere a disposizione riproduzioni di dimensioni sufficienti; farne circolare delle piccole è un sistema che presenta molti inconvenienti e causa una perdita di tempo enorme, soprattutto se il pubblico è numeroso. Ebbi così l'idea di far stampare in fototipia delle tavole di grande formato con le riproduzioni di tutte le opere di cui mi occupavo ai corsi; attraverso queste tavole tutti i miei allievi avevano la loro immagine a disposizione»³⁴⁸.

Venturi aveva brevettato queste tavole con il nome di "Atlanti per uso dell'insegnamento" e le pubblicizzava presso la comunità scientifica internazionale, ad esempio durante il Congresso Internazionale di Storia Comparata di Parigi del 1900³⁴⁹ o il Congresso Internazionale di Scienze Storiche di Roma del 1903. In occasione di quest'ultimo, la sua proposta di pubblicare gli atlanti per renderli disponibili a chiunque e farli circolare in tutta Europa venne accolta dal Congresso, che nominò una speciale commissione che la conducesse a compimento³⁵⁰.

Tali atlanti erano in effetti molto apprezzati dagli studiosi di tutto il continente. È interessante citare a questo proposito una lettera in cui Julius von Schlosser, già nel 1900, chiedeva a Venturi «un esemplare (magari anche un po' logorato o macchiato) delle tavole destinate da Lei con sì felice idea per l'insegnamento della storia dell'arte»³⁵¹. Oltre ad essere ammirati e richiesti in

³⁴⁷ Una ricostruzione del metodo di insegnamento di Venturi, a partire da alcuni testi manoscritti per le lezioni conservati presso il Fondo Venturi di Pisa, è stata accennata anche da Donata Levi in LEVI 2014. Il saggio affronta il tema dal punto di vista del linguaggio e degli argomenti trattati, ma dalla citazione di alcuni passaggi dei manoscritti emerge anche come l'uditorio fosse coinvolto dal docente in un vero e proprio percorso visivo, grazie a continui riferimenti all'apparato fotografico (si veda in particolare p. 410).

³⁴⁸ VENTURI 1914, p. 95. La traduzione citata è di Marco Cardinali (cfr. CARDINALI 1992, p. 83). In una lettera manoscritta del 1903, rinvenuta presso l'Archivio Storico del Gabinetto Nazionale delle Stampe dell'attuale Istituto Centrale per la Grafica, così descriveva l'uso di tali tavole: «il sottoscritto dà a ciascuno de' suoi discepoli e uditori de la Università degli Studi, una o più tavole con le riproduzioni de' monumenti artistici, oggetto della sua lezione, perché gli ascoltatori abbiano modo di fare confronti d'imprimersi questa o quella forma nella memoria, di seguirlo nello studio analitico» (cfr. ASGNS, faldone "Manoscritti di Adolfo Venturi", fascicolo "1903", lettera di Adolfo Venturi al Ministero della Pubblica Istruzione del 22 maggio 1903).

³⁴⁹ Cfr. VENTURI 1900c.

³⁵⁰ Si veda la sua relazione negli atti del Congresso, pubblicati nel 1905 (VENTURI 1905). La proposta di Venturi, segnata nel verbale della quinta seduta, di lunedì 6 aprile 1903, venne accolta dal Congresso, che nominò una speciale commissione preposta (CONGRESSO INTERNAZIONALE SCIENZE STORICHE 1905, p. XVII-XVIII), di cui però non sono noti esiti. Nello stesso Congresso venne anche approvata la proposta di Serafino Ricci di istituire degli archivi fotografici e gipsoteche nei maggiori luoghi di cultura, proposta approvata nella dodicesima seduta, di giovedì 9 aprile (CONGRESSO INTERNAZIONALE SCIENZE STORICHE 1905, p. XXX).

³⁵¹ Cfr. FAV, carteggio Schlosser, lettera del 7 febbraio 1900 (la traduzione è di Donata Levi, pubblicata in LEVI 2014, p. 412, nota 6).

È possibile notare però che anche Schlosser, come Venturi, preferisse la visione diretta delle opere alla riproduzione fotografica, come si può evincere dal testo autobiografico *La storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi di un*

prestato dalle università tedesche e austriache³⁵², essi furono utilizzati poi dagli ex allievi venturiani presso le altre cattedre istituite nel corso degli anni in Italia, primo tra tutti Pietro Toesca³⁵³.

Proprio nella Fototeca dell'attuale Biblioteca di Arte Musica e Spettacolo dell'Università di Torino, dove Toesca ricoprì per primo la cattedra di storia dell'arte a partire dall'a.a. 1907-1908, sembrano essere conservati gli unici esemplari esistenti di queste tavole. Sebbene si ritenga comunemente che non ne sia sopravvissuto alcun esemplare, infatti, nel corso del presente studio è stato invece possibile individuarne ben cinquantuno, tutte diverse tra loro, all'interno del "Fondo Toesca-Fotografie" della suddetta biblioteca (**figg. 130-138**)³⁵⁴.

Il fondo, composto da un nucleo di 100 stampe fotografiche, è già stato oggetto di catalogazione e digitalizzazione in occasione di una tesi di laurea in Biblioteconomia discussa nell'a.a. 2008-2009 dalla dott.ssa Viola Agata Lanza, i cui risultati sono stati pubblicati nel 2011³⁵⁵. Insieme alla relazione dell'operazione, vennero pubblicate in quell'occasione anche quattro delle

suo cultore, in cui lo studioso parla dell'abitudine nella scuola di Vienna alle esercitazioni attraverso la «contemplazione diretta» delle opere nei musei, aggiungendo anche «si sa come in particolar modo nella plastica [...] l'aver a che fare con fotografie e, ancor peggio, con zincografie, abbia condotto a conclusioni al tutto errate» (cfr. VON SCHLOSSER 1936, pp. 154-155).

³⁵² Come riportava Venturi stesso nel già citato intervento del 1914 (cfr. VENTURI 1914, pp. 95-96).

³⁵³ Cfr. CALLEGARI - GABRIELLI 2009. Sul rapporto tra Venturi e Toesca si vedano LORIZZO 2020 e il capitolo dedicato al confronto con gli altri studiosi all'interno di questo studio. Come si avrà poi modo di approfondire, sull'utilizzo delle tavole da parte di Toesca è eloquente il carteggio conservato a Pisa. In una lettera del 1905, ad esempio, Toesca scrive a Venturi tutto il programma delle lezioni che ha intenzione di adottare per l'anno successivo (sull'arte lombarda), dicendosi poi molto spaventato dall'«assoluta mancanza di materiale illustrativo per le lezioni», e in altre lettere dello stesso anno chiede a Venturi di inviargli le sue tavole in prestito. Lo stesso accade nelle lettere del 1907, in una delle quali Toesca espone le lezioni che vorrebbe impartire, aggiungendo «ma qui mi sorgerà dinnanzi il grave ostacolo dei mezzi d'illustrazione», e in un'altra dello stesso anno che «le lezioni sarebbero inutili s'io non potessi disporre di materiale illustrativo». Toesca chiede ripetutamente tavole in prestito, specificando che ne occorrevano circa una cinquantina per ogni lezione, e che le tavole venivano inviate e restituite direttamente dalla Biblioteca Alessandrina, che all'epoca aveva in carico tutto il materiale iconografico. A volte Toesca chiede anche di poter modificare l'ordine delle figure all'interno delle tavole, e si può intuire un pizzico di insofferenza da parte dell'allievo nell'essere vincolato così fortemente al metodo del maestro.

In alcune lettere del 1908, oltre alle tavole per le lezioni, si parla anche di "beneamati foglietti". In una in particolare, Toesca spiega che l'università non gli concedeva nessun sussidio per i materiali didattici, ma chiede comunque di far continuare l'invio di questi "fogli", di cui avrebbe risposto personalmente. Nel 1909 si parla ancora di queste tavole ricevute da Venturi, ma poi si parla anche di un assegno straordinario richiesto al ministro per le spese di primo impianto di un Gabinetto di Storia dell'arte a Torino e l'acquisto di una macchina per proiezioni. Si continua poi a parlare delle tavole anche negli anni successivi, dei mancati sussidi per tali materiali da parte dell'università e delle lezioni che Toesca progettava (con elenchi di temi da affrontare). La cosa più interessante che si evince da questi scambi epistolari è come il programma delle lezioni variasse in base alla disponibilità delle illustrazioni. Cfr. FAV, carteggio Toesca Pietro.

³⁵⁴ Cfr. FONDO TOESCA FOTOGRAFIE (d'ora in poi FTF).

³⁵⁵ Le 100 stampe fotografiche oggetto dello studio, tutte riferibili all'attività di Toesca, sono state anche ricondizionate, e si trovano attualmente riunite, ciascuna singolarmente custodita in una cartella di carta da archivio acidfree, in quattro contenitori di cartone antiacido per lunga conservazione appositamente realizzati. Una relazione dell'intera esperienza è stata pubblicata in BALDI - LANZA 2011.

Sul tema si veda anche la documentazione relativa alla Fototeca sul sito della RETE FOTOTECHE/ARCHIVI FOTOGRAFICI UNIVERSITARI (<http://edvara.infofactory.it/fototeche-universitarie154/document/49465/> e http://edvara.infofactory.it/media/upload/2022/05/25/versione-dossier-25_5-rid.pdf).

suddette tavole (**fig. 139**)³⁵⁶, ricondotte ai primi anni d'attività di Toesca, ma trattate alla stregua delle altre fotografie. Effettivamente, né le quattro citate né le altre tavole torinesi sembrano essere mai state esplicitamente individuate e studiate come gli "atlanti" per l'insegnamento di derivazione venturiana, neanche in occasioni successive³⁵⁷. Secondo chi scrive, invece, esse possono certamente essere interpretate come tali³⁵⁸.

Le tavole torinesi assumono particolare importanza in relazione al fatto che, purtroppo, ad oggi non siano stati individuati materiali di questo genere presso la Sapienza. Sarebbe perciò utilissimo studiarle approfonditamente, per comprendere meglio le modalità di stampa e le scelte dei soggetti e della composizione delle fotografie all'interno di ogni tavola, e ricondurne la progettazione a Toesca o a Venturi. Secondo chi scrive, è probabile infatti che la maggior parte siano da attribuire a quest'ultimo, poiché, come abbiamo visto, inizialmente erano chieste in prestito al maestro e Toesca non aveva modo di poterle modificare³⁵⁹. Si avrà modo di approfondire adeguatamente il discorso nel paragrafo dedicato a Toesca nel prossimo capitolo. Anche se non si conservano tavole di questo tipo presso la Sapienza, esistono però testimonianze circa il loro acquisto. Nelle sue *Memorie Autobiografiche* Venturi riferiva ad esempio di come se le fosse procurate pagando di tasca propria. Ricordando gli inizi come insegnante, egli affermava infatti:

«Salii con sacro timore sulla cattedra, e, mancando ogni apparato che potesse dar all'attenzione dei miei uditori un punto fisso, ricorsi all'iconografia per interessare il mio pubblico domenicale. Ma ben presto, sembrandomi di far torto alla mia disciplina, feci stampar a mie spese tavole fototipiche con figure delle

³⁵⁶ Cfr. BALDI - LANZA 2011, pp. 116-118 e 122. Si trattava di quattro stampe al carbone su carta montate su cartoni di supporto secondario di circa 50 x 60 cm: una riprodotte 14 opere di Giovanni Bellini (numero di catalogo R0634651), una 12 opere di Luca della Robbia (n. R0634647), una 8 opere di Domenico Ghirlandaio e Filippino Lippi (n. R0634656) e una 9 immagini dei Rilievi di Santi Butiglioni all'Ospedale del Ceppo di Pistoia (n. R0634683).

³⁵⁷ Cfr. BALDI - LANZA 2011. Anche all'interno della monografia edita nel 2009 *Pietro Toesca e la fotografia. Saper vedere*, non mi pare ci fossero riferimenti a tali materiali. Sul tema dell'insegnamento del docente a Torino erano infatti pubblicati gli albumetti di fototipie di cui si parlerà a breve, ma non le suddette tavole (cfr. CALLEGARI - GABRIELLI 2009). Lo stesso vale per il dossier pubblicato nel 2022 sul sito della RETE FOTOTECHNE/ARCHIVI FOTOGRAFICI UNIVERSITARI, in cui sono inserite alcune riproduzioni delle tavole, ma non vi è accenno alla loro specificità all'interno del testo (cfr. http://edvara.infofactory.it/media/upload/2022/05/25/versions-dossier-25_5-rid.pdf, pp. 75-79).

³⁵⁸ Ringrazio Carla Uselli della Biblioteca di Arte Musica e Spettacolo dell'Università degli Studi di Torino per la disponibilità e per avermi permesso di consultare tutti i materiali digitalizzati conservati presso il "Fondo Toesca-Fotografie".

³⁵⁹ Ad esempio, come vedremo meglio nel prossimo capitolo, è possibile secondo chi scrive attribuire tre delle quattro tavole pubblicate da Lanza a Venturi piuttosto che a Toesca. Sarebbe importante a mio avviso studiare i soggetti presenti in tutte le tavole, ed effettuare un riscontro con i libretti delle lezioni, con le fotografie conservate presso La Sapienza e con il carteggio conservato a Pisa, al fine di attribuire con certezza i materiali all'utilizzo e alla progettazione dell'uno o dell'altro docente. Purtroppo, per motivi di tempo, non è stato possibile effettuare uno studio del genere su tutte le tavole nel corso della presente ricerca.

cose di cui intendevo discorrere. Ciascuno dei miei uditori aveva così il suo piatto davanti; e molti vennero a cibarsi»³⁶⁰.

Grazie ad alcune ricevute conservate presso l'Archivio Storico dell'Alessandrina³⁶¹ e ad alcune missive rinvenute presso l'Archivio Storico del Gabinetto Nazionale delle Stampe³⁶², sappiamo però che le tavole vennero acquistate anche tramite l'università, in un primo momento attraverso commissioni a diversi fornitori, poi forse affidate in forma esclusiva alla ditta romana Danesi, in seguito ad una convenzione con il Ministero della Pubblica Istruzione³⁶³.

Le fotografie per le lezioni erano scelte da Venturi e poi acquistate o commissionate direttamente ai fotografi. Non sempre però erano acquistate a quell'unico scopo. Molto spesso, infatti, le fotografie erano reimpiegate da Venturi nei vari settori della sua attività, e del resto gli argomenti delle lezioni erano quasi sempre legati alla sua contemporanea produzione scientifica, e avanzavano paralleli a quelli trattati nei volumi della sua *Storia dell'arte italiana*, di cui si parlerà meglio più avanti³⁶⁴. Carlo Ludovico Ragghianti, ad esempio, nel suo *Profilo della critica d'arte in Italia* scriveva a proposito delle già citate tavole fototipiche:

«Nella scuola romana di Adolfo Venturi ai discendenti venivano elargiti grandi fogli di carta patinata formato cm 70x100, con sopra stampate alcune decine dei piccoli clichés che illustravano la *Storia dell'arte* edita dallo Hoepli. I discepoli osservavano le figure mentre il Maestro leggeva le pagine della *Storia* scritte di fresco»³⁶⁵.

Nonostante ciò, è comunque certo che numerose fotografie, soprattutto nei primi anni di docenza venturiana, in assenza sia di un gabinetto fotografico che di materiali da reimpiegare,

³⁶⁰ VENTURI 1927a, p. 143.

³⁶¹ Si conservano presso l'Archivio Storico dell'Alessandrina delle attestazioni di pagamento relative alle citate tavole, ad esempio le copie di una ricevuta della Unione Cooperativa Editrice di Roma per «Tavole stampate per la Scuola dell'arte medievale e moderna alla università di Roma. N. 25 (venticinque) tavole di 100 copie ciascuna, a L. 20. L. 500. Saldato. Roma, 10 ott. 1903» (notizia riferita anche da Ilaria Schiaffini in SCHIAFFINI 2018a, p. 33, nota 68), e di una ricevuta della Tipografia della R. Accademia dei Lincei «Per numero tre tavole [di 100 copie ciascuna] L. 120. Roma 28 8bre 1903. Saldato». Cfr. ASA, Titolario 1884-1912, fascicolo «Fotografie e tavole».

³⁶² Si conserva infatti in quell'archivio uno scambio di lettere tra Venturi e il Ministero della Pubblica Istruzione, datate tra il maggio e il novembre 1903, riguardanti il rimborso delle spese sostenute per l'acquisto di tavole per il corso presso la Sapienza. Cfr. ASGNS, faldone «Manoscritti di Adolfo Venturi», fascicolo «1903», «Lettere in Arrivo e Partenza. Corso di storia dell'arte medievale e moderna».

³⁶³ La notizia è dedotta da Edith Gabrielli attraverso lo studio della citata corrispondenza con Toesca conservata a Pisa (cfr. GABRIELLI 2009, pp. 24-25).

I Danesi furono una famiglia di litografi e fotografi la cui attività fu fondata da Michele e dai figli Camillo e Cesare nel 1839 e proseguì con poi con Remo Danesi Hinna e dai suoi figli Luciano e Giorgio fino allo scioglimento della ditta nel 1979. Come vedremo, essi furono fondamentali nella carriera di Venturi, sia come fornitori di illustrazioni, che come editori delle sue riviste. Per un approfondimento sulla ditta si veda MIRAGLIA 1986.

³⁶⁴ Su questo tema si veda ONORI 2018.

³⁶⁵ Cfr. RAGGHIANI 1973, p. 135. Sul rapporto tra Venturi e Ragghianti si veda il saggio di Emanuele Pellegrini «...Aver detto male di Garibaldi»: Carlo Ludovico Ragghianti e Adolfo Venturi (PELLEGRINI 2005).

vennero acquistate proprio per un preciso scopo didattico. Testimonianza fondamentale in questo senso costituiscono alcuni documenti conservati presso l'Archivio Storico della Biblioteca Alessandrina³⁶⁶. La biblioteca, fino all'istituzione del Gabinetto di Storia dell'arte nel 1909, aveva in carico le fotografie, e pertanto la sua documentazione (che parte negli anni Novanta dell'Ottocento), ci permette di avere una stima degli acquisti di materiale iconografico da parte di Venturi nel primo periodo della sua docenza³⁶⁷. Grazie alla corrispondenza in particolare, sappiamo che la somma annua a disposizione di Venturi per l'acquisto di materiale fotografico per la Scuola di Storia dell'arte era di 800 lire (**fig. 141**)³⁶⁸. Si conservano poi presso l'Alessandrina anche bilanci annuali (**fig. 140**), scambi di lettere tra il bibliotecario e Venturi e ricevute di pagamento dei fotografi (**fig. 272**), tutti documenti che testimoniano inequivocabilmente come numerose fotografie delle maggiori ditte italiane e straniere (ad esempio Braun, Alinari, Anderson, Brogi, Poppi, Incorpora, Ferrario, ecc.) fossero acquistate appositamente da Venturi a fini didattici.

Lo studioso, grazie alla sua posizione, godeva sicuramente di sconti e prezzi di favore per tali acquisti. In una lettera del 31 marzo 1906, ad esempio, inviata dalla Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti al direttore del Gabinetto Fotografico Nazionale Giovanni Gargioli, si legge:

«Il Comm. Prof. Venturi si è rivolto a questo ministero chiedendo che gli sia concessa la riduzione del 90% sul prezzo delle fotografie, che intende da acquistare da codesto gabinetto fotografico, per scopo di studio e per la scuola di storia dell'arte medievale e moderna nell'Università di Roma. Nulla ho in contrario a concedere al Professore la chiesta riduzione, avendo egli dato assicurazioni che l'importo di tali fotografie supererà di gran lunga il limite minimo di £ 90, a norma di quanto dispone l'art. 8 del Regolamento per la vendita delle pubblicazioni e riproduzioni artistiche e archeologiche, approvata con Decreto Min.le 13 giugno 1904»³⁶⁹.

³⁶⁶ Cfr. ASA, Titolario 1884-1912, fascicolo "Fotografie e tavole".

³⁶⁷ Anche le tavole per l'insegnamento realizzate da Venturi erano depositate presso la Biblioteca Alessandrina (cfr. ASGNS, faldone "Manoscritti di Adolfo Venturi", fascicolo "1903", "Lettere in Arrivo e Partenza. Corso di storia dell'arte medievale e moderna").

³⁶⁸ Come testimonia ad esempio una lettera datata 7 luglio 1900 in cui Venturi scriveva al Rettore: «Onorando Sig. Rettore, Il Ministero della Pubblica Istruzione si è compiaciuto in questi ultimi anni di assegnare £ 800, per acquisto di materiale fotografico ad uso della mia scuola di storia dell'arte medievale e moderna. [...] Benchè esigua la somma di £ 800, e non corrispondente alle grandi spese che io debbo sostenere per dare a' miei allievi il modo di seguirmi nelle mie dimostrazioni, sarei soddisfatto che la somma mi fosse assegnata nel nuovo anno scolastico, e non chiedo di più». La lettera, conservata presso l'Archivio Storico della Sapienza, è stata pubblicata da Stefano Valeri in VALERI 1995, pp. 119-120. L'assegno di 800 lire annue è citato anche in numerose missive del Ministro della Pubblica Istruzione al bibliotecario dell'Alessandrina, datate tra il 1898 e il 1902 e conservate presso l'Archivio Storico della biblioteca (cfr. ASA, Titolario 1884-1912, fascicolo "Fotografie e tavole").

³⁶⁹ La lettera è conservata presso l'archivio del Gabinetto Fotografico Nazionale dell'ICCD, d'opera in poi ASGFN, fascicolo f.9 "Riduzione sul prezzo d'acquisto di fotografie per Adolfo Venturi" (è stata inoltre pubblicata da Paola Callegari in CALLEGARI 2009, p. 227).

La lettera ci permette di sapere non solo che Venturi si rifornisse in maniera fissa e continuativa dal Gabinetto per le sue fotografie, ma che usufruisse di trattamenti di favore e notevoli riduzioni sui costi di vendita. Egli arrivò anche a commissionare al Gabinetto vere e proprie campagne fotografiche in convenzione con l'Università, come suggeriscono altre missive³⁷⁰ e come sottolineato da Benedetta Cestelli Guidi in un recente saggio³⁷¹.

Le fotografie, come si diceva, erano mostrate a lezione in modo da permettere agli studenti di seguire le parole del maestro (in grande formato, che permetteva la visibilità da parte di tutto l'uditorio, o riprodotte nelle citate tavole fototipiche), ma furono usate da Venturi anche come esercitazione su problemi critico-attribuzionistici. Una testimonianza in questo senso è fornita dai libretti delle lezioni, conservati presso l'Archivio Storico della Sapienza e recentemente studiati da Maria Onori. Su tali libretti sono appuntati gli argomenti trattati giornalmente dal docente, uno dei quali era appunto l'«esibizione di fotografie» di opere d'arte inedite o dibattute (**figg. 142-144**)³⁷². Venturi era in effetti molto affezionato agli esercizi attributivi effettuati mediante fotografie, e questa pratica si estendeva anche all'esterno delle mura universitarie. In una commemorazione del maestro (pubblicata in occasione del centenario della sua nascita nel 1956), Valerio Mariani ricordava il metodo di Venturi e, sottolineando come il suo magistero non si esaurisse solo nei corsi universitari, scriveva:

«Docenti, a loro volta, dai capelli incanutiti, gli scolari di allora [...] non dimenticano le serate trascorse in casa sua, fino a tardissima ora, tra tante fotografie accatastate dalle quali, atteggiando le labbra ad un sorriso dolce e furbesco insieme, egli traeva a caso l'immagine d'un'opera mai vista prima d'allora, aspettando il parere dei giovani, ricolmo di gioia se l'attribuzione collimava con la propria, discutendo lealmente quella che veniva proposta in contrasto alla sua: caso rarissimo in uno studioso di così grande notorietà»³⁷³.

³⁷⁰ Ad esempio, in una lettera del 3 novembre 1905 si legge: «Il prof. Adolfo Venturi avendo bisogno di fotografie di antichi dipinti esistenti in Assisi, Firenze, Prato, Pistoia e Pisa, ha proposto a questo Ministero di affidarne l'esecuzione alla S.V., offrendo di sostenere la metà delle spese occorrenti e rinunciando a qualsiasi diritto di proprietà sulle negative fotografiche. Questo Ministero ha accolta la proposta e la S.V. potrà senz'altro mettersi d'accordo col suddetto prof. Venturi». Cfr. ASGFN, fascicolo f.12 "Missioni in Umbria e Toscana" (la lettera è stata pubblicata da Paola Callegari in CALLEGARI 2009, p. 227 e da Anna Perugini in PERUGINI 2014, p. 179).

³⁷¹ Cfr. CESTELLI GUIDI 2018. Numerose sono state le campagne commissionate da Venturi al Gabinetto di Gargioli per la documentazione del centro Italia, sempre dividendo a metà le spese di produzione tra Gabinetto e Università. Purtroppo, però, non conosciamo se non a grandi linee queste commissioni. Sul rapporto di Venturi con il Gabinetto, e con i suoi due primi direttori Gargioli e Carboni in particolare, si veda il capitolo V del presente studio.

³⁷² Cfr. ARCHIVIO STORICO SAPIENZA (d'ora in poi ASS), Attività didattica, aa. 1908-1909/1928-1929, e ONORI 2018.

³⁷³ MARIANI 1956, pp. 54-55.

Sul discorso delle esercitazioni attributive e gli allievi di Venturi, appare opportuno citare nuovamente Ragghianti, che subito di seguito alla citazione riportata poco sopra, scriveva: «Negli anni 1934-35 ebbi a Roma più frequenti e vivamente cordiali rapporti con Roberto Longhi, e insieme ci divertimmo spesso con un gioco a "quiz" speciale, che consisteva nel ritagliare o nell'occhiellare particolari anche assai marginali e frequentemente inosservati di

Oltre alle tavole e alle stampe fotografiche, per le sue lezioni Venturi fece poi uso anche di diapositive, un mezzo che fu costretto ad un certo punto ad introdurre, ma che certamente non amava. Sosteneva infatti nel 1903: «Alcuni insegnanti di qualche istituto d'Europa si valgono di proiezioni luminose, le quali non permettendo il confronto immediato delle figure de' monumenti o non presentando le figure stesse ad un tempo, non sono della grande utilità che alcuni suppongono»³⁷⁴. Come abbiamo visto nel secondo paragrafo, infatti, l'uso delle diapositive come ausilio didattico era stato istituzionalizzato da Hermann Grimm all'università di Berlino già negli anni Novanta dell'Ottocento e proseguito poi dal suo successore Heinrich Wölfflin, al quale però Venturi scriveva in una lettera del 1907: «sono nemico del buio, della teatralità, e poi non trovo, nelle proiezioni, l'aiuto che vorrei per la comparazione»³⁷⁵. Sappiamo però che ad un certo punto lo studioso dovette cedere e adeguarsi al metodo, come testimonia ad esempio una lettera conservata a Pisa, inviata da Carlo Carboni a Venturi in occasione del suo ritiro dall'insegnamento nel 1931, in cui il fotografo, oltre ad elogiare il maestro, lo ringraziava in particolare a nome di tutto il Gabinetto Fotografico Nazionale (di cui era direttore dal 1913) per quanto gli aveva fatto elargire ogni anno proprio per la lavorazione delle diapositive³⁷⁶.

La citata lettera a Wölfflin, però, proseguiva poi dicendo: «non trovo, nelle proiezioni, l'aiuto che vorrei per la comparazione, quale invece è permessa dai libretti dove sieno riprodotte le cose delle quali tratto e fo l'analisi».

Oltre agli strumenti già elencati, Venturi utilizzò perciò certamente per le sue lezioni anche dei "libretti", secondo chi scrive identificabili, come vedremo, con una serie di albumetti di fototipie ancora conservati presso il Dipartimento SARAS della Sapienza.

Alcune notizie utili a ricostruire la storia di questi materiali sono rintracciabili innanzitutto nel carteggio pisano. Grazie ad una lettera di Vittorio Alinari, ad esempio, sappiamo che già

fotografie d'opere di pittura, con reciproca sfida a individuarne gli autori e possibilmente i dipinti di pertinenza» (cfr. RAGGHIANI 1973, pp. 135-136).

³⁷⁴ La citazione è tratta dal già citato intervento presso il Congresso Internazionale di Scienze Storiche del 1903 (cfr. CONGRESSO INTERNAZIONALE SCIENZE STORICHE 1905, p. 45).

³⁷⁵ La lettera è stata pubblicata da Giacomo Agosti in AGOSTI 1996a, p. 169. Sull'uso delle fotografie in Germania si veda MESSINA 2001, p. 15.

³⁷⁶ Cfr. FAV, carteggio Carboni Carlo, lettera del 20 maggio 1931. Sulla figura di Carboni si veda la scheda fotografo pubblicata dall'ICCD: <http://www.fotografia.iccd.beniculturali.it/inventari/scheda-fotografo/4>.

Testimonianze dell'utilizzo delle diapositive da parte di Venturi si trovano anche in altre corrispondenze, ad esempio in una lettera di Antonio Muñoz datata 13 gennaio 1913, in cui il giovane libero docente chiedeva al maestro di concedergli in prestito la «sua macchina da proiezioni» (la lettera è conservata presso il Fondo Venturi di Pisa, e citata da Giulia Calanna in CALANNA 2017, pp. 135-136), o in una lettera di Alessandro Anderson a Lionello Venturi, in cui il fotografo citava un ordine di padre e figlio per ben 1729 diapositive (cfr. ALV, Fondo Corrispondenza, serie V, fasc. 31).

all'epoca della libera docenza (più precisamente nel 1893) Venturi si era rivolto alla ditta fiorentina per una fornitura di «albumetti»³⁷⁷. Alinari aveva risposto affermativamente, proponendogli addirittura più varianti, con diverse fasce di prezzo (già rilegati e completi per 6.50 lire, fototipie sciolte ma con didascalie personalizzate secondo i suoi appunti per 5 lire, sciolte senza didascalie e non ritagliate per 2 franchi ciascun album), ma è probabile che l'affare non andò in porto, e che tale strumento venne introdotto da Venturi solo più tardi. Non abbiamo infatti tracce di simili produzioni Alinari, e anche nella corrispondenza con Toesca, come abbiamo visto molto incentrata sulla strumentazione didattica, solo a partire dal 1908 vengono citati oltre alle tavole fototipiche anche dei «beneamati foglietti»³⁷⁸. Questi sono interpretabili come dei piccoli fogli recanti al massimo due o tre immagini ciascuno, associabili appunto in libretti di dispense (stampati a beneficio di Venturi e, come per le tavole, venduti in seconda battuta anche a Toesca, che li utilizzava all'Università di Torino)³⁷⁹.

Secondo chi scrive, questi “beneamati foglietti” sono la stessa cosa rispetto ai “libretti” citati da Venturi nella lettera a Wölfflin, e come si diceva identificabili con dei materiali ancora oggi conservati presso l'Archivio Storico Fotografico della Sapienza. Sono stati individuati infatti in archivio 70 volumetti di fotografie di opere d'arte (un altro esemplare dei quali si conserva anche presso l'Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro di Roma)³⁸⁰ stampate su fogli bianchi di 17 x 24,5 cm, in ordine cronologico e senza didascalie, analizzati approfonditamente nell'ambito di questo studio (**figg. 33-34, 145**). Gli albumetti, raffiguranti esclusivamente opere di pittura (e in rari casi di grafica), sono di due tipologie diverse, riprodotte in serie di più copie numerate³⁸¹: una prima che va da Lorenzo Monaco a Leonardo da Vinci, e una seconda che, proseguendo il percorso iniziato con la prima, va da Melozzo da Forlì ad un anonimo napoletano della fine del Quattrocento. L'assenza di didascalie lascerebbe supporre che gli albumetti servissero in particolare per le esercitazioni di riconoscimento, ma la loro riproduzione in numerose copie tutte uguali (nonché l'impostazione secondo un unico

³⁷⁷ Cfr. FAV, carteggio Alinari Vittorio, lettera del 13 settembre 1893.

³⁷⁸ Si veda la nota 354. Degli album simili, utilizzati da Toesca presso l'Università di Torino, si conservano ancora nell'archivio di quell'istituto, e sono stati pubblicati in CALLEGARI - GABRIELLI 2009, pp. 88-100. Sul tema si veda il prossimo capitolo.

³⁷⁹ Come si legge nella già citata corrispondenza conservata a Pisa. Questi materiali sono analizzati da Edith Gabrielli in GABRIELLI 2009, p. 25.

³⁸⁰ Che come si accennava nel paragrafo precedente conserva parte della biblioteca venturiana. Tale album presenta una diversa rilegatura rispetto a quelli conservati alla Sapienza, in pelle bianca e recante sul dorso la dicitura «A. Venturi - Tavole per le lezioni dell'università» (cfr. BAV, “Raccolta di fotografie di opere d'arte”, n. di inventario 13704). Questo esemplare è stato esposto all'interno della recente mostra *La Fototeca di Adolfo Venturi alla Sapienza* (cfr. FOTOTECA VENTURI 2018, in particolare SCHIAFFINI 2018, p. 33).

³⁸¹ Tutti gli albumetti sono di uguale formato e divisi in tre serie numerate (I, II e III), ma la prima e la terza riproducono le stesse immagini. Ci sono delle lacune nella numerazione delle copie conservate per ogni serie, e pertanto esse dovevano essere in origine molte di più.

filo conduttore e la presenza di confronti tra più opere) lascia intendere che fossero più plausibilmente distribuiti tra gli allievi durante le lezioni per seguirvi le parole del maestro³⁸². L'assenza di didascalie potrebbe essere facilmente motivata del resto dal minore costo di produzione, come suggerisce la sopracitata lettera Alinari. La stampa delle immagini non è però attribuibile alla ditta fiorentina, ma da ricondurre piuttosto a Danesi, in base ai riferimenti presenti all'interno di numerose di esse³⁸³. Analizzando le fotografie, è possibile verificare come la maggior parte siano state pubblicate da Venturi nei vari tomi del VII volume della *Storia dell'arte*, dedicato alla pittura del Quattrocento³⁸⁴, e in effetti, nell'Inventario dei beni mobili dell'Istituto di Storia dell'arte compilato nel 1968, tali materiali risultano registrati come "Antologia illustrata della Pittura Italiana dal testo della Storia dell'arte di Adolfo Venturi" (**fig. 146**)³⁸⁵. A mio avviso, perciò, gli albumetti posso essere fatti risalire ad un periodo appena precedente alla pubblicazione di tali volumi della *Storia*, avvenuta nel 1911-1915. Pur seguendo lo stesso percorso teorico, infatti, le immagini non rispecchiano esattamente l'ordine tenuto nella pubblicazione (come se ancora non fosse chiaro l'ordine definitivo poi raggiunto nei volumi)³⁸⁶. Inoltre, in base ad un confronto con i già citati libretti delle lezioni conservati presso l'Archivio Storico Sapienza, gli argomenti sembrano corrispondere con quelli trattati a lezione nell'a.a. 1908-1909 (e in parte anche con quelli delle lezioni tenute fino all'a.a. 1912-1913)³⁸⁷. La datazione della loro realizzazione intorno al 1908 o poco prima coinciderebbe con quella delle citate lettere di Venturi a Wölfflin (1907) e di Toesca a Venturi (1908), il che conferma

³⁸² I confronti sono di solito effettuati attraverso la stampa di più immagini nella stessa pagina, spesso di opere diverse dello stesso artista o di opere di soggetto simile ma di artisti diversi.

³⁸³ I foglietti, stampati solo fronte, vennero poi rilegati insieme dalla altrettanto romana Legatoria Migliorini, come ci informa un'etichetta presente su tutte le copie in nostro possesso, che presenta la dicitura: "Legatoria di Libri/ Luigi Migliorini/ Roma - Vicolo Sora, 30 - Roma/ Fabbrica di registri-scatole d'archivio/ Legature di lusso e comuni".

³⁸⁴ Tranne alcune, pubblicate invece su *L'Arte* a illustrazione di articoli sia di Venturi che dei suoi collaboratori (come Toesca, Frizzoni, Siren, ecc.) nei primi anni del Novecento.

³⁸⁵ Attraverso un attento confronto tra l'inventario e i materiali conservati, è emerso infatti che i numeri di volumi conservati corrispondono a quelli indicati nell'inventario (tranne qualche piccola eccezione, evidentemente dispersa successivamente al 1968).

³⁸⁶ Nella prima serie le immagini seguono in maniera piuttosto fedele l'ordine che poi si ritrova nel I tomo del VII volume della *Storia dell'arte italiana* (spesso però risultano invertite tra loro rispetto alla versione pubblicata), mentre nella seconda serie sono raccolte immagini che illustrano tutti e tre i restanti tomi dello stesso volume, ma mescolate tra loro, senza seguire la successione dei suddetti tomi.

³⁸⁷ Purtroppo i libretti conservati partono proprio dall'a.a. 1908-1909, non è possibile conoscere pertanto gli argomenti delle lezioni svolte negli anni precedenti. Si conserva poi all'interno di uno degli albumetti un invito ad una conferenza tenutasi a Roma il 12 maggio 1924, mi sembra plausibile pertanto che essi fossero ancora in uso a quella data.

l'ipotesi che, come si diceva, questi materiali ancora oggi conservati nel nostro archivio siano identificabili con i «libretti» e i «beneamati foglietti» citati dagli studiosi³⁸⁸.

Per quanto riguarda l'insegnamento, insomma, Venturi, apripista nel campo, fu in grado di ideare diversi metodi originali per poter utilizzare le fotografie, ritenute strumento imprescindibile per garantire l'apprendimento da parte degli studenti. Sia l'importanza conferita alla fotografia che i suoi modi di utilizzo vennero poi ereditati da un'intera generazione di storici dell'arte che si formò sul suo metodo³⁸⁹. Di questo recano testimonianza le annotazioni presenti sulle foto conservate presso la fototeca fondata da Venturi alla Sapienza (ad esempio quelle firmate da Roberto Longhi)³⁹⁰, utilizzate anche dagli allievi e successori, i quali, del resto, erano spronati a reperire ed effettuare riproduzioni anche in prima persona (in particolare durante i viaggi di studio obbligatori) e ad inviarle al professore³⁹¹. L'uso della fotografia da parte degli allievi sarà meglio analizzato nel prossimo capitolo, in particolare in relazione alle figure di Pietro Toesca, Roberto Longhi e Lionello Venturi. L'intento didattico di Adolfo Venturi non era rivolto però solo agli allievi, ma a tutto il pubblico più in generale, come si è già in parte accennato e come si avrà modo di approfondire qui di seguito.

III.3.b - La divulgazione

L'intera attività di Adolfo Venturi aveva un dichiarato scopo didattico, quello di educare gli italiani nei confronti del patrimonio storico-artistico della nuova nazione. In quanto strumento divulgativo in grado di coinvolgere l'osservatore meglio di qualunque altro, la fotografia ebbe

³⁸⁸ Una simile datazione è stata ipotizzata in effetti anche per i citati albumetti utilizzati da Toesca a Torino che, in base al confronto con le dispense redatte da Roberto Longhi e Temistocle Celotti ed edite dalla Ditta Gili nel 1908, sono stati datati intorno all'a.a. 1907-1908 (cfr. CALLEGARI - GABRIELLI 2009, pp. 85-101).

³⁸⁹ Per la lista completa degli allievi di Venturi si veda VENTURI 1992, p. 12. Per un approfondimento sugli allievi si veda LORIZZO - AMENDOLA 2014, sulle allieve donne in particolare si vedano invece MIGNINI 2009 e alcuni interventi recentemente tenuti da Claudio Malice, Myriam Pilutti Namer, Susanne Adina Meyer e Roberto Sani, Bernardina Sani, Eliana Carrara, nell'ambito del convegno internazionale di studi *Le donne storiche dell'arte. Tra ricerca, tutela e valorizzazione*, svoltosi a Macerata il 28-29 aprile 2022 e a Genova il 26-27 maggio 2022 (per i programmi delle diverse giornate e gli argomenti degli interventi cfr. https://www.unimc.it/it/unimc-comunica/events/eventi-2022/programma_macerata_convegno_dragoni_bassarisoluzione.pdf e <http://www.scienzeumanistiche.unige.it/wp-content/uploads/2022/05/Programma-donne-storiche-arte.pdf>).

Sull'uso della fotografia da parte dei suoi allievi più noti si rimanda al prossimo capitolo del presente studio.

³⁹⁰ Risalenti all'epoca del suo Perfezionamento alla Sapienza. Molte di esse sono riconoscibili perché presentano sia al *recto* che al *verso* una sorta di cornice arabescata, motivo tipico degli anni giovanili di Longhi (figg. 57-62) (sul tema si veda LORIZZO 2010 e il prossimo capitolo).

³⁹¹ Che però le restituiva dopo averle visionate, come sottolineato da Loredana Loriggio in occasione del già citato webinar internazionale *La fotografia e i suoi usi nel mercato artistico (1880-1939)*, a cura di Patrizia Cappellini, Paolo Coen, Cristiano Giometti, Donata Levi e Marco Mozzo (cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=XHCaQxcVE-M>). Su questo tema si veda anche LORIZZO - AMENDOLA 2014.

in questo senso un compito fondamentale, e venne perciò usata da Venturi in tutti i momenti privilegiati di comunicazione con il grande pubblico, quali conferenze e mostre (come sempre in maniera pionieristica).

Per quanto riguarda le conferenze, il discorso è simile a quello per l'insegnamento. Sia che si rivolgesse ai suoi studenti che a un pubblico più vario, infatti, in tutte le sue comunicazioni pubbliche Venturi si servì ugualmente delle immagini, per catturare l'attenzione dell'uditorio e rendere le sue argomentazioni più incisive.

Per quanto riguarda l'attività espositiva, occorre invece affrontare un discorso a parte. Ancora una volta pioniere indiscusso, Venturi fu il primo ad esporre delle fotografie affiancandole a quadri, disegni e incisioni all'interno di una mostra tradizionale³⁹², nello specifico in quella sulla scuola ferrarese-bolognese da lui proposta e curata tra il maggio e il luglio del 1894 presso la sede del Burlington Fine Arts Club di Londra (**fig. 147**)³⁹³. Oltre alle 22 grandi illustrazioni contenute nel catalogo, infatti, si potevano ammirare alla mostra più di duecentocinquanta fotografie, molte delle quali fatte eseguire appositamente per l'occasione³⁹⁴. Alcune stampe di grande formato erano appese su dei pannelli³⁹⁵, mentre la maggior parte delle altre erano disposte in ordine cronologico in sei volumi disposti su un tavolo e consultabili durante l'evento. Le fotografie riproducevano quadri, anche di artisti poco noti, in rapporto con quelli appesi alle pareti, e il loro scopo all'interno del progetto espositivo era quindi quello di coprire i buchi lasciati dalle opere che non erano presenti in originale, al fine di ricostruire lo

³⁹² Mentre erano già stati realizzati dei primi tentativi di mostre di riproduzioni, basate sull'esposizione di calchi e fotografie, come ad esempio la mostra tenutasi presso la Galleria dell'Accademia di Firenze in occasione delle celebrazioni michelangiolesche del 1875, in cui vennero esposte più di 200 fotografie provenienti da tutta Europa, o quella contemporaneamente organizzata da una galleria privata di Dresda, in cui vennero esposte 338 tra fotografie e calchi (cfr. SERENA 2014, pp. 68 e 76, nota 48). L'argomento era inoltre stato affrontato già alle origini della fotografia in Francia. Ad esempio, nel 1851, in uno dei primi articoli pubblicati sul primo periodico dedicato alla fotografia, *La Lumière*, il membro della Missione Eliografica Francis Wey (dopo aver visto una fotografia dell'*Ultima cena* di Leonardo da Vinci, che i visitatori del Louvre, non disponendo dell'originale, avrebbero a suo avviso potuto ammirare grazie a una riproduzione fotografica) suggerì di consacrare uno spazio del Louvre alle riproduzioni fotografiche di celebri opere d'arte all'estero. Nell'articolo gli affermava: «La fotografia ci offre quindi un mezzo poco costoso, sicuro e matematico, per acquisire, a vantaggio dello studio e della storia della critica, preziose notizie su maestri di cui la Francia non possiede neppure una sola opera» (la citazione è riportata in L'OPERA D'ARTE E LA SUA RIPRODUZIONE 2006, p. 10).

³⁹³ Si veda il catalogo della mostra: BURLINGTON FINE ARTS CLUB 1894. La pionieristica mostra, dedicata ad un settore del Rinascimento italiano che aveva solo recentemente suscitato qualche interesse negli studiosi, rifletteva gli interessi e gli studi di Adolfo Venturi, membro onorario del club e del comitato promotore della mostra, e fu descritta da Bernard Berenson in uno dei suoi primissimi articoli: «one of the fine retrospective exhibitions has ever been seen in London» (la citazione è pubblicata in HASKELL 2001, p. 44). Il Burlington Fine Arts Club ebbe il merito di saper rispondere ai più recenti indirizzi di studio in materia storico-artistica, proponendo mostre caratterizzate dalla novità sia degli argomenti che dell'approccio con cui erano affrontati. Sulla mostra dell'arte ferrarese-bolognese si veda VENTURI 1894a, HASKELL 2008, pp. 128-131, AGOSTI 1996a, pp. 111-113, LEVI - TUCKER 2008, p. 215. Sul Burlington Club in generale si veda PIERSON 2017.

³⁹⁴ In una lettera di Braun a Venturi si legge inoltre che quest'ultimo aveva chiesto alla ditta di fotografare alcune delle opere in mostra, proposta però rifiutata (cfr. FAV, carteggio Braun, lettera del 21 giugno 1894).

³⁹⁵ Cfr. CAMPOREALE 2022, p. 147.

svolgimento della scuola nel suo complesso. L'operazione risulta fortemente pionieristica per l'epoca, come sottolineato anche da Francis Haskell, che scrisse in proposito:

«Sebbene fotografie fossero spesso già servite a sostituire opere d'arte che non potevano essere prestate per mostre importanti, questo particolare modo di usarle, per quanto ne so, rappresenta il più ambizioso contributo alla storia dell'arte specialistica che fosse mai tentato in una mostra, e fu subito indicato dal più eminente studioso tedesco del campo come un esempio da seguire in tutte le occasioni simili a questa»³⁹⁶.

Purtroppo, non è possibile definire l'apporto esatto del curatore Venturi all'ideazione di questa innovazione³⁹⁷, sicuramente però essa può essere ricondotta a un'esigenza di completezza scientifica tipica dello studioso modenese, e come vedremo fu riproposta dallo stesso in occasioni successive.

Interessante in questo senso aprire una piccola parentesi, per notare come un simile progetto, con un simile intento, fu messo in pratica a partire da quel momento anche in Italia, sempre in collegamento con Venturi. Proprio appena chiusa la mostra londinese, infatti, nel settembre 1894, Giulio Cantalamessa decise, nell'ambito del primo allestimento scientifico delle Gallerie di Venezia³⁹⁸, di cui era appena stato nominato curatore³⁹⁹, di far realizzare tra le altre cose degli album di fotografie con riproduzioni delle opere degli artisti più importanti della collezione, da esporre nelle sale insieme ai dipinti (operazione che avrebbe voluto allargare ad altri artisti, ma che venne di fatto realizzata solo per album monografici su Carpaccio e

³⁹⁶ HASKELL 2001, p. 46. In seguito ci saranno altri casi di un simile uso della fotografia, ad esempio la Mostra Internazionale Raffaellesca del 1897 a Urbino, in cui un centinaio di fotografie furono esposte a completamento dei dipinti originali (cfr. CAMPOREALE 2022, p. 148), o la *Mostra dell'antica arte senese* del 1904 curata da Corrado Ricci, nella quale una delle ultime sale era dedicata all'esposizione di fotografie di riproduzione (cfr. ANTICA ARTE SENESE 1904, pp. 360-361, RICCI 1904, p. 74 e CAMPOREALE 2004, pp. 75 e 82). Sul rapporto di Venturi con questa e le altre mostre di arte antica si veda AGOSTI 1995b.

³⁹⁷ Iliaria Schiaffini aveva notato che essa avrebbe potuto essere forse ricondotta più al collezionista Robert Benson, autore di una introduzione al catalogo ricca di riferimenti alla fotografia (cfr. SCHIAFFINI 2018, p. 22). Leggendo il carteggio tra Venturi e il collega inglese conservato a Pisa, purtroppo, non è possibile sciogliere la questione. In una lettera del 4 agosto 1893, però, Benson scriveva: «Mi affretto a informarvi che il Comitato del BFC si è deciso a organizzare, secondo la vostra idea, una mostra della scuola ferrarese per il mese di maggio e giugno del prossimo anno. Cercheremo di riunire tutti gli esemplari in Inghilterra di questa scuola che saranno giudicati degni di essere esposti, e anche le fotografie delle opere più importanti all'estero. Prepareremo anche un'introduzione e un catalogo ragionato», continuando poi più avanti «Il Comitato mi ha autorizzato anche 375 franchi per l'acquisto di una collezione di fotografie di quelli [pittori] ferraresi e vi sarò molto grato per il vostro aiuto nella scelta degli esemplari anche in vista delle pubblicazioni italiane che possono informarci delle ultime scoperte e opinioni in Italia». La scelta di inserire le fotografie all'interno della mostra era quindi sicuramente presente fin dal principio, essa però potrebbe essere attribuita sia appunto all'«idea» di Venturi, che a un'iniziativa del comitato. Cfr. FAV, carteggio Benson Robert, in particolare la lettera del 4 agosto 1893 (la traduzione dal francese è mia).

³⁹⁸ Iniziato in occasione dell'inaugurazione della prima Biennale internazionale d'arte, prevista per la primavera successiva.

³⁹⁹ Nell'autunno 1894 fu nominato prima ispettore delle Regie Gallerie dell'Accademia di Venezia e del Museo Archeologico di Venezia, per poi ottenere anche la nomina a direttore delle Gallerie dell'Accademia, in modo da poterle riordinare e aumentare le raccolte.

Giovanni Bellini)⁴⁰⁰. In realtà, il ruolo che Venturi svolse nella vicenda specifica non è noto, ma non può essere un caso, secondo chi scrive, che proprio Cantalamessa, caro amico di Venturi e con il quale aveva effettuato nei mesi precedenti il riordino della Galleria Estense di Modena (1893-94), concepisse tale progetto senza almeno l'influenza di quest'ultimo, e senza un diretto collegamento con la contemporanea mostra di Londra⁴⁰¹. Anche il riordino delle Gallerie veneziane fu in effetti compiuto da Cantalamessa secondo i dettami di Venturi, come era appena avvenuto anche nel caso della Galleria Estense⁴⁰² (l'implicazione di Venturi nel riallestimento veneziano fu sottolineata dallo studioso stesso, che addirittura se ne attribuì tutti i meriti nelle

⁴⁰⁰ La vicenda è ricostruita da Giulio Manieri Elia in MANIERI ELIA 2011. Il progetto iniziò nel 1895 con il tentativo di acquisto da parte di Cantalamessa di due dipinti su tela, raffiguranti *L'adorazione dei Magi* e *Lo sposalizio della Vergine*, ritenuti opera di Jacopo Bellini e provenienti da un disperso ciclo, già nella Scuola grande di San Giovanni Evangelista di Venezia. Cantalamessa avrebbe voluto che il Ministero li acquistasse, e per rafforzare l'attribuzione contava sul sussidio della fotografia: per proporre confronti tra i disegni e le composizioni pittoriche intendeva infatti reperire sul mercato positivi dagli album di Bellini del British Museum e del Louvre ed esporli insieme alle opere. Il tentativo di acquisto si rivelò infruttuoso e la transazione saltò, anche a causa di un parere sfavorevole di Venturi, a cui però Cantalamessa, deluso dalla vicenda, spiegava così il suo progetto: «accanto a quei due quadri volevo mettere l'album con le fotografie dei disegni di Jacopo Bellini del Louvre, sopra un apposito mobiletto [...]. Farò ad ogni modo l'album delle fotografie che riproducono tutti i dipinti del Carpaccio sparsi pel mondo, e lo metterò nella sala del Carpaccio, a disposizione del pubblico» (la lettera, datata 18 ottobre 1895 e conservata presso la Scuola Normale Superiore di Pisa, è citata in MANIERI ELIA 2011, p. 199). Se il primo punto non andò in porto, venne invece completato il volume fotografico dedicato a Carpaccio, ovvero un album rilegato, con coperta rigida in pelle e fogli protetti esternamente da una battuta metallica, contenete positivi sia di dipinti che di disegni posti a confronto, che veniva esposto nella sala monografica dedicata all'artista in modo da completare la conoscenza della sua opera con i dipinti mancanti in collezione (l'album è oggi conservato nel Fondo Storico dell'Archivio Fotografico e dei Restauri della Soprintendenza speciale per il patrimonio storico artistico ed etnoantropologico e per il Polo museale della città di Venezia e dei Comuni della gronda lagunare). L'anno successivo, continuando la sua riflessione su Jacopo Bellini e maturando una rilettura della sua centralità nel contesto artistico locale (attribuendo la sua sfortuna critica alla dispersione delle opere), Cantalamessa riprese poi l'idea dell'esposizione della grafica belliniana attraverso «fotografie, raccolte in libro [...] acciocché, ove gli originali mancano, queste riproduzioni vengano almeno a supplire» (la citazione è pubblicata da Manieri Elia in MANIERI ELIA 2011, p. 200, sul tema si veda anche CANTALAMESSA 1896). La sua grande fiducia nel mezzo fotografico è individuabile anche in un'altra sua dichiarazione, in cui ancora una volta si legge in relazione Bellini: «è un uomo la cui immagine è destinata ad ingigantirsi, quando le fotografie dei suoi disegni saranno offerte alla comune conoscenza» (come si legge in una lettera conservata presso la Soprintendenza speciale per il patrimonio storico artistico ed etnoantropologico e per il Polo museale della città di Venezia e dei Comuni della gronda lagunare e citata in MANIERI ELIA 2011, p. 200). Egli riprese quindi il progetto della predisposizione di album fotografici dedicati a singoli artisti da esporsi in sale monografiche, realizzando effettivamente una raccolta dedicata invece a Giovanni Bellini, da collocarsi nella nuova sala allestita in un piccolo ambiente (l'allora sala XVIII, da inaugurarsi nel 1901) con un allestimento in stile rinascimentale, dove erano raccolti tutti i dipinti dell'artista tranne la monumentale *Pala di San Giobbe*, e dove sotto una delle finestre venne esposto «un leggio e su questo un libro contenente le riproduzioni fotografiche di tutte le opere di Giovanni Bellini» (MANIERI ELIA 2011, p. 203).

Va notato in ultimo come da tale progetto ebbe origine l'Archivio Fotografico della Direzione Veneziana, la cui raccolta di immagini nacque appunto per volontà di Giulio Cantalamessa, il quale nel 1906, al momento del suo trasferimento a Roma, lasciò la propria collezione di fotografie al Museo delle Gallerie di Venezia.

⁴⁰¹ Sul rapporto tra Venturi e Cantalamessa si veda ad esempio l'elogio scritto dal primo per il secondo nel 1925, in cui l'amicizia è ricostruita dal primo incontro nel 1882 in poi (cfr. VENTURI 1925b). A confermare i continui contatti avvenuti tra i due in quel periodo è il carteggio conservato a Pisa, in cui è evidente che Cantalamessa scrivesse a Venturi prima, dopo e anche durante il suo soggiorno a Londra (cfr. FAV, carteggio Cantalamessa Giulio).

⁴⁰² Che, come è noto, il nuovo direttore Cantalamessa aveva realizzato secondo i dettami del suo predecessore.

sue *Memorie Autobiografiche*)⁴⁰³. Anche qualora l'idea degli album veneziani sia stata di Cantalamessa, quindi, secondo chi scrive, è probabile che essa sia stata in ogni caso influenzata da Venturi, come suggeriscono sia la sua presenza all'interno del progetto di riallestimento che i continui contatti che i due ebbero prima e durante la mostra londinese. Pur non esistendo testimonianza delle sue idee in merito, sappiamo comunque per certo che Venturi fosse a conoscenza progetto degli album di riproduzione, come accennato realizzato sotto la sua supervisione⁴⁰⁴. È interessante pertanto citare tale operazione all'interno del presente discorso sul rapporto dello studioso con la fotografia, per la piena fiducia che vi si può riscontrare nella funzione didattica del mezzo all'interno del contesto museale (in questo caso non per mostre temporanee, ma nell'allestimento permanente della collezione).

Il ruolo della fotografia, sia nel caso veneziano che in quello londinese, era quello di sopperire alla mancanza delle opere e di fornire al pubblico gli strumenti per una conoscenza completa di un autore o di una scuola, secondo il solito intento venturiano di completezza positivista e di coinvolgimento dello spettatore attraverso le immagini. Va notato però quindi che anche nel contesto museale, come già accennato a proposito della famosa intervista di Bragaglia del 1912, Venturi non fosse interessato ad esporre la fotografia come espressione artistica di per sé, quanto come ausilio allo studio e documentazione delle opere ritratte. Proprio in tale intervista, tra l'altro, era citata un'altra occasione in cui Venturi si occupò dell'esposizione di riproduzioni fotografiche di opere d'arte, ovvero la «esposizione di riproduzioni foto-meccaniche applicate alla storia dell'arte», che si tenne in occasione del X Congresso Internazionale di Storia dell'arte di Roma di quell'anno, pubblicizzata e rivendicata con orgoglio dallo studioso⁴⁰⁵.

⁴⁰³ Scriveva infatti: «per la prima Esposizione internazionale di Belle Arti in Venezia, improvvisai il nuovo ordinamento della Galleria veneziana, detta dell'Accademia» (VENTURI 1927a, p. 119). Già nel testo introduttivo alla pubblicazione dedicata alla Galleria dalla ditta Braun nel 1899, Venturi scriveva: «Separatasi la Galleria dalla Accademia di Belle Arti e divenuta autonoma, il Ministero della Pubblica Istruzione la volle riordinata in modo più razionale, e affidò al sottoscritto di dirigerne l'assetto, il che fece con religiosa devozione per il grande sacrario dell'arte veneziana» (cfr. VENTURI 1899a). Anche dal carteggio tra Venturi e Cantalamessa conservato a Pisa si evince che il secondo non si sentisse all'altezza di tale compito e si affidasse completamente all'aiuto dell'amico (cfr. FAV, carteggio Cantalamessa Giulio). Sul tema si veda anche MANIERI ELIA 2011.

⁴⁰⁴ Si veda la nota precedente.

⁴⁰⁵ COSTANTINI 1990, p. 176: «Anzi le comunico, come primizia, che presto si bandirà un congresso di storia dell'arte medioevale: avrà luogo una esposizione di riproduzioni foto-meccaniche applicate alla storia dell'arte; nonché un concorso per la carta occorrente a quelle riproduzioni, carta che si desidera migliore di quella americana ora in uso, la quale per la sua lucentezza danneggia gli occhi. Per questo concorso il ministro Nitti mi ha già promesso una medaglia d'oro». La citazione conferma quindi l'interesse di Venturi per l'esposizione di riproduzioni fotografiche, nonché per gli aspetti più tecnici della fotografia, ad esempio in questo caso per la carta da utilizzare.

La mostra, curata da Carlo Tridenti, fu poi dedicata in particolare ai risultati raggiunti in Italia nel settore della riproduzione fototipografica, e quindi alla promozione degli esiti dell'uso della fotografia nelle pubblicazioni storico-artistiche. L'evento fu recensito su *Il Messaggero* in un trafiletto senza firma nella Cronaca di Roma del

III.3.c - La tutela

Un altro campo della multiforme attività venturiana in cui è possibile scorgere una pionieristica attenzione per la fotografia è quello della tutela del patrimonio, in particolare negli anni in cui lo studioso ricoprì il ruolo di funzionario ministeriale.

Tra la fine degli anni Ottanta del XIX secolo e l'inizio del Novecento, infatti, oltre che nella già citata attività di insegnamento e divulgazione, Venturi fu impegnato anche sul fronte della tutela, un'altra faccia del suo unico grande progetto di valorizzazione del patrimonio nazionale e di formazione di una coscienza artistica negli italiani (come si diceva formulato nel 1887 con il noto articolo *Per la storia dell'arte italiana*)⁴⁰⁶. Egli portò avanti in quel periodo un progetto di riforma organica dell'amministrazione delle Belle Arti (toccando diverse tematiche, dalla gestione delle Gallerie italiane all'esportazione, alla catalogazione, al restauro, all'organizzazione degli uffici sia centrali che locali, a cui va aggiunta ovviamente la formazione di funzionari adeguati)⁴⁰⁷, all'interno del quale, grazie ad alcuni documenti d'archivio, si possono già individuare pionieristici riferimenti all'uso della fotografia anche in questo ambito.

Un cospicuo numero di manoscritti venturiani relativi all'attività ministeriale sono conservati presso il Fondo Venturi di Pisa⁴⁰⁸, e molti altri presso l'Archivio Storico del Gabinetto Nazionale delle Stampe (dove sono rimasti dall'epoca in cui lo studioso aveva il suo ufficio in quella sede, in quanto direttore della Galleria Nazionale e del suddetto Gabinetto)⁴⁰⁹. L'analisi di tali documenti, effettuata nel corso della presente ricerca, permette di affermare secondo chi scrive che l'uso della fotografia fosse fondamentale per Venturi anche in questo campo. Essa viene infatti citata in quasi in tutti i documenti, e appare nel pensiero di Venturi come uno strumento sempre più imprescindibile per garantire la tutela del patrimonio artistico nazionale, per quanto possibile in base ai mezzi dell'amministrazione dell'epoca e in riferimento

21 ottobre 1912 (cfr. X CONGRESSO INTERNAZIONALE DI STORIA DELL'ARTE 1912). Sulla mostra si vedano CAMPOREALE 2022, pp. 151-152 e SCHIAFFINI 2018, p. 22.

⁴⁰⁶ VALERI 2006b, pp. 61-84. Sul tema si veda il primo paragrafo del presente capitolo. Per un discorso generale sulla tutela del patrimonio artistico nella seconda metà dell'Ottocento, durante la transizione dagli stati preunitari all'Italia unita, si veda LEVI 2012.

⁴⁰⁷ Cfr. MOZZO 2013, in particolare p. 33.

⁴⁰⁸ In particolare, sono presenti diversi faldoni dedicati alle pratiche ministeriali, alcune precedenti al suo incarico presso il Ministero e quindi raccolte probabilmente dallo studioso con fini di studio, altre relative alla sua attività in prima persona. A differenza del carteggio, questi documenti non sono mai stati studiati analiticamente (cfr. FAV, faldoni XXXVII-XXXIX "Pratiche ministeriali").

⁴⁰⁹ La notizia mi è stata riferita dall'archivista responsabile Giulia De Marchi. Si tratta di una intera scatola di documenti manoscritti, datati tra il 1896 e il 1904 (cfr. ASGNS, scatola "Manoscritti di Adolfo Venturi").

soprattutto ad alcune pratiche in particolare, quali la catalogazione e la regolamentazione dell'esportazione.

Come si è detto nel primo paragrafo, l'impegno principale di Venturi come funzionario nei primi anni romani fu il Catalogo degli oggetti d'arte, con tanto di elaborazione delle schede e delle linee guida da seguire⁴¹⁰. Donata Levi ha ritenuto che mancasse a quell'altezza una saldatura tra schedatura e documentazione fotografica nel pensiero di Venturi⁴¹¹, ma è a mio avviso evidente invece un impulso diretto da parte di Venturi all'inserimento delle fotografie all'interno delle schede di catalogo, e in generale un forte interesse di Venturi verso l'utilizzo del nuovo mezzo anche a questo scopo. Nella sua famosa relazione del 1889 sulle norme di compilazione, Venturi sosteneva ad esempio: «Un giorno le schede delle opere d'arte, con i loro documenti annessi, [...] con le loro fotografie, coi loro disegni e rilievi formeranno l'archivio della storia artistica d'Italia»⁴¹², inserendo quindi già a quell'altezza le illustrazioni, e soprattutto le fotografie, tra gli elementi fondamentali per la catalogazione del patrimonio, anticipando quella che poi sarebbe stata l'attuale scheda OA⁴¹³. Grazie ad un suo schizzo relativo al catalogo delle Marche (**fig. 148**), conservato a Pisa e databile ai primi anni Novanta⁴¹⁴, inoltre, abbiamo piena conferma che Venturi attribuisse alla fotografia un ruolo

⁴¹⁰ Per un quadro generale sul ruolo di Venturi nella stesura del Catalogo Nazionale delle opere d'arte si veda il primo paragrafo di questo capitolo e CURZI 2008a.

⁴¹¹ E che fosse stato il direttore della Marucelliana Guido Biagi a proporre quello stesso anno che le schede potessero essere corredate da una riproduzione fotografica (cfr. LEVI 2010, pp. 32-33). Sull'argomento si veda anche SCHIAFFINI 2018, pp. 20-21, e CESTELLI GUIDI 2018.

⁴¹² Come è noto, nella relazione, intitolata *In qual modo le Deputazioni e Società di storia patria possano venire in aiuto al R. Governo nella compilazione del Catalogo generale dei monumenti e degli oggetti d'arte del Regno* e presentata nel 1889 al IV Congresso Storico Italiano di Firenze, lo studioso illustrò le *Norme per la compilazione delle schede di catalogo degli oggetti d'arte* da lui redatte nell'anno precedente. Cfr. VENTURI 1890a (per la citazione si vedano in particolare pp. 91-92) e ATTI IV CONGRESSO STORICO ITALIANO 1890a.

Alcuni anni più tardi, nel 1907, si provvide all'organizzazione degli uffici dedicati alla tutela e a stanziare una grossa somma per la formazione del catalogo delle cose d'interesse storico, archeologico, e artistico, destinata a coprire le spese di viaggio e di missione, comprendenti anche un compenso per il lavoro di stampa e illustrazione dei volumi (compreso il materiale fotografico, che sarebbe poi stato dato in consegna al Gabinetto Fotografico dipendente dalla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti). Il riferimento alla documentazione fotografica all'interno del catalogo trovò poi pieno compimento con il Regio Decreto del giugno 1923, nel quale si sottolineava l'importanza della riproduzione del monumento e dell'oggetto descritto per il lavoro di catalogazione. Per tutte queste informazioni cfr. BERARDI 2014, pp. 183-184.

⁴¹³ Cronologicamente, questo discorso è solo di pochissimo precedente a quello appena affrontato sull'insegnamento, dal momento che proprio nello stesso IV Congresso Storico Italiano del 1889 (e proprio a seguito dell'intervento venturiano) venne avanzata da Domenico Gnoli la proposta di introdurre una cattedra di storia dell'arte in tutte le università italiane, favorevolmente accolta e a cui fece seguito l'attribuzione della libera docenza a Venturi già nell'anno successivo. Sull'intervento di Gnoli si vedano ATTI IV CONGRESSO STORICO ITALIANO 1890b e CURZI 2008a.

⁴¹⁴ Lo schizzo è conservato presso il Fondo Venturi di Pisa (FAV, faldone XXXIX "Pratiche ministeriali", documenti non numerati), ed è stato analizzato da Donata Levi in LEVI 2013a, p. 74 e pubblicato da Ilaria Schiaffini in FOTOTECA VENTURI 2018, p. 21.

fondativo all'interno del problema della catalogazione⁴¹⁵. Nel disegno egli immaginava un «dispositivo archivistico in forma di armadio»⁴¹⁶, che «consentisse agili rimandi tra i dati tecnici e storici, le testimonianze visive e il sapere accumulato nel passato e che, su registri diversi, potesse comporsi come strumento nello stesso tempo di ricerca e ricognizione amministrativa»⁴¹⁷. In tale dispositivo, ruolo fondante era attribuito alla «Collezione di Fotografie e Disegni», che avrebbe dovuto comprendere «Buste di fotografie, disegni, incisioni coi richiami delle schede del catalogo». La fotografia era quindi ancora abbinata, come tipico di quel periodo, ai precedenti mezzi di riproduzione, ma particolare rilevanza appariva indubbiamente conferita nello schizzo ai «Materiali fotografici per servire ai riscontri di stile ecc.», a cui erano interamente dedicati gli spazi laterali dell'armadio. Nello stesso fascicolo pisano, inoltre, è conservato anche un altro schizzo simile, anche se meno elaborato (forse una versione abbozzata del primo), in cui non è presente alcun riferimento ad altre tecniche di riproduzione, ma sono menzionate solo «Buste per le fotografie con richiamo alle schede» (**figg. 149-150**)⁴¹⁸.

Nel corso della presente ricerca è stato possibile rinvenire a Pisa anche un altro manoscritto venturiano dedicato al tema del catalogo, che fornisce la conferma inconfutabile di quanto detto riguardo all'importanza conferita dallo studioso alla fotografia anche a questo scopo. Nel documento, non datato ma collocabile intorno al 1890⁴¹⁹, si legge infatti chiaramente: «A corredo degli esemplari della scheda conservati dal Ministero e dalle Direzioni dei Musei e delle Gallerie, si metteranno le fotografie dell'oggetto d'arte e de' suoi particolari più importanti, in formato di 0,40 x 0,50, isocromatiche e possibilmente inalterabili»⁴²⁰.

La fotografia venne effettivamente utilizzata in maniera abbastanza copiosa dal Ministero, che parallelamente all'emanazione delle norme venturiane stava sviluppando la consapevolezza di come il nuovo mezzo fosse ormai un elemento imprescindibile nelle pratiche di ricognizione e censimento dei beni, ed effettivamente realizzando le prime campagne fotografiche sul territorio⁴²¹. Prima della fine degli anni Ottanta, però, il censimento dei beni artistici era fatto di iniziative locali e ancora strumentali, nelle quali la fotografia era chiamata a svolgere un

⁴¹⁵ Come già sottolineato da Ilaria Schiaffini in SCHIAFFINI 2018, p. 20.

⁴¹⁶ SCHIAFFINI 2018, p. 20.

⁴¹⁷ LEVI 2013a, p. 74.

⁴¹⁸ FAV, faldone XXXIX "Pratiche ministeriali", documenti non numerati.

⁴¹⁹ Poiché al suo interno è presente l'indicazione che «ogni decennio, a datare dall'anno 1890» si sarebbe dovuta fare la revisione generale del catalogo.

⁴²⁰ Specificando che, se fossero occorse spese per l'esecuzione di fotografie, se ne sarebbe potuta chiedere autorizzazione al ministro. Cfr. FAV, faldone XXXIX "Pratiche ministeriali", documenti non numerati.

⁴²¹ Su questo tema si vedano BERARDI 2014, in particolare pp. 182-185, e MOZZO 2004, pp. 859-870.

ruolo esclusivamente di supporto, e vi erano spesso difficoltà tecniche nella sua realizzazione pratica⁴²². Esso era quindi per lo più portato avanti da iniziative private di fotografi come Alinari, guidati però da interessi commerciali. Proprio in corrispondenza con l'arrivo di Venturi la situazione era giunta a maturazione, e negli anni Novanta si era iniziato a creare delle raccolte pubbliche, sia sfruttando proprio il lavoro degli operatori privati, con il primo regolamento in materia di riproduzioni fotografiche di opere d'arte statali del 1893 (che prevedeva la consegna di più copie di ogni fotografia scattata a monumenti di proprietà statale e di cui si parlerà meglio nel capitolo dedicato ai fotografi), sia con l'istituzione nel 1892 di un laboratorio di fotoincisione presso la Calcografia, che poi sarebbe diventato il Gabinetto Fotografico Nazionale⁴²³. Venturi, a favore anche delle iniziative private⁴²⁴, non aveva accolto bene il primo provvedimento (a cui anzi, come vedremo, si era fermamente opposto), mentre era stato entusiasta del secondo, e lo aveva subito collegato con il catalogo, come testimoniato dalle sue parole affidate all'*Archivio Storico dell'Arte*:

«Con R. decreto delli 21 agosto 1892 è stato costituito in Roma, presso il Ministero della pubblica istruzione, un ufficio per la compilazione del catalogo dei monumenti [...]. Noi plaudiamo al provvedimento preso dal ministro della pubblica istruzione, e ci auguriamo di vedere in breve tempo i frutti dell'opera, una monumentale pubblicazione che faccia conoscere i tesori dell'arte d'Italia. E poiché quel provvedimento è stato preso quasi ad un tempo dell'altro che ha istituito presso la R. Calcografia romana un'officina per riproduzioni eliotipiche, la monumentale pubblicazione potrà essere corredata di tavole che mettano in luce degnamente tutto il nostro patrimonio artistico»⁴²⁵.

A seguito di questi primi tentativi di formazione di archivi pubblici, Venturi finì a occuparsi anche del loro destino. Fu infatti sempre lo studioso, come testimonia una nota del 1895 indirizzata al Ministro Guido Baccelli, a denunciare il fatto che la collezione fotografica dei monumenti e degli oggetti d'arte fosse sacrificata in locali angusti e a proporre una più

⁴²² Mentre in Europa si era già affermata da tempo l'idea che lo stato dovesse utilizzare la fotografia per documentare il proprio patrimonio culturale. In Francia, come è noto, fin dal 1851 la Commission des monuments historiques aveva affidato ad un gruppo di cinque fotografi, Édouard Baldus, Hippolyte Bayard, Gustave Le Gray, Henri Le Secq e Auguste Mestral, il censimento dei beni architettonici nazionali tramite la cosiddetta Mission Héliographique (cfr. GABRIELLI 2009, p. 41, DE MONDENARD 2002).

⁴²³ Il primo ufficio preposto alla documentazione fotografica dei beni culturali (prima come sezione speciale del Laboratorio di Fotoincisione della Regia Calcografia, poi dal 1907 sotto la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione), con cui Venturi come già detto stabilirà una importante collaborazione. Come notato da Ilaria Schiaffini, tale nascita sancirà anche sul piano istituzionale la vittoria della fotografia sull'incisione (SCHIAFFINI 2018, p. 18).

⁴²⁴ Come vedremo, infatti, promosse e difese sempre le iniziative degli stabilimenti fotografici privati. Egli era anche a favore dello sviluppo di archivi privati, come testimoniano ad esempio i suoi entusiasti articoli sulla fototeca di Sir Robert Witt a Londra (cfr. VENTURI 1927c e VENTURI 1928c).

⁴²⁵ VENTURI 1892, pp. 363-364.

dignitosa sistemazione⁴²⁶. Per questo motivo, l'anno seguente, lo stesso Venturi assunse in servizio una figura con mansioni relative all'ordinamento delle fotografie degli oggetti d'arte del Catalogo Generale, accatastate da anni negli armadi⁴²⁷.

Anche in un progetto di riorganizzazione della Direzione Generale Antichità e Belle Arti (conservato presso l'Archivio Storico del Gabinetto Nazionale delle Stampe e intitolato *Base all'azione della Direzione Generale Antichità e Belle Arti*) (**fig. 151**)⁴²⁸, senza data ma probabilmente contemporaneo o di poco successivo alla appena citata nota del 1895, Venturi sottolineava la necessità di un impiegato preposto alla collezione fotografica, includendo addirittura una dettagliata lista di mansioni di cui avrebbe dovuto occuparsi, tra cui: «aggiungere alla riordinata collezione fotografica le nuove fotografie pervenute», «unire alle pratiche d'archivio, per ogni fotografia, un foglio in cui ne sia indicata la esistenza e la classificazione: e ciò perché torni a ricordo di chi tratta gli affari d'ufficio, tenga nota di prestiti fatti ai diversi ufficiali di buste fotografiche o di fotografie separate» e «completare la collezione in modo ch'essa divenga lo specchio fedele di tutta l'arte italiana»⁴²⁹.

Lamentandosi del disordine in cui verteva la collezione fotografica del Ministero ed evidenziando la necessità di una figura che se ne occupasse a tempo pieno, individuandone anche chiaramente i compiti, Venturi dimostrava secondo chi scrive già a questa altezza di aver intuito l'importanza fondamentale di archivi di questo genere.

Oltre che per la catalogazione, Venturi introdusse la fotografia anche come strumento per la regolamentazione dell'esportazione degli oggetti d'arte, tema molto caro allo studioso alla fine dell'Ottocento. Presso il fondo pisano è stato possibile rinvenire infatti una minuta di Venturi

⁴²⁶ «La collezione fotografica dei monumenti e degli oggetti d'arte del Regno, ricchissima di esemplari ricevuti a norma di legge e d'altri acquistati, non serve agli studiosi al disbrigo degli affari tecnici, a cosa alcuna, perché non vi è modo di tenerla convenientemente per l'angustia dei mobili e dei locali. A ovviare a tale stato di cose, a evitare dispersione e guasti di quel prezioso materiale, propongo alla Eccellenza Vostra che in tre stanze della biblioteca di questo Ministero, nel mezzo, siano collocate tre stanze [...] e tali da contenere nel senso della lunghezza, da due parti le cartelle con le fotografie disposte e classificate ordinatamente. Tanto mi fa un dovere di proporre alla Eccellenza Vostra per il decoro di questo ufficio», nota del 26 ottobre 1895, conservata presso l'Archivio Centrale dello Stato e pubblicata da Elena Berardi in BERARDI 2014, p. 206.

⁴²⁷ Come riferito da Donata Levi in LEVI 2010, p. 33. Allo scopo di riordinare il materiale fotografico venne incaricato Romolo Artioli. Va notato che proprio al 1895 risale la nascita del vero e proprio Gabinetto Fotografico.

⁴²⁸ Un testo manoscritto senza data, analizzato approfonditamente da Marco Mozzo in MOZZO 2013. Il documento è composto da 24 fogli e affronta le diverse tematiche legate alla gestione della tutela da parte dello Stato. A corredo di tale documento è stato possibile rinvenire un disegno molto simile a quello conservato a Pisa, dedicato al catalogo delle Marche (che è quindi interpretabile probabilmente come una bozza per l'illustrazione di questo progetto). La sola differenza rispetto al disegno pisano è che in quello conservato a Roma non è presente un'unica sezione dedicata alla «Collezione di fotografie e disegni», ma due sezioni distinte, una per la «Collezione fotografica», e una per la «Collezione di disegni e incisioni» (**fig. 152**). Cfr. ASGNS, scatola "Manoscritti di Adolfo Venturi", fascicolo "Autografi AV".

⁴²⁹ MOZZO 2013, p. 42.

datata al 14 giugno 1888 e dedicata proprio alla tematica centrale dell'uso delle fotografie a tale scopo⁴³⁰. Nel documento si legge chiaramente che la misura prevista dall'autore per prevenire l'esportazione di oggetti d'arte di eccezionale importanza per lo Stato fosse proprio quella di richiedere delle fotografie degli stessi. Esse sarebbero servite a valutare meglio ogni caso e andate poi a formare delle raccolte presso gli uffici preposti, utili soprattutto al controllo futuro sugli oggetti a cui fosse stato negato il permesso. Si aggiungeva inoltre nel documento che «a corredo delle fotografie» - e non il contrario - dovessero essere consegnate anche delle relazioni che fornissero eventuali informazioni non evincibili da esse. La fotografia assumeva quindi un ruolo centrale e non accessorio (anche se è possibile verificare anche in questo caso il tema della non piena fiducia nel mezzo fotografico preso singolarmente, che era sì fondamentale ma doveva sempre essere corredato dal testo, come vedremo soprattutto a proposito della sua attività editoriale).

In un altro documento pisano, intitolato *Importanza degli oggetti da esportarsi*, Venturi ribadiva lo stesso concetto, prevedendo anche le modalità di realizzazione del progetto. In particolare, si prevedeva l'introduzione di «macchine per fotografie inalterabili» presso gli uffici regionali, con cui si sarebbero potute «iniziare raccolte della più alta importanza, veri archivi per la storia dell'arte», facendo gravare la spesa della riproduzione fotografica sullo speditore dell'oggetto⁴³¹.

Insieme ai citati documenti manoscritti, si conserva a Pisa anche la versione ufficiale del *Regolamento per gli uffici d'esportazione degli oggetti d'arte all'estero*, datata 1891, che riporta effettivamente buona parte di quanto scritto nelle bozze venturiane⁴³².

Oltre alla tutela, possiamo notare un notevole impegno di Venturi anche nel campo della valorizzazione del patrimonio artistico dello Stato. Come osservato da Ilaria Schiaffini, in effetti, negli anni Novanta egli si era avvicinato alla fotografia anche per valorizzare il patrimonio nazionale attraverso la promozione di una serie di guide tascabili dedicate alle gallerie italiane, e di pubblicazioni collegate al riallestimento delle collezioni da lui curate⁴³³. Del ruolo della fotografia all'interno di tali pubblicazioni si parlerà meglio in seguito.

III.3.d - Il mercato

⁴³⁰ Cfr. FAV, faldone XXXIX "Pratiche ministeriali", documenti non numerati.

⁴³¹ Il documento è citato in LEVI 2012, pp. 28-29.

⁴³² Cfr. FAV, faldone XXXIX "Pratiche ministeriali", documenti non numerati.

⁴³³ SCHIAFFINI 2018, p. 21.

Un campo affine e per certi versi opposto a quello della tutela è poi il mercato, nel quale ancora una volta il ruolo giocato dalla fotografia fu fondamentale per l'attività di Venturi⁴³⁴.

Fin dagli ultimi vent'anni dell'Ottocento, essa ebbe la funzione di "moneta" o oggetto di scambio per Venturi (come per altri studiosi), il quale era solito infatti barattare favori e prestazioni di vario genere in cambio di materiale fotografico⁴³⁵. Del resto, la fotografia era in generale all'epoca merce rara e preziosa, tanto che il numero delle fotografie presenti in una collezione fungeva da unità di misura del suo prestigio e della sua importanza⁴³⁶.

Come si è già detto nel secondo paragrafo, all'inizio del secolo scorso la fotografia era uno strumento molto importante per i mercanti e gli art dealers, e svolgeva spesso un ruolo fondamentale nelle trattative commerciali. Di facile circolazione a mezzo postale, era inviata dai mercanti a tutti i potenziali acquirenti come strumento promozionale, tramite il quale erano realizzate le vendite. Prima ancora che agli acquirenti, le fotografie erano però inviate dai mercanti anche agli storici dell'arte come Venturi, che le utilizzavano per effettuare consulenze ed expertise per loro conto. Le stampe fotografiche erano quindi il principale veicolo delle attribuzioni, e spesso era proprio esclusivamente sulla base delle fotografie che le perizie erano effettuate, così come le vendite promosse (oggi recano pertanto importante testimonianza, a volte l'unica, per ricostruire i passaggi delle opere all'interno delle varie collezioni private). Di Venturi nello specifico si conservano numerose expertise del genere, sia sulle foto conservate presso l'Archivio Storico Fotografico della Sapienza che presso il Fondo Venturi di Pisa (**figg. 55-56**)⁴³⁷. Le fotografie con expertise sono presenti anche in molte fototeche di altri studiosi, pur essendo in generale poco diffuse rispetto al loro effettivo utilizzo dell'epoca⁴³⁸.

⁴³⁴ Il mercato dell'arte è stato oggetto di molti studi negli ultimi anni, e sul ruolo della fotografia in particolare all'interno del settore si è svolto nel 2021 il già citato webinar internazionale *La fotografia e i suoi usi nel mercato artistico (1880-1939)*, a cura di Patrizia Cappellini, Paolo Coen, Cristiano Giometti, Donata Levi e Marco Mozzo (cfr. <https://photographyartmarket.blogspot.com/> e <http://www.iccd.beniculturali.it/getFile.php?id=8189>). Sul tema si vedano anche PROVO 2017 e CARAFFA - BÄRNIGHAUSEN 2020. Sul ruolo di fotografia e mercato nell'attività di Venturi, ma soprattutto del suo successore Pietro Toesca, si veda COEN 2009.

⁴³⁵ L'argomento sarà approfondito nel capitolo dedicato al suo rapporto con i fotografi. Sul tema della fotografia come moneta («currency») e come produttrice di valore si veda CARAFFA - BÄRNIGHAUSEN 2020, in particolare p. 4.

⁴³⁶ Cfr. CARAFFA - BÄRNIGHAUSEN 2020, p. 5.

⁴³⁷ Cfr. FAV, faldone XXXXVI "fotografie", fascicolo 2 "expertise". Nell'Archivio Storico Fotografico le fotografie recanti expertise sul verso sono state rintracciate in moltissime cartelle nella sezione dei medi formati. Sul tenore di questi expertise Giacomo Agosti ha scritto: «sono piccoli poemi in prosa, ignari dello stato di conservazione dell'opera e miranti solo a una restituzione sensuosa, monotonamente elogiativa, di certi effetti di colore» (AGOSTI 1996a, p. 27). Conservano però anche informazioni utili circa l'attribuzione e la collocazione delle opere dell'epoca.

⁴³⁸ Questo perché di norma gli studiosi dovevano poi restituirle a mercanti e collezionisti.

Per entrare meglio nel vivo dell'attività di Venturi, egli era coinvolto nel mercato e nel collezionismo privato con un ruolo da intermediario, non solo come consulente per conto di mercanti e antiquari, ma anche, dall'altro lato, a beneficio di ricchi collezionisti. Egli praticava questa attività certamente per un tornaconto economico, ma anche perché spesso all'epoca erano queste occasioni a offrire le maggiori opportunità di studio e di conoscenza, e quindi a rappresentare il terreno più fertile per la storia e la critica d'arte. Del suo sommerso lavoro di consulenza, svolto soprattutto nel periodo dell'avanzata maturità, si conserva traccia nella corrispondenza conservata a Pisa, ad esempio con mercanti come Joseph Duveen, Alessandro Contini Bonaccossi ed Ettore Sestieri, o con collezionisti quali Benigno Crespi, Michel Guggenheim e Samuel Henry Kress⁴³⁹. L'esempio più noto è però il caso del collezionista e mercante d'arte⁴⁴⁰ barone Michele Lazzaroni, il cui rapporto con lo studioso modenese è da anni oggetto di ricerca, in particolare da parte di Loredana Lorizzo⁴⁴¹.

Per il Barone Lazzaroni, assiduo frequentatore di Venturi e attivo fra le altre cose sulla sua rivista *L'Arte*, le foto erano strumenti fondamentali. Come è noto, egli era solito commerciare opere false o verosimili, facendole passare per autentiche rinascimentali e attribuibili alla mano di grandi artisti, a volte restaurandole (le famose "lazzaronate"), o semplicemente grazie a expertise fornite dagli storici dell'arte, come appunto Venturi, e alla pubblicazione su riviste e monografie⁴⁴². Soprattutto le fotografie, attraverso il ritocco o la scelta di formati, montature e tecniche di pregio, erano però strumenti essenziali per dare prestigio alle sue opere, renderle più appetibili sul mercato e attestarne le attribuzioni⁴⁴³. In aggiunta alla scelta di formati costosi

⁴³⁹ I nomi sono citati da Eugenia Bianchi in BIANCHI 2010, p. 94. Sul rapporto con Crespi si veda il paragrafo dedicato ad Anderson nell'ultimo capitolo del presente studio.

Esistono poi ad esempio anche delle perizie su fotografie fatte da Venturi a inizio Novecento per l'antiquario Aldo Geri (che si conservano nel Fondo Geri, in fase di inventariazione, conservato alla Fondazione Ragghianti), citate da Elisa Bassetto durante il suo intervento all'interno del già citato webinar internazionale *La fotografia e i suoi usi nel mercato artistico (1880-1939)*. Esiste testimonianza anche dell'uso della fotografia nell'intermediazione di Adolfo e Lionello Venturi per il collezionista Riccardo Gualino (cfr. MIMITA LAMBERTI 1996).

⁴⁴⁰ Egli non voleva però essere ritenuto tale, ma piuttosto studioso e conoscitore, al fine di mascherare i suoi commerci da ricerca. All'epoca tale atteggiamento era del resto comune, come osservato da Loredana Lorizzo nel suo intervento *Antiquari tra ricerca e mercato nel primo Novecento: il caso Lazzaroni nella fototeca di Adolfo Venturi*, tenuto lo scorso 16 ottobre 2021 all'interno del già citato webinar internazionale *La fotografia e i suoi usi nel mercato artistico (1880-1939)*.

⁴⁴¹ Si vedano ad esempio LORIZZO 2014 e LORIZZO 2018. Sulla figura di Lazzaroni si vedano anche SAMBO 2014a, DE MARCHI 2001, pp. 67-68 e 90, FERRETTI 1981, pp. 169-170.

⁴⁴² Ad esempio in VENTURI 1927b sono pubblicate la Giuditta di Piazzetta, la Madonna di Bonfigli, Madonna con bambini di Giovanni Bellini o Giambellino, Madonna di Bernardino Lanino, Madonna di Filippino Lippi, Annunciazione di Lorenzo di Credi. Un altro studioso con il quale il barone ebbe interessanti scambi fu Bernard Berenson, presso il cui archivio di Villa I Tatti si conservano diverse fotografie di opere Lazzaroni e una fitta corrispondenza con lo stesso (cfr. ad esempio SAMBO 2014b, p. 134).

⁴⁴³ Un esempio di attribuzione appositamente influenzata dalla tecnica fotografica è quella del *Ritratto di giovinetta* attribuito da Venturi a Pollaiuolo in un articolo sulla rivista *Pantheon* (cfr. VENTURI 1929a) su richiesta di Lazzaroni, che gli aveva promesso in cambio il cinque per cento del guadagno ricavato dalla sua futura vendita. Come osservato da Loredana Lorizzo, infatti, nell'articolo l'opera era riprodotta dalla ditta Bruckmann tramite un

e montature di lusso, le foto erano poi appositamente commissionate a ditte autorevoli come l'alsaziana Braun, che con la loro reputazione contribuivano ad attestare l'autenticità dei soggetti ritratti⁴⁴⁴. Il fatto che tali fotografie fossero inviate, prima ancora che ai facoltosi possibili acquirenti, agli storici dell'arte tra cui Venturi, è confermato dalla presenza di foto riconducibili a Lazzaroni nella nostra fototeca e in quella di Berenson a Villa I Tatti⁴⁴⁵. Alcuni esempi di fotografie vistosamente ritoccate da Lazzaroni sono inoltre conservati anche presso la Fototeca Zeri⁴⁴⁶.

Un esempio particolarmente interessante in merito a questo utilizzo spregiudicato della fotografia da parte del barone è la *Toletta di giovane donna* (o ritratto di Laura Dianti con Alfonso D'Este) attribuita a Tiziano, un tempo Lazzaroni e oggi conservata presso la National Gallery di Washington. Dell'opera si conserva infatti presso la Fototeca Zeri una fotografia, realizzata per conto dell'ex proprietario Lazzaroni, nella quale la figura maschile è stata completamente eliminata attraverso il ritocco del negativo (**figg. 154-155**)⁴⁴⁷. Da sottolineare che Venturi pubblicò proprio tale fotografia ritoccata, confermando tra l'altro l'attribuzione dell'opera a Tiziano, nientemeno che nella sede ufficiale della *Storia dell'arte italiana* (la fotografia è pubblicata come dettaglio, mentre l'opera intera è illustrata da una versione senza modifiche) (**156-157**)⁴⁴⁸. Venturi parlava però in quel contesto del quadro collocandolo già nella collezione Duveen, e quindi è più plausibile che avesse pubblicato la fotografia ritoccata non tanto come favore a Lazzaroni, ma semplicemente perché si trattava del particolare più

mezzotinto, tecnica che intensificandone le caratteristiche contribuiva così a supportare l'attribuzione a Pollaiuolo (**fig. 153**) (cfr. LORIZZO 2018, pp. 89-91).

⁴⁴⁴ Sul tema delle fotografie Braun per Lazzaroni si veda in particolare SAMBO 2014b. Il discorso delle fotografie pregiate riguardava ovviamente solo gli esemplari da inviare a studiosi e collezionisti, mentre come materiale di lavoro per la sua attività il barone utilizzava formati più piccoli e maneggevoli, realizzati anche con tecniche meno preziose e da altre ditte (come notato da Elisabetta Sambo a pp. 133-134 del saggio appena citato).

⁴⁴⁵ Come si diceva, si tratta di casi sporadici, poiché le foto, in quanto materiali molto costosi, normalmente dovevano essere restituite al mittente e non rimanevano agli storici dell'arte né tantomeno agli acquirenti. L'argomento è stato affrontato da Lorigo durante il suo già citato intervento all'interno del webinar internazionale *La fotografia e i suoi usi nel mercato artistico (1880-1939)*.

Il rapporto di Berenson con la fotografia, anche in relazione al mercato, sarà analizzato nel prossimo capitolo.

⁴⁴⁶ Le fotografie Lazzaroni sono confluite nella raccolta bolognese sia attraverso l'acquisto da parte di Zeri dopo la morte del barone negli anni Quaranta del secolo scorso, sia per tramite di Antonio Muñoz, cugino di Zeri che con il barone aveva pubblicato una monografia sul Filarete (cfr. LORIZZO 2018, p. 85). Sulle fotografie di committenza Lazzaroni conservate presso la Fototeca Zeri si veda in particolare SAMBO 2009.

⁴⁴⁷ L'esito dell'operazione appare piuttosto maldestro, poiché non è stata eliminata la mano del personaggio maschile, che risulta ancora appoggiata sulla spalla della Venere. Cfr. <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/46561/Anonimo%2C%20Toletta%20di%20giovane%20donna> e SAMBO 2009, p. 156.

⁴⁴⁸ Individuando invece in un'altra versione dell'opera conservata al Louvre una «libera imitazione dossesca». Venturi parla del quadro nel III tomo del volume IX della *Storia dell'arte italiana* (cfr. VENTURI 1901-1940, vol. IX, III, pp. 230-234). In entrambe le didascalie non sono specificati gli autori delle riproduzioni (cfr. VENTURI 1901-1940, vol. IX, III, pp. 233-234, figg. 107-108).

adatto per dare risalto alla figura femminile (sulla quale evidentemente voleva concentrare l'attenzione attraverso l'inserimento del dettaglio specifico).

Conviene quindi aprire qui una parentesi sulla questione del ritocco in generale, sul quale in effetti Venturi non aveva secondo chi scrive grandi riserve. Anche se nel più volte citato catalogo Braun del 1887 egli affermava che i ritocchi «guastano la fedeltà delle fotografie» e «sostituiscono al riflesso delle grandi creazioni degli artisti i capricci dei mestieranti»⁴⁴⁹, non dovette essere poi molto fiscale in proposito, poiché sulle fotografie conservate nell'Archivio Storico Fotografico a lui riconducibili è stato possibile riscontrarne in abbondanza (come si è detto nel capitolo dedicato al censimento dei medi formati). Secondo un gusto piuttosto diffuso all'epoca, prima di essere pubblicate nei suoi scritti le foto passavano evidentemente per una fase che oggi chiameremmo di post-produzione, dopo la quale ad esempio le opere di scultura e architettura apparivano isolate dal loro contesto, i cieli modificati con l'aggiunta di graziose nuvole, i dettagli meno belli esteticamente eliminati. Sempre grazie all'analisi delle fotografie stesse, è stato possibile stabilire con certezza che fosse Venturi stesso a richiedere tali interventi⁴⁵⁰.

Tornando a Lazzaroni, come si diceva, nello stesso Archivio Storico Fotografico fondato da Venturi si conservano fotografie riconducibili al mercante - in particolare ventitré fotografie di medio formato e sette di grande formato - alcune delle quali presentano al verso note relative all'attribuzione delle opere riprodotte⁴⁵¹. Anche il carteggio conservato a Pisa conferma che fosse effettivamente prassi per Lazzaroni spedire fotografie a Venturi, con la richiesta appunto di scrivere sul verso le attribuzioni⁴⁵² o di pubblicarle su *L'Arte*⁴⁵³.

⁴⁴⁹ BRAUN 1887, p. XXIX.

⁴⁵⁰ Come testimonia ad esempio una annotazione firmata dallo stesso, rinvenuta all'interno della sezione dei medi formati dell'Archivio Storico Fotografico, sul verso di una fotografia Ceccato della porta della sagrestia del Convento della Carità di Venezia (conservata nella cartella "Palladio", armadio 2, cassetto 55), in cui si legge: «NB Cancellare il tubo che altera a destra il contorno». Sul recto della foto è ancora visibile l'intervento di ritocco del particolare indesiderato, eseguito secondo l'indicazione venturiana.

⁴⁵¹ Le fotografie di medio formato sono conservate in due cartelle: la cartella "Collezione Lazzaroni - Falsi" (armadio 5, cassetto 43) conserva 18 fotografie in totale e presenta al suo interno un ulteriore fascicolo "Agostino di Duccio, Fotografie /Collezione Lazzaroni", la cartella "Roma - Collezione Lazzaroni" (armadio 8, cassetto 150) conserva invece 5 fotografie attribuibili al fotografo romano Fabbri (figg. 160-161). Sono presenti su tali fotografie note relative alle attribuzioni e la dicitura ricorrente "falso", nessuna conserva però ritocchi o annotazioni firmate o attribuibili con certezza a Venturi.

Le fotografie di grande formato sono la ASF69, ASF70, ASF73, ASF175, ASF1717, ASF1732, ASF1734. Le prime tre (digitalizzate online all'indirizzo: <https://digilab.uniroma1.it/risorse/archivio-storico-fotografico/schede-archivio-storico-fotografico>) sono a mio avviso riconducibili alla ditta Braun e presentano annotazioni sul recto secondo il mio parere attribuibili a Venturi. La ASF175 presenta al verso la dicitura "Barone Michele Lazzaroni, falso" e la ASF1717 è una preziosa stampa Braun firmata e montata su cartoncino (figg. 158-159).

⁴⁵² Come riferiva Loredana Lorizzo nel già citato saggio *L'arte di falsificare l'arte. Michele Lazzaroni e la Fototeca di Adolfo Venturi* (cfr. LORIZZO 2018, p. 89). Cfr. FAV, carteggio Lazzaroni Michele.

⁴⁵³ Di questo è testimonianza anche una lettera inviata a Venturi da Pietro Toesca probabilmente nel 1904, in cui il collaboratore fa riferimento alla richiesta di Lazzaroni di pubblicare su *L'Arte* il suo puttino di bronzo con

A conclusione di questo discorso è infatti fondamentale notare, come abbiamo visto per Lazzaroni, che le perizie effettuate da Venturi per mercanti e collezionisti non si arrestavano ai versi delle stampe fotografiche, ma erano spesso accolte (e quindi validate) nelle sue pubblicazioni. In particolare, esse erano inserite nella sua rivista *L'Arte* in forma di brevi segnalazioni di inediti, alcune delle quali passavano poi alla sede più ufficiale della *Storia dell'arte italiana*. È noto che con l'avanzare dell'età dello studioso, non solo aumenta il numero delle perizie pubblicate, ma è sempre più evidente una «propensione ad attribuzioni “alte”» spesso poco verosimili⁴⁵⁴. Senza dubbio la poca attendibilità delle attribuzioni di Venturi è in alcuni casi riconducibile alla logica del mercato, ma è anche vero che molte altre vanno semplicemente ascritte al contesto, al periodo storico.

III.3.e - L'editoria

Proseguendo il discorso generale sul rapporto di Venturi con la fotografia, occorre in ultimo analizzare con particolare attenzione l'utilizzo che ne fece in campo editoriale. Venturi ebbe il merito di comprendere tra i primi le potenzialità della fotografia in questo settore, e attraverso di esso alla critica d'arte. Nei suoi oltre mille scritti pubblicati in 65 anni di attività, la fotografia ebbe infatti quasi sempre un ruolo da protagonista⁴⁵⁵, e anche se spesso oggi il loro linguaggio e i loro contenuti appaiono ormai superati, essi rimangono un punto cardine nel passaggio della nostra cultura da scritta a visuale.

Come si è accennato nel secondo paragrafo, all'epoca dell'esordio di Venturi in campo critico, il mezzo fotografico non era ancora del tutto maturo: la documentazione delle opere non era così diffusa, e le tecniche di stampa non avevano ancora raggiunto risultati pienamente soddisfacenti⁴⁵⁶. Per questo motivo le primissime pubblicazioni venturiane non sono ancora illustrate con riproduzioni fotografiche. L'esempio più significativo è ovviamente *La Regia Galleria Estense in Modena*, la prima pubblicazione importante, edita nel 1882 e illustrata con

attribuzione a Michelangelo (come poi Venturi effettivamente fece: cfr. VENTURI 1904c, p. 477). Nella lettera Toesca aggiungeva in proposito: «Ella guardi se può risolversi a lanciare l'attribuzione a Michelangelo e se non sia meglio presentare la cosa con qualche dubbio» (cfr. FAV, carteggio Toesca Pietro, lettera senza data). Sulla questione si veda anche LORIZZO 2014, pp. 109-111.

⁴⁵⁴ Cfr. MIMITA LAMBERTI 1996, p. 302. Tali segnalazioni discutibili vennero pubblicate su *L'Arte* in misura sempre più consistente a partire dagli anni Venti, fino a portare all'aperto scontro con la redattrice Anna Maria Brizio (su questo tema si veda LEONARDI 2012-2014). Per alcuni esempi si veda BIANCHI 2010.

⁴⁵⁵ Il tema è stato affrontato da Stefano Valeri nel saggio *Adolfo Venturi e l'editoria per l'arte tra decoratori, fotografi e pittori* (VALERI 2002). Per la bibliografia completa di Adolfo Venturi cfr. VALERI 2006a.

⁴⁵⁶ La situazione era condivisa. Ad esempio, ancora nel 1887 Carl Justi, per la sua monografia su Velasquez, deve farsi spedire da Venturi un disegno del ritratto di Francesco I tratto da Giovanni Muzzioli poiché l'opera non era ancora stata fotografata (la notizia è riportata da Giacomo Agosti in AGOSTI 1996a, p. 47).

un corredo iconografico di disegni realizzati dagli artisti locali dell'Accademia di Belle Arti di Modena⁴⁵⁷, in seguito incisi su zinco dalla casa Angerer e Göschl di Vienna (**figg. 162-163**)⁴⁵⁸.

Il motivo principale di questa scelta era appunto di natura tecnica, poiché il mezzo fotografico, già accettabile per la riproduzione di architettura e scultura, non era ancora in grado di registrare le differenze tonali tipiche della pittura⁴⁵⁹.

Si tratta però comunque di un precedente che in qualche modo anticipava le esperienze successive, poiché le immagini erano utilizzate in gran numero (131 immagini per circa 500 pagine) e inserite all'interno del testo e in dialogo con esso, come sarà poi anche in tutte le pubblicazioni seguenti. Inoltre, fu Venturi stesso già in questo caso ad occuparsi anche della veste grafica, come poi farà sempre, impostando in prima persona copertine, frontespizi e capilettera di tutte le sue opere⁴⁶⁰. Tale atteggiamento è da attribuire probabilmente alla sua formazione artistica da decoratore, come notato da Stefano Valeri, che a tal proposito parlava di «insistente presenza di Venturi in tutte le fasi “estetiche” delle sue pubblicazioni»⁴⁶¹. In quanto artista di formazione, Venturi considerava in effetti la pagina alla stregua di un'opera d'arte, da curare in prima persona e fin nei minimi dettagli. Tranne in rari casi in cui era richiesto dall'editore (ad esempio per esigenze di uniformità delle collane)⁴⁶², nella maggior parte delle sue pubblicazioni infatti le illustrazioni sono inserite all'interno del testo, a partire dalle riviste, alle monografie più raffinate, fino al colossale manuale.

Con il tempo e l'evoluzione della tecnica - soprattutto come già accennato con lo sviluppo nel corso degli anni Ottanta dei nuovi procedimenti “autotipici” o “a retino” - si farà poi sempre più strada l'utilizzo di riproduzioni fotografiche. Le immagini non si presenteranno più come un'aggiunta, ma saranno di primaria importanza quanto il testo, e con funzione reciproca ad

⁴⁵⁷ Tra cui il suo vecchio maestro Adeodato Malatesta e il suo amico Giovanni Muzzioli, a cui venne affidata la realizzazione del frontespizio del volume.

⁴⁵⁸ Cfr. VENTURI 1882.

⁴⁵⁹ Solo a partire dagli anni Novanta si avranno risultati pienamente soddisfacenti per la riproduzione della pittura grazie all'invenzione delle pellicole ortocromatiche prima, e pancromatiche poi (cfr. VALERI 2006b, p. 49 e SPALLETTI 1979, p. 465; un eloquente confronto tra due riproduzioni di uno stesso dipinto prima e dopo la nuova invenzione è pubblicato in ROBERTS 1986, pp. 132-133).

Stefano Valeri parlava però a questo proposito di una scelta anche in parte «ideologica» (VALERI 1996, p. 78), e forse in effetti l'incisione doveva apparire a quell'altezza agli occhi di Venturi ancora più alta e pregiata rispetto ad una riproduzione meccanica. È interessante notare che ancora in apertura del volume *Studi dal vero attraverso le raccolte artistiche d'Europa* del 1927 il ritratto dell'autore è affidato ad una incisione (cfr. VENTURI 1927b).

⁴⁶⁰ Su questo tema si veda in particolare VALERI 1996.

⁴⁶¹ VALERI 2006b, p. 55.

⁴⁶² Come accadde ad esempio per le monografie dedicate negli anni Venti a Botticelli e a Michelangelo, parte di una collana edita dalla Casa editrice d'arte Valori Plastici, di cui fecero parte anche altri grandi volumi con altrettanta attenzione alle riproduzioni come il *Piero della Francesca* di Roberto Longhi, ma in cui le tavole erano sempre posizionate fuori testo (cfr. VENTURI 1925a, VENTURI 1926a e LONGHI 1927).

esso⁴⁶³. Il passaggio sarà però graduale. Ad esempio, in tutte le tre riviste di Venturi, benché la fotografia svolgesse un ruolo fondamentale (anche perché proprio l'introduzione dei procedimenti fototipografici determinò la loro nascita, insieme a quella di numerose altre riviste d'arte)⁴⁶⁴, per tutto l'Ottocento questa coesisterà ancora con disegni e incisioni⁴⁶⁵.

Già nell'*Archivio Storico dell'Arte* (**fig. 164**), la prima e più prestigiosa pubblicazione scientifica periodica di storia dell'arte dell'epoca in Italia, fondata nel 1888 da Venturi insieme a Domenico Gnoli, iniziarono a comparire fotografie. Le carenze tecniche, la difficile reperibilità e soprattutto i costi elevati ne limitavano però ancora molto l'utilizzo⁴⁶⁶. Non vi era quindi una scelta univoca tra stampa di traduzione e tecniche fotografiche, ma una illustrazione mista, tra l'altro con riproduzioni inserite sia nelle pagine insieme al testo, sia a piena pagina. Su questa modalità di illustrazione Venturi e Gnoli erano d'accordo, come testimonia il carteggio intercorso tra i due durante la progettazione della nuova rivista. Scriveva ad esempio Gnoli:

«Per le incisioni abbiamo il Bong, che ha lavorato molto per la *Zeitschrift für bildende Kunst*, ed ha un segno netto, assai adatto per l'antico; potremo anche servirci del Ballarini. Per le eliotipie abbiamo il Danesi, che può far bene [...] e il Martelli, che lavora meglio, ma è lunghissimo nel lavorare»⁴⁶⁷.

L'idea condivisa era però che seppure le fototipie fossero da preferire, questo valeva solo nel caso in cui queste fossero state di un buon livello tecnico. Venturi infatti rispondeva:

«Riguardo alle incisioni xilografiche le persone ch'Ella propone faranno bene senza dubbio; ma per le eliotipie e il resto in *tipie* parmi il Danesi non troppo al capo. Le sue [...] tipie sono mancanti d'effetto, velate, col bianco torbido. Meglio poche illustrazioni, ma serie e buone»⁴⁶⁸.

Nella prima annata, in effetti, Venturi illustrò il primo articolo, il famoso saggio sul *Cupido* di Michelangelo, con due piccole incisioni (**fig. 165**)⁴⁶⁹, i due articoli seguenti (come poi altri a

⁴⁶³ Cfr. ad esempio FERRETTI 1977, pp. 139-142.

⁴⁶⁴ Come sottolineato in SPALLETTI 1979, pp. 468-469.

⁴⁶⁵ Sulle tre riviste dirette da Venturi si veda il paragrafo precedente, e per un maggiore approfondimento SCIOLLA 2008.

⁴⁶⁶ Su questo tema si veda in particolare il saggio di Stefano Valeri *Fotografia e critica d'arte nell'Ottocento. Adolfo Venturi, Domenico Gnoli e l'Archivio Storico dell'Arte* (VALERI 2004b). A proposito dell'utilizzo della fotografia all'interno dell'*Archivio Storico dell'Arte* si veda anche GIOLI 2018, riguardante alcuni contributi di Supino.

⁴⁶⁷ La lettera, conservata presso il Fondo Venturi di Pisa e databile intorno al luglio 1887, è pubblicata da Maria Teresa Roberto in ROBERTO 1999, p. 16.

⁴⁶⁸ La lettera, datata al 22 luglio 1887 e conservata nel Fondo Domenico Gnoli della Biblioteca Estense di Modena, è stata pubblicata da Maria Teresa Roberto in ROBERTO 1999, pp. 16-17.

⁴⁶⁹ Cfr. VENTURI 1888a. A proposito delle illustrazioni per questo articolo, in una cartolina conservata presso la Scuola Normale Superiore di Pisa datata luglio 1887, Gnoli scriveva a Venturi: «Quanto al Cupido, temo io, e teme l'editore, che l'incominciare dal I° num.° con dei clichés usati, nuocerebbe al credito del Giornale. Le bisogna

seguire) con riproduzioni fotografiche⁴⁷⁰, mentre altri suoi articoli non presentavano nessuna riproduzione⁴⁷¹.

In un'altra lettera di poco successiva, Venturi aveva anche proposto a Gnoli di siglare un contratto con Braun, sua ditta prediletta e per cui come sappiamo aveva scritto proprio in quel periodo la famosa introduzione al catalogo generale⁴⁷². Anche se non è possibile risalire con certezza agli effettivi autori delle illustrazioni, poiché non sono mai presenti sui vari numeri della rivista riferimenti ad essi, quello che è certo è però che non fu mai nominato un unico fornitore incaricato in forma esclusiva. Sicuramente ci fu un importante apporto da parte della ditta Danesi, editrice della rivista a partire dal 1892, ma le illustrazioni furono reperite di volta in volta anche attraverso acquisti e commissioni, sia alle varie ditte specializzate che a dilettanti, come suggeriscono ancora una volta i carteggi tra Venturi e Gnoli e con i vari collaboratori conservati a Pisa. Il carteggio tra Gnoli e Venturi in particolare, suggerisce che il problema delle illustrazioni fosse molto sentito dai due, e che fossero principalmente questi, in prima persona, ad occuparsi del loro reperimento, attraverso una fitta rete di conoscenze e di scambi⁴⁷³.

Negli anni Novanta si registra un progressivo aumento delle riproduzioni fotografiche, anche grazie al contemporaneo miglioramento delle tecniche di riproduzione, e uno degli scopi principali della rivista diviene sempre più la pubblicazione delle migliori e più recenti fotografie di opere d'arte⁴⁷⁴.

solo quello di Torino o anche l'altro, credo, di Mantova? E da due diversi punti di veduta, come nella [???]» (cfr. FAV, carteggio Gnoli Domenico, cartolina del 25 luglio 1887). Probabilmente Gnoli parlando di clichés usati si riferiva ad una incisione che aveva già illustrato un articolo precedentemente pubblicato sul tema (l'articolo era stato pubblicato da K. Lange nel 1883 in *Zeitschrift für bildende Kunst*, e l'incisione è ripubblicata in VALERI 2004b, p. 298). L'articolo di Venturi venne infatti illustrato con le suddette incisioni, appositamente realizzate, come conferma una successiva lettera di Gnoli del 4 ottobre 1887. In ogni caso è interessante notare come il problema delle illustrazioni fosse rilevante, e si tendesse a preferire l'utilizzo di materiale inedito. Cfr. FAV, Carteggio Gnoli Domenico.

⁴⁷⁰ Cfr. VENTURI 1888b e VENTURI 1888c.

⁴⁷¹ Ad esempio, quelli su Sperandio da Mantova (VENTURI 1888d) e su Cesare Maccari (VENTURI 1888e).

⁴⁷² La lettera, datata 18 agosto 1887 e conservata presso il Fondo Domenico Gnoli della Biblioteca Estense di Modena, è citata da Maria Teresa Roberto in ROBERTO 1999, p. 17. Per il già citato catalogo cfr. BRAUN 1887.

⁴⁷³ Il problema principale per il reperimento delle illustrazioni, come si è detto, risiedeva nei costi molto elevati. In una delle varie lettere relative alla progettazione del primo numero della rivista, datata 20 ottobre 1887, Gnoli scriveva infatti inoltre «Ad illustrazioni si sta un po' male, che son poche; si vedrà d'aumentare in seguito, ma la spesa supera d'assai ogni preventivo». La mancanza di illustrazioni era in alcuni casi accettabile, mentre per altri pregiudicava la pubblicazione dell'articolo. Ad esempio, in due lettere del 1887 (precisamente del 27 settembre e del 4 ottobre) Gnoli parla di fotografie di affreschi veronesi di Pisanello, per cui aveva tentato la commissione prima ad Alinari e poi ad un fotografo locale, ma evidentemente l'impresa non era riuscita poiché non compaiono articoli sull'argomento nel primo numero della rivista. A questo proposito è interessante riportare un'altra lettera del 30 settembre 1891, in cui Gnoli scriveva: «Caro Venturi, siete vivo? Che n'è di voi? E le fotografie per l'articolo del Bode? Non possiamo andar avanti senza quelle. Mi raccomando». Cfr. FAV, Carteggio Gnoli Domenico.

⁴⁷⁴ Nel primo fascicolo del 1892, era stato addirittura pubblicato a firma di Gustavo Frizzoni l'articolo *Serie di capolavori dell'arte italiana nuovamente illustrati*, in apertura del quale si leggeva: «Risultati eccellenti, raggiunti

Con il passaggio nel 1898 dall'*Archivio Storico* alla nuova rivista *L'Arte*, l'aumento diventa ancora più vistoso⁴⁷⁵. Nei vari scambi epistolari del direttore Venturi con uno dei suoi più stretti collaboratori, Pietro Toesca, ad esempio, si riscontra sempre un fortissimo interesse e un grande sforzo nel reperimento delle riproduzioni fotografiche. In una lettera del 1905 per esempio, solo per citarne una, Toesca a proposito di alcune fotografie da far eseguire nel Museo di Torino affermava «di certo anche le copiose illustrazioni contribuiscono alla diffusione del periodico»⁴⁷⁶, e sperava di riuscire a farle eseguire al solo prezzo delle spese, altrimenti la lista sarebbe stata molto ridotta. Questo perché il costo delle fotografie era ancora molto elevato, e in un'altra lettera del 1908 (**fig. 166**) Toesca scriveva a proposito:

«Ho anche ricevuto *L'Arte*: un ottimo numero; ma converrebbe forse rendere più vario il contenuto e soprattutto migliorare di molto le riproduzioni [...] Sarebbe meglio rinunciare per qualche anno ancora a trarre utili dalla rivista, e consacrare tutto il piccolo eventuale guadagno a migliorare la parte grafica. Soltanto in questo modo la nostra rivista potrà guadagnarsi tutto il favore che merita!»⁴⁷⁷.

Proprio a causa del difficile reperimento delle immagini, dovuto all'aggiustamento della tecnica e ai costi elevati, nelle prime annate della rivista si trova ancora un utilizzo misto delle illustrazioni, con disegni, fotografie, fototipie all'interno e fuori testo, fotocalcografie su cartoncino. Come osservato da Stefano Valeri, la rivista si trovava così «a riassumere il momento terminale del passaggio dal vecchio al nuovo sistema di riproduzione delle immagini»⁴⁷⁸.

Tra le riproduzioni contenute nel primo numero de *L'Arte*, molte erano pubblicate negli articoli di Venturi stesso. Nei fascicoli I-II ad esempio lo studioso pubblicava un articolo sui disegni di Pinturicchio per l'Appartamento Borgia in Vaticano⁴⁷⁹, in cui su 12 pagine 9 erano occupate esclusivamente da immagini. Nei fascicoli III-V, nel suo articolo sul Pontificale di Antonio da Monza della Biblioteca Vaticana, su 13 pagine 6 erano occupate da fotografie a tutta pagina, e anche in tutte le altre c'era almeno una fotografia. Nello stesso fascicolo era presente però un

da qualche tempo coi processi fotografici diretti alla riproduzione delle opere di pittura, ci pongono in grado d'iniziare in questo periodico una serie d'illustrazioni delle medesime, che si faranno vie più vive e vie più opportune da che l'immagine sensibile delle opere stesse può essere più chiaramente presentata a quanti s'interessano ai nostri tesori artistici, e ci agevola il mezzo di determinare ulteriormente il posto che agli stessi si compete, in ragione dei paesi e dei tempi cui appartengono» (FRIZZONI 1892, p. 9). Sul tema si veda anche GABRIELLI 2009, p. 39.

⁴⁷⁵ Come delle illustrazioni in generale: ad esempio, nella prima annata dell'*Archivio Storico* compaiono circa 105 immagini, mentre nel primo numero de *L'Arte* circa 243.

⁴⁷⁶ Cfr. FAV, carteggio Toesca Pietro, lettera del 22 ottobre 1905.

⁴⁷⁷ Cfr. FAV, carteggio Toesca Pietro, lettera del 2 marzo 1908.

⁴⁷⁸ VALERI 2006b, p. 53.

⁴⁷⁹ Cfr. VENTURI 1898b.

altro suo articolo illustrato invece con incisioni, una delle quali molto grande, pubblicata su due pagine (**fig. 167**)⁴⁸⁰. Non è possibile sapere se all'epoca fossero disponibili riproduzioni fotografiche (soprattutto di livello soddisfacente) dell'opera rappresentata⁴⁸¹, ovvero un dipinto di Morelli, ma è interessante notare come Venturi parlasse di questa scelta come pienamente intenzionale, sostenendo apertamente che l'incisione fosse preferibile alla fotografia, scrivendo:

«pubblichiamo la delicata, fine, penetrante silografia d'Ignazio Orlando, nella quale, meglio che in qualsiasi riproduzione automatica, si rispecchia l'opera del caposcuola napoletano. Variando il segno, interpretando con sapienza il colore per mezzo del semplice chiaroscuro, l'incisore ha saputo dare l'impressione di sole, d'afa, di vastità solenne, che è nel quadro ora conservato nella Galleria moderna di Roma»⁴⁸²

ma aggiungendo anche nella pagina seguente:

«Pure, non vorremmo asserire che una parte del fascino non sia perduta. Di questo può accorgersi interamente solo chi conosce il dipinto; ma d'altro lato, chi non lo conosce, deve rinunciare ad apprezzar la diligente opera dell'interprete incisore. Così, se ascoltiamo una sinfonia del Beethoven ridotta per pianoforte, sentiremo più la differenza tra il lavoro sinfonico e la riduzione, ma gusteremo questa solo se quello ci è noto nella sua forma originaria»⁴⁸³.

Sicuramente una titubanza doveva ancora esistere in Venturi circa la riproduzione fotografica della pittura, forse però più per mascherare una loro carenza dovuta ai costi elevati che per una reale diffidenza nei confronti della nuova tecnica. Nel fascicolo seguente (IV-IX) era infatti presente un altro suo articolo, dedicato a *Correggio*, illustrato con ben 18 riproduzioni fotografiche di dipinti, tra cui una preziosa fotoincisione Danesi da negativo Anderson⁴⁸⁴.

Spiccava infine nel primo numero de *L'Arte* anche un'altra riproduzione fotografica di pittura: la fototipia a due colori del quadro di Francesco Paolo Michetti per le nozze di Vittorio

⁴⁸⁰ Cfr. VENTURI 1898c.

⁴⁸¹ La riproduzione dell'opera è presente nel catalogo Alinari dedicato al pittore del 1913, non sono però fornite indicazioni circa la datazione della ripresa (cfr. ALINARI 1913, p. 11). La fotografia Alinari, insieme ad un'altra riproduzione anonima, è presente nel catalogo della Fototeca Zeri (cfr. <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/fotografia/179265/Alinari%2C%20Fratelli%20-%20Roma%20-%20Galleria%20Nazionale%20d%27Arte%20Moderna.%20Cristo%20nel%20deserto.%20%28Dom.%20Morelli%29%20-%20insieme> e <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/fotografia/172429/Anonimo%20-%20Cristo%20nel%20deserto%20e%20gli%20angeli%20-%20insieme>). La tipologia di didascalia della suddetta fotografia Alinari è stata introdotta dalla ditta nel 1890 circa, non è del tutto da escludere pertanto una datazione precedente all'articolo venturiano (per la cronologia delle didascalie cfr. BACCHI - MAMBELLI - ROSSINI - SAMBO 2014, p. 165).

⁴⁸² VENTURI 1898c, p. 172. È interessante notare come in questo caso Venturi citasse il nome dell'autore della riproduzione all'interno del testo, probabilmente perché la stessa era questa volta concepita come artistica e non solo strettamente documentaria.

⁴⁸³ VENTURI 1898c, p. 173. È insomma un po' lo stesso discorso del "vedere e rivedere" fatto a proposito delle fotografie, e quindi a maggior ragione valido anche per le stampe di traduzione.

⁴⁸⁴ Cfr. VENTURI 1898d.

Emanuele III ed Elena di Montenegro, allegata ad un articolo di Ugo Fleres in formato fuori misura e pertanto piegata in tre parti⁴⁸⁵.

Neanche su questa seconda rivista comparivano ancora riferimenti agli autori delle immagini riprodotte, né nelle didascalie, né negli indici delle illustrazioni, né attraverso riferimenti nel testo. Il forte interesse di Venturi per la fotografia e l'attività dei fotografi si espressero però attraverso la presenza proprio su tale rivista, anche se solo agli esordi, di una rubrica dedicata agli aggiornamenti sui cataloghi delle principali case fotografiche⁴⁸⁶.

Per quanto riguarda il terzo periodico diretto da Venturi, *Le Gallerie Nazionali Italiane. Notizie e documenti* (**fig. 168**) (edito solo in 5 numeri tra il 1894 e il 1902), esso si rifaceva anche sul piano visivo al modello degli annuari dei musei tedeschi e austriaci, con un formato grandioso e riproduzioni di buon livello. Quest'ultime erano infatti quasi esclusivamente tavole fuori testo, presenti in numero sempre maggiore con il passare delle annate. Si trattava inizialmente di fotoincisioni, con l'aggiunta poi di numerose cromolitografie a colori (**fig. 169**)⁴⁸⁷.

Va notato infine che anche nell'ambito delle riviste era Venturi stesso ad occuparsi della veste grafica (ad esempio aveva affidato la copertina de *L'Arte* al pittore Giuseppe Cellini, lo stesso artista che si occuperà anche del frontespizio del volume sulla Madonna e dei primi volumi della *Storia dell'arte italiana*).

Contemporaneamente alle riviste, alla fine dell'Ottocento, Venturi contribuì anche alla realizzazione di preziose pubblicazioni specificamente fotografiche, scrivendo testi introduttivi, indirizzando la scelta delle opere da riprodurre e spesso facendosene direttamente promotore. Si tratta dei volumi dedicati da Braun ad alcune delle più importanti gallerie italiane⁴⁸⁸ e dei *Tesori d'arte inediti a Roma* (1896) di Anderson⁴⁸⁹, di cui si parlerà però meglio nel capitolo dedicato ai fotografi.

A partire dall'inizio del nuovo secolo, poi, non ci fu più bisogno di attendere, e Venturi poté fare largo uso del mezzo fotografico anche in tutte le sue pubblicazioni monografiche, definendo una volta per tutte la fotografia «il miglior mezzo di riproduzione che distrugge la

⁴⁸⁵ Cfr. FLERES 1898. La fototipia è citata anche da Stefano Valeri in VALERI 2006b, p. 53.

⁴⁸⁶ Sia nel fascicolo I-II che nel III-V del primo volume (1898) si rendono note le nuove pubblicazioni fotografiche di varie ditte. Si parla ampiamente delle edizioni Braun e di quelle Bruckmann, e sono inoltre menzionate la Società fotografica di Berlino, la casa Brogi, quella Alinari e quella Anderson. Cfr. VENTURI 1898e e VENTURI 1898f.

⁴⁸⁷ Ad esempio Ugo Ojetti, a proposito del secondo volume edito nel 1896, parlava di un «imperiale lusso di tipi e di fotoincisioni» (si veda l'articolo *Un bel libro* pubblicato su *Il Fanfulla della Domenica* il 22 novembre 1896 e citato da Giacomo Agosti in AGOSTI 1996a, p. 131). Sul tema si veda anche AGOSTI 1996a, pp. 116-117.

⁴⁸⁸ Cfr. VENTURI 1891, VENTURI 1893a, VENTURI 1893b, VENTURI 1899a e VENTURI 1899b.

⁴⁸⁹ VENTURI 1896.

ragione di essere dell'incisione e della calcografia in genere»⁴⁹⁰. Nel 1900 due volumi fondamentali sancirono l'ingresso da protagonista della fotografia nelle pubblicazioni di Venturi: *La Madonna. Svolgimento artistico della rappresentazione della Vergine*⁴⁹¹ e *La Galleria Crespi in Milano*⁴⁹². Entrambi editi da Hoepli⁴⁹³, erano impreziositi da un gran numero di riproduzioni fotografiche: il primo da 516 riproduzioni fototipografiche e 5 in fotocalcografia su un totale di 442 pagine (**figg. 170-171**), il secondo da 196 riproduzioni fototipografiche e ben 38 preziose fotocalcografie in 345 pagine (**figg. 172-174**)⁴⁹⁴. Essi rientravano pertanto nella tipologia dell'oggetto-libro raro e prezioso indirizzato ad un pubblico selezionato, che avrà poi il suo apice nella imponente monografia dedicata a *Il Correggio* (**fig. 175**), decorata da Vittorio Grassi su indicazioni di Venturi e arricchita da 194 fototipie Danesi tratte da fotografie delle prestigiose case fotografiche Alinari, Anderson, Vaghi, Braun, Wolfrum, Hanfstaengl (**figg. 226-229**)⁴⁹⁵. Edito da Alberto Stock nel 1926, il volume fu stampato in soli 102 esemplari e in seguito tradotto in inglese, francese e tedesco. Presso il Fondo Venturi di Pisa si conserva il contratto stipulato per questo volume nel giugno 1922, in cui però l'unico accenno alle immagini era nell'impegno di Venturi a cedere tutto il materiale illustrativo a Stock insieme ai diritti di edizione. A Pisa si conserva però anche un altro contratto, relativo a un'altra monografia edita quell'anno, ovvero quello stipulato tra Venturi e la casa editrice Valori Plastici per il volume su Michelangelo (**fig. 176**)⁴⁹⁶. In quest'ultimo contratto era esplicitato che fosse lo studioso a dover fornire tutte le fotografie necessarie (circa 300)⁴⁹⁷, il che conferma che fosse

⁴⁹⁰ COSTANTINI 1990, p. 176. Egli avrebbe voluto illustrare con fotografie perfino le sue *Memorie Autobiografiche*, idea che però venne bocciata dall'editore Hoepli (cfr. FAV, carteggio Hoepli Charles, lettera del 17 agosto 1926).

⁴⁹¹ Cfr. VENTURI 1900a.

⁴⁹² Cfr. VENTURI 1900b. Su questo volume si veda anche il paragrafo dedicato al rapporto di Venturi con la ditta romana Anderson, autrice delle fotografie da cui furono tratte le illustrazioni.

⁴⁹³ L'editore milanese era molto sensibile alle novità apportate dalla fotografia, come testimonia non solo il ricco corredo fotografico di edizioni come quelle di Venturi, ma anche il fatto che avesse pubblicato numerosi manuali sull'argomento, tra cui BONACINI 1896 e NAMIAS 1899 (**figg. 116-117**).

⁴⁹⁴ *La Madonna* in particolare era un volume unico nel suo genere, una sorta di pionieristico testo "visual", un vero e proprio racconto per immagini che non sembra avere paragoni nel contesto italiano di quegli anni. L'opera può essere forse confrontata con alcune imprese patrocinate da Vittorio Alinari, come *La Divina Commedia novamente illustrata da artisti italiani*, edita in tre volumi nel 1901-1903 (a seguito di un concorso bandito a Firenze nel 1900) e arricchita da ben 398 fotoincisioni fra testate, finalini e tavole. L'impresa è però successiva e forse addirittura in parte ispirata all'opera di Venturi, come era accaduto per il concorso dell'anno precedente, dedicato al tema della Madonna con bambino e ispirato proprio dal volume venturiano (come si vedrà meglio nel paragrafo di questo studio dedicato al rapporto dello studioso con la ditta fiorentina). Sul concorso e i volumi Alinari dedicati al poema di Dante si veda ALINARI 1979.

⁴⁹⁵ Cfr. VENTURI 1926c.

⁴⁹⁶ Cfr. VENTURI 1926a.

⁴⁹⁷ Tra l'altro da consegnare diversi mesi prima del testo, per permettere all'editore di riprodurle in fototipia. Il contratto è infatti del 4 gennaio 1926, e la consegna delle fotografie è fissata entro il 15 dello stesso mese, mentre quella per il testo entro il 30 giugno. Cfr. FAV, cartella 66, "contratti".

sempre Venturi stesso, anche in queste altre pubblicazioni, ad occuparsi in prima persona della scelta e del reperimento delle immagini⁴⁹⁸.

La scelta delle immagini era di fatto un atto critico tanto quanto la scrittura del testo, e il dato che fosse Venturi stesso ad occuparsene testimonia l'importanza fondamentale delle stesse e della loro disposizione all'interno delle sue pubblicazioni, non come accessorie al testo ma reciproche ad esso. Tale reciprocità è evidente anche nel fatto che a volte era l'esistenza di riproduzioni ad influenzare i testi di Venturi (nel caso di fotografie già esistenti), in altri casi erano questi che influenzavano la produzione delle prime (nel caso di apposite commissioni o suggerimenti ai fotografi).

Oltre alla selezione delle immagini, come accennato egli si occupava anche di un altro atto altrettanto critico, ovvero del loro ordinamento all'interno dei volumi. Di conseguenza, egli si occupava sia dell'ordine instaurato tra le stesse, sia della loro disposizione rispetto al testo. Dalla sua bibliografia, sembra potersi evincere che egli preferisse inserire le illustrazioni nel testo (occupandosi come accennato anche dell'impaginazione). Solo in rari casi, infatti, in cui questo non era evidentemente possibile per esigenze editoriali, legate ad esempio all'inserimento all'interno di collane già strutturate, esse erano disposte come tavole fuori testo. Anche in questo caso, però, appare evidente il legame tra le illustrazioni e il testo scritto. Un esempio particolarmente efficace è la monografia su *Piero della Francesca*, edita da Pietro e Giorgio Alinari nel 1922, all'interno di un ambizioso tentativo di collana storico-artistica intitolata "I grandi maestri dell'arte italiana" (di cui si parlerà meglio nel paragrafo dedicato alla ditta nel quinto capitolo)⁴⁹⁹. Nella struttura del volume le immagini sono inserite come tavole in una specifica sezione successiva al testo, questo però non impedisce che siano ad esso strettamente collegate: il testo appare esattamente una descrizione delle immagini e i due seguono perfettamente lo stesso ordine, quasi come si trattasse di una lezione orale tenuta contemporaneamente allo scorrimento di proiezioni. Anche l'uso di particolari sembra qui rispecchiare i focus del testo⁵⁰⁰, e non è da escludere, in questo caso come in tanti altri, che sia

⁴⁹⁸ Il volume sarà illustrato esattamente con 296 tavole in fototipia, per la maggior parte tratte da fotografie Anderson (176 su 296) e probabilmente quasi tutte tratte dal volume della *Storia dell'arte italiana* dedicata al tema, pubblicato l'anno precedente (cfr. VENTURI 1901-1940, vol. IX, tomo I, 1925 e VENTURI 1926a). Quest'ultima considerazione spiega anche la consegna così ravvicinata delle immagini rispetto alla firma del contratto (vedi nota precedente).

⁴⁹⁹ Cfr. VENTURI 1922a.

⁵⁰⁰ Nella progressione tra le visioni d'insieme e i dettagli sembra inoltre prefigurare in parte (anche se non ancora in maniera così ampia e sistematica) quello che poi avrebbe fatto Longhi con il suo *Piero della Francesca* sette anni dopo (cfr. LONGHI 1927a). Un esempio è la *Battaglia contro Massenzio* della chiesa di S. Francesco ad Arezzo, illustrata con un'immagine intera e poi tre particolari, la cui sequenza è perfettamente rispecchiata nel testo (cfr. VENTURI 1922, pp. 44-45 e le tavv. 20-23). Un dettaglio in particolare colpisce l'attenzione, si tratta di uno zoom sullo sfondo, che rappresenta la porzione di alberi e fiume intravvisibili al centro della scena (**fig. 177**),

stata proprio l'esistenza e la tipologia delle riproduzioni ad aver influenzato il testo, e non viceversa, ancora a testimonianza di quanto fondamentali esse fossero per lo studioso⁵⁰¹.

La pubblicazione venturiana in cui più di tutte le riproduzioni fotografiche hanno svolto un ruolo da protagoniste è ovviamente la *Storia dell'arte italiana* (fig. 178), con il suo apparato di più di 18.000 immagini⁵⁰². L'idea stessa di una pubblicazione che raccogliesse la sistemazione di tutte le vicende artistiche dell'arte italiana derivava ancora dalla fiducia positivista di fornire interpretazioni storiche complete e attendibili (e di contribuire in questo modo alla formazione della coscienza dell'unità nazionale)⁵⁰³, e anche la fotografia, come si diceva non intesa mai dall'autore come fatto artistico o interpretativo ma unicamente come documento oggettivo, giocava un ruolo fondamentale in questo intento di catalogazione universale.

Il manuale era illustrato con fotografie delle maggiori ditte italiane e straniere, e il suo ricchissimo apparato illustrativo rappresentava pertanto il meglio della produzione dell'epoca. Alle illustrazioni fu dato fin da subito grandissimo spazio, tanto che quasi in tutti i volumi il numero di immagini quasi coincide con il numero di pagine, ed è difficile aprendo i libri su una pagina a caso non trovarsi di fronte almeno una fotografia (Venturi stesso a proposito del primo volume aveva parlato a Hoepli di «circa 600 pagine per 600 illustrazioni»)⁵⁰⁴. Inizialmente però

la cui scelta trova così perfetto riscontro nel testo: «Tra le due scene, l'*Avanzata di Costantino* e la *Fuga di Massenzio*, [riprodotte nei due dettagli precedenti e descritte subito prima del passo citato] snoda le sue torpide anella un fiume azzurro, custodito nel suo percorso da grandi alberi; si apre un tipico angolo di paese pierfrancescano. Rive sfaldate, tagliate a perpendicolo nel gesso della roccia, orlano il fiume di limpido cristallo; macchie di prati e di cespugli e solchi di carri rompono il piano bianco abbacinato dal sole. Grigi, torniti fusti d'albero traversano pareti di case lontane, e aprono nell'aria, a ruota, i rami biforcuti, stampando sul cielo la fitta trama delle foglie. I colli bruni, rigati di chiaro da zone di campo, formano siepe; i dadi grigi delle case in penombra si prolungano più chiari, più trasparenti, nelle acque. La nitidezza delle ombre di piante lontane, di case, di tronchi d'albero, capovolti, allungati indefinitamente, avvicinati dalla prospettiva, ripete all'infinito il contrasto di zone variopinte. La gran quiete meridiana regna sopra le rive del fiume, le ombre immote, le case silenziose, chiuse, su tutto il paese incanalato fra i due gruppi statici, simbolo, nella sua pace stagnante, della invincibile quiete di Piero». Lo scatto è opera del fotografo Perazzo, amico di Corrado Ricci e attivo nel Gabinetto Fotografico da lui fondato a Firenze dal 1905 al 1919 (sul tema si veda TAMASSIA 2014, pp. 83-85), e autore anche di altri dettagli pubblicati da Venturi all'interno del volume. Il carattere pubblico dell'attività del fotografo si evince anche dalla presenza di una lacuna di intonaco all'interno dell'inquadratura, mentre gli stabilimenti privati difficilmente si occupavano di registrare lo stato di conservazione delle opere.

⁵⁰¹ Le citate fotografie degli affreschi di Piero ad Arezzo furono realizzate da Perazzo tra il 1911 e il 1916 (cfr. TAMASSIA 2012), è probabile quindi che l'esistenza del dettaglio abbia ispirato il focus nel testo analizzato nella nota precedente, e non viceversa. Lo stesso è probabilmente valido anche per tutto il resto del testo, poiché, come vedremo meglio nel paragrafo dedicato al rapporto con i fotografi, anche le altre fotografie inserite da Venturi erano state realizzate in quel periodo da alcuni fotografi a lui vicini, in particolar modo da Anderson, e proprio la loro esistenza dovette ispirare lo studioso a riscoprire l'attività del pittore di Borgo Sansepolcro.

⁵⁰² Cfr. VENTURI 1901-1940.

⁵⁰³ Cfr. MAINO 2006, pp. 216-17.

⁵⁰⁴ La notizia è tratta dalle lettere di Hoepli a Venturi del 2 e 4 agosto 1898 conservate presso il Fondo Venturi di Pisa, come riporta Giacomo Agosti in AGOSTI 1996b, p. 23 (cfr. anche la nota 10 a p. 35). Una volta pubblicati, nel volume I (1901) su 558 pagine sono presenti ben 462 fototipie, nel volume II (1902) 506 figure su 673 pagine in totale, nel volume III (1904) 900 su 1014, nel volume IV (1906) 803 immagini su 970, nel volume V (1907) 818 immagini su 1093, nel volume VI (1908) 781 su 1140, nel volume VII (1911-15) 2862 su 4018 (divise in 4

gli autori delle riproduzioni non erano segnati, e non era neanche presente uno specifico indice delle illustrazioni. Nel secondo volume (1902), in calce all'indice era però riportata la nota: «Le incisioni fototipografiche di questo volume sono in maggior parte tratte da fotografie appositamente fatte e in minor parte ricavate da fotografie di Alinari, Anderson, Braun, Incorpora, Naya, ecc.», e così nel terzo volume (1904), in cui si leggeva: «Le incisioni fototipografiche di questo volume sono in maggior parte tratte da fotografie fatte appositamente, e in minor parte da fotografie di Alinari, Moscioni, Neurdein, Lombardi, ecc.». Nel quarto volume (1906), comparse poi la dicitura «Le incisioni fototipografiche di questo volume sono tratte da fotografie, in parte eseguite appositamente, in parte da fotografi citati sotto le singole figure», e a partire da quel momento è infatti presente il riferimento agli autori, inserito tra parentesi nelle singole didascalie sotto alle immagini⁵⁰⁵.

Anche in questo caso, era Venturi stesso ad occuparsi personalmente della scelta delle immagini⁵⁰⁶, così come della loro posizione rispetto al testo e della veste grafica dei volumi in generale⁵⁰⁷. Una testimonianza della sua dedizione alla scelta delle illustrazioni è sicuramente nel carteggio con i fotografi (di cui si parlerà meglio più avanti nel capitolo dedicato), in cui si conserva traccia delle sue continue commissioni e dei suoi acquisti fotografici, nella maggior parte dei casi specificamente indirizzati al suo manuale. Sicuramente nella scelta delle immagini un ruolo fondamentale era giocato dalla reperibilità e dal costo. Sfogliando i volumi è però evidente quanto per Venturi fosse rilevante selezionare immagini che permettessero i confronti⁵⁰⁸ (del resto egli stesso aveva affermato che proprio la possibilità di raffronti diretti

tomi), nel volume VIII (1923-24) 1457 su 1748 (in 2 tomi), nel volume IX (1925-34) 4843 su 7309 (in 7 tomi), nel volume X (1935-37) 2149 su 2609 (in 3 tomi), e infine nel volume XI (1938-40) 2696 su 2937 (in 3 tomi). In totale sono presenti per l'esattezza 18.277 fotoincisioni su 24.069 pagine.

⁵⁰⁵ Per la presenza dei singoli autori si vedano i paragrafi ad essi dedicati e BENEDETTI 2011, pp. 128-129.

Va notato che inizialmente le fotografie erano «per la maggior parte» fatte eseguire appositamente e in minor parte tratte da fotografie già esistenti, mentre poi pian piano la proporzione sembra ribaltarsi (forse anche per un parallelo ampliamento dei cataloghi dei fotografi con l'avanzare del tempo). Sappiamo però, come vedremo nel capitolo relativo al rapporto tra Venturi e i fotografi, che importanti campagne fotografiche vennero poi commissionate dallo studioso per illustrare gli ultimi tomi del manuale.

⁵⁰⁶ Su questo argomento, ad esempio, sappiamo che per il primo volume Hoepli aveva previsto per lo studioso, oltre all'onorario di 2.000 lire, anche un rimborso di 500 lire per l'acquisto di fotografie (la notizia è tratta dalle lettere di Hoepli a Venturi del 2 e 4 agosto 1898 conservate presso il Fondo Venturi di Pisa e riportate da Giacomo Agosti in AGOSTI 1996b, p. 35, nota 10).

⁵⁰⁷ Come accennato, si occupava anche della progettazione delle copertine, affidate ad artisti (egli avrebbe poi voluto passare ad un «nuovo tipo a base esclusivamente fotografica», ma l'idea venne bocciata dall'editore, come testimoniato da una lettera conservata a Pisa: FAV, carteggio Hoepli Charles, lettera del 31 dicembre 1937).

⁵⁰⁸ I confronti erano del resto una parte essenziale del metodo messo a punto dallo studioso modenese, che nel discorso inaugurale per l'a.a. 1904-1905 affermava ad esempio «solo il lavoro di confronto educa la vista, dà il diapason al sentimento artistico» (si veda VENTURI 1996, p. 111).

Antonio Iacobini, ad esempio, in un saggio sul ruolo di Venturi nella storia degli studi sulla miniatura, notava come Venturi avesse messo a fuoco un aspetto importante per la disciplina come quello dello studio delle varianti uscite dalla stessa bottega, anche grazie al corredo iconografico (**fig. 179**) (cfr. IACOBINI 2008). L'autore cita come esempio due versioni di una stessa miniatura messe a confronto nella *Storia dell'arte italiana* attraverso la

tra le opere fornita dalla fotografia era ciò che aveva permesso al metodo di farsi «corretto, più fino e sicuro»⁵⁰⁹, così come foto di dettagli delle opere, nella maggior parte dei casi da pubblicare unitamente alle loro foto d'insieme (**figg. 180-181**)⁵¹⁰.

Come si diceva, era egli stesso a impostare le pagine e a decidere la posizione delle immagini, così come le loro dimensioni, le variazioni chiaroscurali, i ritocchi, e qualsiasi altro dettaglio estetico nella pubblicazione delle fotografie. Una fonte preziosa per ricostruire questo suo lavoro in prima persona sono le annotazioni individuate nel corso di questo studio sulle fotografie e sui clichés conservati presso l'Archivio Storico Fotografico della Sapienza, esplicitamente rivolte a editori e stampatori (di cui si è parlato nel capitolo dedicato al censimento dei medi formati, da cui tali annotazioni sono emerse). Quanto all'interesse per i confronti, ad esempio, sono molto comuni casi di annotazioni in cui Venturi richiedeva esplicitamente che due fotografie venissero pubblicate insieme sulla stessa pagina o affrontate (sia attraverso schemi visivi, sia attraverso indicazioni verbali)⁵¹¹. Lo stesso vale per gli effetti di luce e chiaroscuro. Nel caso di fotografie di scultura e architettura, infatti, su molti versi si trovano indicazioni di Venturi riguardanti la pubblicazione delle immagini, del tipo: «Intera pagina, procurando di serbare questo stesso grado di morbida lucentezza. Mi raccomando!!!» (**figg. 65-66**)⁵¹², o «Si tenga il fondo bianco di cielo e lo stesso rapporto di luce tra figure e

pubblicazione di due foto posizionate in due pagine affrontate (cfr. p. 277 e fig. 18, il riferimento è al volume II della *Storia*, p. 490). Iacobini notava inoltre come, anche nello studio della miniatura, per Venturi fosse fondamentale il rapporto tra immagine e testo, metodo per niente scontato all'epoca.

⁵⁰⁹ BRAUN 1887, p. XXXIX.

⁵¹⁰ L'interesse per il dettaglio è una grande novità che possiamo ricondurre all'introduzione della fotografia all'interno degli studi storico-artistici. Come notava Massimo Ferretti, infatti, nelle illustrazioni di grandi opere nel primo Ottocento, il particolare non raggiunse mai l'autonomia compositiva che avrebbe avuto con le foto (cfr. FERRETTI 1977, p. 135).

⁵¹¹ Ad esempio, sul verso di due fotografie di telamoni di Alessandro Vittoria è presente (oltre al cliché di stampa) un'annotazione di Venturi che specificava di pubblicare le due immagini insieme nella stessa pagina (**figg. 182-184**), così come sul verso di due fotografie di un busto dello stesso artista ripreso da diversi punti di vista sono presenti delle annotazioni che specificano che le due immagini dovessero essere pubblicate affrontate su due pagine intere (**figg. 186-188**) (le fotografie sono conservate in ASF, armadio 10, cassetto 25, cartella "Alessandro Vittoria", e sono state pubblicate da Venturi rispettivamente a p. 133, fig. 101 e pp. 149-150, figg. 114-115 del vol. X, tomo III, della *Storia dell'arte italiana*) (**figg. 185, 189-190**). Per quanto riguarda gli schemi grafici, invece, si conserva ad esempio nella cartella "Sansovino" una foto recante annotazioni per la pubblicazione sia al verso che al recto, riprodotte la scultura di *Bacco giovane* (o *Bacco fanciullo*), sul cui verso è apposta tramite un disegno l'indicazione di pubblicare la foto affrontata ad un'altra immagine (**figg. 191-192**). Tutte le indicazioni risultano seguite alla lettera nella pubblicazione, in VENTURI 1901-1940, vol. X, tomo I, p. 177, figg. 135, 136, in cui la foto è pubblicata effettivamente tagliata e affrontata ad un'altra fotografia Brogi della stessa statua vista di profilo (**fig. 193**) (l'unica differenza è che nella stampa conservata in archivio era annotato il numero di figura 133, mentre nel volume edito l'immagine è la figura 135, vi dovette essere quindi un piccolo sfasamento delle illustrazioni nella versione definitiva rispetto ad un'iniziale progetto venturiano). Gli ultimi due esempi citati sono interessanti anche perché Venturi scelse di pubblicare due immagini della stessa scultura vista da diverse angolazioni, a riprova di una sua sensibilità per la lettura soggettiva veicolata dalla fotografia per mezzo dell'inquadratura.

⁵¹² La citazione si riferisce a una foto conservata nella cartella "Francesco Segala" (ASF, armadio 1, cassetto 75), poi pubblicata seguendo le indicazioni presenti sia sul recto che sul verso della stessa nel vol. X, tomo III, della *Storia dell'arte italiana*, p. 205, fig. 159 (**fig. 71**).

fondo, che è nella fotografia, la stessa intensità di chiaroscuri» (**figg. 67-69**)⁵¹³, «Tenere lo stesso grado d'illuminazione della fotografia. In grande formato. Intera pagina per il lungo» (**fig. 64**)⁵¹⁴, e così via⁵¹⁵. Stesso discorso anche per il contesto, a seconda del caso eliminato a favore di uno sfondo neutro, o appositamente mantenuto su esplicita richiesta di Venturi⁵¹⁶. Appunti di questo genere dimostrano perfettamente il profondo impegno di Venturi nella supervisione di ogni minimo dettaglio e il suo intervento costante in prima persona, non solo nella scelta delle immagini, ma anche nelle loro modalità di stampa. Essi ci mostrano però anche che, nonostante la fiducia positivista nel valore documentario e classificatorio della fotografia, comunque era presente in qualche modo in Venturi l'idea che essa in qualche modo interpretasse l'opera riprodotta, o comunque fosse in grado di intervenire sulla sua percezione da parte dell'osservatore, attraverso elementi come formato e illuminazione⁵¹⁷. Per quanto riguarda le inquadrature, purtroppo non abbiamo riscontri univoci, ad esempio nel carteggio, che ci lascino dire con certezza che nel caso di commissioni fosse Venturi a indicare nello specifico quali dettagli riprendere e in che modo⁵¹⁸. È probabile che si trattasse di uno scambio reciproco, ovvero che Venturi fornisse senza dubbio delle indicazioni, ma che anche i fotografi mettessero del proprio, in base al proprio stile e anche ai problemi logistici spesso presenti (ad

⁵¹³ L'annotazione è conservata su una foto Alinari nella cartella "Alessandro Vittoria" (ASF, armadio 10, cassetto 25), che presenta annotazioni sia al recto che al verso e ritocchi, ed è pubblicata seguendo tutte le indicazioni nel vol. X, tomo III, della *Storia dell'arte italiana*, p. 121, fig. 90 (**fig. 72**).

⁵¹⁴ L'annotazione è stata individuata su una foto Brogi raffigurante una scultura di Ammannati (cartella "Ammannati", ASF, armadio 2, cassetto 65). Nella stessa cartella molte fotografie recano annotazioni simili, come ad esempio «Tenere lo stesso grado di chiarezza della fotografia», o «riproduzione in grande formato, chiara come nella fotografia», o «riproduzione in grande formato (intera pagina), senza che si sacrifichi alcuna parte della fotografia!».

⁵¹⁵ Un altro esempio sono diverse foto Fiorentini della chiesa del Redentore a Venezia, in cui sono presenti annotazioni come «Massime dimensioni, tutta la pagina per la figura (s'intende sempre in lunghezza e in larghezza, la pagina intera); senza alterazione alcuna, badando a mantenere l'effetto luminoso della volta» o «avendo cura che risalti ugualmente l'effetto di luce intensa nelle vele sopra i finestroni a lunetta» (ASF, armadio 2, cassetto 55, cartella "Palladio").

⁵¹⁶ Ad esempio in una fotografia Alinari della statua di *Ercole e Caco* in piazza della Signoria a Firenze, sul cui verso si conserva l'annotazione firmata con monogramma di Adolfo Venturi: «Convien rifare il n. 169, perché è stato tolto proprio l'effetto voluto della statua tra le due vie» (**figg. 194-195**) (ASF, armadio 3, cassetto 183, cartella "Bandinelli Baccio"). Lo stesso vale per una fotografia Fiorentini raffigurante un dettaglio di una scultura di Alessandro Vittoria, su cui Venturi indicava di riprodurre il soggetto a «Intera pagina, col suo fondo architettonico intero», e per una foto Danesin raffigurante la *Primavera* dello stesso artista, in cui si legge «Si raccomanda di mantenere intero lo stupendo fondo architettonico alle Quattro Stagioni» (**figg. 196-197**) (ASF, armadio 10, cassetto 25, cartella "Alessandro Vittoria"). Le due fotografie sono pubblicate, rispettando le indicazioni dell'autore, rispettivamente a p. 143, fig. 109 e a p. 113, fig. 84 del vol. X, tomo III, della *Storia dell'arte italiana*. Sia nella cartella appena citata, sia in molte altre (ad esempio quella già citata relativa alle opere di Ammannati) si conservano però anche numerose fotografie che recano pesanti ritocchi, volti a modificare o eliminare il contesto nel quale le sculture erano riprese.

⁵¹⁷ Sarebbe molto interessante analizzarli meglio tutti nel dettaglio in maniera sistematica e verificare come siano stati poi seguiti in fase di pubblicazione.

⁵¹⁸ Sicuramente però egli ebbe sempre voce in capitolo, e inviò spesso i suoi allievi più fidati a supervisionare le campagne da lui commissionate, in modo di assicurarsi che le sue intenzioni fossero rispettate nella ripresa delle opere (sul tema si veda ad esempio GABRIELLI 2009, pp. 17 e 33).

esempio dovuti alla collocazione e all'illuminazione delle opere)⁵¹⁹. Quello che certamente emerge però a mio avviso grazie alle annotazioni sopra citate è che, anche se non si espresse mai apertamente in merito, Venturi avesse ben presenti tutte le problematiche di interpretazione critica delle opere (almeno a livello inconscio), e le tenesse in considerazione nel momento della scelta e della pubblicazione delle fotografie.

Una ulteriore (e non trascurabile) traccia del suo intervento in prima persona si conserva ancora una volta a Pisa: sono le bozze per l'ultimo volume della *Storia dell'arte italiana*, dedicato all'architettura del Seicento, come è noto mai pubblicato a causa della scomparsa dell'autore nel 1941 (**figg. 198-201**)⁵²⁰. In queste bozze è evidente come per Venturi le illustrazioni non fossero accessorie al testo, ma fondamentali tanto quanto esso. Si può verificare grazie a tali documenti come lo studioso impostasse i suoi volumi della *Storia*, impaginando testo, immagini e didascalie a mano su fogli protocollo. Insieme al testo manoscritto nelle bozze sono presenti infatti anche le illustrazioni, inserite attraverso l'uso di clichés, o in mancanza di essi attraverso vere e proprie fotografie, schizzi disegnati a mano, o riquadri vuoti definiti però attraverso le didascalie (sempre dettagliate, compreso l'autore della riproduzione che poi sarebbe stata inserita)⁵²¹. Si conservano fuori testo anche altre fotografie di medio formato simili a quelle conservate all'interno dell'Archivio Storico Fotografico, come sappiamo utilizzate per i volumi precedenti. Purtroppo, in mancanza di una versione edita di questo volume (o di bozze simili per quelli editi)⁵²², non è possibile effettuare riscontri tra le bozze e la versione definitiva, per comprendere quanto queste venissero seguite alla lettera da editore e stampatore⁵²³, ma sicuramente tali materiali sono fondamentali per comprendere quanto Venturi avesse effettivamente un'idea anche visuale delle sue opere, quanto appunto l'aspetto visivo e la fotografia fossero parte integrante del processo di concepimento dei suoi scritti.

⁵¹⁹ Su questo tema si veda in particolare il paragrafo di questo studio dedicato al fotografo Osvaldo Böhm.

⁵²⁰ Cfr. FAV, serie "Manoscritti e lezioni", faldone XXXXIV, fascicolo 2 "Bozze del volume sull'architettura del '600".

Un manoscritto con un testo introduttivo al volume sull'Architettura del Seicento è conservato inoltre come si è già detto nell'Archivio Lionello Venturi (ALV, Faldone XCIV "Adolfo Venturi", fascicolo 1). Purtroppo, però, trattandosi di una introduzione generale, in esso non sono presenti immagini o riferimenti ad esse.

⁵²¹ Le didascalie sono scritte secondo il modello di quelle pubblicate nei volumi precedenti, e sono identiche a quelle che ritroviamo sul verso delle fotografie in Archivio Storico Fotografico (sia nelle informazioni prese in considerazione che nella calligrafia). È probabile quindi che le nostre fotografie fossero utilizzate da Venturi nel medesimo modo in cui troviamo impiegate quelle di Pisa.

⁵²² Non si conservano a Pisa altre bozze organizzate in questo modo neanche per nessun altro testo edito.

⁵²³ È probabile che intervenissero delle modifiche tra questa fase di bozza e quella definitiva edita, poiché a volte il numero di figura scritto sul verso delle fotografie conservate in Archivio Storico Fotografico non corrisponde a quello poi effettivo all'interno della pubblicazione. È altrettanto probabile però che tali modifiche non siano da imputare a interventi da parte dell'editore o dello stampatore, quanto piuttosto a ripensamenti di Venturi stesso.

È interessante notare inoltre che insieme ai citati fogli manoscritti siano presenti nella stessa cartella anche fotografie degli stessi (**figg. 202-204**)⁵²⁴. È possibile quindi che egli, almeno per gli ultimi volumi, dopo aver impostato queste pagine manoscritte corredate da materiale fotografico, le facesse fotografare a loro volta, forse per fissare meglio la versione definitiva o averne una copia. Se così fosse, sarebbe un uso doppio della fotografia, come strumento essenziale non solo per l'illustrazione delle sue pubblicazioni, ma anche per l'organizzazione e la creazione delle stesse⁵²⁵.

L'impegno venturiano nel gestire in ogni dettaglio la composizione della pagina è effettivamente riscontrabile nella relazione instaurata tra testo e immagini all'interno della *Storia dell'arte*, che nella maggior parte dei casi corrono paralleli seguendo un discorso unico e coerente. Come vedremo meglio nel prosieguo dello studio, questo è più evidente nei casi in cui le illustrazioni sono frutto di apposite commissioni venturiane, e non di acquisti da catalogo, di scambi o addirittura del riciclo di immagini acquistate per altri scopi. Nella maggior parte dei casi, comunque, è possibile riscontrare un preciso intento di Venturi nel voler porre in relazione le due modalità di espressione, linguistica e visuale: esaminando nel dettaglio i volumi, infatti, si può notare come spesso la scelta delle immagini sia funzionale all'illustrazione visiva dei concetti espressi nel testo (anche la selezione dei particolari rispecchia spesso i focus presenti nel testo), non di rado attraverso espliciti rimandi. Allo stesso modo i testi sono spesso interpretabili come descrizioni delle immagini.

Evidentemente però questa esatta reciprocità non fu sempre possibile, probabilmente a causa dei costi e della difficoltà di reperire le riproduzioni, soprattutto per i primi volumi, e in generale a causa della grande mole di lavoro che un'impresa del genere comportava. Nonostante il suo generale impegno nell'impostazione della pagina, infatti, in alcuni casi è stato notato che

⁵²⁴ Si tratta di fotografie in scala 1:1 dei primi cinque fogli delle bozze e di altre fotografie di più piccolo formato delle pagine successive (dalla 11 alla 36). Le prime cinque vennero esposte durante la mostra tenutasi in onore dello studioso nel 1957 presso la Galleria Estense di Modena, come si evince dal catalogo della stessa (cfr. CELEBRAZIONI VENTURIANE 1957, p. 50). Le stesse recano al verso il timbro del R. Gabinetto Fotografico Nazionale, grazie al quale si può supporre che le fotografie siano state fatte scattare dallo studioso e non in occasione della suddetta mostra. La "R" esclude infatti che i timbri siano successivi alla fine della monarchia nel 1946, e in effetti i numeri di negativo apposti su di essi, dal n. 2591 al n. 2595, sono databili intorno al 1941 (la notizia mi è stata riferita dalla dott.ssa Simona Turco, responsabile dell'archivio storico e della fototeca dell'ICCD, che ringrazio vivamente per il prezioso aiuto). Si può supporre che esse siano risalenti ad un momento in cui Venturi era ancora in vita, anche grazie al confronto con un suo ritratto conservato a Pisa e recante lo stesso timbro, con numero di negativo 2626). Cfr. FAV, Cfr. FAV, serie "Manoscritti e lezioni", faldone XXXIV, fascicolo 2 "Bozze del volume sull'architettura del '600" e serie "Fotografie", faldone XXXV, fascicolo 1 "Personale".

⁵²⁵ Il processo può essere paragonato a quello che vedremo attuato da Aby Warburg per le tavole del suo Atlante Mnemosyne, composte da fotografie e poi rifotografate dallo studioso per essere fissate. In entrambi si individua infatti una concezione della fotografia sia come documento delle opere d'arte sia come strumento pratico di lavoro. Su questo tema si tornerà nel prossimo capitolo.

sfogliando i volumi editi della *Storia* le fotografie, pur seguendo l'andamento del testo, non siano a questo sempre strettamente correlate. Analizzando il rapporto immagini-testo nel secondo volume, ad esempio, Maria Andaloro⁵²⁶ notava uno «sfasamento eccessivo che si viene a creare spesso fra la sequenza delle foto e le pagine di testo ad esse relative, con effetti di straniamento tra testo e immagine che vengono a scorrere in questo modo separatamente, ognuno sul proprio binario»⁵²⁷. È probabile che questo accadesse in particolare in occasione del reimpiego di brani precedenti da parte di Venturi, un'abitudine studiata da Donata Levi e Paul Tucker in un saggio a quattro mani⁵²⁸. Un esempio citato dagli autori è quello dell'*Annunciazione* di Francesco Bianchi Ferrari della Galleria Estense, la cui descrizione nella *Storia dell'arte italiana* era ripresa quasi senza variazioni dal catalogo della galleria del 1882 (nel volume del 1914, quindi a distanza di ben 32 anni). Come notato dagli studiosi, nella *Storia* erano presenti due illustrazioni del quadro, una a figura intera e un particolare dell'angelo, senza però che quest'ultima focalizzazione trovasse riscontro all'interno del testo⁵²⁹.

A mio avviso, anche alla luce di quanto analizzato in precedenza, la norma era quella di selezionare le immagini in relazione al testo, ma questa attività era sicuramente soggetta anche alla disponibilità delle stesse, e pertanto la loro pubblicazione poteva in qualche caso non essere vincolata a precisi intenti dell'autore o a espliciti rimandi nel testo. Soprattutto nei casi di reimpiego di brani precedenti, semplicemente poteva capitare che l'autore si accontentasse dei dettagli disponibili nei cataloghi dei fotografi, senza effettuare commissioni apposite e senza che la loro scelta fosse necessariamente legata a un'intenzione particolare.

Nonostante la massiccia presenza delle fotografie, inoltre, le descrizioni costituirono sempre l'ossatura portante del manuale⁵³⁰. In tal senso, l'autore sembra aver voluto «smentire se stesso»⁵³¹, quando in un passo del 1891 prevedeva, a proposito di un volume di Crowe e Cavalcaselle:

«Forse questo libro e gli altri... resteranno gli ultimi esempi dello sforzo di rappresentare con la parola la bellezza dell'arte. Oggimai le fotografie, le zincotipie et similia, rendendo facile il ricordo delle cose

⁵²⁶ In ANDALORO 2008.

⁵²⁷ ANDALORO 2008, p. 254, nota 60.

⁵²⁸ LEVI - TUCKER 2008.

⁵²⁹ LEVI - TUCKER 2008, p. 212. Non solo quindi una descrizione tratta da un libro in cui non c'erano foto era riportata tale e quale in uno in cui invece esse erano presenti, ma anche la scelta del dettaglio non sembrava avere niente a che fare con il testo scritto.

⁵³⁰ Come notato da Levi e Tucker nel saggio sopracitato. Che Venturi si dilungasse molto nelle descrizioni è del resto cosa nota. In un altro saggio nello stesso volume, Claudio Gamba scriveva in proposito: «si potrebbe dire che accanto al noto “vedere e rivedere” egli abbia sempre seguito un altro assunto, quello del “descrivere e ridescrivere”» (cfr. GAMBÀ 2008, in particolare p. 348).

⁵³¹ LEVI - TUCKER 2008, p. 217.

osservate, ci tolgono dall'esaminarle con iscrupolo a palmo a palmo, dal penetrare in esse così da renderne ad altri l'immagine»⁵³².

Questa insistenza sulla descrizione delle opere non significa però che nella *Storia* non ci fosse correlazione tra testo e immagini. Secondo Quintavalle, anzi, il testo era in questo modo collegato all'immagine, essendone «una vera e propria lettura in termini metalinguistici»⁵³³.

Tale atteggiamento si può spiegare a mio parere ancora una volta con la non totale fiducia di Venturi nell'immagine fotografica presa singolarmente. La ripetitività apparentemente ridondante del testo rispetto alle immagini è resa cioè necessaria dall'insufficienza di elementi forniti da quest'ultime. In una sorta di riproposizione del “vedere e rivedere” in chiave editoriale, egli mostra sì le immagini delle opere, ma ciò di per sé non è abbastanza, esse hanno bisogno di essere descritte e interpretate da colui che le ha viste dal vivo e che è in grado di andare oltre la fotografia. Allo stesso modo però per Venturi il testo non può esistere senza le immagini, punti fermi senza i quali non sarebbe in grado di coinvolgere pienamente il lettore e le sue parole rimarrebbero solo una vaga dissertazione poetica e filosofica⁵³⁴.

In conclusione, il rapporto di Venturi con la fotografia è quello di un vero pioniere, che ne scoprì tra i primi i vantaggi e le possibilità di impiego per la nostra disciplina, seppur in un momento di transizione, non cogliendone pienamente tutte le sfumature e con un metodo che oggi appare ormai superato. Nel prossimo capitolo si tenterà di ampliare l'orizzonte, analizzando il rapporto con la fotografia di alcuni suoi colleghi contemporanei.

⁵³² Il passo è tratto da un articolo pubblicato in *Nuova Antologia*, XXXI, serie terza, fasc. II, 1891, pp. 205-230, e citato in LEVI - TUCKER 2008, p. 217.

⁵³³ QUINTAVALLE 1977, p. 65.

⁵³⁴ Per riprendere il discorso che Venturi stesso faceva, come abbiamo visto all'inizio del paragrafo, sull'imprescindibilità delle immagini per permettere agli studenti di seguire le sue lezioni (cfr. BRAUN 1887).

IV - ADOLFO VENTURI E GLI ALTRI STUDIOSI DAVANTI ALLA FOTOGRAFIA

IV.1 - Confronto tra Adolfo Venturi e altri studiosi contemporanei circa l'uso della fotografia di riproduzione

Dopo aver affrontato il rapporto di Adolfo Venturi con la fotografia appare necessario, per avere un quadro più completo e comprendere fino in fondo le sue posizioni in merito, analizzare anche quelle di alcuni colleghi a lui contemporanei. Si tenterà quindi in questo quarto capitolo di ricostruire il pensiero di altri studiosi attivi tra la seconda metà dell'Ottocento e la prima del Novecento, principalmente in Italia, sia a proposito del dibattito fondamentale circa lo statuto della fotografia, sia in merito alle altre questioni specifiche legate al suo uso per la storia dell'arte, come la progettazione di strumenti a fini didattici, la creazione di raccolte pubbliche, la disposizione delle immagini all'interno delle pubblicazioni editoriali, il ruolo del critico nelle campagne fotografiche, e così via.

Nel progettare il discorso, si è scelto di focalizzare l'attenzione su dieci nomi in particolare, selezionati in base sia alla loro rilevanza, nel campo storico-artistico in generale e nell'uso pionieristico della fotografia, sia ai rapporti occorsi con Adolfo Venturi: Giovanni Morelli, Giovanni Battista Cavalcaselle, Heinrich Wölfflin, Aby Warburg, Bernard Berenson, Corrado Ricci, Igino Benvenuto Supino, Pietro Toesca, Roberto Longhi e Lionello Venturi. L'ordine con cui questi dieci nomi verranno analizzati (in singoli paragrafi) è principalmente di tempo, in un susseguirsi di tre grandi categorie: i precedenti, i contemporanei e gli allievi di Venturi. All'interno di tali categorie, però, i nomi non sono disposti in ordine strettamente cronologico, ma per metodi e temi affrontati, in modo da far emergere meglio differenze e affinità.

I primi due nomi rappresentano ovviamente i precedenti fondamentali, le due figure chiave del contesto storico-artistico italiano del XIX secolo con cui Venturi dovette necessariamente fare i conti, almeno agli inizi della sua carriera. I successivi cinque sono invece colleghi contemporanei, una sorta di "compagni di strada" con cui Venturi ebbe certamente modo di confrontarsi a vario titolo, e che furono protagonisti di esperienze pionieristiche quanto le sue nelle varie applicazioni della fotografia alla storia dell'arte. Wölfflin, Warburg e Berenson rappresentano in particolare le tre più interessanti voci per un confronto internazionale, artefici di altrettanti originali metodi critici basati sulle immagini. Ricci e Supino sono invece i

principali “concorrenti” attivi sul territorio italiano, parte della stessa generazione di Venturi e pertanto mai realmente allievi, ma per certi versi continuatori del suo metodo (tra l’altro dividendosi tra i suoi due grandi ambiti di attività: il primo fu infatti attivo specialmente nel campo amministrativo-istituzionale, il secondo in quello accademico). Gli ultimi tre nomi, infine, costituiscono i successori più prossimi e più rilevanti di Venturi. Toesca fu l’allievo prediletto, più fedele ricettore del suo metodo e autentico continuatore del magistero alla Sapienza, e pertanto figura fondamentale anche nell’ottica dello studio dell’Archivio Storico Fotografico. Longhi e Lionello incarnano invece le due “diramazioni” della scuola venturiana⁵³⁵, che in quanto parte della prima generazione di storici dell’arte formatasi con l’ausilio delle riproduzioni fotografiche, seppero entrambi superare il maestro nell’uso del nuovo mezzo.

Il capitolo non ha pretesa di esaustività, né riguardo alle singole personalità né circa il discorso generale, ma si pone piuttosto come una prima ricognizione sul tema, mirata appunto principalmente a comprendere meglio il contesto in cui Venturi si formò ed operò, entrando più nello specifico rispetto alla breve storia della fotografia di riproduzione inserita nel capitolo precedente. Per quest’ultima ragione si è scelto di selezionare solo alcune personalità da un campo di studio potenzialmente molto più vasto, in modo da poterle affrontare in maniera più approfondita.

La maggior parte degli studiosi selezionati, e più in generale degli esponenti della storia e critica d’arte attivi a cavallo tra la seconda metà dell’Ottocento e la prima del Novecento, non mise per iscritto e non diede una teorizzazione precisa alle sue posizioni in merito all’uso e alla natura della fotografia (compreso Adolfo Venturi che, come abbiamo visto, si espose espressamente circa l’argomento solo nel saggio introduttivo al catalogo generale Braun del 1887 e nell’intervista a Bragaglia del 1912)⁵³⁶. Fanno eccezione ovviamente Berenson, che dedicò diverse pagine al tema, a partire dal fondamentale saggio *Isochromatic photography and Venetian pictures* (pubblicato all’inizio della carriera nel 1893)⁵³⁷, Wölfflin, che con il suo noto articolo *Fotografare la scultura* (apparso sulla rivista viennese *Zeitschrift für Bildende Kunst* tra il 1896 e il 1897)⁵³⁸ fu il primo a mettere per iscritto il valore interpretativo del nuovo mezzo, e Corrado Ricci, che si espresse in più occasioni soprattutto in merito al rapporto della fotografia

⁵³⁵ Cfr. VALERI - BRANDOLINI 2001, p. 10.

⁵³⁶ Cfr. BRAUN 1887, COSTANTINI 1990, pp. 174-177, e il capitolo precedente del presente studio.

⁵³⁷ Cfr. BERENSON 1893. Come vedremo, molti anni più tardi dedicò poi al tema un paragrafo in *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva* (cfr. BERENSON 1948, pp. 327-338).

⁵³⁸ Cfr. WÖLFFLIN 1896 e WÖLFFLIN 1897, tradotto in italiano in WÖLFFLIN 2008.

con la creazione artistica, ad esempio con gli articoli *L'arte e la fotografia istantanea* (in *La Promessa*, 21 dicembre 1899) e *La fotografia e l'arte nella rappresentazione del vero* (in *Il secolo XX*, gennaio 1905)⁵³⁹. Va citato in ultimo anche Toesca, che nel 1904 pubblicò il suo noto articolo sul Gabinetto Fotografico di Gargioli⁵⁴⁰, volto a sottolineare l'importanza di un intervento pubblico su grande scala nella produzione e raccolta delle riproduzioni d'arte.

Si tenterà quindi di ricostruire le posizioni di ogni studioso sia tramite la lettura degli scritti che eventualmente dedicarono al tema, ma soprattutto, come è stato anche per Venturi nel capitolo precedente, incrociando le informazioni desumibili tramite l'analisi delle pubblicazioni, della documentazione d'archivio e della letteratura critica edita sul loro conto. In questo modo, verrà restituito un quadro delle diverse posizioni ed esperienze in merito alla fotografia, cercando di individuare, come accennato, alcune questioni ricorrenti, e mettendole sempre in relazione con quanto già esposto a proposito di Venturi.

Prima di passare all'analisi puntuale delle singole posizioni, è opportuno quindi effettuare qui una sintesi di tali questioni, facendo emergere così i principali nessi e differenze. Solo per inciso, occorre sottolineare come ovviamente le divergenze in merito all'uso della fotografia derivarono spesso da divergenze di metodo nell'approccio alla storia dell'arte in generale. Ad esempio, il ruolo della fotografia nell'impostazione venturiana non fu mai formalista, al contrario invece di quello individuabile nella corrente dei conoscitori che va da Morelli a Berenson a Longhi o nel purovisibilista Wölfflin. Più critico fu l'approccio di Ricci, Supino e Toesca, tutti esponenti come Venturi della disciplina moderna, in grado di coniugare la lettura delle opere con la ricerca storica, e ancor di più quello di Lionello, basato sul tentativo di fusione tra storia e critica d'arte. Unico fu infine l'approccio di Warburg, all'origine del suo innovativo metodo incentrato sull'immagine e anticipatore dei moderni *visual studies*. Occorre però anche sottolineare che tutti gli studiosi analizzati, ognuno a suo modo, contribuirono significativamente al passaggio della nostra cultura da scritta a visuale.

La prima e più grande questione da affrontare riguarda sicuramente il grande dibattito che animò l'ambiente artistico tra la seconda metà dell'Ottocento e i primi del Novecento: quello inerente alla natura della fotografia, e di conseguenza alle possibilità di utilizzo della stessa come ausilio per lo studio delle opere d'arte. Come analizzato nel capitolo precedente, la

⁵³⁹ Si espresse in merito anche in *L'archivio fotografico* (intervista in *Giornale d'Italia*, 25 aprile 1911), e con il discorso inaugurale al Terzo Congresso Nazionale di Fotografia del 1911.

⁵⁴⁰ Cfr. TOESCA 1904a.

fotografia non era inizialmente vista di buon occhio, e nonostante la portata rivoluzionaria della sua invenzione si continuava a preferirle la stampa di traduzione, sia per abitudine, sia perché quest'ultima era ritenuta più interpretativa e geniale, e quindi più utile alla comprensione delle opere. Successivamente, i perfezionamenti tecnici permisero l'accettazione della fotografia da parte della maggioranza degli studiosi, e si arrivò all'opposto ad apprezzarla proprio per la sua presunta assenza di interpretazione. La fotografia venne così largamente adottata da tutti gli studiosi, ma si aprì a quel punto un nuovo dibattito, quello sulla corretta metodologia d'impiego di un tale mezzo nello studio dell'arte, ovvero sulla possibilità di sostituire l'originale con la sua riproduzione⁵⁴¹. Si creò quindi uno schieramento tra due posizioni contrapposte, il "partito dell'oggettività" e il "partito della soggettività"⁵⁴², ovvero tra chi sosteneva che la fotografia fosse una perfetta copia del reale, e chi invece la giudicava comunque una traduzione, frutto dell'interpretazione del suo autore. Se i primi ritenevano cioè che la fotografia fosse sufficiente e che lo studio potesse avvenire anche solo in fototeca, i secondi, pur facendone largo ed entusiastico uso, ritenevano invece che essa dovesse essere sempre accompagnata dalla visione diretta dell'originale, e conducevano le proprie ricerche anche sul campo.

Come abbiamo visto nel capitolo precedente, Venturi, pur apprezzando moltissimo la fotografia e contribuendo largamente alla sua diffusione nel campo storico-artistico, si schierò con il "partito della soggettività", fermamente convinto dell'impossibilità di tralasciare la visione diretta delle opere e pertanto della necessità di abbinare l'uso della fotografia con l'esperienza dal vivo. Insieme a lui, sulle stesse posizioni si schierarono chiaramente i suoi allievi Toesca, Longhi e Lionello, così come l'amico-seguace Supino. Il fatto che i fautori di questo schieramento non riponessero totale fiducia nel nuovo mezzo indica che evidentemente costoro ne intuirono in qualche modo già il potenziale interpretativo, seppure non sempre consciamente e non sempre arrivando a teorizzare chiaramente tale questione. Per questa ragione, anche se non si espresse mai esplicitamente sul tema del rapporto immagine-originale, anche Wölfflin sembra poter essere inserito nello stesso partito.

I principali esponenti del "partito dell'oggettività", invece, furono come è noto Berenson e Ricci, entrambi convinti del valore della fotografia come strumento neutro e acritico, di pura imitazione dell'opera, meritevole pertanto di piena fiducia e addirittura considerato migliore dell'originale nello studio dell'arte, perché in grado di fornire maggiori informazioni (anche se, come vedremo, nelle riflessioni di entrambi si può comunque intuire una certa consapevolezza del valore interpretativo delle riproduzioni). Un discorso a parte merita poi Warburg, al

⁵⁴¹ Su questo tema cfr. SPALLETTI 1979, in particolare p. 474.

⁵⁴² Per queste definizioni cfr. GABRIELLI 2009, pp. 27-28.

contrario di questi ultimi colleghi mai schierato apertamente sul tema, ma per via del suo metodo comparativo basato sul confronto tra immagini, come vedremo fondato sulla riduzione di tutte le opere a copie in bianco e nero sempre più lontane dagli originali, anch'egli secondo chi scrive riconducibile in qualche modo a questo secondo partito.

In ultimo, leggermente diversa è la questione a proposito di Morelli e Cavalcaselle, all'epoca dei quali la fotografia non aveva ancora raggiunto la perfezione tecnica che avrebbe poi in seguito ottenuto. Entrambi si schierarono quindi necessariamente a favore dell'insufficienza della stessa, anche se con presupposti diversi. Per quanto riguarda Cavalcaselle, conosciamo proprio tramite Venturi il suo monito a «non fidarsi mai delle fotografie, preziosi mezzi mnemonici per chi abbia veduto le opere d'arte riprodotte, insufficienti a giudicarle per chi non le conosca *de visu*»⁵⁴³ (a cui il discepolo faceva risalire il suo famoso metodo del “vedere e rivedere”). Morelli, invece, riteneva che la fotografia dovesse essere accompagnata dalla visione dal vivo⁵⁴⁴ soprattutto a causa di un rischio in particolare, provocato dalla repentina e indiscriminata diffusione della riproduzione meccanica: quello di non riuscire a distinguere se l'opera fotografata potesse essere un falso o una copia⁵⁴⁵.

In ogni caso, occorre notare che, seppure qualcuno riconoscesse già all'epoca, a livello più o meno consapevole, il carattere parziale e di conseguenza il valore interpretativo della fotografia, questo non cambiò di fatto l'approccio ad essa e la sua considerazione generale. La diffusa concezione positivista portava infatti a considerare comunque la fotografia come documentazione dell'opera, come suo sostituto, sia all'interno delle pubblicazioni editoriali che per le altre funzioni, come quella in sostegno della catalogazione e tutela del patrimonio artistico, la didattica, la ricerca, il mercato.

Quest'ultima riflessione ci porta all'altro dibattito fondamentale dell'epoca, ovvero quello relativo alla possibilità di conferire o meno alla fotografia un valore artistico di per sé. Per ovvie ragioni, non è possibile in questa sede ripercorrere il dibattito generale, che come è noto dominò l'ambiente fotografico almeno per tutto il primo secolo di vita del nuovo mezzo. Ci si limiterà quindi a verificare la posizione tenuta in merito dagli autori selezionati. Come abbiamo visto, Venturi partecipò direttamente al dibattito, interpellato da Bragaglia nel 1912, senza esporsi apertamente ma lasciando intendere di non ritenere la fotografia altro che un documento utile

⁵⁴³ Cfr. VENTURI 1927a, pp. 128-129.

⁵⁴⁴ Come vedremo nel prossimo paragrafo, tale opinione emerge ad esempio in un passo del proemio a *Della pittura italiana* (cfr. MORELLI 1897, pp. 7-8).

⁵⁴⁵ Cfr. MORELLI 1897, pp. 16-17.

agli studi, o al massimo un valido ausilio agli artisti⁵⁴⁶, ma non opera d'arte in sé. In questo caso, sembrerebbe che tutti gli autori analizzati furono concordi sulle stesse posizioni, ovvero nel ritenere che la fotografia fosse apprezzabile per il suo valore di testimonianza, in quanto in grado di riprodurre meccanicamente altre opere d'arte, ma non considerabile un'opera d'arte essa stessa, anche laddove realizzata dai maggiori professionisti dell'epoca⁵⁴⁷.

Sul tema del valore interpretativo della fotografia, una necessaria parentesi va aperta anche rispetto alle posizioni dei vari studiosi sulla possibilità o meno di scattare in prima persona, e sulla necessità o meno di intervenire sul momento dello scatto da parte di altri. Per quanto riguarda il primo punto, non era così frequente che gli studiosi scattassero in prima persona. Non si conservano ad esempio evidenze di un simile uso della fotografia da parte di Venturi che, forse anche per sua formazione da decoratore, durante le sue ricognizioni preferì ancora utilizzare la tecnica dei taccuini di schizzi appresa da Cavalcaselle, ed eventualmente demandare lo scatto a suoi allievi e collaboratori⁵⁴⁸. Nonostante ciò, egli era in realtà fortemente favorevole allo scatto in prima persona da parte degli storici dell'arte, tanto da incoraggiare appunto i suoi allievi a farlo, chiedendo ad esempio loro di spedire fotografie durante viaggi di studio e sopralluoghi. Come vedremo, chi meglio e per primo raccolse il suo suggerimento fu Pietro Toesca, come testimoniato sia dalla corrispondenza con amici e colleghi che da un nucleo di lastre da lui eseguite, oggi conservate all'ICCD⁵⁴⁹. Tra gli studiosi d'arte che fecero più largo uso in prima persona della fotografia vi furono poi Aby Warburg, che utilizzò la sua macchinetta ad esempio per documentare i costumi del posto durante il suo famoso viaggio negli Stati Uniti tra il 1895 e il 1896⁵⁵⁰, riutilizzando poi le immagini ottenute come fulcro delle sue conferenze, e Corrado Ricci, che grazie al padre fotografo Luigi Ricci conosceva tutti i “trucchi” del mestiere, e scattò fotografie sia per ricerche personali che nell'ambito della sua attività ministeriale.

Fotografare in prima persona era certamente il modo più efficace per ottenere la corretta e desiderata lettura dell'opera d'arte da parte degli storici dell'arte. Quando questo non fosse possibile, ad esempio per mancanza di competenze tecniche, essi potevano però comunque far

⁵⁴⁶ Sul tema della fotografia ausilio degli artisti cfr. STUDI D'ARTISTA 2009.

⁵⁴⁷ Come vedremo, Wölfflin è l'unico che, attraverso le sue esplicite dichiarazioni circa il carattere interpretativo della fotografia, può forse averne implicitamente riconosciuto più degli altri l'aspetto creativo e quindi artistico, ma tale ipotesi non sembra essere verificabile.

⁵⁴⁸ Per l'analisi di tutti questi aspetti si rimanda al capitolo precedente.

⁵⁴⁹ A cui furono donate dopo la sua morte, nel 1969 (cfr. PERUGINI 2014, p. 176). Sull'utilizzo della macchina fotografica in prima persona da parte di Toesca si veda anche GABRIELLI 2009, pp. 15-17.

⁵⁵⁰ Su questo tema si veda POLLOCK 2011, pp. 82-84.

emergere la propria visione intervenendo nel momento dello scatto, ossia fornendo indicazioni preliminari al fotografo e in alcuni casi dirigendo direttamente le campagne tramite la propria presenza sul campo. Le operazioni fotografiche dell'epoca furono quindi molto spesso caratterizzate da una "alleanza strategica" tra fotografo e storico dell'arte, in cui spesso la scelta delle opere e delle modalità di ripresa era frutto del loro incontro, e per cui si può pertanto di fatto parlare di "pluralità autoriale"⁵⁵¹. Anche in questo caso Venturi fu un precursore, sostenendo l'importanza di una mediazione tra fotografi e studiosi (come vedremo in particolare nel prossimo capitolo, analizzando il suo rapporto con alcuni tra i maggiori professionisti dell'epoca), e la sua lezione fu ancora una volta raccolta da Toesca, che ancor più del maestro fu attivo in questo senso, dirigendo numerose importanti campagne, tra cui si ricordano soprattutto quelle realizzate in collaborazione con Giovanni Gargioli a inizio secolo e quelle con Bencini e Sansoni negli anni Quaranta.

La lezione fu poi ripresa e aggiornata più avanti anche da un altro allievo, Roberto Longhi, che nel suo saggio *Il critico accanto al fotografo, al fotocolorista e al documentarista* (1964)⁵⁵² mise finalmente per iscritto le idee già appartenute ai suoi maestri, che al contrario non le avevano mai espresse in maniera esplicita in nessuno scritto metodologico. Nel saggio Longhi sottolineava l'esigenza di una stretta collaborazione tra il fotografo e «la critica fiancheggiante» durante lo svolgimento delle campagne, sia per la «scelta» delle opere da riprodurre che per «indicargli la veduta giusta e le luci esatte»⁵⁵³, allargando il discorso anche ai più aggiornati mezzi dell'epoca (affermando cioè la necessità dell'affiancamento del critico anche nella realizzazione di documentari e fotografia a colori) e di fatto quindi aggiornando le idee venturiane e toeschiane in chiave contemporanea.

Anche Supino, in quanto specializzato in scultura, fu particolarmente sensibile al problema, e intervenne spesso nelle campagne per dirigere i fotografi nella scelta delle inquadrature più corrette. Chi però seppe formulare tale questione in maniera precoce e ben definita fu Wölfflin, con il già menzionato articolo *Fotografare la scultura*, in cui si registra il primo tentativo di codificazione dei corretti parametri della ripresa (in particolare per le opere di scultura), a tutela dell'intento originario dell'artista e quindi in contrasto con eventuali interpretazioni personali da parte dei fotografi, ritenute fonte di letture errate da parte del pubblico e degli studiosi stessi, e implicando quindi la conoscenza dell'opera da parte del fotografo che si apprestava a riprodurla, oppure appunto la mediazione di uno storico che indicasse la corretta inquadratura.

⁵⁵¹ I termini sono citati da Benedetta Cestelli Guidi in CESTELLI GUIDI 2020, p. 239.

⁵⁵² LONGHI 1964.

⁵⁵³ LONGHI 1964, p. 30.

La stessa posizione sembra essere stata, secondo chi scrive, implicita anche nelle idee di Morelli, che additando la diffusione indiscriminata delle riproduzioni come pericolo per lo studio della storia dell'arte, sembrava invocare una selezione a monte riguardo a cosa fotografare, al fine di evitare ai fruitori di essere tratti in inganno e soprattutto di favorire il lavoro critico degli studiosi.

Alla fine, utilizzando la fotografia esclusivamente per il suo valore documentale, scattando in prima persona o volendo influenzare il lavoro dei fotografi professionisti - cercando quindi più di limitare o dirigere l'eventuale espressione creativa degli autori che valorizzandola - anche gli altri studiosi fornirono però di fatto una prova di un loro silenzioso assenso riguardo al valore interpretativo della fotografia (sostenere, infatti, che dalle modalità di ripresa dipenda la lettura dell'immagine, equivale ad ammetterne l'esistenza). Secondo chi scrive, la stessa opinione sembra essere stata sotto sotto condivisa perfino dai protagonisti del sopracitato "partito dell'oggettività". Nel caso di Corrado Ricci, ad esempio, è ravvisabile nella pratica dello scatto in prima persona, nel caso di Berenson, invece, nella sua convinzione (come vedremo nel paragrafo dedicato) che di una stessa opera si dovessero consultare quante più fotografie possibile, scattate da fotografi diversi. In questo senso si ha quindi la conferma che, come si diceva, nonostante le divergenze teoriche e metodologiche, e nonostante la utilizzassero esclusivamente in qualità di documento, sia Venturi che gli altri studiosi furono sempre consapevoli (anche se a diversi livelli) del fatto che la fotografia non fosse poi tanto lo strumento di fedele riproduzione del vero che aveva inizialmente promesso di essere, e che vi fosse un primitivo riconoscimento, da parte dei suoi fondatori, del concreto rischio che la storia dell'arte divenisse sempre di più una storia delle riproduzioni fotografiche⁵⁵⁴.

Un altro comune denominatore tra tutti gli studiosi analizzati è individuabile in una condivisa ragione di apprezzamento per la fotografia: la possibilità di effettuare confronti tra più opere. Per tutti, infatti, la maggiore innovazione apportata dalla fotografia allo studio dell'arte sembra essere stata la possibilità di confrontare opere distanti tra loro, prima impensabile. La nuova facoltà di comparazione delle forme artistiche offerta dalla fotografia ebbe del resto una portata fortemente rivoluzionaria, conducendo inevitabilmente ad uno sviluppo in senso scientifico della disciplina, dalla vecchia *connoisseurship* alla moderna scienza dell'arte⁵⁵⁵. Il fenomeno iniziò però già a partire da Morelli, il cui famoso metodo comparativo presupponeva appunto

⁵⁵⁴ Scriverà poi Malraux alla metà del Novecento: «La storia dell'arte, da cent'anni a questa parte, non appena sfugge agli specialisti, è storia di quanto è fotografabile» (MALRAUX 1957, p. 26).

⁵⁵⁵ Sul tema si veda SERENA 2014, p. 67.

l'esigenza di studiare riproduzioni di opere distanti o difficilmente accessibili, e fu alla base della formazione delle principali raccolte fotografiche degli storici dell'arte, ad esempio quella di sir Robert Witt, ma soprattutto quelle di Bernard Berenson e Aby Warburg.

Come abbiamo visto nel capitolo precedente, uno tra i primi ad esporre considerazioni in merito fu Venturi stesso, affermando nel catalogo generale Braun del 1887 che proprio l'invenzione della fotografia aveva permesso alla critica d'arte di compiere un grande passo, poiché grazie ad essa «furono resi possibili i riscontri diretti tra l'una e l'altra opera d'un autore, e il metodo si fece più corretto, più fino e sicuro»⁵⁵⁶. Lo stesso concetto era poi stato condiviso da Corrado Ricci, che sottolineò la possibilità di effettuare confronti tra opere lontane tra i maggiori vantaggi da essa apportati⁵⁵⁷, e da Berenson, che nel citato articolo *Isochromatic photography and Venetian pictures*, come poi in altre numerose occasioni nel corso di tutta la sua carriera, evidenziò sempre che solo grazie alla comparazione permessa dalla fotografia potesse esistere una critica d'arte razionale e sistematica⁵⁵⁸. Ancora nel 1948, in *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva*, lo studioso motivava infatti l'enorme peso conferito nel suo metodo alla fotografia con l'importanza della comparazione, permessa solo grazie ad essa (scrivendo ad esempio: «La memoria è impari al compito di rievocare il particolare necessario pel confronto, e nel nostro lavoro il confronto è tutto»)⁵⁵⁹. Chi più di tutti seppe sfruttare questa innovazione apportata dalla fotografia fu però ovviamente il già citato Warburg, che dei confronti visivi tra opere lontane sia geograficamente che cronologicamente fece la caratteristica principale del proprio lavoro.

Sul tema del confronto viene spontaneo citare anche Wölfflin e il suo metodo basato sulle contrapposizioni tra coppie di “concetti fondamentali”. L'applicazione della fotografia a questo metodo ci porta all'analisi di un suo uso in particolare, quello didattico. Wölfflin è infatti noto per le sue lezioni condotte davanti a due proiettori affiancati, che consentivano la comparazione delle opere una accanto all'altra, un'innovazione radicale per l'insegnamento della storia dell'arte. Secondo chi scrive, il suo fine era però in un certo senso lo stesso perseguito da Venturi attraverso gli “Atlanti per l'insegnamento”, di cui si è già ampiamente trattato, che

⁵⁵⁶ BRAUN 1887, p. XXXIX. Un simile concetto era espresso anche e nell'intervista a Bragaglia del 1912, in cui aveva affermato a proposito della fotografia: «mi limito a dirle che io altamente la apprezzo quale un preziosissimo ausilio alla nostra scienza, come pure debbo riconoscere che se questa, sorta tra le ultime, si è affermata e ha progredito così rapidamente, lo è appunto in grazia alla fotografia che permette gli studi di comparazione con maggior facilità ed efficacia» (COSTANTINI 1990, p. 175).

⁵⁵⁷ In *La fotografia e l'arte nella rappresentazione del vero*, pubblicato in *Il Secolo XX* nel 1905 e ora in ZANNIER - COSTANTINI 1985, pp. 206-209 (si veda in particolare p. 207).

⁵⁵⁸ Cfr. ad esempio ROBERTS 1986.

⁵⁵⁹ BERENSON 1948, p. 333.

furono progettati dallo studioso modenese proprio per permettere “la comparazione”, a suo avviso non permessa dalle diapositive (come si può evincere proprio da una lettera al collega svizzero)⁵⁶⁰. Si può dire, quindi, che entrambe le idee furono finalizzate a introdurre i confronti visivi, resi possibili dalla fotografia, all’interno delle lezioni di storia dell’arte, ed entrambe furono soluzioni escogitate dai docenti per sopperire alla mancanza della comparazione ravvisata nella proiezione ordinaria.

A riprendere il metodo di Wölfflin fu poi Aby Warburg⁵⁶¹, che in generale fece grande uso delle diapositive per illustrare le sue conferenze, in cui le immagini assunsero il ruolo di protagoniste, non più illustrazioni di un discorso, ma viceversa suscitandolo. Egli fu anche il primo ad utilizzare le diapositive a colori⁵⁶², e continuò a fare uso delle proiezioni fino alla prima metà degli anni Venti, quando le sostituì con i famosi pannelli di *Mnemosyne*. A proposito di questi ultimi, si può dire che anche in quel caso si trattò di fatto di un altro strumento inventato da uno storico dell’arte per favorire la comparazione tra le opere, ed è pertanto possibile, come si vedrà più avanti, paragonare anch’essi agli atlanti venturiani (ferme restando le diverse istanze da cui furono originati).

Rimanendo in tema di strumenti didattici, in Italia il primo a fare uso di diapositive fu invece Corrado Ricci, come Warburg per illustrare le sue conferenze. Anche in ambito universitario, i docenti che si succedettero alle altre cattedre fondate dopo quella romana ne fecero grande uso, e come abbiamo visto anche Venturi, pur non amandolo, alla fine dovette arrendersi al nuovo mezzo. Prima di passare alle proiezioni, comunque, i successivi docenti, molti dei quali provenienti proprio dalla sua scuola, presero in prestito - in molti casi letteralmente - anche gli strumenti approntati da Venturi, quali atlanti e albumetti di fototipie. È il caso ovviamente di Toesca, che come è noto ne fece ampio uso presso l’Università di Torino, dove si conservano ancora le uniche copie superstiti degli atlanti venturiani, e di Supino, che li utilizzò invece a Bologna (mentre Lionello e Longhi, sopraggiunti in un periodo leggermente successivo, fecero quasi esclusivamente uso di diapositive).

Un ultimo aspetto da affrontare riguarda l’applicazione della fotografia all’editoria d’arte. Normalmente nello studio di un autore si è abituati ad occuparsi di ciò che ha scritto a proposito

⁵⁶⁰ La lettera, già citata nel precedente capitolo, fu inviata da Venturi a Wölfflin nel 1907, e recitava: «sono nemico del buio, della teatralità, e poi non trovo, nelle proiezioni, l’aiuto che vorrei per la comparazione». La lettera è stata pubblicata da Giacomo Agosti in AGOSTI 1996a, p. 169.

⁵⁶¹ Cfr. MAZZUCCO 2012, p. 864.

⁵⁶² In occasione della conferenza sugli affreschi Schifanoia del 1912 (cfr. MAZZUCCO 2002a, p. 57).

dei vari artisti, non di come lo ha illustrato. L'uso editoriale che i vari studiosi fecero della fotografia a cavallo tra Otto e Novecento è però fondamentale per comprendere le loro posizioni circa il nuovo mezzo. Fin da quando le tecniche di stampa raggiunsero il perfezionamento necessario per poter includere le illustrazioni fotografiche, la maggior parte degli studiosi realizzò infatti quanto questo costituisse una svolta per la storia dell'arte e della *connoisseurship*. Le modalità di impiego però furono varie: vi fu chi diede importanza fondamentale alle immagini pubblicandole in grande quantità (come Venturi), chi invece le relegò ad accessorie rispetto al testo (come Wölfflin), o comunque scelse di inserirne solo una piccola selezione, delegando al pubblico il compito di cercare le altre (spesso anche fornendo le indicazioni necessarie, come nel caso di Morelli e Berenson). Sia la scelta delle immagini, sia la disposizione di esse rispetto al testo, sono dei veri e propri atti critici, che si cercherà quindi di analizzare come tali. Sfogliando i vari scritti del periodo, si può notare come alcuni autori diedero ad esempio grande importanza ai dettagli, altri invece preferirono rimanere sulle fotografie d'insieme. Altri ancora diedero importanza fondamentale all'ordine delle fotografie tra di loro, disponendole ad esempio in sequenze significative, altri alla loro disposizione rispetto al testo, scegliendo se inserirle o meno all'interno di esso.

A livello editoriale, oltre che per Venturi, la foto assunse particolare rilevanza soprattutto per Ricci e Supino prima, Toesca e Longhi poi. Per tutti questi personaggi, l'illustrazione delle proprie pubblicazioni sembra essere stata un'ossessione. In tutti i casi citati, infatti, le illustrazioni furono pubblicate a centinaia, e costituirono buona parte del progetto editoriale, anzi ne costituirono una parte imprescindibile. Le illustrazioni erano inoltre selezionate e ordinate in prima persona, in quanto la loro presentazione valeva almeno quanto il testo stesso. Per Venturi però la foto non parlava da sola, c'era sempre bisogno del testo. Con gli altri, invece, sembra verificarsi poi un progressivo distacco, verso la conquista di una sempre maggiore autonomia della stessa. Come vedremo nel corso del capitolo, cioè, se in Venturi le informazioni veicolate dalla fotografia erano sempre spiegate altrove attraverso il linguaggio, e le fotografie scelte erano (soprattutto inizialmente) piuttosto canoniche, con gli altri si passò poi sempre di più a immagini che avessero un'efficacia critica, che svolgessero un discorso analitico nei confronti delle opere d'arte. Soprattutto con Longhi, e ancor più con Lionello, il montaggio delle immagini, disposte in senso critico e non solo giustapposte in base alla menzione all'interno del testo, fu trasformato in un sistema di per sé significativo.

In fatto di quantità e dedizione dell'autore, comunque, nessuna pubblicazione arrivò ad eguagliare o anche solo ad avvicinarsi alla *Storia dell'arte italiana* di Venturi⁵⁶³.

La questione dell'uso dei dettagli e del montaggio delle immagini all'interno dei volumi appare particolarmente interessante, e si avrà modo di ragionarvi approfonditamente sopra nel corso del capitolo. Per ovviare alla frammentarietà del discorso nei diversi paragrafi appare quindi utile qui tentare di fornire un quadro generale della situazione, cercando di cogliere un'evoluzione cronologica nelle diverse esperienze, in parte collegata al contemporaneo sviluppo della tecnologia e del mercato.

Inizialmente l'uso dei dettagli era molto limitato (e riservato soprattutto ai ritratti)⁵⁶⁴, poiché, come analizzato nel capitolo precedente, le prime fotografie di riproduzione d'arte tendevano a riprendere gli schemi visivi dell'incisione, sia per assecondare le abitudini del pubblico e degli editori, sia per la destinazione decorativa e collezionistica delle foto. Nei primi cataloghi dei fotografi la scelta era pensata infatti principalmente in funzione della possibilità di utilizzo da parte del grande pubblico come oggetto d'arredo⁵⁶⁵, poi, con l'affermarsi del nuovo mercato degli storici dell'arte (e del diverso approccio tipico invece delle commissioni pubbliche, in particolare del Gabinetto Fotografico Nazionale), la produzione si modificò gradualmente nel corso del Novecento.

Forse proprio a questa iniziale carenza di fotografie di dettaglio, secondo chi scrive, può essere imputato il fatto che esse non compaiano mai nelle pubblicazioni di Morelli, nonostante il grande rilievo attribuito ai particolari nel suo metodo. Lo stesso accade come accennato nei volumi di Berenson, continuatore dello stesso metodo comparatista già appartenuto a Morelli. Pur non pubblicandole, però, Berenson fece sicuramente largo uso delle fotografie di dettaglio per fini di studio (grazie alla loro possibilità di isolare, mettere a fuoco e migliorare la leggibilità di alcuni aspetti dell'oggetto, esse influenzarono cioè le sue attribuzioni)⁵⁶⁶. Lo stesso discorso fatto per Morelli vale forse in parte anche per le edizioni di Wölfflin che, salvo rari casi, non includono mai riproduzioni di dettaglio⁵⁶⁷. Egli fu però parte di una generazione successiva, e

⁵⁶³ Si pensi ad esempio che la serie de *L'Italia artistica* diretta da Corrado Ricci e composta da più di cento monografie dedicate alle città italiane (pubblicate tra il 1902 e il 1933) arrivò ad un totale di 17.257 illustrazioni, contro le 18.270 presenti all'interno della sola *Storia dell'arte italiana* di Venturi (per le numerazioni si vada BENEDETTI 2011, pp. 129-131).

⁵⁶⁴ Cfr. SPALLETTI 2002, p. 106.

⁵⁶⁵ Cfr. FERRETTI 1977, p. 135. Più economiche rispetto ai dipinti, le fotografie erano infatti usate come una sorta di odierni poster, o ad esempio come capoletto, immagini votive, ecc.

⁵⁶⁶ Cfr. PAGLIARULO 2011, p. 183. Come vedremo, questo interesse per i dettagli è confermato anche dal fatto che nella sua fototeca sono spesso presenti numerose fotografie di uno stesso soggetto (cfr. GIOFFREDI SUPERBI 2010, p. 296).

⁵⁶⁷ Cfr. WÖLFFLIN 1888, WÖLFFLIN 1899, WÖLFFLIN 1905, WÖLFFLIN 1917.

continuò ad adottare questa modalità di illustrazione fino ad un periodo molto più tardo: nel suo caso si trattò quindi più di una scelta, che si può spiegare forse con l'interesse per la sintesi contenuta nella visione d'insieme dell'opera, come vedremo teorizzata in *Fotografare la scultura*, che sembra in effetti andare contro l'uso delle fotografie in serie e dei particolari.

Come in parte già accennato, con il passare degli anni nelle pubblicazioni storico-artistiche i dettagli assunsero sempre maggiore importanza, soprattutto con Venturi, Ricci e Supino, e poi Toesca e Longhi, fino ad arrivare, in particolare con il *Piero della Francesca* (1927) di quest'ultimo, alla pubblicazione di sequenze di dettagli che «presuppongono una praticabilità mentale dello spazio necessariamente post-cubista»⁵⁶⁸. Le pubblicazioni di Longhi furono infatti strutturate su percorsi visivi di taglio “cinematografico”, come una sorta di “zoom” puntati ossessivamente su ogni singola opera, anticipatori in un certo senso dei documentari d'arte, ma soprattutto degli odierni progetti digitali⁵⁶⁹ basati sull'ingrandimento illimitato dei soggetti artistici fino ad una sorprendente esplorazione dei loro dettagli più minuti.

Come si avrà modo di approfondire, però, la cosiddetta “rivoluzione” longhiana non fu secondo chi scrive un fatto isolato, e vi fu in Italia una serie di precedenti che adottarono un simile uso delle immagini e che probabilmente portarono lo studioso ad elaborare la sua intuizione. Già in Corrado Ricci e Supino, infatti, si può riscontrare un'attenzione sistematica ai dettagli, pubblicati in grande quantità e spesso appositamente commissionati⁵⁷⁰, e alla loro disposizione in sequenza, precedente a quanto poi avverrà con Longhi, a cui spesso viene attribuito tale primato. In merito a Ricci si può citare in particolare un approfondimento sulla decorazione della cupola del Duomo di Parma di Correggio, pubblicato come supplemento al *Bollettino d'Arte* del 1912⁵⁷¹ e illustrato proprio con sequenze di immagini sempre più ravvicinate (la maggior parte delle quali eseguite appositamente su commissione da Gargioli e Carboni del Gabinetto Fotografico del Ministero) che appaiono quasi identiche a quelle poi adottate come cifra distintiva da Longhi quindici anni dopo. Anche Supino, qualche anno più tardi, iniziò ad illustrare le sue edizioni secondo un principio d'organizzazione delle immagini molto simile a quello poi utilizzato da Longhi. Nella sua famosa monografia su Giotto⁵⁷² in particolare, edita dalla Alinari I.D.E.A. nel 1920, le illustrazioni erano disposte secondo una sequenza

⁵⁶⁸ FERRETTI 1977, p. 135.

⁵⁶⁹ Uno fra tutti il *Google Art Project* (<https://artsandculture.google.com/>).

⁵⁷⁰ Come vedremo, Ricci in particolare era molto interessato alle riprese non usuali, e sosteneva che proprio la possibilità di ottenere ingrandimenti ravvicinati delle opere, in grado di andare oltre la normale visione dell'occhio umano, fosse una delle maggiori innovazioni apportate dalla fotografia.

⁵⁷¹ Cfr. RICCI 1912.

⁵⁷² Cfr. SUPINO 1920.

“cinematografica”⁵⁷³ dal generale al particolare (ovvero dall'esterno degli edifici, per poi passare agli interni, con una carrellata delle varie opere e spesso con l'aggiunta di dettagli ravvicinati delle scene più rilevanti). Anche Toesca adottò simili soluzioni, ma vi fu nel suo caso una reciproca influenza con Longhi: se Toesca dovette molto a Longhi nel modo di organizzare le immagini nelle pubblicazioni successive al suo *Piero*, infatti, anche Longhi dovette molto alla concezione delle riproduzioni fotografiche in sequenze di dettagli appositamente progettati dallo storico dell'arte appreso da Toesca (un precedente può essere ravvisato però anche in Venturi, come già accennato nel capitolo precedente, anche perché lo stesso Toesca aveva a sua volta appreso il metodo in parte tramite il maestro modenese). In Longhi però la scelta dei particolari appare più rigida e schematica, mentre in Toesca più criticamente orientata e correlata alle argomentazioni che si vuole trasmettere, come è evidente ad esempio nell'articolo sulla Pietà di Palestrina, apparso su *Le Arti* nel 1938 (per cui lo studioso commissionò un'apposita campagna di riproduzione dell'opera all'architetto Giuseppe Pagano, le cui immagini peculiari dovevano servire a supportare l'attribuzione della scultura a Michelangelo), e poi nei volumi degli *Artis Monumenta Photographice Edita* editi tra il 1943 e il 48 (caratterizzati da una scomposizione critica per dettagli minuziosi attentamente studiati e selezionati al fine di proporre una complessa indagine stilistica dei dipinti)⁵⁷⁴.

Al contrario di tutti gli ultimi studiosi elencati, Lionello non fece invece grande uso dei dettagli: come vedremo, questo aspetto è dovuto presumibilmente ad un suo maggiore interesse per la critica d'arte, ed al conseguente distacco dall'orientamento paterno più strettamente storico-filologico, in favore di più vasti orizzonti filosofici ed estetici⁵⁷⁵.

Nei paragrafi seguenti si procederà ad approfondire il discorso relativamente ad ogni singolo studioso, toccando anche altri argomenti come l'uso amministrativo o commerciale delle fotografie, e cercando comunque di costruire un unico ragionamento coerente.

⁵⁷³ Come già notava Marinella Pigozzi in PIGOZZI 2006, p. 64. La studiosa individuava inoltre l'utilizzo dello stesso metodo in sequenza anche nell'illustrazione de *La Basilica di S. Francesco di Assisi*, pubblicata da Supino a Bologna nel 1924 con 206 immagini (cfr. SUPINO 1924).

⁵⁷⁴ Cfr. TOESCA 1938 e TOESCA 1943-1948.

⁵⁷⁵ Sul tema si veda ROSSI 1996, pp. 358-359.

IV.2 - I precedenti: Giovanni Morelli e Giovanni Battista Cavalcaselle

I primi nomi da analizzare all'inizio di questa ricognizione sono quelli di Giovanni Morelli (1816-1891) e Giovanni Battista Cavalcaselle (1819-1897), i più importanti precedenti nello studio dell'arte in Italia e pertanto ineludibili punti di riferimento per Adolfo Venturi. Entrambi attivi in un momento in cui la fotografia non aveva ancora raggiunto una maturità sufficiente per essere usata nel pieno delle sue possibilità, né Morelli né Cavalcaselle poterono farne il largo ricorso che poi ne fece Venturi⁵⁷⁶. Nonostante ciò, essa ebbe un ruolo molto importante nell'attività di entrambi, più di quanto non si sia in passato ritenuto.

Entrambi grandi conoscitori, Morelli e Cavalcaselle ebbero il merito di iniziare gli studi di storia dell'arte nel nostro paese. Il loro metodo attributivo, nonostante gli inevitabili limiti, fu infatti quello che evolse poi, proprio grazie a Venturi e all'adozione di nuovi criteri di ricerca filologici e scientifici, in quello dello storico dell'arte in senso moderno.

Verso entrambi Venturi ebbe quindi necessariamente forti debiti⁵⁷⁷. Il metodo di Morelli, egemonico nell'Italia preunitaria ma basato come è noto solo sulla comparazione formale e sull'analisi stilistica di particolari anatomici (i cosiddetti "motivi sigla") attraverso i quali risalire agli autori dei dipinti⁵⁷⁸, era poco apprezzato da Venturi. Quest'ultimo, che aveva avuto modo di conoscere Morelli di persona grazie all'intermediazione di Gustavo Frizzoni⁵⁷⁹, dichiarò infatti apertamente superato il metodo del più anziano collega, evidenziandone i limiti

⁵⁷⁶ Le sostanziali innovazioni tecniche che permisero alla fotografia di essere applicata su larga scala alla storia dell'arte, come l'ortocromatismo e il procedimento autotipico di stampa, vennero infatti introdotte nell'ultimo ventennio dell'Ottocento, e in particolare negli anni Novanta. Per maggiori dettagli sui tempi di evoluzione della fotografia di riproduzione e delle sue possibilità di impiego nel campo storico-artistico si rimanda al paragrafo III.2 del presente studio.

⁵⁷⁷ Verso il primo in particolare per l'idea di evoluzione degli stili e delle forme artistiche, l'interesse specifico per il disegno e il modo di teorizzare il ruolo e la tecnica del conoscitore; verso il secondo per la concezione fisionomica della storia dell'arte italiana come policentrica e per la sentita esigenza di una rinnovata museografia (sia in merito al riordinamento delle gallerie, che alla catalogazione del patrimonio nazionale, che al restauro). Sul metodo di Cavalcaselle e Morelli si veda VALERI 2006b, pp. 13-21, mentre sul loro rapporto con Venturi si vedano AGOSTI 1996 pp. 68-72 e SCIOLLA - VARALLO 1999, pp. 63-71. Sul rapporto tra Venturi e Morelli si veda anche in particolare AGOSTI 1993a, mentre su quello con Cavalcaselle LEVI 1988, pp. 293-295.

⁵⁷⁸ Sull'uso indiziario dei particolari in Morelli si veda GINZBURG 1986.

⁵⁷⁹ Venturi aveva visitato il senatore nella sua casa di Milano, e circa quell'incontro raccontava di non essere riuscito a rispondere all'interrogazione del collega sull'attribuzione di un'*Annunciazione* che egli riteneva di Bianchi Ferrari. Sosteneva però fiero di essere poi riuscito a dimostrare che in realtà il quadro era del più mediocre Michele Coltellini, vendicandosi verso il conoscitore bergamasco e facendogli perfino cambiare idea, tanto da confermare l'attribuzione venturiana nel suo testamento (cfr. VENTURI 1927a, pp. 39-40). Claudio Strinati ha evidenziato a proposito di questo racconto che Venturi sentisse la necessità di dimostrare di essere stato in grado di confutare proprio Morelli, «ponendosi implicitamente su un piano più alto e di superamento», al fine di legittimare la sua opera di fondatore della storia dell'arte italiana. Egli ha colto inoltre in tale racconto il riflesso della più generale polemica tra la figura dello storico dell'arte e quella del conoscitore che aveva dominato la cultura italiana di fine secolo (cfr. STRINATI 1996, p. 15).

storiografici⁵⁸⁰. Nonostante ciò, gli concedeva comunque il merito di aver dato avvio a importanti studi in Italia⁵⁸¹ e, secondo Gianni Carlo Sciolla, il suo debito nei confronti del predecessore fu maggiore di quanto ammettesse e di quanto la critica abbia mai riconosciuto⁵⁸². Ben altro fu in ogni caso il rapporto con Cavalcaselle, per Venturi un vero e proprio mentore, che per primo tentò di approssimarsi allo studio scientifico della storia dell'arte, e «Non dettò leggi, ma vide molto e profondo»⁵⁸³. Come già accennato nel capitolo precedente, con il più anziano maestro Venturi condivise sia la formazione tecnica che l'idea di una politica statale di valorizzazione e conservazione del patrimonio artistico. Pur riconoscendone i limiti, da lui imparò inoltre l'importanza del viaggio e della visione diretta delle opere, accompagnandolo «varie volte» nei suoi viaggi, e apprendendo così il suo metodo basato su appunti e disegni⁵⁸⁴. I due collaborarono inoltre in diverse occasioni⁵⁸⁵.

Tornando al tema della nostra indagine, sia Morelli che Cavalcaselle, come si è già avuto modo di accennare, sperimentarono con la fotografia, per quanto possibile in base al contesto in cui furono attivi.

Morelli in particolare, come osservato già da Carlo Ludovico Ragghianti, «fu il primo esperto europeo a sostenere ed a praticare l'uso sistematico delle fotografie (che allora acquistavano

⁵⁸⁰ Di lui diceva ad esempio nel 1887: «un po' avventato nei suoi giudizi, troppo sicuro nell'occhio suo chiaroveggenete, guarda poco troppo poco alla storia» (la citazione è tratta da una lettera di Adolfo Venturi a Domenico Gnoli datata 27 luglio 1887, pubblicata in AGOSTI 1996, p. 77 e PAPI 2008, p. 240).

Ancora nelle sue *Memorie Autobiografiche* scriveva poi a proposito del suo metodo: «la sua critica, fondata sullo studio delle forme particolari, che, per forza di naturale abitudine, ogni artista suol mantenere nelle sue opere disegnando orecchie e mani, non persuadeva del tutto, e pareva un sistema di Cuvier e di Gall applicato all'arte. Tuttavia trovò seguaci entusiasti», o «Il suo libro [...] non poteva trovar favore tra giovani d'una cultura raffinata: era un libro acido, materiale, pratico, nel quale qualche volta spuntava il medico [...]. Pessimista, brontolone, spregiatore di uomini e perfino del suo paese, il Morelli non poteva trovar eco nei giovani». Scriveva però anche: «Per esser giusti, nonostante le incertezze, gli errori, l'impreparazione storica, l'opera del Morelli favorì l'incremento degli studi» (VENTURI 1927a, pp. 37-39).

⁵⁸¹ Nel discorso inaugurale all'a.a. 1904-1905 dichiarò ad esempio il metodo di Morelli superato, ma gli concesse di essere ricordato «come uno degli iniziatori del metodo sperimentale, applicato allo studio dell'arte» (cfr. VENTURI 1996, p. 111).

⁵⁸² SCIOLLA - VARALLO 1999, p. 67. In particolare, Sciolla individua nel volume sulla Galleria Crespi la ripresa di un metodo attribuito «scientifico» e sperimentale di tipo morelliano.

⁵⁸³ La citazione è tratta dal discorso inaugurale di Venturi all'a.a. 1904-1905, pubblicato integralmente in VENTURI 1996 (si veda in particolare p. 111). Venturi ebbe modo di commentare più volte il metodo di Cavalcaselle, ad esempio anche nella famosa conferenza tenuta in suo onore a Legnano nel 1907 (cfr. VENTURI 1908c), e soprattutto nelle sue *Memorie Autobiografiche* (cfr. VENTURI 1927a).

⁵⁸⁴ Scriveva in proposito nelle *Memorie*: «Si disegnava a contorno ogni pittura che avesse per lui uno speciale interesse, e notava a raggi tirati da ciascun disegno le sue impressioni di forma e colore, riscontri con altre opere della stessa mano o affini, caratteri particolari. Ammiravo quel metodo, che avrebbe preparato, se inteso bene dal suo autore, un grande catalogo della pittura italiana», aggiungendo però anche «Dal catalogo alla storia c'era un lungo passo, che non fu fatto dal Cavalcaselle e dal suo aiuto Crowe» (VENTURI 1927a, p. 83).

⁵⁸⁵ Venturi si trovò infatti a seguire il suo cammino all'interno dell'amministrazione delle Belle Arti, ereditando il compito del catalogo delle opere nazionali, e Cavalcaselle collaborò ad esempio all'*Archivio Storico dell'Arte* con due articoli nel 1891 e 1892.

diffusione), come strumento più sicuro del comparatismo morfologico»⁵⁸⁶. È noto, infatti, che negli studi condotti con il suo metodo attributivo positivista e pseudoscientifico egli utilizzò, insieme all'analisi diretta delle opere musealizzate, anche le prime fotografie. Fu quindi di fatto tra i primi a studiare sulle riproduzioni fotografiche delle opere, mettendo a punto un metodo fortemente innovativo⁵⁸⁷, che la fotografia stessa contribuì a sviluppare. Il fatto che esso fosse basato sui raffronti tra opere distanti tra loro presupponeva infatti, secondo chi scrive, necessariamente l'esistenza e l'utilizzo del nuovo mezzo, prima del quale essi erano piuttosto impensabili. I confronti erano in effetti spesso effettuati da Morelli tramite riproduzioni fotografiche, cosa che costituiva senza dubbio un elemento di grande novità per l'epoca.

Si può quindi sostenere che la fotografia ebbe un ruolo sostanziale nel metodo di lavoro morelliano, contribuendo non solo alla sua attuazione pratica, ma anche alla sua ideazione e al suo sviluppo. Già uno dei suoi principali successori, Bernard Berenson, fervente sostenitore della fotografia, le cui posizioni saranno analizzate più avanti, aveva sottolineato questa rilevanza del nuovo mezzo nell'attività di Morelli, motivando la superiorità a suo avviso attribuibile al lavoro del maestro proprio con il fatto che fosse stato il primo a farne un uso sistematico, in opposizione a Cavalcaselle, giudicato invece inferiore proprio per la sfortuna nell'aver formato il suo metodo «prima che la fotografia potesse aiutarlo»⁵⁸⁸. Sempre per Berenson, il peso della fotografia nell'attività di Morelli si riflesse anche nella scelta degli argomenti trattati: alle difficoltà tecniche dell'epoca, in particolare nella riproduzione del colore, era infatti attribuibile secondo lo studioso il suo sproporzionato interesse per il disegno, nonché la preferenza per la pittura toscana rispetto a quella veneta⁵⁸⁹.

Oltre che per motivi di studio, Morelli fece uso della fotografia anche come apparato illustrativo per le sue pubblicazioni. I suoi studi sulle gallerie Borghese e Doria Pamphili sono ad esempio emblematici del passaggio dall'incisione alla fotografia negli ultimi anni dell'Ottocento⁵⁹⁰. Essi erano infatti usciti per la prima volta negli anni Settanta sotto forma di articoli sulla *Zeitschrift für bildende Kunst* con un piccolo corredo di incisioni. Quando riapparvero poi nel primo dei tre volumi dei *Kunstkritische Studien über italienische Malerei* (1890)⁵⁹¹, la situazione era già

⁵⁸⁶ RAGGHIANI 1973, p. 132.

⁵⁸⁷ Come sostenuto già da Paola Callegari in CALLEGARI 2009, pp. 224 e 245, nota 3.

⁵⁸⁸ Nel saggio *Isochromatic photography and Venetian pictures* del 1893, pubblicato in *The Nation*, vol. 57, n. 1480, 9 novembre 1893, pp. 346-47, e ripubblicato da Helene Roberts in ROBERTS 1986, pp. 134-138 e ROBERTS 1995, pp. 127-131 (per la citazione si veda in particolare p. 136).

⁵⁸⁹ Cfr. ROBERTS 1986, p. 136.

⁵⁹⁰ Sul tema cfr. GABRIELLI 2009, p. 37.

⁵⁹¹ Cfr. MORELLI 1890.

cambiata: a quindici incisioni erano state affiancate ben quarantasette fotografie (**figg. 205-206**). Nell'edizione italiana, infine, pubblicata nel 1897 (con il titolo *Della pittura italiana*), la fotografia era ormai egemonica (**figg. 207-208**). Rispetto alle edizioni precedenti, Morelli inserì infatti in essa «gran copia di riproduzioni nuove, tratte da fotografie eseguite col processo isocromatico dalle migliori ditte, tra le quali primeggiano quelle dei fotografi Anderson, Brogi e Alinari, sì che per questo rispetto differisce quasi completamente dalle edizioni tedesca e inglese»⁵⁹². Il volume venne illustrato con 81 immagini su 327 pagine di testo: una quantità di riproduzioni certamente molto incrementata, ma tutto sommato ancora «modesta»⁵⁹³ (molto contenuta ad esempio rispetto a quelle che di lì a poco avrebbero caratterizzato le opere di Venturi, che però costituì più un'eccezione che una regola). L'autore stesso tenne ad esprimersi in merito, così scrivendo nel proemio:

«Mi rimane a dire ancora una parola sulla scelta da me fatta delle illustrazioni aggiunte a questo libro. A taluno dei miei lettori il numero parrà forse troppo piccolo, ad altri troppo grande. Era certamente per me non facile compito il tenere anche per questo rispetto i giusti confini, che dovrebbero essere assegnati ad un libro di siffatto genere. Nella scelta di queste illustrazioni io non potevo essere guidato, come si leggieri s'intente, se non dal pensiero di facilitare al lettore l'intelligenza del testo. Io mi sono però tenuto a quel che mi pareva indispensabile, supponendo che quelli che si sentono la disposizione d'iniziarsi seriamente allo studio delle forme, vorranno da sé osservarle e studiarle nelle opere originali, e a questo scopo io credo di aver loro presentato un sufficiente numero di quadri»⁵⁹⁴.

Morelli aveva quindi ponderato e riteneva corretto il numero delle fotografie inserite nel volume, motivando la sua scelta con il fatto che chiunque avesse intenzione di approfondire lo studio avrebbe potuto, o meglio dovuto, confrontarsi direttamente con gli originali. Dal passo appena citato sembra quindi potersi evincere che Morelli, al pari di Venturi, giudicasse corretto e vantaggioso l'uso delle riproduzioni fotografiche, ma insufficiente rispetto alla visione dell'opera dal vivo. La fotografia costituiva quindi in sostanza una prova all'interno del metodo indiziario morelliano, ma non sempre sufficiente e schiacciante se presa singolarmente. Come poi per Venturi, cioè, anche per Morelli ogni critico "serio", pur dovendo svolgere la sua attività necessariamente in continuo contatto con la documentazione fotografica, doveva essere perfettamente cosciente dei rischi impliciti nell'uso di quel mezzo. Tra di essi lo studioso, nella stessa sede del volume *Della pittura italiana*, evidenziava in particolare quello di non poter riconoscere facilmente se la foto riproducesse un originale, un falso o una copia. Nel famoso

⁵⁹² MORELLI 1897, p. 8.

⁵⁹³ VALERI 2002, p. 69.

⁵⁹⁴ MORELLI 1897, pp. 7-8.

dialogo contenuto nella sezione dedicata al *Concetto Fondamentale e Metodo*, attribuiva infatti al suo interlocutore queste parole:

«Come il botanico viva tra le sue piante fresche e secche, il mineralogo e il geologo tra le sue pietre e i suoi fossili, così deve vivere l'intelligente d'arte tra le sue fotografie e possibilmente, s'egli è agiato, eziandio tra pitture e statue. Questo è il suo mondo, nel quale egli ha da esercitare e raffinare l'occhio ogni giorno, poiché *visus, qui nisi est verus, ratio quoque falsa sit omnis*»⁵⁹⁵

a cui egli replicava in questo modo:

«Mi permetta soltanto di fare un'osservazione: come vuole, fra altre cose, che il principiante nella scienza dell'arte sia in grado di distinguere le fotografie delle opere genuine da quelle delle false, quando al giorno d'oggi si fotografa tutto quello che capita, il buono e il mediocre, le opere genuine e le false?»⁵⁹⁶.

Evidentemente, nel pensiero di Morelli, il problema non doveva essere quindi l'utilizzo di fotografie da parte degli studiosi, che anzi era approvato e messo in pratica dal senatore in prima persona, ma nel riprodurre indistintamente ogni opera. Ad una ampia e neutra documentazione generale messa in pratica dai grandi studi fotografici, come ad esempio quello Alinari, e caldeggiata dalla maggior parte dei suoi colleghi, avrebbe quindi probabilmente preferito una selezione critica a monte, in grado di favorire il lavoro degli studiosi e soprattutto di non indurre in inganno i fruitori⁵⁹⁷. In questo senso, il suo discorso appare un precedente di quanto teorizzato (come vedremo a breve) da Wölfflin, circa la necessità di un intervento degli studiosi nella scelta di cosa e come fotografare⁵⁹⁸. Non sembra presente, però, una vera e propria consapevolezza riguardo alla parzialità della fotografia e all'interpretazione intrinseca alle sue specificità linguistiche, come ad esempio l'inquadratura, quanto più un timore relativo alla qualità dei soggetti da riprodurre.

Tornando alla scelta delle fotografie, è interessante notare come, nonostante il grande rilievo attribuito ai particolari nel metodo morelliano, non compaiano mai nel volume citato fotografie di dettaglio, ma solo riprese d'insieme. Questo si può spiegare forse appunto con la scarsa fiducia nell'illustrazione, che non gli permise di arrivare alla formulazione di approfondite

⁵⁹⁵ MORELLI 1897, pp. 16-17.

⁵⁹⁶ MORELLI 1897, p. 17. Il suo interlocutore continuava poi «perché frequentiamo le lezioni degli storici dell'arte, se non per averne ammaestramento a pensare e a veder da noi stessi, ad imparare a distinguere il genuino dal falso, l'importante dall'insignificante?», al quale egli replicava ancora «[...] mi pare inoltre che lei vada troppo avanti nelle sue esigenze verso gli storici dell'arte». Lo stesso dialogo è ripubblicato in MORELLI 1993.

⁵⁹⁷ Su questo si veda TOMASSINI 1987a, p. 65.

⁵⁹⁸ In *Fotografare la scultura*, articolo apparso sulla rivista viennese *Zeitschrift für Bildende Kunst* tra il 1896 e il 1897 (WÖLFFLIN 1896 e WÖLFFLIN 1897) e tradotto in italiano in WÖLFFLIN 2008.

analisi visive, ma è imputabile probabilmente anche alla scarsa reperibilità all'epoca di fotografie di dettaglio, adottate dai fotografi solo più avanti proprio per andare incontro alle esigenze del pubblico specializzato e degli studiosi⁵⁹⁹.

A sostenere che Morelli fosse diffidente nei confronti del nuovo mezzo è stato in passato anche Stefano Valeri, fondando la sua ipotesi sul fatto che lo studioso non facesse mai apertamente riferimento alla fotografia nei suoi scritti⁶⁰⁰. Pur condividendo, come abbiamo visto, l'idea che Morelli avesse delle remore nei confronti della fotografia, non sembra invece valida, secondo chi scrive, la motivazione addotta da Valeri. Nello stesso *Della pittura italiana*, infatti, Morelli fece invece in realtà spesso aperto riferimento ad essa e al suo utilizzo per fini di studio. Ad esempio, nel testo dava frequentemente notizia circa la disponibilità di riproduzioni fotografiche dei quadri analizzati, fornendone anche il numero di catalogo⁶⁰¹. In alcuni casi specifici, esaltava anche l'utilità della fotografia per l'analisi di opere ritoccate⁶⁰², o addirittura ammetteva di aver cambiato l'attribuzione di opere pur non avendole mai viste di persona, ma solo sulla base della riproduzione⁶⁰³. Particolarmente apprezzata appariva poi in particolare la ditta Braun, come vedremo nel prossimo capitolo prediletta anche da Venturi. Ampiamente citate all'interno del volume, le fotografie della ditta erano utilizzate da Morelli per "allenarsi"

⁵⁹⁹ Come analizzato nel capitolo precedente, infatti, le prime fotografie di riproduzione d'arte tendevano a riprendere gli schemi visivi dell'incisione, continuando a riprodurre le opere secondo una visione d'insieme e isolandole dall'ambiente circostante, sia per assecondare le abitudini del pubblico e degli editori, che per l'iniziale destinazione decorativa e collezionistica delle foto. Nei primi cataloghi dei fotografi erano quindi presenti pochi dettagli, e limitati principalmente ai ritratti dei personaggi principali (e anche nelle prime pubblicazioni d'arte non sembrano mai comparire dettagli minori e ravvicinati raffiguranti ad esempio mani o altre parti del corpo, che avrebbero potuto interessare a Morelli). Solo con l'ulteriore avanzamento della tecnica e con l'affermarsi del nuovo mercato degli storici dell'arte, poi, la produzione si modificò gradualmente nel corso del Novecento, e iniziarono a comparire in circolazione molte più fotografie di dettaglio. All'evoluzione nella produzione delle ditte private concorse anche l'affermarsi del diverso approccio tipico invece delle commissioni pubbliche, in particolare del Gabinetto Fotografico Nazionale, incentrato proprio sulla produzione di dettagli fotografici in serie.

⁶⁰⁰ In VALERI 2002, p. 69 e VALERI 2006b p. 49.

⁶⁰¹ Di un quadro da lui attribuito a Filippino Lippi, ad esempio, dava notizia esistesse una fotografia, scrivendo in nota: «Presso i fratelli Alinari a Firenze si trova una buona fotografia di questo quadro» (MORELLI 1897, p. 110, nota 2). A proposito del Pordenone, inoltre, scriveva che non essendoci sue opere nei maggiori musei europei, dava indicazione ai suoi lettori di alcuni suoi disegni fotografati, in modo che i suoi lettori potessero «farsi un'idea mediante la fotografia, e sia pur superficiale, dei modi di questo interessantissimo artista veneziano», citando di seguito cinque riproduzioni con relativo numero di catalogo (MORELLI 1897, pp. 310-311).

⁶⁰² A proposito di un quadro di Francesco Ubertini detto il Bachiacca, scriveva che la composizione «come avviene spesso si può comprendere meglio nella fotografia che non nell'originale, sfigurato dai ritocchi» (MORELLI 1897, p. 99).

⁶⁰³ Si tratta della Colombina dell'Ermitage, visionata da Morelli attraverso una fotografia Braun. L'autore scriveva in proposito: «In questo quadro che io a vero dire non conosco se non dalla fotografia, il maestro si rivela specialmente nella forma della mano sinistra, la quale si scosta da quelle del Luini e del Solario» (MORELLI 1897, p. 158).

prima di visitare un museo, e i loro numeri di catalogo erano addirittura impiegati come riferimento per l'identificazione dei quadri⁶⁰⁴.

Passando ora ad analizzare il rapporto con la fotografia di Cavalcaselle, il discorso appare leggermente diverso. Mentre Morelli è cioè celebrato come pioniere del nuovo mezzo, la rilevanza di quest'ultimo nell'attività di Cavalcaselle è stata invece spesso ignorata. La maggior parte della critica, concentrandosi in particolare sulla sua produzione editoriale, sottolinea infatti da sempre il mancato utilizzo della fotografia da parte del conoscitore. Recentemente, però, alcuni studiosi, Donata Levi in particolare⁶⁰⁵, hanno invece riportato alla luce un pionieristico utilizzo del mezzo anche da parte sua. Se è vero che per quanto riguarda le illustrazioni ne fece scarso uso, molto precocemente Cavalcaselle ne riconobbe infatti apertamente i vantaggi in merito a diversi altri impieghi in campo storico-artistico.

Analizzando per prima cosa l'aspetto editoriale, il lavoro di Cavalcaselle riflette meglio di qualunque altro il grande vuoto formatosi alla metà dell'Ottocento (precisamente tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta) nel campo della documentazione d'arte, dopo che la fotografia aveva reso obsoleta la traduzione a stampa, ma non l'aveva ancora sostituita con altre soluzioni sufficientemente valide⁶⁰⁶. Seppure la fotografia già esistesse, infatti, egli preferì sempre disegni di propria mano per illustrare i propri scritti, e nelle sue opere a stampa solo nell'ultimo decennio dell'Ottocento iniziarono a fare capolino le prime riproduzioni fotografiche, ancora obbligate a convivere però con le incisioni a solo contorno (**fig. 210**).

Come si è già avuto modo di accennare, i disegni erano realizzati da Cavalcaselle durante i suoi viaggi e raccolti in taccuini, oggi solo in parte editi⁶⁰⁷. A proposito di essi, Carlo Ludovico Ragghianti scrisse nel suo *Profilo della critica d'arte in Italia*:

«nella completa mancanza di mezzi ausiliari, come le fotografie, il Cavalcaselle si servì di una memoria viviva e associativa senz'altro eccezionale, sussidiandola con schizzi e disegni (copiosamente annotati per i colori, per le caratteristiche di tecnica o di ductus, per ogni circostanza di fattura o di restauro che gli

⁶⁰⁴ Le notizie sono riferite da Marina Miraglia in MIRAGLIA 1991, p. 228. Solo a titolo esemplificativo, inoltre, a proposito delle fotografie già citate dei disegni di Pordenone, delle cinque riproduzioni segnalate dall'autore, tre erano della ditta Braun (MORELLI 1897, pp. 310-311).

⁶⁰⁵ Cfr. LEVI 2010.

⁶⁰⁶ Cfr. SPALLETTI 1979, p. 465.

⁶⁰⁷ Sui taccuini di viaggio di Cavalcaselle si veda in particolare PICCOLO 2019. Sui suoi disegni da antichi maestri si veda invece MORETTI 1973.

Anche lo stesso Morelli utilizzava il disegno, come si evince dai suoi taccuini relativi al viaggio nelle Marche e in Umbria nel 1861, effettuato proprio insieme a Cavalcaselle per ordine del governo, con lo scopo di produrre un catalogo delle opere d'arte di quelle regioni. I taccuini sono parzialmente riprodotti in ANDERSON 2000.

sembrasse di rilievo), fatti di sua mano ed eseguiti con rara fedeltà e vigore, tantoché spesso costituiscono una trascrizione critica, ed acutissima, degli originali. Migliaia e migliaia di opere, centinaia e centinaia di artisti furono considerati dal Cavalcaselle con tale pervicace e sottile attenzione, con tale incisiva completezza analitica: che tutt'ora stupiscono»⁶⁰⁸.

Accurati fin nei dettagli (importante in questo senso sottolineare la sua formazione tecnica come pittore, differente quindi rispetto a quella di Morelli, che aveva avuto invece un'educazione scientifica), i disegni erano corredati da note a margine sulla disposizione delle figure, sul colore, sulle ricorrenze iconografiche e così via (**fig. 209**), un metodo appreso e poi utilizzato anche da Venturi (**fig. 129**). Come abbiamo detto, Venturi apprezzava il lavoro del più anziano collega, tra le altre cose proprio per essere stato condotto senza l'uso della fotografia. Diceva infatti di Cavalcaselle in occasione dei dieci anni dalla sua scomparsa nel 1907:

«Quando si pensi alle difficoltà degli studi storico-artistici prima che la fotografia e le riproduzioni dirette divulgassero i ricordi delle opere d'arte, la storia della pittura del Cavalcaselle parrà un lavoro immane, gigantesco. E si aggiunga che molte ricerche furono fatte senza che la rapidità dei mezzi di locomozione aiutasse il confronto delle opere»⁶⁰⁹.

Anche per il metodo di Cavalcaselle è possibile notare l'influenza degli strumenti a disposizione, ma in questo caso non tanto dell'innovazione della fotografia, quanto piuttosto del suo ridotto utilizzo: l'assenza di un adeguato surrogato dell'opera d'arte per le illustrazioni, lo obbligava infatti ad esempio ancora a elaborare lunghe descrizioni⁶¹⁰ (una modalità come abbiamo visto poi ereditata per scelta anche da Venturi)⁶¹¹.

Il vuoto della documentazione d'arte prodotto in quegli anni dalla fotografia, che come già accennato aveva reso obsoleta l'incisione ma non l'aveva ancora sostituita con alternative abbastanza valide, è alla base anche della sua posizione in merito alla questione del rapporto

⁶⁰⁸ RAGGHIANI 1973, pp. 25-26.

⁶⁰⁹ VENTURI 1908c, p. 11. Tra i due ci fu profonda stima, punti in comune, ma anche divergenze. Tanto era solitario Cavalcaselle («tesseva, tessava, senza pensare se alcuno potesse vestirsi de' suoi tessuti»: VENTURI 1927a, p. 83), quanto era circondato da allievi Venturi. Già nel periodo modenese, dove tra l'altro era in rapporto con il pittore Adeodato Malatesta, precedentemente insegnante di Cavalcaselle, Venturi ricevette visita dal maestro nel 1884, e come abbiamo già detto ebbe modo di seguirlo in diversi viaggi. Con il suo trasferimento nel 1888 alla sede centrale del Ministero della Pubblica Istruzione a Roma per redigere il Catalogo Generale delle opere del Regno, impresa affidata diciassette anni prima proprio a Cavalcaselle, tra i due avvenne poi l'effettivo passaggio del testimone. Il debito verso il più anziano maestro era però già stato confermato da Venturi in una lettera a quest'ultimo (risalente al 1886) in cui definiva i suoi scritti «il vangelo degli studiosi». Sul tema si veda ISELLA - FACCHINETTI 2007, p. 14 e VENTURI 1927a.

⁶¹⁰ Cfr. ISELLA - FACCHINETTI 2007, p. 13.

⁶¹¹ Che pur facendo largo uso delle riproduzioni fotografiche, le giudicava comunque insufficienti a restituire un'adeguata testimonianza dell'opera e non alternative ma parallele al testo.

riproduzione-originale. Secondo Ettore Spalletti, in particolare, la *New History of Painting in Italy* (1864-66)

«segna la fine della tradizione storiografica e conoscitiva fondata sulla incisione di traduzione, e rappresenta il risultato geniale, a lungo ineguagliato, di una incessante frequentazione degli originali senza nessuna concessione verso una documentazione figurativa delle opere, evidentemente giudicata inattendibile. I volumi furono corredati da uno scarsissimo numero di illustrazioni a stampa, che avevano l'esclusiva funzione di offrire uno schematico appoggio alle discussioni»⁶¹².

Anche Cavalcaselle ebbe in effetti delle riserve circa l'utilizzo della fotografia rispetto alla visione dell'originale. Come abbiamo visto nel paragrafo precedente, fu Venturi stesso a darne notizia nelle sue *Memorie*, raccontando «ch'egli m'aveva insegnato a non fidarsi mai delle fotografie, preziosi mezzi mnemonici per chi abbia veduto le opere d'arte riprodotte, insufficienti a giudicarle per chi non le conosca *de visu*» (a proposito di un episodio in cui il conoscitore lombardo gli aveva mostrato la fotografia di un'opera di Sodoma rappresentante le Parche, che una volta vista dal vivo entrambi giudicarono una «povera copia del Seicento, dalla fotografia gabellata per originale») ⁶¹³. Proprio a Cavalcaselle Venturi riconduceva quindi il suo famoso metodo del “vedere e rivedere”⁶¹⁴ e la sua convinzione circa la necessità di una visione diretta delle opere.

Come abbiamo già visto per Venturi, però, questo non significa che lo studioso rifiutasse del tutto il nuovo mezzo. Nonostante ciò, infatti, come si accennava, Cavalcaselle fece uso della fotografia, e anzi ne promosse l'introduzione in diversi altri settori legati allo studio dell'arte. Il primo utilizzo suggerito da Cavalcaselle fu di tipo didattico, e interessò solo la riproduzione di opere grafiche, dal momento che effettivamente il mezzo non era ancora sufficientemente evoluto per riprodurre le opere pittoriche. Già nel 1863, in un articolo *Sulla conservazione degli oggetti di Belle Arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico*, egli auspicava infatti l'inserimento delle fotografie di disegni di antichi maestri per l'insegnamento nelle accademie⁶¹⁵. Un secondo uso che propose (e attuò) fu poi quello applicato al restauro⁶¹⁶. Nelle

⁶¹² SPALLETTI 1979, p. 464.

⁶¹³ Cfr. VENTURI 1927a, pp. 128-129.

⁶¹⁴ Sul quale si veda il capitolo precedente.

⁶¹⁵ Nell'articolo *Sulla conservazione degli oggetti di Belle Arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico*, in *Rivista dei comuni italiani*, III, fasc. IV, 30 aprile 1863, pp. 33-58, fasc. V, 31 maggio 1863, pp. 25-43 e fasc. VI, 30 giugno 1863, pp. 33-46, poi uscito nello stesso anno anche come opuscolo (CAVALCASELLE 1863, in particolare p. 48). Cfr. anche LEVI 2010, p. 23, nota 1.

Sulle fotografie dei restauri della Basilica di Assisi di Cavalcaselle si vedano i saggi di Marco Mozzo MOZZO 1998 e MOZZO 2011.

⁶¹⁶ Sul rapporto di Cavalcaselle con il restauro si vedano ad esempio ROSSI PINELLI 1997 e MOZZO 2004.

molteplici iniziative di conservazione e salvaguardia del patrimonio da lui patrocinate, la fotografia svolse infatti il ruolo di indispensabile supporto documentario, nonché di utile strumento di controllo (non più applicato quindi solo al disegno)⁶¹⁷. Come osservato da Donata Levi, Cavalcaselle non fu in effetti il primo ad utilizzare la fotografia in questo campo, ma stupiscono la precocità con cui egli la applicò e soprattutto le sue approfondite conoscenze del mezzo, dimostrate in particolare con la campagna di documentazione dei restauri di Assisi da lui diretti nel 1872⁶¹⁸:

«Le fotografie che commissionò, sia per il tipo di inquadratura sia per il tipo di illuminazione prescelta, mostrano una particolare sensibilità di rilevazione: non solo strumento di verifica, esse si offrono come supporto per la registrazione di dati e per lo studio dello stato di conservazione, con un'insistenza particolare posta nella resa degli aspetti materiali delle pitture murali»⁶¹⁹.

Nel 1872 Cavalcaselle prevede inoltre la costituzione di un archivio centralizzato che conservasse la documentazione fotografica relativa alle campagne di restauro, e poco dopo, nel 1877, anche la produzione di documentazione fotografica prima dei restauri nel caso di dipinti di particolare rilievo⁶²⁰.

Nel suo fondo a Venezia sono presenti inoltre molte foto usate a scopo di studio: poche rispetto a disegni e incisioni, ma comunque documentanti un interesse da parte dello studioso per il nuovo mezzo e attestanti un suo impiego anche a fini di ricerca e attribuzionistici⁶²¹. Lo stesso interesse è confermato, del resto, anche da alcune lettere scambiate tra il 1867 e il 1869 con il collega Crowe circa la stesura del secondo volume della loro *History of Painting in North Italy*

⁶¹⁷ MOZZO 2004, pp. 856-857.

⁶¹⁸ La campagna di documentazione fu affidata da Cavalcaselle alla Società Fotografica Artistica di Paolo Lunghi, Gabriele Carloforti e Vincenzo Gualaccini, ed effettuata secondo le indicazioni precisate dallo stesso. Le indagini condotte da Marco Mozzo presso archivi pubblici e privati hanno permesso di recuperare complessivamente quarantotto stampe: trenta interessano le Storie Testamentarie e diciotto il ciclo giottesco. Tale documentazione risulta dispersa in tre raccolte: la prima di trentotto riproduzioni sciolte si trova presso il fondo veneziano di Cavalcaselle nella Biblioteca Nazionale Marciana, la seconda di quarantatré stampe appartiene all'Accademia di Belle Arti di Roma ed è stata donata dal Ministero intorno alla metà degli anni Settanta dell'Ottocento, la terza, composta da undici riproduzioni, appartiene al fondo iconografico di Henry Thode conservato al Vittoriale degli Italiani (cfr. MOZZO 2011, in particolare pp. 60 e 62). Non è escluso fosse prevista una seconda documentazione per gli affreschi assisiati, finora non pervenuta, che avrebbe dovuto riprodurre lo stato di conservazione degli affreschi a restauro avvenuto.

⁶¹⁹ LEVI 2010, p. 25.

⁶²⁰ Al punto VI della circolare *Norme per i restauri nelle Gallerie del Regno* da lui redatta, datata 26 gennaio 1877, si leggeva infatti «Se trattasi di un quadro importante si dovrebbe farne cavare una fotografia prima del restauro». La circolare è stata pubblicata da Valter Curzi in CURZI 1996, pp. 196-197. Sul tema si veda anche LEVI 2010, p. 25.

⁶²¹ I risultati di una prima ricognizione sul fondo fotografico di Cavalcaselle conservato presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia sono stati pubblicati in MOZZO 2010.

(1871)⁶²², in cui più volte si fa riferimento alle fotografie come strumento di studio, e in particolare come supporto per le descrizioni iconografiche⁶²³. Anche se non fu inserita come illustrazione nella versione pubblicata, la fotografia svolse quindi comunque un ruolo anche nella produzione editoriale dello studioso, come strumento pratico di lavoro. In aggiunta a ciò, vi sono testimonianze dell'utilizzo della fotografia da parte di Cavalcaselle anche per perizie e segnalazioni, nonché di suoi scambi con altri conoscitori o con collezionisti e conservatori⁶²⁴. La fotografia costituiva quindi, di fatto, per Cavalcaselle un utile ausilio, non solo in campo conservativo, ma in generale per lo studio dell'arte. Semplicemente, esattamente come abbiamo visto per il suo "discepolo" Venturi (nonché per il suo eterno rivale Morelli), essa non era considerata sufficiente di per sé, ma aveva sempre bisogno di essere integrata dal testo, e soprattutto dalla visione diretta delle opere.

IV.3 - La fotografia come interpretazione: Heinrich Wölfflin

Lo studioso che più di ogni altro fu attento al valore interpretativo della ripresa fotografica è, come si è già avuto modo di accennare, lo storico dell'arte svizzero Heinrich Wölfflin (1864-1945).

Teorico della pura visibilità e professore di storia dell'arte presso le università di Basilea, Berlino, Monaco e Zurigo, Wölfflin fu, secondo Massimo Ferretti, lo storico dell'arte che ebbe l'«attenzione più sistematica»⁶²⁵ per la fotografia, che utilizzò come strumento scientifico per dimostrare i suoi criteri formalistici e di cui riconobbe sia il valore pedagogico che le qualità critiche. Probabilmente proprio questo riconoscimento del carattere critico, e quindi interpretativo, del nuovo mezzo lo spinse però ad utilizzarlo con un certo riserbo, soprattutto in campo editoriale.

Come ravvisato già in Morelli e poi con Venturi e gli altri colleghi analizzati in questo capitolo, anche per Wölfflin la possibilità di confronti (o nel suo caso contrapposizioni) tra opere distanti tra loro dovette essere la caratteristica più apprezzata nel nuovo mezzo, e considerata una delle

⁶²² Cfr. CROWE - CAVALCASELLE 1871.

⁶²³ LEVI 2010, pp. 26-28.

⁶²⁴ Come ha notato Donata Levi, proprio per questo motivo la documentazione fotografica conservata nel fondo di Cavalcaselle è varia, presenta carattere occasionale e non è possibile riscontrarvi nuclei ben definiti né per autore, né per soggetto, né per tecnica esecutiva (LEVI 2010, pp. 28-29).

⁶²⁵ FERRETTI 2003a, p. 226.

maggiori innovazioni apportate alla disciplina. La fotografia fu infatti adottata dallo studioso per esigenze di rigorosa analisi stilistico-comparativa, necessaria all'interno del metodo comparativo appreso dal maestro Jacob Burckhardt, basato sulla contrapposizione di coppie di “concetti fondamentali”, evidente già in *Rinascimento e Barocco* (1888)⁶²⁶ e poi codificato appunto nei *Concetti fondamentali della storia dell'arte* (1915)⁶²⁷.

Come è noto, Wölfflin utilizzò la comparazione tra immagini innanzitutto quale strumento per l'insegnamento, attraverso le sue famose lezioni condotte davanti a due proiettori affiancati (**fig. 119**)⁶²⁸. L'uso delle diapositive come ausilio didattico era già stato istituzionalizzato dal suo predecessore Hermann Grimm all'università di Berlino negli anni Novanta dell'Ottocento, ma la doppia proiezione messa a punto da Wölfflin fu un'innovazione radicale proprio per l'introduzione del confronto tra le immagini⁶²⁹.

Secondo chi scrive, però, il progetto appare simile a quello affrontato negli stessi anni anche da Venturi. Il fine dell'invenzione della doppia proiezione di Wölfflin, infatti, fu in un certo senso lo stesso perseguito quasi contemporaneamente da Venturi attraverso i suoi “Atlanti per l'insegnamento”. Come accennato più volte, anche questi ultimi furono progettati dallo studioso modenese per permettere “la comparazione”, a suo avviso non permessa dalle diapositive. Proprio in una lettera al collega svizzero, nel 1907 scriveva in proposito: «sono nemico del buio, della teatralità, e poi non trovo, nelle proiezioni, l'aiuto che vorrei per la comparazione»⁶³⁰. Si può dire, quindi, che entrambe le idee furono una soluzione alla mancanza di confronti ravvisata nell'uso della proiezione tradizionale (come vedremo, una terza soluzione allo stesso problema fu successivamente formulata anche da Warburg con il suo atlante *Mnemosyne*)⁶³¹.

Se per Venturi la fotografia si fermava però ad essere mezzo per la comparazione e supporto per la memoria, nel pensiero di Wölfflin essa appariva anche uno strumento interpretativo, condizionato da tecnica ed estetica della ripresa. Pur essendo un veicolo dimostrativo dei criteri formalistici per la sua teoria purovisibilista, la fotografia di riproduzione non era infatti per Wölfflin uno strumento inerte e infallibile. Forse per influenza di Burckhardt, che già aveva

⁶²⁶ Cfr. WÖLFFLIN 1888.

⁶²⁷ Cfr. WÖLFFLIN 1917. Sul tema si vedano anche CIERI VIA 2015, p. 22 e PINOTTI - SOMAINI 2016, pp. 70-72.

⁶²⁸ Il metodo fu poi utilizzato anche da Warburg (cfr. MAZZUCCO 2012, p. 864).

⁶²⁹ Come notato da Massimo Ferretti, con l'introduzione del nuovo strumento della doppia proiezione, e con la possibilità di confronti così facilmente accessibili grazie all'introduzione fotografia, il linguaggio critico dovette necessariamente modificarsi, modellandosi sulle riproduzioni, rispecchiando la combinazione delle immagini nella struttura del discorso (cfr. FERRETTI 2003a, p. 226). Sull'uso delle fotografie alla fine dell'Ottocento in Germania si veda ad esempio MESSINA 2001, p. 15, e il paragrafo III.2 di questo studio.

⁶³⁰ La lettera è stata pubblicata da Giacomo Agosti in AGOSTI 1996a, p. 169.

⁶³¹ Sul tema si rimanda al paragrafo dedicato allo studioso.

intuito il rischio di letture errate delle nuove immagini⁶³², egli fu anzi, come si diceva, il primo storico dell'arte a rendersi pienamente conto del processo interpretativo alla sua base. Nel dettagliato articolo *Fotografare la scultura*, apparso sulla rivista viennese *Zeitschrift für Bildende Kunst* tra il 1896 e il 1897⁶³³, Wölfflin enunciò per primo il valore della fotografia «come strumento di lettura dell'opera e non come impassibile registrazione di fenomeni univocamente dati»⁶³⁴, tentando di codificare corretti parametri di ripresa, in particolare per le opere di scultura, a tutela dell'intento originario dell'artista, e contestando perciò l'arbitrarietà e la propensione ad interpretazioni personali da parte dei fotografi, causa di letture errate da parte del pubblico e degli studiosi stessi⁶³⁵. In sostanza, egli riteneva che la scultura prodotta dall'antichità fino al Rinascimento ammettesse un unico punto di vista, ovvero quello frontale, e dovessero essere quindi tassativamente evitate vedute laterali o di scorcio: queste ultime erano permesse invece per la scultura contemporanea, a partire dalla maturità di Michelangelo⁶³⁶. A titolo di esempio, nell'articolo egli contestava le riproduzioni fotografiche pubblicate da Wilhelm von Bode e Heinrich Brunn con Bruckmann, alle quali contrapponeva invece delle fotografie giudicate filologicamente corrette, come ad esempio una riproduzione del *David* di Donatello eseguita da Brogi (come vedremo fotografo molto apprezzato anche da Venturi, con il quale ebbe uno stretto rapporto di collaborazione)⁶³⁷.

La capacità interpretativa attribuita alla fotografia, in sostanza, poteva essere un ausilio per lo storico dell'arte, ma anche un ostacolo, in base alla correttezza o meno delle riprese a sua disposizione.

⁶³² Egli riteneva infatti che la fotografia fosse un utile ausilio per lo studio della storia dell'arte, ma riconosceva il rischio insito nella visione di immagini così infedeli alla realtà, soprattutto nella scala di grandezza (sul tema cfr. FREITAG 1980, p. 122).

⁶³³ Cfr. WÖLFFLIN 1896 e WÖLFFLIN 1897, tradotto in italiano in WÖLFFLIN 2008.

⁶³⁴ SPALLETTI 1979, p. 476.

⁶³⁵ Wölfflin non fu l'unico nell'ambiente accademico tedesco ad opporsi ad un uso indistinto della fotografia. Paul Kristeller e Hans Tietze, ad esempio, criticarono l'uso della fotografia nell'editoria d'arte di largo consumo, il primo formulando per i fotografi l'imperativo «rinunziare a tutti gli effetti» (la frase, tratta da *Zur Reproduktion von Kunstwerken*, pubblicato in *Repertorio für Kunstwissenschaft*, XXXI, 1908, pp. 538-543, è citata in MESSINA 2001, p. 16), mentre il secondo criticando in particolare la pratica all'epoca molto diffusa, come testimoniato anche nel nostro Archivio Storico Fotografico, della cancellazione del fondo nelle immagini di scultura (che poteva condurre a suo avviso a letture errate delle opere).

⁶³⁶ Lo sguardo fotografico doveva quindi adeguarsi al soggetto di studio, sempre al fine di rispettare le intenzioni del creatore dell'opera riprodotta.

⁶³⁷ Cfr. WÖLFFLIN 2008, pp. 14-15. Le riproduzioni giudicate corrette furono in effetti incluse nel volume successivo, *Die Klassische Kunst*, del 1899 (cfr. WÖLFFLIN 1899, in particolare pp. 12-13). Il fatto che tale volume fosse pubblicato con Bruckmann, lo stesso delle edizioni contestate nell'articolo, è indice del fatto che la scelta delle riproduzioni era effettivamente effettuata dallo studioso in prima persona e non influenzata dal fotografo-editore.

Per il rapporto tra Brogi e Venturi si veda il paragrafo dedicato nel prossimo capitolo.

Secondo Benedetta Cestelli Guidi, il ragionamento di Wölfflin circa l'interpretazione della fotografia sottendeva anche un implicito riconoscimento di un valore artistico di per sé⁶³⁸, mentre Venturi, Ricci e gli altri negavano tale qualità.

Il ragionamento implicava inoltre la conoscenza dell'opera da parte del fotografo che si apprestava a riprodurla⁶³⁹, oppure la mediazione di uno storico che indicasse la corretta inquadratura. La necessità di una regolamentazione nella scelta di cosa e come fotografare era presente, come abbiamo visto nel paragrafo precedente, anche nel pensiero di Morelli. L'idea dell'intervento dello storico dell'arte nelle campagne fotografiche (sia nella scelta dei soggetti che delle modalità di ripresa) fu inoltre condivisa anche da Venturi, che, come accennato, doveva quindi anch'egli avere presente, pur senza mai averlo teorizzato, il carattere interpretativo della fotografia. Tramite il suo insegnamento, la stessa idea venne raccolta anche da Pietro Toesca, che, come vedremo nel paragrafo dedicato, più di chiunque altro mise in pratica tale concetto, partecipando attivamente in prima persona alle campagne da lui commissionate e dirette (e aggiungendo al problema dell'inquadratura anche altre questioni come ad esempio l'illuminazione).

Traendo le somme, in un certo senso, il timore alla base di tutto il ragionamento di Wölfflin era quindi in realtà lo stesso riscontrato anche in Venturi, ovvero che la visione mediata dalla fotografia potesse distorcere la lettura delle opere. Wölfflin affermava ad esempio nel 1905 che «con la popolarizzazione della storia dell'arte, la sensibilità per l'originale è notevolmente diminuita»⁶⁴⁰: un timore in fondo insito anche nel pensiero di Venturi, che utilizzava entusiasticamente il nuovo mezzo per catturare l'attenzione del pubblico e dei suoi allievi, ma raccomandandosi sempre di “vedere e rivedere”. Pur non esprimendosi apertamente in merito, in sostanza, anche Venturi aveva compreso che la fotografia non fosse uno strumento neutro, e che sottintendesse sempre una visione parziale e interpretativa dell'opera⁶⁴¹. Allo stesso modo

⁶³⁸ Cfr. CESTELLI GUIDI 2008, p. 58.

⁶³⁹ Cfr. CESTELLI GUIDI 2014, pp. 52-53.

⁶⁴⁰ WÖLFFLIN 1905, p. IV (la traduzione citata è tratta da FERRETTI 2003a, p. 226).

⁶⁴¹ Non solo Venturi, ma anche gli altri studiosi sembrano aver condiviso in concetto, anche se solo Wölfflin arrivò a metterlo per iscritto. Lo stesso Berenson, sostenitore convinto della piena attendibilità della fotografia di riproduzione, raccomandandosi di avere quante più immagini possibili della stessa opera, possibilmente scattate da fotografi diversi, sembrava avere inconsciamente compreso lo stesso concetto. Come vedremo, lo studioso conservava infatti frequentemente nella sua collezione diverse versioni di fotografie della stessa opera, scattate da diversi fotografi (cfr. GIOFFREDI SUPERBI 2010, pp. 291, 296-298), e, forse proprio influenzato dalle teorie di Wölfflin, affermava nel 1948: «Più numerose sono le fotografie dello stesso oggetto, tanto meglio. [...] meglio ancora se eseguite da operatori diversi, specie quando si tratta d'oggetti a tutto tondo o in altorilievo» (BERENSON 1948, p. 334).

Wölfflin, pur non esprimendosi apertamente in merito, sembra invece aver condiviso la filosofia venturiana in merito al rapporto tra riproduzioni e originale.

Al contrario di quanto ravvisato in Venturi, però, secondo chi scrive questa concezione sembra essersi riflessa sulla produzione editoriale dello studioso. Wölfflin non era infatti molto a favore della illustrazione dei suoi testi tramite fotografie, tanto che a proposito della progettazione del suo *Die Klassische Kunst* (1899)⁶⁴² il suo maestro Burckhardt gli scriveva nel 1896 «To illustrate your book with good photographs in a sensible format - I know - is not your thing»⁶⁴³. Egli aveva inizialmente pensato di pubblicare il suo volume senza illustrazioni, per poi scrivere però al maestro nel 1897:

«From day to day I become more convinced that it is absolutely futile to try to understand monumental art on the basis of what we can learn from photographs. I have to strike out more and more of the notes I made in Basel. But, of course, nobody will in the least appreciate my struggle and what I am trying to do, because today people want to have only the photographs explained»⁶⁴⁴.

Alla fine lo studioso si convinse quindi ad inserire le illustrazioni⁶⁴⁵, ma senza conferire loro alcuna autonomia o valore critico. Come abbiamo già visto per Morelli, infatti, anche in questo caso il metodo di studio non sembra riflettersi visivamente nelle pubblicazioni. Il metodo comparativo, che abbiamo visto ampiamente e pionieristicamente utilizzato nelle lezioni, ad esempio, non sembra presente a livello visivo all'interno delle opere a stampa, in cui non si riscontrano infatti confronti tra più immagini affrontate o altri espedienti simili⁶⁴⁶. Salvo rari casi, inoltre, in nessuna delle principali edizioni dello studioso svizzero sono incluse riproduzioni di dettaglio⁶⁴⁷. Non sembra potersi motivare questa assenza con le stesse ragioni ipotizzare per Morelli, ovvero con la scarsa diffusione dei particolari fotografici sul mercato, poiché in Wölfflin, tra l'altro parte di una generazione successiva, questa caratteristica persistette anche in un momento molto più avanzato dello sviluppo della fotografia, in cui sarebbe stato ormai possibile procurarsi qualsiasi genere di dettaglio. Questo aspetto si può spiegare quindi forse più con l'interesse di Wölfflin per la sintesi contenuta nella visione

⁶⁴² Cfr. WÖLFFLIN 1899.

⁶⁴³ In una lettera del 29 agosto 1896, citata da Wolfgang M. Freitag in FREITAG 1980, p. 120.

⁶⁴⁴ In una lettera del 23 maggio 1897, citata da Wolfgang M. Freitag in FREITAG 1980, p. 120.

⁶⁴⁵ Anche in buona quantità. In *Die Klassische Kunst* sono presenti infatti 110 illustrazioni (tutte inserite all'interno del testo), su 279 pagine totali.

⁶⁴⁶ Tranne nell'articolo *Fotografare la scultura*, in cui le modalità corrette e scorrette di ripresa sono messe a confronto tramite alcuni esempi, mostrati anche visivamente attraverso le illustrazioni (**fig. 211**) (cfr. WÖLFFLIN 1896, p. 226, figg. 2-3, 5-7 e WÖLFFLIN 1897, pp. 295-296, figg. 1-5).

⁶⁴⁷ Cfr. WÖLFFLIN 1888, WÖLFFLIN 1899, WÖLFFLIN 1905, WÖLFFLIN 1917.

d'insieme dell'opera, teorizzata come appena discusso in *Fotografare la scultura*, che sembra in effetti andare contro l'uso delle fotografie in serie e dei particolari: la scelta sembra pertanto coerente con la sua idea di inquadratura come intervento soggettivo, a rischio di arbitrarietà. Questo aspetto, inoltre, lo differenzia evidentemente da Venturi e da molti altri storici contemporanei, tra cui come vedremo Berenson, Ricci e Longhi in special modo, che diedero invece importanza fondamentale ai dettagli fotografici.

IV.4 - Oltre la funzione documentaria: Aby Warburg

L'esigenza di studiare riproduzioni delle opere al fine di mettere a confronto beni lontani tra loro o non facilmente accessibili, già sottolineata a proposito del metodo critico di Giovanni Morelli, di Wölfflin e ovviamente di Venturi, a cavallo tra Otto e Novecento fu sentita anche da molti altri storici dell'arte e fu all'origine di importanti raccolte fotografiche private, come quella di Aby Warburg o di Bernard Berenson, due voci assolutamente non ignorabili in un discorso come questo. I due studiosi, entrambi stranieri ma che trascorsero lungo tempo in Italia ed ebbero significativi contatti con Venturi, furono infatti tra coloro che utilizzarono in maniera più massiccia e convinta la fotografia nella storia dell'arte ai suoi esordi. Verranno quindi qui di seguito analizzati, iniziando da Warburg, per poi passare all'approfondimento del collega americano nel prossimo paragrafo.

Aby Warburg (1866-1929) fu lo studioso che, tra tutti, fece l'uso più originale e rimarchevole della fotografia. All'interno del suo metodo il nuovo mezzo ebbe infatti un ruolo centrale, che andò ben al di là della funzione documentaria ed è oggi considerato straordinariamente moderno. Forse anche per via del suo status di libero intellettuale, non appartenente alla classe degli storici dell'arte istituzionalizzati, egli seppe cogliere le potenzialità del nuovo mezzo per ripensare completamente gli studi storico-artistici, allargando il campo anche ad altri tipi di immagine, a prescindere da giudizi di valore estetico⁶⁴⁸, e anticipando problematiche poi continuamente riprese nel corso degli anni, in una genealogia che passa per André Malraux, per

⁶⁴⁸ Oltre al valore dato alla fotografia, incluse nei suoi studi anche altre tipologie di immagini (quali ad esempio ritagli di giornale, annunci pubblicitari, francobolli), mettendole tutte sullo stesso piano ed eliminando la distinzione tra immagini "alte" e immagini "basse", tra immagini considerate "artistiche" e non.

le teorie della fotografia e del cinema degli anni Trenta (Walter Benjamin in particolare), e arriva fino ai moderni *visual studies*⁶⁴⁹.

Analizzando per prima cosa i rapporti con Venturi, in diverse occasioni Warburg ebbe modo di confrontarsi con lo studioso modenese, che rappresentò uno dei suoi contatti fondamentali con l'Italia⁶⁵⁰. I rapporti tra i due iniziarono nel 1893, in merito al saggio di Warburg sui dipinti mitologici di Botticelli (pubblicazione della sua tesi di dottorato)⁶⁵¹, e vi fu presto una affinità di vedute, testimoniata in particolare dalla corrispondenza epistolare⁶⁵². Venturi seppe apprezzare in maniera assai precoce il lavoro del collega tedesco, di cui condivideva gli interessi e ammirava il metodo, e contribuì a lanciarlo nel dibattito critico internazionale attraverso la sua rivista *L'Arte*⁶⁵³. Inoltre, le ricerche dei due conversero spesso su argomenti comuni (quali appunto Botticelli e gli affreschi Schifanoia di Ferrara), entrambi ebbero un comune riferimento culturale in Jacob Burckhardt⁶⁵⁴, e negli ultimi anni del secolo, durante un soggiorno fiorentino, Warburg rivelò anche «un certo assorbimento e coinvolgimento nell'impostazione della *Storia dell'arte italiana* [...] che si muoveva fra i due poli opposti dei ricercatori di documenti e dei conoscitori»⁶⁵⁵. L'opinione di Warburg nei confronti di Venturi non doveva essere però completamente positiva, tanto che inserì il collega insieme a Morelli, Berenson, Bode, Bayersdorfer e altri nel gruppo degli storici dell'arte “entusiasti” il cui temperamento «è quello del buongustaio»⁶⁵⁶.

⁶⁴⁹ Sul tema si veda PINOTTI - SOMAINI 2016.

⁶⁵⁰ Sul rapporto tra Venturi e Warburg si vedano CIERI VIA 2008, AGOSTINELLI 2009 e AGOSTINELLI 2012, in particolare pp. 186-190.

⁶⁵¹ Il saggio, lungo circa cinquanta pagine, era illustrato con otto immagini, di cui cinque erano fotografie (quattro Braun e una Alinari) e tre incisioni. Cfr. WARBURG 1893.

⁶⁵² Consistente in circa quaranta lettere, conservate tra il Warburg Institute di Londra e la Scuola Normale Superiore di Pisa.

⁶⁵³ In una lettera dell'8 febbraio 1893, conservata presso l'Archivio del Warburg Institute e citata in AGOSTINELLI 2009, p. 28, Venturi gli scriveva infatti: «mi sono rallegrato per la bella monografia. Sono lieto dell'incontro che il mio scritto e il suo hanno avuto. Mi congratulo per il metodo rigoroso». L'affinità di posizioni si fece poi sempre più consapevole negli anni, fino all'emblematico saggio *Il Botticelli interprete di Dante* del 1921, in cui egli ripropose diverse specifiche suggestioni warburghiane (cfr. VENTURI 1921a, AGOSTINELLI 2009, pp. 28-29, CIERI VIA 2008, p. 142). L'interesse di Venturi per il saggio di Warburg su Botticelli testimonia secondo Romana Agostinelli l'inattendibilità del diffuso pregiudizio riguardante un presunto disinteresse per l'autore da parte del contesto storico-artistico italiano di fine secolo. Secondo Agostinelli, l'interesse di Venturi e del contesto italiano per il saggio warburghiano è testimoniato non solo dalle lettere scambiate tra i due, ma anche dal fatto che a questo, e al dibattito internazionale scaturitone, Venturi avesse dedicato un'intera rubrica, dal titolo *Domande e Risposte*, all'interno della sua rivista *L'Arte* negli anni 1898-1899. L'interesse per gli studi warburghiani in Italia sembra continuare poi negli anni seguenti, come confermano numerose recensioni dei suoi scritti uscite sulle maggiori riviste del paese (cfr. ancora AGOSTINELLI 2009, in particolare pp. 27-28).

⁶⁵⁴ Cfr. CIERI VIA 2008, pp. 141 e 150.

⁶⁵⁵ CIERI VIA 2008, p. 143.

⁶⁵⁶ Si veda la lettera di Warburg ad Adolph Goldschmidt datata 9 agosto 1903 e pubblicata integralmente da Maurizio Ghelardi (cfr. WARBURG 2004, in particolare pp. 362-363).

L'occasione per approfondire la loro amicizia intellettuale fu come è noto in particolare il X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, dedicato al tema degli scambi culturali tra l'Italia e gli altri paesi, che si tenne a Roma nel 1912 e di cui entrambi furono promotori, Venturi con la carica di presidente e Warburg come parte del comitato organizzativo permanente⁶⁵⁷. Tra le altre cose, l'intervento presentato da Warburg in quell'occasione, sugli affreschi di Palazzo Schifanoia a Ferrara, colpì molto Venturi, tanto da fargli ritenere del tutto superate le conclusioni a cui egli stesso era giunto negli anni precedenti. Trovandosi a scrivere dell'argomento per la parte III del volume VII della sua *Storia dell'arte*, scrisse infatti a Warburg l'anno successivo:

«Ho la gran necessità del tuo studio sugli affreschi di Schifanoia per la determinazione del soggetto delle varie composizioni. A te ricorro, ottimo amico, pregandoti a mandarmi almeno notizia del soggetto delle varie rappresentazioni a Schifanoia. Naturalmente ti citerò e ti farò onore per la tua eccellente e conclusiva spiegazione»⁶⁵⁸.

Un altro significativo momento dei rapporti di Warburg con la cultura italiana fu ovviamente quello del suo lungo viaggio attraverso il paese tra l'autunno del 1928 al giugno 1929, in cui ebbe modo di raccogliere materiale per il suo atlante illustrato, il *Bilderatlas Mnemosyne*, presentato con una conferenza alla Biblioteca Hertziana di Roma nel gennaio 1929 ma rimasto incompiuto a causa della improvvisa scomparsa dell'autore proprio in quell'anno, sul quale si avrà modo di tornare a breve.

Quanto alla fotografia, come accennato la sua centralità nel metodo di Warburg è cosa certa e nota, nonostante egli non vi abbia mai dedicato una riflessione specifica. Pur in assenza di una sua precisa formulazione teorica rispetto al tema, si conservano infatti una grande quantità di informazioni sparse, tramite le quali la critica ha potuto trarre delle deduzioni. L'ampio ricorso alle fotografie nel suo lavoro offre numerosi spunti di riflessione, e consente innanzitutto di sostenere con certezza che egli sia stato uno dei più importanti storici dell'arte a sviluppare un metodo di studio attraverso l'immagine fotografica, tanto che l'uso che ne fece può essere addirittura considerato una filosofia⁶⁵⁹.

⁶⁵⁷ Sul tema del X Congresso Internazionale si vedano gli atti stessi, pubblicati solo alla fine della guerra nel 1922 (ATTI X CONGRESSO INTERNAZIONALE DI STORIA DELL'ARTE 1922), e L'ITALIA E L'ARTE STRANIERA 2015.

⁶⁵⁸ La lettera, datata 4 giugno 1913, è conservata presso l'Archivio del Warburg Institute e citata in AGOSTINELLI 2009, p. 31.

⁶⁵⁹ Cfr. POLLOCK 2011, p. 74.

La più importante fonte di riferimento è sicuramente la citata raccolta fotografica fondata dallo studioso, all'epoca della sua morte composta da circa 80.000 fotografie e oggi conservata a Londra, dove venne trasportata nel 1933 dall'allievo Fritz Saxl per sfuggire alla minaccia del Nazismo, e dove insieme alla biblioteca divenne il primo nucleo dell'attuale Warburg Institute⁶⁶⁰. Altre fonti sono poi la corrispondenza e gli altri documenti d'archivio, le pubblicazioni e i progetti inediti, tutti ampiamente studiati dalla critica.

L'aspetto fondamentale del metodo e delle riflessioni warburghiane fu sempre la comparazione di più immagini tra loro, come è noto al fine di ricostruire l'attraversamento delle forme espressive nelle dimensioni spaziale e mnemonico-temporale⁶⁶¹. Proprio a questo scopo, egli preferì sempre più mostrare le immagini piuttosto che ricorrere al linguaggio, sfruttando più di chiunque altro il loro intrinseco potere di associazione, sia nelle sue conferenze che nella progettazione del *Bilderatlas*. Tale potere ebbe sempre priorità assoluta, e il suo metodo consistette quindi nell'esposizione di immagini eventualmente spiegate dalle parole, e non viceversa in parole illustrate da immagini, come fu invece per Venturi e tutti gli altri contemporanei.

Se come già detto, infatti, anche per Venturi i confronti furono fondamentali (come per tutti gli studiosi, tanto che il fatto che li avesse resi facilmente accessibili era l'aspetto più apprezzato della fotografia), egli non arrivò però mai ad eliminare il testo. Per Venturi, cioè, i confronti visivi erano eloquenti ma fino ad un certo punto: vi era sempre bisogno dell'intervento della parola a spiegare le opere e chiarire il pensiero dell'autore. Anche Venturi utilizzò inoltre molto la foto per le sue conferenze e le sue pubblicazioni, ma non arrivò mai a percepire l'immagine come fatto a sé stante: essa era sempre parallela⁶⁶² al testo, fosse esso scritto o parlato. Lo scopo stesso dei due studiosi era del resto diverso: i confronti di Venturi erano volti a ricostruire le vicende storiche e le attribuzioni relative alle opere rappresentate, per Warburg si trattava invece di individuare le relazioni e le sopravvivenze delle forme artistiche.

⁶⁶⁰ Dopo numerose traversie e spostamenti, nel 1944 la biblioteca entrò a far parte della University of London con la denominazione di Warburg Institute, e ricollocata nell'attuale edificio in Woburn Square, a Bloomsbury, a partire dal 1958, dove è ancora oggi conservata: <https://warburg.sas.ac.uk/photographic-collection>. Anche dopo il trasferimento a Londra fu mantenuta l'importanza conferita alla fotografia: la collezione fotografica fu implementata e riorganizzata, venne avviata una collaborazione con il National Buildings Record per la documentazione dei monumenti britannici a rischio bombardamento e una intensa attività di mostre fotografiche dedicate alla divulgazione degli ambiti di ricerca promossi dall'istituto (cfr. MAZZUCCO 2012, in particolare p. 876).

⁶⁶¹ Sul comparativismo artistico-culturale di Warburg cfr. CIERI VIA 2015.

⁶⁶² Si utilizza il termine "parallela" piuttosto che "accessoria" o "subordinata", perché in realtà erano entrambi fondamentali, e come non poteva esistere l'immagine senza testo, era uguale anche il contrario.

Passiamo ad analizzare nel concreto il metodo di Warburg. Innanzitutto, al contrario di Venturi, Warburg possedette una macchinetta fotografica e fotografò in prima persona. Ad esempio, ne fece largo uso tra il 1895 e il 1896 durante il viaggio negli Stati Uniti per documentare i costumi del posto⁶⁶³, e in particolare le cerimonie rituali religiose dei danzatori Hopi (presso i villaggi Pueblo in New Mexico e Arizona). Le fotografie scattate in quella occasione vennero presentate dallo studioso tramite diapositive alla Hamburg Photographic Society nel giugno 1897, per essere poi riutilizzate con lo stesso metodo anche molti anni dopo, nel 1923, nella sua famosa conferenza sul Rituale del serpente intitolata *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*⁶⁶⁴. Fin dalla conferenza del 1897 le immagini, accompagnate solo da brevi commenti, divennero il fulcro delle presentazioni warburghiane. Inizialmente mostrate al pubblico tramite diapositive, dopo la conferenza del 1923 vennero però sostituite dai già citati pannelli di *Mnemosyne*, su cui si tornerà a breve⁶⁶⁵.

Già dagli esordi Warburg si dedicò quindi a raccogliere fotografie, non solo attraverso lo scatto in prima persona, ma anche tramite acquisti e commissioni a fotografi professionisti (è stato studiato ad esempio il suo rapporto con Alinari)⁶⁶⁶. La precoce attenzione dello studioso alla fotografia è confermata da diversi documenti che testimoniano che l'origine della sua raccolta di riproduzioni risalgia già al 1888, ovvero ai primi anni della sua formazione storico-artistica⁶⁶⁷.

⁶⁶³ Ad esempio, riprese missionari, insegnanti, migranti europei. Su questo tema si veda POLLOCK 2011, pp. 82-84.

⁶⁶⁴ Su questo si veda CESTELLI GUIDI 2006, in cui Benedetta Cestelli Guidi analizza e pubblica le diapositive utilizzate da Warburg durante la conferenza del 1923 (in gran parte scattate dallo stesso con una Kodak portatile), e il rapporto intercorso in quell'occasione tra parola e immagine.

⁶⁶⁵ A proposito di diapositive, egli fu il primo ad utilizzare quelle a colori nella conferenza sugli affreschi Schifanoia del 1912 (cfr. MAZZUCCO 2002a, p. 57). Il suo intervento consistette infatti nella proiezione di una «sequenza di fotogrammi» (CIERI VIA 2015, p. 20), e anche negli atti fu uno dei pochi a pubblicare un grande numero di illustrazioni (fornendo gratuitamente le zincografie e donando anche una tavola in tricromia). Warburg illustrò infatti il suo intervento sugli affreschi Schifanoia con 13 immagini, Venturi pubblicò invece solo 5 immagini, relativamente all'intervento intitolato *Una corrente d'arte gotica nell'Umbria* (cfr. ATTI X CONGRESSO INTERNAZIONALE DI STORIA DELL'ARTE 1922, in particolare p. IV e le tavole XXXIII-XXXIV, XXXVII-XLVII).

⁶⁶⁶ Katia Mazzucco, ad esempio, ha analizzato lo studio di Aby Warburg sui ritratti nelle Storie di San Francesco di Domenico Ghirlandaio nella Cappella Sassetti in Santa Trinita a Firenze, per cui quattro delle fotografie pubblicate come tavole a corredo furono riprese per la prima volta da Alinari su richiesta dello studioso, ed entrarono poi nel catalogo della ditta con le identificazioni proposte da Warburg (tanto che tra fine 1901 e inizio 1902 in alcune lettere lo studioso si diceva ansioso di vedere il lavoro pubblicato, dato che il fotografo avrebbe a breve venduto le fotografie singolarmente. Cfr. MAZZUCCO 2019, pp. 128-129). Per quanto riguarda il rapporto con Alinari in generale, nella corrispondenza warburghiana si trova menzione della ditta Alinari a partire dal 1890, ma sappiamo che i primi contatti diretti di Warburg con questo stabilimento sono addirittura precedenti, da far coincidere con il seminario fiorentino a cui lo studioso partecipò al seguito di Schmarsow. Un significativo picco di ordini di fotografie a questa ditta si registra poi intorno al 1928-1929, in corrispondenza del nuovo soggiorno italiano e del lavoro per il *Bilderatlas di Mnemosyne* (MAZZUCCO 2019, p. 135, nota 27).

⁶⁶⁷ L'amburghiana Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, così nominata dal 1926, divenne formalmente istituto di ricerca nel 1921, ma vide l'associazione fra strumenti diversi, quali libri e immagini, già a partire dal 1888, come riportato in documenti relativi alle origini delle sue raccolte (in cui è indicata chiaramente l'importanza delle illustrazioni). Anche i diari personali di Warburg e le lettere alla famiglia confermano la pratica della raccolta di libri e fotografie e, allo stesso tempo, attestano la consapevolezza dell'aspetto letteralmente imprenditoriale

Le fotografie erano utilizzate da Warburg come abbiamo detto per illustrare al pubblico i risultati delle proprie ricerche, ma anche nel corso delle stesse, come supporto alla memoria, strumento comparativo e ausilio interpretativo.

Riguardo al primo impiego, oltre a quanto già detto occorre sottolineare come l'adeguata documentazione visiva di saggi e conferenze era da lui considerata un dovere dello studioso, sempre necessaria, nonostante i limiti della tecnologia di riproduzione delle opere. In un testo del 1904, ad esempio, criticava un articolo di Paul Mantz lamentando l'assenza di riproduzioni di un'opera già attribuita a Benedetto Ghirlandaio, l'*Adorazione* di Notre Dame d'Aigueperse, e definendo la mancanza «molto sensibile». Scriveva inoltre nello stesso contributo «Finalmente [...] mi riuscì di ottenere una fotografia del quadro, che sono lieto di pubblicare per la prima volta in una Rivista fiorentina, nonostante che essa sia insufficiente, date le cattive condizioni di luce in cui fu eseguita», aggiungendo in nota «spero di essere tra poco in grado di darne una riproduzione migliore»⁶⁶⁸.

Relativamente al secondo impiego, è possibile individuarne delle tracce evidenti direttamente negli studi di Warburg. Il lavoro di analisi e interpretazione poteva essere infatti supportato ma allo stesso tempo anche condizionato dalle qualità della documentazione visiva per la ricerca. Le influenze della fotografia sugli studi warburghiani sono state studiate da Katia Mazzucco. Nel caso specifico dello stacciato donatelliano e del rilievo di *San Giorgio e il drago*⁶⁶⁹, ad esempio, la studiosa ha notato la concentrazione del lavoro di Warburg sull'analisi di elementi pittorici del rilievo scultoreo, come ad esempio l'uso della prospettiva, attribuibile a suo avviso all'influenza di una fotografia in particolare, ovvero una stampa all'albumina anonima conservata nella sua fototeca (**fig. 212**) (che presenta il timbro di Warburg datato al 1889, e quindi in suo possesso già a quella data)⁶⁷⁰. La studiosa sottolinea infatti come le qualità dello “stacciato prospettico” donatelliano siano «isolate nel taglio dell'inquadratura fotografica, tradotte e proiettate nella bidimensionalità della stampa, evidenziate dalle caratteristiche chiaroscurali del monocromo di un'albumina di fine Ottocento»⁶⁷¹. In questi termini, la fotografia appare quindi un ausilio interpretativo, in grado di orientare gli studi in base a tecnica ed estetica della ripresa, e testimonia con ulteriore certezza l'utilizzo dello strumento da parte

della fondazione di una biblioteca specializzata. I documenti citati sono analizzati da Katia Mazzucco in MAZZUCCO 2012, pp. 861-862 e MAZZUCCO 2019, p. 123.

⁶⁶⁸ Cfr. WARBURG 1904. L'esempio è stato analizzato in MAZZUCCO 2012, p. 862.

⁶⁶⁹ Cfr. MAZZUCCO 2019.

⁶⁷⁰ Cfr. MAZZUCCO 2019, p. 126, fig. 2.

⁶⁷¹ Cfr. MAZZUCCO 2019, p. 125.

di Warburg non solo nella fase della presentazione dei risultati delle proprie ricerche, ma anche nella fase precedente di elaborazione degli stessi.

L'importanza centrale della fotografia per la sua ricerca emerse poi in maniera definitiva negli ultimi anni di vita dello studioso, dal 1924 al 1929, con il citato progetto *Bilderatlas Mnemosyne*, l'atlante dedicato alle migrazioni e sopravvivenze delle immagini antiche nella cultura europea moderna. Esso fu di uno dei più importanti progetti nella storia non solo della formazione della storia dell'arte, ma anche dell'uso di fotografie per la disciplina. Si trattava infatti di un atlante che presentava le idee in forma visiva anziché verbale, in cui cioè le connessioni tra le opere individuate da Warburg non erano spiegate a parole, ma visualizzate tramite l'assemblaggio di immagini. Un progetto del genere fu di fatto reso possibile proprio dalla fotografia, che ebbe perciò un ruolo imprescindibile anche per lo stesso concepimento del progetto warburghiano, non solo nella sua realizzazione concreta⁶⁷². Il *Bilderatlas* può essere pertanto considerato l'opera visiva per eccellenza, un raro caso in cui, in un'epoca ancora di dibattito sul suo uso nella nuova disciplina, la fotografia costituì la base su cui fondare un progetto del tutto originale⁶⁷³.

All'interno del metodo warburghiano, *Mnemosyne* aveva un doppio ruolo: sia come strumento di studio, che come strumento di esposizione dei risultati. Oltre che per la formulazione delle sue idee, l'atlante era infatti utilizzato da Warburg durante le sue conferenze, e di esso era originariamente prevista anche la pubblicazione in forma di libro, con due cartelle di tavole e due volumi di testo esplicativo, mai avvenuta a causa della scomparsa dell'autore. Per realizzare le tavole Warburg assemblava fotografie, stampe e ritagli di libri e riviste raffiguranti opere d'arte su dei pannelli di legno di 150 x 120 cm rivestiti di tela nera, che risultavano simili alle tele di un pittore, sulle quali egli dava forma alle sue composizioni. Warburg realizzò moltissimi di questi pannelli, oggi purtroppo dispersi⁶⁷⁴.

Per tornare al confronto con Venturi, l'atlante warburghiano può essere paragonato secondo chi scrive agli omonimi "atlanti" che lo studioso modenese aveva ideato già alla fine dell'Ottocento

⁶⁷² In particolare, secondo Martha Ward, non tanto la fotografia in generale, ma i suoi ultimi usi culturali dell'epoca, ad esempio in cinema, riviste e pubblicità, o i collage delle avanguardie (cfr. WARD 2005, p. 88).

⁶⁷³ Cfr. CESTELLI GUIDI 2008, p. 42. Sull'uso di atlanti visivi nell'evoluzione della storia dell'arte si veda KELLER 2001.

⁶⁷⁴ Nel maggio 1928, ad esempio, già riferiva di averne completati quaranta, che ad agosto erano diventati settantasette (ci si riferisce ad affermazioni tratte dal suo diario, analizzate da Per Rumberg e citate in RUMBERG 2011, pp. 242-243). Sui pannelli e sull'Atlante *Mnemosyne* in generale si vedano ad esempio FORSTER - MAZZUCCO 2002 e MNEMOSYNE 1998.

per la sua Scuola, ovvero le tavole in cui assemblava numerose immagini fotografiche di opere d'arte per permettere agli studenti di seguire i suoi discorsi. Come abbiamo visto nel capitolo precedente, tali strumenti erano molto noti nell'ambiente storico-artistico internazionale, e pertanto dovevano essere certamente noti anche a Warburg (che oltretutto, come già sottolineato, fu in contatto diretto con Venturi proprio nel momento della loro progettazione e della loro massima pubblicizzazione tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento)⁶⁷⁵. La similitudine tra i due tipi di atlanti non sta solo nel nome, ma anche nell'uso del montaggio delle immagini, disposte in grandi tavole allo scopo di favorirne il confronto. Anche il fine sembra essere per certi versi il medesimo: in entrambi i casi si trattava di pratiche alternative a quella più diffusa all'epoca, ovvero alla proiezione di diapositive, nate dalla stessa esigenza di potenziare la comunicazione visiva e ottenere così la massima efficacia nelle proprie esposizioni orali. Entrambe le tipologie di atlanti furono in sostanza forme arcaiche di una attuale presentazione power point⁶⁷⁶, e appaiono ancor più originali e connesse tra loro poiché non si riscontrano altre esperienze simili tra gli studiosi dell'epoca.

Oltre alle similitudini, è necessario però riscontrare anche le differenze tra i due progetti. Pur ritenendoli un ausilio imprescindibile, tali atlanti erano infatti per Venturi più un supporto al discorso, mentre per Warburg si trattava effettivamente del fulcro della comunicazione, secondo una nuova forma di concepire la storia dell'arte. Se per Venturi era cioè ancora importante il rapporto tra immagine e testo, a Warburg sembra essere importato solo il rapporto instaurato dalle immagini tra di loro.

Quest'ultimo aspetto ci permette di tornare ancora sull'importanza della fotografia nel concepimento stesso del progetto. Nel suo atlante Warburg metteva infatti sullo stesso piano di confronto, quello delle copie in bianco e nero, materiale iconico disparato⁶⁷⁷. Ancora una volta è pertanto evidente come il progetto fu reso possibile e pensabile dalla fotografia, che per la prima volta mise sullo stesso piano quadri, sculture, tessuti, fotografie, e così via, ovvero le rese tutte immagini. Come notava André Malraux,

«La fotografia in bianco e nero “avvicina” gli oggetti che rappresenta, per poco che siano affini. Un arazzo, una miniatura, un quadro, una scultura e una vetrata medioevale, oggetti molto diversi, riprodotti su una stessa pagina si apparentano. Hanno perduto il loro colore, la loro materia (la scultura, qualche cosa del suo

⁶⁷⁵ Non sembrano conservarsi però espliciti riferimenti o apprezzamenti di Warburg sul tema.

⁶⁷⁶ Il paragone per il metodo di Warburg è di Griselda Pollock (POLLOCK 2011, p. 91).

⁶⁷⁷ WOLF 2008, p. 384. Proprio il bianco e nero della fotografia sembra essere l'unico denominatore formale ad accomunare la congerie eterogenea di immagini e temi giustapposti sui pannelli (cfr. PINOTTI - SOMAINI 2016, p. 74).

volume), le loro dimensioni. Hanno quasi perduto quanto avevano di specifico, a beneficio del loro stile comune»⁶⁷⁸.

e proprio questa possibilità offerta dalla stessa sembra essere in sostanza l'elemento alla base del pensiero di Warburg, che permise al progetto *Mnemosyne* di essere pensato.

La fotografia ebbe nel progetto warburghiano un ruolo fondamentale anche come strumento pratico di organizzazione del lavoro. Come accennato, i pannelli di *Mnemosyne* non si conservano in originale, sono però documentati attraverso numerose fotografie (**fig. 214**). Grazie a queste ultime, è stato possibile negli anni ricostruirli e studiare i complessi assemblamenti visivi pensati da Warburg⁶⁷⁹. Le fotografie dei pannelli sono però utili anche per studiare in generale il modo in cui Warburg usò la fotografia per sviluppare le sue ricerche, come ha in effetti fatto Per Rumberg, partendo dalle immagini che raffigurano l'atlante stesso invece di concentrare l'attenzione solo quelle usate per comporlo⁶⁸⁰.

Tali foto, che recano testimonianza dei vari stadi di avanzamento del progetto, furono realizzate su richiesta di Warburg, che allo scopo aveva addirittura creato un apposito laboratorio fotografico e assunto un fotografo (prima Carl Hoff e poi Fritz Junghans dal 1929)⁶⁸¹. Il primo ordine di fotografie del genere risale al maggio 1928⁶⁸², ed è probabile che esse fossero state realizzate all'epoca per essere portate in Italia, con lo scopo di continuare a lavorare all'atlante durante il viaggio (le riproduzioni erano ovviamente più facili da trasportare rispetto ai pannelli veri e propri). Successivamente le fotografie dovettero divenire lo strumento per fissare le varie versioni dei pannelli, in continua evoluzione, nonché come bozze per la futura pubblicazione editoriale⁶⁸³.

All'interno delle riproduzioni fotografiche dei pannelli, le varie immagini affisse sulla tela acquistavano una nuova identità come unità, potevano essere percepite (e riprodotte) come un

⁶⁷⁸ MALRAUX 1957, pp. 17-18. Seppur con le dovute differenze nella messa in pratica, questa concezione della fotografia era condivisa in generale nel metodo comparativo, in cui essa era utilizzata per mettere a confronto opere fisicamente disperse e fornire così un'estensione della memoria.

⁶⁷⁹ Tutti i pannelli sono analizzati da Katia Mazzucco in MAZZUCCO 2002b. L'ultima versione dei pannelli è stata recentemente esposta all'Haus der Kulturen der Welt di Berlino, nella mostra *Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne - Das Original*, frutto della collaborazione del Warburg Institute con i curatori Roberto Ohrt e Axel Heil e tuttora visitabile online (https://www.hkw.de/en/programm/projekte/2020/aby_warburg/bilderatlas_mnemosyne_start.php).

⁶⁸⁰ Individuando in particolare come caso studio la *Tafel 75* dell'atlante. Cfr. RUMBERG 2011.

⁶⁸¹ Nell'edificio della Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg inaugurato nel 1926 era presente infatti un laboratorio fotografico, posizionato nel sottotetto (MAZZUCCO 2012, p. 863).

⁶⁸² Sulla base di una testimonianza contenuta nel diario di Warburg, citata in RUMBERG 2011, p. 249.

⁶⁸³ Come osservato da Rumberg, probabilmente i pannelli vennero realizzati in formato verticale piuttosto che in orizzontale perché destinati ad essere pubblicati in un libro, e lo stesso vale per le fotografie degli stessi, che probabilmente dovevano essere delle bozze delle tavole per la pubblicazione finale (cfr. RUMBERG 2011, p. 249).

unico quadro. Warburg continuò costantemente a muovere le immagini sui pannelli, non solo fisicamente, ma addirittura ritagliando le foto che li ritraevano e cambiando l'ordine dei vari pezzi, ricostruito su un nuovo foglio. Sia le foto "sui" pannelli che quelle "dei" pannelli vennero quindi usate come strumento operativo per fissare le idee e per mantenere continuamente vivo il progetto.

Un simile ricorso alla fotografia per fissare le idee visive in funzione della pubblicazione era, anche se più in piccolo, in realtà presente anche nell'attività di Venturi. Come abbiamo visto nel capitolo precedente in merito alle bozze del volume inedito della *Storia dell'arte italiana* sul Seicento, infatti, egli costruiva le pagine del manuale in prima persona disponendo accuratamente le immagini e il testo, fissando poi il tutto attraverso fotografie⁶⁸⁴. Non vi è certezza che quest'ultima operazione fosse una pratica abituale per Venturi, poiché sono note fotografie del genere solo per le bozze dell'ultimo volume; quello che è certo però è che in entrambi gli studiosi, in ogni caso, vi fosse un forte interesse per la resa visiva delle proprie idee, ritenuta fondamentale per mettere il pubblico in grado di comprenderle. Che le rifotografasse o meno, infatti, come abbiamo visto, anche Venturi era sempre impegnato in prima persona nell'organizzazione dell'aspetto visuale delle sue pubblicazioni (nella scelta e disposizione delle immagini, dell'impaginazione, della grafica, del frontespizio, ecc.), che costituiva un momento essenziale del suo lavoro, almeno tanto quanto la scrittura del testo.

Le composizioni venturiane erano però fisse, e servivano solo per illustrare le proprie idee al pubblico, non come strumento attivo di studio. Va notato invece che Warburg, al contrario di Venturi, utilizzasse invece sia i pannelli e che le fotografie degli stessi come strumento di ricerca in evoluzione, con il risultato di allontanarsi sempre di più dall'oggetto del suo studio: dall'originale alla riproduzione, fino alla riproduzione della riproduzione. L'allontanamento dall'originale, molto avversato da altri studiosi come Venturi, sembra essere stato infatti per Warburg una parte fondamentale nello sviluppo delle proprie idee⁶⁸⁵. Attraverso la prima riproduzione (quella applicata sui pannelli) lo studioso isolava infatti l'opera, ricollocandola in un nuovo contesto, ovvero quello della composizione di immagini intesa come nuova unità. Attraverso il secondo livello di riproduzione poi (ovvero quello delle fotografie dei pannelli) documentava poi questa nuova idea, nella quale le singole opere erano ormai quasi

⁶⁸⁴ Sulle bozze e sulle fotografie di questo tipo conservate presso il Fondo Venturi di Pisa si rimanda al capitolo precedente.

⁶⁸⁵ A proposito dell'allontanamento dall'originale scriveva ad esempio Katia Mazzucco: «Mostrare le opere riprodotte sui libri, proiettate su uno schermo durante una conferenza, appuntate in fotografia al pannello di una mostra, rappresentava una sorta di esposizione di concetti figurati che dovevano, nella loro distanza dall'originale, evocare l'idea, impossibile da esprimere nella sua complessità se non attraverso una perifrasi, ma visiva, impossibile da chiudere in un'unica definizione» (MAZZUCCO 2002a, p. 61).

impercettibili. Quella di Warburg non era più quindi una ricerca sulle singole opere, ma sulla disciplina stessa e sulla sua metodologia.

IV.5 - L'imprescindibilità della fotografia nel metodo del conoscitore: Bernard Berenson

Un altro studioso, diametralmente opposto a Warburg⁶⁸⁶ ma che, al suo pari, ebbe una grande passione per l'immagine fotografica e nessuna remora ad allontanarsi dagli originali, era come è noto Bernard Berenson. Seppur non italiano, egli è da considerarsi tra i fondatori di una nuova critica d'arte in Italia⁶⁸⁷.

L'analisi di questo personaggio è particolarmente rilevante ai fini del nostro discorso, non solo per l'uso massiccio che fece della fotografia a cavallo tra Otto e Novecento, ma soprattutto perché fu uno dei pochi a teorizzare le sue idee in merito al nuovo mezzo, tra l'altro su posizioni opposte a quelle individuate in Venturi. Come Venturi, egli ritenne infatti la fotografia un ottimo strumento per la memoria e soprattutto per la comparazione tra le opere ma, a differenza del collega, sosteneva che essa potesse essere di per sé sufficiente, e addirittura preferibile allo studio degli originali, perché in grado aggiungere qualcosa alla comprensione dell'opera. Come vedremo, analizzando le sue idee in merito è possibile osservare comunque una certa consapevolezza rispetto al carattere parziale e interpretativo della fotografia, che soprattutto verso la fine della sua carriera lo portò a mitigare le nette posizioni giovanili.

Il rapporto tra Berenson e Venturi non fu mai dei più affiatati⁶⁸⁸. Fino almeno al primo decennio dell'Ottocento fu conflittuale, con reciproche e aperte critiche al metodo e alle attribuzioni l'uno dell'altro⁶⁸⁹. Venturi, in particolare, aveva una cattiva opinione di Berenson, che definiva un "buongustaio" o un "amatore", non apprezzando il suo metodo da conoscitore⁶⁹⁰. Una

⁶⁸⁶ Per il confronto tra Warburg e Berenson si veda WEDEPOHL 2014, in cui i due studiosi vengono definiti "Absolute opposites".

⁶⁸⁷ Cfr. VALERI 2006b, p. 21.

⁶⁸⁸ Sul rapporto tra Venturi e Berenson si veda IAMURRI 2008. Sul rapporto di Berenson con l'allievo e successore di Venturi Pietro Toesca si veda invece LORIZZO 2009.

⁶⁸⁹ Si veda, ad esempio, un articolo su *L'Arte* del 1908, in cui Venturi arricchiva e contraddiceva il catalogo appena pubblicato da Berenson sulla pittura ferrarese (cfr. VENTURI 1908b).

⁶⁹⁰ Nel 1894 nella sua recensione al primo volume di Berenson, *The Venetian Painters of the Renaissance*, scrisse ad esempio: «E' un grazioso libro questo, con osservazioni qua e là di un buongustaio, pieno d'ardore per la pittura veneziana», e ancora «il libro è composto di appunti stenografici del taccuino di un amatore» (VENTURI 1894b, pp. 566-567). Sulle riviste venturiane, le pubblicazioni di Berenson vennero sempre segnalate, ma a firma di Frizzoni (sul tema si veda IAMURRI 2008, p. 188). Solo per inciso, va notato che, come accennato nel paragrafo

distensione avvenne poi a partire dal 1910, quando iniziano i contatti epistolari documentati tra i due⁶⁹¹, di carattere formale ma benevolo⁶⁹². I rapporti si intensificarono poi negli anni della Prima Guerra Mondiale, quando le difficoltà resero necessaria una più stretta collaborazione tra studiosi che vivevano nello stesso paese, ma di fatto non si arrivò mai ad una reale vicinanza o ad un sostanziale cambio di opinione. Del resto, le due figure erano diametralmente opposte: Berenson un conoscitore dedicato all'estetica, Venturi uno storico votato allo studio filologico delle fonti; il primo principalmente consigliere per i collezionisti, l'altro invece interessato alla tutela del patrimonio pubblico. L'unico punto in comune sembra essere stato l'amore per il nuovo mezzo fotografico, utilizzato da entrambi come strumento essenziale per consentire la memoria delle opere e soprattutto i confronti, ma a partire da posizioni, ancora una volta, diametralmente opposte. Se per Venturi era fondamentale il motto "vedere e rivedere" e quindi abbinare sempre l'uso delle fotografie alla visione dell'originale, per Berenson la riproduzione fotografica godeva della massima fiducia e attendibilità: dunque non solo non era necessario vedere l'originale, ma era addirittura preferibile osservare le opere in foto piuttosto che dal vivo.

L'interesse di Berenson per la fotografia, iniziato già negli anni Ottanta dell'Ottocento⁶⁹³ e rimasto costante per tutta la sua carriera, è rintracciabile in moltissimi suoi scritti, dalle lettere, pagine di diario, ecc., fino ai due testi in cui, come si è già avuto modo di accennare nel primo paragrafo, lo studioso affrontò espressamente il tema: uno, *Isochromatic photography and Venetian pictures*⁶⁹⁴, pubblicato all'inizio della sua carriera nel 1893, l'altro, il paragrafo

precedente, il termine "buongustaio" è lo stesso che Warburg utilizzerà pochi anni dopo per descrivere invece Venturi.

⁶⁹¹ Mentre i contatti con Lionello erano già stati avviati da Berenson nel 1907 (su questo tema cfr. DAMIANI 2016). Per l'opinione di Lionello su Berenson si veda anche il necrologio scritto per quest'ultimo (VENTURI 1959).

La corrispondenza tra Adolfo e Berenson è conservata tra l'Archivio Berenson di Villa I Tatti a Settignano e il Fondo Venturi della Scuola Normale Superiore di Pisa (le lettere di Venturi a Berenson conservate a I Tatti sono 23, datate tra il 1910-1924, le lettere di Berenson a Venturi conservate a Pisa sono invece 32, datate tra il 1910 e il 1941). Nelle lettere pisane Berenson ringrazia Venturi per avergli inviato suoi volumi, gli invia fotografie o lo ringrazia per averne ricevute (anche durante la guerra, mentre era bloccato a New York). In una missiva del 1922 lo invita a cena o ad andare a casa sua, e dal 1926 arriva addirittura a rivolgersi a lui chiamandolo "dear friend" (dal 1933 però inizia a chiamarlo "senatore Venturi"). Le lettere, insomma, prima molto formali e riguardanti solo lo scambio di fotografie e l'invio di volumi pubblicati, piano piano diventano più confidenziali, e arrivano fino al 1941, anno della scomparsa di Venturi, con una ultima commovente lettera in cui Berenson si augura che lui si riprenda e che possa vivere ancora tanto tempo.

⁶⁹² Come ha scritto Laura Iamurri, però, la corrispondenza tra i due «non assume mai il carattere di una amichevole conversazione a distanza [...] ma resta entro i confini di una relazione tutto sommato formale, una relazione di cortesia fra studiosi scandita dalle richieste di fotografie e dall'invio dei propri volumi» (IAMURRI 2008, p. 190).

⁶⁹³ Cfr. GIOFFREDI SUPERBI 2010, p. 290.

⁶⁹⁴ Cfr. BERENSON 1893.

dedicato alla fotografia in *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva*⁶⁹⁵, in una fase molto avanzata nel 1948.

Nell'articolo *Isochromatic photography and Venetian pictures*, apparso nel 1893 sulla rivista *The Nation*⁶⁹⁶, l'autore rifletteva tra i primi sul rapporto tra fotografia e *connoisseurship*, concludendo perentoriamente che prima dell'invenzione della fotografia isocromatica (o ortocromatica), in grado di ottenere una scala di grigi sufficientemente ampia per la riproduzione dei dipinti, l'attività del conoscitore non poteva essere altro che una pratica "ciarlatanesca" ("quack science")⁶⁹⁷, mentre grazie alle ultime innovazioni aveva raggiunto invece l'accuratezza della fisica. L'invenzione della fotografia isocromatica per l'attività dei conoscitori era paragonata poi a quella della stampa nello studio dei classici⁶⁹⁸. Essendo la *connoisseurship* basata sulla comparazione, fino a quel momento non permessa appunto dalla mancanza di fotografie, secondo Berenson solo grazie alla fotografia poteva finalmente esistere una critica d'arte razionale e sistematica.

Nell'articolo l'autore dimostrava di conoscere e comprendere perfettamente l'argomento, attraverso riflessioni fortemente pionieristiche. Ad esempio, nel testo erano spiegate le difficoltà tecniche affrontate da fotografi come Alinari e Anderson, di cui l'autore lodava infatti l'opera⁶⁹⁹, e soprattutto era già individuata l'influenza effettiva che la fotografia avrebbe avuto sullo studio dell'arte, ovvero sulla scelta degli argomenti da trattare. Berenson evidenziava in particolare come la fotografia non isocromatica aveva potuto servire per riprodurre abbastanza fedelmente i disegni, e anche l'opera dei pittori fiorentini, più incentrati sulla linea, ma non i veneti, incentrati sul colore, studiati in effetti solo a partire da quel momento. Subito dopo l'articolo uscì infatti il suo volume sui *Venetian Painters of the Renaissance* (1894), che pur non contenendo illustrazioni, rivela chiaramente un assiduo lavoro di fototeca, anche perché realizzato appunto in strettissima correlazione con le campagne Alinari e Anderson sui maestri veneti⁷⁰⁰.

⁶⁹⁵ Cfr. BERENSON 1948, pp. 327-338.

⁶⁹⁶ L'articolo venne pubblicato in *The Nation*, vol. 57, n. 1480, novembre 1893, pp. 346-47, e ripubblicato da Helene Roberts in ROBERTS 1986, pp. 134-138 e ROBERTS 1995, pp. 127-131.

⁶⁹⁷ «Few people are aware how completely it has changed since the days before railways and photographs, when it was more or less of a quack science, in which every practitioner, often in spite of himself, was more or less of a quack» (ROBERTS 1986, p. 135). Sull'invenzione e i benefici della fotografia ortocromatica e sulla sua riproduzione dei colori in "esatto chiaroscuro" si veda il manualetto dedicato all'argomento da Hoepli nel 1896 (cfr. BONACINI 1896). Sul tema si rimanda anche al paragrafo III.2 del presente studio.

⁶⁹⁸ «Printing itself scarcely could have had a greater effect on the study of the classics than photography is beginning to have on the study of the Old Masters» (ROBERTS 1986, p. 135).

⁶⁹⁹ Elencava ad esempio i motivi per cui apprezzava Anderson, tra cui soprattutto perché sviluppava in prima persona, e aveva così modo di ricordarsi esattamente i toni dell'originale e riprodurli fedelmente. Per la sua opinione su Anderson cfr. ROBERTS 1986, p. 137 e CESTELLI GUIDI 2016.

⁷⁰⁰ Cfr. SPALLETTI 2002, p. 106.

Oltre a *The Venetian Painters of the Renaissance* del 1894, anche in tutti gli altri suoi volumi fondamentali sulla pittura del Rinascimento (*The Florentine Painters of the Renaissance* del 1896, *The Central Italian Painters of the Renaissance* del 1897, e *The North Italian Painters of the Renaissance* del 1907) non erano presenti illustrazioni. Il nuovo mezzo non era quindi inizialmente utilizzato dallo studioso a scopo illustrativo, ma principalmente come ausilio per lo studio.

Rispetto a Venturi, infatti, Berenson si dispose su posizioni opposte in merito all'uso editoriale delle fotografie. Se il primo faceva parte dello schieramento che tendeva a inserire quante più immagini possibili all'interno delle proprie pubblicazioni, nella maggior parte dei casi all'interno del testo e con largo uso di particolari, Berenson al contrario era parte della tendenza opposta, che preferiva inserire solo poche immagini, senza includere particolari e sempre in tavole fuori testo, rifiutando quindi ogni rapporto tra queste e lo scritto⁷⁰¹. Emblematico di questa sua posizione è il volume su *Lorenzo Lotto* (1895)⁷⁰², in cui non erano incluse se non poche illustrazioni fuori testo. Nonostante quanto appena detto, l'autore si rendeva già conto della forte utilità delle immagini per permettere al lettore di seguire al meglio i suoi ragionamenti, e inseriva perciò riferimenti agli autori e ai numeri di catalogo delle riproduzioni fotografiche esistenti delle opere trattate. In una nota dell'introduzione scriveva infatti espressamente: «To follow me in my arguments, the reader should have before him the photographs of the various pictures discussed. Photographs of Lotto's works are indicated in the text; of others in an index following after the last chapter»⁷⁰³. L'operazione ricorda quella contemporaneamente effettuata da Morelli, che come lui inseriva all'interno del suo *Della pittura italiana* (1897) i riferimenti di catalogo per le riproduzioni non inserite nel testo, esortando però in quel caso anche chi volesse approfondire lo studio a vedere gli originali delle opere non illustrate⁷⁰⁴. Come ha notato Edith Gabrielli⁷⁰⁵, è interessante il fatto che invece Berenson, coerentemente con le sue convinzioni in materia, ritenesse che il lettore avesse bisogno di vedere le fotografie, non gli originali, per seguire il suo discorso.

Questa concezione sarà presente anche nelle seguenti edizioni di Berenson, e un punto di arrivo in questo senso si può cogliere nell'introduzione al volume molto più tardo *Three Essays in*

⁷⁰¹ Cfr. PIGOZZI 2009, p. 91 e GABRIELLI 2009, p. 39.

⁷⁰² Cfr. BERENSON 1895.

⁷⁰³ BERENSON 1895, p. XVIII. I riferimenti erano inseriti all'interno del testo per le opere di Lotto, e in un indice apposito per le opere di altri artisti. Su Berenson e Lotto si veda anche TROTTA 2006.

⁷⁰⁴ Sul tema si veda MORELLI 1897, pp. 7-8 e il secondo paragrafo del presente capitolo.

⁷⁰⁵ Cfr. GABRIELLI 2009, p. 28.

Method (1927), nella cui prefazione si legge: «As these three essays are concerned more with Method than with the works of art and the artists discussed, I have tried to speak only of matters that can be followed in the illustrations. No argument has been based on evidence that does not appear in the reproductions». A ciò si aggiungeva significativamente la conclusione che, per determinare autore, datazione e contesto di un'invenzione stilistica, «a good reproduction is enough»⁷⁰⁶. Non solo quindi per lo studioso, ma anche per il pubblico, la fotografia era sufficiente per comprendere tutto il necessario riguardo ad un'opera.

L'uso quotidiano delle fotografie per fini di studio da parte di Berenson è ben documentato nella sua fototeca, tuttora conservata presso la sua Villa I Tatti di Settignano. Le fotografie, incentrate su disegno e pittura italiana dal XIV al XVI secolo, furono raccolte dallo studioso a partire dagli anni Ottanta dell'Ottocento fino alla sua morte nel 1959, e costituiscono oggi il nucleo della fototeca dell'Harvard University Center for Italian Renaissance Studies (di cui è sede dal 1961), negli anni implementata con continue acquisizioni⁷⁰⁷.

Le annotazioni di Berenson, tuttora leggibili sul verso delle fotografie e già studiate da Giovanni Pagliarulo⁷⁰⁸, aiutano a comprendere perfettamente l'approccio del conoscitore all'opera d'arte e le sue modalità d'uso della fotografia. Le foto conservano le sue attribuzioni, ma anche altre informazioni circa gli oggetti fotografati, come la provenienza, i cambi di collocazione, e così via, e anche circa la fotografia stessa (ad esempio a volte è citato il fotografo). Spesso le annotazioni recano riferimenti a confronti con altre immagini, indicate proprio tramite il numero di catalogo fotografico⁷⁰⁹. L'oggetto fotografico era quindi per Berenson un documento per lo studio e al tempo stesso uno strumento di lavoro in grado di registrare i cambiamenti del suo pensiero nel corso del tempo, parte integrante del suo metodo di ricerca basato sul confronto.

Un ultimo aspetto deducibile dalle annotazioni sul verso delle fotografie è poi quello degli scambi con altri studiosi⁷¹⁰ o con mercanti e collezionisti. Essi erano frequenti, e sono oggi testimoniati sia dalla presenza di annotazioni di altre mani sul verso delle fotografie della raccolta Berenson, sia dalla sua corrispondenza. Nel citato carteggio con Venturi, ad esempio,

⁷⁰⁶ Specificando in precedenza che «It is pleasant and seemly to be acquainted with original works of art. It is even necessary to know them, if one is required to pronounce whether a given picture is an autograph, a studio version, or a contemporary copy» (BERENSON 1927, p. VIII).

⁷⁰⁷ Già nel 1900 Berenson aveva raccolto 15.000 fotografie, che nel 1952 erano arrivate a più di 100.000, e oggi sono diventate più di 300.000.

⁷⁰⁸ Cfr. PAGLIARULO 2011.

⁷⁰⁹ Cfr. PAGLIARULO 2011, p. 185.

⁷¹⁰ Cfr. PAGLIARULO 2011, pp. 188-191.

sono continuamente citati invii di fotografie da parte di entrambi, a testimonianza della comune passione per lo strumento e della compulsiva ricerca di immagini⁷¹¹. In una lettera del 1913 Mary Berenson, nel ringraziare Venturi per l'invio di foto al marito, gli scriveva: «è il più gran regalo che lui può ricevere in questo mondo nuove fotografie» (**fig. 215**)⁷¹². In una lettera del 1925 si parla poi addirittura di un'idea di formare una “società per acquisto di fotografie inedite e rare”⁷¹³, di cui non si hanno altre notizie, tranne il fatto che proprio negli anni Venti Berenson formò una simile associazione con Pietro Toesca, per l'esattezza una “società per la riproduzione di miniature inedite”⁷¹⁴.

Oltre a scambiarle con altri studiosi, come abbiamo visto per Venturi, anche Berenson era solito inviare e ricevere fotografie da mercanti e collezionisti, per cui svolgeva il ruolo di intermediario della vendita di opere d'arte. Un esempio di rapporto intessuto con i collezionisti è quello con Isabella Stewart Gardner, per cui lo studioso inviava a Boston fotografie e informazioni circa dipinti in vendita in Europa, e riceveva a sua volta fotografie di opere a cui la collezionista era interessata e per cui richiedeva l'opinione dell'amico⁷¹⁵. Per quanto riguarda invece i mercanti, la più nota collaborazione di Berenson fu quella con i fratelli Duveen⁷¹⁶, a cui forniva abitualmente expertise, non di rado scritte proprio sul verso delle fotografie⁷¹⁷. Come abbiamo visto per Venturi, anche in questo caso la fotografia svolgeva quindi il ruolo di veicolo delle attribuzioni, oltre che di strumento commerciale per la compravendita internazionale di oggetti d'arte.

⁷¹¹ A proposito delle annotazioni sul verso, in una lettera del 26 settembre 1913 Mery Berenson chiedeva a nome del marito «il favore di avere le indicazioni di provenienza, se possibile, scritte sulle fotografie! Ha gran paura d'essere morso ma mi fece scriverlo il medesimo» (cfr. FAV, Carteggio Berenson Mary, lettera del 26 settembre 1913).

⁷¹² Cfr. FAV, Carteggio Berenson Mary, lettera del 6 novembre 1913.

⁷¹³ Cfr. FAV, Carteggio Berenson Mary, lettera del 9 gennaio 1925.

⁷¹⁴ Come documentato all'interno del carteggio tra i due studiosi conservato presso Villa I Tatti e come analizzato da Loredana Lorizzo in LORIZZO 2009, pp.110-111, e da Edith Gabrielli in GABRIELLI 2009, p. 40.

⁷¹⁵ Cfr. PROVO 2017, pp. 275-276. Sugli scambi tra Berenson e la collezionista cfr. HADLEY 1987 (per i riferimenti alle fotografie inviate per scopi commerciali cfr. in particolare pp. 237, 259 e 290).

⁷¹⁶ I Duveen gestirono una fiorente attività commerciale attiva internazionalmente per circa un secolo, dal 1867 al 1964. Cfr. ad esempio BEHRMAN 2018.

⁷¹⁷ Cfr. PROVO 2017, p. 276-278. La collaborazione con i Duveen iniziò nel 1907, per poi essere formalizzata del 1912. Essa è stata largamente studiata, si vedano ad esempio SIMPSON 1986 e COHEN 2013.

Per quanto riguarda il tema delle expertise scritte sul verso, Alexandra Provo ha però notato che spesso Berenson preferisse scrivere le sue opinioni ai mercanti in forma di lettera piuttosto che come annotazioni sulle fotografie, probabilmente per mantenere un maggiore grado di ambiguità, in particolare nella collaborazione con altri mercanti quali Arthur J. Sulley, Knoedler, Wildenstein, Böhler & Steinmeyer (cfr. PROVO 2017, p. 280). Altre figure per cui svolse ruolo di intermediario furono poi Paolo Paolini e il barone Lazzaroni. Con quest'ultimo, come abbiamo visto molto vicino anche a Venturi, Berenson collaborò certamente tra il 1909 e il 1929, come testimoniano numerose fotografie e lettere riconducibili al barone conservate presso l'archivio di Villa I Tatti (su questo cfr. ad esempio SAMBO 2014a e SAMBO 2014b).

L'intimo rapporto tra Berenson e le sue fotografie, come abbiamo visto testimoniato dalle annotazioni presenti nella sua fototeca, è stato eloquentemente registrato anche in una serie di ritratti scattati da David Lees nel 1957, che mostrano l'anziano studioso a letto, intento ad esaminare attentamente le immagini sparse intorno a lui (**fig. 213**). Essi costituiscono quindi un documento visivo di come Berenson mantenne lo studio quotidiano fino alla fine della sua vita, rivedendo e perfezionando continuamente le sue impressioni sulla base delle riproduzioni⁷¹⁸. Lo stesso rapporto è testimoniato anche nelle pagine del suo diario, in cui verso la fine della sua vita scriveva ad esempio «...here I am nearly 90... I spend my every diminishing moment when I still am really alive on study of photographs», o «I could spend agreeable hours looking at reproductions of all the works of art I always have enjoyed»⁷¹⁹.

Il continuo confrontarsi con le fotografie ha fatto sì che necessariamente queste influenzassero la sua ricerca. Un discorso interessante è ad esempio quello delle fotografie di dettaglio, che secondo Pagliarulo, grazie alla loro possibilità di isolare, mettere a fuoco e migliorare la leggibilità di alcuni aspetti dell'oggetto, suggerivano e stimolavano connessioni stilistiche, provocando deduzioni in Berenson e influenzandone le attribuzioni⁷²⁰. Il metodo è quindi quello comparatista già appartenuto a Morelli, sostenuto però e alimentato dalle fotografie di dettaglio. Questo interesse per i dettagli è confermato anche dal fatto che nella sua fototeca sono spesso presenti numerose fotografie di uno stesso soggetto (ad esempio si conservano più di 3.000 fotografie riproducenti gli affreschi di Giotto ad Assisi)⁷²¹. Nella sua collezione Berenson raccoglieva inoltre non solo fotografie di più dettagli della stessa opera, ma frequentemente anche più versioni della stessa opera scattate da diversi fotografi⁷²². A tal proposito scrisse nel 1948: «Più numerose sono le fotografie dello stesso oggetto, tanto meglio. [...] meglio ancora se eseguite da operatori diversi, specie quando si tratta d'oggetti a tutto tondo o in

⁷¹⁸ Alcune di esse sono pubblicate in LEES 1971, p. 20 e online (ad esempio sul sito Getty Images: <https://www.gettyimages.ch/detail/nachrichtenfoto/bernard-berenson-a-lithuanian-born-american-art-critic-nachrichtenfoto/640271925?language=it> e <https://www.gettyimages.ch/detail/nachrichtenfoto/bernard-berenson-a-lithuanian-born-american-art-critic-nachrichtenfoto/635743121?language=it>). Su queste fotografie cfr. anche PAGLIARULO 2011, pp. 181-182.

Altre fotografie della stessa serie, ritraenti lo studioso in momenti di vita quotidiana, vennero pubblicate dal fotografo sul numero del 21 aprile 1958 della rivista *Life* (cfr. LEES 1958). Sul fotografo si vedano anche LEES 2003 e LEES 1978.

⁷¹⁹ Da pagine di diario inedite, datate al 18 settembre 1954 e 10 settembre 1957, conservate presso l'Archivio Berenson e citate in GIOFFREDI SUPERBI 2010, p. 292.

⁷²⁰ Cfr. PAGLIARULO 2011, p. 183.

⁷²¹ GIOFFREDI SUPERBI 2010, p. 296.

⁷²² Cfr. GIOFFREDI SUPERBI 2010, p. 291.

altorilievo»⁷²³. Tale concetto è ben riassunto anche nella sua celeberrima frase «Photographs! Photographs! In tour work one can never have enough!»⁷²⁴.

Come Venturi (lo vedremo meglio nel prossimo capitolo), con i fotografi Berenson aveva un contatto diretto e stretto, e faceva spesso visita presso i loro studi, avanzando richieste specifiche, anche circa la tecnica esecutiva⁷²⁵. Il fatto che ritenesse necessario osservare più riproduzioni scattate da diversi autori, secondo chi scrive, presuppone inoltre che, nonostante le sue affermazioni circa l'assoluta attendibilità della fotografia, Berenson doveva avere comunque presente il fatto che il modo di riprendere un'opera, e quindi l'inquadratura, il punto di vista, la tecnica di stampa, ecc. costituissero necessariamente un'interpretazione, frutto della visione soggettiva dell'autore.

Spesso e volentieri, però, l'entusiasmo per i progressi della fotografia oscurò la consapevolezza delle insidie del mezzo. Al contrario di Venturi, come si diceva, Berenson non disdegnava infatti comunque di far affidamento esclusivamente sulle riproduzioni fotografiche. Un esempio interessante, studiato da Machtelt Israëls⁷²⁶, è quello del famoso articolo pubblicato nel 1903 in *The Burlington Magazine* sulla spiritualità di Sassetta a paragone con l'arte asiatica⁷²⁷. Lo studio era dedicato in particolare all'analisi del *Polittico con scene della vita di San Francesco* dipinto da Sassetta per l'altare della chiesa di San Francesco di Borgo San Sepolcro, tre scomparti del quale erano di proprietà di Berenson stesso, mentre gli altri sette pannelli erano stati scoperti dalla moglie Mary a Parigi (sei presso Georges Chalandon e una presso la collezione del Comte de Saint Ferréol nello Château d'Uriage in Isère). Delle sette scene francescane non in suo possesso, quindi, Berenson scrisse esclusivamente sulla base delle fotografie fatte eseguire dalla moglie (dal noto fotografo parigino di opere d'arte Adolphe Giraudon), e avendole viste quindi solo «through the eyes of his wife and the eyes of a photographer»⁷²⁸. Il fatto che Berenson non avesse esaminato personalmente i dipinti originali, ma avesse scritto solo sulla base delle riproduzioni, influenzò fortemente la sua lettura degli stessi, come traspare ad esempio dall'assenza del colore. Il bianco e nero si pose, cioè, come un filtro tra il conoscitore e l'oggetto del suo studio, e la tendenza delle fotografie dell'epoca a sottolineare pattern, forme e linee influenzò di fatto la sua percezione e quindi lettura delle

⁷²³ BERENSON 1948, p. 334.

⁷²⁴ BERENSON 1932, p. X.

⁷²⁵ Cfr. GIOFFREDI SUPERBI 2010, pp. 296-298.

⁷²⁶ Cfr. ISRAËLS 2011.

⁷²⁷ Cfr. BERENSON 1903a e BERENSON 1903b. Un altro esempio, riguardante la sua attribuzione di un'opera precedentemente ritenuta di Piero della Francesca ad Alessio Baldovinetti solo attraverso la visione di una fotografia Braun, è analizzato in PROVO 2017, p. 272.

⁷²⁸ ISRAËLS 2011, p. 160.

opere. Nei rari casi in cui Berenson provò a toccare l'argomento colore inoltre sbagliò vistosamente: ad esempio quando, a proposito della scena di *San Francesco che rinuncia al Padre terreno*, scrisse del «limpid azure of the motionless sky»⁷²⁹ per un cielo che in realtà nel dipinto originale è dorato.

È interessante notare, però, che in questo caso l'autore ritenne necessario pubblicare le fotografie a corredo del suo scritto, citando addirittura il nome dei fotografi tra parentesi. A proposito della fotografia del pannello con il lupo di Gubbio addirittura scrisse: «Unfortunately M. de Martel's picture has not come out well enough to give a good reproduction, but I have thought it of interest to reproduce it even from an inadequate and small photograph»⁷³⁰, dimostrando quindi di considerare in alcuni casi importante l'illustrazione delle sue pubblicazioni.

Berenson viaggiò anche molto per vedere le opere dal vivo, e soprattutto per raccoglierne fotografie⁷³¹. Semplicemente, però, la visione dell'originale non era ritenuta obbligatoria, o meglio, era secondo la sua coscienza «non necessaria»⁷³², e anzi, spesso controproducente, ad esempio nel caso di collocazione dell'opera in situazioni di scarsa visibilità o illuminazione. Proprio per questo motivo, egli ammise più volte addirittura di preferire valutare le opere d'arte attraverso riproduzioni fotografiche. Nel suo *Sketch for a self-portrait* del 1949, ad esempio, scriveva: «the time could have been better spent in the library, with books and photographs. It is there, and not picnicking around, that scholarship is apt to be most creative and productive»⁷³³.

Come accennato all'inizio del discorso, tali posizioni in merito al mezzo fotografico furono espresse dal conoscitore anche in un altro testo del 1948, *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva*, un intero paragrafo del quale era dedicato al tema⁷³⁴. Nel testo egli si opponeva ai pregiudizi contro la fotografia ancora all'epoca persistenti nel pubblico e tra gli esperti, e definiva l'uso della fotografia «legittimo, desiderabile e certamente necessario nonostante le denigrazioni a cui va soggetta»⁷³⁵. Nel testo, riconosceva finalmente che la

⁷²⁹ BERENSON 1903a, p. 19.

⁷³⁰ BERENSON 1903a, p. 19, nota 1.

⁷³¹ Anche se in realtà era un viaggiatore “comodone”, come lo definì Placido Geraci in GERACI 1980, a proposito dei tre viaggi effettuati dallo studioso in Calabria. Sul tema dei viaggi e delle fotografie raccolte attraverso di essi cfr. GNOCCHI 1989.

⁷³² “Unnecessary”, come scrisse in BERENSON 1949, p. 50.

⁷³³ BERENSON 1949, p. 50.

⁷³⁴ Intitolato appunto *La Fotografia* (cfr. BERENSON 1948, pp. 327-338). Sia l'edizione italiana che quella inglese sono del 1948, quest'ultima si intitolava *Aesthetics and History in the Visual Arts* e fu pubblicata da Pantheon a New York.

⁷³⁵ BERENSON 1948, p. 327.

fotografia non riproducesse l'oggetto così com'è, ma che fosse influenzata dall'apporto del fotografo⁷³⁶. Ciononostante, sosteneva comunque che non se ne potesse fare a meno, ancora una volta motivando i suoi ragionamenti con l'importanza della comparazione, permessa solo dall'uso della fotografia. Scriveva infatti a proposito: «La memoria è impari al compito di rievocare il particolare necessario pel confronto, e nel nostro lavoro il confronto è tutto»⁷³⁷. Berenson continuava poi il discorso scrivendo: «la fotografia non solo mette in luce i particolari ma anche aspetti di oggetti che sfuggono alla nostra osservazione», secondo la già citata convinzione che la fotografia offriva maggiori informazioni rispetto all'esame diretto, come vedremo condivisa anche da Corrado Ricci⁷³⁸. Berenson sosteneva quindi fermamente ancora nel saggio del 1948 che fosse meglio osservare le opere dalle fotografie piuttosto che dal vivo, poiché solo in quel modo si era «sottratti a quell'incanto che l'originale può esercitare su di noi in modo irresistibile»⁷³⁹, fino ad affermare:

«Non mi vergogno di confessare che mi è capitato di andar fuori strada più spesso quando ho visto l'opera d'arte a faccia a faccia, che quando ne ho conosciuto solo le riproduzioni. [...] Oggi esito a venire a una conclusione intorno a un'opera d'arte senza prima sottoporla al riposato scrutinio delle fotografie»⁷⁴⁰.

Egli aggiungeva però infine:

«Quel che ora s'è detto intorno alle fotografie si basa sulla supposizione che lo studioso abbia familiari opere originali nello stile della scuola e dell'artista che sta studiando. Senza codesta preparazione la fotografia può essere di poco maggiore utilità che al botanico una conoscenza di esemplari schiacciati e seccati»⁷⁴¹.

Nel 1948 Berenson dimostrava così di aver forse mitigato le sue opinioni radicali del passato, compiendo un passo verso il “vedere e rivedere” venturiano.

⁷³⁶ Scriveva ad esempio a p. 330: «per tornare alla fotografia, essa ci aiuterebbe a vedere di più di quanto non veda l'occhio nostro, se la macchina fotografica fosse quella registratrice impersonale che si suppone essa sia. Ma la macchina fotografica è uno strumento nelle mani del fotografo, ed essendo costui umano, tende a essere un operatore negligente, mediocre e pieno d'ingenui preconcetti. [...] Ciò che l'operatore vedrà nella macchina dipenderà, perciò, dal suo schema dell'universo, e da quel ch'egli vuole e spera cavarne. [...] Facendo debita attenzione all'illuminazione, e collocando la macchina a un determinato angolo con l'oggetto, voi potrete, entro certi limiti, farle riprodurre l'aspetto di quell'oggetto che risponde al vostro fine momentaneo, senza dubbio rispettabile, ma con una buona dose di parzialità». Più avanti, a p. 334, le dichiarava infine soggettive quanto riproduzioni manuali, perché «prese da studiosi e da artisti che, volere o no, riproducono ciò che vogliono vedere. Questi interpretano né più né meno di quanto faccia il disegnatore».

⁷³⁷ BERENSON 1948, p. 333.

⁷³⁸ Cfr. SPALLETTI 2002, p. 105.

⁷³⁹ BERENSON 1948, p. 333.

⁷⁴⁰ BERENSON 1948, p. 334.

⁷⁴¹ BERENSON 1948, p. 335.

IV.6 - Il nemico-amico: Corrado Ricci

Un altro studioso contemporaneo che utilizzò e apprezzò la fotografia quanto Venturi e Berenson ma, come quest'ultimo, partendo da posizioni opposte rispetto al collega modenese, fu lo storico dell'arte e archeologo Corrado Ricci (1858-1934)⁷⁴². Pur contrapponendosi a Venturi in merito al fondamentale rapporto tra originale e riproduzione, però, come egli ricorse alla fotografia nell'ambito di una storia dell'arte più moderna e scientificamente fondata rispetto alla *connoisseurship*, e con il medesimo fine di valorizzare il patrimonio artistico della nuova Italia unita.

Direttore generale delle Antichità e Belle Arti tra il 1906 e il 1919 e promotore di importanti iniziative di catalogazione e restauro, come Venturi fu senatore (nominato nel 1923, un anno prima del collega), socio nazionale dei Lincei, accademico di San Luca. La sua bibliografia si compone di più di 900 scritti⁷⁴³, dedicati, oltre che alla storia dell'arte, anche a musica, letteratura, teatro, studi danteschi, ed egli stesso fu promotore in prima persona di numerose iniziative editoriali. Tra queste si segnala la fortunata collana *L'Italia artistica*, una serie di volumi ampiamente illustrati ma di costo contenuto, pubblicata dall'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo a partire dal 1901. L'ampiezza dei suoi interessi può essere ricondotta sia alla sua formazione eclettica (Accademia di Belle Arti di Ravenna, laurea in giurisprudenza, passione per musica e letteratura), sia alla doppia natura del suo lavoro, diviso, proprio come accadde per Venturi e per molti dei suoi allievi, tra l'attività da funzionario e quella di ricerca e divulgazione⁷⁴⁴. Egli fu in effetti uno dei più importanti storici dell'arte e, dopo il passaggio di Venturi all'Università, anche il protagonista indiscusso dell'amministrazione delle Belle Arti dell'epoca⁷⁴⁵, tanto da essere definito da Boccioni nel suo *Pittura e scultura futuriste (dinamismo plastico)* del 1914 «quella piaga nazionale che si chiama corradoricci»⁷⁴⁶.

Come accennato, Ricci condivideva con Venturi lo stesso metodo, moderno e scientifico, basato sull'intreccio tra documento storico e critica stilistica, e simile era anche il suo intento:

⁷⁴² Alla figura di Corrado Ricci sono stati dedicati diversi convegni, esposizioni e volumi, si vedano ad esempio LOMBARDINI - NOVARA - TRAMONTI 1999, RICCI 2004, RICCI 2008.

⁷⁴³ Cfr. LEVI 2008, RICCI 1935 e RICCI 2008, pp. 391-383.

⁷⁴⁴ Cfr. LEVI 2008, p. 277.

⁷⁴⁵ Cfr. ROSSI PINELLI 2014, p. 294.

⁷⁴⁶ BOCCIONI 1914, p. 69.

promuovere e valorizzare il patrimonio artistico della nuova nazione. Entrambi condivisero l'esigenza di rifondare lo studio dell'arte secondo un indirizzo nuovo, e come evidenziato da Giovanna Bosi Maramotti, che nel 1995 ha indagato il loro rapporto, i due sembravano «usciti da una stessa matrice culturale»⁷⁴⁷. Venturi stesso ricordava così il collega nel 1935:

«Da quando lo vidi giovanissimo alla Biblioteca di Bologna gettar versi nella fucina di Olindo Guerrini alias Stecchetti, sino a quest'anno di lutto, io l'ho seguito anche talvolta in contrasto con lui, ma sempre memore che, all'inizio della nuova vita storico artistica italiana, circa il 1880, ci movemmo per le stesse vie diritte, coraggiosi, pieni d'entusiasmo e di fede»⁷⁴⁸.

Per la ricostruzione del rapporto intercorso tra i due sono fondamentali i carteggi, conservati presso la Scuola Normale Superiore di Pisa e la Biblioteca Classense di Ravenna. Da essi emerge un intenso legame, fatto inizialmente di lettere molto amichevoli e scherzose, in cui i due progettavano collaborazioni, si scambiavano notizie bibliografiche e favori (**figg. 218-219**). Negli anni che vanno dal 1884 al 1893 Venturi fu effettivamente un maestro per Ricci, o meglio un amico più esperto⁷⁴⁹, punto di riferimento per scoperte e attribuzioni.

Interessante ai fini del nostro discorso anche il continuo scambio di fotografie documentato nel carteggio pisano, al quale possono forse essere ricondotte alcune fotografie emerse durante il censimento dei medi formati presso l'Archivio Storico Fotografico, recanti al verso il timbro “Corrado Ricci”, spesso affiancato dalla dicitura “Annullato” (**figg. 216-217**)⁷⁵⁰. È più probabile però che esse risalcano ad un periodo successivo, in cui Ricci era già più affermato. All'inizio dei rapporti, infatti, Ricci era ancora un sottobibliotecario di terza classe (posizione che gli creava insofferenza e frustrazione) con interessi eclettici, e la scelta del campo della storia dell'arte e l'avanzamento di carriera che lo condurrà fino alla Direzione Generale riceveranno un decisivo impulso proprio dall'appoggio di Venturi. Grazie all'intercessione e alle insistenze dell'amico, Ricci ottenne il primo incarico alla Galleria di Parma, a partire dal quale però iniziarono i primi malumori e il raffreddamento dei rapporti, poi compromessi con il

⁷⁴⁷ BOSI MARAMOTTI 1995, p. 14.

⁷⁴⁸ VENTURI 1935b.

⁷⁴⁹ Ricci, infatti, non ebbe mai l'atteggiamento di ammirazione e reverenza tipico del rapporto maestro-allievo, presente invece ad esempio in Cantalamessa.

⁷⁵⁰ Si tratta di circa sessanta fotografie di medio formato raffiguranti soggetti vari, rinvenute nel corso dell'attività di censimento alla base del presente studio. Su tali fotografie sono state riscontrate due diverse tipologie di timbri “Corrado Ricci”, di cui però non si conosce la cronologia d'impiego. Quello che è certo è che le fotografie facessero parte delle collezioni fotografiche dello studioso, anche se resta da chiarire quando e tramite quale via i timbri siano stati annullati e le foto acquisite dall'università.

Come accennato nel primo capitolo, presso l'Archivio Storico Fotografico si conservano anche 160 tavole storiche dei mosaici di Ravenna, edite dall'Istituto poligrafico dello Stato per il Reale Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte negli anni 1930-1937 a cura di Corrado Ricci. Le tavole, di grande formato e divise in otto fascicoli, si conservano all'interno di un armadio posto lungo il corridoio del Dipartimento di Storia dell'arte.

mancato affidamento del riordino della Galleria di Napoli (compito affidato poi a Venturi), e con la direzione di Ricci della Galleria di Modena, come è noto carissima al collega⁷⁵¹. Con l'entrata di Ricci nella direzione delle gallerie le lettere si diradano, per arrestarsi completamente dal dicembre del 1899 sino al gennaio del 1910⁷⁵². I rapporti si riallacciarono poi nel decennio successivo. Nonostante la divisione dei ruoli, tra Venturi all'Università e Ricci nell'amministrazione (e quindi rispettivamente tra lo studio e la tutela del patrimonio artistico italiano), però, il riavvicinamento fu solo formale, mentre il sodalizio degli anni precedenti, insieme alla reciproca stima, era ormai svanito. Oltre alle questioni burocratiche, a dividere i due colleghi erano delle discordanze nella valutazione delle opere, negli acquisti da proporre, nella priorità delle scoperte⁷⁵³.

Arrivando al tema della fotografia, come si diceva, anche su questo aspetto Ricci ebbe una visione per certi versi opposta a quella di Venturi, soprattutto riguardo al suo rapporto con l'originale. Secondo chi scrive, però, è possibile ravvisare in realtà anche molti punti in comune in merito, poco riconosciuti dalla critica, più intenta a sottolineare l'aspetto polemico e di contrapposizione tra i due piuttosto che le corrispondenze⁷⁵⁴.

Come Berenson, anche Ricci si espresse apertamente sul tema in più occasioni, ad esempio con *L'arte e la fotografia istantanea* (in *La Promessa*, 21 dicembre 1899), *La fotografia e l'arte nella rappresentazione del vero* (in *Il secolo XX*, gennaio 1905)⁷⁵⁵, *L'archivio fotografico* (intervista in *Giornale d'Italia*, 25 aprile 1911), e con il discorso inaugurale al Terzo Congresso Nazionale di Fotografia del 1911⁷⁵⁶, mentre come abbiamo visto nella bibliografia di Venturi non compaiono testi interamente dedicati all'argomento (anche se egli ebbe comunque modo di esprimere le sue opinioni in merito nelle più volte citate introduzione al catalogo generale Braun del 1887 e intervista a Bragaglia del 1912).

Ricci e Venturi però condividevano la stessa opinione circa l'importanza dell'uso della fotografia. Proprio come il collega, fin dai primi anni di attività Ricci si era reso conto infatti dell'imprescindibilità del suo impiego per una storia dell'arte moderna e scientifica, e

⁷⁵¹ Cfr. VENTURI 1882 e il capitolo precedente di questo studio.

⁷⁵² Come sottolineato da Bosi Maramotti, non è possibile stabilire con sicurezza il motivo della rottura, quello che è certo, però, è che il dialogo si spezzò nel momento in cui Ricci iniziò ad operare nello stesso campo di Venturi (cfr. BOSI MARAMOTTI 1995, p. 33).

⁷⁵³ Cfr. BOSI MARAMOTTI 1995, p. 33.

⁷⁵⁴ Cfr. ad esempio FERRETTI 2003a, pp. 225-226. Ad alcuni punti in comune tra i due, soprattutto in merito al rifiuto del valore artistico della fotografia, si fa però accenno in CANALI 1999.

⁷⁵⁵ Ripubblicato in ZANNIER - COSTANTINI 1985, pp. 206-209.

⁷⁵⁶ Cfr. ATTI III CONGRESSO FOTOGRAFICO ITALIANO 1911, in particolare pp. 10-12.

l'interesse per il nuovo mezzo fu da subito fortemente radicato nella sua concezione della professione. Egli aveva avuto del resto fin da bambino la possibilità di familiarizzare con la nuova tecnica e i suoi prodotti grazie all'attività del padre Luigi Ricci, pittore e scenografo che dagli anni Cinquanta dell'Ottocento circa si era dedicato alla fotografia, realizzando una ricchissima e preziosa documentazione dei monumenti ravennati (poi oggetto di studio da parte del figlio)⁷⁵⁷. Va sottolineato che, come fecero anche le maggiori ditte quali gli Alinari, Luigi Ricci rivolgeva il suo lavoro agli artisti e agli eruditi (come rivendicava egli stesso nelle prefazioni ai suoi cataloghi)⁷⁵⁸, non limitandosi a fotografare solo vedute generali, ma anche numerosi particolari. Come i colleghi fiorentini, anche se su scala locale, egli era mosso da una volontà di costituire un archivio iconografico degli oggetti d'arte, assecondando un'esigenza di catalogazione del patrimonio artistico di cui anche il figlio, come Venturi, fu poi uno dei maggiori portavoce nel corso della sua carriera⁷⁵⁹.

Il punto in cui la visione venturiana e quella di Ricci divergevano era, come accennato, il rapporto con gli originali. Al pari di Berenson, infatti, Ricci riteneva che le fotografie potessero sostituire la visione del reale, mentre come è noto per Venturi esse dovevano fungere solo da sostegno mnemonico, utile esclusivamente dopo aver visto l'opera dal vivo⁷⁶⁰.

A proposito del volume su *Correggio* pubblicato dal collega nel 1894, scriveva ad esempio Venturi:

«Il dottor Ricci si compiace di contraddire ogni nostra opinione, benché spesso non abbia veduto, e lo dichiara, i quadri di cui abbiamo ragionato noi, e si sforzi a volerli giudicare da fotografie, e, peggio ancora, da riproduzioni fototipografiche, ignaro di una verità che è questa: le fotografie possono servire a chi ha veduto gli oggetti d'arte, non a chi non gli ha veduti»⁷⁶¹.

⁷⁵⁷ Cfr. CERIANA 2000, p. 24. Attorno al 1866 Luigi Ricci (1823-1896) aprì un laboratorio che gestì fino alla morte, a seguito della quale l'attività fu inizialmente portata avanti dalla moglie, per essere poi ceduta ad Angelo Bonavita nel 1903. Una piccola parte delle lastre di Ricci è attualmente conservata presso l'Archivio Fotografico della Sovrintendenza di Ravenna (la raccolta, che è stata convenzionalmente denominata "Fondo Santa Teresa", è costituita da 846 negativi in lastra di vetro, prevalentemente al collodio). Nel corso dell'attività di censimento alla base di questo studio, è stato possibile rinvenire anche all'interno dell'Archivio Storico Fotografico della Sapienza sette fotografie di soggetti ravennati firmate da Luigi Ricci (nelle cartelle "Ravenna, San Vitale" e "Ravenna, Sant'Apollinare Nuovo", armadio 8, cassetto 156). Sull'attività del fotografo cfr. NOVARA 2016.

⁷⁵⁸ Cfr. RICCI 1900, p. 4. Per un'analisi dei cataloghi di Luigi Ricci si veda FRISONI 2019.

⁷⁵⁹ Cfr. LEONI 1998, p. 73.

⁷⁶⁰ Sulla polemica Venturi-Ricci in merito alla fotografia si veda FERRETTI 2003a, pp. 225-226.

⁷⁶¹ VENTURI 1902a, p. 32. Aggiungeva poi a proposito di una stampa di un San Giovanni del Correggio: «il dott. Ricci che non l'ha veduta, e vuol ragionare sopra una debole riproduzione d'una debole fotografia che fu eseguita da un dilettante, e non può quindi dare il peso dovuto alle parti ritocche e alle sane del quadro, si stringe ai particolari secondari, trascurabili del mio discorso» (p. 33). Sul rapporto tra Ricci e i fotografi dilettanti si veda SERENA 2021.

Nonostante l'aperta polemica su questo aspetto, sicuramente non di poco conto e spesso come si diceva sottolineata dalla critica, i due studiosi erano però in realtà d'accordo secondo chi scrive su tutto il resto. Avevano cioè di fatto una simile concezione della fotografia, dei suoi possibili impieghi e del suo scopo.

Ad esempio, Venturi si era espresso, come abbiamo visto nel capitolo dedicato, sulle agevolazioni che l'introduzione della fotografia poteva fornire allo studio della storia dell'arte, e così fece anche Ricci, tra le altre cose elogiando anch'egli il predecessore Cavalcaselle per essere riuscito a portare avanti il suo lavoro senza tali mezzi. Quasi ricalcando le parole che Venturi aveva scritto in occasione dei dieci anni dalla sua scomparsa nel 1907⁷⁶², Ricci affermava nel 1911:

«Non le infinite fotografie che noi possediamo per mettere a confronto sulla nostra tavola le opere d'arte più lontane fra loro; non i treni velocissimi che ci consentono di rivederle a breve distanza di ore. Egli allora doveva fidar tutto alla memoria e a' suoi schizzi, e compier viaggi interminabili in tarde diligenze e più spesso a piedi»⁷⁶³.

Entrambi erano quindi d'accordo, come abbiamo visto fosse anche per Warburg e Berenson, nel ritenere che la maggiore innovazione apportata dalla fotografia fosse il consentire i confronti immediati tra le opere, a cui Ricci aggiungeva però come quest'ultimo anche un valore protesico al nuovo mezzo, riconoscendogli la possibilità di andare oltre la normale capacità visiva dell'occhio umano. Scriveva infatti sulla fotografia nel 1905:

«Non minore sono i vantaggi che offre alla critica dell'arte, perché mantiene e sottopone ad ogni necessità forme che la memoria avrebbe obliato o non riuscirebbe sempre a richiamare fuor dalle nebbie dell'incertezza. Sul nostro tavolo potremmo per essa confrontare sculture, pitture, disegni che si trovano a Pietroburgo come a Madrid, a Palermo come a Londra e se per la pittura avremo a lamentare la mancanza di colorito, in compenso qualche volta la fotografia ci rivelerà parti di pittura che la distanza o la deficienza di luce ci aveva impedito di scorgere a perfezione»⁷⁶⁴.

⁷⁶² «Quando si pensi alle difficoltà degli studi storico-artistici prima che la fotografia e le riproduzioni dirette divulgassero i ricordi delle opere d'arte, la storia della pittura del Cavalcaselle parrà un lavoro immane, gigantesco. E si aggiunga che molte ricerche furono fatte senza che la rapidità dei mezzi di locomozione ajutasse il confronto delle opere» (VENTURI 1908c, p. 11).

⁷⁶³ La citazione, tratta dal discorso tenuto all'inaugurazione del busto del Cavalcaselle a Legnano l'8 ottobre 1911, è riportata da Benedetta Cestelli Guidi in CESTELLI GUIDI 2003, p. 417. Come abbiamo visto in precedenza, un simile accostamento tra l'invenzione della fotografia e delle ferrovie come due aspetti fondamentali per l'evoluzione della storia dell'arte era già stato fatto da Berenson nel 1893.

⁷⁶⁴ Nel già citato *La fotografia e l'arte nella rappresentazione del vero*, ora in ZANNIER - COSTANTINI 1985, pp. 206-209 (per la citazione si veda in particolare p. 207). Allo stesso modo Venturi, come abbiamo visto nel capitolo precedente, aveva affermato nel catalogo generale Braun del 1887 «Inventata la fotografia, la critica fece un gran passo; allora furono resi possibili i riscontri diretti tra l'una e l'altra opera d'un autore, e il metodo si fece più corretto, più fino e sicuro» (BRAUN 1887, p. XXXIX), e nell'intervista a Bragaglia del 1912 «mi limito a dirle che io altamente la apprezzo quale un preziosissimo ausilio alla nostra scienza, come pure debbo riconoscere

Nel brano egli sottolineava quindi anche l'importanza attribuita come si è già detto ai particolari⁷⁶⁵. Riguardo ancora al rapporto tra fotografia e originale, Ricci ebbe un'ulteriore opinione in merito. Egli riteneva infatti che la fotografia fosse un utilissimo ausilio alla critica d'arte, ma non all'arte in sé, e che gli artisti non dovessero quindi servirsene, ma concentrarsi esclusivamente sulla rappresentazione dal vero⁷⁶⁶. Similmente, anche Venturi sosteneva che essa potesse sì essere un ausilio anche al lavoro degli artisti, ma che essi dovessero servirsene «il meno possibile, poiché le visioni debbono attraversare la nostra anima per essere espressioni di grande arte»⁷⁶⁷.

Sia Ricci che Venturi, inoltre, pur essendo estremamente interessati alla fotografia, non presero mai in considerazione un suo possibile valore artistico di per sé, apprezzandone esclusivamente il valore documentale e di sussidio agli studi storico-artistici. Per entrambi la fotografia era cioè solo uno strumento tecnico, di documentazione e illustrazione, che riproduceva il vero ma mancava di idealità e di artisticità.

Entrambi, infine, avevano la stessa idea del rapporto testo-immagine. Per entrambi, infatti, i due linguaggi - visivo e testuale - erano ugualmente fondamentali per comunicare con il pubblico, nei volumi stampati come in lezioni e conferenze. La fusione dei due linguaggi era cioè secondo entrambi assolutamente necessaria per amplificare le potenzialità educative, tanto delle parole quanto delle immagini, perché impegnando due sensi anziché uno, poteva coinvolgere maggiormente gli spettatori e impressionarne maggiormente la memoria⁷⁶⁸.

Riguardo alla comunicazione con il pubblico, però, va notato che, al contrario di Venturi, Ricci era affascinato dalle proiezioni, e fu uno dei primi in Italia a corredare le sue conferenze con le

che se questa, sorta tra le ultime, si è affermata e ha progredito così rapidamente, lo è appunto in grazia alla fotografia che permette gli studi di comparazione con maggior facilità ed efficacia» (COSTANTINI 1990, p. 175).

⁷⁶⁵ Gli stessi concetti espressi nel 1905 vennero poi ripresi in seguito da Ricci, ad esempio nel discorso pronunciato per l'inaugurazione del Terzo Congresso Nazionale di Fotografia del 1911, in cui a quanto già detto aggiunse una riflessione sul carattere emozionale della fotografia (FERRETTI 1980, pp. 42-43 e LEONI 1998, p. 79). Sul discorso del 1911 si veda anche BECCHETTI 1983, pp. 55-56.

⁷⁶⁶ «Ma in tutto ciò riconosciamo un vantaggio per la memoria, un aiuto per lo studio e l'educazione estetica, invece l'artista che crea deve con grande cautela giovare al proprio scopo della fotografia istantanea» (ZANNIER - COSTANTINI 1985, p. 207).

⁷⁶⁷ La citazione è tratta dalla famosa intervista rilasciata a Bragaglia, pubblicata con il titolo *L'arte nella fotografia* nel numero IX di febbraio del 1912 della rivista *La Fotografia Artistica* (poi ripubblicata per intero all'interno di COSTANTINI 1990, pp. 174-177). Al contrario Pietro Selvatico Estense, nel suo discorso *Sui vantaggi che la fotografia può portare all'arte*, pubblicato in *L'arte insegnata nelle Accademie secondo le norme scientifiche* (poi in SELVATICO 1859, pp. 337-41), riteneva come anche Cavalcaselle che i giovani artisti si dovessero servire del nuovo mezzo per rappresentare al meglio il vero (cfr. ZANNIER - COSTANTINI 1985, pp. 183-186). Sul tema si rimanda al paragrafo III.2 del presente studio.

⁷⁶⁸ Cfr. CESTELLI GUIDI 2003, p. 414 e LEONI 1998, p. 75.

diapositive⁷⁶⁹. Nel 1897, infatti, dopo essere stato invitato a tenere una conferenza presso la Società fiorentina di pubblica lettura, scriveva a Guido Biagi per organizzare le proiezioni, specificando: «Essendo la prima volta che in Italia si fa questo, non varrebbe la pena di fare un po' di prefazione orale [...]. Le proiezioni, una volta conosciuto il numero, potrei sceglierle io [...]? Avrò dal Cav. Alinari le fotografie pei debiti studi?». La novità del mezzo lo aveva portato insomma a interrogarsi sul metodo da seguire nell'esposizione, e continuava infatti:

«Non dubito che seguendo uno svolgimento cronologico andremo incontro a una uniformità poco piacevole [...]. Bisogna dunque pel successo (ch'io credo non mancherà certamente) alternare molteplici impressioni: ossia vedute di paesaggio, di città, di monumenti, di pitture, di scultura. Per ciò bisogna svolgere un argomento che leghi tutte le proiezioni come le perle di un filo. E ciò si ottiene splendidamente, e con la sua varietà sarà il precipuo argomento di diletto e quindi del buon risultato»⁷⁷⁰.

E in effetti Ricci, nell'attività divulgativa come in quella editoriale, fu sempre attento a comprendere il contesto delle opere, corredando anche i suoi volumi con vedute, paesaggi, e le altre “molteplici impressioni”.

A proposito dell'uso editoriale delle immagini, sia Venturi che Ricci come è noto furono tra i primissimi ad utilizzare la fotografia per illustrare i propri volumi a cavallo tra i due secoli, proprio nel momento della nascita dell'editoria illustrata. Nell'intervista sul *Giornale d'Italia* del 1911, Ricci si dimostrava sensibile al nuovo ruolo che la foto aveva ormai assunto nella stampa periodica, e di conseguenza al nuovo pubblico che aveva formato, scrivendo: «Nessuno può sottrarsi alla necessità della fotografia. Un libro d'arte, di storia, di geografia o di scienza in genere non ha ormai valore senza la documentazione iconografica»⁷⁷¹.

La sua prima pubblicazione, *Ravenna i suoi dintorni*, una guida di Ravenna pubblicata a fascicoli fra il 1877 e il 1878 ed estremamente innovativa per la qualità dei testi (che esulavano dai canoni del genere, proponendo uno studio critico approfondito degli edifici monumentali) era illustrata da incisioni, alcune delle quali però tratte da fotografie, probabilmente scattate dal padre⁷⁷². Già dal suo esordio, quindi, Ricci aveva capito l'importanza di sfruttare la fotografia a scopo editoriale, anche se inizialmente in maniera indiretta, a causa dell'inadeguatezza della

⁷⁶⁹ Come da egli stesso affermato ad esempio nella conferenza del 1912 in occasione del II Congresso delle Opere di Cultura Popolare (il testo, poi pubblicato con il titolo *Proiezioni e cinematografie* in alcune edizioni de *L'arte dei bambini*, è citato da Benedetta Cestelli Guidi in CESTELLI GUIDI 2003, p. 415).

⁷⁷⁰ Le lettere, datate 14 e 17 gennaio 1897, sono conservate presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e citate in SCAPECCHI 2002, p. 19 (le sottolineature sono di Ricci).

⁷⁷¹ FERRETTI 1980, pp. 42-43.

⁷⁷² Cfr. RICCI 1878 e NOVARA 2016, p. 127-130.

tecnica dell'epoca alla riproduzione fototipografica⁷⁷³. La seconda edizione, del 1897, pur non presentando illustrazioni, recava l'avvertenza: «le fotografie dei monumenti ravennati si trovano nel negozio di Luigi Ricci in via Farini»⁷⁷⁴. Il successivo volume su Ravenna, poi, con cui Ricci inaugurò nel 1900 la collana *L'Italia Artistica* dell'Istituto d'arti Grafiche di Bergamo, fu finalmente illustrato con numerose fotografie, sempre di opera paterna⁷⁷⁵.

Anche gli altri suoi numerosi articoli, monografie, manuali, guide, cataloghi, furono sempre illustrati con grande abbondanza di fotografie, e quanto Ricci fosse impegnato nell'editoria d'arte, oltre che dalle collaborazioni e dai rapporti con i vari fotografi-editori, è dimostrato anche dal fatto che, appena ricevuto l'incarico di Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti promosse la fondazione del *Bollettino d'arte*, rivista ufficiale del Ministero⁷⁷⁶. La lunga collaborazione con l'editore bergamasco è poi eloquente, dal momento che esso fece della fotografia un uso sistematico e programmatico, sin dai primi numeri della sua rivista *Emporium*, caratterizzata proprio per la ricchezza dell'apparato illustrativo⁷⁷⁷. Oltre a *L'Italia Artistica*, Ricci realizzò con l'Istituto anche altre importanti collaborazioni editoriali, come la curatela dell'edizione italiana della dispensa di *Apollo. Storia generale delle arti plastiche* di Salomon Reinhach, primo manuale scolastico di storia dell'arte in Italia, e la promozione della *Storia dell'Arte* di Springer⁷⁷⁸.

In una edizione di poco successiva del citato volume su Ravenna, nel 1903 Ricci spiegava così l'importanza delle illustrazioni fotografiche per l'editoria:

«Ora niuno ignora che il più rapido mezzo di apprendere si ha nel metodo intuitivo [...] A risparmiar tempo e parole nella descrizione di un paese, di un oggetto, di una serie sistematica di cognizioni, il miglior spedito è di offrirne, se possibile, *l'immagine*, di mettere, a così dire, lo studioso in presenza delle cose [...] Ecco perché le illustrazioni non sono più oggi un pleonasma, un mero ornamento, ma parte essenziale ed integrale di ogni trattazione»⁷⁷⁹.

⁷⁷³ Come ampiamente discusso nel capitolo precedente, infatti, solo nel corso degli anni Ottanta vennero sviluppati i nuovi procedimenti "autotipici" o "a retino".

⁷⁷⁴ Come riporta Ferruccio Canali in CANALI 1999, p. 284.

⁷⁷⁵ Delle 105 illustrazioni, la quasi totalità erano infatti ancora una volta del padre.

⁷⁷⁶ Nato dalle ceneri delle *Gallerie nazionali italiane* di Venturi.

⁷⁷⁷ Cfr. LEONI 1998, p. 74.

⁷⁷⁸ Il fatto che le attività dell'Istituto fossero strettamente legate a Ricci è dedotto dal fatto che quando egli si trasferì a Roma nel 1907 le sue iniziative divennero più sporadiche e diminuirono le collaborazioni con critici e storici dell'arte importanti. Cfr. SPALLETTI 2002, p. 110.

⁷⁷⁹ CANALI 1999, p. 285.

Aggiungeva poi nello stesso volume: «L'illustrazione deve essere *documentale*, non di fantasia o di maniera; perché dev'essere la *realtà presentata agli occhi nostri*» e ancora

«Ciechi o monchi ci sembrano i volumi non integrati e chiariti dall'immagine [...] per i progressi ottenuti con i nuovi mezzi di riproduzione fotomeccanici, non c'è più mistero di archivi o rarità di capolavori o novità di scoperte e di esplorazioni delle quali anche il più povero dei lettori non possa contemplare la *veduta* riprodotta dalla fedele impronta che le cose, i luoghi, le persone lasciarono della propria forma sovra una lastra sensibile - e di così meraviglioso sussidio si vale ogni ramo del sapere»⁷⁸⁰.

Sia per la concezione documentale della fotografia, sia per l'idea che essa dovesse ormai essere parte integrante delle pubblicazioni e non un semplice accessorio, Ricci sembra ricalcare la stessa concezione del mezzo che abbiamo visto presente in Venturi. La prima citazione ricorda inoltre una simile idea già espressa da Venturi nel 1891, quando prevedeva, a proposito di un volume di Crowe e Cavalcaselle:

«Forse questo libro e gli altri... resteranno gli ultimi esempi dello sforzo di rappresentare con la parola la bellezza dell'arte. Oggimai le fotografie, le zincotipie et similia, rendendo facile il ricordo delle cose osservate, ci tolgono dall'esaminarle con iscrupolo a palmo a palmo, dal penetrare in esse così da renderne ad altri l'immagine»⁷⁸¹.

Come sappiamo, però, lo studioso continuò in realtà per tutta la sua carriera a scrivere lunghe descrizioni delle opere pur se accompagnate da fotografie (ad esempio, nonostante la massiccia presenza delle fotografie, le descrizioni costituirono sempre l'ossatura portante della sua *Storia dell'arte italiana*)⁷⁸². Come accennato, infatti, la differenza sostanziale tra lo studioso modenese e il collega ravennate fu proprio la non completa fiducia da parte del primo nei confronti della fotografia presa singolarmente, che doveva sempre e comunque essere accompagnata dalla visione dal vivo dell'oggetto rappresentato, e in mancanza di essa di un testo che aiutasse a comprenderla nel modo giusto.

In entrambi, comunque, come si diceva il rapporto testo-immagine era fondamentale, e simile appare infatti anche dall'analisi delle pubblicazioni dei due. Sempre come Venturi, anche Ricci si occupava in prima persona di selezionare le riproduzioni fotografiche per illustrare le sue edizioni, spesso commissionandone in prima persona e intrattenendo stretti rapporti con i

⁷⁸⁰ Le citazioni sono riportate in CANALI 1999, p. 285 e PAGLIANI 2008, p. 77.

⁷⁸¹ Il passo è tratto da un articolo pubblicato in *Nuova Antologia*, XXXI, serie terza, fasc. II, 1891, pp. 205-230, e citato in LEVI - TUCKER 2008, p. 217.

⁷⁸² Come notato da Levi e Tucker nel saggio sopracitato. Che Venturi si dilungasse molto nelle descrizioni è del resto cosa nota. In un altro saggio nello stesso volume, Claudio Gamba scriveva in proposito: «si potrebbe dire che accanto al noto “vedere e rivedere” egli abbia sempre seguito un altro assunto, quello del “descrivere e ridescrivere”» (cfr. GAMBA 2008, in particolare p. 348).

fotografi (pratiche condivise anche dal collega, come si avrà modo di documentare nel prossimo capitolo). Questo aspetto era dovuto certamente anche al fatto che, come sottolineato da Ferruccio Canali, Ricci conoscesse i “trucchi” del mestiere, e fosse consapevole di quali fossero i tagli di ripresa più utili alla fotografia d’arte, al contrario di molti colleghi, che nella maggior parte dei casi lasciavano che fossero i fotografi ad occuparsi di questo aspetto⁷⁸³. Egli era interessato infatti non tanto alle classiche riprese frontali, ma anche a vedute inusuali, comprese quelle paesaggistiche, e ai dettagli (del suo interesse per i dettagli in particolare, che verrà qui di seguito analizzato in merito alla produzione editoriale, recano traccia numerose lettere sia di Carboni che di Anderson)⁷⁸⁴: una simile attenzione alla ripresa ricorda quanto teorizzato da Wölfflin, e sarà poi fondamentale anche nel più giovane Pietro Toesca.

Per la collana de *L’Italia Artistica*, ad esempio, oltre a scrivere alcuni volumi (oltre a Ravenna, scrisse infatti anche i testi dedicati a San Marino e Volterra)⁷⁸⁵, Ricci si occupò della raccolta del materiale iconografico, stringendo accordi con Alinari, Anderson e Brogi per la cessione dei diritti di riproduzione⁷⁸⁶. Le illustrazioni vennero largamente incluse nei vari volumi, e già nel 1914 la serie era stata illustrata con 12.000 fotografie, 10.000 delle quali inedite⁷⁸⁷. Soprattutto nei volumi scritti da Ricci in persona è apprezzabile un rapporto diretto tra testo e fotografie, come si diceva accuratamente selezionate⁷⁸⁸.

Dalla sua passione per la fotografia e dalla citata convinzione circa l’utilità di un profondo legame tra parole e apparato visuale era nata ancor prima la *Divina Commedia “illustrata nei luoghi e nelle persone”* (1896-1897)⁷⁸⁹, illustrata con immagini fotografiche appositamente collezionate e commissionate dallo studioso, provenienti da tutto il mondo (**figg. 220-221**). Ricci stesso nella prefazione dell’opera scriveva:

⁷⁸³ Cfr. CANALI 1999, p. 288.

⁷⁸⁴ Cfr. CANALI 1999, p. 289.

⁷⁸⁵ Cfr. RICCI 1903 e RICCI 1905.

⁷⁸⁶ L’editore, ovvero l’Istituto Italiano d’Arti Grafiche di Bergamo, non aveva infatti inizialmente un proprio archivio di immagini. Cfr. SPALLETTI 2002, p. 109.

⁷⁸⁷ Cfr. LEONI 1998, p. 74.

⁷⁸⁸ Le immagini erano inserite nel testo e ne rispecchiavano gli argomenti trattati. Se nel volume su Ravenna, però, immagini e testo seguivano più o meno lo stesso svolgimento, attraverso l’inserimento dell’illustrazione quasi sempre nella pagina corrispondente al tema affrontato, in quello su Volterra invece i due scorrevano come su binari paralleli, spesso senza essere collegati visivamente (mentre quello su San Marino sembra una via di mezzo tra le due opzioni). Spesso, insieme alle riproduzioni di opere e monumenti, erano inserite tra le illustrazioni anche fotografie paesaggistiche e scene di genere.

⁷⁸⁹ L’opera uscì prima in trentasei dispense quindicinali tra il 1896 e il 1897, e poi in volume nel 1898, edito da Hoepli e illustrato con 30 eliotipie e 400 zincotipie. Sul tema si vedano CERIANA 1999, CERIANA 2000, p. 25, MIRAGLIA 2000, p. 18, SCHIAFFINI 2014, pp. 75-80.

«Nel 1877, dandomi a cercare le memorie e i documenti che poi riassunsi nel mio lavoro *L'ultimo rifugio di Dante Alighieri*, venni man mano raccogliendo le fotografie delle cose e dei luoghi che avevano rapporto con la vita del poeta, negli ultimi anni suoi e con alcuni passi della *Divina Commedia* allusivi più specialmente a Ravenna. Intorno a questo primo nucleo di fotografie mi piacque subito di radunarne quante altre mi fosse possibile, nella speranza di possederne un giorno tante che bastassero a formare una larga illustrazione del poema»⁷⁹⁰.

Ricci aveva creato insomma appositamente per il volume una grande raccolta di immagini - un'impresa all'epoca molto difficile da compiere - di grande esattezza scientifica e perciò di grande utilità didattica, sia per i docenti che per gli studiosi⁷⁹¹. L'esigenza primaria dello studioso era quella di ricostruire le fonti di ispirazione per il poeta e allo stesso tempo di visualizzare le ambientazioni degli eventi narrati, in cui la fotografia, come ha notato Ilaria Schiaffini, «più che sulla certificazione dei luoghi, gioca sulla simulazione dei fatti in una sorta di fiction, con un intento, forse, per certi versi paragonabile a quello di una trasposizione proto-cinematografica del poema»⁷⁹².

Un dettaglio impossibile da non notare riguarda però la disposizione delle fotografie all'interno del libro, che non rispecchia assolutamente la loro citazione nel testo⁷⁹³. Ricci stesso si era posto il problema, affrontandolo nell'introduzione e giustificando la sua scelta con il fatto che in alcuni canti non vi fossero riferimenti a nessun luogo, e in altri ve ne fossero invece in abbondanza, e se avesse posizionato le immagini in corrispondenza della loro citazione si sarebbe creata perciò una disparità tra pagine illustrate e pagine senza illustrazione⁷⁹⁴. Nonostante il volume fosse nato come edizione illustrata di un testo, e nonostante molte

⁷⁹⁰ RICCI 1898c, p. XI.

⁷⁹¹ Scriveva infatti ancora nella prefazione: «Quando un monte, una rupe, una torre, un castello hanno servito a qualche comparazione, si comprende come questa possa riuscir chiara ed efficace solo nel caso che l'illustrazione corrisponda con esattezza al pensiero del poeta, sia, cioè, tale da tornar utile: allo studioso, per la sua precisione: al docente per rafforzare l'immagine e chiarirne il senso nella mente del discepolo: all'artista per conoscere l'*ambiente* reale in cui si svolsero quegli episodi della *Commedia* che intendesse rappresentare» (il corsivo è di Ricci). RICCI 1898c, p. XVII.

Prima di Ricci, tra il 1858 al 1865 in Inghilterra Lord Vernon Warren aveva già corredato il poema con un simile apparato iconografico di tipo storico-topografico, volto a commentare i luoghi e i monumenti che ispirarono Dante, impiegando per la prima volta la fotografia per l'illustrazione della *Divina Commedia*. Il progetto aveva il medesimo intento di quello di Ricci (che riconobbe infatti allo studioso inglese la paternità dell'idea), ovvero offrire al pubblico le immagini delle fonti di ispirazione del poeta e rendere così più agevole la comprensione dei suoi versi. Sul tema si veda SCHIAFFINI 2014, in particolare pp. 71-75.

⁷⁹² SCHIAFFINI 2014, p. 77.

⁷⁹³ Consapevole del rischio di un anacronismo della ripresa fotografica, Ricci ne aveva attenuato le conseguenze selezionando preferibilmente le vedute di città di cui fosse rimasto maggiormente integro l'aspetto medievale e scartando quelle troppo vistosamente moderne. Anziché inserirle tra i versi, le aveva collocate, come una sorta di vignette decorative, in testa ai canti del poema. In questo modo, come ha notato Schiaffini, «Con artifici di stampa e di impaginazione (ridimensionamenti, smarginature ad effetto etc.) le immagini perdevano qualcosa del loro valore puramente indiziario per esser trascinate in una dimensione ibrida, in bilico tra documento ed espressione estetica» (SCHIAFFINI 2014, p. 78).

⁷⁹⁴ Cfr. RICCI 1898c, p. XXIII.

fotografie furono appositamente realizzate per tale scopo da fotografi professionisti e dilettanti⁷⁹⁵, non vi era quindi una diretta connessione tra immagini e parole. Secondo chi scrive, questo non sembra però essere frutto di una mancanza di interesse rispetto alla progettazione grafica del volume, ma al contrario di una maggiore attenzione verso di essa e dell'aspetto visivo generale del libro rispetto ai singoli rapporti tra immagini e testo (che pure appaiono centrali nell'idea stessa alla base del progetto). A conferma dell'esistenza di un tale interesse da parte dell'autore, il problema fu completamente risolto nella seconda edizione dell'opera, pubblicata con lo stesso Hoepli nel 1921, anche se attraverso un completo cambio di rotta, in favore di una letterale trasposizione visiva del poema. Alle immagini di paesaggio furono in gran parte sostituite riproduzioni di opere d'arte, e ogni riproduzione fu collocata esattamente in corrispondenza con la citazione del soggetto rappresentato all'interno del testo⁷⁹⁶, e addirittura spesso, come specificato in una nota dall'autore stesso, «circonscritta o isolata la sola parte veramente antica oppure illustrativa del passo dantesco cui si riferisce» (**figg. 222-223**)⁷⁹⁷.

Già nel 1894 Ricci aveva pubblicato il volume sul *Correggio*, illustrato con fotografie in parte acquistate dalle maggiori ditte europee, in parte realizzate per l'occasione⁷⁹⁸, e nel 1902 il suo *Michel-Ange*, edito da Alinari, fu uno dei primi libri riccamente illustrati con un apparato fotografico in Italia⁷⁹⁹. Entrambi i volumi appaiono esempi di precoce integrazione di fotografie e testo, con l'inserimento delle illustrazioni all'interno della pagina (come abbiamo visto accadeva contemporaneamente anche nei testi venturiani), fatto non scontato per questa altezza cronologica. Sia nel *Correggio* che nel *Michel-Ange* il rapporto tra testo e immagine era molto

⁷⁹⁵ Una parte, ad esempio, furono appositamente scattate dal dilettante fiorentino Giuseppe Cremoncini tra il 1893 e il 1894, e poi donate al Gabinetto Fotografico degli Uffizi (come vedremo fondato da Ricci) nel 1916. Le fotografie sono state esposte in mostra tra il 2011 e il 2012 presso gli Uffizi, con la curatela di Marilena Tamassia (cfr. DANTE ILLUSTRATO 2011).

⁷⁹⁶ Solo a titolo di esempio, nella pagina in cui vengono introdotte le arpie vi è una fotografia di una scultura romanica raffigurante tale soggetto (cfr. RICCI 1921, vol. 1, p. 127), dove è nominato Lucifero sono riprodotti l'affresco del XIV secolo che lo ritrae nel Camposanto di Pisa (p. 352) e la scultura del XI secolo di San Pietro a Toscanella (p. 354), dove è nominato Cerbero vi è inserita una scultura romana conservata ai Musei Capitolini (p. 60) e così via. L'opera era divisa in tre volumi e illustrata con ben 700 fotoincisioni e 170 tavole fuori testo.

⁷⁹⁷ RICCI 1921, vol. 3, p. 1078. In effetti, ad esempio, dove è nominato Giuda vi è il dettaglio del suo bacio dipinto da Giotto nella Cappella degli Scrovegni (cfr. RICCI 1921, vol. 1, p. 355), dove si parla del suono delle trombe degli angeli nel Giudizio Finale vi è un particolare che le illustra tratto dall'affresco del XIV secolo della chiesa di Santa Caterina a Galatina (p. 65).

⁷⁹⁸ Dietro il frontespizio dell'edizione inglese *Antonio Allegri da Correggio. His life, his friends, and his time*, pubblicata nel 1896 con 37 tavole a pagina intera e 190 illustrazioni nel testo, si leggeva: «Many of the plates and text illustrations in this work have been reproduced from photographs taken by messrs. Ad. Braun et Cie (Paris), Anderson (Rome), Alinari (Florence), Brogi (Florence), Hanfstaengl (Munich) and Morelli (London), who have kindly given permission for their reproduction. The pictures by Correggio at Hampton Court Palace, and those owned by the Duke of Wellington and Lord Ashburton, with some others, have been specially photographed, and are here reproduced for the first time». Cfr. RICCI 1896.

⁷⁹⁹ Con 113 illustrazioni su 218 pagine (RICCI 1902). Cfr. anche MIRAGLIA 1991, p. 230.

forte, con un apparato illustrativo che riproponeva «anche visivamente il gioco fra considerazione delle opere e ricostruzione di contesti storici»⁸⁰⁰. All'interno del testo sono infatti pubblicate insieme alle opere anche diverse vedute e paesaggi. Importanza è data anche ad alcuni dettagli (ad esempio nel *Correggio* sono molti i particolari che illustrano la Cupola di San Giovanni Evangelista a Parma, e nel *Michel-Ange* quelli che illustrano le tombe medicee o la tomba di Giulio II)⁸⁰¹, che sembrano rispecchiare i focus descrittivi del testo.

A proposito di dettagli, come già accennato Ricci nutrì per essi un forte interesse. Occorre però specificare che, nelle sue pubblicazioni, si può riscontrare per la prima volta una attenzione sistematica per gli stessi, precedente a quanto poi avverrà in particolare con Longhi, a cui spesso viene attribuito tale primato. Tornando a Correggio, ad esempio, Ricci pubblicò successivamente altre monografie dedicate all'artista: una in particolare alla decorazione della cupola del Duomo di Parma, pubblicata come supplemento al *Bollettino d'Arte* del 1912⁸⁰², e un volume edito da Valori Plastici nel 1929⁸⁰³ (tanto che, come abbiamo visto per Venturi, anche nel caso di Ricci si può notare una ampia pratica di riutilizzo di testi)⁸⁰⁴. Come in Venturi, la scelta delle immagini appare molto oculata, ed era Ricci stesso ad occuparsi della realizzazione e della scelta degli scatti da pubblicare⁸⁰⁵. Nella prima pubblicazione, la maggior parte delle fotografie fu eseguita appositamente da Gargioli e Carboni (ben 125 su 149), e sono tutti particolari, mentre nell'altra sono quasi tutte Anderson (138 su 296), e vi si trovano molti meno particolari, certamente anche per via della maggiore varietà degli argomenti trattati. Soprattutto la prima pubblicazione appare quindi di estrema importanza nel nostro discorso: è appunto illustrata quasi esclusivamente da fotografie appositamente commissionate da Ricci, con una grandissima quantità di particolari sempre più ravvicinati disposti in sequenza (**figg. 224-225**). Come accennato, questa scelta anticipa le operazioni successive del *Piero della*

⁸⁰⁰ LEVI 2008, p. 272 (la citazione si riferisce al *Michel-Ange*, ma può essere a mio avviso estesa anche al volume precedente).

⁸⁰¹ Per quanto riguarda la Cupola di San Giovanni Evangelista, dopo una visione d'insieme sono pubblicati infatti nel *Correggio* anche sei dettagli e due studi. A questi si aggiungono inoltre quattro dettagli dei pennacchi. Riguardo alle tombe medicee sono invece presenti nel *Michel-Ange*, dopo le fotografie generali dei monumenti, i dettagli delle teste di Lorenzo De Medici, dell'Aurora, del Crepuscolo e della Notte, la mano dell'Aurora e il piede della notte. Per la tomba di Giulio II, insieme alla veduta generale, sono pubblicati un dettaglio del Mosè visto da destra e uno del volto visto da sinistra, e le due personificazioni della vita attiva e della vita contemplativa. Nonostante l'interesse per il contesto, come nel caso di Venturi e secondo una prassi tipica dell'epoca, le sculture sono spesso riprodotte su fondo nero, con completa eliminazione del contesto in cui sono inserite.

⁸⁰² Cfr. RICCI 1912.

⁸⁰³ Cfr. RICCI 1929.

⁸⁰⁴ Ad esempio, la descrizione della decorazione della cupola del Duomo di Parma pubblicata nel 1912 si trova riproposta solo con qualche minima variante nella monografia del 1929. Sul tema cfr. LEVI 2008, p. 282.

⁸⁰⁵ In questi casi le riproduzioni sono in entrambe le edizioni fuori testo, e quindi non strettamente legate, almeno visivamente, ad esso. La scelta di inserire le tavole fuori testo, almeno nel caso del volume edito con Valori Plastici, non deve essere stata però opera di Ricci, poiché essa rispecchia le caratteristiche editoriali della collana, che si ritrovano anche nei volumi di Venturi (dedicati a Michelangelo e Botticelli: VENTURI 1925a e VENTURI 1926a).

Francesca di Longhi (1927), considerato rivoluzionario dalla critica, e poi anche di altri progetti come l'*Artis Monumenta Photographice Edita* di Toesca (1943-48), di cui si parlerà più avanti. Anche nel *Correggio* di Venturi (1926) vi sarà un simile utilizzo delle immagini, con grande copia di illustrazioni e soprattutto di dettagli sempre più ravvicinati (**figg. 226-229**)⁸⁰⁶.

L'esempio della pubblicazione su *Correggio* del 1912 appare particolarmente significativo in quanto fu Ricci stesso a commissionare le riproduzioni e quindi a ideare una illustrazione di questo tipo: non si tratta, quindi, di una scelta influenzata dal materiale a disposizione. Longhi, al contrario, per il suo volume si servì di una campagna realizzata dal fotografo-editore Domenico Anderson ben 17 anni prima, nel 1910. Da notare assolutamente che, forse non a caso, tale campagna era stata all'epoca pubblicata proprio in collaborazione con Ricci, come primo volume di quella che doveva essere una collana di monografie Anderson intitolata *L'opera dei grandi artisti italiani raccolta da Corrado Ricci* (1910), di cui però furono pubblicati solo i primi due volumi⁸⁰⁷. Il libro, composto dal testo introduttivo di Ricci e da grandi tavole, risultato appunto della campagna Anderson sull'artista, era molto ricco di dettagli, progettati dal fotografo per venire in contro alle esigenze degli studiosi (**figg. 230-232**)⁸⁰⁸. Non è possibile stabilire quanto del progetto fosse frutto della collaborazione con Ricci, e quanto invece fosse attribuibile ad una idea imprenditoriale di Anderson stesso, ma è comunque significativo, all'interno del nostro discorso sulla sua anticipazione delle operazioni longhiane, che lo studioso fosse anche in quel caso coinvolto nella pubblicazione di una campagna appositamente effettuata e incentrata sulla ripresa dei dettagli. Oltretutto, come si è visto, la stessa campagna che sarà poi usata nel citato volume di Longhi del 1927⁸⁰⁹. Solo per inciso, della stessa campagna Anderson si servì anche Venturi, che dedicherà molte pagine alla riscoperta di Piero nella sua *Storia dell'arte italiana* e poi in una monografia del 1922 (illustrata

⁸⁰⁶ Cfr. VENTURI 1926c. Il volume è infatti illustrato con numerose immagini, molte delle quali consistenti in dettagli ravvicinati, alternati anche a confronti con studi, schizzi, disegni, raffiguranti gli stessi soggetti, una novità rispetto agli altri volumi citati. Manca però in tale volume la sequenza cinematografica dal generale al particolare ravvisata nel volume di Ricci del 1912, e poi nel *Piero* di Longhi o come vedremo nel *Giotto* di Supino.

⁸⁰⁷ Quello su Piero della Francesca e un secondo su Melozzo da Forlì (cfr. RICCI 1910 e RICCI 1911). Sull'argomento si veda anche il paragrafo del prossimo capitolo dedicato al fotografo-editore romano.

⁸⁰⁸ Scriveva infatti Anderson in apertura del primo volume: «Accogliendo l'idea di Corrado Ricci e affidandone a lui la cura, pubblicherò una serie di *albums* di grandi tavole eliotipiche riproducenti l'opera, possibilmente completa, dei più insigni artisti italiani. Tali tavole, ricche di particolari, fotografate appositamente e non altrimenti messi in commercio, costituiranno, distinte per artista, veri e propri *atlanti* da mostrare agli studenti durante le lezioni di storia dell'arte; da servire all'esame di coloro che leggono o scrivono intorno a quei singoli maestri; da citarsi, infine, da quanti, pubblicando opuscoli od opere di storia artistica, non hanno modo d'illustrarle con tutta la ricchezza e tutta l'evidenza oggi consentita dai mezzi di riproduzione e quindi, a ragione, richiesta dagli studiosi e dagli amatori d'arte» (RICCI 1910).

⁸⁰⁹ La maggior parte delle immagini in esso inserite erano infatti già presenti in questa pubblicazione del 1910, le altre ottenute tramite ingrandimenti delle stesse.

proprio con molte delle immagini e dei dettagli qui presenti)⁸¹⁰. Sul progetto e sulla sua influenza su Venturi si tornerà nel paragrafo dedicato nel prossimo capitolo, mentre del volume di Longhi si tratterà nel penultimo paragrafo di questo capitolo.

Anche con gli altri maggiori fotografi-editori dell'epoca Ricci pubblicò diverse edizioni fotografiche, occupandosi, come fece anche Venturi (sempre insieme al fotografo romano e soprattutto a Braun) dei testi introduttivi. Con Anderson, ad esempio, Ricci realizzò anche una terza pubblicazione dedicata ai disegni di Luigi Serra (1909)⁸¹¹, mentre con Alinari, oltre al *Michel-Ange*, pubblicò i due libri di disegni di Jacopo Bellini (*Jacopo Bellini e i suoi libri di disegni*, del 1908)⁸¹², e *Cento vedute di Firenze antica* (1906). Con la ditta fiorentina lo studioso ebbe un importante rapporto, che lo portò nel 1904 anche a dirigere insieme a Iginò Benvenuto Supino e Giovanni Poggi la *Rivista d'arte*, mensile pubblicato da "Vittorio Alinari fotografo editore", attorno al quale si aggregarono molti studiosi e critici che si ritrovano poi tra gli autori della casa editrice⁸¹³. I rapporti tra lo studioso e Alinari non sempre furono idilliaci, ma sicuramente di primaria importanza per lo sviluppo dell'attività editoriale e della ditta in generale⁸¹⁴. Come vedremo, egli coinvolgerà inoltre i principali fotografi italiani in numerosi suoi progetti, come le esposizioni e la creazione di archivi fotografici.

Un altro aspetto da analizzare circa il rapporto di Ricci con la fotografia è proprio quello delle raccolte fotografiche. Esse furono sempre tenute in grande considerazione dallo studioso, che ne istituì diverse nei luoghi in cui si trovò negli anni ad operare. Proprio come aveva fatto Venturi, infatti, anche Ricci si rese subito conto del valore documentale della fotografia e

⁸¹⁰ Cfr. VENTURI 1901-1940, vol. VII, tomo I e VENTURI 1922a.

⁸¹¹ Cfr. RICCI 1909. Sarebbe molto utile approfondire la collaborazione tra i due, che non sembra essere mai stata affrontata dalla critica (al contrario di quella con Brogi e Alinari). Si veda ad esempio LOMBARDINI - NOVARA - TRAMONTI 1999.

⁸¹² Cfr. RICCI 1908a e RICCI 1908b. Nel primo volume, quello dedicato al libro del Louvre, Ricci pubblicava un testo introduttivo sull'artista, illustrato con riproduzioni inserite nel testo e riproducenti dipinti sicuri o presunti dell'artista e di altri autori per confronto. In quel caso l'iniziativa editoriale era probabilmente di Alinari, come suggerisce l'apertura al volume, in cui lo studioso ringrazia il fotografo per averlo invitato a scrivere il testo introduttivo alle riproduzioni (RICCI 1908a, p. 7).

Sul rapporto degli Alinari con gli studiosi in relazione all'attività editoriale si vedano SCAPECCHI 2002 e il paragrafo dedicato alla ditta all'interno di questo studio.

⁸¹³ Con la triade Supino, Ricci e Poggi Alinari pubblicò anche il volume *Il Bigallo* nel 1905, anno in cui però nel frattempo la *Rivista d'arte* cambiò editore. La rivista era in particolare dedicata allo studio dell'arte toscana di Quattro e Cinquecento, con un'impostazione prevalentemente storico-documentaria. Sull'argomento si veda SCIOLLA 2006, pp. 76-77.

⁸¹⁴ Come notato da Pietro Scapecchi in SCAPECCHI 2002, p. 19. Ricci fu grande ammiratore della casa fiorentina, e già nel 1898 nella rassegna delle pubblicazioni d'arte *Di alcuni libri d'arte*, le uniche di cui lo studioso citava le riproduzioni fotografiche erano le opere «splendidamente illustrate» di Supino e Raymond editate da Alinari (cfr. RICCI 1898a, p. 117).

dell'importanza di essa per gli studi storico-artistici, e di conseguenza dell'importanza della creazione di archivi fotografici. Fondamentale era quindi ovviamente il loro carattere pubblico, requisito necessario per poter unire le forze e raccogliere molte più immagini in un unico luogo, rispetto alla dispersione delle singole raccolte private, e soprattutto per permettere a quanti più studiosi possibile di poter accedere a così importanti strumenti di ricerca⁸¹⁵. Le citate fotografie raccolte da Ricci per l'edizione della *Divina Commedia "illustrata nei luoghi e nelle persone"*, furono ad esempio parte di una donazione di circa duemila esemplari a Brera⁸¹⁶.

Come è ampiamente noto, sul finire dell'Ottocento Ricci promosse, insieme ai direttori delle maggiori istituzioni culturali di Milano Camillo Boito, Gaetano Moretti e Giuseppe Fumagalli, la creazione di un grande archivio fotografico presso la Pinacoteca di Brera⁸¹⁷, che nelle intenzioni dei fondatori doveva essere consultabile liberamente da chiunque ne avesse bisogno⁸¹⁸. L'iniziativa prendeva spunto dall'istituzione dell'Ufficio Fotografico del Ministero della Pubblica Istruzione, e vale la pena di riportare le parole con cui i quattro promotori esposero il loro progetto:

«L'invenzione della fotografia e dei mezzi affini di riproduzione chimica ha giovato fortemente agli studiosi ed ai critici d'arte, ed ha procurato il maggior sviluppo alla tipografia fornendo i mezzi di facilmente e splendidamente illustrare opere e riviste artistiche, storiche e scientifiche.

Ma se quella grande invenzione è stata ed è in mille guise dai singoli istituti o dai privati utilizzata ed applicata, non vediamo però che nessuno abbia ancora pensato a una raccolta pubblica, dove i prodotti d'essa si trovino in numero cospicuo e con ordine disposti.

I vantaggi che s'avrebbero da questa specie d'archivio fotografico sono evidenti. Ognuno potrebbe ricercarvi molti dei documenti grafici che gli abbisognano pei suoi studi; non solo gli sprovvisti dei mezzi vi troverebbero un giusto aiuto; ma tutti indistintamente, ricchi e poveri, dalla quantità del materiale raccolto e dalla regolare disposizione d'esso, sarebbero grandemente facilitati nel loro lavoro»⁸¹⁹.

L'accento era quindi posto appunto sulla necessità di raccolte che fossero pubbliche, a disposizione degli studiosi. A cui aggiunsero ancora:

«Chi oggi conosce la fatica dei molti dilettanti che si sono spinti a riprodurre cose interessanti, in luoghi difficili e con viaggi costosi? A chi servono le fotografie, che uno scrittore con grandi spese ha raccolto per qualche sua opera, poiché egli se n'è giovato? Chi trova le riproduzioni di molte opere private? Dove va il

⁸¹⁵ Come vedremo, nel corso degli anni istituì tre raccolte molto importanti: il "ricetto" di Brera, l'Archivio Fotografico della Galleria degli Uffizi, la fototeca dell'Istituto di Storia dell'arte.

⁸¹⁶ Cfr. CERIANA 2000, pp. 25 e 28, nota 66.

⁸¹⁷ Diretta da Ricci a partire dal 1898.

⁸¹⁸ Sul progetto si veda BRERA 2000.

⁸¹⁹ Il testo è citato in STRAMBIO 2000, p. 32.

grande materiale fotografico che serve ai giornali illustrati? Chi vede le fotografie depositate per legge ne' musei, nelle pinacoteche, negli uffici regionali dei monumenti?

Ora noi ci chiediamo: perché non istituire un grande "ricetto fotografico", dove un materiale vantaggioso tanto agli artisti quanto ai dotti, trovi una sede pubblica e un ordinamento pratico, co' suoi cataloghi per autori e materie?»⁸²⁰.

Il progetto incontrò purtroppo l'opposizione ministeriale⁸²¹, ma malgrado questo i promotori cominciarono subito a raccogliere le fotografie donate dai sostenitori dell'iniziativa, tanto che nel 1901, quando l'archivio venne finalmente istituito formalmente (dopo aver ottenuto l'autorizzazione e lo stanziamento di un finanziamento), già si era formata una raccolta di circa quindicimila fotografie d'oggetti d'arte e di monumenti italiani ed esteri. Come osservato da Tiziana Serena, una delle grandi novità del progetto risiedette nella sua collocazione presso la Pinacoteca di Brera, e quindi nella legittimazione dell'archivio fotografico come parte di un museo d'arte di interesse nazionale, in cui venne ospitato al fianco delle collezioni artistiche⁸²².

A ulteriore conferma della sua lungimiranza nel cogliere l'importanza fondamentale degli archivi fotografici per lo studio dell'arte, nel 1904 Ricci istituì anche l'Archivio Fotografico Italiano della Galleria degli Uffizi (anche in questo caso quindi legato ad una istituzione museale)⁸²³. Esso vide la collaborazione dei migliori fotografi membri della locale Società Italiana di Fotografia, tra i quali anche Brogi (tra i maggiori collaboratori anche di Venturi, come vedremo nel prossimo capitolo), come testimoniato da una lettera dello stesso inviata a Ricci il 5 novembre 1903, in cui si leggeva:

«Non ho dimenticato l'appello che mi fece: pure l'Archivio Fotografico deve formarsi qui, per la di Lei lodevole iniziativa. Ed intanto rovistando nei fondi dello stabilimento, ho raccolto una discreta messe che mando tutta, la quale salvo a Lei di scartare tutto quanto non può interessare. Non mancherò di mandare un'altra contribuzione appena mi sarà dato metterla insieme»⁸²⁴.

A proposito della relazione tra fotografia e collezioni museali, è da notare che nello stesso 1904 Ricci aveva organizzato a Siena la grandiosa *Mostra dell'antica arte senese*, una sala della quale era adibita esclusivamente all'esposizione di 211 fotografie (tra cui alcune scattate da

⁸²⁰ STRAMBIO 2000, p. 32.

⁸²¹ In particolare il rifiuto di Fiorilli, allora direttore generale per le Antichità e Belle Arti di Roma (cfr., MIRAGLIA 2000, p. 11).

⁸²² Cfr. SERENA p. 219.

⁸²³ Sul tema si veda TAMASSIA 2011 e TAMASSIA 2012.

⁸²⁴ La lettera, conservata presso la Biblioteca Classense di Ravenna, è citata in CANALI 1999, pp. 280-281. Su Ricci e i primi anni di attività del Gabinetto Fotografico degli Uffizi si vedano TAMASSIA 2011, TAMASSIA 2012 e TAMASSIA 2014.

Ricci stesso)⁸²⁵. Anche in questo caso, non si possono non notare le affinità con un precedente progetto venturiano, ovvero con la famosa mostra di arte ferrarese curata dallo studioso modenese dieci anni prima al Burlington Club di Londra. Anche in questo caso, inoltre, erano stati coinvolti da Ricci i maggiori fotografi-editori italiani. Come esposto in diverse occasioni da Elisa Camporeale, infatti, in occasione della mostra venne anche realizzata una imponente campagna fotografica, i cui principali responsabili furono Alinari, Brogi e Burton di Firenze, Lombardi di Siena e l'Istituto Italiano di Arti Grafiche⁸²⁶.

Successivamente, durante la sua direzione alle Antichità e Belle Arti, tra il 1906 e il 1919, Ricci si occupò anche del Gabinetto Fotografico Nazionale, che eseguì in quel periodo campagne fotografiche di un certo rilievo in tutto il centro Italia⁸²⁷, e fu largamente incrementato anche con le immagini utilizzate per il *Bollettino d'arte*, e soprattutto grazie all'acquisto di cospicui fondi di negativi di celebri protagonisti della fotografia ottocentesca⁸²⁸. Così Ricci descriveva lo scopo e le peculiarità del Gabinetto:

«Il Gabinetto Fotografico ha lo scopo di diffondere la conoscenza del patrimonio monumentale e artistico, di cui è tanto ricca l'Italia e soprattutto di servire di ausilio ai cultori e studiosi di cose d'arte. Le sue fotografie, a differenza delle altre che sono in commercio non subiscono alcun ritocco, e si chiamano, quindi, *documentarie*, perché costituiscono il vero documento in riproduzione fedele degli oggetti d'arte, che le ingiurie del tempo potrebbero alterare o distruggere. Per conseguire questo fine il Gabinetto pone la massima cura nella esecuzione delle fotografie, in modo che da esse risultino tutti i particolari degli originali riprodotti. A tale pregio, che difficilmente si ricercerebbe nelle fotografie commerciali, è dovuto il favore col quale, in Italia e all'estero, sono accolte quelle eseguite da questo Gabinetto»⁸²⁹.

Ricci confermò ulteriormente la sua consapevolezza dell'importanza degli archivi fotografici anche in molte altre occasioni. Nel 1911, ad esempio, in occasione del discorso di apertura al Terzo Congresso Fotografico Italiano di Roma, auspicava:

⁸²⁵ Sulla mostra e sul ruolo di Corrado Ricci si vedano invece RICCI 1904 e ANTICA ARTE SENESE 1904. In particolare, il catalogo generale è illustrato con poche foto, tutte Alinari. Al suo interno compare però il riferimento alla sala XXXIX, in cui risultano esposte 211 fotografie, tra i cui autori troviamo Ricci e altri. Sul tema delle prime esperienze di esposizione delle fotografie nelle mostre d'arte si rimanda al paragrafo III.2 del presente studio.

⁸²⁶ Le riproduzioni furono 383, la maggior parte riguardanti i singoli pezzi esposti e utilizzate in pubblicazioni coeve (tutte insieme sono conservate in quattro album fotografici nella Biblioteca degli Intronati di Siena). Fotografie, in particolare di Alinari e Brogi, erano in vendita inoltre durante la mostra insieme a cataloghi e guide. Cfr. CAMPOREALE 2004, in particolare pp. 51 e 81-82. Sul tema si vedano anche CAMPOREALE 2005 e CAMPOREALE 2008.

⁸²⁷ Su questo tema si veda CALLEGARI 2008, in particolare p. 115.

⁸²⁸ Sulle varie acquisizioni effettuate in quel periodo cfr. MIRAGLIA 2000, p. 15.

⁸²⁹ In una lettera datata 31 marzo 1917, conservata presso l'ICCD e citata da Paola Callegari in CALLEGARI 2008, p. 115.

«Deve sorgere in Roma, deve iniziarsi, in questo memorabile anno, il primo Archivio fotografico pubblico, che raccolga, ordini, classifichi le migliaia di riproduzioni che quotidianamente si fanno e che tutti debbono inviargli. Si che in questo archivio artisti e scienziati, eruditi e pubblicisti, artefici ed operai possono trovare quanto loro occorre per lo studio, per la lezione, per il libro, per il giornale, per il lavoro. Il tesoro di fotografie che quotidianamente, in ogni parte d'Italia, va sperduto o perduto, è infinito; tanto che spesso, febbrilmente e indarno, lo studioso cerca la fotografia che altrove giace trascurata ed inutile»⁸³⁰.

Ancora nel 1919, anno in cui si dimise dalla carica di Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti, Ricci inserì da subito nel progetto di fondazione dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte anche una fototeca (in cui poi confluirono tramite lascito testamentario oltre 10.000 fotografie a lui appartenute)⁸³¹. In quell'anno, inoltre, Ricci donò all'Archivio Fotografico della Direzione 1.412 fotografie, stampe e disegni⁸³², tra cui vi erano fotografie del padre e anche fotografie scattate da lui stesso.

Che Ricci fotografasse in prima persona, è documentato non solo grazie alla citata mostra di arte senese, ma anche ad esempio ad alcune fotografie scattate dallo stesso nel 1898 «per comprovare lo stato indecente in cui trovò i monumenti di Ravenna quando assunse la direzione della R. Soprintendenza destinata a conservarli»⁸³³.

Ricci utilizzò infatti ampiamente la fotografia anche come supporto documentario in ambito ministeriale, soprattutto nell'attività di restauro dell'edilizia monumentale promossa a partire dal 1897, anno di costituzione della Soprintendenza ai Monumenti di Ravenna. In particolare, condusse dettagliate campagne fotografiche dei restauri ravennati eseguiti appunto nel 1898 e 1899, che possono essere considerate uno dei primi significativi ricorsi alla documentazione fotografica nell'ambito della tutela in Italia⁸³⁴. Anche in questo contesto, Ricci utilizzava inoltre

⁸³⁰ Cfr. ATTI III CONGRESSO FOTOGRAFICO ITALIANO 1911, p. 11. La proposta venne accolta molto favorevolmente dagli altri congressisti (cfr. pp. 30 e 32 degli stessi atti).

⁸³¹ L'attuale *Fondo Corrado Ricci*, composta da oltre 10.000 immagini di opere d'arte antica e moderna, monumenti e vedute di città, per lo più di ambito italiano e datate tra la fine del XIX e il primo trentennio del XX secolo, ordinate per località. La fototeca conta attualmente circa 130.000 positivi di grande interesse storico e particolare rarità, su di essa, sulla fondazione dell'Istituto e sul suo archivio in generale si veda POMPONI 2020. Cfr. anche CESTELLI GUIDI 2003, p. 415.

⁸³² Come documentato in una lettera di Romolo Artioli, come accennato nel capitolo precedente incaricato del suddetto archivio, conservata presso il Fondo Ricci della Biblioteca Classense di Ravenna e citata in CANALI 1999, p. 286. Sul tema si veda anche BERARDI 2014, p. 187 e 188.

⁸³³ L'album fotografico che le raccoglieva fu donato da Ricci alla biblioteca Classense nel maggio del 1898, dove il bibliotecario annotò sulla copertina appunto la dicitura «Alcune fotografie fatte da Corrado Ricci per comprovare lo stato indecente in cui trovò i monumenti di Ravenna quando assunse la direzione della R. Soprintendenza destinata a conservarli». L'album è analizzato in DOMINI 1999, pp. 336-337. Sul tema si veda anche CANALI 1999, p. 286.

⁸³⁴ Come notato da Valter Curzi, alcune delle fotografie realizzate in quell'occasione vennero pubblicate da Ricci in un articolo su *Emporium*, in cui si riconosce non solo il desiderio di promozione di un successo personale, ma

la fotografia come strumento di studio, preparandosi su ogni argomento «per mezzo di fotografie e piante»⁸³⁵.

IV.7 - Il collega-sodale: Iginò Benvenuto Supino

Insieme a Venturi e a Ricci, Iginò Benvenuto Supino (1858-1940) fu una delle maggiori personalità che dominarono il campo storico-artistico italiano a cavallo tra Otto e Novecento⁸³⁶. Come i colleghi già analizzati, anche Supino fu uno dei pionieri dell'utilizzo della fotografia per la storia dell'arte in Italia: strinse importanti rapporti con i fotografi dell'epoca, in particolare con gli Alinari; produsse opere fondamentali per l'impiego e la diffusione del nuovo mezzo nel campo editoriale, occupandosi in prima persona della progettazione e della scelta delle illustrazioni; e anche in ambito didattico riprese il metodo venturiano basato sulle immagini, fondando un'altra importante fototeca all'Università di Bologna⁸³⁷.

Con Venturi Supino condivise il metodo storico (di cui entrambi furono pionieri) e il rigore scientifico, derivanti da una comune visione positivista della realtà, a cui l'avvento della

anche il precoce interesse per la divulgazione del patrimonio artistico nazionale (sul tema si vedano RICCI 1898b e CURZI 2008b, pp. 98-101).

Nonostante pochi mesi dopo avere assunto il ruolo di direttore del nuovo istituto Ricci fu trasferito alla Galleria di Modena, nei venti anni successivi riuscì a seguire personalmente i lavori grazie alla fitta corrispondenza con i dipendenti della sede ravennate. Le prime notizie certe della presenza di un tecnico capace di realizzare fotografie risalgono al 1901, ovvero alla presenza di Emilio Galli, dipendente dell'ufficio ravennate proveniente dalle Gallerie Estensi di Modena, il cui trasferimento a Ravenna era stato fortemente voluto da Ricci. Dallo scambio epistolare fra Galli e Ricci si evince fra i due un rapporto di stima consolidato. Galli, a partire dal 1901, seguì in qualità di tecnico i lavori di restauro in atto nel mausoleo di Galla Placidia, nella basilica di S. Apollinare in Classe, nella chiesa di Porto Fuori, nel Sancta Sanctorum di San Vitale e nella chiesa di S. Apollinare Nuovo, aggiornando quasi quotidianamente Ricci. In quegli stessi anni la Soprintendenza si servì anche di fotografi esterni, soprattutto per realizzare scatti nelle zone periferiche, e quando nel 1905 Galli lasciò Ravenna per trasferirsi a Firenze, il suo ruolo fu assunto da Gaetano Cipriani, entrato nell'ufficio ravennate nel 1902 proveniente dal Museo Archeologico di Firenze. Come Galli, Cipriani fu un collaboratore fidato di Ricci, incaricato di seguire i lavori di restauro in atto presso la basilica di Classe e la chiesa di Porto Fuori, di documentare gli scavi effettuati nella tenuta Fabbri alla Ca' Lunga di Classe e della tomba sul Lamone e la sistemazione dei vetri trovati nella nicchia della cappella della Madonna in San Vitale nel 1905. Sul tema si veda NOVARA 2016, pp. 130-131.

⁸³⁵ Come ricordato da Carlo Gamba nel suo *Ricordo di Corrado Ricci*, pubblicato alla morte dello studioso nel 1934 sulla rivista *Pan* e citato in CANALI 1999, p. 293.

⁸³⁶ Sulla carriera di Supino si veda CRISTALLINI 2006a.

⁸³⁷ Al suo rapporto con la fotografia sono stati dedicati diversi studi, soprattutto in relazione alla fototeca bolognese da lui istituita, come ad esempio il volume di Paolo Giuliani *Iginò Benvenuto Supino e la fotografia: immagini per la storiografia artistica* (2010), il dossier a cura di Marinella Pigozzi *Iginò Benvenuto Supino e la sua fototeca* (2018), e diversi contributi nel volume a cura di Paola Bassani Pacht *Iginò Benvenuto Supino 1858-1940: Omaggio a un padre fondatore* (2006). Si vedano in particolare MAINO 2006, BRIZZI 2006, GIULIANI 2010, PIGOZZI 2018a.

fotografia fornì un valido strumento d'indagine in aggiunta alla ricerca documentaria⁸³⁸. Come il collega, Supino considerava la fotografia un indispensabile mezzo d'indagine, nonché un'«importante contributo visivo alla presa di coscienza di un patrimonio artistico nazionale»⁸³⁹, e ne fece largo uso in tutti i campi della sua attività: istituzionale (come conservatore e direttore museale), didattico, scientifico ed editoriale.

Il rapporto intercorso tra Supino e Venturi è ricostruibile in particolare grazie al carteggio tra i due⁸⁴⁰. Pur non essendo un suo allievo in senso stretto (anche perché coetaneo), lo studioso pisano può essere in un certo senso annoverato tra i successori di Venturi, tra coloro che seguirono il suo metodo e vennero coinvolti nel suo ampio progetto di ricostruzione della rete istituzionale e museale delle belle arti in Italia a cavallo tra Otto e Novecento⁸⁴¹. Supino non studiò, infatti, alla scuola romana, ma collaborò costantemente alle riviste venturiane *L'Archivio storico dell'arte*, *Le Gallerie Nazionali Italiane* e *L'Arte* (per poi fondare a sua volta nel 1903-1904 la *Rivista d'Arte*)⁸⁴², e fu proprio Venturi a favorire la sua nomina a direttore del Museo del Bargello prima, e a professore straordinario di storia dell'arte all'Università di Bologna poi⁸⁴³. Oltre a condividere con il collega modenese lo stesso approccio allo studio delle vicende storico-artistiche, Supino seguì perciò la linea venturiana anche nel campo dell'amministrazione delle istituzioni museali, basata sulla moderna sistemazione museografica, accompagnata dalla ricostruzione della storia delle collezioni e dalla catalogazione dei manufatti in esse contenuti⁸⁴⁴. Anche per quanto riguarda la didattica, egli seguì alla lettera il metodo venturiano, come ammesso in occasione del X Congresso Internazionale di Storia dell'arte del 1912:

⁸³⁸ Sul metodo di Supino si veda SCIOLLA 2006, in particolare pp. 74-75. Cfr. anche SUPINO E VOLPE 2012, pp. 1-12.

⁸³⁹ PIGOZZI 2006, p. 64.

⁸⁴⁰ Conservato a Pisa e composto da 49 missive datate tra il 1881 e il 1920. Cfr. FAV, carteggio Supino Iginò Benvenuto.

⁸⁴¹ Supino è infatti uno dei pochi nomi citati da Venturi nelle *Memorie autobiografiche*, tra i “valorosi” da lui arruolati nella sua azione rinnovatrice dei musei e delle gallerie del Regno di fine secolo (cfr. VENTURI 1927a, p. 120).

⁸⁴² Su questo si veda SCIOLLA 2006, p. 72.

⁸⁴³ Sul ruolo di Venturi nella nomina a direttore del Museo del Bargello nel 1896 si veda la lettera a Fiorilli riportata da Giacomo Agosti in AGOSTI 1996a, p. 96, nota 46. Per quello nella nomina a docente straordinario a Bologna del 1907 si veda invece PIGOZZI 2006, p. 62. Su Supino direttore del Bargello si veda inoltre la mostra *Il metodo e il talento. Iginò Benvenuto Supino primo direttore del Bargello (1896-1906)*, svoltasi nel 2020 a cura di Beatrice Paolozzi Strozzi e Silvio Balloni (cfr. IL METODO E IL TALENTO 2010).

⁸⁴⁴ Egli pubblicò nel 1898 i due cataloghi scientifici del Museo Nazionale di Firenze e del Regio Medagliere (cfr. SUPINO 1898a e SUPINO 1899). Una connessione tra l'attività di Supino in questo campo e Adolfo Venturi è stata individuata da Gianni Carlo Sciolla in SCIOLLA 2006, p. 75.

«in fondo io e il collega Toesca a Torino non facciamo che seguire il metodo da lui inaugurato presso l'Università di Roma, e che consiste nel presentare agli studenti riprodotti in tante tavole i capolavori dell'arte; ciò che permette loro, quando l'insegnante illustra l'opera d'arte con notizie storico-artistiche, di vedere lo sviluppo della forma attraverso i tempi, o il carattere che l'artista prende sotto varie influenze. Inoltre affinché il giovane possa educarsi l'occhio alla visione dei caratteri e dello stile dei singoli artisti, quando se ne fa l'illustrazione, si fanno vedere a mezzo di proiezioni le loro opere principali»⁸⁴⁵.

Supino inaugurò infatti la seconda cattedra ufficiale in Italia, quella di Bologna (fondata nel 1907)⁸⁴⁶, successiva solo a quella di Venturi a Roma e a cui si affiancò presto anche quella di Toesca a Torino (1907-1908). Al suo arrivo a Bologna (dove poi insegnò fino al pensionamento nel 1933)⁸⁴⁷, mancavano anche i più elementari strumenti didattici, come era stato per la cattedra venturiana. Fu quindi Supino, secondo appunto l'esempio di Venturi, a doverne dotare l'università, svolgendo un'intensa attività di reperimento di fotografie e diapositive e istituendo quindi una raccolta fotografica, nella quale è oggi confluito anche il suo fondo fotografico personale⁸⁴⁸.

⁸⁴⁵ Relazione di I.B. Supino tenuta nella seduta plenaria del 16 ottobre 1912, pubblicata in ATTI X CONGRESSO INTERNAZIONALE DI STORIA DELL'ARTE 1922, p. 33.

⁸⁴⁶ Anche se Supino dovette attendere il 1914 per essere nominato professore ordinario.

⁸⁴⁷ Nel 1920 venne anche eletto Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia, carica che mantenne fino al 1923, per poi entrare a far parte della Commissione Permanente della Biblioteca Universitaria e ricoprire il ruolo di Direttore dello Stabilimento di Storia dell'Arte Medievale e Moderna. In occasione del suo pensionamento venne pubblicata una Miscellanea in suo onore sulla *Rivista d'arte*, con una quarantina di studi italiani e stranieri, tra cui però non figura Adolfo Venturi (cfr. MISCELLANEA RIVISTA D'ARTE 1933). Durante l'inaugurazione dell'anno accademico 1934-1935, su proposta del Ministro dell'Educazione Nazionale, Supino venne inoltre nominato professore onorario, carica poi revocata all'inizio dell'anno accademico 1938-1939, quando fu tra i docenti allontanati dall'università a causa delle leggi razziali fasciste per via della sua fede ebraica.

⁸⁴⁸ Il fondo denominato "Fototeca Supino", che consta di 8.200 fotografie di opere d'arte (soprattutto albumine, gelatine ai sali d'argento, e in misura minore aristotipi, stampe al carbone e coltotipi) databili tra il 1870 e il 1940. Sottoposto nel corso degli anni a diversi accorpamenti e smembramenti, oltre che a vari progetti di riordino, il fondo include al suo interno anche fototipi provenienti da altri archivi di persona. Sono documentate al suo interno opere archeologiche, di scultura, architettura, grafica, arti decorative e pittura dal Medioevo al XIX secolo. Il fondo venne donato dagli eredi di Supino nel 1954 insieme alla sua intera biblioteca, che ancora oggi costituisce il corpus principale della biblioteca del Dipartimento di Arti Visive.

Nel 1990 le 3260 fotografie della serie denominata "Partizione Antica" vennero trasferite presso l'Archivio Storico dell'Università di Bologna e sottoposte a riordino su base topografica, catalogazione e digitalizzazione (le fotografie e le relative schede sono pubblicate online: cfr. <https://archiviostorico.unibo.it/it/archivio-fotografico/altre-collezioni-e-fondi/fondo-igino-benvenuto-supino> e <https://sol.unibo.it/SebinaOpac/query/supino%20KF BIBVIRT:ubosg%20KF MAT:fotografia?context=catalogo>). Nel 2006 il nucleo conservato presso l'Archivio Storico è stato poi ricongiunto al resto del Fondo presso il Dipartimento delle Arti, e dal 2018 le fotografie della Fototeca Supino sono al centro di un progetto di valorizzazione, che prevede una mappatura dei fototipi, il loro riordino e la catalogazione, al fine di rendere fruibile il fondo a tutta la comunità di studiosi (cfr. PIGOZZI 2018a). Tra il 2019 e il 2020 l'intera serie "Partizione Antica" è stata catalogata dalla Fondazione Federico Zeri, nell'ambito di una convenzione con il Dipartimento delle Arti, e resa disponibile nel catalogo online della fondazione (cfr. http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.livello.jsp?decorator=layout_resp&apply=true&locale=it&tipo_scheda=fondo&id=9).

I materiali furono reperiti da Supino sia attraverso commissioni e acquisti sistematici, effettuati anche con mezzi propri, che ricevendo importanti doni⁸⁴⁹. Come suggerito dal passo appena citato, Supino fece inoltre certamente uso degli strumenti didattici ideati da Venturi a Roma, ed è probabile perciò che in quel caso, come fu anche per Toesca a Torino (lo vedremo meglio nel prossimo paragrafo), egli si rivolgesse direttamente al maestro per reperirli, attraverso prestiti o ordinazioni ai suoi fornitori. Purtroppo, al contrario di quanto accade a Torino, all'interno della fototeca bolognese non sono però conservati materiali di questo genere (né gli atlanti e neanche gli albumetti)⁸⁵⁰. A sostegno dell'ipotesi proposta, però, possono essere menzionate due tavole individuate presso l'Archivio Storico Fotografico della Sapienza⁸⁵¹, di formato 25x35 cm e composte da diverse immagini di bassorilievi ravennati (**figg. 233-234**). Le tavole recano infatti le annotazioni «Viste e si stampi» (**fig. 236**) siglata da Venturi, e «Per il Sig. Cav, Supino» (**fig. 235**), che permettono di affermare innanzitutto che vi sia stato certamente uno scambio tra Venturi e Supino. La prima nota lascia intendere inoltre che si trattasse di bozze per una successiva stampa: per la loro natura di tavole composite, è possibile perciò supporre che potesse trattarsi nello specifico bozze da cui trarre i famosi “atlanti per l'insegnamento”, progettati da Venturi e poi passati anche al collega⁸⁵².

Come si diceva, presso l'Università di Bologna si conserva oggi una fototeca che custodisce anche il fondo fotografico personale di Supino, costituito dalle fotografie che egli utilizzò come supporto alla didattica, alla ricerca storico-artistica e all'editoria, raccolte tramite acquisti e commissioni presso le principali ditte fotografiche dell'epoca, lo scatto in prima persona⁸⁵³ o appunto lo scambio con altri studiosi. Nel fondo, ad esempio, sono ampiamente documentate

⁸⁴⁹ Ad esempio, la donazione del 1919 da parte del Ministero della Pubblica Istruzione di un nucleo di 4.800 fototipi appartenuti a Pasquale Nerino Ferri, fondatore e primo direttore del Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi, che aveva lavorato con Supino presso l'Ufficio Esportazione di Firenze (cfr. CALANNA 2018, p. 103).

⁸⁵⁰ L'informazione è stata desunta effettuando uno spoglio delle 3260 fotografie della sezione “Partizione antica” digitalizzate e pubblicate online: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.livello.jsp?id_padre=&id=9&tipo_scheda=fondo&decorator=layout_resp&apply=true&locale=it. Ringrazio inoltre Giulia Calanna per avermi confermato che anche nella restante parte del fondo Supino, attualmente in fase di riordino, siano conservate solo fotografie di formato 18x24 cm circa, e nessun atlante o stampa di grande formato.

⁸⁵¹ Nel corso dell'attività di censimento commentata nel capitolo II del presente studio. Le tavole sono conservate sciolte nell'armadio 2, cassetto 63.

⁸⁵² Non sono state inoltre individuate pubblicazioni relative a tali soggetti all'interno della bibliografia di Supino (cfr. CRISTALLINI 2006b), il che aggiunge validità al fatto che si trattasse di bozze per fini didattici e non editoriali. Se così fosse, tali tavole conservate presso La Sapienza potrebbero essere datate ai primi anni di docenza di Supino a Bologna, tra la fondazione della cattedra nel 1907 e almeno il 1912, quando appunto in occasione del X Congresso Internazionale di Storia dell'arte di Roma egli dichiarò esplicitamente di fare uso dei suddetti atlanti venturiani. Come si diceva, però, non si conservano a Bologna versioni stampate degli atlanti. La questione delle due tavole romane resta quindi attualmente irrisolta. Il cartoncino di supporto di colore verde, presente anche in numerose fotografie conservate a Bologna, apre inoltre alla possibilità che le due tavole possano essere state invece oggetto di uno scambio contrario, ovvero inviate da Supino a Venturi e non viceversa.

⁸⁵³ Cfr. PIGOZZI 2018b, p. 5.

le opere e i monumenti indagati dallo studioso nelle sue pubblicazioni, soprattutto inerenti alla scultura romanica e gotica⁸⁵⁴, sebbene anche la raccolta messa insieme da Supino (come quella venturiana) sia estremamente varia, e contenga al suo interno riproduzioni di tutte le arti, dal Medioevo al XIX secolo. Come notato da Marinella Pigozzi, infatti, nella sua fototeca non si trovano solo stampe raffiguranti soggetti riconducibili alla sua attività di studioso di scultura, ma anche soggetti archeologici, pittorici, di arti minori e opere conservate in numerosi paesi esteri, dal bacino del Mediterraneo all'India, a dimostrazione di un suo interesse per tutte le forme d'arte e per la fotografia in generale come strumento documentario⁸⁵⁵.

Anche Supino considerò quindi le raccolte di fotografie un importante sussidio agli studiosi. Questo non è testimoniato solo dalla sua fototeca, ma ad esempio anche dalle circa 500 stampe fotografiche destinate al costituendo archivio fotografico della Soprintendenza che egli donò nel 1915 a Francesco Malaguzzi Valeri, allora direttore della Pinacoteca Nazionale di Bologna⁸⁵⁶.

Pur ritenendo la fotografia uno strumento essenziale per il moderno studio della storia dell'arte, Supino condivise però con Venturi anche la necessità del rapporto con gli originali. Anch'egli era infatti dell'idea che le opere dovessero essere necessariamente viste dal vivo, come è perfettamente testimoniato dallo spostamento dei suoi interessi dai temi toscani a quelli bolognesi in seguito al trasferimento nel capoluogo emiliano, che si riflesse sia sui suoi corsi, modificati perché fossero incentrati su opere più vicine e quindi facilmente verificabili dai suoi allievi di persona⁸⁵⁷, che a livello editoriale. Mentre i primi scritti riguardavano la Toscana, infatti, lentamente la sua attenzione si spostò sempre di più verso il versante bolognese, fino a quello che è considerato il suo capolavoro, *L'arte nelle chiese di Bologna* (1932-1938)⁸⁵⁸, giunto a noi incompleto. A questo proposito, è possibile notare che la principale differenza tra le pubblicazioni di Supino e quelle di Venturi fu appunto che, mentre quelle di quest'ultimo ebbero respiro nazionale, quelle di Supino furono sempre strettamente legate ai luoghi della sua vita e della sua ricerca⁸⁵⁹.

⁸⁵⁴ A testimonianza di come le fotografie conservate nel suo fondo oggi universitario fossero usate dallo studioso non solo a fini didattici, ma anche di studio ed editoriali.

⁸⁵⁵ Cfr. PIGOZZI 2018b, pp. 8-9.

⁸⁵⁶ Si trattava principalmente di fotografie di soggetti pittorici, e in minor numero scultorei, che Supino aveva utilizzato a corredo di saggi e monografie pubblicati da Alinari. Cfr. CALANNA 2018, p. 116.

⁸⁵⁷ Cfr. PIGOZZI 2009, p. 93.

⁸⁵⁸ Cfr. SUPINO 1932 e SUPINO 1938.

⁸⁵⁹ Per la sua bibliografia completa si veda CRISTALLINI 2006b.

Parlando di produzione editoriale, anche e soprattutto in quel campo Supino fu un grande pioniere nell'utilizzo della fotografia in Italia. Un ruolo fu sicuramente giocato in questo senso dal già accennato stretto rapporto di collaborazione che lo studioso strinse con il fotografo-editore più importante del paese, Alinari, in società con il quale Supino contribuì alla diffusione della fotografia d'arte in Italia e nel mondo a cavallo tra Otto e Novecento⁸⁶⁰.

Egli fu il primo e più assiduo studioso a collaborare alle edizioni della ditta, pubblicando numerosi importanti volumi: *Il Camposanto di Pisa* (1896), *Beato Angelico* (in francese, 1898), *il Medagliere mediceo del R. Museo Nazionale di Firenze* (1899), *Sandro Botticelli* (in italiano e francese, 1900), *L'arte di Benvenuto Cellini* (1901), le pubblicazioni sui Lippi (*Fra Filippo Lippi* e *Les deux Lippi*, 1902 e 1904), *Arte Pisana* (1904), *Gli albori dell'arte fiorentina* (1906) e altri ancora⁸⁶¹.

Il rapporto di Supino con gli Alinari fu fondamentale per la ditta, e per Vittorio Alinari in particolare. Nel momento in cui alla fine dell'Ottocento quest'ultimo decise di cambiare la produzione, fondando la casa editrice e cercando di intessere rapporti con il mondo della cultura, Supino fu infatti il suo primo e principale interlocutore, non solo per le edizioni artistiche ma anche per la selezione delle opere da fotografare, e per favorire il collegamento con gli altri studiosi dell'epoca⁸⁶². Egli fece infatti spesso da intermediario: ad esempio tra la ditta fiorentina e i suoi altri due principali collaboratori, Corrado Ricci e Marcel Reymond⁸⁶³, ma soprattutto con Venturi stesso (come testimoniato da diverse lettere contenute sia nel carteggio tra i due studiosi che in quello tra Venturi e Alinari, e come si vedrà approfonditamente nel prossimo capitolo)⁸⁶⁴. Egli fece da tramite con altri studiosi anche in quanto direttore della rivista mensile pubblicata da Alinari a partire dal 1903, la *Miscellanea d'arte* (poi dall'anno successivo *Rivista d'arte*, diretta insieme a Corrado Ricci e Giovanni

⁸⁶⁰ Il rapporto tra Supino e la casa Alinari è stato studiato da Monica Maffioli (cfr. MAFFIOLI 2010) e da Luigi Tomassini (cfr. TOMASSINI 2015).

⁸⁶¹ Cfr. SUPINO 1896, SUPINO 1898b, SUPINO 1899, SUPINO 1900, SUPINO 1901, SUPINO 1902, SUPINO 1904, SUPINO 1906b. Supino partecipò anche alla stesura del catalogo Alinari *Guide aux monuments, églises, galeries, musées, & de la ville de Florence* (1904), scrivendo le brevi introduzioni alla storia e all'arte di Firenze (cfr. ALINARI 1904b). Sul tema cfr. anche FERRETTI 2003a, p. 230.

⁸⁶² Cfr. TOMASSINI 2015, p. 148-149. Per esempio, è tramite Supino che Giovanni Pascoli e Plinio Novellini proposero a Vittorio Alinari di pubblicare un poema scritto dal primo e illustrato dal secondo, che però non dovette andare in porto, nonostante il forte interesse del fotografo per l'illustrazione della produzione letteraria (oltre al concorso per l'illustrazione della *Divina Commedia* aveva infatti indetto nel 1905 anche un concorso per l'illustrazione delle commedie di Goldoni, che però non si realizzò per mancanza di partecipanti; proposto di realizzare a Firenze un'esposizione internazionale di fotografia applicata all'illustrazione del libro, altro progetto che purtroppo però non venne mai portato a termine; concentrato le energie della sua casa editrice sulla pubblicazione del *Decameron* illustrato da Tito Lessi tra il 1909 e il 1915; e soprattutto dedicato la sua opera più importante ai *Paesaggi Italiani nella Divina Commedia*). Cfr. MAFFIOLI 2010, p. 218.

⁸⁶³ Cfr. MAFFIOLI 2010, p. 220, nota 8 e CALANNA 2018, p. 117.

⁸⁶⁴ Cfr. FAV, carteggi Supino Iginio Benvenuto e Alinari Vittorio.

Poggi)⁸⁶⁵, attorno alla quale gravitarono molti dei nomi che poi si ritrovano tra i collaboratori della casa editrice.

Al contrario di altri colleghi, insomma, Supino non si limitò a servirsi delle foto Alinari per le sue pubblicazioni ma, soprattutto nel periodo toscano, partecipò direttamente all'attività editoriale promossa da Vittorio e alle altre iniziative della ditta (ad esempio fu nella giuria dei due famosi concorsi artistici indetti a inizio Novecento)⁸⁶⁶. Anche se meno intensi, i rapporti con la casa fiorentina durarono anche oltre il trasferimento di Supino a Bologna nel 1907⁸⁶⁷, tanto che ancora nel 1920 egli lavorò con gli Alinari a una impresa editoriale molto impegnativa, i due monumentali volumi dedicati a Giotto, e fu addirittura tra coloro che costituirono la società I.D.E.A., che rilevò l'attività dopo il ritiro di Vittorio. Quest'ultimo aspetto costituisce una testimonianza importante non solo della continuità dei legami con gli Alinari e con l'ambiente fiorentino, ma soprattutto della sua forte attenzione per la fotografia e per l'editoria d'arte⁸⁶⁸.

Una volta a Bologna, Supino strinse però un forte legame anche con altri fotografi specializzati in particolare nella riproduzione di opere d'arte emiliane, i Croci⁸⁶⁹, che lavorarono per molti anni al suo fianco e sotto la sua guida⁸⁷⁰ (e il cui archivio si conserva oggi insieme a quello del docente presso l'Università di Bologna)⁸⁷¹.

Dal rapporto intrattenuto con i fotografi emerge quindi che, come abbiamo visto già per Venturi e Wölfflin (e soprattutto come vedremo per Toesca), anche per Supino era molto importante che lo storico dell'arte dirigesse i fotografi nella scelta di soggetti e inquadrature. Come evidenziato da Monica Maffioli, ad esempio, già in occasione della pubblicazione del suo primo volume con Alinari nel 1896, il *Camposanto di Pisa*, egli era intervenuto in prima persona nel fornire indicazioni ai fotografi sulle angolazioni più corrette per riprendere i dettagli scultorei

⁸⁶⁵ Con la triade Supino, Ricci e Poggi Alinari pubblicò anche il volume *Il Bigallo* nel 1905, anno in cui però nel frattempo la *Rivista d'arte* cambiò editore. La rivista era in particolare dedicata allo studio dell'arte toscana di Quattro e Cinquecento, con un'impostazione prevalentemente storico-documentaria. Sull'argomento si veda SCIOLLA 2006, pp. 76-77.

⁸⁶⁶ Cfr. MAFFIOLI 2010, p. 218 e il paragrafo dedicato alla ditta nel prossimo capitolo.

⁸⁶⁷ Dopo le collaborazioni editoriali con Vittorio Alinari, fondamentale sarà per Supino quella con l'editore Angelo Fortunato Formiggini, a partire dal 1909. Dopo il trasferimento a Bologna collaborò inoltre anche con la Zanichelli. Su questo si veda MAINO 2006, pp. 225-227.

⁸⁶⁸ Come ha notato già Massimo Ferretti in FERRETTI 2006, p. 55.

⁸⁶⁹ La ditta Croci fu fondata da Felice Croci (1880-1934) a Bologna nel 1911. Dopo la sua morte, l'attività fu proseguita fino al 1941 dal figlio Enea, col nome di "Enea Croci Fotografo Editore". Si veda l'unico catalogo della ditta edito nel 1931 (cfr. CROCI 1931).

⁸⁷⁰ Sul tema cfr. BRIZZI 2006, p. 206-207.

⁸⁷¹ A cui venne venduto dagli eredi nel 1950. Cfr. <https://arti.sba.unibo.it/it/chi-siamo/archivio-croci>.

Anche presso l'Archivio Storico Fotografico della Sapienza sono presenti molte fotografie Croci (come già accennato nel capitolo dedicato, emerse durante l'attività di censimento della sezione dei medi formati), non è stato possibile però individuare evidenze di un loro rapporto diretto con Venturi.

(in quel caso del pulpito e del fonte battesimale del complesso pisano), come testimoniato in una serie di lettere a Corrado Ricci⁸⁷². Forse a causa della sua specializzazione nello studio della scultura, perciò, Supino sembra aver avuto ben presente il processo interpretativo alla base della fotografia, come abbiamo visto contemporaneamente teorizzato da Wölfflin in *Fotografare la scultura* proprio tra il 1896 e il 1897⁸⁷³.

Supino mostrò sempre interesse per la cura in prima persona delle illustrazioni che accompagnavano i suoi scritti, non solo nella progettazione e nella scelta degli scatti da pubblicare, ma degli aspetti grafici e tipografici delle sue opere: un altro aspetto che lo accomuna fortemente a Venturi. Le fotografie conservate a Bologna sono preziosi documenti in questo senso. Su di esse si conservano infatti annotazioni e ritocchi per la pubblicazione, molto simili a quelle riscontrate sulle fotografie della nostra fototeca⁸⁷⁴. Le immagini presentano numerose annotazioni manoscritte destinate agli editori, nonché ritocchi di vario tipo, che appaiono particolarmente interessanti appunto nel caso della scultura. Spesso, infatti, l'effetto tridimensionale delle opere è ottenuto nelle suddette fotografie attraverso espedienti come finte ombreggiature⁸⁷⁵, o l'isolamento dal contesto tramite scontornature, velature realizzate con pennelli e tempere, o veri e propri ritagli⁸⁷⁶.

Come per le fotografie venturiane dell'Archivio Storico Fotografico, alcune di queste immagini raccolte da Supino per fini editoriali e oggi conservate presso la fototeca bolognese possono essere ricondotte effettivamente a specifiche pubblicazioni. Ad esempio, Giulia Calanna ha individuato a Bologna numerose fotografie di opere conservate al Museo Nazionale del Bargello, presumibilmente commissionate da Supino per la realizzazione del suo catalogo edito nel 1898⁸⁷⁷, e un gruppo di fotografie di opere e monumenti pisani commissionate al fotografo Pietro Ammagliati, finalizzati all'illustrazione del volume *Arte Pisana* del 1904⁸⁷⁸.

⁸⁷² Le lettere, conservate presso il Fondo Ricci della Biblioteca Classense di Ravenna, sono citate in MAFFIOLI 2010, p. 217.

⁸⁷³ Cfr. WÖLFFLIN 1896 e WÖLFFLIN 1897.

⁸⁷⁴ Su questo argomento si veda lo studio di Paolo Giuliani, che ha effettuato un attento confronto tra le pubblicazioni di Supino e la donazione di fotografie dello studioso conservata presso il Dipartimento di Arti Visive dell'Università di Bologna: GIULIANI 2010, pp. 15-37. Per le annotazioni e i ritocchi presenti nell'Archivio Storico Fotografico, invece, si rimanda ai capitoli II e III del presente studio.

⁸⁷⁵ Cfr. GIULIANI 2010, pp. 31-34.

⁸⁷⁶ Cfr. anche CALANNA 2018, pp. 116-117.

⁸⁷⁷ Le fotografie sono menzionate da Giulia Calanna in CALANNA 2018, p. 118. In quel caso le fotografie dovettero però servire solo come ausilio allo studio preliminare per la composizione del volume, che non è illustrato (cfr. SUPINO 1898a). Anche il precedente catalogo del Museo Civico di Pisa, pubblicato da Supino nel 1894 e poi riedito nel 1906, non era illustrato (cfr. SUPINO 1894 e SUPINO 1906a, nell'edizione del 1906 erano presenti solo quattro tavole disegnate con tre mappe e un sigillo).

⁸⁷⁸ Sull'attività del fotografo Ammagliati si conoscono solo poche notizie, ovvero che fu attivo a Pisa almeno dagli anni Ottanta dell'Ottocento fino ai primi del Novecento e che fosse specializzato nella riproduzione di architetture e opere d'arte. Sul tema si veda CALANNA 2018, p. 112.

L'esempio più interessante di utilizzo di fotografie a scopo editoriale da parte di Supino è comunque costituito dalla già citata monografia su *GiOTTO* (1920)⁸⁷⁹, un'edizione estremamente ricca, edita dalla Alinari I.D.E.A. in soli 200 esemplari e illustrata con 258 illustrazioni, disposte in due tomi autonomi (tratte da fotografie Alinari, Anderson, Benvenuti, Brogi, Carloforti, Gargioli, Pampaloni e Sansaini). Di questo monumentale volume Supino seguì con particolare attenzione, come si diceva, tutte le fasi redazionali e tipografiche, dalla scelta del carattere delle didascalie al frontespizio, dalla qualità della stampa alla selezione di coloro che avrebbero dovuto recensire il lavoro⁸⁸⁰. Come poi sarà anche nel volume su *La basilica di San Francesco* del 1924, la particolarità dell'illustrazione di *GiOTTO* è l'utilizzo delle immagini in sequenza (**figg. 237-240**), «una sequenza 'cinematografica' di conoscenza»⁸⁸¹, che parte dal generale, o dall'esterno dell'edificio, per poi passare agli schemi grafici, agli interni con le tombe e i capitelli, alle pitture, alle vetrate, ai particolari decorativi: una caratteristica innovativa, già in parte riscontrata in Ricci e in qualche modo come vedremo anticipatrice della cosiddetta “rivoluzione” longhiana nell'uso delle riproduzioni fotografiche a scopo editoriale.

IV.8 - Il primo erede: Pietro Toesca

Lo storico dell'arte che più di tutti seguì (e sviluppò) il metodo di Venturi è l'allievo Pietro Toesca (1877-1962)⁸⁸². Questo vale ovviamente anche per il suo rapporto con la fotografia, che fu sempre simile e modulato su quello del suo maestro, come si evince ad esempio dall'ampio carteggio conservato presso il Fondo Venturi di Pisa⁸⁸³. Anche grazie all'insegnamento del maestro, nel corso della sua carriera Toesca seppe infatti cogliere con acume le potenzialità del mezzo fotografico quale strumento per la ricerca, la didattica, la tutela dell'opera e l'alta divulgazione, facendosi anche carico della direzione di importanti campagne fotografiche. Egli ereditò dal maestro il metodo del “vedere e rivedere” e della mediazione con i fotografi, nonché

⁸⁷⁹ Cfr. SUPINO 1920.

⁸⁸⁰ Come evidenziato da Monica Maffioli in MAFFIOLI 2010, p. 219, sulla base delle indicazioni presenti nella corrispondenza intercorsa nel 1920 tra Supino e Pampaloni, direttore editoriale della nuova Alinari I.D.E.A.

⁸⁸¹ PIGOZZI 2006, p. 64. L'interesse per i dettagli si intuiva già in alcune pubblicazioni precedenti, ad esempio *Arte Pisana* del 1905 (cfr. SUPINO 1905), specialmente in relazione alla scultura, anche se ancora non in maniera così sistematica (sicuramente anche per via del diverso contesto cronologico).

⁸⁸² Per il rapporto tra Toesca e Venturi si veda LORIZZO 2020.

⁸⁸³ Il carteggio copre tutte le fasi del rapporto tra i due studiosi, con 141 lettere datate tra il 1902 al 1941. Cfr. FAV, carteggio Toesca Pietro.

la concezione della fotografia come strumento fondamentale ma non sostitutivo della visione diretta dell'opera. Dal maestro apprese anche le applicazioni della fotografia in tutti i campi d'attività dello storico dell'arte, ereditando ad esempio gli stessi strumenti per la didattica e l'idea della selezione e dell'ordinamento delle riproduzioni all'interno delle pubblicazioni come gesto critico fondamentale da effettuare in prima persona. Per certi versi Toesca superò però come vedremo il metodo venturiano, approdando ad una maggiore cognizione del valore interpretativo della fotografia e facendone perciò un uso più consapevole.

Il rapporto dello studioso con la fotografia è stato ampiamente analizzato nel volume *Pietro Toesca e la fotografia. Saper Vedere*, curato da Paola Callegari ed Edith Gabrielli nel 2009. Si tenterà qui di darne conto, soprattutto in relazione ad Adolfo Venturi, in termini di debiti e superamenti della sua lezione all'interno dei vari campi d'attività e nel corso di tutta la carriera.

Come è noto, Toesca conobbe Venturi a Roma, dove fu suo allievo presso la Scuola di Perfezionamento tra il 1900 e il 1902⁸⁸⁴. Qui apprese, tra le altre cose, il metodo venturiano del “vedere e rivedere” (che egli poi trasformerà nel più concettuale “saper vedere”)⁸⁸⁵, ovvero dell'osservare le opere dal vivo e conservarne memoria attraverso taccuini e fotografie. Questo metodo, sperimentato sia durante il viaggio di studio effettuato a conclusione del Perfezionamento⁸⁸⁶, sia nei vari articoli scritti per le riviste dirette dal maestro⁸⁸⁷, lo portò a trovarsi fin da subito “sul campo” insieme ai fotografi, un atteggiamento che poi come vedremo rimase sempre presente in tutta la sua carriera.

Già in questi primi anni Toesca dimostrò un forte interesse per la fotografia, probabilmente già in parte esistente prima dell'incontro con Venturi. Essa era giudicata dallo studioso di fondamentale importanza, non solo per le sue ricerche personali, ma anche per la comunità: ad

⁸⁸⁴ Mentre in precedenza Toesca aveva compiuto gli studi liceali e universitari a Torino, conseguendo la laurea in lettere nel 1898 con una tesi sui trattati d'arte dal Medioevo al Cinquecento, pubblicata due anni dopo col titolo *Precetti d'arte italiani. Saggio sulle variazioni dell'estetica nella pittura dal XIV al XVI secolo*. Importanti per la sua formazione dovettero essere poi anche i due anni trascorsi a Firenze tra l'agosto 1898 e l'autunno del 1900.

⁸⁸⁵ Cfr. TOESCA 1932.

⁸⁸⁶ Il cui itinerario comprese Toscana, Umbria, Emilia Romagna, Veneto, Lombardia e Piemonte, e la cui relazione venne pubblicata su *L'Arte* nel 1903 con il titolo *Ricordi di un viaggio in Italia* (cfr. TOESCA 1903). Sui viaggi di studio degli allievi venturiani si veda LORIZZO - AMENDOLA 2014.

⁸⁸⁷ Le prime lettere del carteggio pisano sono infatti spesso resoconti e progetti di viaggi, e coinvolgono l'invio e la commissione di fotografie (cfr. FAV, carteggio Toesca Pietro). In merito a questo argomento, Loredana Lorzio ha analizzato un episodio avvenuto nel 1902, quando il maestro si fece consegnare da Federico Hermanin le fotografie degli affreschi della chiesa di San Gregorio nel Sacro Speco di Subiaco (appena realizzate per conto del viceispettore del Gabinetto Nazionale delle Stampe da Giovanni Gargioli), per poi darle all'allievo prediletto incaricandolo di recarsi sul posto per verificare dal vivo le pitture. Esse furono poi utilizzate da Toesca per il saggio sugli affreschi di Anagni pubblicato quell'anno su *Le Gallerie nazionali italiane* (cfr. LORIZZO 2020, pp. 47-48 e TOESCA 1902).

esempio come strumento di salvaguardia della memoria delle opere da possibili perdite o furti degli originali⁸⁸⁸. Tale concezione venne esposta in maniera diretta nei primi del Novecento all'interno del noto articolo sull'Ufficio Fotografico del Ministero della Pubblica Istruzione (poi Gabinetto Fotografico Nazionale) pubblicato su *L'Arte* nel 1904⁸⁸⁹, in cui Toesca mostrò per la prima volta di avere a cuore la documentazione fotografica del patrimonio artistico nazionale e la formazione di specifici archivi pubblici⁸⁹⁰. Oltre a quanto già detto, nello scritto egli elogiava l'operato di Gargioli, ma esponeva anche la necessità di ampliare il lavoro e renderlo più sistematico. La soluzione proposta era quella di decentrare il lavoro, costituendo un ufficio fotografico in ogni biblioteca, archivio e museo, al fine di eseguire più campagne secondo lo stesso metodo, i cui negativi avrebbero dovuto essere poi inviati a Roma e messi così a disposizione degli studiosi⁸⁹¹.

Oltre ad interessarsi all'attività fotografica dello Stato, di cui appunto riconosceva bene i limiti, egli iniziò a rivolgere nello stesso periodo il suo interesse anche verso un altro tipo di archivio istituzionale: quello universitario. Ben presto iniziò infatti a dedicarsi a sua volta all'insegnamento. Conseguita proprio nell'aprile 1904 l'abilitazione alla libera docenza in storia dell'arte medievale e moderna, si trasferì l'anno seguente a Milano, dove lavorò come impiegato facente funzione di vice-ispettore alla Pinacoteca di Brera e, contemporaneamente, insegnò alla R. Accademia scientifico-letteraria⁸⁹². Successivamente, dopo aver ottenuto il secondo posto al concorso per la cattedra di storia dell'arte indetto nel 1906 dall'Università di Bologna (vinto da Supino), venne chiamato all'Università di Torino, dove dall'anno accademico 1907-08 venne così fondata la terza cattedra di storia dell'arte in Italia⁸⁹³. Toesca insegnò a Torino fino al 1914, per poi trasferirsi all'Università di Firenze fino al 1926, quando tornò a Roma. Nella capitale, come è noto, divenne il secondo docente ordinario di storia dell'arte alla Sapienza a partire dall'a.a. 1925-1926, ottenendo prima la cattedra di storia

⁸⁸⁸ Sul tema cfr. GABRIELLI 2009, p. 22.

⁸⁸⁹ Cfr. TOESCA 1904a.

⁸⁹⁰ Egli ebbe anche una piccola fototeca personale, oggi conservata dagli eredi (come riferito da Manuela Gianandrea in https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-toesca_%28Dizionario-Biografico%29/).

⁸⁹¹ Come notato da Edith Gabrielli nella monografia sopracitata, egli venne poi deluso nelle sue aspettative, dal momento che il suo suggerimento di decentrare l'attività fotografica dello Stato non venne accolto, e dovettero passare almeno vent'anni prima che il Ministero lo recepisce e dotasse le soprintendenze di archivi fotografici propri (cfr. GABRIELLI 2009, p. 44). In alcuni dei suoi numerosi articoli pubblicati su *L'Arte* di quell'anno, comunque, Toesca utilizzò effettivamente fotografie del Ministero della Pubblica Istruzione, forse realizzate proprio su sua specifica richiesta (come ipotizzato da Paolo Venturoli in VENTUROLI 2000, p. 40). In particolare, si tratta di due corrieri, uno riguardante gli affreschi di Grottaferrata, illustrato con diverse fotografie di dettagli pittorici e architettonici, e l'altro sul restauro del palazzo papale a Viterbo, illustrato con fotografie del prima e dopo. Tutte le immagini citate sono attribuite infatti al Ministero della Pubblica Istruzione (cfr. TOESCA 1904b e TOESCA 2904c).

⁸⁹² Su Toesca a Milano si veda ad esempio VENTUROLI 2000.

⁸⁹³ Sulla docenza di Toesca a Torino si vedano in particolare TOESCA 2011, ALDI 1993 e ALDI 2009.

dell'arte medievale, per poi passare a quella di storia dell'arte moderna e del Rinascimento dopo il pensionamento di Venturi nel 1931.

Oltre alla carriera accademica e alla ricerca scientifica, a Roma ricoprì anche altri importanti incarichi: ad esempio, diresse dal 1929 al 1937 la sezione Arte medievale e moderna dell'Enciclopedia italiana, dal 1939 entrò a far parte del Consiglio tecnico dell'ICR, tra il 1944 e il 1952 presiedette l'Istituto nazionale di archeologia e storia dell'arte. Nel 1946 venne nominato socio nazionale dell'Accademia dei Lincei, mentre nel 1947 uscì dai ranghi accademici, continuando però a insegnare fino al 1952⁸⁹⁴.

In tutti gli anni passati nell'insegnamento, una delle principali preoccupazioni dello studioso fu il reperimento di materiale illustrativo per la didattica e la creazione di apposite raccolte fotografiche. Secondo il modello venturiano, infatti, anche per il più giovane docente era imprescindibile corredare le lezioni con l'esposizione di materiale illustrativo, a lungo reperito chiedendo in prestito le tavole e i libretti progettati dal maestro per i suoi corsi romani. Toesca arrivò poi anche a fondare un gabinetto fotografico all'Università di Torino, e fu uno dei principali successori di Venturi anche nell'implemento dell'Archivio Storico Fotografico oggetto del presente studio (anche se, come già evidenziato, si è scelto in questa occasione di focalizzare la ricerca sul fondo attribuibile alla committenza del maestro).

Che il metodo venturiano fosse seguito alla lettera in entrambe le altre due sedi in cui l'insegnamento della materia era ufficiale è confermato, come abbiamo visto nel paragrafo precedente, da quanto affermato da Igino Benvenuto Supino in occasione del Congresso Internazionale di Storia dell'arte del 1912⁸⁹⁵. Anche il carteggio tra Toesca e Venturi è però molto ricco di riferimenti a questo argomento, tanto che il reperimento del materiale illustrativo appare quasi un chiodo fisso per lo studioso ligure (come del resto abbiamo visto fosse anche per il suo maestro). Nelle prime lettere Toesca chiedeva ad esempio molto spesso in prestito al maestro i suoi atlanti (o tavole, come le chiamava Toesca) per l'insegnamento, o cercava di convincerlo ad aiutarlo ad ottenerne anche di proprie. Già in una lettera del 1905, dopo aver elencato tutto il programma delle lezioni che aveva intenzione di impartire l'anno successivo (incentrato sul tema dell'arte lombarda), si diceva molto spaventato dall'«assoluta mancanza di

⁸⁹⁴ Sull'attività di Toesca a Roma si veda in particolare TOESCA 2020.

⁸⁹⁵ Si veda la relazione di I.B. Supino tenuta nella seduta plenaria del 16 ottobre 1912, pubblicata in ATTI X CONGRESSO INTERNAZIONALE DI STORIA DELL'ARTE 1912, p. 33, e già citata nel paragrafo precedente.

materiale illustrativo per le lezioni»⁸⁹⁶, e incalzava il maestro circa un progetto per la pubblicazione delle “tavole adatte per l’insegnamento”, di cui a quanto pare questi gli aveva dato notizia in una precedente comunicazione, sostenendo che Danesi ne avesse accettato l’impegno con l’aiuto del Ministero. Secondo chi scrive, è probabile che si trattasse del progetto di pubblicazione delle tavole proposto da Venturi al Congresso Internazionale di Scienze Storiche di Roma del 1903, di cui si è parlato nel capitolo precedente. Negli atti del Congresso, pubblicati proprio nel 1905⁸⁹⁷, è documentato infatti come la proposta venne accolta dal Congresso, che nominò una speciale commissione preposta⁸⁹⁸. Nella lettera Toesca, pur di ottenere quelle stampe per il suo insegnamento all’Accademia Scientifico-Letteraria, si diceva disposto a scrivere a titolo gratuito un piccolo testo di accompagnamento, in modo che Danesi, unendosi all’Hoepli, avrebbe potuto anche venderle e coprire tutte le spese. Il progetto probabilmente non dovette andare in porto, poiché non se ne conoscono gli esiti. In altre lettere dello stesso anno, inoltre, Toesca chiedeva ripetutamente a Venturi di inviargli le sue tavole in prestito, e lo stesso accadeva ancora nelle lettere del 1907, in una delle quali, esponendo le lezioni che avrebbe voluto impartire, egli aggiungeva nuovamente «ma qui mi sorgerà dinnanzi il grave ostacolo dei mezzi d’illustrazione», e in un’altra dello stesso anno che «le lezioni sarebbero inutili s’io non potessi disporre di materiale illustrativo»⁸⁹⁹.

Anche una volta a Torino, Toesca continuò a chiedere le tavole in prestito, che venivano inviate e restituite direttamente dalla Biblioteca Alessandrina, la quale come è noto all’epoca aveva in carico tutto il materiale iconografico relativo alla cattedra romana. A volte Toesca chiedeva anche di poter modificare l’ordine delle figure all’interno delle tavole, da cui si può intuire un pizzico di insofferenza da parte dell’allievo nell’essere vincolato così fortemente alle scelte del maestro. Con il passare degli anni sarebbe riuscito poi a stampare direttamente qualche copia, arginando il problema di dover sempre chiedere prestiti e, soprattutto, ottenendo più libertà nella selezione e disposizione delle opere.

Come già anticipato nel capitolo precedente, si può sostenere che alcune di queste tavole si conservino ancora presso l’ateneo torinese. Durante la presente ricerca, consultando il Fondo “Toesca-Fotografie” dell’attuale Biblioteca di Arte Musica e Spettacolo dell’Università di Torino, ho potuto infatti constatare la presenza di cinquantuno tavole di questo genere ancora

⁸⁹⁶ Cfr. FAV, carteggio Toesca Pietro, lettera del 15 novembre 1905.

⁸⁹⁷ Cfr. VENTURI 1905.

⁸⁹⁸ Cfr. CONGRESSO INTERNAZIONALE SCIENZE STORICHE 1905, p. XVII-XVIII.

⁸⁹⁹ Cfr. FAV, carteggio Toesca Pietro, lettere dell’8 e del 16 novembre 1907.

perfettamente conservate (**figg. 130-138**)⁹⁰⁰. Si tratta di tavole di grande formato (50x60 cm ca.), composte da un numero variabile di immagini dedicate ad uno stesso tema e montate su supporto secondario di cartone, che rispecchiano quindi tutte le caratteristiche descritte da Venturi e dagli allievi in merito ai suoi atlanti. Esse fanno parte di un nucleo di 100 stampe fotografiche catalogate e digitalizzate in occasione della tesi di laurea in Biblioteconomia nell'a.a. 2008-2009 da Viola Agata Lanza (relatore prof. Maurizio Vivarelli)⁹⁰¹. In occasione di tale studio, e poi anche in occasioni successive, esse sono state ricondotte ai primi anni d'attività di Toesca, ma trattate alla stregua delle altre fotografie, e mai esplicitamente individuate e studiate come le tavole per l'insegnamento di derivazione venturiana⁹⁰². Secondo chi scrive, però, si tratta indiscutibilmente degli strumenti didattici ideati da Venturi e poi reimpiegati da Toesca⁹⁰³.

Per ovvi motivi, non è stato possibile in questa sede effettuare un tale studio esaustivo per tutte le tavole. Si è però condotta una prima ricerca pilota, focalizzata su un campione di quattro tavole, utilizzate come caso studio. Le tavole selezionate sono in particolare quelle pubblicate da Lanza nel 2011⁹⁰⁴: una riprodotte quattordici opere di Giovanni Bellini (**fig. 135**), una dodici opere di Luca della Robbia (**fig. 136**), una otto opere di Domenico Ghirlandaio e Filippino Lippi (**fig. 137**), e una nove immagini dei Rilievi di Santi Butiglionti del fregio del portico dell'Ospedale del Ceppo di Pistoia rappresentanti le sette opere di misericordia (**fig. 138**). Tramite l'incrocio dei dati d'archivio, si è provato a individuare il docente responsabile della progettazione di ogni tavola: secondo chi scrive, è possibile ipotizzare che le prime tre

⁹⁰⁰ Cfr. FTF. Ringrazio Carla Uselli della Biblioteca di Arte Musica e Spettacolo dell'Università degli Studi di Torino per la disponibilità e per avermi permesso di consultare tutti i materiali digitalizzati conservati presso il "Fondo Toesca-Fotografie".

⁹⁰¹ Le 100 stampe fotografiche oggetto dello studio, tutte riferibili all'attività di Toesca, sono state anche ricondizionate, e si trovano attualmente riunite, ciascuna singolarmente custodita in una cartella di carta da archivio acidfree, in quattro contenitori di cartone antiacido per lunga conservazione appositamente realizzati. Una relazione dell'intera esperienza è stata pubblicata in BALDI - LANZA 2011. Sul tema si veda anche la documentazione relativa alla Fototeca sul sito della RETE FOTOTECHE/ARCHIVI FOTOGRAFICI UNIVERSITARI (<http://edvara.infofactory.it/fototeche-universitarie154/document/49465/>) e http://edvara.infofactory.it/media/upload/2022/05/25/versione-dossier-25_5-rid.pdf).

⁹⁰² Cfr. BALDI - LANZA 2011 e BALDI 2010. Anche all'interno della monografia edita nel 2009 *Pietro Toesca e la fotografia. Saper vedere*, non mi pare ci fossero riferimenti a tali materiali. Sul tema dell'insegnamento del docente a Torino erano infatti pubblicati gli albumetti di fototipie di cui si parlerà a breve, ma non le suddette tavole (cfr. CALLEGARI - GABRIELLI 2009, pp. 85-101). Lo stesso vale per il dossier pubblicato nel 2022 sul sito della RETE FOTOTECHE/ARCHIVI FOTOGRAFICI UNIVERSITARI, in cui sono inserite alcune riproduzioni delle tavole, ma non vi è accenno alla loro specificità all'interno del testo (cfr. http://edvara.infofactory.it/media/upload/2022/05/25/versione-dossier-25_5-rid.pdf, pp. 75-79).

⁹⁰³ Pertanto, sarebbe utilissimo avviare uno studio più attento di questi preziosi materiali ancora conservati, specialmente in confronto alle fotografie e agli altri materiali d'archivio (in particolare la corrispondenza e i libretti delle lezioni). Sarebbe interessante infatti comprendere meglio le scelte dei soggetti e della disposizione delle foto all'interno di ogni tavola, e soprattutto, visto che, come appena accennato, le tavole erano inizialmente chieste in prestito a Venturi, cercare di attribuire con certezza gli esemplari alla progettazione dell'uno o dell'altro docente.

⁹⁰⁴ Cfr. BALDI - LANZA 2011, pp. 116-118 e 122 (**fig. 139**).

siano da attribuire a Venturi, mentre l'ultima è interpretabile più plausibilmente come una creazione *ex novo* di Toesca. I soggetti delle prime tre sono infatti tutti presenti nell'elenco di tavole richieste in prestito dal giovane Toesca al maestro in una lettera del 16 novembre 1907 (per poter svolgere le sue lezioni a Torino, dove si sarebbe trasferito di lì a breve)⁹⁰⁵, mentre il soggetto dell'ultima, il fregio di Santi Butiglioni, non compare invece né in quella né in altre lettere di Toesca. Anche a livello formale si possono riscontrare delle differenze, ad esempio quest'ultima tavola presenta una composizione più ordinata rispetto alle altre. L'ipotesi proposta sembra inoltre supportata anche dai libretti dell'attività didattica di Venturi, ancora oggi conservati presso l'Archivio Storico della Sapienza, anche se purtroppo solo a partire dall'a.a. 1908-1909, in cui sono presenti lezioni dedicate a Giovanni Bellini, Filippino Lippi e Ghirlandaio (tenute il 21 maggio, 24 maggio, 1 febbraio e 3 febbraio 1909)⁹⁰⁶. Non sono presenti invece lezioni dedicate a Santi Butiglioni, e neanche a Luca della Robbia, ma è probabile che quest'ultimo tema fosse stato affrontato negli anni precedenti, appunto in corrispondenza o precedentemente alla lettera del 1907. Come si diceva, sarebbe importante secondo chi scrive estendere anche a tutte le altre tavole riscontri del genere, che potrebbero rivelarsi fruttuosi per l'attribuzione dei materiali all'uno o all'altro docente, e di conseguenza fornire nuove informazioni per lo studio delle rispettive attività.

Oltre alle tavole o atlanti, Toesca fece utilizzo anche dell'altro tipo di strumento didattico ideato da Venturi a Roma, gli albumetti di cui si è parlato nel capitolo precedente, ovvero quelle stampe fototipografiche senza didascalie e raccolte in fascicoli, che ancora oggi si conservano nell'Archivio Storico Fotografico e con cui venne finalmente risolto il problema di non poter modificare l'ordine delle immagini. Tali strumenti, soprannominati "beneamati foglietti", erano richiesti da Toesca a Venturi in alcune missive del 1908. Nelle lettere di quell'anno, Toesca fa infatti ripetutamente riferimento a tali materiali, chiedendone l'invio o ringraziando per la ricezione (in una in particolare, pur lamentandosi del fatto che l'università non gli concedesse nessun sussidio per i materiali didattici, egli chiedeva comunque di far continuare l'invio di fogli nuovi, di cui avrebbe risposto personalmente)⁹⁰⁷.

Come si è ampiamente trattato nel capitolo III del presente studio, questi albumetti approntati da Venturi per le sue lezioni, e venduti o prestati in seconda battuta anche a Toesca, si conservano in gran numero presso l'Archivio Storico Fotografico, ma ne esistono copie anche

⁹⁰⁵ Cfr. FAV, carteggio Toesca Pietro, lettera del 16 novembre 1907.

⁹⁰⁶ Cfr. ASS, Attività didattica, Libretti delle lezioni di Storia dell'arte medievale e moderna.

⁹⁰⁷ Cfr. FAV, carteggio Toesca Pietro, lettera del 15 aprile 1908.

presso l'Università di Torino. Al contrario di quanto abbiamo visto per le tavole, quindi, è in questo caso possibile effettuare un confronto: i materiali torinesi, pubblicati nel citato volume *Pietro Toesca e la fotografia*⁹⁰⁸ e datati intorno all'a.a. 1907-1908 (in base alla corrispondenza con le dispense redatte quell'anno ad opera di Temistocle Celotti e Roberto Longhi), appaiono molto simili a quelli conservati presso il nostro archivio.

Ad essere simili non sono però gli album rilegati, ma le pagine che li compongono, ovvero appunto i “foglietti”, che dovevano quindi essere inviati a Toesca sciolti. Tutti i fogli con le riproduzioni in fototipografia, infatti, risultano stampati dalla ditta romana Danesi, ma al contrario di quelli conservati alla Sapienza, rilegati insieme dalla altrettanto romana Legatoria Migliorini (**figg. 33 e 145**)⁹⁰⁹, i fogli torinesi non sembrano rilegati ma solo spillati insieme (**figg. 241-242**)⁹¹⁰.

Ad un confronto sistematico tra le pagine dei fascicoli torinesi pubblicati nel volume del 2009 e quelle dei nostri albumetti, le immagini sembrano però corrispondere. Anche se tra numerose altre immagini apparentemente non presenti nella versione di Torino, infatti, tutti i soggetti torinesi sono stati riscontrati anche all'interno degli album romani, riprodotti nello stesso esatto modo, con gli stessi accoppiamenti e le stesse dimensioni (**figg. 243-246**). Per la precisione, le immagini torinesi coincidono con alcune di quelle raccolte nelle serie I e III (che a loro volta coincidono tra loro) dei nostri albumetti, poi pubblicate nel volume VII tomo 1 della *Storia venturiana* e in alcuni articoli a varie firme su *L'Arte*⁹¹¹. Sembrerebbe però che l'ordine in cui

⁹⁰⁸ Cfr. CALLEGARI - GABRIELLI 2009, pp. 85-101.

⁹⁰⁹ Come ci informa un'etichetta presente su tutte le copie in nostro possesso, che presenta la dicitura: “Legatoria di Libri/ Luigi Migliorini/ Roma - Vicolo Sora, 30 - Roma/ Fabbrica di registri-scatole d'archivio/ Legature di lusso e comuni”.

⁹¹⁰ Come si evince dalle fotografie degli stessi pubblicate in CALLEGARI - GABRIELLI 2009, pp. 88 e 94.

⁹¹¹ Si tratta delle riproduzioni dell'*Adorazione dei Magi*, delle *Tre figure femminili e un bambino* e degli *Angeli con cartigli* di Stefano da Verona, quest'ultimo riprodotto insieme alla *Madonna con bambino e angeli* del Maestro di Illasi; degli affreschi rappresentanti *Il convito per le nozze di Teodolinda e Agilulfo* e *Il sogno di Teodolinda e la sua partenza per la ricerca del luogo dove fondare la basilica di Monza* dei Fratelli Zavattari nel Duomo di Monza; della *Dama con il falcone* e la *Giustizia* dell'ambito degli Zavattari; del *Triumphum Cupidinis* attribuito agli Zavattari all'epoca in Palazzo Borromeo a Milano; del *Gioco dei tarocchi* sempre di Palazzo Borromeo; della *Madonna con il bambino, Santa Caterina e il Beato Stefano Maconi* allora della Collezione Crespi; de *L'uomo con il garofano* e *Le stigmate di San Francesco* di Jan van Eyck; degli *Angeli musicanti* del *Polittico dell'agnello mistico* di Jan van Eyck insieme alla *Madonna con il bambino, Santa Barbara e un certosino* di Petrus Christus; delle miniature di Jean Bapteur e Jean Colombe dell'*Apocalisse di Savoia* dell'Escuriale; delle miniature dei Fratelli Limbourg con la *Tentazione di Cristo* e il *Paradiso Terrestre* de *Les Riches Heures* del duca di Berry; dell'*Incoronazione della Vergine* di Leonardo da Besozzo della chiesa di San Giovanni a Carbonara a Napoli; della *Madonna del Roseto* di Michelino da Besozzo; dei capilettera decorati del Codice di San Giorgio della Biblioteca Apostolica; del *Paramento di Narbona* del Louvre; della *Trinità con scene della vita di San Dionigi* insieme all'*Incoronazione della Vergine* del Museo di Berlino; della *Madonna con il bambino* del Maestro della Santa Veronica; della *Madonna col bambino e angeli* di Stefan Lochner insieme a *La Vergine nel Giardino Celeste e santi* del Maestro del Giardinetto del Paradiso di Francoforte; di *Guillaume Jouvenel des Ursins* di Jean Fouquet; della *Vergine protettrice* del Museo Crozatier; dell'*Angelo in volo* e del *San Domenico* di Michele Giambono; de *I Santi Cristoforo, Floriano, Dorotea, Sebastiano e un santo vescovo* di Bressanone.

erano disposti fosse diverso, e la cosa non è insolita poiché, come accennato, a differenza delle tavole o atlanti, questi foglietti, inviati sciolti, permettevano ad ogni docente di scegliere l'ordine in cui posizionare le riproduzioni per meglio adattare la sequenza al proprio discorso⁹¹².

Ancora fino al 1909 nel carteggio sono citati materiali illustrativi ricevuti da Toesca per tramite di Venturi. A partire da quell'anno, però, si fa finalmente riferimento alla costituzione anche a Torino di un archivio fotografico. In una lettera del 16 gennaio 1909, Toesca accennava infatti a Venturi della richiesta di un assegno straordinario per le spese di primo impianto di un suo Gabinetto di Storia dell'arte (e dell'acquisto di una macchina per proiezioni, il cui utilizzo è poi effettivamente documentato a partire dall'a.a. 1910-1911)⁹¹³, per cui chiedeva al maestro di intercedere presso il ministro⁹¹⁴. Di lì a breve Toesca avrebbe effettivamente costituito un Gabinetto di Storia dell'arte, anche se di proporzioni limitate a causa della scarsità dei fondi: già nel 1910 l'Istituto torinese risultava infatti fornito di un archivio fotografico ad uso degli allievi che poi, a soli due anni dalla fondazione, poteva vantare un patrimonio di millequattrocento fototipie ed un centinaio di grandi fotografie, in parte frutto di donazioni⁹¹⁵. Una lettera firmata da Pietro Toesca in data 21 giugno 1909 chiarisce quale fosse la situazione dell'Istituto: «Con l'esigua somma io ho potuto provvedere ai più gravi bisogni dell'insegnamento, non - come si conveniva - alla sua dignità; mi trovai fra continua difficoltà, sovente anche costretto a modificare il piano delle mie lezioni per mancanza di materiale dimostrativo»⁹¹⁶. La citazione, oltre a dare un quadro delle difficoltà dell'epoca nel reperimento del materiale illustrativo, fa emergere (come tutto il carteggio con Venturi), quanto la disponibilità di immagini fosse fondamentale per Toesca, tanto da influenzarne radicalmente il programma dei suoi corsi.

Anche una volta a Roma Toesca continuò il suo impegno nel reperire materiale per la didattica, e pertanto, come si diceva, a lui si deve sicuramente una significativa parte dei materiali oggi conservati nell'Archivio Storico Fotografico. Durante il censimento dei medi formati oggetto della presente ricerca, sono state individuate diverse fotografie a lui riconducibili in almeno 33

⁹¹² Sarebbe interessante riuscire perciò a datare con certezza tutti i materiali e analizzare sistematicamente tutte le immagini riprodotte da entrambi i docenti e l'ordine in cui essi le avevano posizionate.

⁹¹³ Cfr. ALDI 1993, p. 10.

⁹¹⁴ Cfr. FAV, carteggio Toesca Pietro, lettera del 16 gennaio 1909.

⁹¹⁵ La notizia è riportata da Monica Aldi in ALDI 1993, p. 10.

⁹¹⁶ La lettera, conservata presso l'archivio storico dell'Università di Torino, è citata in ALDI 1993, pp. 105-106.

cartelle⁹¹⁷. Il nome di Toesca è infatti presente sul verso di numerose fotografie, spesso tramite vera e propria firma, in altri casi apposto tramite timbro⁹¹⁸. Esso è inoltre spesso accompagnato da altre informazioni, come “Toesca Arte” o “Arte Toesca” (**fig. 247**) (probabilmente in riferimento ad articoli per la rivista venturiana), “Toesca Roma”⁹¹⁹, “Toesca, foto da restituire”⁹²⁰ o “da restituire a Toesca”⁹²¹. A volte le annotazioni non sono da attribuire direttamente allo studioso, ma permettono comunque di ricondurre le fotografie alla sua attività, come ad esempio la nota “per l’articolo nel bollettino d’arte prof. Toesca”, individuata su una fotografia del fotografo Perazzo in effetti inserita a corredo dell’articolo *Sculture fiorentine del Trecento* pubblicato da Toesca nel *Bollettino d’arte del Ministero della Pubblica Istruzione* del 1921⁹²². Oltre alle note scritte, si conservano sulle fotografie anche indicazioni per la pubblicazione attribuibili al docente, sia al recto che al verso, grazie alle quali è possibile ricondurle al suo operato. Non sempre ovviamente è possibile attribuire con certezza l’acquisto di tali fotografie allo studioso; in alcuni casi egli potrebbe infatti anche aver utilizzato materiali già presenti all’interno dell’archivio. In mancanza di indicazioni specifiche è quindi in generale molto difficile poter dire con certezza quali fotografie entrarono in archivio per opera di Venturi e quali di Toesca, anche in virtù dei continui scambi testimoniati all’interno del carteggio conservato a Pisa, della collaborazione dell’allievo alle riviste venturiane, della compresenza per diversi anni alle due cattedre della Scuola.

Alcune fotografie presenti in archivio e attribuibili a Toesca sono però state ricondotte da Loredana Lorizzo all’attività redazionale e direttiva per la sezione Arte medievale e moderna dell’Enciclopedia Italiana di Scienze Lettere ed Arti, a cui si Toesca dedicò contemporaneamente all’insegnamento romano tra il 1929 e il 1937 (scrivendo più di settanta voci)⁹²³. Questo testimonia innanzitutto come la fototeca della Scuola fosse «un laboratorio

⁹¹⁷ La presenza di fotografie firmate da Toesca era già stata individuata da Loredana Lorizzo in una precedente indagine, svolta a partire dalle voci dell’*Enciclopedia Italiana* redatte dallo studioso, sui seguenti soggetti: Biduino, Bonanno, Cavallini Pietro, Cimabue, Civate, De Grassi Giovannino, Domenico Veneziano, Giotto, Guidetto, Guido da Siena, Lippi Filippo, Masaccio, Maso, Masolino, Michelangelo, Michelino da Besozzo, Orcagna, Pesellino, Piero della Francesca, Sant’Angelo in Formis, San Vincenzo al Volturno, Sesto al Reghena, Talenti Francesco e Simone (cfr. LORIZZO 2009, per le cartelle consultate in particolare p. 122, nota 36).

⁹¹⁸ Il timbro “Toesca” è stato individuato in particolare su due fotografie conservate nelle cartelle “Giotto” e “Giotto, Assisi” (entrambe conservate nell’armadio 14, cassetto 112).

⁹¹⁹ L’annotazione è stata individuata nelle cartelle “Venezia, Tesoro di S. Marco” e “Argenti” (entrambe conservate nell’armadio 12, cassetto 134).

⁹²⁰ L’annotazione è stata individuata all’interno della cartella “Civitavecchia, fontana sul porto” (armadio 1, cassetto 71).

⁹²¹ Su una fotografia Alinari nella cartella “Terracina, Cattedrale” (armadio 1, cassetto 78).

⁹²² Cfr. TOESCA 1921, p. 152, fig. 4. La fotografia è conservata all’interno della cartella “Rossellino Antonio” (Pensile 2, sportello P8).

⁹²³ Cfr. LORIZZO 2009, pp. 107-109. Altre fotografie utilizzate a questo scopo sono conservate presso l’Archivio Iconografico dell’Istituto dell’Enciclopedia Italiana.

privilegiato sul quale esercitare continuamente i propri studi»⁹²⁴, ma anche come l'attività di ricerca di Toesca non fosse separata da quella di docente, proprio come abbiamo visto a proposito di Venturi. Una conferma di questo è fornita anche dall'esame degli argomenti delle lezioni del periodo torinese proposto da Monica Aldi, in cui risultava già evidente appunto una coincidenza tra didattica e ricerca personale⁹²⁵.

Toesca utilizzò moltissimo la fotografia per le proprie ricerche personali. Essa poteva servire ad esempio prima dello studio come indagine preliminare, o successivamente come ausilio alla memoria. Ne fece però anche uso durante i suoi sopralluoghi, per documentare le opere in sostituzione a quello che erano stati gli schizzi per Cavalcaselle e per Venturi (per cui invece come abbiamo visto non è documentato un uso diretto della fotografia)⁹²⁶.

Il fatto che Toesca fotografasse in prima persona è testimoniato dalla corrispondenza con amici e colleghi, come Berenson e Venturi, e confermato anche da un nucleo di lastre da lui eseguite, donate all'ICCD dopo la sua morte⁹²⁷. Come osservato da Edith Gabrielli⁹²⁸, sicuramente Venturi svolse in questo senso un ruolo fondamentale: egli riteneva infatti l'uso dell'apparecchio fotografico un esercizio fondamentale nel percorso formativo dei suoi studenti, e consigliava loro di portarlo con sé durante i viaggi sul territorio. Dal carteggio con Venturi, in cui come già accennato la fotografia è spesso al centro dei discorsi, si evince che, oltre a fotografare in prima persona, durante i suoi viaggi Toesca cercasse anche immagini per il maestro all'interno di libri, studi, cataloghi dei fotografi, archivi, e poteva anche capitare che supervisionasse i professionisti incaricati dal maestro di realizzare le tavole, ad esempio per la *Storia dell'arte italiana*. In cambio, Toesca chiedeva a sua volta a Venturi di aiutarlo a reperire le immagini, sfruttando la sua influenza magari per fare da tramite con i fotografi o sostenere le spese.

A proposito di sopralluoghi, con Venturi lo studioso ligure condivise anche l'idea di dover sempre accostare alla riproduzione la visione diretta dell'originale. Anche per Toesca quindi la fotografia, seppur di fondamentale importanza, doveva sempre essere accostata alla visione dell'opera, secondo il metodo del "vedere e rivedere" venturiano, che lo portò negli anni a continue perlustrazioni del territorio. Una ricca testimonianza dell'applicazione di questo

⁹²⁴ LORIZZO 2009, p. 109.

⁹²⁵ Cfr. ALDI 1993, pp. 112-113.

⁹²⁶ Anche Toesca si servì comunque degli schizzi, in particolare quando le condizioni ambientali e normative non permettevano la riproduzione attraverso la fotografia (cfr. GABRIELLI 2009, p. 23).

⁹²⁷ La donazione fu eseguita nel 1969, cfr. PERUGINI 2014, p. 176. Sull'utilizzo della macchina fotografica in prima persona da parte di Toesca si veda anche GABRIELLI 2009, pp. 15-17.

⁹²⁸ Cfr. GABRIELLI 2009, p. 17.

metodo, e quindi del suo schieramento a favore della visione diretta dell'opera, è offerto proprio dal carteggio con Berenson, il più fervente sostenitore invece della perfetta interscambiabilità della fotografia con l'originale⁹²⁹. In una lettera del 1950, ad esempio, Toesca scriveva all'amico:

«Ma l'impressione di sfogliare pagina per pagina il codice di Rossano non mai prima veduto, e ora esposto nella Bibl. Di Napoli! Altra cosa sono le riproduzioni! Il colore vi ha uno splendore vitreo come negli smalti di una coppa purpurea di Murano; e le pagine di porpora scritte in argento sono incantevoli come il mare sotto la luna»⁹³⁰.

Spesso Toesca ammise anche di aver cambiato opinione di fronte ad opere prima viste solo in fotografia. A proposito della tavola di Giotto a Berlino scriveva ad esempio ancora all'amico:

«Non mi aspettavo di trovarla guasta in tante parti; ma nelle parti meglio conservate, cioè in tutto il lato di destra, questa tavola mi è parsa un capolavoro: e se prima di vederla, dalle fotografie, sospettavo che potesse essere dell'ultimissimo tempo, ora mi pare che non sia troppo distante da Padova, e certamente anteriore agli affreschi di S. Croce»⁹³¹.

Con Bernard Berenson, conosciuto nel periodo dell'insegnamento fiorentino, Toesca intrattenne un importante rapporto di amicizia, ben documentato appunto dal citato carteggio⁹³². Con Berenson, come in minor parte con Venturi e altri colleghi, vi furono continui scambi di fotografie, che possono essere considerati quindi una delle principali modalità di reperimento delle immagini da parte di Toesca.

Lo studioso si servì inoltre dei servizi del Gabinetto Nazionale e commissionò e presiedette numerose campagne fotografiche. Per quanto riguarda il Gabinetto, fondamentale fu il suo rapporto con il primo direttore, Giovanni Gargioli (conosciuto forse per tramite di Venturi, con

⁹²⁹ Il tema del rivedere è più volte citato all'interno del carteggio con Berenson, composto da più di trecento missive inviate da Toesca al collega, datato tra il 1920 e il 1958 e conservato presso l'Archivio Berenson di Villa I Tatti a Settignano. Nel 1923, ad esempio, Toesca scriveva all'amico: «Avevo anch'io una mezza intensione di andare a Parigi nel Settembre ma credo che non l'attuero perché ho invece bisogno di rivedere ancora molte cose medioevali nell'Italia superiore e centrale e in questo dovrò impiegare tutta la prima metà di ottobre». Ancora un decennio più tardi scriveva ancora all'amico: «Riprendo ora un giro per l'Italia con lo scopo di vedere almeno una buona parte delle cose che ho dovuto lasciare in bianco nel preparare il mio volume sul Trecento. Sono, in genere, cose di architettura, in luoghi poco facili a visitare; e non so se mi basterà il tempo e il coraggio di rivedere tutto». Le lettere, del 15 agosto 1923 e del 9 settembre 1933, sono conservate all'interno dell'archivio Berenson di Villa I Tatti, e citate in GABRIELLI 2009, p. 22.

⁹³⁰ La lettera, del 13 maggio 1950, è conservata all'interno dell'archivio Berenson di Villa I Tatti, ed è citata in GABRIELLI 2009, p. 22.

⁹³¹ La lettera, del 2 agosto 1927, è conservata all'interno dell'archivio Berenson di Villa I Tatti, ed è citata in GABRIELLI 2009, p. 22.

⁹³² Il carteggio è stato studiato approfonditamente da Loredana Lorizzo in LORIZZO 2009. Sul tema degli scambi con Berenson si veda anche GABRIELLI 2009, pp. 40-41.

cui come vedremo il fotografo ebbe interessanti rapporti). Con lui Toesca instaurò un'amicizia fatta di profonda stima reciproca, e insieme compirono a inizio Novecento una serie di sopralluoghi, che influirono profondamente sulla sua formazione di storico dell'arte. Grazie ai permessi di Gargioli, egli ebbe infatti innanzitutto la possibilità di visitare chiese e palazzi altrimenti inaccessibili, ma soprattutto, vedendo il fotografo all'opera, egli ebbe modo di apprendere un'impostazione che poi rimase caratteristica del suo modo di operare, ovvero la ripresa analitica delle opere, volta a mettere a nudo le loro caratteristiche materiali e il loro stato di conservazione (al contrario di quanto facevano gli studi commerciali, più portati a produrre immagini sintetiche delle opere e focalizzarsi al massimo su qualche dettaglio più bello esteticamente)⁹³³.

Le campagne realizzate in collaborazione tra i due sono l'esempio perfetto di quella "alleanza strategica" e "pluralità autoriale"⁹³⁴ attribuibile alle operazioni fotografiche dell'epoca, in cui spesso la scelta delle opere e delle modalità di ripresa era il frutto dell'incontro tra fotografo e storico dell'arte.

L'esempio più importante è la nota campagna fotografica sui monumenti di Aosta, eseguita dal Gabinetto nel 1909 su commissione della Direzione Generale⁹³⁵, al fine di realizzare le foto necessarie ad illustrare il primo volume della collana *Catalogo delle cose di antichità d'Italia. Aosta*, voluto da Corrado Ricci ed edito nel 1911 a cura dello stesso Toesca⁹³⁶. Il lavoro venne eseguito in breve tempo⁹³⁷, sia da Gargioli che dall'assistente e futuro direttore Carboni, anche se non ci sono elementi per attribuire con certezza gli scatti all'uno o all'altro fotografo⁹³⁸. Anche le notizie circa le modalità adottate dallo studioso nel trasmettere le conoscenze e guidare i fotografi sono solo parzialmente note. Sicuramente egli redigeva degli elenchi di opere da fotografare, come dovette fare anche Venturi per le sue campagne commissionate al Gabinetto,

⁹³³ Cfr. GABRIELLI 2009, pp. 20-21. Egli, inoltre, sempre a questo proposito, non faceva abitualmente uso di ritocchi. Poteva capitare, però, che ricorresse alla scontornatura delle figure o addirittura al ritocco, quando fosse necessario a rendere più chiara la lettura (ad esempio ne fece largo impegno per l'apparato fotografico per l'Enciclopedia Italiana, cfr. MONCIATTI 2009, p. 69).

⁹³⁴ I termini sono citati da Benedetta Cestelli Guidi in CESTELLI GUIDI 2020, p. 239.

⁹³⁵ Il primo incrocio documentato tra i due riguarda però la documentazione dell'abbazia di San Vincenzo al Volturno, datata 28 luglio 1898. Lo studioso, infatti, pubblicherà queste immagini nel saggio dal titolo *Reliquie d'arte della badia di S. Vincenzo al Volturno* (TOESCA 1904d), mentre Adolfo Venturi nel 1902 darà notizia degli affreschi senza pubblicare le immagini (cfr. VENTURI 1901-1940, vol. II, pp. 259-260). Toesca donerà poi le immagini al costituendo archivio fotografico della Pinacoteca di Brera dopo avervi preso servizio nel 1904 (MONCIATTI 2009, p. 59).

⁹³⁶ Cfr. TOESCA 1911. Sul tema si veda PLATANIA 2011.

⁹³⁷ Già nel dicembre 1909 si trova la nota con la quale Gargioli invia al Ministero le 218 foto realizzate, mentre a Toesca ne invia 295 con una nota separata (le note, del 10 dicembre 1909 e del 13 dicembre 1909, sono citate in PERUGINI 2014, p. 176).

⁹³⁸ Cfr. PERUGINI 2014, p. 176.

ma in più era anche presente durante le riprese⁹³⁹. Per Toesca era infatti fondamentale che la conoscenza teorica dello studioso dirigesse le riprese, in modo che gli scatti trasmettessero tutte le caratteristiche formali e stilistiche dell'oggetto riprodotto, non solo nel caso di Gargioli ma di tutte le campagne. Come si diceva, forse proprio su influenza di Gargioli, importante per Toesca era anche documentare lo stato di conservazione. Emblematica è a questo proposito la campagna eseguita tra il 1905 e il 1907 dall'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo sugli affreschi di Castiglione d'Olena, per cui lo studioso impose che venissero fotografate anche le scene più rovinate del ciclo⁹⁴⁰. Un altro esempio della sua forte presenza all'interno delle campagne sono le fotografie delle pitture di Sant'Angelo in Formis commissionate ad Anderson nel 1925, per cui il fotografo, nonostante fosse un amico e un professionista fidato, poteva scattare in sua assenza solo «le cose più ovvie»⁹⁴¹.

Negli anni Quaranta del Novecento lo studioso prenderà poi parte come è noto alle campagne fotografiche dell'impresa fiorentina di Giulio Bencini e Mario Sansoni, dedicate alla documentazione dei cicli pittorici dell'abbazia di San Pietro in Civate, della cappella Bardi di Vernio in Santa Croce a Firenze, della basilica superiore di San Francesco ad Assisi, e di altre chiese e cicli minori di Assisi⁹⁴². Le fotografie verranno quasi interamente pubblicate nell'opera curata da Toesca *Artis Monumenta Photographice Edita*, uscita in quattro volumi tra il 1943 e il 1948 (**figg. 248-251**)⁹⁴³. Anche nel caso di questa campagna, non è noto l'effettivo ruolo di Toesca rispetto a quello dei fotografi, ovvero di chi fosse stata l'iniziativa, chi l'avesse finanziata, come venne deciso cosa e come fotografare. Benedetta Cestelli Guidi, tramite la consultazione della corrispondenza tra Toesca e Bencini (attualmente conservata dagli eredi dello studioso), è recentemente riuscita a ricostruire almeno alcune informazioni in merito, come ad esempio il fatto che a Toesca spettasse la selezione delle fotografie da pubblicare e la progettazione della sequenza in cui erano disposte, la redazione del testo critico e delle didascalie ragionate⁹⁴⁴.

⁹³⁹ Cfr. CESTELLI GUIDI 2020, p. 242.

⁹⁴⁰ Sul tema cfr. GABRIELLI 2009, p. 31.

⁹⁴¹ A Berenson, che domandava le ragioni del ritardo nell'invio delle fotografie, Toesca spiegò di essere stato costretto per vari motivi a procrastinare il giorno dell'arrivo, ma che «intanto, come scrissi alla sig.na Mariano, l'Anderson potrà eseguire a S. Angelo in Formis le cose più ovvie». La lettera, datata 15 agosto 1923 e conservata presso l'archivio Berenson di Villa I Tatti, è citata in GABRIELLI 2009, p. 31. Le fotografie furono incluse nel catalogo della ditta edito in quell'anno (cfr. ANDERSON 1925, in particolare pp. 21-22).

⁹⁴² Delle 826 fotografie eseguite (i cui negativi sono ora conservati presso l'ICCD, nel fondo Bencini&Sansoni: <http://www.iccd.beniculturali.it/it/194/fondi-fotografici/3874/bencini-e-sansoni>) ne vennero pubblicate 767. Cfr. CESTELLI GUIDI 2020, p. 242.

⁹⁴³ Cfr. TOESCA 1943-1948. Sul tema si veda MOZZO 2009.

⁹⁴⁴ Cfr. CESTELLI GUIDI 2020, in particolare pp. 243-244.

A proposito di queste campagne, va notato che alcune delle tavole sono conservate, distribuite nelle varie cartelle, presso l'Archivio Storico Fotografico: ad esempio quelle pubblicate nel primo volume, dedicato ai *Monumenti dell'Antica Abbazia di S. Pietro al Monte di Civate: Architetture Stucchi Affreschi*⁹⁴⁵, ed alcune della basilica di San Francesco ad Assisi⁹⁴⁶, riconducibili quindi abbastanza verosimilmente allo studioso (una copia dei volumi dal II al IV, inoltre, si conserva integra e provvista di testo introduttivo presso la sezione arte del Dipartimento di SARAS della Sapienza)⁹⁴⁷.

Nonostante le lacune circa le modalità esatte di trasmissione delle informazioni, in base a quanto si è detto Toesca rappresenta quindi sicuramente un ottimo esempio della collaborazione tra fotografo e studioso in quegli anni. La cosa non era nuova, anche per Venturi e colleghi era infatti fondamentale che nella scelta dei soggetti da riprendere vi fosse una mediazione tra lo storico e il fotografo⁹⁴⁸; nel caso di Toesca questo è avvenuto però in maniera sistematica ed è meglio documentato.

Il fatto che Toesca ritenesse fondamentale la supervisione dell'occhio dello studioso alle campagne fotografiche, come accennato, sottendeva una concezione della fotografia simile a quella di Venturi e alla sua idea di “vedere e rivedere”. Per Toesca fu però forse più chiaro il motivo, ovvero l'aspetto interpretativo della fotografia, come abbiamo visto presente in Venturi solo ad un livello che potremmo definire “inconscio” e mai esplicitato. Paola Callegari ritiene inoltre che Toesca considerasse la fotografia uno «strumento cognitivo, con funzioni che non sono solo documentarie o illustrative»⁹⁴⁹. La fotografia, in sostanza, non si limitava per lo studioso a documentare, ma permetteva di conoscere, consentiva cioè di vedere caratteristiche formali che non potevano altrimenti essere colte o descritte con le parole⁹⁵⁰. In quest'ottica, l'immagine costituiva quindi un ausilio fondamentale per l'interpretazione, e imprescindibile era perciò in questo senso inserire la fotografia all'interno delle pubblicazioni, al fine di aiutare

⁹⁴⁵ Si tratta di 101 fotografie, divise in numerose cartelle all'interno della sezione dei medi formati (la presenza delle foto era già stata segnalata da Loredana Lorizzo in LORIZZO 2009, p. 110).

⁹⁴⁶ In particolare, sei di opere di Cimabue (armadio 15, cassetto 107) e una relativa invece a Giotto (armadio 14, cassetto 112).

⁹⁴⁷ All'interno dello stesso armadio posto lungo il corridoio in cui sono conservati anche gli albumetti di fototipie.

⁹⁴⁸ Già Morelli, come abbiamo visto, riteneva fondamentale una selezione a priori di cosa fotografare da parte dell'esperto d'arte, come rimedio contro gli inganni prodotti dalle immagini. Wölfflin, poi, come è noto, aveva sostenuto la necessità dell'intervento dello storico dell'arte nella scelta delle corrette inquadrature, soprattutto per la riproduzione della scultura.

⁹⁴⁹ CALLEGARI 2008, p. 109. Lo stesso tema è affrontato anche da Alessio Monciatti in MONCIATTI 2009, in particolare pp. 66-70.

⁹⁵⁰ Il discorso appare simile a quello fatto da Ricci circa le capacità della fotografia di andare oltre quelle dell'occhio umano, ma al contrario del collega, come ripetuto più volte, Toesca riteneva comunque essenziale vedere l'opera dal vivo.

il pubblico a comprendere le argomentazioni esposte nel testo. Toesca aveva inoltre ben chiaro come le illustrazioni contribuissero fortemente anche al successo commerciale delle pubblicazioni, come si evince da alcune lettere inviate a Venturi a proposito de *L'Arte*, già citate nel capitolo precedente a proposito della difficoltà di reperimento e degli alti costi di riproduzione. In una lettera del 1905 per esempio, a proposito di alcune fotografie da far eseguire nel Museo di Torino per un suo articolo sui vetri dorati del Rinascimento, affermava: «di certo anche le copiose illustrazioni contribuiscono alla diffusione del periodico»⁹⁵¹.

Se lo scatto era, come abbiamo visto, un atto interpretativo, anche la scelta delle fotografie però lo era, e pertanto andava fatta in prima persona. Su quest'ultimo aspetto dello stesso parere era, come abbiamo visto nel capitolo precedente, anche Venturi. Per entrambi, inoltre, non solo era importante selezionare le immagini, ma anche ordinarle. Come si è già detto, anche per Venturi l'ordine delle fotografie era fondamentale e veniva scelto in prima persona e fin nei minimi dettagli in rapporto al testo, con grande investimento di energie da parte dello studioso. Si trattava però spesso probabilmente più un discorso di tipo estetico, con una concezione della pagina come una sorta di opera d'arte, memore della sua formazione da decoratore. Per Toesca, invece, più che per il suo predecessore, l'ordine delle immagini aveva un valore informativo, ed era quindi fondamentale per trasmettere la corretta lettura delle opere.

Nelle campagne come poi nelle opere editate, avviene così un progressivo mutamento nel modo di considerare il repertorio iconografico: non soltanto come semplice supporto documentale, ma come strumento conoscitivo in grado di coadiuvare l'occhio dello studioso nella lettura critica dell'opera d'arte. In questo Toesca si distanziò sempre di più dal maestro, abbandonando le sue lunghe descrizioni, le trascrizioni letterali delle opere, facendo sempre più guidare il pubblico dalle immagini stesse nell'analisi stilistica e formale. Anche per le campagne da lui dirette, chiedeva infatti ai fotografi di effettuare, oltre alle vedute d'insieme, anche una progressione di inquadrature sempre più strette e quindi di particolari sempre più minuti⁹⁵², arrivando a disporre le immagini in sequenze dal generale al particolare di taglio quasi cinematografico, come aveva già fatto Ricci (a cui abbiamo visto può essere attribuito il vero primato) e come poi farà Longhi (proprio in reciproca influenza con lo studioso ligure).

⁹⁵¹ E ancora nel 1908: «Sarebbe meglio rinunciare per qualche anno ancora a trarre utili dalla rivista, e consacrare tutto il piccolo eventuale guadagno a migliorare la parte grafica. Soltanto in questo modo la nostra rivista potrà guadagnarsi tutto il favore che merita!». Cfr. FAV, carteggio Toesca Pietro, lettere del 22 ottobre 1905 e del 2 marzo 1908.

⁹⁵² Ad esempio nella campagna ad Aosta con Gargioli del 1909, e poi in quella con Carboni sugli affreschi di Masolino nella cappella Branda Castiglioni di San Clemente del 1927. Sul tema si veda GABRIELLI 2009, p. 31.

Punto di arrivo di questo processo sono le campagne Bencini&Sansoni, ma, analizzando la sua bibliografia, l'interesse per i dettagli appare già evidente fin dalle prime pubblicazioni. Una simile attenzione per i dettagli era ad esempio già presente nella monografia su Masolino del 1908⁹⁵³, per cui Toesca aveva commissionato una serie di particolari all'editore del volume, l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo, da pubblicare in aggiunta alle riprese acquistate dal catalogo di fotografi come Alinari e Anderson (e ad alcuni particolari di Gargioli) (**fig. 252**), evidentemente giudicate insufficienti a trasmettere le sue argomentazioni.

Un altro esempio è poi *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, pubblicato da Hoepli nel 1912 con 481 fotoincisioni e 35 tavole fuori testo, la maggior parte delle quali riproducono appunto dettagli pittorici, musivi e miniati⁹⁵⁴. Come osservato da Alessio Monciatti⁹⁵⁵, pur non essendo indicati nel volume gli autori delle immagini, è probabile che anche in quel caso molte di esse vennero realizzate per l'occasione, su esplicite direttive di Toesca, poiché le illustrazioni sottendono delle precise scelte critiche, ed è già evidente in quel momento la capacità di usare con efficacia e consapevolezza le possibilità analitiche e conoscitive offerte dalla fotografia. Monciatti individua inoltre una differenza rispetto ai volumi pubblicati fino a quel momento della *Storia* venturiana, in cui, secondo lo studioso, non era ancora presente un uso tanto «semanticamente caratterizzato»⁹⁵⁶ delle illustrazioni. In effetti l'uso dei particolari è meno presente in Venturi, per cui in generale le foto servivano più a illustrare che a trasmettere letture critiche specifiche. A livello visivo, comunque, il volume sembra riprendere le idee venturiane circa l'impostazione della pagina, con soluzioni spesso ancora più curiose, con figure inserite in grande formato nella pagina lasciando spazio solo a pochissime righe di testo, o in piccolo in fondo alla pagina sotto alle note, o ancora entrando a far parte dello spazio dedicato ad esse (**figg. 253-254**)⁹⁵⁷.

Secondo Marco Mozzo⁹⁵⁸, però, la disposizione delle tavole in sequenza, sempre più evidente tra la fine degli anni Venti e gli anni Trenta, era stata ispirata da precedenti esperienze longhiane. Egli la individua a partire dal 1929, con il volume *La pittura fiorentina del Trecento*⁹⁵⁹, che sembra appunto recepire la lezione della prima edizione del *Piero della Francesca* pubblicato da Longhi nel 1927⁹⁶⁰. Secondo Edith Gabrielli⁹⁶¹, però, d'altra parte, lo

⁹⁵³ Cfr. TOESCA 1908.

⁹⁵⁴ Cfr. TOESCA 1912.

⁹⁵⁵ Cfr. MONCIATTI 2009, pp. 64-65.

⁹⁵⁶ MONCIATTI 2009, p. 71.

⁹⁵⁷ Cfr. TOESCA 1912, ad esempio pp. 9, 17, 27.

⁹⁵⁸ Cfr. MOZZO 2009, p. 189.

⁹⁵⁹ Cfr. TOESCA 1929.

⁹⁶⁰ Cfr. LONGHI 1927a.

⁹⁶¹ Cfr. GABRIELLI 2009, pp. 47-48.

stesso volume di Longhi non sarebbe stato possibile senza l'insegnamento di Toesca, di cui appunto fu allievo a Torino. Nella *Pittura fiorentina* non c'è però ancora quella sistematicità che vediamo in Longhi, e questo, a mio avviso, è dovuto ad una maggiore correlazione tra testo e immagini. In entrambi i casi le immagini sono infatti disposte fuori testo, ma nel volume di Toesca la scelta dei particolari sembra rispecchiare maggiormente delle precise argomentazioni, e non una generale lettura analitica dell'immagine⁹⁶². Anche se nell'ordine le immagini non seguono perfettamente il testo (anche perché all'interno di esso sono presenti continui rimandi a confronti tra opere e artisti diversi, che non sempre sono rispecchiati nella sequenza delle opere), inoltre, sono ad esso collegate attraverso espliciti rimandi ai numeri delle tavole al lato della pagina.

Una simile impostazione si riscontrava già anche nella citata monografia di Masolino, ma attraverso un'altra strategia. Anche in quel caso la maggior parte delle immagini erano poste fuori testo, probabilmente per volere dell'editore, ma Toesca scelse di disporle in quel caso in ordine di menzione all'interno del volume, non in ordine cronologico⁹⁶³, ancora una volta per mantenere evidente il legame tra i due linguaggi pur essendo essi divisi spazialmente.

Un altro esempio dell'uso informativo dei dettagli e di una loro scelta fortemente legata alle argomentazioni sostenute nel testo da parte di Toesca è l'articolo sulla Pietà di Palestrina, apparso su *Le Arti* nel 1938⁹⁶⁴. Anche per il saggio lo studioso commissionò un'apposita campagna di riproduzione dell'opera, affidata quell'anno a Giuseppe Pagano⁹⁶⁵, architetto di

⁹⁶² La scelta dei particolari in Longhi è cioè rigorosa e sistematica, basata solo sulla sequenza di dettagli data dal progressivo avvicinarsi dell'obiettivo all'opera (certo pur sempre secondo le indicazioni dello studioso). In Toesca, invece, la scelta appare più criticamente indirizzata e correlata alle argomentazioni espresse nel testo. Se in alcuni casi, infatti, troviamo le stesse sequenze di dettagli sempre più ravvicinati (ad esempio nella rappresentazione del *Compianto sul Cristo morto* di Giotto a Padova, riprodotto nella sua interezza nella tavola 57 e in due zoom progressivi nelle 58-59), in molti casi sono invece presenti al loro posto confronti con particolari di opere di artisti diversi. Solo a titolo di esempio, nella *Pittura fiorentina* la tavola 1 rappresenta la *Maestà* della chiesa di S. Trinita di Cimabue, e nelle tavole successive (2a e 2b) è proposto l'accostamento tra un particolare Brogi della suddetta opera raffigurante un angelo e il particolare di un angelo tratto dal *Giudizio Universale* di Pietro Cavallini a Santa Cecilia in Trastevere. Lo stesso accade tra la tavola 14, raffigurante la scena di san Francesco che dona il proprio mantello a un povero di Giotto ad Assisi, e le successive tavole 15a e 15b, in cui sono messi a confronto il particolare Alinari del volto di San Francesco dall'affresco citato e il volto di un apostolo del *Giudizio* di Cavallini. Tramite i rimandi inseriti nel testo, sappiamo che nel primo caso l'intenzione di Toesca era evidenziare «il diverso senso pittorico» (TOESCA 1929, p. 9) di Cimabue e Cavallini, nel secondo caso invece i tratti che Giotto riprese da Cavallini, specialmente nella rappresentazione dei volti, nelle scene della vita di San Francesco ad Assisi (cfr. pp. 14-15).

⁹⁶³ Come sottolineato dallo studioso stesso nella nota introduttiva alle tavole fuori testo: TOESCA 1908, p. 74.

⁹⁶⁴ Cfr. TOESCA 1938.

⁹⁶⁵ La documentazione della scultura venne realizzata da Pagano su commissione di Toesca nel 1938, in occasione dell'esposizione della stessa alla *Mostra autarchica del Minerale Italiano*. Si trattò per la precisione di quaranta scatti, sette dei quali sono stati rinvenuti all'interno della fototeca Berenson di Villa I Tatti, dopo essere state inviate al collega da Toesca nel 1939. Sul tema si vedano LORIZZO 2009, pp. 111-113 e MAFFIOLI 2014b, pp. 50 e 60, nota 44.

professione e fotografo dilettante. La scelta di Pagano doveva essere stata attentamente ponderata da Toesca, che evidentemente conosceva le peculiarità delle sue fotografie, caratterizzate da inquadrature inconsuete, riprese delle opere da molteplici punti di vista, e un interesse specifico per la materia⁹⁶⁶. Le immagini dovevano infatti servire allo studioso per uno scopo ben preciso, ovvero supportare l'attribuzione della scultura a Michelangelo: era quindi fondamentale la lettura analitica dei dettagli. L'articolo è infatti illustrato anche con fotografie Alinari, Anderson e Brogi, ma sono le riprese estremamente ravvicinate di dettagli come i volti e le mani delle immagini di Pagano, con i loro tagli prospettici dal basso verso l'alto e la luce radente volta ad esaltare la materia e il non finito, che «traducono visivamente la poetica espressa nel saggio di Toesca» (**figg. 255-257**)⁹⁶⁷.

È poi nei volumi degli *Artis Monumenta Photographice Edita*, raccolte di immagini sciolte corredate solo da brevi introduzioni critiche e liste delle opere, che vediamo come siano ormai le immagini a tracciare dei percorsi visivi di indagine, senza la sovrastruttura letteraria che vedevamo ancora sempre presente in Venturi. Come accennato, il pubblico è ormai guidato nell'analisi stilistica e formale dell'opera tramite la sequenza di dettagli, non tramite la trascrizione letterale dell'opera. A partire dalle immagini d'insieme si procede ad una scomposizione critica per dettagli minuziosi (**figg. 249-251**), attentamente studiati e selezionati al fine di proporre una complessa indagine stilistica dei dipinti, che non trascurava di registrare la matericità, lo stato di conservazione, i restauri⁹⁶⁸. Il testo si limita quindi a enunciare gli elementi stilistici essenziali per una corretta lettura del testo figurativo, senza però suggerire troppo. Per gli affreschi giotteschi di Assisi, ad esempio, non si dilunga nella descrizione stilistica e formale delle scene, ma affida alle fotografie il compito di svelare al lettore le qualità delle pitture⁹⁶⁹.

La complementarità di testo e immagine, frutto della collaborazione tra fotografo e storico dell'arte, continuerà a costituire per Toesca un modello di riferimento anche per le successive pubblicazioni, come ad esempio i volumi sui mosaici della cappella Palatina (1955)⁹⁷⁰ e di San Marco (1957)⁹⁷¹, e la monografia su Pietro Cavallini (1959)⁹⁷². Sebbene essere fossero più

⁹⁶⁶ Cfr. LORIZZO 2009, p. 112.

⁹⁶⁷ MAFFIOLI 2014b, p. 50.

⁹⁶⁸ Cfr. MOZZO 2009, pp. 192-193.

⁹⁶⁹ Su questi si veda MOZZO 2009, pp. 193-198. Il precedente volume su Giotto, edito nel 1941, era illustrato invece solo con 25 tavole, tutte Alinari e Anderson. Si trattava però in quel caso di un volume divulgativo, pubblicato all'interno della collana di biografie "i grandi italiani" diretta da Luigi Federzoni (cfr. TOESCA 1941).

⁹⁷⁰ TOESCA 1955.

⁹⁷¹ TOESCA 1957.

⁹⁷² TOESCA 1959.

divulgative e commerciali, con un più ristretto apparato illustrativo, possono essere considerate tra i primi impieghi critici della fotografia a colori⁹⁷³.

In conclusione, occorre almeno citare un altro ambito per cui Toesca utilizzò e si procurò fotografie, come abbiamo visto fece anche Venturi: il mercato. Durante i suoi anni a Firenze in particolare, infatti, egli fu coinvolto nel commercio di opere d'arte⁹⁷⁴, sia per la sua posizione autorevole in quanto docente di storia dell'arte proprio in una delle capitali del mercato antiquario internazionale, sia per la sua passione per il collezionismo⁹⁷⁵.

La fotografia, come abbiamo già ampiamente modo di spiegare, costituiva uno dei principali mezzi di promozione delle vendite nel mercato dell'arte. Toesca agì a vario titolo nel campo, anche se con un giro molto minore rispetto ai grandi traffici internazionali dei suoi modelli, Venturi e Berenson. Negli affari in cui egli agiva da intermediario, poteva capitare che il materiale fotografico fosse fornito dal proprietario dell'opera; in quelli in cui agiva in proprio si occupava invece personalmente delle riproduzioni, spesso facendo attenzione che il risultato fosse di alta qualità, commissionandole quindi ai migliori professionisti del settore, come ad esempio Anderson. Presso l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione sono ancora conservate delle fotografie che presentano al verso delle expertise firmate da Toesca⁹⁷⁶, che in base ad un confronto con quelle di Venturi conservate presso l'Archivio Storico Fotografico della Sapienza e il Fondo Venturi a Pisa⁹⁷⁷, appaiono molto simili a quelle scritte dal maestro. Anche a proposito dell'uso della fotografia a questo fine si evidenzia invece una differenza tra Toesca e l'amico Berenson, sempre sul tema della possibilità o meno di sostituire la visione diretta dell'opera con quella della sua riproduzione. In questo campo, lo schieramento di Toesca contro tale possibilità appare ancora più evidente, perché spesso apportato come motivazione a sostegno delle sue ragioni nei contrasti riguardanti le attribuzioni. Ad esempio, in merito alla Madonna acquistata dal collezionista inglese Lord Hamilton Lee of Fareham presso il mercante e avvocato milanese Albrighti, Toesca scriveva nel 1926 (in difesa del mercante e in contrasto con Berenson, che la giudicava invece un falso): «A parte ogni altro aspetto della cosa, mi pare che convenga affrontare i dubbi, e vedere se tutta l'esperienza e l'osservazione critica non sia miglior strumento dell'apparato fotografico e ottico - che non val nulla se non è adoperato con

⁹⁷³ Cfr. MOZZO 2009, p. 200.

⁹⁷⁴ Sul tema si veda LORIZZO 2009, pp. 113-117.

⁹⁷⁵ Il suo ruolo nel mercato è stato analizzato da Paolo Coen nel saggio *“Di dottrina e di pratica”*. Pietro Toesca e la fotografia al servizio del mercato dell'arte (cfr. COEN 2009).

⁹⁷⁶ Le fotografie e i loro versi sono pubblicate in CALLEGARI 2009, pp. 229-232.

⁹⁷⁷ Su questo si rimanda al capitolo precedente.

intelligenza»⁹⁷⁸. Anche a proposito di un'altra Madonna in vendita sul mercato fiorentino, attribuita da Toesca a Filippo Lippi e da Berenson invece a Zanobi Strozzi, scriveva nel 1929:

«Le sue parole sulla fotografia della Madonna avevano scosso la mia prima convinzione, ma, rivedendo il quadro, ho dovuto concludere che se anch'Ella vedesse l'originale ammetterebbe che si tratta di un'opera certa, e squisita, di Filippo Lippi. Il colorito - tanto diverso da quello di Zanobi - toglie ogni dubbio e attenua le rigidità che la fotografia esagera»⁹⁷⁹.

IV.9 - L'allievo ribelle: Roberto Longhi

Un altro studioso formatosi con il metodo venturiano è Roberto Longhi (1890-1970). Allievo prima di Toesca all'Università di Torino⁹⁸⁰ e poi direttamente di Venturi alla Scuola di Perfezionamento della Sapienza, durante gli anni universitari Longhi ebbe modo di apprendere il metodo dei suoi maestri, anche in merito all'uso della fotografia, per poi arrivare in futuro a superarlo⁹⁸¹. Nel corso di tutta la sua lunga carriera Longhi ricorse infatti ampiamente alla fotografia come strumento fondamentale per lo studio della storia dell'arte, facendo propria la lezione dei suoi predecessori ma allo stesso tempo dimostrando negli anni anche di saperla aggiornare, verso un utilizzo del mezzo sempre più alternativo rispetto al linguaggio e con grande apertura verso le sue evoluzioni più moderne, come il colore e il video.

Solo per riassumere brevemente le tappe fondamentali dei rapporti con Venturi⁹⁸², difficilmente confinabili nella classica etichetta allievo-maestro, essi iniziarono con l'arrivo di Longhi alla Scuola di Perfezionamento nel 1912, e si estesero subito anche al di fuori del corso universitario, con la collaborazione di Longhi a *L'Arte* a partire dal 1913 (su cui pubblicò numerosi articoli monografici e le recensioni della rubrica del *Bollettino bibliografico*, e di cui assunse la direzione tra il 1916 e il 1920). Dall'a.a. 1922-1923 Longhi esercitò anche la libera docenza all'Università di Roma, ma a partire da quel momento i rapporti con il maestro

⁹⁷⁸ La citazione è tratta da una lettera di Toesca conservata presso l'archivio Berenson di Villa I Tatti a Settignano, riportata da Paolo Coen in COEN 2009, p. 179.

⁹⁷⁹ La citazione è tratta da una lettera di Toesca conservata presso l'archivio Berenson di Villa I Tatti a Settignano, riportata da Paolo Coen in COEN 2009, p. 179.

⁹⁸⁰ Frequentò infatti il suo corso nell'a.a. 1907-1908, di cui redasse anche le dispense insieme a Temistocle Celotti (gli *Appunti di storia dell'arte tolti alle lezioni del prof. P. Toesca da R. Celotti e R. Longhi*, editi a Torino dalla Ditta Gili nel 1908: cfr. ad esempio CALLEGARI - GABRIELLI 2009, pp. 87-99).

⁹⁸¹ Cfr. CALLEGARI 2009, p. 227.

⁹⁸² I rapporti tra Longhi e Venturi sono stati analizzati da Simone Facchinetti nel 2008 (cfr. FACCHINETTI 2008).

divennero sempre più tesi, fino alla definitiva rottura nel 1926 (tra le altre cose a causa del rifiuto di istituire una cattedra di storia dell'arte contemporanea)⁹⁸³. Egli proseguì comunque la sua carriera nell'insegnamento, ottenendo nel 1934 la cattedra che era stata di Supino a Bologna, dove insegnò fino al 1949, quando, dopo un nuovo rifiuto di Roma (dove gli venne preferito Mario Salmi)⁹⁸⁴, si spostò all'Università di Firenze, per rimanerci fino al pensionamento nel 1966.

Passando al tema di questo studio, Longhi fece grande e attento uso della fotografia. Come si è già avuto modo di accennare nei paragrafi precedenti, la principale novità introdotta dallo studioso in questo senso è stata individuata dalla critica nell'impiego di ingrandimenti selettivi delle riproduzioni all'interno delle sue pubblicazioni editoriali⁹⁸⁵, e nelle possibilità di analisi tecnico-formali che essi determinarono in relazione alla pagina scritta. Si avrà qui modo di chiarire ulteriormente il tema, occorre però prima notare che - seppur con le dovute distinzioni, e nonostante le esplicite prese di distanza⁹⁸⁶ - in Longhi si possono rintracciare secondo chi scrive punti di contatto con la concezione venturiana del mezzo, evidentemente appresa durante gli anni come suo allievo, e mediata anche dall'insegnamento di Toesca. Come già accennato a proposito di quest'ultimo, è addirittura possibile individuare secondo chi scrive dei precedenti della sua innovazione nella produzione editoriale di Toesca, Venturi e di altri colleghi di orbita venturiana.

Innanzitutto, anche in Longhi resistette l'idea del "vedere e rivedere" venturiano, e quindi dell'insufficienza delle riproduzioni rispetto alla visione diretta degli originali, tanto che egli mantenne la stessa cautela nel trattare solo di opere direttamente conosciute⁹⁸⁷. Il metodo era stato appunto appreso, come per Toesca, al Perfezionamento venturiano, dove gli allievi erano esortati a vedere le opere dal vivo, e obbligati a svolgere viaggi di studio per completare la loro formazione. Una testimonianza della messa in pratica di tale metodo da parte di Longhi durante gli anni del Perfezionamento è conservata in una relazione del viaggio compiuto dallo studioso

⁹⁸³ E poi del desiderio di Adolfo di tramandare la sua cattedra al figlio Lionello (avveratosi però solo quattro anni dopo la sua scomparsa, nel 1945).

⁹⁸⁴ Sul tema si veda in particolare PACE 2014.

⁹⁸⁵ Cfr. ad esempio SPALLETTI 1979, p. 478, CHASTEL 1982, p. 58, SPALLETTI 2002, p. 106, PIGOZZI 2006, p. 65.

⁹⁸⁶ Nel resoconto autobiografico pubblicato nelle *Avvertenze per il lettore ai suoi Scritti giovanili 1912-1921* editi nel 1961, Longhi limitava infatti fortemente l'influenza di Venturi nella sua formazione. Sul tema cfr. FACCHINETTI 2008, in particolare p. 101. Durante il discorso di insediamento alla cattedra bolognese nel 1934, inoltre, Longhi si rammaricò di non essere stato allievo di Supino, suscitando l'indignazione dei suoi maestri Venturi e Toesca (sul tema si veda AGOSTI 1988).

⁹⁸⁷ Come più volte osservato dalla critica (cfr. ad esempio FERRETTI 2003a, p. 226 e MASSARENTE 2016, p. 9). Per la bibliografia completa di Longhi cfr. BOSCHETTO 1973.

a Napoli, Venezia e Genova a conclusione del primo anno di corso nell'estate del 1913, scoperta e pubblicata da Loredana Lorizzo⁹⁸⁸.

Oltre ai viaggi di studio, fondamentali erano ovviamente anche le lezioni in aula, durante le quali il maestro, come già ampiamente analizzato, mostrava agli allievi le riproduzioni fotografiche delle opere affrontate. Tali riproduzioni erano poi a disposizione degli studenti per i propri studi e, come sottolineato da Lorizzo, furono per Longhi «una preziosa palestra in cui allenare il suo occhio già molto dotato»⁹⁸⁹.

Traccia evidente di un ampio utilizzo delle fotografie del Gabinetto universitario da parte di Longhi è infatti presente presso l'evoluzione attuale dello stesso, ovvero l'Archivio Storico Fotografico della Sapienza. Su numerose fotografie in esso conservate sono presenti annotazioni attribuibili certamente alla sua mano (molte delle quali sono state individuate all'interno delle cartelle relative ai caravaggeschi e pubblicate da Loredana Lorizzo nel 2010)⁹⁹⁰. Si tratta di cornici arabesche apposte a matita lungo i bordi delle immagini o sul verso, alcune delle quali sono anche firmate, o presentano al loro interno le attribuzioni delle opere riprodotte (**figg. 57-62**)⁹⁹¹. Sembrano essere, insomma, una sorta di scarabocchi disegnati per noia durante lo studio, che testimoniano quindi (insieme alla loro cospicua presenza) quanto tempo egli passasse su queste immagini durante gli anni romani, e costituiscono quindi una ottima documentazione del suo utilizzo della fotografia a fini di studio, e conseguentemente dell'importanza data alle collezioni fotografiche. Quest'ultimo aspetto sarà poi evidente in tutta la sua carriera⁹⁹², durante la quale Longhi mise insieme anche una grande raccolta fotografica

⁹⁸⁸ Cfr. LORIZZO 2010. La studiosa si è a lungo occupata di studiare i viaggi d'istruzione degli allievi venturiani, cfr. LORIZZO - AMENDOLA 2014.

⁹⁸⁹ LORIZZO 2010, p. 184.

⁹⁹⁰ Cfr. LORIZZO 2010. In particolare, Lorizzo le aveva individuate su immagini di dipinti di Orazio Borgianni, Bartolomeo Manfredi, Carlo Saraceni, Lionello Spada e Spadarino, durante un sondaggio sulle cartelle dei caravaggeschi, nell'ambito di un più ampio progetto d'informatizzazione dei materiali della fototeca intrapreso nel 2004. Nel corso dell'attuale censimento non è stato possibile, per motivi di tempo e di focalizzazione del lavoro sul fondo venturiano, effettuare una nuova stima delle annotazioni di Roberto Longhi presenti in tutto l'archivio.

⁹⁹¹ Solo a titolo esemplificativo, in una fotografia Anderson dell'*Adorazione dei Magi* della Certosa di San Martino a Napoli il motivo disegnato dallo studioso è presente sia al recto che al verso, e all'interno dello stesso si può scorgere il monogramma "RL" e l'attribuzione autografa dello studioso a Battistello Caracciolo (anziché a Ribera, a cui era attribuito nella didascalia). Oppure in una fotografia anonima dell'*Incoronazione di Spine* del Kunsthistorisches Museum di Vienna, oggi attribuita a Caravaggio, insieme ai ghirigori a matita è presente la firma "R. Longhi" e l'attribuzione dello studioso a Battistello Caracciolo. Le fotografie sono conservate nella cartella "Caracciolo" (armadio 16, cassetto 86), e pubblicate in LORIZZO 2010, pp. 186-188.

⁹⁹² Ad esempio, al Convegno dei Soprintendenti che si tenne a Roma nel 1938, egli indicò delle misure d'urgenza per la riorganizzazione del Gabinetto Fotografico Nazionale e dell'Archivio Fotografico, nonché per la redazione di un catalogo nazionale delle opere. Al quadro generale di riorganizzazione, Longhi affiancò anche indicazioni pratiche e dettagliate sulle funzioni che avrebbe dovuto svolgere il Gabinetto, in qualità di produttore di fotografie, in correlazione con l'Ufficio del Catalogo. Sul tema cfr. BERARDI 2014, p. 191 e FITTIPALDI 1982.

personale, la cosiddetta Fototeca Longhi, oggi conservata presso la Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi di Firenze⁹⁹³.

La sua posizione riguardo all'uso della fotografia per fini di studio venne anche espressa in maniera diretta da Longhi ai tempi dell'arrivo a Roma, precisamente in un articolo intitolato *La Voce e le voci. Per una raccolta di fotografie*, pubblicato però anonimo sulla rivista *La Voce* nel 1912⁹⁹⁴. Nell'articolo, lo studioso si esprimeva circa l'opportunità di dotare le biblioteche nazionali di collezioni fotografiche al posto delle tradizionali monografie. Quest'ultime, a suo avviso, erano infatti spesso corredate da «un testo sciocco e malfido», mentre le collezioni fotografiche rispondevano alla «necessità improrogabile per ogni spirito colto di farsi la storia dell'arte da sé»⁹⁹⁵. In queste argomentazioni, dietro alla provocatoria critica ai colleghi più anziani, si può scorgere un pensiero positivo riguardo alla fotografia, come strumento fondamentale per lo studio della storia dell'arte e in grado di trasmettere informazioni più oggettive rispetto ai testi riguardo alle opere riprodotte. Il pensiero appare in un certo senso in contrapposizione con Venturi, che in quegli anni era già da tempo impegnato nella stesura della sua *Storia dell'arte italiana*, tutta fatta proprio di lunghe descrizioni applicate alle riproduzioni delle opere, come abbiamo visto giudicate insufficienti a trasmettere la corretta lettura delle opere⁹⁹⁶.

In effetti, come vedremo, negli anni a seguire Longhi si servì delle riproduzioni fotografiche come linguaggio alternativo al testo all'interno delle sue pubblicazioni. Anche in quel caso, però, l'uso che ne fece presuppose comunque l'attribuzione di un valore interpretativo alle stesse. Non si può dire infatti che per Longhi la fotografia fosse uno strumento obiettivo in assoluto, tanto che, come già accennato, proprio come per Venturi essa doveva essere sempre accompagnata dalla conoscenza diretta delle opere.

Proprio per questo motivo, del resto, Longhi riprese anche l'idea che era già stata di Venturi prima e di Toesca poi, del bisogno di una mediazione tra storico dell'arte e fotografo. Essa

⁹⁹³ La fototeca, che consta di più di 70.000 unità, ancora oggi conserva la consistenza e l'ordinamento conferitogli dallo studioso (cfr. <https://www.fondazione-longhi.it/fototeca/>).

⁹⁹⁴ L'attribuzione a Longhi è stata fatta da Simone Facchinetti, sulla base di una lettera dello studioso al direttore della rivista Giuseppe Prezzolini, conservata presso la Biblioteca Cantonale di Lugano (cfr. FACCHINETTI 2008, pp. 102 e 105, nota 5). Della lettera Facchinetti cita un lungo passaggio, che sembra opportuno riportare: «io ho sempre creduto fermamente che i meglio libri di storia dell'arte sian le collezioni fotografiche di Alinari, Anderson, Brogi, Braun, Giraudon, Bruckmann, Hanfstaengl, etc. Certo anche loro han fotografato delle porcherie - per ragioni di studio e per consiglio di qualche storico dell'arte; resta sempre che v'è una infinita libertà di scelta, e non si è costretti e vessati ad ogni passo da un testo malfido e sciocco. Non le pare una vergogna che le nostre maggiori biblioteche spendano migliaia di lire in inutili tautologiche monografie artistiche, e non abbiano ancor pensato a procurarsi la maggior parte di questo materiale fotografico che è troppo costoso per una borsa individuale e pur necessario per chi voglia farsi la storia dell'arte da sé?».

⁹⁹⁵ Le citazioni sono riportate in FACCHINETTI 2008, pp. 102.

⁹⁹⁶ Su questo tema si rimanda alla lettura della *Storia dell'arte italiana* proposta nel capitolo precedente.

rappresenta a mio avviso un'altra forte testimonianza dell'influenza dei due studiosi, il cui metodo era evidentemente stato assimilato dal più giovane allievo. Questa idea venne perfettamente teorizzata da Longhi in età matura, nel saggio *Il critico accanto al fotografo, al fotocolorista e al documentarista*, pubblicato sulla rivista *Paragone* nel 1964⁹⁹⁷. Riprendendo la lezione dei suoi maestri, nell'articolo Longhi sottolineava l'esigenza di una stretta collaborazione tra critico e fotografo durante lo svolgimento delle campagne, affinché il risultato fosse il meno arbitrario possibile. In riferimento al lavoro svolto dalle grandi ditte fotografiche, egli aggiungeva anche: «non è bisogno di dire di che vantaggio furono le indicazioni della critica fiancheggiante», sia per la «scelta» delle opere da riprodurre, che per «indicargli la veduta giusta e le luci esatte»⁹⁹⁸. In questo modo, a distanza di anni Longhi elogiava di fatto quanto prodotto dai suoi predecessori, e soprattutto metteva per iscritto le idee già appartenute ad essi, che però non le avevano mai espresse in maniera esplicita in nessuno scritto metodologico. Il discorso era poi allargato da Longhi anche ai più aggiornati mezzi esistenti al momento della pubblicazione dell'articolo, affermando la necessità dell'affiancamento del critico anche nella realizzazione di documentari e fotografia a colori (di fatto quindi si trattava di un aggiornamento delle idee venturiane e toeschiane in chiave contemporanea). Oltre alla fotografia, infatti, Longhi seppe tra i primi cogliere l'importanza dei mezzi di comunicazione di massa, come cinema e televisione, dei quali assistette a un boom di diffusione in Italia a partire dagli anni Cinquanta. Fu anche tra i primi ad accogliere con favore la fotografia a colori e a sostenere una sostituzione delle immagini del patrimonio italiano in bianco e nero con quelle più moderne⁹⁹⁹. Come esempio pratico relativo alla sua attività, nell'articolo citato Longhi parlava anche del suo documentario su Carpaccio del 1947, sottolineando come non fossero stati il regista o l'operatore, ma egli stesso, a scegliere le sequenze di immagini, soprattutto di dettaglio, fatte eseguire appositamente per l'occasione¹⁰⁰⁰.

A proposito dell'uso dei dettagli, l'origine dell'atteggiamento individuato dall'autore in merito al documentario è ravvisabile nella produzione editoriale. Già in anni molto precedenti sia ad esso che al citato articolo del 1964, infatti, e in relazione ancora alla fotografia in bianco e nero, come è noto le sue pubblicazioni iniziarono ad essere strutturate su percorsi visivi, fatti di

⁹⁹⁷ LONGHI 1964.

⁹⁹⁸ LONGHI 1964, p. 30.

⁹⁹⁹ Cfr. FITTIPALDI 1986, p. 100-101, e LONGHI 1956, p. 8.

¹⁰⁰⁰ Egli chiariva a proposito anche il rapporto tra immagine e testo, spiegando come il parlato per il documentario fosse «perfettamente sincrono allo scorrere delle immagini, e ad esse, mi lusingo, aderente, anzi adesivo» (LONGHI 1964, p. 31).

sequenze di immagini scelte dallo studioso e già di taglio appunto “cinematografico”. Esse presupponevano un ricco apparato di immagini, soprattutto di dettaglio, con inedite messe a fuoco visive progettate dallo studioso in prima persona. Si tratta di una sorta di “zoom” puntati ossessivamente su ogni singola opera, proprio come dei fotogrammi di un filmato, anticipatori appunto dei documentari d’arte, ma soprattutto degli odierni progetti digitali¹⁰⁰¹, che prevedono l’ingrandimento dei soggetti artistici fino all’inverosimile per consentire l’esplorazione ravvicinata dei dettagli più minuti. L’uso di questo metodo era finalizzato secondo chi scrive a un tipo di lettura formalistica delle opere, effettuata in forma visiva e proprio a partire dalle opere stesse.

Secondo la critica, questo metodo illustrativo adottato da Longhi rivoluzionò l’uso tradizionale della fotografia di riproduzione¹⁰⁰², e la sua produzione editoriale è quindi comunemente considerata una rottura con tutto quanto prodotto in precedenza. A mio avviso, invece, si può ravvisare in essa un’eco di quanto detto finora e pertanto una continuità con quanto fatto dai suoi maestri. Una simile considerazione era già stata fatta da Sergio Rossi anche in proposito alla prosa longhiana, ritenuta da molti il punto di arrivo della letteratura storico-artistica italiana, ma che in realtà deve molto del proprio stile a Venturi¹⁰⁰³.

Prima di affrontare il confronto con i colleghi, occorre però innanzitutto analizzare la produzione longhiana. È stato notato¹⁰⁰⁴ come già i primi saggi, anche quelli non illustrati, quale quello su Mattia Preti del 1913¹⁰⁰⁵, furono strutturati da Longhi sulla resa di percorsi visivi dal generale al particolare, presupponendo ed evocando quindi un apparato visivo composto da minuziosi dettagli. Questo apparve poi perfettamente evidente a partire dal famoso (e più volte evocato nel corso di questo studio) volume su *Piero della Francesca*, edito da Valori Plastici nel 1927¹⁰⁰⁶. Il suo apparato iconografico, composto da 184 fototipie tratte da fotografie Anderson, e in minor parte Alinari e Brogi, è concepito secondo uno schema preciso, dove ogni opera è illustrata tramite una prima riproduzione integrale, a cui segue una sequenza di dettagli sempre più ravvicinati. L’autore, in sostanza, “ritaglia” i motivi che gli interessa analizzare, e li pubblica sotto forma di dettagli fotografici (**figg. 258-261**). Tali «inquadrature “sforbiciate”»

¹⁰⁰¹ Uno fra tutti il *Google Art Project* (<https://artsandculture.google.com/>).

¹⁰⁰² Cfr. ad esempio PIGOZZI 2006, p. 65.

¹⁰⁰³ Rossi individua numerose assonanze tra i due tipi di scrittura, come l’abbondante uso di aggettivi e di un registro alto e colloquiale allo stesso tempo, la descrizione per “rapidi flash”, l’adattamento del linguaggio allo stile del pittore oggetto del brano. Cfr. ROSSI 1996, pp. 345-346.

¹⁰⁰⁴ Cfr. ad esempio SPALLETTI 2002, p. 106.

¹⁰⁰⁵ Pubblicato su *La Voce*, V, n. 41, 1913, pp. 1171-1175, e ora in LONGHI 1961, pp. 29-45.

¹⁰⁰⁶ Cfr. LONGHI 1927a.

costituirono secondo Ettore Spalletti «il primo esempio significativo di impiego critico dell'immagine fotografica»¹⁰⁰⁷.

Questo interesse per i dettagli e il tema del ritaglio di particolari emerge (insieme all'importanza data da Longhi alla fotografia e alle raccolte fotografiche nello studio dell'arte) anche da un racconto anedddotico di Carlo Ludovico Ragghianti, con cui lo studioso instaurò un breve sodalizio negli anni Trenta¹⁰⁰⁸. Nel suo *Profilo della critica d'arte in Italia*, Ragghianti scriveva infatti:

«Negli anni 1934-35 ebbi a Roma più frequenti e vivamente cordiali rapporti con Roberto Longhi, e insieme ci divertimmo spesso con un gioco a “quiz” speciale, che consisteva nel ritagliare o nell'occhiellare particolare anche assai marginali e frequentemente inosservati di fotografie d'opera di pittura, con reciproca sfida a individuarne gli autori e possibilmente i dipinti di pertinenza»¹⁰⁰⁹.

Questo lavoro analitico sui dettagli è in effetti uno degli aspetti più noti ed originali del metodo longhiano¹⁰¹⁰, tanto che, nella premessa alla seconda edizione del 1942, l'autore stesso sottolineava come il materiale illustrativo del volume nel 1927 fu «esemplare a tante altre scelte e diede, involontariamente, fin troppo l'avvio alla smania, spesso sbadata, dei “particolari” e dei “particolari dei particolari”»¹⁰¹¹. Fino a quel momento, infatti, l'uso dei dettagli era stato quasi esclusivamente riservato ai personaggi principali¹⁰¹², mentre con Longhi si arrivò all'ingrandimento molto ravvicinato dei volti o di altri particolari decorativi, e soprattutto a portare l'attenzione sui dettagli dello sfondo, come paesaggi e vegetazione. Dettagli del genere, non trovando riscontro nel mercato del grande pubblico, che acquistava le fotografie di opere d'arte principalmente come oggetti d'arredo, non erano inclusi nei cataloghi dei fotografi. Facendo un confronto tra il suo *Piero* e i cataloghi Anderson in particolare (a cui sono attribuite la maggior parte delle fotografie in esso pubblicate), i dettagli suddetti non sono in effetti presenti. Essi vennero quindi appositamente individuati dallo studioso tramite ingrandimenti di scatti più ampi¹⁰¹³, o tramite la selezione di fotografie scattate dal fotografo ma non messe in vendita per il grande pubblico. Prendiamo ad esempio la *Resurrezione di Cristo* di Borgo San

¹⁰⁰⁷ SPALLETTI 1979, p. 478.

¹⁰⁰⁸ Soprattutto con la condirezione della rivista *La Critica d'Arte* dal 1938 al 1940.

¹⁰⁰⁹ Cfr. RAGGHIANI 1973, pp. 135-136.

¹⁰¹⁰ Cfr. CHASTEL 1982, p. 58.

¹⁰¹¹ LONGHI 1063, p. VII.

¹⁰¹² Come notava anche Ettore Spalletti in SPALLETTI 2002, p. 106.

¹⁰¹³ Era infatti possibile richiedere ai fotografi ingrandimenti delle immagini in catalogo. Si legge ad esempio in fondo al catalogo pubblicato nel 1928 da Anderson, a cui possono essere ricondotte la maggior parte delle fotografie incluse nel volume di Longhi: «Tutti i soggetti elencati nei Cataloghi esistono nel formato Standard (Normale - cm. 21 X 27) e di ognuno di essi si possono eseguire Ingrandimenti al bromuro e Diapositive per proiezioni (specificare il formato se oblungo o quadrato)» (ANDERSON 1928).

Sepolcro: dell'opera Longhi inseriva nella sua pubblicazione, oltre al totale e al particolare della figura di Gesù segnati nel catalogo Anderson¹⁰¹⁴, anche un dettaglio ravvicinato del volto di Gesù, tre dettagli delle guardie addormentate e due dettagli del paesaggio sullo sfondo, sempre attribuite al fotografo¹⁰¹⁵. La maggior parte delle immagini vennero quindi ottenute tramite ingrandimenti del totale. È possibile però che almeno i primi piani di Cristo e del guerriero addormentato fossero scatti non inseriti da Anderson in catalogo, ma comunque realizzati nel corso della sua campagna dedicata all'artista. Essi erano infatti già presenti nella pubblicazione su Piero della Francesca edita dal fotografo-editore romano nel 1910, con testo introduttivo di Corrado Ricci e dedicata proprio a riprodurre i dipinti nel dettaglio come ausilio per studiosi, insegnanti, ecc.¹⁰¹⁶.

Dello stesso anno del *Piero* è anche l'articolo sulla *Notte di Rubens a Fermo*¹⁰¹⁷, ugualmente illustrato con una sequenza di immagini dalla visione generale a una serie di particolari. In quel caso i particolari erano stati appositamente eseguiti da Brogi¹⁰¹⁸, per la maggior parte pubblicati a pagina intera, e secondo Spalletti disposti dallo studioso come a ricostruire lo scorrere dell'occhio sulla superficie dell'opera¹⁰¹⁹.

Lo stesso utilizzo in sequenza delle immagini è riproposto poi anche in altri testi successivi, come ad esempio il *Carlo Braccesco* pubblicato nel 1942¹⁰²⁰. Esso presenta infatti la stessa identica modalità schematica di illustrazione presente nel *Piero della Francesca*, e testimonia quindi come il metodo non si arrestò al volume più noto, ma venne continuamente riproposto negli anni.

Non occorre ripetersi sull'uso editoriale delle illustrazioni, ma è comunque interessante analizzare la monografia su Braccesco per un altro aspetto. All'interno del testo l'autore fornisce infatti informazioni circa l'utilizzo di fotografie, in cui ancora una volta appare evidente l'influsso dei maestri Venturi e Toesca. In apertura scriveva infatti, in un brano poetico che avrebbe potuto benissimo essere stato scritto da Venturi:

¹⁰¹⁴ Cfr. ANDERSON 1928, p. 5.

¹⁰¹⁵ Cfr. LONGHI 1927a, tavv. CXXXVIII-CXLIV.

¹⁰¹⁶ Nella nota introduttiva, infatti, l'editore esplicitava che le tavole «ricche di particolari, fotografati appositamente e non altrimenti messi in commercio», erano stati fotografati per agevolare agli studiosi l'insegnamento, l'apprendimento e la divulgazione della storia dell'arte. Cfr. RICCI 1910. Su quest'ultima edizione si veda il paragrafo dedicato ad Anderson nel prossimo capitolo.

¹⁰¹⁷ LONGHI 1927b.

¹⁰¹⁸ Come riferito da Longhi stesso in una nota al testo (cfr. LONGHI 1927b, p. 191, nota 1).

¹⁰¹⁹ Cfr. SPALLETTI 1979, p. 478. A mio avviso, invece, in quel caso la sequenza era ordinata in modo curioso: i particolari raffiguranti i pastori erano infatti inseriti prima della visione d'insieme e delle figure principali della Madonna e del bambino, senza però apparentemente un motivo critico rispecchiato nello svolgimento del testo.

¹⁰²⁰ LONGHI 1942.

«I ricordi dello storico dell'arte non sono soltanto, come molti inclinano a credere, ricordi di tavolino e di scintille scoccate, automaticamente, tra la pila fotografica e la pila documentaria, ma anche, e molto di più, di viaggi senza meta, d'incontri fortuiti, di lunghi approcci con le opere, ostinatamente mute, nei pomeriggi che spiovono dai lucernari dei musei»¹⁰²¹.

A proposito dell'*Annunciata* del Louvre in particolare, egli scriveva inoltre che l'incontro con l'opera era stato «preparato dopo molto inutile rovello sulle fotografie dell'Alinari»¹⁰²², ma che aveva potuto però comprenderla a pieno solo «dopo tante ore consumate nell'interrogatorio diretto»¹⁰²³. Ancora nel 1942, insomma, Longhi affermava di utilizzare un metodo che potremmo definire di scuola venturiana, sia nell'utilizzo delle fotografie per fini di studio, che per l'importanza della visione diretta dell'opera d'arte a conferma o negazione delle analisi compiute sulle immagini (anche nel caso di fotografie realizzate grazie alla perizia tecnica degli Alinari o delle altre prestigiose ditte, e in un periodo in cui la tecnica fotografica era giunta ormai alla sua piena maturità)¹⁰²⁴.

L'idea della mancata autosufficienza delle fotografie ritorna anche nella terza edizione del *Piero della Francesca*, del 1962, le cui note aggiunte permettono di cogliere i ripensamenti, le addizioni e le sostituzioni che hanno interessato l'apparato iconografico (e conservano quindi una indiretta testimonianza sul suo pensiero in merito). Per esempio, è interessante soffermarsi nuovamente sull'illustrazione della *Resurrezione di Cristo* di Borgo San Sepolcro. Nella nota ad essa dedicata, infatti, Longhi sottolineava come la nuova riproduzione fotografica dell'affresco fosse stata realizzata mantenendo «i resti della composizione architettonica, solitamente tralasciata»¹⁰²⁵. La nota evidenzia quindi una riflessione dello studioso sul fatto che, come già accennato, i fotografi erano attenti a produrre immagini esteticamente gradevoli e d'effetto, piuttosto che interessarsi alla corretta lettura delle opere e del loro contesto. Sottolineando l'importanza del contesto oltre che dei particolari (che infatti come abbiamo detto non venivano mai pubblicati da soli ma sempre accompagnati dalla visione d'insieme a cui facevano riferimento), egli dimostrava inoltre di avere ben presente quanto l'inquadratura

¹⁰²¹ LONGHI 1942, p. 7.

¹⁰²² LONGHI 1942, p. 7.

¹⁰²³ LONGHI 1942, p. 9.

¹⁰²⁴ Il metodo non è comunque esclusivo della scuola venturiana. Come abbiamo visto all'inizio del capitolo, infatti, anche Morelli era solito prepararsi sulle fotografie Braun prima di fare visita ai musei (si vedano il paragrafo IV.2 di questo studio e MIRAGLIA 1991, p. 228).

¹⁰²⁵ LONGHI 1963, p. 225.

potesse cambiare la lettura delle opere. Sul tema si esprime anche riguardo al dibattito sulla fotografia a colori, a favore della quale scriveva nel 1952:

«Ma quale riproduzione è mai stata pienamente fedele? [...] anche oggi, dopo più di un secolo di sviluppo tecnico, due fotografie normali, eseguite da due operatori diversi sullo stesso dipinto, tornano differentissime; segno che non si può discutere che sul relativo grado d'infedeltà»¹⁰²⁶.

Come già ampiamente sottolineato, il discorso della parzialità della fotografia nella lettura dell'opera e della conseguente necessità dell'osservazione dal vivo evidenzia un'influenza o comunque una comunità di idee con Venturi (certamente anche frutto di una consapevolezza nata dalla pratica e non solo dall'insegnamento del maestro). La stessa si può in un certo senso ravvisare, anche se alla lontana, come accennato anche nell'analisi delle opere, riguardo al citato caratteristico utilizzo dei particolari e della sequenza. Longhi ebbe cioè sicuramente «il merito incontestabile di aver impiegato sistematicamente e con molta spregiudicatezza intellettuale la fotografia nella lettura critica del testo figurativo»¹⁰²⁷, ma la cosiddetta “rivoluzione” longhiana non fu secondo chi scrive un fatto isolato, e vi fu in Italia una serie di precedenti che probabilmente portarono lo studioso ad elaborare la sua intuizione.

Il caso più importante è quello di Toesca, con il quale vi fu evidentemente una reciproca influenza nell'invenzione, a partire dagli anni Venti, di un ricorso alle immagini che fosse autonomo rispetto al testo e semanticamente caratterizzato. Se Toesca dovette molto a Longhi nel modo di organizzare le immagini successivamente a quel decennio, infatti, anche Longhi dovette molto alla concezione delle riproduzioni fotografiche in sequenze di dettagli appositamente scattati sotto la supervisione dello storico dell'arte appresa da Toesca. Un precedente può essere ravvisato però anche in Venturi. L'uso dei particolari, infatti, come già accennato nel capitolo precedente, era già stato adottato da Venturi, seppur in maniera minore e non altrettanto sistematica, e lo stesso Toesca aveva a sua volta appreso in parte il metodo tramite il maestro modenese.

Un esempio interessante dell'uso dei dettagli da parte di Venturi è proprio un volume dedicato a *Piero della Francesca*¹⁰²⁸, edito da Pietro e Giorgio Alinari nel 1922, e quindi cinque anni prima di quello longhiano. Nel volume sono presenti, infatti, particolari per la maggior parte delle opere, anche se in numero variabile. Come si avrà modo di approfondire nel prossimo capitolo, molti di essi derivavano dalla citata pubblicazione di Anderson con Ricci. L'aspetto

¹⁰²⁶ LONGHI 1952, p. 4 (cfr. anche FITTIPALDI 1986, p. 101).

¹⁰²⁷ Cfr. SPALLETTI 1979, p. 477.

¹⁰²⁸ VENTURI 1922.

più interessante, però, è la presenza di un dettaglio relativo ad uno sfondo: il paesaggio fluviale della *Battaglia contro Massenzio* del ciclo della chiesa di S. Francesco ad Arezzo (**fig. 177**). Come si diceva, fino a quel momento i dettagli erano infatti riservati quasi esclusivamente ai ritratti dei personaggi principali, questo caso costituisce quindi un precedente interessante rispetto al citato interesse di Longhi per i dettagli paesaggistici. Lo scatto, come altri dettagli pubblicati nello stesso volume, è attribuito nella didascalia al fotografo “Perazzo”, interpretabile come Vincenzo Perazzo, amico di Ricci, e primo fotografo attivo tra il 1905 e il 1919 al Gabinetto da lui fondato a Firenze¹⁰²⁹ (questo suo impiego pubblico si evince in effetti nella scelta di un dettaglio secondario, ma anche dalla presenza di una lacuna di intonaco all’interno dell’inquadratura, poiché gli stabilimenti privati difficilmente si occupavano di registrare lo stato di conservazione delle opere)¹⁰³⁰.

La sequenza delle immagini e dei particolari sembrerebbe però rispecchiare perfettamente in Venturi, più che in chiunque altro, l’organizzazione del testo. Esso sembra infatti quasi una descrizione di quanto si vede nelle immagini, come si trattasse di un discorso di fronte alle proiezioni¹⁰³¹.

Un altro precedente dell’uso dei dettagli molto ravvicinati e in sequenza è poi costituito dal già citato Corrado Ricci. Un esempio fondamentale in questo senso è, come già spiegato nel paragrafo dedicato, il suo volume su *Gli affreschi del Correggio nella Cupola del Duomo di*

¹⁰²⁹ Cfr. TAMASSIA 2014, pp. 83-85. Sulle fotografie Perazzo degli affreschi di Piero ad Arezzo, scattate tra il 1911 e il 1916, e quindi sia prima che dopo il restauro di Domenico Fiscali, si vedano anche TAMASSIA 2011 e TAMASSIA 2012.

¹⁰³⁰ Lo stesso particolare sarà poi incluso, in una versione a colori e insieme a molti altri dettagli ravvicinati, anche nel *Piero della Francesca* di Lionello Venturi, pubblicato con Skira nel 1954 (cfr. VENTURI 1954).

¹⁰³¹ Il caso della *Battaglia contro Massenzio* è anche in questo senso un esempio efficace, poiché di essa è riprodotta un’immagine intera e poi tre particolari: il gruppo a sinistra con l’esercito di Costantino, il gruppo a destra con la fuga di Massenzio, e il paesaggio al centro (cfr. VENTURI 1922, pp. 44-45 e tavv. 20-23), e la stessa sequenza è rispecchiata perfettamente nel testo, in cui la scena è analizzata proprio con questo ordine. Lo zoom sullo sfondo, ad esempio, trova così perfetto riscontro nel testo: «Tra le due scene, l’*Avanzata di Costantino* e la *Fuga di Massenzio*, [riprodotte nei due dettagli precedenti e descritte subito prima del passo citato] snoda le sue torpide anella un fiume azzurro, custodito nel suo percorso da grandi alberi; si apre un tipico angolo di paese pierfrancescano. Rive sfaldate, tagliate a perpendicolo nel gesso della roccia, orlano il fiume di limpido cristallo; macchie di prati e di cespugli e solchi di carri rompono il piano bianco abbacinato dal sole. Grigi, torniti fusti d’albero traversano pareti di case lontane, e aprono nell’aria, a ruota, i rami biforcuti, stampando sul cielo la fitta trama delle foglie. I colli bruni, rigati di chiaro da zone di campo, formano siepe; i dadi grigi delle case in penombra si prolungano più chiari, più trasparenti, nelle acque. La nitidezza delle ombre di piante lontane, di case, di tronchi d’albero, capovolti, allungati indefinitamente, avvicinati dalla prospettiva, ripete all’infinito il contrasto di zone variopinte. La gran quiete meridiana regna sopra le rive del fiume, le ombre immote, le case silenziose, chiuse, su tutto il paese incanalato fra i due gruppi statici, simbolo, nella sua pace stagnante, della invincibile quiete di Piero» (cfr. VENTURI 1922a, p. 45).

Un simile uso delle immagini e un simile rapporto tra esse e il testo è presente anche nell’altra monografia edita da Venturi con gli Alinari nel 1922, quella dedicata a *Luca Signorelli* (VENTURI 1922b).

*Parma*¹⁰³², pubblicato nel 1912 e illustrato con una sequenza di immagini dal totale al particolare (fatte eseguire appositamente da Gargioli e Carboni del Gabinetto Fotografico del Ministero)¹⁰³³ a mio avviso esattamente identica a quella poi adottata da Longhi dal 1927 (**figg. 224-225**)¹⁰³⁴. L'esempio appare particolarmente calzante, perché oltre che con il *Piero della Francesca*, il volume di Ricci può essere confrontato anche con un libro che Longhi pubblicò nel 1956 su un'altra cupola affrescata da Correggio a Parma, quella della Camera di San Paolo. In esso era ancora una volta presente la sequenza di particolari già riscontrata nelle edizioni precedenti, per cui il suo uso delle illustrazioni appare del tutto simile alla monografia di Ricci, con l'unica differenza dell'introduzione delle riproduzioni a colori (e l'assenza di illustrazioni anche all'interno del testo)¹⁰³⁵. L'esempio permette perciò a mio avviso di evidenziare come una simile attenzione per la sequenza e per i dettagli più minuti, e quindi per il racconto visivo che guidasse l'occhio del lettore nell'analisi dell'opera fin nei minimi particolari, fosse già stato adottato prima della cosiddetta "rivoluzione" longhiana. Inoltre, occorre ripetere come Ricci avesse già da tempo sostenuto che proprio la possibilità di ottenere ingrandimenti ravvicinati delle opere, in grado di andare oltre la normale visione dell'occhio umano, fosse una delle maggiori innovazioni apportate dalla fotografia.

Un ultimo precedente che appare necessario citare in questo discorso riguarda il terzo grande nome nelle di monografie d'arte di quella generazione: Iginò Benvenuto Supino. Nella sua

¹⁰³² RICCI 1912.

¹⁰³³ 125 fotografie su 149 erano infatti state eseguite dal Gabinetto, come riferito da Ricci stesso in una nota all'introduzione (cfr. RICCI 1912, p. 26). La monografia era del resto stata pubblicata come supplemento al *Bollettino d'arte* del Ministero della Pubblica Istruzione.

¹⁰³⁴ Anche Venturi dedica una pubblicazione all'opera, precisamente un articolo su *L'Arte* uscito nel 1916, illustrato con molti dei particolari pubblicati da Ricci. Nel suo caso però le scelte di ordinamento delle illustrazioni sono più curiose: al posto della sequenza sceglie infatti la composizione a mosaico di più dettagli nella stessa pagina, probabilmente anche per via della diversa natura della pubblicazione (un articolo presupponeva ovviamente molto meno spazio a disposizione rispetto ad una monografia). Cfr. VENTURI 1916, particolarmente interessanti sono le soluzioni adottate a p. 75, 76 e 80 (**fig. 262**).

¹⁰³⁵ Nel volume di Ricci erano infatti presenti alcune illustrazioni di confronto anche all'interno del testo, per fornire un contesto generale all'opera, riprodotta poi in tavole a parte (e in effetti il volume di Ricci era illustrato da 149 riproduzioni, contro le 65 di Longhi, ovviamente limitate anche perché tra i primi e costosi esperimenti a colori).

È da notare inoltre che anche nel volume generale su *Correggio* Ricci aveva disposto una simile sequenza di particolari fotografici, soprattutto per quanto riguarda l'illustrazione proprio degli affreschi della cupola della Camera di San Paolo, ma esso venne pubblicato successivamente al *Piero della Francesca*, proprio nella stessa collana edita da Valori Plastici, e pertanto non può essere del tutto considerato come precedente (cfr. RICCI 1929). Longhi stesso scriveva nel suo testo sulla cupola della Camera di San Paolo del 1956 come la partitura stessa dell'opera fosse «di per sé già disposta a una ordinata sequenza di riproduzioni» (LONGHI 1956, p. 8), il fatto che anche Ricci l'avesse riprodotta in questo modo non è quindi una novità sensazionale, ma è comunque un altro dato interessante da raccogliere per evidenziare un'attenzione per la sequenza anche nell'attività dello studioso ravvenate.

famosa monografia su Giotto¹⁰³⁶ in particolare, edita dalla Alinari I.D.E.A. nel 1920, Supino adottò infatti un principio d'organizzazione delle immagini molto simile a quello poi utilizzato da Longhi. Le ben 258 illustrazioni erano disposte anche in quel caso fuori testo (rilegate in due tomi a parte) e secondo una sequenza in un certo senso "cinematografica"¹⁰³⁷, dal generale al particolare. Si partiva infatti dall'esterno degli edifici, per poi passare agli interni, con una carrellata delle varie opere e spesso con l'aggiunta di dettagli ravvicinati delle scene più rilevanti (**figg. 237-240**). Anche questo caso evidenzia quindi un simile uso di tale espediente nel racconto dei fatti artistici precedente al *Piero della Francesca*.

Questa lettura non vuole ovviamente sminuire la portata intellettuale e innovativa dell'opera di Longhi, semplicemente cercare di comprendere da dove essa provenisse, e di individuare similitudini rispetto alle altre esperienze che nella prima metà del Novecento tentarono di trovare una via di comunicare la storia dell'arte attraverso le immagini.

Tra gli esempi citati e Longhi sono però presenti chiaramente anche delle differenze. Nessuno di essi arrivò infatti alle soluzioni più estreme di Longhi (come ad esempio la focalizzazione sistematica sugli sfondi), e forse solo con lui iniziò realmente il processo verso un più autonomo impegno delle immagini e verso la costruzione di un vero e proprio discorso visivo. Rispetto a Venturi, tale differenza è evidente anche nel fatto che quest'ultimo preferisse inserire le fotografie all'interno del testo, mentre nelle edizioni longhiane le vediamo sempre disposte in tavole a parte, e quindi già spazialmente e visivamente più autonome. Inoltre, per Venturi anche la scelta dei particolari aveva comunque un intento descrittivo, mentre per Longhi essi avevano già un più preciso senso critico¹⁰³⁸.

Il processo di costruzione della comunicazione per immagini venne poi portato a interessanti risultati anche da un altro allievo di scuola venturiana pressoché coetaneo di Longhi, Lionello Venturi, che si avrà modo di analizzare nel prossimo paragrafo.

¹⁰³⁶ Cfr. SUPINO 1920.

¹⁰³⁷ Come già notava Marinella Pigozzi in PIGOZZI 2006, p. 64. La studiosa individuava inoltre l'utilizzo dello stesso metodo in sequenza anche nell'illustrazione de *La Basilica di S. Francesco di Assisi*, pubblicata da Supino a Bologna nel 1924 con 206 immagini (cfr. SUPINO 1924).

¹⁰³⁸ Che andò definendosi sempre meglio con il passare degli anni. La cosa è ben spiegata, ad esempio, nella riedizione del *Piero della Francesca* del 1963, in cui l'aggiunta di alcune illustrazioni è spiegata con la necessità di rafforzare le attribuzioni (cfr. ad esempio LONGHI 1963, fig. 236).

IV.10 - Il successore: Lionello Venturi

Un ultimo confronto imprescindibile a proposito di Adolfo Venturi è quello con il figlio Lionello (1885-1961), a sua volta protagonista della storia dell'arte in Italia nella prima metà del Novecento¹⁰³⁹.

L'uso che lo studioso fece della fotografia non sembra essere stato mai studiato in maniera approfondita dalla critica. Si cercherà qui di ricostruirlo tramite il confronto tra la sua attività, le sue pubblicazioni e i materiali d'archivio, soprattutto in relazione alla lezione paterna. Sicuramente il rapporto di Lionello con la fotografia, al di là dei contenuti affrontati e dell'approccio critico, dovette molto all'influenza di Adolfo. Anche in Lionello, infatti, vediamo ancora una volta messo in pratica il principio del "vedere e rivedere" e il medesimo atteggiamento verso riproduzioni e originale già teorizzato da Venturi padre, che già abbiamo visto adottato anche da altri allievi, tra cui Toesca e Longhi. Come loro, Lionello ereditò l'uso paterno della fotografia per la didattica e l'editoria, ma seppe in qualche modo superarne la lezione, anche per l'evoluzione dei tempi in cui operò, in direzione di un più critico uso delle immagini: non verso l'analitica lettura dei dettagli come Longhi, ma concentrandosi più che altro sui confronti visivi permessi dal nuovo mezzo.

Per quanto riguarda il rapporto tra fotografia e opera d'arte, Lionello apprese fin da subito l'importanza di relazionarsi direttamente con le opere e non affidare le proprie impressioni solo alle loro riproduzioni. Quando espresse la prima volta la volontà di seguire le orme paterne, infatti, come è noto la risposta fu: «quando è così, mettiti il sacco sulle spalle!»¹⁰⁴⁰. Come gli altri allievi imparò quindi tramite il padre l'importanza delle ricognizioni dal vivo nello studio dell'arte, anche grazie al consueto viaggio di istruzione obbligatorio alla Scuola di Perfezionamento, dove Lionello si formò dopo la laurea nel 1907¹⁰⁴¹. In più, egli seguì spesso il padre nelle sue lunghe peregrinazioni per studiare le opere "sul campo", durante le quali, in diretta successione con Cavalcaselle¹⁰⁴², apprese a stilare dei taccuini di viaggio, in cui i due erano soliti tracciare degli schizzi e annotare le proprie osservazioni su colore, stile, confronti,

¹⁰³⁹ Sull'attività di Lionello si vedano ad esempio VALERI 2018b, LIONELLO VENTURI 2002, LIONELLO VENTURI 2016, DE LUCA 2004, DA CÉZANNE ALL'ARTE ASTRATTA 1992.

¹⁰⁴⁰ L'episodio è raccontato da Adolfo Venturi in una lettera indirizzata ad Allan Marquand del 4 marzo 1924, conservata presso la Princeton University e citata in AGOSTI 1996a, p. 168.

¹⁰⁴¹ Come il padre, egli pubblicò anche diversi testi dedicati ai suoi viaggi (cfr. ad esempio VENTURI 1915a e VENTURI 1915b e VENTURI 1923c).

¹⁰⁴² Adolfo Venturi aveva infatti appreso a sua volta il metodo direttamente dal maestro accompagnandolo in alcuni viaggi, come egli stesso confermava nelle sue *Memorie autobiografiche* (cfr. VENTURI 1927a, p. 83).

descrizioni, e così via¹⁰⁴³. Nell'Archivio Lionello Venturi dell'Università La Sapienza è tuttora conservato un gruppo di nove taccuini stilati da padre e figlio durante alcuni viaggi insieme in Italia e Nord Europa tra il 1903 e il 1914, scoperti da Silvia Danesi Squarzina intorno al 2008¹⁰⁴⁴. Anche per Lionello, quindi, come per il padre, la non totale fiducia nel mezzo fotografico impediva di affidare esclusivamente ad esso la memoria dell'opera. Ancora come il padre, però, riconosceva alla fotografia il merito fondamentale di aver permesso i confronti tra opere distanti tra loro, impossibile prima della sua invenzione. Nella sua famosa *History of art criticism* (1936), scriveva ad esempio in proposito:

«Photography, as evident, reproduces a single aspect of the work of art; but anyone who has seen the original can easily reconstruct it in memory by looking at the photograph. Therefore a comparison between photographs, by anyone who is familiar with the originals, can give a certainty on stylistic affinities or differences, otherwise impossible»¹⁰⁴⁵.

Come accennato, anche nell'attività didattica Lionello riprese il metodo paterno, seppur in forma aggiornata. Tralasciando gli strumenti ormai superati degli "atlanti" e dei "foglietti", utilizzò invece sicuramente fotografie e diapositive in gran numero per illustrare le sue lezioni, rifornendosi dagli stessi fotografi amici del padre e implementando così le raccolte fotografiche delle università italiane in cui fu insegnante, quella di Torino e quella di Roma. Che Lionello ritenesse ormai poco efficaci gli strumenti didattici approntati in precedenza dal padre è testimoniato sia dalla mancanza di documenti circa ordini di materiali del genere, sia da un testo scritto dallo stesso studioso nel 1926 a proposito dell'insegnamento della storia dell'arte nei licei, ma che può certamente essere traslato anche a quello universitario: «Sono d'accordo con quei Presidi che non amano le tavole circolanti tra la scolaresca e preferiscono le proiezioni per la simultaneità dell'attenzione sull'oggetto commentato dal professore»¹⁰⁴⁶. Nella stessa occasione lo studioso stilava anche una classifica dei mezzi d'insegnamento dell'epoca in ordine di importanza, utilissima per comprendere le sue opinioni in merito. Al primo posto egli

¹⁰⁴³ Numerosi taccuini di viaggio redatti da Adolfo Venturi durante i suoi viaggi in Italia e in Europa tra gli ultimi due decenni dell'Ottocento e il primo del Novecento si conservano presso il Fondo Venturi di Pisa (FAV, cartelle 59 e 60). I materiali sono stati studiati da Emanuele Pellegrini (si veda in particolare PELLEGRINI 2011).

¹⁰⁴⁴ Cfr. ALV, Faldone CLXI, fascicolo 29 "Libretti appunti viaggio". Sull'argomento si veda il saggio di Silvia Danesi Squarzina *Taccuini di viaggio di Adolfo Venturi ritrovati* (DANESI SQUARZINA 2008), in cui è pubblicato il contenuto di alcune pagine contenenti schizzi affidati alla mano di Lionello, in cui la studiosa legge una sorta di emulazione del lavoro di Cavalcaselle. Nel citato saggio di Emanuele Pellegrini è confermata la compresenza di Adolfo e Lionello anche in almeno uno dei taccuini pisani (cfr. PELLEGRINI 2011, pp. 14-15). Per quanto riguarda l'utilizzo dei taccuini da parte di Lionello anche in maniera indipendente dal padre si veda IAMURRI 2002.

¹⁰⁴⁵ VENTURI 1936a, pp. 237-238.

¹⁰⁴⁶ VENTURI 1926f, p. 102.

metteva «Una macchina da proiezioni con relativa dotazione di molte diapositive o fotografie, a seconda del tipo della macchina», seguita da «Manuali e atlanti scolastici», poi «Trattati», e infine «Monografie su periodi o artisti singoli», a cui aggiungeva però successivamente, sempre nell'ottica paterna del “vedere e rivedere”, anche che «Uno dei mezzi più efficaci è indiscutibilmente la visita dei monumenti e dei musei»¹⁰⁴⁷.

Nel capoluogo piemontese Lionello insegnò come incaricato di storia dell'arte dal 1914 (alla cattedra lasciata da Toesca, assumendo da subito anche la direzione dell'Istituto), per poi passare a docente ordinario dopo la guerra e fino al 1931, quando come è noto venne estromesso per aver rifiutato di prestare giuramento di fedeltà al regime fascista¹⁰⁴⁸. Durante il suo magistero torinese, egli ampliò sicuramente la fototeca universitaria, sia attraverso acquisti presso i maggiori fotografi dell'epoca, che attraverso apposite campagne fotografiche. Purtroppo, la fototeca è tuttora priva in larga misura di inventariazione, è dunque difficilmente precisabile l'esatto apporto di Venturi, sia nella scelta dei temi riprodotti che nella sua estensione numerica. Secondo Stefano Baldi, sulla base della documentazione inventariale conservata presso l'Università, l'acquisto di fotografie scarseggiò durante gli anni di Venturi¹⁰⁴⁹. Durante la presente ricerca ho potuto però rinvenire altre testimonianze che dimostrano il contrario, ovvero che questo avvenne e anche in maniera cospicua. Nell'Archivio Lionello Venturi a Roma, ad esempio, è stato possibile durante questo studio individuare diverse missive dei maggiori fotografi, riguardanti ordini di diapositive e fotografie per il suo insegnamento negli anni torinesi (**figg. 263-264**), che oltre a testimoniare appunto l'esistenza degli acquisti possono essere in parte utili a ricostruire le sue preferenze. Si conservano infatti nel suo Fondo Corrispondenza sei lettere inviate da Alinari¹⁰⁵⁰, diciassette da Anderson¹⁰⁵¹, cinque da Brogi¹⁰⁵², gli stessi fotografi che, come vedremo meglio nel prossimo capitolo, si relazionarono anche con il padre e furono tra i maggiori fornitori dei materiali necessari per poter svolgere le sue lezioni.

¹⁰⁴⁷ VENTURI 1926f, p. 103.

¹⁰⁴⁸ Sugli anni torinesi si veda LIONELLO VENTURI 2016. Sulle sue lezioni di quel periodo cfr. invece VALERI 2012.

¹⁰⁴⁹ Cfr. BALDI 2016, pp. 276-277. In base ai documenti inventariali, egli individua buone probabilità di ritenere appartenenti ai primi anni della direzione venturiana dell'Istituto gli acquisti di riproduzioni di disegni degli Uffizi, del Louvre e del British Museum (inventari 287-289) e di 700 fotografie Anderson (inventario 294), anche se lo ritiene di fatto l'unico approvvigionamento di immagini per il decennio a venire.

¹⁰⁵⁰ Si tratta di lettere datate tra il 1916 e il 1923 (cfr. ALV, Fondo Corrispondenza, serie V, fasc. 25).

¹⁰⁵¹ Datate tra il 1911 e il 1923 (cfr. ALV, Fondo Corrispondenza, serie V, fasc. 31). In archivio si conserva anche una lettera di Lionello ad Alessandro Anderson datata 23 maggio 1922 (cfr. ALV, Fondo Corrispondenza, serie IV, fasc. 17, lettera del 23 maggio 1922, allegata ad una missiva di Alessandro Anderson del 9 giugno 1922).

¹⁰⁵² Datate tra il 1918 e il 1923 (cfr. ALV, Fondo Corrispondenza, serie V, fasc. 118).

Dal continuo riferimento ad acquisti di fotografie e diapositive presente nelle lettere in questione, si evince come Lionello facesse grande uso delle illustrazioni durante le sue lezioni. In una del 2 maggio 1916, inoltre, vi è documentato che Alinari gli avesse concesso anche uno sconto del dieci per cento¹⁰⁵³, e in un'altra del 27 febbraio 1920 uno sconto del venti per cento da parte di Brogi¹⁰⁵⁴, a ulteriore riprova dell'ampiezza dei suoi ordini. Un rapporto particolarmente intimo si registra poi con Alessandro Anderson, successore del padre Domenico alla guida dell'importante ditta romana, con cui anche Adolfo ebbe uno stretto legame, di cui si parlerà ampiamente nel prossimo capitolo. Dal tono confidenziale e dagli argomenti trattati nelle lettere si evince come Lionello dovette intrattenere con il fotografo un vero e proprio rapporto di amicizia, oltre ad acquistare presso di lui grandi numeri di fotografie e di diapositive durante tutto il periodo della docenza torinese. Particolarmente interessante è una lettera senza data, in cui è citato un acquisto di 1729 diapositive ordinate da Adolfo e scelte da Lionello¹⁰⁵⁵.

Con Anderson, inoltre, Lionello Venturi progettò una collana di monografie, come testimoniato da una minuta di Lionello senza data, indirizzata ad Alessandro Anderson conservata sempre nell'Archivio romano ma tra gli appunti di lavoro¹⁰⁵⁶. Il documento appare particolarmente interessante ai fini del nostro discorso poiché in esso Lionello esponeva diverse considerazioni sull'importanza di pubblicare monografie fotografiche, tra cui il fatto che la fotografia trovasse ancora all'epoca posto nelle biblioteche soltanto quando inclusa in un libro¹⁰⁵⁷. Per facilitare la ricerca e fare in modo che le fotografie fossero facilmente consultabili dal pubblico, egli sottoponeva allora all'amico la necessità di «presentare al pubblico un volume di fotografie per ogni grande autore»¹⁰⁵⁸. Lo stesso Lionello si proponeva come redattore dei testi, ma non si registrano purtroppo edizioni del genere: il progetto non dovette quindi andare in porto.

Tornando alla didattica, come accennato sotto la direzione di Lionello all'Università di Torino vennero realizzate anche continue campagne fotografiche. Oggetto delle riproduzioni erano le opere d'arte presenti nei territori limitrofi all'università, e ad occuparsene concretamente era il

¹⁰⁵³ Cfr. ALV, Fondo Corrispondenza, serie V, fasc. 25, lettera del 2 maggio 1916.

¹⁰⁵⁴ Cfr. ALV, Fondo Corrispondenza, serie V, fasc. 118, lettera del 27 febbraio 1920.

¹⁰⁵⁵ Cfr. ALV, Fondo Corrispondenza, serie V, fasc. 31, lettera senza data.

¹⁰⁵⁶ Cfr. ALV, Fondo Corrispondenza, serie III, fasc.14.

¹⁰⁵⁷ Mentre l'organizzazione per artista era motivata con il fatto che i cataloghi organizzati in quel modo avevano avuto più fortuna, perché al pubblico interessava comprare fotografie di opere di grandi maestri, e non in base alla città in cui si trovavano. Su questo si rimanda al prossimo capitolo.

¹⁰⁵⁸ Cfr. ALV, Fondo Corrispondenza, serie III, fasc.14 (le sottolineature sono presenti nell'originale).

custode dell'Istituto, Secondo Molino¹⁰⁵⁹. Questo aspetto è per noi particolarmente interessante, poiché si tratta di una novità sia rispetto al suo predecessore torinese Toesca, sia alle contemporanee esperienze del padre a Roma.

Presso l'archivio della Sapienza non si registra infatti mai la presenza di fotografi interni o di attrezzature per lo scatto e lo sviluppo di fotografie. Anche a Roma, però, dove insegnò a partire dal suo rientro in Italia dopo la Seconda Guerra Mondiale fino al pensionamento nel 1960¹⁰⁶⁰, Lionello dovette implementare la raccolta fotografica universitaria, ovvero l'attuale Archivio Storico Fotografico. Purtroppo, nel corso del presente studio non è stato possibile individuare con certezza le fotografie di cui fu soggetto produttore, anche per via del diverso arco temporale che si è preso in considerazione (lo studio si concentra infatti sul periodo di Adolfo, e quando Lionello arrivò a insegnare a Roma il padre era già scomparso da qualche anno). Come sottolineato da Stefano Valeri¹⁰⁶¹, comunque, a Lionello è sicuramente dovuto l'ampliamento verso i soggetti di arte contemporanea, in relazione alla sua predilezione per l'arte dell'Otto e Novecento, soprattutto a partire dagli anni di esilio e poi ancor di più negli anni romani. Tali soggetti, poi raccolti probabilmente anche in relazione alla successiva istituzione della cattedra di storia dell'arte contemporanea, oggi rappresentano circa il sei per cento delle fotografie totali, come emerso dal censimento della sezione dei medi formati realizzato in occasione del presente studio¹⁰⁶². Da tale censimento non sono emerse sfortunatamente fotografie sicuramente

¹⁰⁵⁹ Una testimonianza circa l'esistenza di tali campagne è fornita dalla documentazione presso l'Archivio Storico dell'Università di Torino riguardante l'approvvigionamento nel 1929-1930 di attrezzature per lo scatto e lo sviluppo di fotografie (come un treppiede, due bacinelle, un torchietto, una «vaschetta lavalastre»). Altra testimonianza sono le Relazioni sull'attività dell'Istituto di Storia dell'Arte (un documento che a partire dal 1927 ogni direttore di Istituto era tenuto a redigere e a inviare al ministero), anch'esse conservate in copia presso l'Archivio Storico dell'Università di Torino e un passo delle quali conferma che presso l'Istituto si teneva un'attività di regolari campagne fotografiche sulle opere d'arte dei musei e collezioni nelle immediate vicinanze. Era il custode dell'Istituto, Secondo Molino, a fotografare le opere e a realizzare le diapositive da foto già possedute. Come già sottolineato da Stefano Baldi, sarebbe interessante verificare all'interno della fototeca la presenza di scatti di opere dei musei torinesi risalenti ai decenni in questione e delineare meglio queste campagne fotografiche incoraggiate da Venturi. Per tutte queste informazioni cfr. BALDI 2016, in particolare pp. 279-281. Tali campagne sono documentate anche grazie a delle "Recapitolazioni inventariali" inaugurate nel 1924. Sul tema si veda la scheda e il dossier relativi alla Fototeca sul sito della RETE FOTOTECHE/ARCHIVI FOTOGRAFICI UNIVERSITARI (<http://edvara.infofactory.it/fototeche-universitarie154/document/49465/> e http://edvara.infofactory.it/media/upload/2022/05/25/versione-dossier-25_5-rid.pdf).

¹⁰⁶⁰ Alla conclusione del conflitto, infatti, Venturi tornò in Italia e, dopo essere rientrato nei ruoli all'Università di Torino, ottenne presto il trasferimento alla Sapienza di Roma, dove la cattedra temporaneamente riunita da Toesca venne nuovamente sdoppiata, affidando a Venturi il corso di arte medievale. Nel 1948, con il pensionamento di Toesca, Venturi passò all'arte moderna (per il Medioevo fu chiamato Mario Salmi) e divenne direttore dell'Istituto di storia dell'arte. Nel 1955 Venturi chiese di passare fuori ruolo in considerazione dell'età, impegnandosi a tenere cicli di conferenze per i successivi cinque anni, sino all'effettivo pensionamento nel 1960 (dal febbraio 1961 fu poi professore emerito). Sulla storia della cattedra di storia dell'arte si vedano il capitolo I del presente studio, ROSSI 1996 e VALERI 2021.

¹⁰⁶¹ Cfr. ad esempio VALERI 1999, p. 276.

¹⁰⁶² Sul tema si veda il capitolo II.

riconducibili al magistero di Lionello, a parte una fotografia del *Ritratto di Luca Signorelli e di Niccolò Franceschi* di Orvieto, sul cui verso è annotato il suo nome¹⁰⁶³.

I materiali fotografici raccolti da Lionello Venturi confluirono solo in parte all'interno delle due fototeche universitarie (al contrario di quelli paterni, che come già sottolineato vennero interamente donati dallo studioso alla Sapienza). Un cospicuo numero di fotografie si conserva infatti presso il suo archivio personale¹⁰⁶⁴, come emerso da un censimento da me effettuato su tutti i faldoni conservati presso il suo fondo originario¹⁰⁶⁵. Dal censimento è emersa la presenza di circa 18.000 immagini in totale conservate all'interno del fondo, distribuite all'interno dei diversi fascicoli che compongono i suoi ventuno nuclei tematici. La maggior parte delle fotografie si concentrano all'interno dei raggruppamenti dedicati all'"Arte antica e del medioevo" e all'"Arte moderna". Di particolare consistenza appaiono poi le fotografie dedicate all'arte contemporanea italiana del Novecento (1464 foto ca.), all'arte contemporanea di artisti e movimenti stranieri (1163 foto ca.), a Impressionismo e Post-Impressionismo (3648 foto ca.).

¹⁰⁶³ La fotografia è conservata in una cartella "varie" nell'armadio 1, cassetto 71. È presente, inoltre, una fotografia che reca al verso la frase "abbracci da Lionello", dovette quindi probabilmente essere inviata dallo stesso al padre, e poi tramite questo confluita nella raccolta universitaria (cfr. la cartella "scuola del Francia", armadio 15, cassetto 98).

¹⁰⁶⁴ Sull'archivio in generale si vedano VALERI - BRANDOLINI 2001 e VALERI 2014.

¹⁰⁶⁵ Il lavoro sul materiale fotografico conservato presso l'Archivio Lionello Venturi è stato da me svolto tra la fine del 2021 e il principio del 2022, in due fasi principali: una prima fase preliminare di ricognizione di tutte le fotografie e una seconda fase di digitalizzazione e metadattazione di alcuni materiali selezionati. La prima fase è consistita nel censimento di tutte le foto presenti nei 21 raggruppamenti "tematici" del fondo originario, effettuato tramite lo spoglio degli inventari pubblicati online (<https://saras.uniroma1.it/strutture/archivio-lionello-venturi/fondo-originario>). La stima di tutte le fotografie presenti in ogni fascicolo e i temi in esse rappresentati sono stati trascritti in uno schema Word appositamente ideato, composto da quattro campi: faldone, fascicolo, numero di foto e soggetto (nella compilazione dello schema sono state prese in considerazione solo le fotografie in senso stretto, ovvero il materiale che avrebbe poi potuto interessare la digitalizzazione, tralasciando quindi ritagli di giornale, cartoline, diapositive e negativi, comunque presenti solo in rari casi). Al fine di facilitare la ricerca in base alle diverse esigenze, lo schema è stato realizzato in due versioni: una per temi, che segue le divisioni e l'ordine dell'inventario online, e una per soggetto, ordinata alfabeticamente. Una volta noto il numero di fotografie presenti nei vari raggruppamenti (per un totale di circa 18.000 immagini), si è scelto di proseguire il lavoro con il n. 10, relativo all'arte contemporanea americana, selezionato insieme ai responsabili scientifici del progetto Claudio Zambianchi e Ilaria Schiaffini come il più idoneo, sia per dimensione che per uniformità di contenuti. Il raggruppamento n. 10 è stato quindi oggetto delle attività di digitalizzazione e metadattazione. Il lavoro di digitalizzazione è consistito nella scansione delle immagini in formato JPG, a colori e in alta risoluzione (600 dpi), attraverso un comune scanner HP. In totale sono state prodotte 604 scansioni, prendendo in considerazione tutte le fotografie presenti nel raggruppamento. Le informazioni relative alle immagini scansionate sono state poi oggetto di una prima metadattazione, ovvero registrate attraverso un file Excel, progettato con i seguenti campi: CODICE IMMAGINE, FALDONE, FASCICOLO, SOGGETTO/TITOLO, ANNOTAZIONI E TIMBRI RECTO, ANNOTAZIONI E TIMBRI VERSO, NOTE, DATA COMPILAZIONE E AUTORE. Tramite le informazioni così ottenute è possibile in molti casi ricostruire le fonti delle immagini. I timbri più ricorrenti sono ad esempio quelli dell'"Andover Art Studio" e dei fotografi newyorkesi "Percy Rainford", "Peter A. Juley & Son" e "Soichi Sunami" (quest'ultimi due presenti in diverse varianti). Ricorrenti sono anche i timbri con il copyright del Museum of Modern Art e del Metropolitan di New York, del Museum of Fine Arts di Boston, del Philadelphia Museum of Art di Philadelphia, della National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution di Washington D.C., e della Addison Gallery of American Art, Phillips Academy di Andover. Ricorrente è poi anche l'etichetta del Whitney Museum of American Art di New York.

Si conservano poi diverse foto anche nei faldoni relativi a “Scritti e impegni di Lionello Venturi” (767 foto ca.). Uno studio esaustivo di questi materiali non è stato possibile in questa sede, esulando dal tema dello studio. Le operazioni di ricognizione, censimento e digitalizzazione si pongono comunque come un primo passo verso la conoscenza di tali materiali, che costituirebbero un’ottima fonte per comprendere ancora meglio il rapporto dello studioso con la fotografia¹⁰⁶⁶.

Un’altra fonte utile a cui attenersi per il momento è la bibliografia edita di Lionello Venturi, composta da circa ottocento titoli¹⁰⁶⁷, pubblicati a partire dal 1903 con i primi articoli sulle pagine della rivista *L’Arte* (alla cui redazione collaborò stabilmente dal 1913 e che codiresse dal 1930 al 1935, imprimendovi una svolta verso l’arte contemporanea). In merito all’uso della fotografia, analizzando la sua produzione editoriale, appare evidente una differenza rispetto a quella paterna, dovuta principalmente ad una diversa impostazione metodologica degli scritti. Innanzitutto, si registra una minore quantità di immagini all’interno delle opere di Lionello, e soprattutto la quasi totale assenza in esse di dettagli, che abbondavano invece come è noto in quelle di Adolfo. Questo aspetto è dovuto presumibilmente ad un maggiore interesse di Lionello per la critica d’arte, ed al conseguente distacco dall’orientamento paterno più strettamente storico-filologico, in favore di più vasti orizzonti filosofici ed estetici¹⁰⁶⁸.

Le prime monografie illustrate di Lionello furono *Le origini della pittura veneziana* (edita a Venezia dall’Istituto Veneto di Arti Grafiche nel 1907)¹⁰⁶⁹ e *Giorgione e il giorgionismo* (edito da Hoepli a Milano nel 1913)¹⁰⁷⁰, in cui le fotografie erano disposte come tavole fuori testo, ma distribuite in tutto il volume (e non in una sezione a parte), in ordine di menzione all’interno del testo e ad esso collegate tramite espliciti rimandi al numero di pagina. Come si diceva, in queste come nelle monografie successive, il numero delle illustrazioni non è cospicuo quanto in quelle paterne, e mancano quasi completamente i dettagli¹⁰⁷¹. Importanti sono invece l’ordine delle illustrazioni e soprattutto i confronti tra le opere. Queste caratteristiche sono già indice di un preciso metodo venturiano, poi portato a massimo compimento nel *Gusto dei primitivi* (edito

¹⁰⁶⁶ In particolare, sarebbe interessante cercare di ricostruire le modalità di ingresso delle immagini in archivio, sicuramente avvenuto attraverso ordini diretti ai fotografi, ma molto probabilmente anche tramite commissioni, scambi e consulenze, come abbiamo visto nel caso degli altri protagonisti di questo capitolo.

¹⁰⁶⁷ Cfr. VALERI 2008a.

¹⁰⁶⁸ Sul tema si veda ROSSI 1996, pp. 358-359.

¹⁰⁶⁹ Cfr. VENTURI 1907.

¹⁰⁷⁰ Cfr. VENTURI 1913.

¹⁰⁷¹ In *Le origini della pittura veneziana*, ad esempio, sono presenti cinque dettagli su 120 illustrazioni, in *Giorgione* nessuno.

da Zanichelli a Bologna nel 1926)¹⁰⁷². Con il volume Venturi inaugurò infatti un innovativo metodo di studio, basato sull'attenzione al contesto culturale e sulla rimozione delle barriere esistenti fra storia e critica dell'arte (formulando la sintesi "storia critica dell'arte")¹⁰⁷³. A partire da quest'opera Lionello cambiò cioè lo stesso modo di intendere la storia dell'arte, introducendo una prospettiva critica nell'analisi delle opere in un'epoca in cui prevaleva ancora la scienza dei conoscitori e un approccio positivistico e documentario¹⁰⁷⁴. Lo studioso si poneva di fronte al fenomeno artistico come a un «problema sempre aperto»¹⁰⁷⁵, rifiutando l'idea di una storia dell'arte in progredire e applicando tale visione senza distinzione di sorta fra l'arte antica e quella moderna. Tutta la seconda sezione del volume è infatti illustrata per confronti visivi tra opere d'arte di epoche diverse, in una «suggestiva retorica degli accoppiamenti» (**fig. 265**)¹⁰⁷⁶. L'accostamento delle immagini per necessità comparative ricorda la doppia proiezione sperimentata da Wölfflin, ma reinterpretata in una forma nuova (anche se secondo Laura Iamurri esso deriva in realtà dall'influenza di Berenson)¹⁰⁷⁷. Come già con Wölfflin, vediamo il linguaggio critico modellarsi sempre di più sulle riproduzioni: un testo del genere non sarebbe infatti stato probabilmente pensabile senza la disponibilità dei confronti visivi immediati permessa dalla fotografia¹⁰⁷⁸. Analizzando il volume, le illustrazioni appaiono spazialmente distinte dal testo¹⁰⁷⁹ e non ad esso subordinate, ma costituenti piuttosto un eloquente discorso per immagini, coerente con quanto affermato nel testo ma ben lontano dalle "descrizioni di descrizioni" caratterizzanti l'opera paterna. Massimo Ferretti parla a proposito di un

¹⁰⁷² Cfr. VENTURI 1926d.

¹⁰⁷³ Cfr. VALERI - BRANDOLINI 2001, p. 8. Cfr. anche VALERI 2012.

¹⁰⁷⁴ Tale prospettiva era in realtà già presente nel volume su Leonardo nel 1919, in cui comparivano tra l'altro solo ventidue figure, sempre come tavole fuori testo ma intermezze al testo, anche se non in corrispondenza di dove venivano citate ma distribuite in maniera apparentemente casuale. Cfr. VENTURI 1919.

¹⁰⁷⁵ VALERI 2014, p. 21.

¹⁰⁷⁶ Cfr. FERRETTI 2003a, p. 226.

¹⁰⁷⁷ Cfr. IAMURRI 2016, p. 127. La studiosa si interroga sulle ragioni di questa scelta di pubblicare confronti tra opere distanti per tipologia, cronologia, tecnica e luogo di produzione, e sulle potenzialità attribuite ad essi da Lionello. La sua ipotesi è che la fonte remota di quegli accostamenti sia da rintracciare nelle suggestioni lanciate da Berenson nei suoi volumi di fine Ottocento sui pittori del Rinascimento, e la prova a sostegno della sua tesi è che ancora negli anni Trenta, mentre lavorava al catalogo ragionato di Cézanne, Lionello scriveva a Berenson: «Lei è stato uno dei primi a intendere il rapporto tra Cézanne e Giotto e i primitivi», che costituirebbe una testimonianza della persistenza delle impressioni lasciate in lui da quelle letture giovanili (la citazione è tratta da una lettera di Lionello a Berenson, datata 4 gennaio 1934, conservata presso l'Archivio Bernard Berenson di Villa I Tatti). In realtà, negli scritti di Berenson Cézanne era messo in relazione a Michelangelo e a Piero della Francesca, non a Giotto (cfr. p. 127, nota 31), e se per quest'ultimo si era trattato solo una citazione raffinata, Lionello ne approfondì invece le implicazioni storiche e teoriche.

¹⁰⁷⁸ Sul metodo di Wölfflin Lionello aveva pubblicato quattro anni prima il saggio *Gli schemi del Wölfflin* su *L'Esame*, poi incluso nella raccolta *Pretesti di critica* (cfr. VENTURI 1929b).

¹⁰⁷⁹ Anche se ad esso collegate tramite espliciti riferimenti alle tavole all'interno della sezione scritta.

«fortunatissimo momento di integrazione fra struttura critica e struttura visiva del libro»¹⁰⁸⁰, e si tratta secondo chi scrive del punto di arrivo nell'utilizzo critico delle immagini dell'epoca. Lo sviluppo più interessante su questa scia sarà poi *Le musée imaginaire*, la serie di volumi di storia dell'arte illustrata messa a punto nel 1947 da André Malraux¹⁰⁸¹, che unì il montaggio per immagini affrontate di Lionello con quello per sequenze di Longhi, per giungere ad un racconto visivo per immagini completamente autonomo rispetto al testo. Il libro d'arte divenne così sempre più concepito in modo nuovo, con un testo sempre più ridimensionato in relazione alle fotografie e alla loro intrinseca persuasività¹⁰⁸².

Dello stesso 1926 è anche un'altra importante pubblicazione di Lionello Venturi, *La Collezione Gualino*¹⁰⁸³, ovvero il catalogo delle opere raccolte dall'imprenditore piemontese Riccardo Gualino, colto e facoltoso collezionista di cui lo studioso fu grande amico e fidato consigliere per gli acquisti dal primo dopoguerra¹⁰⁸⁴. Anche Lionello, infatti, come il padre fu coinvolto nel mercato dell'arte, favorito anche dalla sua estesa rete di contatti internazionali con storici dell'arte, antiquari, collezionisti. Il volume sulla Collezione Gualino, di grande formato riccamente illustrato, in edizione limitata di trecentocinquanta esemplari, appare per noi interessante in quanto progetto simile a quello edito un quarto di secolo prima dal padre per il ricco industriale Benigno Crespi, di cui si è già accennato e di cui parlerà meglio nel prossimo capitolo¹⁰⁸⁵. Si tratta, infatti, in entrambi i casi di pubblicazioni costose e innovative per i loro tempi, illustrate con grande copia di immagini e volte a raccontare collezioni private realizzate soprattutto grazie all'apporto dei due studiosi in qualità di consiglieri e intermediari. In entrambi i casi, inoltre, le opere della collezione erano illustrate con particolare lusso in tavole fuori testo (nel volume Crespi tramite calcografie, particolarmente preziose e abitualmente pubblicate in numero nettamente inferiore alla data dell'edizione nel 1900, e in quello Gualino tramite l'altrettanto prezioso e precoce uso del colore), corredate poi da confronti con altre opere (volti a sostenere le attribuzioni) pubblicati in qualità inferiore. L'unica differenza può essere rilevata forse nella maggiore forza visiva di alcuni confronti di Lionello rispetto a quelli paterni, data dal raffronto diretto delle immagini, e della rilegatura preziosa in grande formato del volume Gualino (**figg. 266-268**). Su quest'ultimo punto il volume può essere paragonato infatti più

¹⁰⁸⁰ Cfr. FERRETTI 2003a, p. 226.

¹⁰⁸¹ Cfr. MALRAUX 1947.

¹⁰⁸² Sul tema si veda SERENA 2014, p. 74.

¹⁰⁸³ Cfr. VENTURI 1926e.

¹⁰⁸⁴ Sui rapporti tra Lionello Venturi e Gualino si vedano MIMITA LAMBERTI 1996, FAILLA 2019 e PERNA 2021.

¹⁰⁸⁵ Cfr. VENTURI 1900b.

efficacemente ad un'altra opera di Adolfo, ovvero il grande e lussuoso volume su Correggio, pubblicato nello stesso 1926 (**fig. 175**)¹⁰⁸⁶.

A proposito, invece, del diverso rapporto testo-immagine rispetto alle opere paterne individuato nel *Gusto dei primitivi*, un altro volume interessante da analizzare è la monografia su *Botticelli* (edita da Phaidon in inglese, francese e tedesco nel 1937)¹⁰⁸⁷, un altro dei primi esempi di utilizzo del colore¹⁰⁸⁸. Il testo introduttivo di Lionello al volume inizia proprio parlando delle riproduzioni: egli scrive però che esse non sono state scelte per fornire un catalogo completo delle sue opere, ma per permettere ai lettori di usare il loro occhio, e “sognare” in compagnia di Botticelli. Nella stessa sede, Lionello sottolineava poi come per fare questo non servisse leggere la sua prefazione, che appare quindi in un certo senso scollegata dalle illustrazioni, autonome rispetto al testo (tanto che le riproduzioni non sono infatti in quel caso scelte da Lionello ma dall'editore, Ludwig Goldschreider).

Ulteriori sviluppi in questo senso possono essere individuati ad esempio anche nel *Piero della Francesca* di Lionello (1954)¹⁰⁸⁹, utile da analizzare per via della coincidenza del soggetto rispetto alle già analizzate pubblicazioni di Ricci¹⁰⁹⁰, Longhi¹⁰⁹¹ e Venturi padre¹⁰⁹². Esso riprende infatti l'ampio uso dei dettagli già visto in Longhi (anche se in questo caso a colori), ma in cui non conta tanto la sequenza quanto i singoli *frame*. Più commerciale rispetto alle edizioni fotografiche firmate ad esempio da Adolfo nei decenni precedenti, ha pertanto un numero più limitato di immagini (anche perché appunto a colori), ma che comunque costituiscono l'elemento principale di tutta la pubblicazione. Il volume è illustrato quasi esclusivamente con dettagli, come si evince già dalla copertina e dal frontespizio, e seppur inseriti all'interno del testo, essi sono autoesplicativi, non vi sono cioè più descrizioni o espliciti rimandi alle opere, ma solo brevi letture critiche che lasciano poi le immagini parlare da sole (**figg. 269-270**). Torna quindi anche qui la questione dell'affidamento dell'analisi ai dettagli pittorici più che al linguaggio che abbiamo visto ad esempio in Toesca, e in parte anche in Longhi.

¹⁰⁸⁶ Cfr. VENTURI 1926c.

¹⁰⁸⁷ Cfr. VENTURI 1937.

¹⁰⁸⁸ Tanto che le immagini non sono stampate ma incollate sulle pagine.

¹⁰⁸⁹ VENTURI 1954.

¹⁰⁹⁰ Cfr. RICCI 1910.

¹⁰⁹¹ Cfr. LONGHI 1927a.

¹⁰⁹² Cfr. VENTURI 1922a.

Sempre in merito all'uso editoriale delle fotografie, va citato in ultimo un ulteriore utilizzo innovativo della fotografia da parte di Lionello, individuato in alcune sue pubblicazioni da Laura Iamurri e ancora una volta basato sul confronto: quello tra i dipinti di paesaggio e le fotografie dei luoghi in essi rappresentati¹⁰⁹³. Si tratta di un uso nuovo della fotografia (sia rispetto al padre che agli altri precedenti fin qui analizzati), dedicato alla ricostruzione dell'opera dell'artista tramite il confronto tra i motivi ritratti e i loro esiti figurativi, volto a comprenderne lo sguardo e la posizione dell'artista tramite l'individuazione di scarti o fedeltà tra di essi. Non solo le opere, quindi, ma anche i soggetti in esse rappresentati erano studiati tramite fotografie da Lionello, che in questo modo «Supera allora l'insegnamento del padre Adolfo di *vedere e rivedere* le opere e, pragmaticamente, decide di viverle»¹⁰⁹⁴. Il metodo sembra essere stato appreso da John Rewald negli anni Trenta, e utilizzato tempestivamente dallo studioso per rileggere l'opera di Cézanne. I suoi studi sul pittore si concentrarono infatti su una attenta ricognizione sul campo, corredata anche da una abbondante raccolta di fotografie, ancora conservate presso il suo archivio. In particolare, si conservano in archivio centosessantatre istantanee in bianco e nero dei paesaggi provenzali oggetto delle opere di Cézanne (insieme a piccoli nuclei dedicati ai luoghi dipinti da altri pittori), eseguite personalmente da Venturi¹⁰⁹⁵. Una piccola parte di esse è stata anche pubblicata dallo studioso: l'espedito del confronto fotografico tra paesaggi dipinti e paesaggi reali è inserito infatti nel secondo articolo dedicato all'artista su *L'Arte* del 1935 (**fig. 271**)¹⁰⁹⁶, e nella prima versione del suo catalogo generale *Cézanne. Son arte, son oeuvre* (1936)¹⁰⁹⁷. Esso venne inoltre reimpiegato qualche anno dopo anche a proposito degli Impressionisti negli *Archives de l'Impressionnisme* (1939), con un minuzioso lavoro di identificazione delle località e dei punti di vista scelti dagli artisti. Come ha notato Michela Bassu, però, anche laddove non furono pubblicate, le fotografie ebbero un gran peso nello studio di Lionello, come strumenti chiave per la comprensione critica dei motivi dipinti¹⁰⁹⁸. Analizzando le istantanee ancora conservate, Bassu ha infatti rilevato come queste fossero in molti casi mirate ad un confronto puntuale con delle tele specifiche, la cui influenza nella lettura delle opere può essere rintracciata, ad esempio, nel catalogo su

¹⁰⁹³ Cfr. IAMURRI 2007. Del tema si è occupata poi anche Michela Bassu (cfr. BASSU 2014 e BASSU 2015).

¹⁰⁹⁴ BASSU 2014, p. 80.

¹⁰⁹⁵ Cfr. BASSU 2014 e BASSU 2015.

¹⁰⁹⁶ Cfr. VENTURI 1935e, in particolare p. 411, tav. XII. Non compariva invece ancora nei due articoli precedenti di quell'anno, dedicati a Cézanne e all'Impressionismo (cfr. VENTURI 1935c e VENTURI 1935d).

¹⁰⁹⁷ Le fotografie e gli altri materiali raccolti per la pubblicazione della prima e della seconda edizione del catalogo sono conservati presso l'Archivio Lionello Venturi, da cui sono stati acquisiti nel 2014 (cfr. ALV, Serie Cézanne).

¹⁰⁹⁸ La studiosa ritiene infatti che non vi fosse uno specifico intento editoriale per tali fotografie, come invece fu nel caso di John Rewald. Cfr. BASSU 2014.

Cézanne (in altri casi, inoltre, la studiosa ha registrato un loro uso anche come una sorta di appunti, nati dalla necessità di fissare dei soggetti su cui ritornare in seguito).

Il metodo appare in un certo senso collegato all'insegnamento paterno, nell'attenzione per la ricognizione sul campo e nel successivo mantenimento della memoria tramite la fotografia, che Lionello rielabora però applicandolo non solo alle opere e monumenti, ma anche ai soggetti. La motivazione per il mancato utilizzo di tale metodo da parte dei suoi predecessori può essere forse attribuita al loro scarso interesse per la pittura di paesaggio e per l'arte contemporanea in generale, che non permetteva a prescindere di confrontarsi con i motivi dipinti dagli artisti¹⁰⁹⁹, e forse anche a una loro scarsa consapevolezza dell'artista come persona reale che si muove in uno spazio concreto. Quello che è certo, è che vi sia stato con Lionello un vero e proprio scarto metodologico, anche in questo caso tramite un uso particolarmente critico e innovativo della fotografia, sempre basato su un peculiare interesse per i confronti tra più immagini.

Infine, non si può non citare il ruolo di Lionello Venturi nell'innovazione apportata alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma sotto la direzione di Palma Bucarelli, con cui come è noto lo studioso instaurò un sodalizio a partire dal ritorno in Italia alla metà degli anni Quaranta¹¹⁰⁰. Tralasciando il suo fondamentale apporto critico alla successiva stagione espositiva in generale e limitando quindi la riflessione al nostro ambito di ricerca, va sottolineato infatti come Lionello ebbe un importante ruolo anche nell'ideazione delle cosiddette "mostre didattiche", basate proprio sulle riproduzioni¹¹⁰¹.

Venturi collaborò certamente all'organizzazione della prima di queste mostre, la *Mostra didattica itinerante di riproduzioni di pittura moderna*, che viaggiò in tutta Italia per cinque anni (1946-1951) e in cui vennero esposte numerose riproduzioni a colori di opere di Renoir, Cézanne, Van Gogh, Bonnard, Matisse e Picasso, insieme ad altre di Degas, Monet, Manet, Sisley e Pissarro; alcune appese al muro e provviste di *passepertout*, altre collocate orizzontalmente in delle vetrine¹¹⁰². Per l'evento Lionello prestò sia un piccolo nucleo di

¹⁰⁹⁹ Un lontano precedente è comunque ravvisabile nell'opera di Ricci, ad esempio nelle fotografie dei luoghi della *Divina Commedia* e nella sua abitudine a includere fotografie del contesto paesaggistico di quanto affrontato nelle sue pubblicazioni.

¹¹⁰⁰ Sul rapporto tra Venturi e Bucarelli e sugli apporti critici del primo alla Galleria Nazionale si veda CARLENZI 2015.

¹¹⁰¹ E mirate, come le altre iniziative didattiche della Bucarelli, alla "divulgazione", alla "conoscenza", alla "cultura". Si ricorda che la studiosa aprì infatti anche una biblioteca, un archivio storico e un archivio bioiconografico, fondando raccolte speciali di riproduzioni e volumi illustrati, e proiettò documentari d'arte. Sull'aspetto didattico dell'attività di Palma Bucarelli si vedano AMATURO 2009 e CAMERLINGO 2009.

¹¹⁰² Su questa prima mostra didattica cfr. DONVITO 2003, p. 59, FANTI 2006, pp. 16-18 e CAMERLINGO 2009, p. 65. L'iniziativa riscosse un così grande successo di pubblico che, nell'ambito del riordinamento del 1949, la

originali¹¹⁰³, sia le fotografie (che come accennato possedeva in gran numero ed evidentemente in ottima qualità), realizzando anche i pannelli didascalici di accompagnamento. Oltre al grande apporto pratico alla realizzazione dell'esposizione, lo studioso interpretò molto probabilmente una parte fondamentale anche nella sua stessa ideazione. Citare il progetto all'interno di questo discorso appare quindi rilevante, in quanto permette di conoscere l'opinione di Lionello riguardo all'uso della fotografia anche nel campo espositivo e divulgativo.

Tale opinione, anche se rilevata in un contesto cronologicamente ben diverso, appare simile a quella paterna. Una mostra del genere, infatti, avente come scopo non solo quello di mettere a disposizione del pubblico materiale stimolante ma anche quello di colmare le lacune della collezione del museo (soprattutto di arte straniera), evoca inevitabilmente, secondo chi scrive, le operazioni espositive inaugurate diversi decenni prima da Adolfo Venturi, di cui si è avuto modo di parlare nel capitolo precedente. Sulla base di quanto detto, inoltre, si può avanzare l'idea che la fotografia, come era già stato per il padre, fosse ancora considerata da Lionello appunto uno strumento "didattico", potente mezzo tramite il quale avvicinare il pubblico all'arte (in questo caso contemporanea)¹¹⁰⁴, ma non opera d'arte in sé. Anche in questo caso, infatti, sono queste le premesse con cui la fotografia entrò nel contesto museale, senza arrivare ancora ad essere esposta per il suo valore intrinseco (tanto che l'operazione di esporre delle riproduzioni al posto di opere vere e proprie fece gridare la critica allo scandalo, in quanto "attentato" alla santità del museo)¹¹⁰⁵.

La stessa concezione di museo come strumento di divulgazione ed educazione in generale, già presente in Lionello fin dalla gioventù¹¹⁰⁶, era frutto dell'insegnamento del padre, successivamente aggiornato anche tramite l'esperienza all'estero, soprattutto in America. Al di là delle considerazioni sul ruolo rivestito in esso dalla fotografia, occorre sottolineare come tale concezione di museo, oggi consolidata in ogni parte del mondo, fu all'epoca un'enorme innovazione, a cui si arrivò certamente anche grazie ai Venturi¹¹⁰⁷.

direttrice decise di riservare un'intera ala del museo alle manifestazioni "didattiche", tra mostre di riproduzioni e conferenze (cfr. BUCARELLI 1952, pp. 186-187).

¹¹⁰³ Due Rouault, uno Chagall, un Marin e uno schizzo di Cézanne.

¹¹⁰⁴ Compreso nel programma della Bucarelli insieme ad altri strumenti pratici come pannelli, bacheche, diapositive, video.

¹¹⁰⁵ Come riferito da Bucarelli stessa in BUCARELLI 1952, p. 186.

¹¹⁰⁶ Sul tema si veda MONFERINI 2011.

¹¹⁰⁷ Il ruolo fondamentale di Lionello nella svolta didattica della Galleria Nazionale è stato sottolineato da Augusta Monferini in MONFERINI 2011 (per l'idea di Palma Bucarelli come giovane funzionaria alle prime armi, le cui avanguardistiche iniziative dei primi anni di direzione si devono alla competenza di Venturi, cfr. in particolare p. 118 e 120).

V - ADOLFO VENTURI E I FOTOGRAFI

V.1 - Il ruolo dei fotografi

Nei precedenti capitoli si è trattato ampiamente della relazione di Adolfo Venturi con la fotografia. Un tassello fondamentale del discorso è stato però volutamente tralasciato, per essere ora debitamente approfondito: quello del rapporto con i fotografi, senza il quale probabilmente egli non avrebbe scritto la storia di cui si è parlato.

Prima di tutto, è utile precisare che quella con cui Venturi ebbe modo di relazionarsi fu la terza generazione di fotografi, venuta dopo quella dei pionieri del dagherrotipo e calotipo e quella intermedia del collodio, ovvero quella che ebbe i mezzi tecnici per far diventare la fotografia una vera e propria industria, cercando anche di conferirgli una dignità artistica e sociale. Egli, forte del suo ruolo in ambito ministeriale prima e accademico poi, approfittò sempre del suo prestigio per ingaggiare con loro stretti legami di scambio, legami che furono però reciproci, e influirono fortemente sia sull'attività dei fotografi stessi, che su quella dello studioso.

Come è noto, Venturi si relazionò con fotografi sia italiani che stranieri, sia con piccole ditte locali che con vere e proprie imprese attive a livello internazionale. Egli fu innanzitutto un grande acquirente, ma non si limitò quasi mai a questo. Seguiva infatti da vicino l'attività delle varie ditte, che spesso recensiva e promuoveva, e non era raro che vi intervenisse direttamente mediante commissioni e consulenze. Attraverso queste ultime indirizzava le campagne, suggerendo le opere e le località su cui orientarsi, secondo una prassi abbastanza diffusa all'epoca. I cataloghi dei fotografi erano in effetti in generale influenzati dall'apporto di storici dell'arte e conoscitori, a cui essi si rivolgevano probabilmente sia per una ovvia necessità di pareri esperti e aggiornati sulla materia, sia per una strategia commerciale di assecondare le richieste del mercato, dal momento che la stessa categoria era anche la principale destinataria del loro lavoro¹¹⁰⁸. Ma c'è di più: spesso era proprio solo grazie all'intervento di Venturi che le campagne potevano essere effettuate. Nel clima culturale a cavallo tra Otto e Novecento, infatti,

¹¹⁰⁸ Come vedremo nel corso del capitolo attraverso l'analisi di esempi concreti, nelle operazioni di documentazione del patrimonio i fotografi si occupavano abitualmente della tecnica e delle modalità di ripresa, mentre erano spesso necessari apporti esterni per la scelta dei soggetti da riprodurre, affidata a storici dell'arte e conoscitori. Difficile però purtroppo ricostruire l'apporto esatto dei vari soggetti alla progettazione delle campagne e le modalità di intreccio delle diverse competenze, sul tema si veda ad esempio CESTELLI GUIDI 2020. Sul ruolo di attori esterni nella documentazione fotografica tra fine Ottocento e inizio Novecento in generale si veda anche EDWARDS 2008.

nonostante l'enorme estensione dell'uso della fotografia, i fotografi non vedevano ancora riconosciuti i propri diritti e il valore artistico del proprio lavoro¹¹⁰⁹, e riuscire a riprodurre le opere non era semplice. Non di rado accadeva che i fotografi fossero costretti addirittura a rinunciare anche a intere campagne a causa della mancanza dei permessi necessari, e figure come Venturi fungevano quindi da tramite attraverso cui riuscire ad ottenerli¹¹¹⁰.

A rendere particolarmente difficile la riproduzione delle opere era il forte margine di discrezionalità detenuto all'epoca dalle direzioni degli istituti e delle gallerie, che facevano spesso leva sulle difficoltà pratiche o sulla carenza di personale per negare i permessi richiesti. I direttori di musei, ad esempio, erano spesso scettici o addirittura contrari a far effettuare riprese delle loro collezioni, in parte per sfiducia verso il nuovo mezzo, in parte perché all'epoca si trattava ancora di un'operazione piuttosto complessa, che richiedeva la presenza di ingombranti attrezzature e lo spostamento delle opere dalla loro collocazione (per poter avere un'illuminazione adatta alla ripresa, uno sfondo adeguato, ecc.). D'importanza cruciale era perciò per i fotografi innanzitutto portare avanti una politica di inserimento nel mondo della cultura, attraverso l'attività editoriale, l'organizzazione di mostre, concorsi e altre attività mecenatesche e aggregative (l'esempio più noto fu la creazione della Società Fotografica Italiana), ma soprattutto la costruzione di una fitta rete di contatti, sia appunto con gli istituti preposti alla custodia e alla conservazione delle opere d'arte¹¹¹¹, sia con gli studiosi, tramite i quali ottenere consigli e raccomandazioni.

Venturi doveva costituire in questo senso l'aggancio perfetto. Egli era infatti una figura interna all'amministrazione pubblica che godeva di grande prestigio e quindi in grado di aprire molte porte¹¹¹², ma anche un illustre studioso, in grado di fornire utili prestazioni intellettuali come

¹¹⁰⁹ Su questo argomento si vedano ad esempio LUSINI 1994 e TOMASSINI 1987b.

¹¹¹⁰ Braun, ad esempio, come vedremo meglio nel prossimo paragrafo, si era rivolto a Venturi alla fine degli anni Ottanta dell'Ottocento dopo aver dovuto a lungo rimandare le campagne in Italia a causa del rifiuto dei permessi da parte dell'amministrazione. In una lettera del fotografo a Venturi datata 1886 si leggeva ad esempio: «Con molto piacere abbiamo inteso che Lei vedrebbe volentieri il nostro arrivo in Italia per intraprendere i lavori di riproduzione fotografica ch'ivi sono a farsi, e ci ricordiamo che già ad altre occasioni aveva la grande compiacenza di prometterci il Suo supporto ove fosse necessario. Avremo senza dubbio occasione di profittarne, poiché quando già tempo ci siamo rivolti al Municipio di Padova per domandare il permesso di poter riprodurre i famosi affreschi di Giotto e a Mantova quelli del Giulio Romano, ci fu risposto con un rifiuto puro e semplice». Come si vedrà, lo scambio proseguì per diversi anni, fino all'ottenimento di tutti i permessi richiesti. Cfr. FAV, carteggio Braun, in particolare la lettera del 25 ottobre 1886.

¹¹¹¹ Si conservano diversi carteggi di fotografi con gli organi statali circa le autorizzazioni ad effettuare le fotografie, come ad esempio quelli della Direzione Generale delle Belle Arti, all'epoca sotto il Ministero della Pubblica Istruzione, conservati presso l'Archivio Generale dello Stato e citati da Luigi Tommasini in TOMMASINI 1987b, pp. 65 e 70.

¹¹¹² Durante i suoi incarichi come direttore di gallerie, inoltre, era egli stesso a poter concedere i permessi, come testimoniano numerose richieste inviategli dai fotografi tra il 1896 e il 1904, tutte approvate, conservate presso l'Archivio Storico del Gabinetto Nazionale delle Stampe dell'attuale Istituto Centrale per la Grafica (cfr. ASGNS, scatola "Manoscritti di Adolfo Venturi").

consulenze, testi introduttivi per le loro edizioni e così via, nonché una forte visibilità tramite l'inserimento delle loro fotografie all'interno delle sue le sue opere. Le pubblicazioni venturiane, tra le prime in Italia illustrate con un grande numero di immagini, furono infatti in questo senso fondamentali per i fotografi, in quanto primo rilevante momento di impiego delle loro opere. La *Storia dell'arte italiana* in particolare, come evidenziato da Arturo Carlo Quintavalle, canonizzò non solo il nuovo tipo di costruzione del testo in relazione alle immagini, ma anche l'impostazione stessa delle fotografie e dei loro modelli di ripresa¹¹¹³.

In sostanza si può dire che, come l'attività dei fotografi, tramite la creazione di nuovi mezzi di studio, contribuì a creare la nuova figura dello storico dell'arte in senso moderno, anche l'attività degli studiosi contribuì allo sviluppo degli stabilimenti fotografici italiani. Tutta l'attività venturiana, come quella di colleghi quali Ricci, Berenson, Supino, ecc., aprì infatti ai fotografi un intero nuovo mercato a livello nazionale, non solo dell'editoria, ma anche della didattica e degli studi artistici in generale, fino a quel momento assente in Italia. Prima dell'esordio di tali studiosi, infatti, le fotografie di riproduzione d'arte erano dedicate solo ai turisti e agli appassionati, e il commercio rivolto principalmente all'estero. Ancora negli anni Settanta dell'Ottocento, ad esempio, Alinari, pur avendo già individuato il nuovo pubblico su cui puntare, evidenziava come esso fosse ancora molto poco diffuso nel nostro paese:

«Si fa molta esportazione di fotografie italiane per l'estero, ed anzi si può asserire, senza tema di errare, che tutto quanto si fabbrica, meno impercettibile quantità, si smercia all'estero, non essendo ancora compresa l'Italia dell'importanza massima della fotografia, non solo per le scuole, ma anche per gli studi comparativi»¹¹¹⁴.

Occorre qui ripetere che la nascita del nuovo mercato per opera di Venturi e colleghi influenzò anche lo stile delle riproduzioni, che con il cambiamento dei destinatari si trasformarono sempre più in immagini standardizzate (come è noto caratterizzate da frontalità, assenza di contrasti luminosi, isolamento delle opere dal contesto), al fine di apparire affidabili, oggettive, e contenenti il maggior numero di informazioni per gli studiosi¹¹¹⁵.

Venturi non contribuì però solo in maniera indiretta, tramite lo sviluppo dei suoi studi, ma anche in maniera diretta alla crescita e alla tutela dell'attività dei fotografi italiani. Studiando la

¹¹¹³ Cfr. QUINTAVALLE 1977, p. 65.

¹¹¹⁴ La citazione è tratta dagli *Atti dell'Inchiesta Industriale* del Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio, vol. II, *Deposizioni orali*, categoria 13-2, *Adunanza del 4.12.1872 a Firenze*, pubblicati a Roma nel 1873 (e ora riportata in TOMASSINI 2012, pp. 202-203).

¹¹¹⁵ Sulla relazione tra destinatari e scelte stilistiche nella produzione Alinari si veda ad esempio TOMASSINI 2012, pp. 216-218.

documentazione d'archivio, nel corso della presente ricerca è infatti emerso che egli si schierò spesso anche “politicamente” al fianco dei fotografi, impegnandosi in prima persona per difendere i loro interessi in caso di provvedimenti legali dannosi per la categoria. Come vedremo meglio nei prossimi paragrafi tramite esempi concreti, lo studioso si pronunciò più volte a favore della libertà delle riproduzioni fotografiche di opere d'arte appartenenti allo Stato, in particolare in occasione dei nuovi regolamenti in materia emanati nel 1893 e nel 1904, dichiarandosi sempre contrario alle restrizioni e invocando anzi il principio della libera concorrenza tra i fotografi.

Nel 1893, su un disegno di legge presentato dal Ministero della Pubblica Istruzione l'anno precedente, venne emanato il R. Decreto 509/1893 Regolamento per le riproduzioni fotografiche dei monumenti ed opere d'arte appartenenti allo Stato (il “Decreto Martini”), che introduceva una tassa per la riproduzione delle opere appartenenti allo Stato, contro la quale i fotografi insorsero tramite agitazioni e articoli sulla stampa¹¹¹⁶. Abbiamo certezza dell'opposizione venturiana al provvedimento grazie a diversi documenti conservati presso il fondo Venturi di Pisa. La minuta di una lettera del 12 dicembre 1893 indirizzata a Carlo Fiorilli (**fig. 272**), ad esempio, riassume perfettamente la posizione dello studioso:

«Il regolamento per le riproduzioni fotografiche reca danno ad un'industria, che in questi ultimi anni ha fatto in Italia notevoli progressi; e più di tutto agli studiosi, che sono costretti a rinunciare di chiedere e di eseguire o di farsi eseguire riproduzioni, le quali facilitano i loro riscontri iconografici e stilistici. Gl'industriali ne fanno alte lamentanze, come si può vedere dall'estratto del “Bollettino della Società fotografica italiana” qui allegato; e gli studiosi strillano tutti contro il regolamento, che rende vani i loro sforzi. Propongo alla S.V.Ill. questo stato delle cose, raccomandando che si tolgano impacci, che tornano a danno principalmente della scienza, la quale divenuta sperimentale, ha d'uopo della maggiore larghezza per parte del Governo, affinché si abbia la maggiore diffusione possibile delle storiche cognizioni, e sia promossa, non limitata, la concorrenza dell'industria»¹¹¹⁷.

Come vedremo, proprio a quel periodo risale l'inizio dei carteggi conservati con i maggiori fotografi italiani dell'epoca (Alinari, Anderson e forse anche Brogi). A mio avviso, è possibile leggere questo dato in relazione alle nuove restrizioni, ipotizzando quindi che proprio in conseguenza ad esse si siano instaurati gli stretti rapporti di cui si parlerà all'interno di questo

¹¹¹⁶ Il regolamento prevedeva in particolare che i fotografi professionisti consegnassero quattro copie a stampa e il negativo di ciascuna fotografia di opere di proprietà dello Stato, al fine di creare delle collezioni fotografiche pubbliche di proprietà del Ministero. Sul tema si vedano ad esempio TOMASSINI 1897b, p. 70, nota 7, BERARDI 2014, p. 184 e MAFFIOLI 2014a, p. 215. Per le proteste dei fotografi sul *Bollettino della Società Fotografica Italiana* si vedano BROGI 1892 e ALINARI 1893. Esse dovettero effettivamente sortire l'effetto desiderato, poiché il regolamento venne successivamente modificato.

¹¹¹⁷ FAV, faldone XXXIX “Pratiche ministeriali”, documenti non numerati.

capitolo. In quest'ottica, lo schieramento di Venturi a favore dei fotografi e la sua disponibilità a intercedere per l'ottenimento dei sempre più difficili permessi assume ancora maggiore valore, perché proprio grazie ad esso furono avviati quei legami poi fondamentali sia per la carriera dello studioso che per le ditte fotografiche.

Tale impegno non si esaurì a quella vicenda, ma ancora per tutti gli anni successivi Venturi continuò a battersi per la libertà di riproduzione. Anche per questo abbiamo certezza grazie alla documentazione d'archivio, in questo caso conservata presso l'Archivio Storico del Gabinetto Nazionale delle Stampe (di cui lo studioso era in quegli anni Direttore)¹¹¹⁸. In una lettera del 14 giugno del 1899 Venturi scriveva ad esempio al Ministro della Pubblica Istruzione:

«Io sono stato sempre contrario alle restrizioni, perché esse servono alla diffusione delle cognizioni storico-artistiche; e mi parvero quindi errate le disposizioni date dal regolamento ch'ebbe vigore al tempo dell'on. Martini. Gli studiosi, che hanno trovata e devono trovare sempre liberalità nel nostro paese, non dovevano essere inquietati da un regolamento, che può considerarsi, tante sono le limitazioni a riprodurre opere d'arte, veramente proibitivo. Quindi calchi il meno possibile, e sono con le maggiori cautele qualche rara volta; fotografie facilmente e sempre, anche per muovere a gara i fotografi nel cercare di attenersi ai più progressivi metodi di riproduzione»¹¹¹⁹.

Egli doveva quindi essere stato interpellato dal Ministero come esperto in materia, probabilmente a proposito di alcuni duri provvedimenti già allora in progettazione e poi concretizzati nel 1904. A seguito di una legge del 12 giugno 1902, infatti, nel maggio 1904 venne emanata una circolare che sospendeva i permessi per fotografare gli oggetti conservati presso Musei e Gallerie statali, e poi nel luglio successivo l'effettivo regolamento, che imponeva la consegna di tre negativi per ogni scatto e per ogni formato relativo a tali oggetti e il pagamento di una tassa¹¹²⁰. Entrambe le azioni suscitarono un'aspra reazione da parte dei fotografi che, come vedremo meglio nei prossimi paragrafi (in particolare in relazione a Carlo Brogi), trovarono in Venturi un punto di riferimento per la loro battaglia legale, e videro ancora una volta lo studioso schierato in prima linea al loro fianco¹¹²¹. Prima ancora che le nuove norme venissero applicate, ad esempio, nel luglio del 1902 Venturi era stato nuovamente

¹¹¹⁸ ASGNS, scatola "Manoscritti di Adolfo Venturi".

¹¹¹⁹ ASGNS, scatola "Manoscritti di Adolfo Venturi", fascicolo "1899", minuta del 14 giugno 1899.

¹¹²⁰ Come osservato da Luigi Tomassini (in TOMASSINI 1987b, pp. 67-68), le restrizioni furono probabilmente emanate anche in risposta ad un accordo stipulato poco prima dalle tre maggiori case fotografiche editrici del tempo, Alinari, Brogi e Anderson, per regolare le tariffe per le riproduzioni di opere d'arte conservate in Musei e Gallerie statali.

¹¹²¹ Cfr. ad esempio ALINARI 1904a e BROGI 1904b. Sulle battaglie legali per i diritti dei fotografi si veda anche TOMASSINI 1987b.

interpellato, questa volta da Carlo Fiorilli, per decidere l'entità della tassa da richiedere ai fotografi per riprodurre opere d'arte pubbliche, richiesta a cui egli rispondeva in questo modo:

«è pressoché inutile richiedere compenso per le riproduzioni fotografiche ora che i grandi stabilimenti italiani ed esteri hanno completato le loro collezioni e che poche opere sono ancora da riprodursi. Ogni tassa per fotografie si risolverebbe in un indiretto aiuto ai fotografi che le abbiano già eseguite, perché possano vincere ogni concorrenza»¹¹²².

Nonostante le sue continue opposizioni, come accennato nel 1904 le restrizioni previste vennero comunque incluse nei nuovi provvedimenti. Non si conservano documenti circa le azioni effettuate da Venturi in risposta al regolamento, ma già in merito alla circolare egli scrisse ripetutamente al Ministro, tra cui un ennesimo sollecito del 31 maggio, in cui si legge:

«essendo urgente che il veto ministeriale per la riproduzione di opere d'arte sia tolto, ardisco di sollecitare il responso ministeriale a questo proposito. Proprio quando stava per essere diramata la circolare dell'S.V. molti fotografi correvano l'Italia, per interesse loro (che si risolve in interesse generale degli studi) e anche degli studi miei propri, e ora sono costretti alla inazione e soffrono danni o chiedono indennizzi. Ora non mi sembra possibile che il ministero si attenga a un partito così dannoso agli studi, anzi che voglia tenerli sospesi; e torno a invocare la revoca del provvedimento»¹¹²³.

In tutti i documenti menzionati, è evidente un forte impegno di Venturi e una presa di posizione netta, mantenuta negli anni, a favore dei fotografi. Ovviamente, come si evince anche dalle lettere appena citate, egli non agiva solo per buon cuore o per senso civico, ma principalmente per un personale tornaconto. Egli aveva infatti interesse nel permettere ai fotografi di eseguire le riproduzioni, in modo da potersene poi servire per i suoi studi, che viceversa sarebbero stati fortemente penalizzati. In questo senso, inoltre, come già accennato in merito al rapporto dello studioso con la fotografia, la documentazione citata ci consente di comprendere quanto effettivamente per Venturi gli studi artistici fossero ormai indissolubilmente legati alla possibilità o meno di ottenere le riproduzioni fotografiche.

Sempre in merito al tornaconto personale di Venturi, va notato che in cambio del suo aiuto (come accennato elargito in diverse modalità) egli otteneva nella maggior parte dei casi l'invio di fotografie in omaggio da parte delle ditte. Come già detto nel terzo capitolo, infatti, le fotografie, in quanto merce rara e preziosa, fungevano da oggetto di scambio, e venivano spesso donate a Venturi in cambio di favori e prestazioni di vario genere, principalmente appunto dai

¹¹²² ASGNS, scatola "Manoscritti di Adolfo Venturi", fascicolo "1902", lettera di Carlo Fiorilli del 4 luglio 1902 e minuta di Adolfo Venturi del 29? luglio 1902.

¹¹²³ ASGNS, scatola "Manoscritti di Adolfo Venturi", fascicolo "1904", minuta del 31 maggio 1904.

fotografi stessi. La maggior parte delle preziosissime fotografie Braun che si conservano nel nostro Archivio Storico Fotografico, ad esempio, sono come vedremo doni della ditta, elargiti in cambio di consigli, aiuti con le autorizzazioni e della scrittura dei testi introduttivi ai volumi in cui queste erano raccolte.

Come già accennato, così come Venturi influì a vari livelli sulle attività dei fotografi, allo stesso modo anche i fotografi ebbero una certa influenza sulla sua. Innanzitutto, ebbero sicuramente un ruolo nella scelta degli argomenti di articoli e volumi, indirizzando indirettamente gli studi venturiani semplicemente tramite la disponibilità o meno dei soggetti all'interno dei loro cataloghi (come accadde ad esempio, come vedremo, con le fotografie Anderson delle opere di Piero della Francesca, la cui realizzazione fornì probabilmente una spinta nella riscoperta dell'artista da parte di Venturi). In generale, infatti, l'esistenza di riproduzioni delle opere poteva determinare se queste venissero studiate o meno, e ciò era valido a maggior ragione per Venturi, per il quale abbiamo visto era fondamentale che le pubblicazioni fossero accompagnate da illustrazioni.

Poteva capitare inoltre che i fotografi, come una sorta di corrispondenti "sul campo", fornissero informazioni utili allo studioso, ad esempio circa nuove scoperte o aggiornamenti di qualsiasi genere sulle opere. Essi ebbero inoltre in alcuni casi anche un ruolo direttamente propositivo, coinvolgendo lo studioso nelle loro pubblicazioni (ad esempio, come già detto, nelle edizioni Braun). Per quanto riguarda le commissioni vere e proprie, poi, se la scelta dei soggetti era quasi sempre dello studioso, il modo di riprenderli, e quindi di leggerli, si doveva probabilmente spesso all'iniziativa dei fotografi¹¹²⁴. Si trattava insomma in molti casi di un rapporto a doppio senso, aperto al dialogo e fertile anche dal punto di vista interpretativo e stilistico (quest'ultimo aspetto forse in maniera non del tutto consapevole, in special modo da parte dello studioso).

Anche se i fotografi ebbero sempre un ruolo importante nelle pubblicazioni di Venturi, solo gradualmente questo venne riconosciuto apertamente. Nonostante egli fosse sinceramente interessato alla loro attività, ne seguisse attentamente gli sviluppi e ne desse anche notizia tramite le sue riviste¹¹²⁵, i loro nomi non erano inizialmente citati né in quest'ultime né nella

¹¹²⁴ Come si vedrà ad esempio a proposito di Osvaldo Böhm e di Antonio Ceccato. Ciò era sempre vero ovviamente nel caso di acquisti da catalogo.

¹¹²⁵ Ad esempio, nel primo volume de *L'Arte* (1898) era inserita una sezione dedicata proprio agli aggiornamenti circa le varie ditte fotografiche italiane e straniere, per cui sia nel fascicolo I-II che nel III-IV si parlava ampiamente delle campagne e delle edizioni Braun e Bruckmann, della Società fotografica di Berlino, delle case Brogi, Alinari e Anderson (cfr. VENTURI 1898e e VENTURI 1898f).

Storia dell'arte italiana (solo a partire dal IV volume del manuale iniziarono a comparire sotto le singole figure). Difficile quindi risalire sempre agli autori delle immagini da lui selezionate, e solo attraverso un incrocio di dati tra varie fonti a nostra disposizione è possibile ricostruire le sue preferenze, le ditte a cui si rivolse maggiormente e a quale scopo. Oltre alle opere pubblicate, fondamentali sono in questo senso le fotografie stesse. Grazie all'attività di censimento dell'Archivio Storico Fotografico fondato da Venturi, portato avanti in occasione della presente ricerca e di cui si è già parlato in precedenza, è stato infatti possibile quantificare la presenza dei vari nomi al suo interno¹¹²⁶, e di conseguenza elaborare una stima delle ditte più apprezzate e a cui lo studioso si rivolse maggiormente nel corso della sua carriera. Fondamentale però è ovviamente la presenza sulle stesse di annotazioni o altri indizi che ne testimonino l'utilizzo da parte dello studioso, rinvenute in gran numero nel corso dello studio, e soprattutto il confronto tra le immagini e la sua bibliografia. Altra fonte essenziale è poi il carteggio conservato presso il Centro Archivistico della Scuola Normale Superiore di Pisa, grazie al quale è possibile ricostruire i rapporti che intercorsero con vari fotografi in esso documentati. Al suo interno sono state, infatti, individuate informazioni preziose per identificare acquisti e commissioni da parte di Venturi alle varie ditte, le collaborazioni ingaggiate, i legami personali, l'influsso reciproco nelle rispettive attività. In ultimo, sono utili a tale ricerca anche le ricevute di pagamento e gli altri documenti conservati presso l'Archivio Storico della Biblioteca Alessandrina (come è noto datati tra gli anni Novanta dell'Ottocento e il 1909)¹¹²⁷, grazie ai quali è possibile risalire ad ulteriori scambi intercorsi con le varie ditte, e ricostruire almeno in parte i primi acquisti di fotografie che portarono poi alla costituzione dell'attuale fototeca.

Grazie ad un'analisi incrociata di queste fonti, è stato possibile individuare una serie di nomi di fotografi particolarmente apprezzati da Venturi e che ebbero con lui interessanti legami, da approfondire attraverso singoli paragrafi dedicati. Tale approfondimento si inserisce all'interno di questa tesi come un elemento fondamentale: se il rapporto di Venturi con la fotografia era già stato in parte studiato in precedenza¹¹²⁸, infatti, il suo rapporto con i fotografi era rimasto fino ad ora un argomento piuttosto inesplorato¹¹²⁹, pur essendo estremamente importante, sia per un quadro completo sulla figura dello studioso sia soprattutto per una conoscenza attendibile

¹¹²⁶ Per i numeri e le percentuali si rimanda al capitolo II e alla appendice 2 del presente elaborato.

¹¹²⁷ Cfr. ASA, Titolario 1884-1912, fascicolo "Fotografie e tavole".

¹¹²⁸ Si vedano in proposito le già citate pubblicazioni di Stefano Valeri, CARDINALI 1992 e FOTOTECA VENTURI 2018.

¹¹²⁹ Ad eccezione di quelli intercorsi con la ditta Braun e con il Gabinetto Fotografico Nazionale, recentemente studiati rispettivamente da Ilaria Schiaffini e Benedetta Cestelli Guidi (cfr. SCHIAFFINI 2018b e CESTELLI GUIDI 2018).

ed esaustiva dell'Archivio Storico Fotografico. Analizzando il rapporto con i fotografi è possibile ricostruire il soggetto produttore, lo scopo e il momento di entrata all'interno della raccolta di molte fotografie, e non si può perciò prescindere da esso se si vuole ricostruire il ruolo della fotografia nell'attività di Venturi e la storia dei materiali che compongono il suo archivio.

Tra i nomi selezionati sono presenti alcuni dei fotografi più conosciuti dell'epoca, con cui era già noto almeno superficialmente che Venturi avesse avuto rapporti. Oltre a questi nomi imprescindibili, si è scelto poi di includerne anche altri, selezionati come si diceva in base alla loro presenza all'interno dell'Archivio Storico Fotografico e delle altre fonti a disposizione (in particolare del carteggio pisano). L'ordine con cui sono disposti all'interno del capitolo è principalmente di tipo cronologico, ma rispecchia anche il prestigio dalle varie ditte all'epoca e l'importanza dei rapporti intrattenuti con lo studioso.

Il primo focus è ovviamente dedicato a Braun, il maggiore fotografo dell'epoca, più volte citato nel corso di questo studio come prediletto di Venturi. Unico professionista straniero preso in considerazione, Braun fu il primo grande fotografo con cui Venturi entrò in contatto agli inizi della sua carriera, e con cui instaurò, già al principio degli anni Ottanta dell'Ottocento, un rapporto quanto più stretto possibile, fatto di scambi di favori e di attestazioni di stima reciproca. Tale rapporto, consumatosi negli ultimi due decenni del XIX secolo per poi arrestarsi bruscamente al principio nel Novecento, addusse importanti benefici ad entrambi in un momento cruciale per le loro carriere e portò effettivamente a numerose collaborazioni, tra cui soprattutto la nota serie di edizioni illustrate dedicate alle principali gallerie italiane.

Altri nomi studiati nel dettaglio sono poi quelli delle tre principali case fotografiche italiane, leader nella riproduzione delle opere d'arte e maggiori fornitrici di Venturi dopo il distacco da Braun: le fiorentine Alinari e Brogi e la romana Anderson. Particolare attenzione è dedicata ai protagonisti della seconda generazione alla direzione di queste aziende, che succedette ai padri fondatori alla fine dell'Ottocento, ovvero Vittorio Alinari, Carlo Brogi e Domenico Anderson, con cui Venturi iniziò a rapportarsi negli ultimi anni dell'Ottocento e con cui mantenne legami costanti per tutta la vita, influenzandone la produzione e venendone a sua volta influenzato. Oltre a fornire grandi quantità di fotografie per illustrare le sue opere e le sue lezioni, come vedremo, tutte e tre le ditte realizzarono probabilmente anche delle riproduzioni su misura per Venturi, e sicuramente instaurarono con lo studioso fertili collaborazioni, che portarono ad esempio alla pubblicazione di diverse monografie.

Proseguendo in ordine cronologico, si è scelto poi di analizzare due fotografi veneziani, Fiorentini e Böhm, con i quali sono documentati rapporti nell'ultima fase della carriera di Venturi. Grazie a confronti incrociati tra tutte le fonti a disposizione, è stato possibile risalire a diverse commissioni specifiche ai due fotografi da parte di Venturi, soprattutto a seguito del suo pensionamento dall'Università al principio degli anni Trenta e fino alla scomparsa nel 1941. Tali commissioni, riguardanti la riproduzione dettagliata di opere venete e finalizzate ad illustrare gli ultimi volumi della *Storia dell'arte italiana*, risultano particolarmente interessanti perché permettono di conoscere, tramite esempi concreti, le modalità di richiesta delle fotografie da parte di Venturi, e le reciproche influenze che queste comportavano.

Infine, si è cercato di ricostruire le strette connessioni che durante la maturità legarono lo studioso anche ad altri due fotografi meno noti, l'anconetano Ceccato e il modenese Orlandini, con i quali si riscontra una particolare intimità e confidenza. Come vedremo, il primo realizzò negli anni Trenta per Venturi intere campagne su tutto il territorio italiano, mentre con il secondo, forse conosciuto già durante la giovinezza nella città natale, lo studioso intrattenne uno stretto legame di amicizia ed effettuò commissioni (documentate a partire dagli anni Venti) sia di fotografie di opere d'arte emiliane che di importanti ritratti.

Come si diceva, per la ricostruzione di tali rapporti sono stati fondamentali, oltre all'Archivio Storico Fotografico, l'Archivio Storico della Biblioteca Alessandrina e il Fondo Venturi di Pisa, anche le pubblicazioni dello studioso e i cataloghi di vendita dei fotografi. Non è stato invece possibile consultare archivi documentari relativi all'attività dei fotografi (tutti assenti o non accessibili)¹¹³⁰. Si auspica quindi di poter integrare in futuro la ricerca anche attraverso l'emergenza di tali materiali.

¹¹³⁰ Di Braun, ad esempio, non si conserva un archivio, ma le sue fotografie sono disperse in collezioni di tutto il mondo. Documenti relativi all'attività delle ditte Alinari, Brogi, Anderson e Fiorentini potrebbero essere invece conservati presso la FAF - Fondazione Alinari per la Fotografia, che ha di recente acquisito i fondi fotografici relativi alla loro attività, insieme all'intero patrimonio fotografico Alinari. Purtroppo, però, non è possibile verificarne l'esistenza, dal momento che l'archivio acquisito è giunto alla Fondazione senza inventari relativi al materiale documentario, ed è attualmente conservato in un deposito di sicurezza in attesa di essere trasferito presso la nuova sede di Villa Fabbrocotti e pertanto inaccessibile (le informazioni mi sono state riferite dalla Fondazione stessa). Non sono noti, inoltre, archivi relativi all'attività di Ceccato, mentre l'archivio Orlandini, attualmente conservato all'interno del Fondo Giuseppe Panini gestito dalla Fondazione Fotografia Modena (in cui risulta custodita la documentazione cartacea dello studio, compresa la corrispondenza privata e commerciale), non è mai stato inventariato e non è accessibile al pubblico. Anche per l'attività di Böhm non è stato possibile rintracciare alcun archivio documentario. L'archivio Böhm, insieme a quello derivante dall'attività di Carlo Naya, risultava fino al 2013 consultabile nella sede veneziana della collezione privata di proprietà della famiglia Turio Böhm (cfr. NAIM 2013, pp. 671-672), ma grazie alla dott.ssa Marta Boscolo della Direzione regionale Musei Veneto, la quale ringrazio vivamente per l'aiuto, sono venuta a conoscenza del fatto che l'archivio sia stato oggetto di una causa tra gli eredi, a seguito della quale Turio Böhm ne avrebbe perso la proprietà legale. L'archivio è stato quindi trasferito a Marghera, e non si hanno indicazioni ufficiali circa la sua consultazione. Grazie ad uno scambio di

Prima di procedere ad analizzare i nomi appena elencati, è opportuno ricordare numerosi altri fotografi le cui opere si conservano presso il nostro archivio e con cui sicuramente Venturi ebbe modo di relazionarsi, ma che in mancanza di fonti adeguate non è stato possibile approfondire tramite interi paragrafi. Si tenterà di analizzarli qui brevemente, per quanto possibile in base alle informazioni in nostro possesso.

Uno dei primi nomi da citare è quello della ditta romana Vasari, tra le maggiori attive nel campo della riproduzione di opere d'arte nella capitale¹¹³¹ e con la quale vi furono sicuramente degli scambi. Si conserva infatti all'interno dell'Archivio Storico Fotografico un piccolo nucleo di fotografie firmate dalla ditta¹¹³², una delle quali inequivocabilmente riconducibile ad Adolfo Venturi. Si tratta di una stampa al pigmento di grande formato, montata su cartoncino e raffigurante un calco in gesso del *Discobolo* di Mirone, su cui è presente una dedica del fotografo Alessandro Vasari (a capo della ditta di famiglia dal 1898 al 1929) che recita: «All'illmo Comm. Prof. A. Venturi/ Alessandro Vasari reverente offre/ Roma li 23 maggio 1907» (**fig. 273**)¹¹³³. Il tono della dedica lascia intendere che i rapporti fossero formali, e certamente non al livello di quelli intrattenuti (come vedremo) con l'altra principale ditta romana, Anderson, come testimonia anche una sostanziale differenza nel numero delle fotografie riconducibili alle due case conservate presso il nostro archivio¹¹³⁴. Se il fotografo arrivò ad offrire in dono allo studioso un'opera così preziosa (le fotografie al pigmento erano

mail con una delle attuali proprietarie, la sig.ra Camilla Nicolai, sono comunque venuta a conoscenza del fatto che in esso siano conservate solo lastre fotografiche e nessuna documentazione di altro genere.

¹¹³¹ La ditta venne fondata da Cesare Vasari (1846-1901) intorno al 1870 ed è tuttora attiva. Cfr. FOTOGRAFIA ITALIANA DELL'OTTOCENTO 1979, pp. 182-183, VASARI 1991 e <https://www.fotovasari.it/i-vasari>. Negli anni Ottanta del Novecento la maggior parte dell'archivio storico, precisamente 340.000 negativi su lastra e 3.200 stampe positive, fu acquisito dal Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma (cfr. http://samha207.unipr.it/samirafe/loadcard.do?force=1&id_card=16138), e un altro *corpus* di oltre 5000 negativi su lastre di vetro dall'Istituto Centrale per la Grafica (cfr. <https://www.grafica.beniculturali.it/collezioni-fotografiche>).

¹¹³² Attraverso il censimento della sezione dei medi formati sono state individuate tredici fotografie Vasari di soggetti vari.

¹¹³³ La fotografia, numero di inventario ASF 2788, è di uno dei pochi esemplari di grande formato rappresentanti oggetti scultorei, nonché uno dei pochi raffiguranti un soggetto di arte antica in tutto l'archivio. La fotografia è stata esposta in entrambe le mostre dedicate all'Archivio Storico Fotografico nel 1992 (**fig. 6**) e nel 2018, e una sua scheda dettagliata dell'opera è stata pubblicata dalla scrivente in FOTOTECA VENTURI 2018, pp. 146-147 (cfr. anche VENTURI 1992 e VALERI 1997a, p. 148). Lo scatto compariva inoltre nell'unico catalogo della ditta Vasari, pubblicato nel 1910 (cfr. VASARI 1910, p. 43).

¹¹³⁴ Di Anderson si conservano infatti come vedremo migliaia di fotografie. Probabilmente proprio il forte legame intercorso tra Venturi e un altro fotografo attivo nello stesso campo e sullo stesso territorio ostacolò la creazione di un più intenso rapporto con i Vasari. Purtroppo, non è possibile definire con certezza il motivo per il quale Venturi preferì Anderson, se non per il rapporto personale instaurato come vedremo tra lo studioso e i rappresentanti della ditta (non è possibile però escludere che il discrimine nella scelta potesse essere di tipo economico, poiché nell'unico catalogo Vasari non sono indicati i prezzi delle riproduzioni).

infatti molto costose, soprattutto se come in questo caso stampate in grande formato e montate su supporto secondario), non è però da escludere che degli interessanti rapporti dovessero comunque esistere tra lo studioso e la ditta all'inizio del Novecento, o quantomeno che quest'ultima desiderasse instaurarli¹¹³⁵. Purtroppo, in assenza di corrispondenza, non è possibile allo stato attuale della ricerca formulare ipotesi più dettagliate al riguardo.

Un altro fotografo che ebbe sicuramente rapporti con Venturi fu l'austriaco Josef Wlha (1842-1918), fotografo-editore membro della Commissione centrale per i monumenti artistici e storici di Vienna, specializzato in particolare nella riproduzione del patrimonio architettonico e archeologico dell'Impero¹¹³⁶. Di Wlha si conservano presso l'Archivio Storico fotografico ventitré fotografie di medio formato, su cui non sono presenti purtroppo annotazioni di Venturi, ma che possiamo attribuire comunque al suo operato grazie alla presenza di diciannove di esse, insieme ad un volume non meglio specificato, nel bilancio per l'acquisto di immagini per la sua Scuola dell'a.a. 1901-1902 (conservato presso l'Archivio Storico dell'Alessandrina)¹¹³⁷. Il rapporto tra Venturi e Wlha può essere perciò collocato ai primissimi anni del secolo, come conferma l'unica lettera del fotografo conservata a Pisa, datata 31 dicembre 1903 (in cui, insieme agli auguri di buon anno, il fotografo ringrazia lo studioso per una precedente spedizione e si dice disponibile ad esaudire sue eventuali ulteriori richieste)¹¹³⁸, non è possibile però attualmente ricostruirlo con maggiore precisione.

Altri fotografi il cui rapporto con Venturi è documentato tramite le ricevute dell'Alessandrina sono gli italiani Ferrario e Incorpora, di cui purtroppo non si conservano carteggi, che testimoniano come egli fosse in contatto con professionisti sparsi da nord a sud in tutto il paese.

¹¹³⁵ Dallo spoglio della *Storia dell'arte italiana* di Venturi però non risultano fotografie Vasari se non nel primo tomo dell'ultimo volume, pubblicato nel 1938, in cui sono state individuate due fotografie della ditta (cfr. VENTURI 1901-1940, vol. XI, tomo I, pp. 102 e 568).

¹¹³⁶ Alcune informazioni sulla sua attività sono pubblicate sul sito della Fototeca dei Civici Musei di Storia e Arte di Trieste (<https://fototecatrieste.it/fotografi-in-fototeca/joseph-wlha-1842-1918/>), a cui nel 1899 il fotografo aveva donato ventidue positivi da lui eseguiti, raffiguranti oggetti del museo e tuttora conservati presso tale archivio.

¹¹³⁷ Cfr. ASA, Titolario 1884-1912, fascicolo "Fotografie e tavole", documento n. 13 "Fotografie Bilancio 1901-1902".

¹¹³⁸ Cfr. FAV, carteggio Wlha Josef, lettera del 31 dicembre 1903. Non sembrano però essere presenti collaborazioni editoriali tra i due, il nome di Venturi non compare infatti mai all'interno della lista delle edizioni Wlha (cfr. WLHA). Il nome del fotografo era però citato dallo studioso in un'altra missiva dell'anno seguente, indirizzata al Ministero della Pubblica Istruzione, in cui sosteneva che il fotografo Wlha fosse intenzionato a riprodurre nel dettaglio tutti i monumenti del Friuli e dell'Istria e a raccogliarli in un albo, forse proprio dietro suo suggerimento, piano disturbato dal divieto imposto in quel periodo a fotografare le opere d'arte statali (cfr. ASGNS, scatola "Manoscritti di Adolfo Venturi", fascicolo "1904", lettera del 24 maggio 1904).

Con il milanese Achille Ferrario (1848-1914), molto attivo nel campo della riproduzione di opere d'arte e architettura in ambito lombardo¹¹³⁹, Venturi dovette essere in contatto nei primissimi anni del Novecento. Attualmente è stato possibile rinvenire presso l'Archivio Storico Fotografico solo tre fotografie Ferrario di medio formato, ma sappiamo per certo che esse dovessero essere in origine più numerose, poiché almeno sedici vennero acquistate da Venturi con fini didattici già nel periodo di fondazione della cattedra di storia dell'arte¹¹⁴⁰, alcune delle quali realizzate appositamente su sua commissione¹¹⁴¹.

Della ditta di Giuseppe Incorpora (1834-1914), uno dei primi fotografi professionisti attivi in Sicilia e fondatore della più importante dinastia di fotografi attivi nella regione a cavallo tra Otto e Novecento¹¹⁴², si conservano invece ventotto fotografie di medio formato. Possiamo ricondurre con certezza tali fotografie alla committenza di Venturi sia per un discorso cronologico, sia perché tre di esse, nello specifico albumine rappresentati soggetti relativi ad Antonello da Messina, presentano sue annotazioni per scopi editoriali¹¹⁴³. Già nel volume II della *Storia dell'arte italiana*, del 1902, del resto, Incorpora era citato da Venturi tra i principali fornitori delle illustrazioni¹¹⁴⁴. Le fotografie della ditta siciliana dovevano essere molto apprezzate dallo studioso all'inizio del Novecento. Egli, infatti, non le utilizzò solo per fini editoriali ma anche per la didattica: nei bilanci degli a.a. 1901-1902 e 1902-1903 conservati all'Alessandrina ne risultano infatti ben quarantotto acquistate a tale scopo¹¹⁴⁵.

¹¹³⁹Achille Ferrario fu attivo come fotografo già dal 1884 e per un periodo venne affiancato dal figlio Eugenio nella gestione dello stabilimento, di cui si hanno notizie solo fino al 1915. Per informazioni sulla ditta si vedano le brevi schede ad essa dedicate in FOTOGRAFIA ITALIANA DELL'OTTOCENTO 1979, p. 155 e BACCHI - MAMBELLI - ROSSINI - SAMBO 2014, p. 203.

¹¹⁴⁰ Sono infatti citate sedici fotografie del fotografo acquistate a beneficio dei corsi venturiani nel già citato bilancio dell'a.a. 1901-1902. Cfr. ASA, Titolario 1884-1912, fascicolo "Fotografie e tavole", documento n. 13 "Fotografie Bilancio 1901-1902".

¹¹⁴¹ Presso l'Alessandrina si conservano infatti anche due ricevute del 1902, in una delle quali è menzionato un ordine di alcune fotografie del paliotto di Sant'Ambrogio realizzate appositamente dal fotografo su commissione venturiana. Si tratta di tre fotografie, che però non coincidono con quelle ancora oggi conservate nel nostro archivio. Cfr. ASA, Titolario 1884-1912, fascicolo "Fotografie e tavole", ricevute del 23 gennaio 1902 e del 4 maggio 1902.

Le fotografie Ferrario vennero usate da Venturi anche a scopo editoriale, come testimonia la presenza di una di esse nel VII volume della *Storia dell'arte italiana* (si tratta di un affresco della cappella di Teodolinda nel Duomo di Monza, cfr. VENTURI 1901-1940, vol. VII, tomo I, p. 283, fig. 159).

¹¹⁴² L'attività della ditta è documentabile a partire dal 1860, fino allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale (nel 1943 la sede e tutto l'archivio Incorpora vennero distrutti da un bombardamento). Sulla ditta si vedano MORELLO 2000, FOTOGRAFIA ITALIANA DELL'OTTOCENTO 1979, p. 159 e BACCHI - MAMBELLI - ROSSINI - SAMBO 2014, p. 214.

¹¹⁴³ Cfr. ASF, armadio 9, cassetto 145, cartella "Antonello da Messina".

¹¹⁴⁴ In calce all'indice si legge infatti: «Le incisioni fototipografiche di questo volume sono in maggior parte tratte da fotografie appositamente fatte e in minor parte ricavate da fotografie di Alinari, Anderson, Braun, Incorpora, Naya, ecc.». Cfr. VENTURI 1901-1940, vol. II, p. XXIII.

¹¹⁴⁵ Presso lo stesso archivio si conservano anche due ricevute Incorpora del 1902. Cfr. ASA, Titolario 1884-1912, fascicolo "Fotografie e tavole", "Fotografie Bilancio 1901-1902", "Bilancio 1902-1903", ricevute del 1 aprile 1902 e del 24 aprile 1902.

Un'altra ditta con cui Venturi fu sicuramente in contatto a cavallo tra Otto e Novecento è la Bruckmann di Monaco, fondata da Friedrich Bruckmann (1814-1898) intorno al 1860 come casa editrice e poi ampliata anche a studio fotografico nel 1883 dal figlio Alphons insieme ai fotografi Joseph Albert e Georg Meisenbach¹¹⁴⁶. All'interno dell'Archivio Storico Fotografico sono presenti un piccolo numero di fotografie Bruckmann (nei medi formati sono state individuate trentadue foto della ditta, undici delle quali datate, tra il 1899 e il 1907), il cui acquisto può essere ricondotto a Venturi, soprattutto per la datazione precoce delle stesse. L'esistenza di un rapporto duraturo tra lo studioso e la ditta è rintracciabile inoltre nella corrispondenza conservata nel fondo pisano, composta da diverse lettere inviate dai Bruckmann in un lungo arco cronologico (tra il 1893 e il 1931). Essa verte principalmente sulla pubblicazione di testi venturiani all'interno delle edizioni Bruckmann (ad esempio sulla rivista *Pantheon*)¹¹⁴⁷ e sulla progettazione di vere e proprie collaborazioni editoriali. In particolare, tra la fine del 1893 e il 1894 si registra una serie di scambi relativi all'ideazione di alcune edizioni dedicate alle grandi gallerie italiane che la casa editrice avrebbe dovuto pubblicare con l'accompagnamento di testi venturiani, particolarmente curiosi perché (come vedremo nel prossimo paragrafo) il progetto che testimoniano sembra una sorta di analogo di quanto Venturi stava contemporaneamente progettando e pubblicando sullo stesso argomento insieme alla ditta alsaziana Braun¹¹⁴⁸.

Il primo contatto documentato risale al dicembre 1893, quando Bruckmann scrisse a Venturi dicendo di aver saputo da Bayersdorfer della sua intenzione di pubblicare un volume unico sulle gallerie di Roma e dichiarandosi «vivamente» interessato alla cosa¹¹⁴⁹. Sembra essere nata da quel momento una sorta di trattativa, portata avanti nei mesi successivi. A gennaio 1894 il progetto appariva ancora piuttosto abbozzato, ma già ampliato ad una serie di guide di tutte le gallerie italiane¹¹⁵⁰. Probabilmente Venturi aveva quindi preso la palla al balzo per rilanciare con un progetto più grande, approfittando dell'interesse dell'editore. Nel febbraio seguente si

¹¹⁴⁶ Sull'attività di questa ditta si veda la scheda dedicata in BACCHI - MAMBELLI - ROSSINI - SAMBO 2014, p. 182.

¹¹⁴⁷ Nata nel 1928 come "Pantheon Internationale Zeitschrift fur Kunst", la rivista fu stampata a Monaco da Bruckmann fino al 1944, per poi subire una lunga sospensione che si estese fino al 1959. Per la lettera in cui si fa riferimento alla collaborazione di Venturi con la rivista cfr. FAV, carteggio Bruckmann, lettera del 4 maggio 1931, mentre per gli articoli venturiani pubblicati sulla stessa cfr. VENTURI 1929a, VENTURI 1930, VENTURI 1935a.

¹¹⁴⁸ Sulla collaborazione tra Venturi e Braun si veda SCHIAFFINI 2018b e il paragrafo qui di seguito dedicato.

¹¹⁴⁹ Bruckmann scriveva infatti: «Ce plan m'intéresse vivement et vous m'obligeriez beaucoup si vous voulez bien me faire connaître tous ses détails afin que je puis vous faire mes propositions». Cfr. FAV, carteggio Bruckmann, lettera del 20 dicembre 1893.

¹¹⁵⁰ Cfr. FAV, carteggio Bruckmann, lettera del 5 gennaio 1894.

parlava comunque ancora di iniziare la serie dalle gallerie di Roma¹¹⁵¹, nonostante Venturi stesse pubblicando proprio in quel momento un'edizione sul medesimo argomento insieme a Braun (intitolata appunto *Le Gallerie di Roma* e pubblicata in 8 fascicoli tra il 1893 e il 1895)¹¹⁵², e avesse appena dato alle stampe anche una serie di guide tascabili sullo stesso (la cosiddetta Collezione Edelweiss, edita tra il 1890 e il 1893)¹¹⁵³. Grazie ad una successiva lettera però sappiamo che proprio l'esistenza di queste piccole guide spinse l'editore ad accantonare l'idea e a proporre di iniziare la serie da un'altra città, ad esempio Firenze o Venezia¹¹⁵⁴. Anche sulle gallerie situate in quelle due città però Venturi aveva realizzato o stava realizzando volumi in collaborazione con Braun¹¹⁵⁵. Non appare plausibile che potesse trattarsi di una riedizione dei medesimi volumi in Germania, dal momento che nelle missive non vi è mai alcun accenno a Braun, e soprattutto che essi erano già commerciati dal fotografo-editore alsaziano in tutta Europa. L'unica ipotesi possibile sembra essere quindi che potesse trattarsi di volumi più piccoli rispetto a quelli Braun (come vedremo composti da tavole di grande formato e molto costosi), magari più simili appunto a guide turistiche piuttosto che a lussuose raccolte di immagini pregiate. L'ipotesi è però in parte indebolita dal fatto che non siano note edizioni Bruckmann di questo genere, neanche per altre collezioni o in collaborazione con altri studiosi, e anzi, le sue edizioni più famose siano molto vicine a quelle Braun¹¹⁵⁶. Purtroppo non è possibile sciogliere tale questione, dal momento che, forse proprio a causa delle eccessive sovrapposizioni, il progetto non venne mai portato a termine¹¹⁵⁷. Come vedremo, però, esiste una possibilità, impossibile da provare allo stato attuale della ricerca, che potesse trattarsi di un primo abbozzo da parte di Venturi del volume poi edito con Anderson sui *Tesori d'arte inediti a Roma*, un prezioso volume (simile appunto a quelli editi da Braun e Bruckmann) dedicato alle principali gallerie private romane dell'epoca¹¹⁵⁸. Grazie ad una cartolina postale inviata dal

¹¹⁵¹ Cfr. FAV, carteggio Bruckmann, lettera del 7 febbraio 1894.

¹¹⁵² Cfr. VENTURI 1893a.

¹¹⁵³ Cfr. VENTURI 1890b, VENTURI 1890c, VENTURI 1890d, VENTURI 1893c.

¹¹⁵⁴ L'intento era a quel punto aspettare per pubblicare il volume su Roma quando la loro serie sarebbe stata già conosciuta e apprezzata, e si fossero esaurite le piccole guide Edelweiss. Cfr. FAV, carteggio Bruckmann, lettera del 24 luglio 1894.

¹¹⁵⁵ Cfr. VENTURI 1891, VENTURI 1893b, VENTURI 1899a. Come vedremo meglio nel prossimo paragrafo, il progetto per questa serie di volumi risaliva già alla metà degli anni Ottanta del Novecento.

¹¹⁵⁶ Ad esempio, nei suoi cataloghi sono citati due volumi lussuosi di stampe al pigmento a cura degli storici dell'arte Friedrich Haack e H. Weizsäcker, di costo tra i 75 e i 100 marchi (cfr. BRUCKMANN 1897). Si veda poi anche la serie di volumi di grandi riproduzioni della scultura toscana del Rinascimento pubblicati tra il 1892 e il 1905 insieme a Wilhelm von Bode (cfr. BODE 1892-1905).

¹¹⁵⁷ Nessuna pubblicazione del genere sembra infatti essere presente né nella bibliografia venturiana, né nei cataloghi della ditta. Per la lista completa delle pubblicazioni venturiane si veda VALERI 2006a, per la lista delle edizioni Bruckmann si vedano invece ad esempio BRUCKMANN 1897 e BRUCKMANN 1905. Si veda anche il catalogo della ditta dedicato alle gallerie, in cui non compare nessuna galleria romana o veneziana (mentre per Firenze è citato solo il "Kloster S. Marco"): BRUCKMANN 1913.

¹¹⁵⁸ A tal proposito si vedano il paragrafo del presente capitolo dedicato al fotografo romano e VENTURI 1896.

conte Primoli (intermediario grazie all'intercessione del quale venne ottenuto l'accesso alle varie gallerie)¹¹⁵⁹ a Venturi l'8 agosto 1894, sappiamo infatti che a quella data il volume era già in progetto e Anderson stava iniziando a fotografare le raccolte¹¹⁶⁰. Non è perciò secondo chi scrive dello stesso volume progettato nei mesi precedenti con Bruckmann, poi proposto ad Anderson in seguito al fallimento del progetto con il fotografo-editore tedesco e al contemporaneo crescere dei rapporti con il collega romano¹¹⁶¹.

Due fotografi con cui, come già accennato nel capitolo III, Venturi ebbe certamente contatti e che non possono perciò non essere citati sul finire di questa breve carrellata, sono i primi direttori del Gabinetto Fotografico Nazionale¹¹⁶²: Giovanni Gargioli (1838-1913) e Carlo Carboni (1880-1936). Importante fu sicuramente il rapporto con Gargioli, al cui Gabinetto Venturi commissionò numerose campagne nei primi anni del Novecento, dedicate alla documentazione del centro Italia¹¹⁶³. Purtroppo, le campagne non si conoscono se non a grandi linee, è solo possibile perciò ipotizzare per quale motivo Venturi scelse di rivolgersi a Gargioli per tale committenza. È probabile che la scelta fu dovuta in particolare al desiderio di ottenere immagini di opere ancora poco fotografate dalle ditte private, rispetto alle quali il Gabinetto aveva infatti il vantaggio di poter lavorare senza preoccuparsi della convenienza commerciale¹¹⁶⁴. Molto probabilmente, secondo chi scrive, la ragione principale che spinse Venturi a rivolgersi a Gargioli fu nello specifico l'emanazione di un serie di provvedimenti da parte del Ministero nell'estate del 1904 che intaccarono l'attività dei fotografi privati, prima

¹¹⁵⁹ La notizia è riportata da Venturi stesso nella prefazione al volume (VENTURI 1896).

¹¹⁶⁰ Nella cartolina si legge infatti: «ho veduto il Principe Colonna, il quale mi ha dato tutti i permessi per fotografare i quadri della sua galleria: quali sono i capolavori desiderati e quando tornerà l'Anderson?» (cfr. FAV, carteggio Primoli Giuseppe, cartolina postale dell'8 agosto 1894).

¹¹⁶¹ Come si vedrà meglio nel paragrafo dedicato, infatti, proprio a quel periodo risale l'inizio di un rapporto stretto e confidenziale tra Adolfo Venturi e Domenico Anderson.

¹¹⁶² Nato nel 1892 e diretto inizialmente da Giovanni Gargioli, il Gabinetto Fotografico fu il primo ufficio preposto alla documentazione fotografica dei beni culturali (prima come sezione speciale del Laboratorio di Fotoincisione della Regia Calcografia, poi dal 1907 sotto la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione). Come notato da Ilaria Schiaffini, la sua nascita sancì la vittoria della fotografia sull'incisione anche sul piano istituzionale (SCHIAFFINI 2018a, p. 18).

¹¹⁶³ Il legame con Gargioli è stato analizzato da Benedetta Cestelli Guidi in un recente saggio, pubblicato proprio all'interno del catalogo della mostra dedicata all'Archivio Storico Fotografico (cfr. CESTELLI GUIDI 2018).

¹¹⁶⁴ Cfr. CESTELLI GUIDI 2018, pp. 68-70. Le campagne del Gabinetto erano nei primi anni di attività rivolte proprio esclusivamente al centro Italia, e come si diceva rispetto ai più noti studi fotografici del tempo esso poteva selezionare i soggetti senza preoccuparsi della convenienza commerciale (cfr. BERARDI 2014, p. 188).

È interessante notare che le fotografie Gargioli, largamente usate da Venturi nella sua *Storia dell'arte italiana*, non fossero citate dallo studioso nelle didascalie come Gabinetto Fotografico, ma con il nome del fotografo stesso (e sappiamo che non si trattasse di immagini private, perché in larghissima misura sono inventariate nel patrimonio del Gabinetto Fotografico Nazionale). Questo aspetto, secondo Clemente Marsicola, è utile a comprovare la assoluta centralità della figura di Gargioli nel Gabinetto di quegli anni (cfr. MARSICOLA 2014, p. 32), mentre secondo Benedetta Cestelli Guidi è indice della poca chiarezza in cui il fotografo operava, reggendo un ufficio ancora privo di un regolamento istitutivo (cfr. CESTELLI GUIDI 2018, p. 71).

sospendendo i permessi di riprodurre le opere d'arte conservate in Musei e Gallerie statali, e poi introducendo l'obbligo di consegna di un negativo per ogni riproduzione e per ogni formato e il pagamento di una tassa. I provvedimenti, come vedremo nei prossimi paragrafi, suscitarono le ire dei fotografi e ne influenzarono per qualche tempo l'attività, sufficientemente da poter indurre Venturi a ripiegare sul Gabinetto per ottenere riproduzioni di opere d'arte pubbliche. L'ipotesi sembra essere validata dal fatto che in quel periodo il Gabinetto dovette avere un'enorme richiesta. Proprio nel 1904 Pietro Toesca, discepolo prediletto di Venturi, sottolineava infatti nel suo famoso articolo su *L'Arte* la necessità di costituire un ufficio fotografico in ogni biblioteca, archivio e museo pubblico, che eseguisse campagne secondo lo stesso metodo del Gabinetto e inviasse a Roma i negativi, in modo da poter sgravare l'ufficio centrale dalla eccessiva mole di lavoro¹¹⁶⁵.

È comunque probabile che la scelta fosse dovuta in parte anche ad un interesse dello studioso per le fotografie di dettaglio, dal momento che il tipico "stile Gabinetto Fotografico" tendeva tra le altre cose a privilegiare le sequenze narrative in più scatti rispetto alla ripresa del singolo capolavoro¹¹⁶⁶. In generale, però, lo "stile Gabinetto" non doveva essere secondo chi scrive particolarmente nelle corde dello studioso. Le fotografie di Gargioli erano infatti caratterizzate dalla assenza di ritocchi e dall'esigenza di «rappresentare il più oggettivamente possibile il soggetto ripreso, possibilmente non isolato dal contesto, ma con porzioni di spazio e ambiente circostante»¹¹⁶⁷, caratteristiche che le differenziavano da quelle realizzate da ditte private, e che non erano particolarmente apprezzate da Venturi. Egli, infatti, come abbiamo visto nei capitoli precedenti richiedeva spesso specificamente ritocchi, interventi di isolamento delle opere dal contesto, e così via¹¹⁶⁸.

Anche il motivo per cui Venturi continuò poi a rivolgersi al Gabinetto fu quindi molto probabilmente di tipo economico, e non tanto dovuto ad una preferenza di tipo estetico-stilistico. Diversi documenti d'archivio ci permettono del resto di affermare con certezza che Venturi usufruiva presso il Gabinetto di trattamenti di favore e notevoli riduzioni sui costi di vendita. In una lettera del 3 novembre 1905 inviata dalla Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti al direttore Gargioli, ad esempio, si leggeva:

¹¹⁶⁵ Cfr. TOESCA 1904a. Il Gabinetto aveva iniziato ad effettuare campagne su scala nazionale proprio l'anno precedente, il 1903 (cfr. PERUGINI 2014, p. 174).

¹¹⁶⁶ Nel caso di Assisi, ad esempio, il fotografo riprodusse gli stessi cicli decorativi sui quali si erano già cimentati i fotografi privati, soffermandosi appunto maggiormente sui particolari.

¹¹⁶⁷ BERARDI 2014, p. 188. Sulle differenze tra la produzione del Gabinetto e quella degli stabilimenti privati si veda MAFFIOLI 2014a.

¹¹⁶⁸ Su questo si vedano i capitoli II e III del presente studio.

«Il prof. Adolfo Venturi avendo bisogno di fotografie di antichi dipinti esistenti in Assisi, Firenze, Prato, Pistoia e Pisa, ha proposto a questo Ministero di affidarne l'esecuzione alla S.V., offrendo di sostenere la metà delle spese occorrenti e rinunciando a qualsiasi diritto di proprietà sulle negative fotografiche. Questo Ministero ha accolta la proposta e la S.V. potrà senz'altro mettersi d'accordo col suddetto prof. Venturi»¹¹⁶⁹.

In un'altra lettera del 31 marzo 1906:

«Il Comm. Prof. Venturi si è rivolto a questo ministero chiedendo che gli sia concessa la riduzione del 90% sul prezzo delle fotografie, che intende da acquistare da codesto gabinetto fotografico, per scopo di studio e per la scuola di storia dell'arte medievale e moderna nell'Università di Roma. Nulla ho in contrario a concedere al Professore la chiesta riduzione, avendo egli dato assicurazioni che l'importo di tali fotografie supererà di gran lunga il limite minimo di £ 90, a norma di quanto dispone l'art. 8 del Regolamento per la vendita delle pubblicazioni e riproduzioni artistiche e archeologiche, approvata con Decreto Min.le 13 giugno 1904»¹¹⁷⁰.

La cosa dovette in parte cambiare di lì a breve, con il cambio di direzione da Carlo Fiorilli a Corrado Ricci, Direttore Generale proprio dal 1906, tanto che alcune campagne fotografiche già programmate da Venturi con il suo predecessore non vennero più fatte eseguire¹¹⁷¹. Venturi continuò però comunque a commissionare fotografie al Gabinetto, come testimoniato da una lettera del 1907 in cui il nuovo Direttore Generale autorizzava Gargioli a recarsi presso L'Aquila per eseguire «fotografie di varie sculture, occorrenti al prof. Adolfo Venturi» (**fig. 274**)¹¹⁷². Egli dovette anche mantenere un trattamento speciale, poiché continuò a rifornirsi presso il Gabinetto per tutta la sua carriera accademica, come ci dice l'unica lettera di Carlo Carboni conservata presso il Fondo Venturi di Pisa, in cui il fotografo, in occasione del suo ritiro dall'insegnamento nel 1931, ringraziava Venturi a nome di tutto il Gabinetto Fotografico Nazionale (di cui era divenuto direttore alla morte di Gargioli nel 1913)¹¹⁷³ per quanto gli aveva fatto elargire ogni anno per la lavorazione delle sue diapositive¹¹⁷⁴. Anche dopo i cambi di

¹¹⁶⁹ La lettera è conservata presso l'archivio del Gabinetto Fotografico Nazionale dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (d'ora in poi ASGFN), fascicolo f.12 "Missioni in Umbria e Toscana" (la lettera è stata pubblicata da Paola Callegari in CALLEGARI 2009, p. 227 e da Anna Perugini in PERUGINI 2014, p. 179).

¹¹⁷⁰ ASGFN, fascicolo f.9 "Riduzione sul prezzo d'acquisto di fotografie per Adolfo Venturi" (la lettera è stata pubblicata da Paola Callegari in CALLEGARI 2009, p. 227).

¹¹⁷¹ Come osservato da Clemente Marsicola in MARSICOLA 2014, p. 37.

¹¹⁷² Specificando «Resta inteso che secondo già è stato praticato altre volte in occasioni consimili, il prof. Venturi concorrerà alle spese» (cfr. ASGFN, fascicolo f. 16 "Missione all'Aquila", lettera del 30 novembre 1907). Le fotografie erano probabilmente destinate al volume della *Storia dell'arte* dedicato l'anno successivo alla scultura del Quattrocento, in cui però vennero pubblicate senza indicazione dell'autore (cfr. VENTURI 1901-1940, vol. VI).

¹¹⁷³ Carboni aveva collaborato però con il suo predecessore al Gabinetto Fotografico fin dal 1899, divenendo il suo più stretto collaboratore. A lui si deve anche l'aggiunta dell'aggettivo "Nazionale" alla denominazione dell'ufficio nel 1923. Sulla sua attività si veda ad esempio la scheda fotografo pubblicata sul sito dell'ICCD all'indirizzo: <http://www.fotografia.iccd.beniculturali.it/inventari/scheda-fotografo/27>.

¹¹⁷⁴ Cfr. FAV, carteggio Carboni Carlo, lettera del 20 maggio 1931.

direzione, quindi, Venturi continuò a servirsi del Gabinetto per gli acquisti indirizzati alla sua Scuola, utilizzando le fotografie non solo a scopo didattico ma anche editoriale (nonostante fossero state commissionate con il concorso dell'Università, infatti, molte di esse confluirono poi nelle sue pubblicazioni, e in particolare nella *Storia dell'arte italiana*)¹¹⁷⁵.

Non si conservano purtroppo lettere o altre testimonianze di un legame più profondo con Gargioli o Carboni. È probabile, perciò, che esso si limitò ad acquisti mirati e non si instaurò mai quel rapporto di scambio e quella solida «alleanza professionale»¹¹⁷⁶ che si riscontra invece ad esempio con il suo successore, Pietro Toesca¹¹⁷⁷.

Infine, altri fotografi le cui opere conservate all'interno Archivio Storico Fotografico possiamo plausibilmente ricondurre almeno in parte alla committenza di Venturi sono ad esempio gli emiliani Croci e Poppi, i Lombardi di Siena, i francesi Giraudon e Bulloz, il tedesco Hanfstaengl e gli austriaci Angerer e Lowy¹¹⁷⁸. Non è possibile, però, allo stato attuale della ricerca, verificare se in tali casi si sia trattato di semplici acquisti da catalogo o se siano esistite commissioni specifiche e un qualche genere di legame personale e duraturo con Venturi, al contrario invece (come accennato) dei fotografi i cui rapporti con lo studioso sono qui di seguito analizzati attraverso singoli paragrafi dedicati.

V.2 - Braun

In questo excursus sul rapporto di Adolfo Venturi con i fotografi, il primo nome da elencare è sicuramente quello della ditta alsaziana Braun, egemone in tutta Europa e prediletta dello studioso a cavallo tra Otto e Novecento.

Fondata da Adolphe Braun (1812-1877) a Dornach intorno alla metà del XIX secolo, la prestigiosa ditta si specializzò nella riproduzione di opere d'arte a partire dal 1866, divenendo subito una delle

¹¹⁷⁵ In cui come accennato troviamo numerose fotografie attribuite nelle didascalie sia al Gabinetto sia a Gargioli stesso, o anche senza autore specificato. Secondo Cestelli Guidi addirittura tutte le fotografie anonime pubblicate ad esempio nel IV volume sono da ricondurre a Gargioli (cfr. CESTELLI GUIDI 2018, p. 72).

¹¹⁷⁶ CESTELLI GUIDI 2018, p. 72.

¹¹⁷⁷ Ad esempio, Toesca già nel 1904 aveva espresso un pubblico apprezzamento per l'attività di Gargioli, e i due condussero fianco a fianco la campagna fotografica e catalogica del 1909 in Val d'Aosta. Su questo si vedano TOESCA 1904a, CALLEGARI - GABRIELLI 2009 e GARGIOLI 2014.

¹¹⁷⁸ Sempre attraverso il confronto con le sue pubblicazioni o l'esistenza di ricevute riconducibili inequivocabilmente alla sua docenza conservate presso l'Archivio Storico dell'Alessandrina.

più grandi e famose al mondo nel settore¹¹⁷⁹. Passata nel 1877 alla gestione di Gaston Braun (1845-1928), già prima della fine dell'Ottocento la ditta aveva sedi anche a Parigi e New York¹¹⁸⁰ e aveva portato a termine una capillare opera di riproduzione di tutto il patrimonio artistico europeo. L'unicità e la preziosità delle fotografie Braun risiedevano nell'utilizzo di lastre di grande formato e soprattutto della tecnica della stampa al carbone, in grado di fornire immagini di grande qualità e stabilità¹¹⁸¹. Conservate oggi all'interno delle più importanti collezioni al mondo, come quella del Getty Museum¹¹⁸², del British Museum¹¹⁸³, del Metropolitan Museum of Art¹¹⁸⁴, del Musée d'Orsay¹¹⁸⁵, già all'epoca le fotografie Braun erano particolarmente apprezzate dagli studiosi d'arte come Venturi, e diedero pertanto un importante contributo alla nascita della nuova disciplina.

La Braun è l'unica ditta fotografica il cui rapporto con Venturi è già stato indagato in maniera approfondita: se ne è occupata in particolare nel 2018 Ilaria Schiaffini, in occasione della già citata mostra *La fototeca di Adolfo Venturi alla Sapienza*, dedicata all'Archivio Storico Fotografico oggetto anche del presente studio¹¹⁸⁶. La presenza di fotografie Braun all'interno dell'Archivio Storico Fotografico è in effetti molto cospicua: nella sezione dei grandi formati in particolare sono presenti più di 700 foto della ditta, tanto da costituire probabilmente la più grande raccolta di immagini Braun in Italia¹¹⁸⁷. Questa presenza così eccezionale e consistente di fotografie è già indice di una connessione piuttosto evidente tra la ditta e il fondatore della raccolta, a cui esse possono essere certamente ricondotte¹¹⁸⁸. A fornire un'ulteriore testimonianza del legame intercorso tra i due sono poi la corrispondenza conservata presso il

¹¹⁷⁹ Su Adolphe Braun e sulla ditta in generale si vedano KEMPF 1994, BRAUN 2000, BOYER 2003, BRAUN 2017, BACCHI - MAMBELLI - ROSSINI - SAMBO 2014, p. 176.

¹¹⁸⁰ Come riportato ad esempio nel catalogo generale della ditta pubblicato nel 1896 (BRAUN 1896). Il nome della ditta subì diverse modifiche nel corso del tempo: dal 1872 fu denominata "Pierson & Braun fils", dal 1874 "Ad. Braun & Fils", dal 1876 "Adolphe Braun & Cie", dal 1889 "Braun, Clément & Cie". Cfr. SCHIAFFINI 2018b, pp. 61-62, nota 3. Per l'evoluzione dei timbri si veda anche BACCHI - MAMBELLI - ROSSINI - SAMBO 2014, p. 176.

¹¹⁸¹ Sulle peculiarità della stampa al carbone cfr. SCARAMELLA 1994, pp. 209-210, 239.

¹¹⁸² <https://www.getty.edu/art/collection/person/103KF6>.

¹¹⁸³ <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG193871>.

¹¹⁸⁴ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search?q=Adolphe+Braun&sortBy=Relevance&pageSize=0>.

¹¹⁸⁵ https://www.musee-orsay.fr/en/collections/search?search=braun&sort_by=search_api_relevance&items_per_page=15&search_type=simple_search&display_type=grid.

¹¹⁸⁶ Cfr. SCHIAFFINI 2018b. Un'analisi del rapporto tra Venturi e la ditta alsaziana, soprattutto in relazione al suo catalogo del 1887, è stata effettuata anche da Francesca Mambelli in MAMBELLI 2019, pp. 368-372.

¹¹⁸⁷ Nella sezione dei medi formati sono state invece individuate nel corso del progetto di censimento all'origine di questo studio 122 fotografie sicuramente attribuibili alla ditta Braun (cfr. appendice 2).

¹¹⁸⁸ Esse fanno parte infatti dei materiali più antichi della raccolta (la maggior parte sono datate agli anni Novanta dell'Ottocento), sicuramente riconducibili a Venturi, unico docente ordinario fino all'a.a. 1925-1926. Oltre alla datazione, come vedremo, esse sono attribuibili a Venturi anche grazie alle fonti d'archivio, che testimoniano continui doni e acquisti di fotografie Braun.

Fondo Venturi di Pisa¹¹⁸⁹ e diversi documenti commerciali custoditi presso l'Archivio Storico della Biblioteca Alessandrina¹¹⁹⁰. Presso il fondo pisano si conserva inoltre un ritratto Braun formato gabinetto in cui è possibile riconoscere, secondo chi scrive, il volto giovane di Venturi, probabilmente intorno ai quarant'anni (**fig. 105**)¹¹⁹¹.

Come già sottolineato da Schiaffini, quello tra Adolfo Venturi e la ditta Braun fu un rapporto fatto di scambi di favori e di attestazioni di stima reciproche. Esso si consumò negli ultimi due decenni dell'Ottocento, portando importanti benefici ad entrambi in un momento cruciale per le loro carriere. Se infatti all'epoca le riproduzioni Braun erano fondamentali per Venturi all'interno della sua generale azione di consolidamento della moderna storia dell'arte nel nostro paese, allo stesso tempo il legame con lo studioso costituiva per la ditta un prezioso ponte verso le realtà museali italiane, tassello fondamentale nel suo programma di riproduzione a tappeto di tutto il patrimonio artistico europeo.

Quella di far leva sul sostegno di storici dell'arte, critici, artisti, conservatori e funzionari era del resto la strategia tipica di Braun, che solo grazie ad essa era riuscito a introdursi nei principali musei d'Europa, spesso anche in maniera esclusiva rispetto alla concorrenza¹¹⁹². In cambio del loro supporto, consistente anche nella promozione delle sue costose edizioni, Braun era solito omaggiare gli studiosi delle sue pregiate stampe¹¹⁹³. Lo stesso rapporto con Venturi consistette inizialmente in pubblicità sulle riviste italiane in cambio di fotografie¹¹⁹⁴, per poi evolvere già alla fine dello stesso decennio, insieme al prestigio dello studioso, in un vero e proprio sodalizio. Come testimoniato nel carteggio pisano, il rapporto si aprì per iniziativa di Venturi al principio degli anni Ottanta del XIX secolo¹¹⁹⁵, e quindi all'epoca in cui lo studioso si trovava ancora impiegato presso la Galleria Estense di Modena. Probabilmente già in vista del suo trasferimento a Roma, però, egli venne presto individuato dalla ditta come punto di

¹¹⁸⁹ Cfr. FAV, carteggio Braun. Le lettere vanno dal 1884 al 1895, le prime 17 sono firmate Adolphe Braun (anche se sappiamo si tratti del nome della ditta e non del fotografo stesso, scomparso nel 1877), mentre le successive 16, a partire dal 1891, sono firmate Clement e Gaston Braun.

¹¹⁹⁰ Cfr. ASA, Titolario 1884-1912, fascicolo "Fotografie e tavole".

¹¹⁹¹ Cfr. FAV, busta contenente otto fotografie rinvenuta tra i materiali restituiti dal prof. Agosti e ancora da ricollocare.

¹¹⁹² Ad esempio, nel 1883 riuscì non solo ad ottenere il permesso di riprodurre le opere conservate al Louvre, all'epoca vietato, ma addirittura ad essere nominato fotografo ufficiale del museo con validità per trent'anni (cfr. BRAUN 2000, p. 122; MCCAULEY 1994, p. 289). La notizia è riferita anche da Braun stesso a Venturi in una lettera oggi conservata nel fondo di Pisa (cfr. FAV, carteggio Braun, lettera del 2 ottobre 1885).

¹¹⁹³ Oltre a quello di Venturi, ottenne ad esempio l'appoggio di Charles Blanc e Paul de Saint-Victor in Francia, quello di Wilhelm von Bode in Germania, e di molte altre personalità influenti dell'epoca.

¹¹⁹⁴ Nel carteggio sono infatti citati continui invii di fotografie da parte della ditta a Venturi in cambio della promozione sulle riviste italiane. Spesso erano inviate intere casse di foto, tra cui lo studioso era libero di scegliere quelle più di suo gradimento e restituire le altre.

¹¹⁹⁵ I primi contatti risalgono al 1884. Cfr. FAV, carteggio Braun.

riferimento in Italia, tanto da essere addirittura chiamato a scrivere l'introduzione per il secondo catalogo generale della ditta nel 1887 (**fig. 128**)¹¹⁹⁶.

Nelle parole usate in quel testo, era già evidente l'altissima opinione dello studioso nei confronti della ditta. Egli seppe infatti comprendere tra i primi l'importanza del suo lavoro per la nascita della nuova disciplina, riconoscendone il merito fondamentale di aver assecondato le esigenze della ricerca scientifica e offerto agli studiosi un panorama non solo estremamente vasto ma anche omogeneo di strumenti visivi (fotografando ogni singola collezione europea, anche privata, e includendo anche disegni, bozzetti, opere di artisti minori). Descriveva ad esempio così il loro operato:

«Penetrare per tutti i principali Musei d'Europa pubblici e privati, in tutti gli edifici resi sacri dall'arte: tradurre con le macchine più perfezionate, co' metodi più scientifici e nuovi, ottenendone impressioni inalterabili, quadri, disegni, stampe, sculture: fare un vero emporio di fotografie, a cui dovessero accorrere necessariamente gli storici e i critici d'arte per le loro raccolte e i loro studii; i conservatori de' musei per verificare le attribuzioni dei loro cataloghi; il touriste per serbare ricordo de' suoi viaggi; ogni uomo di buon gusto, che invece d'una ingegnosa interpretazione dell'incisore o d'una riduzione cromolitografica, volesse una vera traduzione del capolavoro artistico. Tale è stato lo scopo grandioso che si propose Adolfo Braun, e che si propongono ora i suoi cooperatori ed eredi. [...] La ditta Braun ha compreso che non bastava tradurre i capolavori dei sommi, ma che per lo studio delle fisionomie proprie degli artisti, dei caratteri delle scuole d'arte, delle impronte speciali del tempo, occorreva raccogliere i disegni, i fogli sparsi dei quaderni degli artisti, ove meglio si rintracci la genesi delle opere d'arte; inoltre che occorreva non trascurare di riprodurre le opere di artisti, che, come satelliti, s'aggirarono intorno ad astri maggiori. Con l'intuito d'uno storico, col sentimento d'un artista, Adolfo Braun ha tenuto conto di tutto, ha cercato l'inedito con l'insistenza d'un curioso, e ha lavorato a tutt'uomo a fondare la sua monumentale raccolta»¹¹⁹⁷.

Aggiungeva poi, sottolineando ancora la fondamentale importanza del lavoro di Braun per la nascente disciplina:

«Grandi profitti risultano dalle mirabili fotografie del Braun alla critica della storia dell'arte, all'insegnamento della storia e dell'arte stessa. Un tempo tutto si affidava alla memoria: lo storico si appressava alle opere degli artisti, e dava giudizi soggettivi facilmente erronei, onde ne nasceva un vero labirinto di opinioni strane e discordi. [...] Ma dacché la fotografia divenne il grande sussidio dello storico

¹¹⁹⁶ Venturi venne invitato a redigere la versione in lingua italiana dell'introduzione, insieme ad altri eminenti studiosi come Paul de Saint-Victor e Henry Jouin (per la versione francese), C. Ruland (tedesco) e J. C. Robinson (inglese). cfr. BRAUN 1887 e MAMBELLI 2019. Tramite il carteggio pisano sappiamo che Venturi fu coinvolto solo quando il catalogo era già pronto per essere dato alle stampe, è probabile quindi come si diceva che la proposta fosse stata fatta da Braun solo dopo aver saputo dell'imminente trasferimento di Venturi a Roma, che sarebbe avvenuto nel dicembre di quell'anno.

¹¹⁹⁷ BRAUN 1887, pp. XXXVII-XXXVIII.

dell'arte, niuno pensò mai come il Braun e i suoi seguaci di condurla a tale da rendere il maggior profitto possibile agli studii»¹¹⁹⁸.

Proprio per questa copertura omogenea e completa del patrimonio artistico europeo, le edizioni Braun divennero anche uno strumento di riferimento per le attribuzioni, assumendo da subito un ruolo fondamentale nella definizione dei cataloghi degli artisti¹¹⁹⁹. Questa influenza sul dibattito internazionale costituiva pertanto un ulteriore vantaggio per Venturi e quindi un ulteriore motivazione a voler coltivare uno stretto rapporto con Braun. Egli non era spinto quindi esclusivamente da un tornaconto economico, costituito come si diceva dalle preziose fotografie ottenute in omaggio, ma anche da benefici di altro tipo, come l'attestazione delle sue attribuzioni e la veicolazione delle sue idee a livello internazionale. Nel successivo catalogo generale della ditta, ad esempio, ordinato per artisti anziché per collezioni e includente le diverse opinioni critiche circa le attribuzioni, egli appariva tra i nomi più ricorrenti (insieme a quello del direttore della Galleria di Dresda Karl Woermann)¹²⁰⁰.

Come si diceva, il rapporto fu altrettanto utile a Braun, sia per ottenere i permessi necessari a riprodurre le più importanti collezioni del paese, sia per ottenere la giusta visibilità nell'ambiente storico-artistico allora nascente in Italia. Ad esempio, le sue edizioni vennero ampiamente pubblicizzate dallo studioso sui periodici da lui diretti e in altre riviste italiane, e già nel primo numero dell'*Archivio Storico dell'Arte* comparivano diversi trafiletti dedicati alle pubblicazioni della «intraprendente ditta»¹²⁰¹. Con il passare del tempo Venturi assunse poi

¹¹⁹⁸ BRAUN 1887, pp. XXXVIII-XXXIX.

¹¹⁹⁹ Basti pensare ad esempio che il grande conoscitore Giovanni Morelli utilizzava le fotografie della ditta per "allenarsi" prima di visitare un museo e i suoi numeri di catalogo come riferimento per identificare i quadri (cfr. MIRAGLIA 1991, p. 228 e il capitolo IV del presente studio).

¹²⁰⁰ A conferma di come Venturi fosse il punto di riferimento della ditta per l'arte italiana, e anche di come i cataloghi dei fotografi fossero uno dei veicoli principali delle attribuzioni (come una succursale del dibattito internazionale). Cfr. BRAUN 1896 e SCHIAFFINI 2018b, pp. 59-61. Sui cataloghi generali Braun e la loro evoluzione cfr. MAMBELLI 2019.

Come già accennato nel capitolo III, il prestigio della ditta fu anche utilizzato dal barone Michele Lazzaroni per attestare le attribuzioni delle opere da lui commerciate. Facendo circolare le sue opere, spesso false, attraverso le pregiate riproduzioni della casa alsaziana, le attribuzioni proposte risultavano infatti maggiormente credibili agli occhi dei compratori. Le foto erano destinate prima di tutto agli storici dell'arte (tra cui in particolare Venturi, ma anche Berenson, Lionello, Longhi, a così via), che fornivano ulteriore conferma delle attribuzioni scrivendo sul verso le loro expertise.

¹²⁰¹ Nel primo fascicolo, ad esempio, erano citate tutte le pubblicazioni su cui la ditta stava lavorando, mentre nel fascicolo XI un piccolo testo era dedicato specificamente alla pubblicazione Braun sulla galleria del Principe di Liechtenstein a Vienna (cfr. VENTURI 1888f e VENTURI 1888g). Notizie sul lavoro di Braun comparirono poi anche sul primo numero de *L'Arte*, nei cui primi fascicoli si rendevano note le nuove pubblicazioni fotografiche di varie ditte, e oltre alle edizioni Braun, a cui era dedicato la maggior parte dello spazio, erano citate quelle di Bruckmann e della Società fotografica di Berlino, la casa Brogi, Alinari e Anderson (cfr. VENTURI 1898e e VENTURI 1898f). Anche in altre riviste, non dirette da Venturi, comparirono articoli dedicati dallo studioso alla ditta, ad esempio un articolo pubblicato nel 1886 su *L'Italia Artistica Illustrata* (cfr. VENTURI 1886), per cui Braun lo ringrazia in una lettera del 3 agosto di quell'anno, scrivendo: «Aggradisca anzitutto accettare i nostri più sentiti ringraziamenti per la sua bontà e per il vivo interesse che gentilmente dedica alle nostre pubblicazioni. Con

sempre più un vero e proprio ruolo all'interno della ditta, prima tentando di coinvolgerla nei suoi progetti (anche se spesso con esito negativo), e poi portando a compimento una serie di importanti collaborazioni. A proposito del citato *Archivio Storico dell'Arte*, ad esempio, sappiamo che Venturi avesse provato a nominare la ditta Braun fornitrice unica delle illustrazioni. In una lettera di agosto 1887 (risalente quindi al momento della progettazione della rivista, che sarebbe apparsa l'anno seguente, e anche della famosa introduzione al catalogo generale della ditta) Venturi aveva proposto infatti al co-fondatore Domenico Gnoli di siglare un contratto con Braun per la fornitura delle immagini per il nuovo periodico, proposta che però non dovette andare in porto, forse per un discorso economico¹²⁰². Sempre a Braun Venturi aveva intenzione di affidare anche la riproduzione della famosa mostra di arte ferrarese da lui curata al Burlington Fine Arts Club di Londra nel 1894, ma anche in quel caso il progetto non andò in porto, a causa di un rifiuto da parte del fotografo stesso¹²⁰³. In seguito, Venturi tentò anche di abbinare ai primi due volumi della sua *Storia dell'arte italiana* una serie dedicata ad illustrare gli esiti grafici dei grandi maestri, da realizzare proprio in collaborazione con Braun¹²⁰⁴, anch'essa però mai concretizzata.

Frutto della collaborazione tra i due furono invece alcune preziose edizioni dedicate alle maggiori gallerie italiane, progettate insieme già dalla metà degli anni Ottanta e pubblicate durante tutto l'ultimo decennio dell'Ottocento¹²⁰⁵. Si tratta nello specifico di una serie di

sommo piacere siamo pronti [?] a mettere alla sua disposizione le fotografie di nostra Edizione che i Suoi Studi potrebbero renderle Servizio e la preghiamo di manifestarci i suoi desideri in questo rapporto senza alcun restringimento» (cfr. FAV, carteggio Braun Adolphe, lettera del 3 agosto 1886). Sulla stessa rivista Venturi aveva scritto anche un articolo dedicato alla Galleria Nazionale di Londra illustrata da Braun nel 1885 (cfr. VENTURI 1885).

¹²⁰² Come già accennato nel capitolo III infatti, all'epoca della fondazione, il problema principale per la rivista era la scarsità di fondi per l'acquisto di riproduzioni fotografiche, ancora molto costose. La lettera, datata 18 agosto 1887 e conservata presso il Fondo Domenico Gnoli della Biblioteca Estense di Modena, è citata da Maria Teresa Roberto in ROBERTO 1999, p. 17.

¹²⁰³ In una lettera di quell'anno scriveva infatti Braun: «Aggradisca anzitutto i nostri più vivi ringraziamenti per le informazioni favoriteci sulle pitture esposte al Burlington Fine Art Club. L'importanza non ci pare molto grande e l'esito alquanto dubbioso, massima in considerazione che le spese di viaggio e d'installazione sono relativamente grande per sole due dozzine di pitture a riprodurre. Crediamo sarà meglio darne passata per il momento, per riprendere l'idea all'occasione di altri lavori che si faranno necessari in Inghilterra». Cfr. FAV, carteggio Braun Clement, lettera del 21 giugno 1894. La notizia era già riferita da Ilaria Schiaffini in SCHIAFFINI 2018b, p. 59.

¹²⁰⁴ Il progetto seguiva il grande interesse dell'epoca per il disegno, ed è citato in LORIZZO 2020, p. 51.

¹²⁰⁵ Come accennato, il progetto risaliva già al decennio precedente. In una lettera del 1885, inviata da Adolphe Braun a Venturi, si leggeva infatti: «Fu da noi riprodotta già ben quindic'anni gran parte delle rinomate pitture della Galleria dei Uffizi di Firenze, dell'Accademia di Belle Arti a Venezia, della Galleria Vaticana a Roma, ed altre Gallerie Italiane. Queste riproduzioni non sono in oggi più all'altezza di quanto la fotografia artistica può e deve rendere, ragione per la quale bramaressimo molto di riprendere questi lavori ed anzitutto ricominciare la riproduzione delle celebri pitture della Galleria Pitti e di quella dei Uffizi a Firenze. In questo proposito ci prendiamo la libertà di rivolgerci a Lei Signore, pregandola di informarci se Lei crede che ci sarà accordata facilmente la permissione di fotografare le pitture della Galleria Pitti e dei Uffizi e (come osiamo sperare) nel caso affermativo, se le Direzioni rispettive vorranno accordarci quelle facilitazioni, che assolutamente sono necessarie per garantire una riuscita perfetta, un lavoro finito». Nella stessa lettera era già espresso il desiderio di corredare le pubblicazioni con un testo critico introduttivo, anche se ancora non era fatta esplicita richiesta a Venturi di

raccolte di fotografie di grande formato montate su cartoncino, pubblicate in fascicoli e accompagnate da un testo rilegato a parte: *La Regia Galleria Pitti in Firenze* (1891-93)¹²⁰⁶, *La Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Firenze* (1893-94)¹²⁰⁷, *Le Gallerie di Roma* (1893-95)¹²⁰⁸, *La Regia Galleria dell'Accademia delle Belle Arti in Venezia* (1898)¹²⁰⁹, *La Galleria della Regia Pinacoteca Palazzo Brera in Milano* (1899)¹²¹⁰.

Tali edizioni furono possibili solo grazie al coinvolgimento di Venturi, il cui appoggio fu fondamentale innanzitutto nell'ottenimento dei permessi necessari alla riproduzione delle opere. Un lavoro come quello di Braun, effettuato in maniera sistematica su intere collezioni, non era infatti semplice: richiedeva la costruzione di uno studio provvisorio nei pressi delle gallerie e di specifiche condizioni di luce, del permesso di muovere le opere dalla loro collocazione e di trattenerci anche oltre gli orari di apertura al pubblico¹²¹¹. Il ruolo di Venturi non si ridusse però alla raccomandazione del fotografo presso conservatori, direttori e ministri, egli si occupò anche di scrivere i testi introduttivi per tutte le edizioni citate, e soprattutto ebbe un effettivo ruolo nella selezione delle collezioni e delle singole opere da riprodurre¹²¹². Anche quella di affidare alla consulenza di studiosi e conoscitori la scelta delle opere su cui orientarsi era infatti una strategia tipica di Braun. Come notato da Schiaffini, proprio nell'«assecondare le ricerche in corso», in modo da innescare «una richiesta spontanea delle riproduzioni da parte della comunità scientifica internazionale», consistette del resto la sua grande lungimiranza¹²¹³.

redigerlo. Si legge ad esempio a conclusione della lettera: «Assecondo l'abitudine presa, muniremo le nostre pubblicazioni italiane di un testo descrittivo, di modo che anche in questo riguardo nulla sarà trascurato per rendere l'Opera così compiuta che possibile». Venturi dovette rispondere fin da subito affermativamente, rendendosi disponibile a fornire le necessarie raccomandazioni, poiché in una lettera dell'anno seguente si leggeva: «Con molto piacere abbiamo inteso che Lei vedrebbe volentieri il nostro arrivo in Italia per intraprendere i lavori di riproduzione fotografica ch'ivi sono a farsi, e ci ricordiamo che già ad altre occasioni aveva la grande compiacenza di prometterci il Suo supporto ove fosse necessario. Avremo senza dubbio occasione di profittarne, poiché quando già tempo ci siamo rivolti al Municipio di Padova per domandare il permesso di poter riprodurre i famosi affreschi di Giotto e a Mantova quelli del Giulio Romano, ci fu risposto con un rifiuto puro e semplice». Lo scambio proseguì per diversi anni, fino all'ottenimento dei permessi e l'offerta da parte di Venturi di scrivere i testi, a partire dal 1890. Cfr. FAV, carteggio Braun, in particolare le lettere del 10 dicembre 1885, del 25 ottobre 1886 e del 7 marzo 1890.

¹²⁰⁶ Cfr. VENTURI 1891.

¹²⁰⁷ Cfr. VENTURI 1893b.

¹²⁰⁸ Cfr. VENTURI 1893a.

¹²⁰⁹ Cfr. VENTURI 1899a.

¹²¹⁰ Cfr. VENTURI 1899b.

¹²¹¹ È Braun stesso a specificare tutte le condizioni necessarie in una lettera inviata a Venturi. Cfr. FAV, carteggio Braun, lettera del 6 novembre 1886.

¹²¹² Cfr. ad esempio FAV, carteggio Braun, lettera del 6 novembre 1886. La scelta delle collezioni su cui orientarsi era però ovviamente subordinata innanzitutto alla possibilità o meno di ottenere i suddetti permessi.

Un aspetto curioso è che nello stesso periodo, come abbiamo visto nel paragrafo precedente, Venturi stesse progettando una serie molto simile di volumi dedicati alle gallerie italiane anche con il fotografo-editore tedesco Bruckmann, poi non andata in porto (su questo si veda il paragrafo precedente del presente studio e FAV, carteggio Bruckmann).

¹²¹³ Cfr. SCHIAFFINI 2018b, p. 52.

Grazie a queste collaborazioni, molte fotografie «di una giustezza di gradi e di un effetto bellissimi»¹²¹⁴ entrarono come si diceva a far parte della raccolta di fotografie di Venturi, poi confluita nel nostro Archivio Storico Fotografico. In particolare, come già accennato nel capitolo I del presente studio, si conserva in archivio una rara edizione in francese de *La Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Firenze*¹²¹⁵, composta da due grandi volumi rilegati in pelle rossa e contenenti un totale di 74 stampe al carbone di 54x70 cm, tra i materiali più preziosi dell'intera raccolta (**fig. 275**)¹²¹⁶.

Le fotografie Braun conservate presso il nostro archivio non furono però solo frutto di doni da parte della ditta o di specifiche collaborazioni, ma furono anche acquistate da Venturi a scopo didattico.

Venturi stesso, nel più volte citato catalogo del 1887 e quindi ancor prima di iniziare la sua libera docenza alla Sapienza (avviata infatti come noto nel 1890, con l'istituzione della cattedra vera e propria solo nel 1901), aveva così definito il ruolo delle fotografie Braun per l'insegnamento della nuova disciplina:

«L'insegnamento dell'arte stessa non poteva e non può che grandemente profittare delle nuove applicazioni fotografiche del Braun [...] Nella scuola, invece d'incisioni, di disegni, ove l'artista interpretò antiche opere d'arte, guardando dietro le lenti di proprii sentimenti, le fotografie Braun fedelmente, recheranno le immagini delle opere antiche; e l'allievo più facilmente, che nelle traduzioni, intenderà lo spirito del maestro e ne comprenderà la sua lingua»¹²¹⁷.

Tale pensiero venne presto messo in pratica da Venturi, che una volta divenuto docente si servì spesso di fotografie Braun per le sue lezioni. L'acquisto di fotografie Braun a questo specifico scopo è infatti testimoniato, come si accennava all'inizio del paragrafo, da diverse ricevute di pagamento conservate presso la Biblioteca Alessandrina e relative ad acquisti di immagini Braun a uso della Scuola di Storia dell'arte, come ad esempio diverse fatture e missive inviate dalla ditta a Venturi e al conte Alessandro Moroni (bibliotecario dell'Alessandrina, che allora aveva in carico i materiali iconografici) tra l'aprile e il luglio 1898 (per un totale di 654,10 franchi)¹²¹⁸, o i documenti per l'anno successivo, tra cui una lettera di Moroni a Braun datata

¹²¹⁴ Cfr. VENTURI 1898e, p. 86.

¹²¹⁵ L'edizione era considerata dal fotografo una sorta di appendice alle altre due precedenti pubblicazioni su Firenze, quella citata sulla Galleria Pitti e quella dedicata agli Uffizi (la prima di quella serie realizzata in Italia, sempre grazie all'appoggio di Venturi ma con testo introduttivo dell'ispettore del museo Cesare Rigoni). Si veda a questo proposito una serie di scambi epistolari avvenuti tra il luglio 1892 e il luglio 1893 (FAV, carteggio Braun).

¹²¹⁶ Formati da fotografie sciolte, che potevano essere vendute anche singolarmente, i volumi sono infatti rarissimi.

¹²¹⁷ BRAUN 1887, p. XL.

¹²¹⁸ La prima fattura risale al 21 aprile 1898, e vi è registrato un conto di 152,75 franchi per l'acquisto di 14 fotografie di grande formato di opere di Dresda, Vienna, Berlino e del Louvre, vendute con il 25% di sconto. Probabilmente dello stesso acquisto si parlava poi anche in due lettere inviate da Venturi a Moroni il 2 e il 5 maggio

28 luglio 1899 (per una quietanza di 191,75 franchi)¹²¹⁹. Le ricevute attestano che Venturi usufruiva di uno sconto del 25% sugli acquisti presso il fotografo¹²²⁰, e che privilegiava a questa altezza l'uso di fotografie di grande formato¹²²¹, le più indicate ad essere mostrate agli allievi durante le lezioni (mentre come abbiamo visto successivamente farà uso di tavole e libretti appositamente progettati e di diapositive)¹²²².

Non si attestano invece acquisti nel Novecento, quando evidentemente i rapporti con la ditta dovettero rallentare bruscamente (se non interrompersi del tutto). Difficile ipotizzare il perché di questo distacco, anche perché la ditta risulta attiva almeno fino al 1968¹²²³. Esso però sembrerebbe essere abbastanza certo: anche il carteggio conservato a Pisa si interrompe infatti prima dell'inizio del nuovo secolo, così come le collaborazioni editoriali. Nella stessa *Storia dell'arte italiana*, pubblicata da Venturi proprio a partire dal 1901, è possibile riscontrare solo 279 fotografie Braun su 18.000 illustrazioni totali¹²²⁴. Esse si concentrano quasi esclusivamente nei volumi relativi alla pittura, in particolare quella del Cinquecento. Questo dato è facilmente spiegabile, dal momento che la pittura era il soggetto su cui Braun era maggiormente specializzato e per cui era largamente apprezzato¹²²⁵. La pittura del Cinquecento era allo stesso tempo anche l'argomento più studiato da Venturi, non stupisce quindi che proprio in relazione ad esso lo studioso possedesse le riproduzioni più preziose.

Molto più presenti rispetto a Braun nella *Storia* furono invece le principali ditte italiane (come vedremo, di Alinari si contano ben 4156 immagini, di Anderson 2523, di Brogi 923, di Fiorentini 485, di Ceccato 467, e così via)¹²²⁶, con cui si concentrarono maggiormente i rapporti nel corso del Novecento. È probabile, del resto, che proprio l'intensificarsi dei rapporti con esse

dello stesso anno, e in altri scambi tra i due risalenti al giugno seguente, compresa una lettera del 1 giugno in cui era citato proprio un conto con Braun di 152,75 franchi, a cui doveva essere aggiunta nei giorni seguenti un'altra selezione di foto da parte di Venturi. Si conservano infatti altre tre ricevute, del 16 giugno (**fig. 276**) e del 2 e 4 luglio, indirizzate dalla ditta al bibliotecario, per l'invio di una ulteriore somma di 458,65 franchi (sempre a seguito di uno sconto del 25% sul prezzo effettivo), per un ammontare totale di 611,40 franchi, poi aumentati a 654,10 nell'ultima ricevuta.

¹²¹⁹ Per cui si conserva anche la risposta della ditta, datata al 31 luglio seguente.

¹²²⁰ Non è possibile però definire se lo sconto fosse imputabile al rapporto privilegiato dello studioso con la ditta, o se fosse dovuto semplicemente al grande numero di immagini ordinate.

¹²²¹ Il dato è stato confermato dal censimento dei materiali che compongono l'Archivio Storico Fotografico, dal quale è emerso come accennato all'inizio del paragrafo che la maggior parte delle fotografie Braun in esso conservate sono di grande formato.

¹²²² Sui metodi di insegnamento e di utilizzo della fotografia a scopo didattico da parte di Venturi si veda il capitolo III del presente studio.

¹²²³ Cfr. BACCHI - MAMBELLI - ROSSINI - SAMBO 2014, p. 176.

¹²²⁴ La cifra è stata calcolata da Amedeo Benedetti in BENEDETTI 2011, p. 129 (cfr. l'appendice 3 del presente elaborato). Forse è proprio a causa del rapporto instaurato da Venturi a partire da quel momento con Hoepli, che fino al 1920 mantenne il monopolio come suo editore, che non vi furono più edizioni con Braun.

¹²²⁵ Cfr. ad esempio MAMBELLI 2019. La sua tecnica al carbone era infatti particolarmente indicata a riprodurre i soggetti pittorici, perché in grado di restituire al meglio il chiaroscuro e i passaggi tonali.

¹²²⁶ Cfr. BENEDETTI 2011, p. 129.

sul finire del XIX secolo fu una delle ragioni del contemporaneo distacco dalla ditta alsaziana. Se essa produceva esclusivamente preziose stampe al carbone, adatte principalmente all'esposizione e all'arredo, le ditte italiane proponevano invece una vasta scelta di formati e tecniche, più mirata al lavoro quotidiano degli studiosi che al pregio estetico e alla preziosità delle riproduzioni, e quindi più conforme alle esigenze venturiane¹²²⁷. I rapporti con le maggiori ditte italiane e l'impegno di loro fotografie da parte dello studioso saranno analizzati dettagliatamente nei prossimi paragrafi.

V.3 - Alinari

Con circa 30 cataloghi e più di 70.000 soggetti riprodotti, 2500 lastre rappresentanti disegni dei grandi maestri, 1300 immagini a colori e centinaia di volumi d'arte pubblicati dalla casa editrice¹²²⁸, la ditta Alinari fu sicuramente la più importante casa fotografica in Italia, produttrice del più grande repertorio di opere d'arte di sempre¹²²⁹. Tale primato è riscontrabile anche rispetto ad Adolfo Venturi: le fotografie Alinari furono infatti di gran lunga le più utilizzate in tutti i campi della sua attività, le più presenti all'interno delle sue pubblicazioni e della fototeca da lui fondata alla Sapienza.

La Società Fratelli Alinari nacque ufficialmente nel 1854 a Firenze, fondata da Leopoldo Alinari (1832-1865) insieme ai fratelli Giuseppe (1836-1890) e Romualdo (1830-1890). Fin da subito pubblicò diversi cataloghi e già negli anni Settanta vantava diverse sedi in tutta Italia. Nel 1890 la gestione della ditta passò a Vittorio (1859-1932), figlio di Leopoldo, che seppe trasformarla in una vera e propria industria fotografica moderna, con il maggior numero di opere d'arte riprodotte d'Europa e fotografie ormai spedite in ogni angolo del mondo¹²³⁰. Egli amplificò l'importanza della casa su tutto il territorio nazionale, organizzando campagne a vasto raggio in Italia e all'estero (che più che raddoppiarono l'offerta complessiva d'immagini della

¹²²⁷ Sul confronto tra la produzione Braun e quella Alinari si veda TOMASSINI 2012, pp. 213-216.

¹²²⁸ La cifra di 6.000 volumi editi dagli Alinari riferita da Annamaria Alinari a Wladimiro Settimelli è infatti probabilmente frutto di un equivoco, tra il numero di volumi editi direttamente dagli Alinari e quelli editi con l'apporto di loro fotografie (cfr. SETTIMELLI 1977, p. 31 e TOMASSINI 1987a, p. 66).

¹²²⁹ Cfr. SETTIMELLI 1977, p. 33. All'attività della ditta sono state dedicate numerose esposizioni e diversi volumi monografici, si vedano ad esempio ALINARI 1977, ALINARI 2003 e QUINTAVALLE 2003.

¹²³⁰ Cfr. SETTIMELLI 1977, p. 28.

ditta), continuando la sperimentazione tecnica e soprattutto avviando una fiorente attività editoriale, impegnata sia sul fronte della divulgazione colta che verso un pubblico più ampio¹²³¹. Con Vittorio, scriveva Wladimiro Settimelli, entrò in azienda la cultura¹²³². Egli era infatti mecenate, amico di artisti, critici e scrittori, e sia il suo atelier che la sua villa di Fiesole erano salotti intellettuali, luoghi di incontro dell'ambiente culturale più avanzato della città¹²³³. Vittorio ebbe inoltre un importante ruolo nel coordinamento delle forze della fotografia italiana: in particolare partecipò all'attività della Società Fotografica Italiana, fondata nel 1889, nel *Bullettino* della quale condusse una serie di battaglie per i diritti della fotografia sul piano legale¹²³⁴. Promosse inoltre importanti iniziative culturali, si ricordano ad esempio i due concorsi pittorici banditi nel 1900 e 1901, dedicati rispettivamente al tema della Madonna col bambino e alla *Divina Commedia* di Dante¹²³⁵. Egli, in sostanza, oltre a programmare attentamente l'espansione della ditta, ne curò al contempo l'immagine pubblica, coniugando al meglio l'aspetto imprenditoriale con i suoi interessi artistici e letterari. A causa della scomparsa prematura del figlio Carlo, erede designato, e della crisi provocata dalla guerra, nel 1920 decise però di ritirarsi¹²³⁶, cedendo l'attività alla Società Anonima I.D.E.A. Istituto di Edizioni

¹²³¹ Si veda ad esempio CAMILLI - CORRADI 2002, p. 76. Gli Alinari Editori pubblicarono infatti sia opere di livello piuttosto elevato, dedicate ad un pubblico d'élite (ad esempio i volumi curati da Corrado Ricci *Iacopo Bellini e i suoi libri di disegni* del 1908 e *Cento vedute di Firenze antica* del 1906), sia opere più divulgative e commerciali, dedicate a un pubblico più ampio (ad esempio le guide, come la *Guide aux monuments, églises, galleries, musées, de la ville del Florence, reproduits en photographie per la maison Alinari Frères éditeurs* del 1904 o *Eglises et "scuole" de Venise* del 1906, pubblicate in francese per i turisti europei e realizzate con un doppio obiettivo, documentario e pubblicitario: le illustrazioni di piccolo formato erano infatti contrassegnate dal numero di catalogo con cui si potevano ordinare direttamente alla ditta).

La maggior parte dei titoli avevano argomento monografico, dimensioni e prezzi contenuti, e riguardavano autori o località ben noti. Non mancavano però anche titoli attinenti alla loro area, ovvero dedicati a temi toscani, ad esempio il *Compendio della storia di Livorno, dal 110 al 1870* del 1912 o *L'Arno* del 1909. Una parte notevole della produzione era infine dedicata alla lingua straniera (sin dall'inizio diversi titoli furono infatti pubblicati in inglese e francese), a riprova dell'interesse verso il mercato internazionale e il turismo colto.

Per quanto riguarda l'apparato iconografico delle edizioni Alinari, invece, esso non era scelto sempre nello stesso modo. Potevano essere materiali già presenti in commercio o frutto di campagne appositamente realizzate (che poi normalmente confluivano nel catalogo delle riproduzioni), e non erano esclusivamente Alinari, ma spesso erano prestate da gallerie e musei o da altri fotografi (soprattutto per le opere conservate all'estero). Su questo tema si veda MASI 2002.

¹²³² SETTIMELLI 1977, p. 27. Sulla figura di Vittorio in particolare si veda TOMASSINI 1987a, pp. 61-62 e QUINTAVALLE 2003, pp. 457-482.

¹²³³ Egli stesso era artista. Oltre a dirigere le campagne, fotografava infatti anche in prima persona: illustrati con sue fotografie sono il volume *Viaggio in Sardegna. Note di viaggio* (1915) e l'edizione dedicata ai luoghi della *Divina Commedia* (1921).

¹²³⁴ Cfr. ad esempio ALINARI 1893 e ALINARI 1904a. In generale tutte le sue iniziative, come quelle dell'altro grande fotografo fiorentino Brogi, facevano parte in qualche modo di un'opera politica di promozione della fotografia all'interno degli ambienti più elevati e di affermazione del suo valore artistico e culturale. Sul tema si veda TOMASSINI 1987b.

¹²³⁵ Sui concorsi banditi da Vittorio Alinari si vedano ad esempio TOMASSINI 1987a, pp.67-68, SISI 2002 e ALINARI 1979.

¹²³⁶ Sul tema si veda ad esempio RAGAZZINI 2004. Secondo Arturo Carlo Quintavalle la cessione dell'attività fu causata anche dal mutamento degli interessi di Vittorio, in direzione di una fotografia più artistica e sperimentale che documentaria (cfr. QUINTAVALLE 2003, p. 480).

Artistiche, che ne continuò la l'attività editoriale e ampliò l'archivio (oggi proprietà della Regione Toscana)¹²³⁷.

Particolarmente rilevante ai fini del presente studio è l'importante rapporto che la casa Alinari intrattenne con storici dell'arte e specialisti dell'epoca.

Come abbiamo visto per Braun, anche gli Alinari, per l'organizzazione delle campagne fotografiche, e quindi per la scelta dei soggetti da riprodurre, si servirono spesso della consulenza di alcuni studiosi e artisti di fama (come il barone Carlo Eduard v. Liphart, il Bayersdorfer, Lanckoronski, Murray, ecc.)¹²³⁸. La perdita degli archivi ha reso però difficile studiare approfonditamente questo aspetto, e impossibile definire se comprendesse una programmazione a livelli diversi da quello commerciale, che al momento è l'unico documentato¹²³⁹.

Anche per le sue edizioni artistiche, promosse a partire dal 1893¹²⁴⁰, Vittorio Alinari si rivolse a studiosi d'arte, individuando tre interlocutori in particolare, tutti pionieri nel riconoscimento del ruolo della fotografia per la moderna storia dell'arte: Marcel Reymond, Iginio Benvenuto Supino e Corrado Ricci¹²⁴¹.

Il primo, studioso francese e personalità di spicco all'Università di Grenoble, fu autore per i tipi Alinari dei quattro volumi della *Sculpture florentine* (1897-1900), e delle monografie *Les Della Robbia* (1897) e *Donatello* (1898). Molto attento agli sviluppi della fotografia e al suo apporto per la moderna editoria d'arte, egli definì, nella prefazione al primo volume della *Sculpture florentine*, le nuove collezioni fotografiche come quella Alinari «punto di partenza e principale causa di questi brillanti studi che negli ultimi anni hanno rinnovato la critica italiana», aggiungendo anche:

¹²³⁷ Inizialmente la ditta fu gestita da un gruppo di aristocratici toscani, guidato dal barone Ricasoli, per poi passare nel 1957 al senatore Vittorio Cini, grazie al quale vennero acquisiti archivi fotografici di grande valore come Brogi, Anderson, Chauffourier e Fiorentini. A metà degli anni Settanta la proprietà passò alla famiglia milanese Zevi, e nel 1982 alla famiglia triestina De Polo (che realizzò il Museo Nazionale Alinari della Fotografia e acquisì con fini commerciali una serie di fondi fotografici in Italia e all'estero). Nel giugno 2018 il patrimonio Alinari è stato dichiarato di notevole interesse storico dalla Soprintendenza Archivistica e Bibliografica della Toscana, e con l'approvazione della legge regionale n. 65 del 13 novembre 2019 la Regione Toscana ha riconosciuto il suo eccezionale valore culturale e disposto di acquisirlo. A dicembre 2019 il patrimonio materiale Alinari è stato ufficialmente acquistato dalla Regione, e per la sua gestione il 16 luglio 2020 è stata fondata a Firenze la "FAF - Fondazione Alinari per la Fotografia". Cfr. <https://www.alinari.it/it/>.

¹²³⁸ Oltre che delle principali guide dell'epoca. Cfr. MAFFIOLI 2010, p. 219, nota 5.

¹²³⁹ Cfr. QUINTAVALLE 2003, p. 21.

¹²⁴⁰ Già nel catalogo dedicato alle "Edizioni librarie Alinari" del 1907 si contavano 40 titoli, e a partire da quel momento il lavoro della casa editrice si fece sempre più intenso.

¹²⁴¹ Sul tema del rapporto con gli studiosi in relazione all'attività editoriale si veda SCAPECCHI 2002.

«in un libro d'arte è ancora più importante mostrare le opere che parlarne. I progressi della fotografia e della fotoincisione hanno completamente trasformato le condizioni della critica d'arte e il modo di pubblicare i libri [...] E le numerose incisioni che illustrano oggi i libri d'arte, permettono al lettore di seguire meglio il pensiero dello scrittore e allo scrittore di sopprimere le lunghe inutili descrizioni per attenersi esclusivamente alla successione delle idee»¹²⁴².

Anche Iginio Benvenuto Supino, Direttore del Museo Civico di Pisa e del Bargello e poi docente a Bologna¹²⁴³, pubblicò con Alinari numerosi importanti volumi: *Il Camposanto di Pisa* (1896), *Beato Angelico* (in francese, 1898), *il Medagliere mediceo del r. museo nazionale di Firenze* (1899), *Sandro Botticelli* (in italiano e francese, 1900), *L'arte di Benvenuto Cellini* (1901), le pubblicazioni sui Lippi (*Fra Filippo Lippi e Les deux Lippi*, 1902 e 1904), *Arte Pisana* (1904), *Gli albori dell'arte fiorentina* (1906) e altri ancora¹²⁴⁴. Il rapporto con questo studioso fu fondamentale per la ditta, e per Vittorio in particolare. Nel momento in cui quest'ultimo cambiava la produzione e cercava di intessere rapporti con il mondo della cultura, Supino fu infatti il suo primo e principale interlocutore, non solo per le edizioni artistiche ma anche per la selezione delle opere da fotografare, e per favorire il collegamento con gli altri studiosi dell'epoca¹²⁴⁵. Supino fu infine anche direttore della rivista mensile pubblicata da "Vittorio Alinari fotografo editore" a partire dal 1903, la *Miscellanea d'arte* (poi dall'anno successivo evoluta nella *Rivista d'arte*, diretta insieme a Corrado Ricci e Giovanni Poggi)¹²⁴⁶, attorno alla quale si aggregarono molti studiosi e critici che si ritrovano poi tra gli autori della casa editrice. Al contrario di altri colleghi, Supino non si limitò insomma a servirsi delle foto Alinari per le sue pubblicazioni, ma partecipò direttamente all'attività editoriale promossa da Vittorio. Egli mostrò sempre interesse per la cura in prima persona delle illustrazioni che accompagnavano i

¹²⁴² Cfr. REYMOND 1897, p. 1 (la traduzione riportata è di Daniela Camilli e Gian Luca Corradi, pubblicata in CAMILLI - CORRADI 2002, p. 76).

¹²⁴³ Sulla carriera di Supino si veda CRISTALLINI 2006a.

¹²⁴⁴ Per la sua bibliografia completa si veda CRISTALLINI 2006b.

Il rapporto tra Supino e la casa Alinari è stato studiato da Monica Maffioli (cfr. MAFFIOLI 2010) e da Luigi Tomassini (cfr. TOMASSINI 2015). Anche il rapporto dello studioso con la fotografia in generale è stato ampiamente studiato, si vedano ad esempio MAINO 2006, BRIZZI 2006, GIULIANI 2010, GIOLI 2018.

¹²⁴⁵ Cfr. TOMASSINI 2015, p. 148-149. Per esempio, è tramite Supino che Giovanni Pascoli e Plinio Novellini proposero a Vittorio Alinari di pubblicare un poema scritto dal primo e illustrato dal secondo, che però non dovette andare in porto, nonostante il forte interesse del fotografo per l'illustrazione della produzione letteraria (oltre al concorso per l'illustrazione della Divina Commedia aveva infatti indetto nel 1905 anche un concorso per l'illustrazione delle commedie di Goldoni, che però non si realizzò per mancanza di partecipanti; proposto di realizzare a Firenze un'Esposizione Internazionale di fotografia applicata all'illustrazione del libro, altro progetto che purtroppo però non venne mai portato a termine; concentrato le energie della sua casa editrice sulla pubblicazione del Decameron illustrato da Tito Lessi tra il 1909 e il 1915; e soprattutto dedicato la sua opera più importante ai Paesaggi Italici nella Divina Commedia). Cfr. MAFFIOLI 2010, p. 218.

¹²⁴⁶ Con la triade Supino, Ricci e Poggi Alinari pubblicò anche il volume *Il Bigallo* nel 1905, anno in cui però nel frattempo la *Rivista d'arte* cambiò editore. La rivista era in particolare dedicata allo studio dell'arte toscana di Quattro e Cinquecento, con un'impostazione prevalentemente storico-documentaria. Sull'argomento si veda SCIOLLA 2006, pp. 76-77.

suoi scritti¹²⁴⁷, e partecipò attivamente alle iniziative della ditta (ad esempio fu nella giuria dei due concorsi indetti a inizio Novecento)¹²⁴⁸. Anche se meno intensi, i rapporti con la casa fiorentina durarono anche oltre il trasferimento di Supino fuori dalla Toscana nel 1907 (come già accennato per insegnare a Bologna)¹²⁴⁹, tanto che ancora nel 1920 egli lavorò con gli Alinari a una impresa editoriale molto impegnativa, i due ampi volumi dedicati a Giotto, e fu addirittura tra coloro che costituirono la società I.D.E.A., che rilevò l'attività dopo il ritiro di Vittorio (segno non solo dei legami ancora vivi con gli Alinari e con l'ambiente fiorentino, ma anche della sua fondamentale attenzione per la fotografia e l'editoria d'arte)¹²⁵⁰.

Il terzo grande collaboratore per le edizioni Alinari fu infine Corrado Ricci, con il quale vennero pubblicati il *Michel-Ange* (1902), *Cento vedute di Firenze antica* (1906) e *Iacopo Bellini e i suoi libri di disegni* (1908). I rapporti con lo studioso non sempre furono idilliaci, ma sicuramente di primaria importanza per lo sviluppo dell'attività editoriale e della ditta in generale¹²⁵¹.

Il nome di Adolfo Venturi non compare invece quasi mai tra quelli degli storici dell'arte che collaborarono con la ditta, in nessuno dei numerosi studi pubblicati negli anni sugli Alinari. Il rapporto di Venturi con la casa fiorentina è stato sempre interpretato infatti come una semplice fornitura di fotografie da parte di quest'ultima per le pubblicazioni dello studioso. In effetti, non sembra essersi instaurato tra i due quel rapporto di amicizia e confidenza che si riscontra con altri colleghi, forse anche per un discorso geografico, per cui entrambi trovarono interlocutori d'elezione in altre figure a loro più vicine (ad esempio Supino per Alinari e

¹²⁴⁷ Come riporta Monica Maffioli, già in occasione della pubblicazione del suo primo volume con Alinari Supino si esprime su questo tema in una serie di lettere con Corrado Ricci, e si preoccupò di fornire indicazioni ai fotografi sulle angolazioni più corrette per riprendere i dettagli scultorei (cfr. MAFFIOLI 2010, p. 217). Sono inoltre presenti sulle fotografie utilizzate dallo studioso per illustrare i suoi scritti annotazioni e ritocchi per la pubblicazione (simili a quelle riscontrate sulle fotografie della nostra fototeca) che indicano un interesse per gli aspetti grafici e tipografici delle sue opere (su questo argomento si veda lo studio di Paolo Giuliani, che ha effettuato un attento confronto tra le pubblicazioni di Supino e la donazione di fotografie dello studioso conservata presso il Dipartimento di Arti Visive dell'Università di Bologna: GIULIANI 2010, pp. 15-37).

¹²⁴⁸ Cfr. MAFFIOLI 2010, p. 218.

¹²⁴⁹ Dopo le collaborazioni editoriali con Vittorio Alinari, fondamentale sarà per Supino quella con l'editore Angelo Fortunato Formigini, a partire dal 1909. Dopo il trasferimento a Bologna collaborò inoltre anche con la Zanichelli. Su questo si veda MAINO 2006, pp. 225-227.

¹²⁵⁰ Come ha notato già Massimo Ferretti in FERRETTI 2006, p. 55.

¹²⁵¹ Lo nota Pietro Scapecchi in SCAPECCHI 2002, p. 19. In effetti, come si è già detto nel capitolo sul confronto tra Venturi e altri studiosi, Ricci fu grande sostenitore del ruolo della fotografia per la storia dell'arte, nonché ammiratore della casa fiorentina. Già nel 1898 nella rassegna delle pubblicazioni d'arte *Di alcuni libri d'arte*, pubblicata nella *Nuova Antologia di scienze, lettere ed arti*, le uniche di cui lo studioso citava le riproduzioni fotografiche erano le opere «splendidamente illustrate» di Supino e Reymond edite da Alinari (cfr. RICCI 1898a, p. 117).

Anderson per Venturi). Gli Alinari però, come accennato, oltre ad essere il più importante studio fotografico nel campo della riproduzione d'arte in Italia, si sono rivelati durante la presente ricerca anche il più presente all'interno delle pubblicazioni di Venturi e della fototeca da lui fondata. Ad uno studio più approfondito, inoltre, è possibile riscontrare dei contatti e delle collaborazioni tra lo studioso modenese e la casa fiorentina che sembrano andare in qualche modo oltre la semplice fornitura di illustrazioni. Vale quindi la pena di provare a ricostruire il loro rapporto.

Del rapporto diretto intercorso tra lo studioso e la ditta si conserva una piccola ma fondamentale testimonianza in sei lettere di Vittorio Alinari indirizzate a Venturi, conservate presso il Fondo Venturi della Scuola Normale Superiore di Pisa e datate tra il 1893 e il 1921¹²⁵².

L'avvio del carteggio nel 1893 permette di far risalire il rapporto tra i due a tempi piuttosto precoci, e in particolare al momento in cui entrambi gettavano le basi del loro futuro prestigio¹²⁵³. Nel 1893 Vittorio aveva infatti appena assunto la gestione dell'azienda e stava avviando la sua attività editoriale, mentre Venturi iniziava ad ottenere il ruolo decisionale e il potere di cui avrebbe poi sempre goduto¹²⁵⁴. Come accennato nel paragrafo introduttivo, a quell'anno risale anche il provvedimento governativo che limitava riproduzione delle opere d'arte statali, contro il quale Venturi si schierò al fianco dei fotografi, e che può essere pertanto considerato secondo chi scrive tra le ragioni del loro avvicinamento¹²⁵⁵.

Come si diceva, si possono individuare all'interno del carteggio diversi scambi e collaborazioni che vanno al di là dei semplici acquisti di immagini di repertorio. Sono documentate ad esempio diverse occasioni in cui Alinari si rivolse a Venturi per ottenere i permessi necessari a portare avanti le sue campagne, e soprattutto diverse collaborazioni e reciproche influenze.

Innanzitutto, come è noto, la prima grande opera di Venturi illustrata con riproduzioni fotografiche, *La Madonna. Svolgimento artistico delle rappresentazioni della Vergine*¹²⁵⁶, pubblicata nel 1900, ebbe grande effetto sulla ditta fiorentina, che nello stesso anno organizzò un concorso e un'esposizione di pittura sul tema (della "Madonna con figlio" o madre col bambino)¹²⁵⁷. A confermare il collegamento tra i due progetti è, oltre alla datazione, anche una

¹²⁵² Cfr. FAV, Carteggio Alinari.

¹²⁵³ Nello stesso anno inizia anche il carteggio conservato con Anderson.

¹²⁵⁴ Si veda in particolare AGOSTI 1996a, pp. 93-97.

¹²⁵⁵ Sulla legge del 1893 e sull'ipotesi di correlazione tra essa e l'avvicinamento di Venturi alle principali ditte italiane si veda il primo paragrafo del presente capitolo.

¹²⁵⁶ Cfr. VENTURI 1900.

¹²⁵⁷ La relazione tra il volume di Venturi e il concorso Alinari è nota (ed era già ricordata ad esempio da Stefano Valeri in VALERI 2002, p.71), nonostante nel catalogo dell'esposizione non vi sia neanche un accenno all'opera venturiana. Sul concorso e sull'esposizione si vedano il catalogo (ALINARI 1900a) e la recensione del Dott.

lettera del 29 novembre 1899, nella quale si legge che ad accompagnare l'esposizione Alinari avesse previsto anche una conferenza di Venturi, considerata «tra le maggiori attrattive» dell'evento¹²⁵⁸. Nella stessa lettera è inoltre documentato che, insieme ai quadri dei partecipanti al concorso, venne esposta anche una «copiosa scelta» di fotografie Alinari di dipinti antichi sul tema, un'altra idea di plausibile derivazione venturiana. Il progetto sembra riprendere infatti la famosa mostra di arte ferrarese curata dallo studioso nel 1894 presso il Burlington Fine Arts Club di Londra¹²⁵⁹, e anche se né nella lettera né nel catalogo dell'esposizione Alinari vi sono accenni a quell'operazione, la connessione tra le due appare evidente, poiché, come si è accennato nel capitolo III del presente studio, quella di Londra fu la prima occasione in cui le fotografie vennero esposte accanto ai quadri in una mostra tradizionale, e la cosa dovette evidentemente fare scuola.

Secondo chi scrive, è inoltre possibile trovare ancora un altro elemento di contatto tra il concorso Alinari e Venturi. La datazione della missiva al 29 novembre 1899, e quindi precedentemente alla pubblicazione del volume di Venturi, permette infatti di ipotizzare verosimilmente che almeno una parte delle immagini utilizzate per illustrare *La Madonna*, i cui autori non sono citati né all'interno del testo né nelle didascalie, fossero Alinari. Non si spiegherebbe, infatti, altrimenti il motivo per il quale il fotografo fosse a conoscenza del volume prima ancora che esso venisse dato alle stampe. L'ipotesi sembra poter essere confermata grazie al confronto con l'edizione francese dello stesso volume (pubblicata nel 1902), in cui gli autori delle fotografie sono invece segnalati nelle didascalie e in cui, appunto, quasi i due terzi delle riproduzioni sono effettivamente Alinari (**fig. 277**)¹²⁶⁰. Non è da escludere, a questo punto, che alcune delle fotografie fossero addirittura state realizzate da Alinari appositamente per il volume di Venturi. Proprio un tale sforzo produttivo in prima persona potrebbe essere stato infatti la ragione ad aver spinto il fotografo ad indire il concorso e l'esposizione, e la collezione di fotografie Alinari di dipinti antichi sul tema della Madonna esposta in mostra essere interpretata, almeno in parte, come il frutto della campagna per il volume venturiano.

Corradi nel *Bullettino della Società Fotografica Italiana* del 1900 (CORRADI 1900, pp. 104-118). Sul tema dei concorsi banditi da Vittorio Alinari hanno scritto inoltre Ettore Spalletti (SPALLETTI 1977, pp. 195-197) e Luigi Tomassini (TOMASSINI 1987a, pp. 67-68).

¹²⁵⁸ Nella lettera, firmata Fratelli Alinari, era richiesto infatti a Venturi di partecipare all'esposizione delle opere in concorso attraverso una conferenza sulla Madonna, che sarebbe stata appunto tra le maggiori attrattive dell'evento. Cfr. FAV, Carteggio Alinari, lettera del 29 novembre 1899.

¹²⁵⁹ Sulla mostra, svoltasi a Londra nel 1894, si veda il paragrafo dedicato al rapporto di Venturi con la fotografia del presente studio.

¹²⁶⁰ Cfr. VENTURI 1902c. Nel volume si possono infatti contare 270 fotografie Alinari su 408 illustrazioni totali (nonché 10 fotocalcografie fuori testo su 17 totali).

Ad accostare l'esposizione delle fotografie Alinari al lavoro venturiano era stato già Supino, che nell'ottobre 1899 (e quindi circa un mese prima della lettera sopracitata), comunicando in anteprima al collega il progetto del fotografo, così scriveva:

«Come tu saprai Alinari ha bandito da un pezzo un concorso per un quadro di Madonna o di Madre col figlio. Il successo non è davvero mancato e si prepara l'esposizione delle opere d'arte che gli artisti manderanno alla Società dell'Arte Pubblica, patrona, dirò così, del concorso, fatto per lo meno sotto i di lei auspicii. E poiché Alinari per rendere più attraente l'esposizione unirà le fotografie di tutte le Madonne dalle bizantine alle moderne, le più celebri a le più popolarmente note, s'intende, così si è pensato di inaugurare o di illustrare l'esposizione con una conferenza sulla Madonna. Chi meglio di te potrebbe soddisfare i desideri nostri e coi nostri quelli del pubblico?»¹²⁶¹.

Supino fece spesso da tramite tra Venturi e gli Alinari, come si evince anche da un altro passaggio della missiva Alinari del 1899, e poi in diverse altre lettere successive¹²⁶². Lo studioso, come già accennato molto vicino alla ditta e spesso intermediario tra questa e altri colleghi, era infatti legato anche a Venturi, che ne aveva favorito la nomina a direttore del Museo del Bargello prima, e a professore straordinario di storia dell'arte all'Università di Bologna poi¹²⁶³. Interessante in particolare una lettera del 21 giugno 1904, in cui Alinari scriveva: «Supino mi dice che Ella avrebbe forse bisogno di fare eseguire qualche lavoro al Museo di Napoli e quando ciò fosse potrei forse profittare del permesso ch'Ella può avere con facilità»¹²⁶⁴. Venturi si stava infatti occupando in quel periodo del riordino della galleria napoletana, mentre proprio nel maggio di quell'anno una circolare del Ministero aveva vietato di riprodurre le opere conservate nei Musei e nelle Gallerie statali. Lo scopo della lettera di Alinari era quindi quello di aggirare il divieto cercando di far coincidere i suoi interessi con quelli dello studioso¹²⁶⁵.

¹²⁶¹ FAV, carteggio Supino Iginio Benvenuto, lettera del 24 ottobre 1899.

¹²⁶² In apertura della stessa lettera del 29 novembre 1899 si legge infatti: «Per mezzo del Prof Supino Ella avrà saputo del concorso bandito dal ns Sig. Vittorio e dell'Esposizione delle opere, che avrà luogo in Firenze dal 15 Febbraio al 15 Marzo 1900, nei locali della Società delle Belle Arti in Via del Campidoglio».

Era del resto lo stesso Supino a fare da intermediario anche tra Alinari e gli altri studiosi già citati, Corrado Ricci (cfr. MAFFIOLI 2010, p. 220, nota 8) e Marcel Raymond (cfr. CALANNA 2018, p. 117).

¹²⁶³ Cfr. PIGOZZI 2006, p. 62. Per il rapporto tra Venturi e Supino si rimanda al capitolo precedente.

¹²⁶⁴ FAV, Carteggio Alinari, lettera del 21 giugno 1904.

¹²⁶⁵ Per quanto riguarda il divieto imposto dalla circolare governativa, come già accennato nel primo paragrafo e come si dirà meglio in quello dedicato a Brogi, nel maggio 1904 il Ministero impose la sospensione dei permessi di fotografare gli oggetti d'arte esposti in tali istituti in attesa di un nuovo regolamento (come è noto poi emanato nel luglio successivo), provvedimento che destò molto risentimento e minacciò gli interessi dei fotografi, che per alcuni mesi dovettero ricorrere a tali favori per non rimanere completamente bloccati con il loro lavoro. Sia Brogi che Alinari si espressero in merito sulle pagine del *Bullettino della S.F.I.* e cercarono di coinvolgere personalità eminenti a perorare la loro causa, tra cui appunto Adolfo Venturi, che come già ampiamente trattato nel primo paragrafo del presente capitolo effettivamente si adoperò per risolvere la situazione (cfr. ALINARI 1904a e VALENTE 1986).

Al di là del ruolo di Supino, questa come altre lettere lasciano intuire che, come da prassi dell'epoca e al pari degli altri fotografi, anche con Alinari Venturi avesse instaurato un rapporto di collaborazione e di reciproco scambio di favori. Oltre appunto alla richiesta di raccomandazioni da parte del fotografo, nel carteggio sono infatti citati diversi progetti (purtroppo mai concretizzati), che permettono di sostenere che Alinari fosse in contatto con Venturi, lo tenesse aggiornato sulle proprie campagne, e vi fossero tra i due reciproche offerte di collaborazione.

Il primo progetto mai portato a compimento è citato in una delle prime lettere conservate, datata 13 settembre 1893, per una serie di "albumetti" di fototipie. Come già accennato nel capitolo III del presente studio, esso è forse interpretabile come un primo tentativo di progettazione dei più volte citati albumetti per le lezioni, poi realizzati da Venturi solo in seguito e tuttora conservati presso il nostro archivio¹²⁶⁶.

Nella stessa lettera Vittorio scriveva inoltre:

«Stimatissimo Signor Venturi, Mi dispiacque molto il non poterla salutare a Venezia ove speravo Ella avesse a trattenerci qualche giorno in più. Ne avrei colto occasione per avvertirla che probabilmente per i molti lavori che abbiamo trovato da fare a Venezia e per la stagione già di troppo avanzata ci sarà impossibile recarsi per quest'anno a Modena come avevamo diviso»¹²⁶⁷.

In quell'anno Alinari stava compiendo infatti una nuova campagna di documentazione a Venezia (come anche Anderson), in seguito alla recente diffusione delle lastre isocromatiche, che permettevano di rendere molto meglio la caratteristica componente coloristica e tonale della pittura veneta¹²⁶⁸. È possibile che Venturi fosse interessato invece in quel periodo ad una campagna Alinari a Modena in vista del riordino della Galleria Estense, di cui era stato direttore fino a pochi anni prima, completato l'anno successivo e in occasione del quale aveva

¹²⁶⁶ Nella lettera Alinari si rendeva disponibile a realizzare questa tiratura di albumetti, elencando le diverse opzioni disponibili e i relativi costi. Nello specifico Alinari scriveva: «Avevo inoltre a parlare dei noti albumetti. La nostra casa potrebbe incaricarsi di fornirli già legati e completi a lire 6.50 l'uno, questo per una tiratura di un migliaio di copie. Trattandosi invece di fornire soltanto le fototipie con loro iscrizione indicante il soggetto come da suoi appunti lire 5 ciascun album. Per le fototipie senza alcuna indicazione e smontate cioè senza il cartoncino e senza tagliare o squadrare (cosa che facilmente potrebbe essere fatta dal legatore) il prezzo sarebbe di 2 franchi ciascun album. E in attesa di un suo gradito riscontro ho il piacere di confermarvi il mio Vittorio Alinari» (cfr. FAV, carteggio Alinari, lettera del 13 settembre 1893). Tale progetto è probabilmente interpretabile come una prima idea per gli albumetti poi realizzati in seguito da Venturi per le sue lezioni e tuttora conservati all'interno dell'Archivio Storico Fotografico, su cui si vedano i capitoli II e III del presente studio.

¹²⁶⁷ Cfr. FAV, carteggio Alinari, lettera del 13 settembre 1893.

¹²⁶⁸ Su questo tema si veda il già citato CESTELLI GUIDI 2016.

probabilmente intenzione di stilare un nuovo catalogo illustrato con riproduzioni fotografiche¹²⁶⁹, che però non venne mai realizzato¹²⁷⁰.

Emblematiche sono poi le due lettere più tarde, datate 1 aprile 1920 e 19 marzo 1921, riguardanti un progetto di Alinari per la pubblicazione di un volume sui disegni della *Divina Commedia* di Botticelli¹²⁷¹. Nella prima lettera il fotografo chiedeva a Venturi, che evidentemente doveva avere in ballo un progetto simile, di poter utilizzare il suo lavoro come prefazione, probabilmente per evitare così la sovrapposizione delle due pubblicazioni (i due dovevano aver avuto la stessa idea in vista delle celebrazioni per i seicento anni dalla morte del poeta, che si sarebbero festeggiate nel 1921). Nella seconda lettera invece Alinari chiedeva allo studioso di aiutarlo ad ottenere il permesso per riprodurre i disegni botticelliani conservati alla Biblioteca Vaticana, e addirittura per convincere un collega, Sansoni, ad effettuare il lavoro per suo conto (dopo un rifiuto da parte di Anderson per la stessa offerta)¹²⁷². Anche questo progetto non andò poi in porto: i disegni riprodotti da Alinari vennero pubblicati nello stesso anno dalla casa editrice Apollo di Bologna in un'edizione a cura di Supino dal titolo *Sandro Botticelli. I disegni per la Divina Commedia di Dante Alighieri*, mentre invece Venturi pubblicò a Firenze con Le Monnier il volume *Il Botticelli interprete di Dante*¹²⁷³.

Con gli Alinari Venturi pubblicherà però effettivamente nel 1922 altri due volumi. Essi vennero probabilmente ideati in contemporanea con il progetto appena citato, e furono sicuramente una conseguenza del fatto che nel 1920 si era interrotto il monopolio di Hoepli sulle sue pubblicazioni e Vittorio, come già detto, aveva ceduto l'attività alla società I.D.E.A.. I volumi in questione, *Luca Signorelli e Piero della Francesca*, vennero infatti pubblicati, entrambi con un importante corredo iconografico, non da Vittorio ma dai figli, Pietro e Giorgio, a cui il primo

¹²⁶⁹ Come è noto, in quello precedente del 1882 si era servito di incisioni (cfr. VENTURI 1882). Come vedremo, la stessa richiesta venne fatta anche a Brogi, e forse anche ad Anderson, l'unico che effettivamente realizzò delle riproduzioni dei quadri della Galleria, come si può evincere da una lettera di Cantalamessa a Venturi datata 1894 e dal catalogo del fotografo del 1898 (cfr. ANDERSON 1898b, pp. 42-44 e FAV, carteggio Cantalamessa Giulio, cartolina postale del 19 aprile 1894). Per maggiori informazioni sulla vicenda si veda il paragrafo di questo capitolo dedicato alla ditta Brogi.

¹²⁷⁰ Come notava Giacomo Agosti in AGOSTI 1996a, p. 119, alla fine lo studioso si limitò a celebrare il riordinamento in un articolo per la *Nuova Antologia*.

¹²⁷¹ Cfr. FAV, carteggio Vittorio Alinari. Per i disegni di Botticelli dedicati alla *Divina Commedia* di Dante si vedano ad esempio MAURO 2006, pp. 21-44 e CIERI VIA 2011, pp. 584-594.

¹²⁷² Come è noto, Mario Sansoni (1882-1975) era stato impiegato presso la ditta Alinari all'inizio del Novecento, ma si era poi emancipato fondando con il collega Giulio Bencini (1881-1959) l'impresa Bencini&Sansoni e aprendo un proprio studio a Firenze nel 1911. Bencini si occupava prevalentemente di riprese in studio mentre Sansoni aveva l'incarico di realizzare le campagne fotografiche esterne. I fondi della ditta si conservano tra l'ICCD e la fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze. Cfr. <http://www.iccd.beniculturali.it/it/194/fondi-fotografici/3874/bencini-e-sansoni>.

¹²⁷³ Cfr. VENTURI 1921a e SUPINO 1921. Non sono presenti riferimenti ad Alinari all'interno del testo di Venturi, non essendo accennato alcun riferimento agli autori delle riproduzioni fotografiche. Nello stesso anno Venturi pubblicò a Firenze anche *Luca Signorelli interprete di Dante* (VENTURI 1921b). Sul tema si veda SCAPECCHI 2002, pp. 22-25.

aveva affidato il negozio di via Strozzi dopo la cessione dell'azienda, con l'intento di dedicare la maggior parte delle risorse all'attività editoriale¹²⁷⁴. Si trattava di un ambizioso tentativo di collana storico-artistica, intitolata "I grandi maestri dell'arte italiana". Dell'intenzione di proseguire la collana abbiamo notizie in una lettera di Venturi a Ugo Ojetti dell'11 gennaio 1923, in cui lo studioso chiedeva al collega di «intromettersi con Vittorio Alinari affinché appena iniziata la serie "I grandi maestri dell'arte italiana" non mi pianti in asso»¹²⁷⁵. L'intervento di Ojetti però, se ci fu, non ebbe conseguenze apprezzabili, poiché gli editori cessarono la pubblicazione della collana e, come notato da Pasqualina Spadini, Antonello da Messina, Pisanello e Giovanni Pisano, che Venturi aveva già pronti per la serie, «restarono nel cassetto dove dormivano tranquillamente dall'epoca della guerra»¹²⁷⁶. A causa di difficoltà economiche, infatti, due anni più tardi, nel 1925, gli editori cessarono definitivamente tutte le pubblicazioni.

Al di là dei vari progetti e delle pubblicazioni specificamente editate dalla casa Alinari, è certo che le foto Alinari furono fondamentali durante tutta la carriera di Venturi e in tutti i campi della sua attività. Dal presente studio sull'archivio da lui fondato alla Sapienza, come si accennava nel capitolo II, è infatti emerso che la maggior parte delle fotografie firmate sono attribuibili alla ditta fiorentina, con circa 10.685 fotografie di medio formato (corrispondenti al 16,34 % del totale della sezione) e circa 37 fotografie di grande formato (numeri molto alti se si considera che la maggior parte delle restanti sono di autore sconosciuto)¹²⁷⁷.

¹²⁷⁴ Cfr. VENTURI 1922a, VENTURI 1922b e anche SCAPECCHI 2002, p. 25. Pietro e Giorgio pubblicarono 11 volumi in totale, la lista completa è pubblicata in ALINARI 2002, p. 174. Per quanto riguarda la scelta dei soggetti, l'opera dei due artisti era già stata affrontata da Venturi nei tomi della *Storia dell'arte italiana* del 1911 e 1913 (cfr. VENTURI 1901-1940, vol. VII, tomi I e II), nonché oggetto di due piccole monografie editate dalla Alinari IDEA nel 1921 (si tratta dei numeri 14 e 20 della "Piccola collezione d'arte" edita dal nuovo istituto con testi di Mario Salmi e Alessandro del Vita, cfr. SALMI 1921 e DEL VITA 1921).

¹²⁷⁵ La lettera è citata da Paqualina Spadini in SPADINI 1996, p. 53.

¹²⁷⁶ Cfr. SPADINI 1996, p. 53. Durante la pausa imposta alla pubblicazione della *Storia dell'arte italiana* con la Prima Guerra Mondiale, infatti, Venturi aveva previsto di realizzare una serie di monografie dei grandi artisti italiani (su questo si veda AGOSTI 1996a, pp. 210-213).

Per quanto riguarda Antonello, Venturi pubblicherà proprio nel 1923 una conferenza a Messina dal titolo *Antonello da Messina: conferenza di Adolfo Venturi al circolo artistico Antonello in Messina, 11 febbraio 1923* e un articolo su *L'Arte* di quell'anno. Su Giovanni Pisano pubblicherà invece un volume a Bologna con Apollo nel 1928 (illustrato con molte foto Alinari), mentre su Pisanello, artista di cui si era già occupato più volte nel corso della sua carriera, un volume nel 1939 a Roma con i Fratelli Palombi. Cfr. VENTURI 1923a e VENTURI 1923b, VENTURI 1928b, VENTURI 1939.

¹²⁷⁷ Il numero di fotografie di grande formato è stato ricavato grazie a uno spoglio dei file prodotti attraverso il progetto di inventariazione della sezione, portato avanti sotto la supervisione di Emanuela Iorio nel 2015 (sul tema si veda IORIO 2018).

Le foto Alinari furono sicuramente utilizzate da Venturi per illustrare le sue pubblicazioni, e in particolare la *Storia dell'arte italiana*. La maggior parte delle fotografie riprodotte nella monumentale opera venturiana sono infatti riconducibili alla ditta fiorentina, di cui si contano nei vari tomi almeno 4.156 immagini (pari a più del 25% del patrimonio iconografico totale dell'opera)¹²⁷⁸. La *Storia dell'arte* fu fondamentale non solo per Venturi ma anche per gli Alinari, poiché essa fu il primo rilevante momento di impiego delle loro fotografie, grazie al quale, come evidenziava Arturo Carlo Quintavalle¹²⁷⁹, divenne canonico non solo il nuovo tipo di costruzione del testo, ma anche l'impostazione delle fotografie e dei loro modelli di ripresa. Lo stesso studioso notava poi altrove che - forse non a caso - la *Storia* venturiana finisce esattamente dove si concludeva il blocco principale della documentazione fotografica degli Alinari, nel Cinquecento, dimostrando come la storia della fotografia e l'origine della nostra storia dell'arte siano «strettamente intrecciate», come anche la diffusione delle immagini degli Alinari (e dei loro colleghi Brogi, Anderson, ecc.) e la conoscenza dell'arte italiana al di fuori dei nostri confini¹²⁸⁰.

Le fotografie Alinari presenti in fototeca sono però anche risultato dell'attività didattica di Venturi. Che lo studioso si servisse di foto della ditta anche per l'insegnamento è infatti certo¹²⁸¹: lo attestano, oltre che la presenza così cospicua di fotografie Alinari all'interno della fototeca universitaria, anche alcuni documenti d'archivio. Una lettera di Venturi al bibliotecario dell'Alessandrina datata 1897, ad esempio, ci dice che ben 67 fotografie Alinari erano state utilizzate dal docente quell'anno (e quindi prima ancora dell'istituzione della cattedra ufficiale) per le sue lezioni all'Università (**fig. 278**)¹²⁸². Una richiesta da parte di Venturi, datata 16 febbraio 1905, di 500 lire per acquistare «fotografie Alinari» come materiale a beneficio della Scuola¹²⁸³, ci conferma poi quanto questo materiale fosse fondamentale nell'attività didattica

¹²⁷⁸ Il conteggio è stato effettuato da Amedeo Benedetti e si riferisce solo ai volumi a partire dal IV, prima del quale come è noto gli autori delle riproduzioni non erano segnalati (cfr. BENEDETTI 2011, p. 129). Da notare che anche le fotografie non Alinari presenti nell'opera sono oggi per la maggior parte conservate nelle collezioni Alinari (Anderson, Brogi, Fiorentini, ecc.). Su questo tema si veda l'appendice 3 del presente elaborato.

¹²⁷⁹ Cfr. QUINTAVALLE 1977, p. 65.

¹²⁸⁰ Si veda la nota introduttiva dello studioso al volume ALINARI 2003.

¹²⁸¹ Lo stesso vale per il figlio, Lionello Venturi, che durante gli anni dell'insegnamento a Torino si avvale di molte fotografie Alinari, come conferma il carteggio dello studioso con la ditta (in cui sono testimoniati diversi ordini di fotografie, datati tra il 1916 e il 1923), conservato presso l'Università La Sapienza di Roma (cfr. ALV, fascicolo 25, carteggio Alinari & Cook).

¹²⁸² Nella lettera sono citate anche 45 fotografie Anderson e 18 Poppi. Nello stesso fascicolo è presente inoltre una ricevuta del 1900 indirizzata al bibliotecario Moroni dalla succursale Alinari di Roma (Alinari & Cook, sita in via del Corso, 90), per il pagamento di diverse fotografie inviate quell'anno su richiesta di Venturi. Cfr. ASA, titolario 1884-1912, fascicolo "Fotografie e tavole".

¹²⁸³ La notizia è tratta dai Verbali del Consiglio della Scuola di Perfezionamento in Storia dell'arte 1904-1922, conservati presso l'Archivio Storico della Sapienza, e pubblicata da Stefano Valeri in VALERI 1995, p. 121.

dello studioso. La somma era infatti decisamente alta, se si pensa che a quell'epoca il budget annuo per l'acquisto di materiale fotografico era di 800 lire in totale¹²⁸⁴.

Purtroppo, non è possibile identificare con certezza tutte le migliaia di fotografie Alinari raccolte da Venturi ancora oggi conservate in archivio, né stabilire se e quali furono appositamente realizzate su sua commissione. Sicuramente gli Alinari, come gli altri fotografi-editori, commerciavano le fotografie principalmente da catalogo, e non su ordinazione diretta. Come notava Luigi Tomassini, inoltre, la catalogazione compiuta dagli Alinari si basava su un criterio di completezza documentaria (scelta dovuta probabilmente al positivismo di fine Ottocento e del suo impeto classificatorio), per cui «uno studioso o un collezionista che avesse voluto possedere una foto d'un'opera d'arte italiana poteva scrivere agli Alinari con buone probabilità di trovarla, nel loro ricco catalogo»¹²⁸⁵, e non era quindi spesso necessario commissionarne¹²⁸⁶. Detto ciò, sappiamo però con certezza che alcuni studiosi si avvalsero di questa modalità di acquisto presso la ditta. Ad esempio, già nel 1876 gli Alinari avevano realizzato una campagna sugli affreschi di Botticelli nella Cappella Sistina su commissione di John Ruskin¹²⁸⁷, e pare che anche per Supino gli Alinari realizzarono fotografie su commissione negli anni 1897-98 (sia ritratti di lui e la sua fidanzata, sia riproduzioni di opere d'arte)¹²⁸⁸. Pur non potendo identificare al momento con precisione gli esemplari acquistati in questo modo, si può quindi ipotizzare, anche sulla base di quanto detto a proposito del carteggio pisano, che anche Venturi abbia potuto commissionarne.

¹²⁸⁴ Come testimoniano diverse lettere di autorizzazione da parte del Ministro della Pubblica Istruzione conservate presso l'Archivio Storico della Biblioteca Alessandrina. Anche in un altro documento conservato presso lo stesso archivio, un bilancio dell'acquisto di fotografie per la Scuola di Storia dell'arte nell'a.a. 1900-1901, la fetta più grande del budget, ben 200 lire su 800, risulta spesa per l'acquisto di fotografie Alinari (**fig. 140**). Cfr. ASA, titolare 1884-1912, fascicolo "Fotografie e tavole".

¹²⁸⁵ Secondo lo studioso, inoltre, questa scelta «appariva perfettamente in linea con le tendenze della cultura dell'epoca». Cfr. TOMASSINI 1987a, p. 65.

¹²⁸⁶ Al contrario, come vedremo, di altri fotografi, quali ad esempio Ceccato, Fiorentini, Böhm, che si muovevano spesso su commissione, come testimoniano i loro carteggi con Venturi stesso (cfr. FAV, Carteggi Ceccato, Fiorentini, Böhm).

¹²⁸⁷ Si tratta di una serie di diciotto particolari, pubblicati nel catalogo del 1876, in cui si legge «queste riproduzioni furono fatte su commissione di John Ruskin Esq. L. L. D. di Londra, il quale gentilmente ce ne permise la pubblicazione» (ALINARI 1876, p. 148, sul tema si veda anche RECINE 2006, p. 33). Già nel 1858 comunque lo studioso inglese aveva elogiato pubblicamente le riproduzioni degli Alinari, esaltandone la precisione e la bellezza e invitando i giovani artisti a copiarle (la notizia è riportata quello stesso anno da Atto Vannucci in VANNUCCI 1858, p. 309).

¹²⁸⁸ La notizia è riportata da Monica Maffioli in MAFFIOLI 2010, p. 220, nota 10. Luigi Tomassini riferisce inoltre che almeno fino al 1877 l'archivio Alinari era diviso in due parti, quella del "commercio" e quella del "padronato", ovvero quella delle fotografie realizzate su commissione. Si trattava soprattutto di ritratti, ma è comunque indice di un'attività della ditta anche in quella modalità (cfr. TOMASSINI 2012, p. 202, nota 378).

V.4 - Anderson¹²⁸⁹

L'altra grande ditta italiana specializzata nella riproduzione di opere d'arte fu la Anderson, attiva a Roma nel corso di tre generazioni e per oltre un secolo. Conosciuta e ammirata in tutta Europa, in Italia fu seconda solo a quella dei Fratelli Alinari¹²⁹⁰, da cui si distingueva però per una più stretta specializzazione nel settore e per l'esecuzione in prima persona delle fotografie¹²⁹¹. Fondata nel 1851 dal pittore inglese noto come James Anderson (1813-1877)¹²⁹², per merito soprattutto di Domenico (1854-1938), succeduto al padre alla guida dell'azienda nel 1877, la ditta condusse numerose campagne di documentazione del patrimonio storico-artistico in Italia e all'estero, e raggiunse importanti traguardi, tra cui il brevetto di un processo per la produzione di fotografie a colori nel 1895, la medaglia d'oro all'Esposizione Universale di Parigi del 1900, la prima riproduzione dei rilievi della Colonna Antonina su incarico dell'imperatore Guglielmo II, l'acquisto dell'archivio della prestigiosa casa veronese Lotze¹²⁹³. L'attività venne poi proseguita dai figli Alessandro (1885-1973) e Giorgio (1891-1986)¹²⁹⁴, fino alla cessazione definitiva nel 1963, quando l'archivio di 40.000 negativi fu acquisito dalla società Fratelli Alinari I.D.E.A. di Firenze, per poi essere però parzialmente distrutto solo tre anni dopo nella grande alluvione del 1966.

Nonostante il suo apporto fondamentale alla costituzione della moderna storia dell'arte, a causa di una quasi totale mancanza di documentazione, la ditta non è molto studiata. La storia della famiglia è stata ricostruita da Pietro Becchetti negli anni Ottanta del secolo scorso¹²⁹⁵, poi però studi successivi si sono limitati all'analisi di alcune collaborazioni specifiche, in particolare di quella con Ernst Steinmann, in relazione alle importanti campagne fotografiche eseguite per lo studioso tedesco sugli affreschi della Cappella Sistina e Paolina in Vaticano¹²⁹⁶.

¹²⁸⁹ Il presente studio sul rapporto tra Venturi e Anderson è stato oggetto di un mio intervento durante le giornate di studio *In Corso d'Opera 4* lo scorso 25 giugno 2021, i cui atti sono attualmente in corso di stampa.

¹²⁹⁰ Come confermano ad esempio studi statistici circa la presenza delle varie ditte nella grande editoria del Novecento (cfr. BENEDETTI 2011).

¹²⁹¹ Mentre Alinari, come anche l'altro principale rivale fiorentino, Brogi, si dedicava anche al ritratto, e di norma affidava le riprese a operatori dipendenti, o addirittura le commissionava a fotografi locali. Cfr. BECCHETTI 1986, p. 65.

¹²⁹² Per un approfondimento sul capostipite James Anderson si vedano GERNSHEIM 1986 e ANDERSON 2005.

¹²⁹³ Le fotografie Lotze iniziano a comparire nei cataloghi della ditta a partire dal *Supplemento al catalogo generale* del 1911 (cfr. ANDERSON 1911, pp. 63-71). Sulla casa Lotze si vedano ad esempio ZANNIER 1992, pp. 6-7, BECCHETTI 1978, pp. 126-127 e LOTZE 1984.

¹²⁹⁴ Con i quali nel 1930 Domenico costituirà la "Società Anonima D. Anderson", mentre il fratello maggiore Guglielmo, che aveva affiancato il padre nelle campagne di inizio secolo, era scomparso prematuramente nel 1912.

¹²⁹⁵ Cfr. soprattutto BECCHETTI 1986.

¹²⁹⁶ Su tale collaborazione, durata dal 1898 al 1933, si vedano MIRAGLIA 1991 e FORLAI 2014. Sulle campagne della Sistina e Paolina si vedano FORMOSO 2019 e GIAMMARIA 2016. Sulla collaborazione con un altro studioso, Berenson, si veda invece CESTELLI GUIDI 2016, pp. 255-265.

Dell'importante collaborazione con un padre fondatore della storia dell'arte in Italia come Adolfo Venturi la critica non si è invece mai occupata¹²⁹⁷. Eppure, il rapporto tra gli Anderson e Venturi fu molto stretto, durò circa cinquant'anni e come vedremo ebbe grande rilevanza in entrambe le carriere.

In assenza di un archivio Anderson e di letteratura sull'argomento, è possibile provare a ricostruire tale collaborazione solo a partire da un confronto incrociato tra la bibliografia venturiana e i numerosi cataloghi della ditta. Un contributo fondamentale offrono poi alcuni materiali d'archivio, in particolare il carteggio oggi conservato nel Fondo Venturi della Scuola Normale Superiore di Pisa¹²⁹⁸ e le fotografie conservate nell'Archivio Storico Fotografico della Sapienza.

Il carteggio pisano si compone di 15 missive, inviate da Domenico e Alessandro Anderson a Venturi tra gli anni Novanta dell'Ottocento e il 1940 (purtroppo con una lunga lacuna nella documentazione per i primi anni del secolo). Seppur ridotto, permette di ricostruire il progressivo evolversi del rapporto, delineando oltre alla collaborazione professionale anche un forte legame personale intercorso tra Venturi e la famiglia di fotografi, in particolare con Domenico, forse favorito dalla vicinanza sia geografica che anagrafica¹²⁹⁹.

La corrispondenza inizia nello stesso anno di quella Alinari e nella prima lettera, datata luglio 1893 (**fig. 279**), proprio come il collega fiorentino Domenico Anderson scrive a Venturi da Venezia, dove entrambi i fotografi si trovavano in quel periodo per eseguire importanti campagne di documentazione della pittura veneta (come già accennato in seguito alla recente diffusione delle lastre isocromatiche, che permettevano di renderne finalmente la caratteristica componente coloristica e tonale)¹³⁰⁰. Scopo della lettera di Anderson era chiedere allo studioso di intercedere presso il Ministero, per fargli ottenere il permesso di fotografare due pale d'altare veneziane, identificabili nel *Battesimo di Cristo* di Cima da Conegliano della chiesa di San Giovanni in Bragora e ne *La vergine e altri santi* di Carpaccio della chiesa di San Vitale¹³⁰¹. Non è possibile risalire all'effettivo ruolo di Venturi nella vicenda, ma il fotografo dovette

¹²⁹⁷ Una prima riflessione sul tema è stata però effettuata da Ilaria Schiaffini in SCHIAFFINI 2018a.

¹²⁹⁸ Cfr. FAV, carteggio Anderson Alessandro e Domenico. Altre preziose fonti costituiscono poi l'Archivio Lionello Venturi e l'Archivio Storico della Biblioteca Alessandrina, entrambi conservati presso La Sapienza.

¹²⁹⁹ Entrambi lavoravano a Roma, e Anderson era nato solo due anni prima di Venturi, per poi anche morire solo tre anni prima di lui. Lo stesso rapporto di amicizia, come abbiamo visto, non si riscontra invece in altri carteggi, ad esempio in quello con l'altro grande fotografo-editore italiano dell'epoca Vittorio Alinari.

¹³⁰⁰ Oltre ad Alinari, in quell'occasione Anderson lavorava «fianco a fianco» anche con Berenson (cfr. il già citato CESTELLI GUIDI 2016). Cfr. FAV, carteggio Anderson Domenico, lettera del 31 luglio 1893.

¹³⁰¹ Entrambe riproducibili solo attraverso la temporanea rimozione dalla parete e per questo particolarmente problematiche.

ottenere la concessione, poiché entrambe le opere sono presenti nel successivo catalogo della ditta¹³⁰². Se il fotografo arrivò a contattare lo studioso durante una campagna fuori città per ricevere aiuto, una qualche collaborazione tra i due doveva quindi essere evidentemente già in atto a quell'altezza, ma nella lettera il linguaggio appariva ancora professionale, Anderson parlava esclusivamente di lavoro e si rivolgeva a Venturi dandogli del Lei e chiamandolo «Gentilissimo Sig. Professore». Il loro rapporto doveva perciò essere nato da poco, in seguito al trasferimento di Venturi a Roma, e forse (come già accennato anche per Alinari) in relazione al suo impegno di quel periodo nella tutela dei diritti dei fotografi. Già nella seconda lettera, però, dell'anno successivo, si può scorgere un chiaro mutamento: Anderson era già passato al "tu", chiamando lo studioso «Caro Venturi», e trattando argomenti non più strettamente professionali (si parlava infatti di un appuntamento per incontrarsi)¹³⁰³. Era nato quindi probabilmente già all'epoca quel legame di amicizia evidente poi dalla missiva seguente, del 1924, a partire dalla quale i due appaiono ormai buoni amici di vecchia data (non si parla infatti quasi più di lavoro ma di acciacchi della vecchiaia, confidenze, consigli e manifestazioni di affetto reciproche per gli eventi della vita)¹³⁰⁴. Al 1894 possono essere inoltre fatte risalire le prime collaborazioni tra i due, come la riproduzione delle collezioni private romane (per la realizzazione di un importante volume di cui si parlerà più avanti), e forse anche quella della Galleria Estense. Sappiamo infatti che nel maggio di quell'anno Anderson fotografò i quadri della galleria modenese, e secondo chi scrive è possibile ipotizzare che lo avesse fatto su richiesta dello studioso, che come è noto ne era stato direttore e che la stava in quel momento riallestendo insieme al successore Giulio Cantalamessa¹³⁰⁵. È plausibile, inoltre, che la richiesta fosse correlata ad un nuovo catalogo della galleria che Venturi aveva in quel periodo intenzione di pubblicare¹³⁰⁶. Non essendo il volume mai andato in porto, è impossibile provare che le

¹³⁰² Cfr. ANDERSON 1898b, pp. 35 e 38. Per quanto riguarda la pala di San Vitale, pare che Anderson dovette attendere fino all'anno successivo per ottenere la concessione, come riportato da Benedetta Cestelli Guidi in CESTELLI GUIDI 2016, p. 261.

¹³⁰³ Cfr. FAV, carteggio Anderson Domenico, lettera del 23 ottobre 1894.

¹³⁰⁴ Proprio nella lettera del 1924 Domenico scrive «te ne sono grato per quella amicizia che ti ho sempre ricambiato sinceramente ed affettuosamente», e ciò appare evidente in tutto il carteggio successivo.

¹³⁰⁵ Le fotografie della Galleria Estense sono incluse nel catalogo Anderson del 1898, ma che egli avesse già svolto il lavoro nel 1894 è testimoniato da una cartolina postale dell'aprile di quell'anno, inviata da Cantalamessa a Venturi, in cui si legge: «gran parte del maggio se ne andrà col lasciare la galleria ai lavori di Anderson, per cui sono giunte già parecchie casse di lastre e di altro riguardante l'arte sua». Il nuovo allestimento della Galleria venne poi inaugurato all'inizio di giugno, ciò spiega anche l'urgenza di Venturi a voler far effettuare le riproduzioni prima di quella data. Cfr. ANDERSON 1898b, pp. 42-44, BOSI MARAMOTTI 1994 e FAV, carteggio Cantalamessa Giulio, in particolare la cartolina del 19 aprile 1894 e una lettera del 30 maggio 1894.

¹³⁰⁶ Come è noto, il precedente catalogo era stato illustrato con incisioni (cfr. VENTURI 1882). Sul riordino e sul progetto di un nuovo catalogo si vedano BOSI MARAMOTTI 1994 e FAV, carteggio Cantalamessa Giulio. Il discorso verrà affrontato meglio nel prossimo paragrafo.

fotografie Anderson siano state scattate su richiesta di Venturi¹³⁰⁷. Tramite il carteggio pisano è però possibile sapere che egli avesse inizialmente chiesto a Brogi e ad Alinari di effettuare le riproduzioni (come abbiamo visto nel paragrafo precedente e come vedremo meglio anche nel prossimo)¹³⁰⁸, è probabile perciò che a seguito del rifiuto da parte delle due ditte fiorentine - che infatti non scattarono mai fotografie a Modena¹³⁰⁹ - avesse dirottato la richiesta ad Anderson, con il quale appunto si stava instaurando proprio a partire da quel momento un più stretto rapporto di collaborazione. A sostegno di tale ipotesi vi è il fatto che molte delle fotografie Anderson dei quadri modenesi sono conservate all'interno dell'Archivio Storico Fotografico¹³¹⁰.

Le lettere di Alessandro, relative a un periodo più tardo, testimoniano poi la continuità anche con il nuovo responsabile della ditta sia del rapporto commerciale¹³¹¹ sia del legame di confidenza e amicizia¹³¹², che evidentemente legava le due intere famiglie (anche Alessandro e Lionello infatti erano amici, e addirittura il cugino di quest'ultimo era stato impiegato presso lo stabilimento Anderson)¹³¹³.

Oltre al rapporto personale, dal carteggio emerge anche una profonda stima professionale, confermata del resto dalle migliaia di fotografie Anderson di cui Venturi si avvalse nel corso di tutta la sua carriera, come si diceva oggi conservate all'interno della fototeca da lui fondata alla Sapienza.

¹³⁰⁷ Si tratta infatti di una pura ipotesi, poiché non è possibile escludere che le fotografie Anderson siano state scattate dal fotografo su iniziativa personale e non su richiesta di Venturi. Sarebbe però una strana coincidenza che il fotografo si fosse interessato al progetto proprio nel momento in cui come si diceva Venturi stava riallstando la Galleria insieme a Cantalamessa e progettando una pubblicazione sul tema.

¹³⁰⁸ Cfr. FAV, carteggio Brogi Giacomo, lettera del 7 febbraio 1884 [1894], e carteggio Alinari Vittorio, lettera del 13 settembre 1893.

¹³⁰⁹ Cfr. ad esempio BROGI 1907b, BROGI 1912, BROGI 1926 e ALINARI 1900b, in particolare p. 10.

¹³¹⁰ Come ho potuto verificare tramite un riscontro tra il citato catalogo della ditta e il censimento della sezione dei medi formati alla base del presente studio. Per maggiori informazioni sulla vicenda si veda il prossimo paragrafo, dedicato alla ditta Brogi.

¹³¹¹ Le questioni commerciali erano affrontate da Venturi con Alessandro probabilmente già a partire dagli anni Dieci, come suggerisce il carteggio di questo fotografo con il figlio di Adolfo, Lionello, in cui è evidente che già a quella data fosse egli ad occuparsi degli ordini e dell'amministrazione dello stabilimento (cfr. ALV, Fondo Corrispondenza, serie V, fasc. 31).

¹³¹² In una delle ultime missive, ad esempio, Alessandro scrive per annunciare la scomparsa del padre, sottolineando di sapere che la notizia «farà molto male, perché so quant'amicizia legava loro due vecchi e provati amici», e come Venturi fosse «tra i primissimi solo intimi amici ai quali partecipiamo per lettera la sua scomparsa» (cfr. FAV, carteggio Anderson Alessandro, lettera del 26 agosto [1938], la sottolineatura è presente nell'originale).

¹³¹³ In una lettera di Alessandro Anderson a Lionello datata 27 novembre 1919 si leggeva infatti: «Tuo cugino sta qui da noi da circa un mese e dopo aver fatto un poco di pratica qui in Ufficio per far occhio alle fotografie come devono essere ora comincerà a stampare qualche cosa e perciò non sono ancora in grado di dartene un giudizio...». Cfr. ALV, Fondo Corrispondenza, serie V, fasc. 31.

Con più di 8.000 fotografie¹³¹⁴, Anderson è il secondo autore più rappresentato in archivio, a testimonianza della forte preferenza accordata alla casa romana (di maggiore consistenza sono solo le fotografie Alinari, come già accennato nel paragrafo precedente con circa 10.685 esemplari)¹³¹⁵. Chiaramente è probabile che non tutte le fotografie Anderson presenti nella nostra fototeca siano da attribuire alla committenza di Adolfo (anche perché, come vedremo, alcuni suoi successori furono in rapporti con la ditta romana). Su molte delle fotografie Anderson compaiono però ritocchi e annotazioni attribuibili alla mano di Venturi, che le riconducono ad una sicura committenza da parte dello studioso e ne certificano l'utilizzo a scopo editoriale (**figg. 82-83**). Sappiamo in effetti che esse furono utilizzate principalmente dallo storico dell'arte proprio per illustrare le pubblicazioni che compongono la sua sterminata bibliografia.

A proposito di pubblicazioni, risalendo alle origini del rapporto tra Venturi e la ditta, è possibile individuare delle vere e proprie collaborazioni editoriali: i *Tesori d'arte inediti a Roma* (1896)¹³¹⁶ e *La Galleria Crespi in Milano* (1900)¹³¹⁷.

Il primo volume fu pubblicato da “Domenico Anderson Fotografo-Editore” (**fig. 280**), con un testo di Venturi e quaranta stampe al carbone di grande formato (raffiguranti dipinti conservati in raccolte private romane)¹³¹⁸. Estremamente lussuoso, il volume si rivolgeva ad un pubblico selezionato, e si poneva in sostanza come un analogo dei volumi precedentemente (e anche posteriormente) pubblicati da Venturi insieme alla ditta alsaziana Braun sulle grandi gallerie italiane (soprattutto per la tecnica utilizzata, il carbone era infatti come abbiamo visto una

¹³¹⁴ Come già accennato nel capitolo relativo al progetto di censimento, si contano in archivio circa 7.988 fotografie Anderson di medio formato, a cui se ne aggiungono anche 48 di grande formato. Nel conteggio delle foto Anderson riconducibili alla cattedra di Storia dell'arte andrebbero probabilmente considerate anche le 685 fotografie della ditta relative a soggetti artistici che, come ipotizzato da Stefano Valeri, furono plausibilmente acquistate per essa intorno agli anni Trenta ma che confluirono sotto forma di deposito alla Biblioteca Alessandrina, dove si trovano tuttora. Le fotografie, non catalogate, sono state individuate dallo studioso nei primi anni Novanta, in uno scaffale quasi inaccessibile di un soppalco della biblioteca. Si tratta esclusivamente di fotografie di medio formato, divisibili in sette gruppi, cinque dei quali riferiti a precisi comuni italiani: Firenze, pittura e scultura (56); Roma e Vaticano, architettura, pittura, scultura, urbanistica (328); Palestrina, Tempio della Fortuna e Villa Imperiale (33); Tarquinia, museo e tombe (109); Venezia, Tintoretto, Scuola di San Rocco (70); Varie città italiane, soggetti vari (64); Varie città straniere, pittura (25). Cfr. VENTURI 1992, p. 74 e VALERI 1994, pp. 4-5.

¹³¹⁵ Mentre, come vedremo, della terza ditta italiana più importante dell'epoca, Brogi, se ne conservano solo 2.600, e di tutte le altre sono individuabili solo nuclei molto più ristretti.

¹³¹⁶ Cfr. VENTURI 1896.

¹³¹⁷ Cfr. VENTURI 1900b.

¹³¹⁸ Per l'esattezza nelle raccolte dei Principi Pallavicini, Principi Chigi, Barone Senatore Barracco, Principi Rospigliosi, Principi Colonna, Contessa di Santa Fiora e Marchesa Passeri, Dott. Paolo Fabrizi, Principi Torlonia, nell'appartamento Borgia e nell'antisala delle Udienze al Vaticano. Il testo di Venturi consisteva in descrizioni con commenti, attribuzioni, datazioni, restauri e altre notizie sulle opere raffigurate nelle tavole.

prerogativa delle edizioni Braun)¹³¹⁹. Proprio con quest'ultima Venturi aveva pubblicato nei tre anni precedenti (tra il 1893 e il 1895) un'edizione sulle gallerie romane¹³²⁰, dopo aver già dato alle stampe, tra il 1890 e il 1893, una serie di guide tascabili delle principali raccolte capitoline¹³²¹. Nello stesso periodo (tra la fine del 1893 e l'inizio del 1894), come abbiamo già visto nel primo paragrafo, lo studioso aveva progettato una pubblicazione sullo stesso tema anche con Bruckmann, poi non andata in porto. Non è del tutto da escludere che quest'ultimo progetto potesse essere un primo abbozzo per il volume sui *Tesori*, poi proposto ad Anderson in seguito al fallimento della trattativa con il fotografo-editore tedesco e al contemporaneo crescere dei rapporti con il collega romano¹³²². Una cartolina postale inviata dal conte Primoli (intermediario grazie all'intercessione del quale venne ottenuto l'accesso alle varie gallerie)¹³²³ a Venturi l'8 agosto 1894 testimonia infatti che (come già accennato) a quella data il volume era già in progetto e Anderson stava iniziando a fotografare le raccolte¹³²⁴.

Più che una guida delle varie raccolte, i *Tesori d'arte inediti a Roma* era una selezione di alcuni dipinti "nascosti" e sconosciuti ai più, nata probabilmente proprio su idea di Venturi, sulla scorta non solo del suo interesse per le collezioni romane, ma soprattutto della scoperta di una nuova importante opera¹³²⁵. Come prima scheda in apertura del volume¹³²⁶ era infatti presentata per la prima volta al pubblico un'opera fino a quel momento sconosciuta, la cosiddetta *Derelitta*, scoperta in quel periodo da Venturi all'interno della collezione dei Principi Pallavicini (**fig. 281**). Da qui, forse, era scaturita l'urgenza di accelerare la pubblicazione, e

¹³¹⁹ Anche se, nella prefazione al volume, lo studioso dice di ispirarsi a un altro modello di area tedesca, ovvero alle pubblicazioni di Bruckmann con Bode e Bayersdorfer. Sulla collaborazione con Braun e sulle edizioni citate si vedano il paragrafo dedicato e SCHIAFFINI 2018b.

¹³²⁰ Cfr. VENTURI 1893a.

¹³²¹ La famosa collezione Edelweiss, formata da volumetti tascabili dedicati alla Galleria del Campidoglio, la Galleria Vaticana, la Farnesina e la Galleria Borghese, illustrati con piccole riproduzioni concentrate in poche tavole fuori testo: VENTURI 1890b, VENTURI 1890c, VENTURI 1890d, VENTURI 1893c. Sul rapporto di Venturi con le gallerie romane in quel periodo si veda AGOSTI 1996, pp. 98-110.

¹³²² Con il già citato Bruckmann Venturi stava infatti progettando, come abbiamo visto nel primo paragrafo di questo capitolo, un volume dedicato alle gallerie di Roma, poi non andato in porto. Nel carteggio conservato a Pisa il fotografo accenna nel dicembre 1893 proprio ad un progetto venturiano circa un "volume unico" sulle gallerie di Roma, offrendosi come editore. Come sappiamo, il volume sul tema edito con Braun era precedente a quella data, è quindi escluso che potesse trattarsi di quel progetto. Non è del tutto da escludere perciò che quello citato nella lettera di Bruckmann potesse essere un primo abbozzo di questo volume sui *Tesori inediti*, ma allo stato attuale della ricerca non è possibile provare tale ipotesi. Sul progetto con Bruckmann si veda FAV, carteggio Bruckmann.

¹³²³ La notizia è riportata da Venturi stesso nella prefazione al volume (VENTURI 1896).

¹³²⁴ Nella cartolina si legge infatti: «ho veduto il Principe Colonna, il quale mi ha dato tutti i permessi per fotografare i quadri della sua galleria: quali sono i capolavori desiderati e quando tornerà l'Anderson?» (cfr. FAV, carteggio Primoli Giuseppe, cartolina postale dell'8 agosto 1894).

¹³²⁵ Poteva accadere infatti che studiosi come Venturi assumessero un ruolo propositivo per opere del genere, indirizzando gli editori attraverso consigli o committenze (come già notato a proposito delle collaborazioni con Braun e del citato progetto con Bruckmann).

¹³²⁶ Cfr. VENTURI 1896, p. 1.

quindi la scelta di Anderson come fotografo-editore, più economico rispetto a Braun e Bruckmann e soprattutto già a Roma. L'opera, precedentemente ritenuta opera di Masaccio dai proprietari, venne attribuita da Venturi alla mano di Botticelli, mentre il soggetto fu individuato dallo studioso nella figura biblica della moglie del Levita¹³²⁷.

La vicenda è per noi particolarmente interessante, non solo perché la notizia fece molto scalpore (la critica successiva si accanirà nella ricerca di autore e iconografia, fino a sovvertire completamente la lettura venturiana)¹³²⁸, ma anche perché la fotografia Anderson scattata per illustrare l'opera, una copia della quale è conservata presso l'Archivio Storico Fotografico¹³²⁹, riporta nella didascalia proprio il soggetto e l'autore individuati da Venturi (**figg. 282-283**), presenti poi anche nel catalogo successivo della ditta (1899) (**fig. 284**)¹³³⁰. Questo particolare rende evidente la diretta interconnessione instaurata proprio in quegli anni tra fotografia di documentazione e ricerca storico-artistica, testimoniando come da un lato attraverso collaborazioni del genere lo studioso influenzasse i cataloghi dei fotografi, e dall'altro come la fotografia si prestasse spesso e volentieri come strumento per attestare e veicolare le attribuzioni. Proprio nel catalogo del 1899 (e poi anche in quello generale del 1907), inoltre, Anderson inserisce per la prima volta il nome degli studiosi accanto ad alcune delle attribuzioni: a ulteriore riprova dello stretto rapporto esistente con la ditta, Venturi è il più citato¹³³¹.

Il secondo volume, la *Galleria Crespi*, è la prima di una lunga serie di pubblicazioni con il "libraio della Real Casa" Ulrico Hoepli, che già dall'anno precedente affiancava Danesi come editore della rivista venturiana *L'Arte*, e con cui lo studioso pubblicherà in quel periodo altri

¹³²⁷ Venturi doveva avere molto a cuore l'opera, tanto da richiederne più volte il vincolo, per evitare che venisse venduta all'estero dai suoi proprietari (come testimoniato da alcuni documenti rinvenuti presso l'Archivio Storico del Gabinetto Nazionale delle Stampe dell'attuale Istituto Centrale per la Grafica: cfr. Cfr. ASGNS, scatola "Manoscritti di Adolfo Venturi", fascicolo "1902"). La incluse inoltre sempre nelle pubblicazioni successive dedicate all'artista e nelle lezioni (ad esempio la vediamo riprodotta negli albumetti didattici e nel primo manuale per l'insegnamento nei licei) (**figg. 34 e 122**).

¹³²⁸ Addirittura Emile Zola citerà l'opera in un suo romanzo, dopo che proprio Venturi gliene aveva donato una foto (su cui si espresse nel suo diario romano, scrivendo a proposito il 13 novembre: «Avere una fotografia del miglior Botticelli ed elencare le volte che il mio personaggio la osserva. Descriverlo. Sarebbe molto interessante, dipingere l'istante». Cfr. ZOLA 1989, p. 92 e ZOLA 1896, pp.65-66).

Sulla *Derelitta*, la sua scoperta da parte di Venturi e le sue successive vicende si vedano anche VENTURI 1898a, CALVESI 2008, pp. 291-95 e CURZI 2018, pp. 18-24.

¹³²⁹ La fotografia è stata individuata durante il citato progetto di censimento nella sezione dei medi formati, e si conserva nell'armadio 16, cassetto 93. Una fotografia Anderson della *Derelitta* (che riporta ancora sulla didascalia soggetto e autore identificati da Venturi ma datata al 1930) si conserva anche nei faldoni relativi ad Adolfo dell'Archivio Lionello Venturi (cfr. ALV, faldone CXXX. ADOLFO VENTURI. PAGINE SCELTE, Fascicolo 1 "Fotografie per il libro su Adolfo Venturi pubblicato da Einaudi").

¹³³⁰ Cfr. ANDERSON 1899, p. 116.

¹³³¹ Anche Braun era di recente passato all'ordinamento per artisti anziché per collezioni e aveva incluso le diverse opinioni critiche circa le attribuzioni. Come accennato nel paragrafo dedicato alla ditta, anche in quel caso Venturi appariva tra i nomi più ricorrenti (cfr. BRAUN 1896). Alinari, al contrario, manteneva nei suoi contemporanei cataloghi l'ordinamento topografico e non inseriva i nomi degli studiosi, limitandosi a segnalare con un punto interrogativo le attribuzioni incerte (cfr. ad esempio ALINARI 1896, ALINARI 1898, ALINARI 1899).

due volumi fondamentali: *La Madonna. Svolgimento artistico della rappresentazione della Vergine* (1900)¹³³² e il primo tomo della *Storia dell'arte italiana* (1901)¹³³³.

Il volume, finanziato dal ricco industriale Cristoforo Benigno Crespi come catalogazione celebrativa della sua collezione¹³³⁴, era riccamente illustrato, sia con riproduzioni fototipografiche Danesi che con riproduzioni fotocalcografiche da negativo Anderson (**figg. 172-174**)¹³³⁵. Di maggiore nitidezza e migliore spettro chiaroscurale, le 38 fotocalcografie Anderson (riprodotte fuori testo, a pagina intera o addirittura in doppia pagina) illustravano le opere in catalogo, mentre le altre 196 riproduzioni fototipografiche servivano per riprodurre dettagli, bozzetti e altri confronti (utilizzati da Venturi come supporto per la riconsiderazione delle attribuzioni). Il numero delle fotocalcografie è indice di quanto il volume fosse lussuoso, basti pensare infatti che nell'importante volume sulla Madonna dello stesso anno le riproduzioni fotocalcografiche erano solo cinque¹³³⁶. Il volume era inoltre impreziosito da frontespizio e capilettera decorati, e fu pubblicato in due edizioni, «di lusso» e «di gran lusso», entrambe vendute a cifre molto elevate¹³³⁷. Si trattava, insomma, di un volume molto prezioso, non solo però a livello economico, ma anche per la carriera di Venturi, dal momento che, insieme al successo de *La Madonna*, sarebbe stato poi fondamentale per favorire l'approvazione

¹³³² VENTURI 1900a.

¹³³³ VENTURI 1901-1940, vol. I. Sul rapporto con l'editore si veda AGOSTI 1996b.

¹³³⁴ Composta da dipinti in prevalenza quattro e cinquecenteschi e incrementata anche grazie a consigli e facilitazioni di Adolfo Venturi, poi dispersa all'asta pochi anni dopo. Per la biografia di Crespi si veda ROMANO 1984.

¹³³⁵ È menzionato infatti da Anderson tra le sue pubblicazioni nel primo catalogo generale (cfr. ANDERSON 1907, p. III). Alcune delle fotografie riprodotte nel libro sono state catalogate da Maria Onori in FOTOTECA VENTURI 2018, pp. 151-153. Del progetto di tale volume vi è testimonianza nel carteggio tra Venturi e Crespi, conservato a Pisa e composto da ben 57 missive. Tra le altre cose, all'interno del carteggio è testimoniato il fatto che il progetto fosse già in cantiere almeno dal 1890, quando l'industriale già citava il nome di Anderson per la riproduzione delle sue opere, specificando a Venturi che qualora il fotografo non avesse potuto recarsi a Milano avrebbe fatto eseguire le foto dal cognato, Emilio Travelli, a cui avrebbe successivamente proposto di affidare anche le fotoincisioni. Come è noto, alla fine le opere vennero riprodotte da Anderson, che certamente si recò a Milano a tale scopo tra il 1898 e il 1899, e le fotoincisioni realizzate da Danesi. Da una lettera del 13 giugno 1899, però, sappiamo che Travelli realizzò delle fotografie per Venturi (alcune durante un soggiorno dello studioso nel capoluogo lombardo, e altre nel periodo successivo, in particolare «dell'Ambrosiana, del Borromeo e Del Majno, e più tardi le altre del Foppa, Luini e Marziale»). In una lettera del 24 maggio 1901, evidentemente ad una nuova richiesta di immagini da parte di Venturi, Crespi comunicava però allo studioso che il cognato avesse smesso di fotografare e addirittura venduto le sue apparecchiature, in seguito al trasferimento a Brembate a all'impegno in pianta stabile nell'azienda di famiglia. Cfr. FAV, carteggio Crespi Benigno, in particolare le lettere del 7 gennaio 1890, 8 gennaio 1898, 6 giugno 1898, 3 luglio 1898, 13 giugno 1899, 30 novembre 1899, 24 maggio 1901.

¹³³⁶ La fotocalcografia era una delle tecniche di riproduzione più pregiate all'epoca, come testimoniato anche dal manuale di Rodolfo Namias del 1899, in cui essa era definita «il processo fotomeccanico che applicato a dovere fornisce i più artistici risultati» (cfr. NAMIAS 1899, p. 230).

¹³³⁷ Come si legge nel manifesto redatto da Hoepli, in cui l'editore paragonava inoltre il volume alle recenti pubblicazioni sulle collezioni del duca d'Aumale, del principe di Lichtenstein, di Oscar Hainauer, considerate esse stesse opere d'arte. Cfr. HOEPLI 1900.

da parte di Hoepli dell'importante progetto della *Storia dell'arte italiana*¹³³⁸. Nella scelta di affidare tutte le riproduzioni di pregio ad Anderson, si può scorgere perciò un segno di grande stima e fiducia verso la ditta.

Forse proprio a causa del rapporto instaurato a partire da quel momento con Hoepli, che fino al 1920 manterrà il monopolio come suo editore, e del crescente numero di impegni dello studioso (con l'avvio della carriera universitaria e soprattutto della *Storia dell'arte italiana*), non si riscontrano ulteriori collaborazioni in senso stretto tra Venturi e Anderson. Analizzando le successive pubblicazioni di entrambi, però, è ancora individuabile una reciproca influenza, sia diretta che indiretta.

Nella *Storia dell'arte italiana*, ad esempio, Anderson risulta tra i principali fornitori delle illustrazioni. Già nel secondo volume, infatti, il primo in cui compare un riferimento agli autori delle fotografie, Anderson è citato tra i principali fornitori¹³³⁹. Nei volumi successivi al quarto, a partire dal quale gli autori delle fotografie sono menzionati sotto le singole figure, è possibile poi contare 2.523 immagini fornite dalla ditta¹³⁴⁰. Il contributo consistente di Anderson all'illustrazione della *Storia dell'arte* è confermato poi anche dal carteggio pisano, in cui è più volte citato il fatto che i volumi venissero regolarmente inviati in omaggio al fotografo subito dopo la pubblicazione¹³⁴¹.

In particolare, la maggior parte delle fotografie dell'autore sono pubblicate nei volumi dedicati alla pittura di Quattro e Cinquecento, e concentrate soprattutto all'interno di alcuni temi specifici (illustrati quasi solo con fotografie Anderson, spesso poi riutilizzate dallo studioso in successive monografie)¹³⁴². Alcune immagini del fotografo romano vennero con tutta probabilità realizzate su commissione di Venturi¹³⁴³, ma in base a un confronto con i cataloghi

¹³³⁸ Lo notava Giacomo Agosti nel già citato. AGOSTI 1996b, p. 24. Il volume ebbe del resto molto successo, ad esempio venne citato da Paul Bourget in un suo romanzo del 1910 (cfr. BOURGET 1993, p. 59).

¹³³⁹ Cfr. VENTURI 1901-1940, vol. II, p. XXIII.

¹³⁴⁰ Per la presenza dei vari fotografi nell'opera si veda il già citato di Benedetti sulla grande editoria del Novecento (cfr. BENEDETTI 2011, p. 129) e l'appendice 3 del presente elaborato.

¹³⁴¹ Cfr. FAV, carteggio Anderson Domenico, lettere del 5 aprile 1936, 28 novembre 1936 e 20 dicembre 1936).

¹³⁴² L'esempio più evidente è rappresentato dalla pittura di Michelangelo, oggetto del lavoro più noto di Anderson (reso particolarmente prestigioso dalla già citata collaborazione con Steinmann), utilizzato da Venturi prima nel volume della *Storia* dedicato al tema (del 1925), e poi in due monografie di poco successive, il *Michelangelo* e *La Cappella Sistina* (con rispettivamente 176 foto Anderson su 296 e 70 su 72). Cfr. VENTURI 1901-1940, vol. IX, tomo I; VENTURI 1926a; VENTURI 1926b. Che fosse Venturi ad occuparsi in prima persona di selezionare le fotografie anche per illustrare le monografie è testimoniato all'interno del fondo pisano. Ad esempio, a proposito del volume su Michelangelo, edito dalla casa editrice Valori Plastici, si conservano delle lettere di Mario Broglio e un contratto che confermano che fosse lo studioso a scegliere ed inviare le fotografie (cfr. FAV, carteggio Broglio Mario e cartella 66, "contratti").

¹³⁴³ Nel carteggio tra Anderson e Venturi non emerge nessun riferimento a fotografie appositamente scattate per lo studioso, ma brevi riferimenti a fotografie fatte eseguire dal fotografo su commissione dello studioso negli anni Trenta sono presenti nel carteggio di quest'ultimo con Pietro Toesca. In una lettera del 4 settembre 1936 ad esempio si legge «Prima di lasciare Roma non mi ricordai di far eseguire da Anderson la fotografia del disegno pisanelliano, ma l'avrai al nostro ritorno», e in una del 12 luglio 1938 «Del T. potrò far eseguire facilmente la

di vendita della ditta, la maggior parte delle fotografie Anderson che illustrano la *Storia* non sembrano realizzate su commissione, al contrario di quanto accadeva invece con altri fotografi minori, quali ad esempio con i veneziani Böhm e Fiorentini e l'anconetano Ceccato, che come vedremo realizzarono intere campagne per il manuale venturiano¹³⁴⁴. Questo è forse dovuto all'ampiezza dei cataloghi Anderson, nonché alla loro impostazione, già pensata proprio per venire in contro alle esigenze degli studiosi (così come abbiamo visto per Braun e com'era anche per le altre principali case italiane, secondo una diffusa strategia di orientare la produzione assecondando le richieste del mercato)¹³⁴⁵. Sembrerebbe quindi che in questo caso non fosse tanto il lavoro di Venturi a influenzare le scelte di Anderson ma viceversa, la disponibilità di campagne Anderson a indirizzare gli approfondimenti di Venturi. È probabile, però, visto il profondo legame di continuo scambio intercorso tra i due, che la cosa fosse reciproca, e che anche Venturi influenzasse in qualche modo la produzione del fotografo¹³⁴⁶. Un esempio interessante costituisce il caso di Piero della Francesca e Melozzo da Forlì. Agli artisti Domenico Anderson dedicò specifiche campagne, pubblicando come editore tra il 1910 e il 1911 i primi due volumi di quella che doveva essere una collana di monografie intitolata *L'opera dei grandi artisti italiani raccolta da Corrado Ricci*¹³⁴⁷. Sebbene frutto della collaborazione con un altro studioso, nel progetto si possono scorgere punti di contatto con Venturi¹³⁴⁸. Scriveva infatti Anderson in apertura del primo volume:

fotografia da Anderson; sarà un po' più difficile per S., stante le dimensioni. Penso di mandarti presto l'una e l'altra all'indirizzo che mi indicherai». Cfr. FAV, carteggi Anderson e Toesca Pietro.

¹³⁴⁴ Come si evince dal confronto tra alcune lettere di questi fotografi conservate a Pisa e le pagine della *Storia*. Cfr. FAV, carteggi Böhm, Ceccato e Fiorentini.

¹³⁴⁵ La progressiva specializzazione di Anderson nei dettagli pittorici, cioè, sembra dovuta al desiderio di andare in contro alle esigenze di studiosi come Venturi, anche in adeguamento all'attività del Gabinetto Fotografico e delle altre raccolte pubbliche, come quella degli Uffizi, che fornivano agli studiosi intere campagne fotografiche riproducenti tutti i particolari delle opere riprodotte. I dettagli non erano infatti richiesti dal grande pubblico, interessato più alle immagini d'insieme, da utilizzare come oggetti d'arredamento, e il loro principale destinatario erano perciò gli esperti. In alcuni casi, addirittura, i dettagli pubblicati dagli studiosi con l'attribuzione ad Anderson non figurano nei cataloghi della ditta (spesso si tratta di ingrandimenti, ma in alcuni casi potrebbe trattarsi anche di scatti eseguiti solo per il pubblico degli storici dell'arte, e su questo tema si rimanda ad esempio al paragrafo dedicato a Roberto Longhi nel capitolo precedente di questo studio).

La preferenza accordata da Venturi ad Anderson rispetto ad altri era quindi forse dovuta, oltre allo stretto rapporto che lo legava al fotografo, anche ad una motivazione estetica e soprattutto alla disponibilità di soggetti utili ai suoi studi. Meno convincente sembra invece una spiegazione economica, in particolare rispetto ai due principali concorrenti, Alinari e Brogi, poiché con essi Anderson aveva stipulato nel 1904 un accordo per regolare le tariffe delle riproduzioni di opere d'arte conservate in Musei e Gallerie statali, e confrontando i loro cataloghi i prezzi appaiono effettivamente molto simili (più bassi però sicuramente rispetto all'altro preferito di Venturi, Braun, che produceva esclusivamente costose stampe al carbone).

¹³⁴⁶ Come del resto abbiamo visto fosse comune all'epoca, e fosse avvenuto anche nel caso di Braun e Alinari.

¹³⁴⁷ Che si arrestò però solo a questi due volumi. Cfr. RICCI 1910 e RICCI 1911.

¹³⁴⁸ L'ipotesi che il progetto fosse influenzato da Venturi tramite Anderson e non tramite Ricci è dovuta al fatto che, come è noto, a quella data i rapporti tra i due studiosi si erano ormai molto freddati. Nel 1910 erano stati appena riallacciati dei contatti tra i due, ma si trattava solo di brevi scambi formali ed è difficile immaginare che avessero parlato del progetto indipendentemente dal fotografo (sul tema si veda il capitolo precedente del presente studio).

«Accogliendo l'idea di Corrado Ricci e affidandone a lui la cura, pubblicherò una serie di *albums* di grandi tavole eliotipiche riproducenti l'opera, possibilmente completa, dei più insigni artisti italiani. Tali tavole, ricche di particolari, fotografati appositamente e non altrimenti messi in commercio, costituiranno, distinte per artista, veri e propri *atlanti* da mostrare agli studenti durante le lezioni di storia dell'arte; da servire all'esame di coloro che leggono o scrivono intorno a quei singoli maestri; da citarsi, infine, da quanti, pubblicando opuscoli od opere di storia artistica, non hanno modo d'illustrarle con tutta la ricchezza e tutta l'evidenza oggi consentita dai mezzi di riproduzione e quindi, a ragione, richiesta dagli studiosi e dagli amatori d'arte»¹³⁴⁹.

Nel riferimento agli atlanti per l'insegnamento (per giunta evidenziato in corsivo), Anderson sembra risentire delle idee di Venturi. Come è noto, infatti, quest'ultimo aveva brevettato delle tavole in fototipia riproducenti opere d'arte da utilizzare a supporto delle sue lezioni universitarie, appunto i cosiddetti "atlanti per uso dell'insegnamento", pubblicizzati proprio con questo nome presso la comunità scientifica internazionale¹³⁵⁰ e molto apprezzati dagli studiosi di tutta Europa¹³⁵¹ (difficile, per giunta, che a pensare agli studenti potesse essere stato Ricci, che non si dedicò mai all'insegnamento). Un collegamento tra Venturi e il progetto è poi individuabile in una recensione molto positiva dello studioso pubblicata su *L'Arte*¹³⁵², e soprattutto nei temi affrontati. Sia a Piero che a Melozzo Venturi dedicherà infatti molte pagine sulla sua *Storia dell'arte italiana*, illustrate quasi esclusivamente con fotografie Anderson, proprio negli anni appena successivi alla pubblicazione di questi volumi (rispettivamente nei tomi editi nel 1911 e nel 1913)¹³⁵³. Inoltre, il primo artista in particolare sarà protagonista in quell'occasione di una vera e propria "riscoperta" da parte dello studioso¹³⁵⁴. È ipotizzabile che sia stata proprio l'esistenza di queste campagne Anderson a spingere Venturi ad interessarsi a tali tematiche (e soprattutto ad approfondire l'opera di Piero)¹³⁵⁵. Quello che appare evidente è

¹³⁴⁹ RICCI 1910.

¹³⁵⁰ Ad esempio durante il Congresso Internazionale di Storia Comparata di Parigi nel 1900 o il Congresso Internazionale di Scienze Storiche di Roma nel 1903. Cfr. VENTURI 1900c e CONGRESSO INTERNAZIONALE SCIENZE STORICHE 1905, pp. 45-46 e XVI-XVIII.

¹³⁵¹ Come riportava Venturi stesso in un saggio del 1914, erano ammirate e richieste in prestito dalle università tedesche e austriache, oltre ad essere utilizzate dai suoi allievi presso altre cattedre italiane, primo tra tutti Pietro Toesca. Cfr. VENTURI 1914 e CALLEGARI - GABRIELLI 2009.

¹³⁵² Cfr. VENTURI 1910.

¹³⁵³ Cfr. VENTURI 1901-1940, vol. VII, tomi I e II.

¹³⁵⁴ Su questo tema si veda CALVESI 1996. Anche in questo caso, le fotografie Anderson vennero poi riutilizzate da Venturi in una successiva monografia sull'artista (cfr. VENTURI 1922a). Su Piero della Francesca nella critica venturiana si veda anche AGOSTI 1996a, p. 197, su Venturi e Melozzo da Forlì si veda invece il saggio dedicato al tema da Stefano Valeri VALERI 1997b.

¹³⁵⁵ Molte opere di Piero della Francesca non erano infatti state riprodotte prima della campagna Anderson. Sappiamo poi con certezza che alcune opere più note fossero invece già state fotografate anche da altri fotografi, a cui Venturi preferì però quindi per libera scelta le immagini Anderson. Ad esempio, sappiamo che già dalla fine dell'Ottocento possedesse due fotografie di grande formato del *Battesimo di Cristo* e della *Natività* firmate da Braun, ancora oggi conservate nell'Archivio Storico Fotografico (per queste fotografie si vedano le schede da me

perciò ancora una volta la forte interconnessione tra i lavori dello studioso e del fotografo, anche al di là di commissioni e collaborazioni in senso stretto.

Venturi, in quanto «creatore e maestro della storia dell'arte che ha plasmato tutti i critici d'arte dei nostri tempi»¹³⁵⁶, ebbe poi in un certo senso un'influenza indiretta sulle pubblicazioni del fotografo-editore. Dopo le citate collaborazioni, infatti, tutte le successive edizioni Anderson sembrano riconducibili a studiosi della cerchia venturiana¹³⁵⁷. Per i testi di accompagnamento alle sue due opere fondamentali, sui disegni di Goya al Prado e sulla campagna romana nelle acqueforti di olandesi e fiamminghi, Anderson si rivolse a Pietro D'Achiardi e Federico Hermanin¹³⁵⁸, entrambi allievi e collaboratori di Venturi, tra i primi perfezionati alla Scuola romana¹³⁵⁹. Con Lionello Venturi, inoltre, Anderson aveva progettato una collana di monografie (che però non dovette andare in porto)¹³⁶⁰, e lo stesso Ricci (con cui aveva pubblicato, oltre ai due volumi sopra menzionati, anche un terzo sui disegni di Luigi Serra)¹³⁶¹ faceva parte, anche se in maniera controversa, dell'orbita venturiana¹³⁶².

Gli allievi di Venturi, del resto, venivano già in contatto con le immagini della ditta assistendo alle lezioni del maestro. Di uno specifico utilizzo delle fotografie Anderson a fini didattici abbiamo certezza, principalmente grazie ad alcuni documenti conservati presso l'Archivio Storico dell'Alessandrina (che, come sappiamo, fino all'istituzione del Gabinetto di Storia dell'arte nel 1909 aveva in carico le fotografie). In diverse lettere di Venturi al bibliotecario, datate alla fine degli anni Novanta, infatti, sono citate numerose fotografie della ditta acquistate per tale scopo (tra l'altro quindi in un periodo molto precoce, precedente all'istituzione ufficiale della cattedra nel 1901) (**fig. 278**)¹³⁶³. È probabile poi che Venturi si sia avvalso nel corso degli anni anche di diapositive Anderson, come suggerisce una lettera senza data di Alessandro

compilate in FOTOTECA VENTURI 2018, pp. 156-157). Per la seconda opera esisteva certamente anche una fotografia Hanfstaengl, utilizzata da Venturi stesso nell'edizione francese del volume sulla *Madonna* (cfr. VENTURI 1902c, p. 227, mentre nella versione italiana non sono citati gli autori delle fotografie).

In ogni caso, come analizzato nel capitolo III del presente studio, anche dall'analisi della citata monografia successiva su Piero, edita nel 1922 da Pietro e Giorgio Alinari, appare evidente che il testo sia una sorta di descrizione delle immagini, e che siano state quindi esse a influenzarne la scrittura.

¹³⁵⁶ FAV, carteggio Anderson Domenico, telegramma senza data.

¹³⁵⁷ Per la lista delle edizioni si veda ad esempio ANDERSON 1913, p. 33.

¹³⁵⁸ Cfr. D'ACHIARDI 1908 e HERMANIN 1912.

¹³⁵⁹ Hermanin seguì i corsi di Venturi fin dal 1896 (per poi affiancarlo come libero docente nel corso di Iconografia artistica), D'Achiardi si perfezionò invece nel 1906, ed entrambi continuarono a collaborare alle sue riviste.

¹³⁶⁰ Come si evince da una minuta senza data di Lionello ad Alessandro Anderson conservata nel già citato archivio romano (cfr. ALV, Fondo Corrispondenza, serie III, fasc. 14).

¹³⁶¹ Cfr. RICCI 1909. Sarebbe molto utile approfondire la collaborazione tra i due, che non sembra essere mai stata affrontata dalla critica (al contrario di quella con Brogi e Alinari). Si veda ad esempio LOMBARDINI - NOVARA - TRAMONTI 1999.

¹³⁶² Sul tema si veda BOSI MARAMOTTI 1995.

¹³⁶³ Cfr. ASA, Titolario 1884-1912, fascicolo "Fotografie e tavole".

Anderson a Lionello Venturi, in cui è citato un ordine di padre e figlio per 1729 diapositive (**fig. 263**)¹³⁶⁴.

Gli allievi, insomma, imparavano sulle immagini Anderson messe a disposizione dal maestro, come testimoniano ad esempio le annotazioni di Roberto Longhi conservate sulle foto dell'Archivio Storico Fotografico¹³⁶⁵, e proprio a loro la ditta si rivolse per le sue principali collaborazioni. Il rapporto individuato appare perciò ancor più significativo perché non si arrestò a quello in senso stretto con Venturi, ma si estese per suo tramite alla generazione di storici dell'arte formati con il suo metodo.

V.5 - Brogi

La ditta "Giacomo Brogi fotografo", fondata a Firenze intorno al 1859¹³⁶⁶, fu un'altra tra le più rinomate in Europa nel settore della riproduzione di opere d'arte¹³⁶⁷. Con le sue campagne fotografiche lo stabilimento coprì buona parte del territorio italiano (in particolare del centro-sud, mentre per il nord una buona documentazione fu limitata a Venezia, Genova e Milano), e si spinse anche all'estero (in Siria, Egitto e Palestina), tanto da ottenere per la campagna in Terrasanta, realizzata tra 1868 e 1869, una medaglia d'argento da parte del Papa Pio IX e la nomina a "fotografo di Sua Maestà" da parte di Umberto I. Già in questi primi anni la ditta aveva aperto, oltre al negozio di Firenze, punti vendita anche a Napoli e a Roma¹³⁶⁸.

Alla morte del capostipite Giacomo, nel 1881, la direzione dello stabilimento passò al figlio Carlo, affiancato dal fratello Alfredo nell'amministrazione. Carlo fu, oltre che fotografo, anche

¹³⁶⁴ Cfr. ALV, Fondo Corrispondenza, serie V, fasc. 31. Venturi non amava le diapositive, ma fu costretto ad un certo punto ad introdurle. Sull'avversione di Venturi per tale strumento didattico si veda il già citato intervento presso il Congresso Internazionale di Scienze Storiche del 1903 (cfr. CONGRESSO INTERNAZIONALE SCIENZE STORICHE 1905, p. 45), e una lettera a Wölfflin del 1907, in cui lo studioso scriveva «sono nemico del buio, della teatralità, e poi non trovo, nelle proiezioni, l'aiuto che vorrei per la comparazione» (la lettera è pubblicata in AGOSTI 1996a, p. 169).

¹³⁶⁵ Risalenti all'epoca del suo Perfezionamento alla Sapienza. Ad esempio, una fotografia Anderson dell'*Adorazione dei Magi* della Certosa di San Martino a Napoli presenta sia al *recto* che al *verso* una sorta di cornice arabescata, motivo tipico degli anni giovanili di Longhi, nella quale si può scorgere il monogramma RL e un'attribuzione autografa dello studioso (**figg. 57-58, 61**). Sul tema si veda il paragrafo dedicato allo studioso nel capitolo precedente. Cfr. anche LORIZZO 2010.

¹³⁶⁶ Dopo una precedente attività di Giacomo Brogi come incisore, e poi nel commercio di fotografie già a partire dal 1856.

¹³⁶⁷ La ditta si occupò però anche di ritratto e vedute. Sulla storia della casa Brogi si vedano ad esempio BECCHETTI 1978, p. 65; FOTOGRAFIA ITALIANA DELL'OTTOCENTO 1979, p. 146; BERSELLI 1994; TEMPESTI 1994; SILVESTRI 1994.

¹³⁶⁸ Cfr. Becchetti 1978.

uomo politico e saggista, noto soprattutto per il suo impegno a favore del riconoscimento dei diritti legali dei fotografi e della loro attività come opera d'ingegno¹³⁶⁹. Il suo impegno in questo campo iniziò già nel 1885, con la pubblicazione dell'opuscolo *In proposito della protezione legale sulle fotografie*¹³⁷⁰, con cui l'autore avviò una serie di riflessioni, che si tradussero poi in vere e proprie battaglie, dalla contestazione della legge del 1893 che imponeva una tassa per la riproduzione dei monumenti statali¹³⁷¹, fino a quella contro la circolare ministeriale del 1904 che sospendeva i permessi per fotografare gli oggetti conservati presso Musei e Gallerie statali (di cui si è già parlato nel paragrafo introduttivo, e che si approfondirà meglio più avanti in rapporto ad Adolfo Venturi). Nel 1889 Carlo Brogi fu inoltre tra i fondatori della Società Fotografica Italiana, di cui divenne vicepresidente¹³⁷², e a lui si deve l'ideazione della Prima Esposizione di Fotografia, tenutasi a Firenze nel 1887¹³⁷³.

Con Carlo l'attività della ditta assunse una dimensione industriale, giungendo a impiegare fino a ottanta dipendenti¹³⁷⁴: vennero svolte nuove campagne fotografiche con l'ausilio di diversi operatori, pubblicati i cataloghi della collezione (che mantenne il nome del fondatore Giacomo Brogi), e sviluppata con successo l'attività ritrattistica (Carlo fu autore anche di un volumetto intitolato *Il ritratto in fotografia*, edito nel 1895)¹³⁷⁵. Dopo la sua morte nel 1925, la ditta venne gestita per un breve periodo dalla sorella Eugenia con l'aiuto del marito, e quindi dal figlio di questi Giorgio Laurati. Quest'ultimo donò nuova vita allo stabilimento, svolgendo nuove campagne fotografiche con il fotografo Gino Malenotti, fino al 1958, quando le circa 50.000 lastre dell'archivio Brogi vennero vendute alla società Alinari (mentre Giorgio Laurati proseguì l'attività in proprio sino alla morte nel 1986). La documentazione archivistica e la ritrattistica

¹³⁶⁹ Sull'impegno politico di Carlo Brogi si vedano VALENTE 1986; TOMASSINI 1987b; LUSINI 1994, pp. 38-39.

¹³⁷⁰ BROGI 1885.

¹³⁷¹ Cfr. la relazione di Brogi alla Camera di Commercio di Firenze, pubblicata integralmente sul *Bullettino della Società Fotografica Italiana*: BROGI 1892. Sullo stesso tema si espresse sul *Bullettino* anche il collega Vittorio Alinari (cfr. ALINARI 1893), e la protesta di tali professionisti dovette sortire l'effetto desiderato, poiché il regolamento venne effettivamente modificato. Come accennato nel primo paragrafo, anche Venturi si oppose a tale provvedimento, come testimoniato da diversi documenti conservati presso il fondo Venturi di Pisa (cfr. FAV, faldone XXXIX "Pratiche ministeriali", documenti non numerati). Per un quadro generale della vicenda si veda BERARDI 2014, p. 184.

¹³⁷² Presidente venne eletto invece Paolo Mantegazza, medico, antropologo e senatore con cui i Brogi avevano già da anni una interessante collaborazione (ad esempio, il senatore aveva pubblicato insieme a Giacomo l'*Atlante della espressione del dolore* nel 1876, e avrebbe scritto poi nel 1895 un testo per il volume di Carlo dedicato al ritratto in fotografia). Sul tema si vedano ad esempio PUORTO 1996, pp. 23-25, CHIOZZI 2014, ROSSELLI 2014, e BROGI 1895.

¹³⁷³ Cfr. LUSINI 1994.

¹³⁷⁴ Cfr. VALENTE 1986, p. 24.

¹³⁷⁵ Il già citato BROGI 1895.

furono invece completamente distrutte nei bombardamenti del 1944 e nell'alluvione del 1966¹³⁷⁶.

Passando all'analisi del rapporto dello stabilimento Brogi con Adolfo Venturi, possiamo sicuramente affermare che quest'ultimo lo apprezzasse molto e ne seguisse con attenzione l'attività, come dimostrano ad esempio le menzioni sulla sua rivista *L'Arte*, nella sezione riservata alle nuove pubblicazioni fotografiche delle ditte più importanti. Ad esempio, nei fascicoli I-II della prima annata (1898) si dava notizia della campagna Brogi in Sicilia, aggiungendo: «Noi che abbiamo esaminato questo catalogo, possiamo sinceramente rallegrarci con la Casa Brogi per avere compiuto un'opera veramente utile all'arte e di grande aiuto agli studi»¹³⁷⁷, mentre nel fascicolo III-IV dello stesso volume, si dava notizia in anteprima delle future campagne in Piemonte e Liguria¹³⁷⁸.

L'interesse di Venturi per la casa Brogi è confermato dalla abbondante presenza di fotografie ad essa attribuibili all'interno sia dell'Archivio Storico Fotografico da lui fondato alla Sapienza, che della sua pubblicazione più importante, ovvero la *Storia dell'arte italiana*. All'interno dell'Archivio sono conservate circa 2.615 fotografie Brogi (corrispondenti al 3,99 % delle fotografie totali)¹³⁷⁹. Non è un numero esagerato, ma comunque posiziona la ditta al terzo posto come presenza all'interno della fototeca, dopo Alinari e Anderson (come abbiamo visto con rispettivamente 10.685 e 7.988 foto). Più o meno le percentuali coincidono con la presenza degli stessi autori all'interno della *Storia dell'arte italiana*, dove Brogi si colloca ugualmente al terzo posto, dopo le due ditte sopracitate, con 923 immagini totali¹³⁸⁰ (una simile proporzione era del resto comune più o meno in tutte le pubblicazioni italiane dell'epoca, come si può desumere dagli studi statistici di Amedeo Benedetti)¹³⁸¹.

Su diverse fotografie Brogi conservate presso il nostro archivio si conservano inoltre annotazioni attribuibili a Venturi, la maggior parte delle quali dedicate appunto alla pubblicazione delle stesse all'interno della *Storia*¹³⁸². Purtroppo, non si conservano invece

¹³⁷⁶ Cfr. ITINERARIO TOSCANO 1989, p. 213.

¹³⁷⁷ Cfr. VENTURI 1898e.

¹³⁷⁸ Cfr. VENTURI 1898f.

¹³⁷⁹ Solo una delle quali di grande formato (cfr. appendice 2).

¹³⁸⁰ La consistenza esatta è stata verificata da Amedeo Benedetti, e pubblicata in BENEDETTI 2011, p. 129. Sul tema si veda l'appendice 3 del presente elaborato.

¹³⁸¹ BENEDETTI 2011.

¹³⁸² Si conserva ad esempio nella cartella "Sansovino" una foto recante annotazioni per la pubblicazione sia al verso che al recto, riprodotte la scultura di *Bacco giovane* (o *Bacco fanciullo*): al recto sono segnate le dimensioni da seguire e il taglio da effettuare, sul verso invece l'indicazione di pubblicare la foto affrontata ad un'altra immagine (figg. 191-192). Tutte le indicazioni risultano seguite alla lettera nella pubblicazione, in VENTURI 1901-1940, vol. X, tomo I, p. 177, figg. 135, 136, in cui la foto è pubblicata affettivamente tagliata e

documenti che ne attestino un utilizzo specifico per fini didattici¹³⁸³, ma è comunque assai probabile che Venturi se ne servisse anche a questo scopo. Un indizio in questo senso è fornito dal carteggio del figlio Lionello Venturi con la ditta (conservato presso l'Archivio Lionello Venturi della Sapienza)¹³⁸⁴, in cui sono citati diversi ordini di foto e diapositive da parte dello studioso per le sue lezioni all'Università di Torino. Come è noto, infatti, Lionello (come molti altri allievi di Adolfo poi saliti in cattedra) seguiva il metodo didattico paterno, compresi i fotografi da cui rifornirsi.

Un elemento fondamentale per ricostruire il rapporto intercorso tra Adolfo Venturi e la ditta fiorentina sono tre lettere conservate presso il Fondo Venturi della Scuola Normale Superiore di Pisa, che testimoniano un legame di amicizia e collaborazione professionale dello studioso in particolare con Carlo Brogi, e quindi, come abbiamo visto anche per le ditte Alinari e Anderson, con il rappresentante della seconda generazione (sebbene infatti una lettera risulti attribuita a Giacomo Brogi, per evidenza cronologica è possibile affermare che esse siano tutte relative ad un periodo successivo alla sua scomparsa)¹³⁸⁵.

La prima lettera, di febbraio 1884, ci suggerisce che un legame importante con la ditta risalisse già al periodo modenese dello studioso. Nonostante la firma Giacomo Brogi, grazie ad un confronto calligrafico è possibile affermare che la lettera fosse invece di Carlo, che

affrontata ad un'altra fotografia Brogi della stessa statua vista di profilo (**fig. 193**) (l'unica differenza è che nella stampa conservata in archivio era annotato il numero di figura 133, mentre nel volume edito l'immagine è la figura 135, vi dovette essere quindi un piccolo sfasamento delle illustrazioni nella versione definitiva rispetto ad un iniziale progetto venturiano). L'esempio è interessante anche perché Venturi scelse di pubblicare in questo caso (come in molti altri) due immagini della stessa scultura, vista da diverse angolazioni, a riprova di una sua sensibilità per la lettura soggettiva veicolata dalla fotografia per mezzo dell'inquadratura.

Un'altra fotografia Brogi che conserva interessanti annotazioni per la pubblicazione è una riproduzione del *Genio della Vittoria* di Michelangelo (individuata in una delle cartelle generiche "Michelangelo", armadio 11, cassetto 13), in cui la figura è isolata dal contesto tramite l'eliminazione degli elementi architettonici presenti nello sfondo (**fig. 80**). La foto venne in effetti pubblicata nel tomo II dello stesso vol. X, a p. 56, fig. 45, seguendo alla lettera le indicazioni riportate sulla nostra stampa (**fig. 81**), e anche in questo caso venne affiancata ad altri due dettagli Brogi della stessa scultura vista da punti di vista differenti (anche le fotografie di tali dettagli sono conservate nel nostro archivio, nella medesima cartella "Michelangelo", e recano ritocchi e annotazioni per la pubblicazione riguardanti l'isolamento della scultura dallo sfondo).

Infine, sono conservate in archivio anche fotografie Brogi che presentano ritocchi per la pubblicazione. Ad esempio, si cita una fotografia del cortile di Palazzo Marino di Galeazzo Alessi conservata in doppia copia, con e senza un intervento di obliterazione a pennarello della finestra al centro dell'immagine (**fig. 285**) (armadio 9, cassetto 143, cartella "Alessi Galeazzo"). La versione ritoccata della foto è effettivamente pubblicata in VENTURI 1901-1940, vol. XI, tomo III, p. 627, fig. 558 (**fig. 286**).

¹³⁸³ Ad esempio, non si conservano ricevute Brogi presso l'Archivio Storico della Biblioteca Alessandrina, e nessuna fotografia Brogi è segnata nei bilanci dei primi anni della Scuola, conservati nello stesso archivio.

¹³⁸⁴ Cfr. ALV, Corrispondenza, Fascicolo 118, Carteggio Brogi Giacomo. Le lettere sono tutte datate tra il 1918 e il 1923. Una lettera del 1920 è particolarmente interessante poiché in essa Brogi affermava di non stampare più albumine (che potevano ancora essere ordinate solo fino ad esaurimento scorte), per cui permette di datare a prima di quella data tutte le fotografie della ditta realizzate con tale tecnica.

¹³⁸⁵ Le lettere sono datate infatti tra il 1884 (tre anni dopo la morte di Giacomo) e il 1904. Cfr. FAV, Carteggi Brogi Giacomo e Brogi Carlo.

evidentemente firmava con il nome ufficiale della ditta le comunicazioni di lavoro. Nella lettera il fotografo rispondeva ad un'offerta fattagli precedentemente da Venturi, ringraziandolo per la considerazione in cui teneva il suo lavoro. Anche se non è esplicitato, l'offerta doveva riguardare la documentazione delle opere della Galleria Estense, poiché di seguito nella stessa lettera Carlo chiedeva allo studioso aiuto su come presentare la domanda per fotografare all'interno della Galleria, e di fornirgli la lista dei quadri da riprodurre. Le informazioni contenute nella lettera e il tono utilizzato inducono a pensare che non fosse tanto interesse di Brogi effettuare tale documentazione, ma di Venturi. Il fotografo arrivava infatti anche a porre delle condizioni, specificando che solo se avesse avuto l'appoggio dello studioso per ottenere dal Ministero l'esclusività di tali riproduzioni, sarebbe stato motivato a effettuare il lavoro in quell'anno (avvisando che, in ogni caso, non avrebbe potuto inviare un operatore prima della metà di agosto). Verrebbe perciò da pensare che Venturi avesse in mente di pubblicare una nuova versione de *La R. Galleria Estense in Modena*, stavolta con illustrazioni fotografiche (come è noto il volume era infatti uscito due anni prima, nel 1882, con illustrazioni a incisione)¹³⁸⁶, o comunque una nuova pubblicazione sul tema. In effetti, sebbene il libro del 1882 fosse il «primo effettivo catalogo d'una Galleria dinastica italiana»¹³⁸⁷, Venturi intendeva con questo raccontare la storia della raccolta nel suo articolato insieme, per poi in seguito procedere alla redazione del vero e proprio catalogo, formulato per schede dedicate alle singole opere¹³⁸⁸. Nel volume stesso si legge infatti:

«il lettore cortese voglia ricordarsi, a scusa delle lacune che trovasse nel libro, come occorresse non di rivedere, ma di rifar da capo il catalogo: di scoprir quasi per ogni quadro i nomi degli autori, le date, le ragioni del soggetto, i ricordi della provenienza e le vicende molteplici: di ricostruire insomma tutto il passato della Galleria [...] A poco a poco le notizie si raggrupparono, si classificarono, si rischiararono reciprocamente; e pensai di metter mano alla stampa. Ma la distribuzione di un catalogo veniva a togliere le notizie raccolte dal loro quadro, a slegarle dal loro mazzo, a far perder loro il nesso e la continuità: e perciò pensai di pubblicare preventivamente una storia della R. Galleria Estense in Modena»¹³⁸⁹.

In effetti, come osservato da Jadranka Bentini, il 1884 fu «un anno chiave per le sorti della galleria estense e per le speranze del giovane ispettore»¹³⁹⁰. In quell'anno erano infatti uscite

¹³⁸⁶ VENTURI 1882. Sull'illustrazione di tale pubblicazione si veda VALERI 1996.

¹³⁸⁷ Cfr. CAVICCHIOLI 2018, p. 194.

¹³⁸⁸ Su questo tema si veda anche l'opinione di Silvia Danesi Squarzina in DANESI SQUARZINA 2008, p. 61, secondo cui Venturi «afferra prima di altri l'importanza di conservare le collezioni come organismi storici, nella loro interezza, e di approfondire le vicende della formazione anche al fine delle attribuzioni. L'indagine sulla singola opera è un gradino successivo, dopo la ricostruzione dei passi fatti dalla committenza».

¹³⁸⁹ Cfr. VENTURI 1882, pp. 9-10.

¹³⁹⁰ Cfr. BENTINI 1994, p. 129.

due recensioni di Setti e Frizzoni al volume edito due anni prima, Venturi aveva ricevuto la visita di Cavalcaselle¹³⁹¹, e soprattutto era impegnato nel trasporto del patrimonio estense nella sede definitiva dell'ex-albergo arti. Forse proprio l'occasione del trasferimento in particolare poteva aver spinto lo studioso a pensare di redigere il nuovo catalogo per schede. Probabilmente però il progetto per la riproduzione fotografica delle opere da parte di Brogi, come tutto il nuovo catalogo, non dovette andare in porto, poiché non si registrano pubblicazioni di questo genere, e anche nei cataloghi successivi della ditta non sembra mai comparire nessuna fotografia scattata a Modena¹³⁹².

Quello che non si spiega, in ogni caso, è come solo due anni dopo la scelta (ben consapevole) di non affidare alla fotografia l'illustrazione dell'importante volume sulla Galleria di cui era Ispettore, perché ritenuta ancora troppo acerba per quanto riguardava la riproduzione della pittura, Venturi potesse voler tornare sull'argomento tentando una via differente, quando non molto era cambiato nell'evoluzione della tecnica e nella resa delle superfici pittoriche rispetto al 1882. L'unica ipotesi che potrebbe forse spiegare questa stranezza è quella di un errore di datazione della lettera. Una postdatazione della lettera al 1894 (ipotizzando che l'ultimo 8 fosse stato scritto al posto del 9 per una svista), ad esempio, spiegherebbe perfettamente la questione. Il 1894 è infatti l'anno in cui venne effettuato il famoso riordino della Galleria, in occasione del quale Venturi pensò certamente ad una nuova pubblicazione sul tema (come testimoniato nel carteggio tra lo studioso e il nuovo direttore Giulio Cantalamessa), che però non andò mai in porto¹³⁹³. A sostegno di questa versione vi è il fatto che, come abbiamo visto nei paragrafi precedenti, nel 1893 Alinari aveva comunicato a Venturi di non riuscire a recarsi a Modena (forse in seguito quindi ad una simile proposta), e proprio nel 1894 invece Anderson scattò fotografie dei quadri della Galleria Estense¹³⁹⁴.

Che il lavoro di Anderson sia stato svolto nel 1894 è testimoniato da una cartolina postale dell'aprile di quell'anno, inviata da Cantalamessa a Venturi, in cui si legge: «gran parte del maggio se ne andrà col lasciare la galleria ai lavori di Anderson, per cui sono giunte già parecchie casse di lastre e di altro riguardante l'arte sua»¹³⁹⁵. Il nuovo allestimento della

¹³⁹¹ Cfr. AGOSTI 1996a, p. 68.

¹³⁹² Cfr. ad esempio BROGI 1907b, BROGI 1912, BROGI 1926.

¹³⁹³ Su questo cfr. AGOSTI 1996a, p. 119. Sul riordino della Galleria Estense e sul rapporto tra Venturi e il nuovo direttore Cantalamessa si vedano BOSI MARAMOTTI 1994 e le lettere scambiate tra i due tra il 1893-1894, in cui più volte si parla di una pubblicazione sulla Galleria (una "guida"), progettata dai due ma che non andò mai in porto a causa del rifiuto da parte dei vari editori interpellati (cfr. FAV, carteggio Cantalamessa Giulio, in particolare le lettere del 7 dicembre 1893, del 4 gennaio 1894, del 13 gennaio 1894, del 15 gennaio 1894, del 27 gennaio 1894, in cui si citano proposte al Ministero, al Sarasino, allo Zanichelli, alla Società tipografica modenese, nessuna delle quali però andò mai in porto).

¹³⁹⁴ Poi incluse nel catalogo del 1898 (cfr. ANDERSON 1898b, pp. 42-44).

¹³⁹⁵ Cfr. FAV, carteggio Cantalamessa Giulio, cartolina del 19 aprile 1894.

Galleria venne poi inaugurato all'inizio di giugno, ciò spiega anche l'urgenza di Venturi a voler far effettuare le riproduzioni prima di quella data¹³⁹⁶. Se la lettera Brogi fosse realmente datata al 1894 sarebbe perciò ipotizzabile una richiesta da parte di Venturi ad Anderson a seguito di un rifiuto da parte delle due ditte fiorentine, che infatti come abbiamo visto non scattarono mai fotografie a Modena¹³⁹⁷.

Questa ipotesi di postdatazione della prima lettera conservata posticiperebbe però ovviamente l'inizio dei rapporti documentati tra Venturi e Brogi, collocandolo ad un periodo successivo a quello modenese, in cui lo studioso si trovava già a Roma, impiegato presso il Ministero (tra l'altro però lo posizionerebbe appunto in contemporanea all'avvio dei rapporti con Alinari e Anderson). In ogni caso, sia che si trattasse del 1884 che del 1894, è comunque interessante vedere come già in un momento così precoce il legame di Venturi con Brogi fosse maturo, e come lo studioso tenesse in considerazione il suo lavoro, tanto da volergli affidare un compito così importante come quello di fotografare le opere della sua Galleria Estense.

Un'altra interessante questione che emerge dalla lettura del carteggio pisano riguarda il ruolo di Venturi come interlocutore di Carlo Brogi rispetto alle sue battaglie politiche per la tutela della categoria. In due lettere del 1904 il fotografo affrontava infatti con Venturi il problema, in maniera anche molto accorata e confidenziale¹³⁹⁸. Le missive sono importanti come testimonianza dell'attività del fotografo in questo campo¹³⁹⁹, ma anche perché mostrano come già a cavallo tra i due secoli Venturi fosse effettivamente un punto di riferimento per i fotografi, un interlocutore essenziale.

Prima di affrontare il contenuto delle due lettere, conviene aprire una piccolissima parentesi per riassumere quanto stava accadendo in quel periodo in Italia. Il 1904 fu cruciale nelle battaglie dei fotografi italiani per la tutela del loro lavoro, poiché come si è già più volte accennato nel maggio di quell'anno, probabilmente in risposta ad un accordo stipulato poco prima proprio da Brogi insieme alle altre due maggiori case fotografiche editrici del tempo, Alinari e Anderson, per regolare le tariffe per le riproduzioni di opere d'arte conservate in Musei e Gallerie statali¹⁴⁰⁰, una circolare ministeriale impose la sospensione dei permessi di fotografare gli oggetti d'arte esposti in tali luoghi (in attesa di un nuovo regolamento, che permettesse di applicare alcune norme contenute in una legge del 12 giugno 1902). La circolare destò

¹³⁹⁶ Cfr. FAV, carteggio Cantalamessa Giulio, lettera del 30 maggio 1894.

¹³⁹⁷ Neppure Alinari sembra infatti aver mai riprodotto i quadri estensi (cfr. ALINARI 1900b, in particolare p. 10).

¹³⁹⁸ Cfr. FAV, carteggio Brogi Carlo, lettere del 23 giugno e 13 settembre 1904.

¹³⁹⁹ Anche se dopo il 1904 Carlo Brogi non si occupò più di questioni politiche.

¹⁴⁰⁰ Come osservato in TOMASSINI 1897b, pp. 67-68.

ovviamente una forte reazione da parte dei fotografi, che vedevano fortemente minacciati i loro interessi. Oltre al problema della sospensione, ad agitare i fotografi si aggiungeva la probabile introduzione nel nuovo regolamento dell'obbligo di consegna di un negativo per ogni riproduzione e per ogni formato, oltre al pagamento di una tassa (entrambe norme poi effettivamente incluse nel nuovo regolamento, emanato nel luglio successivo). Sia Brogi che Alinari si espressero in merito sulle pagine del *Bullettino della S.F.I.* e cercarono di coinvolgere personalità eminenti a perorare la loro causa¹⁴⁰¹, Brogi pubblicò anche un opuscolo dal titolo *A proposito del divieto fatto ai fotografi di trarre riproduzioni nei Musei e Gallerie dello Stato*¹⁴⁰². La revoca dei permessi ebbe poi in concreto breve durata, ma il regolamento emanato dal Ministero per regolare la materia apparve comunque oneroso per la categoria.

Tornando alle lettere di Brogi a Venturi, la prima, del giugno di quell'anno e quindi subito posteriore all'emanazione della circolare, Brogi si diceva deluso dopo la «notizia confortante» contenuta in una precedente lettera di Venturi, che lo aveva fatto ben sperare in un risultato diverso. Nella lettera egli appariva molto adirato per la «ridicola ed arbitraria proibizione» governativa, e minacciava che se effettivamente fosse stato approvato il «regolamento con la balorda mostruosità di obbligare i fotografi a rilasciare al Ministero una negativa di qualsiasi riproduzione che eseguiranno» e la loro causa fosse rimasta indifesa, essi si sarebbero uniti per boicottare il governo, non fotografando più nessuna opera statale. Il fotografo invitava poi Venturi a fare tutto ciò che era in suo potere per eliminare il problema, specificando di sapere che non avesse «bisogno di esortazioni» in proposito, e confermando quindi che lo studioso dovesse essersi già schierato dalla parte dei fotografi¹⁴⁰³.

Nella seconda lettera, molto lunga, datata settembre 1904, Brogi scriveva nuovamente a Venturi per perorare la sua causa, sottolineando come la questione riguardasse tanto i fotografi quanto gli studiosi. Nella lettera spiegava come le agitazioni dei fotografi non avrebbero avuto nessuna efficacia se si fosse creduto che fossero in gioco solo i loro interessi, e pertanto chiedeva di alzare la voce anche a persone come lui «o come Frizzoni e tante altre, non a difesa degli interessi industriali ma a tutela degli studi, della cultura e del sentimento intellettuale che trovano nella produzione fotografica il principale fattore di propaganda e di progresso». Quello che chiedeva ad esempio a Venturi era di scrivere «con la sua autorevole penna» per fare giustizia, spiegando quanto l'opera dei fotografi fosse utile per la storia dell'arte (in particolare

¹⁴⁰¹ Cfr. BROGI 1904b e ALINARI 1904a, sul tema si veda anche VALENTE 1986. Oltre a Venturi, fu interpellato da Brogi a sostegno della causa anche Corrado Ricci (per il rapporto tra lo studioso e il fotografo si veda CANALI 1999, in particolare pp. 277-283).

¹⁴⁰² Il testo apparve anche come articolo nel *Bullettino della Società Fotografica Italiana* (cfr. BROGI 1904b).

¹⁴⁰³ Come abbiamo visto avesse fatto già nel 1893.

un intervento di Venturi sarebbe stato necessario secondo Brogi per controbattere una possibile difesa di tale provvedimento da parte del giornale fiorentino *Il Marzocco*)¹⁴⁰⁴, e definendolo «colui che può attestare imparzialmente quanto sia stata utile l'opera dei fotografi». Non sembrano esistere articoli di Venturi sull'argomento, si conservano però presso l'Archivio Storico del Gabinetto Nazionale delle Stampe numerosi documenti che attestano un suo interessamento sulla questione, anche in merito a Brogi stesso. In una minuta del 24 maggio 1904 (quindi relativa alla circolare e precedente al regolamento), ad esempio, scriveva alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti:

«Oggi che i monumenti e le raccolte più importanti delle città principali d'Italia sono state fotografate, la sospensione colpisce in ispecial modo le riproduzioni di opere d'arte poco note, esistenti ne' monumenti regionali lontani dai maggiori centri. Per esempio, proprio in questi giorni ho persuaso il fotografo Brogi di Firenze a iniziare una serie di monografie, dirò così, fotografiche; e cioè di riprodurre in ogni particolare questo o quel monumento, o di raccogliere ogni serie completa di fotografie in un albo [...]. Io ho persuaso il Cav. Brogi che gli stabilimenti fotografici, i quali non si propongano di servire agli scopi scientifici, cadranno vinti dalla cartolina, che sfrutta il loro lavoro, quando sia volto a ottenere effetti pittoreschi e a contendere i superficiali amatori. Ora se il Cav. Brogi, seguendo il mio consiglio, si metterà in questi giorni che sono i più utili dell'anno a riproduzioni fotografiche, sarà colpito dal veto ministeriale. E alla fin fine ne deriverà un danno ai buoni intendimenti del fotografo e degli studiosi. Sarà una perdita di tempo prezioso! [...] Ogni ostacolo a ritenere l'immagine delle nostre cose belle, purtroppo ignorate ancora in gran parte, e quindi ogni sospensione a ricavare fotografie per iscopi scientifici nei monumenti regionali, si risolve in una sospensione degli studi, come in una chiusura improvvisa di corsi di insegnamento pubblico»¹⁴⁰⁵.

Tale documento, insieme al linguaggio usato e i temi affrontati nelle due lettere pisane del 1904, fanno intendere inoltre che vi fosse una certa confidenza tra i due, e che dovesse essere in atto in quel periodo una importante collaborazione professionale. In entrambe, collateralmente al problema delle nuove disposizioni governative, compaiono infatti anche riferimenti a campagne e progetti coinvolgenti entrambe le parti. Spesso, ad esempio, il fotografo citava negativi o fotografie richiesti dallo studioso, purtroppo sempre in maniera piuttosto vaga e di difficile verifica, che però lascia ipotizzare si potesse trattare di commissioni ad hoc e non di acquisti da

¹⁴⁰⁴ Con cui Venturi aveva già avuto scontri negli anni precedenti (cfr. il paragrafo *Gli attacchi del «Marzocco»* in AGOSTI 1996a, pp. 129-131).

¹⁴⁰⁵ La minuta non presenta un destinatario, ma si conserva insieme ad una seconda missiva del 31 maggio seguente, esplicitamente inviata allo stesso destinatario della prima per mancata risposta, che è appunto indirizzata al «Ministero dell'Istruzione. Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti» (cfr. ASGNS, scatola "Manoscritti di Adolfo Venturi", fascicolo "1904").

catalogo, o comunque che vi fossero, come nel caso degli altri fotografi già analizzati, reciproche influenze nella scelta dei soggetti da riprodurre.

Un esempio di plausibile commissione riguarda delle riproduzioni da effettuare ad Assisi, citate (in maniera indiretta) da Brogi in entrambe le lettere del 1904. Nella prima, il fotografo scriveva che l'«atto pazzesco» del nuovo regolamento andava a disturbare i «piani combinati» tra i due, che evidentemente avevano in programma la realizzazione di fotografie ad Assisi (subito di seguito infatti il fotografo specificava di non ritenere in ogni caso più conveniente effettuare le riproduzioni pianificate nella città umbra, dopo aver sentito che Alinari era stato costretto a dirottarvi il suo operatore a causa delle nuove disposizioni). Nella seconda lettera il fotografo ritornava di sfuggita sull'argomento, avvisando Venturi che probabilmente non vi avrebbe inviato il suo operatore, come forma di protesta contro gli obblighi del nuovo regolamento. È probabile che effettivamente a quel punto i piani furono abbandonati, poiché non sono presenti fotografie di Assisi attribuibili a Brogi nelle varie pubblicazioni di Venturi del periodo sul tema, assenti anche nel catalogo successivo della ditta¹⁴⁰⁶. Venturi doveva però tenere molto a tali riproduzioni, tanto che, come già accennato nel capitolo III del presente studio, commissionò alla fine la campagna ad Assisi al Gabinetto Fotografico di Giovanni Gargioli (scelto quindi probabilmente per aggirare il problema del provvedimento governativo), che eseguì nella città umbra centoventi riproduzioni delle due Basiliche¹⁴⁰⁷.

Un altro esempio è individuabile anche in un altro passo della lettera di giugno 1904, in cui Brogi scriveva di non essersi dimenticato «dei negativi da farsi in Orsanmichele», che assicurava sarebbero stati fatti entro qualche giorno¹⁴⁰⁸.

¹⁴⁰⁶ Per quanto riguarda le pubblicazioni, infatti, non compaiono foto Brogi di Assisi né nei volumi della *Storia dell'arte* di quegli anni, né nell'articolo su *Le "vele" di Assisi* del 1906 (illustrato con fotografie Anderson, cfr. VENTURI 1906), né ancora nel libro *La Basilica di Assisi* del 1908 (illustrato per la maggior parte con zincotipie tratte da disegni di Gino Venanzi, e con solo 6 fototipie e 4 fotoincisioni, senza però riferimento all'autore degli scatti, cfr. VENTURI 1908). Per il catalogo della ditta, cfr. BROGI 1912.

Va detto che sono presenti in realtà circa 20 fotografie Brogi della Basilica di San Francesco di Assisi all'interno della nostra fototeca (armadio 10, cassetto 27 e armadio 15, cassetto 107), probabilmente però da attribuire all'attività di Pietro Toesca (la maggior parte hanno per soggetto gli affreschi di Cimabue, inoltre molte sono datate al 1936 e presentano il nome dello studioso annotato sul verso).

¹⁴⁰⁷ Risale infatti a quel momento la prima attestazione di una committenza di Venturi a Gargioli, che da quel momento in poi realizzò diverse campagne per lo studioso (come accennato nel primo paragrafo attraverso un accordo economico che prevedeva la divisione al 50% delle spese di produzione e la rinuncia alla proprietà sui negativi da parte di Venturi). Le fotografie di Assisi, riproducenti nel dettaglio i cicli decorativi, furono poi effettivamente utilizzate da Venturi all'interno della *Storia dell'arte italiana*. Il fatto che si trattasse di fotografie di dettagli può indurre a pensare che fosse a queste che Venturi si riferiva nella citata lettera al Ministero del 24 maggio 1904. Sul tema si vedano anche CESTELLI GUIDI 2018, pp. 69-71 e i paragrafi V.1 e III.3 del presente studio.

¹⁴⁰⁸ In effetti sono presenti diverse foto di Orsanmichele nel catalogo dedicato a Firenze del 1907 (cfr. BROGI 1907a, pp. 14-15), bisognerebbe però capire se alcune di esse possano essere quelle a cui si riferiva nella lettera del 1904 o se invece si trattava di altre fatte appositamente e in esclusiva per Venturi. Anche se verrebbe spontaneo pensare che potesse trattarsi di illustrazioni per il volume successivo della *Storia dell'arte*, il IV, su *La scultura*

In entrambi i casi, sembrerebbe trattarsi di fotografie da realizzarsi appositamente per Venturi, e quindi di vere e proprie commissioni. L'acquisto di fotografie Brogi su commissione da parte di Venturi è del resto confermato, anche se per un periodo più tardo (successivo alla morte di Carlo, come accennato avvenuta nel 1925), dalla presenza presso la Fototeca Zeri di 9 fotografie di dipinti datate al 1930, che riportano al verso l'annotazione «Commissione Sen. [o in alcuni casi Prof.] A. Venturi»¹⁴⁰⁹. Grazie alla presenza nella Fototeca bolognese anche di altre fotografie realizzate dalla ditta fuori catalogo per conto di privati come collezionisti, studiosi, galleristi e mercanti, sappiamo che effettivamente lo stabilimento lavorava spesso in questa modalità (per le fotografie su commissione utilizzava però gli stessi criteri usati per le altre fotografie, ovvero le stesse tecniche, l'apposizione del numero di serie, e così via, è difficile quindi distinguerle con certezza rispetto a quelle acquistate da catalogo in mancanza di specifiche annotazioni)¹⁴¹⁰.

Non è da escludersi, però, che nei citati casi potesse trattarsi di suggerimenti circa le opere da fotografare e le campagne da effettuare (utili per i cataloghi della ditta ma che tornassero anche a vantaggio dei suoi studi), e non di vere e proprie commissioni in esclusiva. Sicuramente, come si diceva, vi furono in generale in quel periodo reciproche influenze e continui contatti tra i due, con costanti aggiornamenti circa le campagne in corso, ma vi furono certamente da parte dello studioso anche veri e propri indirizzamenti nella composizione dei cataloghi della ditta.

Presso l'Archivio Storico del Gabinetto Nazionale delle Stampe si conserva infatti una lettera del 1902 in cui il fotografo chiedeva espressamente un «programma dei lavori» da far eseguire

del Trecento e le sue origini (1906), comunque, al suo interno nessuna delle fotografie di opere in quella chiesa risulta attribuita a Brogi (la maggior parte sono Alinari), e non sembrano presenti fotografie Brogi della chiesa di Orsanmichele neanche nel nostro archivio.

¹⁴⁰⁹ Cfr. le relative schede pubblicate online nel catalogo della Fototeca (http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/ricerca.v2.jsp?decorator=layout_resp&apply=true&percorso_ricerca=F&sortby=AUTORE&batch=10&view=list&locale=it&fulltextF=Venturi%2C+Adolfo) e MAMBELLI 2014, p. 81. Purtroppo, non è possibile sapere attraverso quali canali questi fototipi siano pervenuti nella raccolta, quello che però è noto è che nel 1958 cinquantamila negativi Brogi furono ceduti dalla ditta al conte Vittorio Cini, allora presidente della Società Alinari, e Federico Zeri venne chiamato per aiutare nell'identificazione dell'ingente materiale, che non rientrava nei cataloghi pubblicati da Brogi, poiché appunto eseguito su commissione speciale di studiosi o artisti. È possibile quindi che Zeri abbia recuperato alcune stampe Brogi in quell'occasione, in cambio della sua consulenza. Ringrazio Francesca Mambelli per avermi fornito queste preziose informazioni.

¹⁴¹⁰ Le altre fotografie realizzate dalla ditta per conto di privati presenti nella Fototeca bolognese sono state studiate da Francesca Mambelli in MAMBELLI 2014, con particolare riferimento al caso di Elia Volpi. Il caso delle fotografie commissionate da Volpi allo stabilimento Brogi è stato affrontato anche da Patrizia Cappellini, in occasione del citato webinar internazionale *La fotografia e i suoi usi nel mercato artistico (1880-1939)* (il video dell'intervento è pubblicato online al link youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=5oTyf3bnn0E>).

Questo conferma quindi la possibilità che anche alcune fotografie conservate presso il nostro Archivio Storico Fotografico possano essere state realizzate su specifica commissione, pur non essendo possibile allo stato attuale della ricerca individuarle.

al suo operatore a Milano¹⁴¹¹, a cui lo studioso rispondeva che glielo avrebbe inviato, dichiarandosi «lietissimo della sua richiesta»¹⁴¹².

Un altro esempio più specifico ci è fornito ancora dalla lettera di settembre 1904, in cui Brogi scriveva di trovarsi, sempre come conseguenza delle nuove disposizioni ministeriali, che lo avevano costretto a interrompere diversi lavori, ad avere una certa provvista di lastre di grandi dimensioni, da dover impiegare al più presto per non finire sprecate. Chiedeva quindi a Venturi un suggerimento su delle «gallerie non governative» su cui potersi orientare, che avessero opere tali da consentire la riproduzione in grande formato. Tale aneddoto conferma che il parere di Venturi fosse rilevante per la ditta nella scelta delle opere da riprodurre, e spesso appositamente richiesto. Rilevante era sicuramente anche a causa del necessario appoggio per l'ottenimento dei permessi, infatti il fotografo, sempre nella stessa lettera, chiedeva poi a Venturi di intercedere per ottenere l'autorizzazione a fotografare alcune gallerie di Roma, tra cui le Sciarra, Barberini e Rospigliosi. Non sappiamo purtroppo come si sviluppò la vicenda, ma se la documentazione della Galleria Sciarra non compare mai nei cataloghi successivi della ditta, nel catalogo del 1912 sono presenti invece una campagna alla Galleria Barberini e tre opere di proprietà Rospigliosi che potrebbero coincidere con tale richiesta¹⁴¹³ (poiché non ancora presenti nei cataloghi precedenti al 1904)¹⁴¹⁴.

Un ultimo caso interessante da analizzare riguarda poi la campagna di Brogi a Siena, in cui sembra essersi verificata una situazione opposta. Il fotografo, sempre nella stessa lettera di settembre 1904, comunicava a Venturi di aver dovuto interrompere la “serie senese” a San Gimignano. È di quell'anno in effetti il catalogo speciale della ditta dedicato alla provincia di Siena (comprendente documentazione di Siena città, Colle Val d'Elsa, Monte Oliveto Maggiore, Volterra e appunto San Gimignano)¹⁴¹⁵, e dello stesso anno è anche l'articolo di Venturi *La scultura senese nel Trecento*, pubblicato su *L'Arte* e illustrato esclusivamente con fotografie Brogi¹⁴¹⁶. In quel caso, però, la lettera non si riferiva a una commissione realizzata dal fotografo per Venturi o effettuata su diretto suggerimento, ma più verosimilmente di un semplice aggiornamento su una campagna di suo interesse. Nello stesso anno si era tenuta infatti

¹⁴¹¹ ASGNS, scatola “Manoscritti di Adolfo Venturi”, fascicolo “1902”, lettera di Carlo Brogi a Venturi datata 24 maggio 1902.

¹⁴¹² ASGNS, scatola “Manoscritti di Adolfo Venturi”, fascicolo “1902”, lettera di Venturi a Carlo Brogi datata 31 maggio 1902.

¹⁴¹³ Cfr. BROGI 1912, pp. 89-90 e 117-118.

¹⁴¹⁴ Nel catalogo delle pitture dell'anno precedente c'erano solo tre opere della Galleria Barberini e gli affreschi di Palazzo Rospigliosi (cfr. BROGI 1903, pp. 116 e 131). La datazione delle fotografie scattate presso la Barberini a quel periodo sembra plausibile anche rispetto ai numeri d'inventario.

¹⁴¹⁵ Cfr. BROGI 1904a.

¹⁴¹⁶ Cfr. VENTURI 1904a.

a Siena la grande esposizione di arte senese, coordinata da Corrado Ricci, in occasione della quale era stata affidata a Brogi una campagna fotografica di documentazione delle opere d'arte senesi conservate a Firenze e in altre città e di quelle esposte in mostra¹⁴¹⁷. Fu senz'altro quell'evento quindi a suscitare la contemporanea campagna del fotografo a Siena e San Gimignano, e fu quindi probabilmente in quel caso la disponibilità di fotografie Brogi, insieme ovviamente all'attenzione generale di quel periodo per l'arte senese¹⁴¹⁸, ad aver spinto Venturi a scrivere l'articolo e non viceversa.

Riassumendo, è quindi possibile verificare nel caso di Brogi un forte interesse dello studioso per il lavoro della ditta, così come un altrettanto forte interesse della ditta per l'opinione dello studioso. È possibile affermare che, almeno a cavallo tra Otto e Novecento, vi fu certamente tra i due un fertile rapporto di scambio, e che l'attività di Brogi venne largamente influenzata da esso, sia attraverso i consigli circa le campagne da effettuare, sia tramite vere e proprie commissioni. Pur non conservandosi corrispondenza per gli anni successivi al 1904, inoltre, si può comunque ritenere che il legame con Brogi non si sia interrotto a quella data, ma sia anzi continuato fino alla scomparsa di Venturi. A suggerire una tale ipotesi sono la forte presenza di immagini della ditta anche in tutti i successivi volumi della *Storia dell'arte italiana* e altra

¹⁴¹⁷ Cfr. BROGI 1904c. Sul ruolo di Corrado Ricci nel coinvolgimento di Brogi nel progetto si veda CANALI 1999, p. 277. Sulla mostra e sul ruolo di Corrado Ricci in generale si vedano invece RICCI 1904 e ANTICA ARTE SENESE 1904, in cui però non si fa mai riferimento al lavoro di Brogi. In particolare, il catalogo generale è illustrato con poche foto, tutte Alinari. Al suo interno compare anche la sala XXXIX, in cui risultano esposte 211 fotografie, tra i cui autori troviamo Ricci e altri ma non Brogi, è quindi probabile che le sue foto non fossero finalizzate all'esposizione ma alla documentazione della stessa. Elisa Camporeale riporta infatti nei suoi studi sulla mostra che durante la stessa si vendevano oltre a cartoline cataloghi e guide anche fotografie, in particolare di Alinari e Brogi (di quest'ultimo ne furono vendute 491). La stessa autrice parla della imponente campagna fotografica realizzata in occasione dell'evento: responsabili principali furono Alinari, Brogi e Burton di Firenze, Lombardi di Siena e l'Istituto Italiano di Arti Grafiche. Le riproduzioni furono 383, la maggior parte riguardanti i singoli pezzi esposti e utilizzate in pubblicazioni coeve (tutte insieme sono conservate in quattro album fotografici nella Biblioteca degli Intronati di Siena). Cfr. CAMPOREALE 2004, in particolare pp. 51 e 81-82. Sul tema si vedano anche CAMPOREALE 2005 e CAMPOREALE 2008.

Da notare inoltre che nel 1904 Ricci aveva istituito l'Archivio Fotografico Italiano della Galleria degli Uffizi, che aveva visto la collaborazione dei migliori fotografi soci della locale Società Italiana di Fotografia, tra i quali anche Brogi, come testimoniato da una lettera dello stesso inviata a Ricci il 5 novembre 1903, in cui si leggeva: «Non ho dimenticato l'appello che mi fece: pure l'Archivio Fotografico deve formarsi qui, per la di Lei lodevole iniziativa. Ed intanto rovistando nei fondi dello stabilimento, ho raccolto una discreta messe che mando tutta, la quale salvo a Lei di scartare tutto quanto non può interessare. Non mancherò di mandare un'altra contribuzione appena mi sarà dato metterla insieme» (la lettera, conservata presso la Biblioteca Classense di Ravenna, è citata in CANALI 1999, pp. 280-281).

¹⁴¹⁸ L'occasione ispirò molto studi sull'arte senese, che rispetto a quella di altre città toscane era stata meno trattata. Ad esempio, D'Achiardi si occupò della scultura, D'Ancona della miniatura (su questo discorso e sulle recensioni alla mostra si veda CAMPOREALE 2004, pp. 87-88). Venturi si interessò alla mostra scrivendo una recensione su *L'Arte* (VENTURI 1904b), in cui la lodava ma criticava la mancanza di alcuni artisti e la discontinuità nella ricostruzione della cultura artistica senese proposta. Anche il citato studio venturiano sulla scultura senese del Trecento, dedicato in particolare alla produzione in marmo e pietra poco rappresentata in mostra, risentiva quindi dell'impatto dell'evento.

Sull'interesse di Venturi per le mostre d'arte antica cfr. inoltre AGOSTI 1995b.

documentazione d'archivio già citata: il carteggio del figlio Lionello Venturi con la ditta, conservato presso l'Archivio Lionello Venturi della Sapienza e datato tra il 1918 e il 1923¹⁴¹⁹, e soprattutto le fotografie Brogi realizzate su commissione venturiana nel 1930, conservate presso la Fototeca Zeri di Bologna¹⁴²⁰.

V.6 - Fiorentini

Un altro fotografo che ebbe un interessante rapporto con Venturi fu il Cavalier Pietro Fiorentini di Venezia (1873-1945), specializzato nella riproduzione di opere d'arte (soprattutto della sua città) e parte di una delle più importanti "dinastie" di fotografi veneti, il cui archivio si conserva oggi presso la Fondazione Alinari¹⁴²¹.

Di questo autore, i cui fondi si conservano anche presso altre fototeche di storici dell'arte quali il Civico Archivio Fotografico di Milano (costituito da Luca Beltrami)¹⁴²² e la Fondazione Zeri¹⁴²³, è stato possibile individuare presso l'Archivio Storico Fotografico della Sapienza circa 940 fotografie di medio formato¹⁴²⁴, numerose delle quali attribuibili con certezza alla committenza venturiana. Queste fotografie, insieme a due missive conservate presso il Fondo Venturi della Scuola Normale Superiore di Pisa (datate al 1938 e al 1941)¹⁴²⁵, testimoniano che vi fu con il fotografo veneto un rapporto particolarmente intenso, soprattutto negli ultimi anni di vita dello studioso.

Al di là del contenuto, entrambe le missive presentano un linguaggio colloquiale e mostrano un rapporto piuttosto confidenziale tra i due. Questo, unito ad una fotografia di gruppo ritraente il maestro insieme ai suoi allievi in gita a Venezia scattata da Fiorentini il 30 maggio 1924 conservata nel fondo pisano (**fig. 287**)¹⁴²⁶, e (come vedremo meglio più avanti) alla presenza di

¹⁴¹⁹ Cfr. ALV, Corrispondenza, Fascicolo 118, Carteggio Brogi Giacomo.

¹⁴²⁰ MAMBELLI 2014, p. 81.

¹⁴²¹ A cui fu donato nel 1961 (cfr. SESTI 1987). Sull'attività di questo fotografo si veda ad esempio ZANNIER 1992, p. 14 e i due cataloghi della ditta (cfr. FIORENTINI 1930 e FIORENTINI 1936). Cfr. anche la scheda autore pubblicata online dalla Regione Friuli-Venezia Giulia all'indirizzo: <http://www.ipac.regione.fvg.it/asp/ViewProspEstesa.aspx?idAmb=120&tp=vRAP&pNum=0&idstem=6&tsk=FOTOGRAFO&idScheda=428>.

¹⁴²² Cfr. <http://fotografieincomune.comune.milano.it/FotografieInComune/autori/AUF-3a060-0000007>.

¹⁴²³

Cfr.

http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/ricerca.v2.jsp?locale=it&decorator=layout_resp&apply=true&percorso_ri_cerca=F&filtroautore_F=102&sortby=AUTORE&batch=10

¹⁴²⁴ Cfr. l'appendice 2 di questo elaborato.

¹⁴²⁵ Cfr. FAV, carteggio Fiorentini.

¹⁴²⁶ Cfr. FAV, faldone XXXXVI "Fotografie", fascicolo 1 "Personale".

illustrazioni attribuite al fotografo all'interno della *Storia dell'arte italiana* già a partire dal volume del 1928, permette di sostenere che il rapporto di Venturi con la ditta sia iniziato ben prima del periodo documentato dal carteggio, almeno negli anni Venti. La presenza di cinque fotografie firmate L. Fiorentini rilevata all'interno della nostra fototeca durante il censimento dei medi formati, inoltre, lascia ipotizzare che tale rapporto potesse risalire ad un periodo ancora precedente, e forse addirittura all'epoca del padre di Pietro, Luigi Fiorentini (1847-1901), anch'egli fotografo¹⁴²⁷.

Le due lettere conservate a Pisa trattano specificamente di ordini effettuati dallo studioso alla ditta veneta, e testimoniano un'attività su commissione ed in esclusiva di Pietro Fiorentini per Venturi. Nella lettera del 1938, ad esempio, Fiorentini scriveva a Venturi per chiedere il permesso di fornire la «collezione completa di fotografie di architettura che io ho eseguite per Lei, in parte pubblicate, in parte no»¹⁴²⁸ ad un altro cliente interessato, specificando che sarebbero servite al solo scopo del collezionismo e non per la pubblicazione. In questo modo, il fotografo ci dà sicura testimonianza di essere stato (almeno nel periodo della maturità dello studioso) uno dei fornitori di fiducia di Venturi e di aver realizzato intere campagne per suo conto, suggerendo anche un ulteriore dettaglio, ovvero che queste fossero poi di uso esclusivo del maestro (a meno di avere appunto da lui specifica autorizzazione). Questo aspetto risulta particolarmente interessante perché si tratta dell'unico accenno all'esclusività delle illustrazioni pubblicate da Venturi, che evidentemente attraverso queste campagne (commissionate in gran numero per gli ultimi monumentali volumi della *Storia*, come vedremo non solo a Fiorentini) cercava di proporre al pubblico alcune immagini inedite in anteprima, ancora in un momento in cui ormai la fotografia di riproduzione e le edizioni d'arte illustrate erano ormai diffusissime. Nell'altra lettera, datata marzo 1941¹⁴²⁹, il fotografo scriveva allo studioso, già in precarie condizioni di salute, per rassicurarlo di stare eseguendo le nuove foto da lui richieste. Oltre che dell'attività su commissione, la lettera costituisce perciò testimonianza anche di come il rapporto tra i due si sia protratto fino all'ultimo periodo di vita del maestro (e soprattutto di come questi lavorò fino alla fine senza sosta al suo manuale).

¹⁴²⁷ Sull'attività di questo fotografo cfr. ZANNIER 1992, p. 14 e la scheda autore pubblicata online dalla Regione Friuli Venezia Giulia all'indirizzo: <http://www.ipac.regione.fvg.it/aspx/ViewProspIntermedia.aspx?idScheda=429&tsk=FOTOGRAFO&tp=vRAU&idAmb=120&idstem=5&searchOn=&selTSK=FOTOGRAFO&tipoRic=FOTOGRAFIE&order=1&autoreCerca=C2%A7fiorentini%C2%A7&START=1>. Non è possibile però allo stato attuale della ricerca confermare tale ipotesi, poiché non si conservano documenti che attestino interazione tra i due e nessuna delle fotografie in questione presenta annotazioni.

¹⁴²⁸ Cfr. FAV, carteggio Fiorentini, lettera dell'8 aprile 1938.

¹⁴²⁹ Cfr. FAV, carteggio Fiorentini, lettera del 20 marzo 1941.

La conferma dell'apprezzamento delle fotografie Fiorentini da parte di Venturi e di sue specifiche commissioni al fotografo è fornita dalle fotografie stesse, come accennato conservate in grande quantità presso la fototeca fondata dallo studioso all'Università La Sapienza. Un'attenta ricerca su tali fotografie ha permesso infatti di rilevare che esse si presentino spesso come frutto di campagne specifiche, appositamente commissionate da Venturi piuttosto che acquistate da catalogo. Esse, infatti, mancano sempre di numero di catalogo e sono spesso conservate a decine nella stessa cartella (e pertanto riferibili a uno stesso soggetto)¹⁴³⁰. Molte presentano inoltre annotazioni autografe di Venturi, tutte riconducibili a una funzione editoriale delle fotografie, tramite le quali lo studioso chiedeva spesso che esse fossero pubblicate a piena pagina e senza alterazioni, a conferma quindi plausibilmente di come tali fotografie rispecchiassero le sue idee e fossero state realizzate in base alle sue esigenze. Di particolare rilevanza sono ad esempio le annotazioni individuate su diverse fotografie della chiesa del Redentore di Venezia, sul cui verso Venturi scrisse lunghe note, in cui raccomandava appunto che le immagini venissero pubblicate con «massime dimensioni» e a pagina intera, «senza alterazione alcuna», e avendo cura di mantenere gli effetti di luce e di chiaroscuro¹⁴³¹. In maniera opposta, la funzione editoriale delle fotografie Fiorentini è confermata anche dalla presenza su alcune di esse di forti ritocchi per la pubblicazione. Un esempio per tutti è una fotografia dell'ex Palazzo Priuli (oggi Pesaro) di Padova dell'architetto Vincenzo Scamozzi, la cui intera superficie appare modificata attraverso pesanti interventi pittorici (**fig. 77**), e che troviamo pubblicata in questa versione ritoccata nel volume XI parte III della *Storia dell'arte*¹⁴³².

Molte delle fotografie Fiorentini sono in effetti pubblicate all'interno dei vari volumi della *Storia dell'arte*¹⁴³³, come già accennato a partire dal IX volume - più precisamente dal tomo del 1928 - e in numero sempre più cospicuo (ad esempio sono presenti 108 foto nel volume IX parte VII, 94 nel volume X parte III e 166 nel volume XI parte III). Grazie all'analisi della sua presenza all'interno del manuale possiamo quindi far risalire l'inizio delle commissioni alla ditta veneta almeno al 1928, e affermare che questa divenne da quel momento (e soprattutto nel decennio successivo) una delle maggiori fornitrici di Venturi. Proprio intorno a quell'anno, inoltre, l'arte veneta era oggetto di attenzione anche all'interno dell'attività didattica di Venturi,

¹⁴³⁰ Ad esempio, all'interno della cartella "Palma il Giovane" (armadio 3, cassetto 183), sono conservate 54 foto Fiorentini; nella cartella "Martino da Udine" (armadio 11, cassetto 10) 56 foto Fiorentini; nella cartella "Andrea Palladio" (armadio 2, cassetto 55) 30 foto Fiorentini; ecc.

¹⁴³¹ Le foto sono conservate nella cartella "Andrea Palladio" (armadio 2, cassetto 55). Due di queste risultano pubblicate in VENTURI 1901-1940, vol. XI, parte III, pp. 496-97.

¹⁴³² Cfr. VENTURI 1901-1940, vol. XI, parte III, p. 540, fig. 485.

¹⁴³³ Per il numero esatto e il confronto con gli altri fotografi analizzati si veda l'appendice 3 del presente studio.

come testimoniano i Libretti delle Lezioni conservati presso l'Archivio Storico della Sapienza (tra il 1926 e il 1928 i corsi furono infatti incentrati per la maggior parte sulla pittura veneta e del nord Italia)¹⁴³⁴. È probabile, quindi, che le fotografie Fiorentini siano servite anche a scopo didattico, e non solo editoriale, durante gli ultimi anni della docenza venturiana. Come è noto, del resto, i due aspetti erano strettamente connessi tra loro nell'attività di Venturi, ed era frequente che gli argomenti trattati in aula coincidessero con quelli della ricerca e della produzione scientifica portata avanti dallo studioso nello stesso periodo (e viceversa)¹⁴³⁵.

Nel tentare di comprendere i motivi che spinsero Venturi a rivolgersi proprio a Fiorentini, si può intuire che lo studioso avesse lo scopo di far riprodurre le opere tralasciate o riprodotte in modo a suo avviso insufficiente durante le campagne in territorio veneto delle grandi ditte italiane. Solo a titolo di esempio, la citata chiesa del Redentore a Venezia non risultava presente nei cataloghi Alinari dedicati alla città lagunare se non per due riproduzioni, una fotografia della facciata e una veduta frontale dell'interno¹⁴³⁶. Per questa ragione Venturi dovette commissionare a Fiorentini le altre vedute sia esterne che interne della chiesa e i numerosi dettagli ritenuti necessari per illustrare correttamente le sue architetture palladiane nell'ultimo tomo della *Storia dell'arte italiana*, del 1940 (pubblicati insieme alle due fotografie Alinari, probabilmente già precedentemente in possesso di Venturi ma giudicate insufficienti)¹⁴³⁷.

Quello che non è possibile però sapere allo stato attuale della ricerca è se ci fossero delle ragioni precise in base alle quali, nell'ultimo periodo della sua carriera, Venturi scelse di commissionare le riproduzioni di opere d'arte venete in alcuni casi tale ditta e in altri (anche se in minor parte) all'altra casa veneziana Böhm e all'anconetano Ceccato, qui di seguito analizzati, o se invece la scelta fosse dovuta semplicemente alla disponibilità dell'una o dell'altra a seconda dei casi. Tutti e tre i fotografi erano specializzati infatti nella riproduzione di opere d'arte, e a tutti Venturi commissionò numerose fotografie di opere venete (sia di pittura, che scultura, che architettura) per illustrare gli ultimi volumi della sua *Storia*¹⁴³⁸.

¹⁴³⁴ Cfr. ASS, Attività didattica, aa. 1908-1909/1928-1929.

¹⁴³⁵ Sul tema dei libretti delle lezioni si veda ONORI 2018.

¹⁴³⁶ Cfr. ad esempio ALINARI 1923, p. 41. La chiesa è presente nel catalogo Böhm del 1983, ma in base ai numeri di catalogo è possibile ricondurre la maggior parte delle riproduzioni della stessa a dopo il 1950, e quindi a un periodo posteriore alle commissioni venturiane a Fiorentini (cfr. BÖHM 1983, pp. 18-20).

¹⁴³⁷ Cfr. VENTURI 1901-1940, vol. XI, tomo III, pp. 479-497.

¹⁴³⁸ Non è possibile effettuare un confronto attendibile sui cataloghi e sui prezzi, poiché i cataloghi Böhm a nostra disposizione risalgono agli anni Ottanta e Novanta del Novecento (cfr. BÖHM 1983 e BÖHM 1992), e quindi ad un periodo eccessivamente posteriore a quelli Fiorentini, datati agli anni Trenta (cfr. FIORENTINI 1930 e FIORENTINI 1936), mentre per Ceccato, come vedremo, non si conservano cataloghi. I prezzi sembrerebbero comunque simili. In una lettera del fotografo a Venturi, egli menziona il prezzo concordato per alcune riproduzioni da lui effettuate per conto dello studioso a Milano, ovvero di 20 lire a fotografia: non è possibile un confronto

Seppure non sia possibile effettuare un confronto attendibile sui cataloghi e sui prezzi (poiché i cataloghi Böhm a nostra disposizione risalgono agli anni Ottanta e Novanta del Novecento, e quindi ad un periodo eccessivamente posteriore a quelli Fiorentini, datati agli anni Trenta, mentre per Ceccato, come vedremo, non si conservano cataloghi)¹⁴³⁹, i prezzi sembrerebbero comunque essere stati simili, e quindi non dovette essere quella probabilmente la causa delle scelte venturiane. In una lettera a Venturi¹⁴⁴⁰, Ceccato menzionava infatti il prezzo concordato per alcune riproduzioni da lui effettuate per conto dello studioso a Milano, ovvero di 20 lire a fotografia: pur in mancanza di un riscontro preciso, non essendo noto il prezzo richiesto da Fiorentini per fotografie su commissione, è probabile che esso fosse simile, poiché Ceccato affermava di aver calcolato la somma in base al prezzo medio per lastra, considerato di 3 lire, proprio il prezzo richiesto anche nel catalogo del collega veneto¹⁴⁴¹.

V.7 - Böhm

L'altro fotografo veneto meritevole di approfondimento è Osvaldo Böhm. Oltre ad essere uno degli autori più rappresentati all'interno della nostra raccolta, ebbe certamente un rapporto diretto con Adolfo Venturi, concentrato negli anni Trenta e come si diceva relativo in particolare alla commissione di fotografie per scopi editoriali.

Presso l'Archivio Storico Fotografico si conservano almeno 668 fotografie Böhm¹⁴⁴², tutte di medio formato e raffiguranti esclusivamente soggetti veneti, per la maggior parte opere collocate a Venezia¹⁴⁴³. Il fotografo, in effetti, padovano di origine, fu attivo proprio nel capoluogo veneto a partire dal 1895, inizialmente come impiegato presso una succursale della ditta Alinari, poi gestendo in prima persona un negozio¹⁴⁴⁴ e avviando una ricca attività

attendibile perché non conosciamo il prezzo richiesto da Fiorentini per fotografie su commissione ma solo per gli acquisti da catalogo, ovvero di 3 lire per il formato 18x24 e 1.50 per il 13x18 (con possibili sconti per grandi ordini), ma Ceccato affermava di aver calcolato la somma in base al prezzo medio per lastra, considerato proprio di 3 lire. Cfr. FAV, carteggio Ceccato, lettera del 21 agosto 1939.

¹⁴³⁹ Cfr. BÖHM 1983, BÖHM 1992, FIORENTINI 1930 e FIORENTINI 1936.

¹⁴⁴⁰ Cfr. FAV, carteggio Ceccato, lettera del 21 agosto 1939.

¹⁴⁴¹ Egli chiedeva infatti 3 lire per il formato 18x24 e 1.50 per il 13x18, con possibili sconti per grandi ordini.

¹⁴⁴² Cfr. l'appendice 2 del presente elaborato. Il numero si riferisce alle fotografie che presentano il timbro o la didascalia con il nome dell'autore. In base ad uno studio delle didascalie annotate da Venturi sui versi di numerose fotografie non firmate, è però possibile stabilire che il numero di foto riconducibili alla ditta veneziana sia in realtà superiore (insieme al titolo, autore e collocazione dell'opera lo studioso appuntava infatti anche i nomi dei fotografi tra parentesi, secondo il modello poi presente nei volumi editi della *Storia dell'arte italiana*).

¹⁴⁴³ Sono presenti ad esempio 146 fotografie della Pala d'Oro, 126 della Basilica di San Marco, 61 del Duomo di Torcello, 34 di mosaici pavimentali della città, 49 conservate in cartelle generiche sulla scultura veneziana.

¹⁴⁴⁴ Sito in salizada S. Moisè, 1349-1350.

editoriale. Grazie ad un catalogo del 1983 sappiamo che il fotografo lavorava abitualmente su commissione¹⁴⁴⁵, e attraverso l'analisi di due sue lettere conservate a Pisa¹⁴⁴⁶, come vedremo, è possibile affermare con certezza che anche la maggior parte delle fotografie oggi conservate presso l'Archivio Storico Fotografico fu appositamente realizzata per Venturi. Possiamo inoltre presumibilmente ricondurre all'acquisto da parte dello studioso presso lo stesso fotografo anche parte delle circa 330 immagini conservate presso l'Archivio Storico Fotografico firmate da un'altra famosa ditta veneziana, quella fondata da Carlo Naya, di cui intorno al 1920 Böhm rilevò l'archivio (iniziando quindi a commerciare anche le migliaia di fotografie scattate dallo stesso, deceduto nel 1882)¹⁴⁴⁷. Di tutte le fotografie conservate in archivio recanti la didascalia Naya, infatti, quasi la metà presenta anche il timbro Böhm sul verso (mentre su altre il nome Naya appare oscurato e altre ancora sembrano essere ristampe)¹⁴⁴⁸. È Böhm stesso a confermare questa ipotesi in una delle lettere conservate a Pisa, in cui il fotografo scriveva espressamente di aver cercato un soggetto richiesto da Venturi (nello specifico l'Annunciazione del Ponte di Rialto) nella «massa di negativi Naya che è sotto il mio controllo ed a mia disposizione»¹⁴⁴⁹.

Quello tra Venturi e Böhm dovette essere un rapporto molto proficuo, che si consumò principalmente nell'età matura dello studioso. Seppur composto da sole due missive, il carteggio pisano fornisce infatti informazioni interessanti circa il rapporto intercorso tra i due e circa l'ingresso delle fotografie in archivio, e appare particolarmente significativo proprio

¹⁴⁴⁵ Nell'introduzione al catalogo della ditta pubblicato nel 1983 si legge infatti: «riproduzioni fotografiche di opere d'arte di Venezia e del Veneto che la ditta va eseguendo ininterrottamente dal 1910 con campagne fotografiche su propria iniziativa o in seguito a richieste di studiosi che si rivolgono ad essa per ottenere una documentazione iconografica per le loro ricerche e pubblicazioni», il lavoro su commissione per le pubblicazioni degli studiosi era quindi una modalità abituale per la ditta (cfr. BÖHM 1983, p. V).

¹⁴⁴⁶ Cfr. FAV, carteggio Böhm.

¹⁴⁴⁷ Per maggiori dettagli sull'attività di Osvaldo Böhm e sulle vicende dell'archivio Naya cfr. BÖHM 1983, BÖHM 1992, TURIO 1999, ZANNIER 1992, p. 15 e FOTOGRAFIA ITALIANA DELL'OTTOCENTO 1979, pp. 167-168, ZANNIER - COSTANTINI 1986. L'archivio Böhm, insieme a quello derivante dall'attività di Carlo Naya, risultava fino al 2013 consultabile nella sede veneziana della collezione privata di proprietà della famiglia Turio Böhm, dal 2008 vincolata dalla Soprintendenza speciale per il patrimonio storico artistico ed etnoantropologico e per il Polo museale della città di Venezia e dei comuni della gronda lagunare (cfr. NAIM 2013, pp. 671-672). Non è stato possibile però nel corso della presente ricerca reperire informazioni circa il suo stato attuale.

¹⁴⁴⁸ Questo discorso vale appunto solo per una parte delle fotografie Naya conservate nella nostra fototeca, poiché sappiamo con certezza che alcune siano arrivate direttamente dalla ditta, precedentemente alla cessione a Böhm nel 1920. Nel bilancio delle fotografie per l'a.a. 1901-02 conservato presso l'Archivio Storico dell'Alessandrina risultano infatti già presenti 42 fotografie Naya (cfr. ASA, titolario 1884-1912, fascicolo "Fotografie e tavole"), e nel volume II della *Storia dell'arte italiana* (pubblicato nel 1902) sono già presenti fotografie di questo autore (cfr. VENTURI 1901-1940, vol. II, p. XXIII).

¹⁴⁴⁹ FAV, carteggio Böhm, lettera del 1 novembre 1935. Il soggetto non era però presente in archivio, è stato poi illustrato infatti attraverso due fotografie Böhm appositamente scattate (cfr. VENTURI 1901-1940, vol. X, parte III, pp. 326-327, figg. 258-259).

perché permette di conoscere, tramite esempi concreti, le modalità di commissione delle fotografie da parte di Venturi, e le reciproche influenze che queste comportavano.

Entrambe le lettere conservate sono datate al 1935 e riguardano esplicitamente fotografie commissionate da Venturi, di cui il fotografo veneziano forniva notizie e richiedeva il pagamento. A causa della datazione tarda delle missive (posteriore al pensionamento di Venturi dall'università, avvenuto nel 1931), è possibile supporre che tali fotografie furono acquistate esclusivamente per scopi editoriali, per poi entrare a far parte della fototeca universitaria in un secondo momento, attraverso una delle grandi donazioni effettuate dallo studioso a favore dell'Università proprio a partire dal 1935¹⁴⁵⁰.

All'interno delle pubblicazioni di quel periodo sono in effetti presenti numerose fotografie del fotografo veneziano. Nel volume X della *Storia dell'arte italiana* (1935-37), ad esempio, sono pubblicate in totale 91 fotografie Böhm. Sono presenti inoltre 11 fotografie Böhm anche nei tomi sesto e settimo (1933-34) del volume precedente, il IX, e 18 fotografie nel terzo tomo (1940) di quello successivo, l'XI e ultimo volume: è plausibile quindi che il rapporto non si esaurì solo al 1935, ma durò per tutti gli anni Trenta, interrompendosi probabilmente solo con la scomparsa dello studioso nel 1941.

Come accennato, attraverso un confronto incrociato tra lettere, fotografie e pubblicazioni, è stato possibile risalire ad alcuni casi specifici di commissioni venturiane, che offrono interessanti spunti di riflessione generale, soprattutto sul ruolo interpretato dai fotografi in merito. Ad esempio, nella missiva datata 11 dicembre 1935, Böhm comunicava a Venturi di aver eseguito e inviato per posta raccomandata le fotografie «dei tre busti del Monumento da Lezze ai gesuiti», specificando che «Di quello centrale, di gran lunga il più bello, ho fatto anche una fotografia di $\frac{3}{4}$ oltre quella di fronte, e sono certo che ella sarà soddisfatto»¹⁴⁵¹. Questo ci suggerisce come il rapporto fosse a doppio senso, aperto a un dialogo molto fertile anche dal punto di vista interpretativo e stilistico: se la scelta del soggetto era stata infatti di Venturi, il modo di riprenderlo, e quindi di leggerlo, si doveva in questo caso all'iniziativa del fotografo. Grazie ad un confronto con i volumi editi della *Storia dell'arte italiana*, è stato possibile identificare l'opera nel busto di Priamo da Lezze di Alessandro Vittoria, conservato presso la chiesa dei gesuiti di Venezia, e verificare come Venturi abbia seguito la suggestione del

¹⁴⁵⁰ Su questo si veda il capitolo I del presente studio.

¹⁴⁵¹ FAV, carteggio Böhm, lettera dell'11 dicembre 1935.

fotografo. La scultura in questione venne infatti pubblicata da Venturi nella *Storia* proprio in doppia versione, prima frontale e poi di tre quarti (**figg. 189-190**)¹⁴⁵².

Al problema dello stile e delle modalità di selezione delle illustrazioni fa riferimento in un certo senso anche un altro punto della stessa missiva, in merito ad alcune immagini del Monumento a Tito Livio di Padova eseguite dal fotografo su richiesta di Venturi, una delle quali, raffigurante una figura laterale, era riuscita male poiché «un poco spostata e mancante dei piedi». A tal proposito Böhm scriveva: «le potrà in ogni modo servire lo stesso come studio ed anche per la pubblicazione come dettaglio», suggerendo come in alcuni casi la scelta delle immagini fosse più dovuta a cause di forza maggiore che a una effettiva ragione critica. Continuava poi il fotografo: «è stato anche questo un lavoro difficilissimo, perché impossibile illuminare col sole, e non c'è nel Salone corrente elettrica, ed è severamente vietato accendere anche una candela, neppure per mettere a fuoco»¹⁴⁵³, fornendo uno spunto ulteriore su come all'epoca la collocazione e la conservazione delle opere potessero condizionare la possibilità o meno di avere (e pubblicare) fotografie delle stesse¹⁴⁵⁴. Di fatti, dallo spoglio dei volumi dedicati all'arte del Cinquecento, le fotografie del monumento non sembrano essere state pubblicate. È probabile, pertanto, che Venturi avesse rinunciato a rappresentare tale opera proprio a causa dei problemi tecnici sopraelencati. A conferma di ciò, le fotografie in questione, conservate all'interno dell'Archivio Storico Fotografico (si tratta di tre fotografie, una dell'intero monumento e due dettagli delle figure laterali), presentano sia i problemi relativi all'illuminazione che l'errore del taglio dei piedi e dello sbilanciamento a sinistra di una delle due figure (**fig. 288**)¹⁴⁵⁵. Inoltre, le fotografie non presentano ritocchi o annotazioni di Venturi, segno che non furono mai utilizzate per fini editoriali.

L'attività del fotografo non influenzava solo in questo modo le pubblicazioni. Poteva capitare, infatti, che esso, come una sorta di corrispondente “sul campo”, contribuisse anche fornendo

¹⁴⁵² Cfr. VENTURI 1901-1940, vol. X, parte III, pp. 149-150, figg. 114-115. Le due fotografie sono conservate presso la nostra fototeca, all'interno della cartella “Vittoria Alessandro II (busti ritratto)” (armadio 10, cassetto 25) (**figg. 186-188**). Sul verso sono presenti annotazioni di Venturi, in una delle quali (firmata) chiede che le foto vengano pubblicate a pagina intera e affrontate, su due pagine contigue (quest'ultima indicazione non risulta essere stata seguita nella pubblicazione).

Come di norma per le pubblicazioni venturiane, la scultura era illustrata anche con una fotografia generale riprodotte tutto il monumento sepolcrale di cui essa era parte, pubblicata a p. 147 e il cui l'originale si conserva presso la nostra fototeca (cartella “Vittoria Alessandro I”, armadio 10, cassetto 25). Venturi era solito infatti pubblicare prima l'opera intera e poi eventuali dettagli.

¹⁴⁵³ FAV, carteggio Böhm, lettera dell'11 dicembre 1935.

¹⁴⁵⁴ Per un discorso generale sulle fonti di illuminazione naturale e artificiale nella fotografia storica si veda QUINTAVALLE 2003, pp. 553-554.

¹⁴⁵⁵ Conservate all'interno della cartella “Padova” (armadio 8, cassetto 157). Sulle fotografie non sono presenti timbri dell'autore, ma in base ad un confronto con altre fotografie timbrate presenti nella stessa cartella è possibile affermare che si tratti di fotografie Böhm (presentano infatti stesso formato e stessa didascalia manoscritta a matita con medesima calligrafia).

informazioni utili allo studioso. Nella stessa missiva dell'11 dicembre 1935, ad esempio, Böhm correggeva Venturi circa la collocazione di un'opera, nello specifico il busto di Sperone Speroni di Girolamo Paliari¹⁴⁵⁶, che egli collocava nella Basilica del Santo di Padova, ma che in realtà si trovava nella Cattedrale. Sappiamo che l'informazione fornita dal fotografo fu registrata dallo studioso poiché la didascalia della fotografia, pubblicata da Venturi nel volume X della *Storia*, riporta la corretta collocazione della scultura nella Cattedrale¹⁴⁵⁷.

La missiva dell'11 dicembre fornisce insomma il quadro di un importante rapporto di committenza e di scambio, confermato ancora in un altro passaggio, in cui Böhm, affermando di essere riuscito ad eseguire tutte le fotografie richieste da Venturi, ad eccezione di un busto conservato presso il Palazzo dei Conti Giusti di Padova a causa di un problema con il permesso, scriveva allo studioso «Se questa fotografia le è indispensabile, tornerò a Padova appositamente per essa»¹⁴⁵⁸.

Oltre alle fotografie appositamente scattate su richiesta di Venturi, è presente all'interno della fototeca anche una più piccola percentuale di fotografie Böhm verosimilmente acquistate da catalogo, che si distinguono dalle prime in particolare per la presenza delle didascalie stampate sul recto e del numero di catalogo. Grazie a tali informazioni, è possibile datare questa tipologia di fotografie ad un periodo precedente alle altre realizzate su commissione. La presenza di numeri di catalogo molto bassi (1100-1300), ad esempio, suggerisce che alcune di esse siano risalenti a un periodo precedente agli anni Trenta, probabilmente agli anni Dieci (stando al catalogo della ditta pubblicato nel 1992, infatti, le fotografie scattate negli anni Trenta hanno numeri di catalogo intorno al 6000)¹⁴⁵⁹. Un'altra piccola percentuale è invece esplicitamente datata al 1928. Anche questa tipologia di fotografie, però, si trova pubblicata solo negli ultimi volumi della *Storia dell'arte*, possiamo quindi supporre che anch'esse dovettero entrare a far parte della nostra raccolta contemporaneamente alle altre, indipendentemente dalla loro

¹⁴⁵⁶ Secondo Venturi su modello di Francesco Segala. La fotografia originale è infatti conservata all'interno della cartella "Francesco Segala" (armadio 1, cassetto 75). Sull'attribuzione di quest'opera cfr. SIRACUSANO 2016.

¹⁴⁵⁷ Cfr. VENTURI 1901-1940, vol. X, parte III, p. 203, fig. 157. La didascalia compare identica anche manoscritta da Venturi sul verso della fotografia originale, che si conserva in archivio (cartella "Francesco Segala", armadio 1, cassetto 75).

¹⁴⁵⁸ La fotografia sarebbe servita a Venturi per il vol. X, parte III, della *Storia*, ma probabilmente Böhm non tornò a Padova per essa, poiché la versione pubblicata non reca il nome del fotografo nella didascalia (Cfr. VENTURI 1901-1940, vol. X, Parte III, Milano 1937, p. 162, fig. 125), e sulla fotografia originale conservata presso la nostra fototeca (all'interno della cartella "Vittoria Alessandro II, busti ritratto", armadio 10, cassetto 25), è presente esclusivamente il timbro a secco del Gabinetto Fotografico del Museo Civico di Padova. Nella stessa cartella sono inoltre presenti altre tre fotografie della scultura, ripresa da altri tre diversi punti di vista, che dovevano essere in origine pubblicate insieme alla prima (come dimostra la presenza all'interno della nostra fototeca anche di un cliché che le rappresenta e che riporta la dicitura "annullato").

¹⁴⁵⁹ Cfr. BÖHM 1992.

datazione. Ad esempio, nella cartella “Sansovino”¹⁴⁶⁰ sono conservate una fotografia con numero di catalogo 1140 e una fotografia con numero 3547 datata 1928, entrambe però pubblicate nel volume X parte II (1936)¹⁴⁶¹. Ulteriori esempi sono una fotografia con un dettaglio di *San Girolamo* di Palma il Giovane, datata 1928 ma pubblicata nel volume IX parte VII (1934)¹⁴⁶², e due fotografie di *Atlanti* di Alessandro Vittoria con numero di catalogo 1315 e 1314, pubblicate nel volume X parte III (1937) (**figg. 182-185**)¹⁴⁶³.

Riassumendo, alla luce di quanto emerso dallo studio e dal confronto delle diverse fonti a nostra disposizione, sembra possibile affermare che quello con Osvaldo Böhm fu un rapporto molto proficuo anche se piuttosto breve, che si consumò principalmente in un periodo tardo, a partire dagli anni Trenta, e quindi negli ultimi anni di vita dello studioso. A questo rapporto può essere ricondotta con certezza l’entrata delle fotografie Böhm nella nostra raccolta, la maggior parte delle quali furono appositamente realizzate per Venturi, e nello specifico per l’illustrazione delle sue pubblicazioni, nel contesto di un fruttuoso dialogo tra i due. Grazie a questo esempio più di altri possiamo comprendere come anche i fotografi giocassero un ruolo attivo all’interno delle scelte di Venturi, rendendosi disponibili a fotografare i soggetti di suo interesse, suggerendo le modalità di ripresa e fornendo informazioni utili ai suoi studi.

Come si diceva nel paragrafo precedente, allo stato attuale della ricerca non è possibile invece sapere in base a quali criteri Venturi scelse per alcune commissioni Böhm piuttosto che Fiorentini o altri nell’ultimo periodo della sua carriera.

V.8 - Ceccato

Un altro fotografo di cui vale la pena provare a ricostruire il rapporto con Adolfo Venturi è il Cavalier Antonio Ceccato¹⁴⁶⁴, autore pressoché sconosciuto su cui non si conservano

¹⁴⁶⁰ Armadio 1, cassetto 76.

¹⁴⁶¹ Cfr. VENTURI 1901-1940, vol. X, parte II, pp. 629 e 634 (figg. 518 e 522). Le immagini sono pubblicate seguendo alla lettera delle indicazioni annotate sulle fotografie originali.

¹⁴⁶² Cfr. VENTURI 1901-1940, vol. VII, parte III, p. 227, fig. 138. La fotografia è conservata nella cartella “Palma il Giovane” (armadio 3, cassetto 183).

¹⁴⁶³ Cfr. VENTURI 1901-1940, vol. X, parte III, p. 133 fig. 101. Le fotografie sono conservate nella cartella “Alessandro Vittoria” (armadio 10, cassetto 25) e sono molto interessanti poiché presentano annotazioni sia sul verso che sul recto (seguite alla lettera nella pubblicazione) e il cliché incollato sul verso.

¹⁴⁶⁴ Il nome Antonio è riportato nella scheda fotografo pubblicata sul portale dell’ICCD: <http://www.fotografia.iccd.beniculturali.it/inventari/scheda-fotografo/1080>.

informazioni (né circa l'attività né circa la vita privata), ma le cui opere risultano presenti in importanti raccolte italiane quali l'ICCD, il Civico Archivio Fotografico di Milano e la Fototeca Zeri¹⁴⁶⁵. Le uniche notizie che si conoscono riguardo a questo fotografo sono la città in cui era attivo, Ancona, e il fatto che fosse specializzato nella documentazione del patrimonio artistico nazionale. La presenza piuttosto cospicua di sue fotografie in diverse raccolte lascia intendere inoltre che svolgesse l'attività in maniera professionale, pur non conservandosi traccia di un suo studio o atelier (è probabile che lavorasse principalmente per conto della pubblica amministrazione)¹⁴⁶⁶.

In ogni caso, è comunque possibile provare a ricostruire il rapporto che legò il fotografo a Venturi, sia grazie a una fitta corrispondenza conservata a Pisa, sia attraverso le ben 733 fotografie di questo autore individuate nella sezione dei medi formati dell'Archivio Storico Fotografico¹⁴⁶⁷. Grazie allo studio della documentazione citata, come vedremo, si può affermare che tale rapporto si sviluppò specificamente negli anni Trenta del Novecento, fu particolarmente intimo e consistette in special modo nella commissione di riproduzioni di opere d'arte italiane finalizzate all'illustrazione degli ultimi volumi della *Storia dell'arte* venturiana.

Le fotografie Ceccato conservate presso l'Archivio Storico Fotografico presentano alcune caratteristiche comuni: sono tutte di dimensione 17 x 23 cm circa¹⁴⁶⁸, incorniciate da un bordino bianco di 4 mm, non presentano mai didascalie stampate ma il timbro a inchiostro viola "Fot.Dott.Cav. A.Ceccato - Ancona" sul verso. Diversi elementi permettono di ricondurle con certezza alla committenza venturiana: su molte di esse si conservano ad esempio annotazioni attribuibili alla mano di Venturi, riferimenti ai volumi della *Storia dell'arte*, e in due casi anche la dedica del fotografo allo studioso¹⁴⁶⁹. Ulteriore conferma di tale committenza è costituita dal

¹⁴⁶⁵ Cfr.

http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/ricerca.v2.jsp?view=list&batch=10&sortby=AUTORE&page=5&locale=it&decorator=layout_resp&apply=true&percorso_ricerca=F&filtroautore_F=422,
<http://fotografieincomune.comune.milano.it/FotografieInComune/autori?nome=Fot.%20Dott.%20Cav.%20A.%20Ceccato> e <http://www.iccd.beniculturali.it/it/194/fondi-fotografici/3878/ceccato>.

¹⁴⁶⁶ Si conservano infatti circa 1420 fotografie Ceccato all'interno del fondo del Ministero della Pubblica Istruzione, attualmente conservato presso l'ICCD (<http://www.fotografia.iccd.beniculturali.it/inventari/fondo/3>). Come vedremo, inoltre, all'interno del carteggio con Venturi è citato un suo lavoro per conto della Sovrintendenza, e più volte il fotografo parla di «mio Ministero» a proposito della sua carriera (cfr. FAV, carteggio Ceccato, lettere del 28 luglio 1936 e 5 gennaio 1938).

¹⁴⁶⁷ Sempre attraverso l'attività di censimento alla base di questo studio, di cui si è parlato nel capitolo II (cfr. anche l'appendice 2).

¹⁴⁶⁸ La dimensione si riferisce al supporto e non al campo dell'immagine. Tutte le informazioni relative alle fotografie qui elencate sono state dedotte tramite il lavoro di censimento della sezione dei medi formati dell'Archivio Storico Fotografico, di cui si è parlato nel capitolo II del presente studio.

¹⁴⁶⁹ Nello specifico su una fotografia datata 1933 di un dipinto rappresentante la morte di San Francesco, conservata all'interno della cartella "Terenzi" (armadio 14, cassetto 119), e su una fotografia senza data conservata nella cartella "Tibaldi Pellegrino" (armadio 14, cassetto 121).

citato carteggio pisano, composto da un nucleo di quattordici lettere del fotografo indirizzate a Venturi, in cui viene fatto continuamente riferimento a fotografie eseguite su richiesta dello stesso, spesso attraverso appositi viaggi su tutto il territorio italiano¹⁴⁷⁰.

In base a un confronto tra il materiale d'archivio e le pubblicazioni venturiane, inoltre, possiamo verosimilmente specificare che le fotografie furono commissionate a Ceccato in particolare per l'illustrazione degli ultimi volumi della *Storia dell'arte italiana*, l'analisi dei quali permette tra l'altro di evidenziare l'importanza di questo fotografo nell'attività dello studioso. Risultano infatti pubblicate nella *Storia* ben 467 fotografie Ceccato (contro ad esempio le sole 279 attribuibili a Braun che, anche se in tutt'altro periodo, per diversi anni fu il fotografo prediletto di Venturi)¹⁴⁷¹. Analizzando i vari volumi, si può osservare inoltre come molte delle fotografie Ceccato si concentrino in particolare nell'illustrazione dell'XI, quello sull'architettura del Cinquecento, in cui furono pubblicate ben 334 fotografie Ceccato (distribuite nei tre tomi che lo compongono, pubblicati tra il 1938 e il 1940)¹⁴⁷². Sembrerebbe, in effetti, che Ceccato fosse più orientato sulla fotografia di architettura, anche in base all'analisi delle fotografie conservate in archivio. La maggior parte di esse ritrae infatti soggetti architettonici, spesso inoltre in maniera piuttosto personale, attraverso inquadrature insolite, volte a sottolinearne l'aspetto tridimensionale (ad esempio attraverso scorci, vedute dal basso verso l'alto, focus sui dettagli) (**figg. 290-294**)¹⁴⁷³. Che all'epoca dell'XI volume fosse ormai pratica consolidata per il fotografo eseguire una grande quantità di riproduzioni per il manuale lo sappiamo anche grazie a una lettera del 1939, in cui Ceccato ringraziava lo studioso per il volume ricevuto in omaggio e chiedeva già l'elenco delle fotografie da eseguire per il successivo, in modo da poterle eseguire «con calma e senza la solita fretta»¹⁴⁷⁴.

Un interessante caso studio circa la committenza venturiana di fotografie Ceccato di soggetti architettonici per scopi editoriali è costituito dalle riproduzioni di opere di Bartolomeo Ammannati, conservate in gran numero presso la nostra fototeca¹⁴⁷⁵ e su cui vale la pena aprire una piccola parentesi. Tali fotografie presentano infatti sia annotazioni di Venturi sul verso (alcune delle quali firmate) che ritocchi sul recto, entrambi finalizzati all'utilizzo delle immagini all'interno della *Storia dell'arte italiana*. Possiamo stabilire con certezza che sia stato

¹⁴⁷⁰ Cfr. FAV, carteggio Ceccato.

¹⁴⁷¹ I dati sono tratti da un'analisi statistica effettuata da Amedeo Benedetti, pubblicata in BENEDETTI 2011, p. 129. Cfr. anche l'appendice 3 del presente elaborato.

¹⁴⁷² Nello specifico, si contano 95 foto Ceccato nel tomo I (1938), 74 nel tomo II (1939) e 165 nel tomo III (1940).

¹⁴⁷³ La stessa idea emerge anche osservando le fotografie Ceccato conservate presso il Civico Archivio Fotografico di Milano e l'ICCD, mentre è curioso che presso la Fototeca Zeri siano conservate solo fotografie Ceccato raffiguranti opere di pittura.

¹⁴⁷⁴ Cfr. FAV, carteggio Ceccato, lettera del 6 aprile 1939.

¹⁴⁷⁵ In particolare nella cartella "Ammannati Bartolomeo (architettura)", conservata nell'armadio 3, cassetto 183.

direttamente Ceccato ad intervenire sulle immagini, al fine di migliorarne l'aspetto per la pubblicazione all'interno del manuale, grazie ad una delle lettere conservate a Pisa, in cui il fotografo affermava espressamente di aver ritoccato una di esse (in particolare una riproduzione della facciata di Palazzo Caetani a Roma)¹⁴⁷⁶.

Tornando alla cronologia, il rapporto tra Ceccato e Venturi sembra essere iniziato intorno al 1933, e quindi come nel caso di Böhm in un periodo appena posteriore al pensionamento dello studioso dall'Università (avvenuto nel 1931). La corrispondenza conservata a Pisa inizia infatti in quell'anno, per poi continuare fino alla scomparsa di Venturi nel 1941. A conferma dell'ipotesi di un inizio del rapporto intorno al 1933 è il fatto che le foto Ceccato iniziano a comparire nelle pubblicazioni di Venturi appena successivamente a quella data (ovvero a partire dal VII tomo del volume IX della *Storia*, quello dedicato alla pittura del Cinquecento, datato 1934)¹⁴⁷⁷, e soprattutto la presenza presso il nostro archivio di una dedica del fotografo a Venturi¹⁴⁷⁸, che recita «All'Ill.mo Sig. Senatore Venturi per omaggio», datata al 5 ottobre di quell'anno (**fig. 289**). Il gesto di regalare una fotografia in omaggio, unito ad una dedica così impersonale, fanno pensare infatti ad uno dei primi approcci intercorsi tra i due.

Come accennato, sia le fotografie stesse che la corrispondenza permettono di intuire che gli scambi intercorsi tra Venturi e Ceccato non riguardassero ordini forniti da catalogo, ma campagne appositamente scattate per conto dello studioso. Le foto Ceccato, infatti, oltre a presentare come si diceva annotazioni di e per Venturi, formano anche nella maggior parte dei casi dei nuclei coesi, con decine di fotografie di soggetto affine conservate insieme nelle cartelle dell'archivio (troviamo, ad esempio, ben 100 fotografie di Ceccato nella cartella “Antonio da Sangallo il Giovane”, 21 in “Galeazzo Alessi” e così via). Un esempio interessante rappresenta la cartella “Pellegrino Tibaldi”¹⁴⁷⁹, all'interno della quale sono conservate 30 fotografie

¹⁴⁷⁶ E in special modo «riportando parte della facciata destra sulla sinistra per eliminare le impalcature antistanti» (cfr. FAV, carteggio Ceccato, lettera del 3 agosto 1938). Presso il nostro archivio è effettivamente presente una fotografia di questo soggetto che presenta ritocchi, poi pubblicata da Venturi nel volume XI della *Storia dell'arte*, anche se è probabile che non si tratti effettivamente della stessa citata nella lettera, ma comunque di una molto simile. La fotografia è infatti pubblicata nel volume come figura 277 (cfr. VENTURI 1901-1940, vol. XI, tomo II, p. 299), mentre sul verso della fotografia troviamo l'indicazione manoscritta di Venturi “fig. 276”, è possibile quindi che esistesse un'altra foto dello stesso soggetto poi non più pubblicata (o semplicemente che si sia verificato uno sfasamento tra le immagini previste inizialmente da Venturi e quelle effettivamente edite).

¹⁴⁷⁷ In quel volume, inoltre, l'autore era ancora citato in diversi modi all'interno delle didascalie, ad esempio “Per cortesia del Dr. Ceccato” o “Fot. del Cav. Ceccato”, mentre successivamente il riferimento unico diventerà “Fot. Ceccato”.

¹⁴⁷⁸ La fotografia, come accennato di un dipinto rappresentante la morte di San Francesco, è conservata all'interno della cartella “Terenzi” (armadio 14, cassetto 119).

¹⁴⁷⁹ Armadio 2, cassetto 59.

Ceccato, la quasi totalità delle quali presentano annotazioni attribuibili alla mano di Venturi e ritocchi (molte di queste foto si trovano pubblicate nell'ultimo volume della *Storia dell'arte*, ovvero nel terzo tomo del volume XI, sull'architettura del Cinquecento)¹⁴⁸⁰. Un esempio ancor più interessante rappresentano poi le 102 foto Ceccato relative a opere d'arte milanesi, ricche di annotazioni¹⁴⁸¹ e ritocchi¹⁴⁸² e conservate in tre cartelle denominate genericamente "Milano"¹⁴⁸³. In una lettera del 1939¹⁴⁸⁴, il fotografo affermava di aver inviato 71 foto eseguite nel capoluogo lombardo (che sappiamo essere poi state effettivamente pubblicate nel volume sull'architettura del Cinquecento, datato all'anno successivo), e chiedeva il pagamento di tali fotografie (20 lire a fotografia), sottolineando la necessità che questo fosse corrisposto in tempi brevi poiché per recarsi a Milano era «rimasto al verde»¹⁴⁸⁵. Questo non solo ci permette di datare le fotografie a quell'anno e di poter affermare con certezza che esse furono scattate per Venturi, ma anche che il fotografo, come accennato, fosse solito recarsi appositamente in trasferta su tutto il suolo italiano per realizzarle. A conferma di ciò, si conservano in archivio molte fotografie non solo di Milano ma anche di Ferrara, Otranto, Padova, Roma, ecc., ovvero di soggetti esterni alla città di Ancona, dove come già detto il fotografo risiedeva e lavorava¹⁴⁸⁶.

È curioso che Venturi preferisse pagare la trasferta di questo fotografo oggi così poco noto piuttosto che rivolgersi a fotografi locali. Al di là delle commissioni specifiche, il carteggio pisano fornisce del resto un quadro (piuttosto particolare) del loro rapporto, che appare a tratti abbastanza intimo. Le lettere iniziano in maniera molto amicale, con discorsi sulla salute e il lavoro, notizie circa le rispettive famiglie, scambi di opinioni sulla guerra. Più volte sono citati anche ritratti fotografici di Venturi eseguiti dallo stesso Ceccato (uno dei quali è tra l'altro conservato sia presso il fondo pisano che presso l'Archivio Alinari di Firenze)¹⁴⁸⁷. Con il

¹⁴⁸⁰ È inoltre presente in archivio anche un'altra cartella denominata "Tibaldi Pellegrino" (armadio 14, cassetto 121), in cui si conservano due fotografie Ceccato, una delle quali presenta come già accennato una dedica del fotografo a Venturi.

¹⁴⁸¹ Sempre con indicazioni per la pubblicazione, come didascalie, numeri di pagina e figura, attribuzioni, accostamento di due foto nella stessa pagina.

¹⁴⁸² Spesso, ad esempio, sono chiuse le finestre, sistemati o eliminati alcuni dettagli, imbiancato il cielo.

¹⁴⁸³ A cui vanno sicuramente aggiunte altre foto scattate in città ma oggi collocate in cartelle per autore. Le cartelle citate si trovano conservate nell'armadio 2, cassetto 62, e nell'armadio 5, cassetto 37.

¹⁴⁸⁴ Cfr. FAV, carteggio Ceccato, lettera del 21 agosto 1939.

¹⁴⁸⁵ Come già accennato nel paragrafo relativo a Fiorentini, il prezzo era stato calcolato sulla base del prezzo medio delle fotografie, che si aggirava intorno alle 3 lire per il formato utilizzato anche da Ceccato, ovvero 18x24 circa (la stessa cifra era riportata anche nel catalogo generale Fiorentini: FIORENTINI 1930), cercando di far rientrare in quella somma forfettaria tutte le spese della trasferta. Cfr. FAV, carteggio Ceccato, lettera del 21 agosto 1939.

¹⁴⁸⁶ Non sembrano presenti invece fotografie scattate in località straniere.

¹⁴⁸⁷ Ad esempio, in una lettera del 1941 il fotografo affermava che molti desiderassero l'effigie di Venturi e perciò avrebbe provveduto a stampare delle cartoline da distribuire ai suoi ammiratori. Non sono presenti ritratti di Venturi firmati da Ceccato all'interno della nostra fototeca, mentre se ne conserva uno con il timbro impresso del fotografo presso il fondo pisano (FAV, faldone XXXXVI "Fotografie", fascicolo 1 "Personale") (fig. 107), una

passare del tempo, però, le lettere sembrano diventare sempre più pressanti da parte del fotografo, con atteggiamento sempre più remissivo e continue richieste di incontro, fino ad arrivare a vere e proprie richieste di tipo economico (giustificate con le condizioni difficili in cui a suo dire versava, più volte è citato ad esempio il problema della mancanza di lavoro). Nelle ultime lettere, come si diceva risalenti al 1941, e quindi a un periodo in cui Venturi era ormai vecchio e malato (sarebbe infatti venuto a mancare proprio in quell'anno), il cavaliere chiedeva ad esempio aumenti del compenso e addirittura un biglietto del treno per accompagnare sua cugina a Calalzo (assicurandogli che sarebbe stato solo per quella volta)¹⁴⁸⁸. Non mancano inoltre occasioni di screzio, seguite poi da pentimenti (ad esempio in una lettera datata 1938 Ceccato affermava di aver scritto una precedente missiva in uno stato d'animo negativo e scriveva «Ora che mi sento assai meglio, e sono tornato nel pieno possesso delle mie facoltà, comprendo di aver commesso un errore, e intendo fare piena ammenda, nella speranza che nell'animo suo, grande e generoso, non rimanga traccia della mia involontaria indelicatezza»)¹⁴⁸⁹. Sebbene si evinca chiaramente in quest'ultima lettera, come in tutto il carteggio, che Venturi fosse la parte più forte nel rapporto, quello intercorso tra i due può essere considerato comunque un reciproco scambio, da cui anche lo studioso trasse il suo beneficio. Ad esempio, in una lettera del 1936, il fotografo rivelava in confidenza allo studioso una scoperta che era stata fatta in quel periodo ad Ancona, promettendo di inviare le foto delle nuove opere in cambio dell'assicurazione di non farle vedere a nessuno e non pubblicarle (assumendosi il rischio di perdere l'unico cliente che a suo dire gli era rimasto, la Sovrintendenza)¹⁴⁹⁰. Questo aneddoto ci fornisce in generale una testimonianza concreta di come non sempre fossero gli studiosi ad indirizzare i fotografi sulle opere da fotografare, ma poteva avvenire anche il contrario.

Alcune fotografie conservate in una delle già citate cartelle "Milano"¹⁴⁹¹, inoltre, forniscono un esempio di come i fotografi, soprattutto in caso di riproduzioni di soggetti architettonici o

cui copia è conservata anche presso l'archivio Alinari. Quest'ultima presenta oltre alla firma del fotografo anche una dedica di Venturi all'ing. Giuseppe Ricciardelli, datata al 1934. Cfr. https://www.alinari.it/it/esplora-immagini?isPostBack=1&page=0&step=64&position=0&viewtype=grid&id_dossier=&showPageInfo=1&getCodiSearch=0&query=ceccato&paginate_pageNum=1&view=&datafotoda=&datafotoa=&querywe=&fondo=&artista=&fotografo=&personaggio=&luogo=&periodostile=&evento=&inventario=&elencocodici=&tecnica=&tipoggetto=&orderby=default&pageNumber=1.

¹⁴⁸⁸ Cfr. FAV, carteggio Ceccato, in particolare la lettera del 17 aprile 1941.

¹⁴⁸⁹ Cfr. FAV, carteggio Ceccato, lettera del 3 agosto 1938.

¹⁴⁹⁰ Si trattava per la precisione di alcuni bozzetti in terracotta per la Santa Casa di Loreto rinvenuti in un sotterraneo del Duomo di Ancona. Purtroppo, allo stato attuale non sono state individuate fotografie Ceccato di quel soggetto (esistono due foto Ceccato conservate nella cartella "Loreto", armadio 8, cassetto 155, ma raffigurano un pannello in marmo della Santa Casa e un dettaglio di una porta di bronzo). Cfr. FAV, carteggio Ceccato, lettera del 28 luglio 1936.

¹⁴⁹¹ Armadio 5, cassetto 37.

scultorei, fornissero a volte delle vere e proprie interpretazioni. Su tutte le foto sono infatti presenti anche annotazioni attribuibili al fotografo, una sorta di didascalie manoscritte in cui egli sembra spiegare inquadrature, dettagli, scelte stilistiche, ecc. (nel suo caso, come già accennato, a volte particolarmente interessanti). Sul verso di una foto raffigurante la facciata della chiesa di San Paolo Converso (**fig. 295**), ad esempio, scriveva «La parte superiore della facciata, fotografata così da ottenere un forte effetto di sottinsù, da cui risultano tutte le alternative di sporgenze e rientranze tra capitelli, abachi, cornici, nell'erompente cornicione»¹⁴⁹². Non è possibile ovviamente stabilire con certezza se la scelta delle inquadrature fosse da attribuire allo stile del fotografo o se invece a delle precise richieste di Venturi. In base ad un confronto con le fotografie dell'autore conservate in altre raccolte potrebbe sembrare verosimile la prima ipotesi, ma è sicuramente vero anche che Venturi si rivolgesse al fotografo proprio per questo genere di immagini. Della suddetta chiesa, infatti, lo studioso pubblica nella *Storia dell'arte italiana* una veduta frontale d'insieme di un altro fotografo (Gatti), e poi una serie di dodici fotografie di dettagli scattate da Ceccato¹⁴⁹³. Esse seguono perfettamente il discorso, rispecchiando la volontà di Venturi di dare risalto all'aspetto plastico della facciata e illustrare lo stile pittorico del suo architetto, Giovanni Battista Crespi detto il Cerano. Similmente a quanto già detto anche per Fiorentini, lo studioso dovette rivolgersi perciò a tale fotografo per avere ulteriore documentazione relativa ad opere poco o per nulla riprodotte in precedenza¹⁴⁹⁴, al fine di ottenere serie di dettagli in grado di illustrare al meglio il suo discorso in ogni sua parte, e rendere visivamente la lettura delle opere fornita nel testo.

Riassumendo, la scelta di rivolgersi a Ceccato per le sue commissioni fu dovuta quindi probabilmente in parte ad un legame personale intercorso tra i due, in parte alla sua specializzazione nella ripresa dei soggetti architettonici. In generale, così come abbiamo visto anche per Böhm, gli spunti sopraelencati risultano interessanti per comprendere concretamente come non solo la disponibilità di alcune fotografie piuttosto che altre, ma il rapporto stesso con i fotografi - che si trovavano più spesso sul campo e fornivano quindi un utile elemento di connessione con il territorio - costituissero attraverso suggerimenti e commenti un'influenza effettiva per le ricerche degli studiosi. Inoltre, attraverso tali esempi concreti siamo in grado di

¹⁴⁹² L'attribuzione di queste annotazioni al fotografo è stata fatta sulla base di una corrispondenza tra queste e le lettere pisane, in cui è possibile individuare la medesima calligrafia.

¹⁴⁹³ Cfr. VENTURI 1901-1940, vol. XI, tomo III, pp. 859-871 (la fotografia della facciata presa dal basso è riprodotta come fig. 797).

¹⁴⁹⁴ La chiesa di San Paolo e la facciata di Giovanni Battista Crespi non risultano infatti oggetto di documentazione né da parte ad esempio di Alinari (cfr. ALINARI 1926), né di Brogi (cfr. BROGI 1926), né di Anderson (cfr. ANDERSON 1942).

comprendere come queste commissioni in serie negli ultimi anni della sua carriera servirono a Venturi per legare ancor di più testo e immagini in un discorso unico all'interno della *Storia dell'arte*, e di come le modalità di ripresa (di scultura e architettura in particolare) fossero connesse all'interpretazione e alla lettura stilistica delle opere riprodotte.

V.9 - Orlandini

Un ultimo nome da citare in questa rassegna è quello degli Orlandini, titolari del più importante e longevo studio fotografico di Modena, attivo per circa un secolo dal 1881 al 1980¹⁴⁹⁵. Si può ipotizzare che un rapporto con gli Orlandini fosse stato instaurato da Venturi già all'epoca della sua giovinezza modenese, quando l'azienda era sotto la guida del suo fondatore, Pellegrino Orlandini (1843-1910). È però in un periodo di molto successivo, intorno agli anni Venti del Novecento, che è possibile attestare con certezza l'esistenza di un legame particolare, più profondo del semplice acquisto di fotografie¹⁴⁹⁶, con il Cavalier Umberto Orlandini (1879-1931), «fotografo e direttore d'atelier, editore, sperimentatore con un'eccellente visione estetica»¹⁴⁹⁷ e figura di spicco della dinastia.

Venturi utilizzò sicuramente fotografie Orlandini, sia a scopo didattico che editoriale. All'interno dell'Archivio Storico Fotografico sono state infatti individuate circa cinquantasette riproduzioni di opere d'arte realizzate dalla ditta, che grazie all'analisi delle varie fonti a nostra disposizione possono essere verosimilmente ricondotte alla committenza venturiana¹⁴⁹⁸. Su una

¹⁴⁹⁵ La ditta Orlandini fu fondata nel 1881 a Modena da Pellegrino Orlandini (1843-1910), a cui si affiancarono i figli Enrico (1871-1921) nel 1885 e Umberto (1879-1931) nel 1897. Quest'ultimo in particolar modo continuò con successo l'attività paterna e a lui vanno ricondotti i più importanti traguardi della ditta (ad esempio l'adesione alla Società Fotografica Italiana, la pubblicazione di un catalogo, l'attività editoriale, la documentazione di importanti eventi nazionali, l'autorizzazione a ritrarre alcuni membri della famiglia reale, le innovazioni tecniche e l'aggiornamento verso la fotografia internazionale dell'epoca), nonché i principali rapporti con Venturi. Dopo la sua morte l'attività venne continuata per lungo tempo dal figlio Carlo (1904-1981), fino alla chiusura nel 1980, a seguito della quale l'intero archivio Orlandini (consistente di oltre 100.000 immagini) fu acquistato da Giuseppe Panini (<http://46.101.71.103/fondazionefotografia/fondo/fondo-giuseppe-panini/>). La cospicua biblioteca della ditta, insieme a più di duemila lastre negative e circa duecento stampe positive, era però già stata donata da Carlo all'Università di Parma nel 1975. Per notizie su questa ditta si vedano MUSSINI 1976, QUINTAVALLE 1979, DALL'OLIO 2013, in particolare pp. 33-52 e 107-112, e le brevi schede dedicate in FOTOGRAFIA ITALIANA DELL'OTTOCENTO 1979, p. 170; in BACCHI - MAMBELLI - ROSSINI - SAMBO 2014, p. 238; e in <http://46.101.71.103/fondazionefotografia/artista/studio-orlandini/>.

¹⁴⁹⁶ Come si diceva infatti Umberto affiancò il padre nella direzione dell'azienda di famiglia solo a partire dal 1897, e quindi 10 anni dopo il trasferimento di Venturi a Roma (era però già attivo in precedenza con il ruolo di apprendista).

¹⁴⁹⁷ Cfr. DALL'OLIO 2013, p. 13.

¹⁴⁹⁸ Si tratta esclusivamente di fotografie di medio formato, molte delle quali raffiguranti soggetti scultorei. Su di esse sono presenti diversi timbri della ditta, alcuni firmati "Umberto Orlandini", altri ancora "P. Orlandini e figli".

di esse è presente ad esempio un'iscrizione attribuibile alla mano dello studioso¹⁴⁹⁹, e altre diciannove risultavano già comprese nel bilancio relativo all'acquisto di fotografie per l'a.a. 1901-02 (erano quindi state acquistate sicuramente dallo stesso per la cattedra di storia dell'arte, già al momento della sua fondazione)¹⁵⁰⁰. Sono inoltre tutte relative a soggetti emiliani (soprattutto modenesi), oggetto di particolare interesse da parte di Venturi, e una quarantina di esse risultano pubblicate in diversi volumi della *Storia dell'arte italiana*¹⁵⁰¹.

Il numero di fotografie Orlandini presenti all'interno dell'archivio e del manuale venturiano può sembrare piuttosto esiguo rispetto a quelle degli altri autori fin qui analizzati. Questo non è però secondo chi scrive indice di un rapporto meno forte, ed è facilmente spiegabile con il fatto che lo studio modenese non fosse specializzato nella riproduzione di opere d'arte, bensì nella veduta e nel ritratto¹⁵⁰². In quest'ottica, la loro consistenza appare perciò comunque rilevante, anche in virtù del fatto che come vedremo alcune di esse vennero sicuramente realizzate appositamente su commissione dello studioso¹⁵⁰³.

Probabilmente, il motivo per cui Venturi si rivolse allo studio Orlandini per la riproduzione di soggetti emiliani, e modenesi in particolare, è che tali territori erano rimasti esclusi dalle

¹⁴⁹⁹ Si tratta di una fotografia ritraente un'opera di Girolamo da Vignola (armadio 15, cassetto 106), sul cui verso è annotata da Venturi la didascalia dell'opera (poi riprodotta in VENTURI 1901-1940, vol. IX, p. 621, fig. 374). L'attribuzione della calligrafia è stata effettuata in base al confronto con altre annotazioni firmate.

¹⁵⁰⁰ Cfr. ASA, Titolario 1884-1912, fascicolo "Fotografie e tavole", documento n. 13 "Fotografie Bilancio 1901-1902".

¹⁵⁰¹ Cfr. VENTURI 1901-1940 e l'appendice 3 del presente elaborato. Ad esempio, una foto è pubblicata nel VII volume, tomo III (p. 507), altre nel vol. IX tomi I (p. 393), IV (p. 389), VI (pp. 585, 593, 619, 621, 631, 635) e VII (p. 1189). Ventiquattro foto sono poi pubblicate nel vol. X tomo I (pp. 613, 619-621, 624, 627, 628-630, 634, 636-639, 641) e altre quattro nel tomo II dello stesso volume (pp. 560-561, 571).

Va notato però che Orlandini stesso fu editore, ma tra le pubblicazioni d'arte e di filologia della sua casa editrice non si riscontra nessun volume realizzato in collaborazione con Venturi, neppure il piccolo catalogo della Galleria Estense, edito dalla ditta modenese in più volumi a partire dal 1925 (la maggioranza delle sue edizioni venne curata da Giulio Bertoni, si segnala però che Pietro Toesca scrisse la prefazione ad un volume del 1924, cfr. RICCI 1925, in particolare pp. 175-176, e FAVA - TOESCA 1924). Per l'attività editoriale di Umberto Orlandini e la lista completa delle sue venticinque pubblicazioni si veda PULIATTI 1964.

¹⁵⁰² Cfr. MUSSINI 1976.

¹⁵⁰³ La produzione più diffusa di Umberto Orlandini (soprattutto per i primi del Novecento) riguarda infatti scene di genere, spesso di influenza pittorialista, sia nelle tecniche che nei soggetti. Egli guardava attentamente al panorama internazionale, e ad esempio alcune opere appaiono ispirate alla fotografia di Alfred Stieglitz, come le stampe alla gomma bicromata dedicate al tema della neve tra il 1903 e il 1910 ca., o la gelatina raffigurante una scena familiare datata al 1906 ca. (**figg. 296-297**).

Successivamente Orlandini si dedicò anche ad una fotografia di tipo reportagistico, concentrandosi più sull'aspetto narrativo che estetico del mezzo.

Nonostante non fosse la sua prima specializzazione, la ditta aveva però realizzato fotografie delle opere artistiche di Modena anche indipendentemente dal legame con Venturi, come testimoniano la pubblicazione nel 1900 di un catalogo delle vedute e dei monumenti di Modena e dei quadri della Galleria Estense e la presenza di diverse pubblicazioni dedicate all'arte nell'attività editoriale della ditta. Come osservato da Chiara Dall'Olio, questi sembrano porsi come tentativi della ditta di competere con gli Alinari, con cui erano sicuramente entrati in contatto nel 1899 con l'ingresso nella Società Fotografica Italiana e con la partecipazione all'esposizione organizzata dalla stessa nell'ambito del Secondo Congresso Fotografico, in occasione della quale tra l'altro gli Orlandini avevano vinto il Diploma di Medaglia d'argento di primo grado (cfr. DALL'OLIO 2013, pp. 109-111).

campagne delle maggiori ditte dell'epoca, quali Alinari, Brogi e Anderson¹⁵⁰⁴. La scelta di questo fotografo rispetto ad altri colleghi locali fu poi dovuta probabilmente, oltre al prestigio di cui godeva, ad un legame piuttosto confidenziale instaurato con esso.

A confermare l'esistenza di uno stretto rapporto tra Venturi e Orlandini è la ritrattistica. Sono numerosi, infatti, i ritratti dello stesso a firma del fotografo modenese rintracciabili in diversi archivi italiani.

Di Umberto Orlandini è ad esempio la famosa fotografia di gruppo che ritrae Venturi insieme ai suoi allievi durante un viaggio di studio a Modena, di cui si conserva una stampa presso il Fondo Venturi di Pisa (su cui è presente, oltre al timbro del fotografo, anche una dedica dello stesso firmata e datata 6 maggio 1926) (**figg. 298-299**)¹⁵⁰⁵.

Anche la più nota fotografia di Venturi, che lo ritrae seduto alla scrivania - probabilmente tra le preferite dallo studioso dato che fu quella depositata nel suo fascicolo personale al Senato - è di Orlandini, come si evince dal timbro (seppur poco leggibile) apposto sul verso della stampa conservata appunto presso l'Archivio Storico del Senato¹⁵⁰⁶ e come confermato dalla firma del fotografo apposta su un'altra versione della stessa conservata presso il Fondo Venturi di Pisa (simile alla prima e verosimilmente scattata lo stesso giorno) (**fig. 123**)¹⁵⁰⁷. La data annotata dal fotografo insieme alla firma su quest'ultima versione, proprio al 1924, anno di nomina di Venturi a Senatore, fa supporre che Venturi scelse di farsi fotografare appositamente per tale importante occasione da quello che perciò potremmo forse definire il suo ritrattista di fiducia. Infine, ritratti Orlandini non solo di Adolfo ma anche del figlio Lionello Venturi (**fig. 3**) sono conservati presso il Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma¹⁵⁰⁸,

¹⁵⁰⁴ Come già accennato nei capitoli precedenti, infatti, le due ditte fiorentine non effettuarono quasi nessuna riproduzione di opere e monumenti modenesi, mentre Anderson si limitò a fotografare esclusivamente i quadri della Galleria Estense, senza includere nel suo catalogo nessun'altra opera o monumento cittadino.

¹⁵⁰⁵ In cui si legge: «a ricordo della gita a Modena dedica al Senatore Venturi e suoi discepoli degni Umberto Orlandini». Il timbro invece è apposto sul recto del supporto secondario e reca la dicitura: "Cav. Orlandini - Modena". Cfr. FAV, faldone XXXXVI "Fotografie", fascicolo 1 "Personale".

¹⁵⁰⁶ Il timbro è interpretabile grazie ad un confronto con quelli presenti sulle fotografie conservate nel nostro archivio, e appare il medesimo: "R. Fotografia Cav. Uff. Umberto Orlandini - Modena". Cfr. Archivio Storico del Senato della Repubblica, Fascicolo 2299 Adolfo Venturi, documento n. 3 (la fotografia è stata pubblicata inoltre in VALERI 2006b, p. 50 e FOTOTECA VENTURI 2018, p. 10).

¹⁵⁰⁷ Cfr. FAV, faldone XXXXVI "Fotografie", fascicolo 1 "Personale".

¹⁵⁰⁸ Cfr. MUSSINI 1976, figg. 173 e 176. Il ritratto di Adolfo sembra essere una inquadratura più ampia dello stesso scatto del 1924 depositato al Senato, quello di Lionello invece è senza data ma può essere plausibilmente datato intorno a quegli anni (è comunque sicuramente precedente al 1931, anno di morte di Umberto Orlandini e del trasferimento dello studioso all'estero per motivi politici). È interessante notare che nel suo ritratto Adolfo, rappresentato seduto alla scrivania, reca in mano proprio delle fotografie. Come già analizzato nel capitolo III del presente elaborato, queste fungono da attributi identificativi della professione e del ruolo culturale dello studioso, al pari di come i travestimenti teatrali connotavano attori e cantanti in altri ritratti del fotografo (**fig. 300**) (cfr. ad esempio MUSSINI 1976, figg. 177-180),

a cui furono donati nel 1975 dal figlio di Umberto, Carlo Orlandini (1904-1981), insieme ad altre più di duemila lastre negative e circa duecento stampe positive¹⁵⁰⁹.

Ulteriore conferma dell'esistenza di un forte legame tra Venturi e Umberto Orlandini, soprattutto durante gli anni Venti¹⁵¹⁰, è poi la corrispondenza tra i due, una piccola traccia della quale è documentata all'interno del catalogo della mostra tenutasi in onore dello studioso nel 1957, presso la Galleria Estense di Modena¹⁵¹¹.

Anche se non compaiono nel comitato, gli Orlandini dovettero probabilmente essere coinvolti nell'organizzazione di tale evento, poiché oltre ad aver scattato fotografie dell'esposizione (tre delle quali si conservano presso l'Archivio Lionello Venturi della Sapienza) (**fig. 301**)¹⁵¹², avevano anche prestato alcuni materiali da esporre. Nel catalogo della mostra sono citate infatti diverse lettere dello studioso al fotografo, all'epoca esposte in mostra¹⁵¹³ e grazie alle quali come si diceva è possibile oggi confermare l'esistenza di uno stretto rapporto tra i due. Di particolare interesse sono diverse lettere in cui Venturi chiedeva al fotografo materiale illustrativo per le sue pubblicazioni, e che, come si diceva, attestano una specifica committenza venturiana almeno per alcune delle sopracitate fotografie conservate nel nostro archivio e pubblicate nella *Storia dell'arte*. I brevi passaggi trascritti nel catalogo risultano abbastanza eloquenti, e il loro tono particolarmente scherzoso e confidenziale conferma l'esistenza di un rapporto che dovette andare anche oltre tali commissioni: in una lettera del 13 marzo 1926 ad esempio, insistendo perché si recasse a fotografare delle gemme nonostante le lamentele per il

¹⁵⁰⁹ Cfr. MUSSINI 1976, p. 5 e http://samha207.unipr.it/samirafe/loadcard.do?id_card=16302&force=1.

¹⁵¹⁰ Sappiamo infatti che un contatto con gli Orlandini dovesse esistere già a cavallo tra Otto e Novecento, come testimonia il citato bilancio conservato all'Alessandrina, ma il legame non doveva all'epoca essere così forte. Negli anni Novanta dell'Ottocento, ad esempio, per il catalogo relativo alle opere della Galleria Estense che Venturi aveva stava progettando insieme a Cantalamessa, come abbiamo visto nei paragrafi precedenti dedicati alle ditte in questione, lo studioso preferì rivolgersi certamente a Brogi e probabilmente anche ad Alinari e poi Anderson, piuttosto che allo studio modenese (che però riprodusse comunque di lì a breve i quadri, pubblicati in un catalogo nel 1900: cfr. DALL'OLIO 2013, p. 111). Come si è visto, inoltre, tutti i ritratti noti sono datati agli anni Venti, e anche nella *Storia dell'arte* le fotografie sembrano iniziare a comparire a partire dal terzo tomo del vol. VII, e quindi dopo il 1914. Come si vedrà, anche la corrispondenza che è stato possibile analizzare è datata esclusivamente agli anni Venti.

¹⁵¹¹ Cfr. CELEBRAZIONI VENTURIANE 1957.

¹⁵¹² Cfr. ALV, Faldone CXXX, fascicolo 6 (nello stesso fascicolo si conservano anche altri materiali relativi alla mostra). Le fotografie conservate in Archivio Lionello Venturi rappresentano vedute generali dell'allestimento dell'esposizione. Due fotografie Orlandini dell'evento si conservano anche presso il fondo di Pisa, una ritrae la targa dedicata al maestro in quell'occasione presso la Galleria Estense, l'altra un gruppo di visitatori tra cui è possibile riconoscere Lionello Venturi (cfr. FAV, la prima è conservata in una busta contenente 8 fotografie rinvenuta tra i materiali restituiti dal prof. Agosti e ancora da ricollocare, la seconda nel faldone XXXXVII "Celebrazioni", fascicolo 14 "Fotografie del centenario dalla nascita di A. Venturi"). Su tutte le fotografie citate è presente il timbro "Fotografia Editrice Cav. Uff. U. Orlandini Modena", evidentemente cambiato in seguito al passaggio da monarchia a repubblica.

¹⁵¹³ Nella sezione "Manoscritti", insieme ad altra corrispondenza, bozze per studi e conferenze, pratiche d'ufficio (cfr. CELEBRAZIONI VENTURIANE 1957, pp. 43-50).

freddo, Venturi scriveva al fotografo: «che diavolo! Vuoi proprio che il diavolo venga a scaldarti con le fiamme infernali?»¹⁵¹⁴, oppure in un'altra del 28 agosto 1927, chiedendo fotografie di opere di Nicolò dell'Abate, scriveva «Ci vogliono gli argani a farti rispondere - Poffarbacco li adoprero»¹⁵¹⁵. In un'altra lettera del 17 dicembre 1927, chiedendo una fotografia della *Predica di Gesù* del Romanino, commentava all'amico «Se non erro il Romanino, in quel quadro, mostrava proprio di essere diventato troppo vecchio»¹⁵¹⁶, e ancora in una del 24 maggio 1928, richiedendo una foto del *San Giovanni Battista* del Veronese, aggiungeva «La Pasqua sarà anche più buona per Lei quando abbia spedito la fotografia a me necessaria»¹⁵¹⁷. L'esistenza di un rapporto personale estraneo ai semplici acquisti fotografici è rivelata poi anche in un'altra lettera del 1926 citata nel catalogo, in cui Venturi scriveva ad Orlandini per chiedergli di prenotare vitto e alloggio per sé e per i suoi allievi in vista della loro gita in città¹⁵¹⁸. Purtroppo, nessuna risposta da parte del fotografo risulta conservata¹⁵¹⁹, e le lettere originali di Venturi insieme all'eventuale resto della corrispondenza, che fornirebbero un importante aiuto per definire ancora meglio le committenze e i rapporti intercorsi tra i due, non sono oggi consultabili. L'archivio Orlandini, attualmente conservato all'interno del Fondo Giuseppe Panini gestito dalla Fondazione Fotografia Modena (in cui risulta custodita la documentazione cartacea dello studio, compresa la corrispondenza privata e commerciale), non è infatti mai stato inventariato e non è accessibile al pubblico.

¹⁵¹⁴ Cfr. CELEBRAZIONI VENTURIANE 1957, p. 48. L'insistenza dovette funzionare, poiché si conserva nell'Archivio Storico Fotografico almeno una foto Orlandini riprodotte un cammeo (armadio 2, cassetto 61).

¹⁵¹⁵ Cfr. CELEBRAZIONI VENTURIANE 1957, p. 48. In una lettera del 7 marzo 1924 inoltre scriveva al fotografo per ringraziarlo per le bellissime fotografie che gli aveva fatto, e ricordargli il materiale illustrativo per un libro su Guido Mazzoni, poi non pubblicato. All'interno dell'Archivio Storico Fotografico non sono state individuate riproduzioni di opere di Nicolò dell'Abate, mentre si conservano invece almeno tre fotografie Orlandini di sculture di Guido Mazzoni (armadio 11, cassetto 12).

¹⁵¹⁶ CELEBRAZIONI VENTURIANE, p. 48. Venturi dovette probabilmente ricevere il materiale richiesto, poiché all'interno dell'Archivio Fotografico si conservano due fotografie Orlandini di opere del Romanino (Pensile 2, P5).

¹⁵¹⁷ CELEBRAZIONI VENTURIANE, p. 49. Non è stata trovata all'interno dell'Archivio Storico Fotografico alcuna fotografia firmata Orlandini di tale soggetto, e in effetti la fotografia del Battista della Pinacoteca di Modena di Paolo Veronese pubblicata da Venturi l'anno successivo (1929) nella *Storia dell'arte italiana* non è attribuita allo studio modenese ma anonima (cfr. VENTURI 1901-1940, vol. IX, tomo IV, p. 876, fig. 621).

¹⁵¹⁸ Durante la quale probabilmente venne scattata la fotografia di gruppo conservata a Pisa. Cfr. CELEBRAZIONI VENTURIANE 1957, p. 48.

¹⁵¹⁹ Presso il Fondo Venturi di Pisa non si conserva infatti nessuna missiva attribuibile ad Orlandini. Cfr. FAV, carteggio.

APPARATI

IMMAGINI



FIG.1: Ritratto di Adolfo Venturi (FAV, faldone XXXXVI "Fotografie", fascicolo 1 "Personale")



FIG. 2: Ritratto di Pietro Toesca (da TOESCA 2011)

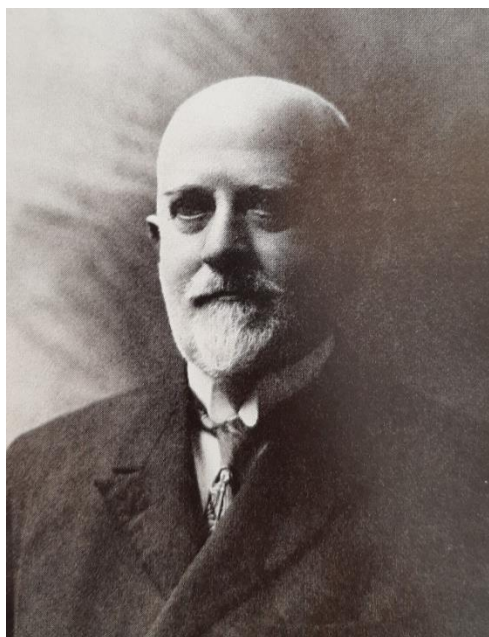


FIG. 3: Ritratto di Lionello Venturi, fotografia Orlandini (da MUSSINI 1976, fig. 173)

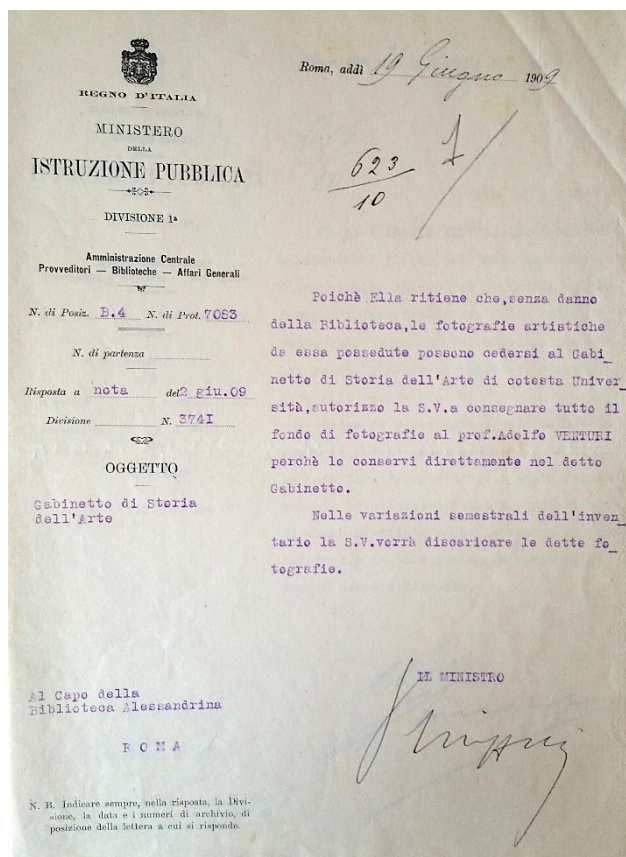


FIG. 4: Lettera di autorizzazione a consegnare il fondo fotografico dell'Alessandrina ad Adolfo Venturi, inviata dal Ministro della Pubblica Istruzione al bibliotecario Moroni nel 1909 (ASA, Titolario 1884-1912, fascicolo "Fotografie e tavole", lettera del 19 giugno 1909)

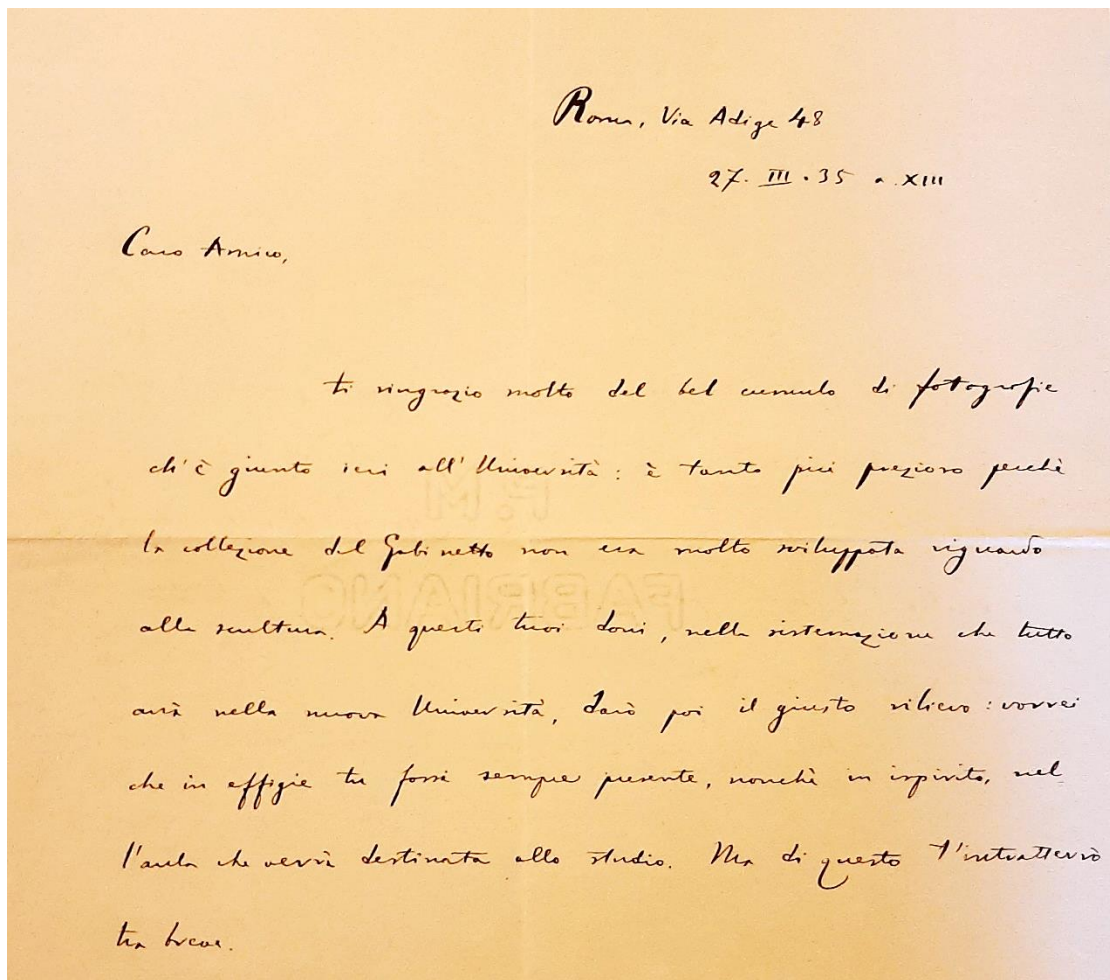


FIG. 5: Dettaglio di una lettera inviata da Pietro Toesca ad Adolfo Venturi nel 1935 (FAV, Carteggio Toesca Pietro, lettera del 27 marzo 1935)



FIG. 6: Allestimento della mostra *Adolfo Venturi e l'insegnamento della Storia dell'Arte*, tenutasi presso il MLAC Museo Laboratorio di Arte Contemporanea della Sapienza dal 15 dicembre 1992 al 13 febbraio 1993 (Archivio del MLAC)



FIG. 7: Copertina del volume *Adolfo Venturi e la Storia dell'Arte oggi*, atti del convegno tenutosi a Roma il 25-28 ottobre 2006, in occasione del 150° anniversario della nascita di Adolfo Venturi

Fototeca

N° Cartella Soggetto Cassetta Note

04677		52
04719		51
00304		
00299		
04575		51
04769		52
04716		51
04587		51
01370		51
	Doppioni Albertinelli Marito	143
03480	Lippo Damasco.	18
01922	Scotte Dipinti	62
02957	A. Leonard	103
01238	A. M. Zanetti	136
01363	A. Calcagni	64
		All'interno c'è una busta con il doppione di 1 immagine.
01862	Aachen.	25
	Abano, Bergamo, Palazzo Grattaroli, cortile	141
	Abano, Bergamo, S. Benedetto, Chiostro (1516)	141
	Abano, Bergamo, S. Spirito, Interno (1521)	141
	Abatini Guido Ubaldino, Roma, G. Spirito	141
	Abbate e sociari	141
02514	Abraham Hondius	101
	Abbazzezza Scoula, Alti (TE), Cattedrale, Pitture (fine XIV - inizi XV sec.)	141
		Ci sono 4 cartelle distinte
	Abbazzezza Scoula, Loreto Aprutino (PE), G. Maria in Piano, Pitture (fine XI)	141
		Ci sono 5 cartelle distinte
	Abbazzezza Scoula, Madonna col Bambino, I SS. Giovanni Battista e Giuseppe	141
	Abbazzezza Scoula, sec. XIII	141
	Acerenza (FZ), Cattedrale: esterno, busto marmoreo di Giuliano l'apostata	26
	Acerenza (FZ), Cattedrale: esterno, portale (sec. XII)	26

Pagina 1 di 155

FIG. 8: Localizzazione dei soggetti all'interno della sezione dei medi formati dell'Archivio Storico Fotografico, compilata da Carlo Costantini nel 2008

A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y	Z	AA	AB
NUMERO INVENTARIO	NUMERO MATTA (VERSO)	NUMERO MATTA ROSSA (VERSO)	NUMERO A MANO (VERSO)	LOCALIZZAZIONE	FORMATO GRANDE DI STANDARD (VERSO)	CARTELLA C. A. S. N. IN: 98; TAX: ST; FIORENTINI DEL	SOTTOFASCI COLI (MATITA ROSSA SU CARTA DA PACCHIO)	TECNICA	SUPPORTO PRIMARIO MATERIALE	SUPPORTO PRIMARIO MISURE	SUPPORTO SECONDARIO MATERIALE	SUPPORTO SECONDARIO MISURE	SUPPORTO TERZIARIO MATERIALE	SUPPORTO TERZIARIO MISURE	ANNOTAZIONI (RECTO)	ANNOTAZIONI (VERSO)	DATA E FUNZIONE COMPILAZIONE SCHEDE	STATO DI CONSERVAZIONE	DETERIORAMENTO IMMAGINE	DETERIORAMENTO SUPPORTO PRIMARIO	DETERIORAMENTO SUPPORTO SECONDARIO	OPERAZIONI NEI RESTAURO EFFETTUATE	OPERAZIONI DA EFFETTUARE	DATA E COMPLETARE CONSERVATORE	RESTAURO E CATALOGATORI E RESPONSABILI	NOTE	
ASP80	2584	2			G	CARTELLA C. A. S. N. IN: 98; TAX: ST; FIORENTINI DEL		STAMPA AL RINGHERIO	CARTA	450 x 345						98 P (A MATITA)	5/10/2015 Youna Regali	EMANUELA IORIO	PESSIMO	POLVERE, DETACCO DI UN FRAMMENTO, INCRUSTAZIONE, TULLAZIONE	SPOLO, SPORADICA, SORE, RESINE, ABRASIONE, STRAPP, LACUNE	SPOLO, SPORADICA, SORE, RESINE, ABRASIONE, STRAPP, LACUNE	SPOLVERATURA DEL BRANCONI E CONFRANNO IN MICROFIBRA E DEI SUPPORTI CON DOMAN IN LACUNE	MICROASSEGNO DEL FRAMMENTO	5/10/2015 Marta de Youna	FEDERICA DELLA ENMANUELA IORIO	
ASP81	2583	3			G	CARTELLA C. A. S. N. IN: 98; TAX: ST; FIORENTINI DEL		STAMPA AL RINGHERIO	CARTA	463 x 333						5/10/2015 Youna Regali	EMANUELA IORIO	DECRETO	SPOLO, SPORADICA, SORE, RESINE, ABRASIONE, STRAPP, LACUNE	SPOLO, SPORADICA, SORE, RESINE, ABRASIONE, STRAPP, LACUNE	SPOLO, SPORADICA, SORE, RESINE, ABRASIONE, STRAPP, LACUNE	SPARINAMENTO, FUTURA STRAPP, RINGHERIO, LACUNE	5/10/2015 Alessandra Giamberini	FEDERICA DELLA ENMANUELA IORIO			
ASP82	2609	4			G	CARTELLA C. A. S. N. IN: 98; TAX: ST; FIORENTINI DEL		STAMPA AL RINGHERIO	CARTA	400 x 270					TIMBRO (A SECCO) ALNARI	5/10/2015 Youna Regali	EMANUELA IORIO	DECRETO	STRAPP, LACUNE, RESINE, DETACCO DEL FRAMMENTO	SPOLO, SPORADICA, SORE, RESINE, ABRASIONE, STRAPP, LACUNE	SPOLO, SPORADICA, SORE, RESINE, ABRASIONE, STRAPP, LACUNE	SPARINAMENTO, FUTURA STRAPP, RINGHERIO, LACUNE	24/02/2015 Elio Esati	FEDERICA DELLA ENMANUELA IORIO			
ASP83	2584	5			G	CARTELLA C. A. S. N. IN: 98; TAX: ST; FIORENTINI DEL		STAMPA AL RINGHERIO	CARTA	430 x 261					408 P (A MATITA)	5/10/2015 Youna Regali	EMANUELA IORIO	DECRETO	STRAPP, LACUNE, RESINE, DETACCO DEL FRAMMENTO	SPOLO, SPORADICA, SORE, RESINE, ABRASIONE, STRAPP, LACUNE	SPOLO, SPORADICA, SORE, RESINE, ABRASIONE, STRAPP, LACUNE	SPARINAMENTO, FUTURA STRAPP, RINGHERIO, LACUNE	24/02/2015 Elio Esati	FEDERICA DELLA ENMANUELA IORIO			
ASP84	2583	6			G	CARTELLA C. A. S. N. IN: 98; TAX: ST; FIORENTINI DEL		STAMPA AL RINGHERIO	CARTA	460 x 285					94 T (A MATITA)	5/10/2015 Youna Regali	EMANUELA IORIO	DECRETO	SPOLO, SPORADICA, SORE, RESINE, ABRASIONE, STRAPP, LACUNE	SPOLO, SPORADICA, SORE, RESINE, ABRASIONE, STRAPP, LACUNE	SPOLO, SPORADICA, SORE, RESINE, ABRASIONE, STRAPP, LACUNE	SPARINAMENTO, RINGHERIO, LACUNE	5/10/2015 Camillo Ferraro	FEDERICA DELLA ENMANUELA IORIO			
ASP85	2581	7			G	CARTELLA C. A. S. N. IN: 98; TAX: ST; FIORENTINI DEL		STAMPA AL RINGHERIO	CARTA	480 x 388						5/10/2015 Youna Regali	EMANUELA IORIO	DECRETO	SPOLO, SPORADICA, SORE, RESINE, ABRASIONE, STRAPP, LACUNE	SPOLO, SPORADICA, SORE, RESINE, ABRASIONE, STRAPP, LACUNE	SPOLO, SPORADICA, SORE, RESINE, ABRASIONE, STRAPP, LACUNE	SPARINAMENTO, FUTURA STRAPP, RINGHERIO, LACUNE	5/10/2015 Alessandra Giamberini	FEDERICA DELLA ENMANUELA IORIO			
ASP86	2600	8			G	CARTELLA C. A. S. N. IN: 98; TAX: ST; FIORENTINI DEL		STAMPA AL RINGHERIO	CARTA	465 x 332						258 P (A MATITA)	5/10/2015 Youna Regali	EMANUELA IORIO	DECRETO	STRAPP, LACUNE, RESINE, DETACCO DEL FRAMMENTO	SPOLO, SPORADICA, SORE, RESINE, ABRASIONE, STRAPP, LACUNE	SPOLO, SPORADICA, SORE, RESINE, ABRASIONE, STRAPP, LACUNE	SPARINAMENTO, FUTURA STRAPP, RINGHERIO, LACUNE	24/02/2015 Elio Esati	FEDERICA DELLA ENMANUELA IORIO		

Cartella 115 - inv 122 BRAUN II Cartella A-114 Cartella B-100 **Cartella C-94** Cartella D-109 ...

Mostra desktop

FIG. 9: Inventario della sezione dei grandi formati dell'Archivio Storico Fotografico, compilato da Emanuela Iorio tra il 2015 e il 2018



FIG. 10: Progetto di restauro e condizionamento della sezione dei grandi formati, condotto da Federica Delia tra il 2017 e il 2018



FIG. 11: Progetto di restauro e condizionamento della sezione dei grandi formati, condotto da Federica Delia tra il 2017 e il 2018




FIG. 12: Progetto di restauro e condizionamento della sezione dei grandi formati, condotto da Federica Delia tra il 2017 e il 2018




FIG. 13: Progetto di restauro e condizionamento della sezione dei grandi formati, condotto da Federica Delia tra il 2017 e il 2018

Ricerca English


SAPIENZA
 UNIVERSITÀ DI ROMA

Centro di ricerca DigiLab



IL CENTRO RICERCA ATTIVITÀ CONVEGNI TERZA MISSIONE FORMAZIONE RISORSE BOLLETTINO DIGILAB

Home / Risorse / Archivio Storico Fotografico / Schede Archivio Storico Fotografico

SCHEDE ARCHIVIO STORICO FOTOGRAFICO

Guida alla consultazione

Le fotografie dell'archivio fotografico Venturi possono essere consultate tramite i seguenti metadati che fungono da punti di accesso alle schede catalografiche, redatte secondo le normative ICCD *Scheda F* e *Scheda D4*:

Fotografo, Tecnica, Autore opera d'arte.

In alternativa, è possibile effettuare la **ricerca libera** nel database. Nel campo Ricerca sottostante, è possibile digitare una parola per esteso o parzialmente, senza tenere in considerazione il carattere maiuscolo o minuscolo: la ricerca verrà effettuata su tutte le schede.

Schede 1 - 15 di 383

Ricerca Libera Tecnica Autore opera Fotografo






FOTO	TITOLO	FOTOGRAFO	AUTORE OPERA D'ARTE	TECNICA
	Mirone, Il discobolo	Vasari, Alessandro	Mirone	
	Sacchis Giovanni, Salome con la testa di San Giovanni	Braun & Cie	Sacchis Giovanni Antonio de' (Pordenone)	Stampa al pigmento
	Meldolla Andrea, Le corps de Notre Seigneur tenu par un ange	Braun & Cie	Meldolla Andrea (lo Schiavone)	Stampa al pigmento
	[Francesco e Girolamo da Santacroce, Bartolomeo veneto]	Anonimo	Francesco e Girolamo da Santacroce (?)	Stampa all'albumina
	Cima da Conegliano Giovanni Battista, La cuerison d'anianus	Braun & Cie	Cima da Conegliano (Giovanni Battista)	Stampa al pigmento

FIG. 14: Le fotografie di grande formato dell'Archivio Storico Fotografico consultabili sul sito del Centro di Ricerca DigiLab Sapienza, a seguito della digitalizzazione compiuta da Letizia Leo tra il 2018 e il 2022



FIG. 15: Allestimento della mostra *La fototeca di Adolfo Venturi alla Sapienza*, tenutasi dal 23 novembre 2018 al 12 gennaio 2019 presso il MLAC Museo Laboratorio di Arte Contemporanea

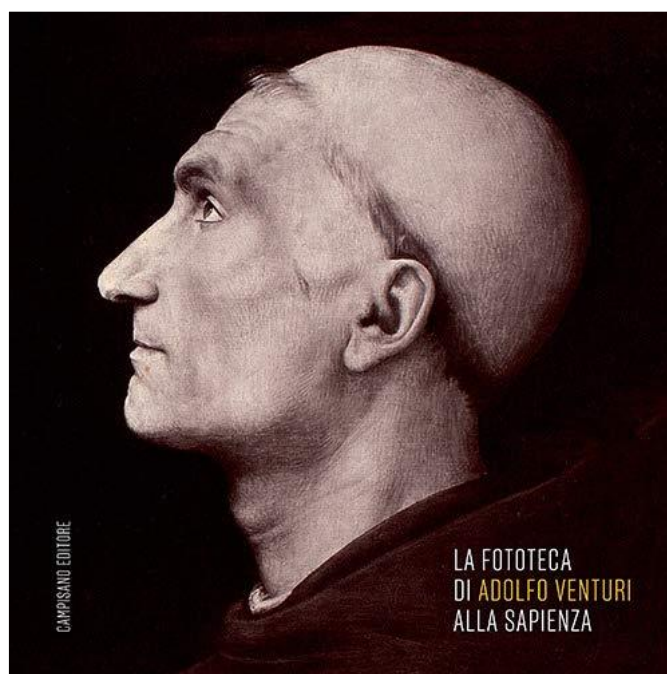


FIG. 16: Catalogo della mostra *La fototeca di Adolfo Venturi alla Sapienza*, tenutasi dal 23 novembre 2018 al 12 gennaio 2019 presso il MLAC Museo Laboratorio di Arte Contemporanea



FIG. 17: La sezione dei medi formati dell'Archivio Storico Fotografico: gli armadi dell'aula II



FIG. 18: La sezione dei medi formati dell'Archivio Storico Fotografico: gli armadi dell'aula II



FIG. 19: La sezione dei medi formati dell'Archivio Storico Fotografico: gli armadi dell'aula II



FIG. 20: La sezione dei medi formati dell'Archivio Storico Fotografico: i pensili lungo il corridoio



FIG. 21: Il contenuto dei cassetti: cartelle e cartelline tematiche contenenti gruppi di fotografie



FIG. 22: Il contenuto dei cassetti: cartelle e cartelline tematiche contenenti gruppi di fotografie



FIG. 23: Il contenuto dei cassetti: album



FIG. 24: Il contenuto dei cassetti: album



FIG. 25: Il contenuto dei cassetti: cartoncini portadocumenti



FIG. 26: Il contenuto dei cassetti: cartoncini portadocumenti



FIG. 27: Il contenuto dei cassetti: diapositive



FIG. 28: Il contenuto dei cassetti: microfiches

ARMADIO 11		
Cassetto	Contenuto	Iniziali Soggetto
1	Cartelle	D, E, F
2	Cartelle e cartoncini portadocumenti	C, F
3	Cartelle e cartoncini portadocumenti	C, D
4	Cartelle e cartoncini portadocumenti	D
5	Cartelle e cartoncini portadocumenti	C
6	Cartoncini portadocumenti e buste di plastica	B, C, D
7	Cartelle e cartoncini portadocumenti	D
8	Cartelline	M
9	Cartelle	M
10	Cartelle	M
11	Cartelle	M
12	Cartelle	M
13	Cartelle	M
14	Cartelle	M

ARMADIO 10		
Cassetto	Contenuto	Iniziali Soggetto
15	Cartelle e cartoncini portadocumenti	C
16	Cartelle e cartoncini portadocumenti	C
17	Cartelle e cartoncini portadocumenti	D
18	Cartelle e cartoncini portadocumenti	D
19	Cartelle e cartoncini portadocumenti	C, D
20	Cartoncini portadocumenti	A, B
21	Cartoncini portadocumenti	A, B
22	Cartoncini portadocumenti	B, C
23	Cartoncini portadocumenti	A, B, C
24	Cartoncini portadocumenti	A, B
25	Cartelle e cartoncini portadocumenti	A, V, Z
26	Cartelle e cartoncini portadocumenti	A, B, V, W, Z
27	Cartelle e cartoncini portadocumenti	A, B, V, Z
28	Cartelle e cartoncini portadocumenti	A, B, V, Z

ARMADIO 6		
Cassetto	Contenuto	Iniziali Soggetto
29	Cartelle	Roma
30	Cartelle	Roma
31	Cartelle e un poster di tela	Roma
32	Cartelle e un poster di tela	L, Roma
33	Cartelle	L
34	Cartelle	L
35	Solo due cartelline	L, M

ARMADIO 5		
Cassetto	Contenuto	Iniziali Soggetto
36	Cartelle	M, N, S, T, V
37	Cartelle	M, N, R, P

FIG. 29: Schema generale del contenuto della sezione dei medi formati, in ordine di cassette

ARMADIO 1		
Cassetto	Contenuto	Iniziali Soggetto
67	Cartelle	Varie
68	Cartelle	Avori
69	Cartelle	S
70	Cartelle	Varie
71	Cartelle e cartoncini portadocumenti	C, S
72	Cartelline	Varie
189	Album anni '50	
73	Cartelline	Varie (miniatura)
74	Cartelline	S
75	Cartelline	S
76	Cartelle	S
77	Cartelline e cartoncini portadocumenti	C + Varie
78	Cartelline	Varie (solo arte medievale)
79	Cartelle	Varie (quasi solo arte medievale)

ARMADIO 2		
Cassetto	Contenuto	Iniziali Soggetto
53	Cartelle	Varie (per la maggior parte Miniatura)
54	Cartelline	S + Civita Castellana
55	Cartelle	Varie
56	Cartoncini portadocumenti e una cartella	A
57	Cartoncini portadocumenti	B, C
58	Cartelline e cartoncini portadocumenti	Varie
59	Cartelle	Varie
60	Cartelle	P + Varie
61	Cartelle	Varie
62	Cartelline	Varie
63	Cartelle	Varie
64	Cartelle e cartelline	C
65	Cartelle	Varie
66	Cartelle	Varie (per la maggior parte Miniatura)

FIG. 30: Schema generale del contenuto della sezione dei medi formati, in ordine di armadi

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J
1	CASSETTO	ARMADIO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	TIMBRI SAPIENZA	AUTORI FOTOGRAFIE	NOTE	
343	147	9	1368	1526	Baccio da Montelupo	7 + 1 doppione	iscimento e Moderna" e su alc	2 Ed. croci, 3 Alinari	Qualche annotazi	
344	147	9	1099	1257	Baccio D'Agnolo	10 + 3 dopponi	onna" e su alcune anche "R. Un	5 Alinari, 2 Brogi, 2 Anderson		
345	147	9	2127	2289	Bachiacca Francesco	43	del Rinascimento e Moderna"	Anderson, 12 Alinari, 1 Brogi, 1 W. Ge	Annotazioni e sull	
346	147	9	/	/	Avercamp Hendrik	1	abinetto di Storia dell'Arte del	Stampa W. Spemann	Sul cartoncino di s	
347	147	9	3100	3262	Baldovinetti	39 + 26 dopponi	ento e Moderna" e sulla magg(Londra), 10 Alinari, 2 Anderson, 21 Br	Anderson, 1 stampa	Qualche annotazi	
348	148	9	/	/	Barocci	41	abinetto di Storia dell'Arte del	3ulloz, 8 Brogi, 13 Anderson, 1	Annotazioni (num	
349	148	9	3027	3189	Baronzio	5 + 1 doppione	del Rinascimento e Moderna" e "R. Università di Roma/ Scuola di Storia dell'Arte"			
350	148	9	3036	3198	Bartolo di Fredi	8 + 1 doppione	iscimento e Moderna" e su alcarni, 1	Fotografia Lombardi (Siena), G. Bencini (Firenze)		
351	148	9	2890	3052	Bartolini Luigi	17	abinetto di Storia dell'Arte del	Foto Giacomelli (Venezia)	Le didascalie delle	
352	148	9	3010	3172	Balducci Giovanni detto Il Co	8	iscimento e Moderna" e su alc	5 Brogi, 1 Zani (Milano)	Annotazioni. Su 2	
353	148	9	2154	2316	Assereto	10	abinetto di Storia dell'Arte del	1 G. Bassani, 1 R. Gasparini (Genova)	Annotazioni. Su 4	
354	148	9	2158	2320	Aspertini Amico	17	iscimento e Moderna" e su alcerson, 2	Poppi (Bologna), 1 W. Gernsheim (Londra), 4 Al		
355	148	9	3012	3174	Balducci Matteo	12	iscimento e Moderna" e su alc	1 Brogi, 1 Alinari, 2 Anderson	Annotazioni (alcun	
356	148	9	3013	3175	Baldung Hans d. Grien	2	abinetto di Storia dell'Arte del	stampe W. Spemann		
357	148	9	2893	3055	Balestra Antonio	2	abinetto di Storia dell'Arte del	Rinascimento e Moderna"	Timbro della Staa	
358	148	9	1094	1252	Balbi Alessandro	5	abinetto di Storia dell'Arte del	Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)	Annotazioni (alcun	
359	148	9	2048	2190	Bardini	16 + 3 dopponi	abinetto di Storia dell'Arte del	Anderson, 2 Brogi, 4 Manf	Annotazioni (alcun	

FIG. 31: Il censimento per cartelle delle fotografie di medio formato

	A	B	C	D
1	CASSETTO	ARMADIO	SOGGETTO	NOTE
134	A192	12	Cézanne	a.a. 1962-63; foto più recenti, di piccolo formato.
135	A192	12	August Macke	Tesi di laurea in storia della critica d'arte, relatore Prof. M. Bonicatti; foto in b/n e a colori.
136	A192	12	uturismo, Metafisica e surrealismo, Die Brücke, Der	Vol.V; foto più recenti, piccole dimensioni, molte annotazioni; alcune provenienti di Biennale di Venezia (didasc
137	A192	12	/	Storia dell'arte contemporanea, prof. Nello Ponente, a.a. 1966-67; foto di piccolo formato, più recenti.
138	A193	12	contemporanea: da Canaletto a Zuccanelli - pittura '700	Vol.VII; Presenti foto Alinari e Anderson (di cui una datata 1930). Presenti foto di piccolo formato.
139	A193	12	Pittura - Il Barocco; Pittura '600 (etichetta interna)	Prof. Salmi, a.a. 1958-59, vol. II; presenti foto Anderson e Alinari
140	A193	12	Il Settecento: da Maratta a Mengs	vol. II; presenti foto Alinari e Anderson
141	A193	12	/	Vol.V; presenti foto Alinari, Anderson (datata 1930), O. Böhm
142	A194	12	Reynolds - pittura '700 inglese	Prof. Argan; a.a. 1964-65; foto più recenti e di piccolo formato. Il soggetto è stato dedotto tramite un'etichetta i
143	A194	12	Hogarth - Pittura '700 inglese	a.a. 1962-63; foto più recenti, piccolo formato. Il soggetto è stato dedotto tramite un'etichetta interna.
144	A194	12	Hogarth - Pittura '700 inglese	a.a. 1962-63; foto più recenti, piccolo formato. Il soggetto è stato dedotto tramite un'etichetta interna.
145	A194	12	Gainsborough - Pittura '700 inglese	a.a. 1963-64; foto più recenti, piccolo formato. Il soggetto è stato dedotto tramite un'etichetta interna.
146	A194	12	Ottocento III	Presenti foto Alinari, Anderson (una datata 1929) e foto di piccolo formato.
147	A194	12	Gainsborough - Pittura '700 inglese	a.a. 1963-64, foto più recenti e di piccolo formato. Il soggetto è stato dedotto tramite un'etichetta interna.
148	A195	12	iano, G. da Sangallo, Verrocchio, Pollaiuolo, Bertolodo	Prof. Salmi, a.a. 1956-57, vol.V. Presenti foto di piccolo formato e foto Alinari. Il soggetto è stato dedotto tram
149	A195	12	Scultura '400	Prof. Salmi, a.a. 1955-56, vol. I; presenti foto Alinari (una datata 1929, una 1933) e Brogi.
150	A195	12	/	Prof. Nello Ponente, storia dell'arte contemporanea, a.a. 1966-67; foto più recenti, di piccolo formato.

FIG. 32: Il censimento degli album



FIG. 33: Gli albumetti di fototipie ideati da Adolfo Venturi e conservati all'interno dell'Archivio Storico Fotografico

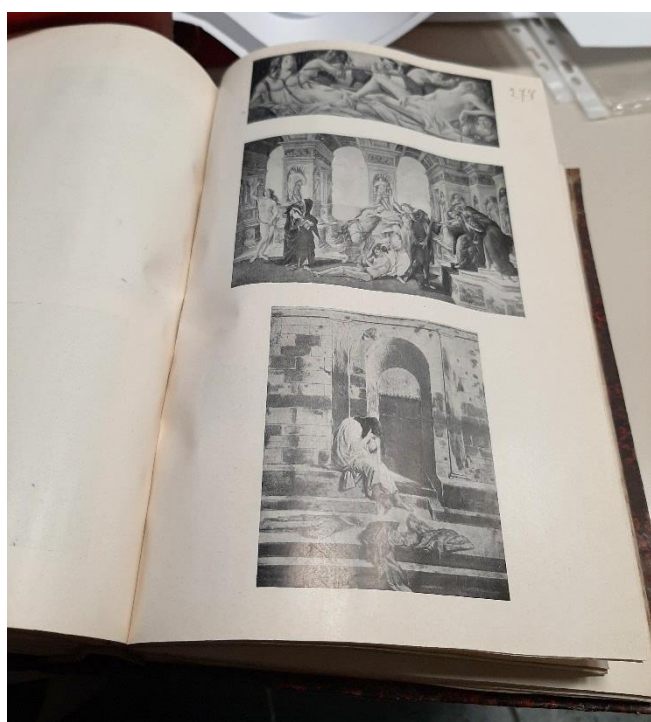


FIG. 34: Gli albumetti di fototipie ideati da Adolfo Venturi e conservati all'interno dell'Archivio Storico Fotografico



FIG. 35: I nuovi cartellini plastificati esterni

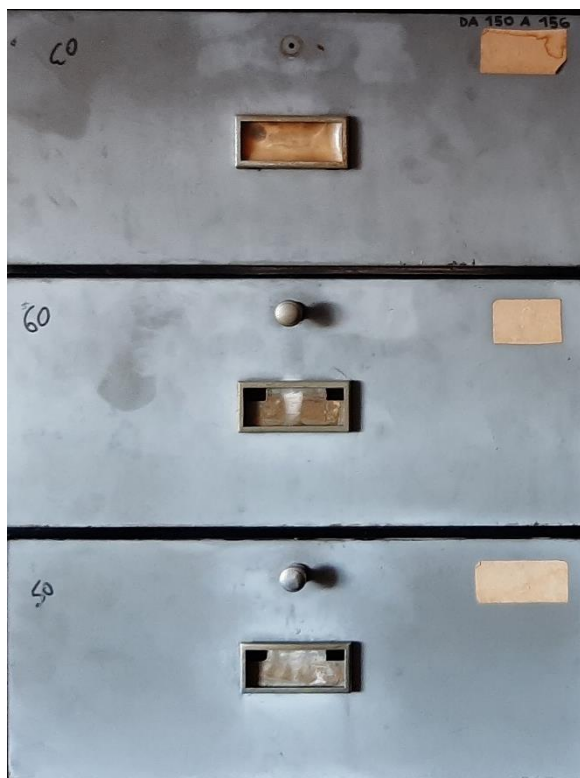


FIG. 36: I cassetti prima dell'intervento di etichettatura con i nuovi cartellini plastificati esterni



FIG. 37: I cassetti dopo l'intervento di etichettatura con i nuovi cartellini plastificati esterni



FIG. 38: Il progetto di censimento dei medi formati



FIG. 39: Il progetto di censimento dei medi formati



FIG. 40: Il progetto di censimento dei medi formati



FIG. 41: Il progetto di censimento dei medi formati



FIG. 42: Il progetto di censimento dei medi formati

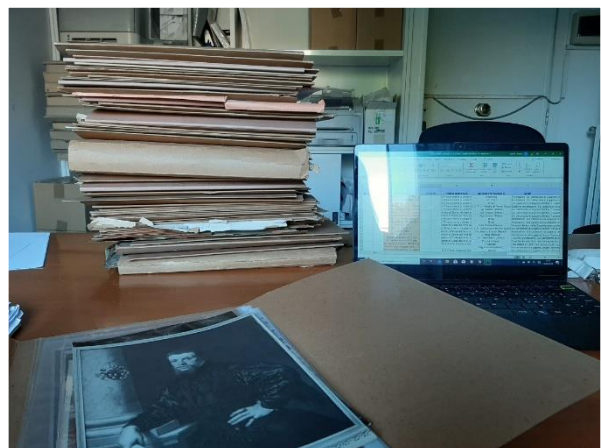


FIG. 43: Il progetto di censimento dei medi formati

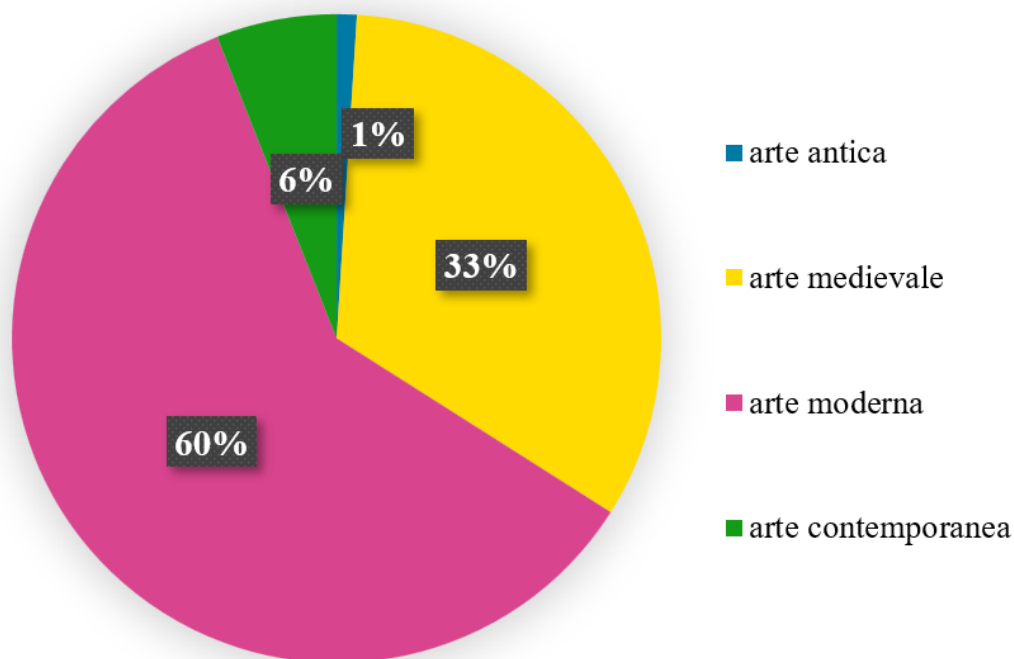


FIG. 44: Distribuzione dei soggetti all'interno della sezione dei medi formati dell'Archivio Storico Fotografico



FIG. 45: Fotografia Alinari di un'opera oggi ritenuta di Francesco Salviati, attribuita nella didascalia a Michelangelo e poi corretta a penna (pensile 2, P7, cartella "Salviati Francesco")

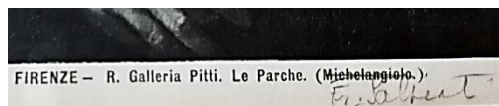


FIG. 47: dettaglio della fig. 45



FIG. 46: Fotografia Alinari di un'opera oggi ritenuta di Francesco Salviati, attribuita nella didascalia a Perin del Vaga e poi corretta a penna (pensile 2, P7, cartella "Salviati Francesco")

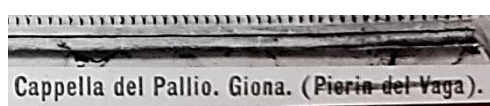


FIG. 48: dettaglio della fig. 46

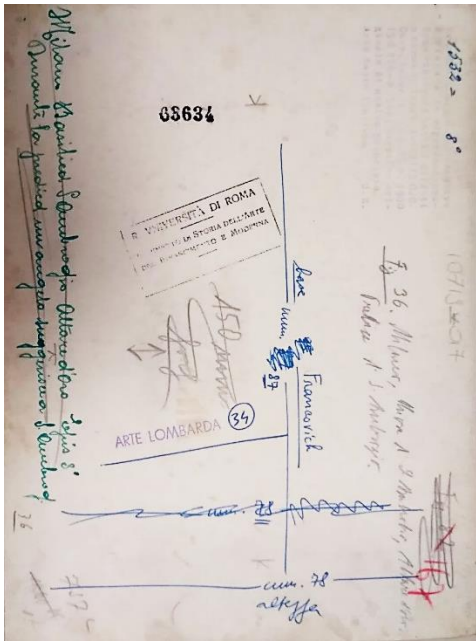


FIG. 49: Esempio di annotazioni stratificate sul verso delle fotografie di medio formato

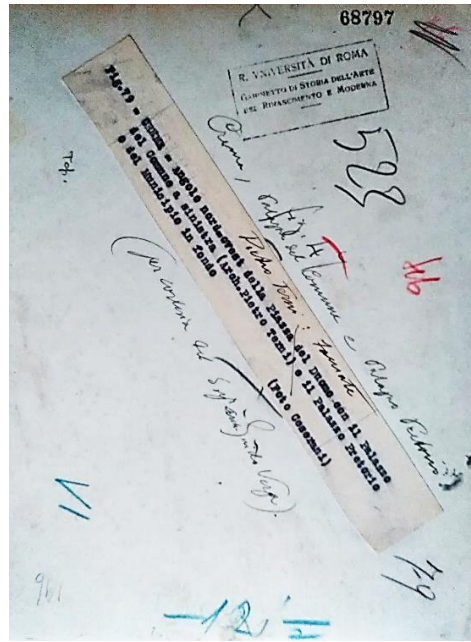


FIG. 50: Esempio di annotazioni stratificate sul verso delle fotografie di medio formato

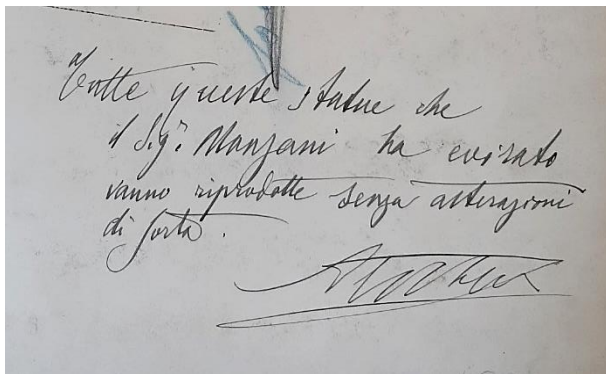


FIG. 51: Esempio di annotazione firmata da Adolfo Venturi

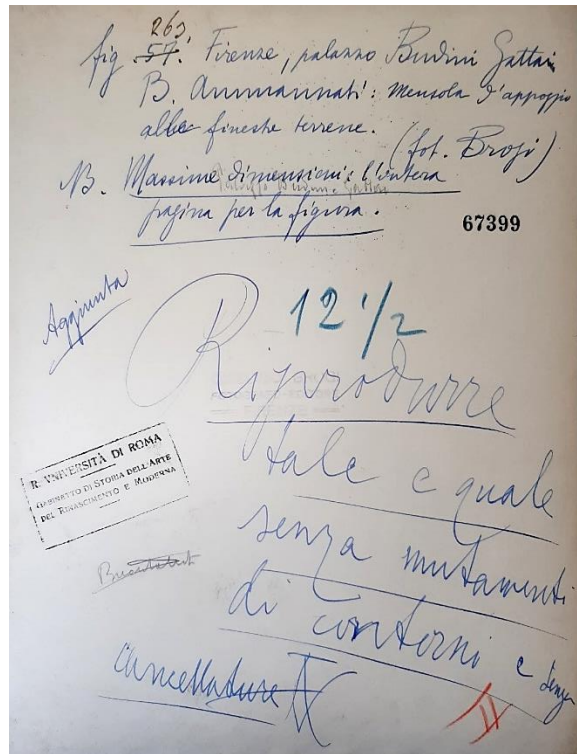


FIG. 53: Esempio di annotazione firmata con monogramma di Adolfo Venturi

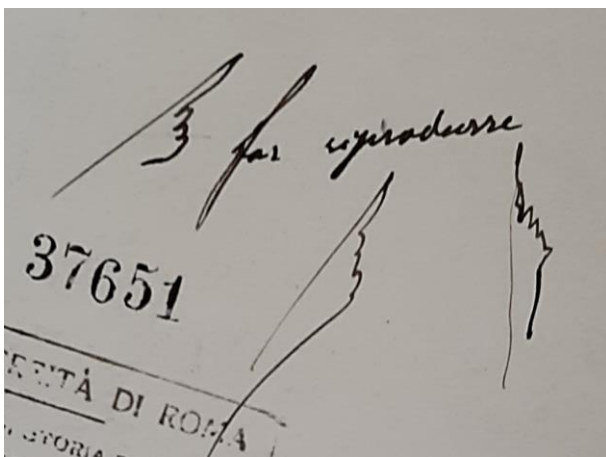


FIG. 52: Esempio di "manicule" autografe di Adolfo Venturi

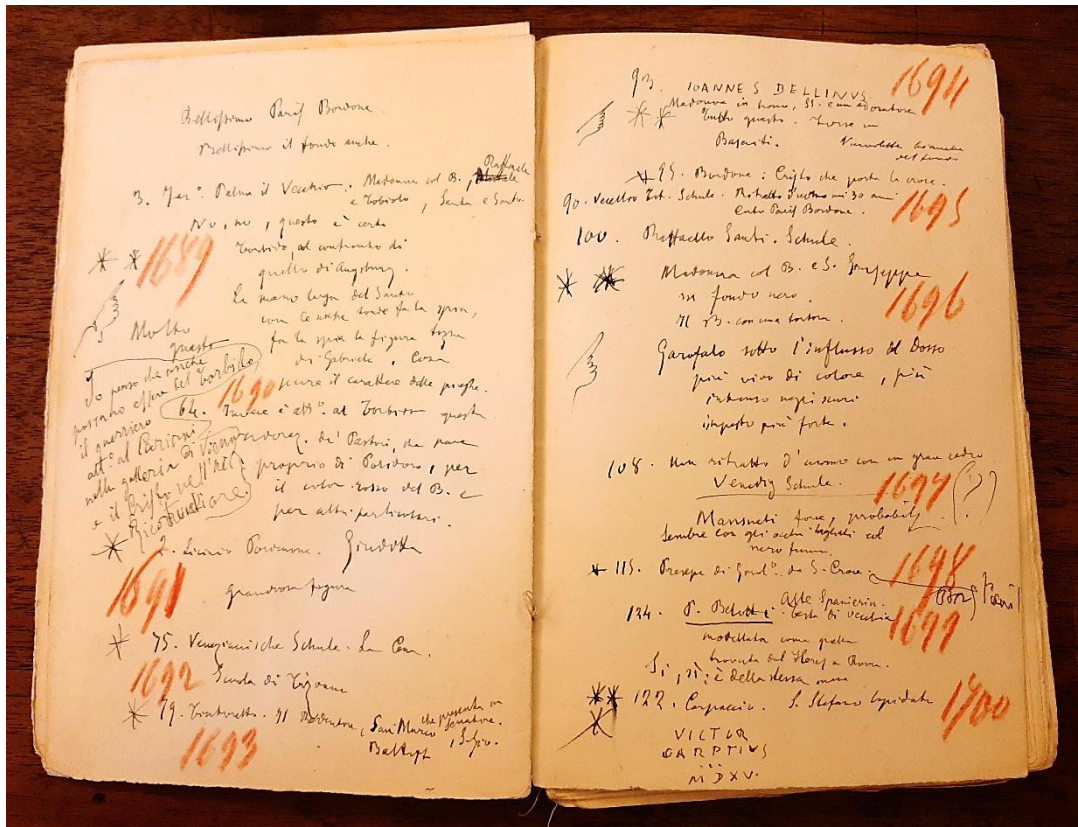


FIG. 54: Esempi di “manicule” venturiane all’interno dei taccuini di viaggio conservati a Pisa (FAV, serie “Taccuini”, cartella XXXXI, 001, “taccuino europeo”)

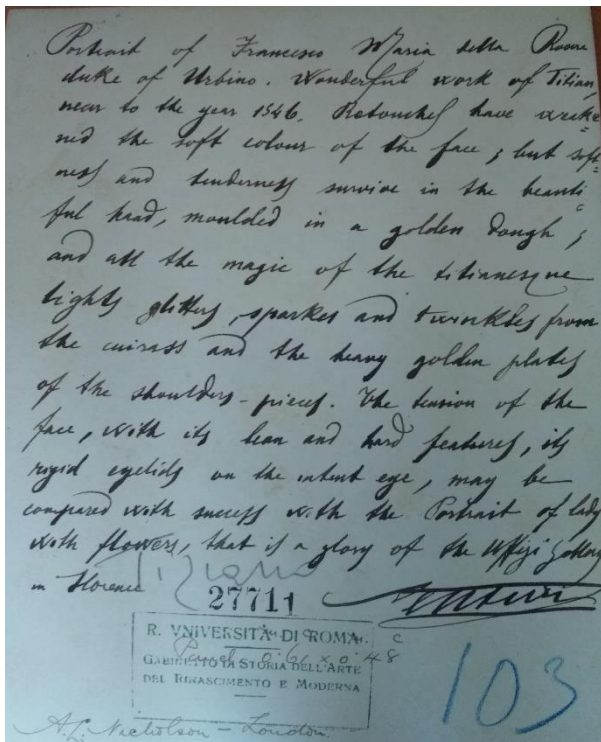


FIG. 55: Esempio di expertise firmata da Adolfo Venturi, redatta a mano sull’intero verso di una fotografia dell’Archivio Storico Fotografico

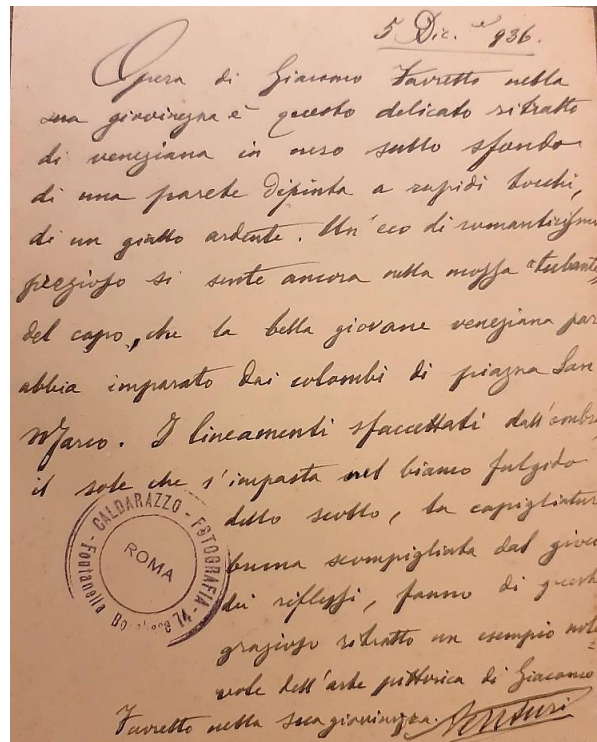


FIG. 56: Esempio di expertise firmata da Adolfo Venturi, redatta a mano sull’intero verso di una fotografia conservata a Pisa (FAV, serie “Fotografie”, cartella XXXXVI, 0002, “Expertises”)



FIG. 57: Fotografia Anderson con annotazioni a matita di Roberto Longhi, recto (armadio 16, cassetto 86, cartella "Battistello")

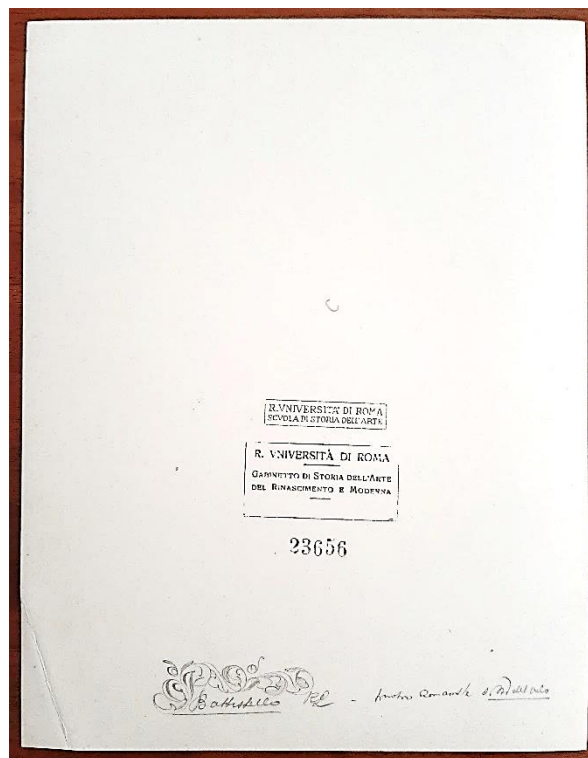


FIG. 58: Fotografia Anderson con annotazioni a matita di Roberto Longhi, verso (armadio 16, cassetto 86, cartella "Battistello")

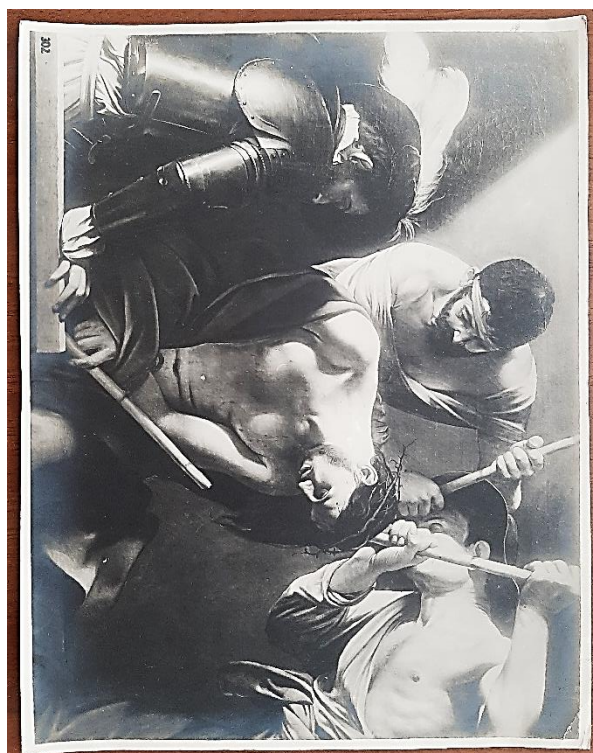


FIG. 59: Fotografia anonima con annotazioni a matita di Roberto Longhi, recto (armadio 16, cassetto 86, cartella "Battistello")

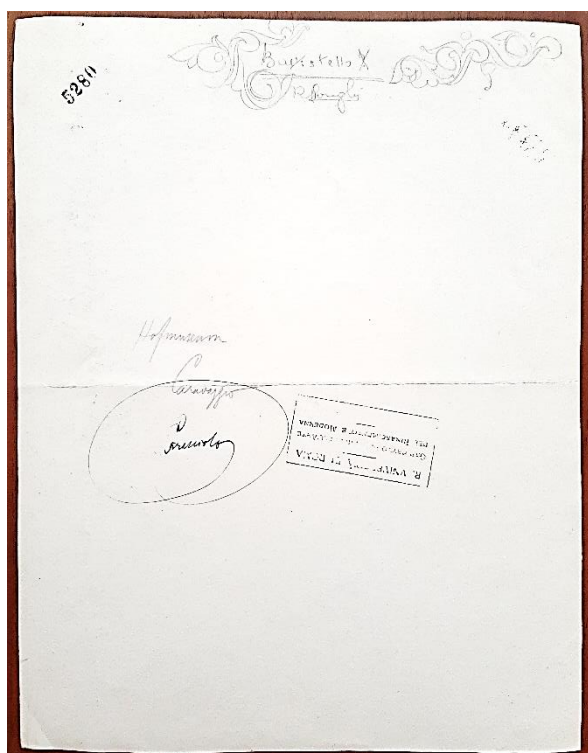


FIG. 60: Fotografia Anderson con annotazioni a matita di Roberto Longhi, verso (armadio 16, cassetto 86, cartella "Battistello")

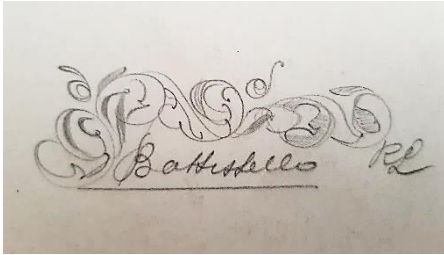


FIG. 61: Annotazione con ghirigori, attribuzione e monogramma di Roberto Longhi, dettaglio della fig. 58

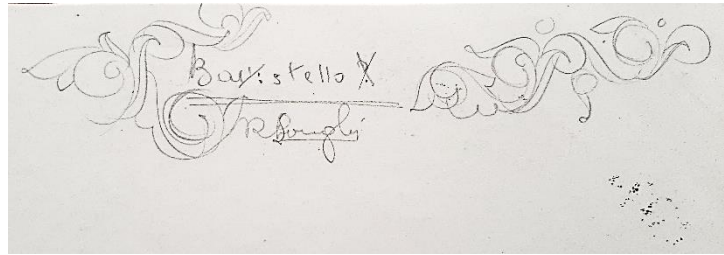


FIG. 62: Annotazione con ghirigori, attribuzione e firma di Roberto Longhi, dettaglio della fig. 60

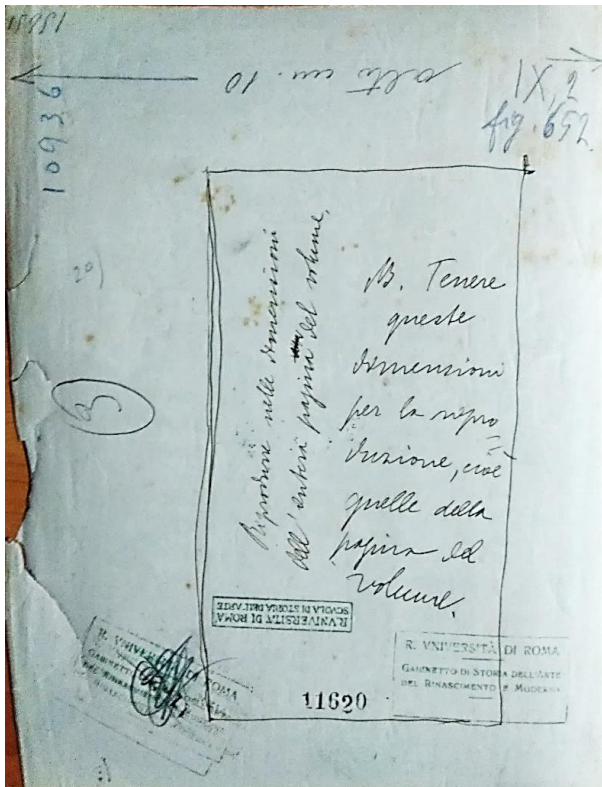


FIG. 63: Esempio di annotazione venturiana per la pubblicazione, conservata sul verso di una fotografia di medio formato (in cui sono segnate le dimensioni e il formato da seguire, e in cui si legge «Riprodurre nelle dimensioni dell'intera pagina del volume» e «NB. Tenere queste dimensioni per la riproduzione, cioè quelle della pagina del volume»)

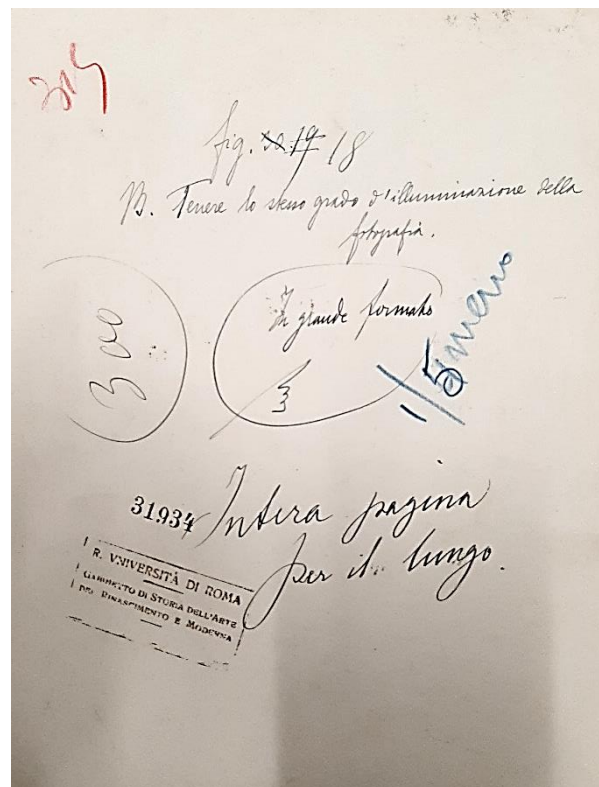


FIG. 64: Esempio di annotazione venturiana per la pubblicazione, conservata sul verso di una fotografia di medio formato (in cui si legge: «NB. Tenere lo stesso grado d'illuminazione della fotografia»; «In grande formato», cerchiato ed evidenziato tramite "manicula"; «Intera pagina per il lungo»)



FIG. 65: Esempio di fotografia con annotazioni per la pubblicazione firmate da Adolfo Venturi, recto (accanto all'immagine sono segnate a matita le dimensioni da seguire) (armadio 1, cassetto 75, cartella "Francesco Segala")

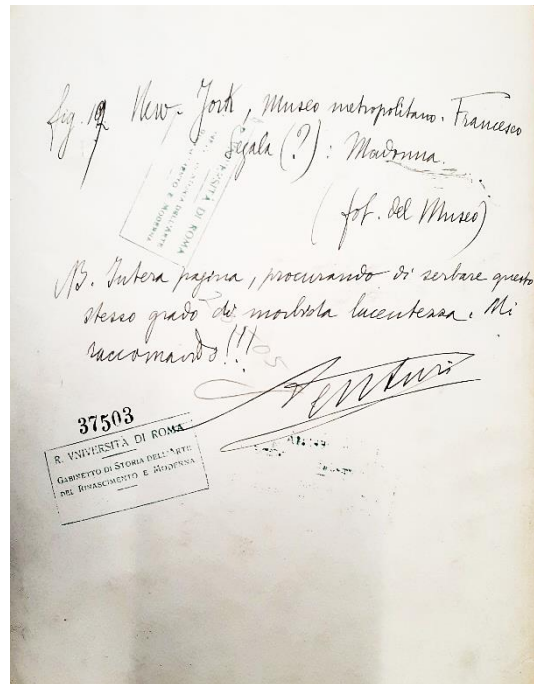


FIG. 66: Esempio di fotografia con annotazioni per la pubblicazione firmate da Adolfo Venturi, verso (insieme alla didascalia si legge «NB. Intera pagina, procurando di serbare questo stesso grado di morbida lucentezza. Mi raccomando!!!») (armadio 1, cassetto 75, cartella "Francesco Segala")



FIG. 67: Esempio di fotografia con ritocchi e indicazioni venturiane per la pubblicazione, recto (il cielo è colorato ad aerografo ed è segnato il punto in cui ritagliare l'immagine) (armadio 10, cassetto 25, cartella "Alessandro Vittoria")

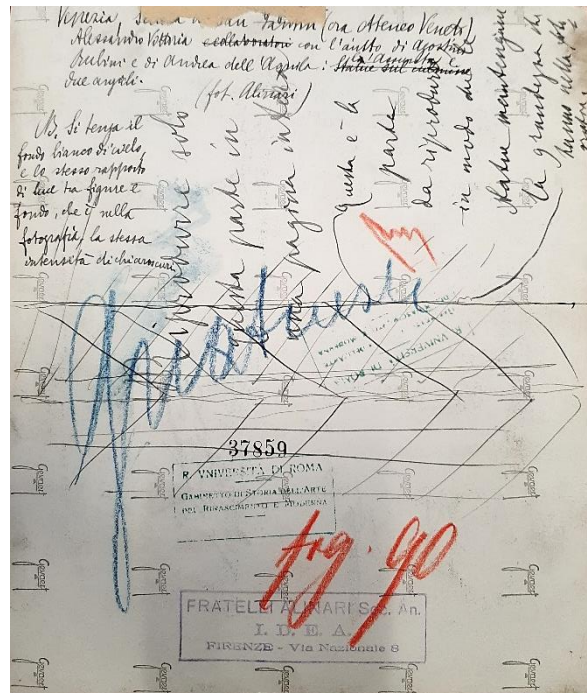


FIG. 68: Esempio di fotografia con ritocchi e indicazioni venturiane per la pubblicazione, verso (annotate a penna la didascalia e diverse indicazioni circa lo sfondo e il formato) (armadio 10, cassetto 25, cartella "Alessandro Vittoria")

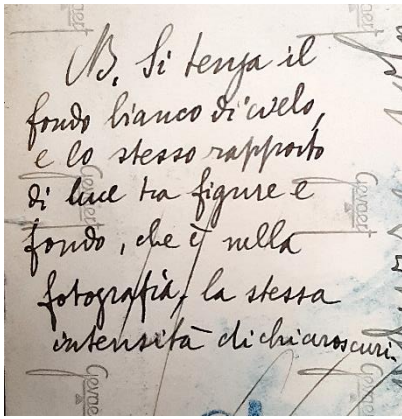


FIG. 69: dettaglio fig. 68, in cui si legge: «NB. Si tenga il fondo bianco di cielo, e lo stesso rapporto di luce tra figure e fondo, che è nella fotografia, la stessa intensità di chiaroscuri»

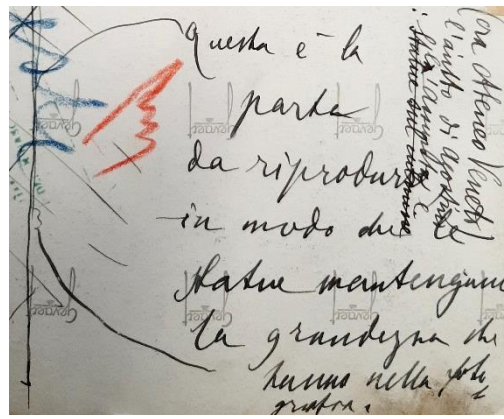


FIG. 70: dettaglio fig. 68, in cui si legge: «Riprodurre solo questa parte in una pagina intera» e «questa è la parte da riprodurre in modo che le statue mantengano la grandezza che hanno nella fotografia»

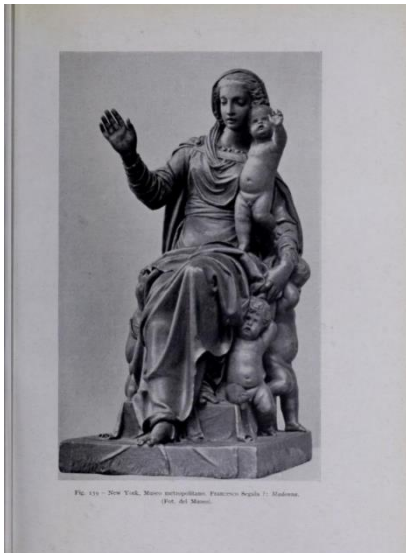


FIG. 71: La fotografia riprodotta nelle figg. 65-66, pubblicata nella *Storia dell'arte italiana* seguendo le indicazioni di Adolfo Venturi (VENTURI 1901-1940, vol. X, tomo III, fig. 159)

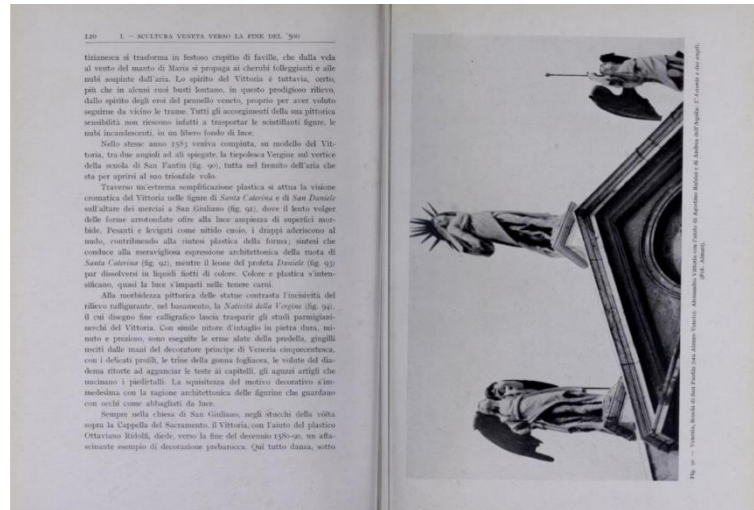


FIG. 72: La fotografia riprodotta nelle figg. 67-70, pubblicata nella *Storia dell'arte italiana* seguendo le indicazioni di Adolfo Venturi (VENTURI 1901-1940, vol. X, tomo III, fig. 90)



FIG. 73: Esempio di indicazioni per la pubblicazione al recto

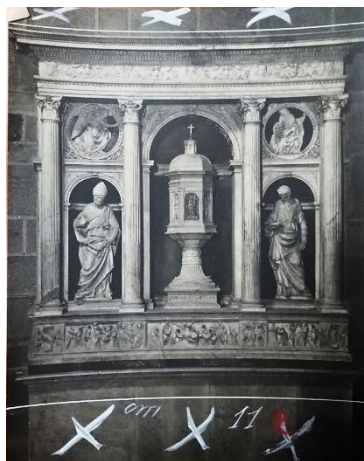


FIG. 74: Esempio di indicazioni per la pubblicazione al recto



FIG. 75: Esempio di ritocchi per la pubblicazione



FIG. 76: Esempio di ritocchi e annotazioni per la pubblicazione al recto



FIG. 77: Esempio di ritocchi (nuvole ad aerografo e ricostruzione pittorica di buona parte dell'edificio)



FIGG. 78-79: Esempio di ritocco particolarmente evidente, anche grazie alla presenza di una copia della stessa fotografia che ne mostra l'aspetto prima dell'intervento di ricostruzione di alcune parti del soggetto e di isolamento dallo sfondo (armadio 5, cassetto 40, cartella "Genova")



FIG. 80: Fotografia Brogi con indicazioni per la pubblicazione (riguardanti l'isolamento della figura dal contesto tramite eliminazione dei dettagli architettonici sullo sfondo, individuazione dei margini per il ritaglio ed evidenziazione del contorno a pennarello nero)



FIG. 81: La fotografia riprodotta nella fig. 80 pubblicata seguendo le indicazioni di Adolfo Venturi nella *Storia dell'arte italiana* (VENTURI 1901-1940, vol. X, tomo II, fig. 45)



FIG. 82: Fotografia Anderson con indicazioni per la pubblicazione (riguardanti l'isolamento della figura dal contesto tramite colorazione dello sfondo e individuazione dei margini per il ritaglio)

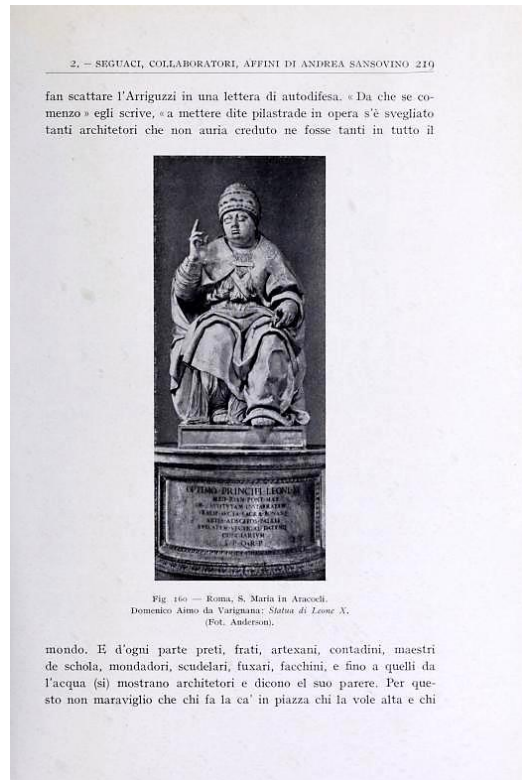


FIG. 83: La fotografia riprodotta nella fig. 82 pubblicata seguendo le indicazioni di Adolfo Venturi nella *Storia dell'arte italiana* (VENTURI 1901-1940, vol. X, tomo I, fig. 160)

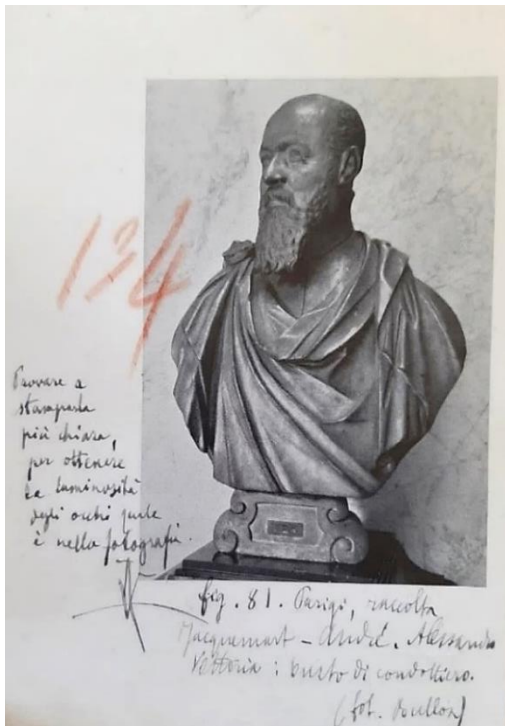


FIG. 84: Esempio di clichè per la stampa, con annotazioni firmate da Adolfo Venturi

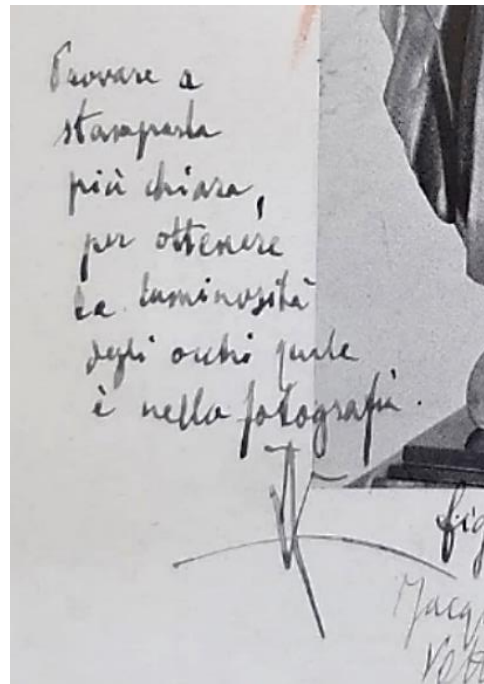


FIG. 85: Dettaglio della fig. 84, in cui si legge: «Provare a stampare più chiara, per ottenere la luminosità sugli occhi quale è nella fotografia»

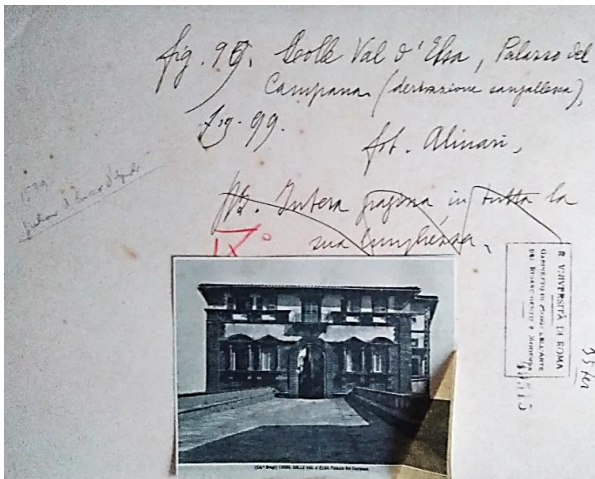


FIG. 86: Esempio di clichè per la stampa incollato sul verso della fotografia



FIG. 87: Recto della fotografia riprodotta nella fig. 86

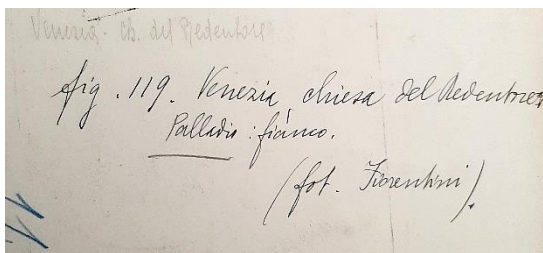


FIG. 88: Esempio di didascalia per la *Storia dell'arte italiana* manoscritta sul verso della fotografia

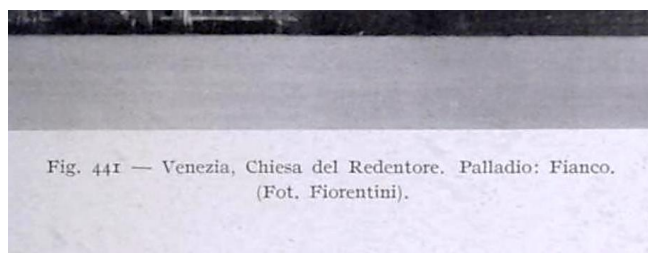


FIG. 89: Esempio di didascalia stampata sulla *Storia dell'arte italiana*, coincidente con quella annotata sul verso della corrispettiva fotografia (cfr. fig. 88) (VENTURI 1901-1940, vol. XI, III, fig. 441)

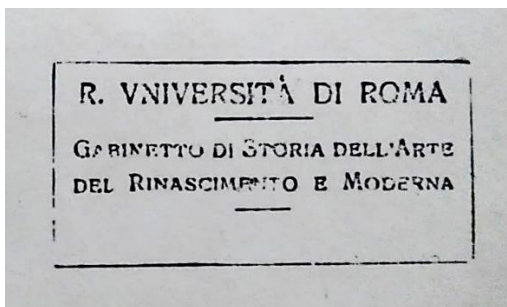


FIG. 90: Timbro “R. Università di Roma/ Gabinetto di Storia dell’Arte del Rinascimento e Moderna”



FIG. 91: Timbro “R. Università di Roma/ Scuola di Storia dell’Arte”



FIG. 92: Timbro “R. Università di Roma/ Gabinetto di Storia dell’Arte Medioevale”



FIG. 93: Altra versione del timbro “R. Università di Roma/ Gabinetto di Storia dell’Arte Medioevale”



FIG. 94: Timbro “Università di Roma/ Fototeca di Storia dell’Arte Moderna”



FIG. 95: Timbro “Università di Roma/ Istituto di Storia dell’Arte”

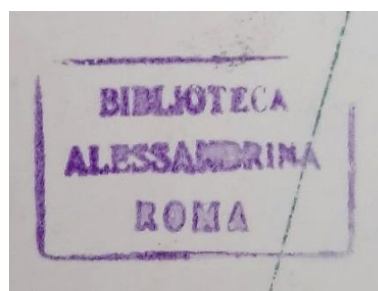


FIG. 96: Timbro “Biblioteca Alessandrina Roma”



FIG. 97: Fotografie del nucleo ASAC Biennale

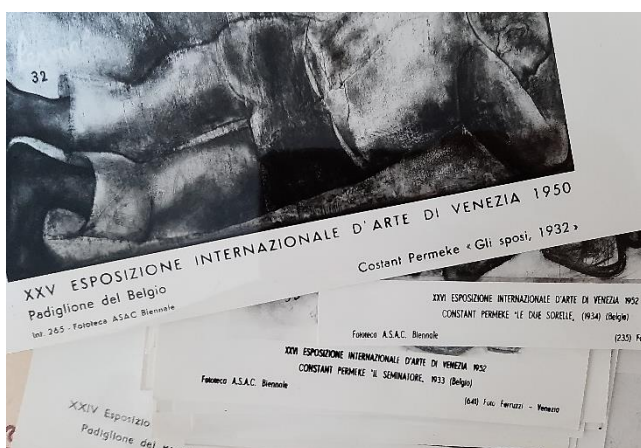


FIG. 98: Fotografie del nucleo ASAC Biennale, con didascalie relative ad eventi avvenuti negli anni Cinquanta del Novecento

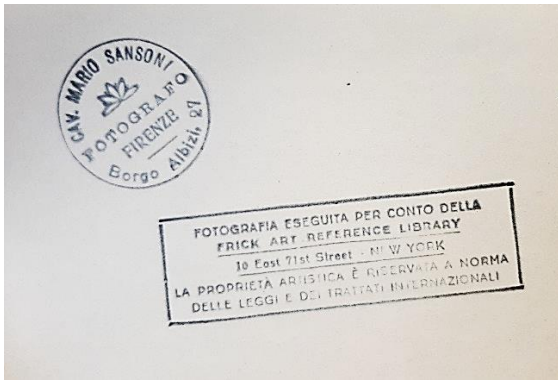


FIG. 99: Timbri sul verso delle fotografie eseguite dal Cav. Mario Sansoni di Firenze per conto della Frick Art Reference Library di New York



FIG. 100: Timbro dell'American Academy in Rome, presente sul verso di tutte le fotografie firmate da Thomas E. Marr



FIG. 101: Le fotografie di piccolo formato raffiguranti disegni e recanti al verso il timbro impresso della raccolta W. Gernsheim di Londra

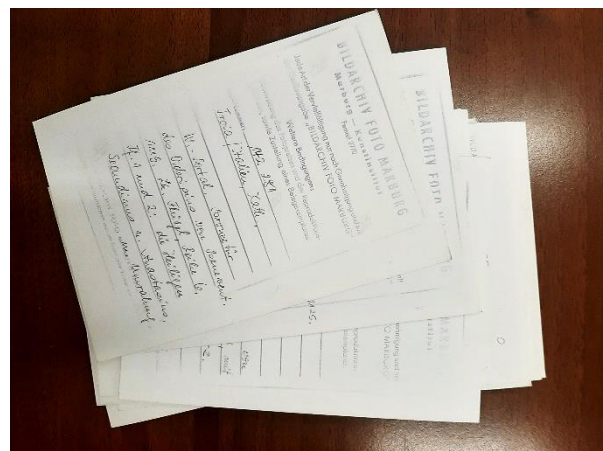


FIG. 102: Le fotografie recanti al verso il timbro del "Bildarchiv Foto Marburg"



FIG. 103: Tavole tratte da *Das Museum*, pubblicato dall'editore Wilhelm Spemann alla fine dell'Ottocento

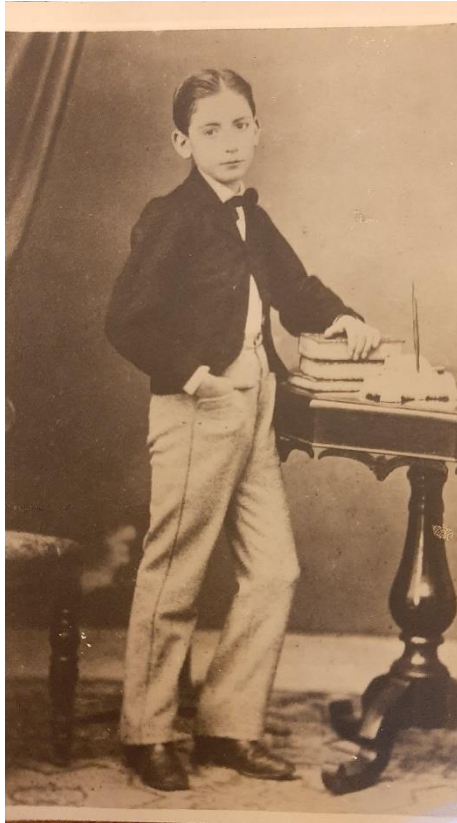


FIG. 104: Fotografia anonima di Adolfo Venturi a dodici anni (FAV, faldone XXXXVI "Fotografie", fascicolo 1 "Personale")



FIG. 105: Fotografia Braun di Adolfo Venturi intorno ai quarant'anni (FAV, busta contenente 8 fotografie rinvenuta tra i materiali restituiti dal prof. Agosti e ancora da ricollocare)

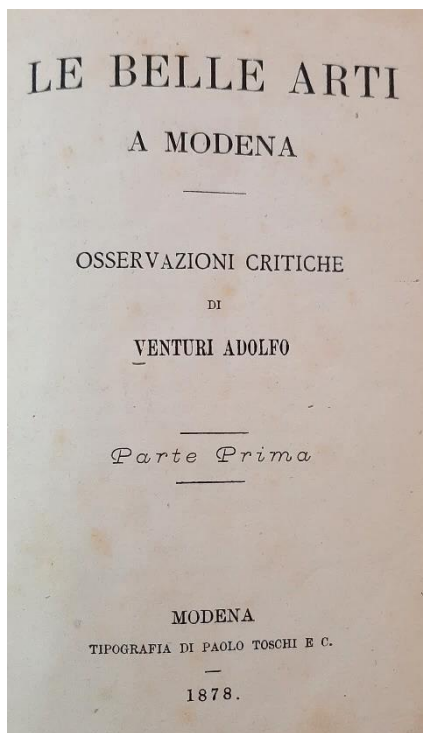


FIG. 106: Frontespizio della prima pubblicazione di Adolfo Venturi, *Le Belle Arti a Modena: osservazioni critiche*, pubblicata a Modena nel 1878



FIG. 107: Un faldone del Fondo Adolfo Venturi del Centro Archivistico della Scuola Normale Superiore di Pisa, in cui si conservano le fotografie personali dello studioso (FAV, faldone XXXXVI "Fotografie", fascicolo 1 "Personale")



FIG. 108: La biblioteca di Adolfo Venturi, conservata presso l'Istituto Centrale per il Restauro e attualmente in deposito presso i locali delle ex carceri di San Michele a Ripa



FIG. 109: La biblioteca di Adolfo Venturi, conservata presso l'Istituto Centrale per il Restauro e attualmente in deposito presso i locali delle ex carceri di San Michele a Ripa



FIG. 110: Hippolyte Bayard, *Nature morte avec moulages*, 1839-1840 (da L'OPERA D'ARTE E LA SUA RIPRODUZIONE 2006)

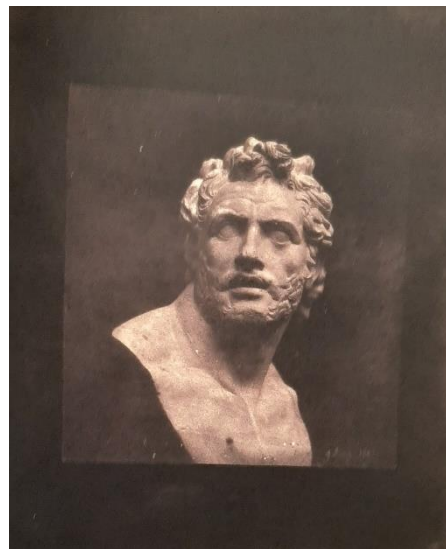


FIG. 111: William Henry Fox Talbot, *Bust of Patroclus*, 1842 (da SCHAFF 2000, p. 148)



FIG. 112: William Henry Fox Talbot, *Neapolitan Conveyance, Copy of an oil painting at Lacock Abbey*, 1844 (da SCHAFF 2000, p. 180)



FIG. 113: Maxime Du Camp, *Thebes, Gournah, Les Colosses*, 1852 ca. (da DU CAMP 1852, tav. 54)



FIG. 114: Roger Fenton, *British Museum, Gallery with Discobolus*, 1857 ca. (da ALL THE MIGHTY WORLD 2004, fig. 46)

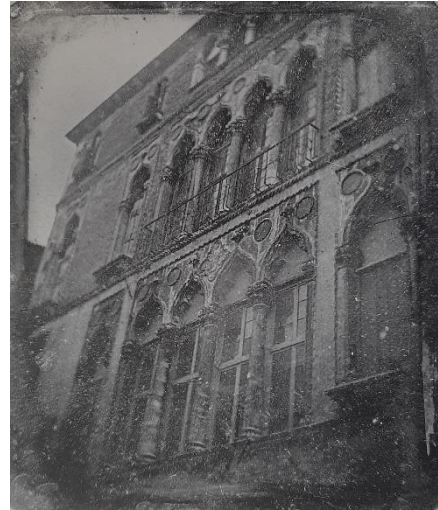


FIG. 115: John Ruskin, *Venezia, Palazzo Bernardo a S. Polo* (da RUSKIN 1986, fig. 28)

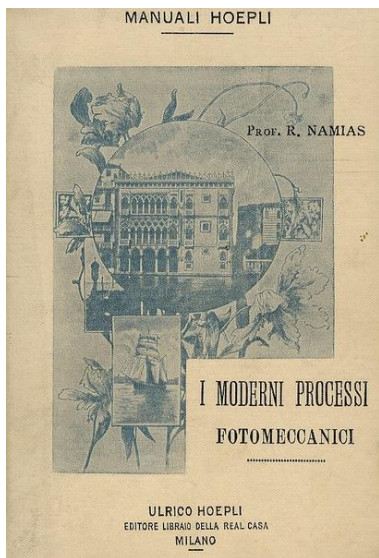


FIG. 116: Copertina di R. Namias, *I moderni processi fotomeccanici*, Milano 1899

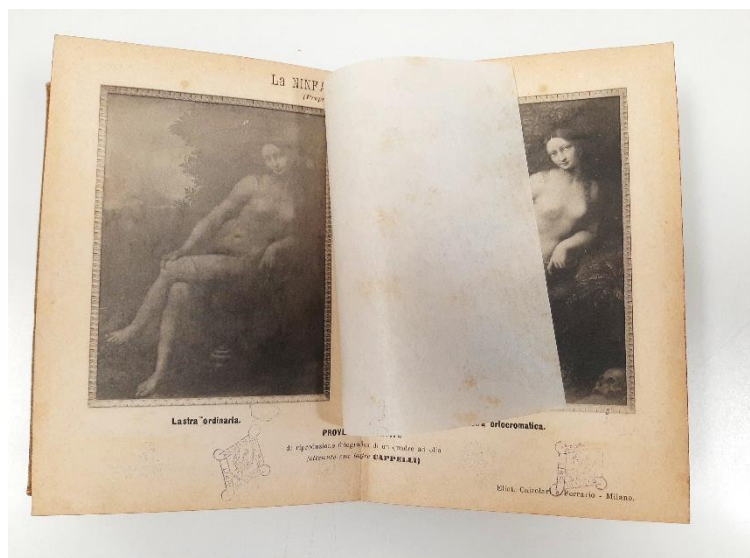


FIG. 117: Confronto tra una lastra ordinaria e una lastra ortocromatica in C. Bonacini, *La fotografia ortocromatica. Riproduzione dei colori in esatto chiaroscuro*, Milano 1896



FIG. 118: Burckhardt si reca a lezione con la cartella delle fotografie sottobraccio (da CORRAIN 2011, p. 105)



FIG. 119: Doppio proiettore per le lezioni (da PINOTTI - SOMAINI 2016, p. 71)

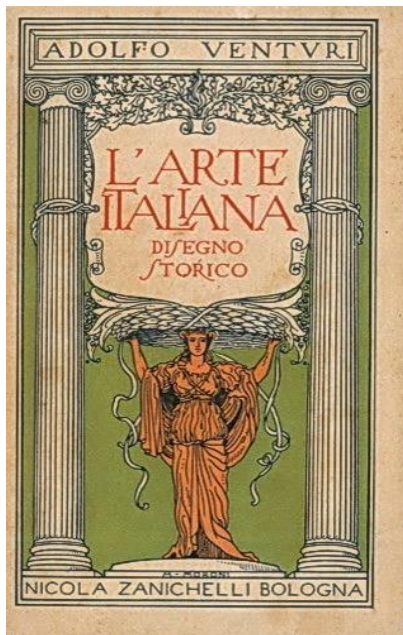


FIG. 120: Copertina di A. Venturi, *L'arte italiana. Disegno storico*, Bologna 1924

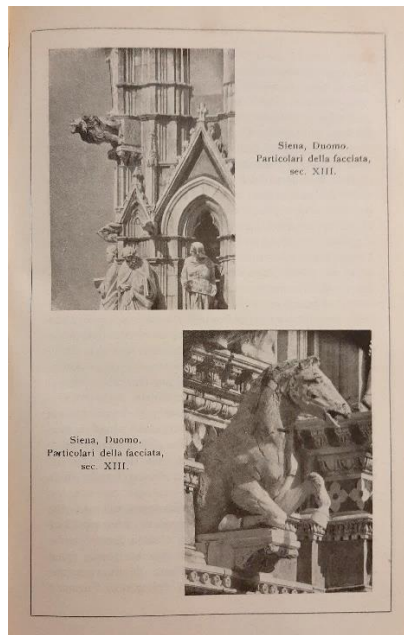


FIG. 121: Esempi di illustrazioni in A. Venturi, *L'arte italiana. Disegno storico*, Bologna 1924

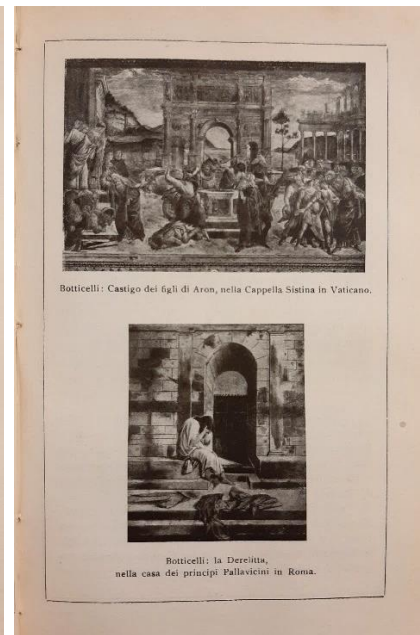


FIG. 122: Esempi di illustrazioni in A. Venturi, *L'arte italiana. Disegno storico*, Bologna 1924



FIG. 123: Umberto Orlandini, Ritratto fotografico di Adolfo Venturi con dedica a Maria Perotti e firma del fotografo, 1924 (FAV, faldone XXXXVI "Fotografie", fascicolo 1 "Personale")

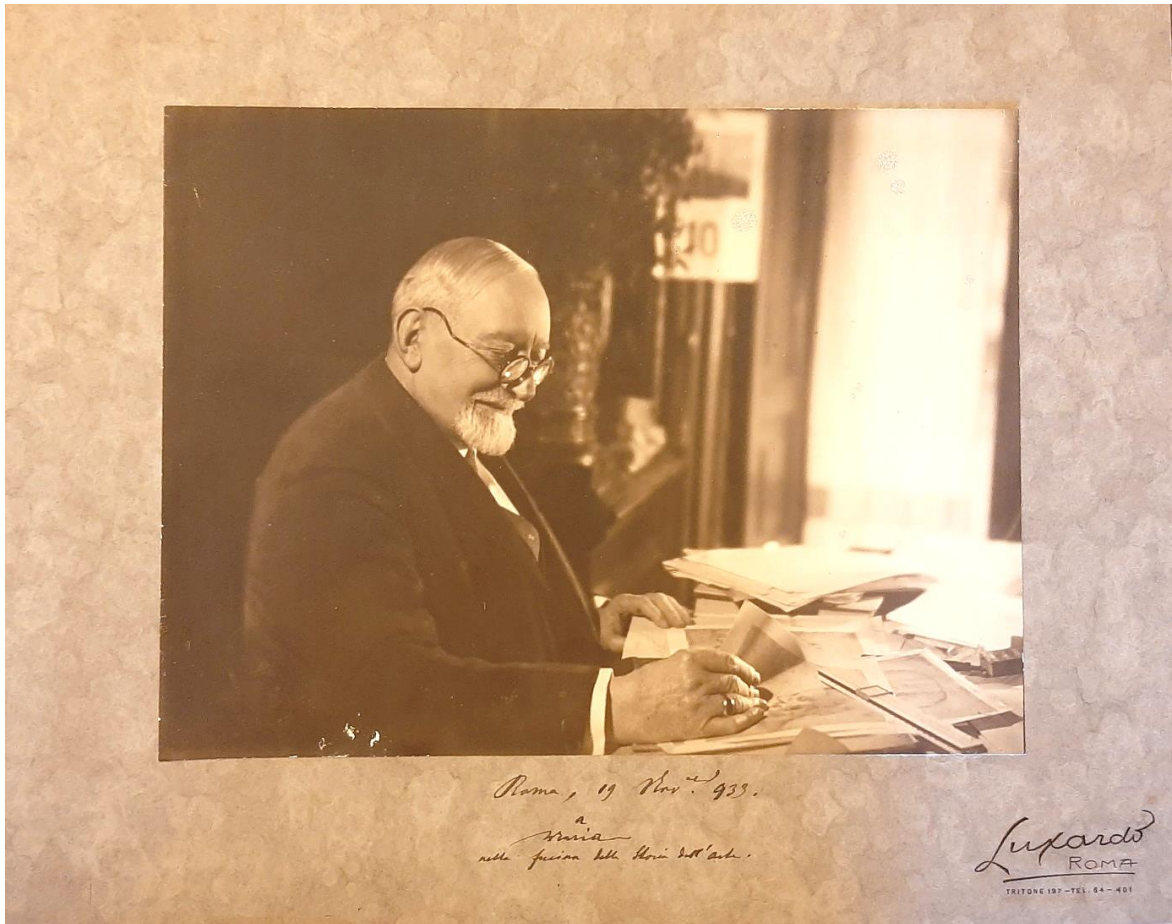


FIG. 124: Luxardo, Ritratto fotografico di Adolfo Venturi con dedica a Maria Perotti, 1939 (FAV, faldone XXXXVI "Fotografie", fascicolo 1 "Personale")

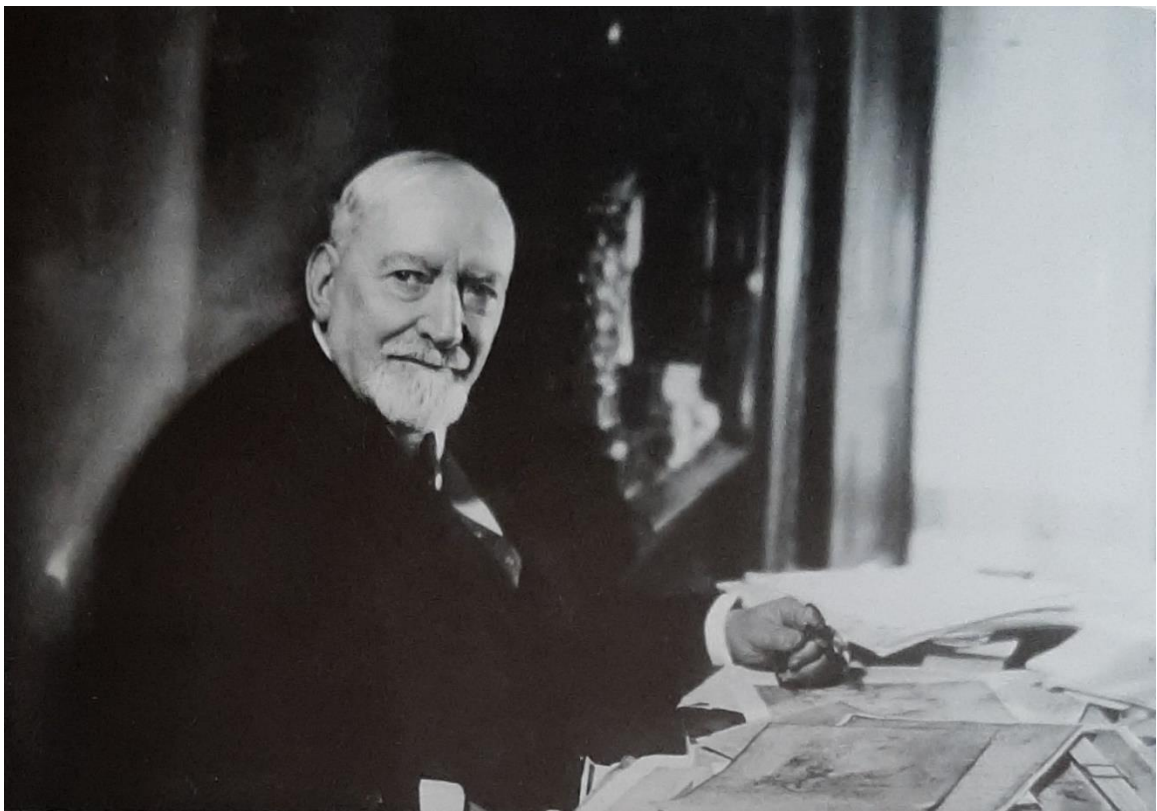


FIG. 125: Ritratto fotografico di Adolfo Venturi, Fototeca Nazionale, negativo F 2627 (da CALLEGARI 2009, p. 224)



FIG. 126: Maurice Jarnoux, Malraux, cez lui, 1953 (da SERENA 2014, p. 65)

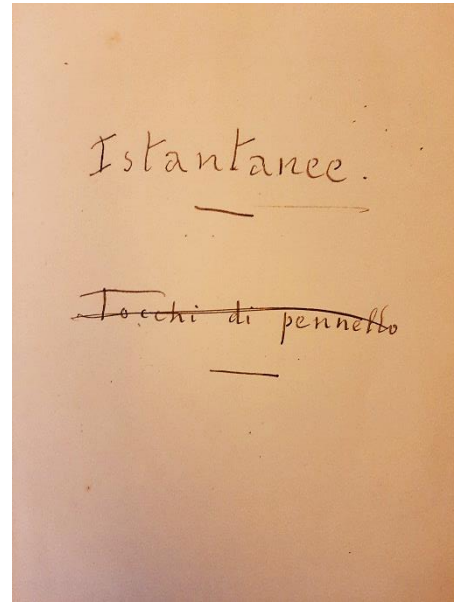


FIG. 127: Prima pagina del manoscritto di A. Venturi, *Istantanee*, 1936 (cfr. FAV, faldone "Lezioni", fascicolo "Istantanee")

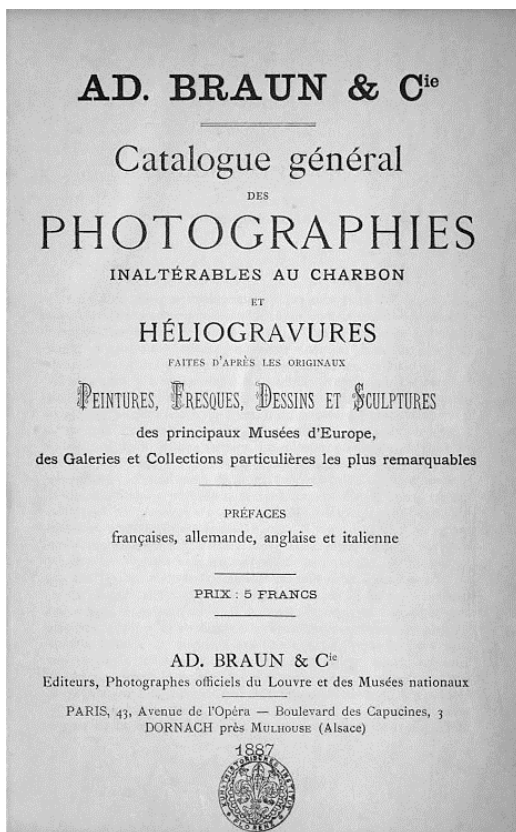


FIG. 128: Frontespizio di AD. Braun & C^{IE}, *Catalogue Général des Photographies Inaltérables au Charbon et Héliogravures faites d'après les Originaux Peintures, Fresques, Dessins et Sculptures des Principaux Musées d'Europe, des Galeries et Collections Particulières les plus Remarquables*, Paris - Dornach 1887

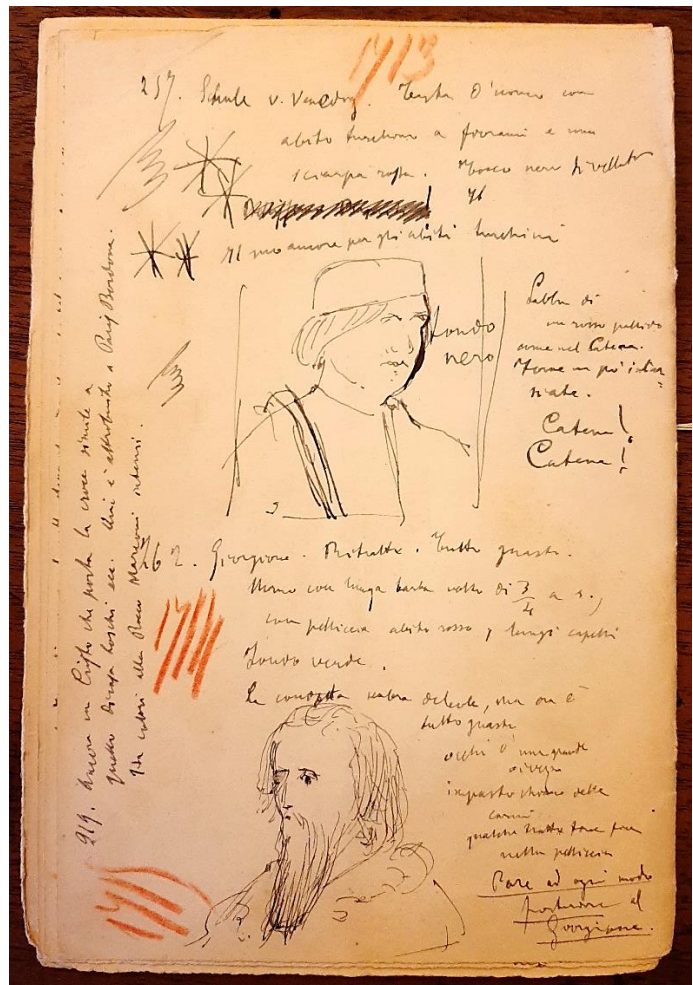


FIG. 129: Pagina di taccuino di Adolfo Venturi (FAV, serie "Taccuini", cartella XXXXI, 001, "taccuino europeo")



FIG. 130: Tavola interpretabile come “atlante per l’insegnamento” conservata presso l’Università di Torino, fronte e retro (FTF)



FIG. 131: Tavola interpretabile come “atlante per l’insegnamento” (FTF)



FIG. 132: Tavola interpretabile come “atlante per l’insegnamento” (FTF)



FIG. 133: Tavola interpretabile come “atlante per l’insegnamento” (FTF)

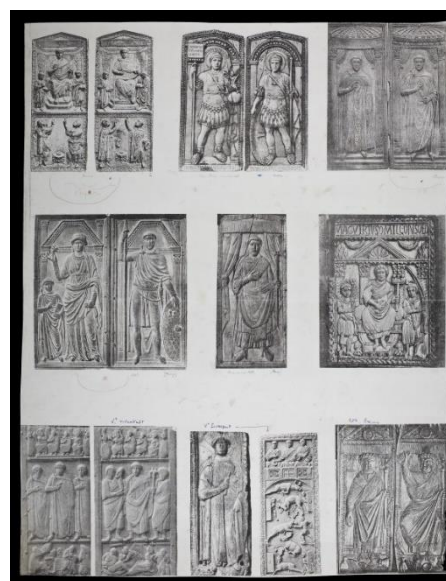


FIG. 134: Tavola interpretabile come “atlante per l’insegnamento” (FTF)



FIG. 135: Tavola interpretabile come “atlante per l’insegnamento” (FTF)



FIG. 136: Tavola interpretabile come “atlante per l’insegnamento” (FTF)



FIG. 137: Tavola interpretabile come “atlante per l’insegnamento” (FTF)



FIG. 138: Tavola interpretabile come “atlante per l’insegnamento” (FTF)

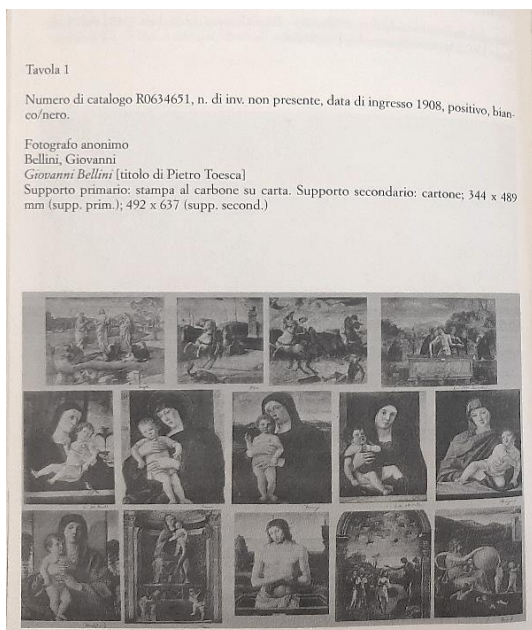


FIG. 139: La tavola di fig. 135 pubblicata da V. A. Lanza in BALDI - LANZA 2011, p. 116

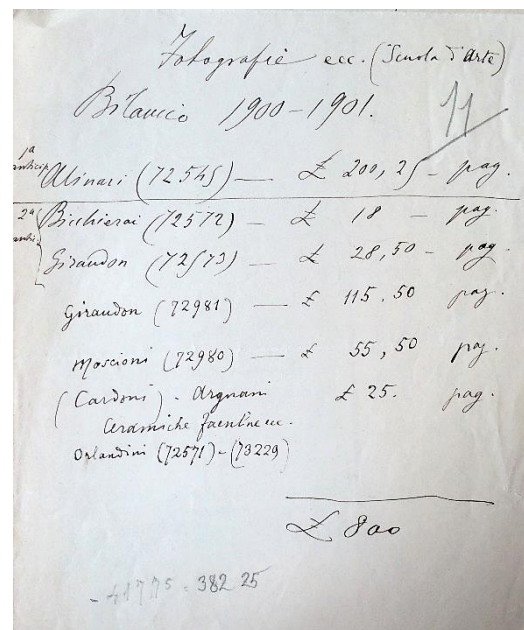


FIG. 140: Bilancio dell’acquisto di fotografie per la Scuola di storia dell’arte, a.a. 1900-1901 (ASA, Titolare 1884-1912, fascicolo “Fotografie e tavole”)

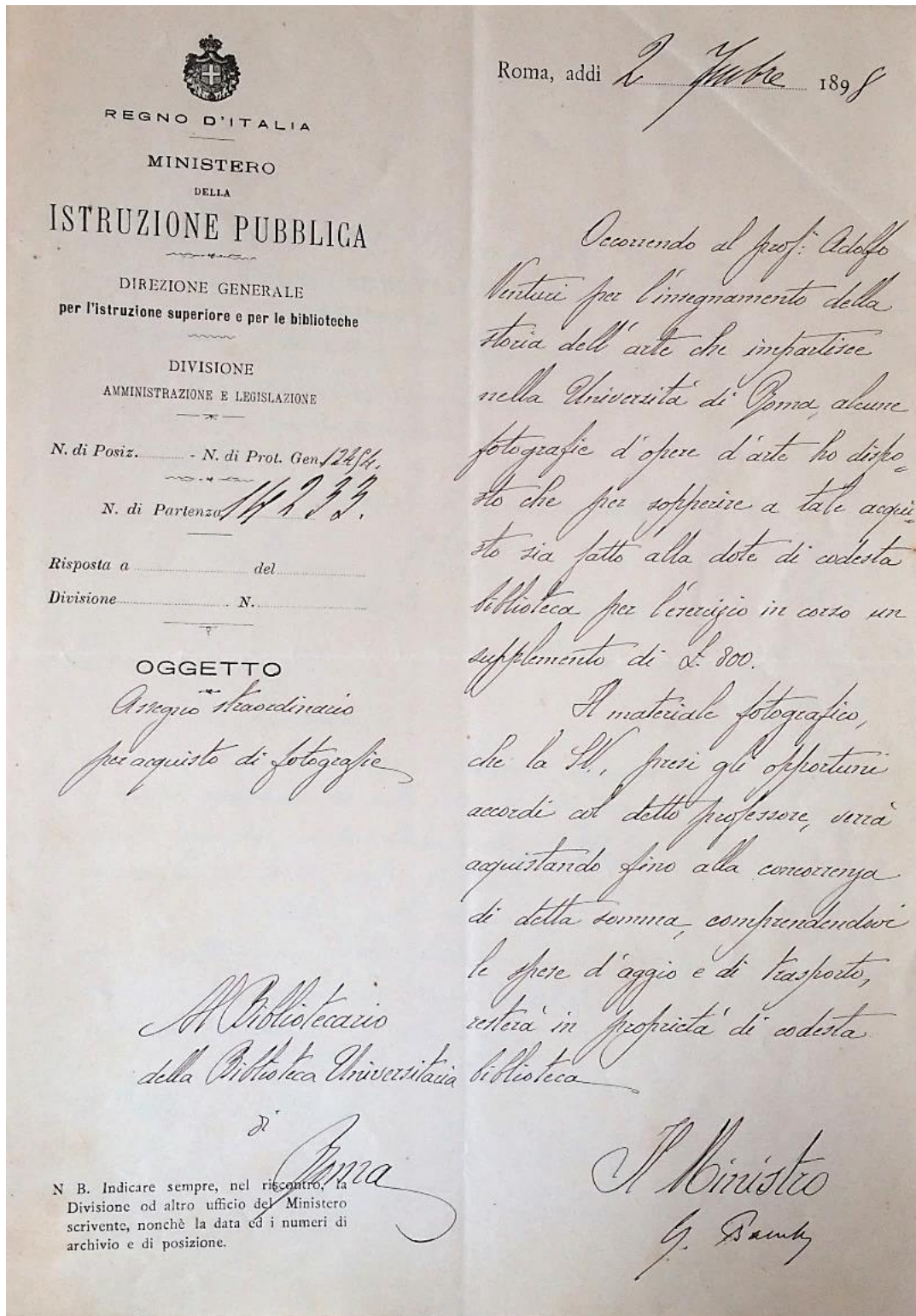


FIG. 141: Lettera del Ministro della Pubblica Istruzione al bibliotecario dell'Alessandrina, 2 settembre 1898 (ASA, Titolario 1884-1912, fascicolo "Fotografie e tavole")

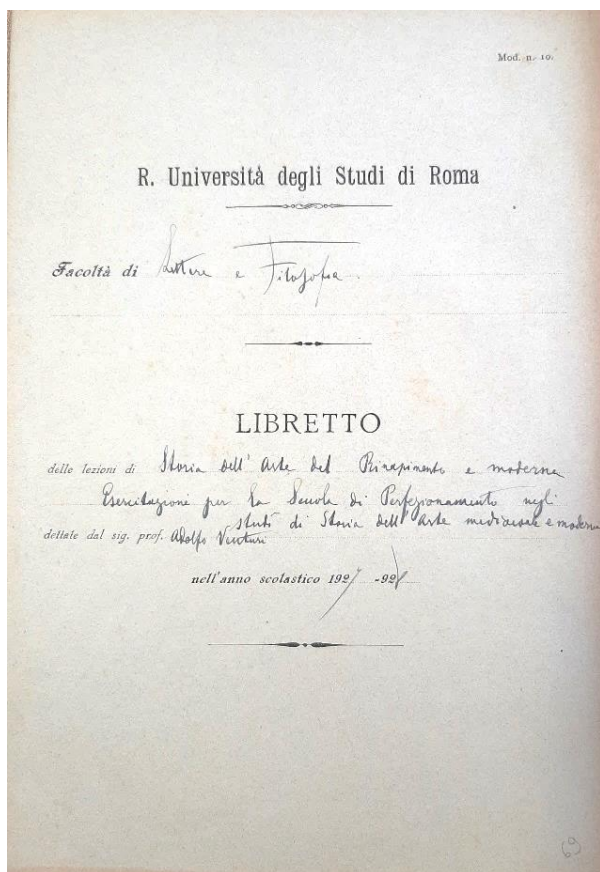


FIG. 142: Libretto delle lezioni di Storia dell'arte del Rinascimento e moderna, Esercitazioni per la Scuola di Perfezionamento, a.a. 1927-1928 (ASS, serie Attività didattica, a.a. 1927-1928)

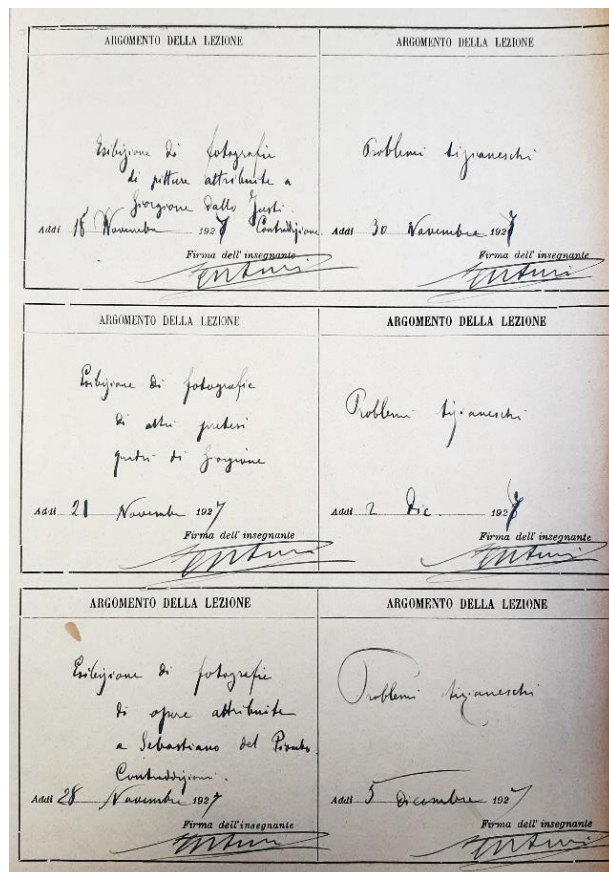


FIG. 143: Pagina del libretto riprodotto a fig. 142

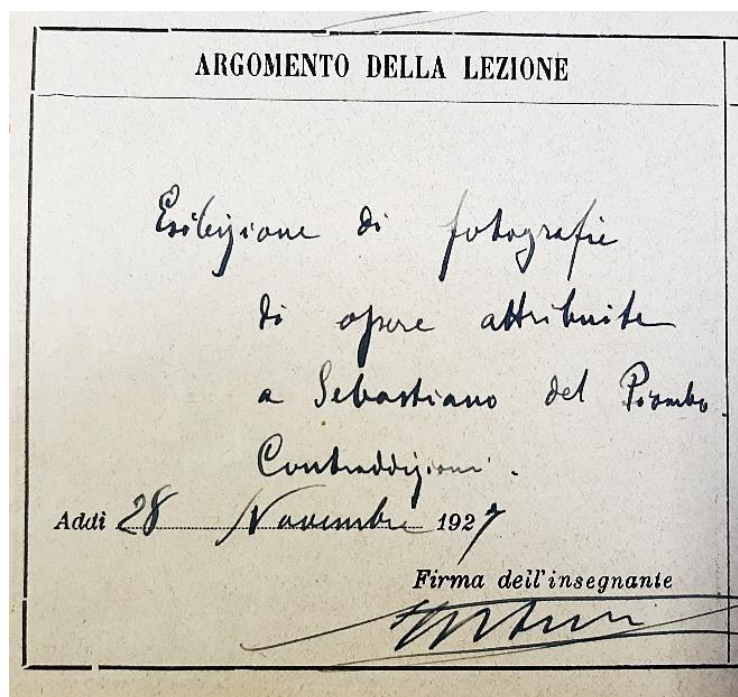


FIG. 144: Particolare della fig. 143

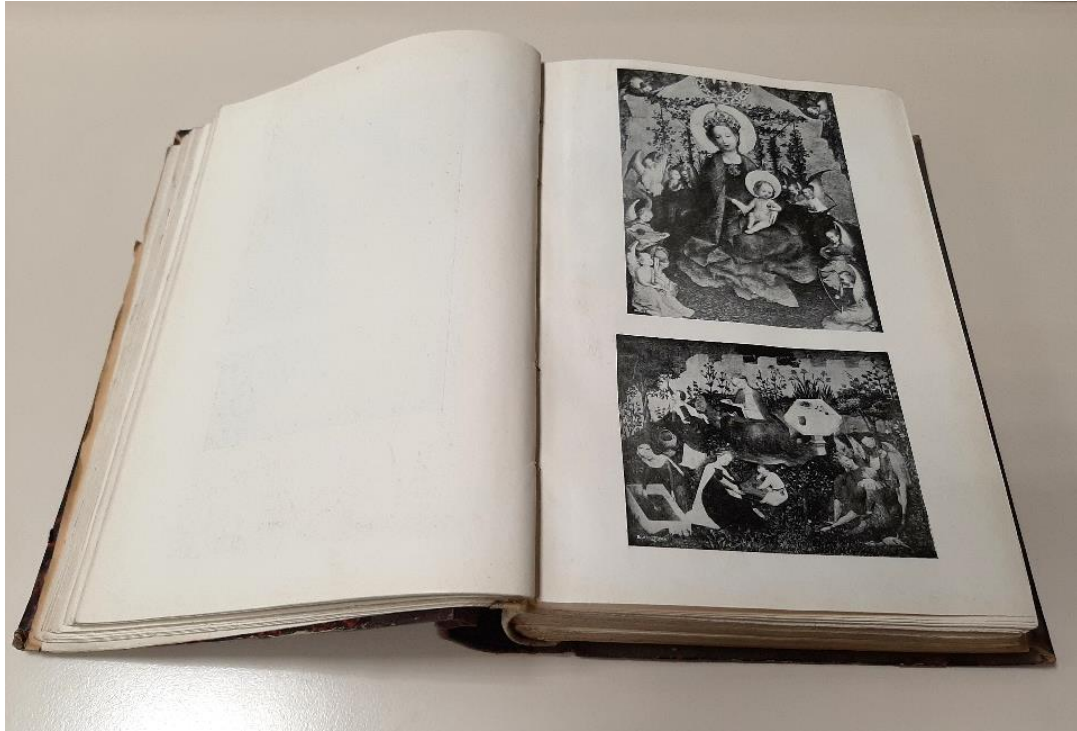


FIG. 145: Esempio di albumetto di fototipie per le lezioni di Adolfo Venturi

N. ordine	N. del buono di		DATA	Numero di inventario	DESCRIZIONE DEGLI OGGETTI E LORO CONDIZIONE
	Carico	Scarico			
1	2	3	4	5	6
113			7/12/67	152	Antologia illustrata della pittura italiana da testo della Storia dell'Arte di A. Venturi serie II n° 1
114			"	153/4	idem " II n°3/4
115			"	155	idem " II " 6
116			"	156	idem " II " 8
117			"	157/61	idem " II " 10/14
118			"	162/6	idem " II " 16/20
119			"	167	idem " II " 22
120			"	168	idem " II " 24
121	4		"	169/74	idem " II " 26/31
122			"	175/91	idem " II " 34/50
129			"	192/5	idem " II " 52/5
130			"	196/8	idem " III " 2/4
131			"	199/203	idem " III " 6/10
126			"	204	idem " III " 12
127			"	205/9	idem " III " 14/18
128			"	210/1	idem " III " 20/21

FIG. 146: Dettaglio dell'Inventario dei beni mobili dell'Istituto di Storia dell'arte del 1968, in cui gli albumetti di fototipie risultano registrati come "Antologia illustrata della Pittura Italiana dal testo della Storia dell'arte di Adolfo Venturi"

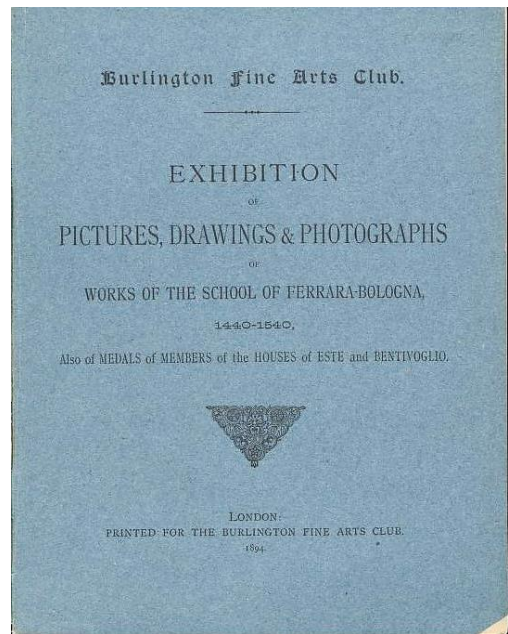


FIG. 147: Catalogo della *Exhibition of pictures, drawings and photographs of works of the School of Ferrara-Bologna, 1440-1540, also of medals of members of the houses of Este and Bentivoglio*, Londra 1894

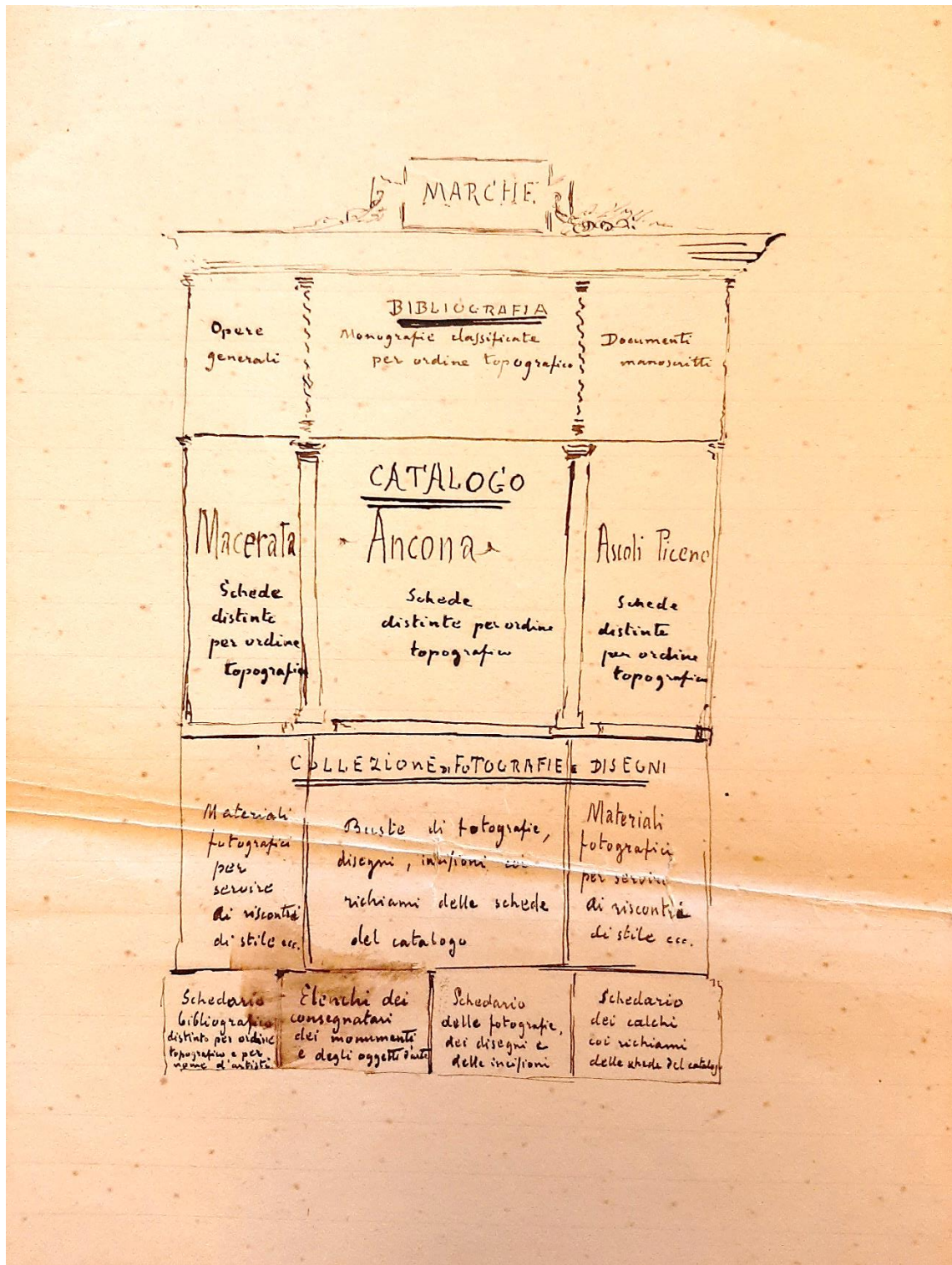
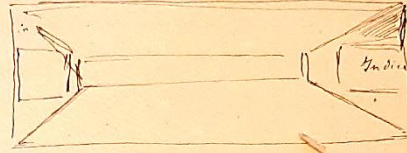


FIG. 148: Disegno di Adolfo Venturi relativo al catalogo delle Marche (FAV, faldone XXXIX "Pratiche ministeriali", documenti non numerati)

Prot.° Gen.° N.°
 Div.°
 Sez.°
 N.° di Posiz.°
 N.° di Part.°

Indice dei
lunghe



Indice degli artisti

Risposta a
 del

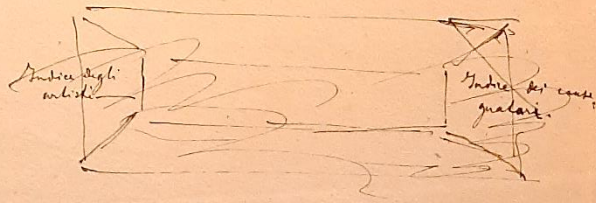
Div. Sez. N.

OGGETTO

Bibliografia
e documenti

Buste delle schede
disposte in ordine
alfabetico

Buste per le fotografie
col richiamo alle schede



Indice degli
artisti

Indice dei capi
gratuiti

FIG. 149: Schizzo di Adolfo Venturi relativo al catalogo, forse un abbozzo per il disegno riprodotto nella fig. 148 (FAV, faldone XXXIX "Pratiche ministeriali", documenti non numerati)

Buste per le fotografie
col richiamo alle schede

FIG. 150: Dettaglio della fig. 149

*Base all'azione della Direzione Generale
della Antichità e Belle Arti.*

L'azione della Direzione Generale della Antichità e Belle Arti non può rimanere isolata, ma deve ricevere combinazione, svolgimento nelle provincie italiane. Ma fino a che non sarà precipua cura del governo di alimentare e perfezionare gli studi dell'arte, non chera la base fondamentale dell'azione direttiva.

Oggi gli studiosi delle provincie, nei loro scritti, nelle loro relazioni artistiche, addimostrano mancanza di metodo nella ricerca e investigazione nella osservazione, poco chiarezza in argomentazioni. Il personale incaricato ai servizi del Ministero, e i comitati operanti all'incirca per mancanza di determinazioni d'idee e di scopi; e quanto agisce, non se osa debba spingersi, ova arrestarsi. Nel personale dei Musei e delle Gallerie, brama si principalmente uomini non educati all'arte, agguerriti nei metodi più differenti ed opposti; artisti, che alla pratica dell'arte, sono congiunti con lo studio dell'antico. Scatolieri dei Musei, in generale addimostrano che la cultura antica non ha in Italia radici, eppure la loro dottrina vuole profonda. E tutto vuole evidente che gli Italiani sono lascivi a si darsi nell'adulare il loro occhio e il loro gusto, nella pratica l'antichità e l'arte. Specialmente nello studio dell'arte medievale e del Rinascimento, la cui arte moderna conosce la sua natura e la sua forma, la cui storia ha la più brillante gloria. Il punto rimedio allo stato attuale di cose, e a colmare il gran vuoto della cultura nazionale, essere:

1. che nei programmi dei Musei e degli istituti venissero a aggiungersi

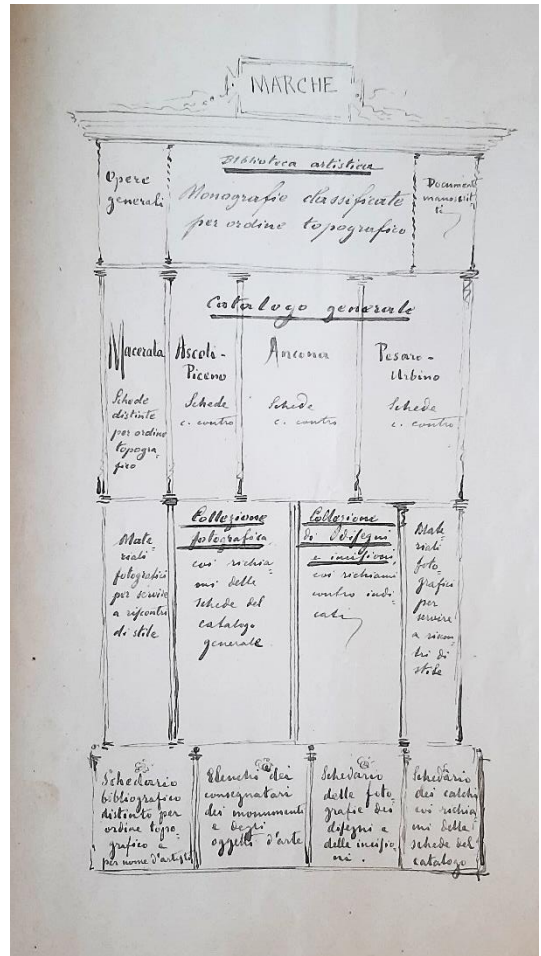


FIG. 151: Prima pagina del manoscritto di Adolfo Venturi *Base all'azione della Direzione Generale Antichità e Belle Arti*, 1895 ca. (ASGNS, scatola "Manoscritti di Adolfo Venturi", fascicolo "Autografi AV")

FIG. 152: Disegno di Adolfo Venturi a corredo del manoscritto *Base all'azione della Direzione Generale Antichità e Belle Arti*, 1895 ca. (ASGNS, scatola "Manoscritti di Adolfo Venturi", fascicolo "Autografi AV")



FIG. 153: La riproduzione del *Ritratto di giovietta Lazzaroni* pubblicata da Venturi all'interno dell'articolo *Frauenbildnisse von Antonio Pollaiuolo* nel 1929 (da VENTURI 1929a, p. 12).



FIG. 154: Braun, Anonimo - sec. XVI - *Toiletta di giovane donna (Alfonso d'Este e Laura dei Dianti)* (da www.fondazionezeri.unibo.it)



FIG. 155: Braun, Anonimo - sec. XVI - *Toiletta di giovane donna (Alfonso d'Este e Laura dei Dianti)*, versione ritoccata (da www.fondazionezeri.unibo.it)



FIG. 156: Braun, Anonimo - sec. XVI - *Toiletta di giovane donna (Alfonso d'Este e Laura dei Dianti)*, dettaglio ritoccato (da www.fondazionezeri.unibo.it)



FIG. 157: La fotografia riprodotta nella fig. 156, pubblicata all'interno della *Storia dell'arte italiana* di Adolfo Venturi (VENTURI 1901-1940, vol. IX, III, p. 234)



FIG. 158: Fotografia Braun di grande formato conservata presso l'Archivio Storico Fotografico e riprodotta un'opera della collezione Lazzaroni (ASF 1717)

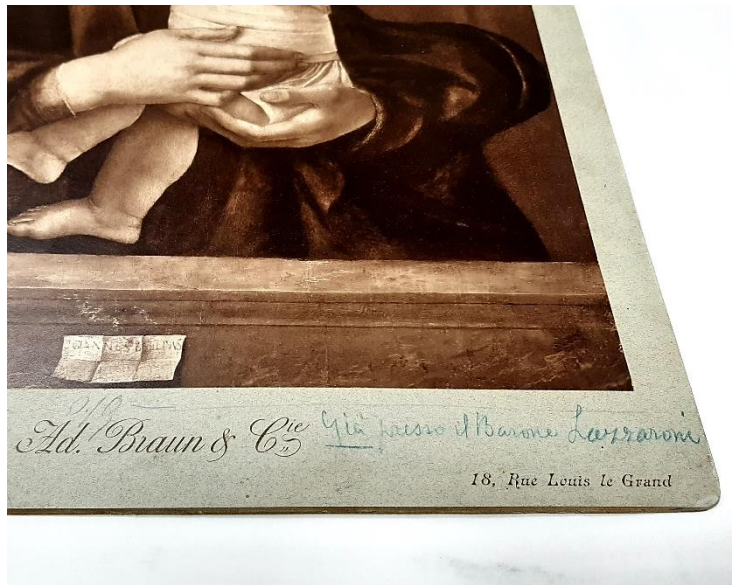


FIG. 159: Dettaglio della fotografia riprodotta nella fig. 158, con didascalia della ditta Braun e annotazione a matita blu «Già presso il Barone Lazzaroni» sul cartoncino di supporto secondario

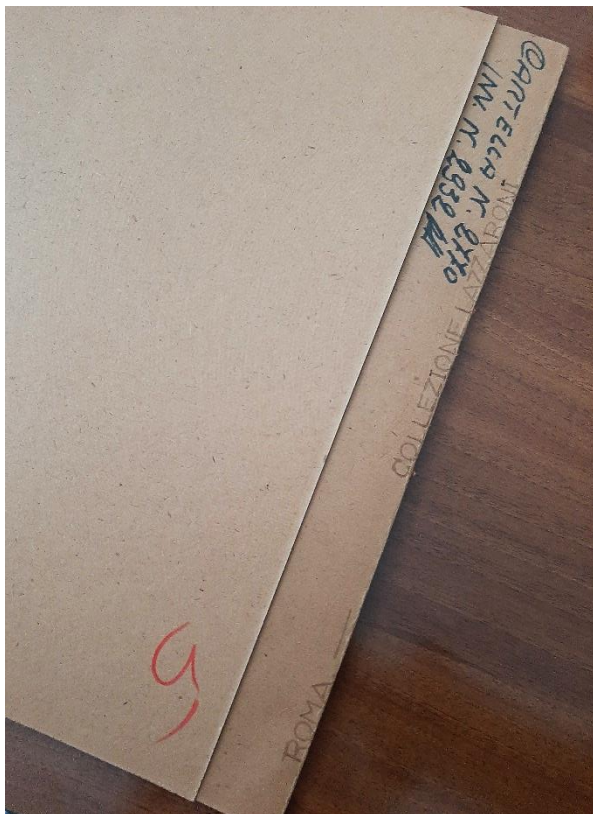


FIG. 160: Cartella "Roma - Collezione Lazzaroni", conservata nella sezione dei medi formati dell'Archivio Storico Fotografico (armadio 8, cassetto 150)



FIG. 161: Cartella "Collezione Lazzaroni - Falsi", conservata nella sezione dei medi formati dell'Archivio Storico Fotografico (armadio 5, cassetto 43)



FIG. 162: Frontespizio di A. Venturi, *La R. Galleria Estense in Modena*, Modena 1882

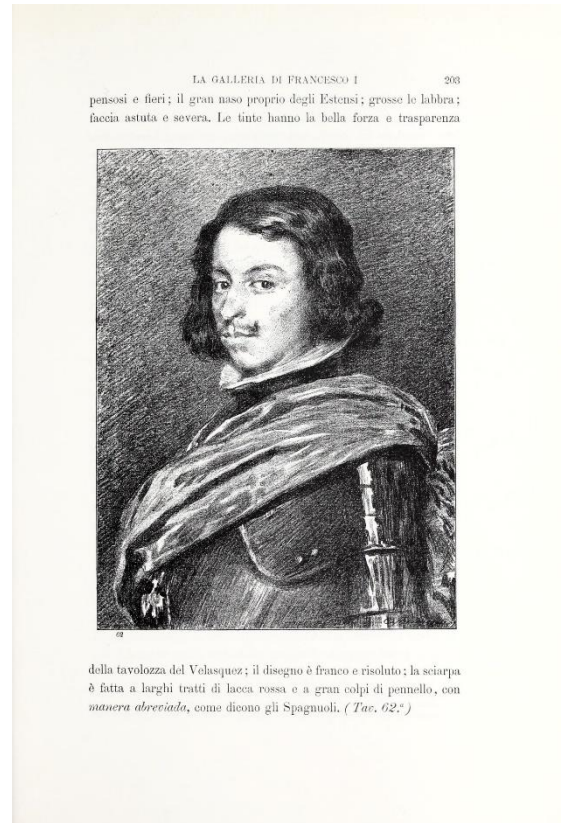


FIG. 163: Esempio di illustrazione in A. Venturi, *La R. Galleria Estense in Modena*, Modena 1882 (da VENTURI 1882, p. 203)

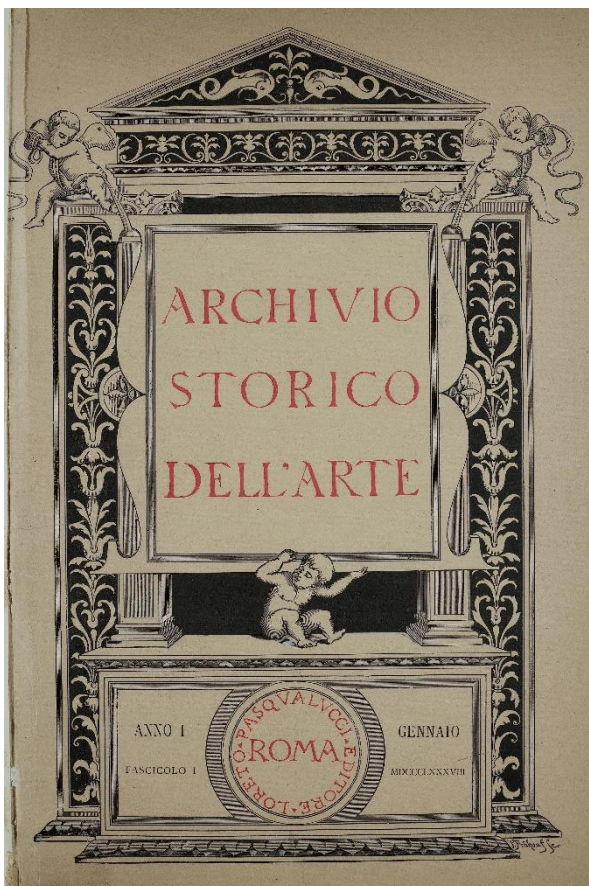


FIG. 164: Copertina del primo numero dell'*Archivio Storico dell'Arte*, 1888



FIG. 165: Il primo articolo di Venturi sull'*Archivio Storico dell'Arte*, dedicato al *Cupido* di Michelangelo e illustrato con incisioni (da VENTURI 1888a, p. 1)

Ho anche ricevuto L'Arte: un ottimo numero,
 ma converrebbe forse rendere più vario il
 contenuto e soprattutto migliorare di molto
 le riproduzioni. Che il Fanesi non si rivolga
 mai a introdurre delle migliorie nei propri
 lavori? Sarebbe meglio rinunciare per qual-
 che anno ancora, e trarre titoli dalla riev-
 sta, e compensare tutto il piccolo eventuale
 guadagno a migliorare la parte grafica.
 Soltanto in questo modo la nostra rivista
 potrà guadagnarsi tutto il favore che
 merita!

FIG. 166: Dettaglio di una lettera di Pietro Toesca ad Adolfo Venturi, relativa all'illustrazione de *L'Arte* (FAV, carteggio Toesca Pietro, lettera del 2 marzo 1908)

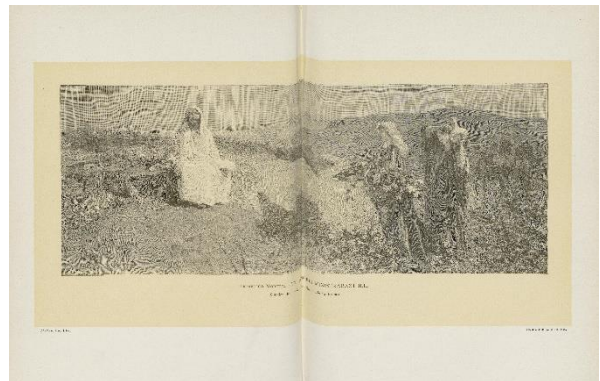


FIG. 167: Incisione di Ignazio D'Orlando raffigurante il dipinto *Et Angeli Ministrabant Illi* di Domenico Morelli, pubblicata in un articolo di Venturi sul primo numero de *L'Arte* (da VENTURI 1898c)

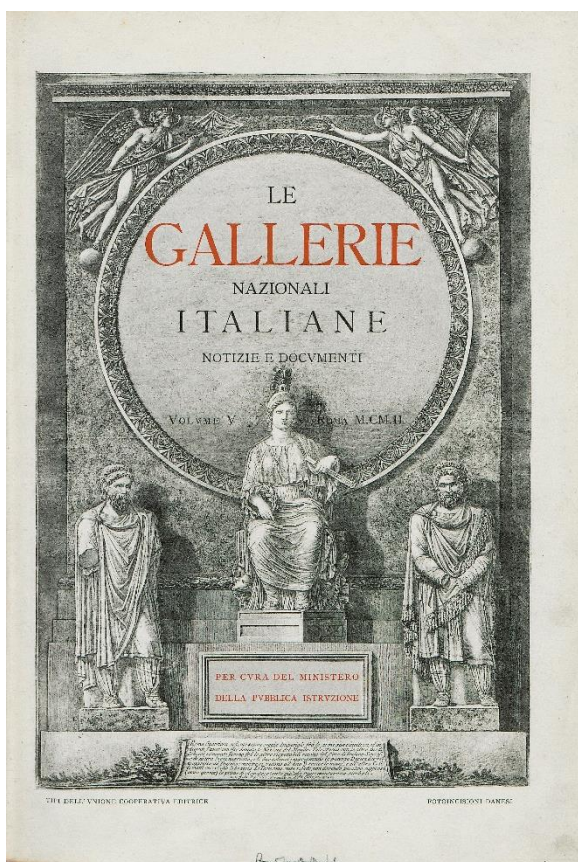
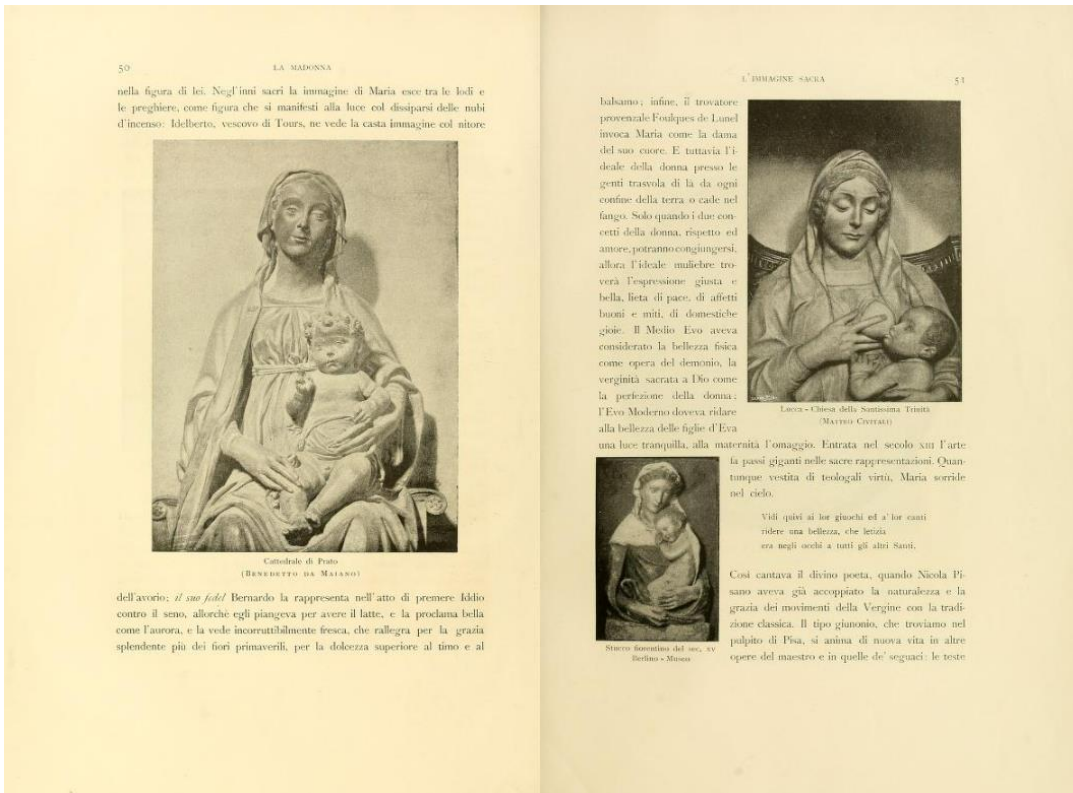


FIG. 168: Frontespizio del quinto e ultimo volume de *Le Gallerie Nazionali Italiane*, 1897-1902



FIG. 169: Esempio di illustrazione in cromolitografia fuori testo pubblicata nel quinto e ultimo volume de *Le Gallerie Nazionali Italiane*, 1897-1902 (da TOESCA 1902, tav. I)



FIGG. 170-171: Esempi di illustrazioni (sia in fototipografia che in fotocalcografia, sia fuori che all'interno del testo) de *La Madonna. Svolgimento artistico delle rappresentazioni della Vergine* di Adolfo Venturi, Milano 1900 (da VENTURI 1900a)

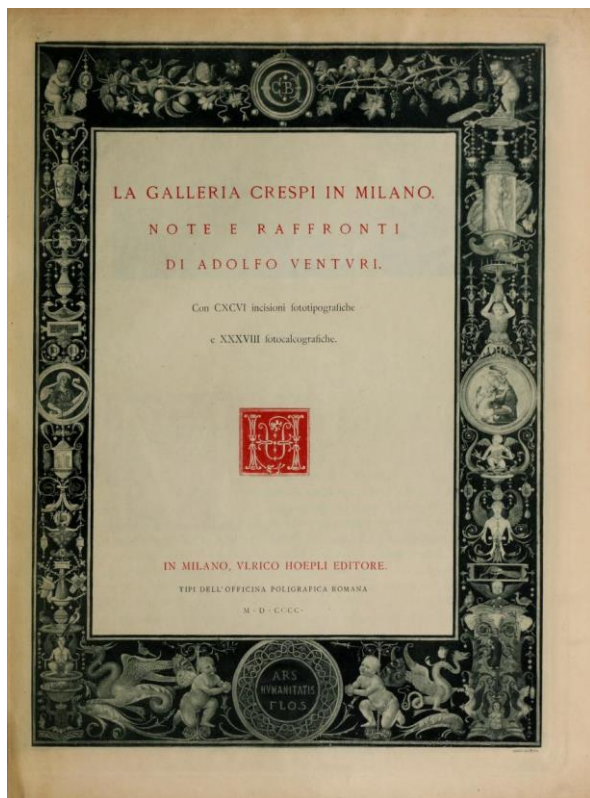


FIG. 172: Frontespizio de *La Galleria Crespi in Milano. Note e raffronti* di Adolfo Venturi, Milano 1900

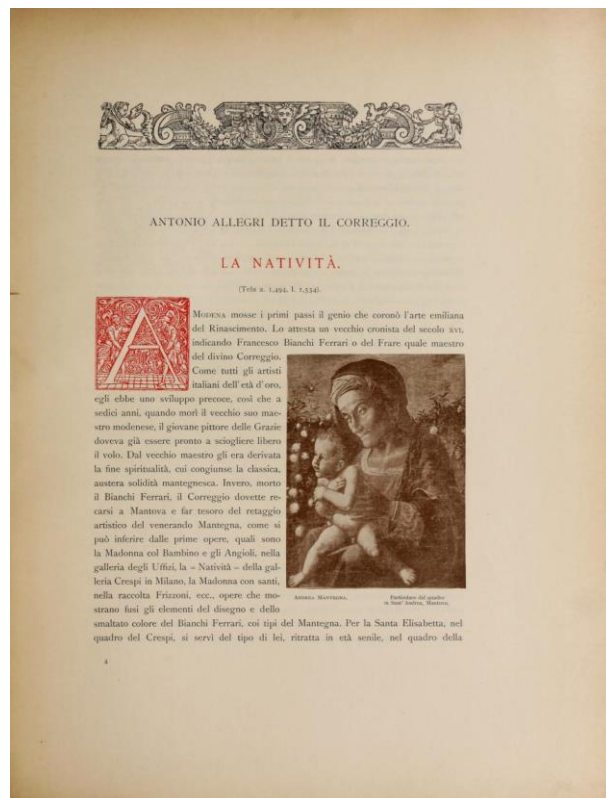


FIG. 173: Esempio di illustrazione fototipografica all'interno del testo de *La Galleria Crespi in Milano. Note e raffronti* di Adolfo Venturi, Milano 1900 (da VENTURI 1900b, p. 3)



FIG. 174: Esempio di illustrazione fotocalcografica pubblicata come tavola fuori testo in *La Galleria Crespi in Milano. Note e raffronti* di Adolfo Venturi, Milano 1900 (da VENTURI 1900b, p. 10)

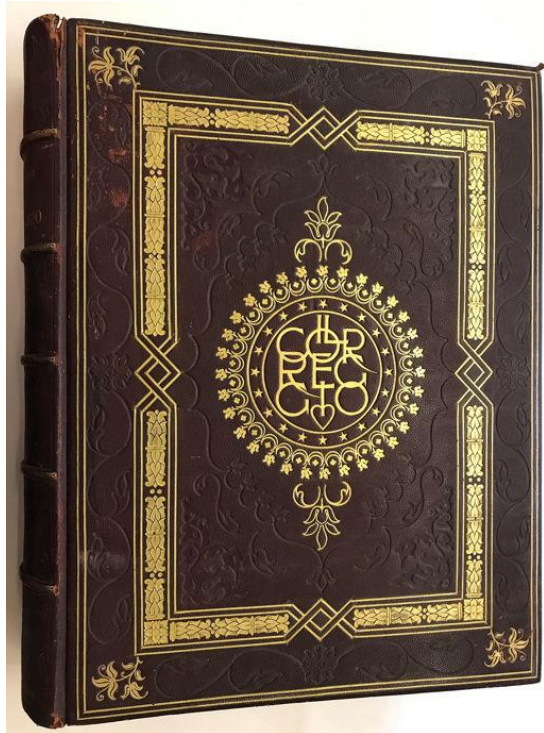


FIG. 175: A. Venturi, *Il Correggio*, Roma 1926

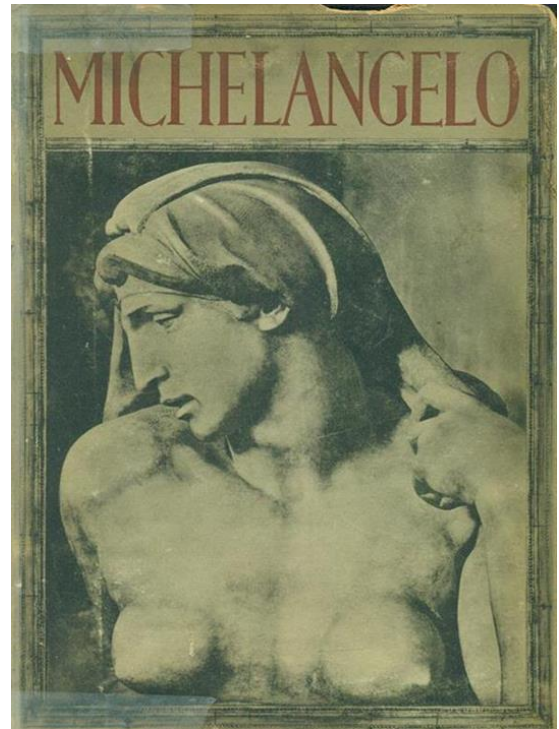


FIG. 176: A. Venturi, *Michelangelo*, Roma 1926



23. — AREZZO — Chiesa di S. Francesco
Battaglia contro Massenzio. Particolare.

FIG. 177: Fotografia Perazzo di un particolare della *Battaglia contro Massenzio* di Piero della Francesca, pubblicata in A. Venturi, *Piero della Francesca*, Firenze 1922 (VENTURI 1922a, fig. 23)

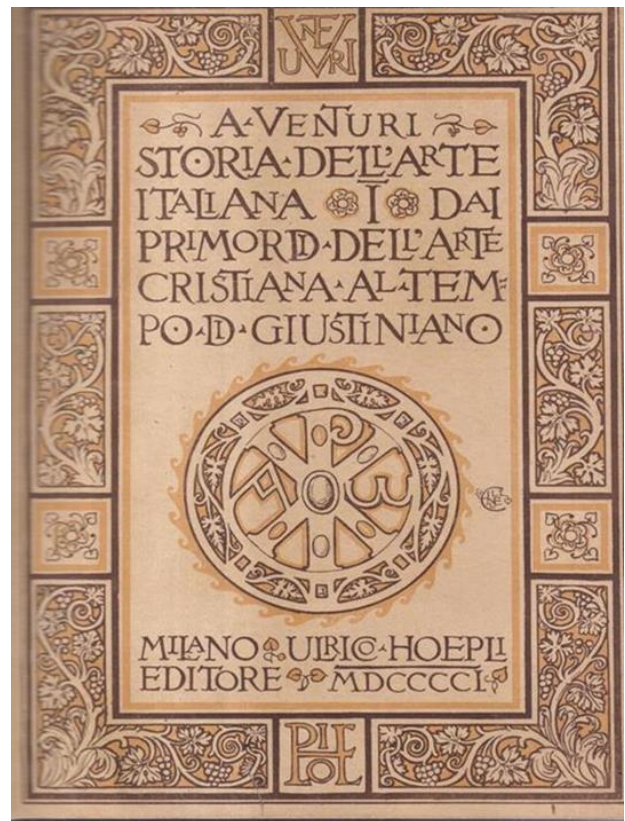


FIG. 178: Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, copertina del primo volume edito nel 1901

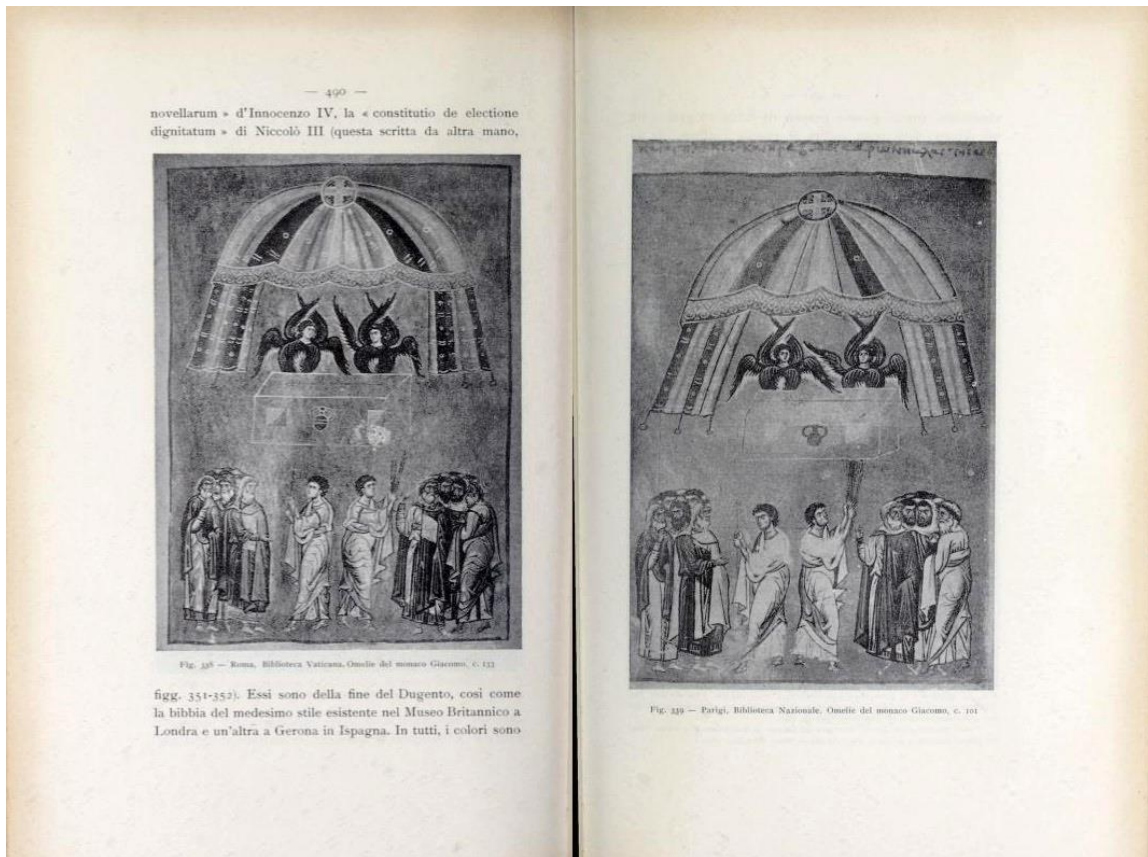
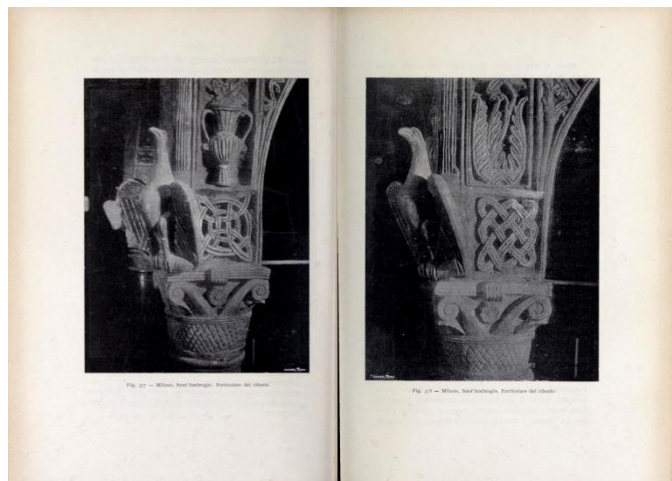
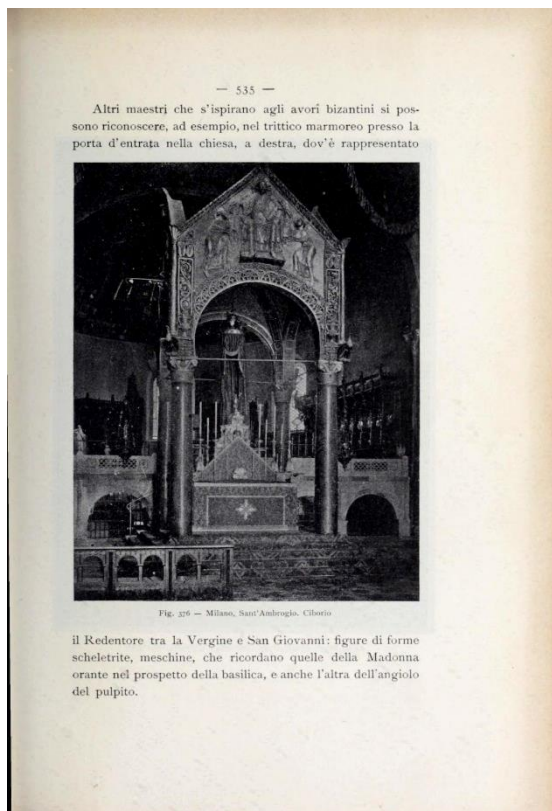


FIG. 179: Esempio di confronto tramite l'apparato iconografico all'interno della *Storia dell'arte italiana* di Adolfo Venturi (miniatura con omelia del monaco Giacomo nelle versioni della Biblioteca Vaticana e della Biblioteca Nazionale di Parigi, da VENTURI 1901-1940, vol. II, pp. 490-191)



FIGG. 180-181: Esempio di riproduzione delle opere tramite la successione di foto d'insieme e di dettaglio all'interno della *Storia dell'arte italiana* di Adolfo Venturi (il ciborio di Sant' Ambrogio a Milano, da VENTURI 1901-1940, vol. II, pp. 535-537)



FIG. 182: Fotografia Böhm riprodotte un *Telamone* di Alessandro Vittoria, con indicazioni per la pubblicazione nella *Storia dell'arte italiana* di Venturi (ASF, armadio 10, cassetto 25, cartella "Alessandro Vittoria")

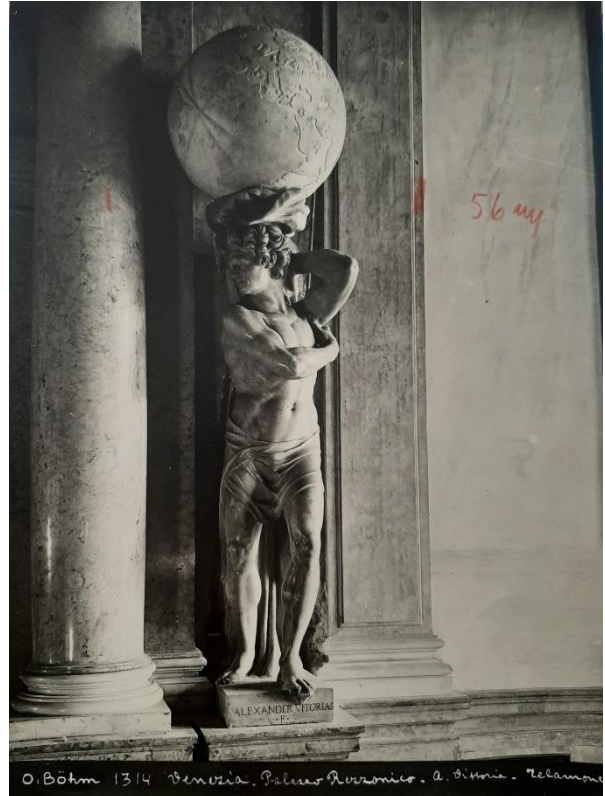


FIG. 183: Fotografia Böhm riprodotte un *Telamone* di Alessandro Vittoria, con indicazioni per la pubblicazione nella *Storia dell'arte italiana* di Venturi (ASF, armadio 10, cassetto 25, cartella "Alessandro Vittoria")

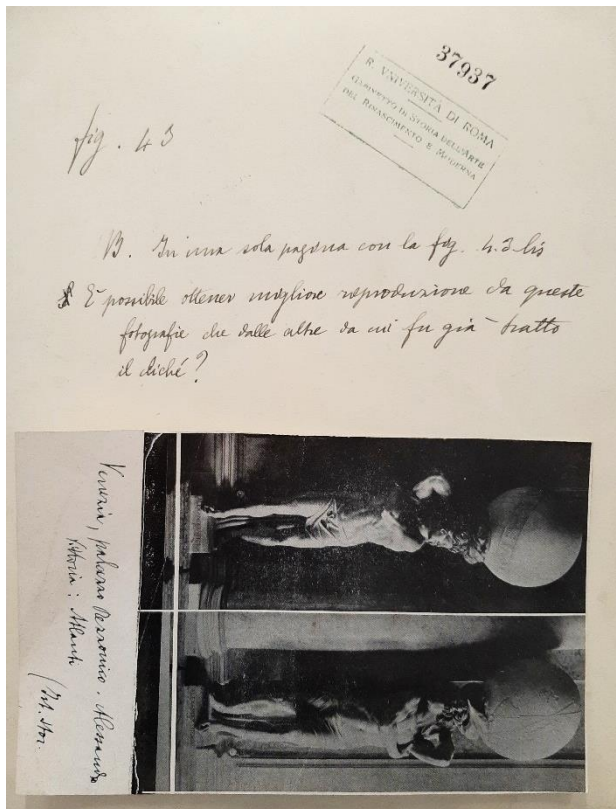


FIG. 184: Verso della fotografia riprodotta nella fig. 182, con clichè di stampa e indicazioni per la pubblicazione, tra cui la richiesta di pubblicare le due foto vicine in una sola pagina



FIG. 185: Le fotografie di figg. 182-184 pubblicate sulla *Storia dell'arte italiana*, secondo le indicazioni annotate sia al recto che al verso (da VENTURI 1901-1940, vol. X, tomo III, p. 133)

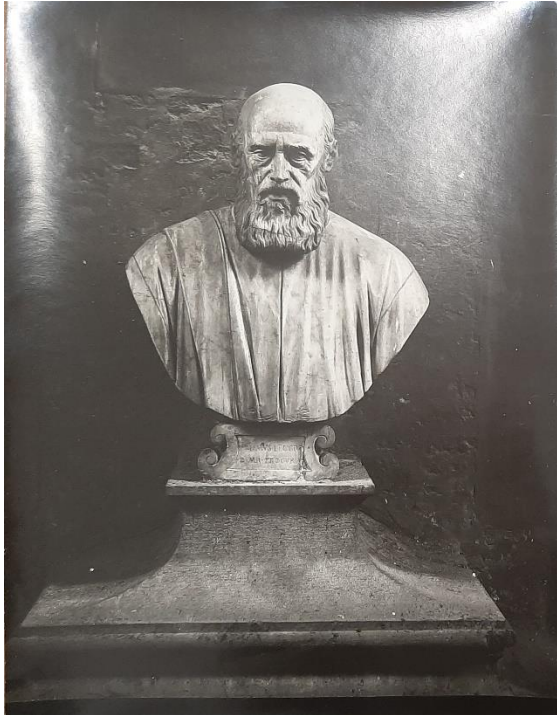


FIG. 186: Fotografia Böhm riprodotte il *Busto di Priamo da Lezze* di Alessandro Vittoria ripreso di fronte (ASF, armadio 10, cassetto 25, cartella "Alessandro Vittoria")

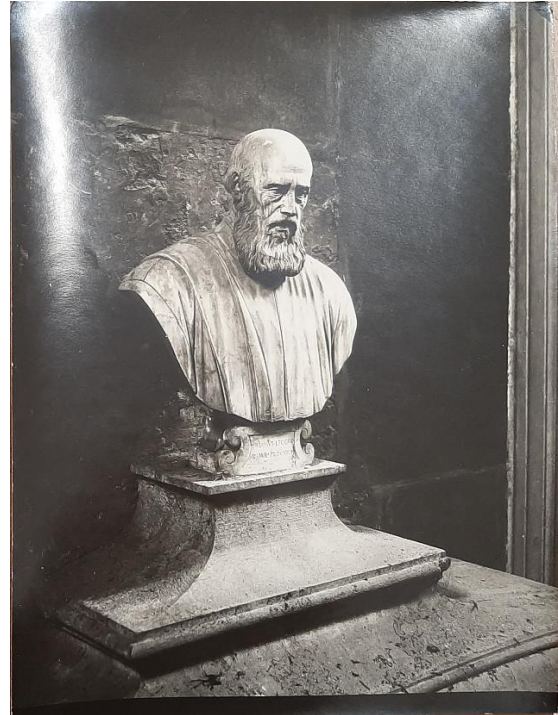


FIG. 187: Fotografia Böhm riprodotte il *Busto di Priamo da Lezze* di Alessandro Vittoria ripreso di tre quarti (ASF, armadio 10, cassetto 25, cartella "Alessandro Vittoria")

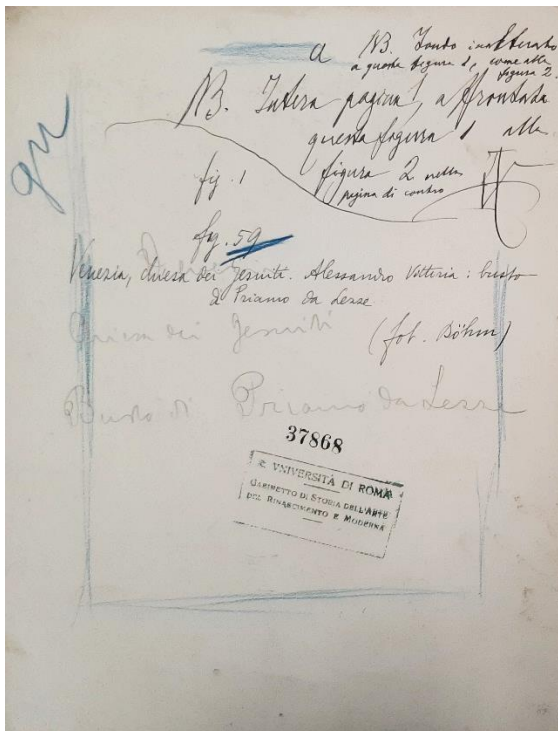
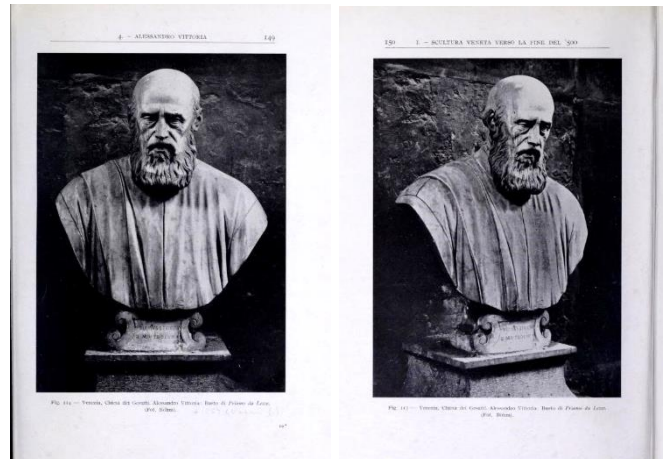


FIG. 188: Verso della fotografia riprodotta nella fig. 186, con indicazioni firmate da Adolfo Venturi per la pubblicazione nella sua *Storia dell'arte italiana*, tra cui «NB. Intera pagina, affrontata questa figura 1 alla figura 2 nella pagina di contro»



FIGG. 189-190: Le foto delle figg. 186-188 riprodotte nella *Storia dell'arte italiana* secondo le indicazioni annotate sul verso (da VENTURI 1901-1940, vol. X, tomo III, pp. 149-150)



FIG. 191: Fotografia Brogi riprodotte il *Bacco Giovane* di Jacopo Sansovino ripreso di fronte, con indicazioni per la pubblicazione nella *Storia dell'arte italiana* di Adolfo Venturi (ASF, armadio 1, cassetto 76, cartella "Sansovino")

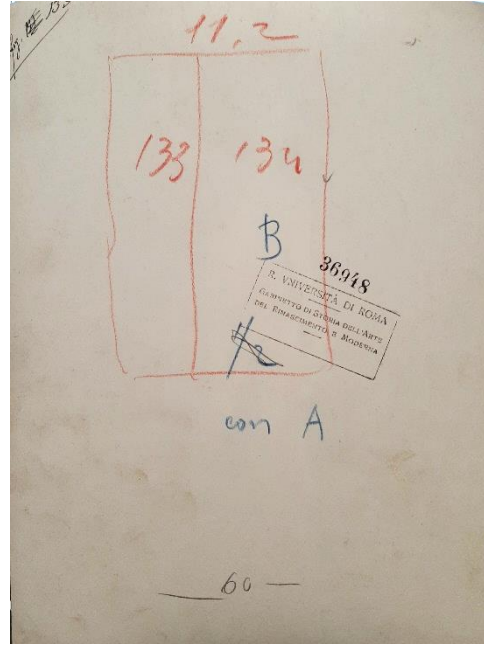


FIG. 192: Verso della fotografia di fig. 191, con schema relativo alla pubblicazione dell'immagine affianco ad un'altra nella *Storia dell'arte italiana* di Adolfo Venturi



FIG. 193: La fotografia di figg. 191-192 pubblicata sulla *Storia dell'arte italiana*, secondo le indicazioni annotate sia al recto che al verso (da VENTURI 1901-1940, vol. X, tomo I, p. 177)



FIG. 194: Fotografia Alinari riprodotte la statua di *Ercole e Caco* di Baccio Bandinelli in piazza della Signoria a Firenze (ASF, armadio 3, cassetto 183, cartella "Bandinelli Baccio")

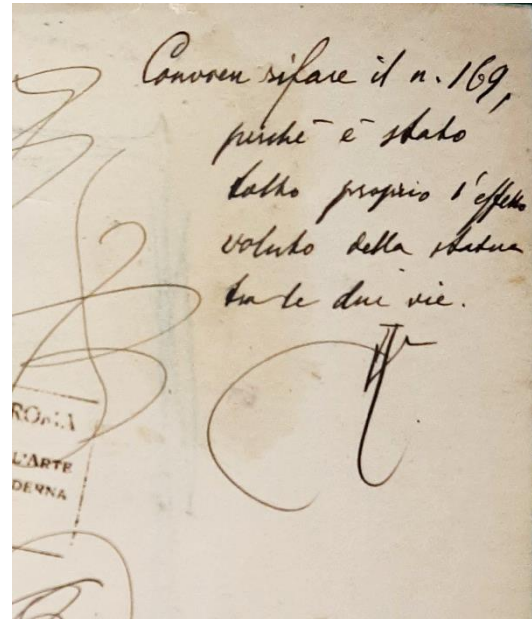


FIG. 195: Dettaglio del verso della fotografia riprodotta a fig. 194, in cui si legge l'annotazione firmata con monogramma di Adolfo Venturi: «Convien rifare il n. 169, perché è stato tolto proprio l'effetto voluto della statua tra le due vie»



FIG. 196: Fotografia Danesin raffigurante la *Primavera* di Alessandro Vittoria nella Villa Pisana a Montagnana (ASF, armadio 10, cassetto 25, cartella "Alessandro Vittoria")

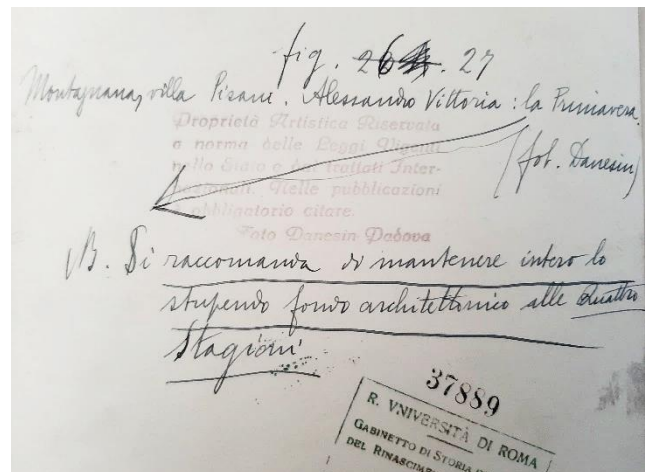


FIG. 197: Dettaglio del verso della fotografia riprodotta a fig. 196, con timbro dell'autore, didascalia dell'opera e annotazione venturiana per la pubblicazione nella *Storia dell'arte italiana*, in cui si legge «NB. Si raccomanda di mantenere intero lo stupendo fondo architettonico alle Quattro Stagioni»

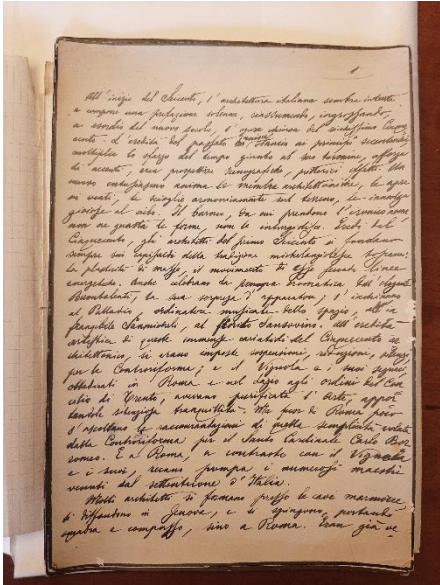


FIG. 202: Fotografie in scala 1:1 dei primi cinque fogli delle bozze per l'ultimo volume della *Storia dell'arte italiana* di Adolfo Venturi (FAV, serie "Manoscritti e lezioni", faldone XXXIV, fascicolo 2 "Bozze del volume sull'architettura del '600")

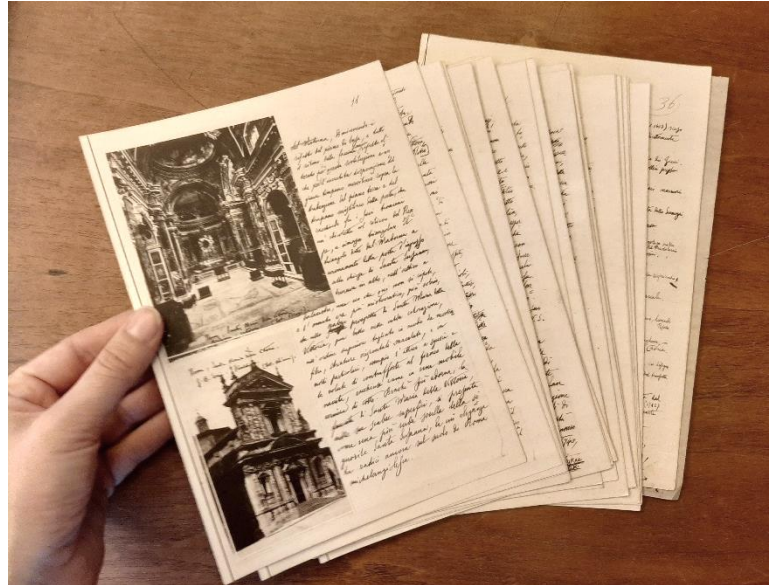
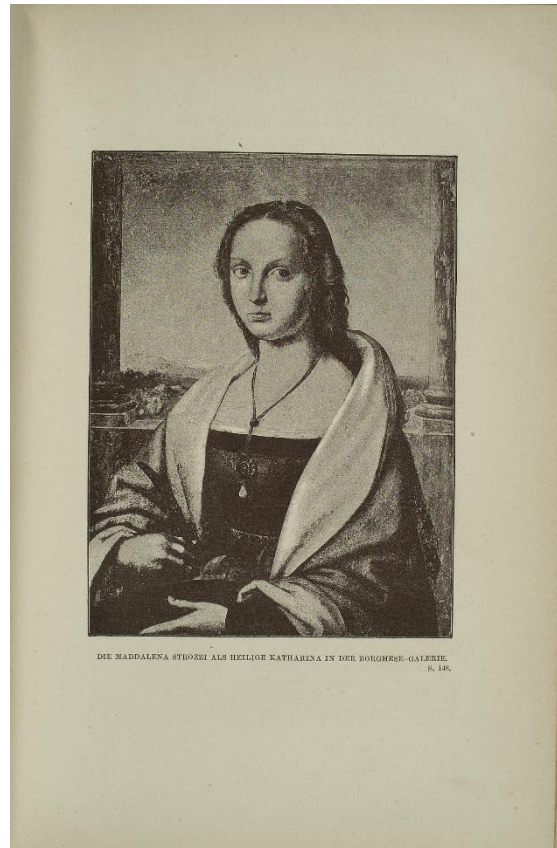
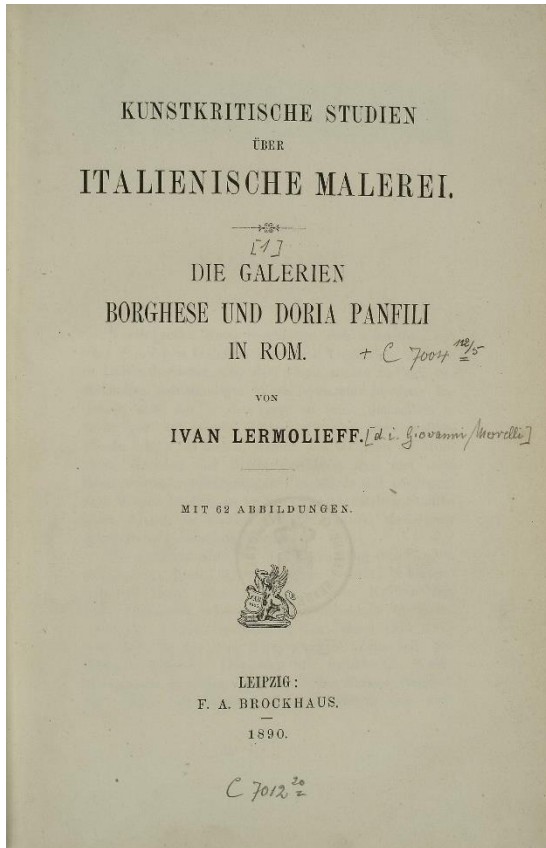


FIG. 203: Fotografie dei fogli dall'11 al 36 delle bozze per l'ultimo volume della *Storia dell'arte italiana* di Adolfo Venturi (FAV, serie "Manoscritti e lezioni", faldone XXXIV, fascicolo 2 "Bozze del volume sull'architettura del '600")



FIG. 204: Confronto tra una pagina delle bozze per l'ultimo volume della *Storia dell'arte italiana* di Adolfo Venturi e la sua fotografia (FAV, serie "Manoscritti e lezioni", faldone XXXIV, fascicolo 2 "Bozze del volume sull'architettura del '600")



FIGG. 205-206: Esempio di illustrazione in Giovanni Morelli, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. I. Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom*, Lipsia 1890



FIGG. 207-208: Esempio di illustrazione in Giovanni Morelli, *Della pittura italiana. Studii storico critici. Le gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma*, Milano 1897

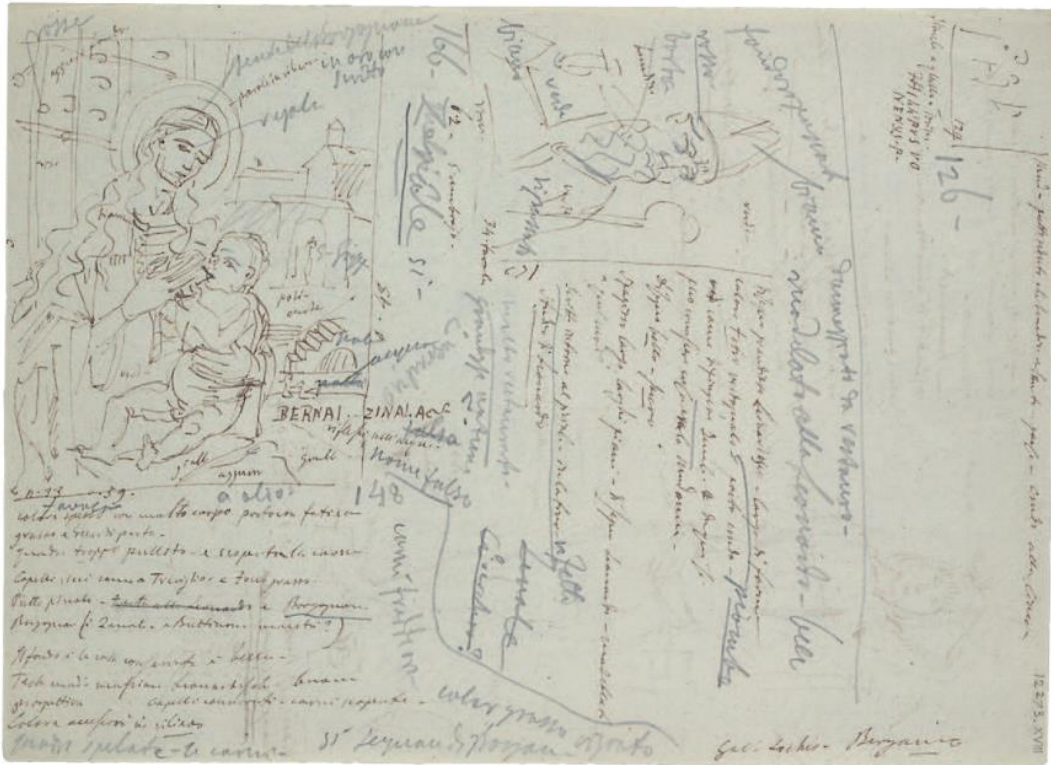


FIG. 209: Esempio di taccuino di Giovanni Battista Cavalcaselle (da PICCOLO 2019, p. 9)

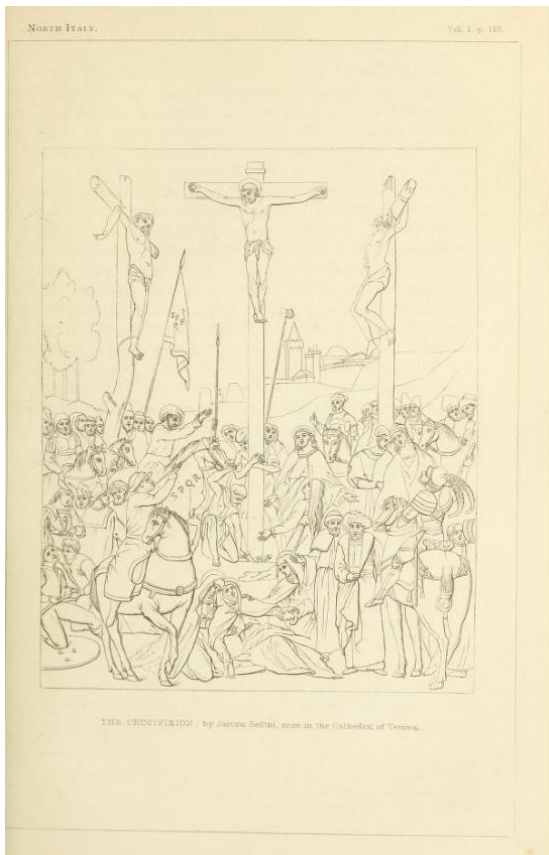


FIG. 210: Esempio di illustrazione nei volumi di Cavalcaselle (da CROWE - CAVALCASELLE 1871, p. 110)

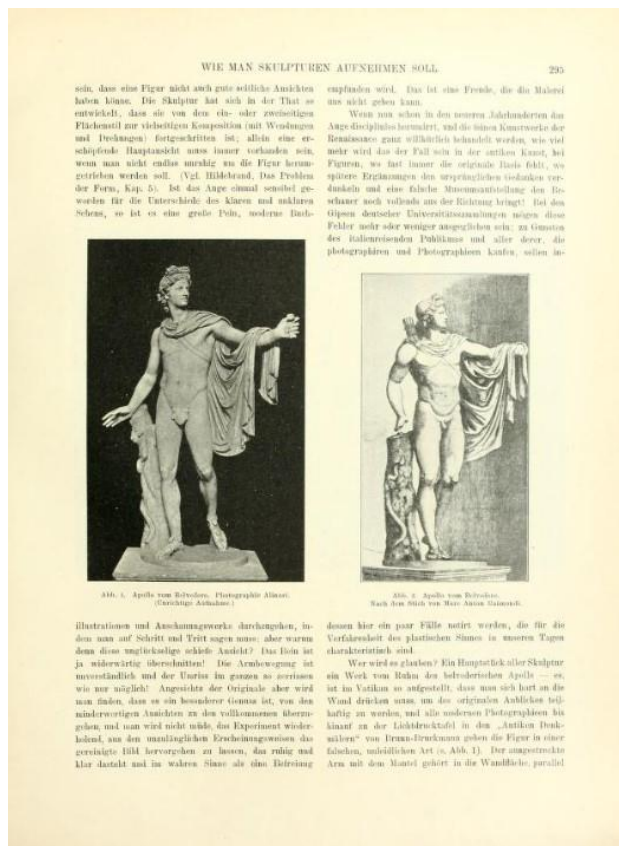


FIG. 211: Esempio di comparazione tra i punti di vista corretto e scorretto di ripresa all'interno dell'articolo *Fotografare la scultura* di Wölfflin (da WÖLFFLIN 1897, p. 295)



FIG. 212: Albumina anonima della collezione Warburg raffigurante *San Giorgio e il drago* di Donatello, ante 1889 (da MAZZUCCO 2019, p. 126)

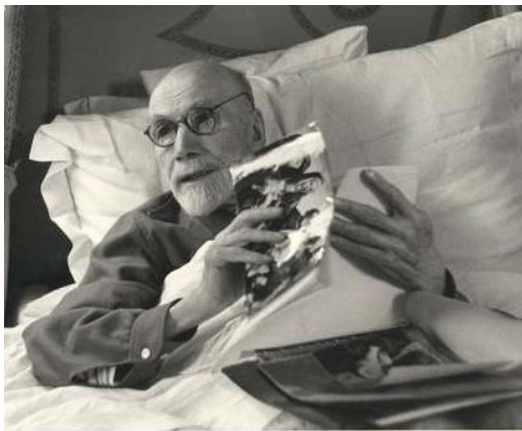


FIG. 213: David Lees, Bernard Berenson a 92 anni, 1 gennaio 1957 (dettaglio, da www.gettyimages.ch)



FIG. 214: Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, fotografia della tavola 45 (da WARNKE 2002, p. 83)

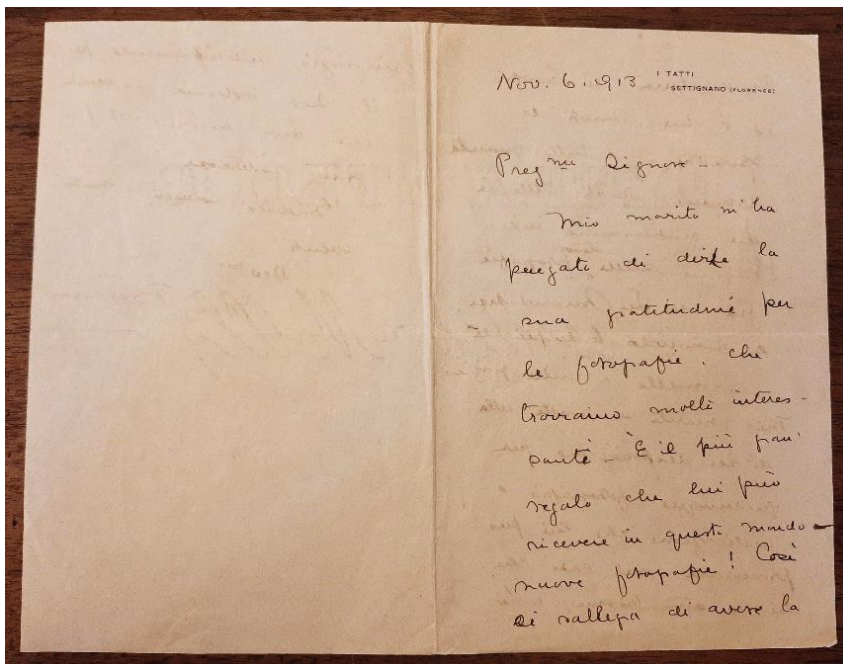
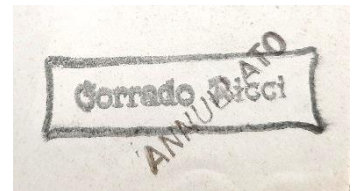


FIG. 215: Lettera di Mary Berenson ad Adolfo Venturi (FAV, Carteggio Berenson Mary, lettera del 6 novembre 1913)



FIGG. 216-217: Timbri "Corrado Ricci", spesso affiancati dalla dicitura "Annullato", presenti su circa sessanta fotografie di medio formato conservate presso l'Archivio Storico Fotografico

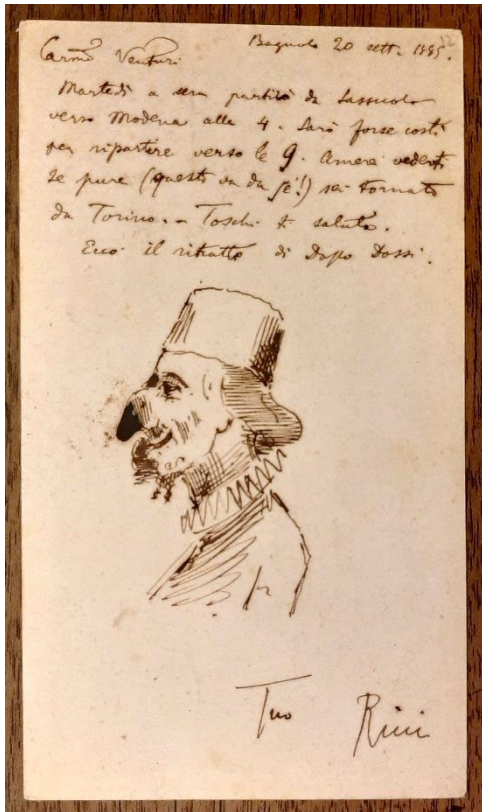


FIG. 218: Cartolina di Corrado Ricci ad Adolfo Venturi (FAV, Carteggio Ricci Corrado, cartolina postale del 20 settembre 1885)

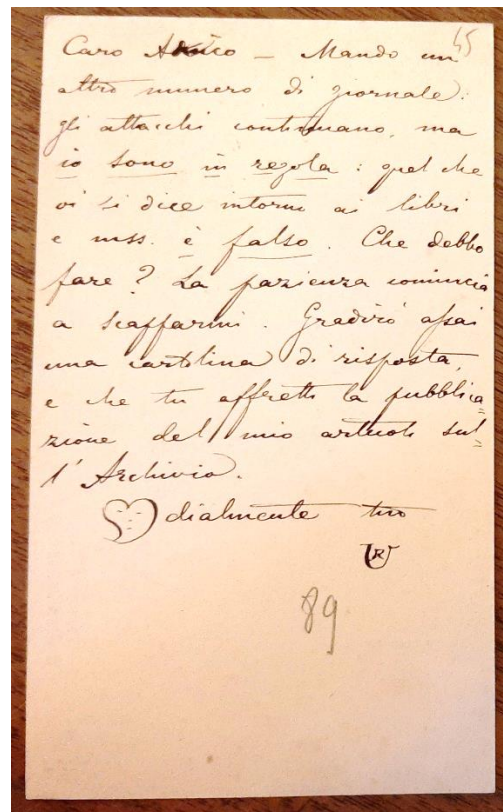


FIG. 219: Cartolina di Corrado Ricci ad Adolfo Venturi (FAV, Carteggio Ricci Corrado, cartolina postale senza data [1889])

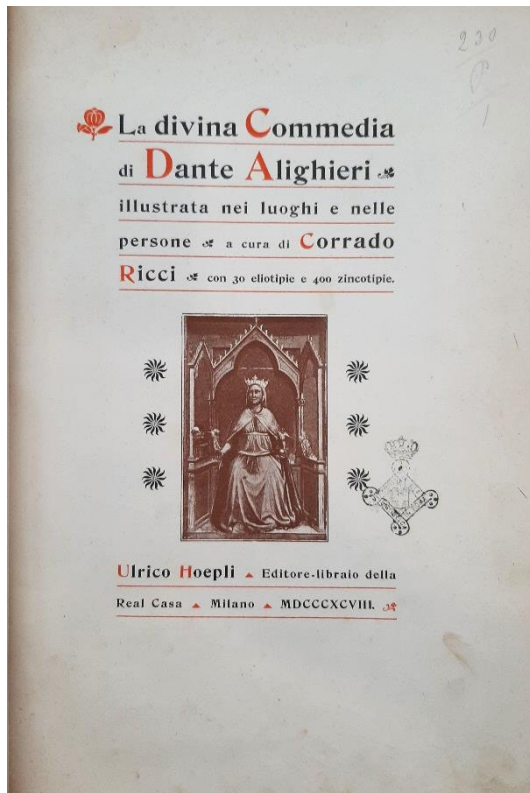


FIG. 220: Copertina di Corrado Ricci, *La divina Commedia di Dante Alighieri illustrata nei luoghi e nelle persone*, Milano 1898

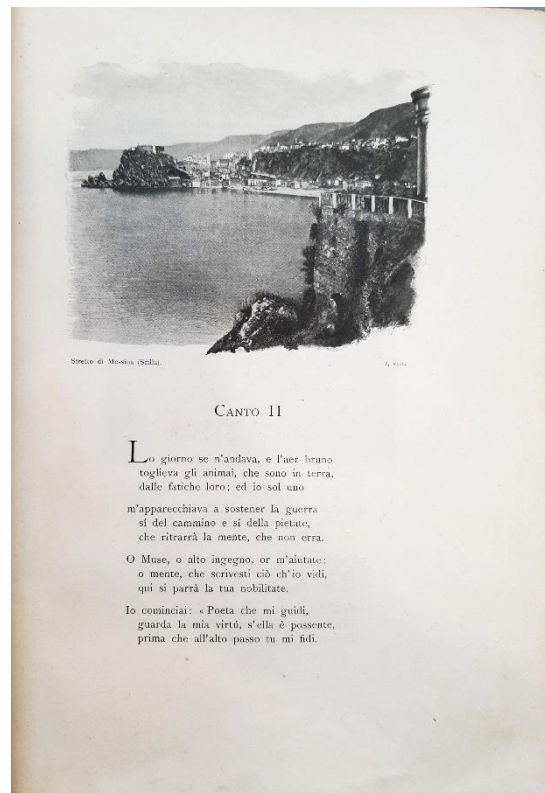
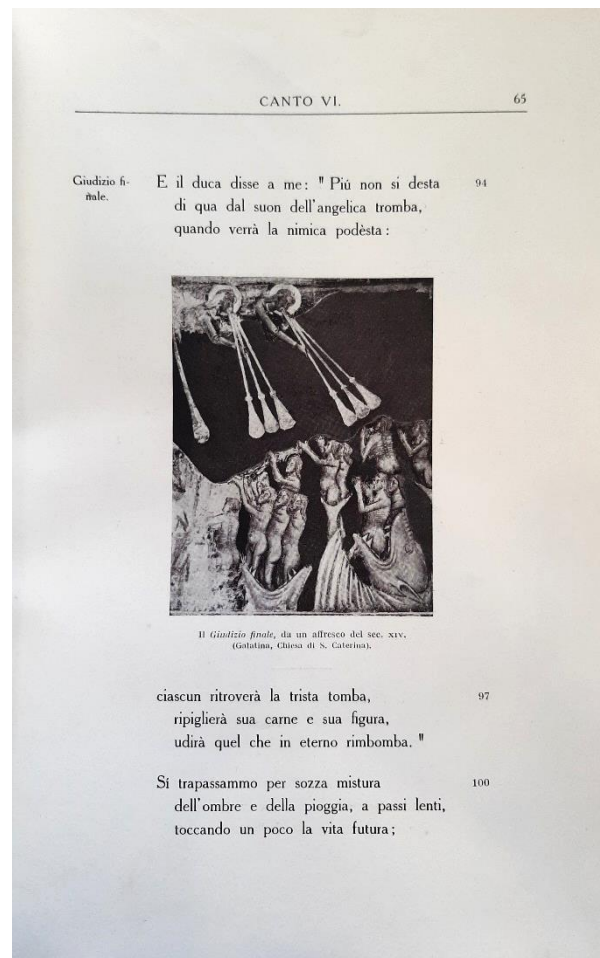
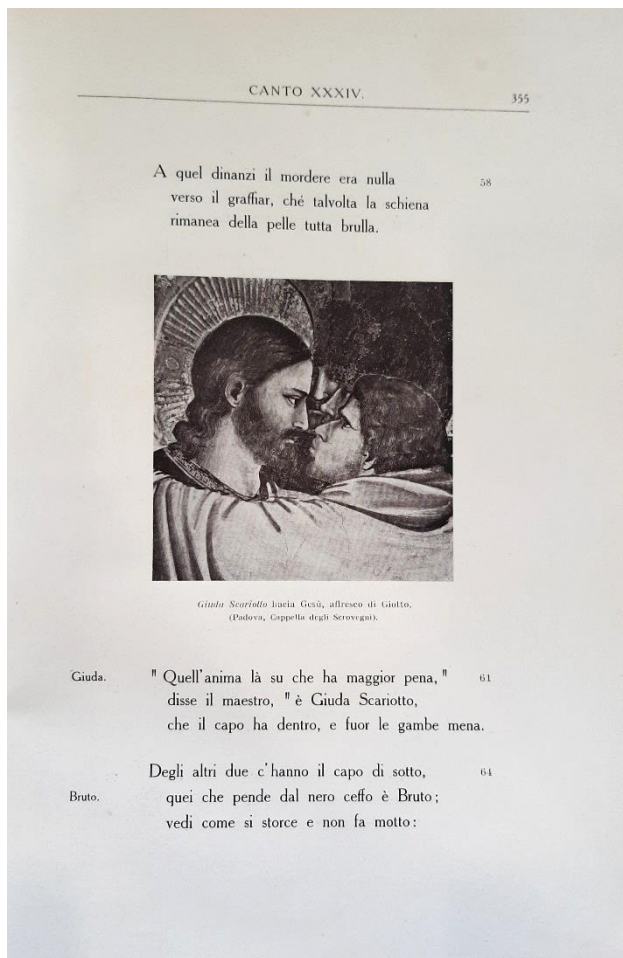
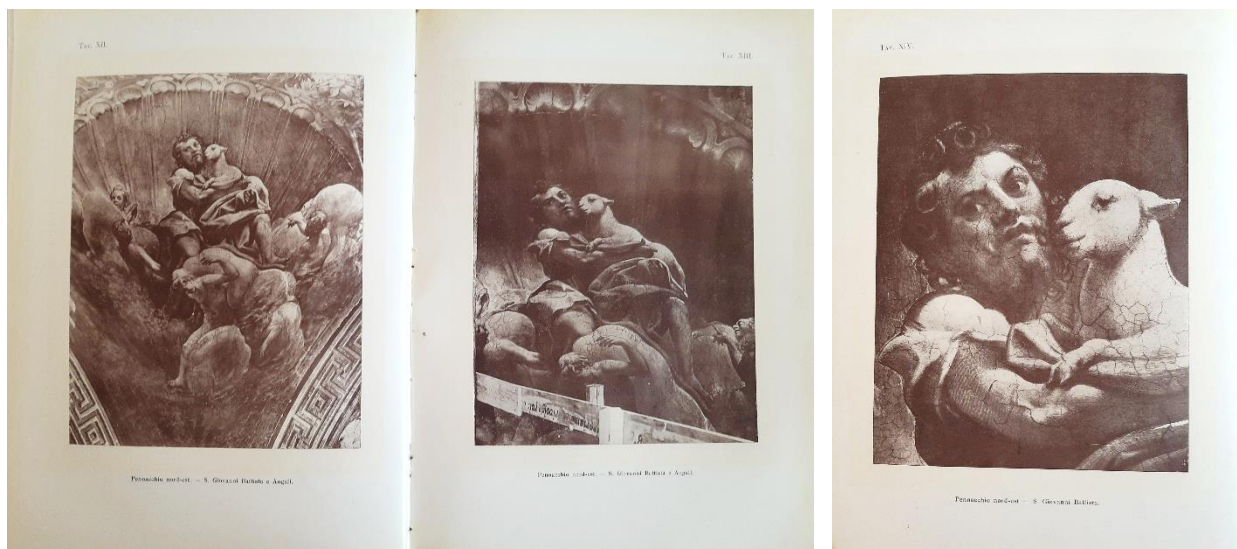


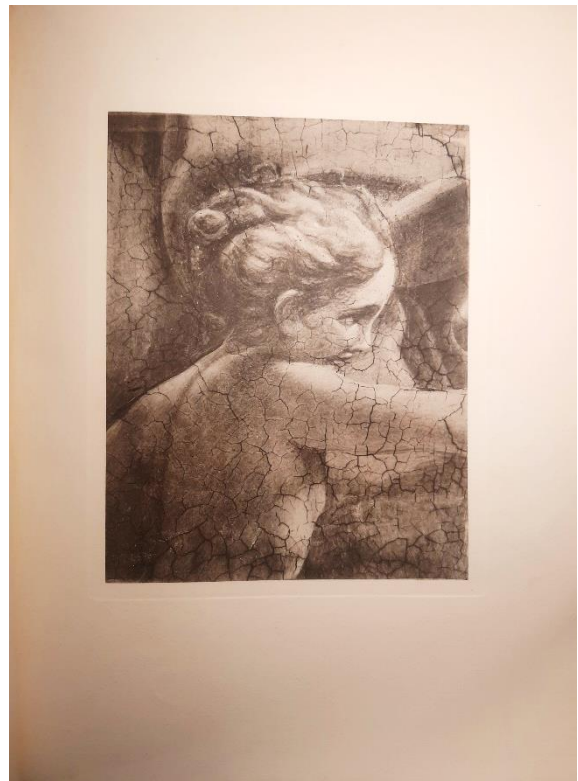
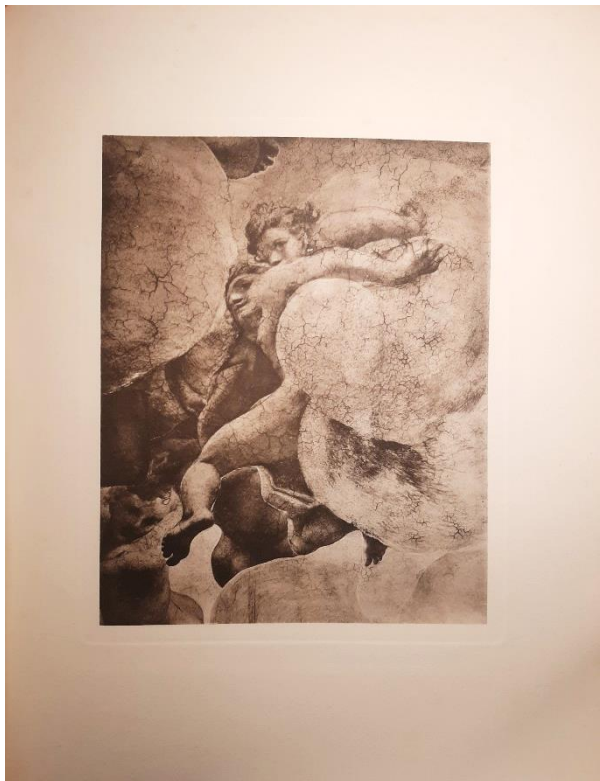
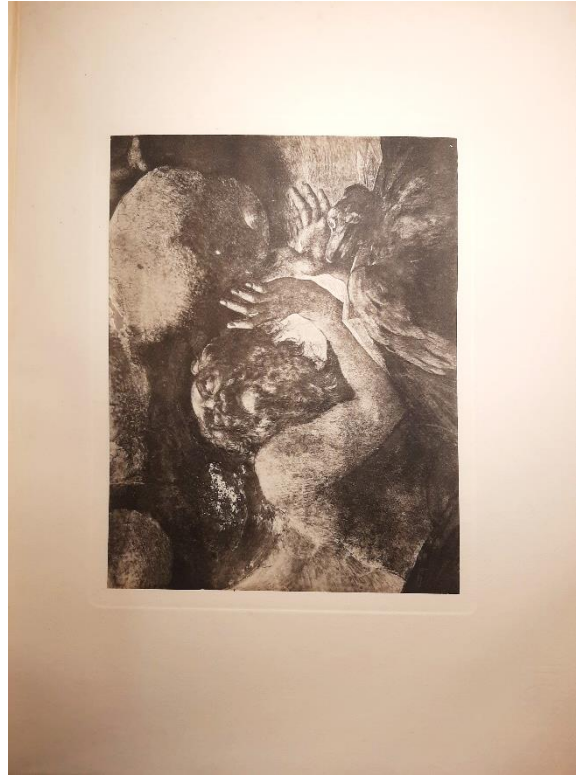
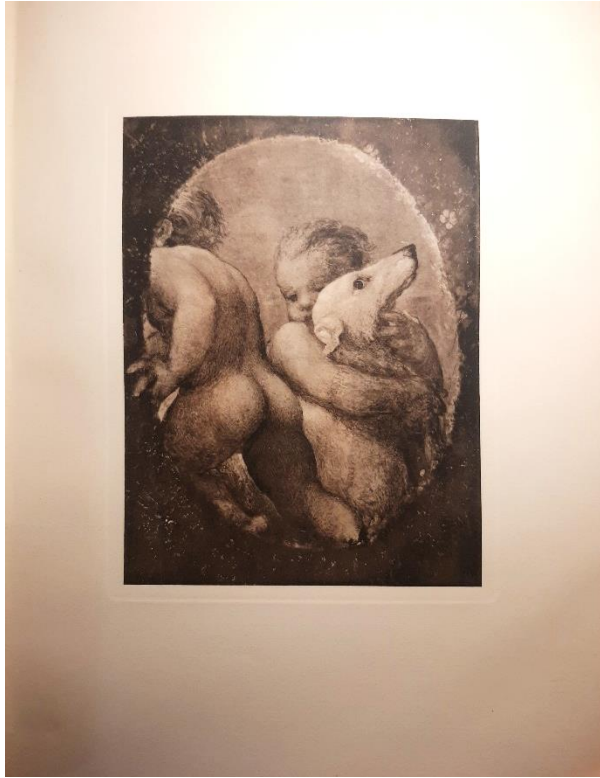
FIG. 221: Esempio di illustrazione in Corrado Ricci, *La divina Commedia di Dante Alighieri illustrata nei luoghi e nelle persone*, Milano 1898 (da RICCI 1898c)



FIGG. 222-223: Esempi di illustrazione e del legame testo-immagine in Corrado Ricci, *La Divina Commedia illustrata nei luoghi e nelle persone*, vol. 1, Milano 1921 (da RICCI 1921, vol. 1, pp. 65 e 355)



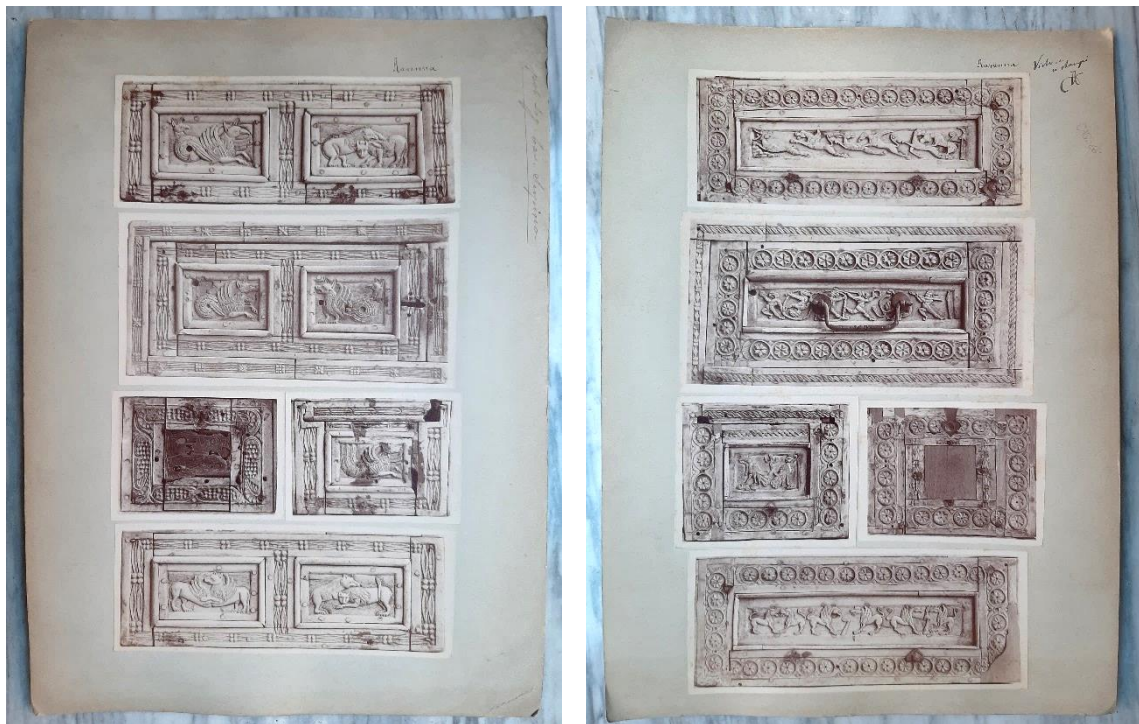
FIGG. 224-225: Esempi di illustrazioni con dettagli sempre pi  ravvicinati disposti in sequenza in Corrado Ricci, *Gli affreschi del Correggio nella Cupola del Duomo di Parma*, Roma 1912 (da RICCI 1912, tavv. XII-XIV)



FIGG. 226-229: Esempi di illustrazioni con dettagli ravvicinati in Adolfo Venturi, *Il Correggio*, Roma 1926 (da VENTURI 1926c, tavv. 39, 63, 110, 147)



FIGG. 230-232: Esempi di fotografie Anderson di dettaglio in Corrado Ricci, *L'opera dei grandi artisti italiani raccolta da Corrado Ricci. I. Pier della Francesca, Roma 1910* (da RICCI 1910, tavv. VII, XXV, XXXIV)



FIGG. 233-234: Tavole di formato 25x35 cm rappresentanti diverse immagini di bassorilievi ravennati, conservate presso l'Archivio Storico Fotografico (ASF, armadio 2, cassetto 63)

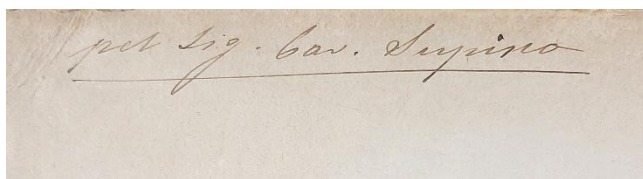


FIG. 235: Dettaglio della fig. 233

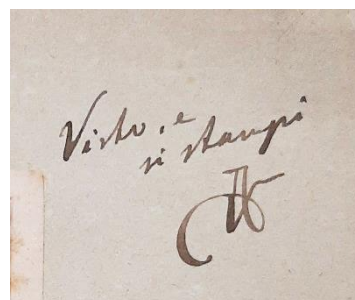
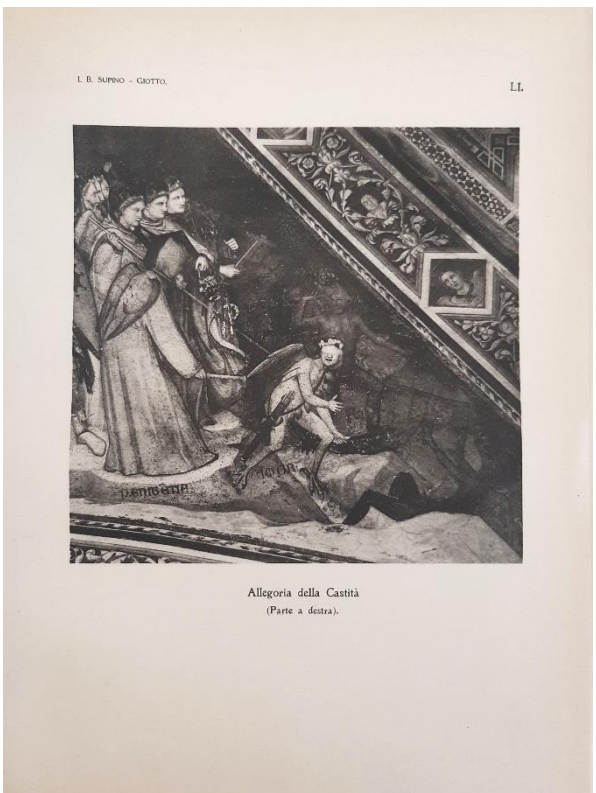
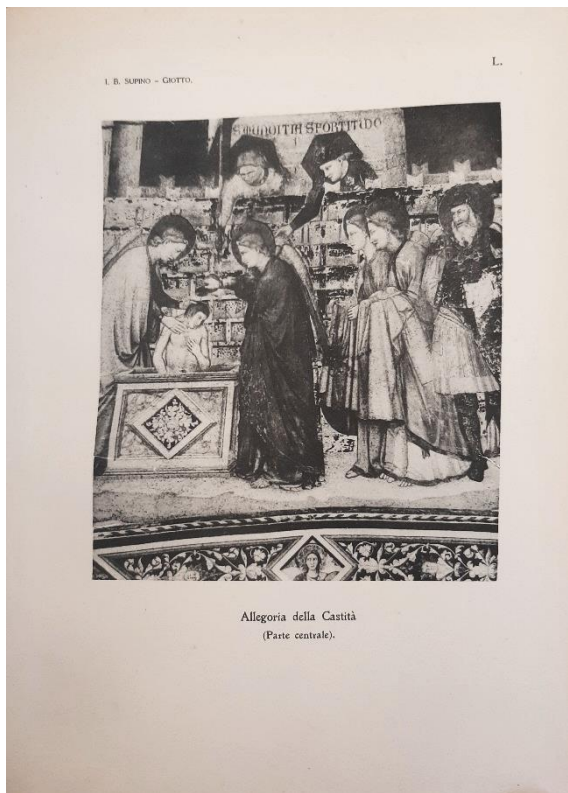
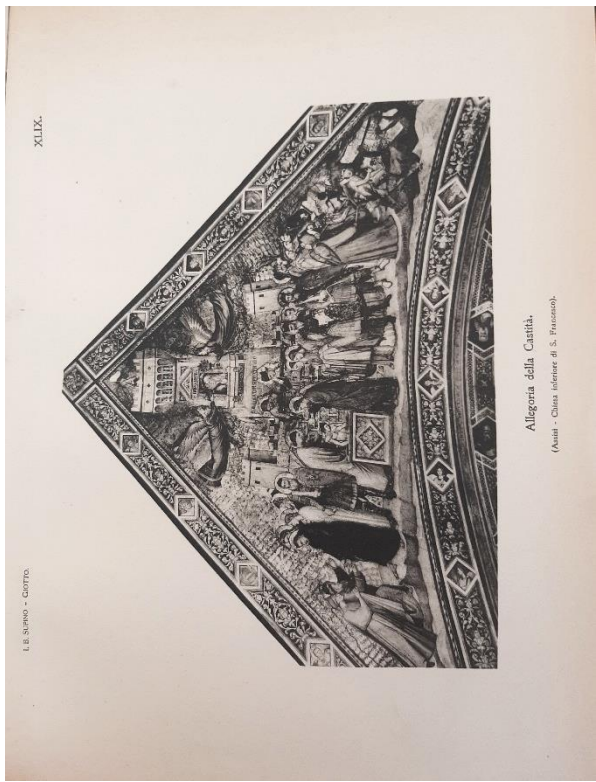
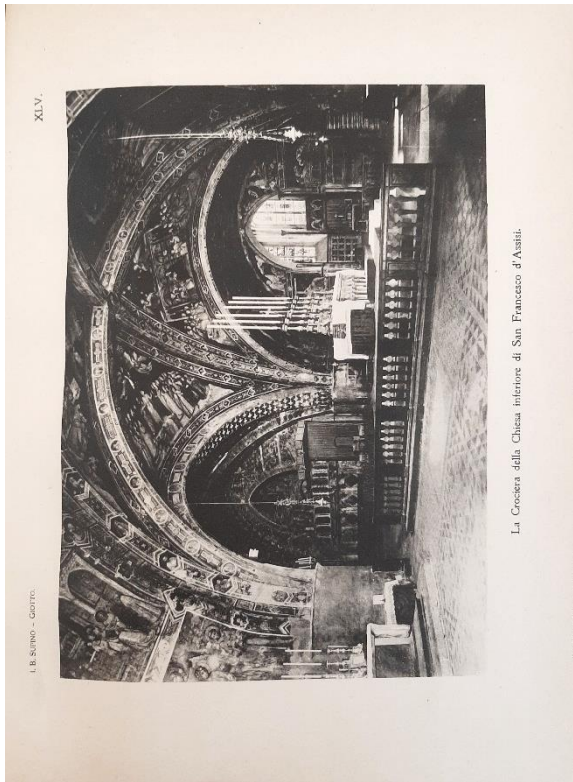
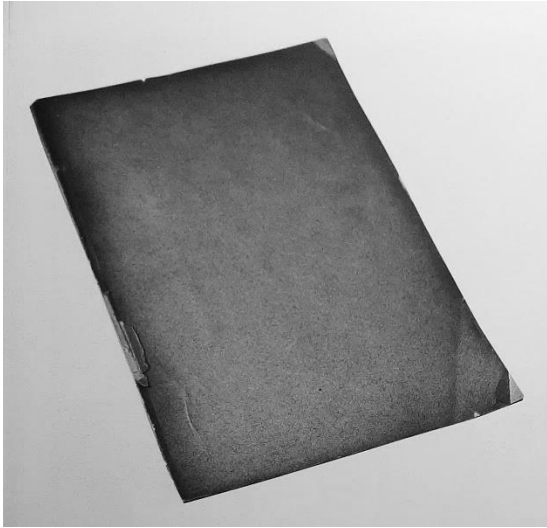


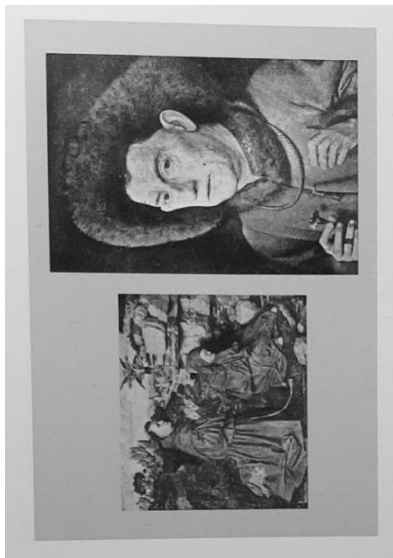
FIG. 236: Dettaglio della fig. 234



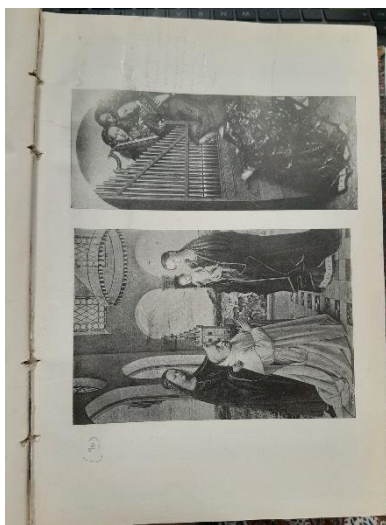
FIGG. 237-240: Esempio di illustrazioni in sequenza dal generale al particolare in Igino Benvenuto Supino, *Giotto*, Firenze 1920 (da SUPINO 1920, tavv. XLV, XLIX, L, LI)



FIGG. 241-242: Fascicoli di fototipie conservati presso l'Università di Torino (da CALLEGARI - GABRIELLI 2009, pp. 88-94)



FIGG. 243-244: Esempi di fototipie raccolte nei fascicoli conservati presso l'Università di Torino (da CALLEGARI - GABRIELLI 2009, p. 99)



FIGG. 245-246: Esempi di fototipie dagli albumetti conservati presso l'Archivio Storico Fotografico, identiche a quelle riprodotte a figg. 243-244

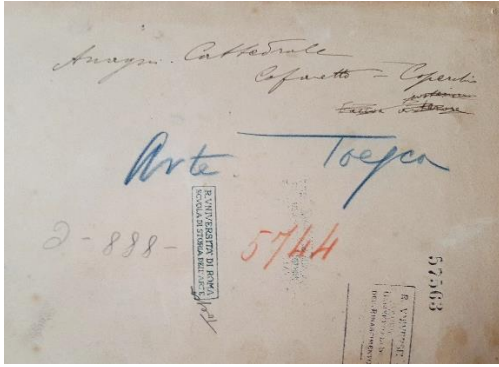


FIG. 247: Esempio di annotazione attribuibile a Toesca sul verso di una fotografia conservata presso l'Archivio Storico Fotografico

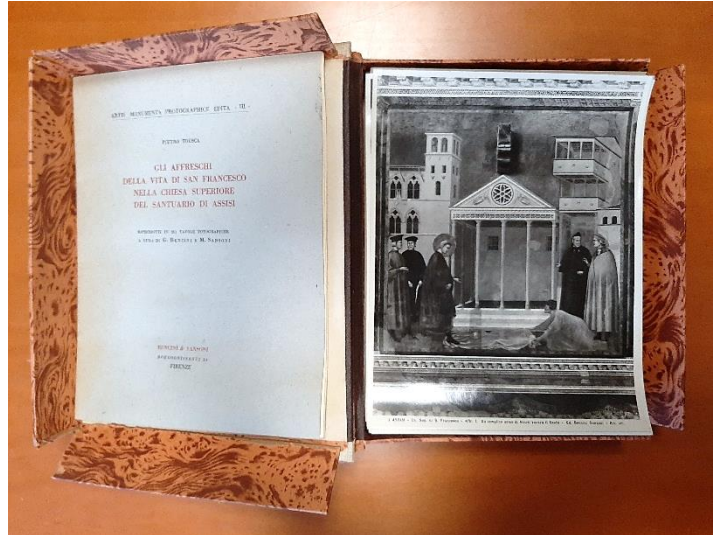
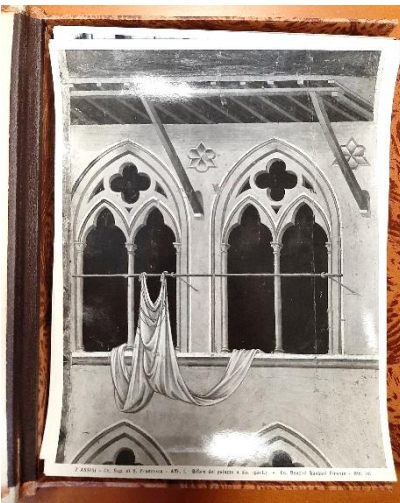


FIG. 248: Pietro Toesca, *Artis Monumenta Photographice Edita*, vol. III, Firenze 1943-1948



FIGG. 249-251: Esempi di fotografie Bencini & Sansoni in Pietro Toesca, *Artis Monumenta Photographice Edita*, vol. III, Firenze 1943-1948

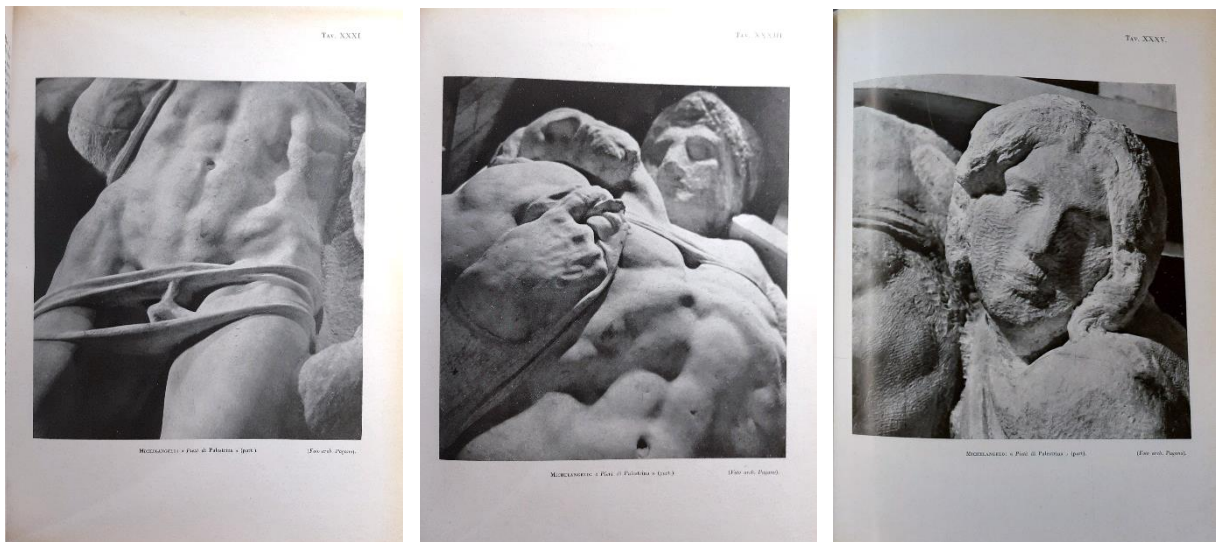


FIG. 252: Esempio di dettaglio Gargioli in Pietro Toesca, *Masolino da Panicale*, Bergamo 1908 (da TOESCA 1908, p. 91)



FIGG. 253-254: Esempi di illustrazioni in Pietro Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milano 1912 (da TOESCA 1912, pp. 17 e 27)





FIGG. 255-257: Esempi di fotografie Pagano in Pietro Toesca, *Un capolavoro di Michelangelo: la "Pietà di Palestrina"* (da TOESCA 1938, tavv. XXXI, XXXIII, XXXV)



FIGG. 258-261: Esempi di dettagli Anderson in Roberto Longhi, *Piero della Francesca*, Roma 1927 (da LONGHI 1927a, tavv. II-IX)



FIG. 262: Esempi di illustrazioni in Adolfo Venturi, *La cupola del Duomo di Parma*, in *L'Arte*, XIX, fasc. 2, 1916 (da VENTURI 1916, p. 75)

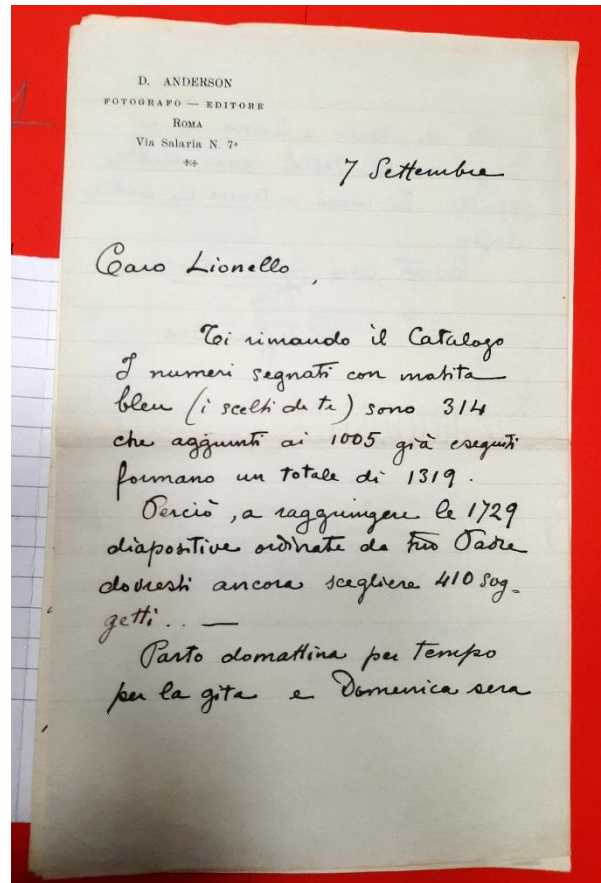


FIG. 263: Lettera di Alessandro Anderson a Lionello Venturi (ALV, Fondo Corrispondenza, serie V, fasc. 31, lettera senza data)

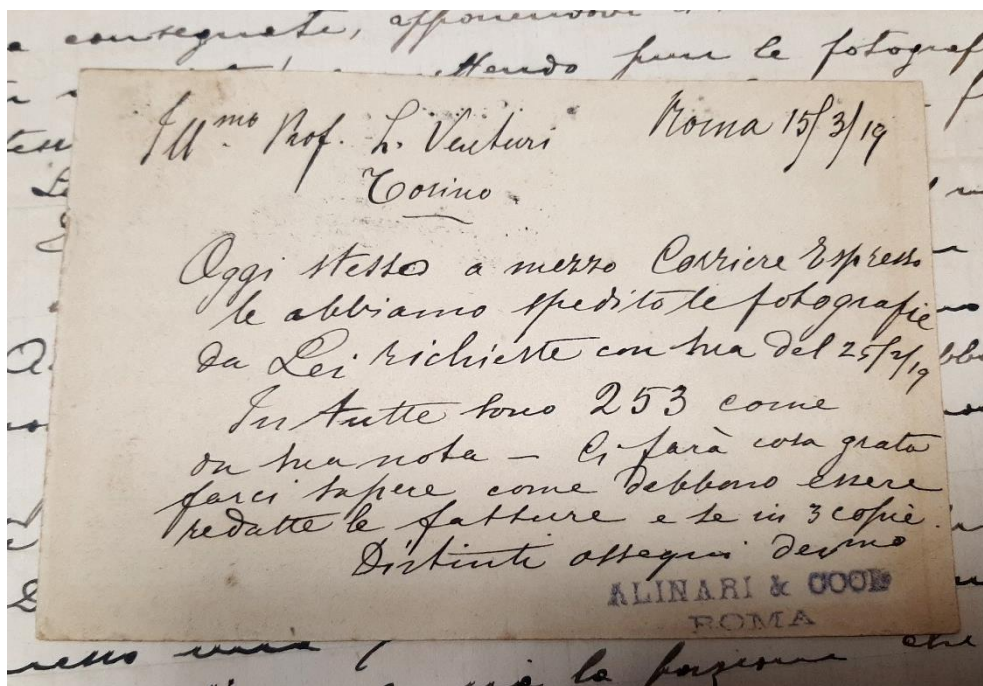


FIG. 264: Biglietto di Alinari & Cook a Lionello Venturi (ALV, Fondo Corrispondenza, serie V, fasc. 25, lettera del 15 marzo 1919)

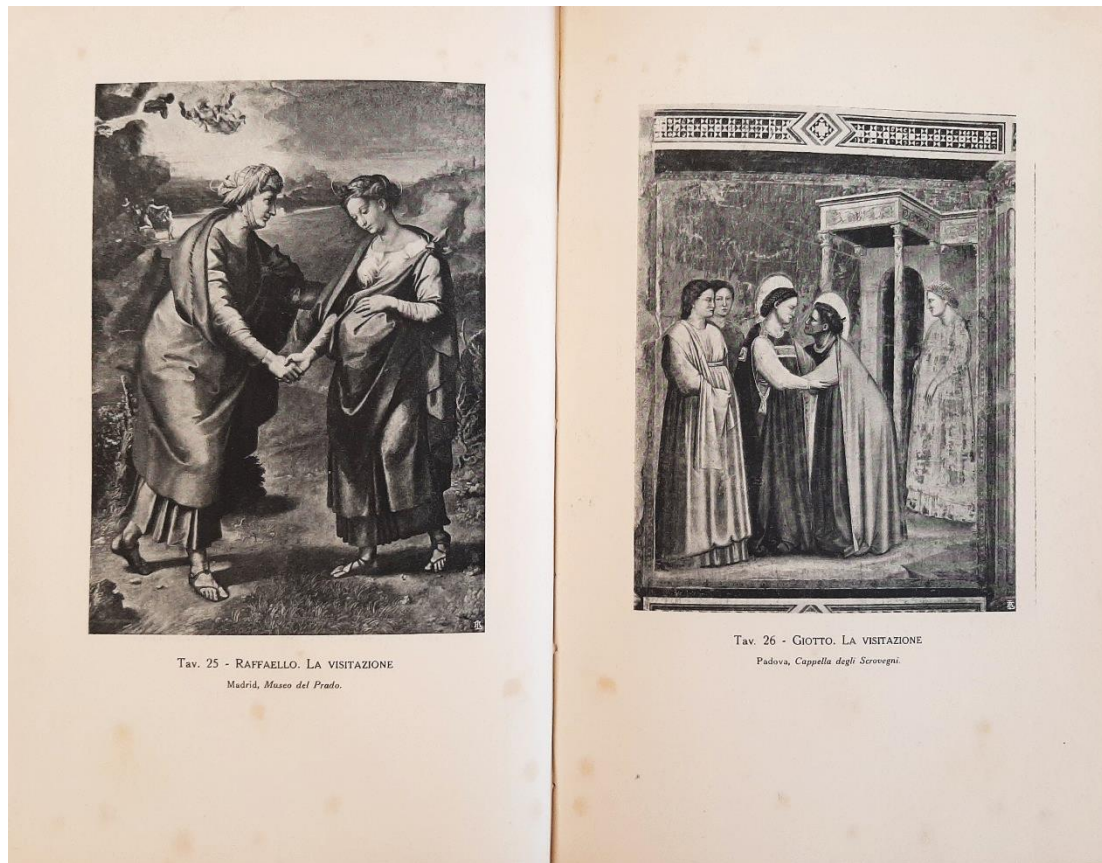


FIG. 265: Esempio di confronto visivo in Lionello Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Bologna 1926 (da VENTURI 1926d, tavv. 25-26)

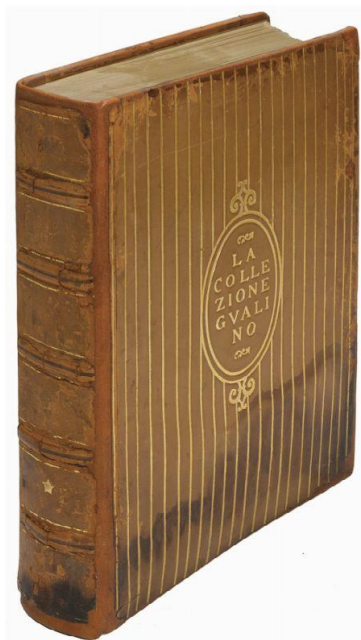


FIG. 266: Lionello Venturi, *La Collezione Gualino*, Torino - Roma 1926



FIGG. 267-268: Esempio di confronto visivo in Lionello Venturi, *La Collezione Gualino*, Torino - Roma (da VENTURI 1926e, tav. XV)



FIG. 269: Copertina di Lionello Venturi, *Piero della Francesca*, Ginevra 1954

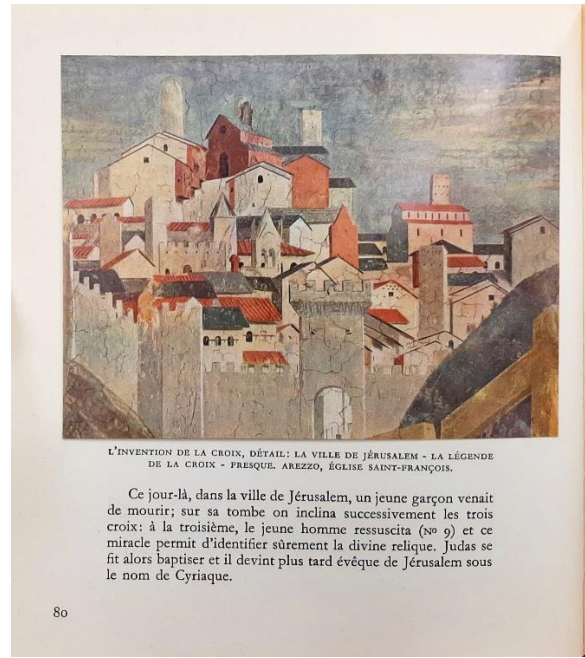


FIG. 270: Esempio di illustrazione in Lionello Venturi, *Piero della Francesca*, Ginevra 1954 (da VENTURI 1954, p. 80)

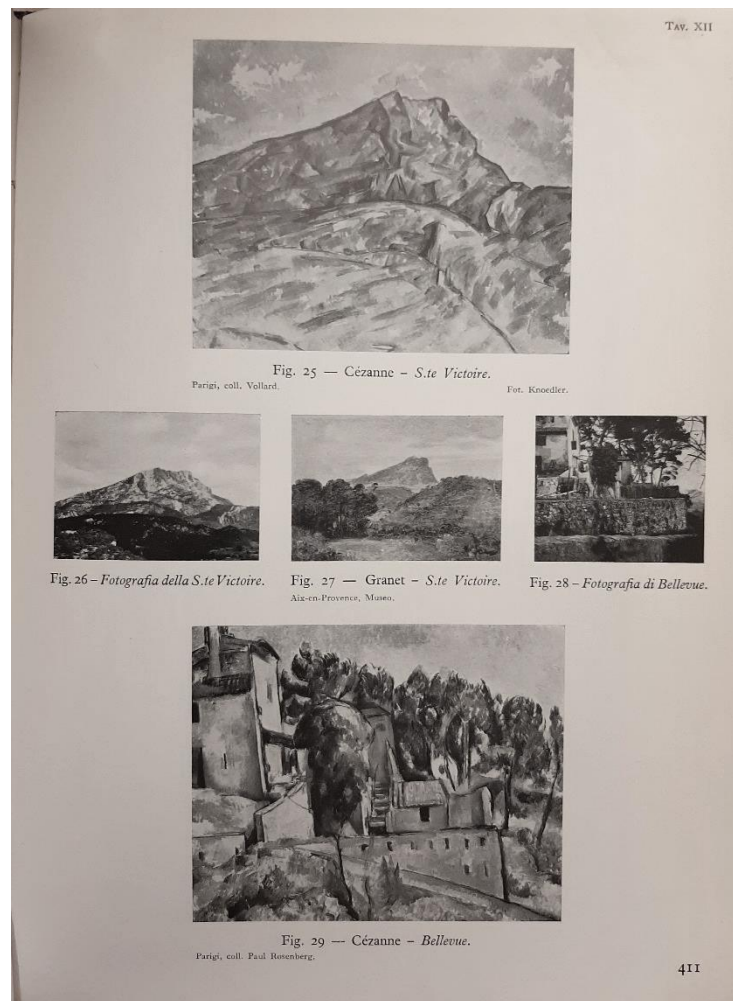


FIG. 271: Confronto visivo tra quadri di Cézanne e fotografie nell'articolo dedicato da Lionello Venturi all'artista su *L'Arte* nel 1935 (da VENTURI 1935e, p. 411)

Adol. V. Venturi Carlo Fiorilli
Direttore Capo di Divisione
Roma

Roma, addi 12 Dicembre 1899

Prot.° Gen.° N.°
Div.°
Sez.°
N.° di Posiz.°
N.° di Part.°
Risposta a
del
Div. Sez. N.

OGGETTO

Regolamento per
le riproduzioni
fotografiche

Fatta da il 189
Copiata da " "
Collazionata " "

Roma, 1899 - Tip. Elzeviriana

Il regolamento per le riproduzioni fotografiche reca danno ad un'industria, che in questi ultimi anni ha fatto in Italia notevoli progressi; e fin di tutto agli studiosi, che sono costretti a rinunciare di decidere e di ~~fare~~ eseguire o di farsi eseguire riproduzioni, ~~le quali~~ ^{loro} ~~per~~ ^{facilitano} i ricambi iconografici e stitipici. Gli industriali ^{hanno} ~~hanno~~ alte lamentele, come si può vedere dall'estratto del "Bollettino della Società fotografica italiana" qui allegato; e gli studiosi ~~contro~~ ~~hanno~~ ~~lutto~~ ~~contro~~ ~~il~~ ~~regolamento~~, che rende vani i loro sforzi. Espone alla S. S. M. questo stato delle cose, raccomandando che si tolgano impacci, ^{che} ~~che~~ ~~torcano~~ ~~a~~ ~~dannare~~ principalmente la quale, ~~diventa~~ ~~della~~ ~~scienza~~, ~~per~~ ~~una~~ ~~specie~~ ~~mentale~~, ~~ha~~ ~~l'aspetto~~ ~~della~~ ~~maggiore~~ ~~larghezza~~ ~~per~~ ~~parte~~ ~~del~~ ~~Regolamento~~ ~~per~~ ~~la~~ ~~maggiore~~ ~~diffusione~~ ~~possibile~~ ~~delle~~ ~~ricerche~~ ~~scientifiche~~, ~~e~~ ~~per~~ ~~conservare~~ ~~la~~ ~~concorrenza~~ ~~della~~ ~~industria~~ ~~fotografica~~.

[Signature]

FIG. 272: Minuta di una lettera di Adolfo Venturi a Carlo Fiorilli in merito al Regolamento per le riproduzioni fotografiche, 12 dicembre 1899 (FAV, faldone XXXIX "Pratiche ministeriali", documenti non numerati)

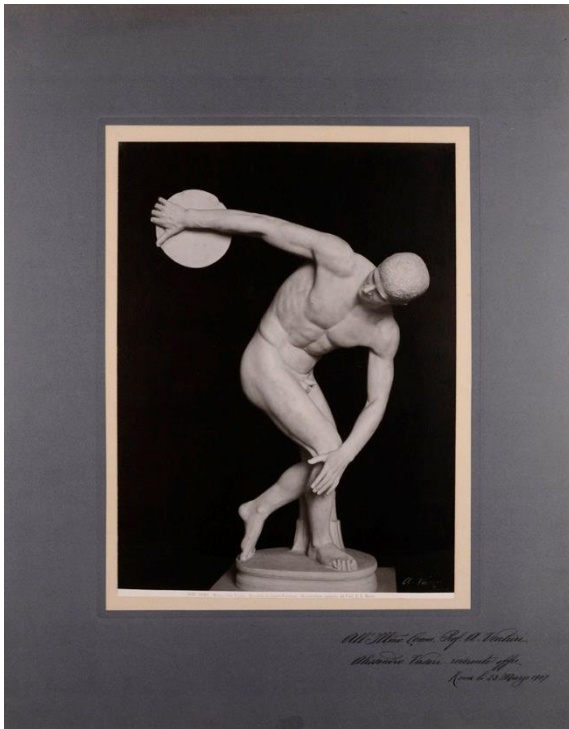


FIG. 273: Fotografia Alessandro Vasari raffigurante una ricostruzione in gesso del *Discobolo* di Mirone e recante la dedica del fotografo ad Adolfo Venturi datata 1907 (ASF 2788)

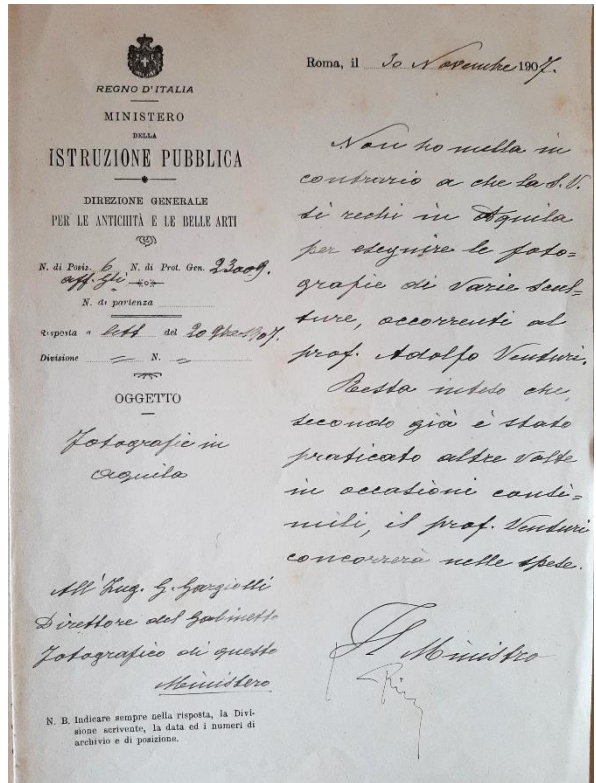


FIG. 274: Lettera del ministro Ricci a Giovanni Gargioli in merito all'esecuzione di fotografie per Adolfo Venturi presso l'Aquila (ASGFN, fascicolo f. 16 "Missione all'Aquila", lettera del 30 novembre 1907)

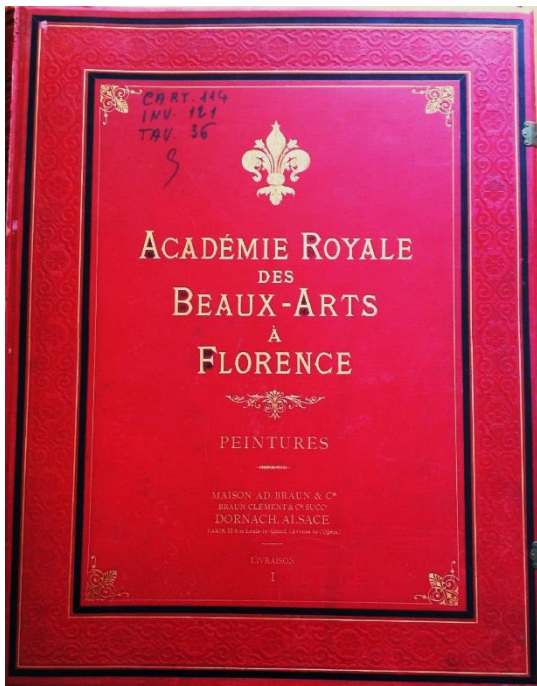


FIG. 275: Rara edizione in francese de *La Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Firenze* di Braun, con testo introduttivo di Adolfo Venturi, conservata presso l'Archivio Storico Fotografico

REPRODUCTIONS de tous les Œuvres choisies des Peintres Académiques
 MAISON AD. BRAUN & C^{IE}
 BRAUN, CLÉMENT & C^{IE} SUCC^{ES}
 Editeurs Photographes officiels de l'Université de Rome, de l'Académie des Beaux-Arts de Florence, de l'Académie des Sciences de Paris.
 18, Rue Louis-le-Grand (à l'angle de l'Opéra.)
 MAISON A DORNACH (Alsace)

Portraits au Charbon
 Librairie Polytechnique
 BRUXELLES - PARIS
 Téléphone

Don. M. Bibliothèque Alessandrina de l'Université de Rome
 PARIS, le 16 Juin 1898

		P.	C.	T.	C.
7	Rouge	40x50. 1601. 1296. 1211. 1117. 1118. 1322.	1496.	105	
8	Grise	249. 247. 237. 168. 169. 170. 171. 172.	1496.	120	
6	Berlin	19469. 19467. 19502. 19551. 19560.	149537.	90	
1	Querc	4	15		
1	Vermeil	24x20. 23	15	7.50	
1	Bidonem	40x50. 1	15		
10	Vermeil	726. 728. 1024. 20. 15. 739. 665.	908. 790. 809. 809. 810. 811.	115	
1	Vermeil	132	15		
2	Vermeil	40x50. 34033. 34032.	30		
1	Emblage	3	15		
				602.50	
				25%	151.85
				455.65	
				3	
				458.65	
				152.75	
				611.40	

Tous les clichés des Portraits sont conservés.

La Reproduction des épreuves à édition est rigoureusement interdite.

FIG. 276: Fattura Braun indirizzata alla Biblioteca Alessandrina (ASA, Titolario 1884-1912, fascicolo "Fotografie e tavole", fattura del 16 giugno 1898)



FIG. 277: Esempio di illustrazioni Alinari in Adolfo Venturi, *La Madone. Représentations de la Vierge dans l'art italien*, Parigi 1902 (da VENTURI 1902c, pp. 202-203)

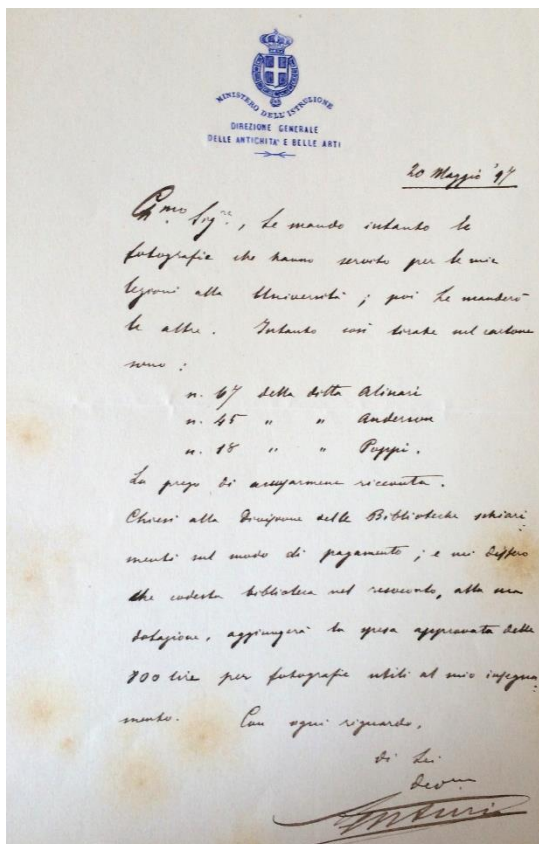


FIG. 278: Lettera di Adolfo Venturi al bibliotecario dell'Alessandrina (ASA, titolare 1884-1912, fascicolo "Fotografie e tavole", lettera del 20 maggio 1897)

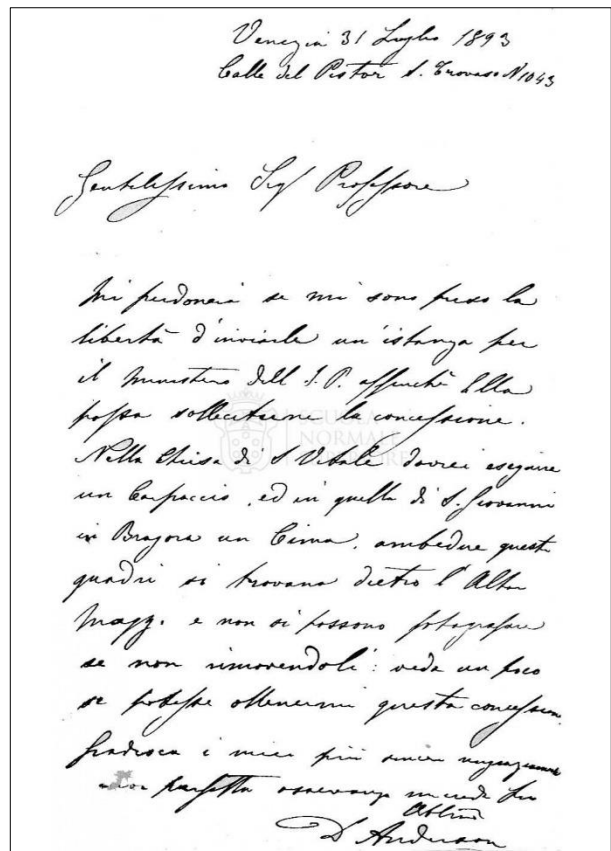


FIG. 279: Lettera di Domenico Anderson ad Adolfo Venturi (FAV, carteggio Anderson Domenico, lettera del 31 luglio 1893)

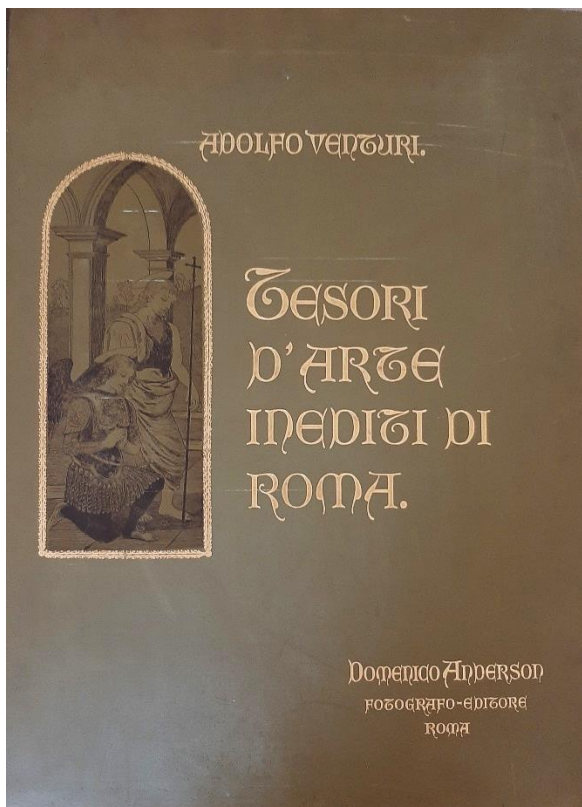


FIG. 280: Copertina di A. Venturi, *Tesori d'arte inediti di Roma*, Roma 1896

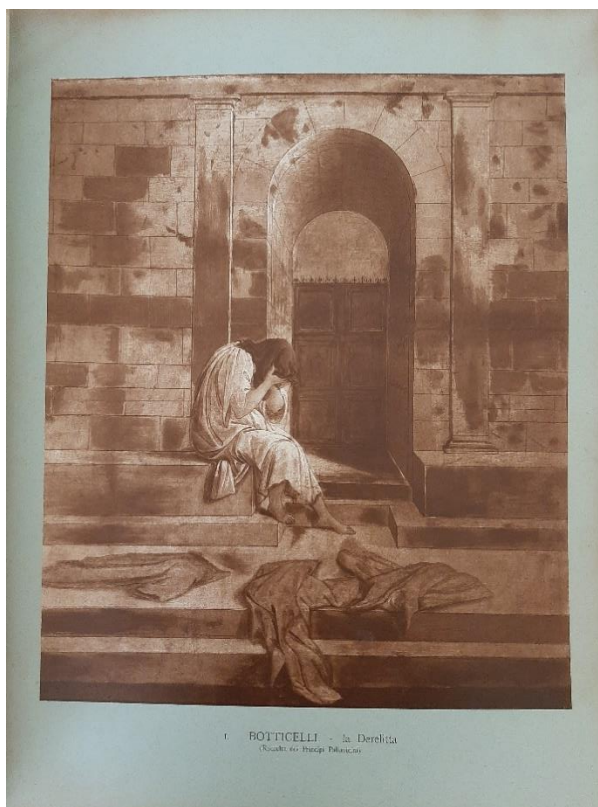


FIG. 281: La cosiddetta "Derelitta" di Botticelli in A. Venturi, *Tesori d'arte inediti di Roma*, Roma 1896 (da VENTURI 1986, tav. 1)



FIG. 282: Fotografia Anderson della cosiddetta "Derelitta", conservata presso l'Archivio Storico Fotografico e recante la didascalia con il soggetto e l'autore individuati da Venturi (ASF, armadio 16, cassetto 93)



FIG. 283: Dettaglio della fig. 282

RACCOLTA DEI PRINCIPI PALLAVICINI.			
4739	Botticelli. - La Derelitta ovvero la moglie del Levita (?).		☆
4740	- La Vergine incoronata da due Angeli, col Bambino e S. Giovanni		☆
5257	Lorenzo da Prato - La Vergine col Bambino e Santi	☆	
4211	Ortolano. - Sacra Famiglia. - Venturi	☆	
5258	Scuola del Pesellino - Morte di S. Francesco	☆	

FIG. 284: Dettaglio del catalogo Anderson del 1899, in cui la cosiddetta "Derelitta" è indicata con il soggetto e l'autore individuati da Venturi (da ANDERSON 1899, p. 116)



FIG. 285: Fotografia Brogi del cortile di Palazzo Marino di Galeazzo Alessi, conservata presso l'Archivio Storico Fotografico in doppia copia, con e senza ritocco a pennarello (ASF, armadio 9, cassetto 143, cartella "Alessi Galeazzo")

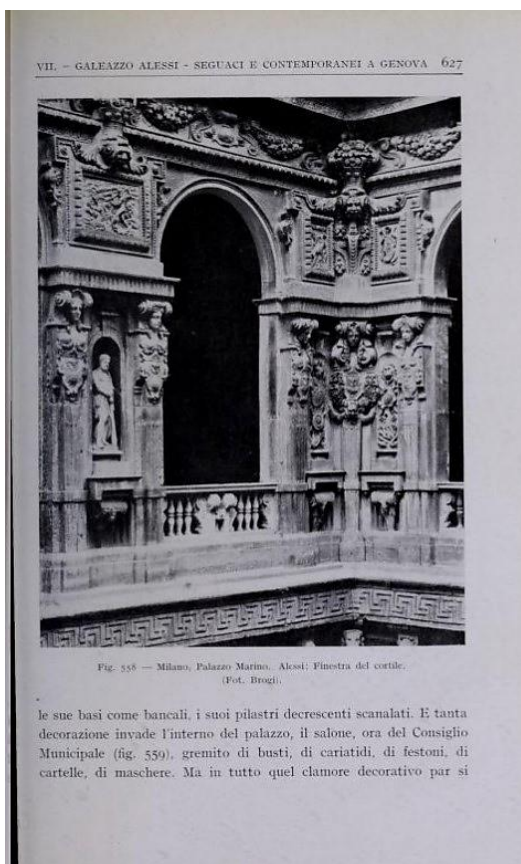


FIG. 286: La versione ritoccata della foto Brogi riprodotta a fig. 285, pubblicata nella *Storia dell'arte italiana* di Venturi (da VENTURI 1901-1940, vol. XI, tomo III, p. 627)



FIG. 287: Fotografia di gruppo ritraente Adolfo Venturi insieme ai suoi allievi in gita a Venezia, scattata da Fiorentini il 30 maggio 1924 (FAV, faldone XXXXVI "Fotografie", fascicolo 1 "Personale")



FIG. 288: Fotografia Böhm di una figura laterale del Monumento a Tito Livio di Padova, eseguita su richiesta di Venturi e conservata presso l'Archivio Storico Fotografico (ASF, armadio 8, cassetto 157, cartella "Padova")

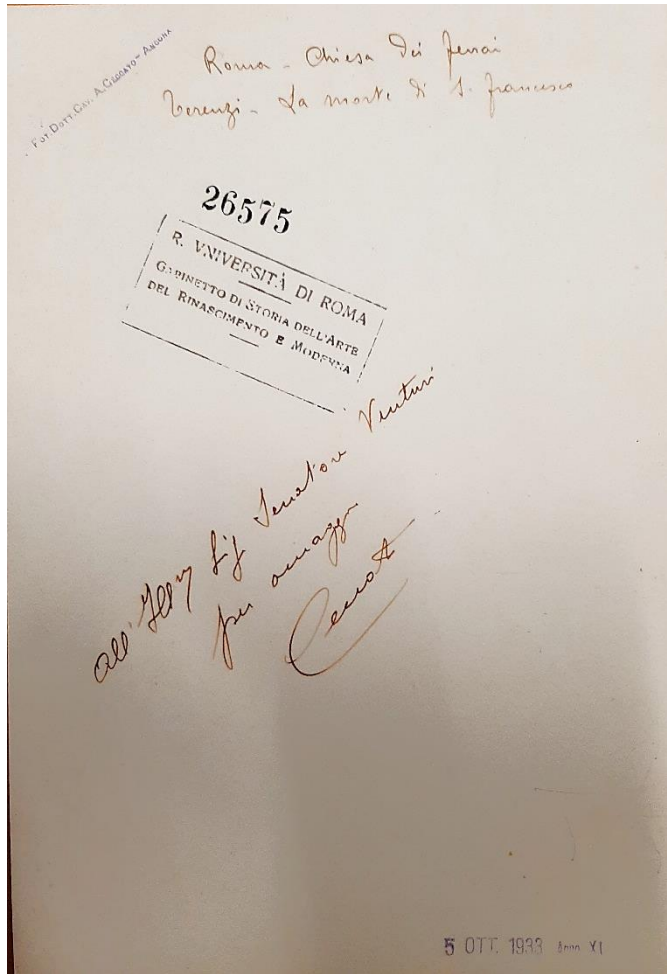


FIG. 289: Verso di una fotografia Ceccato con dedica del fotografo a Venturi e datata 5 ottobre 1933 (ASF, armadio 14, cassetto 119, cartella "Terenzi")

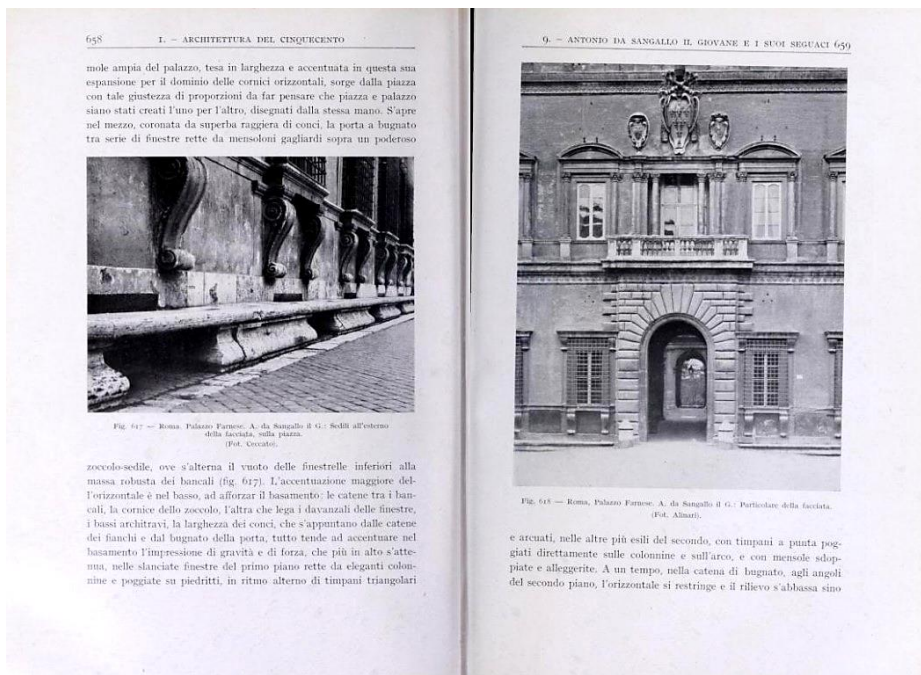
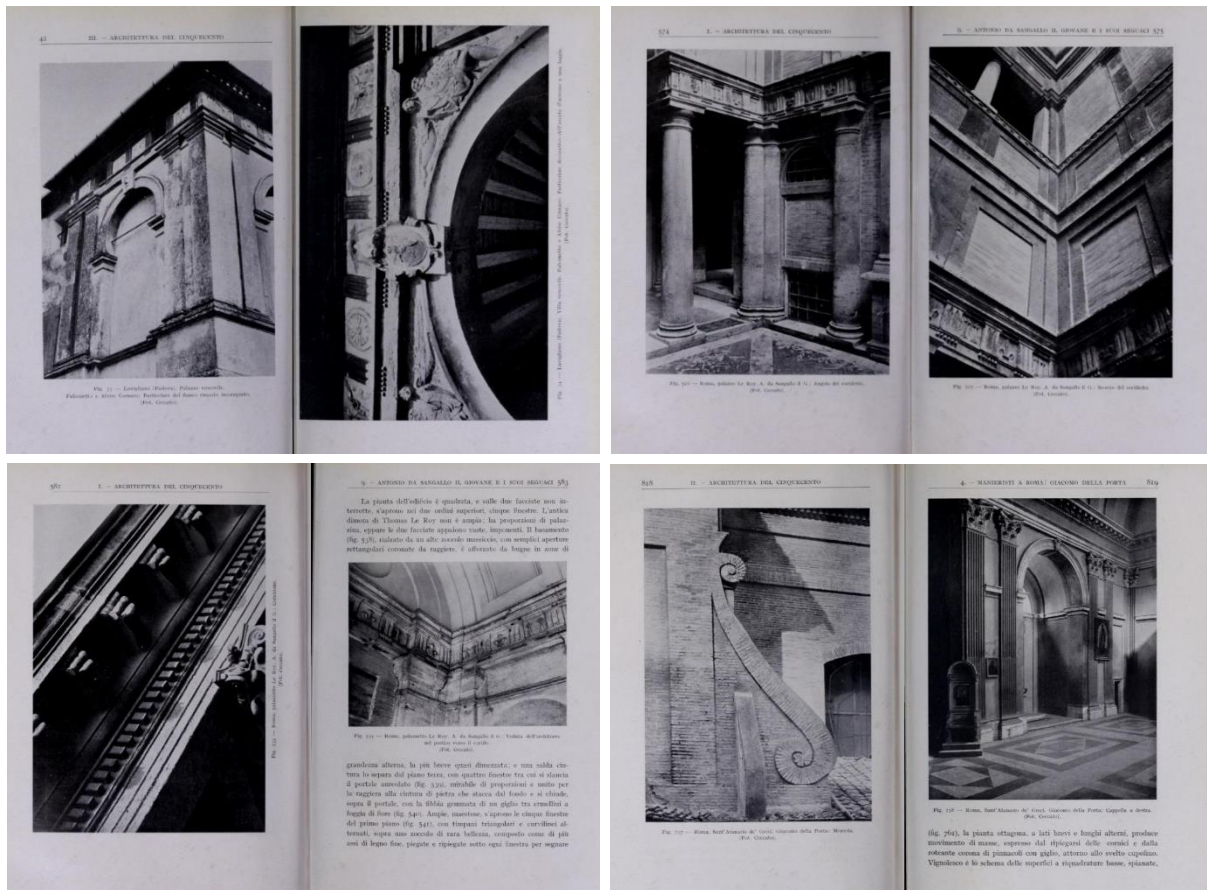


FIG. 290: Confronto tra due illustrazioni della *Storia dell'arte italiana* tratte da fotografie Ceccato e Alinari, entrambe riproducenti un dettaglio della facciata di Palazzo Farnese a Roma (da VENTURI 1901-1940, vol. XI, tomo I, pp. 658-659)



FIGG. 291-294: Esempi di scorci, vedute dal basso verso l'alto e focus sui dettagli nelle fotografie Ceccato di architettura inserite nella *Storia dell'arte italiana* (da VENTURI 1901-1940, vol. XI, tomi 1-3, pp. 42-43, 574-575, 582-583, 818-819)



FIG. 295: Fotografia Ceccato conservata presso l'Archivio Storico Fotografico, raffigurante la chiesa di San Paolo Converso di Giovanni Battista Crespi detto il Cerano, ripresa dal basso per evidenziare l'aspetto plastico della facciata (ASF, armadio 5, cassetto 37, cartella "Milano")

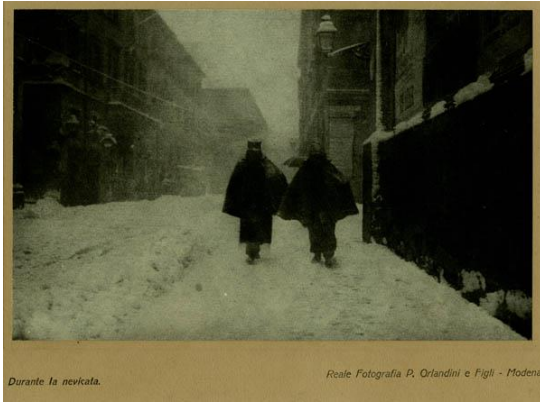


FIG. 296: Umberto Orlandini, *Durante la nevicata*, 1910 ca. (da http://samha207.unipr.it/samirafe/loadcard.do?id_card=16819&force=1)



FIG. 297: Umberto Orlandini, *Scena familiare*, 1906 ca. (da http://samha207.unipr.it/samirafe/loadcard.do?id_card=16831&force=1)



FIG. 298: Fotografia Orlandini che ritrae Venturi insieme ai suoi allievi durante un viaggio di studio a Modena, 6 maggio 1926 (FAV, faldone XXXXVI "Fotografie", fascicolo 1 "Personale")

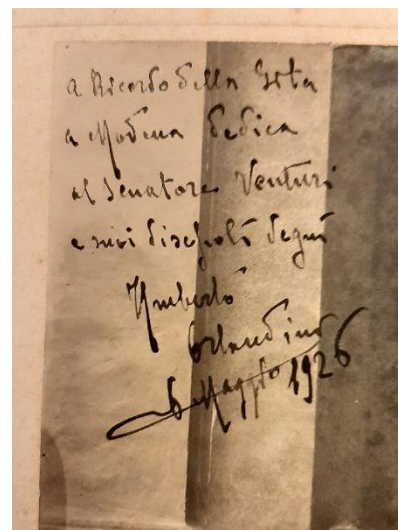


FIG. 299: Dettaglio della fig. 298



FIG. 300: Umberto Orlandini, ritratto della cantante Rosa Raisa (da MUSSINI 1976, fig. 180)



FIG. 301: Fotografia Orlandini dell'esposizione tenutasi in onore di Adolfo Venturi nel 1957 presso la Galleria Estense di Modena (ALV, Faldone CXXX, fascicolo 6)

BIBLIOGRAFIA

Studi:

X CONGRESSO INTERNAZIONALE DI STORIA DELL'ARTE 1912

Il X Congresso Internazionale di Storia dell'arte. Le riproduzioni fotomeccaniche, in *Il Messaggero*, 21 ottobre 1912, p. 3

AGOSTI 1988

G. Agosti, *Una postilla su Roberto Longhi al concorso bolognese del 1934*, in *L'Accademia di Bologna: figure del Novecento*, Catalogo della mostra a cura di A. Baccilieri - S. Evangelisti (Bologna, Accademia di belle arti 5 settembre-10 novembre 1988), Bologna 1988

AGOSTI 1990

G. Agosti (a cura di), *Archivio di Adolfo Venturi 1: Introduzione al carteggio 1876-1908*, Pisa 1990

AGOSTI 1991

G. Agosti (a cura di), *Archivio di Adolfo Venturi 2: Elenco dei corrispondenti*, Pisa 1991

AGOSTI 1992

G. Agosti (a cura di), *Archivio di Adolfo Venturi 3: Introduzione al carteggio 1909-1941*, Pisa 1992

AGOSTI 1993a

G. Agosti, *Giovanni Morelli e Adolfo Venturi: alle origini dell'istituzione delle discipline storico-artistiche in Italia*, in MORELLI E LA CULTURA DEI CONOSCITORI 1993, pp. 253-78.

AGOSTI 1993b

G. Agosti, *Longhi editore tra Berenson e Venturi*, in C. Garboli C. Montagnani (a cura di), *Bernard Berenson - Roberto Longhi. Lettere e scartafacci 1912-1957*, Milano 1993, pp. 229-251

AGOSTI 1995a

G. Agosti (a cura di), *Archivio di Adolfo Venturi 4: Incontri venturiani: 22 gennaio, 11 giugno 1991*, Pisa 1995

AGOSTI 1995b

G. Agosti, *Testimonianze venturiane sulle mostre d'arte antica*, in *Nino Barbantini a Venezia*, Atti del convegno (Venezia, 27-28 novembre 1992), Treviso 1995, pp. 73-88

AGOSTI 1996a

G. Agosti, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università 1880- 1940*, Venezia 1996

AGOSTI 1996b

G. Agosti, *Adolfo Venturi, Ulrico Hoepli e la storia dell'arte nazionale*, in VENTURI 1996, pp. 20-38

AGOSTINELLI 2009

R. Agostinelli *Aby Warburg e gli intellettuali italiani attraverso la corrispondenza (1893 - 1929)*, in CIERI VIA - FORTI 2009, pp. 27-40

AGOSTINELLI 2012

R. Agostinelli, *Adolfo Venturi e la storia dell'arte in Germania attraverso la corrispondenza (1878 - 1912): il modello tedesco*, in *Annali di critica d'arte*, VI, 2010 (2012), pp. 179-220

ALDI 1993

M. Aldi, *Istituzione di una cattedra di Storia dell'arte: Pietro Toesca docente a Torino*, in *Quaderni storici*, Nuova Serie, vol. 28, n. 82, *Storie di Storia: Erudizione e specialismi in Italia*, 1993, pp. 99-124

ALDI 2009

M. Aldi, *Nota sugli anni di insegnamento a Torino (1907-1914)*, in CALLEGARI - GABRIELLI 2009, pp. 85-89

ALINARI 1873

Fratelli Alinari, *Catalogo Generale delle Riproduzioni Fotografiche pubblicate per cura dei Fratelli Alinari*, Firenze 1873

ALINARI 1876

Fratelli Alinari, *Prima Appendice al Catalogo Generale delle Riproduzioni Fotografiche pubblicate per cura dei Fratelli Alinari*, Firenze 1876

ALINARI 1893

V. Alinari, *Del R. Decreto e Regolamento per le riproduzioni fotografiche*, in *Bullettino della Società Fotografica Italiana*, anno V, disp. 10, 1893, pp. 246-249

ALINARI 1896

Fratelli Alinari, *Firenze e Contorni. Vedute, Bassorilievi, Statue, Quadri, Affreschi, Quadri moderni P. A., Botanica, Zoologia, ec. Catalogo No 1. Riproduzioni Fotografiche pubblicate per cura dei Fratelli Alinari*, Firenze 1896

ALINARI 1898

Fratelli Alinari *L'Umbria. Vedute, Bassorilievi, Statue, Quadri, Affreschi, ec. Riproduzioni Fotografiche*, Firenze 1898

ALINARI 1899

Fratelli Alinari *Liguria, Piemonte e Lombardia. Vedute, Bassorilievi, Statue, Quadri, Affreschi, ec. Riproduzioni Fotografiche*, Firenze 1899

ALINARI 1900a

Catalogo dell'Esposizione-concorso V. Alinari, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo delle Belle Arti febbraio-marzo 1900), Firenze 1900

ALINARI 1900b

Fratelli Alinari, *Emilia, Repubblica di San Marino, Marche. Vedute, Bassorilievi, Statue, Quadri, Affreschi, ec. Riproduzioni Fotografiche*, Firenze 1900

ALINARI 1904a

V. Alinari, *Per la protezione dei diritti dei fotografi*, in *Bullettino della Società Fotografica Italiana*, anno XVI, disp. 6, giugno 1904, pp. 201-202

ALINARI 1904b

V. Alinari, *Guide aux monuments, églises, galeries, musées, & de la ville de Florence*

reproduits en photographie par la maison Alinari Frères, Firenze 1904

ALINARI 1913

Fratelli Alinari, *Domenico Morelli*, Firenze 1913

ALINARI 1923

Fratelli Alinari IDEA, *Venezia. Cataloghi delle Fotografie di Opere d'Arte e di Vedute*, Firenze 1923

ALINARI 1926

Fratelli Alinari IDEA, *Lombardia. Catalogo delle Fotografie di Opere d'Arte e Vedute*, Firenze 1926

ALINARI 1977

Gli Alinari fotografi a Firenze 1852-1920, Catalogo della mostra a cura di W. Settimelli - F. Zevi (Firenze, Forte Belvedere luglio-ottobre 1977), Firenze 1977

ALINARI 1979

...E nell'idolo suo si trasmutava. La Divina Commedia novamente illustrata da artisti italiani. Concorso Alinari 1900-1902, Catalogo della mostra a cura di C. Cresti - F. Solmi (Bologna, settembre-ottobre 1979), Bologna 1979

ALINARI 2002

Gli Alinari editori. Il contributo iconografico degli Alinari all'editoria mondiale, Catalogo della mostra (Firenze, Tribuna Dantesca 16 dicembre 2002-28 febbraio 2003), Firenze 2002

ALINARI 2003

Fratelli Alinari fotografi in Firenze. 150 anni che illustrarono il mondo 1852-2002, Catalogo della mostra a cura di A. C. Quintavalle - M. Maffioli (Firenze, Palazzo Strozzi 2 febbraio-2 giugno 2003), Firenze 2003

ALL THE MIGHTY WORLD 2004

All the mighty world. The photographs of Roger Fenton 1852-60, Catalogo della mostra a cura di G. Baldwin - M. Daniel - S. Greenough (New York, Metropolitan Museum of Art - Washington, National Gallery of Art - Los Angeles, The J. Paul Getty Museum 2004-2006), New Haven - Londra 2004

AMATURO 2009

M. Amaturò, *Il pubblico di Palma Bucarelli: oltre la didattica*, in BUCARELLI 2009, pp. 72-75

ANDALORO 2008

M. Andaloro, "Sembrano due grandi petali di rosa". *Adolfo Venturi e "il più bel frammento greco" in Santa Maria Antiqua al Foro Romano*, in VENTURI 2008, pp. 245-254

ANDERSON 1898a

D. Anderson, *Supplemento al volume II: Firenze, Pesaro, Ancona, Recanati, Assisi, Orvieto, Perugia, Spello*, in *Catalogo delle fotografie di D. Anderson*, Roma 1898

ANDERSON 1898b

D. Anderson, *Catalogo delle Fotografie di D. Anderson: Catalogo III. Venezia, Ferrara, Castelfranco, Conegliano, Fontanellato, Modena, Padova, Parma, Vicenza*, Roma 1898

ANDERSON 1899

D. Anderson, *Catalogo delle Fotografie di D. Anderson. Catalogo I. Roma: Vedute, Musei, Gallerie e Contorni*, Roma 1899

ANDERSON 1907

D. Anderson, *Catalogue Général des Reproductions Photographiques publiées par D. Anderson*, Roma 1907

ANDERSON 1911

D. Anderson, *1^{er} Supplément au Catalogue Général des Reproductions Photographiques publiées par D. Anderson*, in ANDERSON 1907, Roma 1911

ANDERSON 1913

D. Anderson, *Fotografie di D. Anderson. Catalogo VIII. Siena e Dintorni: Monteoliveto - Chiusdino - S. Galgano. Supplemento al Catalogo IV: Milano. E Supplemento al Catalogo I: Roma*, Roma 1913

ANDERSON 1925

D. Anderson, *Fotografie di D. Anderson. Catalogo V. Napoli. E Campania: Pompei - Amalfi - Pesto - Caserta - Ravello - S. Angelo in Formis - Capri - Sorrento, ecc. Supplemento al Catalogo III: Padova*, Roma 1925

ANDERSON 1928a

D. Anderson, *Fotografie di D. Anderson. Catalogo X. Pisa - Lucca - Arezzo. E Dintorni: S. Sepolcro - Città di Castello, ecc.*, Roma 1928

ANDERSON 1928b

D. Anderson, *Fotografie di D. Anderson. Catalogo VII. Londra. Richmond - Windsor - Oxford - Parigi - Berlino - Vienna - Stoccolma*, Roma 1928

ANDERSON 1936

D. Anderson, *Umbria: facsimili di alcune fotografie contenute nel precedente catalogo*, in *Fotografie della società anonima D. Anderson*, Spoleto 1936

ANDERSON 1942

D. Anderson, *Lombardia e Piemonte*, Roma 1942

ANDERSON 2000

J. Anderson (a cura di), *I taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*, Milano 2000

ANDERSON 2005

Rom: 1846-1870. James Anderson und die Maler-Fotografen. Sammlung Siegert, Catalogo della mostra a cura di D. Ritter (Monaco, Neue Pinakothek 4 maggio-11 settembre 2005), Heidelberg 2005

ANTICA ARTE SENESE 1904

Mostra dell'Antica Arte Senese: aprile - agosto 1904, Catalogo generale illustrato, Catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico aprile-agosto 1904), Siena 1904

ARAGO 1979

F. D. Arago, *Il Dagherrotipo*, Roma 1979

ARGAN 1970

G. C. Argan, *Studi e note dal Bramante al Canova*, Roma 1970

ATTI III CONGRESSO FOTOGRAFICO ITALIANO 1911

Atti del III Congresso Fotografico Italiano (Roma, 24-28 aprile 1911), Firenze 1911

ATTI IV CONGRESSO STORICO ITALIANO 1890a

Atti del IV Congresso Storico Italiano. Adunanza del 27 settembre. I. Sulla proposta Venturi, in *Archivio storico italiano*, s. 5, vol. 6, 1890, pp. 150-152

ATTI IV CONGRESSO STORICO ITALIANO 1890b

Atti del IV Congresso Storico Italiano. Adunanza del 27 settembre. II. Sulla proposta Gnoli, in *Archivio storico italiano*, s. 5, vol. 6, 1890, pp. 152-153

ATTI X CONGRESSO INTERNAZIONALE DI STORIA DELL'ARTE 1922

Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'arte in Roma. L'Italia e l'arte straniera, Atti del congresso a cura di A. Venturi (Roma, 16-21 ottobre 1912), Roma 1922

BACCHI - MAMBELLI - ROSSINI - SAMBO 2014

A. Bacchi - F. Mambelli - M. Rossini - E. Sambo (a cura di), *I colori del bianco e nero. Fotografie storiche nella Fototeca Zeri 1870-1920*, Bologna 2014

BAIOCCO - DI SIVO - RENDA - CORRADINI 1991

G. Baiocco - M. Di Sivo - M. Renda - D. Corradini, *La biblioteca dell'Istituto Centrale per il Restauro*, in *Geo-Archeologia*, n. 2, 1991, pp. 169-173

BALDI 2010

S. Baldi, *Una fototeca alle origini di una biblioteca: Pietro Toesca e il ruolo delle immagini*, in *Turin D@ms Review*, n. 35, 2010

BALDI 2016

S. Baldi, *La biblioteca dell'Istituto di Storia dell'Arte negli anni di Lionello Venturi*, in LIONELLO VENTURI 2016, pp. 271-331

BALDI - LANZA 2011

S. Baldi - V. A. Lanza, *Pietro Toesca e la fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte. Un'esperienza di catalogazione*, in TOESCA 2011, pp. 89-122

BASSANI PACTH 2006

P. Bassani Pacht (a cura di), *Igino Benvenuto Supino 1858-1940: Omaggio a un padre fondatore*, Firenze 2006

BASSU 2014

M. Bassu, *Lionello Venturi e i luoghi di Cézanne*, in *Annali di critica d'arte*, X, 2014, pp. 79-89

BASSU 2015

M. Bassu, *Il motivo pittorico come soggetto fotografico negli anni Trenta del Novecento: confronti per una storia critica dell'arte di Cézanne*, in *In corso d'opera 1*, Atti delle giornate di studi (Roma, 24-26 marzo 2014), Roma 2015, pp. 285-292

BATE 2015

D. Bate, *La fotografia d'arte*, Londra 2015

BAUDELAIRE 1859

C. Baudelaire, *Il pubblico moderno e la fotografia*, in C. Baudelaire, *Scritti sull'arte*, Torino 1981, pp. 217-222

BECCHETTI 1978

P. Becchetti, *Fotografi e fotografia in Italia 1839-1880*, Roma 1978

BECCHETTI 1983

P. Becchetti, *La fotografia a Roma dalle origini al 1915*, Roma 1983

BECCHETTI 1986

P. Becchetti, *Una dinastia di fotografi romani: gli Anderson*, in *AFT*, II, n. 4, 1986, pp. 56-67

BEHRMAN 2018

S. N. Behrman, *Duveen. Il re degli antiquari*, Palermo 2018

BENEDETTI 2011

A. Benedetti, *La fortuna delle immagini Alinari nella grande editoria italiana del Novecento*, in *Culture del testo e del documento. Le discipline del libro nelle biblioteche e negli archivi*, anno XII, n. 36, settembre-dicembre 2011, pp. 121-152

BENJAMIN 1966

W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino 1966

BENTINI 1994

J. Bentini, *Intorno alla Regia Galleria Estense: vicende di fine secolo e primo moderno allestimento*, in VENTURI 1994, pp. 127-134

BERARDI 2014

E. Berardi, *L'archivio Fotografico della Direzione Generale Antichità e Belle Arti: Genesi ed evoluzione del "Fondo MPI"*, in *Bollettino d'arte*, anno XCIX, serie VII, fasc. 22-23, aprile-settembre 2014, pp. 179-206

BERARDI 2016

E. Berardi (a cura di), *Normativa F - Fotografia, Versione 4.00. Strutturazione dei dati e norme di compilazione*, Roma 2016

BERARDI - FRISONI - GIUDICI - SERENA 2016

E. Berardi - C. Frisoni - C. Giudici - T. Serena (a cura di), *Normativa Ff - Fondi Fotografici, Versione 4.00. Strutturazione dei Dati e Norme di Compilazione*, Roma 2016

BERENSON 1893

B. Berenson, *Isochromatic photography and Venetian Pictures*, in *The Nation*, LVII, n. 1480, 1893, pp. 346-347

BERENSON 1895

B. Berenson, *Lorenzo Lotto. An Essay in Constructive Art Criticism*, New York-Londra 1895

BERENSON 1903a

B. Berenson, *A Sieneese Painter of the Franciscan Legend. Part I*, in *The Burlington Magazine*, vol. III, n. 7, 1903, pp. 3-35

BERENSON 1903b

B. Berenson, *A Sieneese Painter of the Franciscan Legend. Part II*, in *The Burlington Magazine*, vol. III, n. 8, 1903, pp. 171-184

BERENSON 1927

B. Berenson, *Three Essays in Method*, Oxford 1927

BERENSON 1932

B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. A list of the principal artists and their works, with an index of places*, Oxford 1932

BERENSON 1948

B. Berenson, *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva*, Firenze 1948

BERENSON 1949

B. Berenson, *Sketch for a self-portrait*, New York 1949

BERGER 1998

J. Berger, *Questione di sguardi. Sette invite al vedere fra storia dell'arte e quotidianità*, Milano 1998

BERNARDINI 2008

M. G. Bernardini, *Adolfo Venturi e il nuovo allestimento della Galleria Estense nel Palazzo dei Musei di Modena*, in VENTURI 2008, pp. 43-53

BERSELLI 1994

S. Berselli, *Le "specialità artistiche" della Casa Giacomo Brogi. I grandi formati per la riproduzione delle opere d'arte*, in *AFT*, X, n. 20, Dicembre 1994, pp. 4-5

BERSELLI - GASPARINI 2000

S. Berselli - L. Gasparini, *L'archivio fotografico. Manuale per la conservazione e la gestione della fotografia antica e moderna*, Bologna 2000

BERTELLI 1979

C. Bertelli, *La fedeltà incostante*, in C. Bertelli - G. Bollati (a cura di), *Storia d'Italia. Annali 2. L'immagine fotografica 1845-1945*, C., vol. 1, Torino 1979, pp. 59-198

BIANCHI 2010

E. Bianchi, *Adolfo Venturi tra collezionismo e ricerca: un caso milanese*, in *Arte Lombarda*, Nuova Serie, n. 160, 3, 2010, pp. 94-108

BIRZOLLI 1991

L. Birzolli, *Appunti per una storia dei rapporti tra fotografia e mezzi di informazione*, in VASARI 1991, pp. 25-28

BLANC 1858

C. Blanc, *L'oeuvre de Rembrandt reproduit par la photographie*, Parigi 1858

BLANQUART-EVRARD 1851

L.D. Blanquart-Evrard, *Album photographique de l'artiste et de l'amateur*, Lille - Parigi - Londra 1851

BOCCIONI 19114

U. Boccioni, *Pittura scultura futuriste (dinamismo plastico)*, Milano 1914

BODE 1891

W. Bode, *Die Italienische Plastik*, Berlino 1891

BODE 1892-1905

W. Bode, *Denkmäler der Renaissance-Sculptur Toscanas in historischer Anordnung*, voll. I-XII, Monaco 1892-1905

BÖHM 1983

Archivio fotografico Osvaldo Böhm, *Catalogo delle fotografie dell'Archivio Naya-Böhm delle chiese e delle scuole di Venezia*, Venezia 1983

BÖHM 1992

Archivio fotografico Osvaldo Böhm, *Catalogo delle fotografie dell'Archivio Naya-Böhm di*

località italiane ed estere, Venezia 1992

BONACINI 1896

C. Bonacini, *La fotografia ortocromatica. Riproduzione dei colori in esatto chiaroscuro*, Milano 1896

BONETTI - FAETA - MAFFIOLI 2021

M. F. Bonetti - F. Faeta - M. Maffioli (a cura di), *Lo specchio delle notizie differenti. Memoria, fotografia, arti visive. Studi per Marina Miraglia*, Roma 2021

BOSCHETTO 1973

A. Boschetto (a cura di), *Bibliografia di Roberto Longhi*, Firenze 1983

BOSI MARAMOTTI 1994

G. Bosi Maramotti, *Giulio Cantalamessa alla direzione della Galleria Estense di Modena*, in VENTURI 1994, pp. 43-56

BOSI MARAMOTTI 1995

G. Bosi Maramotti, *I rapporti di Adolfo Venturi con Corrado Ricci*, in AGOSTI 1995a, pp. 9-38

BOSI MARAMOTTI 2000

G. Bosi Maramotti, *Gli anni bolognesi di Corrado Ricci*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, serie IV, vol. 5, n. 2, 2000, pp. 489-499

BOURGET 1993

P. Bourget, *La dama che ha perduto il suo pittore*, Firenze 1993

BOYER 2003

L. Boyer, *Publier l'art et la photographie. Les éditions Braun et Cie au XX siècle*, in *Histoire de l'Art*, n. 52, giugno 2003, pp. 45-55

BRAUN 1887

AD. Braun & C^{IE}, *Catalogue Général des Photographies Inaltérables au Charbon et Héliogravures faites d'après les Originaux Peintures, Fresques, Dessins et Sculptures des*

Principaux Musées d'Europe, des Galeries et Collections Particulières les plus Remarquables, Paris - Dornach 1887

BRAUN 1896

AD. Braun & C^{IE}, *Catalogue Général des Reproductions Inaltérables au Charbon d'après les Originaux. Peintres, Fresques et Dessins des Musées d'Europe des Galeries et Collections Particulières les plus Remarquables et des œuvres Contemporaines*, Dornach - Paris - New York 1896

BRAUN 2000

Image and enterprise: the photographs of Adolphe Braun, Catalogo della mostra a cura di M. O'Brien - M. Bergstein (Providence-Cleveland, 2000), Londra 2000

BRAUN 2017

Adolphe Braun: ein europäisches Photographie-Unternehmen und die Bildkünste im 19. Jahrhundert, Catalogo della mostra a cura di U. Pohlmann - P. Mellenthin (Monaco-Colmar, 2017-2018), Monaco 2017.

BRERA 2000

Brera 1899, un progetto di fototeca pubblica per Milano. Il "ricetto fotografico" di Brera, Catalogo della mostra a cura di M. Miraglia - M. Ceriana (Milano, Pinacoteca di Brera 17 febbraio-25 aprile 2000), Milano 2000

BRIZZI 2006

G. P. Brizzi, *Igino Benvenuto Supino: il professore e la fototeca*, in BASSANI PACHT 2006, pp. 195-213

BROGI 1885

C. Brogi, *In proposito della protezione legale sulle fotografie*, Firenze-Roma 1885

BROGI 1892

C. Brogi, *Circa la proposta di colpire con una tassa le riproduzioni fotografiche dei monumenti nazionali*, in *Bullettino della Società Fotografica Italiana*, anno IV, disp. 5, Firenze, maggio 1892, pp. 101-103

BROGI 1895

C. Brogi, *Il ritratto in fotografia*, Firenze 1895

BROGI 1903

Stabilimento G. Brogi, *Catalogue des Reproductions en Photographie publiées par la Maison Giacomo Brogi. Première Partie: Tableaux, Fresques et Mosaïques Anciens et Modernes*, Firenze 1903

BROGI 1904a

Stabilimento G. Brogi, *Catalogo speciale delle fotografie di Siena, Colle Val d'Elsa, Monte Oliveto Maggiore, San Gimignano e Volterra pubblicate dalla Casa Giacomo Brogi*, Firenze 1904

BROGI 1904b

C. Brogi, *A proposito del divieto fatto ai fotografi di trarre riproduzioni nei Musei e Gallerie dello Stato*, in *Bullettino della Società Fotografica Italiana*, anno XVI, disp. 7, luglio-agosto 1904, pp. 247-259

BROGI 1904c

Stabilimento G. Brogi, *Mostra dell'Antica Arte Senese (Aprile-Settembre 1904). Opere d'arte senese esistenti in Firenze e in altre città*, Firenze 1904

BROGI 1907a

Stabilimento G. Brogi, *Catalogue Spécial des Photographies de Florence et de la Toscane publiées par la Maison Giacomo Brogi. Vues, Monuments, Sculptures, etc.*, Firenze 1907

BROGI 1907b

Stabilimento G. Brogi, *Supplément au Catalogue des Reproductions en Photographie de la Première Partie. Tableaux, Fresques et Mosaïques*, Firenze 1907

BROGI 1912

Stabilimento G. Brogi, *Catalogo delle fotografie pubblicate da Giacomo Brogi. Pitture, Vedute, Sculture, ecc. Napoli e Campania, Roma e Lazio, Sicilia, Bologna, Rimini, ecc.*, Firenze 1912

BROGI 1926

Stabilimento G. Brogi, *Catalogo Delle Fotografie: Italia Settentrionale. Pitture, Vedute, Sculture, ecc.*, Firenze 1926

BRUCKMANN 1897

F. Bruckmann, *Bruckmanns Pigmentdrucke der Kgl. Alten Pinakothek in München*, Monaco 1897

BRUCKMANN 1905

F. Bruckmann, *Gesamt-Verzeichnis von Bruckmanns Pigmentdrucken nach Werken der klassischen Malerei sowie der Bruckmannschen Reproduktionen von Handzeichnungen alter Meister. Mit 8 Mezzotintogravüren*, Monaco 1905

BRUCKMANN 1913

F. Bruckmann, *Bruckmanns Pigmentdrucke nach Gemälden in verschiedenen Galerien und im Privatbesitz. Varia*, Monaco 1913

BUCARELLI 1952

P. Bucarelli, *Le manifestazioni didattiche nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, in *Bollettino d'Arte*, serie IV, anno XXXVII, 1952, pp. 185-189

BUCARELLI 2009

Palma Bucarelli. *Il Museo come Avanguardia*, Catalogo della mostra a cura di M. Margozzi (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna 26 giugno-1 novembre 2009), Milano 2009

BURLINGTON FINE ARTS CLUB 1894

Exhibition of pictures, drawings and photographs of works of the School of Ferrara-Bologna, 1440-1540, also of medals of members of the houses of Este and Bentivoglio, Catalogo della mostra (Londra, Burlington Fine Arts Club maggio-luglio 1894), Londra 1894

CALANNA 2017

G. Calanna, *Il magistero di Antonio Muñoz all'Università di Roma e la riscoperta del Barocco romano (1911-1927)*, in *STORIE DELL'ARTE* 2017, pp. 123-136

CALANNA 2018

G. Calanna, *Il fondo Supino oggi. Prospettive di ricerca a partire dalle testimonianze fotografiche di scultura pisana del Trecento di Alinari e Ammagliati*, in *PIGOZZI* 2018a, pp.

102-121

CALLEGARI 2008

P. Callegari, *Corrado Ricci tra arte e fotografia: il rapporto di uno storico dell'arte con il Gabinetto Fotografico Nazionale*, in RICCI 2008, pp. 107-119

CALLEGARI 2009

P. Callegari, *Gli archivi di storici dell'arte nella Fototeca Nazionale: passato, presente, futuro*, in CALLEGARI - GABRIELLI 2009, pp. 223-246

CALLEGARI - GABRIELLI 2009

P. Callegari - E. Gabrielli (a cura di), *Pietro Toesca e la fotografia: saper vedere*, Milano 2009

CALVESI 1996

M. Calvesi, *La "riscoperta" moderna di Piero della Francesca. Il contributo di Adolfo Venturi*, in VALERI 1996, pp. 67-72

CALVESI 2008

M. Calvesi, *La cosiddetta Derelitta di Sandro Botticelli*, in FOTOTECA VENTURI 2008, pp. 291-295

CAMERLINGO 2009

R. Camerlingo, *"Non ho mai lavorato per gli artisti o per i critici, ma solo per il pubblico". Storia della Didattica in Galleria (1945-1975)*, in BUCARELLI 2009, pp. 64-71

CAMILLI - CORRADI 2002

D. Camilli - G. L. Corradi, *Aspetti e temi della produzione editoriale Alinari*, in ALINARI 2002, pp. 73-88

CAMPOREALE 2004

E. Camporeale, *La mostra del 1904 dell'antica arte senese a distanza di un secolo*, in *Atti e Memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere La Colombaria*, vol. LXIX, Firenze 2004, pp. 45-126

CAMPOREALE 2005

E. Camporeale, *L'esposizione di arte senese del 1904 al Burlington Fine Arts Club di Londra*, in *Il segreto della civiltà: la mostra dell'Antica arte senese del 1904 cento anni dopo*, Catalogo della mostra a cura di G. Cantelli - L. S. Pacchierotti - B. Pulcinelli (Siena, Museo Civico 18 dicembre 2005-5 marzo 2006), Siena 2005, pp. 485-517

CAMPOREALE 2008

E. Camporeale, *1904 annus mirabilis per l'antica arte senese*, in E. Castelnuovo - A. Monciatti (a cura di), *Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni d'arte medievale*, Pisa 2008, pp. 109-140

CAMPOREALE 2022

E. Camporeale, *Fotografia per la storia dell'arte nelle mostre d'arte antica tra Otto e Novecento*, in *Paradigmi del fotografico*, Atti del convegno a cura di C. Marra - D. Borselli (Bologna, 24-25 settembre 2021), Bologna 2022, pp. 147-155

CANALI 1999

F. Canali, *Fotografia d'arte e fotografia artistica nei giudizi di Corrado Ricci e dei contemporanei. Documentazione, arte e restauro dei monumenti*, in LOMBARDINI - NOVARA - TRAMONTI 1999, pp. 267-308

CANTALAMESSA 1896

G. Cantalamessa, *L'arte di Jacopo Bellini*, in *Ateneo Veneto*, XIX, vol. I, fasc. 2, 1896, pp. 145-167

CAPO - DI SIMONE 2000

L. Capo - M. R. Di Simone, *Storia della Facoltà di Lettere e Filosofia de "La Sapienza"*, Roma 2000

CARAFFA 2011

C. Caraffa (a cura di), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlino - Monaco 2011

CARAFFA 2012

C. Caraffa, *Pensavo fosse una fototeca, invece è un archivio fotografico*, in *Ricerche di Storia dell'arte*, n. 106, 2012, pp. 37-50

CARAFFA - BÄRNIGHAUSEN 2020

C. Caraffa - J. Bärnighausen (a cura di), *Photography and the Art Market around 1900*, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 62, 1, Firenze 2020

CARDINALI 1992

M. Cardinali, *Adolfo Venturi e la fotografia per "...un metodo più corretto, più fino e più sicuro"*, in VENTURI 1992, pp. 83-86

CARLENZI 2015

E. Carlenzi, *Palma Bucarelli e gli apporti critici di Lionello Venturi e Giulio Carlo Argan alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma*, in *BTA - Bollettino Telematico dell'Arte*, n. 768, 19 aprile 2015

CATTERSON 2017

L. Catterson (a cura di), *Dealing Art on Both Sides of the Atlantic, 1860-1940*, Leida 2017

CAVALCASELLE 1863

G. B. Cavalcaselle, *Sulla conservazione degli oggetti di Belle Arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico*, Torino 1863

CAVANNA - MAMBELLI 2019

Un patrimonio da ordinare: i cataloghi a stampa dei fotografi, Atti del convegno a cura di P. Cavanna - F. Mambelli (Bologna, 29-30 maggio 2018), Bologna 2019

CAVICCHIOLI 2018

S. Cavicchioli, *Il museo dello storico dell'arte: Adolfo Venturi e l'origine dei musei nell'Italia unita*, in S. Costa - P. Callegari - M. Pizzo (a cura di), *L'Italia dei musei 1860-1960: collezioni, contesti, casi di studio*, Bologna 2018, pp. 193-201

CELEBRAZIONI VENTURIANE 1957

Celebrazioni venturiane nel centenario della nascita di Adolfo Venturi (1856-1956), Catalogo della mostra (Modena, 18-30 maggio 1957), Modena 1957

CERIANA 1999

M. Ceriana, *Corrado Ricci e l'edizione della Divina Commedia «illustrata nei luoghi e nelle persone» (1898)*, in LOMBARDINI - NOVARA - TRAMONTI 1999, pp. 135-168

CERIANA 2000

M. Ceriana, *Un ritratto di gruppo: i fondatori del "ricetto fotografico"*, in BRERA 2000, pp. 22-28

CESTELLI GUIDI 2003

B. Cestelli Guidi, *Le applicazioni delle tecniche di riproduzione visiva tra pedagogia e tutela: il caso esemplare di Corrado Ricci*, in *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'arte*, n. 58, serie III, XXVI, 2003, pp. 413-426

CESTELLI GUIDI 2006

B. Cestelli Guidi, *Immagini e parola: le diapositive della conferenza di Kreuzlingen*, in M. Ghelardi (a cura di), *Aby Warburg. Gli Hopi. La sopravvivenza dell'umanità primitiva nella cultura degli indiani dell'America del Nord*, Torino 2006, pp. 99-101

CESTELLI GUIDI 2008

B. Cestelli Guidi, *Il fotografo al museo*, in WÖLFFLIN 2008, pp. 41-67.

CESTELLI GUIDI 2014

B. Cestelli Guidi, *Lo "stile Gabinetto Fotografico": fotografia e patrimonio materiale*, in GARGIOLLI 2014, pp. 41-55

CESTELLI GUIDI 2016

B. Cestelli Guidi, *Bernard Berenson e Domenico Anderson, Venezia 1893. Fotografia di documentazione e storia dell'arte veneta*, in I. Miarelli Mariani - S. Pierguidi - M. Ruffini (a cura di), *Iconologie. Studi in onore di Claudia Cieri Via*, Roma 2016, pp. 255-265

CESTELLI GUIDI 2018

B. Cestelli Guidi, *Adolfo Venturi e il Gabinetto Fotografico Nazionale durante la direzione di Giovanni Gargioli*, in FOTOTECA VENTURI 2018, pp. 65-74

CESTELLI GUIDI 2020

B. Cestelli Guidi, *Pietro Toesca, Ernst Kitzinger e la fotografia di documentazione: continuità di sguardo e progetto*, in TOESCA 2020, pp. 239-265

CHASTEL 1982

A. Chastel, *Roberto Longhi: Il genio dell'«ekphrasis»*, in PREVITALI 1982, pp. 56-65

CHIOZZI 2014

P. Chiozzi, *Fotografia e antropologia: la "scuola fiorentina"*, in J. Moggi Cecchi - J. Stanyon (a cura di), *Il Museo di Storia Naturale dell'Università degli Studi di Firenze. Volume V. Le collezioni antropologiche ed etnologiche*, Firenze 2014, p. 221

CIERI VIA 2008

C. Cieri Via, *Adolfo Venturi e Aby Warburg*, in VENTURI 2008, pp. 141-152

CIERI VIA 2011

C. Cieri Via, *La Commedia di Dante in immagine nell'arte del Rinascimento*, in *Critica del testo*, XIV, n. 2, 2011, pp. 581-612

CIERI VIA 2015

C. Cieri Via, *Aby Warburg: per un comparativismo artistico-culturale oltre i confini*, in L'ITALIA E L'ARTE STRANIERA 2015, pp. 17-38

CIERI VIA - FORTI 2009

C. Cieri Via - M. Forti (a cura di), *Aby Warburg e la cultura italiana. Fra sopravvivenze e prospettive di ricerca*, Milano 2009

CIPRIANI - CURZI - PICARDI 2014

A. Cipriani - V. Curzi - P. Picardi (a cura di), *Storia dell'arte come impegno civile: scritti in onore di Marisa Dalai Emiliani*, Roma 2014

COEN 2009

P. Coen, *"Di dottrina e di pratica". Pietro Toesca e la fotografia al servizio del mercato dell'arte*, in CALLEGARI - GABRIELLI 2009, pp. 167-185

COHEN 2013

R. Cohen, *Bernard Berenson: A Life in the Picture Trade*, New Haven - Londra 2013

CONGRESSO INTERNAZIONALE SCIENZE STORICHE 1905

Atti del congresso internazionale di scienze storiche (Roma, 1-9 aprile 1903), vol. VII (storia dell'arte), Roma 1905

CONTI 1977

A. Conti, *Storia di una documentazione*, in ALINARI 1977, pp. 148-170

CORRADI 1900

C. Corradi, *Esposizione-concorso Alinari*, in *Bullettino della Società Fotografica Italiana*, anno XII (disp. 4), 1900, pp. 104-118

CORRAIN 2011

L. Corrain, *L'opera d'arte e la sua riproduzione*, in V. Del Marco - I. Pezzini (a cura di), *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale. Atti del XXXVIII Congresso AISS. Relazioni*, Roma 2011, pp. 102-129

CORTI 1999

L. Corti, *Specchi con memoria delle arti*, in SERENA 1999, vol. I, pp. 57-61

COSTANTINI 1990

P. Costantini, *«La Fotografia Artistica» 1904-1917. Visione italiana e modernità*, Torino 1990

CRISTALLINI 2006a

I. Cristallini, *Igino Benvenuto Supino. Nota biografica e storica*, in BASSANI PACT 2006, pp. 27-37

CRISTALLINI 2006b

I. Cristallini, *Gli scritti di Igino Benvenuto Supino. Elenco cronologico*, in BASSANI PACT 2006, pp. 39-45

CROCI 1931

F. Croci, *Catalogo delle Fotografie d'Opere d'Arte*, Bologna 1931

CROWE - CAVALCASELLE 1871

J. A. Crowe - G. B. Cavalcaselle, *History of Painting in North Italy. Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the fourteenth to the sixteenth century*, voll. I-II,

Londra 1871

CURZI 1996

V. Curzi, *Giovan Battista Cavalcaselle funzionario dell'amministrazione delle Belle Arti e la questione del restauro*, in *Bollettino d'arte*, LXXXI, 96-97, 1996, pp. 189-198

CURZI 2008a

V. Curzi, *Adolfo Venturi e il catalogo nazionale delle opere d'arte*, in VENTURI 2008, pp. 63-68

CURZI 2008b

V. Curzi, *Documentare la tutela dei monumenti alla fine dell'Ottocento: le campagne fotografiche di Corrado Ricci alla Fototeca Nazionale di Roma*, in RICCI 2008, pp. 97-105

CURZI 2018

V. Curzi, *Storie dell'arte per quasi principianti*, Milano 2018

D'ACHIARDI 1908

P. D'Achiardi, *Les dessins de D. Francisco Goya y Lucientes au Musée du Prado à Madrid*, Roma 1908

DA CÉZANNE ALL'ARTE ASTRATTA 1992

Da Cézanne all'arte astratta. Omaggio a Lionello Venturi, Catalogo della mostra a cura di G. Cortenova - R. Lambarelli (Verona, Palazzo Forti marzo-aprile 1992, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna giugno-settembre 1992), Milano 1992

DALAI EMILIANI 2008

M. Dalai Emiliani, *Il progetto culturale e l'azione istituzionale di Adolfo Venturi per la Storia dell'arte nell'Italia unita*, in VENTURI 2008, pp. 25-30

DALL'OLIO 2013

C. Dall'Olio (a cura di), *Modena e i suoi fotografi 1870-1945*, Milano 2013

DAMIANI 2016

E. Damiani, *Il ruolo dei primi contatti epistolari tra Bernard Berenson e Lionello Venturi nella*

riscoperta critica di Antonello da Messina, in S. Valeri (a cura di), *La fucina di Vulcano. Studi sull'arte per Sergio Rossi*, Roma 2016, pp. 207-217

DANESI SCQUARZINA 2008

S. Danesi Squarzina, *Taccuini di viaggio di Adolfo Venturi ritrovati*, in VENTURI 2008, pp. 55-62

DANTE ILLUSTRATO 2011

Dante illustrato. Paesaggi per la Divina Commedia, Catalogo della mostra a cura di M. Tamassia (Firenze, Galleria degli Uffizi 21 novembre 2011-26 febbraio 2012), Livorno 2011

DE LUCA 2004

A. De Luca, *Lionello Venturi. La via dell'arte moderna*, Napoli 2004

DE MARCHI 2001

A. De Marchi, *Falsi Primitivi. Prospettive critiche e metodi di esecuzione*, Torino 2001

DE MONDENARD 2002

A. De Mondenard, *La Mission Héliographique: Cinq photographes parcourent la France en 1851, Parigi* 2002

DEL VITA 1921

A. Del Vita, *Piero della Francesca*, Firenze 1921

DELESSERT 1853

B. Delessert, *Notice sur la vie de Marc Antoine Raimondi, graveur Bolonais, Accompagnée de reproductions photographiques de quelques unes de ses estampes*, Londra - Parigi 1853

DELIA 2018

F. Delia, *La conservazione dell'Archivio Storico Fotografico di Adolfo Venturi: un'esperienza di formazione*, in FOTOTECA VENTURI 2018, pp. 41-48

DIAZ 2003

F. Diaz (a cura di), *Storici dell'Ottocento*, Roma 2003

DOMINI 1999

D. Domini, *Appunti sul rapporto tra arte e fotografia in Corrado Ricci. A proposito di un album fotografico da lui compilato*, in LOMBARDINI - NOVARA - TRAMONTI 1999, pp. 331-355

DONVITO 2003

M. Donvito, *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna sotto la direzione di Palma Bucarelli (1946-1975). Alcune considerazioni sulla politica culturale del museo d'arte contemporanea tra conservazione e promozione della ricerca artistica*, in *Bollettino della Unione Storia ed Arte*, n.s., n. 7, anno XCV, gennaio-dicembre 2003, pp. 54-68

DU CAMP 1852

M. Du Camp, *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie: dessins photographiques recueillis de 1849 à 1851*, Parigi 1852

EDWARDS 2008

E. Edwards, *Straightforward and Ordered: Amateur Photographic Surveys and Scientific Aspiration, 1855-1914*, in *Photography & Culture*, vol. 1, n. 2, novembre 2008, pp. 185-210

EMILIANI 2004

A. Emiliani, *Tre saggi critici di Adolfo Venturi nel cuore degli anni Ottanta*, in *L'Età di Alfonso I e la pittura del Dosso*, Atti del convegno internazionale di studi (Ferrara, 9-12 dicembre 1998), Modena 2004, pp. 175-178

FACCHINETTI 2008

S. Facchinetti, *Dati e date: sul rapporto Adolfo Venturi-Roberto Longhi*, in VENTURI 2008, pp. 101-106

FAILLA 2019

M. T. Failla, *Una partita a distanza con Bernard Berenson: Riccardo Gualino, Lionello Venturi e il collezionismo internazionale*, in *I mondi di Riccardo Gualino collezionista e imprenditore*, Catalogo della mostra a cura di A. Bava - G. Bertolino (Torino, Musei Reali 7 giugno-3 novembre 2019), Torino 2019, pp. 70-89

FANTI 2006

L. Fanti, *La didattica alla GNAM negli anni di Palma Bucarelli*, in *Nuova Museologia*, n. 15, novembre 2006, pp. 16-20

FAVA - TOESCA 1924

D. Fava - P. Toesca (prefazioni a cura di), *La vita di Gesù Cristo miniata da Nicola Glockendon per il cardinale Alberto di Brandeburgo nel 1534. XLVIII tavole da un codice della R. Biblioteca Estense di Modena*, Modena 1924

FERRETTI 1977

M. Ferretti, *Fra traduzione e riduzione. La fotografia dell'arte come oggetto e come modello*, in ALINARI 1977, pp. 116-147

FERRETTI 1980

M. Ferretti, *Memoria dei luoghi e luoghi della memoria nella riproduzione d'arte*, in *L'immagine della Regione. Fotografie degli Archivi Alinari in Emilia e in Romagna*, Bologna 1980, pp. 37-51

FERRETTI 1981

M. Ferretti, *Falsi e tradizione artistica*, in F. Zeri (a cura di), *Storia dell'arte italiana. III. Situazioni momenti indagini*, vol. III, Torino 1981, pp. 118-198

FERRETTI 2003a

M. Ferretti, *Immagini di cose presenti, immagini di cose assenti: aspetti storici della riproduzione d'arte*, in ALINARI 2003, pp. 217-237

FERRETTI 2003b

M. Ferretti, *L'uso delle immagini nei manuali scolastici di storia dell'arte*, in *Ricerche di storia dell'arte*, 79, 2003, pp. 39-59

FERRETTI 2006

M. Ferretti, *Igino Benvenuto Supino: frammenti di uno specchio*, in BASSANI PACHT 2006, pp. 47-58

FIORAVANTI - MORETTI - PORCIANI 2000

G. Fioravanti - M. Moretti - I. Porciani (a cura di), *L'istruzione universitaria, 1859-1915*, Roma 2000

FIorentINI 1930

P. Fiorentini, *Catalogo delle Edizioni Fotografiche P. Fiorentini, Venezia. Edizione I*, Venezia 1930

FIorentINI 1936

P. Fiorentini, *Supplemento al Catalogo delle Edizioni Fotografiche P. Fiorentini*, Venezia 1936

FIorentINO 1995

G. Fiorentino (a cura di), *Il mondo fatto immagine. Origini fotografiche del virtuale*. Oliver Wendell Holmes, Genova 1995

FITTIPALDI 1986

A. Fittipaldi, *Roberto Longhi e la tutela dei beni culturali*, in PREVITALI 1982, pp. 83-107

FLERES 1898

U. Fleres, *Arte Contemporanea*, in *L'Arte*, I, fasc. 1-2, 1898, p. 44.

FORLAI 2014

M. Forlai, *La volta della Cappella Sistina fotografata da Domenico Anderson*, in BACCHI - MAMBELLI - ROSSINI - SAMBO 2014, pp. 93-98

FORMOSO 2019

M. Formoso, *Il catalogo fotografico come fonte della storia dell'arte. Il Giudizio Universale e la cappella Paolina di Michelangelo nel catalogo Anderson del 1943*, in CAVANNA - MAMBELLI 2019, pp. 313-336

FORSTER 2002

K. W. Forster, *Aby Warburg cartografo delle passioni*, in FORSTER - MAZZUCCO 2002, pp. 3-52

FORSTER - MAZZUCCO 2002

K. W. Forster - K. Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, Milano 2002

FOTOGRAFIA ITALIANA DELL'OTTOCENTO 1979

Fotografia italiana dell'Ottocento, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti ottobre-dicembre 1979 - Venezia, Ala Napoleonica gennaio-marzo 1980), Firenze 1979

FOTOTECA VENTURI 2018

La fototeca di Adolfo Venturi alla Sapienza, Catalogo della mostra a cura di I. Schiaffini (Roma, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea 23 novembre 2018-10 gennaio 2019), Roma 2018

FOTOTECHE E ARCHIVI FOTOGRAFICI 1996

Fototeche e archivi fotografici. Prospettive di sviluppo e indagine sulle raccolte, Atti del ciclo di seminari a cura di S. Lusini (Prato, 26-30 ottobre 1992), Prato 1996

FRANCHI 2003

E. Franchi, *Dalle cattedre ambulanti all'insegnamento ufficiale: l'ingresso della storia dell'arte nei licei*, in *Ricerche di storia dell'arte*, 79, 2003, pp. 5-20

FREITAG 1980

W. M. Freitag, *Early Uses of Photography in the History of Art*, in *Art Journal*, vol. 39, n. 2, 1980, pp. 117-123

FREITAG 1997

W. M. Freitag, *La servante et la séductrice. Histoire de la photographie et histoire de l'art*, in *Histoire de l'histoire de l'art. XVIII et XIX siècles*, Atti del ciclo di conferenze a cura di E. Pommier (Parigi, 24 gennaio-7 marzo 1994 e 23 gennaio-6 marzo 1995), vol. II, Parigi 1997, pp. 255-291

FRISONI 2019

C. Frisoni, *Archivio e catalogo come realtà parallele: gli esempi di Pietro Poppi e Luigi Ricci*, in CAVANNA - MAMBELLI 2019, pp. 63-75

FRIZOT 1994

M. Frizot (a cura di), *Nouvelle histoire de la photographie*, Parigi 1994

FRIZZONI 1892

G. Frizzoni, *Serie di capolavori dell'arte italiana nuovamente illustrati*, in *Archivio Storico dell'Arte*, V, fasc. 1, 1892, pp. 9-25

FURLAN 2005

C. Furlan, *Giuseppe Fiocco e la fotografia*, in *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, vol. 29, Venezia 2005, pp. 291-298

GABRIELLI 2009

E. Gabrielli, *Pietro Toesca: "misurare" l'arte con l'obiettivo fotografico*, in CALLEGARI - GABRIELLI 2009, pp. 15-57

GAMBA 2008

C. Gamba, *Un contributo alla costruzione del canone disciplinare: la Storia dell'arte nell'Enciclopedia Italiana e le voci di Adolfo Venturi*, in FOTOTECA VENTURI 2008, pp. 343-352

GAMBA 2012

C. Gamba (a cura di), *Giulio Carlo Argan. Intellettuale e storico dell'arte*, Milano 2012

GANDOLFO 2008

F. Gandolfo, *Gli allievi medievisti*, in VENTURI 2008, pp. 93-99

GARGIOLLI 2014

Il Viaggio in Italia Di Giovanni Gargioli. Le origini del Gabinetto Fotografico Nazionale 1895-1913, Catalogo della mostra a cura di C. Marsicola (Roma, Istituto centrale per il catalogo e la documentazione 27 novembre 2014 - 30 gennaio 2015), Roma 2014

GERACI 1980

P. O. Geraci, *Un viaggiatore sbadato e comodone: Bernhard Berenson*, in *Brutium*, anno LIX, n. 1, 1980, pp. 18-20

GERNSHEIM 1986

H. Gernsheim, *James Anderson 1813-77*, in *Fotologia*, n. 6, 1986, pp. 17-23

GIAMMARIA 2016

P. Di Giammaria, *Anni Trenta: l'occhio del fotografo Domenico Anderson sugli affreschi di Michelangelo nella Cappella Paolina*, in *Michelangelo e la Cappella Paolina. Riflessioni e contributi sull'ultimo restauro*, Atti del convegno a cura di A. Paolucci - S. Danesi Squarzina

(Roma, 26 maggio 2010), Città del Vaticano 2016, pp. 281-317

GINZBURG 1986

C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in C. Ginzburg, *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino 1986, pp. 158-209

GIOFFREDI SUPERBI 1999

F. Gioffredi Superbi, *La fototeca Berenson*, in SERENA 1999, vol. II, pp. 189-191

GIOFFREDI SUPERBI 2010

F. Gioffredi Superbi, *The Photograph and Bernard Berenson: The Story of a Collection*, in *Visual Resources. An International Journal of Documentation*, vol. XXVI, n. 3, 2010, pp. 289-303

GIOLI 2018

A. Gioli, *Supino a Pisa: La fotografia tra «Archivio Storico dell'Arte», Il Pergamo di Giovanni e il Museo Civico*, in PIGOZZI 2018a, pp. 11-35

GIULIANI 2010

P. Giuliani, *Igino Benvenuto Supino e la fotografia: immagini per la storiografia artistica*, Bologna 2010

GNOCCHI 1989

Gnocchi, *Alcune fotografie e alcuni pensieri di Bernard Berenson*, in *Artista. Critica dell'arte in Toscana*, n.1, 1989, pp. 72-77

GUNTHERT - POIVERT 2008

A. Gunthert - M. Poivert, *Storia della fotografia: dalle origini ai giorni nostri*, Milano 2008

HADLEY 1987

R. van N. Hadley (a cura di), *The letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner*, Boston 1987

HAMBER 1990

A. Hamber, *The use of Photography by Nineteenth Century Art Historians*, in *Visual Resources*, VII, 1990, pp. 135-161

HAMILL - LUKE 2017

S. Hamill - M. R. Luke (a cura di), *Photography and sculpture. The art object in reproduction*, Los Angeles 2017

HARVEY 1985

M. Harvey, *Ruskin and Photography*, in *The Oxford Art Journal*, vol. 7, n. 2, 1985, pp. 25-33

HASKELL 1987

F. Haskell, *La nascita del libro d'arte*, in *Ateneo Veneto*, anno CLXXIV, vol. 25, n. 1-2, 1987, pp. 7-18

HASKELL 2001

F. Haskell, *Antichi maestri in tournée: le esposizioni d'arte e il loro significato*, Pisa 2001

HASKELL 2008

F. Haskell, *La nascita delle mostre: i dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Milano 2008

HAWORTH-BOOTH 2011

M. Haworth-Booth, *Camille Silvy: The Photography of Works of Art as Record and Restoration*, in *Art and the early photographic album*, Atti del convegno a cura di S. Bann (Washington, 9-10 marzo 2007), New Haven - Londra 2011, pp. 77-89

HERMANIN 1912

F. Hermanin, *Incisioni e disegni: 1. La Campagna romana nelle acqueforti degli Olandesi e Fiamminghi del secolo decimosettimo*, Roma 1912

HOEPLI 1900

U. Hoepli, *La Galleria Crespi in Milano. Note e raffronti di Adolfo Venturi*, in *L'Arte*, III, 1900, pp. 118-119

IACOBINI 2008

A. Iacobini, *Adolfo Venturi pioniere di una disciplina nuova: la Storia della miniatura*, in FOTOTECA VENTURI 2008, pp. 269-286

IAMURRI 2002

L. Iamurri, *Gli appunti di viaggio di Lionello Venturi, 1932-1935*, in LIONELLO VENTURI 2002, pp. 93-99

IAMURRI 2007

L. Iamurri, *Sulle tracce dei pittori moderni: Lionello Venturi, John Rewald e la fotografia*, in LA DIANA, VIII-XI, 2007, pp. 123-127

IAMURRI 2008

L. Iamurri, *Adolfo Venturi e Bernard Berenson*, in VENTURI 2008, pp. 187-192

IAMURRI 2016

L. Iamurri, *Un libro di azione? Il gusto dei primitivi e i suoi lettori*, in LIONELLO VENTURI 2016, pp. 115-142

IL METODO E IL TALENTO 2010

Il metodo e il talento: Iginò Benvenuto Supino primo Direttore del Bargello (1896-1906), Catalogo della mostra (Firenze, Museo del Bargello 5 marzo-6 giugno 2010), Firenze 2010

IMMAGINI E MEMORIA 2014

Immagini e memoria. Gli archivi fotografici di istituzioni culturali della città di Roma, Atti del convegno (Roma, 3-4 dicembre 2012), Roma 2014

IORIO 2018

E. Iorio, *La rinascita di un archivio. Conservare e valorizzare il fondo fotografico di Adolfo Venturi*, in FOTOTECA VENTURI 2018, pp. 35-40

ISELLA - FACCHINETTI 2007

D. Isella - S. Facchinetti, *Intorno ai taccuini lombardi di Giovan Battista Cavalcaselle: note per un'edizione critica*, in *Concorso. Arti e lettere*, I, Milano 2007, pp. 9-37

ISRAËLS 2011

M. Israëls, *The Berensons, Photography, and the Discovery of Sassetta*, in CARAFFA 2011, pp. 157-168

ITINERARIO TOSCANO 1989

Alle origini della fotografia: un itinerario toscano 1839-1880, Catalogo della mostra a cura di M. Falzone del Barbarò - M. Maffioli - E. Sesti (Firenze, Sala d'Arme di Palazzo Vecchio 28 settembre - 26 novembre 1989), Firenze 1989

JOHNSON 1998

G. A. Johnson (a cura di), *Sculpture and photography: envisioning the third dimension*, Cambridge 1998

KELLER 2001

U. Keller, *Visual Difference: Picture Atlases from Winckelmann to Warburg and the Rise of Art History*, in *Visual Resources*, vol. XVII, n. 2, 2001, pp. 179-199

KEMPF 1994

C. Kempf, *Adolphe Braun et la photographie 1812-1877*, Valblor 1994

L'ITALIA D'ARGENTO 2003

L'Italia d'argento. 1839/1859 Storia del dagherrotipo in Italia, Catalogo della mostra a cura di M. F. Bonetti - M. Maffioli (Firenze, Palazzo Vecchio 30 maggio-16 novembre 2003), Firenze 2003

L'ITALIA E L'ARTE STRANIERA 2015

L'Italia e l'arte straniera. La storia dell'arte e le sue frontiere, Atti del Convegno (Roma, 23-24 novembre 2012), Roma 2015

L'OPERA D'ARTE E LA SUA RIPRODUZIONE 2006

L'opera d'arte e la sua riproduzione fotografica, Catalogo della mostra a cura di D. de Font-Réaulx - J. Bolloch (Parigi, Musée d'Orsay 27 giugno-24 settembre 2006), Milano 2006

LASCHKE - TEMPESTINI 1999

B. Laschke - A. Tempestini, *Il Kunsthistorisches Institut di Firenze e la catalogazione informatica della sua Fototeca*, in SERENA 1999, vol. II, pp. 199-203

LASKARIS 2015

C. Z. Laskaris, *Immagini versus oggetti: il caso delle opere d'arte*, in *Quaderni Borromaici*, 2, 2015, pp. 51-65

LASKARIS 2018

C. Z. Laskaris, *L'esperienza per immagini: condizionamento e possibilità dello sguardo fotografico nella percezione dell'arte*, in *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, 11(2), 2018, pp. 145-164

LEES 1958

D. Lees, *An expert outliving his legend: art authority Bernard Berenson is alert and eloquent at 92*, in *Life*, vol. 44, n. 16, 21 aprile 1958, pp. 87-90

LEES 1971

D. Lees, *David Lees. Firenze*, Firenze 1971

LEES 1978

D. Lees, *Fotografiamo con David Lees*, Milano 1978

LEES 2003

David Lees: l'Italia nelle fotografie di Life, Catalogo della mostra a cura di C. Chiarelli (Firenze, Uffizi 19 ottobre-30 novembre 2003), Firenze 2003

LEMAGNY - ROUILLE 1988

J.C. Lemagny - A. Rouille, *Storia della fotografia*, Firenze 1988

LEO 2018

L. Leo, *La digitalizzazione dell'Archivio Storico Fotografico "Adolfo Venturi"*, in *Digitalia: rivista del digitale nei beni culturali*, 13, 2018, pp. 135-148

LEONARDI 2012-2014

M. G. Leonardi, *Adolfo Venturi - Anna Maria Brizio 1938: la «supponibile agonia» de «L'Arte»*, in *Concorso arti e lettere*, VI, 2012-2014, pp. 7-30

LEONI 1998

E. Leoni, *Corrado Ricci e la fotografia. Tra documento e sensazione*, in *Quasar*, n. 19, 1998, pp. 71-80

LEVI 1988

D. Levi, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino 1988

LEVI 1993

D. Levi, *Il viaggio di Morelli e di Cavalcaselle nelle Marche e nell'Umbria*, in MORELLI E LA CULTURA DEI CONOSCITORI 1993, pp. 133-148

LEVI 1994

D. Levi, "Cosa venite a fare alla Minerva?". "Il mio dovere". *Alcune note sull'attività di Adolfo Venturi presso il Ministero della Pubblica Istruzione*, in VENTURI 1994, pp. 25-36

LEVI 2008

D. Levi, *Studioso infaticabile e scrittore di rara fecondità*, in RICCI 2008, pp. 272-287

LEVI 2010

D. Levi, *Da Cavalcaselle a Venturi. La documentazione fotografica della pittura tra connoisseurship e tutela*, in SPIAZZI - MAJOLI - GIUDICI 2010, pp. 23-33

LEVI 2012

D. Levi, *Cultura e politica della tutela nella storia italiana: l'apporto di due funzionari nella seconda metà dell'Ottocento*, in A. Ragusa (a cura di), *La Nazione allo specchio*, Roma 2012, pp. 11-30

LEVI 2013a

D. Levi, *Gallerie nazionali e musei locali: il contributo di Adolfo Venturi funzionario del Ministero*, in *La nascita delle istituzioni culturali nelle Marche post-unitarie*, Atti della giornata di studi a cura di G. Pascucci (Urbino, 11 aprile 2011), Ancona 2013, pp. 56-74

LEVI 2013b

D. Levi, *L'affermazione di una figura professionale. Lo storico dell'arte fra tutela e insegnamento*, in *Annali di critica d'arte*, IX, 2013, pp. 15-30

LEVI 2014

D. Levi, *Per la ricostruzione dell'insegnamento storico artistico agli inizi del Novecento. Adolfo Venturi in aula*, in CIPRIANI - CURZI - PICARDI 2014, pp. 407-413

LEVI - TUCKER 2008

D. Levi - P. Tucker, *Questioni di metodo e prassi espositive: il ruolo della descrizione nell'opera di Adolfo Venturi*, in VENTURI 2008, pp. 211-218

LIONELLO VENTURI 2002

Lionello Venturi e i nuovi orizzonti di ricerca della storia dell'arte, Atti del convegno a cura di S. Valeri (Roma, 10-12 marzo 1999), Roma 2002

LIONELLO VENTURI 2016

Dal nazionalismo all'esilio. Gli anni torinesi di Lionello Venturi (1914-1932), Atti della giornata di studi a cura di F. Varallo (Torino, 5 novembre 2012), Torino 2016

LOMBARDINI - NOVARA - TRAMONTI 1999

N. Lombardini - P. Novara - S. Tramonti (a cura di), *Corrado Ricci. Nuovi studi e documenti*, Ravenna 1999

LONGHI 1927a

R. Longhi, *Piero della Francesca*, Roma 1927

LONGHI 1927b

R. Longhi, *La "Notte" del Rubens a Fermo*, in *Vita artistica*, anno II, n. 10, 1927, pp. 191-197

LONGHI 1942

R. Longhi, *Carlo Braccresco*, Milano 1942

LONGHI 1952

R. Longhi, *Pittura-colore-storia e una domanda*, in *Paragone*, anno III, n. 33, 1952, pp. 3-6

LONGHI 1956

R. Longhi, *Il Correggio e la Camera di San Paolo a Parma*, Genova 1956

LONGHI 1961

R. Longhi, *Edizione delle opere complete, I. Scritti giovanili 1912-1922*, Firenze 1961

LONGHI 1963

R. Longhi, *Edizione delle opere complete, III. Piero della Francesca 1927 con aggiunte fino al 1962*, Firenze 1963

LONGHI 1964

R. Longhi, *Il critico accanto al fotografo, al fotocolorista e al documentarista*, in *Paragone*, anno XV, n. 169, 1964, pp. 29-38

LORIZZO 2009

L. Lorizzo, *Pietro Toesca all'Università di Roma e il sodalizio con Bernard Berenson*, in CALLEGARI - GABRIELLI 2009, pp. 103-126

LORIZZO 2010

L. Lorizzo, *Roberto Longhi "romano" (1912-1914): gli anni alla scuola di perfezionamento di Adolfo Venturi e un'inedita relazione di viaggio*, in *Storia dell'arte*, Nuova serie, n. 25726, 2010, pp. 183-208

LORIZZO 2014

L. Lorizzo, *Un falso Rinascimento? Il barone Michele Lazzaroni e la scultura*, in *Studiolo*, n. 11, 2014, pp. 109-119

LORIZZO 2018

L. Lorizzo, *L'arte di falsificare l'arte. Michele Lazzaroni e la Fototeca di Adolfo Venturi*, in FOTOTECA VENTURI 2018, pp. 85-94

LORIZZO 2020

L. Lorizzo, *«Da quel giorno delle sue prime accoglienze l'ho seguito fino alla fine». Pietro Toesca e Adolfo Venturi*, in TOESCA 2020, pp. 47-57

LORIZZO - AMENDOLA 2014

L. Lorizzo - A. Amendola, *Vedere e rivedere e potendo godere. Allievi di Adolfo Venturi in*

viaggio per l'Italia e l'Europa 1900-1925, Roma 2014

LOTZE 1984

Lotze: lo studio fotografico 1852-1909, Catalogo della mostra a cura di P. Brugnoli - S. Marinelli - A. Prandi (Verona, Museo di Castelvecchio 26 luglio-30 settembre 1984), Verona 1984

LUSINI 1994

S. Lusini, *Materiali per una storia della fotografia in Italia. Carlo Brogi e la Prima Esposizione di Fotografia*, in *AFT*, X, n. 20, Dicembre 1994, pp. 33-43

MAFFIOLI 1996

M. Maffioli, *Il Bel Vedere. Fotografi e architetti nell'Italia dell'Ottocento*, Torino 1996

MAFFIOLI 2010

M. Maffioli, "Affinità elettive", *Igino Benvenuto Supino e Vittorio Alinari*, in *IL METODO E IL TALENTO* 2010, pp. 215-222

MAFFIOLI 2014a

M. Maffioli, *Punti di vista: gli Stabilimenti fotografici italiani e il Gabinetto Fotografico di Giovanni Gargioli*, in *GARGIOLLI* 2014, pp. 213-220

MAFFIOLI 2014b

M. Maffioli, *Fotografia e scultura: ri-conoscere Michelangelo*, in *RI-CONOSCERE MICHELANGELO* 2014, pp. 36-61

MAINO 2006

G. Maino, *Igino Benvenuto Supino e la cultura del suo tempo*, in *BASSANI PACTH* 2006, pp. 215-229

MALRAUX 1947

A. Malraux, *Psychologie de l'art 1. Le Musée Imaginaire*, Parigi 1947

MALRAUX 1957

A. Malraux, *Il museo dei musei*, Milano 1957

MAMBELLI 2014

F. Mambelli, *Fotografie Brogi su commissione e il caso di Elia Volpi*, in BACCHI - MAMBELLI - ROSSINI - SAMBO 2014, pp. 78-81

MAMBELLI 2018

F. Mambelli, *Bene, documento, fonte. La fotografia negli archivi fotografici degli storici dell'arte*, in PIGOZZI 2018a, pp. 91-101

MAMBELLI 2019

F. Mambelli, *Storia dell'arte e fotografia d'arte nei cataloghi generali Braun di fine Ottocento*, in CAVANNA - MAMBELLI 2019, pp. 361-378

MANIERI ELIA 2011

G. Manieri Elia, *Giulio Cantalamessa, le Regie Gallerie di Venezia e la fotografia*, in CARAFFA 2011, pp. 193-203

MARIANI 1956

V. Mariani, *Adolfo Venturi*, in *L'Italia che scrive*, anno XXXIX, n. 3-4, marzo-aprile 1956, pp. 53-55

MARSICOLA 2014

C. Marsicola, *La misura delle Belle Arti: la scienza fotografica di Giovanni Gargioli*, in GARGIOLLI 2014, pp. 31-40

MASI 2002

I. Masi, *L'editoria d'arte Alinari (1894-1928)*, in ALINARI 2002, pp. 89-104

MASSARENTE 2016

M. Massarente, *Il gioco dell'arte, l'illuminazione del dettaglio fotografico. Riflessioni sull'uso delle immagini in Roberto Longhi*, in *Elephant & Castle*, n. 15, 2016, pp. 5-24

MAURO 2006

W. Mauro, *Il doppio segno: visioni di artisti che hanno illustrato la Divina commedia*, San Cesareo 2006

MAZZUCCO 2002a

K. Mazzucco, *Genesi di un'opera "non finibile"*, in FORSTER - MAZZUCCO 2002, pp. 55-84

MAZZUCCO 2002b

K. Mazzucco, *I pannelli di Mnemosyne*, in FORSTER - MAZZUCCO 2002, pp. 85-165

MAZZUCCO 2012

K. Mazzucco, *L'iconoteca Warburg di Amburgo. Documenti per una storia della Photographic Collection del Warburg Institute*, in *Quaderni Storici*, a. XLVII, n. 3, 2012, pp. 857-887

MAZZUCCO 2019

K. Mazzucco, *"Alle Hilfsmittel an der Hand": note sulle prime fotografie collezionate da Aby Warburg*, in *Rivista Di Studi Di Fotografia. Journal of Studies in Photography*, vol. 5, n. 10, 2019, pp. 122-139

MCCAULEY 1994

E. A. McCauley, *Industrial madness: commercial photography in Paris 1848-1871*, New Haven - Londra 1994

MELLONI 1839

M. Melloni, *Relazione intorno al dagherrotipo, letta alla R. Accademia delle scienze nella tornata del 12 novembre 1839*, Napoli 1839

MESSINA 2001

M. G. Messina (a cura di), *Scultura e fotografia. Questioni di luce*, Firenze 2001

MIGNINI 2008

M. Mignini, *Le donne alla Scuola romana di Perfezionamento in Storia dell'arte*, in VENTURI 2008, pp. 115-124

MIGNINI 2009

M. Mignini, *Diventare storiche dell'arte. Una storia di formazione e professionalizzazione in Italia e in Francia (1900-1940)*, Roma 2009

MIMITA LAMBERTI 1996

M. Mimita Lamberti, *Lionello Venturi e Riccardo Gualino: frammenti 1918-1936*, in F. Caglioti - M. Fileti Mazza - U. Parrini (a cura di), *Ad Alessandro Conti (1946-1994)*, Pisa 1996, pp. 295-318

MIRAGLIA 1986

M. Miraglia, *Danesi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 32, Roma 1986, pp. 564-567

MIRAGLIA 1991

M. Miraglia, *Dalla "traduzione" incisoria alla "documentazione" fotografica*, in SISTINA RIPRODOTTA 1991, pp. 221-282

MIRAGLIA 1996

M. Miraglia, *Fotografia e documentazione: questioni di metodo*, in FOTOTECHE E ARCHIVI FOTOGRAFICI 1996, pp. 211-214

MIRAGLIA 2000

M. Miraglia, *La fortuna istituzionale della fotografia dalle origini agli inizi del Novecento*, in BRERA 2000, pp. 11-21

MISCELLANEA RIVISTA D'ARTE 1933

Rivista d'arte (a cura di), *Miscellanea di storia dell'arte in onore di Igino Benvenuto Supino*, Firenze 1933

MNEMOSYNE 1998

Mnemosyne. L'Atlante della memoria di Aby Warburg, Catalogo della mostra a cura di I. Spinelli - R. Venuti (Siena, Santa Maria della Scala 29 aprile-13 giugno 1998), Roma 1998

MONCIATTI 2009

A. Monciatti, *Toesca a Brera e l'impiego della fotografia per la storia dell'arte all'inizio del XX secolo in Italia*, in CALLEGARI - GABRIELLI 2009, pp. 59-83

MONFERINI 2011

A. Monferini, *Lionello Venturi conoscitore anche della nuova arte e pioniere della didattica*.

Le sue innovazioni per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, in *Storia dell'arte*, n. 130, 2011, pp. 110-122

MORELLI 1890

G. Morelli, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. I. Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom*, Lipsia 1890

MORELLI 1897

G. Morelli, *Della pittura italiana. Studii storico critici. Le gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma*, Milano 1897

MORELLI 1993

G. Morelli, *Il conoscitore d'arte*, Palermo 1993

MORELLI E LA CULTURA DEI CONOSCITORI 1993

Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori, Atti del convegno a cura di G. Agosti - E. Manca - M. Panzieri (Bergamo, 4-7 giugno 1987), Bergamo 1993

MORELLO 2000

P. Morello (a cura di), *Gli Incorpora (1860-1940)*, Palermo 2000

MORETTI 1973

L. Moretti, *G. B. Cavalcaselle. Disegni da antichi maestri*, Vicenza 1973

MORETTI 1995

M. Moretti, *Una cattedra per chiara fama. Alcuni documenti sulla "carriera" di Adolfo Venturi e sull'insegnamento universitario della storia dell'arte in Italia (1889-1901)*, in AGOSTI 1995a, pp. 39-100

MORETTI 2008

M. Moretti, *Adolfo Venturi e l'università italiana fra Ottocento e Novecento: dal carteggio presso la Scuola Normale Superiore di Pisa*, in VENTURI 2008, pp. 83-90

MORO 2014

L. Moro, *Fondi e Archivi Fotografici Storici: conoscenze a confronto. Presentazione*, in

Bollettino d'arte, anno XCIX, serie VII, fasc. 22-23, aprile-settembre 2014, pp. 177-178

MOZZO 1998

M. Mozzo, *Cavalcaselle e il restauro della basilica di San Francesco di Assisi*, in *Giovanni Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore*, Atti del convegno a cura di A. C. Tommasi (Legnago, 28 novembre 1997 - Verona, 29 novembre 1997), Venezia 1998

MOZZO 2004

M. Mozzo, *Note sulla documentazione fotografica in Italia nella seconda metà dell'Ottocento tra tutela, restauro e catalogazione*, in E. Castelnuovo - G. Sergi (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo*, vol. IV, Torino 2004, pp. 847-870

MOZZO 2009

M. Mozzo, *Artis Monumenta Photographice Edita: Pietro Toesca e le campagne fotografiche Bencini & Sansoni*, in CALLEGARI - GABRIELLI 2009, pp. 187-222

MOZZO 2010

M. Mozzo, *Il fondo fotografico di Cavalcaselle alla Biblioteca Nazionale Marciana: ricognizione preliminare*, in SPIAZZI - MAJOLI - GIUDICI 2010, pp. 34-49

MOZZO 2011

M. Mozzo, *Il restauro di Cavalcaselle nella documentazione fotografica: interventi e interpretazioni*, in *Studi di Memofonte*, n. 7, 2011, pp. 59-89

MOZZO 2013

M. Mozzo, «*Base all'azione della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti*»: note su una proposta di riforma di Adolfo Venturi, in *Annali di critica d'arte*, IX, 2013, pp. 31-43

MUÑOZ 1912

A. Muñoz, *Il X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte*, in *Nuova Antologia*, serie V, vol. CLXII, 1 novembre 1912, pp. 128-133

MUSSINI 1976

M. Mussini (a cura di), *Lo Studio Orlandini 1870-1930*, Parma 1976

NAIM 2013

M. Naim, *I fondi fotografici «storici» a Venezia*, in *Ateneo Veneto*, anno CC, III, 12/1, 2013, pp. 663-676

NAMIAS 1899

R. Namias, *I moderni processi fotomeccanici. Fototipografia - Fotolitografia - Fotocollografia - Fotocalcografia - Fotomodellatura - Tricromia*, Milano 1899

NEWHALL 1984

B. Newhall, *Storia della fotografia*, Torino 1984

NOVARA 2016

P. Novara, *Luigi e Corrado Ricci. Archeologia e monumentalità nella fotografia ravennate della seconda metà del XIX secolo*, in *Quaderni Friulani di Archeologia*, n. XXVI, 2016, pp. 123-134

ONORI 2018

M. Onori, *I libretti delle lezioni per il corso di Storia dell'Arte Medievale e Moderna e per il Perfezionamento alla Sapienza nei primi anni del Novecento (1908-1928)*, in *FOTOTECA VENTURI* 2018, pp. 75-84

OTTANI CAVINA 2011

A. Ottani Cavina (a cura di), *La Pittura italiana nella Fototeca Zeri. Fotografie scelte, Lazio, Toscana, Marche, Umbria, Emilia Romagna*, Torino 2011

PACE 2014

V. Pace, *Politica e accademia: Lionello Venturi, Roberto Longhi e la successione a Pietro Toesca nell'ateneo romano*, in G. Bordi - I. Carlettini - M. L. Fobelli - M. R. Menna - P. Pogliani (a cura di), *L'Officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, vol. II, Roma 2014, pp. 347-352

PAGLIANI 2008

M. L. Pagliani, *Corrado Ricci e le origini "positive" del catalogo nazionale (1860-1925)*, in *RICCI* 2008, pp. 73-79

PAGLIARULO 2011

G. Pagliarulo, *Photographs to Read: Berensonian Annotations*, in CARAFFA 2011, pp. 181-191

PAOLI 1996

S. Paoli, *Linguaggio fotografico e opere d'arte: un problema di traduzione o interpretazione?*, in FOTOTECHE E ARCHIVI FOTOGRAFICI 1996, pp. 243-247

PAPI 2008

F. Papi, *Adolfo Venturi fra letterati e connaisseurs: la fondazione dell'“Archivio Storico dell'Arte” attraverso le lettere edite e inedite di Venturi, Gnoli e Cantalamessa*, in FOTOTECA VENTURI 2008, pp. 237-244

PASSAVANT 1860

J. D. Passavant, *Raphael d'Urbino et son père Giovanni Santi*, voll. I-II, Parigi 1860

PELLEGRINI 2005

E. Pellegrini, «...Aver detto male di Garibaldi»: Carlo Ludovico Ruggianti e Adolfo Venturi, in *Annali di Critica d'Arte*, 1, 2005, pp. 255-271

PELLEGRINI 2011

E. Pellegrini, *I taccuini di Adolfo Venturi*, in *Studi di Memofonte*, n. 6, 2011, pp. 13-37

PERNA 2021

A. Perna, *La Venere e il Buddha. Il sodalizio di Lionello Venturi e Riccardo Gualino tra teorie artistiche e collezionismo negli anni Venti del Novecento*, in S. Valeri (a cura di), *Quaderni dell'Archivio di Lionello Venturi 2. Studi e ricerche di storia e critica dell'arte*, Roma 2021, pp. 41-56

PERUGINI 2014

A. Perugini, *Documentare il territorio. L'operatività del Gabinetto Fotografico Nazionale*, in GERGIOLLI 2014, pp. 167-181

PICCOLO 2019

O. Piccolo, *I taccuini di viaggio del conoscitore d'arte Giovanni Battista Cavalcaselle su Bergamo (1857-1878): tracce di ricerca*, Milano 2019

PIERSON 2017

S. J. Pierson, *Private collecting, Exhibitions, and the Shaping of Art History in London. The Burlington Fine Arts Club*, New York 2017

PIGOZZI 2006

M. Pigozzi, *Igino Benvenuto Supino e l'occhio della memoria storica*, in BASSANI PACTH 2006, pp. 59-70

PIGOZZI 2009

M. Pigozzi, *Fototeche d'arte e didattica. La realtà universitaria bolognese*, in A. Ghirardi - C. Franzoni - S. Simoni - S. Nicolini (a cura di), *Insegnare la storia dell'arte*, Bologna 2009, pp. 83-99

PIGOZZI 2018a

M. Pigozzi (a cura di), *INTRECCI d'arte DOSSIER n. 4. Igino Benvenuto Supino e la sua fototeca*, Bologna 2018

PIGOZZI 2018b

M. Pigozzi, *Il ruolo di Igino Benvenuto Supino per la conoscenza, tutela e valorizzazione del patrimonio artistico italiano*, in PIGOZZI 2018a, pp. 3-10

PINOTTI - SOMAINI 2016

A. Pinotti - A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino 2016

PLATANIA 2011

D. Platania, *Pietro Toesca ad Aosta. Il primo volume del Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia*, in TOESCA 2011, pp. 131-141

POLICHETTI - CALLEGARI - BORGHINI 1999

M. L. Polichetti - P. Callegari - G. Borghini, *Dalla schedatura del Documento Fotografico alla schedatura del Bene Fotografico*, in SERENA 1999, vol. I, pp. 199-206

POLLOCK 2011

G. Pollock, *Aby Warburg and Mnemosyne: Photography as aide-mémoire, Optical Unconscious and Philosophy*, in CARAFFA 2011, pp. 73-97

POMPONI 2020

M. Pomponi, *L'Archivio Storico dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, in *Archivi dell'archeologia italiana*, Atti della giornata di studi (Firenze, 16 giugno 2016), Roma 2020, pp. 127-145

PREVITALI 1982

G. Previtali (a cura di), *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, Roma 1982

PROVO 2017

A. Provo, *Surrogates and Intermediaries: The Informational Role of Photographs in the Art Market*, in CATTERSON 2017, pp. 269-290

PULIATTI 1964

P. Puliatti (a cura di), *Umberto Orlandini Editore*, Modena 1964

PUORTO 1996

E. Puerto, *Fotografia fra arte e storia. Il "Bullettino della Società Fotografica Italiana" (1889-1914)*, Napoli 1996

QUINTAVALLE 1977

A. C. Quintavalle, *La fotografia e i suoi modelli*, in C. De Seta (a cura di), *Quale storia dell'arte?*, Napoli 1977, pp. 59-70

QUINTAVALLE 1979

A. C. Quintavalle, *Lo studio Orlandini di Modena*, in *Enciclopedia Pratica per fotografare*, vol. VI, S-Z, Milano 1979, pp. 2286-2302

QUINTAVALLE 2003

A. C. Quintavalle, *Gli Alinari*, Firenze 2003

RAGAZZINI 2004

S. Ragazzini, *I Fratelli Alinari. Note d'archivio per la ricostruzione delle vicende di una grande famiglia di fotografi*, in *AFT*, XX, n. 39-40, 2004, pp. 59-64

RAGGHIANTI 1973

C. L. Ragghianti, *Profilo della critica d'arte in Italia*, Firenze 1973

RECINE 2006

F. Recine, *La documentazione fotografica dell'arte in Italia dagli albori all'epoca moderna*, Napoli 2006

REYMOND 1897

M. Reymond, *La Sculpture Florentine. Les Prédécesseurs de l'Ecole Florentine et La Sculpture Florentine au XIV siècle*, Firenze 1897

RI-CONOSCERE MICHELANGELO 2014

Ri-conoscere Michelangelo. La scultura del Buonarroti nella fotografia e nella pittura dall'Ottocento a oggi, Catalogo della mostra a cura di M. Maffioli - S. Bietoletti (Firenze, Galleria dell'Accademia 18 febbraio-18 maggio 2014), Firenze 2014

RICCI 1878

C. Ricci, *Ravenna e i suoi dintorni*, Ravenna 1878

RICCI 1894

C. Ricci, *Il Correggio*, Bologna 1894

RICCI 1896

C. Ricci, *Antonio Allegri da Correggio. His life, his friends, and his time*, New York 1896

RICCI 1898a

C. Ricci, *Di alcuni libri d'arte*, in *Nuova Antologia di scienze, lettere ed arti*, serie 4, vol. 77, 1898 pp. 115-120

RICCI 1898b

C. Ricci, *Città monumentali: Ravenna. Carattere della sua storia e de' suoi monumenti*, in *Emporium*, VIII, n. 48, dicembre 1898, pp. 469-496

RICCI 1898c

C. Ricci, *La divina Commedia di Dante Alighieri illustrata nei luoghi e nelle persone*, Milano 1898

RICCI 1900

L. Ricci, *Catalogo delle fotografie dei Monumenti di Ravenna*, Ravenna 1900

RICCI 1902

C. Ricci, *Michel-Ange*, Firenze 1902

RICCI 1903

C. Ricci, *La Repubblica di San Marino*, Bergamo 1903

RICCI 1904

C. Ricci, *Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra d'Antica Arte Senese*, Bergamo 1904

RICCI 1905

C. Ricci, *Volterra*, Bergamo 1905

RICCI 1908a

C. Ricci, *Jacopo Bellini e i suoi libri di disegni. I. Il libro del Louvre*, Firenze 1908

RICCI 1908b

C. Ricci, *Jacopo Bellini e i suoi libri di disegni. II. Il libro del British Museum*, Firenze 1908

RICCI 1909

C. Ricci (prefazione), *Disegni di Luigi Serra*, Roma 1909

RICCI 1910

C. Ricci, *L'opera dei grandi artisti italiani raccolta da Corrado Ricci. I. Pier della Francesca*, Roma 1910

RICCI 1911

C. Ricci, *L'opera dei grandi artisti italiani raccolta da Corrado Ricci. II. Melozzo da Forlì*,

Roma 1911

RICCI 1912

C. Ricci, *Gli affreschi del Correggio nella Cupola del Duomo di Parma*, Roma 1912

RICCI 1921

C. Ricci, *La Divina Commedia illustrata nei luoghi e nelle persone*, voll. 1-3, Milano 1921

RICCI 1925

S. Ricci, *La R. Galleria Estense di Modena. Parte I: La Pinacoteca*, Modena 1925

RICCI 1929

C. Ricci, *Correggio*, Roma 1929

RICCI 1935

Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte, *In memoria di Corrado Ricci. Un saggio inedito. Nota delle pubblicazioni. Scritti di amici e collaboratori*, Roma 1935

RICCI 2004

Corrado Ricci: storico dell'arte tra esperienza e progetto, Atti del convegno a cura di A. Emiliani - D. Domini (Ravenna, 27-28 settembre 2001), Ravenna 2004

RICCI 2008

La cura del bello. Per Corrado Ricci, Catalogo della mostra a cura di A. Emiliani - C. Spadoni (Ravenna, 9 marzo-22 giugno 2008), Milano 2008

ROBERTO 1999

M. T. Roberto, *Progetto e vicende dell'Archivio Storico dell'Arte*, in SCIOLLA - VARALLO 1999, pp. 1-25

ROBERTS 1986

H. Roberts, *Documents in the History of Visual Documentation. Bernard Berenson on Isochromatic Film*, in *Visual Resources*, vol. III, n. 2, 1986, pp. 131-138

ROBERTS 1995

H. Roberts (a cura di), *Art History through the camera's lens*, Amsterdam 1995

ROLFI OŽVALD 2013

S. Rolfi Ožvald, *Biografie stilistiche e divulgazione nei primi trent'anni del Novecento. Appunti sull'editoria di dispense illustrate*, in *Il capitale culturale*, VIII, 2013, pp. 19-49

ROMANO 1984

R. Romano, *Crespi Cristoforo Benigno*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 30, 1984, pp. 694-698

ROSSELLI 2014

M. G. Rosselli, *La Fototeca*, in J. Moggi Cecchi - J. Stanyon (a cura di), *Il Museo di Storia Naturale dell'Università degli Studi di Firenze. Volume V. Le collezioni antropologiche ed etnologiche*, Firenze 2014, pp. 209-220

ROSSI 1996

S. Rossi, *La scuola di storia dell'arte*, in *Le grandi scuole della facoltà*, Atti del convegno (Roma, 11-12 maggio 1994), Roma 1996, pp. 337-381

ROSSI PINELLI 1997

O. Rossi Pinelli (a cura di), *Ricerche di Storia dell'arte n. 62. Cavalcaselle e il dibattito sul restauro nell'Italia dell'800*, Urbino 1997

ROSSI PINELLI 2014

O. Rossi Pinelli (a cura di), *La storia delle storie dell'arte*, Torino 2014

RUFFINI 2020

M. Ruffini, *Sul metodo di Pietro Toesca: saper vedere e ricerca storica*, in TOESCA 2020, pp. 117-127

RUMBERG 2011

P. Rumber, *Aby Warburg and the Anatomy of Art History*, in CARAFFA 2011, pp. 241-250

RUSKIN 1986

I dagherrotipi della collezione Ruskin, Catalogo della mostra a cura di P. Costantini - I. Zannier (Firenze-Venezia 1986), Venezia 1986

SALMI 1921

M. Salmi, *Luca Signorelli*, Firenze 1921

SAMBO 2009

E. Sambo, *Il Fondo Lazzaroni: «How are we to tell what is original in a Lazzaroni picture?»*, in *Federico Zeri, Dietro l'immagine. Opere d'arte e fotografia*, Catalogo della mostra a cura di A. Ottani Cavina (Bologna, Museo Civico Archeologico 10 ottobre 2009-10 gennaio 2010), Torino 2009, pp. 145-156

SAMBO 2014a

E. Sambo, *Un falso Rinascimento? Michele Lazzaroni (1863-1934), tra contraffazione e restauro*, in *Studiolo*, n. 11, 2014, pp. 95-108

SAMBO 2014b

E. Sambo, *«Braun & Cie» nelle commissioni Lazzaroni*, in BACCHI - MAMBELLI - ROSSINI - SAMBO 2014, pp. 133-135

SANTOPONTE 1905

G. Santoponte, *Per un Museo italiano di Fotografie documentarie*, in *Annuario della fotografia e delle sue applicazioni*, VII, 1905, pp. 38-48

SANVITO 2008

P. Sanvito, *Verso una biografia intellettuale di Venturi. Il rapporto con le esperienze europee di Raimond van Marle e la teoria della visibilità*, in VENTURI 2008, pp. 165-178

SAUERLÄNDER 1979

W. Sauerländer, *L'Allemagne et la "Kunstgeschichte". Genèse d'une discipline universitaire*, in *Revue de l'art*, 45, 1979, pp. 4-8

SCAPECCHI 2002

P. Scapecchi, *Gli Alinari Editori*, in ALINARI 2002, pp. 13-33

SCARAMELLA 1994

L. Scaramella, *Il procedimento di stampa al carbone. Considerazioni su fotografia e cultura fotografica*, in *AFT*, X, n. 20, dicembre 1994, pp. 6-8

SCARAMELLA 1999

L. Scaramella, *Fotografia. Storia e riconoscimento dei procedimenti fotografici*, Roma 1999

SCHAFF 2000

L. J. Schaaf, *The Photographic Art of William Henry Fox Talbot*, Princeton 2000

SCHARF 1979

A. Scharf, *Arte e fotografia*, Torino 1979

SCHIAFFINI 2014

I. Schiaffini, *La Commedia dantesca e la fotografia tra documentazione, estetica e fiction*, in V. Salerno (a cura di), *La parola del Poeta. Tradizione e 'ri-mediazione' della Commedia di Dante nella cultura contemporanea*, Avellino 2014, pp. 67-95

SCHIAFFINI 2018a

I. Schiaffini, *Adolfo Venturi e la fotografia: ricerca, editoria e didattica*, in FOTOTECA VENTURI 2018, pp. 17-34

SCHIAFFINI 2018b

I. Schiaffini, *Adolfo Venturi e la ditta Braun*, in FOTOTECA VENTURI 2018, pp. 49-64

SCHMARSOW 1891

A. Schmarsow, *Die Kunstgeschichte an unseren Hochschulen*, Berlino 1891

SCIOLLA - FRASCIONE 1990

G. C. Sciolla - M. Frascione (a cura di), *Adolfo Venturi. Vedere e rivedere: pagine sulla storia dell'arte. 1892-1927*, Torino 1990

SCIOLLA - VARALLO 1999

G. C. Sciolla - F. Varallo (a cura di), *L'“Archivio Storico dell'Arte” e le origini della “Kunstwissenschaft in Italia*, Alessandria 1999

SCIOLLA 2004

G. C. Sciolla, *Corrado Ricci dalla «Rassegna d'Arte» alla «Rivista d'Arte»*, in RICCI 2004, pp. 165-179

SCIOLLA 2006

G. C. Sciolla, *Igino Benvenuto Supino e la storiografia artistica in Italia tra Ottocento e Novecento*, in BASSANI PACTH 2006, pp. 71-80

SCIOLLA 2008

G. C. Sciolla, *Il ruolo delle riviste di Adolfo Venturi*, in VENTURI 2008, pp. 231-236

SELVATICO 1859

P. E. Selvatico, *Scritti d'arte di Pietro Estense Selvatico*, Firenze 1859

SERENA 1999

T. Serena (a cura di), *Per Paolo Costantini*, voll. I-II, Pisa 1999

SERENA 2014

T. Serena, *L'album e l'archivio fotografico nell'officina dello storico dell'arte: da "outils pratiques" a "outils intellectuels"*, in RI-CONOSCERE MICHELANGELO 2014, pp. 62-77

SERENA 2021

T. Serena, *Corrado Ricci e l'idea di archivio fotografico. Il museo d'arte e i dilettanti fra XIX e XX secolo*, in BONETTI - FAETA - MAFFIOLI 2021, pp. 219-236

SESTI 1987

E. Sesti, *Il fondo Fiorentini*, in *Fotologia*, n. 8, 1897, p. 37

SETTIMELLI 1977

W. Settimelli, *La famiglia Alinari e la fotografia italiana dell'Ottocento*, in ALINARI 1977, pp. 13-33

SETTIMELLI 1989

W. Settimelli (a cura di), *Roma e il Lazio negli archivi Alinari*, Firenze 1989

SILVESTRI 1994

S. Silvestri, *Lo Studio Brogi a Firenze. Da Giacomo Brogi a Giorgio Laurati*, in *AFT*, X, n. 20, Dicembre 1994, pp. 9-12

SIMPSON 1986

C. Simpson, *Artful Partners: Bernard Berenson and Joseph Duveen*, New York 1986

SIRACUSANO 2016

L. Siracusano, *I monumenti della cappella Speroni e lo scultore Girolamo Paliari*, in G. Zampieri (a cura di), *La cattedrale di Padova. Archeologia storia arte architettura*, Roma 2016, pp. 461-482

SISI 2002

C. Sisi (a cura di), *La Commedia dipinta: i concorsi Alinari e il simbolismo in Toscana*, Firenze 2002

SISTINA RIPRODOTTA 1991

La Sistina riprodotta: gli affreschi di Michelangelo dalle stampe del Cinquecento alle campagne fotografiche Anderson, Catalogo della mostra a cura di A. Molto (Roma, Calcografia 28 maggio-14 luglio 1991), Roma 1991

SMARGIASSI 2009

M. Smargiassi, *Un'autentica bugia. La fotografia, il vero, il falso*, Roma 2009

SMARGIASSI 2019

M. Smargiassi, *La Storia dell'arte? È una storia di foto*, in *Repubblica.it*, 12 aprile 2019

SPADINI 1996

P. Spadini, *Considerazioni sulle lettere a Ojetti e Cecchi*, in VENTURI 1996, pp. 39-59

SPALLETTI 1977

E. Spalletti, *La documentazione fotografica degli Alinari sull'arte del XIX secolo*, in ALINARI 1977, pp. 184-197

SPALLETTI 1979

E. Spalletti, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in G. Previtali (a cura di), *Storia dell'arte moderna. II. L'artista e il pubblico*, Torino 1979, pp. 417-482

SPALLETTI 2002

E. Spalletti, *Il contributo degli Alinari editori agli studi storico-artistici dagli esordi alla seconda guerra mondiale*, in ALINARI 2002, pp. 105-122

SPANO 1935

N. Spano, *L'università di Roma*, Roma 1935

SPEMANN 1896

W. Spemann, *Das Museum. Eine Anleitung zum Genuss der Werke Bildender Kunst*, voll. I-XI, Berlino - Stoccarda 1896

SPIAZZI - MAJOLI - GIUDICI 2010

Gli archivi fotografici delle soprintendenze. Tutela e storia, Atti della giornata di studi a cura di A. M. Spiazzi - L. Majoli - C. Giudici (Venezia, 29 ottobre 2008), Crocetta del Montello 2010

STORIE DELL'ARTE 2017

Storie dell'arte alla Sapienza: Linee di ricerca, docenti e didattica del Dipartimento di Storia dell'arte dalla fondazione ad oggi, Atti della giornata di studi a cura di M. Barrese - R. Gandolfi - M. Onori (Roma, 19 novembre 2014), Roma 2017

STRAMBIO 2000

A. Strambio, *Profilo documentario della Fototeca di Brera*, in BRERA 2000, pp. 29-35

STRINATI 1996

C. Strinati, *Genesi progettuale della Storia dell'arte italiana di Adolfo Venturi*, in VENTURI 1996, pp. 11-19

STUDI D'ARTISTA 2009

Studi d'artista. Fotografie d'atelier tra '800 e '900, Catalogo della mostra a cura di D. Affri - P. Callegari (Roma, Museo Centrale del Risorgimento 8 giugno-4 ottobre 2009), Roma 2009

SUPINO 1894

I. B. Supino, *Catalogo del Museo Civico di Pisa*, Pisa 1894

SUPINO 1896

I. B. Supino, *Il Camposanto di Pisa*, Firenze 1896

SUPINO 1898a

I. B. Supino, *Catalogo del R. Museo Nazionale di Firenze (Palazzo del podestà)*, Roma 1898

SUPINO 1898b

I. B. Supino, *Beato Angelico*, Firenze 1898

SUPINO 1899

I. B. Supino, *Il medagliere mediceo nel R. Museo nazionale di Firenze (secoli XV-XVI)*, Firenze 1899

SUPINO 1900

I. B. Supino, *Sandro Botticelli*, Firenze 1900

SUPINO 1901

I. B. Supino, *L'arte di Benvenuto Cellini. Con nuovi documenti sull'oreficeria fiorentina del secolo XVI*, Firenze 1901

SUPINO 1902

I. B. Supino, *Fra Filippo Lippi*, Firenze 1902

SUPINO 1904

I. B. Supino, *Arte Pisana*, Firenze 1904

SUPINO 1906a

I. B. Supino, *Catalogo del Museo Civico di Pisa*, Pisa 1906

SUPINO 1906b

I. B. Supino, *Gli albori dell'arte fiorentina*, Firenze 1906

SUPINO 1920

I. B. Supino, *Giotto*, Firenze 1920

SUPINO 1921

I. B. Supino, *Sandro Botticelli. I disegni per la Divina Commedia di Dante Alighieri*, Bologna 1921

SUPINO 1924

I. B. Supino, *La Basilica di San Francesco di Assisi*, Bologna 1924

SUPINO 1932

I. B. Supino, *L'arte nelle chiese di Bologna. Secoli VIII-XIV*, Bologna 1932

SUPINO 1938

I. B. Supino, *L'arte nelle chiese di Bologna. Secoli XV-XVI*, Bologna 1938

SUPINO E VOLPE 2012

Igino Benvenuto Supino e Carlo Volpe in dialogo con le arti, Catalogo della mostra a cura di M. Pigozzi (Bologna, Alma Mater Studiorum Università di Bologna 2012), Piacenza 2012

TALBOT 1844

W.H. Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, Londra 1844

TAMASSIA 2011

M. Tamassia (a cura di), *Quaderni del Gabinetto Fotografico. Primi anni di attività del Gabinetto Fotografico: 1904-1919*, Livorno 2011

TAMASSIA 2012

M. Tamassia (a cura di), *Quaderni del Gabinetto Fotografico. Primi anni di attività del Gabinetto Fotografico seconda parte: 1904-1922*, Livorno 2012

TAMASSIA 2014

M. Tamassia, *La documentazione delle sculture di Michelangelo nel Gabinetto Fotografico della Soprintendenza Fiorentina*, in RI-CONOSCERE MICHELANGELO 2014, pp. 78-89

TEMPESTI 1994

F. Tempesti, *I Brogi al tempo dei Brogi*, in *AFT*, X, n. 20, Dicembre 1994, pp. 74-77

TEMPESTI 1996

F. Tempesti, *Storiografia dell'arte e fotografia*, in FOTOTECHE E ARCHIVI FOTOGRAFICI 1996, pp. 222-223

THE ORIGINAL COPY 2010

The original copy. Photography of sculpture, 1839 to today, Catalogo della mostra a cura di R. Marcoci (New York, Museum of Modern Art 1 agosto-1 novembre 2010), New York 2010

TOESCA 1902

P. Toesca, *Gli affreschi della Cattedrale di Anagni*, in *Le Gallerie nazionali italiane. Notizie e documenti*, V, 1902, pp. 116-187

TOESCA 1903

P. Toesca, *Ricordi di un viaggio in Italia*, in *L'Arte*, VI, fasc. 3, 1903, pp. 225-250

TOESCA 1904a

P. Toesca, *Notizie Romane. L'Ufficio Fotografico del Ministero della Pubblica Istruzione*, in *L'Arte*, VII, fasc. 1, 1904, pp. 80-82

TOESCA 1904b

P. Toesca, *Notizie dalla Badia di Grottaferrata*, in *L'Arte*, VII, fasc. 3, 1904, pp. 317-323

TOESCA 1904c

P. Toesca, *Il palazzo papale di Viterbo*, in *L'Arte*, VII, fasc. 5, 1904, pp. 510-513

TOESCA 1904d

P. Toesca, *Reliquie d'arte della badia di S. Vincenzo al Volturno*, in *Bullettino dell'Istituto Storico Italiano*, 25, 1904, pp. 1-84

TOESCA 1908

P. Toesca, *Masolino da Panicale*, Bergamo 1908

TOESCA 1911

P. Toesca, *Catalogo delle cose d'Arte e di Antichità d'Italia. 1. Aosta*, Roma 1911

TOESCA 1912

P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milano 1912

TOESCA 1921

P. Toesca, *Sculture fiorentine del Quattrocento*, in *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, 15, 1921, pp. 149-158

TOESCA 1929

P. Toesca, *La pittura fiorentina del Trecento*, Firenze 1929

TOESCA 1932

P. Toesca, *Saper Vedere*, in *Annali della Istruzione Media*, VIII, 1932, pp. 10-15

TOESCA 1938

P. Toesca, *Un capolavoro di Michelangelo: la "Pietà di Palestrina"*, in *Le Arti*, 1, fasc. II, 1938, pp. 105-110

TOESCA 1941

P. Toesca, *Giotto*, Torino 1941

TOESCA 1943-1948

P. Toesca, *Artis Monumenta Photographice Edita*, voll. I-IV, Firenze 1943-1948

TOESCA 1955

P. Toesca, *La Cappella Palatina di Palermo: i mosaici*, Roma 1955

TOESCA 1957

P. Toesca, *Mosaici di San Marco*, Milano 1957

TOESCA 1959

P. Toesca, *Pietro Cavallini*, Milano 1959

TOESCA 1966

P. Toesca, *Pittura e miniatura in Lombardia*, Torino 1966

TOESCA 2011

Pietro Toesca all'Università di Torino. A un secolo dall'istituzione della cattedra di Storia dell'arte medievale e moderna 1907-1908/2007-2008, Atti della giornata di studi a cura di F. Crivello (Torino, 17 ottobre 2008), Alessandria 2011

TOESCA 2020

Pietro Toesca a Roma e la sua eredità, Atti del convegno a cura di N. Barbolani di Montauto - M. Gianandrea - S. Pierguidi - M. Ruffini (Roma, 7-8 aprile 2017), Roma 2020

TOMASSINI 1987a

L. Tomassini, *Gli Alinari e l'editoria fotografica in Italia fra Ottocento e Novecento. Primi appunti per una ricerca*, in *AFT*, III, n. 5, 1987, pp. 59-71

TOMASSINI 1987b

L. Tomassini, *Gli Alinari e l'editoria fotografica in Italia fra Ottocento e Novecento. Parte seconda*, in *AFT*, III, n. 6, 1987, pp. 62-71

TOMASSINI 2012

L. Tomassini, *La costruzione dell'immagine fotografica dell'Italia unita, fra pubblico e privato: i grandi fotografi editori del XIX secolo*, in A. Ragusa (a cura di), *La Nazione allo specchio*, Roma 2012, pp. 193-224

TOMASSINI 2015

L. Tomassini, *Igino Benvenuto Supino e gli Alinari: appunti per uno studio sui rapporti fra fotografi editori e storici dell'arte*, in *I Supino: una dinastia di ebrei pisani fra mercatura, arte, politica e diritto (secoli XVI-XX)*, Atti del convegno a cura di F. Angiolini - M. Baldassarri (Pisa, 26-27 maggio 2014), Pisa 2015, pp. 147-156

TROTTA 2006

A. Trotta, *Berenson e Lotto: problemi di metodo e di storia dell'arte*, Napoli 2006

TURIO 1999

F. Turio, *A Venezia il grande archivio di Osvaldo Böhm*, in *Fotostorica*, n. 2, marzo 1999, pp.23-24

VALENTE 1986

D. Valente, *Carlo Brogi: l'impegno polemico di un professionista*, in *Fotologia*, n. 5, 1986, pp. 24-35

VALERI 1992

S. Valeri, *La fototeca di Adolfo Venturi e il nuovo Archivio Storico Fotografico*, in VENTURI 1992, pp. 73-82

VALERI 1994

S. Valeri, *La Fototeca di Adolfo Venturi e il nuovo archivio storico-fotografico*, in *BTA - Bollettino Telematico dell'Arte*, 11 luglio 2000, n. 4 (ottobre 1994), pp. 1-16

VALERI 1995

S. Valeri, *Adolfo Venturi all'Università di Roma. Regesti e annotazioni sui primi anni di vita della scuola venturiana (1890-1931)*, in AGOSTI 1995a, pp. 101-127

VALERI 1996

S. Valeri, *L'iconografia del frontespizio de La R. Galleria Estense in Modena di A. Venturi*, in VENTURI 1996, pp. 77-89

VALERI 1997a

S. Valeri, *La memoria riprodotta*, Roma 1997

VALERI 1997b

S. Valeri, *Adolfo Venturi e Melozzo da Forlì*, in *Le due Rome del Quattrocento. Melozzo, Antoniazio e la cultura artistica del '400 romano*, Atti del convegno internazionale di studi a cura di S. Valeri - S. Rossi (Roma, 21-24 febbraio 1996), Roma 1997, pp. 55-64

VALERI 1999

S. Valeri, *L'Archivio Storico Fotografico dell'Istituto di Storia dell'arte de "La Sapienza" a Roma*, in SERENA 1999, vol. II, pp. 275-284

VALERI 2002

S. Valeri, *Adolfo Venturi e l'editoria per l'arte tra decoratori, fotografi e pittori*, in *Storia dell'arte*, n. 103, 2002, pp. 67-82

VALERI 2004a

S. Valeri, *Materiali per una storia della storiografia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi*, Napoli 2004

VALERI 2004b

S. Valeri, *Fotografia e critica d'arte nell'Ottocento. Adolfo Venturi, Domenico Gnoli e l'"Archivio Storico dell'Arte"*, in *Gioacchino di Marzo e la critica d'arte in Italia*, Atti del convegno (Palermo, 15-17 aprile 2003), Bagheria 2004, pp. 292-300

VALERI 2006a

S. Valeri (a cura di), *Adolfo Venturi: la bibliografia, 1876-1941*, Roma 2006

VALERI 2006b

S. Valeri, *Adolfo Venturi e gli studi sull'arte*, Roma 2006

VALERI 2008a

S. Valeri (a cura di), *Bibliografia di Lionello Venturi*, in *Storia dell'arte*, allegato al n. 121, 2008

VALERI 2008b

S. Valeri, *I volumi della Storia dell'arte italiana*, in VENTURI 2008, pp. 37-42

VALERI 2012

S. Valeri, *La storia critica dell'arte nel magistero di Lionello Venturi*, Roma 2012

VALERI 2014

S. Valeri (a cura di), *Lungo le vie del giudizio nell'arte. I materiali dell'Archivio di Lionello Venturi nella Sapienza Università di Roma*, Roma 2014

VALERI 2018a

S. Valeri, *Adolfo Venturi e la palingenesi dell'immagine nel libro d'arte*, in FOTOTECA VENTURI 2018, pp. 95-102

VALERI 2018b

S. Valeri, *Lionello Venturi e il rinnovamento della critica dell'arte in Italia*, in *Laboratorio de Arte*, 30, 2018, pp. 419-438

VALERI 2021a

S. Valeri, *Per una storia di Storia dell'arte nella Sapienza a Roma: l'insegnamento, la cattedra, l'Istituto, il Dipartimento (dalle origini al 1963)*, in A. M. D'Achille - A. Iacobini - P. F. Pistilli (a cura di), *Domus Sapienter Staurata. Scritti di storia dell'arte per Marina Righetti*, Milano 2021, pp. 858-864

VALERI 2021b

S. Valeri, *Per una storia di Storia dell'arte nella Sapienza a Roma 2. Dall'Istituto al Dipartimento*, in S. Valeri (a cura di), *Quaderni dell'Archivio di Lionello Venturi 2. Studi e ricerche di storia e critica dell'arte*, Roma 2021, pp. 7-20

VALERI - BRANDOLINI 2001

S. Valeri - R. Brandolini, *L'archivio di Lionello Venturi*, Milano 2001

VALTORTA 2008

R. Valtorta, *Il pensiero dei fotografi. Un percorso nella storia della fotografia dalle origini a oggi*, Milano 2008

VANNUCCI 1858

A. Vannucci, *Disegni di Raffaello riprodotti in fotografia dai Fratelli Alinari e pubblicati da Luigi Bardi*, in *Rivista di Firenze e Bollettino delle Arti del Disegno*, anno II, novembre 1858, pp. 309-311

VASARI 1910

A. Vasari, *Catalogo Roma, Napoli, Venezia, etc., Fotografia Editrice Artistica, Cav. Uff. A. Vasari*, Roma 1910

VASARI 1991

I Vasari: una "dinastia" di fotografi a Roma dal 1875 al 1991, Catalogo della mostra a cura di B. Tellini Santoni (Roma, Biblioteca Vallicelliana 1991), Roma 1991

VENTURI 1878

A. Venturi, *Le belle arti a Modena. Osservazioni critiche*, Modena 1878

VENTURI 1882

A. Venturi, *La R. Galleria Estense in Modena*, Modena 1882

VENTURI 1885

A. Venturi, *La Galleria Nazionale di Londra illustrata da Braun e C.*, in *L'Italia Artistica Illustrata*, anno III, n. 4, 1885, p. 67

VENTURI 1886

A. Venturi, *Fotografie Braun*, in *L'Italia Artistica Illustrata*, anno IV, n. 4, 1886, p. 64

VENTURI 1888a

A. Venturi, *Il "Cupido" di Michelangelo*, in *Archivio Storico dell'Arte*, I, fasc. 1, 1888, pp. 1-13

VENTURI 1888b

A. Venturi, *Gian Cristoforo Romano*, in *Archivio Storico dell'Arte*, I, fasc. 3, 1888, pp. 49-59

VENTURI 1888c

A. Venturi, *Di un medaglista sconosciuto del Rinascimento*, in *Archivio Storico dell'Arte*, I, fasc. 3, 1888, pp. 74-76

VENTURI 1888d

A. Venturi, *Sperandio da Mantova*, in *Archivio Storico dell'Arte*, I, fasc. 10, 1888, pp. 385-397

VENTURI 1888e

A. Venturi, *Cesare Maccari e le sue pitture nella sala del Senato*, in *Archivio Storico dell'Arte*, I, fasc. 11, 1888, pp. 439-443

VENTURI 1888f

A. Venturi, *Nuova pubblicazione della ditta Braun di Dornach*, in *Archivio Storico dell'Arte*, I, fasc. 11, 1888, p. 465

VENTURI 1888g

A. Venturi, *Pubblicazioni della ditta Braun*, in *Archivio Storico dell'Arte*, I, fasc. 1, 1888, pp. 52-53

VENTURI 1890a

A. Venturi, *In qual modo le Deputazioni e Società di storia patria possano venire in aiuto al R. Governo nella compilazione del Catalogo generale dei monumenti e degli oggetti d'arte del Regno*, in *Archivio storico italiano*, s. 5, vol. 6, 1890, pp. 84-92

VENTURI 1890b

A. Venturi, *La Galleria del Campidoglio*, Roma 1890

VENTURI 1890c

A. Venturi, *La Galleria Vaticana*, Roma 1890

VENTURI 1890d

A. Venturi, *La Farnesina*, Roma 1890

VENTURI 1891

A. Venturi, *La Regia Galleria Pitti in Firenze*, Dornach - Parigi 1891-1893

VENTURI 1892

A. Venturi, *Catalogo dei monumenti*, in *Archivio Storico dell'Arte*, V, fasc. 5, 1892, pp. 363-364

VENTURI 1893a

A. Venturi, *Le Gallerie di Roma*, Dornach - Parigi 1893-1895

VENTURI 1893b

A. Venturi, *La Regia Accademia di Belle Arti in Firenze*, Dornach - Parigi 1893-1894

VENTURI 1893c

A. Venturi, *Il Museo e la Galleria Borghese*, Roma 1893

VENTURI 1894a

A. Venturi, *L'arte emiliana (al Burlington Fine-Arts Club di Londra)*, in *Archivio Storico dell'Arte*, VII, fasc. 2, 1894, pp. 89-106

VENTURI 1894b

A. Venturi, *The Venetian Painters of the Renaissance*, in *Nuova Antologia. Rivista di Lettere, Scienze ed Arti*, serie III, n. 135, fasc. XI, giugno 1894, pp. 566-567

VENTURI 1896

A. Venturi, *Tesori d'arte inediti di Roma*, Roma 1896

VENTURI 1898a

A. Venturi, *La Derelitta*, in *L'Arte*, I, fasc. 3-5, 1898, p. 212

VENTURI 1898b

A. Venturi, *Disegni del Pinturicchio per l'appartamento Borgia in Vaticano*, in *L'Arte*, I, fasc. 1-2, 1898, pp. 32-43

VENTURI 1898c

A. Venturi, *Arte Contemporanea*, in *L'Arte*, I, fasc. 3-5, 1898, pp. 172-173

VENTURI 1898d

A. Venturi, *Il maestro del Correggio*, in *L'Arte*, I, fasc. 6-9, 1898, pp. 279-303

VENTURI 1898e

A. Venturi, *Miscellanea. Fotografie*, in *L'Arte*, I, fasc. 1-2, 1898, pp. 85-86

VENTURI 1898f

A. Venturi, *Miscellanea. Fotografie*, in *L'Arte*, I, fasc. 3-5, 1898, pp. 214-215

VENTURI 1899a

A. Venturi, *La Regia Galleria dell'Accademia delle Belle Arti in Venezia*, Dornach - Parigi - New York 1899

VENTURI 1899b

A. Venturi, *La Galleria della Regia Pinacoteca Palazzo Brera in Milano*, Dornach - Parigi - New York 1899

VENTURI 1900a

A. Venturi, *La Madonna. Svolgimento artistico delle rappresentazioni della Vergine*, Milano 1900

VENTURI 1900b

A. Venturi, *La Galleria Crespi in Milano. Note e raffronti*, Milano 1900

VENTURI 1900c

A. Venturi, *Congresso internazionale di storia comparata a Parigi*, in *L'Arte*, III, fasc. 9, 1900, p. 336

VENTURI 1901-1940

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, voll. 1-XI, Milano 1901-1940

VENTURI 1902a

A. Venturi, *Per fatto personale*, in *L'Arte*, V, 1902, fasc. 1, pp. 32-33

VENTURI 1902b

A. Venturi, *Studii sul Correggio*, in *L'Arte*, V, 1902, fasc. 4, pp. 353-369

VENTURI 1902c

A. Venturi, *La Madone. Représentations de la Vierge dans l'art italien*, Parigi 1902

VENTURI 1904a

A. Venturi, *La scultura senese nel Trecento*, in *L'Arte*, VII, fasc. 3, 1904, pp. 209-222

VENTURI 1904b

A. Venturi, *La mostra dell'antica arte senese*, in *L'Arte*, VII, fasc. 2, 1904, pp. 184-185

VENTURI 1904c

A. Venturi, *Miscellanea. Di alcune opere di scultura a Parigi*, in *L'Arte*, VII, fasc. 5, 1904, pp. 469-477

VENTURI 1905

A. Venturi, *Atlanti per uso dell'insegnamento nelle scuole di storia dell'arte medioevale e moderna*, in *Atti del congresso internazionale di scienze storiche* (Roma, 1-9 aprile 1903), vol. VII (storia dell'arte), Roma 1905, pp. 45-46

VENTURI 1906

A. Venturi, *Le "vele" di Assisi*, in *L'Arte*, IX, 1906, pp. 19-34

VENTURI 1907

L. Venturi, *Le origini della pittura veneziana*, Venezia 1907

VENTURI 1908a

A. Venturi, *La Basilica di Assisi*, Roma 1908

VENTURI 1908b

A. Venturi, *Le opere de' pittori ferraresi del '400 secondo il catalogo di Bernardo Berenson*, in *L'Arte*, XI, fasc. 5, 1908, pp. 419-432

VENTURI 1908c

A. Venturi, *Di Gian Battista Cavalcaselle: conferenza di Adolfo Venturi tenuta in Legnago il 14 luglio 1907*, Legnago 1908

VENTURI 1910

A. Venturi, *L'opera dei grandi artisti italiani raccolta da Corrado Ricci. I. Pier della Francesca*, in *L'Arte*, XIII, fasc. 4, 1910, pp. 317-318

VENTURI 1913

L. Venturi, *Giorgione e il giorgionismo*, Milano 1913

VENTURI 1914

A. Venturi, *L'enseignement de l'histoire de l'art en Italie*, in *Revue de Synthèse Historique*, n. 82, Février 1914, pp. 91-97

VENTURI 1915a

L. Venturi, *A traverso le Marche I*, in *L'Arte*, XVIII, fasc. 1, 1915, pp. 1-28

VENTURI 1915b

L. Venturi, *A traverso le Marche II*, in *L'Arte*, XVIII, fasc. 2, 1915, pp. 172-208

VENTURI 1916

A. Venturi, *La cupola del Duomo di Parma*, in *L'Arte*, XIX, fasc. 2, 1916, pp. 72-87

VENTURI 1919

L. Venturi, *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci*, Bologna 1919

VENTURI 1921a

A. Venturi, *Il Botticelli interprete di Dante*, Firenze 1921

VENTURI 1921b

A. Venturi, *Luca Signorelli interprete di Dante*, Firenze 1921

VENTURI 1921c

A. Venturi, *Guida alle gallerie di Roma (per i suoi allievi di storia dell'arte)*, Roma 1921

VENTURI 1922a

A. Venturi, *Piero della Francesca*, Firenze 1922

VENTURI 1922b

A. Venturi, *Luca Signorelli*, Firenze 1922

VENTURI 1923a

A. Venturi, *Antonello da Messina: conferenza di Adolfo Venturi al circolo artistico Antonello in Messina, 11 febbraio 1923*, Messina 1923

VENTURI 1923b

A. Venturi, *Antonello da Messina*, in *L'Arte*, XXVI, fasc. 2, 1923, pp. 124-131

VENTURI 1923c

L. Venturi, *Da un viaggio a Londra*, in *L'Arte*, XXVI, fasc. 4, 1923, pp. 264-276

VENTURI 1924

A. Venturi, *L'arte italiana. Disegno storico*, Bologna 1924

VENTURI 1925a

A. Venturi, *Botticelli*, Roma 1925

VENTURI 1925b

A. Venturi, *Giulio Cantalamessa*, in *Roma*, anno III, fasc. 6, Roma 1925, pp. 1-11

VENTURI 1926a

A. Venturi, *Michelangelo*, Roma 1926

VENTURI 1926b

A. Venturi, *La Cappella Sistina*, Roma 1926

VENTURI 1926c

A. Venturi, *Il Correggio*, Roma 1926

VENTURI 1926d

L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Bologna 1926

VENTURI 1926e

L. Venturi, *La Collezione Gualino*, Torino - Roma 1926

VENTURI 1926f

L. Venturi, *L'insegnamento della storia dell'arte nei licei classici*, in *Annali della Istruzione Media*, anno II, quaderno II, 25 ottobre 1926, pp. 97-

VENTURI 1927a

A. Venturi, *Memorie autobiografiche*, Milano 1927

VENTURI 1927b

A. Venturi, *Studi dal vero attraverso le raccolte artistiche d'Europa*, Milano 1927

VENTURI 1927c

A. Venturi, *La biblioteca di Sir Robert Witt*, in *L'Arte*, XXX, 1927, pp. 239-251

VENTURI 1928a

A. Venturi, *Veronese*, Milano 1928

VENTURI 1928b

A. Venturi, *Giovanni Pisano: la vita e l'opera*, Bologna 1928

VENTURI 1928c

A. Venturi, *Ancora sulla biblioteca di Sir Robert Witt*, in *L'Arte*, XXXI, 1928, pp. 193-206

VENTURI 1929a

A. Venturi, *Frauenbildnisse von Antonio Pollaiolo*, in *Pantheon*, Monaco 1929, pp. 12-15

VENTURI 1929b

L. Venturi, *Pretesti di critica*, Milano 1929

VENTURI 1930

A. Venturi, *Eine Madonna von Francesco Del Cossa*, in *Pantheon*, Monaco 1930, p. 249

VENTURI 1935a

A. Venturi, *Galasso Ferrarese*, in *Pantheon*, Monaco 1935, pp. 338-342

VENTURI 1935b

A. Venturi, *Note di viaggio*, in *RICCI* 1935, p. 215

VENTURI 1935c

L. Venturi, *L'Impressionismo*, in *L'Arte*, n.s., vol. VI, anno XXXVIII, n. 2, 1935, pp. 118-149

VENTURI 1935d

L. Venturi, *Cézanne*, in *L'Arte*, n.s., vol. VI, anno XXXVIII, n. 4, 1935, pp. 298-324

VENTURI 1935e

L. Venturi, *Cézanne*, in *L'Arte*, n.s., vol. VI, anno XXXVIII, n. 5, 1935, pp. 383-415

VENTURI 1936a

L. Venturi, *History of art criticism*, New York 1936

VENTURI 1936b

A. Venturi, *Istantanee*, Firenze 1936

VENTURI 1937

L. Venturi, *Botticelli*, Vienna 1937

VENTURI 1939

A. Venturi, *Pisanello*, Roma 1939

VENTURI 1942

A. Venturi, *Leonardo e la sua scuola*, Novara 1942

VENTURI 1944-1946

A. Venturi, *L'ultimo scritto: l'inizio dell'introduzione al vol. XII, p. I della Storia dell'arte*, in *L'Arte*, nuova serie, XVI, anni XLVIII-XLIX, luglio 1944-dicembre 1946, pp. 5-9

VENTURI 1954

L. Venturi, *Piero della Francesca*, Ginevra 1954

VENTURI 1956

A. Venturi, *Epoche e maestri dell'arte italiana*, Bergamo 1956

VENTURI 1959

L. Venturi, *Bernardo Berenson*, in *Commentari Rivista di critica e storia dell'arte*, anno X, 1959, pp. 243-244

VENTURI 1992

Adolfo Venturi e l'insegnamento della Storia dell'Arte, Catalogo della mostra a cura di S. Valeri (Roma, Museo Laboratorio dell'Università La Sapienza 15 dicembre 1992-13 febbraio 1993), Roma 1992

VENTURI 1994

Gli anni modenese di Adolfo Venturi, Atti del convegno (Modena, 25-26 maggio 1990), Modena 1994

VENTURI 1996

Adolfo Venturi e l'insegnamento della Storia dell'Arte, Atti del convegno a cura di S. Valeri (Roma, 14-15 dicembre 1992), Roma 1996

VENTURI 2008

Adolfo Venturi e la Storia dell'Arte oggi, Atti del convegno a cura di M. D'Onofrio (Roma, 25-28 ottobre 2006), Modena 2008

VENTUROLI 2000

P. Venturoli, *Pietro Toesca a Milano e la Pubblica Raccolta Fotografica di Brera*, in BRERA 2000, pp. 36-44

VIAGGIO 2008

S. Viaggio, *Francis Wey. Un contributo alla storia della fotografia*, in *AFT*, XXIV, n. 48, 2008, pp. 26-39

VON SCHLOSSER 1936

J. Von Schlosser, *La storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore*, Bari 1936

WARBURG 1893

A. Warburg, *Sandro Botticellis "Geburt der Venus" und "Frühling": eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*, Amburgo 1893

WARBURG 1904

A. Warburg, *Per un quadro fiorentino che manca all'esposizione dei primitivi francesi*, in *Rivista d'arte*, n. 5, 1904, pp. 85-86

WARBURG 2004

A. Warburg, *La storiografia artistica: una lettera a Adolph Goldschmidt*, in M. Ghelardi (a cura di), *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, I, Torino 2004, pp. 359-364

WARD 2005

M. Ward, *Art in the Age of Visual Culture: France in the 1930s*, in *The Lure of the Object*, Atti del convegno a cura di S. Melville (Williamstown, 30 aprile-1 maggio 2004), New Haven - Londra 2005

WARNKE 2002

M. Warnke (a cura di), *Aby Warburg. Mnemosyne: L'Atlante delle immagini*, Torino 2002

WEDEPOHL 2014

C. Wedepohl, *Bernard Berenson and Aby Warburg. Absolute opposites*, in J. Connor - Waldman L. A. (a cura di), *Bernard Berenson: Formation and Heritage*, Cambridge 2014, pp. 143-169

WILDER - FISCHER-WESTHAUSER - SCHÖGL 2016

K. Wilder - U. Fischer-Westhauser - U. Schögl (a cura di), *Photography in the marketplace*, in *PhotoResearcher*, 25, Vienna 2016

WLHA

J. Wlha, *Verlagswerke*, s.d.

WOLF 2008

G. Wolf, *La Storia dell'arte italiana tra passato e futuro*, in VENTURI 2008, pp. 383-386

WÖLFFLIN 1888

H. Wölfflin, *Renaissance und Barock: eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, Monaco 1888

WÖLFFLIN 1896

H. Wölfflin, *Wie man skulpturen aufnehmen soll*, in *Zeitschrift für bildende Kunst*, VII, 1896, pp. 224-228

WÖLFFLIN 1897

H. Wölfflin, *Wie man skulpturen aufnehmen soll*, in *Zeitschrift für bildende Kunst*, VIII, 1897, pp. 294-297

WÖLFFLIN 1899

H. Wölfflin, *Die Klassische Kunst*, Monaco 1899

WÖLFFLIN 1905

H. Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers*, Monaco 1905

WÖLFFLIN 1917

H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kuns*, Monaco 1917

WÖLFFLIN 2008

H. Wölfflin, *Fotografare la scultura*, Mantova 2008

ZANNIER 1992

I. Zannier, *Sublime fotografia. Il Veneto. Una breve storia*, Venezia 1992

ZANNIER - COSTANTINI 1985

I. Zannier - P. Costantini, *Cultura fotografica in Italia: antologia di testi sulla fotografia, 1839-1949*, Milano 1985

ZANNIER - COSTANTINI 1986

I. Zannier - P. Costantini, *Venezia nella fotografia dell'Ottocento*, Venezia 1986

ZERI 1981

F. Zeri (a cura di), *Storia dell'arte italiana*, vol. 9, II, Torino 1981

ZERI 1995

F. Zeri, *Confesso che ho sbagliato. Ricordi autobiografici di Federico Zeri*, Milano 1995

ZOLA 1896

E. Zola, *Rome, Parigi* 1896

ZOLA 1989

E. Zola, *Diario Romano*, Roma 1989

Siti:

ARCHIVIO LIONELLO VENTURI

<https://saras.uniroma1.it/strutture/archivio-lionello-venturi>

ARCHIVIO STORICO FOTOGRAFICO

<https://saras.uniroma1.it/strutture/archivio-storico-fotografico>

CENTRO ARCHIVISTICO SCUOLA NORMALE SUPERIORE

www.centroarchivistico.sns.it

CIVICO ARCHIVIO FOTOGRAFICO MILANO

www.fotografieincomune.comune.milano.it

DIGILAB

<https://digilab.uniroma1.it/risorse/archivio-storico-fotografico/schede-archivio-storico-fotografico>

FONDAZIONE ZERI

www.fondazionezeri.unibo.it

GRAPHIC ATLAS

www.graphicatlas.org

PATRIMONIO CULTURALE FRIULI VENEZIA GIULIA

<http://www.ipac.regione.fvg.it/>

RETE FOTOTECHE/ARCHIVI FOTOGRAFICI UNIVERSITARI

<http://edvara.infactory.it/fototeche-universitarie154/>

Referenze d'archivio:

ARCHIVIO LIONELLO VENTURI (ALV)

Roma, Università La Sapienza, Dipartimento di Storia, Antropologia, Religioni, Arte e Spettacolo, Archivio Lionello Venturi

ARCHIVIO STORICO ALESSANDRINA (ASA)

Roma, Università La Sapienza, Biblioteca Alessandrina, Archivio Storico

ARCHIVIO STORICO FOTOGRAFICO (ASF)

Roma, Università La Sapienza, Dipartimento di Storia, Antropologia, Religioni, Arte e Spettacolo, Archivio Storico Fotografico

ARCHIVIO STORICO GABINETTO FOTOGRAFICO NAZIONALE (ASGFN)

Roma, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Gabinetto Fotografico Nazionale,

Archivio Storico

ARCHIVIO STORICO GABINETTO NAZIONALE DELLE STAMPE (ASGNS)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Gabinetto Nazionale delle Stampe, Archivio Storico

ARCHIVIO STORICO SAPIENZA (ASS)

Roma, Università La Sapienza, Archivio Storico

BIBLIOTECA ADOLFO VENTURI (BAV)

Roma, Istituto Centrale per il Restauro, Biblioteca Adolfo Venturi

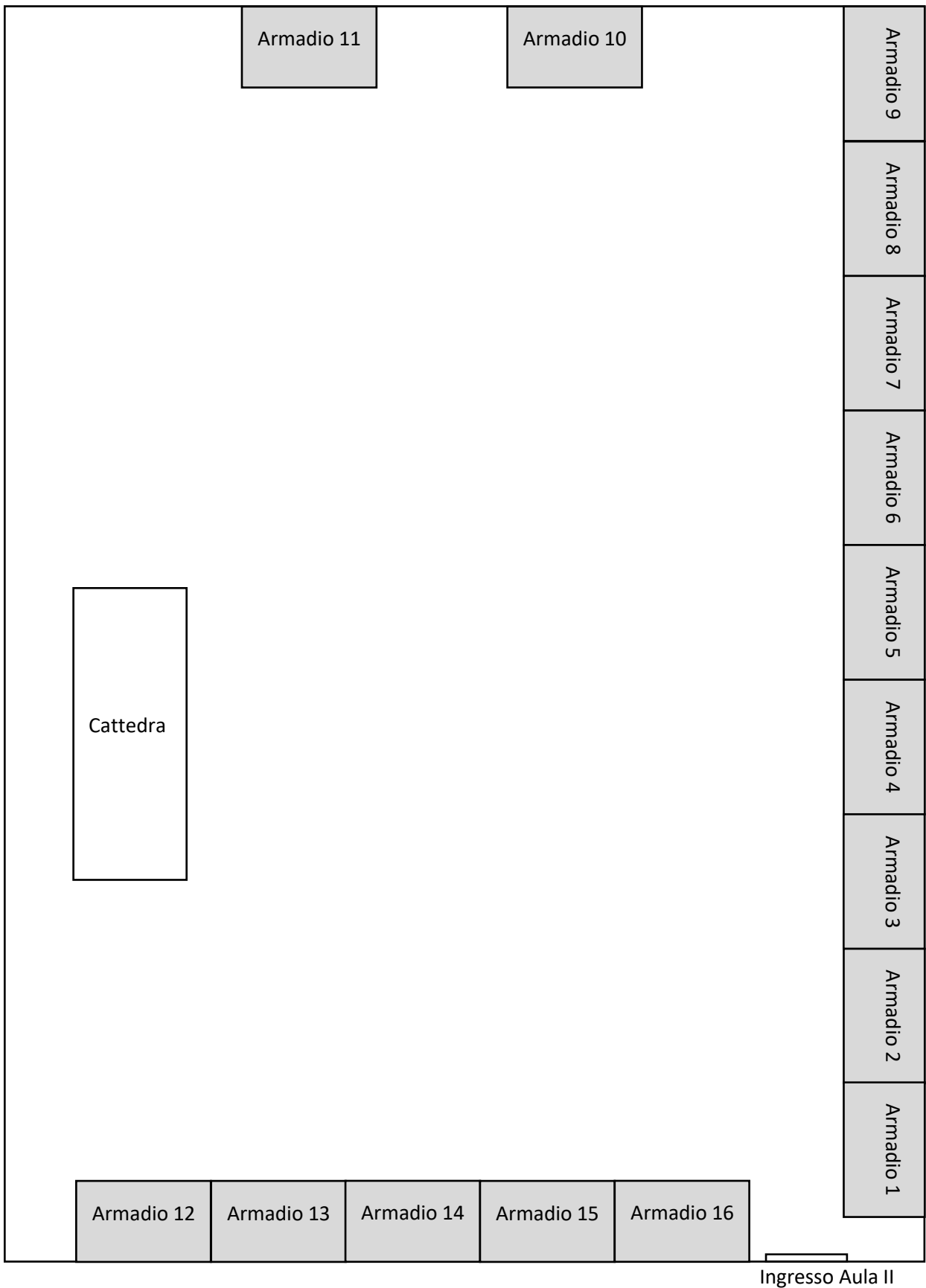
FONDO ADOLFO VENTURI (FAV)

Pisa, Scuola Normale Superiore, Centro Archivistico, Fondo Adolfo Venturi

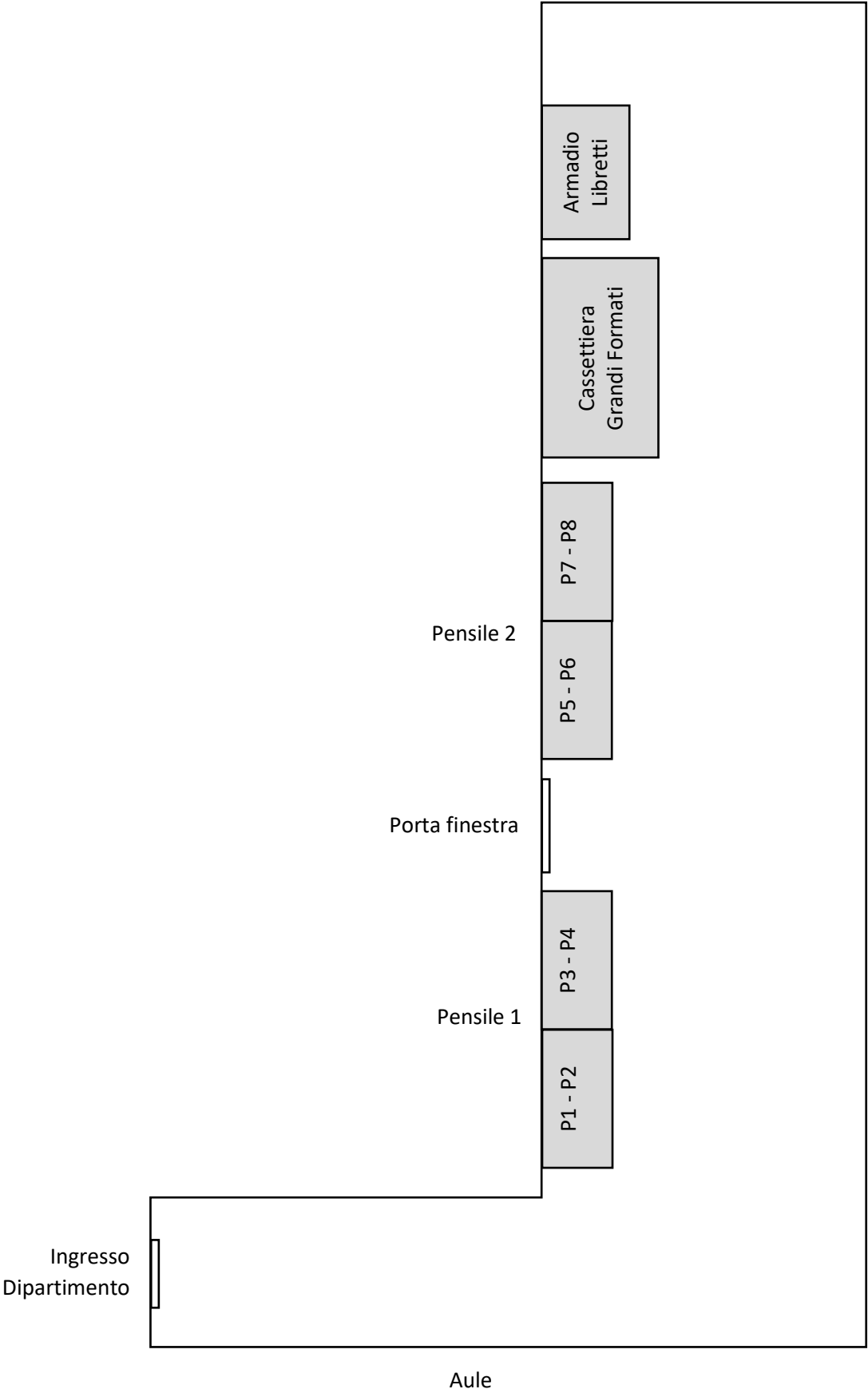
FONDO TOESCA-FOTOGRAFIE (FTF)

Torino, Università degli Studi di Torino, Dipartimento STUDIUM, Biblioteca di Arte Musica Spettacolo, Fondo Toesca-Fotografie

APPENDICE 1 - Mappa dell'Archivio Storico Fotografico
Disposizione degli armadi in Aula II:



Disposizione dell'archivio lungo il corridoio del Dipartimento di Storia dell'arte:



APPENDICE 2 - Presenza dei fotografi all'interno della sezione dei medi formati

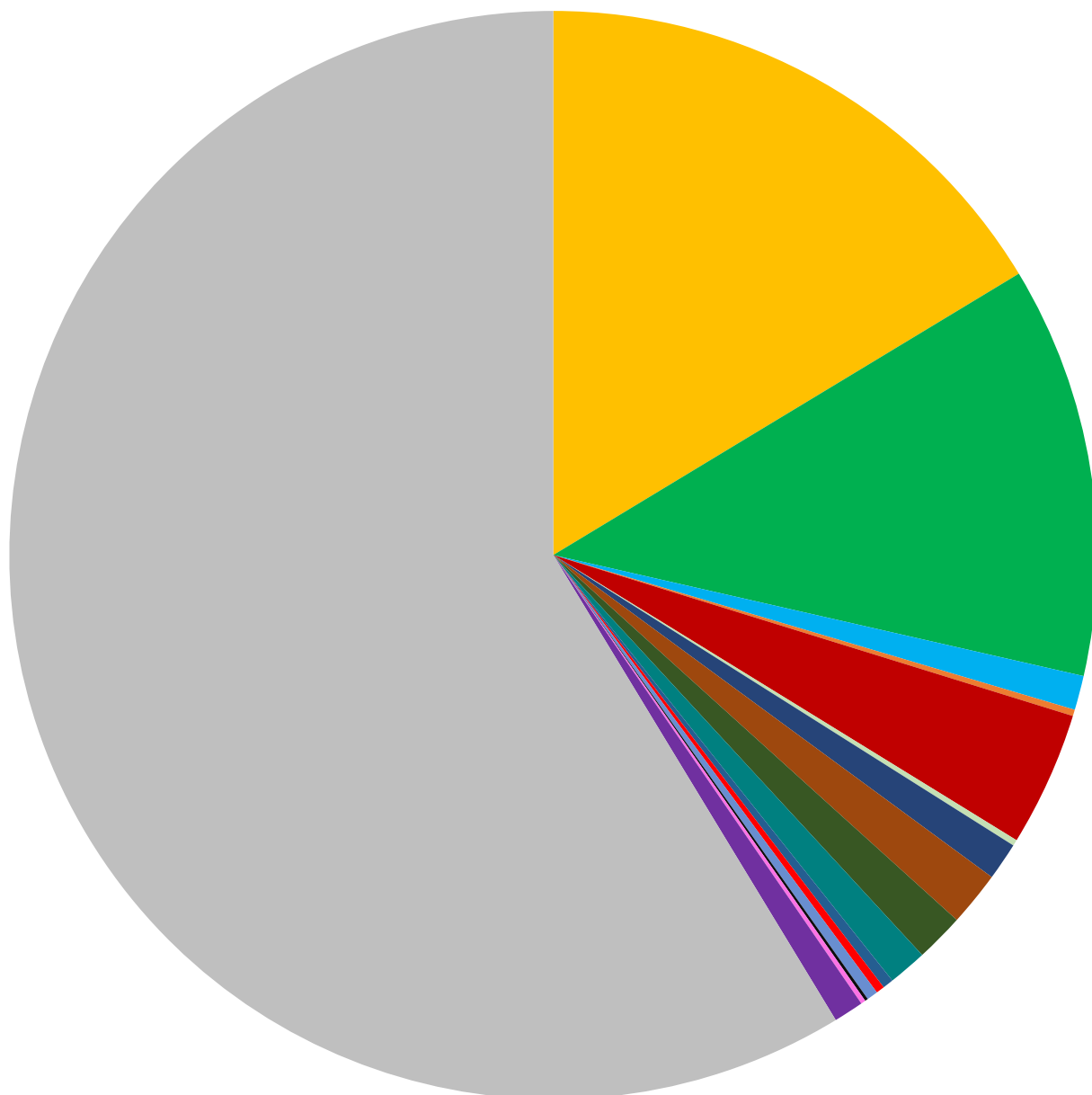
I dati qui riportati sono emersi attraverso l'attività di censimento della sezione dei medi formati dell'Archivio Storico Fotografico svolta nel corso del presente studio. Sulla base dei timbri e delle didascalie individuati sulle fotografie, è stato possibile calcolare per ogni fotografo il numero di positivi presenti, e di conseguenza anche la percentuale della loro presenza rispetto al totale di circa 65.360 fotografie.

All'interno delle 6.686 cartelle che compongono la sezione sono stati rilevati centinaia di autori diversi, si prendono però qui in considerazione solo i nomi più rilevanti per consistenza o per importanza ai fini della ricerca teorica, citati in ordine alfabetico e consistenti complessivamente nel 41,31 % del totale.

I dati sono presentati sia in tabella che attraverso un grafico a torta, in modo da rendere più chiara la rilevanza di ogni fotografo all'interno della sezione. Ad ogni autore è stato assegnato un colore (come da legenda), mentre la restante fetta dell'archivio, composta per la maggior parte da fotografie anonime e in parte anche di altri fotografi minori o di cui sono state individuate solo piccole quantità di immagini, è riportata nel grafico in grigio sotto la voce "altro".

Essendo stati conteggiati manualmente nel corso dello studio, i numeri possono presentare un minimo margine di errore. Come già specificato, sia i numeri che le percentuali si riferiscono unicamente alla sezione dei medi formati, e non alla totalità dell'archivio.

Fotografo	Numero di fotografie	Percentuale
Alinari	10.685	16,35 %
Anderson	7.988	12,22 %
Böhm	668	1,02 %
Braun	122	0,19 %
Brogi	2.614	4 %
Bulloz	120	0,18 %
Ceccato	733	1,12 %
Croci	1.059	1,62 %
Fiorentini	940	1,44 %
Gabinetto Fotografico Nazionale	750	1,15 %
Giraudon	209	0,32 %
Hanfstaengl	166	0,25 %
Istituto Italiano Di Arti Grafiche	215	0,33 %
Orlandini	57	0,09 %
Poppi	89	0,14 %
Villani	579	0,89 %
Altro	38.366	58,69 %



- Alinari
- Böhm
- Brogi
- Ceccato
- Fiorentini
- Giraudon
- Istituto Italiano di Arti Grafiche
- Poppi
- Altro

- Anderson
- Braun
- Bulloz
- Crocì
- Gabinetto Fotografico Nazionale
- Hanfstaengl
- Orlandini
- Villani

APPENDICE 3 - Presenza dei fotografi all'interno della *Storia dell'arte italiana* di Adolfo Venturi

La tabella seguente registra la presenza dei fotografi analizzati nel capitolo V di questo elaborato all'interno della *Storia dell'arte italiana* di Adolfo Venturi, come è noto illustrata con un totale di 18.277 fotoincisioni su 24.069 pagine¹.

I numeri si intendono a partire dal volume IV, nel quale gli autori delle singole illustrazioni sono per la prima volta citati all'interno delle didascalie, e si riferiscono pertanto al totale delle immagini di ogni fotografo pubblicate nel manuale tra il 1906 e il 1940.

I fotografi sono elencati in ordine alfabetico.

Fotografo	Numero di fotografie pubblicate nella <i>Storia dell'arte italiana</i>
Alinari	4.156
Anderson	2.523
Böhm	120
Braun	279
Brogi	923
Ceccato	467
Fiorentini	485
Orlandini	38

¹ Alcuni dei numeri qui elencati sono tratti da BENEDETTI 2011, p. 129, altri sono stati calcolati dalla scrivente (e pertanto potrebbero presentare un minimo margine di errore). Oltre ai nomi citati, sono ovviamente pubblicate all'interno dei 25 tomi che compongono il manuale venturiano fotografie di centinaia di altri autori, tra cui archivi, musei e fotografi minori, non inclusi nel presente regesto.

APPENDICE 4: Il censimento

Nelle prossime pagine è proposto il censimento della sezione dei medi formati dell'Archivio Storico Fotografico prodotto durante la presente ricerca di dottorato, in una versione ridotta al fine di poter rientrare nelle dimensioni della tesi.

Come già spiegato nel corso dell'elaborato, il censimento è stato condotto per cartelle, pertanto ogni riga della tabella che segue corrisponde ad una cartella conservata in archivio. I dati sono disposti in ordine progressivo di armadi e distribuiti in sette colonne, relative ai seguenti campi: armadio, cassetto, numero di cartella, numero di inventario, soggetto, numero di fotografie, autori delle fotografie. Rispetto alla versione integrale, sono assenti i campi inerenti ai timbri Sapienza e alle note, e le colorazioni del campo soggetto relative alla materia di riferimento. Per ogni ulteriore chiarimento in merito all'operazione si rimanda al capitolo II del presente studio.

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
1	67	/	/	Firenze, Pittura su tavola XIII sec	6	5 Alinari
1	67	557	735	Susa, Pittura	5	/
1	67	497	655	Novara, affreschi nel Duomo di S. Siro	17	15 Foto Haus di Mario Salomone (Torino)
1	67	510	668	Intra, Pittura	2	/
1	67	496	654	Novalesa, affreschi	5	/
1	67	479	637	Siena, Pittura su tavola XIII sec	7	/
1	67	495	653	Oleggio, Pittura	10	/
1	67	551	669	Piobesi, Pittura	3	/
1	67	4654	4816	Sezzadio, Pittura	2	/
1	67	/	/	Fidenza, facciata	6	3 Alinari
1	67	/	/	Roma, S. Giorgio in Velabro	23	/
1	67	/	/	Roma, S. Giorgio in Velabro	4	/
1	67	/	/	Sarcofagi Ravennati II (fuori Ravenna)	11	1 Rag. M. Porcellini (Pesaro), 1 Foto Borchi (Faenza), 1 Studio Fotografico- Tecnico P. Belli (Pesaro)
1	67	/	/	Modena e Parma	6	3 Alinari
1	67	/	/	Varie foto umbro-romane restituite ?	60	7 Foto Cine Ciocci (Sassoferrato)
1	67	/	/	Lombardia	21	4 Alinari, 2 Cav. Mario Sansoni (Firenze)
1	67	/	/	/	82	2 Danesi (Roma), 2 Alinari, 2 Fot. R. Paolucci, 1 Fot. G. Fiorini (Pola)
1	67	/	/	/	40	4 Alinari, 2 O. Bohm (Venezia), 3 Anderson
1	67	/	/	Pittura delle Catacombe	27	4 Alinari
1	67	/	/	Roma, scultura	27	5 Alinari, 10 Anderson
1	67	/	/	Scultura tardo-antica	7	2 Fot. Sansaini, 4 Alinari
1	67	/	/	Roma e Lazio	100	/
1	67	/	/	varie?	17	/
1	67	/	/	/	5	/
1	67	/	/	Sarcofagi Ravennati I (a Ravenna)	28	3 Anderson, 11 U. Trapani (Ravenna), 1 Alinari
1	67	/	/	Catacombe della Via Latina	44	/
1	67	/	/	Ferrara, facciata	12	Fotografia Vecchi & Graziani (Ferrara)
1	67	/	/	Emilia Romagna	18	3 Alinari, 1 Fot. Poppi, 1 U. Trapani (Ravenna), 1 Anderson
1	68	1932	2094	Cattedra di Massimiano	49	9 Anderson
1	68	1793	1955	Avori XVI sec	1	Anderson
1	68	1879	2041	Avori islamici e "orientali"	4	3 Brogi
1	68	1795	1957	Avori gotici italiani	20+ 2 dopponi	2 Alinari, 1 Avv. Secondo Pia (Torino), 4 A. G. phot, 1 Gigi Bassani (Milano)
1	68	1881	2043	Avori bizantini	5	4 A. Giraudon phot
1	68	1935	2097	Avori	58	22 U. Trapani (Ravenna), C.T. Thompson, 7 A. Giraudon phot, 5 Alinari
1	68	1933	2095	Avori gotici francesi	18	2 Alinari, 34 A. Giraudon phot (Parigi)
1	68	1934	2096	Avori Bizantini sec VI- XIII	62	2 Danesi (Roma), 9 A. Giraudon Parigi), 1 Alinari
1	68	1794	1956	Avori dal sec XV in poi	15	1 Alinari
1	68	1883	2045	Civdale, Museo, Avori	1	1 O. Bohm (Venezia)
1	69	4339	4501	Serra Luigi	1	/
1	69	4356	4518	Soggi Nicolo	3 + 1 doppone	3 Alinari
1	69	2574	2736	Serodine	2	1 J. Roig (Carrara), 1 Alinari
1	69	4337	4499	Pedro Serra	1	/
1	69	4352	4514	Sodoma	33	19 Anderson
1	69	4247	4409	Santi di Tito (scuola)	63	25 Alinari, 10 Anderson, 1 tavola W. Spemann
1	69	2930	3092	Silva F.	3	3 Alinari
1	69	1231	1389	Sivestro dell'Aquila	7 + 2 dopponi	/
1	69	1230	1388	Silvio da Fiesole	1	Alinari
1	69	4348	4510	Simi Filadelfio	1	Anderson
1	69	1610	1775	Serlio	5	2 Photo Andrè Durand
1	69	4345	4507	Signorelli Luca e scuola	16	6 Alinari, 1 Cav. Mario Sansoni (Firenze), 1 Anderson
1	69	2931	3093	Giacomo Serpotta	32 + 2 dopponi	15 Brogi, 2 G. Incorpora (Palermo), 3 Alinari

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
1	69	4358	4520	Solario Andrea	51	2 W. Gernsheim (Londra), 2 tavole W. Spemann, 22 Anderson, 1 Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo), 1 Braun, 1 V. A. Bruckmann, 1 Dall'Armi (Torino), 2 Brogi, 7 Alinari, 2 Fot. Taramelli (Bergamo), 1 Fot. L. Dubray
1	69	4359	4521	Solario Antonio	23	10 Alinari, 3 Anderson
1	69	4357	4519	Sogliani	18 + 7 doppioni	9 Alinari, 3 Brogi, 1 Braun, 2 Anderson
1	69	1612	1774	Sogliani Giov. Ant.	11	5 W. Gernsheim (Londra), 2 Anderson
1	69	1229	1387	Solari Andrea	2 + 2 doppioni	Alinari
1	69	1228	1386	Crisoforo Solari	11 + 4 doppioni	2 Alinari, 1 Martin Gerlach (Vienna), 1 Ed. Brogi, 1 Fot. Marcozzi (o Lissoni?), 2 Bottega di fotografia Chiolini & Turconi (Pavia)
1	69	4338	4500	Setti Ercole	2	1 Ferruccio Sorgato (Modena), 1 R. Fotografia Cav. Uff. Umberto Orlandini (Modena)
1	69	4333	4495	Sicilante Girolamo da Sermoneta	54 + 1 doppione	5 Anderson, 1 Fotografia Taramelli (Bergamo), 2 Alinari, 1 Ed. Croci
1	69	2568	2730	Siciliani del sec XVII	2	Anderson
1	69	4334	4496	Siciliani del sec XVI	7	1 Brogi
1	69	4335	4497	Siciliani del sec XV	31	/
1	69	2573	2735	Siberechts	1	tavola W. Spemann
1	69	4336	4498	Sguazzella Andrea	1	Alinari
1	69	4349	4511	Lucien Simon	1	tavola W. Spemann
1	69	2567	2729	Simone da Pesaro	1	Alinari
1	69	4350	4512	Simone da Tesido	1	Cav. Mario Sansoni
1	69	2566	2728	Sirani Elisabetta	7	1 Alinari, 1 Anderson, 4 Ed. Croci
1	69	2929	3091	Michelangelo Slodiz	2	/
1	69	2831	2993	Severini	45	Fot. Giacomelli
1	70	531	689	Roma Catacombe	47	1 Alinari
1	70	659	817	Pittura ellenistico-romana	59	3 Anderson, 1 Brogi, 2 Alinari, 3 Orlandini (Modena)
1	70	534	692	Roma, Catacomba in via Latina	53	/
1	70	1329	1487	Balduccio da Pisa	1	/
1	70	3006	3168	Barberini	1	G. Sorgato
1	70	3005	3167	Barile Antonio	1	Lombardi (Siena)
1	70	1335	1496	Barilotti Pietro	3	1 Ed. Croci, 1 Alinari,
1	70	1334	1492	Niccolò Barocelli	3 + 4 doppioni	2 Alinari
1	70	3003	3165	Albert Bartholomè	4	Tavole W. Spemann
1	70	3004	3166	Lorenzo Bartolini	1	1 Alinari
1	70	661	819	Scultura egiziana	14	4 Alinari, 1 Cesare Faraglia, 7 Anderson
1	70	662	820	Pittura vascolare greca	6	/
1	70	1084	1242	Valvassori	3	2 Alinari, 1 Anderson
1	70	1083	1241	Giovanni Vasanzio	4	2 Alinari, 1 Anderson, 1 Brogi
1	70	2999	3161	Bergara F.	1	/
1	70	1331	1489	Antonio Begarelli	15	1 Barbieri Fot., 8 Alinari
1	70	1178	1336	Giuseppe Valadier	2	/
1	70	1082	1240	Antonio Vincenzi	1	Alinari
1	70	977	1135	Girgenti, Tomba di Terone	1	Brogi
1	70	1330	1488	Domenico Beccafumi	8 + 1 doppione	2 Alinari
1	70	3002	3164	Barye	1	tavola W. Spemann
1	70	1332	1490	Bartolomeo Da Campione	1	Brogi
1	70	1333	1491	Bartolomeo Bergamasco	1	Alinari
1	70	664	822	Pittura vascolare etrusca	1	/
1	70	1081	1239	Vitoni	2	2 Alinari
1	70	660	818	Scultura etrusca	8	1 Alinari, 1 Brogi, 5 Anderson
1	70	658	816	Vasi cinesi	2	/
1	70	663	821	Pittura etrusca	12	3 Alinari
1	70	665	823	Ceramica dell'Italia meridionale	2	1 Alinari, 1 Lodovico Herssan (Napoli)
1	70	536	694	Catacombe	43	1 Cesare Faraglia (Roma), 3 F.lli Alinari, 2 Danesi (Roma)
1	70	532	690	Roma, Catacomba in via Latina (3)	26	/
1	70	666	824	Arti minori romane	13	3 Alinari, 2 Anderson, 1 A. Giraudon (Parigi)
1	70	667	825	Arti minori etrusche	2	1 R. Moscioni (Roma)

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
1	71	4353	4515	Sodoma, scuola	16 + 11 doppioni	5 Anderson, 1 Alinari, 1 Fot. Montabone, 1 Fot. Lombardi (Siena), 1 F. Hanfstaengt (Munchen), 1 Braun ?, 1 Roberto Sevardi (Reggio Emilia)
1	71	4350	4513	Sodoma, opere attribuite e seguaci	172	7 W. Gernsheim (Londra), 79 Anderson, 15. Alinari, 27 Lombardi (Siena), 4 G. Brogi, 4 tavole W. Spemann
1	71	/	/	Città di Castello, Palazzo Vitelli a S. Giacomo	1	Brogi
1	71	/	/	Città di Castello, Palazzo Vitelli a S. Giacomo	1	Brogi
1	71	/	/	Città di Castello, Palazzo Vitelli a Porta S. Egidio	1	Alinari
1	71	/	/	Città di Castello, Palazzo Vitelli a Porta S. Egidio	1	Alinari
1	71	/	/	Città di Castello, Palazzo Vitelli a Porta S. Egidio	1	Alinari
1	71	/	/	Città di Castello, Palazzo Vitelli alla cannoniera	1	Brogi
1	71	/	/	Città di Castello, Palazzo Vitelli alla cannoniera	1	Brogi
1	71	/	/	Città di Castello, Villa Graziani	1	Brogi
1	71	/	/	Città di Castello, Villa Graziani	1	Brogi
1	71	/	/	Città della Pieve, Palazzo	1	Federico Ursini fotografo (Todi)
1	71	/	/	Città della Pieve, Palazzo Mazzuoli	1	Federico Ursini fotografo (Todi)
1	71	10467-001	/	Città di Castello, Cattedrale	1	/
1	71	10466	/	Città di Castello, Palazzo Bufalini	1	Brogi
1	71	10468	/	Città di Castello, Palazzo Pubblico	1	/
1	71	10464	/	Civate, Chiesa di S. Pietro e oratorio di S. Benedetto	1	Ediz. Bencini e Sansoni (Firenze)
1	71	/	/	Clitunno, tempietto	1	/
1	71	/	/	Civitavecchia, Fontana sul porto	1	Alinari
1	71	10465 -001	/	Civate, Chiesa di S. Pietro	1	Foto Perogalli
1	71	10465 -002	/	Civate, Chiesa di S. Pietro	1	Ediz. Bencini e Sansoni (Firenze)
1	71	10465 -003	/	Civate, Chiesa di S. Pietro	1	Ediz. Bencini e Sansoni (Firenze)
1	71	10465 -004	/	Civate, Chiesa di S. Pietro	1	Ediz. Bencini e Sansoni (Firenze)
1	71	10465 -005	/	Civate, Chiesa di S. Pietro	1	Ediz. Bencini e Sansoni (Firenze)
1	71	10465 -006	/	Civate, Chiesa di S. Pietro	1	/
1	71	4373	4535	Spagnoli del sec XVI	7	J. E. Bulloz
1	71	4372	4534	Spagnoli del sec XV	24 + 1 doppione	2 Tarasconi Antonio Fotografo (Cagliari)
1	71	1159	1317	B. Spani	6	ARXIV 'MAS' (Barcelona)
1	71	2564	2726	Snyders	3	3 tavole W. Spemann
1	71	4354	4516	Varie?	123	22 Alinari, 35 Anderson, 5 Croci Enea, 1 tavola W. Spemann
1	71	4374	4536	Spanzotti Martino	11	2 Alinari, 1 Augusto Pedrini Fotografo Artistico Industriale (Torino)
1	71	/	/	Giovanni Spagna	33	9 Alinari, 15 Anderson
1	71	/	/	Città di Castello, Pinacoteca	2	/
1	72	350	508	Tuscania, S. Maria Maggiore	11	4 Anderson, 3 Alinari
1	72	/	/	Narni, S. Maria Impensole	9	/
1	72	981	1139	Torre Astura, Anzio	1	/
1	72	782	940	Fossanova, Abbazia	20	14 Alinari
1	72	851	1009	Torre Boacciana	1	Anderson
1	72	192	350	Ferentillo, Scultura	4	/
1	72	951	1109	S. Maria in Vescovio	1	/
1	72	767	925	S. Maria di Faleri	4	3 Alinari
1	72	1005	1163	Valvisciolo, Abbazia	3 + 2 doppioni	3 Alinari
1	72	773	931	Ferentino	3 + 1 doppione	2 Alinari, 1 Brogi
1	72	200	358	Foligno, Sculture, porta principale della Cattedrale	12	1 Anderson, 3 Alinari
1	72	969	1127	Subiaco, S. Scolastica	5 + 8 doppioni	Alinari
1	72	960	1118	Sermoneta	2	1 Alinari
1	72	/	/	Spoletto, Museo Comunale, scultura	24	3 Alinari, 1 Anderson
1	72	473	631	Loreto, pittura XIV sec	1	1 Anderson
1	72	487	645	Macerata, pittura su tavola XIII sec	1	1 Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
1	72	728	886	Montefalco, S. Bartolomeo, scultura	2	/
1	72	934	1092	Sutri, Chiesa di S. Maria del Porto	1	/

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
1	72	/	/	Spoletto, scultura	13	4 Anderson
1	72	10002?	/	Spoletto, S. Pietro, facciata	30	2 Alinari, 7 Anderson
1	72	/	/	S. Martino al Cimino	6	/
1	72	/	/	Tuscania, Arch Sacra	2	1 Alinari
1	72	478	636	Grottaferrata	2	/
1	72	1013	1171	Viterbo, Palazzo dei papi	11	4 Brogi
1	72	354	512	Velletri, portali	1	/
1	72	329	487	Sangemini, scultura	2	/
1	72	327	485	Spello, scultura	2	/
1	72	388	546	Spoletto, Duomo	12	3 Anderson
1	72	338	496	Terni ,scultura	2	/
1	72	326	484	Spoletto, S. Salvatore, scultura	3	1 Anderson
1	72	/	/	Filettino	21	/
1	72	232	397	Orvieto, scultura	5	4 Alinari
1	72	330	488	S. Felice di Narco	2	/
1	72	841	999	Nepi, Castello	2	2 Anderson
1	72	234	392	Narni, Duomo, portali	3	/
1	72	470	628	Fabriano, Pinacoteca	3	/
1	72	/	/	Sangemini	1	/
1	72	126	284	Tuscania, S. Pietro, interno	7	4 Alinari
1	73	/	/	Rotulo di Giosuè	6	/
	73	2010	2172	XIV sec, Min. Italiana Varia	3	1 Alinari
1	73	1311	1469	Milano, "Iliade"	1	/
1	73	1985	2147	Valenciennes 169	3	/
1	73	1961	2123	Valenciennes 502	0	/
1	73	/	/	Roma, miniatura romana XI- XII sec	3	2 Danesi (Roma)
1	73	1320	1478	Perugia, miniatura romana	2	/
1	73	1979	2141	Poitiers 290	2	/
1	73	1313	1471	Paris, Bibbia di Carlo il Calvo	6	/
1	73	1859	2021	Torino, Museo Civico n 3158	7	/
1	73	1312	1470	Rossano Calabro, "Rossanense"	8	/
1	73	317	475	Tours	0	/
1	73	287	445	Troyes 960	12	/
1	73	1308	1466	XIV sec, Min. Senese	2	/
1	73	/	/	Genesi di Vienna	48	/
1	73	576	734	Douri	0	/
1	73	1872	2034	Verdun	0	/
1	73	1968	2130	St. Omer	4	/
1	73	1963	2125	St. Genevieve	3	/
1	73	1969	2131	St. Omer, Vie de St. Omer	0	/
1	73	1987	2149	Boulogne	7	/
1	73	1958	2120	Cambrai 559	0	/
1	73	309	467	Cambrai	2	/
1	73	217	375	Vienna, "Discoride"	4	/
1	73	1960	2122	Amiens	0	/
1	73	1938	2100	Firenze, "Rabula"	20	1 Alinari, 2 Brogi
1	73	/	/	Arras	0	/
1	73	/	/	/	4	/
1	73	1289	1447	Piacenza	1	/
1	73	1972	2134	Perugia, miniatura alto medievale	1	/
1	73	351	509	Città del Vaticano, "Virgilio"	16	/
1	73	4674	4836	Cambrai, M. 386	42	/
1	73	917	1075	Paris, Bibbia di Carlo il Calvo	2	/
1	73	1983	2145	Avranches 50	6	/
1	73	291	449	Paris, Vangelo di Lotario	15	/
1	73	905	1063	Paris, Vangelo di Le Mans	1	/
1	73	1976	2138	Paris, B.N. 265 lat.	1	/
1	73	1986	2148	Paris, B.N. 269 lat.	4	/
1	73	1973	2135	Paris, B.N. 278 lat.	1	/
1	73	1962	2124	Paris, B.N. 294 lat.	5	/
1	73	1980	2142	Paris, B.N. 818 lat.	1	1 Photo B. N.
1	73	915	1073	Paris, B.N. 1141 lat.	2	/
1	73	932	1090	Paris, B.N. 1203 lat.	11	3 Danesi (Roma)
1	73	976?	1074	Paris, B.N. 1428 lat.	12	/
1	73	1292	1450	Padova, "Gaibana"	4	/
1	74	2822	2984	Scipione	10	9 Foto Giacomelli, 1 Alinari
1	74	2572	2734	Goffredo Schalcken	2	1 G. Brogi, 1 tavola W. Spemann
1	74	4488	4326	G. Schaufelein	8 + 1 doppiore	5 Anderson, 2 G. Brogi
1	74	4327	4489	Scharz	1	Anderson
1	74	2577	2732	Sassoferrato	26	1 Brogi, 5 Alinari, 12 Anderson
1	74	4237	4399	Scacco Cristoforo	2	Anderson
1	74	1618	1780	Scamozzi Vincenzo	2	1 Brogi, 1 Giulio Fasolo (Vicenza)
1	74	4236	4398	Scaletti Leonardo	6	2 Alinari, 1 Anderson, 1 Croci
1	74	4235	4397	Scaramazza	3	3 Ed. Croci
1	74	4323	4485	O. Shelmmmer	69	Foto F.lli Guidotti
1	74	4234	4396	Scarsellino	14	3 Anderson, 4 Brogi, 2 Ed. Croci
1	74	4098	4260	Paolo Schiavo	2	1 Alinari

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
1	74	1616	1778	Schiavone	3	1 Anderson, 1 W. Gernsheim (Londra)
1	74	4331	4493	Schiavone Giorgio	4	2 Anderson, 1 Fotografia Reali (Firenze)
1	74	2933	3095	Schiaffino Francesco	0	/
1	74	2932	3094	Andreas Schluter	3	tavole W. Spemann
1	74	4487	4325	Schedoni	39 + 3 doppioni	2 Cav. Uff. U. Orlandini (Modena), 4 Anderson, 6 Ed. Croci, 5 Alinari, 1 Unione Zincografi, 1 M. Pisseri (Parma), 3 Brogi, 1 Ferruccio Sorgato (Modena), 1 W. Gernsheim (Londra)
1	74	4532	4370	Spadaro Marco	10	3 Brogi
1	74	4531	4369	Armando Spadini	14	/
1	74	4530	4368	Spada Simone	1	/
1	74	2934	3096	Schadow	6	4 tavole W. Spemann
1	74	4490	4328	Shaffner	1	tavola W. Spemann
1	74	4238	4400	Scacceri Giov. Antonio	1	/
1	74	2571	2733	Gottlieb Schick	2	tavola W. Spemann
1	74	4321	4433	Schnorr Von Carolsfeld	1	tavola W. Spemann
1	74	4484	4322	Schmittson	1	tavola W. Spemann
1	74	2829	2991	Schidt- Rottluff	17	5 Foto Giacomelli, 12 Foto Ferruzzi
1	74	4482	4320	Martino Schongauer	6	1 Anderson. 1 Thomas E. Marr, 1 Fot. F. Croci, 2 tavole W. Spemann
1	74	4319	4481	Schwind	4	tavole W. Spemann
1	74	4324	4486	Schiavoni Natale	1	Anderson
1	74	4243	4405	Schinkel	26	/
1	74	1609	1771	Spada Lionello	1	W. Gernsheim (Londra)
1	74	2576	2738	Spada Lionello	8	2 Alinari, 2 Anderson
1	74	2611	2773	Spadarino	11	2 Anderson, 1 Alinari
1	74	1069	1227	Antonio Abbondi detto lo Scarpignino	28 + 2 doppioni	9 Cav. P. Fiorentini, 6 Anderson, 11 Alinari
1	75	1614	1776	Scuola senese del XIV sec	1	/
1	75	4342	4504	Serafini Paolo	1	/
1	75	4503	4341	De Serafini Serafino	1	Anderson
1	75	1608	1770	Spagna	1	/
1	75	1160	1318	Spagna Carlo	1	Anderson
1	75	/	/	Sinibaldo Scorza	1	/
1	75	4316	4478	Segatini Giovanni	2	1 Foto Giacomelli, 1 Alinari
1	75	4371	4533	Spagna e collaboratori	81	17 Alinari, 22 Anderson
1	75	4360	5422	Solimena Francesco	7	2 Anderson, 4 Alinari
1	75	2830	2992	Santomaso	17	Foto Giacomelli
1	75	4315	4477	Segna di Bonaventura	18 + 1 doppione	3 Anderson, 9 Alinari
1	75	4249	4411	Santi Giovanni	42	14 Alinari, 1 Fot. Poppi, 1 Brogi, 2 Anderson, 1 Croci Enea, 2 tavole W. Spemann
1	75	4248	4410	Santi di Tito	21	1 Anderson, 3 Alinari, 10 G. Brogi
1	75	4246	4408	Sardi del XV sec	22 + 6 doppioni	3 Alinari
1	75	4332	4494	Senesi del XIV sec	18 + 2 doppioni	1 Mansell?, 2 Anderson, 1 Brogi, 7 Alinari
1	75	2782	2944	Senesi del XIV sec	3	/
1	75	4608	4770	Scultura	9	3 Alinari, 1 Brogi, 3 tavole W. Spemann
1	75	4361	4523	Giovanni Sons	6	Ed. Croci
1	75	2565	2727	G. Seghers	1	/
1	75	2596	2731	Hercules Sergher	1	1 tavola W. Spemann
1	75	1232	1390	Francesco Segala	20 + 1 doppione	3 Alinari, 2 Osvaldo Bohm (Venezia), 1 Foto Danesin (Padova), 1 Cav. P. Fiorentini
1	75	2570	2732	Seekatz	1	tavola W. Spemann
1	75	1233	1391	Seccadenari Ercole	1	Alinari
1	75	4380	4542	Stefano da Ferrara	1	Anderson
1	75	4382	4544	Stefani Sigismondo Dei	2	1 Cav. P. Fiorentini
1	75	2608	2770	Jan Steen	13	11 tavole W. Spemann, 2 Anderson
1	75	4383	4545	Steenwyck Enrico il Vecchio	1	Anderson
1	75	2927	3089	Stati Cristoforo	4 + 1 doppione	2 Alinari
1	75	1156	1314	Stagi Stagio	12 + 5 doppioni	8 Alinari, 2 Brogi
1	75	1610	1772	Solaro Bernardino	1	/
1	75	1234	1392	Scudaniglio Annibale	1	/
1	75	4317	4479	Scotti Gottardo	2	1 Alinari
1	76	1491	1653	Giuliano da Sangallo	20 + 8 doppioni	2 Alinari, 9 Brogi

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
1	76	/	/	Sansovino	119	63 Alinari, 2 Cav. P. Fiorentini, 12 Anderson, 1 W. Gernsheim (Londra), 3 G. Brogi, 2 R. Moscioni (Roma), 5 O. Bohm (Venezia)
1	76	1592	1754	Sangallo (Antonio da) il Giovane	65	16 Brogi
1	76	1590	1752	Aristotele da Sangallo	10	6 Brogi
1	76	1399	1557	Francesco da Sangallo	0	/
1	76	1588	1750	Giov. Batt. da Sangallo	4	/
1	76	1587	1749	Sansovino Andrea	11	3 Brogi
1	76	1226	1384	Paolo Sanquirico	1	Alinari
1	76	4252	4414	Sano di Pietro	26 + 3 doppioni	1 Brogi, 8 Anderson, 9 Ed. Alinari, 1 Danesi (Roma), 1 Foto G. Bencini (Firenze),
1	76	4253	4415	Sanmichele Michele	20 + 7 doppioni	8 Alinari, 3 Cav. P. Fiorentini, 2 Collez. Lotze, 2 Foto Ceserani?, 2 Foto Raffaelli, Arnoni & Moretti (Orvieto)
1	76	4255	4417	Sammachini Orazio	16	3 Alinari, 11 Ed. Croci, 2 G. Negri (Cremona)
1	76	1236	1394	Andrea da Salerno	21	5 Ed. Alinari, 1 Ed. Brogi, 5 Anderson
1	76	/	/	Sansovino	89	41 Alinari, 3 Cav. P. Fiorentini, 14 O. Bohm (Venezia), 1 Paolo Salvati fotografo (Venezia), 1 Anderson, 1 Foto G. Bencini
1	76	3291	3453	Sanchez Coello	3 + 1 doppione	1 tavola W. Spemann, 2 Anderson
1	76	1591	1753	Sangallo (Antonio da) il Vecchio	13	/
1	76	4250	4412	F. Santafede	6	1 Fot.fia Cascianelli, 4 Anderson
1	76	3736	3898	Gerolamo da Santacroce	18	2 Alinari, 2 Anderson, 1 Cav. Gigi Bassani (Milano), 2 Fot. Taramelli, 2 Ediz. Istituto d'Arti Grafiche (Bergamo), 1 Ed. Brogi, 1 Danesi (Roma), 1 Cav. P. Fiorentini
1	76	1227	1385	Girolamo Santacroce	15 + 5 doppioni	5 Anderson, 3 Alinari
1	77	/	/	Trieste	6	Alinari
1	77	10471-001	/	Civate	1	Ediz. Bencini e Sansoni (Firenze)
1	77	4492	4330	Sebastiano del Piombo	89	17 Anderson, 1 Vochieri Fot., 2 W. Gersheim, 5 Alinari, 1 Danesi?, 3 Ed. Brogi, 1 F. Hanfstaengl (Monaco), 1 Braun, 3 tavole W. Spemann
1	77	785	943	Forlì	1	/
1	77	226	384	Monza (scultura)	0	/
1	77	183	341	Colle Val d'Elsa	2	1 Alinari
1	77	225	383	Milano, Sant'Ambrogio, sculture varie	8	3 Alinari
1	77	179	337	Civate	22	10 Ediz. Bencini e Sansoni (Firenze)
1	77	10473?	/	Civate, Chiesa di S. Pietro, ciborio	21	17 Ediz. Bencini e Sansoni (Firenze)
1	77	178	336	Civita Castellana	2 + 4 doppioni	/
1	77	219	377	Lodi, Duomo, sculture	2	/
1	77	10472?	/	Civate, Chiesa di S. Pietro, cripta	23	22 Ediz. Bencini e Sansoni (Firenze), 1 Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo)
1	77	983	1141	S. Giulio D'Orta (scultura)	0	/
1	77	4809	/	Milano, S. Celso	0	/
1	77	209	367	Gravedona (scultura)	1	Cav. Mario Sansoni (Firenze)
1	77	452	610	Civdale, S. Maria in Valle	11	/
1	77	10524	/	Civdale, architettura civile	1	/
1	77	1716	1878?	Città di Castello	3	3 G. Brogi
1	77	1839	2001	Civita Castellana	1	/
1	77	10525-001	/	Clitunno, tempietto	1	/
1	77	10525-002	/	Clitunno, tempietto	1	Scuola d'Arti Grafiche Orfani Impiegati (Spoleto)
1	77	187	345	Cori, Cattedrale	1	Alinari
1	77	224	382	Civdale, S. Maria in Valle	26	12 O. Bohm (Venezia), 5 Fotograf Wilha (Vienna)
1	77	1996	2158	Torcello, Duomo	51	42 O. Bohm (Venezia), 6 Naya (Venezia), 1 Anderson,
1	77	10471-002	/	Civate	1	/
1	77	10470-001	/	Civate	1	Foto Perogalli?
1	77	10470-002	/	Civate	1	Ediz. Bencini e Sansoni (Firenze)

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
1	77	10471-004	/	Civate	1	Ediz. Bencini e Sansoni (Firenze)
1	77	10471-005	/	Civate	1	Foto Perogalli?
1	77	10471-003	/	Civate	1	Ediz. Bencini e Sansoni (Firenze)
1	77	/	/	Collemancio	2	/
1	77	10469?		Civate, Chiesa di S. Pietro, affreschi	35	Ediz. Bencini e Sansoni (Firenze)
1	77	221	379	Mantova, scult	1 + 1 doppione	/
1	78	/	850	Tivoli, S. Silvestro	7	/
1	78	4623	4785	Summaga, Sacello	7	/
1	78	229	387	Tuscania, S. Pietro	17	5 Alinari
1	78	845	1003	Tarquinia, Arch. Sacra	4 + 1 doppione	Brogi
1	78	4753	4915	Summaga, Sacello, affreschi	13	/
1	78	10670	/	Lomello, Battistero	21	4 foto Chiolini?, 3 foto Perogalli?, 5 foto Chiolini (Pavia)
1	78	10724	/	Milano, Duomo	7 + 2 doppioni	3 Brogi, 4 Alinari
1	78	821	579	Milano, Architettura civile	1	Alinari
1	78	596	754	Torcello, Duomo	0	/
1	78	153	311	Torcello, Duomo	0	/
1	78	599	757	Treviso	1	Alinari
1	78	347	505	Torcello, S. Fosca	3	2 Naya (Venezia), 1 Alinari
1	78	835	993	Monza, Architettura civile	2 + 2 doppioni	2 Alinari
1	78	824	982	Moltrasio, Architettura	1	/
1	78	4782	/	Milano, sculture varie	6	1 O. Lissoni
1	78	10669	/	Lomello, Santa Maria Maggiore	19	10 foto Chiolini, 1 foto Chiolini?
1	78	732	890	Montecassino, Abbazia	1	Alinari
1	78	583	741	Spoletto, Sant'Ansano	1	/
1	78	/	/	Spoletto, S. Paolo	2 + 2 doppioni	Anderson
1	78	876	1025	Summaga, Sacello	9	/
1	78	594	753	Torcello, Duomo	0	/
1	78	336	494	Tarquinia, S. Maria in Castello	11	3 Brogi, 2 Alinari, 5 Anderson
1	78	/	/	Rignano Flaminio, S. Abbondio e Abbondanzio	0	/
1	78	581	739	Subiaco, Sacro Speco	1 + 2 doppioni	Brogi
1	78	494	652	Orte, Cattedrale	1	/
1	78	467	625	Ferentillo, affreschi della chiesa	0	/
1	78	493	651	Orvieto, pitt. del XIV sec	1	/
1	78	/	/	Spoletto, SS. Giovanni e Paolo	1	Anderson
1	78	812	969	Lugnano in Teverina, Duomo	3	/
1	78	604	762	Verona	1	Lotze
1	78	972	1130	Tarquinia	3	2 Brogi
1	78	973	1131	Terracina, Cattedrale	3 + 2 doppioni	Alinari
1	78	870	1028	Architettura marchigiana	66	/
1	78	/	/	Tuscania, S. Pietro	12	/
1	78	954	1112	Murano, Duomo	4	3 O. Bohm (Venezia)
1	78	4754	4916	Summaga, Basilica	8	/
1	78	4796?	6828	Torcello, Cattedrale	7	1 O. Bohm (Venezia)
1	78	815	973	Maderno	1 + 1 doppione	Alinari
1	78	817	975	Mantova, architettura	5	Fot. A. Premi
1	78	345	503	Milano, Sant'Ambrogio	5	Alinari
1	79	/	/	Parma, Museo, Duomo, Battistero	125	76 Ed. Croci, 17 Alinari, 1 Pisseri (Parma), 7 Foto Vaghi (Parma)
1	79	718	876	Castel del Rio	1	/
1	79	/	/	Toscana	8	4 Alinari, 2 Foto Lombardi (Siena)
1	79	/	/	Antelami	3	/
1	79	764	922	Dernis	6	/
1	79	/	/	Emilia	8	2 Anderson
1	79	853	1011	Pago	2	/
1	79	10208	/	Borgo San ?	3	2 Alinari
1	79	836	994	Monzoro	1	Carlo Fumagalli Fot.
1	79	/	/	Mustair	81	73 Hans Steiner fotograf (St. Moritz), 1 Ditta Guido Guidotti
1	79	901	1059	Varia	125	15 Alinari, 3 Foto Sebastiani, 4 O. Bohm (Venezia), 2 F.lli Guidotti, 2 Thomas E. Marr, 16 Anderson, 1 Fot. Direz. Turismo?, 1 Tommaso Burato (Zara), 1 Foto Verzzone?, 1 Zecca Ugo (Milano)
1	79	4761	4923	Scultura varia	17	2 Alinari, 1 Anderson
1	79	1829	1991	Verona	3	1 Lotze (Verona), 2 Anderson
1	79	839	997	Napoli	30 + 1 doppione	2 Alinari
1	79	791	949	Giornico	1	/
1	79	4687	4849	Varie (arte bizantina?)	49	2 Alinari, 1 Ed. Croci
1	79	/	/	?	2	/

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
1	79	546	704	Roma, S. Giovanni e Paolo	14	5 Anderson

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
2	53	1317	1475	Miniatura spagnola di XI e XII sec	14	/
2	53	1315	1473	Miniatura tedesca, XI - XIII sec	11	/
2	53	4745	4907	Miniatura irlandese	2	/
2	53	/	/	Milano, Evangelario copertura d'avorio	2	/
2	53	/	/	Fotografie vaganti, XVII sec - Pittura	9	2 ACL (Bruxelles)
2	53	1275	1433	Miniatura Copta	1	1 Danesi (Roma)
2	53	1300	1458	Miniatura persiana	2	2 Anderson
2	53	/	/	Miniatura (da ordinare)	16	2 Danesi (Roma)
2	53	/	/	Miniatura	57	3 Danesi (Roma)
2	53	4621	4783	Sant'Angelo in formis (cancellato)	0	/
2	53	/	/	Miniatura Italia centrale	8	/
2	53	/	/	Miniatura, varie	30	4 Danesi (Roma)
2	53	/	/	Miniatura, Firenze	12	12 W. Gernsheim (Londra)
2	53	/	/	Miniatura, varie	38	1 Danesi (Roma)
2	53	1037	1195	Michelangelo	110	42 Alinari, 23 Brogi, 29 Anderson
2	53	1040	1198	Nigetti Matteo	7	2 Brogi, 2 Anderson, 3 Alinari
2	53	1039	1197	Nanni di Baccio Bigio	5	1 Anderson, 3 Alinari
2	53	312	470	Città del Vaticano, Menologio di Basilio	13	12 Danesi (Roma)
2	53	1297	1455	Miniatura	53	16 Danesi (Roma)
2	53	/	/	Firenze, Laurenziana (pl. XXV,3)	11	2 Studio A. Chelazzi (Firenze), 1 Foto Pastellini & Ciacchi (Firenze)
2	53	1038	1196	Antonio Morandi	16 + 7 doppioni	1 Alinari, 22 Croci (Bologna)
2	53	1044	1202	Giovanni Mormando	2	/
2	53	1035	1193	Lorenzo Marrina	5	3 Fotografia Lombardi (Siena), 1 Alinari
2	53	713	871	Varie architettura	61	6 Brogi, 1 Alinari, 2 A. G. Phot, 2 Croci (Bologna)
2	53	675	833	Urbanistica	1	/
2	53	1041	1199	Raffaello Ogetti	1	1 Anderson
2	53	1042	1200	Ordenez Bartolomeo	2	2 Alinari
2	53	1043	1201	Matteo Nuti	5	2 Alinari, 1 Brogi
2	54	/	/	Ernesto Rogers	23	1 Foto Aragozzini (Milano)
2	54	4263	4425	Savoldo	41	1 Istituto italiano Arti Grafiche (Bergamo), 14 Alinari, 1 Gesellschaft (Berlino), 1 Danesi (Roma), 2 Brogi, 10 Anderson, 1 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 1 J. Lowy (Vienna)
2	54	3070	3232	Bernini	11	5 Alinari, 1 Anderson, 1 Brogi, 2 W. Gernsheim (Londra), 1 Danesi (Roma)
2	54	2575	2737	Daniele Seiter	2	1 Anderson
2	54	/	/	Civita Castellana, Cattedrale Iconostasi 1	1	/
2	54	/	/	Civita Castellana, Cattedrale Iconostasi 2	1	/
2	54	2578	2740	Saraceni Carlo	7 + 7 doppioni	3 Alinari, 1 Anderson
2	54	/	/	Civita Castellana, Cattedrale Iconostasi 1	1	/
2	54	/	/	Civita Castellana, Cattedrale Iconostasi 1	1	/
2	54	/	/	Civita Castellana, Cattedrale Esterno Facciata	1	/
2	54	/	/	Civita Castellana, Cattedrale, esterno, Porta Maggiore	1	/
2	54	/	/	Civita Castellana, Cattedrale, esterno, Porta Maggiore	1	1 Alinari
2	54	/	/	Civita Castellana, esterno, Portico di Facciata	1	1 Alinari
2	54	/	/	Civita Castellana, Cattedrale, esterno, dett. inferiore del campanile	1	/
2	54	/	/	Civita Castellana, Cattedrale, esterno, abside	1	1 Anderson
2	54	4241	4403	Sassetta	10	2 Alinari, 2 Fotografia Lombardi (Siena), Bulloz (Parigi), 1 Anderson,
2	54	4244	4406	Leonardo Da Sarzana	1	1 Anderson
2	54	/	/	Stefano da Verona	1	/
2	54	4355	4517	Spitzweg	3	3 tavole W. Spemann
2	54	1607	1769	Spinelli Parri	18	18 W. Gernsheim (Londra)
2	54	1158	1316	Spinelli Niccolò di Luca	2	1 Alinari
2	54	4375	4537	Speranza Giovanni	4	4 Alinari
2	54	4376	4538	Sperl	1	1 tavola W. Spemann
2	54	2928	3090	Spinazzi Innocenzo	1	1 Anderson
2	54	4239	4401	Jacob Saveryil giovane	1	/

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
2	54	1225	1383	Savin Paolo	3	2 Cav. Pietro Fiorentini
2	54	2821	2983	Savinio	1	1 Foto Giacomelli (Venezia)
2	54	2610	2772	Spolverini	1	/
2	54	2825	2987	Spazzapan	5	3 Foto Giacomelli (Venezia), 2 Studi Fotofast (Bologna)
2	54	4739	4901	Sassu Aligi	5	5 Studi Fotofast (Bologna)
2	54	4343	4505	Senesi del XV e XIV sec	14	2 Alinari, 1 Fotografia Lombardi (Siena), 1 Anderson, 1 O. Böhm, 2 Bulloz (Parigi), 1 Brogi
2	54	4362	4524	Soria	5	5 Anderson
2	54	4242	4404	Giulio Aristide Sartorio	3	1 Anderson
2	54	4245	4407	Sargent	3	2 tavole W. Spemann, 1 Thomas E. Marr
2	54	4313	4475	Semino Andrea	4	1 Comm. V. Aragozzini (Milano)
2	54	4312	4474	Semino Andrea	2	1 Brogi
2	54	4311	4473	Semino Andrea	7	/
2	54	1067	1225	Giuseppe Sardi	1	/
2	54	2823	2985	Semeghini	43	43 Giacomelli (Venezia)
2	54	2609	2771	Stanzioni M.	11	6 Alinari, 3 Anderson
2	54	4363	4525	Giov. Battista Sorci	3	1 Alinari
2	54	4377	4539	Spinello Aretino	78	44 Alinari, 4 Brogi, 5 Anderson
2	54	1842 ?	9004 ?	Alberto Sozio	2	1 Anderson
2	54	4366	4528	Sorri Pietro	8 + 1 doppione	4 Fotografia Lombardi (Siena), 5 Brogi
2	54	4365	4527	H. Martensz Sorgh	1	1 tavola W. Spemann
2	54	2828	2990	Soldati	18	15 Giacomelli (Venezia), 3 Fotofast (Bologna)
2	54	1157	1315	Stagi Lorenzo	2	/
2	54	4384	4546	Stauffer - Bern	1	1 tavola W. Spemann
2	54	4385	4547	Gherardo Stamina	15	6 Anderson, 2 Brogi, 1 Alinari
2	54	4387	4549	Stabile G.	1	1 Fotografia Cascianelli
2	54	4386	4548	Squarcione Francesco	7	4 Anderson, 2 Alinari
2	55	1054	1212	Andrea Palladio	119 + 12 doppioni	30 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 22 Alinari, 17 Luigi Chiovato (Venezia), 4 Foto Ferrini (Vicenza), 14 Fot. Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona), 1 Böhm (Venezia), 3 Anderson
2	55	1344	1502	Benedetto Briosco	5	3 Alinari, 1 Brogi
2	55	1366	1524	Buon (Bon)	18	7 Alinari, 7 Böhm (Venezia), 1 Naya Venezia
2	55	1052	1210	Parigi Giulio	7	1 Anderson, 4 Alinari, 2 Brogi
2	55	1072	1230	Simone del Mosca	1	1 Alinari
2	55	1073	1231	Silvestro dell'Aquila	2	2 Alinari
2	55	1078	1236	Spavento Giorgio	3	3 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
2	55	1328	1486	Agostino Busti detto il Bambaia	19 + 10 doppioni	10 Alinari, 1 Anderson, 2 Paoletti (Milano), 1 Lissoni (Milano), 1 Brogi, 1 Lazzari Cremona (?)
2	55	3007	3169	Bussola Dionigi	3 + 1 doppione	4 Alinari
2	55	1367	1525	Buglioni Santi	28	2 tavole W. Spemann, 25 Alinari
2	55	1346	1504	Brambilla Junior	41	40 Lissoni (Milano)
2	55	1347	1505	Bonvicini Antonio	1	/
2	55	1348	1506	Bono B	1	1 Anderson
2	55	3008	3170	Giov. Tommaso e Francesco Bonazza	4	2 Alinari, 1 Danesi (Roma)
2	55	1080	1238	Giambattista Soria	5	4 Anderson, 1 Alinari
2	55	1068	1226	Scalza Ippolito	1	1 Alinari
2	55	1349	1507	Bonaventura Niccolò	1	1 Brogi
2	55	3009	3171	Luigi Bistolfi	1	/
2	55	1338	1496	Biffi Andrea	5	5 Lissoni (Milano)
2	55	1339	1497	Bianchi Jacopo	4	2 Fot. Trapani
2	55	1340	1498	Biagio da Vairone	4 + 1 doppione	2 Alinari, 2 Brogi
2	55	2996	3158	Berthelot Guglielmo	1	1 Alinari
2	55	1341	1499	Bertini da Firenze	1	1 Alinari
2	55	1342	1500	Fr. Briot	1	1 tavola W. Spemann
2	55	1343	1501	Briosco Andrea d. Il Riccio	13	3 Alinari, 1 Anderson
2	55	1045	1203	Flaminio Ponzio	27	7 Brogi, 11 Alinari, 3 Anderson
2	55	1077	1235	Alessandro Specchi e Fr. De Sanctis	3	2 Alinari, 1 Anderson
2	55	1079	1237	B. Spani	5	/
2	55	1070	1228	I solari	31	1 Ed. Bellotti (Como), 3 Gigi Bassani (Milano), 2 Brogi, 1 Dario Gatti (Milano),
2	55	1071	1229	Francesco Smeraldi	1	1 Alinari

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
2	56	10127(?)	/	G. B. Zelotti	48 + 29 doppioni	3 Anderson, 5 Naya (Venezia), 43 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 1 Brogi, 1 Alinari
2	56	10127(?)	/	Aquileia, Cattedrale, Mosaico del pavimento	1	/
2	56	10127(?)	/	Aquileia, Cattedrale, Mosaico del pavimento	1	/
2	56	10127(?)	/	Aquileia, Cattedrale, Mosaico del pavimento	1	/
2	56	10127(?)	/	Aquileia, Cattedrale, Mosaico del pavimento	1	/
2	56	10127(?)	/	Aquileia, Cattedrale, Mosaico del pavimento	1	/
2	56	10127(?)	/	Aquileia, Cattedrale, Mosaico del pavimento	1	/
2	56	10127(?)	/	Aquileia, Cattedrale, Mosaico del pavimento	1	/
2	56	10127(?)	/	Aquileia, Cattedrale, Mosaico del pavimento	1	/
2	56	10127(?)	/	Aquileia, Cattedrale, Mosaico del pavimento	1	/
2	56	10127(?)	/	Aquileia, Cattedrale, Mosaico del pavimento	1	/
2	56	10127(?)	/	Aquileia, Cattedrale, Mosaico del pavimento	1	/
2	56	10127(?)	/	Aquileia, Cattedrale, Mosaico del pavimento	1	/
2	56	10127(?)	/	Aquileia, Cattedrale, Mosaico del pavimento	1	/
2	56	10127(?)	/	Aquileia, Cattedrale, Mosaico del pavimento	1	/
2	56	10127(?)	/	Aquileia, Cattedrale, Mosaico del pavimento	1	/
2	56	10127(?)	/	Aquileia, Cattedrale, Mosaico del pavimento	1	/
2	56	10127(?)	/	Aquileia, Cattedrale, Mosaico del pavimento	1	/
2	56	10023 (?)	/	Anagni, Cattedrale, esterno	1	/
2	56	10023 (?)	/	Anagni, Cattedrale, esterno	1	/
2	56	10027 (?)	/	Ancona, Chiesa di Sant'Agostino, esterno, portale	1	/
2	56	/	/	Ancona, Chiesa di S. Ciriaco, esterno	1	/
2	56	10043 (?)	/	Andria, Chiesa di S. Agostino, esterno	1	/
2	56	10042 (?)	/	Andria, Chiesa della Porta Santa	1	/
2	56	10042 (?)	/	Andria, Chiesa della Porta Santa	1	/
2	56	10027 (?)	/	Ancona, Chiesa di Sant'Agostino, esterno, portale	1	/
2	56	10027 (?)	/	Ancona, Chiesa di Sant'Agostino, esterno, portale	1	/
2	56	10028 (?)	/	Ancona, Chiesa di S. Ciriaco , interno	2	/
2	56	10028 (?)	/	Ancona, Chiesa di S. Ciriaco, interno	2	/
2	56	10028 (?)	/	Ancona, Chiesa di S. Ciriaco, interno	1	/
2	56	10028 (?)	/	Ancona, Chiesa di S. Ciriaco, frammento del chiostro	1	/
2	56	10028 (?)	/	Ancona, Chiesa di S. Ciriaco, esterno	1	Alinari
2	56	10028 (?)	/	Ancona, Chiesa di S. Ciriaco, interno	1	/
2	56	10041 (?)	/	Andria, Cattedrale, esterno, campanile	1	/
2	56	10015. 002 (?)	/	Arezzo, Chiesa di S.M. della Pieve, interno	1	Brogi
2	56	10115.001 (?)	/	Arezzo, Chiesa di S.M. della Pieve, interno	1	/
2	56	10016 (?)	/	Arezzo, Chiesa di S.M. della Pieve, interno	1	Alinari
2	56	10114. 005 (?)	/	Arezzo, Chiesa di S.M. della Pieve, esterno	1	Alinari

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
2	56	10114.004 (?)	/	Arezzo, Chiesa di S.M. della Pieve, esterno	1	Alinari
2	56	10114.003 (?)	/	Arezzo, Chiesa di S.M. della Pieve, esterno	1	/
2	56	10114.002(?)	/	Arezzo, Chiesa di S.M. della Pieve, esterno	1	/
2	56	10114.001 (?)	/	Arezzo, Chiesa di S.M. della Pieve, esterno	1	Alinari
2	56	10113 (?)	/	Arezzo, Chiesa di S.M. della Pieve, esterno	1	Alinari
2	56	10018 (?)	/	Amalfi, Cattedrale, portico	1	Alinari
2	56	10018 (?)	/	Amalfi, Cattedrale, esterno	1	Alinari
2	56	10018 (?)	/	Amalfi, Cattedrale, portico	1	/
2	56	10018 (?)	/	Amalfi, Cattedrale, interno	2	Ferdinando Lembo (Napoli)
2	56	10018 (?)	/	Amalfi, Cattedrale, chiostro	1	Alinari
2	56	10018 (?)	/	Amalfi, Cattedrale, chiostro	1	Alinari
2	56	10021 (?)	/	Amaseno, Chiesa di S. Lorenzo, esterno	1	Anderson
2	56	/	/	Arezzo, Cattedrale, interno	1	Alinari
2	56	/	/	Arezzo, Chiesa di S. Domenico, chiostro	1	Anderson
2	56	/	/	Arezzo, Cattedrale, interno	1	Alinari
2	56	/	/	Arezzo, Chiesa di S. Domenico, interno	1	Alinari
2	56	/	/	Arezzo, Chiesa di S. Flora e Lucilla, chiostro	1	/
2	56	/	/	Arezzo, Chiesa di S. Francesco, interno	1	/
2	56	10030 (?)	/	Ancona, Chiesa di S. Domenico, interno	1	Fot. Cav. A. Ceccato (Ancona)
2	56	10023 (?)	/	Anagni, Cattedrale, interno	1	/
2	56	10045 (?)	/	Anagni, Porta Principe Umberto	1	Alinari
2	56	10044 (?)	/	Anagni, Palazzo di Bonifacio VIII, esterno	1	/
2	56	10030 (?)	/	Ancona, Chiesa di S. Domenico, interno	1	Fot. Cav. A. Ceccato (Ancona)
2	56	10030 (?)	/	Ancona, Chiesa di S. Domenico, interno	1	Fot. Cav. A. Ceccato (Ancona)
2	56	10038 (?)	/	Ancona, Palazzo Ferretti	11	11 Giannizzi (?)
2	56	/	/	Aquileia, Cattedrale	3	1 Alinari, 1 O. Böhm (Venezia)
2	56	/	/	Arezzo, Cattedrale, esterno	1	/
2	56	/	/	Arezzo, Cattedrale, esterno	1	Alinari
2	56	/	/	Arezzo, Cattedrale, esterno	1	/
2	56	/	/	Arezzo, Cattedrale, esterno	1	/
2	56	/	/	Amelia, Chiesa di S. Francesco	1	R. Moscioni (Roma)
2	56	/	/	Arezzo, Casa Vasari, interno	1	Alinari
2	56	/	/	Arezzo, Casa Vasari, interno	1	Alinari
2	56	10043 (?)	/	Andria, Chiesa di S. Agostino, esterno	1	Alinari
2	56	10019 (?)	/	Amalfi, Convento dei Cappuccini, chiostro	1	Sommer (Napoli)
2	56	10019 (?)	/	Amalfi, Convento dei Cappuccini, chiostro	1	/
2	56	10039 (?)	/	Ancona, Prefettura	1	/
2	56	10039 (?)	/	Ancona, Prefettura	1	/
2	56	/	/	Arezzo, Casa Vasari, esterno	1	/
2	56	/	/	Arezzo, Casa Vasari, interno	3	1 Fot. Cav. A. Ceccato (Ancona)
2	56	/	/	Arezzo, Casa Vasari, interno	1	/
2	57	10399	/	Bari, Panorama (Dal campanile di S. Nicola)	1	/
2	57	10210	/	Bari, Cattedrale	1	/
2	57	10189	/	Barletta, Cattedrale, facciata	1	Alinari
2	57	10189	/	Barletta, Cattedrale, campanile	1	Anderson
2	57	10189	/	Barletta, Cattedrale, facciata, portale	1	Anderson
2	57	10189	/	Barletta, Cattedrale	1	/
2	57	10189	/	Barletta, Cattedrale (S.M. Maggiore)	1	Stab. Fotografico Cesare Capello (Milano)
2	57	10191	/	Bari, Castello Svevo	1	/
2	57	10191	/	Bari, Castello Svevo, esterno, capitello	1	/
2	57	10191	/	Bari, Castello Federiciano, arco ogivale	1	Anderson
2	57	10182	/	Bari, Chiesa di S. Gregorio	1	Fot. Cav. A. Ceccato (Ancona)
2	57	10210	/	Bari, Cattedrale, matroneo	1	/
2	57	10210	/	Bari, Cattedrale, matroneo, bifora	1	/
2	57	10189	/	Barletta, Cattedrale	1	/
2	57	10190	/	Bari, Museo, aquila pulpito cattedrale	1	Alinari

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
2	57	10190	/	Bari, Museo, capitello ciborio cattedrale	1	Alinari
2	57	10183	/	Bari, Chiesa di S. Marco, facciata	1	Alinari
2	57	10188	/	Bari, Chiesa di S. Gregorio, facciata	1	Alinari
2	57	10188	/	Bari, Chiesa di S. Gregorio, facciata	1	Anderson
2	57	10188	/	Bari, Chiesa di S. Gregorio, facciata, finestre	1	Alinari
2	57	10182	/	Bari, Chiesa di S. Gregorio, interno	1	/
2	57	10181	/	Bari, Cattedrale, interno	1	/
2	57	10181	/	Bari, Cattedrale, interno, catini absidali	1	Fot. Cav. A. Ceccato (Ancona)
2	57	10181	/	Bari, Cattedrale, interno, navata centrale	1	Fot. Cav. A. Ceccato (Ancona)
2	57	10193	/	Bari, Basilica di S. Nicola, esterno, capitello semicolonna	1	/
2	57	10193	/	Bari, Basilica di S. Nicola, esterno, finestra absidale	1	/
2	57	10193	/	Basilica di S. Nicola, esterno, Porta dei Leoni	1	Fot. Cav. A. Ceccato (Ancona)
2	57	10193	/	Basilica di S. Nicola, esterno, portale	1	/
2	57	10193	/	Basilica di S. Nicola, esterno, Porta dei Leoni	1	/
2	57	10193	/	Bari, Basilica di S. Nicola, esterno, facciata, portale destro	1	/
2	57	10193	/	Bari, Basilica di S. Nicola, esterno, portale destro	1	Anderson
2	57	10193	/	Bari, Basilica di S. Nicola, esterno, portale maggiore	1	Anderson
2	57	10193	/	Bari, Basilica di S. Nicola, esterno, lato nord	1	/
2	57	10194	/	Bari, Basilica di S. Nicola, interno	1	/
2	57	10194	/	Bari, Basilica di S. Nicola, interno, iconostasi e ciborio	1	/
2	57	10194	/	Bari, Basilica di S. Nicola, interno, cattedra	1	/
2	57	10194	/	Bari, Basilica di S. Nicola, interno, capitello	1	/
2	57	10195	/	Bari, Basilica di S. Nicola, cripta, capitello	1	/
2	57	10195	/	Bari, Basilica di S. Nicola, cripta, capitello	1	Anderson
2	57	10195	/	Bari, Basilica di S. Nicola, cripta, capitello	1	/
2	57	10195	/	Bari, Basilica di S. Nicola, cripta	1	/
2	57	10196	/	Bari, Cattedrale, esterno, esaforato	1	Foto reportage Cav. Michele Ficarelli (Bari)
2	57	10196	/	Bari, Cattedrale, esterno, facciata meridionale	1	/
2	57	10196	/	Bari, Cattedrale, esterno, rosone	1	Anderson
2	57	10196	/	Bari, Cattedrale, esterno, finestra, crociera	1	Anderson
2	57	10196	/	Bari, Cattedrale, esterno, finestra, chimera	1	Anderson
2	57	10196	/	Bari, Cattedrale, esterno, finestra dell'abside	1	Anderson
2	57	10196	/	Bari, Cattedrale, esterno, finestra dell'abside, fregio inferiore	1	/
2	57	10196	/	Bari, Cattedrale, esterno, finestra dell'abside, stipite	1	Anderson
2	57	10036	/	Ancona, Palazzo Benincasa, facciata	1	/
2	57	10036	/	Ancona, Palazzo Benincasa, esterno, finestre	1	/
2	57	10037	/	Ancona, Palazzo degli Anziani, esterno, porta a monte	1	/
2	57	10031	/	Ancona, Chiesa di S. Francesco (est. Portale)	1	/
2	57	10031	/	Ancona, Chiesa di S. Francesco, facciata	1	/
2	57	10037	/	Ancona, Palazzo degli Anziani, esterno, pilastro del portico	1	/
2	57	/	/	Agliate (MI), Basilica di S. Pietro e Battistero	1	Foto Perogalli
2	57	/	/	Agliate (MI), Basilica di S. Pietro, progetto di restauro	2	1 Archivio Storico Lombardo
2	57	/	/	Agliate (MI), Basilica di S. Pietro, progetto di restauro	2	Archivio Storico Lombardo
2	57	/	/	Agliate (MI), Basilica di S. Pietro, progetto di restauro	2	Archivio Storico Lombardo

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
2	57	/	/	Agliate (MI), Basilica di S. Pietro, Pianta	2	/
2	57	/	/	Adria (RO), Duomo, interno, scultura	1	/
2	57	/	/	Adria (RO), Duomo, interno, pittura murale	1	Cav. Mario Sansoni (Firenze)
2	57	/	/	Adria (RO), Duomo, interno, pittura murale	1	/
2	57	10033	/	Ancona, Chiesa di S. M. di Portonovo, interno, cupola	2	/
2	57	10033	/	Ancona, Chiesa di S.M. di Portonovo (int. Navata centrale)	2	/
2	57	10033	/	Ancona, Chiesa di S. M. di Portonovo, esterno	2	/
2	57	10029	/	Ancona, Chiesa di S. Domenico, interno, scultura	1	Fot. Cav. A. Ceccato (Ancona)
2	57	10031	/	Ancona, Chiesa di S. Francesco (est. Portale)	1	Alinari
2	57	10032	/	Ancona, Chiesa di S.M. della Piazza, facciata	1	Alinari
2	57	10032	/	Ancona, Chiesa di S.M. della Piazza, portale	1	Alinari
2	57	10032	/	Ancona, Chiesa di S.M. della Piazza, portale	2	/
2	57	10032	/	Ancona, Chiesa di S.M. della Piazza, portale	1	/
2	57	10032	/	Ancona, Chiesa di S.M. della Piazza, portale	2	/
2	57	10032	/	Ancona, Chiesa di S.M. della Piazza, portale	1	/
2	57	10032	/	Ancona, Chiesa di S.M. della Piazza, portale	2	/
2	57	10032	/	Ancona, Chiesa di S.M. della Piazza, portale	2	/
2	57	10032	/	Ancona, Chiesa di S.M. della Piazza, portale	2	/
2	57	10032	/	Ancona, Chiesa di S.M. della Piazza, portale	2	/
2	57	10032	/	Ancona, Chiesa di S.M. della Piazza, portale	2	/
2	57	10034	/	Ancona, Convento di S. Francesco, interno, porta	1	/
2	57	10034	/	Ancona, Convento di S. Francesco, interno, porta	1	/
2	57	10034	/	Ancona, Convento di S. Francesco, esterno, porta	1	/
2	57	10035	/	Ancona, Loggia dei Mercanti, facciata	1	Anderson
2	57	10035	/	Ancona, Loggia dei Mercanti, facciata	1	/
2	57	10035	/	Ancona, Loggia dei Mercanti, facciata	1	/
2	57	10035	/	Ancona, Loggia dei Mercanti, facciata	1	/
2	57	10035	/	Ancona, Loggia dei Mercanti, facciata	1	/
2	58	844	1002	Norcia, Architettura	2	1 Alinari
2	58	978	1136	Todi, Architettura	4	3 Alinari, 1 Anderson
2	58	339	497	Todi, Duomo (Architettura)	6	4 Alinari, 2 Anderson
2	58	959	1117	Sirmione	1	1 Alinari
2	58	965	1123	Solaro (Milano)	2	/
2	58	992	1150	Trescore	1	1 Alinari
2	58	970	1128	Spello	1 + 1 doppione	/
2	58	976	1134	Terni, Architettura	1	1 Alinari
2	58	/	/	Agliate (MI), Battistero di S. Pietro, sezione e fronte	2	/
2	58	10017	/	Altamura (BA), Cattedrale, esterno, portale	1	Foto reportage Cav. Michele Ficarelli (Bari)
2	58	10017	/	Altamura (BA), Cattedrale, esterno, portale	1	1 Alinari
2	58	10017	/	Altamura (BA), Cattedrale, esterno, campanili	1	/
2	58	10015	/	Almenno, S. Salvatore (BG), Chiesa di S. Giorgio, interno, affreschi	1	Cav. Mario Sansoni (Firenze)
2	58	10015	/	Almenno, S. Salvatore (BG), Chiesa di S. Giorgio, interno, affreschi	1	Cav. Mario Sansoni (Firenze)
2	58	10009	/	Agrigento, Chiesa di S. Niccolò, esterno, facciata	1	Alinari
2	58	10008	/	Agrigento, Chiesa di S. Niccolò, esterno, portale	1	Alinari

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
2	58	10014	/	Alba Fucente (AQ), Chiesa di S. Pietro, interno, ambone	1	/
2	58	10014	/	Alba Fucente (AQ), Chiesa di S. Pietro, interno, navata sinistra	1	/
2	58	10014	/	Alba Fucente (AQ), Chiesa di S. Pietro, interno, iscrizione	1	/
2	58	10017	/	Altamura (BA), Cattedrale, esterno, portale	1	Alinari
2	58	10017	/	Altamura (BA), Cattedrale, esterno, facciata	1	Alinari
2	58	10017	/	Altamura (BA), Cattedrale, sezione trasversale	1	/
2	58	10017	/	Altamura (BA), Cattedrale, esterno, portale	1	Alinari
2	58	/	/	Agliate (MI), Basilica di S. Pietro e Battist., esterno	1	Foto Perogalli
2	58	800	958	Grottaferrata	1	Anderson
2	58	799	957	Gubbio (Architettura)	5 + 1 doppione	1 Alinari
2	58	/	/	Agliate (MI), Battistero di S. Pietro, veduta	1	Foto Perogalli
2	58	10017	/	Altamura (BA), Cattedrale, esterno, rosone	1	Anderson
2	58	10017	/	Altamura (BA), Cattedrale, esterno, porta angioina	1	/
2	58	10017	/	Altamura (BA), Cattedrale, interno, colonna e capitello matroneo	1	/
2	58	10017	/	Altamura (BA), Cattedrale, interno, trifore dei matronei	1	/
2	58	10017	/	Altamura (BA), Cattedrale, interno, capitello	1	/
2	58	10017	/	Altamura (BA), Cattedrale, interno	1	/
2	58	10017	/	Altamura (BA), Cattedrale, interno, capitelli e colonne	2	/
2	58	10017	/	Altamura (BA), Cattedrale, esterno	1	/
2	58	197	355	Fermo (Scultura)	4	2 Fot. Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona), 1 Alinari
2	58	/	/	Agliate (MI), Basilica di S. Pietro, esterno	1	Foto Perogalli
2	58	/	/	Agliate (MI), Basilica di S. Pietro, esterno, absidi	2	/
2	58	/	/	Agliate (MI), Basilica di S. Pietro, interno	1	/
2	58	442	600	Alatri (affreschi del XIV sec.)	8	/
2	58	10010	/	Alatri (FR), Duomo, scultura ambone	1	/
2	58	/	/	Agliate (MI), Basilica di S. Pietro, interno, capitelli cripta	2	/
2	58	/	/	Agliate (MI), Basilica di S. Pietro, capitelli	2	/
2	58	/	/	Agliate (MI), Basilica di S. Pietro, interno	1	Foto Perogalli
2	58	/	/	Agliate (MI), Basilica di S. Pietro, interno, navata sinistra	1	Foto Perogalli
2	58	10017	/	Agliate (MI), Basilica di S. Pietro, interno, matronei	1	/
2	58	10018 (?)	/	Almenno, S. Salvatore (BG), Chiesa di S. Tommaso in Limine	1	Alinari
2	58	10016	/	Almenno, S. Salvatore (BG), Chiesa di S. Tommaso in Limine, esterno	1	Alinari
2	58	/	/	Agliate (MI), Basilica di S. Pietro, interno	1	Foto Perogalli
2	58	/	/	Agliate (MI), Basilica di S. Pietro, Pianta	2	/
2	58	/	/	Albenga (SV), Cattedrale, esterno, facciata	1	Alinari
2	58	/	/	Alcamo (TP), Cattedrale e Campanile, esterno, facciata	1	Brogi
2	58	10011	/	Alatri (FR), Chiesa di S.M. Maggiore, sagrestia, scultura	1	/
2	58	840	998	Narni, Ponte sulla Nera	2	/
2	58	/	/	Sassovino, Abbazia	2	1 Alinari
2	58	10014	/	Alba Fucente (AQ), Chiesa di S. Pietro, interno, iconostasi	1	/
2	58	10013	/	Alba (CN), Duomo, interno, scultura	1	Cav. Mario Sansoni (Firenze)
2	58	10012	/	Alba (CN), Duomo, esterno	1	/
2	58	807	965	Lemno, Architettura	2	/
2	58	/	/	Agliate (MI), Basilica di S. Pietro, interno, cripta	1	/
2	58	/	/	Agliate (MI), Basilica di S. Pietro, interno, cripta	1	Foto Perogalli

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
2	58	10017	/	Altamura (BA), Cattedrale, esterno, portale	1	Alinari
2	58	10017	/	Altamura (BA), Cattedrale, esterno, finestra bifora	1	Anderson
2	58	849	1007	Orvieto, Duomo (Architettura)	3	Alinari
2	58	504	662	Orvieto (Architettura)	4	2 Alinari, 1 Anderson
2	58	506	664	Perugia, Pinacoteca, pittura XIII e XIV sec	2	1 Anderson
2	58	1007	1165	Urio, Architettura	1	/
2	58	/	/	S. Ponziano (presso Spoleto)	4	1 Anderson, 1 Ed. Alinari
2	58	1011	1169	Vigevano	9	Studio Fotografico Artistico Cav. Gigi Bassani (Milano)
2	58	808	965	Lodi	4	1 Cav. Mario Sansoni (Firenze), 1 Ugo Zecca (Milano), 2 Alinari
2	58	968	1126	Spoleto, Architettura Sacra	12	1 Alinari, 4 Anderson, 1 Grafia (Roma)
2	58	584	742	Spoleto, Architettura Civile	11	1 Anderson
2	58	943	1101	S. Felice di Narco (Architettura)	3	1 Anderson
2	58	/	/	Doppioni da Acerenza a Aquila	28	1 Ferdinando Lembo (Napoli), 11 Alinari, 1 Brogi, 1 Angelo De Mau... (?) Bari,
2	58	/	/	Aquila, scultura	15	9 Alinari
2	58	381	539	Monte l'Abate (PE), Abbazia	3	2 Alinari
2	58	/	/	Agliate (MI), Basilica di S. Pietro, interno, capitelli cripta	1	Foto Perogalli
2	58	1882	2044	Lomello, Architettura civile	1	/
2	58	/	/	Agliate (MI), Basilica di S. Pietro, interno, capitelli cripta	1	1 Foto Perogalli
2	58	193	351	Foligno, Duomo, architettura	3	1 Anderson, 1 Fot. Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
2	58	/	/	Galliano, S Vincenzo e Battistero (Architettura)	16	7 Foto Perogalli
2	58	796	954	Gaeta, Cattedrale, architettura	1 + 1 doppione	Alinari
2	59	/	/	Da cassetto 59 - varie	24	5 Alinari, 1 Anderson
2	59	215	373	Gubbio	1	/
2	59	475	633	Lana	12	Cav. Mario Sansoni (Firenze)
2	59	4578	4740	Varie Architettura	44	1 Fot. Cav. Umberto Orlandini (Modena), 1 Fotografia Negri, 1 Fot. Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona), 1 Foto stampa Vaghi, 1 Osvaldo Böhm (Venezia), 1 Ferdinando Lembo (Napoli), 1 Brogi, 1 Alinari, 2 Foto Giacomelli (Venezia), 2 Anderson
2	59	4630	4792	From cassetto 59 - varie	30	2 Foto A. Premi (Mantova), 4 Alinari, 4 Ed. Brogi
2	59	1085	1243	Alessandro Tremignon	1	1 Anderson
2	59	1086	1244	Tramello Alessio	43	35 Foto Milani (Piacenza), 1 Alinari, 1 Studio Cav. G. Croce (Piacenza), 1 Studio Fratelli Manzotti (Piacenza), 1 Foto Vaghi
2	59	1076	1234	Iacopo Talenti	1	1 Alinari
2	59	2003	2165	Grissiano	1	1 Valentino Pace
2	59	783	941	Narni, ex Chiesa di S. Domenico	2	/
2	59	/	/	S.M. in Via Lata, architettura	8	8 Foto F.lli Guidotti (Roma)
2	59	/	/	Tubre, S. Giovanni, pittura	2	/
2	59	/	/	Foligno, S. Giovanni Profiamma, scultura	4	/
2	59	1997	2159	Naturno	12	/
2	59	991	1149	Trento, Cattedrale	2	Alinari
2	59	222	380	Matelica	2	/
2	59	1087	1245	Orazio Torregiani	1	1 Anderson
2	59	1088	1246	Alfredo Torregiani	2 + 2 doppioni	4 Croci Enea (Bologna)
2	59	/	/	Roma, S. Andrea alla Via Flaminia, S. Carlo	8	6 Alinari, 2 Anderson
2	59	1089	1247	Pellegrino Tibaldi	100	35 Studio Fotografico Dario Gatti (Milano), 30 Fot. Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona), 8 Brogi, 2 Foto Ceserani (?), 3 Alinari, 3 A. Paoletti (Milano), 4 Foto Pancaldi
2	59	/	/	Roma, S.M. delle Fornaci, S. Gallicano, SS. Quaranta Martiri	35	/
2	59	1075	1233	Simone Talenti	1	1 Brogi
2	59	1074	1232	Domenico Tibaldi	9	1 Croci, 2 Croci Enea, 6 Fot. Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
2	59	4618	4780	Ferrara	12	3 Foto Poppi (Bologna), 1 Alinari
2	59	/	/	Bologna	15	8 Foto Poppi (Bologna), 1 Alinari, 4 Fotografo dell'Emilia
2	60	4760	4922	Chieti (cancellato) - varie	151	5 Foto Poppi (Bologna), 47 Alinari, 13 Anderson, 1 Lotze, 1 Calzelli, 4 Fotografo dell'Emilia, 2 Fot. Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona), 4 Brogi, 2 Foto Moscioni (Roma), 1 G. Mengoli (Bologna), 1 Fotograf Wlha (Vienna), 1 Foto Danesin (Padova), 5 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 1 Foto Croci (Bologna), 1 Foto Dario Gatti (Milano), 1 Fotografia Industriale Rinaldo Schreiber (Brescia), 1 Fotografia Cav. Uff. Umberto Orlandini (Modena)
2	60	1966	2128	Paris (B.N. 9438 lot)	0	/
2	60	1978	2140	Paris (B.N. lot 9927)	0	/
2	60	1989	2151	Paris (B.N. N.A.L. 1390)	0	/
2	60	1970	2132	Paris (B.N. 12117 lot.)	0	/
2	60	1990	2152	Paris (B.N. 17716 lot.)	8	/
2	60	1959	2121	Paris (B.N. N.A.L. 2246)	3	/
2	60	1964	2126	Paris (B.N. 17968 lot)	8	/
2	60	1974	2136	Paris (B.N. 5058 lot)	0	/
2	60	4762	4924	Ravenna (cancellato) - varie	48	3 Ed. Croci, 5 Brogi, 12 Alinari, 2 Anderson, 3 Fot. Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona), 1 Fot. Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 4 Danesin (Padova), 1 F.lli Sorrini (Viterbo), 1 Foto Cresta (Genova),
2	60	385	543	Saccargia	30	1 Anderson, 1 Alinari, 1 Danesi (Roma), 1 Ditta G. Zaccaria (Firenze), 1 A. Pilati (Taranto), 1 A. Albano (Taranto)
2	60	4676	4838	Firenze, architettura sacra	18	4 Brogi, 2 Anderson, 10 Alinari
2	60	933	1091	Paris (B.N. Lat 9383)	3	/
2	60	1981	2143	Paris (B.N. 9385 lot)	1	/
2	60	1977	2139	Paris (B.N. 12048 lot)	10	/
2	60	574	732	Paris (B.N. lot 9386)	5	/
2	60	4763	4925	Roma, Chiesa di S. Giorgio in Velabro (cancellato) - From Cassetto 60	53	17 Alinari, 9 Fot. Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona), 3 Brogi, 2 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 1 Foto Danesin (Padova), 6 Ed. Croci (Bologna), 3 Anderson,
2	60	4757	4919	Varie - From Cassetto 60	33	2 Brogi, 1 Danesi (Roma)
2	60	4764	4926	Roma - Battistero Lateranense (cancellato)	48	1 Brogi, 16 Ed. Croci, 8 Alinari, 2 Studio Fotografico E. Fazioli (Cremona), 1 Foto Ceserani, 4 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 8 Fot.Dott. Cav. A. Ceccato, 1 Anderson
2	60	/	/	Art And Architecture	0	/
2	60	967	1125	Sorres (VARIE)	19	1 Mario Battistini (Bruxelles), 2 Alinari
2	60	1975	2137	Paris (B.N. 6401 lot)	3	/
2	60	1982	2144	Paris (B.N. 12054 lot)	0	/
2	60	1971	2133	Paris (B.N. 4404 lot)	1	/
2	61	/	/	Cassetto 61 - varie	28	2 Brogi, 3 Cav. Gigi Bassani (Milano), 8 Alinari
2	61	4743	4905	Varie	56	23 Alinari, 1 Ed. Brogi, 2 Anderson
2	61	4162	4324	Giovanni Pisano	42	1 ravola W. Spemann, 8 Alinari, 5 Anderson, 3 Brogi
2	61	3690	3852	Giovanni di Balduccio	54	17 Alinari, 19 Foto Zani (Milano)
2	61	4161	4323	Nicola Pisano	2	1 Alinari
2	61	2104	2266	Andrea Pisano (e scuola)	50	25 Alinari
2	61	1774	1936	Cammei	24	20 Brogi, 1 Fotografia Cav. Uff. Umberto Orlandini (Modena), 1 Giraudon (Parigi)

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
2	61	1773	1935	Armature	24	2 Alinari, 2 Anderson, 3 Studio fotografico Giani (Firenze), 1 Danesi (Roma)
2	61	2161	2323	Alberto Arnaldi	13	10 Alinari
2	61	417	575	Monaco	2	/
2	61	1767	1929	Tessuti	67	1 Brunner (cartolina), 3 Brogi, 1 Danesi (Roma), 2 Alinari
2	61	/	/	Scultura gotica	16	7 Alinari, 1 Brogi, 1 Anderson
2	61	1827	1989	Scultura Medioevale	48	1 Studio Fotografico Angelo De Mattia (Bari)
2	61	1764	1926	Arazzi	25	10 Anderson, 1 Brogi, 2 Brunner
2	61	1891	2053	Ricami Medioevali	12	2 Anderson, 2 Alinari
2	61	1763	1925	Ricami dal sec. XV in poi	56	6 Mariano Rocchi (Roma), 6 Gigi Bassani (Milano), 3 Alinari, 2 Danesi (Roma), 7 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 1 Anderson, 1 Tommaso Burato (Zara)
2	61	1899	2061	Stoffe sacre	20	3 Alinari, 1 Anderson, 1 Fot. Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona), 1 Brogi, 1 Fotograf. Wlha (Vienna)
2	61	1766	1928	Tappeti (Collez. Von Tucher)	7	/
2	61	1775	1937	Medaglie e monete	23	2 Dall'Armi (Torino), 4 Danesi Roma
2	62	1776	1938	Ceramiche	53	18 Alinari, 16 Anderson
2	62	1821	1983	Verona	2	/
2	62	1820	1982	Venezia	6	6 Alinari
2	62	1819	1981	Firenze	4	2 Brogi
2	62	1818	1980	Pesaro	1	/
2	62	1802	1964	Cremona	1	Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
2	62	1768	1930	Smalti dal Sec. XV in poi	4	3 Alinari
2	62	1782	1944	Intagli vari	12	1 O. Lissoni (Milano), 5 Ed. Alinari, 1 Anderson
2	62	1781	1943	Tarsie	15	7 Alinari, 5 Fot. Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
2	62	1903	2065	Porta di Santa Sabina	21	13 Anderson, 1 Cesare Feraglia, 5 Alinari
2	62	/	/	Varie (Cass. 62)	2	1 Alinari
2	62	1823	1985	Mobili (Sec. XIV - XIX)	25	3 Alinari, 4 Brogi, 2 Ferdinando Lembo (Napoli), 1 Grolli Carlo (Parma), 1 Nicola Pellegrini (?)
2	62	1772	1934	Stemmi - Picchiotti, Campane - Bronzi	25	1 Istituto italiano d'arti grafiche (Bergamo), 3 Danesi (Roma), 1 Brogi, 5 Alinari, 1 Ferd. Ongania
2	62	1777	1939	Placchette	1	/
2	62	1815	1977	Impiantiti	3	2 Alinari
2	62	1816	1978	Palermo	2	/
2	62	1817	1979	Cortona	3	Alinari
2	62	1824	1986	Cassoni e Cofani	7	1 Fotografia Lombardi (Siena), 2 Brogi, 1 Ida Vannucchi (Volterra), 1 Alinari
2	62	1780	1942	Vetrare	43	1 Brogi
2	62	1769	1931	Sigilli	2	/
2	62	1778	1940	Lavori in cuoio	6	1 Alinari
2	62	/	/	Medaglie, Monete	4	2 Giraudon (Parigi)
2	62	1779	1941	Legature	23	1 Danesi (Roma), 6 G.B. Unterveger (Trento)
2	62	1770	1932	Ferri battuti	46	2 Brogi, 15 Alinari, 1 Pavarotti Gaetano (Modena, 1886)
2	62	1920	2082	Intagli in legno	9	2 Alinari
2	62	1771	1933	Tarsie Marmoree	6	/
2	62	1801	1963	Milano	7	6 Fot. Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
2	62	1800	1962	Noicattaro	1	/
2	62	1799	1961	Pavia	9	9 Gigi Bassani (Milano)
2	62	1798	1960	Siena	4	3 Alinari, 1 Anderson
2	62	1797	1959	Venezia	1	1 Alinari
2	62	1796	1958	Zara	8	/
2	62	1892	2054	Vetri Cimiteriali	2	/
2	62	1844	2006	Vetri	5	2 Anderson, 2 Bulloz (Parigi)
2	62	1843	2005	Valerio Belli	13	5 Alinari, 2 Fotografia F. Farina (Vicenza),
2	62	1822	1984	Soffitti dipinti	14	1 Brogi, 2 G. Incorpora (Palermo)
2	62	1811	1973	Pironi	3	1 Collez. Lotze, 2 Brogi

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
2	62	1812	1974	Roma	6	2 Alinari
2	62	1813	1975	Fratelli del Tasso	7	7 Alinari
2	62	1814	1976	Soffitti Lignei	7	2 Alinari, 1 Fot. Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona), 2 Anderson
2	62	/	/	S. Antonio Abate	1	1 Anderson
2	63	1803	1965	Città di Castello	2	2 Brogi
2	63	1805	1967	Cori Lignei	10	2 Anderson, 1 Cav. Mario Sansoni, 2 Alinari, 1 Fot. Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
2	63	2091	2253	Andrea Da Fiesole	8	1 Cav. A. Cassarini (Bologna), 1 Alinari
2	63	2098	2260	Andrea dell'Aquila	8	1 Alinari
2	63	2062	2224	Andrea Alessi	9	3 Fotograf W/lha (Vienna)
2	63	1804	1966	Arezzo	1	1 Fot. Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
2	63	1792	1954	Il Riccio	3	1 Alinari, 1 Anderson, 1 Fotografia Lombardi (Siena)
2	63	2135	2297	Arfe Juan De	1	1 Alfonso Vadillo (Burgos)
2	63	2146	2308	Antonio di Marco	1	1 Alinari
2	63	2147	2309	Antonio di Duccio	1 + 1 doppione	2 Alinari
2	63	2145	2307	Antonio di Ser Ghino	1	1 Alinari
2	63	1783	1945	Scultura in legno	14	1 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 2 Gigi Bassani (Milano), 2 JR, 1 Alinari
2	63	1791	1953	Stefano Zambelli	4	4 Anderson
2	63	1786	1948	Venezia	2	2 Alinari
2	63	1785	1947	Napoli	2	1 Alinari
2	63	1784	1946	Intagli in legno	6	/
2	63	1790	1952	Arti Orientali	5	3 Crimella, Castagneri, Zani (Milano)
2	63	1887	2049	Smalti di Limoges	3	3 Giraudon (Parigi)
2	63	1888	2050	Smalti del XIV sec	12	/
2	63	1886	2048	Smalti Medioevali	12	3 Fot. Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona), 2 Giraudon (Parigi), 1 Anderson
2	63	2156	2318	Tiziano Aspetti	40 + 2 dopponi	5 Alinari, 9 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 12 O. Böhm (Venezia), 2 Istituto Italiano d'Arti grafiche (Bergamo), 1 Brogi, 1 Anderson
2	63	1916	2078	Sculture in bronzo	22	2 Alinari, 1 Danesi (Roma), 1 Anderson, 1 Modiano (Cartolina), 16 O. Böhm (Venezia)ù
2	63	1889	2051	Graffiti	19	/
2	63	1867	2029	Salerno	2	1 Brogi, 1 Alinari
2	63	1788	1950	Varie	20	1 Brogi, 1 Photografie D'art P. Sauvanoud (Parigi)
2	63	/	/	Ceramiche	8	/
2	63	/	/	Bronzo, trono del Re Dagobert	2	2 Giraudon (Parigi)
2	63	/	/	Suppellettili	2	/
2	63	/	/	Ravenna	2	/
2	63	1789	1951	Bronzi	19	1 Bulloz (Parigi)
2	63	1787	1949	Catalogo del Museo de la Ciutadella (Paramenti)	29	29 Arxiv "MAS"(Barcellona)
2	64	1365	1523	Caccavello Annibale	7 + 1 doppione	4 Anderson, 3 Alinari
2	64	1364	1522	Calamech Andrea	4	2 Brogi, 1 Alinari
2	64	1361	1519	Camilliani	5	/
2	64	1362	1520	Cambiaso Luca	2	/
2	64	1363	1521	Calcagni A.	7 + 1 doppione	1 Anderson, 2 Alinari
2	64	1351	1509	G. Marco Cavalli	1	1 Fotografia A. Premi (Mantova)
2	64	2994	3156	Canova	7	4 Alinari, 1 Anderson
2	64	1416	1574	Cosini Silvio	9	6 Alinari, Brogi, 1 Photogr. Gesellsch. Zu (Berlino)
2	64	1417	1575	Girolamo Cortellini	1	1 Alinari
2	64	2986	3148	Cornacchini	1	1 Anderson
2	64	2987	2149	Cordieri Nicolò	3	2 Anderson, 1 Alinari
2	64	1418	1576	Contino Bernardo	1	/
2	64	1276	1434	Giulio Clovio	2	1 W. Gernsheim (Londra)
2	64	1419	1577	Clementi Prospero	5	3 Roberto Sevardi (Reggio Emilia), 1 Cav. Umberto Orlandini (Modena)
2	64	2985	3147	Francesco Grassia	3	/
2	64	1415	1573	Cozzarelli	5	1 Alinari, 4 Fotografia Lombardi (Siena)
2	64	2993	3155	Caporale Francesco	1	/
2	64	1357	1515	Luigi Capponi	1	1 Anderson

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
2	64	1352	1510	Andrea Cavalcanti	7 + 1 doppione	6 Alinari
2	64	1353	1511	Danese Cattaneo	30 + 2 doppioni	3 Alinari, 16 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 5 O. Böhm (Venezia), 1 Collez. Lotze, 1 Anderson, 1 Ed. Croci
2	64	1356	1514	Ambrogio Caradosso	5 + 1 doppione	3 Alinari, 2 Anderson
2	64	2992	3154	Carlone	3 + 2 doppioni	2 Gino Manzini, 1 Alinari
2	64	1360	1518	Campagna Girolamo	75 + 11 doppioni	17 Alinari, 13 O. Böhm, 21 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 1 AIDA, (Madrid), 2 Brogi, 1 Anderson, 1 Ed. Croci
2	64	1355	1513	Caselli Francesco	3	/
2	64	1414	1572	Benvenuto Cellini	48	31 Alinari, 7 Brogi, 1 Anderson, 1 P. Giusti e Figli (Firenze), 1 Traldi (Milano), 4 tavole W. Spemann
2	64	2990	3152	Carries	3	3 tavole W. Spemann
2	64	2991	3153	Carpeaux	4	4 tavole W. Spemann
2	64	1354	1512	Giacomo e Tommaso Cassignola	1 + 1 doppione	2 Anderson
2	64	1412	1570	Cesario Lazzaro	3	3 Alinari
2	64	1413	1571	Cellino di Nese	3	2 Alinari
2	64	2989	3151	Henri Chapu	1	1 tavola W. Spemann
2	64	2995	3157	L. Campisi	7	/
2	64	1358	1516	Elia Candido	2	2 Brogi
2	64	1420	1578	Bernardo Ciuffagni	5 + 2 doppioni	6 Alinari
2	64	1422	1580	Valerio Cioli	3	Brogi
2	64	2988	3150	Andrea Ciccione	4	Alinari
2	64	1421	1579	Simone e Francesco Cioli	1	Alinari
2	65	3071	3233	Gian Lorenzo Bernini	17 + 9 doppioni	11 Anderson, 10 Alinari
2	65	2066	2228	Algardi Alessandro	6	3 A. Villani e Figli (Bologna), 2 Alinari, 1 Anderson
2	65	2997	3159	Pietro Bernini	14	4 Anderson, 1 Alinari
2	65	/	/	Portali	47	1 Cav. Umberto Orlandini (Modena), 1 Fotografia F. Galifi Crupi (Taormina)
2	65	/	/	Roma (Varie)	16	10 Alinari, 3 Anderson
2	65	/	/	Bologna, S. Petronio	1	1 Alinari
2	65	/	/	Scultura	52	1 U. Trapani (Ravenna), 1 Mario Perotti (Milano), 1 Giraudon (Parigi)
2	65	/	/	Varie - Architettura	84	/
2	65	/	/	Venezia e Verona	3	1 Collez. Lotze, 2 Anderson
2	65	/	/	Firenze e Siena	7	6 Brogi, 1 Alinari
2	65	/	/	Architettura, Varie	34	1 A. Noack fotografo (Carlo Paganini successore)
2	65	/	/	Parma, Battistero	2	Alinari
2	65	/	/	Monreale e Palermo	4	1 Brogi, 1 Alinari
2	65	/	/	Rimini	4	/
2	65	/	/	Colonne e Capitelli	80	1 Fotografia A. Premi (Mantova), 1 Fotografia R. Paolucci, 1 A. Betri e F. (Cremona)
2	65	2048	2210	Aimo Domenico	1	1 Anderson
2	65	2059	2221	Albertino da Carrara	1	1 Alinari
2	65	1326	1484	Bellandi Giovanni Battista	3	3 Osvaldo Lissoni (Milano)
2	65	2081	2243	Ambrogio da Fassano	6	6 Alinari
2	65	2083	2245	Ambrosi Domenico	1	1 Alinari
2	65	2088	2250	Bartolomeo Ammannati	67	12 Brogi, 21 Ed. Alinari, 7 Anderson, 8 O. Böhm (Venezia)
2	65	3001	3163	Adolf Begas	1	tavola W. Spemann
2	65	2041	2203	Agostino di Duccio	102 + 33 doppioni	51 Alinari, 5 Brogi, 28 Anderson, 1 Ed. Croci, 1 Foto R. Moscioni (Roma), 1 tavola W. Spemann
2	65	2045	2207	Agrate Marco	1 + 1 doppione	2 Alinari
2	65	2049	2211	Albanese Francesco	6	/
2	65	2050	2212	Albanese Giovanni Battista	11	/
2	65	3000	3162	Belli Luigi	1	Alinari
2	65	1336	1494	Bernardino da Nove	1	/
2	65	1337	1495	Bernardino di Giacomo	4	4 Alinari
2	65	2038	2200	Agnolo di Polo	1	/
2	65	1327	1485	Bartolomeo Bellano	10	1 Premiata Fotografia M. Danesin - S. Nigri (Padova), 1 Anderson, 2 Alinari
2	65	2116	2278	L'antico	13	1 Alinari; 1 J.L. Lowy (Vienna)
2	65	2042	2204	Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura	34	14 Alinari

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
2	65	2157	2319	Aspertini Amico	3	3 Alinari
2	65	1350	1508	Domenico Arrighetti (detto Il Cavedone)	1	1 Fotografia Lombardi (Siena)
2	65	2152	2314	Auria D.	8 + 3 doppioni	5 Anderson, 5 Alinari
2	66	1931	2093	Avori	35	1 Stabilimento Fotografico F.lli Bozzetti (Modena)
2	66	1939	2101	Avori Dei	31	2 Danesi (Roma), 1 Cipriani Nicolò (Firenze), 1 Foto Poppi,
2	66	1286	1444	Cividale	2	2 Fotograf WIha (Vienna)
2	66	1937	2099	Vercelli	9	/
2	66	1984	2146	Città del Vaticano (Miniatura campana)	1	/
2	66	429	587	Istanbul	13	/
2	66	1880	2042	Avori Occidentali (VII - XII sec)	38	11 Giraudon (Parigi); 1 Alinari
2	66	1965	2127	Città del Vaticano (Miniatura romana XI- XII sec)	6	/
2	66	308	466	Ivrea	1	/
2	66	1261	1419	Miniatura Bolognese dei secoli XIII e XIV	56 + 32 doppioni	1 P. Orlandini e F. (Modena), 1 Fotografia Lombardi (Siena); 2 Studio Fototecnico P. Canonica (Torino), 5 Foto Danesi (Roma), 1 Foto Pastellini & Ciacchi (Firenze)
2	66	/	/	Messina (Bibl. Painiana "arcivescovile")	1	/
2	66	1884	2046	Dittici Consolari	23	1 Foto U. Trapani (Ravenna), 2 Giraudon (Parigi), 2 Alinari
2	66	/	/	Zara codici B, C, D, E	6	/
2	66	/	/	Zara , Codice H (Antifonario)	3	/
2	66	/	/	Da identificare ?	5	1 Danesi (Roma)
2	66	1291	1449	Mantova	5	/
2	66	1278	/	Avori Romanici	5	3 Giraudon (Parigi)
2	66	1885	2047	Dittici profani	3	/
2	66	1930	2092	Avori	33	1 O. Bohm (Venezia), 6 Anderson, F.lli Alessandri; 6 Giraudon (Parigi), 6 Alinari
2	66	1941	2103	Bobbio (Avori)	7	/
2	66	/	/	Zara Codice G	7	/
2	66	/	/	Zara Codice A	5	/
2	66	/	/	Zara Codice F	4	/

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
3	51	4587	4749	?	48	4 Alinari, 2 Anderson, 1 Brogi, 1 A. Giraudon, 1 Tommaso Filippi, 2 Antica Casa Laurent J. Ruiz Vernacci (Madrid), 2 Ettore Cortopassi (Lucca), 2 J. Roig (Madrid), 1 Giulia Lechky (Gemona), 1 F.lli D'Alessandri (Roma), 1 Istituto Fotografico A. Montacchini (Borgo S. Biagio), 2 M. Moreno (Madrid)
3	51	4716	4878	?	36	8 A. Villani & Figli (Bologna)
3	51	4719	4881	?	30	2 Alinari, 1 Fotografia Lombardi (Siena), 1 Anderson
3	51	4758	4920	?	34	2 Gigi Bassani (Milano), 4 Anderson, 2 Brogi, 3 Alinari, 1 Bruckmann, 1 Fotografia Lombardi (Siena), 1 Danesi, 1 Fot. Dott. A. Ceccato (Ancona), 1 Arte Sacra Italiana (Milano)
3	51	4574	4736	?	41	1 Brogi, 2 Anderson, 1 Ettore ?, 1 Ferdinando Lembo (Napoli), 1 Istituto Italiano d'Arti Grafiche Bergamo, 1 Hoefle (Augsburg)
3	51	4748	4910	?	31	5 Anderson
3	51	4583	4745	?	48	2 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 1 Alinari, 1 Ed. Croci, 1 Danesi
3	51	?	?	Già Salvator Rosa	21	9 Alinari, 1 Kunstverlag Wolfrum (Vienna), 2 Giraudon
3	51	4572	4734	Venezia?	47	1 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 1 Brogi, 3 Tommaso Filippi (Venezia), 1 O. Bohm (Venezia), 1 C. Naya (Venezia), 1 Kunstverlag Wolfrum (Vienna), 1 E. Rossi (Genova), 1 S. E. Peters (Earlsfield?)
3	51	4737	4899	Firenze?	51	1 Foto Taramelli (Bergamo), 22 Alinari, 18 Anderson, 1 Brogi
3	51	4575	4737	Scuola Fiamminga?	51	6 Brogi, 7 Anderson, 3 Alinari, 1 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 1 Cipriani (Firenze), 1 D. Brigida (Monopoli), 2 Roberto Sevardi (R. Emilia), 1 Bencini (Firenze), 1 William E. Cray? (Bayswater?), 1 Vasari (Roma), 1 Fabbri (Roma)
3	51	1370	1528	Domenico da Tolmezzo	1	/
3	51	4681	4843	?	51	18 Alinari, 6 Anderson, 1 C. Naya, 3 Brogi, 1 G. B. Morone, 6 Fotografia Lombardi (Siena)
3	51	/	/	?	6	/
3	51	/	/	Mantegna	8	Foto A. Villani & Figli (Bologna)
3	52	4677	4839	?	17	1 foto Eredi di R. Moscioni (Roma)
3	52	/	/	Avigliana, castello	1	Alinari
3	52	/	/	Disegni XVI sec	4	1 Cipriani (Firenze), 1 W. Gernsheim (Londra)
3	52	/	/	Arezzo, Museo Civico, croce marmorea bizantina	1	Alinari ?
3	52	10736?	/	Miniatura XV sec	7	/
3	52	/	/	Ausonia, Chiesa di S. Maria del Piano	1	/
3	52	10117?	/	Arezzo, Chiesa di S. Maria delle Grazie, portico	1	/
3	52	/	/	Arezzo, Chiesa di S. Maria della Pieve, bassorilievo	1	Alinari
3	52	691	849	Atene	9	/
3	52	/	/	Atri, Cattedrale, facciata	1	Anderson
3	52	10003?	/	Avio, Castello dei Conti di Castelbarco, affreschi	2	/
3	52	10003?	/	Avio, Castello dei Conti di Castelbarco, affreschi	2	/

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
3	52	10152-010?	/	Atri, Cattedrale, altare in legno dorato	1	/
3	52	10152-009?	/	Atri, Cattedrale, altare in legno dorato	1	/
3	52	10152-008?	/	Atri, Cattedrale, altare in legno dorato	1	/
3	52	10152-007?	/	Atri, Cattedrale, altare in legno dorato	1	/
3	52	10152-006?	/	Atri, Cattedrale, altare in legno dorato	1	/
3	52	10152-005?	/	Atri, Cattedrale, altare in legno dorato	1	/
3	52	10152-004?	/	Atri, Cattedrale, altare in legno dorato	1	/
3	52	10152-003?	/	Atri, Cattedrale, altare in legno dorato	1	/
3	52	10152-002?	/	Atri, Cattedrale, altare in legno dorato	1	/
3	52	10185?	/	Asti, Torre dell'orologio	1	Alinari
3	52	10184?	/	Asti, Torre Romana detta di S. Caterina	1	Alinari
3	52	/	/	Avezzano, Chiesa dei Cappuccini, portale	1	/
3	52	10003?	/	Avio, Castello dei Conti di Castelbarco, affreschi	1	/
3	52	10003?	/	Avio, Castello dei Conti di Castelbarco, affreschi	2	/
3	52	10153-002?	/	Aversa, Duomo, bassorilievi	1	Ferd. Lembo (Napoli)
3	52	10153-001?	/	Aversa, Duomo, bassorilievi	1	Ferd. Lembo (Napoli)
3	52	10152-012?	/	Atri, Cattedrale, affreschi	1	/
3	52	10152-011?	/	Atri, Cattedrale, affreschi	1	/
3	52	10151?	/	Atri, Chiesa di S. Agostino, portale	1	/
3	52	10150?	/	Atrani, Chiesa di S. Salvatore di Biretto, bassorilievi	1	/
3	52	4769	4931	Varie	24	4 Anderson, 6 Alinari
3	52	10152 - 001	/	Atri, Cattedrale, fonte battesimale	1	/
3	52	4619	4781	?	18	9 Alinari, 1 Cav. P Fiorentini (Venezia), 6 A. Ceccato (Ancona), 1 Studio Fotografico Dario Gatti (Milano)
3	52	/	/	?	8	/
3	52	/	/	S. Pietro in Vaticano, pianta	2	/
3	52	/	/	Finale Ligure, Castel Govone	7	1 Danesi, 1 Alinari
3	52	/	/	Anderson?	1	Thomas E. Mott
3	52	/	/	Disegni XVII sec	5	3 Ed. Croci
3	52	124	282	?	2	/
3	52	1825	1987	Architettura e scultura del Rinascimento	26	1 Alinari
3	52	/	/	Ripanda	2	/
3	52	/	/	Leonardo	1	/
3	52	/	/	Scuola Francese del XVIII sec	5	Tavole W. Spemann
3	52	/	/	Codice XV sec "Philosophia"	1	/
3	52	/	/	Stampe A. Gherardi	1	/
3	52	393	551	Disegni	17	1 Brogi, 1 A. G. Photo (Giraudon?), 1 Anderson
3	52	/	/	Disegni XV-XVI secolo	9	2 Alinari, 1 A. G. Photo, 1 A. Giraudon, 1 W. Gernsheim (Londra)
3	52	428	586	Atene	2	Alinari
3	52	1017	1175	Urbanistica	4	/
3	A177	3854	4016	Lorenzo d'Alessandro da Sanseverino	41	1 Anderson
3	A177	/	/	Tribolo Niccolò	39 + 2 doppioni	20 Alinari, 5 Brogi, 2 Ed. Croci, 1 Anderson
3	A177	2562	2724	Padovanino	44	9 P. Fiorentini (Venezia), 1 Ferruccio Sorgato (Modena), 1 G. Cividini (Pordenone), 14 Anderson, 5 C. Naya (Venezia), 2 Alinari, 1 Calderisi, 1 Fotografia Reali, 1 Hanfstengl (Monaco), 1 Brogi
3	A177	/	/	Roma, S. Clemente, affresco	1	Anderson
3	A177	/	/	Cardisco Marco	45	/
3	A179	/	/	?	74	36 Anderson, 23 Alinari, 2 P. Senesi (Camerino), 1 F. Croci (Bologna), 2 Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo), 1 Lombardi (Siena)

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
3	A183	4646	4808	Palma il Giovane	131	1 A. Ceccato (Ancona), 16 Alinari, 2 W. Gernsheim (Londra), 4 O. Bohm (Venezia), 12 Anderson, 13 C. Naya (Venezia), 54 P. Fiorentini (Venezia), 2 Fabbri (Roma), 2 V. A. Bruckmann (Monaco), William E. Gray (Bayswater), 2 Hanfstaengl (Monaco), 1 Paul Cassirer (Berlino), 2 Cav. Mario Sansoni (Firenze)
3	A183	1654	1816	Bandinelli Baccio	65 + 3 doppioni	21 Brogi, 13 Alinari, 4 W. Gernsheim (Londra), 3 Anderson, 2 G. Bencini (Firenze), 5 Ed. Mannelli & C., 1 Giani, Testi & C. (Firenze), 1 Giraudon
3	A183	2087	2249	Ammannati Bartolomeo (architettura)	71	18 Alinari, 10 Anderson, 15 Brogi, 1 R. Moscioni, 6 A. Ceccato (Ancona), 2 Croci Enea
3	A183	/	/	?	4	3 Anderson, 1 Alinari

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
4	50	1905	2067	Venezia, S. Zaccaria, mosaico pavimentale	2	O. Bohm (Venezia)
4	50	1904	2066	Venezia, S. Pietro di Castello, mosaico pavimentale	1	O. Bohm (Venezia)
4	50	550	708	Reggio Emilia, Duomo, mosaico pavimentale	20	/
4	50	1912	2074	Venezia, S. Marco, mosaico pavimentale	26	22 O. Bohm (Venezia), 4 Alinari
4	50	2005	2167	Bobbio, S. Colombano, mosaico pavimentale	20	Studio F.lli Manzotti (Piacenza)
4	50	198	356	Firenze, S. Miniato, tarsie pavimentali	5	Alinari
4	50	2002	2164	Fermo, Cattedrale, mosaico pavimentale	8	Fot. Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
4	50	2000	2162	Aosta, Cattedrale, mosaico pavimentale	6	/
4	50	4751	4913	? (soggetti vari)	20	3 Braun, 1 Unterverger (Trento), 2 Alinari
4	50	450	608	Roma, S. Clemente, mosaico pavimentale	0	/
4	50	1907	2069	Casale Monferrato, mosaico pavimentale	3	G. Colombino (Casale Monferrato)
4	50	195	353	Acquanegra sul Chiese, mosaico pavimentale	6	/
4	50	4767	4929	Firenze ?	50	7 Brogi, 9 Alinari, 8 Anderson
4	50	405	563	Piacenza, S. Savino, mosaico pavimentale	22	Studio F.lli Manzotti (Piacenza)
4	50	647	805	S. Demetrio Corone, S. Adriano, mosaico pavimentale	3	/
4	50	/	/	Tremiti, mosaico pavimentale	5	Fot. Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
4	50	2006?	2168?	Bobbio, S. Colombano, mosaico pavimentale	20	Studio F.lli Manzotti (Piacenza)
4	50	146	304	Cremona, Duomo, mosaico pavimentale	4	2 Fotografia Negri (Cremona)
4	50	2007	2169	S. Benedetto Po, Badia, mosaico pavimentale	11	6 Foto Alrolari? (Mantova)
4	50	1894	2056	Roma, S. Lorenzo, mosaici pavimentali	0	/
4	50	1906	2068	Taranto, Duomo, mosaico pavimentale	2	/
4	50	560	718	Trani, Cattedrale, mosaico pavimentale	2	Fot. Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
4	50	1913	2075	Roma, S. Giovanni in Laterano, mosaico pavimentale	0	/
4	50	/	6834?	Roma, S. Crisogono, mosaico pavimentale	0	/
4	50	/	/	Roma, S. Maria Maggiore, mosaico pavimentale	0	/
4	50	1694	1856	Dürer	0	/
4	50	2142	2304	Aquila Andrea	0	/
4	50	4609	4771	?	49	5 Gigi Bassani (Milano), 11 Alinari, 3 Anderson, 3 Brogi, 10 Fotografia A. Premi (Mantova), 1 Ed. Croci
4	50	2019	2181	Bari, S. Nicola, mosaico pavimentale	3	/
4	50	/	/	Rossano Calabro, S. Maria del Patirion	7	/
4	50	421	579	Otranto, mosaico pavimentale	25	13 Fot. Dott. A. Ceccato (Ancona), 1 Alinari
4	50	602	760	Brindisi, mosaico pavimentale	2	/
4	50	1914	2076	Murano, S. Donato, mosaico pavimentale	9	Oswaldo Bohm (Venezia)

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
5	36	4765	4927	Medaglie	37	2 Dell'Armi (Torino)
5	36	4725	4887	Scultura - Crocifissi	17	1 Fotografia Lombardi (Siena), 1 Numa Droz (Vesoul, Alphonse Bolard)
5	36	1900	2062	Vienna (Scultura - Capitelli)	20	1 Fotografi dell'Emilia (Bologna), 1 Brogi
5	36	/	/	Monreale, Chiostro della Cattedrale, capitelli	8	1 Brogi, 7 Anderson's Photos (Roma)
5	36	558	716	Monreale, Chiostro, colonne	2	1 Alinari, 1 Brogi
5	36	2331	2493	Monsummano	1	1 Alinari
5	36	2727	2889	Motta di Livenza	1	/
5	36	384	542 (?)	Mugello, Sant'Agata al Cornocchio, tarsie marmoree	3	3 Alinari
5	36	2326	2488	Muro Leccese	1	/
5	36	4665	4827	Scultura Fregi e Stucchi (2)	82	1 Bassani (Milano), 2 Danesi (Roma), 1 Arxiv "Mas" (Spagna), 1 A. Ceccato (Ancona), 1 Reproduktion Staatliche Museen (Berlino) , 1 Fotografia Cipriani (Firenze), 1 Bydney W(?) (Brixton)
5	36	4733	4895	Scultura Fregi e Stucchi (1)	80	4 Danesi (Roma), 1 Autore segnalato ma non leggibile, 1 Foto Vaghi (Parma), 6 A. Ceccato (Ancona), 1 Anderson
5	36	4774	6806	Scultura - Busti e Ritratti	64	1 Fotografia artistica Roberto Sevardi (Emilia), 1 Prof. Mariano Roschi Pittore ? (Roma), 4 Artists Illustrators, LTD.Donald Madri (?) Londra, 1 Studio Fotografico Pichi Amedeo (Arezzo), 2. J.E. Bulloz (Parigi), 1 Danesi (Roma)
5	36	940	1098	San Benedetto dei Marsi	1	/
5	36	982	1140	Torre dei Passeri, S. Clemente a Casauria	3	/
5	36	942	1100	S. Eusanio Forconese, Aquila	2	/
5	36	2219	2381	Sabaudia	4	3 Anderson
5	36	3335	3497	Sansepolcro	2	2 Alinari
5	36	2218	2380	Saliceto	1	1 Ed. Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo)
5	36	2738	2900	Napoli	92	25 Anderson (Roma), 2 Sommer (Napoli), 33 Alinari(, 3 Brogi, 3 Ferdinando Lembo (Fotografo d'opere d'arte, Napoli), 2 tavole W. Spemann
5	36	4692	4854	Scultura - Statue e Sculture	125	1 O. Lissoni Fototeca (Milano), 3 Fotografia Lombardi (Siena), 1 Mario Sansoni Fotografo (Firenze), 1 Fotografia Cipriani (Firenze), 1 Stabilimento fotografico Ferruccio Sorgato (Modena), 1 R. Fotografia Cav. Uff. Umberto Orlandini (Modena), 1 Studio Fotografico Industriale Michele Casseri (Carrara), 1 Danesi (Formato Gabinetto, Roma), 2 F. Barsotti (Firenze), 1 "AIDA" (Madrid, Arenal), 1 Ferdinando Lembo Fotografo d'arte (Napoli), 1 Giacomo Brogi Fotografo Editore (Firenze), 2 Ed. Croci, 1 Photo Bulloz, 1 J. Lowy, (Vienna), 1 Bachstitz Gallery (Den Haag), 1 O.L. Nikolaevsky Pittore / San Pietroburgo

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
5	37	2726	2888	Milano	172 + 3 doppioni	72 Dott. Cav. Ceccato (Ancona), 11 Alinari, 7 Studio fotografico Dario Gatti (di cui 2 doppioni- Milano), 5 Brogi, 6 O. Lissoni per Archivio Regionale Lombardo (Milano), 3 G.R. Valtellino & O. Lissoni fotografi (Milano), 33 Osvaldo Lissoni, 1 Carlo Manziana (Brescia), 1 Danesi (Roma)
5	37	2335	2497	Milano	55	7 Alinari, 2 Brogi, 22 Dott. Cav. Ceccato (Ancona), 1 Studio fotografico Dario Gatti (Milano)
5	37	/	/	Siena XIV	12	/
5	37	/	/	XIV Secolo (Sistemare - 6)	32	1 Cesare Faraglia Fotografo, 1 Cav. Mario Sansoni Fotografo Editore (Firenze 3)
5	37	/	/	Viboldone	55	1 Alinari
5	37	/	/	Parma, Correggio - Camera di S. Paolo	17	13 Anderson (Roma)
5	37	/	/	Pittura Toscana del XII secolo (barrato) - 1	4	1 Anderson Roma
5	37	/	/	Pittura Toscana del XIV secolo da identificare (barrato) - 2	8	2 Anderson Roma, 1 Brogi, 1 Ed. Croci
5	37	/	/	Pittura Toscana del XIII secolo (da identificare) - 4	7	1 Ed. Croci, 2 Alinari, 1 Anderson, 1 Brogi
5	37	499	657	Napoli, Catacombe: pittura	24	1 Ferd. Lembo (Napoli)
5	37	2336	2498	Messina	2	1 Alinari
5	37	4675	4837	Rimini	48	10 Alinari, 1 Brogi, 2 Danesi (Roma)
5	37	2717	2879	Modena	13	2 Ed. Croci, 3 Dott. Cav. Ceccato (Ancona), 1 R. Fotografia Cav. Uff. Umberto Orlandini (Modena)
5	37	2191	2353	Napoli	49	21 Alinari, 3 Brogi, 2 Anderson, 3 Ferdinando Lembo fotografo d'opere d'arte (Napoli), 1 Danesi (Roma)
5	37	2334	2496	Modena	4	1 Alinari
5	37	2718	2880	Militello	1	1 Gevaert
5	38	276	434	Ravenna, Sant'Apollinare in Classe	65	17 Anderson, 18 Alinari, 3 Foto U. Trapani (Ravenna)
5	38	3305	3467	Giovan Battista Contini	112	46 Alinari, 10 Anderson, 1 Dott. Cav. Ceccato (Ancona), 37 Brogi
5	38	/	/	Varie - sciolte	18	7 Anderson, 1 Alinari, 1 Fotografie artistiche Roma
5	38	778	936	Firenze	175	2 F. Barsotti (Firenze), 1 Foto Moschella (?), Foto Brogi, 2 Foto G. Bencini (Firenze), 4 Fotografia Cipriani (Firenze), 13 Anderson, 77 Brogi, 65 Alinari
5	38	2332	2494	Mongiovino	1	1 Alinari
5	38	2716	2878	Monaco	1	/
5	38	2333	2495	Molfetta	1	1 Alinari
5	38	823	981	Molfetta, duomo vecchio, architettura	4	1 Alinari
5	38	4613	4775	Mola di Bari, cattedrale, architettura	1	/
5	38	410	568	Mola di Bari, cattedrale, scultura (Benedetto Antelami cancellato)	1	/
5	38	2152	2324	Rimini	69 + 1 doppione	1 Croci Enea Fotografo Editore (Bologna), 1 Herbert Rüedi Fot. (Lugano), 1 Anderson, 6 Brogi, 11 Alinari
5	38	2721	2883	Merano	8	8 Cav. Mario Sansoni (Firenze)
5	38	445	603	Mesagne, Chiesa del camine, scultura	1	/
5	38	820	978	Messina (Architettura)	1 + 1 doppione	/
5	38	483	641	Messina, Museo Nazionale, mosaici	0	/
5	38	2719	2881	Messina	10 + 3 doppioni	3 Alinari, 7 Brogi
5	38	2720	2882	Mercatello	2	/
5	39	/	/	Ravenna, Sarcofagi	14	5 Stab. Anderson, 1 Alinari
5	39	10563	/	De Arte Venandi cum avibus (Bibl. Vaticana) / Italia me(?) - XIII sec.	16	2 Danesi (Roma)
5	39	2323	2485	Fano	3 + 2 doppioni	/

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
5	39	2319	2481	Ferrara	81	15 Dott. Cav. Ceccato (Ancona), 4 Fot. P. Poppi (Bologna), 10 Fotografi dell'Emilia (Bologna), 1 Stab. Alterocca (Terni), 7 Alinari
5	39	/	/	Monastero di Sant'Antonio in Polesine	1	/
5	39	/	/	Empoli	1	Alinari
5	39	194	352	Ferentino	5	1 Alinari
5	39	/	/	Fiesso, Chiesa Parrocchiale	1	Croci
5	39	471	629	Firenze, Duomo, battistero, campanile	7	5 Stab. Anderson, 1 Alinari
5	39	2321	2483	Fiesole	15	2 Alinari, 5 Anderson
5	39	1837	1999	Mantova	2	1 Alinari, 1 Premiato Stab. Fotografico Andrea Premi (Mantova)
5	39	1838	2000	Izuin	5	/
5	39	1840	9002	Izistanie	3	/
5	39	/	/	Ferrara, Schifanoia	34	20 Alinari, 2 Anderson
5	39	1832	1994	Grottaferrata	2	/
5	39	/	/	From: cassetto 39	45	2 Gabinetto fotografico del municipio di Genova, 1 Foto Gilardi, 6 Croci Enea Fotografo editore (Bologna, 1 doppione), 6 Ed. Croci, 11 Giacomo Brogi, 32 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 5 Herbert Rüedi Fot. (Lugano), 2 Foto Cesarini, 1 Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo), 1 Ed. Marengi Vincenzo (Montefiascone)
5	39	/	/	From: cassetto 39	37	2 Gabinetto fotografico del municipio di Genova, 1 Fotografie artistiche (Roma), 2 Bernhard Nobel (Flawil), 6 Stab. Anderson, 1 Musei Vaticani /Archivio Fotografico, 4 Giacomo Brogi, 1 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 1 Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona), 1 Danesi (Roma), 1 Cav. Gigi Bassani (Milano), 1 Fotografia A. Premi (Mantova)
5	39	1857	2019	Napoli	37	2 Anderson Roma, 6 Alinari, 1 Brogi
5	40	2711	2873	Grottaglie	2	/
5	40	2710	2872	Guardiagrele	6	5 Foto Piccirilli (?), 1 Foto Moscioni (?)
5	40	2307	2469	Gradara, Castello	1	Alinari
5	40	770	928	Fara San Martino, Abb. di S. Martino in Valle, architettura	2	2 Foto Piccirilli (?)
5	40	190	348	Fara San Martino, Scultura	4	4 Foto Piccirilli
5	40	709	867	Borgo S. Donnino (Ora Fidenza), Cattedrale	12	3 Foto Vaghi (Parma), 7 Alinari
5	40	2313	2475	Frascati	6	4 Alinari, 1 Brogi
5	40	2314	2476	Foiano della Chiana	4	4 Fot. Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
5	40	/	/	Arnolfo - S. Cecilia	22	1 Brogi
5	40	/	/	From: cassetto 40	13	4 Anderson, 1 Brogi, 2 Alinari, 1 Ed. Croci, 1 tavola W. Spemann
5	40	/	/	Forlì, Pinacoteca	2	1 Alinari, 1 Ed. Croci
5	40	2696	2858	Forlì	7	1 Anderson, 1 Ed. Croci, 1 Fot. P. Poppi (Bologna), 1 Alinari
5	40	2315	2477	Fondi	13	/
5	40	1132	1290	Firenze (già Gian Giacomo Dal Buono)	141	3 Anderson, 55 Brogi (timbro medesimo fotografo ma varie forme), 60 Alinari
5	40	786	944	Francoforte a mare	2	2 Ferdinando Lembo (Napoli)
5	40	2697	2859	Foligno	5	2 Alinari
5	40	780	938	Fiumara d'Agrò	0	/
5	40	2701	2863	Figline	2	2 Alinari
5	40	2703	2865	Fano	5 + 3 doppioni	1 Fot. Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
5	40	784	942	Follina, architettura	15	/
5	40	463	621	Fossa, S. Maria ad Cryptas	13	/

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
5	40	2695	2857	Fossombrone	2	/
5	40	199	357	Foggia, Cattedrale, scultura	6	/
5	40	781	939	Foggia, Palazzo di Federico II, scultura	1	/
5	40	2331	2473	Gemona (già dall'opera Giovanni)	2	2 ed. G. Toso - Tipografia cartoleria - Gemona
5	40	2312	2474	Gallipoli	2	2 Fot. Dott. Cav.A. Ceccato (Ancona)
5	40	/	6849	Frascati (già pittura Ravenna 4)	4	4 Alinari
5	40	/	/	From: cassetto 40	41	1 Ed. Croci, 11 Anderson, 8 Alinari, 2 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 1 Foto Giacomelli (Venezia), 3 Kustverlag Wolfrum (Vienna)
5	40	2309	2471	Genova, Palazzi e Ville	7	3 Alinari
5	40	2712	2874	Girgenti	1	/
5	40	2713	2875	Genova	6	3 Alinari, 1 Brogi
5	40	2324	2486	Faenza	3	Alinari
5	40	2310	2472	Genova	78	1 Foto Cresta (Genova), 2 A.Noack (Genova), 1 Foto Paganini Carlo (Genova), 3 Brogi, 25 Alinari
5	40	/	/	Fontanellato	6	6 Anderson
5	40	/	/	From: cassetto 40	30	5 Ed. Croci, 1 Foto A. Villani & figli (Bologna), 5 Alinari, 7 Anderson, 2 Brogi, 1 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
5	41	4730	4892	Firenze Scultura	24	2 G. Bencini(Firenze), 12 Alinari, 5 Brogi
5	41	4590	4752	Firenze Scultura	48	1 Anderson, 10 Brogi, 25 Alinari , 3 tavole W. Spemann
5	41	4755	4917	Firenze, S. Miniato al Monte, ambone	2	/
5	41	10588	/	Firenze, Chiesa di S. Maria del Carmine, chiostro	1	1 Brogi
5	41	465	623	Firenze, S. Marco, mosaico	2 + 1 doppione	3 Alinari
5	41	10609	/	Firenze, Battistero, mosaici XIII- XIV sec	9	6 Alinari
5	41	1998	2160	Firenze, Scultura del XIV sec.	6	Alinari
5	41	10591	/	Firenze, Chiesa di S. Maria Nuova, portico	1	Anderson
5	41	4655	4817	Firenze, Architettura civile	13	9 Anderson, 2 Alinari, 1 Brogi
5	41	/	/	Firenze, Chiesa di Orsanmichele, chiusura arcate	1	Alinari
5	41	/	/	Firenze , Battistero, altare nella Scarsella del XII sec	1	Alinari
5	41	/	/	Firenze (dintorni), Chiesa di Sant'Ansano, bassorilievo	1	Brogi
5	41	/	/	Firenze, Chiesa di S. Felicità, portico	1	Brogi
5	41	/	/	Firenze, Chiesa di S. Felicità, interno	1	Brogi
5	41	/	/	Firenze, Confraternita di S. Pier Maggiore, interno	1	Alinari
5	41	/	/	Firenze, Palazzo Vecchio Studiolo di Francesco I	12	4 Alinari
5	41	/	/	Firenze, Chiesa della SS. Annunziata	1	Alinari
4	41	1852	2014	Ravenna	4	3 Alinari
5	41	1836	1998	Madrid	1	1 Anderson
5	41	521	679	Ravenna, Battistero degli Ortodossi	24	15 Alinari
5	41	2316	2478	Firenze, Palazzo Vecchio	0	/
5	41	/	/	Firenze, Chiesa di S. Maria Maddalena dei Pazzi	1	Alinari
5	41	3464	3626	Vercelli	5	5 Fot. Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
5	41	2318	2480	Finale Ligure	14	9 Fotoedizioni Bolla (o Ediz. Bolla Vincenzo e figlio)
5	41	4606	4768	Firenze, scultura	55	29 Alinari, 6 Brogi 3 Anderson
5	41	/	/	Firenze, Chiesa di S. Marco	1	1 Brogi
5	41	2316	2478	Fotografie sfuse	14	5 Stab. Anderson, 1 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 3 Alinari, 1 tavola W. Spemann
5	41	779	937	Firenze, dintorni, architettura	3	2 Alinari
5	41	/	/	Firenze, Architettura Sacra	18 + 1 doppione	11 Alinari, 3 Anderson, 4 Brogi
5	41	2014	2176	Ravenna, S. Giovanni Evangelista (Mosaici Pav.)	18	1 Alinari, 2 Ed. Rosina Patuelli, 7 Ed. E. S. (Ravenna), 3 Ed. G. Tarantola (Ravenna)
5	41	522	680	Ravenna, Mausoleo di Galla Placidia	31	10 Alinari, 1 Anderson
5	41	523	581	Ravenna, Palazzo Arcivescovile	7	4 Anderson, 2 Alinari

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
5	41	/	6846	Venezia, scultura (Varie)	14	13 Osvaldo Böhm (Venezia)
5	41	/	/	Vezzolano, Abbazia, sculture	3 + 1 doppione	4 Alinari
5	41	2253	2415	Incerti	27 + una pianta	1 Cav. Uff. U. Orlandini (Modena)
5	41	1003	1161	Venosa, Abbazia della SS. Trinità	0	/
5	41	/	/	Firenze	36	1 A. Traldi (Milano), 2 Anderson, 16 Alinari, 9 Brogi
5	42	191	349	Feltre	9	/
5	42	353	511	Vercelli, sculture diverse	3	/
5	42	2806	2968	Venezia, Scultura	140	43 Alinari, 1 Anderson, 37 Osvaldo Böhm, 13 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 5 Ed. Anderson (Roma), 17 C. Naya
5	42	10728	/	Milano, Capp di S. Vittore in ciel d'oro (Sant'Ambrogio)	3	1 A. Ferrario (Milano)
5	42	482	640	Milano Sant'Aquilino (S. Lorenzo)	14	/
5	42	438	596	Milano, Sant'Ambrogio, mosaico absidale	1	Alinari
5	42	485	643	Mantova, pittura del XIV sec	1	/
5	42	214	372	Feltre, dintorni (?)	2	/
5	42	387	545	Valpolicella, S. Giorgio, stucchi	5	/
5	42	397	555	Susa, cattedrale, battenti bronzei	2 + 2 doppioni	Alinari
5	42	342	500	Torino, Scultura nel museo civico	0	/
5	42	474	632	Lodi, S. Francesco, pittura	1	Cav. Mario Sansoni Fotografo (Firenze)
5	42	597	755	Trieste, S. Giusto	0	/
5	42	2009	2171	Murano, Museo, scultura del XIV sec	1	1 Osvaldo Böhm (Venezia)
5	42	380	538	S. Severino, Duomo, capitelli	2	Alinari
5	42	/	/	Torcello, Duomo, mosaici della Cappella del Sacramento	0	/
5	42	392	550	Sesto al Reghena (PN), scultura, Urna di S. Anastasia	3	Osvaldo Böhm (Venezia)
5	42	232	390	Murano, S. Donato, scultura	6	5 Naya Venezia
5	42	2432	2594 (?)	ZARA (già De Troy)	1	/
5	42	980	1138	Torcello - Il Duomo	3	2 Osvaldo Böhm (Venezia), 1 Naya (Venezia)
5	42	1897	2059	Galliano, S. Vincenzo, affreschi del XIV sec	1	1 Cav. Mario Sansoni Fotografo (Firenze)
5	42	/	/	Torcello, Cattedrale, capitelli	23 + 7 doppioni	1 Anderson, 23 Naya Venezia, 5 Böhm (Venezia)
5	42	952	1110	Torcello, Santa Fosca	5	1 Naya (Venezia), 3 Anderson, 1 Alinari
5	42	993	1151	Treviso, architettura civile	1	1 Alinari
5	42	4795	6827 (?)	Trieste, S. Giusto	4 + 1 doppione	5 Alinari
5	42	2252	2414	Urbino	18	1 Fotografo R(?) (Urbino), 8 Alinari
5	42	2221	2383	Ulbo	1	/
5	42	2220	2382	Urbino	21	4 Fotografo R(?) Urbino, 2 Alinari
5	42	/	/	Torcello, Duomo, cattedra vescovile	3	2 Alinari, 1 Naya (Venezia)
5	42	/	/	Torcello, Duomo, acquasantiere	4	3 Naya (Venezia), 1 Alinari
5	42	2805	2967	Verona	28 + 3 doppioni	5 Alinari, 2 Danesi (Roma), 1 Ed. Croci, 1 Brogi, 7 Collez. Lotze
5	42	3521	3683	Verona	13	3 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 1 Brogi, 4 Alinari, 1 Anderson
5	42	2248	2410	Verona	6	1 Anderson, 4 Collezione Lotze
5	42	608	766	Ugento, Cripta del crocifisso, pittura	2	2 Fot. Dott. Cav.A. Ceccato (Ancona)
5	42	2242	2404	Zara	4	/
5	42	2809	2971	Zara	1	/
5	42	990	1148	Trieste, S. Giusto, rilievi e disegni	17	/
5	43	4651	4813	Venezia, scultura	69	6 Naya (Venezia), 11 Alinari, 1 Photo A. Tivoli, 1 Anderson, 41 Osvaldo Böhm (Venezia)
5	43	1186	1344	Anonimi o incerti	14	13 tavole W. Spemann
5	43	/	6845	Venezia, San Marco, scultura	34	3 Alinari, 3 Naya (Venezia), 28 Osvaldo Böhm (Venezia)
5	43	1188	1346	Collezione Lazzaroni - Falsi	18	1 N. Perscheid
5	43	4691	4853	Venezia, architettura	25	17 Alinari, 4 Anderson
5	43	622	780	Venezia, S. Marco, interno	13	1 Alinari, 11 Osvaldo Böhm (Venezia)
5	43	1000	1158	Venezia, Chiesa di S. Samuele	1	Anderson
5	43	4772	6804	Ravello, pulpito	9 + 8 doppioni	9 Alinari, 4 Anderson
5	43	2027	2189	Venezia, Pala D'oro	33	33 Osvaldo Böhm (Venezia)

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
5	43	/	/	Venezia, San Marco, mosaico cappella S. Zeno	3	Alinari
5	43	/	/	Venezia, San Marco, mosaici peduccio di una volta nell'atrio	4	Alinari
5	43	1919	2081	Venezia, S. Marco, Tesoro	3	3 Osvaldo Böhm (Venezia)
5	43	1001	1159	Venezia, Chiesa di S. Stefano	2	2 Alinari
5	43	362	520	S. Pietro di Castello, Cattedrale	0	/
5	43	/	/	Venezia - S. Zaccaria	15	2 Foto Fiorentini (Venezia)
5	43	/	/	Venezia, Basilica di S. Marco, mosaici	6	Alinari
5	43	/	/	Venezia, Basilica di S. Marco, mosaici	6	Alinari
5	43	/	/	Venezia, Basilica di S. Marco, mosaici	4	Alinari
5	43	/	/	Venezia, Basilica di S. Marco, mosaici	3	Alinari
5	43	/	/	Venezia, Basilica di S. Marco, mosaici	5	Alinari
5	43	/	/	Venezia, Basilica di S. Marco, mosaici	10	Alinari
5	43	/	/	Venezia, Basilica di S. Marco, mosaici	6	5 Alinari, 1 Kunstverlag Wolfrum (Vienna)
5	43	4653	4815	Scultura, Varie - Portali e altro	120	7 Alinari, 3 Brogi, 3 Fotografo Russo, 2 Danesi (Roma), 11 Lissoni (Milano), 2 Cav. P. Fiorentini (Venezia)
5	43	/	/	Venezia, scultura	10	1 Alinari, 5 O. Böhm (Venezia), 2 Naya (Venezia)
5	43	4707	4869	Venezia, scultura	78	25 Alinari, 23 O. Böhm (Venezia), 14 Naya (Venezia), 5 Cav. P. Fiorentini (Venezia), 2 Anderson
5	43	/	/	Venezia, Chiesa di S. Francesco della Vigna, Cappella Giustiniani	1	Alinari
5	43	371	529	Venezia, San Marco, Porta bizantina	26	O. Böhm (Venezia)
5	44	257	415	Pomposa, Scultura o dettagli della facciata	1	Alinari
5	44	2168	2330	Pola	2	1 Alinari, 1 L. Mioni
5	44	/	/	Pittura toscana del XIV sec - Poggibonsi, S. Lucchese	1	Alinari
5	44	874	1032	Pomposa	3	2 Alinari
5	44	2745	2907	Ponte Casale	1	/
5	44	878	1036	Prato, Cattedrale	6	3 Anderson, 3 Alinari
5	44	631	789	Venezia, S. Marco, Pala d'oro	7	7 O. Böhm (Venezia)
5	44	1833	1995	Tivoli	9	2 Anderson
5	44	1846	2008	Trieste	1	Alinari
5	44	4792	6824	Venezia, San Marco	12	5 Osvaldo Böhm (Venezia), 6 Naya (Venezia)
5	44	628	786	Venezia, S. Marco, Ritrovamento del corpo di S.Marco	0	/
5	44	615	773	Venezia S. Marco, mosaici vari	0	/
5	44	632	790	Venezia, S. Marco, Storie di Maria	0	/
5	44	629	787	Venezia, S. Marco, Storie di S. Pietro e S. Marco	0	/
5	44	2166	2328	Prato	2	1 Alinari, 1 Anderson
5	44	258	416	Prata, Ansidonia	2	/
5	44	2167	2329	Praga	1	/
5	44	501	659	Poppi, Badia: pitt. Su tavola XIII	1	/
5	44	4797	6929	Tuscania, S. Maria maggiore, esterno, scultura	6 + 3 doppianti	6 Alinari, 3 Anderson
5	44	503	661	Poggiardo, Cripta di S. Maria, pittura	1	1 Fot.Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
5	44	1994	2156	Prato, Architettura Civile	2	2 Anderson
5	44	2226	2388	Tremiti	6	6 Fot. Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
5	44	2169	2331	Poiana	1	/
5	44	2225	2387	Trento	3	2 Alinari
5	44	2224	2386	Trevi	1	/
5	44	1943	2105	Venezia, S. Marco	2	2 Alinari
5	44	/	6843	Venezia, San Marco, Portale maggiore, scultura	37	11 Alinari, 22 O. Böhm (Venezia), 4 Naya (Venezia)
5	44	630	788	Venezia, Museo di S. Marco	2	1 Alinari
5	44	365	523	Venezia, S. Marco, interno, scultura	27+ 8 doppianti	26 O. Böhm (Venezia), 2 Naya (Venezia), 6 Alinari
5	44	2801	2963	Treviso	3	2 Cav. P. Fiorentini (Venezia), 1 Brogi
5	44	2223	2385	Tricase	1	1 Fot.Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
5	44	/	/	Troia, Cattedrale, scultura	8	7 Anderson
5	44	636	794	Venezia, S. Marco, vestibolo	66	65 O. Böhm (Venezia), 1 Alinari
5	44	1944	2106	Troia, Cattedrale, architettura	4	1 Anderson , 1 Alinari
5	44	984	1142	Trullas	1	/
5	44	433	591	Tabessa (Algeria)	1	1 Alinari
5	44	/	6844	Venezia, S. Marco, scultura	52	23 O. Böhm (Venezia), 3 Alinari, 23 Naya (Venezia)
5	44	3136	3298	Pomposa	45	2 F. Hanfstaengl (Monaco), 4 Anderson, 3 Alinari, 1 Brogi, 24 Ed. Croci
5	44	204	362	Fusignano	2	1 Foto Borchi (Faenza)
5	44	340	498	Tolentino	2	/
5	44	1847	2009	Tarquinia	1	/
5	45	/	/	Sessa Aurunca, Scultura, monofore, portali minori	1	/
5	45	/	/	Sessa Aurunca, Duomo, architettura	1	/
5	45	/	/	Sessa Aurunca, scultura monumentale, arcone centrale esterno	1	/
5	45	323	481	Sessa Aurunca, scultura, rilievi del pulpito	1	/
5	45	324	482	Sessa Aurunca, scultura, leoni stilofori del pulpito	1	/
5	45	/	/	Sessa Aurunca, Duomo, cripta capitelli	0	/
5	45	/	/	Sessa Aurunca, scultura e pulpito, lastre del fianco	0	/
5	45	/	/	Sessa Aurunca, portale centrale	0	/
5	45	/	/	Sessa Aurunca, sculture diverse	0	/
5	45	/	/	Sessa Aurunca, scultura, candelabro	0	/
5	45	/	6851	Sessa Aurunca, scultura, capitelli del pulpito	0	/
5	45	/	/	Sessa Aurunca, pavimento e pulpito, tarsie policrome	0	/
5	45	4770	4932	Scultura Classica	52	35 J. Löwy (Vienna), 4 Victor Angerer (Vienna), 12 Anonimo
5	45	/	/	Pompei	50	3 Foto Ercolana (Napoli), 2 Fotografia del Campidoglio (Napoli), 7 Angelo Fiorani Fot. Pompei, 3 Fotografia Fiorillo, 4 Arnaldo Panico (?), 1 Fotografia Giuseppe Colombo (Napoli), 2 Fotografia V. De Santo e C., 2 A. Stavole (?), 1 Luigi Bardari, 2 Bal. re Marina (?), 2 Michele Busco, Napoli (?)
5	46	3945	4107	Ravello, Duomo, pulpito minore	2	1 Alinari
5	46	261	419	Ravello, Pulpito, tarsie e pannelli musivi	6	5 Anderson, 1 Alinari
5	46	542	700	Ravello, S. Giovanni del Toro	2 + 2 doppioni	2 Alinari
5	46	316	474	Ravello, S. Eustachio in Pontone	1	1 Anderson
5	46	881	1039	Ravello, architettura	1	/
5	46	2594	2756	Reni	71	32 Anderson, 1 A. Villani & Figli (Bologna), 7 Alinari, 1 Fot. Cav. Uff. Umberto Orlandini (Modena), 2 Ed. Croci, 1 Kunstverlag Wolfrum, 4 Brogi, 1 Naya (Venezia)
5	46	2797	2959	Traù	9 + 1 doppione	1 Wlha (Vienna)
5	46	2743	2905	Ragusa	26	1 Ferdinando Lembo (Napoli), 1 Wlha (Vienna), 1 Stengel & Co. (Dresden)
5	46	2165	2327	Ragusa	23 + 5 piante	1 J. Tosovic (Dubrovnik), 2 Foto Special (Dubrovnik), 4 Stengel & Co. (Dresden)
5	46	2739	2901	Reggio Emilia	6 + 2 doppioni	1 Fot.Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona), 1 Brogi
5	46	1008	1166	Venezia, Basilica di S. Marco	22	1 Naya (Venezia), 14 Ed. Alinari, 2 P. Salviati (Venezia)
5	46	2794	2956	Toscanello	1	1 Brogi
5	46	2228	2390	Torrechiara	1	/
5	46	/	/	Reims, Cattedrale	4	tavole W. Spemann
5	46	878	1036	Reggio Emilia	3	3 Fot.Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
5	46	/	/	Trani, Chiesa dei Templari, scultura	3	/
5	46	447	605	Ravello (ora Berlino ?)	1	/

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
5	46	2163	2325	Recanati	5	1 Alinari
5	46	2915	3077	Torino	6	3 Alinari, 3 Federico Villa?(Torino)
5	46	2787	2949	Torcello	1	/
5	46	2798	2960	Trani	1	/
5	46	2229	2391	Torino	3	/
5	46	256	414	Pistoia, Scultura	32	7 Alinari, 17 Brogi, 6 Anderson
5	46	3078	3240	Tolentino	31	4 Alinari
5	46	601	759	Trani, Chiesa del Carmine, pittura	1	1 Fot.Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
5	46	1025	1183	Pienza	1	Alinari
5	46	2744	2906	Prato	5 + 1 doppione	3 Alinari
5	46	989	1147	Trani, architettura	6	/
5	46	2788	2950	Tolentino	9 + 22 doppioni	1 Alinari, 1 Fotografia dell'Istituto italiano d'arti grafiche (Bergamo)
5	46	603	761	Tran, Cattedrale, architettura	6	1 Cav. Michele Ficarelli (Bari, Fiera del Levante), 1 Alinari, 1 Anderson
5	46	2013	2175	Trani, Cattedrale, scultura	20	1 Alinari, 6 Michele Ficarelli (Bari), 1 Anderson
5	46	974	1132	Trapani, architettura	3 + 1 doppione	2 Alinari, 1 Brogi, 1 S. Matera (Trapani)
5	46	2227	2389	Trapani	3	3 Brogi
5	46	4233	4395	Reni Guido	24	6 Anderson, 6 Ed. Croci, 4 Alinari, 1 Fot. A. Villani & Figli (Bologna)
5	46	4718	4880	Scultura, tombe e monumenti funebri	46	1 Foto Vaghi (Parma), 1 Photographia Vasques (Lisboa), 1 Foto Poppi (Bologna), 4 Fotografia Cav. Uff. Umberto Orlandini (Modena), 1 Anderson, 1 ND Phot
5	46	2796	2958	Tremiti	3	3 Fot.Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
5	46	2795	2957	Trieste	3	1 Alinari, 2 Foto E. Mioni (Trieste)
5	46	1851	2013	Reggio Calabria	1	/
5	46	866	1024	Pescina	1	/
5	48	333	491	S. Piero a Grado, architettura	5 + 1 doppione	4 Alinari
5	48	946	1104	S. Gimignano, architettura civile	4	Alinari
5	48	585	743	S. Pietro in Bossolo, pittura su tavola	1	Alinari
5	48	588	746	Verona, S. Zeno	24	4 Anderson, 11 Alinari, 7 Collez. Lotze
5	48	403	561	Verona, S. Pietro	1	1 Collez. Lotze
5	48	4798	6830	Verona, S. Fermo	6	1 Anderson, 3 Alinari, 2 Collez. Lotze
5	48	4633	4795	Siena, scultura	33	1 Fotografia Lombardi (Siena), 5 Alinari, 1 Brogi
5	48	1428	1590	Sebenico	5	/
5	48	2804	2966	Vicenza	9	1 Osvaldo Böhm (Venezia)
5	48	2247	2409	Vicenza	3	1 Alinari, L. Chiovato (Vicenza / Cartolina)
5	48	383	541	S. Piero a Grado (Pi)	1	1 Brogi
5	48	956	1114	S. Secondo	1	/
5	48	4663	4825	Siena, scultura	12	10 O. Böhm (Venezia), 1 Alinari
5	48	1010	1168	Vicenza, architettura civile e religiosa	5	2 Alinari
5	48	1109	1267	Senigallia	1	Alinari
5	48	2246	2408	Vicobello	1	/
5	48	169	327	Verona, architettura profana	7	3 Collez. Lotze, 3 Alinari
5	48	4729	4891	Verona, Cattedrale	5	5 Alinari
5	48	346	504	Verona, Sant'Anastasia	13	4 Collez. Lotze, 4 Anderson, 1 Brogi, 3 Alinari
5	48	/	/	Foto sciolte	3	/
5	48	391	549	Siena	116	43 Alinari, 4 Anderson, 33 Fotografia Lombardi, 1 Ed. Severino Vagaggini (Piancastagnaio - Cartolina), 1 Ed. Arti Grafiche (Bergamo), 2 Brogi
5	48	2213	2375	Siena	13	4 Fotografia Lombardi (Siena), 3 Alinari
5	48	3326	3488	Sessa	27	2 Foto Oscar Savio (Roma), 4 Carlo Guidotti (Roma),

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
5	48	1375	1533	Vicenza	41	5 Luigi Chiovato (Vicenza), 16 Alinari, 1 Foto Ferrini (Vicenza)
5	48	2781	2943	Siena	20	6 Alinari, 7 Fotografia Lombardo
5	48	2215	2377	Sassuolo, Palazzo Estense	53	/
5	49	/	/	Urbino - doppioni	16	1 Foto Rofsi (Urbino ?)
5	49	2799	2961	Urbino	128	17 Alinari, 4 Anderson, 2 Foto M. Arceci (Urbino), 3 Fotografia Rofsi (Urbino?)
5	49	880	1038	Rapallo, Chiesa di Valle Cristi	1	Alinari
5	49	1841	9003	Benevento, Arco di Traiano	1	/
5	49	1860	2022	Portovenere	1	/
5	49	944	1102	S. Fruttuoso, architettura	2	Alinari
5	49	587	745	Sampierdarena, pittura	2	/
5	49	2012	2174	Padova, S. Giustina, scultura (XIII)	30	5 Osvaldo Böhm (Venezia), 3 Ed. Croci
5	49	719	877	Padova, S. Giustina, scultura (XIV)	2	1 Ed. Croci
5	49	246	404	Padova, S. Giustina (?)	7	/
5	49	957	1115	Sarzana, architettura	2 + 1 doppione	Alinari
5	49	/	/	Perugia, architettura civile	22	9 Alinari, 13 Anderson
5	49	/	/	Veneto, scultura	2	/
5	49	777	935	Finale Ligure, architettura	5	3 Ed. Bolla Vincenzo e Figlio (cartolina), 1 Fotoedizioni Finale L. Borgo (?)
5	49	453	611	Genova, architettura civile	1	Alinari
5	49	/	/	Piedivalle, architettura	1	Alinari
5	49	206	364	Genova, scultura	4	Alinari
5	49	805	963	Lavagna, architettura	1	Alinari
5	49	/	/	Da cassetto 49 (S.M. Antiqua)	26	2 Alinari
5	49	1921	2083	Venezia, scultura	11	1 Osvaldo Böhm (Venezia), 6 Alinari, 1 Naya (Venezia)
5	49	253	411	Perugia, Portale del palazzo municipale	4	1 Alinari, 3 Anderson
5	49	243	401	Perugia, S. Costanzo, rilievi del portale	7	1 Anderson
5	49	4776	6808	Perugia, Ciborio da S. Prospero	1	Alinari
5	49	863	1021	Pavia, architettura sacra	3	Alinari
5	49	1009	1167	Pavia, Castello	1	Alinari
5	49	/	/	Piantine da identificare	6	/
5	49	/	/	Fotografie corso Architettura italiana (VIII-IX-X sec.)	67	/
5	49	614	772	Venezia, scultura (Varie)	16	15 O. Böhm (Venezia), 1 Alinari
5	49	512	670	Palombara Sabina, S. Giovanni in Argentella	0	/
5	49	865	1023	Perugia, architettura sacra	12	6 Alinari, 5 Anderson
5	49	861	1019	Passignano, architettura	1	/
5	49	794	952	Genova, architettura	15	10 Alinari, 1 A. Noack (Genova)
5	49	247	405	Padova, S. Sofia, capitelli	4	4 O. Böhm (Venezia)
5	49	/	6833	Padova, Chiostro di Sant'Antonio, monumento "da Lozzo"	5	4 Alinari, 1 O. Böhm (Venezia)
5	49	245	403	Padova, Chiostro di Sant'Antonio, monumento Bebi	10	4 Alinari
5	49	/	/	Cartoni studio	2	/

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
6	29	/	/	Roma, S. Sabina, mosaici	8	1 Alinari, 5 Anderson, 2 E. Richter (Roma)
6	29	569	727	Roma, S. Stefano Rotondo, mosaico	9	/
6	29	2205	2367	Roma, palazzi	55	9 Anderson, 1 Fot. Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona), 14 Alinari, 12 Croci Enea (Bologna), 1 Brogi
6	29	290	448	Roma, Museo Lateranense	29	9 Alinari, 3 Anderson
6	29	2775	2937	Roma, S. Pietro in Montorio	18	2 Anderson, 1 Unione Zincografi, 1 Alinari, 1 R. Moscioni (Roma)
6	29	2752	2914	Roma, S. Maria in Trastevere	4	2 Anderson, 2 Fot. Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
6	29	/	/	Roma, S. Sabina, monumenti funerari	3	1 Anderson
6	29	561	719	Roma, S. Pudenziana, mosaico	21	13 Alinari, 4 Anderson
6	29	568	726	Roma, S. Teodoro, mosaico	9	/
6	29	320	/	Roma, S. Salvatore in Lauro, chiostro	3	1 Alinari
6	29	378	536	Roma, S. Saba, "il calendario"?	2	/
6	29	4752	4914	Roma, Musei Vaticani, pittura su tavola, Giudizio	4	1 Direz. Mus. Vaticani?
6	29	/	/	Roma, S. Saba, affresco	4	3 Ditta Guido Guidotti/ Fotografo - Enciclopedia Italiana
6	29	2763	2925	Roma, Madonna dell'Orto	3	/
6	29	2776	2938	Roma, Grotte Vaticane	8	5 Anderson
6	29	/	/	Roma, S. Carlo alle Quattro Fontane	2	1 Anderson, 1 Alinari
6	29	/	/	Roma, S. Maria degli Angeli	6	2 Alinari, 2 Anderson, 1 Brogi
6	29	/	/	Roma, arredo urbano (3)	69	Sergio Rossi (Roma)
6	29	567	725	Roma, S. Tommaso in Formis, mosaico	2	/
6	29	/	/	Roma, scultura antica II	15	7 Anderson
6	29	/	/	Roma, S. Maria in Trastevere, mosaico absidale	10	5 Alinari, 5 Anderson
6	30	/	/	Roma, S. Costanza, mosaici	39	/
6	30	/	/	Roma, Pantheon	3	Alinari
6	30	/	/	Roma, Musei Capitolini, scultura	13	6 Alinari, 1 Anderson
6	30	/	/	Roma, S. Clemente, monumenti funebri	2	Anderson
6	30	/	/	Roma, S. Crisogono, mosaico	1	/
6	30	2767	2929	Roma, S. Andrea della Valle	15	8 Alinari, 1 Brogi, 2 Anderson
6	30	552	/	Roma, S. Ignazio	3	Anderson
6	30	2765	2927	Roma, S. Giovanni Decollato	2	/
6	30	2766	2928	Roma, Ss. Apostoli	2	Alinari
6	30	4629	4791	Roma, S. Cecilia, Giudizio Universale	2	/
6	30	/	/	Roma, Palazzo Borghese	2	1 Alinari, 1 Chauffourier
6	30	/	/	Roma, S. Giorgio in Velabro	2	1 Alinari
6	30	1917	2079	(Roma e Ostia), Mosaici Romani	2	16 Anderson, 1 Alinari
6	30	/	/	Roma, Museo Barracco	2	Alinari
6	30	/	/	Roma, Mausoleo di Augusto	2	1 Anderson, 3 Fot. Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
6	30	2754	2916	Roma, S. Maria della Pace	2	2 Alinari, 1 Anderson
6	30	/	/	Roma, Mosaici Romani	2	4 Anderson, 1 Alinari
6	30	543	701	Roma, S. Agnese, mosaico absidale	2	1 Anderson, 1 Alinari
6	30	/	6837?	Roma, S. Clemente, mosaico absidale	2	3 Anderson, 1 Alinari
6	30	/	/	Roma, S. Clemente, affreschi della chiesa inferiore	2	4 Alinari
6	30	/	/	Roma, S. Cecilia, mosaico absidale	2	1 Anderson
6	30	/	/	Roma, S. Maria in Vallicella	2	1 Alinari, 1 Anderson
6	30	/	/	Roma, S. Francesca Romana, mosaico absidale	2	1 Alinari
6	30	299	457	Roma, S. Clemente, affreschi del IX sec	2	7 Anderson, 4 Alinari
6	30	920	/	Roma, S. Antonio dei Portoghesi	2	/
6	30	4693	4855	Roma, Ss. Bonifacio e Alessio, icona	2	/
6	30	304	462	Roma, Ss. Giovanni e Paolo, pittura	2	Anderson
6	30	2753	2915	Roma, S. Maria del Popolo	2	4 Anderson
6	30	/	/	Roma, S. Cosimato	2	/
6	30	/	/	Roma, S. Giovanni a Porta Latina, affreschi	2	/
6	30	2774	2936	Roma, S. Cecilia, sculture	2	2 Alinari, 1 Anderson
6	30	923	1081	Roma, S. Cecilia, affreschi	2	1 Anderson, 1 Alinari
6	30	540	698	Roma, Ss. Cosma e Damiano, mosaici	2	/

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
6	31	562	720	Roma, S. Prassede, mosaici absidali	2	17 Alinari, 4 Anderson, 1 R. Moscioni (Roma)
6	31	565	723	Roma, SS. Nereo e Anchilleo, mosaici	2	3 Alinari, 1 Anderson
6	31	/	6839?	Roma, S. Costanza, mosaico absidale	2	1 Anderson
6	31	2769	2931	Roma, Foro Mussolini	2	Anderson
6	31	/	/	Roma, Arco di Costantino	2	15 Anderson, 4 Alinari
6	31	809	966	Roma, S. Maria Maggiore, icona e monumenti funebri	2	14 Alinari, 2 Anderson
6	31	/	/	Roma, S. Martino ai Monti, affreschi	2	4 Anderson
6	31	/	/	Roma, S. Maria Maggiore, arco trionfale	2	6 Alinari, 1 Anderson
6	31	4648	4810	Roma, Grotte Vaticane, scultura	2	2 Danesi, 14 Anderson, 3 Alinari, 1 Moscioni (Roma)
6	31	/	/	Roma, Foro Romano	2	Anderson
6	31	895	1053	Roma, Architetture Romane	2	51 Anderson, 2 Brogi, 1 R. Moscioni (Roma), 1 Alinari
6	31	2198	2360	Roma, Edifici Moderni	2	10 Anderson, 1 Vasari (Roma)
6	31	/	/	Roma, S. Passera, affreschi	2	/
6	31	/	/	Roma, Arco di Tito	2	Anderson
6	31	/	/	Ara Pacis	2	Anderson
6	31	2749	2911	Roma, S. Anselmo?	2	/
6	31	2762	2924	Roma, S. Marcello al Corso	2	1 Alinari, 1 Fil. D'Amico (Roma)
6	31	2755	2917	Roma, S. Maria di Monserrato	2	Alinari
6	31	2757	2919	Roma, S. Maria Sopra Minerva	2	7 Alinari, 13 Anderson, 1 Brogi
6	31	296	454	Roma, S. Alessio	2	Fot. Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
6	31	302	460	Roma, S. Costanza, mosaici della volta	2	2 Alinari, 2 Anderson
6	31	/	/	Pianta di Roma	2	/
6	32	3821	3983	Lilli Andrea	2	3 Fot. Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona), 1 Emilio Corsini (Ancona)
6	32	2496	2658	Liotard	2	1 tavola W. Spemann
6	32	3824	3986	Licinio Giulio	2	2 Alinari, 2 O. Bohm (Venezia)
6	32	2498	2660	Liberi Pietro	2	3 Cav. Pietro Fiorentini, 1 Kunstverlag Wolfrum (Vienna), 1 Ferruccio Sorgato (Modena)
6	32	1745	1907	Ligozzi Jacopo	2	7 Alinari, 4 Brogi, 1 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 3 W. Grenshiem (Londra)
6	32	2497	2659	Lievenz Giovanni	2	Anderson
6	32	3823	3985	Ligorio Pirro	2	9 Anderson, 2 Alinari, 1 Brogi
6	32	/	/	Roma, S. Prassede, mosaici dell'oratorio di S. Zenone	2	12 Alinari, 1 Brogi, 3 Anderson
6	32	3835	3997	Lippi Annibale	2	2 Anderson, 1 Alinari, 4 Brogi
6	32	3443	3605	Liebermann	2	tavole W. Spemann
6	32	3827	3989	Liguri del XV sec	2	2 Alinari, 1 J. Giletta Phot.
6	32	3826	3988	Liberale da Verona	2	1 Fot. L. Dubray (Milano), 1 Cav. Mario Sansoni, 1 Thomas E. Marr, 7 Anderson, 1 Alinari
6	32	1744	1906	Lippi Filippo (scuola)	2	2 Braun, 2 W. Grenshiem (Londra)
6	32	/	/	Leonbruno	2	/
6	32	/	/	Roma (varie)	2	4 Anderson, 1 Alinari
6	32	/	/	Leonardo da Vinci	2	1 I. I. d'Arti Grafiche (Bergamo), 1 Brogi, 12 Anderson, 6 Alinari
6	32	4502	4664	Roma, S. Maria in via Lata, icona	2	/
6	32	3825	3987	Licinio Bernardino	2	1 Brogi, 1 Alinari, 6 Anderson, 3 Hanfstaengl (Monaco), 1 Bulloz, 2 J. Lowy (Vienna)
6	32	/	/	?	2	Antonio Guerra (Bologna)
6	32	/	/	?	2	3 Alinari, 1 Anderson
6	32	/	/	?	2	10 Hanfstaengl (Monaco), 9 Alinari, 5 Anderson, 1 Giraudon (Parigi), 2 Brogi, 1 Fotografia Reali (Firenze)
6	32	/	/	Varie	2	2 Cav. Pisseri (Parma), 2 Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo), 5 Alinari
6	32	3829	3991	Leoni Leone e Pompeo	2	4 Ed. croci, 2 Alinari, 2 Brogi, 5 Hausser Y Menet (Madrid), 9 Ruiz Vernacci (Madrid), 1 tavola W. Spemann, 8 Osvaldo Lissoni

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
6	32	3810	3972	Leoni Pompeo	2	4 Ruiz Vernacci (Madrid), 1 Hausser Y Menet (Madrid)
6	32	1495	1657	Leopardi Alessandro	2	5 Alinari, 2 C. Naya, 1 J. Lowy (Vienna)
6	32	3442	3604	Lessing	2	tavole W. Spemann
6	32	/	/	Roma, Castel S. Angelo	2	6 Alinari, 2 Anderson
6	32	1868	2030	Roma, S. Maria Maggiore, affreschi del sottotetto	2	/
6	32	556	714	Roma, S. Marco, mosaico absidale	2	2 Alinari
6	32	2761	2923	Roma, S. Marco	2	R. Moscioni ?
6	32	548	706	Roma, S. Maria Maggiore, mosaici	2	8 Anderson
6	32	/	/	Pianta di Roma	2	/
6	33	/	/	?	2	12 Alinari, 1 Anderson, 3 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 1 A. Traldi (Milano), 1 Brogi, 1 Gianni Croce (Piacenza), 1 Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo), 19 O. Bohm (Venezia), 1 Neuen Photogr. Gesellschaft A. G. (Berlin-Steglitz)
6	33	/	/	?	2	7 Alinari, 1 Anderson, 1 Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo), 1 Fot. LVFB, 1 Alexandre d'Atri & Sons (Roma), 1 Filippo Caramitti (Norcia)
6	33	/	/	?	2	4 O. Bohm (Venezia), 1 Alinari
6	33	/	/	?	2	22 Alinari, 9 Brogi, 3 Anderson, 1 Hanfstaengl (Monaco), 2 Mannelli & C., 1 Giraudon, 1 Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo), 1 A. Taramelli (Bergamo), 1 Fotografia Cattani (Faenza)
6	33	/	/	?	2	3 Alinari, 1 Anderson, 1 Ed. Croci, 1 Ed. Mannelli & C.
6	33	/	/	?	2	17 Alinari, 5 Anderson, 1 Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo), 1 Brogi, 1 Bohm (Venezia)
6	33	/	/	?	2	8 Brogi, 28 Alinari, 1 Giraudon (Parigi), 2 Pestellini e Ciacchi (Firenze), 7 Anderson, 2 Mannelli & C., 1 Alessandro Logi & figli (S. Gimignano)
6	33	/	/	?	2	7 O. Bohm (Venezia), 7 Anderson, 33 Alinari, 1 F. Croci (Bologna), 1 Dino Zani & C. (Milano), 2 Mannelli & C., 4 Fotografia Reali, 1 Brogi
6	33	/	/	?	2	14 Alinari, 1 Alinari, 1 Brogi, 10 O. Bohm (Venezia)
6	33	3843	4005	Longhi Luca	2	11 Alinari, 1 Ed. Croci, 5 Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo), 1 O. Bohm (Venezia)
6	33	3845	4007	Longhi Alessandro	2	Alinari
6	33	3846	4008	Lomi Aurelio	2	1 Brogi
6	33	1736	1898	Londonio	2	/
6	33	3844	4006	Longhena Baldassarre	2	4 Alinari, 1 P. Salviati (Venezia)
6	33	2064	/	Lombardo Tullio	2	Alinari
6	33	4669	4831	Lombardo Tullio e scuola	2	14 Alinari, 8 O. Bohm (Venezia)
6	33	1508	1670	I Lombardo (Pietro, Antonio, Tullio)	2	5 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 5 Anderson, 2 Giraudon (Parigi)
6	33	4670	4832	Lombardo Pietro e Tullio	2	24 Alinari, 10 O. Bohm (Venezia), 3 C. Naya (Venezia), 2 Anderson
6	33	1507	1669	Lombardo Aurelio	2	Oswaldo Bohm (Venezia)
6	33	1506	1668	Lombardo Girolamo	2	/
6	33	1018	1176	Lombardo Pietro	2	5 Alinari, 2 Anderson
6	33	/	/	Licini Osvaldo	2	Fotofast (Bologna)
6	33	3842	4004	Longhi Martino	2	1 Anderson, 1 Alinari
6	33	/	/	?	2	/
6	33	/	/	Licini Osvaldo	2	Fotofast (Bologna)
6	34	3839	4001	Lorentino d'Arezzo	2	Alinari

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
6	34	1019	1177	Lucano Battista	2	Fot. Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
6	34	3445	3607	Lopez	2	Anderson
6	34	/	/	Lorenzo Veneziano	2	Alinari
6	34	1505	1667	Longhi Giacomo	2	Alinari
6	34	3841	4003	Longhi Pietro	2	1 Anderson, 2 Alinari
6	34	3855	4017	Lorenzetti Ambrogio	2	41 Anderson, 22 Alinari, 12 Fotografia Lombardi (Siena), 2 Fotografia Cipriani (Firenze), 1 Gianni Mari (Milano)
6	34	1735	1897	Lorenzone da Siena	2	/
6	34	3867	4029	Luini Bernardino (Lugano)	2	5 Alinari
6	34	4347	4509	Longhi Silla	2	2 Anderson, 1 Alinari
6	34	3840	4002	Longo Iacobino	2	/
6	34	3866	4028	Luini Bernardino (Milano)	2	16 Anderson, 6 Alinari, 1 Roberto Separdi (Reggio Emilia)
6	34	3859	4021	Loschi Bernardino	2	1 Anderson, 2 Gandolfi & Artioi (Carpi)
6	34	3858	4020	Loschi Jacopo	2	/
6	34	3446	3608	Loth Carlo	2	2 Alinari
6	34	3870	4032	Luca da Perugia	2	Fot. Poppi (Bologna)
6	34	3871	4033	Luca di Leida	2	2 Brogi, 1 Fotografia dell'Emilia, 2 Anderson, 1 Thomas E. Marr, 3 tavole W. Spemann
6	34	3872	4034	Luca di Tomè	2	2 Brogi, 2 Anderson
6	34	2955	3117	Luchetti Giuseppe	2	Anderson
6	34	1021	1179	Longhi Martino il Vecchio	2	1 Brogi, 8 Alinari, 2 Anderson
6	34	3869	4031	Luini Aurelio	2	3 Ed. Croci, 1 Brogi
6	34	3864	4026	Luini Bernardino (opere varie)	2	10 Anderson, 13 Alinari, 2 Brogi, 2 J. Lowy (Vienna)
6	34	3863	4025	Lorrain C.	2	6 Anderson, 6 Alinari, 4 Giraudon (Parigi), 32 A. Villani & Figli, 4 tavole W. Spemann
6	35	/	/	Maccari	2	Fotofast (Bologna)
6	35	/	/	Luini Bernardino (Milano)	2	10 Anderson, 11 Alinari, 13 Brogi
6	140	3889	4051	Mabuse	2	1 tavola W. Spemann, 3 Brogi
6	140	4786	6818?	Monte S. Angelo, Tomba di Rotari	2	2 Fot. Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona), 1 Anderson
6	140	2547	2709	Luini T.	2	/
6	140	1518	1680	Lupo di Francesco	2	Alinari
6	140	3447	3609	Lys Jan	2	7 Alinari, 1 Anderson, 1 Brogi
6	140	3888	4050	Macari E.	2	Alinari
6	140	3887	4049	Maccagnino Angelo	2	Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
6	140	3448	3610	Maccari C.	2	2 Anderson
6	140	3886	4048	Macchietti G.	2	3 Alinari
6	140	3885	4047	Machiavelli Zanobi	2	2 Anderson, 2 Bulloz, 1 Drummond Young (Edimburgo)
6	140	/	/	Macchietti Girolamo	2	Alinari
6	140	4812	6844?	Monreale, Chiostrò della Cattedrale, capitelli	2	Anderson
6	140	3868	4030	Luini Bernardino (Saronno)	2	11 Anderson, 5 Brogi, 4 Alinari
6	140	3865	4027	Luini Bernardino (Milano, Brera)	2	34 Anderson, 9 Alinari, 1 Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo), 2 tavole W. Spemann
6	140	1761	1923	Luini Bernardino	2	3 W. Gernsheim (Londra), 6 Anderson
6	140	3884	4046	Macrino d'Alba	2	1 Cav. Mario Sansoni (Firenze), 20 Anderson, 1 Alinari, 3 V. A. Bruckmann (Monaco)
6	140	2329	2491	Montemagno, castello	2	Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo)
6	140	3862	4024	Lotto Lorenzo	2	7 tavole W. Spemann, 6 Hanfstaengl (Monaco), 1 A. G. Phot., 19 Anderson, 3 Taramelli (Bergamo), 35 Alinari, 3 cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 2 Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo), 1 Gigi Bassani (Milano)
6	140	1012	1170	Montevergine	2	/
6	140	826	984	Monreale	2	Brogi
6	140	825	983	Monte S. Angelo, Chiesa di S. Maria Maggiore, facciata	2	Anderson

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
6	140	/	/	Monreale, Chiostro della Cattedrale, capitelli	2	Anderson
6	140	231	389	Monte S. Angelo, S. Michele, architettura	2	/
6	140	833	991	Monte S. Angelo, architettura	2	1 Alinari
6	140	722	880	Monte S. Angelo, Tomba di Rotari	2	Anderson
6	140	1685	1847	Monte S. Angelo, S. Michele, scultura	2	Anderson
6	140	834	992	Monte S. Giuliano, architettura	2	3 Brogi, 1 Alinari
6	140	2004	2166	Monte S. Angelo, S. Maria Maggiore, scultura	2	Anderson
6	140	490	648	Monreale, Cattedrale, mosaici	2	/
6	140	185	343	Monreale, Duomo, tarsie musive	2	Anderson

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
8	150	2770	2932	Roma, Collezione Lazzaroni	5	Fabbi (Roma)
8	150	/	/	Roma, S. Maria in Domnica, mosaico absidale	16	4 Alinari, 3 Anderson
8	150	535	693	Roma, S. Giovanni in Laterano, Battistero e annessi	21	10 Alinari, 6 Anderson
8	150	919	1077	Roma, S. Maria Antiqua, affreschi	31 + 11 dopponi	3 Alinari, 4 Anderson
8	150	/	/	Roma, Palazzo Farnese	16	3 Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona), 4 Alinari, 9 Anderson
8	150	/	/	Roma, S. Cecilia, mosaico del fregio esterno nel portico	28	/
8	150	544	702	Roma, S. Lorenzo Fuori le Mura, atrio	16 + 9 dopponi	6 Anderson
8	150	2764	2926	Roma, S. Lorenzo	1	/
8	150	/	/	Roma, S. Maria in Cosmedin, affreschi	1	/
8	150	/	/	Roma, Arredo urbano	100	/
8	150	922?	/	Roma, S. Maria dell'Anima	4	1 Alinari
8	150	2196	2358	Roma, Palazzo Torlonia	3	Anderson
8	150	2771	2933	Roma, Palazzo Venezia	6	/
8	150	2195	2357	Roma, Palazzo Venezia	17 + 1 doppione	4 Alinari, 2 Anderson
8	150	/	/	Roma, Piante della città	32	/
8	150	2197	2359	Roma, Palazzo Pichi	4	/
8	150	2194	2356	Roma, Palazzo Salviati	6	Anderson
8	150	2204	2366	Roma, Palazzo Spada	13	7 Alinari, 5 Anderson, 1 Brogi
8	150	/	/	Roma, Palazzo Spada, sculture	6	Anderson
8	150	2772	2934	Roma, Palazzo di Giustizia	14	/
8	150	4594	4756	Roma, S. Lorenzo Fuori le Mura, mosaici	6	2 Alinari, 1 Anderson, 1 R. Moscioni (Roma)
8	150	319	477?	Roma, S. Maria di Loreto	5	2 Anderson, 1 Alinari
8	150	553	711	Roma, S. Maria in Cosmedin, mosaico di Giovanni VII	7	2 Alinari, 5 Anderson
8	151	/	/	Roma, Arredo urbano	100	1 Sergio Rossi (Roma)
8	151	2202	2364	Roma, Varia	8	2 A. Ceccato (Ancona), 1 Alinari, 1 Anderson
8	151	/	/	Roma, S. Maria Maggiore	36	11 Alinari, 5 Anderson, 5 A. Ceccato (Ancona)
8	151	/	/	Roma, Musei Vaticani, scultura	10	2 Ed. Chauffourier, 3 Anderson, 1 Alinari
8	151	926	1084	Roma, S. Paolo Fuori le Mura	3	1 Anderson
8	151	2751	2913	Roma, S. Pietro in Vaticano	2	1 Alinari
8	151	/	/	Roma, S. Pietro in Vaticano	21	6 Anderson, 10? Alinari, 1 Brogi
8	151	831	989	Monteoliveto Maggiore	2	1 Anderson
8	151	828	986	Montemignaio	1	Brogi
8	151	/	/	Montefiorentino	2	/
8	151	830	988	Montecassino, capitelli del chiostro	0	/
8	151	/	/	Roma, Palazzo Lante	2	/
8	151	/	/	Roma, S. Maria Maggiore, portico (Rusuti)	4	2 Alinari
8	151	/	/	Roma, S. Maria in via Lata, affreschi	2	/
8	151	/	/	Roma, S. Maria Maggiore, portico (Rusuti)	10	2 Anderson
8	151	4605	4767	Montecassino, architettura	5	/
8	151	/	/	Roma, Palazzo Massimo alle colonne	18	14 Alinari, 3 Anderson
8	151	/	/	Roma, Villa Farnesina	7	6 Alinari, 1 Anderson
8	151	2328	2490	Montemarciano	1	Alinari
8	151	237	395	Monopoli, Cattedrale, Scultura	3	/
8	151	2715	2877	Montalcino	4	/
8	151	2714	2876	Montecassino	4	2 Lembo?
8	151	2330	2492	Montecassino	1	Alinari
8	151	/	/	Roma - Vaticano, Stanze di Raffaello	17	12 Anderson, 3 Alinari
8	151	/	/	Roma, Villa Madama	2	1 Anderson, 1 R. Moscioni (Roma)
8	151	/	/	Roma, Villa Albani, Scultura	3	/
8	151	914	1072	Roma, S. Maria Maggiore, mosaici navata	71	33 Anderson, 28 Alinari
8	151	572	730	Roma, Triclinio Lateranense	2	1 Alinari, 1 Anderson
8	151	2193	2355	Roma, S. Agostino	26	1 Anderson, 2 Foto Otty (Roma)
8	151	443	601	Monopoli, Cattedrale, pittura su tavola	1	A. Ceccato (Ancona)
8	151	/	/	Roma - Vaticano, Cappella Sistina	2	Anderson
8	151	/	/	Roma - Vaticano, Palazzo Vaticano	5	3 Anderson, 1 Alinari
8	151	2203	2365	Roma, S. Pietro in Vaticano, esterno	4	2 Anderson, 1 Alinari
8	151	832	990	Montepulciano	3	Alinari
8	151	2327	2489	Montepulciano	10	4 Alinari, 1 Lombardi (Siena)

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
8	151	/	/	Roma - Vaticano, Appartamento Borgia	5	Anderson
8	151	/	/	Roma, S. Agnese in Agone	2	1 Anderson, 1 Alinari
8	151	/	/	Roma - Vaticano, Giardini Vaticani	5	4 Anderson
8	151	481	639	Monopoli, S. Maria Amalfitana, architettura	4	2 A. Ceccato (Ancona)
8	152	3330	3492	Lorenzo Di Credi	76	14 Alinari, 18 Anderson, 1 Thomas E. Marr & Son, 16 Brogi, 1 Cav. Mario Sansoni (Firenze)
8	152	/	/	Roma, Piazza del Campidoglio	6	2 Anderson, 2 Brogi, 1 Alinari
8	152	735	893	Roma, S. Maria in Aracoeli, icona	2	/
8	152	1918	2080	Sculture romane	7	4 Anderson, 3 Alinari
8	152	557	715	Roma, SS, Cosma e Damiano, mosaici	18	4 Anderson, 5 Alinari, 1 Brogi
8	152	570?	/	Roma, Chiese	40	6 Anderson, 1 A. Ceccato (Ancona), 2 Alinari, 2 Brogi
8	152	2200	2362	Roma, Palazzo della Cancelleria	27 + 6 dopponi	9 Alinari, 4 Anderson
8	152	4577	4739	Roma, varie?	4	1 Anderson, 2 tavole W. Spemann
8	152	2759	2921	Roma, S. Maria in Aracoeli	9	3 Anderson, 4 Alinari
8	152	3860	4023	Da Viterbo Lorenzo	50	2 Alinari, 2 Brogi, 6 Anderson
8	152	2750	2912	Roma, S. Pietro in Vincoli	7	5 Anderson, 2 Alinari
8	152	563	721	Roma, S. Pietro in Vincoli, mosaico	2	1 Alinari
8	152	2773	2935	Roma, Fontane	12	4 A. Ceccato (Ancona), 4 Alinari, 1 Brogi
8	152	/	/	S. Pietro in Vaticano	3	/
8	152	/	/	Roma, S. Maria dell'Orto, Sacrestia	1	Anderson
8	152	564	722	Roma, S. Paolo, Mosaici	7	4 Anderson, 2 Alinari
8	152	1520	1682	Lorenzi Stoldo	3	2 Alinari, 1 Brogi
8	152	1521	1683	Lorenzi Battista	3 + 3 dopponi	1 Alinari, 1 Brogi
8	152	2192	2354	Roma, Palazzo Firenze	6	4 Anderson
8	152	2199	2361	Roma, Castel S. Angelo	23 + 3 dopponi	11 Anderson, 2 Alinari
8	152	2768	2930	Roma, Chiesa del Gesù	5	4 Anderson, 1 Brogi
8	152	1522	1684	Lorenzi Antonio	1	/
8	152	2756	2918	Roma, S. Giovanni in Laterano	12	11 Anderson
8	153	322	480	Roma, Sarcofagi	193	24 U. Trapani (Ravenna), 1 Cesare Faraglia (Roma), 33 Anderson, 23 Alinari, 1 U. Orlandini (Modena)
8	153	3834	3996	Lippi Filippo	79	2 W. Gernsheim (Londra), 34 Alinari, 10 Brogi, 20 Anderson, 1 Kunstverlag Wolfrum (Vienna), 1 Bruckmann (Monaco), 2 V. Jacquier, 1 tavola W. Spemann
8	153	1256	/	Lorenzetti Pietro	4	1 Cipriani (Firenze), 1 Alinari, 1 Anderson
8	153	3857	4019	Monaco Lorenzo	21	9 Alinari, 5 Brogi, 4 Anderson
8	153	/	/	Lotto Lorenzo (scuola)	1	Anderson
8	153	1519	1681	Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio	2	1 Alinari, 1 Brogi
8	153	3853	4015	Lorenzo di Niccolò	9	5 Alinari, 1 Brogi
8	153	/	/	Lorenzo di Credi (scuola)	2	1 Brogi
8	153	4523	4685	Lorenzetti Ugolino	4	1 Alinari, 1 Anderson
8	153	/	/	Roma, Scultura antica	26	9 Anderson
8	153	/	/	Roma, Scultura antica	22	7 Anderson, 1 Alinari
8	153	/	/	Lorenzo Di Caro	1	1 Ed. Croci
8	153	3121	3283	Lorenzo Di Bicci	2	1 Alinari
8	153	1523	1685	Lorenzetto	28	20 Alinari, 3 Anderson, 2 Brogi
8	153	1509	1671	Lombardi Alfonso	65 + 6 dopponi	36 Ed. Croci, 23 Alinari, 1 Cattani (Faenza)
8	154	3849	4011	Lombardi del XVI sec e oltre	20	1 W. Gernsheim (Londra), 1 fotoincisione M. Frankestein (Vienna), 2 Anderson, 1 J. E. Bulloz (Parigi)
8	154	3850	4012	Lombardi del XV sec	12	1 Bulloz (Parigi), 2 Alinari, 2 Anderson
8	154	3848	4010	Lombardi del XIV sec	20	/
8	154	2304	2466	Imola	5	3 Alinari, 1 Croci Enea (Bologna)
8	154	802	960	Iglesias, Architettura	1	/
8	154	792	950	Gioia del Colle, Castello	1	/
8	154	2305	2467	Iglesias	2	/
8	154	2322	2484	Fermo	10 + 2 dopponi	8 A. Ceccato (Ancona), 1 Alinari
8	154	1737	1899	Scuola Lombarda del XVII sec	5	1 Cipriani (Firenze)
8	154	2325	2487	Fabriano	4 + 3 dopponi	/
8	154	2702	2864	Ferrara	11 + 1 doppone	1 P. Poppi (Bologna), 7 Croci Enea (Bologna)
8	154	795	953	Gaville, Architettura	1	/

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
8	154	211	369	Giulianova, S. Maria a mare	1	/
8	154	949	1107?	Gambassi (?)	25	7 Alinari, 10 Anderson, 1 Ediz. Jacquier, 3 Brogi, 1 Hanfstaengl (Monaco), 1 Bulloz (Parigi)
8	154	372	530	Farfa, Abbazia, scultura	1	/
8	154	2320	2482	Figline Valdarno	6	5 Alinari
8	154	2346	2508	Lentate	1	/
8	154	2980	3142	Gubbio	5	3 Alinari
8	154	2707	2869	Leningrado	1	Presente timbro russo non decifrabile
8	154	373	531	Leonessa, S. Francesco, scultura XIV sec	0	/
8	154	314	472	Fondi, S. Pietro	1	R. Moscioni (Roma)
8	154	464	622	Foggiano, Cripta di S. Nicola, pittura	2	A. Ceccato (Ancona)
8	154	466	624	Gaeta, Museo Diocesano, scultura	2	/
8	154	208	366	Gaeta, Cattedrale, candelabro	7	1 Anderson, 1 Alinari
8	154	369	527	Fondi, S. Pietro, portale	1	/
8	154	174	332	Gaeta, S. Lucia	1	/
8	154	241	399	Galatina, Chiesa di S. Caterina, architettura	1	Anderson
8	154	205	363	Galatina, Chiesa di S. Caterina, acultura	3	Anderson
8	154	2956	3118	Lironi	1	/
8	154	3444	3606	Lippi Lorenzo	6	4 Brogi, 1 Anderson, 1 Alinari
8	154	3832	3994	Locatelli Antonio	2	1 Anderson
8	154	3836	3998	Lippi Filippino	158	4 tavole W. Spemann, 51 Anderson, 56 Alinari, 5 Brogi, 1 Vilhelm Trydes Forlag?, 1 Dr. Benedict & Co. G.m.b.H. (Berlino)?, 1 Poppi (Bologna)
8	154	3831	3993	Locatelli Rizzardo	1	Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo)
8	154	3833	3995	Lodovico di Angiolo	1	Alinari
8	154	3830	3992	Lochner	5	tavole W. Spemann
8	154	3852	4014	Lolmo Giovanni Paolo	1	Cav. Mario Sansoni (Firenze)
8	154	3851	4013	Lomazzo Gian Paolo	6	1 W. Gernsheim (londra), 1 G. Milani (Piacenza), 2 Ed. Croci, 2 Dario Gatti (Milano)
8	154	3847	4009	Lombardelli G. B.	5 + 1 doppione	2 Fotografia Calderisi (Roma), 1 Sansaini (Roma)
8	154	235	393	Fasano, Grotta di S. Lorenzo, pittura	15	9 A. Ceccato (Ancona)
8	155	819	977	Matera	4	/
8	155	995	1153	Massa Marittina, architettura civile	1	/
8	155	2725	2887	Malles Venosta	2	Cav. Mario Sansoni (Firenze)
8	155	806	964	Lecce, SS. Niccolò e Cataldo, architettura	1	Alinari
8	155	10654?	/	Lecce, SS. Niccolò e Cataldo, acultura	5	3 Anderson
8	155	2303	2465	Izistanie	1	/
8	155	2347	2509	Lecceto	1	Alinari
8	155	2302	2464	Izuin	5	/
8	155	2708	2870	Isolabella	2	1 Gigi Bassani (Milano), 1 Alinari
8	155	477	635	Impruneta, pittura su tavola	1	Brogi
8	155	/	/	Manta, Chiesa parrocchiale	1	Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo)
8	155	356	514	Lucignano, pittura su tavola	1	/
8	155	3695	3857	Lucera, Castello, Architettura	2	/
8	155	334	492	Melfi, S. Margherita, Affresco	3	/
8	155	2017	2179	Massafra, Cripta della Candelora, Pittura	5	A. Ceccato (Ancona)
8	155	/	/	Lonedo	5	/
8	155	/	/	Lodi	8	5 Alinari
8	155	2343	2505	Littoria	5	2 Anderson
8	155	2344	2506	Lisbona	2	/
8	155	2706	2868	Lesina (S. Francesco)	2 + 2 doppioni	/
8	155	2345	2507	Lesina	2	/
8	155	2337	2499	Mantova	7	1 Premi (Mantova)
8	155	/	/	Orono Grabmal Des Konigs	1	tavole W. Spemann
8	155	472	630	Lucca, S. Frediano, affresco	1	/
8	155	476	634	Laterza, Cripta di S. Antonio, pittura	1	Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
8	155	2306	2468	Jesi	9	1 Alinari, 1 L. Schiavoni (Jesi)
8	155	2342	2504	Loreto	5	2 Anderson, 3 Alinari
8	155	2705	2867	Loreto	12	4 Alinari, 1 Brogi, 2 A. Ceccato (Ancona), 1 E. Corsini (Ancona)
8	155	2709	2871	Imola	3	1 Ed. Croci, 1 Croci Enea
8	155	2348	2510	Lecce	28	/

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
8	155	2341	2503	Lucca	27	18 Alinari, 8 Brogi, 1 Cortopassi (Lucca)
8	155	218	376	Lugnano in Teverina, scultura	3	/
8	155	2338	2500	Magliano dei Marsi	1	/
8	155	2339	2501	Macereto	3	A. Ceccato (Ancona)
8	155	2340	2502	Macerata	9	1 Alinari, 7 A. Ceccato (Ancona)
8	155	272	430	Magliano dei Marsi	4	/
8	155	2160	2322	Maletto, scultura	2	1 Brogi
8	155	/	/	Cavernago, Castello Colleoni a Malpaga	1	Cav. Mario Sansoni (Firenze)
8	155	/	/	Mantova, Palazzo Te	1	Alinari
8	155	2723?	2885	Marostica	1	/
8	155	2722	2884	Maser	3	1 Alinari
8	155	484	642	Massafra, Cripta di S. Marco, pittura	3	1 A. Ceccato (Ancona)
8	155	/	/	Lucca (dintorni)	2	Alinari
8	155	2724	2886	Mantova	30	19 A. Premi (Mantova), 2 Alinari, 1 Mario Sansoni (Firenze)
8	155	2704	2866	Lucca	76	25 Alinari, 6 Brogi, 1 Croci Enea
8	156	2164	2326	Ravenna	6	2 Alinari, 3 Anderson
8	156	285	443	Ravenna, Sarcofagi	45	7 U. Trapani (Ravenna), 7 Anderson, 1 Carlo Guidotti (Roma), 1 Alinari
8	156	798	956	Gravina, Cattedrale, architettura	1	/
8	156	810	967	Gravina, architettura	2	/
8	156	882	1040	Ravenna, S. Agata	2	Alinari
8	156	884	1042	Ravenna, Tomba di Teodorico	2	Alinari
8	156	883	1041	Ravenna, Chiesa dello Spirito Santo	3	1 Anderson, 2 Alinari
8	156	520	678	Ravenna, Battistero degli Ariani	3	Alinari
8	156	790	948	Giovinazzo, Cattedrale, architettura	6	4 Alinari
8	156	797	955	Gropina	1	Alinari
8	156	274	432	Ravenna, Museo	13	6 Anderson, 4 Alinari, 1 U. Trapani (Ravenna)
8	156	2742	2904	Ravenna	8	5 Alinari, 1 Anderson
8	156	519	677	Ravenna, S. Francesco	34	1 Anderson, 3 Alinari,
8	156	283	441	Ravenna, S. Vitale	66	23 Alinari, 12 Anderson, 1 L. Ricci (Ravenna), 2 U. Trapani (Ravenna)
8	156	518	676	Ravenna, S. Maria in Porto fuori	56	3 Anderson, 12 Alinari, 23 Ed. Croci
8	156	279	437	Ravenna, Duomo	32	5 U. Trapani (Ravenna), 5 Anderson, 4 Alinari
8	156	524	582	Ravenna, S. Apollinare Nuovo	67	27 Alinari, 33 Anderson , 6 L. Ricci (Ravenna)
8	157	2789	2951	Todi	18 + 10 doppioni	15 Alinari, 2 Anderson
8	157	2231	2393	Tocco di Casauria	1	/
8	157	2790	2952	Tilzon	2	/
8	157	2233	2395	Tivoli	16	10 Anderson, 1 Brogi
8	157	2234	2396	Thiene	1	Alinari
8	157	2791	2953	Testana	1	/
8	157	337	495	Terracina, Cattedrale, arredo interno	6	3 Alinari
8	157	2235	2397	Terracina	3	Anderson
8	157	2236	2398	Terni	1	Alinari
8	157	2792	2954	Terni	1	Alinari
8	157	975	1133	Termoli, Cattedrale	6	/
8	157	313	471	Teggiano	1	/
8	157	311	469	Teano	0	/
8	157	2237	2399	Tarquinia	7 + 3 doppioni	1 Anderson, 1 Brogi
8	157	530	688	Tarquinia, S. Maria in Castello, arredo interno	6	3 Brogi, 1 Anderson, 1 Alinari
8	157	594	752	Taranto, Cripta di S. Chiara, pittura	7	A. Ceccato (Ancona)
8	157	335	493	Taranto, S. Domenico, scultura	2	/
8	157	328	486	Siponto, S. Leonardo, architettura	3	2 Anderson
8	157	398	556	Sulmona, Duomo di S. Panfilo, scultura	33	/
8	157	325	483	Squinzano, S. Maria del Cerreto, architettura	1	/
8	157	579	737	Supersano, cripta della Madonna Coelimanna?	6	A. Ceccato (Ancona)
8	157	2209	2371	Sulmona	4	2 Alinari
8	157	2210	2372	Subiaco	2	Brogi
8	157	/	/	Sulmona, Chiesa di S. Spirito, Cappella	14	Gargioli? (annotato a mano)
8	157	2777	2939	Sulmona	7	/
8	157	444	602	Sorrento, scultura	1	/
8	157	856	1014	Subiaco	12	10 Alinari
8	157	582	740	Stia, pittura su tavola	1	/
8	157	2211	2373	Spoletto	7	5 Anderson

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
8	157	2232	2394	Todi	26 + 4 doppioni	14 Alinari, 4 Ursini Filippo (Todi)
8	157	/	/	Spoletto, Duomo, dettaglio Crocifisso	1	Anderson
8	157	2239	2401	Tagliacozzo	8	5 Anderson
8	157	2183	2345	Padova	6	1 Anderson, 1 Alinari
8	157	4314	4476	Tuscania, S. Pietro	2	/
8	157	/	/	Tuscania, S. Maria Maggiore, capitelli, ambone, ciborio	15 + 3 doppioni	7 Alinari
8	157	/	/	Tuscania, S. Pietro	18	13 Alinari
8	157	2733	2895	Padova	67	14 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 1 Ed. Croci, 8 Alinari, 6 Danesin (Padova), 2 Osvaldo Bohm (Venezia), 3 Anderson
8	157	2184	2346	Ozegna	1	Alinari
8	157	2238	2400	Taranto	6	2 A. Pilati (Taranto), 1 A. Albano (Taranto), 3 A. Ceccato (Ancona)
8	157	/	/	Taormina, architettura	5 + 1 doppione	3 Alinari, 1 Brogi, 1 Anderson
8	157	2793	2955	Taggia?	1	/
8	157	396	554	Sutri	2	/
8	157	2208	2370	Sutri	1	Alinari
8	157	864	1022	Sulmona, architettura civile	2	1 Anderson
8	157	/	/	Sulmona, S. Panfilo	11	1 Anderson, 1 Alinari
8	157	/	/	Sulmona, architettura religiosa	8	3 Anderson 2 Alinari
8	157	966	1124	Soieto, architettura	1	/
8	158	2179	2341	Parma, monumenti	15	10 A. Ceccato (Ancona), 3 Alinari, 1 Pisseri (Parma), 1 Foto Stampa Vaghi
8	158	240	398	Ferrara, sculture varie	3	/
8	158	262	420	Pisa	100 + 3 doppioni	8 Anderson, 24 Alinari, 15 Brogi, 1 Fotografie Artistiche via Frattina (Roma)
8	158	566	724	Palermo, Cattedrale, scultura	6	4 Anderson, 1 Alinari, 1 Brogi
8	158	850	1008	Otranto, Cattedrale, architettura	3 + 2 doppioni	1 A. Ceccato (Ancona), 2 Alinari
8	158	/	/	Palermo, architettura civile	9	7 Brogi, 1 Alinari, 1 Incorpora (Palermo)
8	158	843	1001	Otranto, Cattedrale, scultura	3	/
8	158	2186	2348	Orvieto	5	4 Alinari, 1 Raffaelli Armoni & Moretti
8	158	2185	2347	Ostia Moderna	2	1 Alinari, 1 Anderson
8	158	2170	2332	Pistoia	5	3 Anderson, 1 Alinari
8	158	2734	2896	Orvieto	16	8 Alinari, 1 A. Ceccato (Ancona)
8	158	3822?	3984?	Palestrina	2	Brogi
8	158	2180	2342	Palmanova	1	/
8	158	855	1013	Palo del Colle, Cattedrale, architettura	2	/
8	158	4791?	6823	Parma, Duomo, scultura	0	/
8	158	/	/	Parigi, Notre Dame, scultura	1	tavola W. Spemann
8	158	/	/	Parigi	5	2 Alinari, 1 tavola W. Spemann
8	158	/	/	Parigi, Sainte Chapelle	1	tavola W. Spemann
8	158	2189	2351	Norcia	6	/
8	158	2730	2892	Pavia	42	26 Alinari, 4 A. Ceccato (Ancona), 7 Gigi Bassani (Milano), 1 Mario Sansoni (Firenze)
8	158	2735	2897	Novara	1	Mario Sansoni (Firenze)
8	158	/	/	Parma, Pinacoteca	2	Ed. Croci
8	158	/	/	Padova, Chiesa di S. Antonio, scultura di Lombardo Tullio	2	/
8	158	242	400	Palermo, Cattedrale, tombe	9	1 Anderson, 3 G. Incorpora (Palermo), 1 Alinari, 2 Brogi
8	158	848	1006	Oristano, architettura	1	Alinari
8	158	858	1016	Parma, Duomo	5	4 Alinari
8	158	2731	2893	Palermo	13	4 Anderson, 1 Alinari, 3 Brogi, 4 G. Incorpora (Palermo)
8	158	2187	2349	Olzate	2	Luigi Milani (Busto Arsizio)
8	158	/	/	Offida, S. Maria della Rocca	4	Fotografie Artistiche Via Frattina 8 (Roma)
8	158	500	658	Napoli, Catacombe, pittura	23	/
8	158	2188	2350	Oliero Veneto	1	Alinari
8	158	2190	2352	Narni	1	/
8	158	2737	2899	Narni	4	1 Alinari
8	158	962	1120	Noci, Cattedrale, scultura	1	/
8	158	894	1052	Noicattaro, Duomo, architettura	1	/

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
8	158	1746	/	Novara	3	2 Alinari, 1 A. Ceccato (Ancona)
8	158	244	402	Palombara Sabina, S. Giovanni in Argentella, ciborio e iconostasi	6	/
8	159	1853	2015	Pisa	5	3 Brogi
8	159	873	1031	Pompei	3	2 Alinari
8	159	2182	2344	Pago, Duomo, facciata	1	/
8	159	2732	2894	Pago, Palazzo del Conte, pozzo	1	/
8	159	/	/	Palermo, Zisa, scultura	2	1 Brogi, 1 G. Incorpora (Palermo)
8	159	538	696	Palermo, Martorana, porta araba	1	G. Incorpora (Palermo)
8	159	537	695	Palermo, Cappella Palatina, scultura	3 + 1 doppione	3 Alinari, 1 Brogi
8	159	492	650	Palermo, La Martorana, mosaici	6	4 Brogi, 1 Alinari, 1 G. Incorpora (Palermo)
8	159	468	626	Palermo, La Zisa, mosaici	3	2 G. Incorpora (Palermo), 2 Brogi
8	159	/	/	Pisa	21	4 Anderson, 4 Brogi, 6 Alinari
8	159	2897	3059?	Pisa, dintorni	7	4 Brogi, 4 Alinari
8	159	/	/	Rieti	1	Alinari
8	159	273	431	Ruvo, scultura	1	/
8	159	/	/	Ruvo, Cattedrale, scultura	4	2 R. Paolucci
8	159	2740	2902	Recanati	3	2 Alinari
8	159	1854	2016	Palermo, Museo Nazionale, metopa di Selinunte	1	Brogi
8	159	/	/	Napoli, S. Restituta, mosaici	2	Alinari
8	159	4802	6834	Napoli, scultura	7	2 Alinari
8	159	2736	2898	Nicosia, scultura	1	/
8	159	/	/	Nepi	2	1 Alinari, 1 Brogi
8	159	331	489	Ruvo, Cattedrale, architettura	12	Filippo Paoletti, 1 Angelo de Mattia fu Nicola (Bari), 2 Anderson
8	159	/	/	Palermo, architettura religiosa	12	7 Alinari, 5 Brogi
8	159	2181	2343	Palermo	13 + 1 doppione	3 Alinari, 9 Brogi
8	159	516	674	Palermo, Cappella Palatina, mosaici	4	2 Brogi, 2 G. Incorpora (Palermo)
8	159	724	882	Palermo, Sala di Ruggero, mosaici	3	Brogi
8	159	/	/	Napoli, Chiesa di S. Restituta, mosaico	4	2 Ferdinando Lembo (Napoli), 1 Alinari
8	159	1856	2018	Parigi	2	Alinari
8	159	1855	2017	Parma	1	/
8	159	589	747	Salerno, pittura e mosaici	2	/
8	159	879	1037	Randazzo	3	Brogi
8	159	3133	3295?	Rimini, S. Agostino	61	1 Croci Enea, 15 Alinari, 2 Anderson
8	159	271	429	Rocca di Botte, Ciborio	1	/
8	159	892	1050	Rosciolo, S. Maria in Valle Porclaneta	2	/
8	159	287	129	Rosciolo, S. Maria in Valle Porclaneta, sculture	1	/
8	159	348	506	Rutigliano, Cattedrale, scultura	1	/
8	159	/	/	Rimini, Pinacoteca	2	Ed. Croci
8	159	515	673	Palermo, Museo Nazionale, pittura	2	G. Lo Cascio
8	159	862	1020	Paternò	0	/
8	159	4803	6835	Palermo, Cattedrale	4	2 Alinari, 2 Brogi
8	159	854	1012	Palermo, Architettura religiosa (chiese e cupola)	4	Alinari
8	159	2171	2333	Piperno	1	Brogi
8	159	2172	2334	Piombino Dese, Villa Cornaro	2	Danesin (Padova)
8	159	2747	2909	Pietrasanta	10	7 Brogi
8	159	2173	2335	Picatello	2	Croci Enea
8	159	816	974	Pianella, S. Maria Maggiore, architettura	1	Anderson
8	159	/	/	?	1	Timbro autore non leggibile (Dott. Morpurgo?)
8	159	996	1154	Pianella, S. Maria Maggiore, pulpito	0	/
8	159	2174	2336	Piandimeleto, Castello	1	A. Ceccato (Ancona)
8	159	/	/	Piacenza, architettura sacra	6	4 Alinari
8	159	868	1026	Piacenza, architettura civile	4	2 Alinari
8	159	2175	2337	Piacenza	3	1 G. Milani (Piacenza), 2 Alinari
8	159	2748	2910	Piacenza	8 + 2 doppioni	4 Alinari
8	159	2176	2338	Pesaro, monumenti	5	2 Alinari
8	159	2728	2890	Pesaro	15	4 Alinari
8	159	2177	2339	Perugia	39	31 Alinari, 2 Anderson, 3 Federico Ursini (Todi), 1 Cipriani (Firenze), 3 Fratticcioli (Perugia)
8	160	2779	2941	Slosella	2	/
8	160	2778	2940	Solarolo	1	Alinari
8	160	2786	2948	Salerno	1	/

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
8	160	2217	2379	S. Caterina	1	Alinari
8	160	1437	/	S. Gimignano	1	Alinari
8	160	2784	2946	Sarzana, Monumento Malaspina	2	Alinari
8	160	938	1096	Saccargia, S. Trinità, architettura	3	/
8	160	877	1035	Portotorres, S. Gavino, architettura	1	Alinari
8	160	590	748	Saccargia, S. Trinità, affreschi	1	/
8	160	236	394	S. Vito dei Normanni, svolta di S. Biagio, pittura	12	A. Ceccato (Ancona)
8	160	395	553	Scala, Cattedrale, scultura	1 + 1 doppione	/
8	160	736	894	Scala, Cattedrale, pulpito	1	/
8	160	551	709	Salerno, D'Ajello?	0	/
8	160	310	468	Salerno, Guarna?	0	/
8	160	379	537	S. Vittore del Lazio	1	/
8	160	2216	2378	Saronno	4 + 3 dopponi	2 Brogi, 2 Alinari
8	160	2214	2376	Sebenico	15	/
8	160	2783	2945	Sebenico	19 + 2 dopponi	/
8	160	/	/	Paragoni Francovich sarcofagi	26	/
8	160	578	736	S. Vito dei Normanni, Grotta di S. Giovanni, pittura	4	A. Ceccato (Ancona)
8	160	/	/	S. Antimo, Basilica	6	Alinari
8	160	1848	2010	Siena	4	3 Alinari, 1 Lombardi (Siena)
8	160	/	/	S. Angelo in Formis, pittura	119	/
8	160	813	970	Salerno, Cattedrale?	12	/
8	160	1948	/	Salerno, Cattedrale	2	/
8	160	389	547	Salerno, pulpiti	14	5 Alinari
8	160	1849	2011	Spalato	2	Josef Wlha (Vienna)
8	160	4793	6825	Siponto, S. Leonardo, scultura	8 + 3 dopponi	Anderson
8	160	/	/	San Vincenzo al Volturno, Cripta, affreschi	26	1 Oscar Savio (Roma)
8	160	2437	/	Spello	1	/
8	160	3236	/	Spalato	1	/
8	160	1834	1996	Spoletto, Arco di Druso e Germanico	1	/
8	160	945	1103	S. Galgano	11 + 2 dopponi	7 Alinari, 5 Anderson
8	160	260	418	Siracusa, Palazzo Montalto	3	2 Alinari, 1 Brogi
8	160	2212	2374	Siracusa	1	Alinari
8	160	963	1121	Siracusa, architettura religiosa	1	Alinari
8	160	640	798	Settimo Vittone, S. Lorenzo, architettura	8	Perogalli?
8	160	2785	2947	S. Angelo in Vado	1	/
8	160	/	/	? (Varie)	14	4 Alinari, 1 tavola W. Spemann
8	160	988	1146	Siracusa, Castello Maniace	3	2 Alinari, 1 Brogi
8	160	390	548	Siracusa, Museo Archeologico, Sarcofago di Adelfia	2	Brogi
8	160	2780	2942	Siracusa, scultura	3	2 Alinari, 1 Brogi
8	160	3707	3869	Siponto, S. Maria, scultura	1	Anderson
8	160	/	/	S. Pietro ad Montes	1	/
8	160	937	1095	Stan'Angelo in Formis	14	/
8	160	/	6841	S. Vittorino, scultura	2	/
8	160	/	/	S. Giovanni in Venere, sculture della facciata	0	/
8	160	/	/	S. Clemente a Casauria, scultura	1	/
8	160	401	559	Sovana	2	/
8	160	1850	2012	Sassuolo, scultura greca	4	P. Orlandini e Figli (Modena)
8	160	1004	1162	Vercelli, Chiesa di S. Andrea	7 + 2 dopponi	6 Alinari, 1 Augusto Pedrini (Torino)
8	160	936	1094	Susa, Cattedrale, architettura	2 + 2 dopponi	Alinari
8	160	/	/	Sarcofagi, città varie	3	1 Mario Perotti, 1 Anderson
8	160	/	/	Sarcofagi	12	2 Alinari, 1 Manoli (Forli), 1 Ficarella (Bari)
8	160	165	323	S. Clemente a Casauria, sculture relative alla suppellettile	5	1 Alinari
8	161	803	961	Imola	1	/
8	161	804	962	Ivrea	2 + 2 dopponi	Alinari
8	161	857	1015	Palombara Sabina, S. Giovanni in Argentella	0	/
8	161	1845	2007	Venezia, scultura	4	2 Naya (Venezia)
8	161	2018	2180	Venezia, mosaici pavimentali	7	/
8	161	891	1049	Reggio Emilia	1	/
8	161	196	354	Ferrara, Duomo	0	/
8	161	772	930	Ferrara, architettura civile	2	1 Alinari, 1 Anderson
8	161	367	525	Venezia, Fondo dal Zotto	18	Oswaldo Bohm (Venezia)
8	161	/	6848	Venezia, Seminario Arcivescovile	0	/
8	161	529	687	Rimini	1	/
8	161	837	995	Mordano, architettura	1	/
8	161	2001	2163	Murano, Duomo di S. Donato	12	4 Anderson, 1 Alinari, 7 Oswaldo Bohm (Venezia)
8	161	771	929	Feltre (dintorni)	2	/
8	161	451	609	Venezia, Sant'Alvise	1	Oswaldo Bohm (Venezia)
8	161	203	361	Fornovo sul Taro, scultura	2	/

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
8	161	4781	6813	Ferrara, Duomo, sculture sulla facciata	0	/
8	161	528	686	Reggio Emilia, S. Michele in Borgo?, affreschi	2	/
8	161	/	/	Padova, Sant'Antonio	5 + 5 doppioni	2 Anderson, 1 Alinari
8	161	1993	2155	Padova, architettura civile	2 + 1 doppione	Alinari
8	161	4773	6805	Pavia, S. Michele, sculture all'interno e sui fianchi esterni	3	Alinari
8	161	2803	2965	Vienna	5	1 Martin Gerlach (Vienna) (sulla stessa foto timbro Emil Weinberger, Vienna)
8	161	2244	2406	Vigevano, Castello	12	4 Cav. Gigi Bassani (Milano)
8	161	2802	2964	Vipiteno	3	Cav. Mario Sansoni (Firenze)
8	161	953	1111	Viterbo, Palazzo dei Papi, scultura	2	/
8	161	358	516	Viterbo, scultura	11	/
8	161	2243	2405	Viterbo	11	5 Alinari, 3 Brogi, 1 Anderson
8	161	2241	2403	Volterra	15	8 Alinari, 3 Brogi
8	161	230	388	Pavia, Cripta di S. Eusebio	4	1 Chiolini Turconi & C. (Pavia), 2 G. Chiolini (Pavia)
8	161	2245	2407	Vicovaz, Convento dei Francescani, chiostro	1	/
8	161	368	526	Venezia, S. Marco, Cortile di S. Teodosio	6	Oswaldo Bohm (Venezia)
8	161	941	1099	S. Benigno, architettura	1 + 1 doppione	Alinari
8	161	769	927	Fenis	2	Alinari
8	161	715	873	Gavagnolo Po, architettura	2	1 Alinari
8	161	1995	2157	Padova, architettura sacra	5	3 Anderson, 2 Alinari
8	161	994	1152	Vezzolano, architettura	6	4 Alinari
8	161	/	/	Torcello, Duomo, rilievi diversi	12	1 Alinari, 11 Oswaldo Bohm (Venezia)
8	161	/	6842	Treviso, Cattedrale, stipiti	0	/
8	161	137	295	Verona, scultura	18	4 Alinari, 1 Coll. Lotze
8	161	123	281	Trocello, Duomo, plutei	5	Oswaldo Bohm (Venezia) (su 2 foto però nella didascalia segnato Naya)
8	161	251	409	Pavia, S. Michele, dettagli dei portali e della facciata	4 + 3 doppioni	Alinari
8	161	4775?	6807	Pavia, Museo Civico, sculture	4	/
8	161	189	347	Palombara Sabina	1	/
8	161	759	917	Ferrara, architettura sacra	9 + 2 doppioni	3 Alinari, 2 Fotografia dell'Emilia (Bologna)
8	161	/	/	Otranto	1	A. Ceccato (Ancona)
8	161	360	518	Venezia, scultura	133	76 Alinari, 1 Anderson, 1 A. Ceccato (Ancona), 1 P. Fiorentini (Venezia), 3 Oswaldo Bohm (Venezia), 18 Naya (Venezia), 3 Anderson
8	162	814	972	Macerata, architettura	1	Alinari
8	162	787	945	Gradara, Castello	1	/
8	162	766	924	Fabriano, Duomo	1	/
8	162	254	412	Modena, scultura	12	2 Alinari, 2 Orlandini (Modena), 1 P. Maestri
8	162	768	926	Fano, architettura civile	2	1 Alinari
8	162	/	/	Montecassiano, architettura	1	A. Ceccato (Ancona)
8	162	774	932	Fermo, architettura	4	2 A. Ceccato (Ancona), 2 Alinari
8	162	822	980	Modena, Duomo	6 + 1 doppione	Alinari
8	162	847	1005	Offida, Rocca	1	/
8	162	270	428	Rimini, scultura XIV sec	2	/
8	162	269	427	Reggio Emilia, scultura	7	/
8	162	611	769	Venezia, S. Marco, interno	0	/
8	162	/	/	S. Leo, scultura	1	Anderson
8	162	627	785	Venezia, S. Marco, affreschi	2	Oswaldo Bohm (Venezia)
8	162	612	770	Venezia, S. Marco, sottarchi braccio occidentale	0	/
8	162	610	768	Venezia, S. Marco, Museo, tavola bizantina	0	/
8	162	626	784	Venezia, S. Marco, Battistero	0	/
8	162	366	524	Venezia, S. Marco, scultura, esterno	39	14 Alinari, 12 C. Naya (Venezia)(su alcune foto Naya compare il timbro Oswaldo Bohm), 10 Oswaldo Bohm (Venezia)
8	162	947	1105	S. Leo, Duomo	3	Anderson
8	162	210	368	Verona, S. Zeno, archivolto d'ingresso nella cripta	6	3 Coll. Lotze
8	162	/	/	Verona, S. Anastasia	1	Alinari
8	162	/	6852	Verona, S. Giovanni in Fonte, fonte battesimale	9 + 13 doppioni	1 Alinari

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
8	162	4720	4882	Venezia, scultura	53	20 Alinari, 9 Naya (Venezia), 36 Osvaldo Bohm (Venezia)
8	162	4749	4911	Venezia, scultura	155	5 Alinari, 3 Cav. P. Fiorentini (Venezia)
8	162	1002	1160	Venezia, Palazzi Farsetti e Loredan	4	3 Alinari, 1 Anderson
8	162	633	791	Venezia, S. Marco, Cupola Ascensione	0	/
8	162	2008	2170	Verona, sculture varie	8	1 Coll. Lotze, 1 Anderson
8	162	999	1157	Venezia, Chiesa di S. Maria dell'Orto	1 + 1 doppione	Alinari
8	162	4717?	6809	Venezia, S. Marco, rilievi, interno	61	26 Osvaldo Bohm (Venezia), 8 C. Naya (Venezia), 11 Alinari
8	162	/	/	Torcello, Duomo, ambone	8	4 Bohm (Venezia), 2 C. Naya (Venezia), 2 Alinari
8	162	1006	1164	Udine, Palazzo Comunale	1	Alinari
8	162	4756	4918	Sumaga	1	/
8	162	876	1034	Pordenone, Municipio	1	G. Cividini (Pordenone)
8	162	838	996	Murano, Palazzo da Mula	4	Osvaldo Bohm (Venezia)
8	163	605	763	Vaste, Cripta dei Santi Stefani, pittura	15	A. Ceccato (Ancona)
8	163	2800	2962	Udine, scultura	2	1 Pignat (Udine), 1 Alinari
8	163	2808	2970	Vagli Sotto	1	Osvaldo Bohm (Venezia)
8	163	2251	2413	Varese	3	Alinari
8	163	2807	2969	Valladolid, sculture	3	1 Ed. Croci
8	163	2249	2411	Venezia, architettura	51 + 5 doppioni	1 tavola W. Spemann, 48 Alinari, 5 Anderson, 3 C. Naya (Venezia), 3 P. Fiorentini (Venezia), 2 O. Bohm (Venezia)
8	163	2250	2412	Velletri	2	1 Anderson
8	163	2433	2595	Venezia, architettura	79	43 Alinari, 10 Anderson, 9 P. Fiorentini (Venezia), 10 O. Bohm (Venezia), 1 Giacomelli (Venezia)
8	163	361	519	Venezia, S. Marco, scultura, esterno	44 + 18 doppioni	4 Alinari, 31 Osvaldo Bohm (Venezia), 9 C. Naya (Venezia)
8	163	363	521	Venezia, S. Marco, facciata	14	Osvaldo Bohm (Venezia)
8	163	616	774	Venezia, S. Marco, Cristo nell'Orto degli ulivi	3	Osvaldo Bohm (Venezia)
8	163	639	797	Venezia, S. Marco, vestibolo, cupola	1	Osvaldo Bohm (Venezia)
8	163	634	792	Venezia, S. Marco, cupola	4	/
8	163	4794	6826	Venezia, S. Marco, mosaici	0	/
8	163	637	795	Venezia, S. Marco, vestibolo, braccio occidentale	1	Osvaldo Bohm (Venezia)
8	163	618	776	Venezia, S. Marco, mosaici, figure sottarchi	10	Osvaldo Bohm (Venezia)
8	163	202	360	Forlì, scultura	2	1 Alinari
8	163	998	1156	Venezia, Chiesa dei SS. Giovanni e Paolo	1 + 1 doppione	Alinari
8	163	997	1155	Venezia, Chiesa dei Frari	6 + 2 doppioni	2 Alinari, 1 Anderson, 1 O. Bohm
8	163	364	522	Venezia, Abbazia della Misericordia	2	C. Naya (Venezia) (una con timbro Osvaldo Bohm)
8	163	2026	2188	Venezia, Pala d'Oro	40	Osvaldo Bohm (Venezia)
8	163	2222	2384	Udine	4	1 Pignat (Udine), 3 Alinari
8	163	/	/	?	2	1 R. Moscioni (Roma)
8	163	/	/	?	136	1 Paoletti (Milano), 3 Vasari (Roma)

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
9	141	/	/	Albani Francesco, Toeletta di Venere	1	Braun?
9	141	/	/	Albani Francesco, Venere e Adone	1	A. Villani & Figli (Bologna)
9	141	/	/	Albani Francesco, Amorini (bozzetto)	1	/
9	141	/	/	Agrate Gian Francesco, Mausoleo Carissimi	1	Pisseri (Parma)
9	141	/	/	Agrate Gian Francesco, acquasantiera	1	Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo)
9	141	/	/	Agrate Gian Francesco, decorazione di Pilastro	1	Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo)
9	141	/	/	Agrate Gian Francesco, Mausoleo di Sforzino Sforza	1	Pisseri (Parma)
9	141	/	/	Agrate Gian Francesco, porta e finestre	1	Alinari
9	141	/	/	Agrate Gian Francesco, Mausoleo Montini	1	Pisseri (Parma)
9	141	/	/	Agrate Gian Francesco, Mausoleo Colla	1	Pisseri (Parma)
9	141	/	/	Agricola Filippo, Ritratto di Costanza Monti Perticari	1	Anderson
9	141	/	/	Agresti Livio, Tivoli, scene decorative	1	/
9	141	/	/	Agresti Livio, Ultima Cena	1	Fotografia Calderisi (Roma)
9	141	/	/	Agresti Livio, Deposizione	1	Ed. Croci
9	141	/	/	Agresti Livio, I Vescovi Colombini	1	U. Trapani (Ravenna)
9	141	/	/	Agresti Livio, Miracolo della Piscina	1	Fotografia Calderisi (Roma)
9	141	/	/	Agresti Livio, Miracolo del Cieco	1	Fotografia Calderisi (Roma)
9	141	/	/	Abatini Guido Ubaldo, Gloria dello S. Santo	1	/
9	141	/	/	Abbate e scolari	1	Ed. Croci
9	141	/	/	Agresti Livio, Sottomissione di Pietro D'Aragona a Innocenzo III	1	Anderson
9	141	/	/	Agresti Livio, Un Miracolo di Cristo	1	Brogi
9	141	/	/	Agrate Gian Francesco, Duomo di Parma, Balaustra	1	Alinari
9	141	/	/	Albani Francesco, Cristo coronato di spine e due angeli	1	/
9	141	/	/	Albani Francesco, Adorazione dei pastori	1	A. Villani & Figli (Bologna)
9	141	/	/	Albani Francesco, Saturno	1	Anderson
9	141	/	/	Albani Francesco, Diana	1	Anderson
9	141	/	/	Albani Francesco, Venere s'invaghisce di Adone dormiente	1	/
9	141	/	/	Albani Francesco, La Galatea	1	Alinari
9	141	/	/	Albani Francesco, Madonna col bambino, S. Giuseppe e due angeli	1	/
9	141	/	/	Albani Francesco, Trionfo di Cibele	1	A. Villani & Figli (Bologna)
9	141	/	/	Albani Francesco, Apollo Guardiano (e altri dei)	1	A. Villani & Figli (Bologna)
9	141	/	/	Albani Francesco, Madonna col bambino, S. Giuseppe e due angeli (bozzetto)	1	/
9	141	/	/	Albani Francesco, Danza degli amorini	1	Anderson
9	141	/	/	Albani Francesco, Danza degli amorini	1	Alinari
9	141	/	/	Albani Francesco, Apollo e Dafne	1	A. Villani & Figli (Bologna)
9	141	/	/	Albani Francesco, Diana e Atteone	1	A. Villani & Figli (Bologna)
9	141	/	/	Albani Francesco, L'Eterno, Angeli e Santi	1	/
9	141	/	/	Albani Francesco, Autoritratto	1	Alinari
9	141	/	/	Albani Francesco, Battesimo di Gesù	1	Alinari
9	141	/	/	Albani Francesco, Salmaci ed Ermafrodito	1	A. Villani & Figli (Bologna)
9	141	/	/	Albani Francesco, Allegoria dell'Acqua	1	A. Villani & Figli (Bologna)
9	141	/	/	Albani Francesco, Trionfo di Diana	1	A. Villani & Figli (Bologna)
9	141	/	/	Albani Francesco, Arrivo di Erminia tra i pastori	1	A. Villani & Figli (Bologna)
9	141	/	/	Albani Francesco, Noli me tangere	1	A. Villani & Figli (Bologna)
9	141	/	/	Albani Francesco, Amori disarmati nel sonno	1	A. Villani & Figli (Bologna)
9	141	/	/	Alberti Cherubino, S. Silvestro al Quirinale, Decorazione della volta	0	/
9	141	/	/	Alberti Cherubino, S. Silvestro al Quirinale, S. Filippo Apostolo	1	/
9	141	/	/	Alberti Cherubino, S. Silvestro al Quirinale, S. Francesco	1	/

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
9	141	/	/	Alberti Cherubino, S. Giovanni in Laterano, Affresco decorativo	1	/
9	141	/	/	Alberti Cherubino, S. Giovanni in Laterano, Decorazione della volta	1	/
9	141	/	/	Alberti Cherubino, S. Giovanni in Laterano, Figure allegoriche	0	/
9	141	/	/	Alberti Cherubino, S. Giovanni in Laterano, S. Giovanni Battista	1	/
9	141	/	/	Alberti Antonio, Madonna col bambino e tre santi	1	/
9	141	/	/	Alberti Antonio, Madonna col bambino	1	Anderson
9	141	/	/	Alberti Antonio, SS. Antonio Abate e Domenico	1	Anderson
9	141	/	/	Alberti Antonio, Presentazione al tempio	1	Anderson
9	141	/	/	Alberti Antonio, Un miracolo di S. Ildebrando	1	/
9	141	/	/	Alberti Antonio, Un miracolo di S. Ildebrando	1	/
9	141	/	/	Doppioni Abano - Agapiti - AG. da Lodi - AG di Duccio	10	4 Anderson, 4 Alinari, 1 Naya
9	141	/	/	Doppioni Agresti - Albani - Alberti Durante	8	2 Moscioni (Roma), 1 Brogi, 2 Calderisi (Roma), 1 Ed. Croci
9	141	/	/	Abano, Pal. Grattaroli, Cortile	1	Alinari
9	141	/	/	Abano, S. Spirito, Interno	1	Alinari
9	141	/	/	Abano, S. Benedetto, Chiostro	1	Alinari
9	141	/	/	Agostino di Duccio, Porta S. Pietro	1	Alinari
9	141	/	/	Agostino da Lodi, Le SS. Marta e Maddalena	1	Anderson
9	141	/	/	Agostino da Lodi, Madonna col bambino, S. Caterina e donatore	1	Alinari
9	141	/	/	Agostino da Lodi, Martirio di S. Sebastiano	1	J. E. Bulloz (Parigi)
9	141	/	/	Agostino da Lodi, Madonna col bambino, quattro santi e angeli musici	1	Alinari
9	141	/	/	Agostino da Lodi, Madonna col bambino	1	Anderson
9	141	/	/	Agostino da Lodi, Santa Martire	1	Foto Zani (Milano)
9	141	/	/	Agostino da Lodi, Madonna col bambino e S. Sebastiano	1	Anderson
9	141	/	/	Agostino da Lodi, Madonna col bambino , i SS. Girolamo e Simeone	1	Anderson
9	141	/	/	Agostino da Lodi, S. Giovanni Evangelista tra due apostoli	1	Anderson
9	141	/	/	Agostino da Lodi, Madonna col bambino e S. Giuseppe	1	Anderson
9	141	/	/	Agostino da Lodi, Madonna col bambino e donatori	1	Anderson
9	141	/	/	Agostino da Lodi, Doppio ritratto	1	Studio Fotografico Strazza del Cav. Gigi Bassani (Milano)
9	141	/	/	Agapiti Pietro Paolo, Madonna col bambino e due santi	1	/
9	141	/	/	Achenbach Andreas, Paesaggio olandese	1	/
9	141	/	/	Achenbach Andreas, Mercato del pesce in Amsterdam	1	/
9	141	/	/	Scuola Abbruzzese XIII sec	2	/
9	141	/	/	Scuola Abbruzzese, Madonna col bambino, i SS. Giovanni Battista e Giuseppe	1	/
9	141	/	/	Scuola Abbruzzese, Cristo benedicente	1	/
9	141	/	/	Scuola Abbruzzese, Santo Vescovo, S. Caterina e donatore	1	/
9	141	/	/	Scuola Abbruzzese, S. Giovanni Battista	1	/
9	141	/	/	Scuola Abbruzzese, Santa	1	/
9	141	/	/	Scuola Abbruzzese, S. Maria in Piano, Santa	1	/
9	141	/	/	Scuola Abbruzzese, S. Maria in Piano, Monaco alla scrivania	1	/
9	141	/	/	Scuola Abbruzzese, S. Maria in Piano, Sepoltura di un monaco	1	/
9	141	/	/	Scuola Abbruzzese, S. Maria in Piano, Giudizio universale	1	/
9	141	/	/	Scuola Abbruzzese, S. Maria in Piano, Resurrezione	1	/
9	141	/	/	Alberti Durante, S. Giovanni Battista	1	/

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
9	142	/	/	Alberti Leon Battista, Tempietto S. Sepolcro, intarsio marmoreo	1	/
9	142	/	/	Alberti Leon Battista, Tempietto S. Sepolcro, intarsio marmoreo	1	/
9	142	/	/	Alberti Leon Battista, Tempietto S. Sepolcro, intarsio marmoreo	1	/
9	142	/	/	Alberti Leon Battista, Tempietto S. Sepolcro, intarsio marmoreo	1	/
9	142	/	/	Alberti Leon Battista, Tempietto S. Sepolcro, intarsio marmoreo	1	/
9	142	/	/	Alberti Leon Battista, Tempietto S. Sepolcro, intarsio marmoreo	1	/
9	142	/	/	Alberti Leon Battista, Tempietto S. Sepolcro, intarsio marmoreo	1	/
9	142	/	/	Alberti Leon Battista, Tempietto S. Sepolcro, intarsio marmoreo	1	/
9	142	/	/	Alberti Leon Battista, S. Miniato, fregio marmoreo	1	Brogi
9	142	/	/	Alberti Leon Battista, S. Pancrazio, portico	1	Alinari
9	142	/	/	Alberti Leon Battista, S. Pancrazio, Cappella del S. Sepolcro	1	Brogi
9	142	/	/	Alberti Leon Battista, S. Pancrazio, Cappella del S. Sepolcro	1	Brogi
9	142	/	/	Alberti Leon Battista, S. Pancrazio, Cappella del S. Sepolcro	1	Brogi
9	142	/	/	Alberti Leon Battista, S. Pancrazio, Cappella del S. Sepolcro	1	Brogi
9	142	/	/	Alberti Leon Battista, S. Pancrazio, Cappella del S. Sepolcro	1	Brogi
9	142	/	/	Alberti Leon Battista, S. Pancrazio, Cappella del S. Sepolcro	1	Brogi
9	142	/	/	Alberti Leon Battista, S. Pancrazio, Cappella del S. Sepolcro	1	Alinari
9	142	/	/	Alberti Leon Battista, Tempietto S. Sepolcro, intarsio marmoreo	1	/
9	142	/	/	Alberti Leon Battista, Tempietto S. Sepolcro, intarsio marmoreo	1	/
9	142	/	/	Alberti Leon Battista, Tempietto S. Sepolcro, intarsio marmoreo	1	/
9	142	/	/	Alberti Leon Battista, Tempietto S. Sepolcro, intarsio marmoreo	1	/
9	142	/	/	Alberti Leon Battista, Tempietto S. Sepolcro, intarsio marmoreo	1	/
9	142	/	/	Alberti Leon Battista, Tempietto S. Sepolcro, intarsio marmoreo	1	/
9	142	/	/	Alberti Leon Battista, Tempietto S. Sepolcro, intarsio marmoreo	1	/
9	142	/	/	Alberti Leon Battista, Tempietto S. Sepolcro, intarsio marmoreo	1	/
9	142	/	/	Alberti Leon Battista, Tempietto S. Sepolcro, intarsio marmoreo	1	/
9	142	/	/	Alberti Leon Battista, Tempietto S. Sepolcro, intarsio marmoreo	1	/
9	142	/	/	Alberti Leon Battista, Tempietto S. Sepolcro, intarsio marmoreo	1	/
9	142	/	/	Alberti Leon Battista, Tempietto S. Sepolcro, intarsio marmoreo	1	/
9	142	/	/	Alberti Leon Battista, S. Andrea, Cappella laterale	0	/
9	142	/	/	Alberti Leon Battista, Firenze, Loggia Rucellai	1	Brogi
9	142	/	/	Alberti Leon Battista, Firenze, Loggia Rucellai	1	Brogi
9	142	/	/	Alberti Leon Battista, Firenze, Palazzo Rucellai	1	Alinari
9	142	/	/	Alberti Leon Battista, Firenze, Palazzo Rucellai	1	Brogi
9	142	/	/	Alberti Leon Battista, Firenze, Palazzo Rucellai	1	Alinari
9	142	/	/	Alberti Leon Battista, Firenze, Palazzo Rucellai	1	Brogi
9	142	/	/	Alberti Leon Battista, Firenze, Palazzo Rucellai	1	Brogi
9	142	/	/	Alberti Leon Battista, Mantova, S. Andrea	1	Alinari

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
9	142	/	/	Alberti Leon Battista, Mantova, S. Andrea	1	/
9	142	/	/	Alberti Leon Battista, Mantova, S. Andrea	1	Alinari
9	142	/	/	Alberti Leon Battista, Mantova, S. Andrea	1	Alinari
9	143	4058	4220	Alunno Niccolò	15	2 O. Lissoni (Milano)?, 1 Cav. Pietro Fiorentini, 5 Alinari, 3 Anderson, 1 Brogi
9	143	2072	2234	Allori Cristofano	16 + 4 doppioni	1 J. E. Bulloz, 9 Brogi, 2 Alinari, 1 tavola W. Spemann, 3 Anderson
9	143	2073	2235	Altdorfer Alberto	1	Hanfstaengl (Monaco)
9	143	4260	4422	Adler Salomon	1	Cav. Mario Sansoni (Firenze)
9	143	/	/	Altdorfer Alberto	5	tavole W. Spemann
9	143	2063	2225	Alessi Galeazzo	53 + 5 doppioni	2 A. Noack (Genova), 2 Dario Gatti (Milano), 4 Alinari, 1 Ed. Croci, 10 Federico Ursini (Todi), 1 Fotografia Fratticcioli (Perugia), 6 Brogi, 21 Cav. A. Ceccato (Ancona)
9	143	2075	2237	Altoatesini XV sec	9	Cav. Mario Sansoni (Firenze)
9	143	2074	2236	Altichieri e Avanzo ?	10 + 3 doppioni	7 Anderson, 2 Alinari
9	143	/	/	Alberti Leon Battista, Tempio Malatestiano, interno	1	Alinari
9	143	/	/	Alberti Leon Battista, Tempio Malatestiano, esterno	1	/
9	143	/	/	Alberti Leon Battista, Tempio Malatestiano, arco centrale di facciata	0	/
9	143	/	/	Alberti Leon Battista, Tempio Malatestiano, lunetta arco centrale di facciata	1	/
9	143	/	/	Alberti Leon Battista, Tempio Malatestiano, dettaglio facciata	1	/
9	143	/	/	Alberti Leon Battista, Tempio Malatestiano, dettaglio facciata	1	/
9	143	/	/	Alberti Leon Battista, Tempio Malatestiano, dettaglio arco centrale di facciata	1	/
9	143	/	/	Alberti Leon Battista, Tempio Malatestiano, capitello	1	/
9	143	/	/	Alberti Leon Battista, Tempio Malatestiano, capitello	1	/
9	143	/	/	Alberti Leon Battista, Tempio Malatestiano, arco cieco	0	/
9	143	/	/	Alberti Leon Battista, Tempio Malatestiano, lato destro	1	/
9	143	/	/	Alberti Leon Battista, Tempio, lato sinistro	1	/
9	143	/	/	Alberti Leon Battista, Tempio Malatestiano, dettaglio lato destro	1	/
9	143	/	/	Alberti Leon Battista, Tempio Malatestiano, dettaglio lato destro	1	/
9	143	/	/	Alberti Leon Battista, Mantova, S. Sebastiano, nicchione	1	A. Premi (Mantova)
9	143	/	/	Alberti Leon Battista, Mantova, S. Sebastiano, volta a botte	1	/
9	143	/	/	Alberti Leon Battista, Mantova, S. Sebastiano, porta	1	A. Premi (Mantova)
9	143	/	/	Alberti Leon Battista, Mantova, S. Sebastiano, atrio	1	A. Premi (Mantova)
9	143	/	/	Alberti Leon Battista, Mantova, S. Sebastiano, scala	1	A. Premi (Mantova)
9	143	/	/	Doppioni Albertinelli Mariotto	13	4 Alinari, 5 Brogi, 2 Anderson
9	143	/	/	Doppioni Alberti Leon Battista	16	5 Alinari, 2 Brogi, 10 A. Premi (Mantova)
9	143	/	/	Doppioni Alberti Leon Battista	11	2 Alinari
9	143	/	/	Doppioni Alberti Leon Battista	21	5 Alinari, 4 Brogi
9	143	/	/	Alemanni Pietro, Madonna col bambino e due santi	1	/
9	143	/	/	Alemanni Pietro, Madonna della Misericordia	1	Cav. A. Ceccato (Ancona)
9	143	/	/	Alemanni Pietro, Madonna della Misericordia	1	/
9	143	/	/	Alemanni Pietro, Madonna col bambino benedicente e quattro santi	1	/
9	143	/	/	Alemanni Pietro, Madonna col bambino e quattro santi	1	/

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
9	143	/	/	Alemanni Pietro, Maddalena e Madonna col bambino con angeli musicisti	1	/
9	143	/	/	Alemanni Pietro, Pianta della città di Ascoli (dettaglio Annunciazione)	1	/
9	143	/	/	Alemanni Pietro, Madonna col bambino e quattro santi	3	2 Anderson
9	143	/	/	Albertinelli Mariotto, Crocifissione	1	Alinari
9	143	/	/	Albertinelli Mariotto, La visitazione di Maria a Elisabetta	1	Anderson
9	143	/	/	Albertinelli Mariotto, Angelo Annunciante e Annunciata	1	Cav. Mario Sansoni (Firenze)
9	143	/	/	Albertinelli Mariotto, Madonna col bambino	1	Anderson
9	143	/	/	Albertinelli Mariotto, Adorazione di Gesù e sei santi	1	Anderson
9	143	/	/	Albertinelli Mariotto, Il Presepio	1	Anderson
9	143	/	/	Albertinelli Mariotto, Madonna col bambino benedicente in trono e quattro santi	1	Alinari
9	143	/	/	Albertinelli Mariotto, Cacciata dal paradiso terrestre	1	/
9	143	/	/	Albertinelli Mariotto, Annunciazione	1	Alinari
9	143	/	/	Albertinelli Mariotto, Cristo Benedicente	1	Alinari
9	143	/	/	Albertinelli Mariotto, La circoncisione	1	Alinari
9	143	/	/	Albertinelli Mariotto, Annunciazione	1	Alinari
9	143	/	/	Albertinelli Mariotto, Testa di S. Giovanni	1	Brogi
9	143	/	/	Albertinelli Mariotto, Teste di Maria e Elisabetta	1	Brogi
9	143	/	/	Albertinelli Mariotto, Madonna col bambino, S. Giuseppe e S. Giovannino	1	Anderson
9	143	/	/	Albertinelli Mariotto, Apparizione di Cristo alla Maddalena	1	Alinari
9	143	/	/	Albertinelli Mariotto, Madonna col bambino che prende il latte	1	Brogi
9	143	/	/	Albertinelli Mariotto, Madonna col bambino che prende il latte, S. Caterina, S. Barbara e donatore	1	/
9	143	/	/	Albertinelli Mariotto, Annunciazione	1	Alinari
9	143	/	/	Albertinelli Mariotto, La Trinità	1	Alinari
9	143	/	/	Albertinelli Mariotto, Il Presepio	1	Brogi
9	143	/	/	Alberti Michele, Strage degli innocenti	1	Alinari
9	143	/	/	Alberti Leon Battista, S. Maria Novella, facciata	1	Alinari
9	143	/	/	Alberti Leon Battista, S. Maria Novella, Porta Maggiore	1	/
9	143	/	/	Alberti Leon Battista, S. Maria Novella, Fregio sulla Porta Maggiore	1	Brogi
9	143	/	/	Alberti Leon Battista, S. Maria Novella, Porta Maggiore	1	/
9	143	/	/	Alberti Leon Battista, S. Maria Novella, Porta Maggiore	1	/
9	143	/	/	Alberti Leon Battista, S. Maria Novella, facciata	1	Alinari
9	143	/	/	Alberti Leon Battista, S. Maria Novella, Porta Maggiore	1	Alinari
9	143	/	/	Alberti Leon Battista, S. Maria Novella, Fregio sulla Porta Maggiore	1	Brogi
9	143	/	/	Alberti Leon Battista, S. Maria Novella, Campanile	1	/
9	143	/	/	Alberti Leon Battista, Arco del cavallo	1	/
9	143	/	/	Alberti Leon Battista, Tempio Malatestiano	1	/
9	144	2107	2269	Angeli Giuseppe	6	1 O. Bohm, 1 Alinari
9	144	/	/	Andrea da Salerno	1	Anderson
9	144	/	/	Andrea di Niccolò	1	Brogi
9	144	/	/	Andrea di Niccolò	1	Alinari
9	144	/	/	Aliprandi Michelangiolo	2	/
9	144	2065	2227	Algarotti	1	Tommaso Filippi (Venezia)
9	144	2070	2232	Allegri Pomponio	4 + 1 doppione	1 Alinari, 2 Anderson
9	144	4639	4801	Aliense	6 + 3 dopponi	1 Alinari, 2 Anderson, 1 Naya
9	144	2084	2246	Ambrosi Pietro di Giovanni	4	1 Anderson, 1 Alinari, 1 Fotografia Lombardi (Siena)
9	144	2106	2268	Andreoli Francesco e Giulio	2 + 2 dopponi	Croci Enea (Bologna)

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
9	144	2100	2262	Andrea del Sarto (scuola)	6	3 Gernsheim (Londra), 1 Anderson
9	144	/	/	Amigoni	1	/
9	144	/	/	Algardi Alessandro	2	1 Anderson
9	144	/	/	Amigoni	1	/
9	144	2101	2263	Andrea di Bartolo di Fredi	15	4 Paul Becker?, 1 Fotografia Lombardi (Siena), 2 Anderson
9	144	2102	2264	Andrea di Giusto	3	1 Alinari, 1 Brogi
9	144	2099	2261	Andrea del Castagno	46	14 Alinari, 17 Anderson, 6 G. Bassan (Venezia), 11 Brogi, 1 tavola W. Spemann
9	144	2108	2270	Angelico Beato (affreschi)	24 + 2 doppioni	14 Alinari, 4 Anderson, 1 Brogi, 1 tavola W. Spemann
9	144	2089	2251	Amorosi	3	1 Alinari, 1 Bayer (Monaco)?
9	144	2090	2252	Andrea da Bologna	1	/
9	144	2092	2254	Andrea da Firenze	38 + 10 doppioni	5 Brogi, 10 Alinari, 5 Anderson
9	144	2093	2255	Andrea da Formigine	21	1 Fotografia Zagnoli (Fotografia dell'Emilia) (Bologna), 2 Poppi (Bologna), 9 Alinari, 1 Ed. Croci, 6 Croci Enea
9	144	2085	2247	Amidano	2	Ed. Croci
9	144	2071	2233	Allori Alessandro	59 + 10 doppioni	1 Gernsheim (Londra), 1 Bulloz (Parigi), 16 Brogi, 6 Anderson, 28 Alinari
9	144	/	/	Allegrini	1	/
9	144	/	/	Aliprandi Giacomo	1	/
9	144	/	/	Andrea da Pisa	1	/
9	144	/	/	Andrea da Manerbio	1	Cav. Mario Sansoni (Firenze)
9	144	/	/	Andrea da Murano	0	/
9	144	/	/	Amberger Cristoph	1	tavola W. Spemann
9	145	/	/	Antoniazio Romano	61	8 Anderson, 13 Alinari
9	145	/	/	Aleni Tommaso	1	Bertani
9	145	/	/	Aleni Tommaso	1	Bertani
9	145	/	/	Alvaro di Pietro Portoghese	1	/
9	145	/	/	Alvaro di Pietro Portoghese	1	Alinari
9	145	2078	2240	Amadeo Giovanni Antonio e seguaci	31	15 Alinari, 1 Cav. Gigi Bassani (Milano), 9 A. Betri & F.
9	145	2061	2223	Aleotti Antonio	4	1 Alinari, 2 Cav. A. Ceccato (Ancona)
9	145	2112	2274	Anguissola Sofonisba	6 + 2 doppioni	1 J. Lowy, 2 Brogi, 2 Anderson, 1 Alinari
9	145	2068	2230	Alfani Domenico	5 + 4 doppioni	3 Alinari, 2 Anderson
9	145	2110	2272	Angelo di Lorentino	2 + 2 doppioni	1 Alinari
9	145	2111	2273	Anguissola Lucia	3	2 Anderson
9	145	2213	2275	Anonimi XVI sec	4	/
9	145	2118	2280	Anselmi Michelangelo	11 + 9 doppioni	6 Anderson
9	145	/	/	Amadeo Giovanni Antonio e seguaci	1	tavola W. Spemann
9	145	/	/	Antonello da Messina e seguaci	13	2 Brogi, 1 Calderisi (Roma), 1 Tommaso Filippi (Venezia), 1 Anderson, 2 Ed. Croci
9	145	2117	2279	Ansuino da Forlì	4 + 4 doppioni	3 Anderson, 1 Collez. Lotze
9	145	2114	2276	Antonello da Saliba	6 + 1 doppione	1 Alinari, 1 Brogi, 1 Hanfstaengl (Monaco)
9	145	/	/	Amalteo Pomponio	1	Cav. P. Fiorentini (Venezia)
9	145	2077	2239	Amadeo	7	4 Alinari, 1 G. Perla (Lodi)
9	145	2109	2271	Angelico Beato (quadri)	85 + 25 doppioni	51 Alinari, 1 Paul Becker, 6 Anderson, 1 tavola W. Spemann, 5 Brogi, 1 Thomas E. Marr, 1 Godes?
9	145	2115	2277	Antonello da Messina	55 + 30 doppioni	8 Anderson, 1 tavola W. Spemann, 2 Hanfstaengl, 1 Gigi Bassani (Milano), 1 Henry Dixon & Son (Londra), 1 Oreste Bertani (Venezia), 5 Brogi, 4 Alinari, 1 Cav. Mario Sansoni (Firenze), 1 F. Pineide? (Firenze), 1 Bruckmann (Monaco), 3 G. Incorpora (Palermo), 1 Braun
9	146	2137	2299	Aretusi Cesare	3	2 Ed. Croci, 1 Alinari
9	146	2141	2303	Araldi da Parma Alessandro	13 + 6 doppioni	1 Fotografia Reali, 5 Anderson
9	146	/	/	Arciboldi Giuseppe	1	Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo)
9	146	/	/	Arteusi Pellegrino	1	W. Gernsheim (Londra)
9	146	2159	2321	Arnolfo (scultore)	64 + 24 doppioni	5 Anderson, 2 R. Moscioni, 10 Alinari, 2 Brogi
9	146	2132	2294	Antonio da Sangallo il vecchio	48 + 12 doppioni	35 Alinari, 1 Pichi Amedeo (Arezzo)

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
9	146	/	/	Ardente Alessandro	1	Dall'Armi (Torino)
9	146	2140	2302	Arcangelo di Cola da Camerino	4	1 Giani, Testi & C. (Firenze)
9	146	2143	2305	Appiani Andrea	3	Alinari
9	146	/	/	Antonio di Donnino del Mazziere	1	Brogi
9	146	2134	2296	Antonio da Sangallo il giovane	133	67 A. Ceccato (Ancona), 26 Alinari, 20 Anderson, 1 Brogi, 1 Vasari, 9 Croci Enea
9	146	2133	2295	Antonio da Sangallo il giovane	90 + 12 doppioni	29 Alinari, 6 Anderson, 6 Croci Enea, 33 A. Ceccato (Ancona), 3 Brogi, 3 G. Milani (Piacenza)
9	147	2128	2290	Antonio da Fabriano	24	1 Alinari
9	147	3104	3266	Bagnacavallo Bartolomeo Ramenghi	7	1 P. Poppi (Bologna), 1 Anderson, 1 I. I. d'Arti Grafiche (Bergamo)
9	147	3107	3269	Baglione	28	5 Alinari, 1 Anderson, 2 Ed. Croci
9	147	3108	3270	Badile Giovanni	5	1 Ed. Croci, 3 Col. Lotze
9	147	3109	3271	Badile Antonio	10	4 Anderson, 1 Ed. Croci
9	147	/	/	Antonio da Milano	1	/
9	147	/	/	Antonio da Negroponte	1	Anderson?
9	147	/	/	Antonio da Faenza	1	Alinari
9	147	/	/	Antonio da Faenza	1	Alinari
9	147	/	/	Antonio da Carpi	1	Hanfstaengl (Monaco)
9	147	/	/	Antonio da Bologna	1	Anderson
9	147	/	/	Antonio da Ponte	1	Alinari
9	147	/	/	Antonio da Ponte	1	Anderson
9	147	/	/	Baldassarre D'Este	1	Anderson
9	147	/	/	Baldacchio	1	Alinari
9	147	/	/	Bagnatori P. Gianmaria	2	Ed. Croci
9	147	/	/	Bagnatori P. Gianmaria	1	/
9	147	3113	3275	I Baburen	6	2 Anderson
9	147	2149	2311	Antonio da Viterbo detto Il Pastura	21 + 4 doppioni	6 Alinari, 3 Anderson
9	147	3111	3273	Baciccio	46	12 Alinari, 16 Anderson, 1 Brogi
9	147	3101	3263	Baldi Lazzaro	4	/
9	147	2122	2284	Antonio da Palermo	2 + 2 doppioni	1 Brogi, 1 Alinari
9	147	2121	2283	Antonio da Pavia	2 + 2 doppioni	1 Alinari, 1 Anderson
9	147	2894	3056	Auberjonois	5	Foto Ferruzzi (Venezia)
9	147	2129	2291	Antonio da Crevalcore	3	/
9	147	1369	1527	Baboccio	2	/
9	147	1368	1526	Baccio da Montelupo	7 + 1 doppione	2 Ed. croci, 3 Alinari
9	147	1099	1257	Baccio D'Agnolo	10 + 3 doppioni	5 Alinari, 2 Brogi, 2 Anderson
9	147	2127	2289	Bachiacca Francesco	43	1 J. E. Bulloz, 12 Anderson, 12 Alinari, 1 Brogi, 1 W. Gernsheim (Londra)
9	147	/	/	Avercamp Hendrik	1	tavola W. Spemann
9	147	3100	3262	Baldovinetti	39 + 26 doppioni	1 W. Gernsheim (Londra), 10 Alinari, 2 Anderson, 21 Brogi, 1 J. E. Bulloz
9	148	/	/	Barocci	41	13 Alinari, 1 Bulloz, 8 Brogi, 13 Anderson, 1 tavola W. Spemann
9	148	3027	3189	Baronzio	5 + 1 doppione	/
9	148	3036	3198	Bartolo di Fredi	8 + 1 doppione	4 Anderson, 1 Alinari, 1 Fotografia Lombardi (Siena), G. Bencini (Firenze)
9	148	2890	3052	Bartolini Luigi	17	Foto Giacomelli (Venezia)
9	148	3010	3172	Balducci Giovanni detto Il Cosci	8	5 Brogi, 1 Zani (Milano)
9	148	2154	2316	Assereto	10	1 G. Bassani (Milano), 1 R. Gasparini (Genova)
9	148	2158	2320	Aspertini Amico	17	1 A. C. Cooper, 2 Anderson, 2 Poppi (Bologna), 1 W. Gernsheim (Londra), 4 Alinari
9	148	3012	3174	Balducci Matteo	12	1 Brogi, 1 Alinari, 2 Anderson
9	148	3013	3175	Baldung Hans d. Grien	2	tavole W. Spemann
9	148	2893	3055	Balestra Antonio	2	/
9	148	1094	1252	Balbi Alessandro	5	Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
9	148	3018	3180	Bandini	16 + 3 doppioni	4 Alinari, 2 Anderson, 3 Brogi, 1 Manelli & Co.
9	148	3023	3185	Barcello G. ?	7 + 4 doppioni	1 Alinari
9	148	/	/	Barbagelata Giovanni	1	/
9	148	/	/	Barbasan	1	/
9	148	/	/	Barbiani Andrea	1	/
9	148	2908	3070	Balla Giacomo	110	7 Foto Giacomelli (Venezia)
9	148	/	/	Bailly David	1	/
9	148	3014	3176	Ballini Camillo	7	5 Cav. P. Fiorentini (Venezia), 2 C. Naya (Venezia)
9	148	3015	3177	Banchi Francesco D'Antonio	4	Alinari

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
9	148	/	/	Assereto	1	/
9	148	3017	3179	Barnaba da Modena	4	1 Anderson, 1 Alinari, 1 Brogi
9	148	3025	3187	Barocci (disegni)	21 + 1 doppioni	4 Brogi, 1 Anderson, 10 W. Gernsheim (Londra), 1 Gigi Basani (Milano)
9	148	/	/	Asselijn Jan	1	tavola W. Spemann
9	148	/	/	Barthel Beham	1	tavola W. Spemann
9	148	3019	3181	Barabino Niccolò	5	3 Anderson
9	148	3024	3186	Barna da Siena	22 + 2 doppioni	19 Anderson, 1 Alinari
9	148	1095	1253	Barili Antonio	2	/
9	149	3090	3192	Bartolomeo di Tommaso	6	4 Alinari, 1 Anderson
9	149	2400	2562	Fra Bartolomeo	144 + 30 doppioni	47 Alinari, 17 Anderson, 4 Brogi, 1 W. Gernsheim (Londra), 27? Braun
9	149	2353	2515	Baschenis Evaristo	15	2 Anderson, 1 Gigi Bassani (Milano)
9	149	/	/	Bassano Francesco (il giovane), Adorazione dei Magi	1	Anderson
9	149	/	/	Bassano Francesco, Natività	1	Ed. Croci
9	149	/	/	Bassano Francesco, Ritratto di guerriero e fanciulla	1	/
9	149	/	/	Bassano Francesco, Giugno, Luglio, Agosto	1	/
9	149	/	/	Bassano Francesco, Fanciullo e cane	1	/
9	149	/	/	Bassano Francesco, Sosta durante la fuga in Egitto	1	/
9	149	/	/	Bassano Francesco, Scena campestre	1	/
9	149	/	/	Bassano Francesco, Ritratto virile	1	/
9	149	/	/	Bassano Francesco (il giovane), La fucina di Vulcano	1	/
9	149	/	/	Bassano Francesco, Vendemmia	1	/
9	149	/	/	Bassano Francesco?, Adorazione dei pastori	1	C. Naya (Venezia)
9	149	/	/	Bassano Francesco, L'Arca di Noè	1	C. Naya (Venezia)
9	149	/	/	Bassano Francesco (il giovane), Alessandro III consegna la spada al Doge Ziani	1	Anderson
9	149	/	/	Bassano Francesco (il giovane), I veneziani prendono Padova ai carraresi	1	C. Naya (Venezia)
9	149	/	/	Bassano Francesco (il giovane), Maggio e giugno	1	/
9	149	/	/	Bassano Francesco (il giovane), Suonatore di flauto	1	J. Lowy (Vienna)
9	149	/	/	Bassano Francesco (il giovane), Ercole che fila	1	V. A. Bruckmann (Monaco)
9	149	/	/	Bassano Francesco (il giovane), L'Autunno	1	/
9	149	/	/	Bassano Francesco, Scena campestre	1	/
9	149	/	/	Bassano Francesco, Scena campestre	1	/
9	149	/	/	Bassano Francesco, Scena campestre	1	/
9	149	/	/	Bassano Francesco, Gennaio e Febbraio	1	/
9	149	/	/	Bassano Francesco, Partenza per Canaan	1	/
9	149	/	/	Bassano Francesco, Ritratto di prelato	1	/
9	149	/	/	Bassano Francesco, Il Battista	1	Ed. Croci
9	149	/	/	Bassano Francesco, S. Pietro	1	Ed. Croci
9	149	/	/	Bassano Francesco, S. Sebastiano	1	Ed. Croci
9	149	/	/	Bassano Francesco (il giovane), Ratto delle Sabine	1	/
9	149	/	/	Bassano Francesco, Mercato	1	Paolo Beccaria (Torino)
9	149	/	/	Bassano Francesco, Mercato	1	Paolo Beccaria (Torino)
9	149	/	/	Bassano Francesco (il giovane), Martirio di S. Caterina	1	Brogi
9	149	/	/	Bassano Leandro, Ritratto del Doge Marcantonio Memmo	1	Alinari
9	149	/	/	Bassano Francesco (il giovane), Predica del Battista	1	Anderson
9	149	/	/	Basaldella Afro	1	Studi Fotofast (Bologna)
9	149	/	/	Basaldella Afro	1	Studi Fotofast (Bologna)
9	149	/	/	Bassano Leandro, Ritratto di Liutista	1	A. G. Bruckmann (Monaco)

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
9	149	3028	3190	Basaiti Marco	11	1 C. Naya (Venezia), 5 Anderson, 1 Alinari, 1 Istituto d'Arti Grafiche (Bergamo)
9	149	3099	3261	Baldovinetti Alessio (scuola)	2	W. Gernsheim (Londra)
9	149	3031	3193	Bartolomeo Bulgarini	2	/
9	149	3035	3197	Bartolomeo di Giovanni	17	5 W. Gernsheim (Londra), 4 Brogi, 6 Alinari

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
10	15	3526	3688	Domenico Veneziano	3	1 Bulloz (Parigi)
10	15	3527	3689	Domenico di Michelino	2 + 2 doppioni	2 Alinari
10	15	1371	1526	Domenico di Paris	12 + 4 doppioni	1 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 1 tavola W. Spemann
10	15	163	321	Castel Sant'Elia, portali	3 + 2 doppioni	1 Alinari, 1 Brogi
10	15	4788	/	Castel Sant'Elia, portali	6	2 Brogi
10	15	10455 ?	/	Castel Sant'Elia, portali	18	1 Brogi
10	15	10457 ?	/	Castel Sant'Elia, portali	1	/
10	15	4789	/	Castel Sant'Elia, portali	11	6 Alinari, 2 Brogi
10	15	10434 ?	/	Castel Sant'Elia, portali	1	Alinari
10	15	10444 ?	/	Castiglione Olona, Chiesa di Villa	1	Alinari
10	15	10443 ?	/	Castiglione Olona, Chiesa di Villa	1	Anderson
10	15	10442 ?	/	Castiglione Olona, Collegiata	1	/
10	15	10441 ?	/	Castiglione Olona, Collegiata	1	/
10	15	10440?	/	Castiglione Olona, Collegiata	1	/
10	15	10439?	/	Castiglione Olona, Collegiata	1	/
10	15	10438?	/	Castiglione Olona, Castello	1	Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo)
10	15	10437?	/	Celano, Chiesa di Valverde	1	/
10	15	10436?	/	Celano, Chiesa di S. Giovanni	1	/
10	15	10435?	/	Celano, Castello	1	/
10	15	4787	6819?	Castel Sant'Elia, basilica	17	1 Brogi, 1 Alinari
10	15	455	613	Castelseprio, S. Maria f. p.	13	tutte Foto Paoletti di Mario Zacchetti (Milano)
10	15	10446?	/	Castiglione Olona, Palazzo Castiglioni	1	/
10	15	10445?	/	Castiglione Olona, Palazzo Castiglioni	1	Alinari
10	15	10584?	/	Cesena, Chiesa e Convento della Madonna del Monte	1	Alinari
10	15	/	/	Cesena, Chiesa di S. Agostino	1	Croci
10	15	10583?	/	Cingoli, Chiesa di S. Esuperanzio	1	Alinari
10	15	10433?	/	Cava Dei Tirreni, Abbazia della Trinità	1	Anderson
10	15	/	/	Cava Dei Tirreni, Chiesa dell' Abbazia facciata	1	Anderson
10	15	10432?	/	Cava Dei Tirreni, Abbazia della Trinità	1	/
10	15	10431?	/	Cava Dei Tirreni, Abbazia della Trinità	1	Alinari
10	15	10430?	/	Cava Dei Tirreni, Abbazia della Trinità	1	Anderson
10	15	10429?	/	Cava Dei Tirreni, Abbazia della Trinità	1	Anderson
10	15	10428?	/	Cava Dei Tirreni, Abbazia della Trinità	1	Alinari
10	15	/	/	Catania, Cattedrale	1	Brogi
10	15	/	/	Catania, Chiesa dei benedettini	1	Alinari
10	15	/	/	Catania, Chiesa di S. Maria del Gesù	1	Edizioni Brogi
10	15	/	/	Cimitile, Chiesa	1	Ferd. Lembo (Napoli)
10	15	/	/	Citerna, Palazzo Prosperi	1	/
10	15	/	/	Citerna, Palazzo Prosperi	1	/
10	15	/	/	Cimitile, Chiesa	1	Ferd. Lembo (Napoli)
10	15	/	/	Cercina, altare	1	/
10	15	/	/	Cercina	1	/
10	15	10453	/	Cimitile, Chiesa di S. Felice in Pincis	1	/
10	15	10452	/	Catania, Ex Chiesa di S. Giovannuzzo	1	Alinari
10	15	10451	/	Chiaravalle, Chiesa della Certosa	1	Alinari
10	15	10450	/	Chiaravalle, Chiesa della Certosa	1	Alinari
10	15	10449	/	Cerreto di Spoleto, Chiesa di S. Maria di Ponte	2	/
10	15	10448	/	Cerreto di Spoleto, Chiesa di S. Maria di Ponte	2	/
10	15	10447	/	Cerreto di Spoleto, Chiesa di S. Lorenzo	1	Anderson
10	15	10454	/	Cesena, Cattedrale	1	Alinari
10	15	/	/	Catania, Chiesa del Santo Carcere	1	Danesi
10	15	/	/	Catania, Chiesa del Santo Carcere	1	Danesi
10	15	10413	/	Castelseprio, Chiesa di S. Maria Foris Portas	1	Perogalli
10	15	10412	/	Castelseprio, Chiesa di S. Maria Foris Portas	1	Perogalli
10	15	10411	/	Castelseprio, Chiesa di S. Maria Foris Portas	1	Perogalli
10	15	10410	/	Castelseprio, Chiesa di S. Maria Foris Portas	1	Perogalli

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
10	15	10409	/	Castelseprio, Chiesa di S. Maria Foris Portas	1	Perogalli
10	15	10408	/	Castelseprio, Chiesa di S. Maria Foris Portas	1	Perogalli
10	15	10407	/	Castelseprio, Basilica di S. Giovanni Ev	1	Perogalli
10	15	10405- 002?	/	Castelseprio, Basilica di S. Giovanni Ev	1	Perogalli
10	15	10405-001?	/	Castelseprio, Basilica di S. Giovanni Ev	1	Perogalli
10	15	10406	/	Castelseprio, Topografia della zona	1	Perogalli
10	15	10404	/	Castelseprio, Basilica di S. Giovanni Ev	1	Perogalli
10	15	/	/	Chieti, Tempio di Castore e Polluce (ora S. Paolo)	1	/
10	15	/	/	Chieri, Chiesa di S. Domenico	1	Alinari
10	15	/	/	Chieti, Tempio di Diana	1	/
10	15	/	/	Cerveteri, Castello	1	Brogi
10	15	166	324	Cefalù	38	2 Brogi, 2 Alinari
10	15	/	/	Chieti, Municipio	1	/
10	15	175	333	Castrocaro	8	tutte Foto Manoli (Fori)
10	15	/	/	Domenico da Tolmezzo	1 + 3 doppioni	1 Alinari
10	15	3528	3690	Domenico di Bartolo	9	7 Anderson, 2 Alinari
10	15	/	/	Catania, Chiesa del Santo Carcere	1	Brogi
10	15	/	/	Chartres, Cattedrale	2	2 tavole W. Spemann
10	16	170	328	Castelritaldi	7	/
10	16	10225	/	Brindisi, S. Maria del Casale	1	Dott. Cav. Ceccato (Ancona)
10	16	10226	/	Brindisi, S. Maria del Casale	1	Dott. Cav. Ceccato (Ancona)
10	16	10227	/	Brindisi, S. Maria del Casale	1	Dott. Cav. Ceccato (Ancona)
10	16	10228	/	Brindisi, S. Maria del Casale	1	Dott. Cav. Ceccato (Ancona)
10	16	10229	/	Brindisi, Chiesa di S. Luca	1	Alinari
10	16	10224	/	Brindisi, S. Maria del Casale	1	Dott. Cav. Ceccato (Ancona)
10	16	/	/	Castelgandolfo, Villa Pontificia	1	/
10	16	/	/	Brunico, Chiesa delle Orsoline	1	Cav. Mario Sansoni (Firenze)
10	16	/	/	Brindisi, Porta Leccese	1	Alinari
10	16	/	/	Brindisi, Palazzo De Marzo	1	Alinari
10	16	/	/	Brindisi, Palazzo De Marzo	1	Alinari
10	16	/	/	Brunico, Chiesa delle Orsoline	1	Cav. Mario Sansoni (Firenze)
10	16	10422	/	Castel Sant'Elia	1	/
10	16	10422	/	Castel Sant'Elia	1	Alinari
10	16	10422	/	Castel Sant'Elia	1	Alinari
10	16	10421	/	Castel Sant'Elia, Basilica	2	/
10	16	10426	/	Castelritaldi	1	/
10	16	10419	/	Castelritaldi	1	/
10	16	/	/	Castelritaldi, Castello di S. Giovanni di Botontei	1	/
10	16	10418	/	Castel Rigone, Cattedrale	1	Alinari
10	16	10417	/	Castel del Monte, Castello Federiciano	1	Alinari
10	16	10416	/	Castel del Monte, Castello Federiciano	1	/
10	16	10415	/	Castel del Monte, Castello Federiciano	1	Alinari
10	16	10414	/	Castel del Monte, Castello Federiciano	1	/
10	16	10376	/	Casamari, Abbazia	1	Ed. De Caris
10	16	10375	/	Casamari, Abbazia	1	/
10	16	10374	/	Casamari, Abbazia	1	/
10	16	10373	/	Casamari, Abbazia	1	/
10	16	10372	/	Casamari, Abbazia	1	/
10	16	10371	/	Casamari, Abbazia	1	/
10	16	10199-001	/	Cagliari, Chiesa di S. Domenico	1	Alinari
10	16	10456	/	Castel S. Maria, Santuario di S. Maria della Neve	1	/
10	16	449	607	Cagliari	1	/
10	16	10370	/	Casamari, Abbazia	1	/
10	16	10369	/	Casamari, Abbazia	1	/
10	16	10368	/	Casamari, Abbazia	1	/
10	16	10367	/	Casamari, Abbazia	1	/
10	16	10366	/	Casamari, Abbazia	1	/
10	16	10365	/	Casamari, Abbazia	1	/
10	16	10364	/	Casamari, Abbazia	1	/
10	16	10363	/	Casamari, Abbazia	1	/
10	16	10386	/	Caserta Vecchia, Cattedrale	1	/
10	16	10385	/	Caserta Vecchia, Cattedrale	1	/
10	16	10382	/	Caserta Vecchia, Cattedrale	1	Foto F.lli Guidotti (Roma)
10	16	10381	/	Cascia, Duomo	1	/
10	16	10380	/	Casaranello, Chiesa di S. Maria della Croce	1	Dott. Cav. Ceccato (Ancona)

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
10	16	10379	/	Casaranello, Chiesa di S. Maria della Croce	1	Dott. Cav. Ceccato (Ancona)
10	16	10378	/	Casaranello, Chiesa di S. Maria della Croce	1	Dott. Cav. Ceccato (Ancona)
10	16	10377	/	Casaranello, Chiesa di S. Maria della Croce	1	Dott. Cav. Ceccato (Ancona)
10	16	10395	/	Caserta Vecchia, Cattedrale	1	Foto F.lli Guidotti (Roma)
10	16	10383	/	Caserta Vecchia, Cattedrale	1	Foto F.lli Guidotti (Roma)
10	16	10384	/	Caserta Vecchia, Cattedrale	1	Foto F.lli Guidotti (Roma)
10	16	10394	/	Caserta Vecchia, Cattedrale	1	Foto F.lli Guidotti (Roma)
10	16	10393	/	Caserta Vecchia, Cattedrale	1	Foto F.lli Guidotti (Roma)
10	16	10392	/	Caserta Vecchia, Cattedrale	1	Foto F.lli Guidotti (Roma)
10	16	10391	/	Caserta Vecchia, Cattedrale	1	/
10	16	10390	/	Caserta Vecchia, Cattedrale	2	/
10	16	10427	/	Castel Sant'Elia	1	/
10	16	10426	/	Castel Sant'Elia	1	/
10	16	10425	/	Castel Sant'Elia	1	/
10	16	10424	/	Castel Sant'Elia	1	/
10	16	10423	/	Castel Sant'Elia	1	Alinari
10	16	10389	/	Caserta Vecchia, Cattedrale	2	/
10	16	10388	/	Caserta Vecchia, Cattedrale	2	/
10	16	10387	/	Caserta Vecchia, Cattedrale	2	/
10	16	/	/	Brindisi, Palazzo Nervegna	1	/
10	16	/	/	Busto Arsizio, Chiesa di S. Maria in Piazza	1	/
10	16	/	/	Burgusio, Convento di Montemaria	1	Pace
10	16	/	/	Castel Bolognese, S. Petronio	1	Croci
10	16	/	/	Castelsandolfo, Palazzo	1	/
10	16	10231	/	Brindisi, S. Maria del Casale	1	Dott. Cav. Ceccato (Ancona)
10	16	/	/	Cagliari, Chiesa di S. Domenico	1	/
10	16	/	/	Castelnuovo di Porto, Chiesa	1	Moscioni (Roma)
10	16	/	/	Doppioni "B"	40	1 Moscioni (Roma), 1 Angelo de Mattia fu Nicola (Bari), 4 Anderson, 2 Ficarelli, 3 Croci, 2 Alinari, 1 Foto F.lli Guidotti
10	16	/	/	Doppioni "B"	31	10 Croci, 9 Alinari, 1 Poppi, 4 Ficarelli, 1 Foto dell'Emilia (Bologna)
10	17	3540	3702	Donatello, opere a Padova	48 + 29 doppioni	20 Alinari, 12 Croci
10	17	3559	3711	F. Du Quesnoy	2	2 Foto A. Villani & figli
10	17	3540	3707	Alberto Durer, dipinti	33 + 5 doppioni	3 Alinari, 14 tavole W. Spemann, 11 Anderson
10	17	2975	3137	Giovanni Duprè	2	1 Brogi
10	17	2424	2586	G. F. Douven	4 + 2 doppioni	2 Brogi, 2 Anderson
10	17	3546	3708	Giacomo Durandi	2 + 1 doppione	2 J. Giletta
10	17	2896	3058	Dufy	35 + 2 doppioni	Foto Ferruzzi (Venezia)
10	17	1694	1856	Durer Albert, disegni e incisioni	35 + 1 doppione	11 tavole W. Spemann, 1 Alinari, 13 Anderson, 1 Braun, 1 stampa colorata di Grote'sche Verlagsbruchhandlung datata Berlino 1885
10	17	3553	3715	Emiliani del XVI sec	17 + 4 doppioni	3 Alinari, 1 Brogi, 1 Anderson, 5 fotografie Umberto Orlandini (Modena)
10	17	3556	3718	Enrico di Tedice	5 + 3 doppioni	1 Brogi, 4 Anderson
10	17	3555	3717	Cornelis Enghelbrechtsz	1	Alinari
10	17	2421	2583	Emiliani del XVII sec	20	2 Croci
10	17	3552	3714	Emiliani del XV e XIV sec	9	2 Croci, 3 fotografia Gandolfi e Artioli (Carpi), 1 Anderson
10	17	1259	1417	Duval	1	Gerondal
10	17	3341	3503	Eckersberg	2	tavole W. Spemann
10	17	1144	1301	Duca Giacomo del	9 + 2 doppioni	4 dott. Cav. Ceccato (Ancona), 1 Brogi, 1 Alinari
10	17	3548	3710	Pietro Duia	2 + 2 doppioni	1 Alinari, 1 Anderson
10	17	2423	2585	Karel Dujardin	1	tavola W. Spemann
10	17	3340	3502	Duprè Jules	1	tavola W. Spemann
10	17	3547	3709	Dunwegge	1	tavola W. Spemann
10	17	3542	3704	Donatello, fotografie formato grande	33	5 Alinari, 4 Anderson, 24 tavole W. Spemann
10	17	/	/	Dosso Dossi	45 + 17 doppioni	18 Anderson, 1 Umberto Orlandini, 9 Alinari, 1 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 1 Ernst Arnold (Dresda), 1 Bruckmann, 1 Standa (?)
10	17	/	/	Dossi Battista	14 + 3 doppioni	2 Alinari, 1 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 1 Croci
10	17	3550	3712	Duccio di Boninsegna (+ Maestro della Madonna)	103 + 20 doppioni	2 tavole W. Spemann, 18 Alinari, 2 Brogi, 25 Anderson, 1 Fotografia Lombardi (Siena)

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
10	17	1695	1857	Gerardo Dou	9	3 tavole W. Spemann, 1 Brogi, 4 Anderson, 1 Alinari
10	17	3541	3703	Donatello (opere a Firenze)	71 + 11 doppioni	36 Alinari, 9 Brogi, 2 Anderson, 2 Gianì & figlio (Firenze)
10	18	/	/	Della Robbia Andrea	41 + 7 doppioni	5 tavole W. Spemann, 6 J. Lowy (Vienna), 16 Alinari, 2 Brogi, 1 Thomas E. Marr
10	18	/	/	Della Robbia (bottega e seguaci)	37	15 Alinari, 3 J. Lowy (Vienna), 4 Brogi, 1 Thomas E. Marr
10	18	/	/	Giovanni Dalmata	11	6 Anderson, 1 Moscioni, 3 Alinari
10	18	3501	3663	Pietro della Vecchia	6 + 1 doppione	1 Alinari, 1 Brogi, 1 Anderson, 1 J.Lowy (Vienna)
10	18	3518	3680	Del Minga Andrea	2	2 Brogi
10	18	2435	2597	Del Mazo	2	2 Anderson
10	18	2983	3145	Filippo della Valle	8 + 1 doppione	2 Unione Zincografi, 4 Anderson
10	18	1127	1285	Gabriel D'Angelo	1	/
10	18	3459	3621	Creti Donato	6	4 Croci, 1 Alinari
10	18	2984	3146	Dampit	1	tavola W. Spemann
10	18	3480	3642	Lippo Dalmasio	1	/
10	18	3471	3633	Giov. Ant D'Amato il giovane	1	Brogi
10	18	3470	3632	Giov. Ant D'Amato il vecchio	1	/
10	18	3469	3631	Damini Pietro	2	2 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
10	18	2440	2602	G.G. Dal Sole	5	2 A. Villani & figli, 2 Croci
10	18	3483	3645	Bernardo Daddi	33 + 6 doppioni	4 Brogi, 10 Alinari, 5 Anderson
10	18	3510	3672	Dell'Arzere Stefano	11 + 4 doppioni	10 Cav. P. Fiorentini
10	18	4596	4758	Della Robbia	35	3 Brogi, 15 Alinari
10	18	4640	4802	Domenichino (affreschi)	31 + 5 doppioni	14 Alinari, 4 Moscioni (Roma), 5 Anderson, 1 tavola W. Spemann
10	18	3489	3651	Ippolito e Pietro del Donzello	7	3 Brogi, 3 Alinari, 1 Anderson
10	18	2436	2598	Del Cairo	2	/
10	18	1427	1589	Iacopo del Duca	12 + 2 doppioni	8 Anderson
10	18	3516	3678	Battista Angiolo del Moro	3	2 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
10	18	1678	/	Francesco del Cossa	1	/
10	18	3492	3654	Alvise Benfatto detto Del Friso	5	tutte Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
10	18	/	/	Della Sciorina Lorenzo	1	/
10	18	/	/	Angelo dall'Oca Bianca	1	Anderson
10	18	3504	3666	Della Robbia Fra Mattia	7	2 Alinari
10	18	3515	3677	Del Moro Giulio	13	8 Cav. P. Fiorentini (Venezia)
10	18	3500	3662	Dello Delli	22	/
10	18	/	/	Della Robbia Giovanni	51 + 5 doppioni	27 Alinari, 13 Brogi, 2 Lowy (Vienna)
10	18	/	/	Giovanni del Biondo	1	/
10	18	/	/	Della Robbia Luca	57 + 24 doppioni	1 Lombardi (Siena), 24 Alinari, 10 tavole W. Spemann, 13 Brogi
10	19	4142	4304	Pietro da Cordoba	2	1 Alinari
10	19	2439	2601	Jan Davidsz De Heern	2	1 tavola W. Spemann, 1 Studi fotografici riuniti S.F.R.A.I. di Gigi Bassani, Crimella, Castagneri, Zani
10	19	2438	2600	Pieter de Iode	1	/
10	19	3457	3619	Crivelli Vittore	14 + 1 doppione	2 Alinari
10	19	3460	/	Carlo Crivelli (scuola)	8 + 2 doppioni	2 Anderson
10	19	/	/	Bologna, Palazzo del podestà	1	/
10	19	4140	4302	Pietro da Cortona	44	20 Alinari, 11 Anderson, 3 Moscioni, 3 Brogi, 1 F.lli Guidotti
10	19	3456	3618	Curia Francesco	4 + 2 doppioni	3 Anderson
10	19	2397	2559	Peter de Hooch	11 + 5 doppioni	5 tavole W. Spemann, 5 Anderson
10	19	902	1060	Carlo Crivelli	96	20 Anderson, 17 Alinari, 3 Brogi, 1 Marr, 1 tavola W. Spemann
10	19	2441	2603	Ph. De Champaigne	5	1 Alinari, 2 tavole W. Spemann
10	19	3818	3980	Cristoforo da Lendinara	17 + 4 doppioni	4 Anderson
10	19	3331	3493	Luca Cranach	23	2 Brogi, 3 Anderson, 1 Cav. Mario Sansoni, 5 tavole W. Spemann
10	19	3496	3658	De Conti Bernardino	10	1 tavola W. Spemann, 1 Brogi, 2 Anderson, 1 Bulloz (Parigi), 1 Alinari
10	19	2540	2702	Mario De Fiori	2 + 2 doppioni	Anderson

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
10	19	/	/	Eugene Delacroix	8 + 2 doppioni	4 Alinari, 3 tavole W. Spemann
10	19	2513	2675	Th. De Keijser	2	tavole W. Spemann
10	19	/	/	Bologna, Palazzo Piella	1	/
10	19	/	/	Crome John	1	tavola W. Spemann
10	19	/	/	Cronaca (Simone del Pollaiolo)	10 + 1 doppione	8 Brogi, 2 Alinari
10	19	/	/	De la Pasture	1	/
10	19	/	/	Delaunay	1	Ferruzzi (Venezia)
10	19	/	/	Criscuolo Giovanni Filippo	1	/
10	19	3494	3656	Defregger	1	tavola W. Spemann
10	19	3495	3657	Cristoforo De Ferraris	1	Cav. Mario Sansoni
10	19	3466	3628	Gregorio De Ferrari	2	Foto Gasparini (Geniva)
10	19	1429	1591	Del Barbieri Domenico	1	B. Brunon
10	19	2442	2604	De Caro Baldassare	1	/
10	19	3497	3659	De Chirico	1	/
10	19	2895	3057	De Chirico Giorgio	19	11 Giacomelli, 3 Ferruzzi
10	19	3498	3660	De Carolis Giacomo	1	J. Giletta phot.
10	19	3499	3661	Decamps	1	tavola W. Spemann
10	19	3270	/	Barbari De Jacopo	2	/
10	19	3490	3655	Degas	3	1 Thomas E. Marr, 1 tavola W. Spemann
10	19	/	/	Bologna, Palazzo Piella	1	/
10	19	/	/	Bologna, Palazzo Del Potestà	1	Poppi
10	19	/	/	M.G. De Aria	1	Alinari
10	19	/	/	Bologna, Palazzo Piella	1	Alinari
10	19	/	/	Bologna, Palazzo Piella	1	Croci
10	19	/	/	Bologna, Palazzo Piella	1	/
10	19	/	/	Bologna, Palazzo Orlandini	1	Dott. Cav. Ceccato (Ancona)
10	19	/	/	Cristoforo da Parma	1	/
10	19	/	/	Bologna, Palazzo Muratori	1	Croci
10	19	/	/	Bologna, Palazzo Municipale	1	/
10	19	/	/	Bologna, Palazzo Municipale	1	/
10	19	/	/	Bologna, Palazzo Municipale	1	Fotografia dell'Emilia (Bologna)
10	19	/	/	Bologna, Palazzo Municipale	1	Alinari
10	19	/	/	Bologna, Palazzo Municipale	1	/
10	20	/	/	Bologna, Palazzo Municipale	1	/
10	20	/	/	Bologna, Palazzo Municipale	1	Croci
10	20	/	/	Bologna, Palazzo Municipale	1	Alinari
10	20	/	/	Bologna, Palazzo Municipale	1	Anderson
10	20	10092	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	20	10091	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	20	10090	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	20	10082	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	20	10081	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	20	10357	/	Bologna, Palazzo Bolognini	1	Anderson
10	20	/	/	Bologna, Museo Civico	1	Fotografia dell'Emilia (Bologna)
10	20	10356	/	Bologna, Museo Civico	1	Fotografia dell'Emilia (Bologna)
10	20	10099	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	20	/	/	/	1	/
10	20	/	/	Bologna, Palazzo Bevilacqua	1	Alinari
10	20	10089	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	20	10088	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	20	10087	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	20	10107	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	20	10106	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	20	10105	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	20	10104	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	20	/	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	20	10102	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	20	10101	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	20	10100	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	20	10096	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	20	10095	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	20	/	/	Bologna, Palazzo Municipale	1	/
10	20	10094	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	20	10093	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	20	10080	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	20	10079	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	20	10078	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	20	100776	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	20	10075	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	20	10086	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	20	10085	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	20	10084	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	20	10098	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	20	10097	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	20	10110	/	Aquileia, Cattedrale	1	/

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
10	20	10111	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	20	/	/	Bologna, Palazzo Marconi	1	Croci
10	20	10112	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	20	/	/	Bologna, Palazzo Malvezzi-Medici	1	Alinari
10	20	/	/	Bologna, Palazzo Malvezzi-Campeggi	1	/
10	20	/	/	Bologna, Palazzo Bevilacqua	1	Anderson
10	20	/	/	Bologna, Palazzo Malvezzi-Campeggi	1	/
10	20	/	/	Bologna, Palazzo Malvezzi-Campeggi	1	/
10	20	/	/	Bologna, Palazzo Bentivoglio	1	Alinari
10	20	/	/	Bologna, Palazzo Bentivoglio	1	Croci
10	20	/	/	Bologna, Palazzo Albergati	1	Alinari
10	20	10083	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	20	/	/	Bologna, Palazzo Bentivoglio	1	Croci
10	20	/	/	Bologna, Palazzo Fava	1	Alinari
10	20	/	/	Bologna, Palazzo Fava	1	Alinari
10	20	/	/	Bologna, Palazzo Fava	1	Alinari
10	20	/	/	Bologna, Palazzo Fava	1	Alinari
10	20	/	/	Bologna, Palazzo Gennari	1	Croci
10	20	/	/	Bologna, Palazzo Bevilacqua	1	Anderson
10	20	/	/	Bologna, Palazzo Bevilacqua	1	Alinari
10	20	/	/	Bologna, Palazzo Bevilacqua	1	Alinari
10	20	10108	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	20	/	/	Bologna, Museo Civico	1	Fotografia dell'Emilia (Bologna)
10	20	/	/	Bologna, Palazzo Fava	1	Alinari
10	20	/	/	Bologna, Palazzo Fava	1	Fot. Poppi (Bologna)
10	20	/	/	Bologna, Palazzo della Biada	1	/
10	20	/	/	Bologna, Palazzo Bevilacqua	1	Alinari
10	20	/	/	Bologna, Palazzo Bevilacqua	1	Alinari
10	20	10109	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	20	/	/	Bologna, Palazzo Fava	1	Alinari
10	20	/	/	Bologna, Palazzo Fava	1	Alinari
10	20	/	/	Bologna, Palazzo Fava	1	Alinari
10	20	/	/	Bologna, Museo Civico	1	Poppi
10	20	/	/	Bologna, Museo Civico	1	/
10	20	/	/	Bologna, Museo Civico	1	Felice Croci
10	20	/	/	Bologna, Museo Civico	1	/
10	20	/	/	Bologna, Museo Civico	1	/
10	20	/	/	Bologna, Museo Civico	1	/
10	20	/	/	Bologna, Palazzo Gennari	1	Enea Croci
10	20	/	/	Bologna, Palazzo Gibelli	1	Enea Croci
10	20	/	/	Bologna, Palazzo di Giustizia	1	Alinari
10	20	/	/	Bologna, Palazzo Gozzadini	1	/
10	20	/	/	Bologna, Palazzo Grassi	1	Poppi
10	20	/	/	Bologna, Palazzo Bevilacqua	1	Alinari
10	20	/	/	Bologna, Palazzo Bevilacqua	1	Anderson
10	20	/	/	Bologna, Palazzo Malvezzi Campeggi	1	/
10	21	10401	/	Benevento, Chiesa di S. Sofia	1	F.lli Guidotti (Roma)
10	21	/	/	Benevento, Chiesa di S. Sofia	47	F.lli Guidotti (Roma)
10	21	10135	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	21	10134	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	21	10133	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	21	10132	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	21	10131	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	21	10130	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	21	10129	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	21	10128	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	21	/	/	Bologna, Littoriale	1	Anderson
10	21	10145	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	21	10144	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	21	10143	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	21	10142	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	21	10141	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	21	10140	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	21	10139	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	21	10138	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	21	10137	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	21	10136	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	21	/	/	Bologna, Chiesa di S. Salvatore	1	Croci Enea
10	21	/	/	Bologna, Chiesa di S. Vitale	1	Fotografia Zagnoli (Bologna)
10	21	/	/	Bologna, Chiesa di S. Vitale	1	Fotografia Zagnoli (Bologna)
10	21	/	/	Bologna, Cattedrale S. Pietro	1	Alinari
10	21	1387	1545	Bologna, scultura	21	4 Alinari, 5 Ed. Croci, 1 tavola W. Spemann, 2 Fotogr dell'Emilia (Bologna)
10	21	10146	/	Aquileia, Cattedrale	1	/

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
10	21	10400	/	Benevento, Chiesa di S. Sofia	1	F.lli Guidotti (Roma)
10	21	10301	/	Bologna, Loggia dei mercanti	1	Fotogr dell'Emilia (Bologna)
10	21	/	/	Bologna, Basilica di S. Stefano	1	/
10	21	10300	/	Bologna, Loggia dei mercanti	2	/
10	21	10299	/	Bologna, Loggia dei mercanti	1	/
10	21	10298	/	Bologna, Loggia dei mercanti	1	/
10	21	10297	/	Bologna, Loggia dei mercanti	1	Anderson
10	21	10293	/	Bologna, Chiesa di S. Giovanni in Monte	1	/
10	21	10294	/	Bologna, Chiesa di S. Giovanni in Monte	3	/
10	21	/	/	Bologna, Chiesa di S. Caterina	1	Alinari
10	21	10295	/	Bologna, Chiesa di S. Maria della Vita	1	Ed. Croci
10	21	10296	/	Bologna, Chiesa di S. Bartolomeo	1	Fotogr dell'Emilia (Bologna)
10	21	142	300	Benevento, Chiesa di S. Sofia	46	F.lli Guidotti (Roma)
10	21	19284	/	Bologna, Chiesa di S. Maria del Soccorso	1	Croci Enea
10	21	19283	/	Bologna, Chiesa di S. Maria del Soccorso	1	Croci Enea
10	21	19282	/	Bologna, Chiesa di S. Maria del Soccorso	1	/
10	21	19281	/	Bologna, Chiesa di S. Maria dei servi	1	Ed. Croci
10	21	19280	/	Bologna, Chiesa di S. Maria dei servi	1	Ed. Croci
10	21	19279	/	Bologna, Chiesa di S. Maria dei servi	1	fotog dell'Emilia (Bologna)
10	21	19278	/	Bologna, Chiesa di S. Maria dei servi	1	Anderson
10	21	10260	/	Bologna, Chiesa di S. Michele in bosco	1	/
10	21	/	/	Bologna, Casa Zacconi	1	fotog dell'Emilia (Bologna)
10	21	/	/	Bologna, Chiesa di S. Martino Maggiore	1	Alinari
10	21	/	/	Bologna, Cattedrale (S. Pietro)	1	Alinari
10	21	/	/	Bologna, Chiesa del Corpus Domini	1	Alinari
10	21	/	/	Bologna, Cimitero comunale	1	Alinari
10	21	/	/	Bologna, Cimitero comunale	1	Alinari
10	21	/	/	Bologna, Cimitero	1	fotog dell'Emilia (Bologna)
10	21	/	/	Bologna, Collegio di Spagna	1	Anderson
10	21	/	/	Bologna, Collegio di Spagna	1	Alinari
10	21	10292	/	Bologna, Basilica di S. Stefano	1	Anderson
10	21	10291	/	Bologna, Chiesa di S. Francesco	1	Alinari
10	21	10290	/	Bologna, Chiesa di S. Francesco	1	fotog dell'Emilia (Bologna)
10	21	10289	/	Bologna, Chiesa di S. Francesco	1	/
10	21	10288	/	Bologna, Chiesa di S. Francesco	1	Anderson
10	21	10287	/	Bologna, Chiesa di S. Francesco	1	Alinari
10	21	10286	/	Bologna, Chiesa di S. Domenico	1	Alinari
10	21	10285	/	Bologna, Chiesa di S. Domenico	1	Alinari
10	21	10259	/	Bologna, Chiesa di S. Michele in bosco	1	/
10	21	10258	/	Bologna, Chiesa di S. Michele in bosco	1	/
10	21	10257	/	Bologna, Chiesa di S. Giacomo Maggiore	1	fotog dell'Emilia (Bologna)
10	21	/	/	Bologna, portico della Casa Bovi ora Tacconi	1	fotog dell'Emilia (Bologna)
10	21	10256	/	Bologna, Chiesa di S. Giacomo	1	Ed. Croci
10	21	10255	/	Bologna, Chiesa di S. Giacomo	1	Ed. Croci
10	21	10254	/	Bologna, Chiesa di S. Giacomo	1	Ed. Croci
10	21	10253	/	Bologna, Chiesa di S. Giacomo	1	Croci Enea
10	21	10252	/	Bologna, Chiesa di S. Giacomo	1	Croci Enea
10	21	10251	/	Bologna, Chiesa di S. Giacomo	1	Fot. Poppi (Bologna)
10	21	10250	/	Bologna, Chiesa di S. Giacomo	1	fotog dell'Emilia (Bologna)
10	21	10249	/	Bologna, Basilica di S. Petronio	1	Alinari
10	21	10248	/	Bologna, Basilica di S. Petronio	1	Alinari
10	21	10247	/	Bologna, Basilica di S. Petronio	1	Alinari
10	21	10246	/	Bologna, Basilica di S. Petronio	1	Fot. Poppi (Bologna)
10	21	10245	/	Bologna, Basilica di S. Petronio	1	Alinari
10	21	10244	/	Bologna, Basilica di S. Petronio	1	Croci Enea
10	21	/	/	Bologna, Littoriale	1	Anderson
10	21	/	/	Bologna, convento attiguo a S. Gregorio	1	Dott. Cav. Ceccato (Ancona)
10	21	/	/	Bologna, convento attiguo a S. Gregorio	1	Dott. Cav. Ceccato (Ancona)
10	21	10243	/	Bologna, Basilica di S. Petronio	1	fotog dell'Emilia (Bologna)
10	21	10242	/	Bologna, Basilica di S. Petronio	1	Ed. Croci
10	21	10241	/	Bologna, Basilica di S. Petronio	1	/
10	21	10240	/	Bologna, Basilica di S. Petronio	1	Ed. Croci

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
10	21	10239	/	Bologna, Basilica di S. Petronio	1	Ed. Croci
10	21	10238	/	Bologna, Basilica di S. Petronio	1	Croci
10	22	10236- 001, 00	/	Carpi, Chiesa di S. Nicolò	2	Dott. Cav. Orlandini (Modena)
10	22	10235- 001	/	Carpi, Castello	1	/
10	22	10234- 001, 00	/	Carpi, Duomo	2	Dott. Cav. Orlandini (Modena)
10	22	10237- 001	/	Carpi, Pieve della Sagra	1	Dott. Cav. Orlandini (Modena)
10	22	10233- 001	/	Carini, Torre	1	/
10	22	10232- 001	/	Carini, Castello	1	/
10	22	10403	/	Carsoli, Chiesa	1	/
10	22	10402	/	Casale Monferrato, Casa dei conti	1	/
10	22	168	326	Carrara	3	Alinari
10	22	10324	/	Capua, Museo Campano	2	/
10	22	10323	/	Capua, Museo Campano	2	/
10	22	10322	/	Capua, Museo Campano	2	/
10	22	10321	/	Capua, Museo Campano	2	/
10	22	10320	/	Capua, Museo Campano	1	/
10	22	10319	/	Capua, Museo Campano	1	/
10	22	10318	/	Capua, Museo Campano	1	/
10	22	10317	/	Capua, Museo Campano	1	/
10	22	10316	/	Capua, Museo Campano	1	/
10	22	10315	/	Capua, Museo Campano	1	/
10	22	10314	/	Capua, Duomo (S. Stefano)	1	/
10	22	10313	/	Capua, Museo Campano	1	/
10	22	10312	/	Capua, Duomo (S. Stefano)	1	/
10	22	10311	/	Capua, Duomo (S. Stefano)	1	/
10	22	10310	/	Capua, Duomo (S. Stefano)	1	Alinari
10	22	10309	/	Capua, Duomo (S. Stefano)	1	/
10	22	10307	/	Capua, Chiesa di S. Marcello Maggiore	1	/
10	22	10306	/	Capua, Chiesa di S. Marcello Maggiore	1	Alinari
10	22	10305	/	Capua, Museo Campano	1	/
10	22	10304	/	Capua, Museo Campano	1	/
10	22	10302	/	Capua, Museo Campano	1	/
10	22	10303	/	Capua, Museo Campano	1	/
10	22	/	/	Caramanico, Chiesa di S. Tommaso	2	/
10	22	/	/	Caramanico, Chiesa di S. Tommaso in Varano	2	/
10	22	/	/	Caramanico, Chiesa di S. Tommaso in Varano	1	/
10	22	/	/	Caramanico, Chiesa di S. Tommaso in Varano	1	/
10	22	/	/	Caramanico ?, bifora	1	/
10	22	/	/	Caravaggio	2	Foto Malliani (Crema)
10	22	/	/	Bassano, Casa Bonamico	1	Alinari
10	22	/	/	Belleio, Chiesa	2	/
10	22	/	/	Carpineto Romano, panorama del paese	1	Alinari
10	22	/	/	Carpineto Romano, Chiesa di S. Leone	1	Brogi
10	22	/	/	Carinola, Casa Novelli	1	/
10	22	/	/	Capuro ?	1	/
10	22	/	/	Caramanico, Chiesa di S. Maria Assunta	2	Negativo Arch. I. C. Gavini ?
10	22	/	/	Caramanico, Chiesa di S. Tommaso	1	Negativo Arch. I. C. Gavini ?
10	22	/	/	Carigliano, Palazzo Corsini	1	Dott. Cav. Ceccato (Ancona)
10	22	/	/	Carigliano, Palazzo Corsini	1	Dott. Cav. Ceccato (Ancona)
10	22	10339	/	Barletta, Santuario della Madonna dello Sterpeto	1	Dott. Cav. Ceccato (Ancona)
10	22	10338	/	Barletta, Chiesa di S. Sepolcro	1	/
10	22	10337	/	Barletta, Chiesa di S. Sepolcro	1	/
10	22	10336	/	Barletta, Chiesa di S. Sepolcro	1	/
10	22	10335	/	Barletta, Chiesa di S. Sepolcro	1	/
10	22	10355	/	Benevento, Campanile	1	Foto F.lli Guidotti (Roma)
10	22	10354	/	Benevento, Cattedrale (S. Fotino)	1	Alinari
10	22	10353	/	Benevento, Cattedrale (S. Fotino)	1	/
10	22	10352	/	Benevento, Cattedrale (S. Fotino)	1	Alinari
10	22	10351	/	Benevento, Chiesa di S. Sofia	1	Foto F.lli Guidotti (Roma)
10	22	10350	/	Benevento, Chiesa di S. Sofia	1	Foto F.lli Guidotti (Roma)
10	22	10349	/	Benevento, Chiesa di S. Sofia	1	Foto F.lli Guidotti (Roma)
10	22	10325	/	Capua, Museo Campano	2	/
10	22	/	/	Caravaggio, Arcipretale dei SS. Fermo e Rustico	2	Foto Malliani (Crema)
10	22	/	/	Caravaggio, Arcipretale dei SS. Fermo e Rustico	1	/
10	22	/	/	Caravaggio, Santuario della Vergine	1	/
10	22	/	/	Carinola, Casa Novelli	1	/
10	22	/	/	Carinola, Casa Novelli	1	/
10	22	/	/	Carinola, Casa Novelli	1	/
10	22	/	/	Carinola, Casa Novelli	1	/

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
10	22	/	/	Caprarola, Villa Farnese	1	Alinari
10	22	/	/	Caprarola, Villa Farnese	1	Anderson
10	22	/	/	Caprarola, Villa Farnese	1	Anderson
10	22	/	/	Caprarola, Villa Farnese	1	/
10	22	/	/	Carpi, ?, Sepolcro di Marco Pio	1	/
10	22	/	/	Carpi, ?, Scultura bassorilievo	1	Fotografia Gandolfi & Artioli (Carpi)
10	22	/	/	Carigliano, Palazzo Corsini	1	Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
10	22	/	/	Carrara, S. Stefano	1	/
10	22	/	/	Capranica, Castello degli Anquillara	1	Alinari
10	22	/	/	Capranica, Duomo	1	/
10	22	/	/	Capranica, Chiesa di S. Francesco	1	/
10	22	/	/	Capranica, Duomo	1	Brogi
10	22	/	/	Carignano, Chiesa di S. Martino	1	Istituto italiano d'arti grafiche (Bergamo)
10	22	/	/	Caprarola, Villa Farnese	1	/
10	22	/	/	Caprarola, Palazzo del Governatorato	1	/
10	22	/	/	Caprarola, Villa Farnese	1	Fotogr. R. Mosconi (Roma)
10	22	/	/	Caprarola, Villa Farnese	1	/
10	22	/	/	Carigliano, Palazzo Corsini	1	Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
10	22	/	/	Carinola, Casa Novelli	1	/
10	22	/	/	Carinola, Casa Novelli	1	/
10	22	/	/	Carinola, Casa Martullo	1	/
10	22	/	/	Carinola, Casa Martullo	1	/
10	22	/	/	Carinola, Casa Martullo	1	/
10	22	/	/	Carinola, Casa Aceti	1	/
10	23	158	316	Cagliari, Cattedrale pulpito	23	Alinari
10	23	10201	/	Cagliari, Duomo	1	Fot. E. Marr?
10	23	10200	/	Cagliari, Duomo	1	/
10	23	10340	/	Barletta, Cattedrale	1	/
10	23	10341	/	Barletta, Cattedrale	1	/
10	23	10341	/	Barletta, Cattedrale	1	/
10	23	10341	/	Barletta, Cattedrale	1	/
10	23	10345	/	Barletta, Chiesa di S. Sepolcro	1	Alinari
10	23	10344	/	Barletta, Chiesa di S. Sepolcro	1	?
10	23	10343	/	Barletta, Chiesa di S. Sepolcro	1	/
10	23	10343	/	Barletta, Chiesa di S. Sepolcro	1	/
10	23	10343	/	Barletta, Chiesa di S. Sepolcro	1	/
10	23	10343	/	Barletta, Chiesa di S. Sepolcro	1	/
10	23	10343	/	Barletta, Chiesa di S. Sepolcro	1	/
10	23	10343	/	Barletta, Chiesa di S. Sepolcro	1	/
10	23	10348	/	Barletta, Cattedrale	1	Ficarelli (Bari)
10	23	10342	/	Barletta, Cattedrale	1	Ficarelli (Bari)
10	23	10276	/	Caorle, Torre bizantina	1	Oswaldo Bohm (Venezia)
10	23	10275	/	Caorle, Duomo	1	Oswaldo Bohm (Venezia)
10	23	10275	/	Caorle, Duomo	1	/
10	23	10275	/	Caorle, Duomo	1	Oswaldo Bohm (Venezia)
10	23	10275	/	Caorle, Duomo	1	Oswaldo Bohm (Venezia)
10	23	10275	/	Caorle, Duomo	1	Oswaldo Bohm (Venezia)
10	23	10274	/	Caorle, Duomo	1	Oswaldo Bohm (Venezia)
10	23	10274	/	Caorle, Duomo	1	Oswaldo Bohm (Venezia)
10	23	10273	/	Canosa, Tomba di Boemondo	1	/
10	23	10272	/	Canosa, Ponte sull'Ofanto	1	/
10	23	10271	/	Canosa, Cattedrale	1	/
10	23	10270	/	Campiglia dei Berici, Villa Repeta	1	Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
10	23	10269	/	Campiglia dei Berici, Villa Repeta	1	Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
10	23	10268	/	Campiglia dei Berici, Villa Repeta	1	Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
10	23	10268	/	Campiglia dei Berici, Villa Repeta	1	Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
10	23	10022	/	Aquila, Museo, porta lignea da Carsoli	1	/
10	23	10073 (004)	/	Aquileia, Cattedrale	1	Oswaldo Bohm (Venezia)
10	23	10068 (004)	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	23	10068 (005)	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	23	10068 (009)	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	23	10068 (008)	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	23	10068 (003)	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	23	10068 (006)	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	23	10068 (007)	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	23	10072	/	Aquileia, Cattedrale	1	Alinari
10	23	10073 (001)	/	Aquileia, Cattedrale	1	Alinari
10	23	10073 (002)	/	Aquileia, Cattedrale	1	Alinari
10	23	10063	/	Aquileia, Palazzo Fiora (già Franchi)	1	Alinari
10	23	10062	/	Aquileia, Palazzo De Nardis	1	/

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
10	23	10067 (004)	/	Aquileia, Cattedrale	1	Oswaldo Bohm (Venezia)
10	23	10067 (008)	/	Aquileia, Cattedrale	1	Oswaldo Bohm (Venezia)
10	23	10067 (009)	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	23	10067 (001)	/	Aquileia, Cattedrale	1	Oswaldo Bohm (Venezia)
10	23	10067 (002)	/	Aquileia, Cattedrale	1	Oswaldo Bohm (Venezia)
10	23	10067 (003)	/	Aquileia, Cattedrale	1	Oswaldo Bohm (Venezia)
10	23	10068 (001)	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	23	10067 (010)	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	23	10067 (005)	/	Aquileia, Cattedrale	1	Oswaldo Bohm (Venezia)
10	23	10067 (006)	/	Aquileia, Cattedrale	1	Oswaldo Bohm (Venezia)
10	23	10067 (007)	/	Aquileia, Cattedrale	1	Oswaldo Bohm (Venezia)
10	23	10073 (003)	/	Aquileia, Cattedrale	1	Alinari
10	23	10074	/	Aquileia, Cattedrale	1	Oswaldo Bohm (Venezia)
10	23	10267	/	Campi (Spoleto), Chiesa	1	Brogi
10	23	10266	/	Camerino, Chiesa di S. Venanzio	1	/
10	23	10265	/	Caldogno, Villa	1	/
10	23	10265	/	Caldogno, Villa	1	/
10	23	10265	/	Caldogno, Villa	1	/
10	23	10264	/	Caldogno, Villa	1	/
10	23	10263	/	Calci, Certosa	1	Brogi
10	23	10262	/	Calci, Certosa	1	Brogi
10	23	10261	/	Calci	1	Brogi
10	23	/	/	Cannobio, Santuario della Pietà	1	Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
10	23	/	/	Cannobio, Santuario della Pietà	1	Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
10	23	/	/	Cannobio, Santuario della Pietà	1	Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
10	23	/	/	Cannobio, Santuario della Pietà	1	Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
10	23	/	/	Cannobio, Santuario della Pietà	1	Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
10	23	/	/	Cannobio, Santuario della Pietà	1	Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
10	23	/	/	Campiglia Marittima	1	/
10	23	/	/	Caltagirone, Chiesa di S. Giacomo	3	Danesi?
10	23	/	/	Camerino, Chiesa di S. Venanzio	1	/
10	23	/	/	Camerino, Museo	1	/
10	23	/	/	Camerino, Chiesa di S. Venanzio	1	/
10	23	10230	/	Brindisi, Chiesa di S. Benedetto	1	Alinari
10	23	10230	/	Brindisi, Chiesa di S. Benedetto	1	Alinari
10	23	10060	/	Aquila, Via Sassa	1	Alinari
10	23	10022	/	Aquila, Museo, porta lignea da Carsoli	1	/
10	23	10022	/	Aquila, Museo, porta lignea da Carsoli	1	/
10	23	10022	/	Aquila, Museo, porta lignea da Carsoli	1	/
10	23	10068 (002)	/	Aquileia, Cattedrale	1	/
10	23	10069	/	Aquila, Museo, frammento di porta lignea	1	/
10	23	10069	/	Aquila, Museo, frammento di porta lignea	1	/
10	23	10069	/	Aquila, Museo, frammento di porta lignea	1	/
10	23	/	/	Cagliari, Museo (?), ambone	1	A. Vochieri ?
10	23	10065 (002)	/	Aquileia, Cattedrale	1	Oswaldo Bohm (Venezia)
10	23	10065 (001)	/	Aquileia, Cattedrale	1	Oswaldo Bohm (Venezia)
10	23	10064	/	Aquileia, Cattedrale	1	Alinari
10	23	10069	/	Aquila, Museo, frammento di porta lignea	1	/
10	23	10061	/	Aquila, Via Romana	1	/
10	23	10066	/	Aquileia, Cattedrale	1	Oswaldo Bohm (Venezia)
10	24	10334	/	Bitetto, Cattedrale	1	Alinari
10	24	10334	/	Bitetto, Cattedrale	1	Anderson
10	24	10333	/	Bitetto, Cattedrale	1	Alinari
10	24	10333	/	Bitetto, Cattedrale	1	/
10	24	10332	/	Bisceglie, Cattedrale	1	/
10	24	10332	/	Bisceglie, Cattedrale	1	Ficarelli (Bari)
10	24	10332	/	Bisceglie, Cattedrale	1	/
10	24	10202	/	Barletta, Cattedrale	1	/
10	24	10202	/	Barletta, Cattedrale	1	/
10	24	10202	/	Barletta, Cattedrale	1	/
10	24	10202	/	Barletta, Cattedrale	1	/
10	24	10202	/	Barletta, Cattedrale	1	Anderson
10	24	10202	/	Barletta, Cattedrale	1	/
10	24	10202	/	Barletta, Cattedrale	1	/
10	24	/	/	Bitonto?	55	/
10	24	10332	/	Bisceglie, Cattedrale	1	/
10	24	10331	/	Bisceglie, Chiesa di S. Margherita	1	Alinari

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
10	24	10330	/	Bevagna, Basilica di S. Michele	1	/
10	24	10330	/	Bevagna, Basilica di S. Michele	1	/
10	24	10330	/	Bevagna, Basilica di S. Michele	2	/
10	24	10330	/	Bevagna, Basilica di S. Michele	1	/
10	24	10330	/	Bevagna, Basilica di S. Michele	1	Alinari
10	24	10329	/	Bergamo, Chiesa di S. Maria Maggiore	1	/
10	24	10328	/	Bergamo, Chiesa di S. Maria Maggiore	1	Alinari
10	24	10328	/	Bergamo, Chiesa di S. Maria Maggiore	1	/
10	24	10328	/	Bergamo, Chiesa di S. Maria Maggiore	2	/
10	24	10328	/	Bergamo, Chiesa di S. Maria Maggiore	2	Alinari
10	24	10328	/	Bergamo, Chiesa di S. Maria Maggiore	1	/
10	24	10327	/	Bergamo, casa detta dell'arciprete	1	Istituto italiano d'Arti Grafiche (Bergamo)
10	24	10326	/	Bergamo, casa detta dell'arciprete	1	Istituto italiano d'Arti Grafiche (Bergamo)
10	24	10326	/	Bergamo, casa detta dell'arciprete	1	Istituto italiano d'Arti Grafiche (Bergamo)
10	24	10326	/	Bergamo, casa detta dell'arciprete	1	Istituto italiano d'Arti Grafiche (Bergamo)
10	24	10308	/	Bergamo, Battistero	2	/
10	24	10308	/	Bergamo, Battistero	2	/
10	24	10308	/	Bergamo, Battistero	2	/
10	24	10308	/	Bergamo, Battistero	2	/
10	24	10212	/	Bergamo, (ex) Chiesa di S. Agostino	1	Alinari
10	24	10211	/	Bitonto, Cattedrale	1	/
10	24	/	/	Barga, Chiesa	1	/
10	24	/	/	Bagnaia, Villa Lante	1	Foto R. Moscioni (Roma)
10	24	/	/	Bagnaia, Castello, fontana	1	Anderson
10	24	/	/	Bagnaia, Villa Lante	1	/
10	24	/	/	Bergamo, Casa colonica nei pressi	1	/
10	24	/	/	Bergamo, Casa al civico 104	1	Alinari
10	24	/	/	Bertesina, Palazzo Marcello	1	/
10	24	/	/	Bergamo, Cappella Colleoni	1	Alinari
10	24	10179	/	Badia a Settimo, Badia di S. Salvatore a Settimo	1	Alinari
10	24	10180	/	Badia a Settimo, Badia di S. Salvatore a Settimo	1	Alinari
10	24	10192	/	Bari, Bas di S. Nicola	1	/
10	24	10192	/	Bari, Bas di S. Nicola	1	Studio fotografico C. A. Russo (Bari)
10	24	/	/	Bergamo, (ex) Chiesa di S. Agostino	1	/
10	24	/	/	Bergamo, casa al civico 76	1	Alinari
10	24	/	/	Bergamo, Cappella Colleoni	1	Alinari
10	24	/	/	Bergamo, Cappella Colleoni	1	Alinari
10	24	/	/	Bergamo, Cappella Colleoni	1	Alinari
10	24	/	/	Bergamo, scultura	1	Taramelli (Bergamo)
10	24	/	/	Bergamo, Piazza del Duomo	1	Alinari
10	24	/	/	Bergamo, Palazzo De Maffeis	1	Alinari
10	24	/	/	Bertesina, Palazzo Marcello	1	/
10	24	/	/	Bettona, Chiesa dei Cappuccini	4	/
10	24	/	/	Sculture disegni Musei Berlino	6	tavola W. Spemann
10	24	/	/	Biella, Chiesa di S. Sebastiano	1	Istituto italiano d'Arti Grafiche (Bergamo)
10	24	10048	/	Aosta, Torre Bramafam	1	Alinari
10	24	10047	/	Aosta, Duomo	2	Alinari
10	24	10006	/	Aosta, Collegiale di S. Orso	1	Alinari
10	24	10070	/	Aquila, Museo	1	/
10	24	10070	/	Aquila, Museo	1	/
10	24	10070	/	Aquila, Museo	1	/
10	24	10046	/	Anticoli Corrado, case contadine	1	Anderson
10	24	10059	/	Aquila, Chiesa di S. Agnese	1	/
10	24	10058	/	Aquila, Chiesa di S. Silvestro	1	Anderson
10	24	10058	/	Aquila, Chiesa di S. Silvestro	1	Alinari
10	24	10058	/	Aquila, Chiesa di S. Silvestro	1	/
10	24	10057	/	Aquila, Chiesa di S. Maria di Collemaggio	1	/
10	24	10057	/	Aquila, Chiesa di S. Maria di Collemaggio	1	Alinari
10	24	10057	/	Aquila, Chiesa di S. Maria di Collemaggio	1	Anderson
10	24	10056	/	Aquila, Chiesa di S. Maria del Soccorso	1	/
10	24	10055	/	Aquila, Chiesa di S. Margherita	1	Alinari
10	24	10054	/	Aquila, Chiesa di S. Marco	1	Alinari

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
10	24	10054	/	Aquila, Chiesa di S. Marco	1	Alinari
10	24	10053	/	Aquila, Chiesa di S. Giusta	1	/
10	24	10052	/	Aquila, Chiesa di S. Giuseppe	1	/
10	24	10051	/	Aquila, Chiesa di S. Domenico	1	Alinari
10	24	10070	/	Aquila, Museo	1	/
10	24	10051	/	Aquila, Chiesa di S. Domenico	1	/
10	24	10050	/	Aquila, Torre Pailleron	1	Alinari
10	24	10049	/	Aquila, Torre del Lebbroso	1	Alinari
10	25	/	/	Ascoli Piceno, Palazzo Bonaparte	1	/
10	25	/	/	Ascoli Piceno, Palazzo Bonaparte	1	/
10	25	/	/	Ascoli Piceno, Palazzo Bonaparte	1	/
10	25	/	/	Asciano, Collegiata di S. Agata	2	Alinari
10	25	/	/	Vittoria Alessandro (I)	92 +22 doppioni	25 Alinari, 15 O. Bohm (Venezia), 1 Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo), 7 Cav. P. Fiorentini, 1 Fot. Soprintendenza delle Belle Arti?, 2 foto Caprioli?, 4 Anderson, 1 J. Schers (Wien), 3 C. Naya (Venezia), 3 Fot Danesi (Padova),
10	25	4479	4641	Timoteo Viti	38 + 30 doppioni	20 Anderson, 4 Alinari, 1 Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo), 1 J. E. Bulloz (Parigi), 1 Brogi
10	25	/	/	Vittor Belliniano	2	1 Anderson
10	25	/	/	Asolo, Palazzo Municipale	1	Alinari
10	25	/	/	Ancona, Via cittadina	1	/
10	25	10126	/	Arago Seprio, Battistero e Chiesa di S. Vittore	1	Alinari
10	25	10125	/	Ascoli Piceno, Chiesa di S. Vincenzo e Anastasio	1	Alinari
10	25	10124	/	Ascoli Piceno, Chiesa di S. Vittore	1	/
10	25	10123	/	Ascoli Piceno, Chiesa di S. Giacomo	1	Anderson
10	25	10122	/	Ascoli Piceno, Battistero	1	Alinari
10	25	10121	/	Ascoli Piceno, Battistero	1	Alinari
10	25	10119- 002	/	Ascoli Piceno, Chiesa di S. Francesco	1	/
10	25	10120	/	Ascoli Piceno, Chiesa di S. Francesco	1	/
10	25	10119- 001	/	Ascoli Piceno, Chiesa di S. Francesco	1	/
10	25	10118-004	/	Arezzo, Mura Antiche	1	Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
10	25	10118-003	/	Arezzo, Mura Antiche	1	Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
10	25	10118-002	/	Arezzo, Mura Antiche	1	Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
10	25	10118-001	/	Arezzo, Mura Antiche	1	Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
10	25	/	/	Ascoli Piceno, Palazzo Comunale	1	/
10	25	/	/	Ascoli Piceno, Cattedrale	1	/
10	25	/	/	Ascoli Piceno, Palazzo Bonaparte	1	/
10	25	/	/	Vittoria Alessandro (II - busti ritratto)	70 + 24 doppioni	1 Brogi, 9 Alinari, 6 Fotograf Fabbri (Roma), 3 Cav. P. Fiorentini, 3 Caprioli?, 1 Anderson, 1 Naya (Venezia), 4 O. Bohm? (Venezia), 1 Bulloz (Parigi), 2 J. Gilletta & C. (Nice), 3 Fot. Vasari (Roma)
10	25	/	/	Andrea Da Viterbo	5	/
10	25	/	/	Vivarini Alvisè	25 + 11 doppioni	7 Anderson, 1 O. Bohm (Venezia), 1 Bulloz (Parigi), 1 Fotografia Rafsi (Urbino), 1 Alinari, 1 Studio fotografico Artistico Strazza del Cav. Gigi Bassani (Milano)
10	25	2810	2972	J. Villon	2	1 Foto Ferruzzi
10	25	4486	4648	Vincenzo Da Pavia	7 + 3 doppioni	4 Brogi, 3 Alinari
10	25	1179	1337	Vischer Peter	2	tavola W. Spemann
10	25	3766	3928	Vitale Da Bologna	19 + 1 doppione	Ed. Croci, Anderson, 4 Foto A. Villani & Figli (Bologna), Annan Photograpger (Glasgow)
10	25	/	/	Arezzo, Piazza Grande	1	Alinari
10	25	/	/	Arezzo, Villa Redi	1	Alinari
10	25	/	/	Arezzo, Villa Redi	1	Alinari

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
10	25	/	/	Arezzo, Oratorio dei SS. Lorentino e Pergentino	1	/
10	25	/	/	Ariccia, Viadotto di Pio IX	1	Brogi
10	25	/	/	Arezzo, Palazzo Guillichini	1	Alinari
10	25	/	/	Arezzo, Palazzo Arcangeli, balcone	1	Alinari
10	25	/	/	Arezzo, Palazzo Arcangeli, finestra e balcone	1	Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
10	25	/	/	Arezzo, Palazzo Arcangeli, porta	1	Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
10	25	/	/	Arezzo, Palazzo Arcangeli, stemma	1	Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
10	25	/	/	Ascoli Piceno, Porta Tufilla	1	Alinari
10	25	/	/	Viti Tiberio	1	Alinari
10	25	/	/	Vitali Alessandro	1	/
10	25	/	/	Vigri Caterina	1	Anderson
10	25	/	/	F. Zaniberti	1	/
10	25	/	/	G. B. Zarotti	1	/
10	25	/	/	Zais Giuseppe	1	/
10	25	/	/	Asolo, Villa Falier	2	/
10	25	4457	4619	Franc. Zarcillo Y. Alcara	1	tavola W. Spemann
10	25	4454	4616	Batholomaus Zeitblom	1	tavola W. Spemann
10	25	4455	4617	Zavattari	14	1 Carlo Fumagalli fotografo, 8 Alinari
10	25	1851	2023	Arles	1	ND Phot?
10	25	4459	4621	Zanguidi Giacomo	5 + 1 doppione	5 Ed. Croci
10	26	2647	2809	Weenix	3	1 Alinari, 2 Anderson
10	26	4466	4628	Watts	3	tavola W. Spemann
10	26	2812	2974	Vlaminck (De)	8	8 Foto Giacomelli (Venezia)
10	26	/	/	Sebastiano Vranck	1	Anderson
10	26	/	/	Richard Wilson	5	/
10	26	2650	2812	Wouverman	3	2 tavole W. Spemann, 1 Anderson
10	26	4465	4627	Whistler	6	3 tavole W. Spemann
10	26	/	/	Eric Werenskiold	1	tavola W. Spemann
10	26	4475	4637	Viviani Antonio	10 + 2 dopponi	3 Emilio Corsini (Ancona)
10	26	4482	4644	Antonio Vivarini e Giov. D'Alemagna	11	1 Naya (Venezia), 5 Alinari, 2 Anderson, 1 O. Bohm (Venezia), 1 tavola W. Spemann
10	26	1183	1341	Zaccaria Da Volterra	11	Alinari
10	26	2646	2808	Vouet	8 + 3 dopponi	2 Alinari
10	26	4464	4626	Zaccagni Bernardino	9 + 9 dopponi	3 Croci Enea, 3 Alinari, 1 foto Pisseri (Parma), 1 Foto Stampa Vaghi
10	26	1862	2024	Aachen	3	1 Stengel & Co. (Dresden-Berlin)?
10	26	/	/	Vivarini e vivariniani incerti	9 + 1 doppione	1 O. Bohm (Venezia), 2 Istit. D'Arti Grafiche (Bergamo), 1 Anderson, 1 Ed. Alinari, 1 Bulloz (Parigi), 1 Fot. L. Dubray, 1 V. Angerer
10	26	4484	4646	Bartolomeo Vivarini	38 + 12 dopponi	1 O. Bohm (Venezia), 6 Alinari, 1 R. Accad, 3 Ed. Croci, 5 Anderson
10	26	4447	4609	Zaganelli Da Cotignola	27 + 7 dopponi	1 Bulloz (Parigi), 1 Fot. F. Croci, 5 Alinari, A. Ferrario (Milano), 2 Anderson, 1 Istit italiano d'Arti Grafiche (Bergamo), 1 Corrado Ricci
10	26	4473	4635	Waldmuller	4	tavola W. Spemann
10	26	2645	2807	Volterrano	25 + 3 dopponi	3 Brogi, 3 Alinari, 2 Anderson, 1 tavola W. Spemann
10	26	/	/	Vivarini Antonio	9	1 Brogi, 4 Alinari, 1 Corrado Ricci, 1 Anderson
10	26	/	/	Vivarini Antonio e Bartolomeo	3 + 3 dopponi	1 Fot. P. Poppi, 1 Alinari
10	26	/	/	Viviani Ludovico	1	/
10	26	4443	4605	Virgilius Von Zuichen	1	Anderson
10	26	2648	2810	Zugno	2	1 Alinari
10	26	2649	2811	Zurbaran	23 + 2 dopponi	12 Anderson, 2 Alinari, 2 tavole W. Spemann, 2 Thomas E. Marr
10	26	1181	1339	Zucchi Marcantonio	3	Alinari
10	26	4460	4622	Watteau	8	1 tavola W. Spemann, 1 Ed. Alinari, 2 Anderson
10	26	2643	2805	Vogel Carlo	2	1 tavola W. Spemann
10	26	4463	4625	Zacchetti Bernardino	2 + 2 dopponi	Fotografia artistica del premiato Roberto Sevardi (Reggio Emilia)
10	26	4468	4630	Walken	2 + 1 doppione	tavole W. Spemann
10	26	/	/	Ettore Ximenes	1	Anderson

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
10	27	10171	/	Assisi, Duomo, portale di sinistra	1	Anderson
10	27	10171	/	Assisi, Duomo, portale di sinistra	1	/
10	27	10175	/	Assisi, Chiesa di S. Francesco	2	/
10	27	10175	/	Assisi, Chiesa di S. Francesco	2	/
10	27	10175	/	Assisi, Chiesa di S. Francesco	1	Giacomo Brogi
10	27	10175	/	Assisi, Chiesa di S. Francesco	1	Giacomo Brogi
10	27	10174	/	Assisi, Chiesa di S. Francesco	1	Giacomo Brogi
10	27	10174	/	Assisi, Chiesa di S. Francesco	1	Alinari
10	27	10173	/	Assisi, Chiesa di S. Francesco	1	Alinari
10	27	10172	/	Assisi, Chiesa di S. Francesco	1	Alinari
10	27	10171	/	Assisi, Duomo	1	/
10	27	10171	/	Assisi, Duomo	1	Anderson
10	27	/	/	Bivona, Chiesa Madre	1	Brogi
10	27	/	/	Bologna, Arcivescovado	1	Croci Enea
10	27	/	/	Bologna, Archiginnasio	1	Alinari
10	27	/	/	Bologna, Archiginnasio	1	Croci Enea
10	27	/	/	Bologna, Albergo Brun	1	Poppi
10	27	/	/	Bologna, Basilica di S. Petronio	1	Alinari
10	27	/	/	Bologna, Basilica di S. Petronio	1	Anderson
10	27	/	/	Bologna, Basilica di S. Petronio	1	Alinari
10	27	/	/	Bologna, Basilica di S. Petronio	1	Alinari
10	27	/	/	Bologna, Basilica di S. Petronio	1	Alinari
10	27	/	/	Verspronch	1	Anderson
10	27	/	/	Vigorouso da Siena	1	Alinari
10	28	/	/	Verrocchio (Andrea del)	60 + 16 doppioni	8 Anderson, 9 Alinari, 23 Brogi, 3 tavole W. Spemann, Fot. C. Cipriani N. (Firenze)
10	28	10161	/	Assisi, Chiesa di S. Francesco	1	/
10	28	10160	/	Assisi, Chiesa di S. Francesco	1	Alinari
10	28	10169	/	Assisi, Chiesa di S. Francesco	1	/
10	28	10154	/	Assisi, Chiesa di S. Chiara	1	Alinari
10	28	10156	/	Assisi, Chiesa di S. Damiano	1	/
10	28	10157	/	Assisi, Chiesa di S. Francesco	1	/
10	28	10158	/	Assisi, Chiesa di S. Francesco	1	/
10	28	10165	/	Assisi, Chiesa di S. Francesco	1	/
10	28	10165	/	Assisi, Chiesa di S. Francesco	1	/
10	28	10165	/	Assisi, Chiesa di S. Francesco	1	/
10	28	10165	/	Assisi, Chiesa di S. Francesco	1	/
10	28	10165	/	Assisi, Chiesa di S. Francesco	1	/
10	28	10165	/	Assisi, Chiesa di S. Francesco	1	/
10	28	10164	/	Assisi, Chiesa di S. Francesco	1	/
10	28	10163	/	Assisi, Chiesa di S. Francesco	1	/
10	28	10162	/	Assisi, Chiesa di S. Francesco	1	/
10	28	10155	/	Assisi, Chiesa di S. Chiara	1	Alinari
10	28	10005	/	Assisi, Pinacoteca Civica	1	Alinari
10	28	/	/	Assisi, Monastero di S. Chiara	1	Alinari
10	28	10169	/	Assisi, Chiesa di S. Maria degli Angeli	1	Alinari
10	28	10169	/	Assisi, Chiesa di S. Maria degli Angeli	1	Alinari
10	28	10167	/	Assisi, Palazzo Bindangoli	1	Alinari
10	28	10166	/	Assisi, Chiesa di S. Francesco	1	/
10	28	10165	/	Assisi, Chiesa di S. Francesco	1	/
10	28	10165	/	Assisi, Chiesa di S. Francesco	1	/
10	28	10165	/	Assisi, Chiesa di S. Francesco	1	/
10	28	10165	/	Assisi, Chiesa di S. Francesco	1	/
10	28	10149	/	Asti, Cattedrale	1	Alinari
10	28	4491	4653	Veronesi del XV sec	12	7 Collez. Lotze, 1 Anderson, 2 Foto G. Bencini (Firenze)
10	28	1711	1873	Zuccari Federico	42 + 6 doppioni	14 Ed. Alinari, 2 Anderson, 1 Ediz Istituto italiano d'Arti Grafiche (Bergamo), 2 Ed. Brogi, 2 Foto F.lli Guidotti, 1 Fotografia Calderisi (Roma)
10	28	3282	/	Zenale Bernardo	17 + 7 doppioni	1 Cav. Gigi Bassani (Milano), 1 Ed. Alinari, 1 J. E. Bulloz (Parigi), 6 Anderson, 1 Ed. Brogi
10	28	/	/	Zimella, Chiesa Parrocchiale	1	1 Ed. Croci
10	28	2261	2423	Bolo	2	/
10	28	/	/	Zoan Andrea	2	1 Alinari
10	28	/	/	Zron	1	/
10	28	/	/	Zoffany Johann	1	Anderson
10	28	1176	1334	Verzelli C.	5	1 Alinari
10	28	4444	4606	Zuccato Sebastiano	2 + 2 doppioni	1 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
10	28	4492	4654	Veronesi del sec XIV	25 + 4 doppioni	17 Verlang R. Lotze (Verona), 1 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 1 Alinari
10	28	1648	/	Veronesi del sec XV (disegni)	6	2 W. Gernsheim (Londra)
10	28	4545	4707	Veronesi del sec XVI	2	1 Alinari

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
10	28	1645	1807	Verrocchio (scuola)	16 + 1 doppione	2 Brogi, 3 W. Gernsheim (Londra)
10	28	4489	4651	Andrea Vincentino	10 + 10 doppioni	4 C. Naya (Venezia), 5 Anderson, 1 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
10	28	/	/	Viani Lorenzo	15	12 Foto Giacomelli
10	28	1180	1338	Vincentini Vincenzo	8	5 Alinari, 3 Ruscioni?
10	28	/	/	Ziveri Alberto	15	2 Fotofast
10	28	/	/	Zuccari Taddeo	14 + 11 doppioni	4 Alinari, 4 Brogi, 2 Fotografia Calderisi, 1 Anderson
10	28	2614	/	Vespignani Renzo	4	Foto Giacomelli
10	28	2914	3076	Arnoldo Zocchi	1	/
10	28	4446	4608	Zuccarelli Francesco	3	1 Alinari

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
11	1	3554	3716	Erri Agnolo e Bartolomeo	9	1 foto Cav. Pietro Fiorentini (Venezia) e 1 Jul. Manias & Cie. (Strasburgo)
11	1	2974	3136	Falconet	2	tavole W. Spemann
11	1	2870	3032	Ernst	4	Foto Ferruzzi (Venezia)
11	1	/	/	Fabritius Carel	5	2 Anderson, 3 tavole W. Spemann
11	1	3346	3508	Fantin Latour	1	tavola W. Spemann
11	1	/	/	Fancelli Pietro	1	Foto Ed. Croci
11	1	3345	3507	Falcone Aniello	2	/
11	1	3560	3722	Faccini Pietro	7	2 foto Alinari, 1 Anderson, 1 Gernsheim (Londra)
11	1	3557	3719	Da S. Giorgio Eusebio	12 + 4 doppioni	1 Bulloz (Parigi), 4 Anderson e 6 Alinari
11	1	3562	3724	Fasolo	19	1 fotografia Hanfstaengl (Monaco), 1 Anderson, 6 Alinari
11	1	3561	3723	Scuola Fabrianese – Riminese del '300	7	/
11	1	3522	3684	De Rossi Giovanni Antonio	12	"Foto F.lli Guidotti" (Roma)
11	1	3570	3732	Feltrini Andrea	1	Alinari
11	1	2885	3047	De Pisis Filippo	33 + 1 doppione	Tutte foto Giacomelli (Venezia)
11	1	1690	1852	Farinati Paolo	3	Gernsheim (Londra)
11	1	1391	1549	Fantoni Jacopo	3	2 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
11	1	3564	3726	Farinati	12 + 4 doppioni	2 foto Anderson, 2 Alinari, 1 Fabbri (Roma), 1 Charles Piccardy
11	1	3576	3738	Ferraresi del sec. XV	42 + 3 doppioni	2 foto Poppi, 8 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 4 Anderson, 1 cartolina J. Lowy (Vienna), 1 Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo)
11	1	3568	3730	Ferraresi del sec. XIV	7 + 6 doppioni	/
11	1	2480	2642	Ferrari Andrea	2	Alinari
11	1	3347	3509	Fenoglio	12 + 1 doppione	1 foto Anderson e 10 Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona).
11	1	3566	3728	Falconetto Giovanni	4 + 1 doppione	2 Anderson e 1 Alinari
11	1	/	/	Da Ferrara Ercole	1	Alinari
11	1	1138	1296	Federighi Antonio	2	Alinari
11	1	3575	3737	Federighi Antonio	1	/
11	1	1390	1548	Federighi Antonio	7	/
11	1	1139	1297	Fancelli Luca	7	Tutte Fotografia A. Premi (Mantova)
11	1	1392	1550	Fancelli Luca	7	4 Fotografia A. Premi (Mantova), 2 Alinari
11	1	1393	1551	Fancelli Domenico di Alessandro	1	Foto Arxiv "Mas" (Barcellona)
11	1	2871	3033	Ensor	16	Foto Ferruzzi (Venezia)
11	1	2973	3135	Fedi Pio	1	Anderson
11	1	3571	3733	Fedini Giovanni	1	/
11	1	3342	3504	Eysen Louis	1	tavola W. Spemann
11	1	3573	3735	Fei Paolo di Giovanni	7 + 3 doppioni	2 foto Alinari
11	1	3574	3736	Fei Alessandro	2	1 foto Alinari, 1 Brogi
11	1	3343	3505	Fabre Francesco Saverio	2 + 2 doppioni	Anderson
11	1	3558	3720	Da Pian di Meleto Evangelista	11 + 17 doppioni	/
11	1	3567	3729	Ferramola Floriano	4	12 G. Grandoni (Brescia)
11	1	3569	3731	Fenzoni Ferrau	5 + 1 doppione	4 foto Ed. Croci, 1 Federico Ursini (Todi)
11	1	3559	3721	Chimenti jacopo detto L'Empoli	13 + 2 doppioni	7 foto Brogi, 1 Alinari
11	1	1688	1850	Ferrabosco Martino	2	/
11	1	4593	4755	Faruffini Federico	2	Alinari
11	1	2898	3060	Derain André	4	/
11	1	3572	3734	Favaretto Giacomo	4	2 foto Anderson, 1 Alinari
11	2	2478	2640	Feti Domenico	9	5 foto Alinari, 1 ed. Croci, 1 Bayer?
11	2	1656	1818	Ferrari Gaudenzio	10 + 3 doppioni	Tutte foto Anderson
11	2	1028	1186	Infrapani Marsilio e Filippi Tommaso	1	/
11	2	2971	3133	Finelli Giuliano	1	Anderson
11	2	3348	3510	Feuerbach	3	tavole W. Spemann
11	2	1389	1547	Ferrucci	8	7 foto Alinari e 1 Brogi
11	2	3624	3786	Fialetti Odoardo	1	Foto Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
11	2	1384	1543	Fiamberti Tommaso	5	1 foto Alinari
11	2	2479	2641	Ferri Ciro	4 + 2 doppioni	1 foto Alinari, 1 Brogi
11	2	1137	1295	Ferri Ciro	7	Alinari
11	2	3628	3790	Ferrari Gaudenzio, scuola	3	1 Alinari
11	2	2972	3134	Ferrata Ercole	4	1 Alinari, 2 Anderson
11	2	1383	1541	Filippo Da Venezia	3	1 Danesi
11	2	3620	3782	Filippo Da Verona	3	Alinari

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
11	2	3627	3789	Ferrari Defendente	9 + 6 doppioni	3 Anderson, 2 Alinari, 1 Brogi, 1 Ist. Ital. d'Arti Grafiche (Bergamo)
11	2	3621	3783	Figino Ambrogio	3	1 foto Anderson, 1 Dino Zani & C. (Milano)
11	2	1388	1546	Filarete Antonio	7	/
11	2	1136	1294	Filarete Antonio	40	3 Alinari, 1 Danesi
11	2	3623	3785	Fiamminghi del sec. XV	17	8 foto Anderson, 1 Alinari, 1 Ed. Croci, 1 M. Moreno (Madrid), 2 J. Roig - Antigua Casa Lacoste (Madrid), 1 tavola W. Spemann
11	2	1384	1542	Filiberti	1	Anderson
11	2	1386	1544	Ferrucci Francesco e Sebastiano	1	Pompeo Sansaini (Roma)
11	2	3629	3791	Ferrari Gaudenzio	16	11 Anderson, 2 Alinari, 1 J. E. Bulloz (Parigi)
11	2	3630	3792	Ferrari Gaudenzio	97 + 12 doppioni	49 Alinari, 21 Anderson, 1 Brogi, 2 Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo) 12 G. Pizzetta (Varallo), 2 tavole W. Spemann
11	2	3617	3779	Fiorntini Ignoti del Cinquecento	24 + 5 doppioni	6 Alinari, 2 Anderson, 6 Brogi, 1 Casa Moreno (Madrid)
11	2	3618	3780	Fiorentini del sec. XV	63 + 9 doppioni	13 Anderson, 1 Brogi, 1 Danesi (Roma), 8 W. Gernshein (Londra), 5 J. E. Bulloz (Parigi), 1 Gigi Bassani (Milano), 1 Kunstverlag Wolfrum (Vienna), 1 F. Croci (Bologna), 12 Alinari, 1 Fotografia Reali
11	2	1687	1849	Finiguerra Maso	6	1 Alinari
11	2	10486?	/	Como, Palazzo del Broletto, facciata	1	Alinari
11	2	3622	3784	Fiamminghi del sec. XVI	12	7 Alinari, 1 Tommaso Filippi, 1 Braun, 2 Ed. Croci
11	2	2469	2631	Fiammingo Enrico	1	/
11	2	3619	3781	Fiorentini del sec. XIV	20 + 3 doppioni	6 Brogi, 8 Alinari, 2 Anderson, 3 G. Bencini (Firenze)
11	2	2477	2639	Fiamminghi del sec. XVII	6	1 Hanfstaengl (Monaco), 1 Anderson, 1 Alinari, 2 Croci Enea (Bologna)
11	2	10487?	/	Como, Palazzo Natta, facciata (Pellegrino Tibaldi)	1	/
11	2	10489?	/	Como, Porta Torre	1	Alinari
11	2	10488?	/	Como, Palazzo Natta, cortile e porta del sottoportico	2	/
11	2	10494?	/	Concordia, Battistero, fonte battesimale	1	/
11	2	10493?	/	Concordia, Battistero e zona scavi	1	Osvaldo Bohm (Venezia)
11	2	10490?	/	Concordia, Battistero, facciata	1	/
11	2	10491?	/	Concordia, Battistero, absidi	1	/
11	2	10492?	/	Concordia, Campanile della Cattedrale Battistero e zona scavi	1	/
11	2	10484?	/	Como, Museo Civico, frammento di plutei	1	Alinari
11	2	10483?	/	Como, Museo Civico, frammento di plutei	1	Alinari
11	2	10482?	/	Como, Museo Civico, capitello figurato	1	Alinari
11	2	10481?	/	Como, Museo Civico, capitello figurato	1	/
11	2	10480?	/	Como, Cattedrale, altare di S. Abbondio	1	Brogi
11	2	10479?	/	Como, Cattedrale, altare di S. Abbondio	1	Brogi
11	2	10485?	/	Como, Museo Civico, frammento di ambone	1	Alinari
11	3	10555?	/	Cremona, Palazzo Pagliari, loggiato	1	Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
11	3	10554?	11	Cremona, Palazzo Pagliari, esterno	1	Negri (Cremona)
11	3	10582?	/	Colle Val d'Elsa, Duomo, scultura interno	1	/
11	3	10581?	/	Colle Val d'Elsa, Chiesa di S. Agostino, interno	1	/
11	3	10580?	/	Colle Val d'Elsa, Duomo, fonte battesimale	1	/
11	3	/	/	Cremona	2	1 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
11	3	10552?	/	Cremona, Palazzo Pallavicini, interno	1	Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
11	3	10551?	/	Cremona, Palazzo Stanga, cortile	1	Alinari
11	3	10550?	/	Cremona, Palazzo Stanga, cortile	1	Betri?
11	3	10549?	/	Cremona, Palazzo Pagliari, soffitto interno	1	Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
11	3	10548?	/	Cremona, Palazzo Pallavicini, facciata	1	Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
11	3	10547?	/	Cremona, Palazzo Pallavicini, interno	1	Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
11	3	/	/	Della Corgna Fabio	1	/
11	3	/	/	Della Guardia Niccolò	1	Alinari
11	3	/	/	Della Riviera Egidio	1	Anderson
11	3	/	/	Della Robbia Ambrogio ('fra)	2	/
11	3	/	/	Curradi R.	1	/
11	3	/	/	Dallabuoone Gian Giacomo	1	/
11	3	/	/	Cosenza, Chiesa di S. Francesco, chiostro	1	/
11	3	10553?	/	Cremona, Palazzo Pallavicini, cortile	1	Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
11	3	10557?	/	Cremona, Palazzo Pagliari, cortile	1	Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
11	3	10556?	/	Cremona, Palazzo Pagliari, ingresso	1	Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
11	3	2901	3063	Dali	2	Foto Ferruzzi (Venezia)
11	3	2444	2606	Cuyp Alberto	6	1 Anderson, 1 Hanfstaengl (Monaco), 4 tavole W. Spemann
11	3	/	/	Della Bitta Leonardo e Zappalà Gregorio	1	Anderson
11	3	/	/	Della Bella Stefano	1	/
11	3	1425	1583	Dalle Masegne	26	2 Alinari, 1 Fotografia dell'Emilia (Bologna)
11	3	3485	3647	Della Cerva G. B.	2 + 1 doppione	1 Alinari, 1 Ed. Croci
11	3	3512	3674	Della Corna Antonio	2	/
11	3	1431	1593	Della Porta Tommaso	3 + 1 doppione	Anderson
11	3	3511	3673	Dell'Altissimo Cristofano	3	1 Brogi
11	3	4611	4773	Dell'Arca Niccolò	12 + 4 doppioni	3 Croci, 1 Alinari, 1 Fotografia dell'Emilia (Bologna)
11	3	1714	1876	Della Gatta Bartolomeo	3	2 Alinari, 1 fotoincisione Danesi (Roma)
11	3	514	672	Doppioni C 2 ?	25	2 Bencini e Sansoni (Firenze), 2 Brogi, 1 Scuola d'Arti Grafiche Orfani Impiegati (Spoleto), 3 Alinari
11	3	3669	3831	Della Porta Giacomo	37 + 9 doppioni	10 Anderson, 5 Brogi, 12 Alinari, 1 Croci
11	3	4143	4305	Da Cortona Pietro	57 + 1 doppione	16 Alinari, 4 Anderson, 3 A. Villani e figli (Bologna), 22 F.lli Guidotti (Roma)
11	3	3509	3671	Della Quercia Priamo di Pietro	3	2 Alinari, 1 Fotografia Lombardi (Siena)
11	3	1433	1595	Della Porta Giovan Battista	3	1 Alinari, 1 Anderson, 1 Croci
11	3	1434	1596	Della Porta Gian Giacomo	7 + 2 doppioni	5 Alinari
11	3	737	895	Doppioni C 3 ?	51	/
11	3	151	309	Doppioni C 1 ?	40	/
11	3	1432	1594	Della Porta Guglielmo	28 + 5 doppioni	/
11	4	/	/	Da Settignano Desiderio	41 + 19 doppioni	1 foto Cipriani (Firenze), 2 Anderson, 13 Alinari, 10 Brogi, 3 tavole W. Spemann
11	4	/	/	Da Settignano Desiderio (scuola di)	15	2 Giraudon (Parigi), 1 Bulloz (Parigi), 6 Alinari, 1 Braun, 1 J. Lowy (Vienna)
11	4	/	/	De Rossi Vincenzo	27 + 6 doppioni	14 Brogi, 2 Anderson, 2 Alinari
11	4	1424	1582	Da Volterra Daniele	22 + 3 doppioni	13 Alinari, 3 Anderson, 1 Bulloz (Parigi), 1 Brogi, 1 W. Gernsheim (Londra)
11	4	3468	3630	Danna Baldassare	1	Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
11	4	2981	3143	Dannecker	2	tavole W. Spemann
11	4	/	/	De Rossi Matteo	1	Anderson
11	4	/	/	Christo	3	Wolfgang Volz
11	4	3478	3640	Danti Vincenzo	3	1 Alinari, 1 W. Gernsheim (Londra), 1 tavola W. Spemann
11	4	3477	3639	Da Treviso Dario	2	Alinari
11	4	3475	3637	Daubigny	2	tavole W. Spemann

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
11	4	1713	1875	De Predis Ambrogio	20 + 3 doppioni	8 Anderson, 1 Brogi, 1 Bruckmann, 2 Danesi, 2 Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo)
11	4	3702	3864	Del Sega Giovanni	12	Fotografia Gandolfi & Artioli (Carpi)
11	4	3473	3635	David Gerard	6 + 1 doppione	1 T. F. Geoghegan (Dublino), 3 Alinari, 1 Brogi
11	4	3711	3873	Da Ponte Giovanni	6	1 Anderson, 1 Alinari, 1 Brogi
11	4	3474	3636	Daumier	4	tavole W. Spemann
11	4	3514	3676	Del Santo Gerolamo	23 + 22 doppioni	2 Alinari, 14 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 5 Anderson
11	4	3517	3679	Del Pacchia Gerolamo	15 + 8 doppioni	5 Fotografia Lombardi (Siena), 1 Alinari, 1 Brogi
11	4	/	/	De Maria Marius	1	/
11	4	/	/	De Maron Antonio	1	/
11	4	/	/	De Rossi Teodosio	1	Alinari
11	4	2425	2587	Domenichino	31 + 8 doppioni	12 Anderson, 2 Alinari, 1 Vasari (Roma), 9 A. Villani (Bologna), 1 Bayer (Monaco), 1 tavola W. Spemann
11	4	/	/	De Mora José	1	tavola W. Spemann
11	4	/	/	Dente Marco	1	/
11	4	/	/	De Roberti Ercole	21 + 10 doppioni	3 Alinari, 10 Anderson
11	4	2982	3144	D'Angers	1	tavola W. Spemann
11	4	/	/	David Jacques-Louis	9 + 1 doppione	3 Alinari, 6 tavole W. Spemann
11	4	1379	1537	Del Tasso Leonardo	3	Alinari
11	4	/	/	Dal Toso Girolamo	1	Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
11	4	2978	3140	D'Enrico	3 + 5 doppioni	Alinari
11	4	/	/	De Pasti Matteo	30 + 7 doppioni	3 Alinari, 4 Brogi, 1 tavola W. Spemann
11	4	/	/	Di Bartolomeo Crisitani Giovanni	1	/
11	4	2434	2596	De Rossi Pasqualino	5 + 1 doppione	1 Ettore Cortopassi (Lucca), 1 Alinari
11	4	3525	3687	De Mailly Simone	2 + 1 doppione	1 Anderson
11	4	1142	1299	Del Tasso Giovanni Battista	5 + 1 doppione	3 Alinari, 1 Anderson
11	4	1374	1532	De Sanctis Andriolo	10 + 2 doppioni	2 Alinari
11	4	1378	1536	De Marinis Angelo	2 + 1 doppione	1 Brogi, 1 Alinari
11	4	1376	1534	De Rossi Properzia	8 + 5 doppioni	3 Alinari, 4 Ed. Croci
11	5	454	612	Concordia, Battistero	30	2 Osvaldo Bohm (Venezia)
11	5	/	/	Concordia, Battistero	31	3 Osvaldo Bohm (Venezia)
11	5	10189?	/	Cremona, Cattedrale, facciata	1	Alinari
11	5	10188?	/	Cremona, Cattedrale, facciata	1	Alinari
11	5	10187?	/	Cremona, Battistero, facciata	1	Alinari
11	5	10186?	/	Colle Val D'Elsa, Pinacoteca Comunale, Loggetta seconda sala	1	/
11	5	10185?	/	Colle Val D'Elsa, Palazzo del Campana, facciata	1	Brogi
11	5	10523?	/	Crema, Santuario di S. Maria della Croce	1	/
11	5	10522?	/	Crema, Palazzo del Comune e Palazzo Pretorio	1	Ceserani?
11	5	10521?	/	Crema, Palazzo del Monte di Pietà	1	Ceserani?
11	5	10520?	/	Crema, Duomo, facciata	1	Alinari
11	5	/	/	Cortona, Chiesa di S. Maria Nuova	1	Alinari
11	5	/	/	Cortona, Chiesa di S. Maria Nuova, facciata	1	Alinari
11	5	/	/	Cortona, Chiesa di S. Maria delle Grazie al Calcinaio, capitelli	1	Alinari
11	5	/	/	Cortona, Chiesa di S. Maria delle Grazie al Calcinaio, finestra	1	Alinari
11	5	/	/	Cortona, Chiesa di S. Maria delle Grazie al Calcinaio, altare maggiore	1	Alinari
11	5	/	/	Cortona, Chiesa di S. Maria delle Grazie al Calcinaio, altare maggiore	1	Alinari
11	5	/	/	Colorno, Veduta panoramica e mosaico della Villa Ducale	2	/
11	5	/	/	Cortona, casa	1	/
11	5	/	/	Colonga, Chiesa parrocchiale	1	Ed. croci
11	5	/	/	Bosa, Chiesa di S. Antonio, facciata	1	/
11	5	10203?	/	Borgo D'Ale, Chiesa di S. Michele, affresco	1	/
11	5	10204?	/	Borgo D'Ale, Chiesa di S. Michele, affresco	1	/
11	5	10205?	/	Borgo D'Ale, Chiesa di S. Michele, affresco	1	/

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
11	5	10206?	/	Borgo D'Ale, Chiesa di S. Michele, affresco	1	/
11	5	10207?	/	Borgo D'Ale, Chiesa di S. Michele, affresco	1	/
11	5	/	/	Brescia, Museo Civico Cristiano e Moderno, Mausoleo di Marcantonio Martinengo delle Palle	1	Alinari
11	5	/	/	Brescia, Museo Civico Cristiano e Moderno, busto in bronzo	1	/
11	5	/	/	Brescia, Museo Civico Cristiano e Moderno, La Carità	1	/
11	5	10514?	/	Corfinio, capitello	1	/
11	5	10513?	/	Corfinio, Basilica di S. Paolino	1	/
11	5	10512?	/	Cornifio, Basilica di S. Paolino	1	/
11	5	10511?	/	Corato, Chiesa di S. Gregorio	1	/
11	5	10510?	/	Conversano, Chiesa di S. Benedetto, capitello	1	/
11	5	/	/	Cori, L'Annunziata	8	5 "Fotografie Artistiche - Via Frattina 8/Roma"
11	5	10516?	/	Cori, Chiesa di S. Oliva	1	Brogi
11	5	10515?	/	Corfinio, pulpito	1	/
11	5	10519?	/	Crema, Duomo, facciata e campanile	1	Alinari
11	5	10518?	/	Cortemaggiore, Chiesa di S. Lorenzo	1	Poppi (Bologna)
11	5	10517?	/	Cori, Chiesa di S. Oliva, capitello	1	/
11	5	10184?	/	Colle Val d'Elsa, Chiesa di S. Agostino, esterno	2	/
11	5	10509?	/	Corato, Chiesa di S. Domenico, capitello	1	/
11	5	10508?	/	Conversano, Chiesa di S. Benedetto, capitello	1	/
11	5	10507?	/	Conversano, Chiesa di S. Benedetto, chiostro	1	Alinari
11	5	10506?	/	Conversano, Cattedrale	1	/
11	5	10504?	/	Conversano, Cattedrale, facciata	1	/
11	5	10503?	/	Conversano, Castello Normanno	1	/
11	5	10505?	/	Conversano, Cattedrale, facciata	1	Alinari
11	5	/	/	Cortona, Palazzo Pretorio, facciata	1	Alinari
11	5	/	/	Cortona, Palazzone	1	/
11	5	/	/	Brescia, Chiesa del Carmine, porta	1	/
11	5	/	/	Brescia, Chiesa del Carmine, porta	1	/
11	5	/	/	Brescia, Chiesa del Carmine, porta	1	Alinari
11	5	/	/	Brescia, Cattedrale, facciata	1	Alinari
11	5	10496?	/	Como, Battistero di S. Giovanni in atrio	2	/
11	5	10497?	/	Como, Cattedrale e Palazzo del Broletto, facciate	1	Alinari
11	5	10498?	/	Como, Cattedrale, portale	1	Alinari
11	5	10499?	/	Como, Cattedrale, edicola	1	Alinari
11	5	10500?	/	Como, Cattedrale, porta	1	Alinari
11	5	10501?	/	Como, Cattedrale, porta	1	Alinari
11	5	10502?	/	Como, Cattedrale, porta	1	Alinari
11	5	/	/	Brescia, Chiesa di S. Maria dei Miracoli, facciata	1	Alinari
11	5	/	/	Brescia, Chiesa di S. Giovanni Evangelista, Cappella del Ss. Sacramento	1	Nome appuntato sul verso ma non leggibile
11	5	/	/	Brescia, Chiesa di S. Giovanni Evangelista, portale	1	Nome appuntato sul verso ma non leggibile
11	5	/	/	Brescia, Chiesa di S. Francesco, cappella	1	/
11	5	/	/	Brescia, Chiesa di S. Francesco, chiostro	1	/
11	5	/	/	Brescia, Chiesa di S. Francesco, esterno	1	/
11	5	/	/	Brescia, Chiesa di S. Agata, dettaglio esterno	1	/
11	5	/	/	Brescia, Chiesa di S. Agata, portale	1	Nome appuntato sul verso ma non identificato
11	5	/	/	Brescia, Chiesa del S. Corpo di Cristo, lunetta	1	/
11	5	/	/	Bracciano, Castello Orsini-Odescalchi, porte	1	/
11	5	/	/	Bracciano, Castello Orsini-Odescalchi, cortile	1	/
11	5	/	/	Bracciano, Castello Orsini-Odescalchi, esterno	1	Alinari
11	5	708	866	Borgata Castello	1	/
11	5	/	/	Bominago, Chiesa	1	/

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
11	5	/	/	Bovara, Chiesa di S. Pietro, rosone	1	/
11	5	/	/	Bovara, Chiesa di S. Pietro, timpano	1	/
11	5	/	/	Bovino, Duomo, lunetta e iscrizione	1	Fot. Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
11	5	/	/	Bracciano, Panorama e castello	1	/
11	5	/	/	Brescia, Duomo vecchio, sarcofago del vescovo Berardo Maggi	1	/
11	5	/	/	Brescia, Chiesa di S. Salvatore, stucco	1	Fot. Bottega d'Arte (Brescia)
11	5	/	/	Brescia, Chiesa di S. Maurizio, coro	1	/
11	5	/	/	Brescia, Chiesa di S. Maurizio, coro	1	/
11	5	/	/	Brescia, Chiesa di S. Maria delle Grazie, portale	1	Alinari
11	5	/	/	Brescia, Chiesa di S. Maria dei Miracoli, interno	1	/
11	5	/	/	Brescia, Chiesa di S. Maria dei Miracoli, interno	1	/
11	5	/	/	Brescia, Chiesa di S. Maria dei Miracoli, facciata	1	Alinari
11	5	/	/	Bracciano, Castello Orsini-Odescalchi	9	2 Alinari, 1 Brogi, 1 Anderson
11	5	/	/	Brenzone, Chiesa Parrocchiale	1	Ed. Croci
11	5	/	/	Brescia, Duomo vecchio, sarcofago del vescovo Berardo Maggi	2	/
11	5	/	/	Brescia, Monte di Pietà, capitello	1	Non leggibile
11	5	/	/	Brescia, Monte di Pietà, loggetta	1	/
11	5	/	/	Brescia, Chiesa del S. Corpo di Cristo, porta	1	/
11	5	/	/	Brescia, Chiesa del S. Corpo di Cristo, porta	1	/
11	5	/	/	Bomarzo	3	/
11	6	/	/	Del Sarto Andrea?	103 + 7 dopioni	22 Alinari, 48 Anderson, 5 Brogi, 2 Hanfstaengl (Monaco), 1 Fotografia Reali, 1 G. B. Mignone (Roma).
11	6	/	/	Del Sarto Andrea	34 + 56 doppioni	1 Hanfstaengl (Monaco), 15 Alinari, 13 Anderson
11	6	/	/	De Troy	1	Brogi
11	6	3520	3682	De Vigilia Tommaso	11 + 5 doppioni	1 Alinari
11	6	/	/	Cremona, Chiesa di S. Sigismondo, cortile	1	Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
11	6	/	/	Cremona, Chiesa di S. Sigismondo, facciata	1	Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
11	6	/	/	Cremona, Chiesa di S. Margherita, interno	1	Fotografia Negri (Cremona)
11	6	/	/	Cremona, Chiesa di S. Margherita, esterno	1	Fotografia Negri (Cremona)
11	6	/	/	Cremona, Monte di Pietà, cortile	1	A. Betri & F.
11	6	/	/	Cremona, Monte di Pietà, cortile	1	Alinari
11	6	/	/	Cremona, Chiesa di S. Pietro al Po, coro	1	Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
11	6	/	/	Cremona, Cattedrale, sepolcro card. Francesco Sfondrati	1	Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
11	6	/	/	Cremona, Cattedrale, cappella del Sacramento	1	Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
11	6	/	/	Cremona, Cattedrale, cappella del Sacramento	1	Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
11	6	/	/	Cremona, Cattedrale, cappella dell'Assunta	1	Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
11	6	/	/	Cremona, Cattedrale, cappella dell'Assunta	1	Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
11	6	/	/	Cremona, Chiesa di S. Pietro al Po, interno	1	Alinari
11	6	10542?	/	Cremona, Cattedrale, facciata settentrionale	1	Alinari
11	6	10541?	/	Cremona, Cattedrale, capitello esterno	1	A. Betri & F.
11	6	10540?	/	Cremona, Cattedrale, dettagli porta	2	/
11	6	10539?	/	Cremona, Cattedrale, sculture facciata	1	A. Betri & F.
11	6	10538?	/	Cremona, Cattedrale, altare di S. Michele Arcangelo	1	Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
11	6	10537?	/	Cremona, Chiesa ?, affreschi	1	Fotografia Negri (Cremona)
11	6	10536?	/	Cremona, Chiesa di S. Abbondio, interno	1	Fotografia Negri (Cremona)
11	6	10535?	/	Cremona, Chiesa di S. Abbondio, facciata	1	Fotografia Negri (Cremona)
11	6	10534?	/	Cremona, Chiesa di S. Agostino, facciata	1	Alinari

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
11	6	10533?	/	Cremona, Chiesa di S. Michele, facciata	1	Alinari
11	6	1052?	/	Cremona, Chiesa di S. Pietro al Po, facciata	1	Alinari
11	6	/	/	De Stefani Sigismondo	1	Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
11	6	/	/	Desubleo M.	1	Anderson
11	6	/	/	Brescia, Monte di Pietà, esterno	1	Alinari
11	6	/	/	Brescia, Museo Civico Cristiano e Moderno, Mausoleo di Marcantonio Martinengo delle Palle	1	Alinari
11	6	/	/	Brescia, Museo Civico Cristiano e Moderno, trittico di S. Onofrio tra i SS. Faustino e Giovita	1	/
11	6	/	/	Brescia, Museo Civico Cristiano e Moderno, sculture	3	/
11	6	/	/	Brescia, Museo Civico Cristiano e Moderno, sculture	3	/
11	6	/	/	Brescia, Museo Civico Cristiano e Moderno, sculture	3	/
11	6	/	/	Brescia, Palazzina Dolzani-Masperì, facciata	1	Rinaldo Schreiber
11	6	/	/	Brescia, Palazzina Dolzani-Masperì, facciata	1	Anderson
11	6	/	/	Brescia, Palazzina Fortunato	1	Alinari
11	6	/	/	Brescia, Palazzina Lana-Ghidella, facciata	1	Rinaldo Schreiber
11	6	/	/	Brescia, Palazzo Maggi Di Gradella	1	Rinaldo Schreiber
11	6	/	/	Brescia, Palazzo Municipale, facciata	1	/
11	6	/	/	Brescia, Palazzo Municipale, facciata	1	Alinari
11	6	/	/	Brescia, Palazzo Municipale, esterno	1	/
11	6	/	/	Brescia, Palazzo Municipale, esterno	1	/
11	6	/	/	Brescia, Palazzo Municipale, finestra	1	Alinari
11	6	/	/	Brescia, Palazzo Municipale, finestra	1	Alinari
11	6	/	/	Brescia, Palazzo Municipale, finestra	1	Alinari
11	6	/	/	Brescia, Palazzo Municipale, finestra	1	Brogi
11	6	/	/	De Vos Cornelis	1	tavola W. Spemann
11	6	/	/	De Vos Paolo	1	Anderson
11	6	10217?	/	Bressanone, Chiesa di S. Maria, affreschi	1	Cav. Mario Sansoni (Firenze)
11	6	10218?	/	Bressanone, Museo Diocesano, affresco	1	Cav. Mario Sansoni (Firenze)
11	6	10216?	/	Bressanone, Chiesa di S. Maria, affreschi	1	Cav. Mario Sansoni (Firenze)
11	6	10215?	/	Bressanone, Chiesa di S. Maria, affreschi	1	Cav. Mario Sansoni (Firenze)
11	6	10214?	/	Bressanone, Chiesa di S. Maria, affreschi	1	Cav. Mario Sansoni (Firenze)
11	6	10213?	/	Bressanone, Chiesa di S. Maria, affreschi	1	Cav. Mario Sansoni (Firenze)
11	7	3535	3697	Dono Doni	6 + 1 doppione	5 Alinari
11	7	/	/	Donndorf Adolph	1	tavola W. Spemann
11	7	1682	1844	Diamante Fra	11	3 Gernsheim (Londra), 8 Alinari
11	7	3533	3695	Diana Benedetto	11 + 1 doppione	3 Alinari, 4 Anderson, 1 C. Naya (Venezia), 1 Tommaso Filippi (Venezia).
11	7	/	/	De Witte Emanuel	1	tavola W. Spemann
11	7	3537	3699	Donato Veneziano	2	/
11	7	/	/	Donato da Montorfano	1	Alinari
11	7	/	/	De Wael Luca e Cornelio	1	Alinari
11	7	/	/	Dewing Thomas	1	Thomas E. Marr
11	7	/	/	De Vos Simon	1	tavola W. Spemann
11	7	2392	/	Domenichino (disegni)	21	18 A. Villani e figli (Bologna)
11	7	2450	2612	Diziani Gaspare	7	5 Alinari
11	7	1150	1308	Di Stefano Giovanni	1 + 1 doppione	/
11	7	/	/	Dossi (scuola)	2	1 J. E. Bulloz (Parigi), 1 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia).
11	7	3539	3701	Donatello	24 + 7 dopponi	2 Cav. L. Fiorentini (Padova), 1 Danesi, 1 Brogi, 2 O. Bohm (Venezia), 14 Alinari.
11	7	/	/	Dolabella Tommaso	1	C. Naya (Venezia)

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
11	7	/	/	Dill Ludwig	1	tavola W. Spemann
11	7	1395	1553	Dosio Giovanni Antonio	43 + 1 doppione	22 Brogi, 5 Alinari, 1 Giraudon (Parigi), 2 fotografia Cascianelli, 1 fotografia Cipriani (Firenze).
11	7	/	/	Di Moro Ventura	1	/
11	7	/	/	Dolci Carlo	24 + 5 doppioni	19 Anderson, 1 Brogi, 1 Alinari, 1 Kunstverlag Wolfrum (Vienna).
11	7	1487	1649	Di Gregorio Goro	7	1 Alinari
11	7	/	/	Donatello (scuola)	17 + 3 doppioni	6 Alinari, 4 Danesi, 1 Fotografia A. Premi (Mantova), 2 J. Lowy (Vienna).
11	7	/	/	Donatello (opere attribuite e discusse)	33	2 Alinari, 2 Danesi, 1 A. Premi (Mantova), 1 Cav. L. Fiorentini (Padova), 1 Simoncini Attilio (Reggio Emilia).
11	7	152?	310?	Bolsena, Collegiata, ciborio	1	Alinari
11	7	10615?	/	Cremona, Palazzo Dati, scalone	1	Alinari
11	7	/	/	Cremona, Museo Civico, esterno	1	Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
11	7	10546?	/	Cremona, Palazzo Pagliari, facciata	1	Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
11	7	10545?	/	Cremona, Palazzo dei Giureconsulti, esterno	1	Alinari
11	7	10544?	/	Cremona, Palazzo Comunale, esterno	1	Alinari
11	7	10543	/	Cremona, Palazzo Comunale, porta	1	Alinari
11	7	10222?	/	Briga Novarese, Chiesa di S. Tommaso, affreschi	1	/
11	7	10221?	/	Briga Novarese, Chiesa di S. Tommaso, affreschi	1	/
11	7	/	/	Diotisalvi	1	Alinari
11	7	10360?	/	Bologna, Palazzo del Podestà, portico	1	Fotog. dell'Emilia (Bologna)
11	7	10359?	/	Bologna, Palazzo del Podestà, portico	1	Fotogr. dell'Emilia succ. Poppi (Bologna)
11	7	/	/	Bolsena, Rocca Medioevale, esterno	1	Brogi
11	7	/	/	Bologna, Università, esterno	1	Croci Enea (Bologna)
11	7	/	/	Bolsena, Chiesa dell'Isola Bisentina, esterno	1	/
11	7	/	/	Bologna, Pinacoteca, pittura	1	/
11	7	/	/	Bologna, Pinacoteca, fontana	1	Alinari
11	7	/	/	Bologna, Piazza Vittorio Emanuele, veduta generale	1	Alinari
11	7	/	/	Bologna, Piazza San Domenico, monumento a Rolandino de' Passeggeri	1	Alinari
11	7	/	/	Bologna, Piazza Malpighi, veduta generale	1	Alinari
11	7	/	/	Bologna, Palazzo Tognoli (già Castelli), facciata	1	Croci Enea (Bologna)
11	7	/	/	Bologna, Palazzo del Podestà, facciata e torre	1	Anderson
11	7	10361?	/	Bologna, Torri Garisenda e Asinelli	1	Alinari
11	7	10220?	/	Briga Novarese, Chiesa di S. Tommaso, affreschi	1	/
11	7	10219?	/	Briga Novarese, Chiesa di S. Tommaso, affreschi	1	/
11	7	10213?	/	Brindisi, Chiesa di S. Benedetto, portale	1	Alinari
11	7	/	/	Bologna, Università, cortile	1	Fot. Cav. A. Ceccato (Ancona)
11	7	/	/	Bolsena, Chiesa dell'Isola Bisentina, esterno	1	/
11	7	/	/	Bolsena, Chiesa dell'Isola Bisentina, esterno	1	/
11	7	/	/	Dossi Battista e Dosso	2	Anderson
11	7	/	/	Bologna, Palazzo Tacconi Bovi, esterno	1	Poppi (Bologna)
11	7	/	/	Dorigny Luigi	1	/
11	7	/	/	Donner Georg Raffael	1	tavola W. Spemann
11	7	/	/	Brieno, Chiesa di S. Vittore, campanile	1	/
11	7	/	/	Bologna, Palazzo Spera Pin Cassoli, esterno	1	Croci Enea (Bologna)
11	7	/	/	Bologna, Palazzo Spera Pin Cassoli, cortile	1	Croci Enea (Bologna)
11	7	/	/	Bologna Palazzo Rossi, cortile	1	Croci Enea (Bologna)

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
11	7	/	/	Bologna, Palazzo Rossi, facciata	1	Alinari
11	7	/	/	Bologna, Palazzo di Re Enzo, esterno	1	Anderson
11	7	/	/	Bressanone, Museo Diocesano, scultura	1	Cav. Mario Sansoni (Firenze)
11	7	/	/	Bologna, Palazzo di Re Enzo, esterno	1	Anderson
11	7	/	/	Bolsena, Collegiata di S. Cristina, esterno	1	Alinari
11	7	/	/	Bressanone, Museo Diocesano, scultura	1	Cav. Mario Sansoni (Firenze)
11	8	2953	3115	Maderno Stefano	18	4 Anderson, 3 Alinari, 2 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 1 tavola W. Spemann.
11	8	10711?	/	Karlstein	3	2 Kunstverlag Wolfrum (Vienna), 1 tavola W. Spemann
11	8	3873	4035	Maestro di Flemalle	1	tavola W. Spemann
11	8	3906	4068	Maestro di Città di Castello	5 + 1 doppione	2 Anderson e 1 Alinari
11	8	3878	4040	Maestro di Chianciano	1	Alinari
11	8	3874	4036	Maestro di Castelsardo	10	/
11	8	3875	4037	Maestro di Alberto Pio	1	/
11	8	3907	4069	Maestro delle Vite di Maria	2	tavole W. Spemann
11	8	3913	4075	Maestro della Vergine fra le Vergini	2	tavole W. Spemann
11	8	3908	4070	Maestro delle Vele di Assisi	12 + 8 doppioni	2 Anderson, 1 Alinari
11	8	3892	4054	Maestro delle Tavole Barberini	2	1 Anderson
11	8	3909	4071	Maestro delle Mezze Figure	1	/
11	8	3917	4079	Maestro della Maestà di Londra	1	Alinari
11	8	3918	4080	Maestro della Madonna di Piazza Venezia	2	Alinari
11	8	3919	4081	Maestro della Maddalena	2	1 Premiata Fotografia Luigi Raffaelli?
11	8	3920	4082	Maestro della Cappella Rinuccini	5	Alinari
11	8	1516	1678	Maestro della Cappella Pellegrini	2	1 Alinari
11	8	3876	4038	Maestro della Battaglia d'Anghiari	1	Anderson
11	8	3915	4077	Maestro della Pala Sforzesca	6	2 Anderson, 1 Alinari, 2 Brogi, 1 Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo)
11	8	3914	4076	Maestro della Natività di Castello	5	2 Brogi, 2 Alinari
11	8	3883	4045	Maderno Carlo	10 + 2 doppioni	3 Anderson, 1 Alinari
11	8	3910	4072	Maestro del Trionfo della Morte	34 + 25 doppioni	13 Alinari, 9 Anderson, 8 Brogi
11	8	3911	4073	Maestro del Codice di S. Giorgio	3	1 A. C. Cooper
11	8	3879	4041	Maestro del Cespo di Garofani	12	3 Anderson, 2 Alinari, 7 Collezione Lotze
11	8	2546	2708	Maes Nicola	6	3 Anderson e 3 tavole W. Spemann
11	8	3916	4078	Maestro della Morte di Maria	6	1 Anderson e 5 tavole W. Spemann
11	8	3449	3611	Maestro della Morte di Seneca	2	Brogi
11	8	4642	4804	Mafai Mario	5	Foto Giacomelli (Venezia)
11	8	1514	1676	Malvito Tommaso Junior	3	1 Alinari
11	8	3922	4084	Malagavazzo Coriolano	2	Ed. Croci
11	8	3450	3612	Malatesta Adeodato	1	/
11	8	3921	4083	Malatesta Leonardo	1	/
11	8	3452	3614	Manet	4	tavole W. Spemann
11	8	3939	4101	Jean Malouel	2	A. Giraudon
11	8	3937	4099	Mancini Domenico	3	1 Alinari, 2 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
11	8	3938	4100	Manchello Antonio	1	J. Giletta
11	8	3451	3613	Malinconico	7	2 Anderson, 4 Fot. Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
11	8	3881	4043	Maestri Giovanni e Girolamo	1	Fot. Ferrini
11	8	3987	4149	Maestro de Moulins	1	P. Sauvanoud (Parigi)
11	8	3880	4042	Maestro dei Canossi Jarves	1	Alinari
11	8	3912	4074	Maestro del Bambino Vispo	6	1 Alinari
11	8	3882	4044	Maestri di Galatina	24 + 16 doppioni	?
11	8	3941	4103	Malombra Pietro	4 + 1 doppione	2 Anderson, 2 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
11	8	3940	4102	Malosso (Giovanni Battista Trotti)	17 + 1 doppione	11 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 2 G. Negri (Cremona), 1 Cav. Mario Sansoni (Firenze)
11	8	3877	4039	Maestro del Giudizio di Paride	2	/
11	8	2545	2707	Maestro del Giudizio di Salomone	2	/
11	8	3453	3615	Manetti Rutilio	12	5 Brogi, 2 Alinari, 3 Stabilimento Fotografico Lombardi (Siena)
11	8	2530	2692	Manfredi Bartolomeo	8 + 5 doppioni	1 Brogi, 1 Alinari
11	8	1517	1679	Maestro del Paliotto di San Trovaso	5	Alinari
11	8	1513	1675	Mangone Giovanni da Caravaggio	1	/

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
11	9	2543	2705	Maggiotto	6	3 Alinari, 1 Bruckmann (Monaco), 1 Unione Zincografi (Milano)
11	9	3944	4106	Maroni Pietro	8 + 5 doppioni	6 Ed. Croci
11	9	2544	2706	Maffei	8	1 Alinari, 1 J. M. Heimann (New York)
11	9	1528	1690	Marrina	14 + 2 doppioni	8 Alinari, 6 Fotografia Lombardi (Siena)
11	9	/	/	Maini	2	/
11	9	3891	4053	Maestro Esiguo	2	1 Alinari, 1 Danesi (Roma)
11	9	3893	4055	Maestro di Stratonice	1	William E. Gray
11	9	3894	4056	Maestro di Serumido	4	3 Anderson, 1 Alinari
11	9	3895	4057	Maestro di S. Prospero di Reggio	1	Roberto Sevardi (Reggio Emilia)
11	9	3896	4058	Maestro di S. Pietro in Ovile	4 + 1 doppione	1 Fotografia Lombardi (Siena), 1 Anderson
11	9	3898	4060	Maestro di S. Martino alla Palma	1	Alinari
11	9	3900	4062	Maestro di S. Francesco	6	/
11	9	3903	4065	Maestro di S. Bartolomeo	2	tavole W. Spemann
11	9	3904	4066	Maestro di Messkirch	1	tavola W. Spemann
11	9	3905	4067	Maestro di Griselda	2	1 Anderson, 1 A. C. Cooper
11	9	3931	4093	Maffeo di Cazzano	1	Cav. Mario Sansoni (Firenze)
11	9	3929	4091	Maganza G. B.	24	22 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
11	9	2952	3114	Maini	2	1 Anderson, 1 Brogi
11	9	3948	4110	Marieschi	1	/
11	9	3890	4052	Maestro Wilhelm	1	tavola W. Spemann
11	9	1527	1689	Di Giorgio Martini Francesco	15 + 9 doppioni	2 Alinari, 1 Unione Zincografi (Milano), 1 Giraudon
11	9	/	/	Mariani	1	Anderson
11	9	3928	4090	Magnani Cristoforo	2	Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
11	9	3823	4085	Maineri Giov. Francesco	20 + 4 doppioni	1 Danesi, 2 Anderson, 1 Brogi, 1 Cav. Mario Sansoni (Firenze), 1 Strossmayerova Galerija (Zacreb)
11	9	3925	4087	Mainardi Andrea	2	2 Alinari
11	9	/	/	Mariani	1	Anderson
11	9	3897	4059	Maestro di S. Miniato	6	3 Anderson, 1 Alinari, 1 Strossmayerova Galerija (Zacreb)
11	9	3924	4086	Mainardi	19	5 Alinari, 4 Anderson, 2 Fotografia Reali (con etichetta Danesi), 1 Braun, 2 Brogi
11	9	3946	4108	Mariotto di Nardo	4	2 Anderson
11	9	1529	1691	Marini Michele	2	1 Anderson
11	9	2950	3112	Marocchetti Carlo	1	/
11	9	1515	1677	Maitani Lorenzo (e scuola)	45 + 41 doppioni	30 Alinari + 5 Anderson
11	9	3927	4089	Magni Cesare	3	2 Anderson, 1 Fot. L. Dubray (Milano)
11	9	2855	3017	Magnelli Alberto	10	6 Foto Giacomelli (Venezia), 1 Fotofast (Bologna)
11	9	3926	4088	Magnasco Alessandro	39	1 Mario Zonta (Bassano), 3 Bruckmann (Monaco), 6 Alinari, 2 Anderson, 2 Cav. Mario Sansoni (Firenze), 6 Croci
11	9	4003	4165	Michelangelo, Sistina, lunette e pennacchi	82 + 44 doppioni	Tutte Anderson tranne 1 tavola W. Spemann
11	9	3930	4092	Maganza Alessandro	11	3 Paolo Marzani (Schio), 1 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
11	9	3947	4109	Mario da Laurito	6	/
11	10	1749	1911	Moretto da Brescia	16	2 W. Gernsheim (Londra), 3 Anderson, 5 Alinari, 5 Brogi
11	10	4032	4194	Morone Francesco	27	5 Collez. Lotze, 13 Anderson, 6 Alinari
11	10	4033	4195	Morone Domenico	22	4 Anton Schroll & Co., 1 Anderson, 3 Coll. Lotze, 1 Mario Sansoni, 2 Bulloz (Parigi), 2 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 1 Alinari
11	10	/	/	Martino da Siena	1	Brogi
11	10	3968	4130	Masaccio	74	3 tavole W. Spemann, 3 Fotografia Reali (Firenze), 5 Brogi, 21 Alinari, 3 Anderson, 1 Thomas E. Marr
11	10	3960	4122	Maso da S. Friano	6	2 Brogi, 1 Alinari
11	10	3962	4124	Maso	6	2 Brogi, 2 Anderson, 3 Alinari
11	10	1033	1191	Mascherino Ottaviano	2	Croci Enea (Bologna)

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
11	10	3961	4123	Maso di Bartolomeo	1	Alinari
11	10	3963	4125	Martini Simone	67 + 2 doppioni	14 Anderson, 14 Alinari, 1 Brogi, 1 Fotografia Lombardi (Siena), 4 C. Benvenuti, 2 tavole W. Spemann
11	10	4022	4184	Morelli Domenico	7	Alinari
11	10	2856	3018	Moreni	8	Tutte foto Giacomelli (Venezia)
11	10	3966	4128	Martino da Verona	3	Lotze (Verona)
11	10	/	/	Martorielli	1	/
11	10	4021	4183	Moretta Vincenzo	1	Cav. Mario Sansoni (Firenze)
11	10	2542	2704	Martino da Udine	113	56 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 3 A. Brisighelli (Udine), 7 Alinari, 1 Anderson, 30 Tommaso Filippi (Venezia), 3 Naya, 1 Anderson
11	10	3965	4127	Martino di Bartolomeo	4	Alinari
11	10	1441	1603	Mola Paolo e Antonio	1	Alinari
11	10	/	/	Marinari	1	J. E. Bulloz (Parigi)
11	10	/	/	Martini Donato	2	/
11	10	/	/	Martino di Simone (Simone Martini?)	1	Alinari
11	10	4019	4181	Morina Giulio	1	Ed. Croci
11	10	2851	3013	Morlotti	9	6 Foto Giacomelli (Venezia), 3 Fotofast (Bologna)
11	10	1457	1619	Moro Bernardino	1	Anderson
11	10	2529	2691	Mola P. F.	3	1 Anderson, 1 Alinari
11	10	1034	1192	Marucelli Paolo	1	Alinari
11	10	3964	4126	Marziale Marco	1	Presenti sia timbro Anderson che didascalia coll. Lotze
11	10	9859	3021	Morandi Giorgio	11	Giacomelli (Venezia)
11	10	2532	2694	Morandi	1	Anderson
11	10	4020	4182	Moretto Cristoforo	2	1 Anderson
11	10	3419	3581	Moreau	2	tavole W. Spemann
11	10	4023	4185	Morazzone	6	3 Alinari, 1 Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo)
11	10	3418	3580	Moreels	1	Anderson
11	10	4025	4187	Morales	8	5 Anderson
11	11	4006	4168	Michelangelo, Sistina, Sibille e Profeti (i nudi)	75 + 25 doppioni	2 Alinari, 66 Anderson, 1 Ernesto Richter (Roma)
11	11	1755	1917 bis	Michelangelo (disegni)	51	16 Alinari, 18 Brogi, 2 Anderson
11	11	1756	1918	Michelangelo (scuola e copie)	60	8 W. Gernsheim (Londra), 16 Anderson, 2 Alinari, 1 J. E. Bulloz (Parigi)
11	11	3983	4145	Michelangelo	19 + 13 pacchi di s	3 Alinari, 1 Poppi (Bologna), 11 Brogi
11	11	4004	4166	Michelangelo, Sistina, volta	19 + 8 doppioni	14 Anderson, 1 tavola W. Spemann
11	11	4002	4164	Michelangelo (pitture varie)	39	7 Alinari, 23 Anderson, 3 Brogi, 1 tavola W. Spemann
11	11	3981	4143	Mazzolino Lodovico	19	1 W. Gensheim (Londra), 5 Anderson, 1 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 1 Hanfstaengl (Monaco), 2 Alinari, 1 Brogi
11	11	3192	3354	Morando Paolo detto Cavazzola	20 + 19 doppioni	14 Anderson, 3 Lotze (Verona), 1 Alinari, 1 R. Tamme (timbro poco leggibile. Compare anche F. & O. Brockmann Nacht ? Dresda)
11	11	4001	4163	Michelangelo (disegni per Bastioni di Firenze)	12	/
11	11	1	1	Matteini Teodoro	1	Elio Ciol (Casarsa, Pordenone)
11	11	2528	2690	Mastelletta	12	1 Ed. Croci, 1 Brogi, 1 Alinari
11	11	3972	4134	Mattioli Ludovico di Angelo	1	Anderson
11	11	1759	1921	Mazzola Filippo	11	3 Alinari, 1 Anderson
11	11	3970	4132	Mazza Domenico	4	1 Anderson, 2 Alinari, 1 Antonio Guerri (Bologna)
11	11	3406	3568	Mazzoni Sebastiano	2	1 Alinari, 1 Anderson
11	11	3977	4139	Mazzuoli Giuseppe	1	Alinari
11	11	2538	2700	Mazzotti	1	Chauffourier
11	11	2848	3010	Matisse	38	Foto Giacomelli (Venezia)
11	11	3971	4133	Matteo di Giovanni	18	7 Alinari, 2 Fotografia Lombardi (Siena), 3 Anderson, 1 Cav. Mario Sansoni, 1 Brogi
11	11	3959	4121	Massone Giovanni	1	Alinari
11	11	2854	3016	Masson	1	Foto Ferruzzi (Venezia)
11	11	2539	2701	Massari Lucio	3	Alinari

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
11	11	3958	4120	Matteo da Gualdo	7	1 Alinari
11	11	3979	4141	Mazzoni Giulio	7	2 Anderson, 1 Brogi, 3 Alinari
11	11	3980	4142	Mazzoni A.	2	Anderson
11	12	3943	4105	Mantegna Andrea (affreschi)	86 + 1 doppione	21 Alinari, 27 Anderson, 1 A. Villani
11	12	/	/	Mantegna Andrea (opere varie)	69	1 Unione Zincografi, 21 Anderson, 12 Alinari, 1 Bulloz (Parigi), 1 Brogi, 3 tavole W. Spemann
11	12	2531	2693	Mochi Francesco	1	/
11	12	3932	4094	Manni Giannicola	28	2 Alinari, 5 Anderson
11	12	4296	4458	Masolino da Panicale	9	4 Alinari, 4 Anderson
11	12	/	/	Mantegna Andrea (Eremitani)	28	19 Anderson, 1 Alinari
11	12	2850	3012	Moggioli	2	Foto Giacomelli (Venezia)
11	12	4589	4751	Moholy-Nagy	21	Foto Giacomelli (Venezia)
11	12	/	/	Meo da Siena	1	Anderson
11	12	1524	1686	Mazzoni Guido	44 + 11 doppioni	7 Alinari, 7 Anderson, 3 Orlandini e figli (Modena), 1 Becker?
11	12	4689	4851	Mantegna	83	17 Alinari, 40 Anderson, 1 Photographische Gesellschaft (Berlino), 2 Foto Zani (Milano), 1 Hansen & Weller
11	12	3982	4144	Mazzola Girolamo Bedoli	46	14 Anderson, 2 Brogi, 4 Alinari, 1 Bulloz (Parigi), 1 Bernès Marouteau & Cie (Parigi)
11	12	3957	4119	Maratta	28	1 Alinari, 1 Brogi, 1 Anderson, 1 Moscioni, 1 L. Dubray (Milano), 1 Barboni
11	12	4010	4172	Mocetto Gerolamo	8	2 Anderson, 2 Alinari, 1 Coll. Lotze
11	12	3934	4096	Mansueti Giovanni	4	1 Anderson, 1 Foto Taramelli (Bergamo), 1 Fiorentini (Padova), 1 Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo)
11	12	1036	1194	Manopola Bartolomeo	2	Alinari
11	12	2853	3015	Modigliani	38	/
11	12	3999	4161	Michelangelo (architettura)	9	/
11	12	4000	4162	Michelangelo (scultura)	4	/
11	12	/	/	Michelangelo (scultura)	23	8 Anderson, 9 Alinari, 4 Brogi
11	12	/	/	Mantegna Andrea	1	Alinari
11	12	/	/	Mazzoni Guido	1	tavola W. Spemann
11	12	/	/	Mazzoni Guido	1	tavola W. Spemann
11	12	/	/	Mantegna Andrea	1	Alinari
11	12	4005	4167	Michelangelo, Sistina, Giudizio Universale	61	36 Anderson, 25 Alinari
11	13	/	/	Mariani	1	Anderson
11	13	3952	4114	Marco D'Oggiono	16	6 Alinari, 3 Anderson, 1 L. Dubray (Milano), 2 Brogi, 1 Premiata Fotografia A. Taramelli (Bergamo)
11	13	2535	2697	Metsu Gabriele	15	5 Anderson, 1 Brogi, 2 Alinari, 6 tavole W. Spemann, 1 G. Bombelli (Milano)
11	13	3986	4148	Metsis Quintino	22	4 Alinari, 8 Anderson, 1 Brogi, 6 tavole W. Spemann, 1 Kunstverlag Wolfum (Vienna)
11	13	1438	1600	Michelangelo	138	41 Brogi, 1 Giraudon (Parigi), 4 Fotografia Lombardi (Siena), 19 Anderson, 1 ND Phot ?, 39 Alinari, 10 tavole W. Spemann
11	13	2849	3011	Marc	6	Foto Giacomelli (Venezia) ?
11	13	1511	1673	Marchesi Andrea da Formigine	15	3 Alinari, 1 Poppi, 6 Zagnoli (Fotografia dell'Emilia, Bologna), 3 Ed. Croci
11	13	2951	3113	Marchiori Giovanni	2	1 C. Naya (Venezia), 1 Anderson
11	13	3955	4117	Marchigiani del sec. XIV	4 + 5 doppioni	/
11	13	1510	1672	Marchionne	1 + 1 doppione	Alinari
11	13	1755	1917	Michelangelo	69	23 Alinari, 16 Anderson, 1 Brogi, 1 Bulloz (Parigi)
11	13	1439	1601	Michelangelo (doppioni)	65	/
11	13	3984	4146	Michelangeloleschi	3	1 Brogi, 1 Anderson, 1 Alinari
11	13	1448	1610	Michelangelo Senese	2	Alinari
11	13	3956	4118	Marchesi Gerolamo	6 + 1 doppione	1 Sommer (Napoli), 1 Alinari
11	13	3976	4138	Meda Girolamo	1	/
11	13	3988	4150	Mera Pietro	5	4 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 1 Alinari

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
11	13	1032	1190	Meo del Caprina	5	1 Alinari, 1 Unione Zincografi
11	13	2948	3110	Mercie	1	tavola W. Spemann
11	13	3975	4137	Meda Giuseppe	1	/
11	13	1447	1609	Michele da Firenze	2	1 Aurelio Betri e figlio (Cremona)
11	13	4015	4177	Michele da Verona	4	3 Collez. Lotze (con timbro Anderson)
11	13	3985	4147	Mezzastris P. A.	22	14 Alinari, 1 Anderson
11	13	3969	4131?	Mezaratta	10	A. Villani (Bologna)
11	13	2947	3109	Meunier	7	tavole W. Spemann
11	13	2534	2696	Meulener	1	Anderson
11	13	3407	3569	Meissonier Ernesto	2	1 Alinari, 1 Anderson
11	13	3974	4136	Mehus Livio	1	/
11	14	2860	3022	Menzio	14	Foto Giacomelli (Venezia)
11	14	3409	3571	Menzel	5	tavole W. Spemann
11	14	10715?	/	Margaritone	11	2 Alinari, 2 Anderson, 1 Brogi, 1 Hanfstaengl (Monaco)
11	14	10716?	/	Margaritone	1	Anderson
11	14	3992	4154	Memmi Lippo	20 + 9 doppioni	6 Alinari, 4 Anderson
11	14	2954	3116	Mariani Camillo	3 + 1 doppione	1 Anderson, 1 Alinari
11	14	4029	4191	Montano Giov. Battista	1 + 1 doppione	Fotografia Calderisi (Roma)
11	14	1440	1602	Montañes	6	4 Anderson, 2 tavole W. Spemann
11	14	4027	4189	Montorsoli	109 + 11 doppioni	6 A. D'Amore e figli (Messina), 1 Fotocelere (Torino), 8 Alinari, 2 Fot. Sciutto, 2 Sommer (Napoli), 18 Ed. Croci, 2 Anderson, 3 Brogi, 1 Ignazio Brilla (Savona), 2 Pichi Amedeo (Arezzo), 1 A. Noack (Genova)
11	14	2858	3020	Mondrian	6	Foto Ferruzzi (Venezia)
11	14	4008	4170	Moncalvo	21	3 Ed. Croci, 4 Fot. Baccharini & Porta (Milano)
11	14	3951	4113	Marco da Siena	14	13 Anderson
11	14	3953	4115	Di Marcillac Guglielmo	12 + 1 doppione	5 Alinari, 5 Brogi
11	14	4009	4171	Monbello Luca	1	Ed. Croci
11	14	1752	1914	Monaco Lorenzo	1	/
11	14	3417	3579	Molinari A.	2	Alinari
11	14	/	/	Mola Francesco	1	/
11	14	4030	4122	Montemezzano	5	3 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 1 Anderson
11	14	4026	4188	Mor Antonio	13 + 1 doppione	8 Anderson, 1 Alinari, 3 tavole W. Spemann
11	14	2846	3008	Moore	10	Foto Ferruzzi (Venezia)
11	14	3996	4158	Melozzo da Forlì	56	29 Anderson, 22 Alinari, 3 tavole W. Spemann
11	14	2541	2703	Marescalchi Pietro	7	6 foto Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
11	14	3454	3616	Marees	1	tavola W. Spemann
11	14	1530	1692	Marco Romano	2	/
11	14	3873	4135	Melanzio Francesco	14	12 Alinari, 2 Anderson
11	14	3408	3570	Melchers Gari	1	tavola W. Spemann
11	14	2537	2699	Mellan Claude	1	Alinari
11	14	3995	4157	Meloni Marco	10	7 Anderson
11	14	3994	4156	Melzi	3	2 Alinari, 1 Dino Zani & C. (Milano)
11	14	3993	4155	Memling	19	7 Anderson, 2 Brogi, 1 Alinari, 5 tavole W. Spemann
11	14	2536	2698	Menescardi Giustino	1	Alinari
11	14	1531	1693	Menganti Alessandro	3 + 2 doppioni	1 Alinari, 1 Ed. Croci
11	14	2949	3111	Menghino Nicola	1	Anderson
11	14	3949	4111	Marescalco	1	Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
11	14	3991	4153	Mengs Raffaello	6	3 Anderson, 1 Alinari, 1 Brogi
11	14	3990	4152	Menzocchi Francesco	18	4 Ed. Croci, 1 Brogi, 10 Fot. Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
11	14	4028	4190	Montagna Benedetto	3	1 Alinari, 1 Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo)

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
11	14	1751	1913	Montagna Bartolomeo	63	15 Alinari, 1 J. E. Bulloz (Parigi), 2 Istituto d'Arti Grafiche Bergamo, 8 Anderson, 1 A. C. Cooper (Whitehall), 3 Studio Fotografico Artistico Strazza del Cav. Gigi Bassani (Milano), 2 Danesi, 1 Tommaso Filippi (Venezia), 2 C. Naya (Venezia), 1 Baccharini & Porta (Milano), 1 cartolina C. Minotti (Padova), 2 W. Gernsheim (Londra)

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
12	133	10759?	/	Codice Miniato Scuola Umbra XV sec	90	/
12	133	10758?	/	Codice miniato Missale Romanum XVI sec (Bibl. Casanatense)	5	2 Danesi
12	133	1876	2038	Milano, S. Ambrogio, Museo, cassetta reliquiario	1	/
12	133	1319	1477	Miniatura Veronese XIV-XV sec	7	4 Coll. Lotze?, 2 Cav. Mario Sansoni (Firenze)
12	133	413	571	Milano, S. Ambrogio, Pala d'oro, parte posteriore	22	1 Alinari, 9 Zuecca Ugo (Milano)
12	133	420	578	Milano, S. Ambrogio, Pala d'oro, fronte	4 + 2 doppioni	1 Alinari
12	133	2023	2185	Milano, Tesoro del Duomo, Cappella di SS. Nazaro e Celso	18	Paoletti Fotografo (Milano)
12	133	1869	2031	Milano, Tesoro del Duomo, Evalgelario di Ariberto	3	Zuecca Ugo (Milano)
12	133	1871	2033	Milano, S. Ambrogio, laterali del paliotto	3	2 Alinari
12	133	2024	2186	Venezia, Pala d'oro, Apostoli-Evangelisti	14	Oswaldo Bohm (Venezia)
12	133	2025	2187	Venezia, Pala d'oro, Generali-Scene evangeliche	20	1 Anderson, 18 Oswaldo Bohm (Venezia)
12	133	1878	2040	Grado, rilegatura di evangelario	1	Oswaldo Bohm (Venezia)
12	133	2020	2182	Venezia, Pala d'oro, smalti piccoli	40	Oswaldo Bohm (Venezia)
12	133	743	901	Roma, S. Anselmo, cassette-reliquiario	6	/
12	133	2021	2183	Pistoia, Duomo, dossale di S. Jacopo	16	15 Alinari
12	133	669	827	Torcello, Pala d'oro	15	Oswaldo Bohm (Venezia)
12	133	1864	2026	Zara, Reliquiari a urna	20	/
12	133	4600	4762	?	35	1 L. Ciacchi (Firenze), 1 Studio F. Pais (gestione G. Tacchini, Città di Castello)
12	133	1875	2037	Cividale, Paliotto	2	1 Fotograf. Wlah (Vienna), 1 F. Stoedtner (Berlino)
12	133	1874	2036	Firenze, Museo dell'Opera, Paliotto	10	Alinari
12	133	1877	2039	Anagni, Cattedrale, cofanetto	4	/
12	133	1318	1476	Miniatura Umbra XIII-XV sec	46	5 Alinari, 2 Danesi?
12	133	1866	2018	Arbe, Duomo, cassetta reliquiario	8	4 Fotograf. Wlha (Vienna)
12	133	2022	2184	Venezia, Pala d'oro, diaconi-profeti	15	Oswaldo Bohm (Venezia)
12	133	414	572	Venezia, Pala d'oro, scene marciante e smalti diversi	19	Oswaldo Bohm (Venezia)
12	134	10476?	/	Città del Vaticano, Museo Cristiano, cappelle argentee	2	Alinari
12	134	/	/	Croci-reliquiario XIV sec	8	/
12	134	10561?	/	Varie XV sec	10	1 Capitano (Brescia), 3 Alinari, 1 J.R. ?
12	134	10558?	/	Croce XIV sec	5	2 Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo), 1 A. Ceccato (Ancona), 1 Alinari
12	134	/	/	Reliquiari a edicola e monumentali	9	2 Alinari, 1 Brogi, 2 Fotografia dell'Emilia (Bologna)
12	134	/	/	Statuine argentee	4	1 Alinari, 1 Ferdinando Lembo (Napoli)
12	134	/	/	Gemme	3	1 A. Giraudon (Parigi)
12	134	/	/	Caraffe e vasi	4	1 A. Giraudon (Parigi)
12	134	/	/	Lampade in ferro battuto	1	Anderson
12	134	/	/	Oreficeria alto-medievale	2	Alinari
12	134	/	/	Venezia, Tesoro di S. Marco	8	2 Anderson, 6 Alinari
12	134	/	/	Arti minori islamiche	1	A. Giraudon
12	134	212	370	Amalfi, Cattedrale, porta di bronzo	7	/
12	134	1956	2118	Atrani, Cattedrale, porta di bronzo	12	/
12	134	/	/	Casse-reliquiario	3	/
12	134	/	/	Mitre	1	/
12	134	1953	2115	Monreale, Cattedrale, porta di bronzo	3	Alinari
12	134	4364	4526	Monreale, Cattedrale, porta di bronzo	3	/
12	134	/	/	Benevento, Duomo, porta di bronzo	0	/
12	134	1950	2112	Pisa, Cattedrale, porta di Bonanno	39	/
12	134	1955	2117	Benevento, Duomo, porta di bronzo	0	/
12	134	/	/	Pastorali	6	3 Alinari, 1 Giani, Testi & C. (Firenze), 1 Cav. Gigi Bassani (Milano)
12	134	/	/	Oreficeria XV sec	9	4 Fotografia dell'Emilia (Bologna), 2 Alinari
12	134	/	/	Enkolpia	1	Danesi?
12	134	/	/	Calici XV sec	0	/
12	134	/	/	Bracci-reliquiari	11	/
12	134	1806	1968	Ugolino di Vieri	3	2 Alinari

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
12	134	1951	2113	Montesantangelo, S. Michele, porta di bronzo	35	/
12	134	1952	2114	Montecassino, Basilica, porta di bronzo	10	/
12	134	/	/	Missori	5	2 A. Giraudon (Parigi)
12	134	1954	2116	Canosa, Mausoleo di Boemondo, porta di bronzo	22	1 Alinari
12	134	/	/	Teste-reliquiario	6	1 Alinari
12	134	/	/	Argenti	28	3 A. Giraudon (Parigi), 3 Alinari, 2 P. Orlandini e figli (Modena), 1 Anderson, 1 Cristoforo Capitanio (Brescia), 1 Fotograf. Wlha (Vienna)
12	134	/	/	Oreficerie e smalti bizantini o bizantineggianti	13	4 Alinari, 1 A. Giraudon, 1 Danesi?, 1 Fotografia Rofsi (Urbino)
12	134	/	/	Oreficeria alto-medievale	38	1 Alinari, 1 Anderson
12	134	/	/	Bologna	1	Alinari
12	134	/	/	Miscellanea	52	3 Danesi?, 3 Cav. Gigi Bassani (Milano), 1 C. T. Thompson?, 2 A. Giraudon, 1 Orlandini e figli, 2 Brogi, 1 N.D. Phot.?
12	134	10277?	/	Calici XIV sec	4	1 A. Giraudon (Parigi), 1 Ricreazione fotografica Avv. Secondo Pia (Torino)
12	134	/	/	Hildesheim, porta di bronzo	54	/
12	134	/	/	Argenti sasanidi e di area bizantino-mediorientale	3	2 A. Giraudon (Parigi), 1 Danesi (Roma)
12	134	/	/	Arte limosina	4	/
12	134	/	/	Gemme, monili, medaglie, fibule	23	/
12	135	/	/	Roma, S. Maria in Cosmedin	86	9 Anderson, 7 Alinari
12	135	/	/	Roma, S. Maria Antiqua	7	2 Alinari, 1 Anderson
12	135	/	/	Roma, S. Maria del Popolo	2	Anderson
12	135	/	/	?	1	/
12	135	/	/	Roma, S. Maria in Aracoeli	42	1 R. Moscioni (Roma), 3 Anderson, 2 Alinari
12	135	/	/	Roma, S. Maria in Domnica	5	2 Alinari
12	135	/	/	Roma, S. Maria in Monticelli	6	1 Anderson
12	135	/	/	Roma, S. Maria in Trastevere	38	4 Alinari, 1 Anderson
12	135	/	/	Roma, S. Maria Maggiore	8	2 Anderson, 2 Alinari
12	135	/	/	Roma, S. Passera	5	/
12	135	/	/	Roma, S. Pellegrino in Naumachia	3	/
12	135	/	/	Roma, S. Pietro in Vaticano	7	4 Alinari, 2 Anderson
12	135	/	/	Roma, S. Nicola de' Calcarario	5	/
12	135	/	/	Roma, S. Nicola Capo di Bove	1	/
12	135	/	/	Roma, S. Marco	27	/
12	135	1909	2071	Troia, Cattedrale, porta di bronzo	4	1 Alinari
12	135	1942	2104	Verona, S. Zeno maggiore, porta di bronzo	5	Alinari
12	135	/	/	Roma, S. Pancrazio	19	/
12	135	/	/	Roma, S. Nereo e Achilleo	17	1 Anderson
12	135	/	/	Roma, S. Prisca	20	/
12	135	/	/	Roma, SS. Quattro Coronati	64	6 Alinari, 3 Anderson
12	135	/	/	Roma, S. Maria in Cappella	1	/
12	135	/	/	Roma, S. Michele e Magno	17	/
12	135	/	/	Roma, S. Martino ai Monti	4	1 Alinari
12	135	/	/	Roma, S. Maria Sopra Minerva	1	Anderson
12	135	/	/	Roma, S. Maria Nova	48	1 Anderson
12	135	/	/	Venezia, S. Marco, porta di bronzo	10	/
12	135	1910	2072	Verona, S. Zeno maggiore, porta di bronzo	11	5 Alinari
12	135	/	/	Ravello, Porta di Barisano	6	/
12	135	/	/	Trani, Portale di Barisano	10	/
12	135	1949	2111	Ravello, Cattedrale, porta di bronzo	11	10 Alinari, 1 Anderson
12	135	293?	451?	Roma, Battistero Lateranense, porta di bronzo	1	Anderson
12	135	1911	2073	Salerno, Cattedrale, porta di bronzo	2	1 Anderson, 1 Alinari
12	135	1946	2108	S. Clemente a Casauria, Abbazia, porta di bronzo	1	Alinari
12	135	1945	2107	Trani, Cattedrale, portale di Barisano	3	1 Alinari
12	135	213	371	Troia, Cattedrale, porta di bronzo	36	1 Alinari
12	135	173	331	Troia, Cattedrale, porta di bronzo	25	/
12	136	/	/	Documenti	0	/
12	136	4736	4898	Francia?	38	/
12	136	1268	1426	Miniatura Ferrarese del XV-XVI sec	22	2 Danesi (Roma), 1 Gigi Bassani (Milano), 1 P. Maestri, 2 Anderson
12	136	1293	1451	Miniatura dell'Italia Settentrionale	6	1 Danesi (Roma)

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
12	136	1269	1427	Miniatura francese di XIV-XV sec	20	4 Ferdinando Lembo (Napoli), 4 Danesi (Roma)
12	136	1324	1482	Miniatura toscana di XIII-XIV sec	4	1 Danesi (Roma), 1 Brogi
12	136	1277	1435	Miniatura catalana del XIV sec	1	/
12	136	1271	1429	Miniatura emiliana del XV sec	1	P. Maestri
12	136	1307	1465	Miniatura romagnola del XV sec	2	Alinari
12	136	1299	1457	Miniatura pisano-senese del XIV sec	39	/
12	136	/	/	Del Colle Pellegrino	1	/
12	136	1238	1396	Zanetti A. M.	1	Calderisi? (Roma)
12	136	1246	1404	Miniatura dell'Athos	1	/
12	136	1235?	1393	Stampe XVIII sec (Francia)	4	/
12	136	1243	1401	Piranesi G. B.	1	/
12	136	1245	1403	Morris William	1	tavola W. Spemann
12	136	1237	1395	Zoan Andrea da Brescia	6	/
12	136	1247	1405	Goltzius Hendrick	1	Calderisi? (Roma)
12	136	1235	1393	Incisioni Varie	17	/
12	136	1235?	1393	Vedute di Roma Antica XVI sec	6	/
12	136	1235?	1393	Incisioni XVI-XVII sec	10	/
12	136	2055	2217	Alberti Cherubino	11	/
12	136	2105	2267	Andreani Andrea	4	2 Calderisi? (Roma)
12	136	2150	2312	Da Trento Antonio	6	3 Calderisi? (Roma)
12	136	1258	1416	Berchem Nicola	1	/
12	136	1257	1415	Bernini G. L.	1	/
12	136	1255	1413	Callot Jacques	6	tavole W. Spemann
12	136	1253	1411	Castiglione G. B. (Grechetto)	3	/
12	136	1252	1410	Coriolano Bartolomeo	4	3 Calderisi? (Roma)
12	137	4625	4787	Varia	64	2 Anderson, 1 Thomas Marr
12	137	1273	1431	Decio Miniatore	8	2 Cav. Gigi Bassani (Milano)
12	137	1274	1432	Miniatura Cremonese del XV sec	3	Alinari
12	137	10750?	/	Miniatore "Seguace di Franco"	3	/
12	137	10750?	/	Miniatore "Seguace di Franco"	3	2 Mario Perotti (Milano)
12	137	10755?	/	Miniatore del Plinio della Marciana	1	/
12	137	4717	4879	?	9	1 Anderson
12	137	1264	1422	Giraldi Guglielmo	2	/
12	137	4626	4788	?	3	1 Entwistle, Thorpe & Co. (Manchester), 2 Foto Studio F. Pais (gestione G. Tacchini, Città di Castello)
12	137	4772	4934	?	26	2 Ed. Croci, 1 Alinari, 1 Anderson
12	137	1265	1423	De Grassi Giovannino	4	1 Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo)
12	137	1284	1442	Il Marmitta	16	5 Anderson
12	137	1281	1439	Di Ser Cambio Matteo	1	/
12	137	1302	1460	Di Giacomo Niccolò	2	/
12	137	1322	1480	Vecchietta	4	3 Alinari, 1 Anderson
12	137	1316	1474	Zanobi Strozzi	1	/
12	137	1260	1418	Mantegna, Tarocchi	50	/
12	137	1296	1454	Da Besozzo Leonardo	1	/
12	137	1282	1440	Monaco Lorenzo (e seguaci)	1	Alinari
12	137	2124	2286	Da Monza Antonio	9 + 5 doppioni	/
12	137	1280	1438	Da Besozzo Michelino	8	/
12	137	1285	1443	Martini Francesco di Giorgio	3	/
12	137	1266	1424	Di Paolo Giovanni	13 + 12 doppioni	2 Fotografia Lomabardi (Siena), 1 Brogi
12	137	1263	1421	Da Cremona Girolamo	10	3 Alinari, 1 Fotografia Lombardi (Siena)
12	137	1294	1452	Da Verona Liberale	7	6 Alinari, 1 Anderson
12	137	1321	1479	Vanni Lippo	2	/
12	137	1279	1437	Monte di Giovanni e Gherardo	4	Alinari
12	137	1270	1428	Del Chierico Francesco di Antonio	12	1 Bulloz (Parigi)
12	137	/	/	Di Giovanni Benvenuto	1	Fotografia Lombardi (Siena)
12	137	1262	1420	Dai Libri Girolamo	1	/
12	137	/	/	Da Padova Benedetto	10	1 Fotografia Mas (Barcellona)
12	137	2153	2315	Attavante degli Attavanti	8	/
12	137	/	/	De Tauris Girolamo	1	/
12	137	1314	1472	Tegliacci Nicolò	8	7 Alinari, 1 Anderson
12	137	1309	1467	Da Faenza Savino	2	Alinari
12	137	1310	1468	Di Pietro Sano	1	Alinari
12	137	1298	1456	Di Pavia Pietro	3	/
12	137	1303	1461	Di Bartolomeo Neroccio	1	/
12	138	/	/	Museo Brukenthal	25	/
12	138	1295	1453	Miniatura lombarda del XIV sec	9	6 Danesi (Roma)
12	138	1323	1481	Miniatura Veneta di XV e XVI sec	30	1 Danesi (Roma), 1 O. Bohm (Venezia), 3 Volta?, 3 P. Maestri
12	138	1304	1462	Miniatura napoletana del XV sec	2	Danesi (Roma)
12	138	1305	1463	Miniatura napoletana del XIV sec	3	Danesi (Roma)
12	138	1267	1425	Miniatura fiorentina di XIII-XVI sec	18 + 3 doppioni	4 Danesi (Roma), 2 Alinari, 1 Brogi

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
12	138	1901	2063	Mosaici	12	5 Anderson, 3 Alinari

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
13	122	/	/	Tiziano, ritratti (cartella I)	77	5 Alinari, 23 Anderson, 8 Brogi, 1 J. Lowy (Vienna), 1 Murray Kendall Keyes (New York), 1 Bulloz (Parigi), 9 tavole W. Spemann, 8 Hanfstaengl (Monaco), 1 Anderson, 1 Emilio Sommariva (Milano)
13	122	/	/	Tiziano, copie e derivazioni	51 + 4 doppioni	1 Henry Dixon & Son (Londra), 1 Casa Moreno (Madrid), 3 Brogi, 1 J. Roig (Madrid), 8 Anderson, 1 Kunstverlag Wolfrum (Vienna), 1 Donal Macbeth? (Londra), 1 Bruckmann (Monaco), 1 Fotografia Reali, 3 Hanfstaengl (Londra e Monaco), 2 Alinari, 1 Cav. Pietro Fiorentini
13	122	/	/	Tizianeschi	75 + 16 doppioni	2 J. Lowy (Vienna), 10 Anderson, 3 Alinari, 1 Hanfstaengl (Monaco), 5 Brogi, 11 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 2 Bulloz (Parigi), 1 Unione Zincografi?, 1 J. Roig (Madrid), 1 Galerie Van Diemen ? (Berlino), 2 Casa Moreno (Madrid), 1 T. E. Marr, 1 Norbert Fischmann
13	122	452?	4687	Troso	4	Alinari
13	122	/	/	Tintoretto Jacopo (palazzi e chiese)	47 + 14 doppioni	4 C. Naya (Venezia), 3 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 6 Alinari, 26 Anderson, 1 Tommaso Filippi (Venezia), 2 tavole W. Spemann, 1 O. Bohm (Venezia)
13	122	4527	4689	Seguace di Cosmè Tura a S. Antonio in Polesine	8 + 7 doppioni	/
13	122	2919	3081	Tuailon	1	tavola W. Spemann
13	122	/	/	Tupini Biagio	1	Ed. Croci
13	122	/	/	Trutat Félix	1	tavola W. Spemann
13	122	4528	4690	Tura Cosmè	11 + 2 doppioni	4 Anderson
13	122	2818	2980	Turcato	13	Foto Giacomelli (Venezia)
13	122	2637	2799	Todeschini	3	2 Alinari, 1 Lewis P. Woltz (Washington)
13	122	/	/	Trotta Antonio	5	/
13	122	4498	4660	Trometta Nicolò	1 + 2 doppioni	Sansaini (Roma)
13	122	4497	4659	Troyon Constant	3	1 Alinari, 2 tavole W. Spemann
13	122	/	/	Tiziano, soggetti religiosi (cartella III)	124 + 50 doppioni	18 Alinari, 3 tavole W. Spemann, 1 Donald Macbeth (Londra), 1 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 1 J. Roig (Madrid), 53 Anderson, 1 Henry Dixon & Son (Londra), 7 Hanfstaengl (Monaco), 8 Brogi, 1 C. Naya (Venezia), 1 J. Lowy (Vienna)
13	122	4526	4688	Turchi Alessandro detto L'Orbetto	9 + 4 doppioni	2 Alinari, 1 Anderson, 3 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
13	123	4560	4722	Vecellio Marco	5 + 3 doppioni	3 Anderson, 1 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 1 C. Naya (Venezia)
13	123	2613	/	Vedova Emilio	18	17 Foto Giacomelli (Venezia), 1 Fotofast (Bologna)
13	123	2624	2786	Van Der Helst	8 + 1 doppione	2 Anderson, 2 Alinari, 4 tavole W. Spemann
13	123	2621	2783	Van Der Heijde Jan	3	tavole W. Spemann
13	123	4538	4700	Van Der Goes (e scuola)	13 + 1	2 Alinari, 4 Anderson, 2 Brogi, 3 tavole W. Spemann
13	123	2625	2787	Van De Capelle Jan	2 + 1 doppione	1 Anderson, 1 tavola W. Spemann
13	123	4535	4697	Van Cronenburch	2	Anderson
13	123	/	/	Valle F.	1	Anderson
13	123	4510	4672	Valvassori Gabriele	8	Foto F.lli Guidotti (Roma)
13	123	2816?	/	Usellini Gian Filippo	24	Foto Giacomelli (Venezia)
13	123	4520	4682	Turner	10	9 Anderson, 1 tavola W. Spemann
13	123	1239	1397	Ugo da Carpi	5 + 3 doppioni	3 Calderisi? (Roma)
13	123	4524	4686	Turone	1	R. Lotze (Verona)

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
13	123	2630	2792	Vaccaro Andrea	15	3 Anderson, 5 Alinari
13	123	4561	4723	Vecellio Francesco	12 + 3 doppioni	5 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 1 J. R., 1 Hanfstaengl (Monaco), 1 Naya (Venezia), 2 Alinari, Henri Dixon & Son (Londra)
13	123	4521	4683	Uhde	1	tavola W. Spemann
13	123	/	/	Ugolino di Prete Ilario	1	Premiata Fotografia Luigi Raffaelli Armoni (Orvieto)
13	123	4522	4684	Ugolino da Siena	16 + 5 doppioni	7 Alinari, 3 Anderson, 1 Armoni Raffaelli (Orvieto), 1 Photographische Gesellschaft (Berlino)
13	123	4519	4681	Ulisse da Sansovino	1	Brogi
13	123	4515	4677	Urbini Carlo	1 + 1 doppione	Ed. Croci
13	123	4516	4678	Urbani Ludovico	2	/
13	123	4518	4680	Umbri del XIV sec	13 + 1 doppione	5 Alinari, 4 Anderson, 1 Brogi, 1 Cipriani (Firenze)
13	123	/	/	Vecchia Pietro	3	/
13	123	2632	2794	Valentin	10 + 3 doppioni	4 Alinari
13	123	2612	2774	Vaccaro Domenico Antonio	3	2 Anderson
13	123	4511	4673	Valesio	3	Ed. Croci
13	123	2917	3079	Vaccà	1	Brogi
13	123	2815	2977	Utrillo	12	/
13	123	/	/	Uccello Paolo	22 + 5 doppioni	12 Alinari, 2 Anderson
13	123	/	/	Umbri del XV e XVI sec	56 + 11 doppioni	12 Anderson, 1 Brogi, 23 Alinari, 1 Mariano Rocchi (Roma)?
13	123	3418	/	Utili Giovanni Battista	32 + 8 doppioni	7 Anderson, 3 Alinari, 9 Ed. Croci, 1 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 3 Cav. Mario Sansoni (Firenze)
13	123	2633	2795	Unterberger Cristoforo	4	2 Cav. Mario Sansoni (Firenze), 2 Anderson
13	123	1174	1332	Urbano da Cortona	5 + 2 doppioni	3 Alinari, 1 Anderson
13	123	4562	4724	Vecellio Cesare	8 + 1 doppione	2 A. Rocco (Belluno), 1 Anderson
13	123	1633	1795	Scuola Umbra del XV sec	2	1 William E. Gray (Bayswater)
13	123	/	/	Uccello Paolo (scuola)	1	W. Gernsheim (Londra)
13	123	1632	1794	Scuola Umbra del XVI sec	3	/
13	123	2629	2791	Van Aelst	1	tavola W. Spemann
13	123	/	/	Van Beijeren	1	Anderson
13	123	2627	2789	Van Bloemen	5	Anderson, 2 Alinari
13	123	2626	2788	Van Brekelenkam	1	tavola W. Spemann
13	123	4536	4698	Van Cleve Joos	1	tavola W. Spemann
13	124	/	/	Vasari Giorgio	132 + 21 doppioni	66 Brogi, 14 Anderson, 25 Alinari, 1 tavola W. Spemann
13	124	/	/	Venusti Marcello	25	11 Alinari, 4 Fotografia Calderisi (Roma), 1 Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo), 2 Brogi, 1 J. Lowy (Vienna), 5 Anderson
13	124	/	/	Van Der Schayek	1	Ed. Croci
13	124	/	/	Venturini Gaspare	1	Cav. Uff. Umberto Orlandini (Modena)
13	124	/	/	Van Der Lys Dirk	1	Ed. Croci
13	124	/	/	Van Dyck Antonie (soggetti religiosi + varie)	54	4 tavole W. Spemann, 1 foto Sciutto, 6 Alinari, 20 Anderson, 4 Brogi
13	124	/	/	Van Dick Antonie (ritratti femminili e maschili)	83 + 11 doppioni	29 Anderson, 33 Alinari, 6 Brogi, 1 Foto Sciutto, 9 tavole W. Spemann
13	124	/	/	Veronese Paolo	37 + 30 doppioni	10 Anderson, 8 Alinari, 13 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
13	124	/	/	Vermeer Van Delft	9 + 1 doppione	6 tavole W. Spemann, 2 Alinari
13	124	2144	2306	Veneziano Antonio	8	2 Brogi, 1 Alinari, 4 Anderson
13	124	2043	2205	Veneziano Agostino	2	/
13	124	4554	4716	Veneziani del XIV sec	22 + 2 doppioni	9 Alinari, 1 J. E. Bulloz (Parigi), 1 O. Bohm (Venezia), 1 Anderson
13	124	2613	2775	Van Der Werff	3	Anderson
13	124	2623	2785	Van Der Velde	3	tavole W. Spemann
13	124	4537	4699	Van Der Weyden (e scuola)	13 + 1 doppione	6 Anderson, 1 Brogi, 1 J. Roig (Madrid), 1 tavola W. Spemann
13	124	4566	4728	Verla Francesco	7	5 Alinari, 1 Naya (Venezia), 1 Cav. L. Fiorentini (Padova)

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
13	124	/	/	Doppioni cartella 3 (Veronese?)	13	4 Anderson, 1 Alinari, 1 J. E. Bulloz (Parigi), 4 tavole W. Spemann
13	124	4094	4256	Veneziano Paolo	10	1 J. E. Bulloz (Parigi), 3 Alinari
13	124	/	/	Vermiglio	2	/
13	124	4564	4726	Vermoye	2	1 Thomas E. Marr
13	124	3837	3999	Veneziano Lorenzo	8 + 6 doppioni	5 Alinari, 2 Anderson, 1 W. & E. Drummond Young (Edimburgo)
13	124	2619	2781	Van Der Neer	6	4 Anderson, 1 tavola W. Spemann, 1 G. Bombelli (Milano)
13	124	/	/	Vernet Orazio	1	Anderson?
13	124	/	/	Veneziano Caterino	1	/
13	124	/	/	Van Der Velde	1	tavola W. Spemann
13	125	2622	2784	Van Goyen Jan	5	3 Anderson, 2 tavole W. Spemann
13	125	/	/	Pisa, chiese diverse, scultura	3	Alinari
13	125	/	/	Van Eyck Jan	11	5 Anderson, 1 Alinari, 2 tavole W. Spemann
13	125	1629	1791	Van Huysum Jan	2	1 Anderson
13	125	2618	2780	Van Laer Pietro	3	1 Brogi
13	125	359	517	Volterra, scultura	0	/
13	125	1697	1859	Disegni del XIX sec	6	1 Fotografia Cipriani (Firenze)
13	125	/	/	Van Ostade Isack	1	tavola W. Spemann
13	125	4531	4693	Van Ouwater Albert	1	tavola W. Spemann
13	125	/	/	Van Pitloo	2	/
13	125	2615	2777	Van Ostade Adriaen	11	4 tavole W. Spemann, 1 J. E. Bulloz (Parigi), 6 Anderson
13	125	4732	4894	Varia	15	1 Alinari
13	125	4540	4702	Varotari Dario	3	1 Alinari, 1 Anderson
13	125	4542	4704	Vannutelli Scipione	1	Anderson
13	125	2614	2776	Van Tilborgh	1	Anderson
13	125	4529	4691	Van Somers	1	Brogi
13	125	4480	4318	Van Scorel	4	1 tavola W. Spemann, 1 Thomas E. Marr
13	125	2620	2782	Van Mieris Francesco	8	7 Anderson, 1 tavola W. Spemann
13	125	4533	4695	Van Loo	2	1 Brogi, 1 Anderson
13	125	/	/	Van Dick Antonie (scuola e seguaci)	22 + 4 doppioni	12 Anderson, 2 Alinari, 1 Tommaso Filippi, 1 Brogi, 1 Fotografia Cipriani (Firenze), 1 A. Noak (Genova)?
13	125	4539	4701	Vasanzio Giovanni	1	Alinari
13	125	4573	4735	Varia	75	1 Ed. Croci, 1 Anderson, 1 tavola W. Spemann, 1 Bolognesi & Orsini (Bologna), 1 Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo), 2 J. E. Bulloz (Parigi), Cav. E. Interguglielmi (Palermo), 1 Gianni Mari (Milano), 5 Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona), 1 Cav. Gigi Bassani (Milano), 1 Ferd. Lembo (Napoli), 1 Fotografia Cipriani (Firenze)
13	125	10662?	/	Vanni Lippo	2	/
13	125	/	/	Vanni Andrea	54 + 6 doppioni	8 Anderson, 2 Alinari, 6 (doppioni) Foto Grassi (Siena)
13	125	4544	4706	Vanni Raffaello	6	2 Fotografia Lombardi (Siena), 1 Anderson, 1 Brogi
13	125	4543	4705	Vanni Turino	4	2 Alinari, 2 Brogi
13	125	4541	4703	Vannini Ottavio	2	1 Alinari
13	125	4532	4694	Van Orley Bernaert	3	2 Anderson, 1 tavola W. Spemann
13	125	4546	4708	Vanni Francesco	5 + 2 doppioni	2 Cav. A. Ceccato (Ancona), 1 A. Eonnoli (Siena), 2 Alinari
13	126	/	/	Varia	140	1 Bacci Attilio (Milano), 5 Foto Levi (Firenze), 2 Michele Como (Roma), 3 Ateljé Wahlberg, 4 Foto Vaghi (Parma), 1 Ludwig Karoly (Budapest), Bano (Budapest), 2 Studio Marco Leoed M. Pillot (Bordeaux), 1 Agenzia Fotografica Industriale (Venezia), 3 Foto Gasparini (Genova), 1 Jacqueline Vodoz (Vevey-Milano), 1 Mimmo Jodice

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
13	126	4615	4777	Ignoti (Ritratti e vari XVII-XVIII-XIX sec)	45	1 J. E. Bulloz (Parigi), 3 Anderson, 1 Bruckmann (Monaco), 1 G. Negri (Cremona), 1 Tommaso Filippi (Milano), 1 J. Roig (Madrid)
13	126	/	/	Varie	114	3 Foto Levi, 2 Bano Erno (Budapest), 2 Mate Olga (Budapest), 2 Enrico Cattaneo (Milano), 4 Foto Giacomelli (Venezia), 3 M. Fotenelle, 1 Marcel Gautherot (Rio de Janeiro), 2 Kozelka Tivadar (Budapest), 3 Magyar Film Iroda (Budapest), 2 Arkay Bertalan (Budapest), 1 Berger Rezso (Budapest), 1 Photo Reiffenstein (Vienna), 1 F.lli Chierici (Genova)
13	126	/	/	Spagna G. ?	57	5 Anderson, 2 Alinari
13	126	1620	1782	Varie	62	5 Anderson, 2 Ed. Croci, 3 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 11 Alinari, 5 Filippo Paoletti, 9 Brogi, 1 Ledpis Mauro (Messina)?, 3 tavole W. Spemann, 1 A. Ferrario (Milano)
13	126	/	/	?	34	4 J. Giletta, 11 Alinari, 1 Brogi, 1 Hanfstengl (Monaco), 1 Anderson
13	126	/	/	?	50	2 A. Villani & Figli (Bologna), 9 Alinari, 1 Anderson, 3 J. Giletta
13	127	248	406	Epigrafi e documenti	19	1 G. Jankovich (Venezia)
13	127	4627	4789	Varie (?)	34	4 Alinari, 1 Ed. Croci, 2 Anderson, 1 A. Ferrario (Milano)
13	127	/	/	Busti di scuola veneta XVII sec	2	Fotomero (Urbino)?
13	127	/	/	Varie (?)	70	5 Alinari, 2 Ed. Croci, 1 österr bundes lichtbildstelle (Vienna), 1 Compagnia Rotografica (Firenze), 1 Fritz Hoeffe (Augsburg), 1 Sansaini (Roma)
13	127	4571	4733	Varie (?)	22	2 Alinari, 1 Hanfstengl (Monaco), 1 Grafia - Società Italiana per le Industrie Grafiche (Roma)
13	127	4750	4912	Varie (?)	32	1 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 1 Brogi, 1 Anderson, 1 Ferruccio Sorgato (Modena), 1 J. Roig (Madrid), 1 Lombardi (Siena), 1 Kunstverlag Wolfrum (Vienna), 1 Il Portugal (Madrid)?
13	127	/	/	Affresco con Storie di San Francesco (?)	5	Miani Francesco
13	127	4620	4782	Varie (?)	24	12 Kunstverlag Wolfrum (Vienna), 1 Anderson
13	127	/	/	Foto di Enrico Cattaneo	18	Enrico Cattaneo
13	127	/	/	G. Hoehme	14	/
13	127	/	/	Libro Luigi Cosenza		/
13	127	/	/	Tesi di laurea		/
13	128	/	/	New York	37	/
13	128	/	/	Donegà Maria Antonietta	30	R. Isoardi (Moncalieri)
13	128	/	/	Varie	138	1 Ernst Hahn, 3 Bernard Moosbrugger (Zurigo?), 9 Guido Guidotti, 1 Photo Gunnar Lundh (Stoccolma), 3 Ateljé Wahlberg, 6 foto Oscar Savio, 5 Stabilimento Fotografico Industriale Ferruzzi (Venezia), 1 Anderson, 2 Pasquale d'Andrea, 2 s.g. Gaeta, 2 Giancolombo News Fotos (Milano), 3 M. Crimella S.A. (Milano)

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
13	128	4647	4809	Varie	68	1 Albin Salaun (Parigi), 1 Lombardi (Siena), 1 Bern. F. Eilers (Amsterdam), 1 R. Moscioni, 1 Braun (Parigi), 1 Anderson, 1 Gigi Bassani (Milano), 1 Ed. Croci, 1 Alinari, 1 Roberto Baccarini (Milano)
13	128	/	/	Varie (?)	91	12 Anderson, 5 Alinari, 2 f.lli Guidotti (Roma), 1 Vasari (Roma)
13	128	/	/	Varie (?)	65	4 Osvaldo Bohm (Venezia), 1 Poppi (Bologna), 3 Alinari, 1 Danesi (Roma), 1 A. Giraudon (Parigi), 1 Carlo Fiorucci (Perugia), 2 F.lli Benedetti, 1 Anderson
13	128	/	/	?	13	/
13	128	875	1033	Poppi	1	Alinari
13	128	4744	4906	Epigrafi e documenti	19	1 Gaetano Bertulli (Fano), 1 Alinari, 1 Photo Dal Bon (Parigi)
13	128	/	/	Architettura	8	4 Alinari, 1 Anderson
13	128	1698	1860	Disegni ornamentali	1	Kunstfotograf Syberz (Köln)
13	128	/	/	Quaderno di appunti	/	/
13	128	/	/	Catalogo	/	/
13	128	/	/	Pitloo	35	/
13	128	/	/	Miniature del XV sec	8	/
13	129	/	/	S. Giovanni in Laterano	72	11 Anderson, 11 Alinari
13	129	/	/	S. Giorgio al Velabro	70	8 Alinari, 1 Anderson
13	129	/	/	S. Clemente	63	12 Anderson, 6 Alinari
13	129	/	/	Colonna di Foca	1	/
13	129	/	/	S. Cosimato	10	3 Alinari
13	129	/	/	S. Cosma e Damiano	4	1 Miani Francesco
13	129	/	/	S. Costanza	8	3 Alinari
13	129	/	/	S. Cesareo	30	3 Anderson, 1 Alinari
13	129	/	/	S. Lorenzo fuori le mura	134	36 Alinari, 11 Anderson, 1 R. Moscioni (Roma)
13	129	/	/	S. Agnese	10	4 Anderson, 3 Alinari
13	129	/	/	Musei Vaticani	4	/
13	129	/	/	Musei Capitolini	1	Alinari
13	129	/	/	S. Marcello	19	/
13	129	/	/	S. Lorenzo in Lucina	39	/
13	129	/	/	S. Ippolito all'Isola Sacra	2	/
13	129	/	/	S. Domitilla	3	/
13	129	/	/	S. Croce in Gerusalemme	76	/
13	129	/	/	S. Crisogono	26	1 Alinari
13	129	/	/	S. Gregorio al Celio	6	3 Nevi Benito, 1 Pietro Roggero
13	129	/	/	SS. Giovanni e Paolo	76	4 Alinari, 5 Anderson
13	129	/	/	S. Giovanni a Porta Latina	54	/
13	129	/	/	S. Gabriele Arcangelo	4	/
13	129	/	/	S. Eusebio e S. Eustachio ?	20	/
13	130	10613?	/	Ferentino	109	/
13	130	/	/	Palombara Sabina	122	/
13	130	/	/	?	2	/
13	130	/	/	Tivoli, S. Silvestro	0	/
13	130	/	/	Falleri	0	/
13	130	/	/	Subiaco, Sacro Speco, pitture	2	/
13	130	/	/	Subiaco, Sacro Speco, Cappella di S. Gregorio, pitture	0	/
13	130	/	/	Roma, S. Balbina	5	/
13	130	/	/	Valvisciolo	14	/
13	130	/	/	Roma, S. Anselmo	5	/
13	130	/	/	Grottaferrata	1	/
13	130	/	/	S. Martino al Cimino	50	/
13	130	/	/	Castel Sant'Elia	60	/
13	130	/	/	Castel Sant'Elia	39	/
13	130	/	/	Tuscania, S. Maria Maggiore	9	1 Anderson, 1 Alinari
13	130	/	/	SS. Apostoli	0	/
13	130	/	/	Tuscania, S. Pietro	4	/
13	130	/	/	Subiaco, Sacro Speco, pitture alto medievali	2	/
13	130	/	/	Subiaco, Sacro Speco, architettura	1	/
13	130	/	/	Subiaco, Sacro Speco, pitture senesi	58	/
13	130	/	/	Roma, S. Cecilia	44	8 Anderson, 6 Alinari
13	130	/	/	Roma, S. Anastasia	19	/
13	130	/	/	Roma, S. Angelo in Pescheria	9	/
13	130	/	/	Roma, S. Bartolomeo all'Isola Tiberina	104	/

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
13	130	/	/	Roma, SS. Bonifacio e Alessio	9	/
13	130	/	/	Roma, S. Antonio Abate	5	3 Anderson, 1 Alinari
13	130	/	/	Terracina	29	1 Della Fornace Mario (Terracina), 3 Alinari
13	131	/	/	Fossanova	34	/
13	131	/	/	Foggia, Portale di Federico II	5	/
13	131	/	/	Chiaravalle della Colomba	2	/
13	131	/	/	Castello di Lagopesole	71	Emanuele Prandi (Roma)
13	131	/	/	Casamari	6 prove di stampa	/
13	131	/	/	Casamari	10 prove di stampa	/
13	131	/	/	Casamari	0	/
13	131	/	/	Monte Sant'Angelo, campanile	2	/
13	131	/	/	Casamari	7 + 12 prove di stampa	3 Reinhard Friedrich (Berlino)
13	131	/	/	Valvisciolo	4 prove di stampa	/
13	131	/	/	?	8 prove di stampa	/
13	131	10020?	/	Amaseno	8	/
13	131	10001?	/	Anagni, Cattedrale	40	/
13	131	10071?	/	Anagni, Palazzo di Gregorio IX	16	/
13	131	/	/	Biblioteca di Agapito?	1	/
13	131	/	/	Monte Sant'Angelo, Tomba di Rotari	23	/
13	131	/	/	Casamari	0	/
13	131	/	/	Lanciano, S. Maria Maggiore	42	/
13	131	/	/	Anagni, S. Pietro	10	1 Roggero Pietro
13	131	/	/	?	1	/
13	131	/	/	Rosciolo?	85	/
13	131	/	/	Marmorari Romani	3	Foto C. Guidotti?
13	131	/	/	Civita Castellana	6	3 Alinari
13	131	/	/	Chiaravalle Milanese	2	/
13	132	/	/	Roma, S. Paolo Fuori le Mura	73	6 Anderson, 3 Alinari
13	132	/	/	Roma, S. Sisto Vecchio	1	/
13	132	/	/	Roma, S. Stefano sulla via Latina	2	Anderson
13	132	/	/	Roma, S. Susanna	9	/
13	132	10187?	/	Assisi, S. Rufino, portale	9	/
13	132	10398?	/	Bari	13	/
13	132	/	/	Roma, S. Sebastiano sulla via Appia	39	/
13	132	/	/	Roma, S. Vitale	12	/
13	132	10396?	/	Bari, castello	20	/
13	132	10397?	/	?	17	/
13	132	/	/	Roma, S. Sabina	77	28 Anderson, 13 Alinari, 1 Cesare Faraglia (Roma)
13	132	/	/	Roma, S. Salvatore delle Coppelle	2	/
13	132	/	/	Roma, S. Silvestro in Capite	2	1 Alinari
13	132	/	/	Roma, SS. Quirico e Giulitta	1	/
13	132	/	/	Roma, S. Salvatore in Corte	17	/
13	132	/	/	Roma, S. Stefano Rotondo	72	3 Alinari, 1 Anderson
13	132	/	/	Roma, S. Tommaso in Formis	4	/
13	132	/	/	Roma, S. Stefano degli Abissini	4	/
13	132	/	/	Roma, S. Saba	111	/
13	132	/	/	Assisi, S. Francesco	0	/
13	132	/	/	Roma, S. Prassede	45	2 Anderson, 1 Alinari
13	132	/	/	Roma, S. Pietro in Vincoli	3	1 Anderson
13	132	/	/	Cerreto Lodigiano	1	/
13	132	/	/	Roma, S. Valentino	6	/
13	132	/	/	Roma, S. Teodoro	6	/
13	132	/	/	Roma, Tempio della Fortuna Virile	18	/
13	132	/	/	Castel del Monte	92	/

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
14	108	3321	3483	Corregeschi	54 + 37 doppioni	1 A.Montacchini (Parma), 1 Kunstverlag Wolerum (Vienna), 10 Anderson, 2 Roberto Sevardi (Reggio Emilia), 1 Gigi Bassani (Milano), 1 Brogi
14	108	/	/	Civitali Matteo e Niccolò	43 + 17 doppioni	32 Alinari, 2 tavole W.Spemann
14	108	3287	3449	Clouet	6	3 Anderson, 1 G.Brogi, 1 Alinari
14	108	3288	3450	Cocherau	1	tavola W.Spemann
14	108	3289	3451	Coda Benedetto	2 + 1 doppione	2 Croci
14	108	1705	1867	Clovio Giulio	1	W. Gernsheim (Londra)
14	108	1704	1866	Cochin	1	
14	108	3294	3456	Cochetti Francesco	2	Anderson
14	108	3606	3768	Foppa Vincenzo	6	1 E.Bonomi, 2 Anderson, 1 Alinari
14	108	3344	3506	Foppa Vincenzo (Scuola)	13	13 Cav.G.Bassani (Milano)
14	108	3301	3463	Cosimo da Castelfranco	1	Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
14	108	/	/	FrancaVilla	24	8 Brogi, 9 Alinari, 1 Giraudon
14	108	3584	3746	Fracassini	8 + 1 doppione	7 Anderson
14	108	3465	3627	Civetta	3	2 Anderson
14	108	2422	2584	Forain Jean	333	/
14	108	3285	3447	Civerchio	18 + 6 doppioni	3 Alinari, 1 Brogi, 5 Rinaldo Schreiber (Brescia), 3 I.I. d'Arti grafiche (Bergamo), 3 Cav.Mario Sansoni (Firenze)
14	108	/	/	Cippitelli Michele	1	
14	108	/	/	Ciseri Antonio	1	Anderson
14	108	2395	2557	Cittadini Pier Francesco	4 + 2 doppioni	1 Alinari, 2 Anderson
14	108	2471	2633	Francazzano	4	2 Anderson
14	108	3601	3763	Fouquet Jean	4	1 Alinari, 1 tavola W.Spemann
14	108	2881	3043	Fougeron André	1	Feruzzi (Venezia)
14	108	3602	3764	Foschi	1	Ed.Croci
14	108	3350	3512	Fortuny Mariano	4	
14	108	2472	2634	Forabosco Girolamo	5 + 2 doppioni	2 Anderson
14	109	3607	3769	Fontana Domenico e Carlo	10	3 Anderson, 6 Alinari
14	109	/	/	Codde Pietro	1	Anderson
14	109	4289	4451	Fiorentino Rosso	34	6 Alinari, 13 Brogi, 1 J.E. Bulloz (Parigi), 4 Anderson, 2 W.Gernsheim (Londra)
14	109	2476	2638	Fiorentini del XVII sec	6 + 1 doppione	V.A. Bruckmann (Monaco)
14	109	3625	3787	Fiorenzo di Lorenzo	14	9 Alinari, 5 Anderson
14	109	/	/	Fiorentini alla Cappella Sistina	23 + 2 doppioni	3 Alinari, 21 Anderson
14	109	1636	1798	Scuola Fiorentina XVI sec	5	3 W.Gernsheim (Londra)
14	109	3805	3967	Lanfranco Giovanni	36 + 2 doppioni	9 Anderson, 1 R.Moscioni (Roma), 2 Dott.Cav.A.Ceccato (Ancona), 10 Alinari, 1 A.Villani e figli (Bologna), 1 W. Gernsheim (Londra)
14	109	4	/	Correggio disegni (anche scuola)	113	12 Anderson, 19 W.Gernsheim (Londra), 2 G.Bassani (Milano), 3 Alinari
14	109	5	/	Correggio, decorazione della cupola Duomo di Parma 1	77	3 Cav.Off. L.Vaghi (Parma)
14	109	6	/	Correggio decorazione della Cupola Duomo di Parma 2	93	11 Anderson, 7 Cav.Off. L.Vaghi (Parma)
14	109	1465	1627	Fiorentino Niccolò	5	/
14	109	1372	1530	Fiorentino Domenico	3	/
14	109	3323	3485	Correggio, Camera di San Paolo	20 + 3 doppioni	20 Anderson
14	110	2489	2651	Grimou	2 + 1 doppione	1 Brogi, 1 Alinari
14	110	3746	3908	Grifoni Girolamo	1	Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo)
14	110	3373	3535	Greuze	5	4 Anderson
14	110	3747	3909	Gregorio da Siena	2 + 1 doppione	1 Anderson
14	110	1145	1303	Gregorini Domenico	3 + 1 doppione	1 Alinari, 2 Anderson
14	110	3374	3536	Gros	5	3 Alinari, 1 Braun (Dornach, Parigi, New York)
14	110	3743	3905	Grossi Bartolino	1	Anderson
14	110	3699	3861	Giovanni di Martino da Fiesole	20	5 O.Bohm (Venezia), 11 Alinari
14	110	2490	2652	Grimaldi	3	2 A.Villani e figli (Bologna), 1 R.Moscioni (Roma)
14	110	3718	3880	Giovanni Dalmata	12	1 R.Moscioni (Roma), 1 Alinari
14	110	3714	3876	Giovanni da Marone	1	Cav.M.Sansoni (Firenze)
14	110	3709	3871	Giovanni da Modena	16	12 Ed.Croci, 1 Fotografia dell'Emilia (Bologna)

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
14	110	3688	3850	Giovanni d'Ambrogio	12 + 2 doppioni	Alinari (2); Brogi (2)
14	110	1149	1307	Giovanni da Udine	18	16 Edizioni Fot.Pignat (Udine), 1 Anderson
14	110	3684	3846	Giovanni d'Agnolo di Balduccio	3	/
14	110	2495	2657	Giovanni da S.Giovanni	174 + 10 doppioni	19 Alinari, 27 Brogi, 2 Anderson, 1 tavola W.Spemann, 1 Fotografia Cipriani (Firenze)
14	110	3744	3906	Grimaldi Lazzaro	4	2 Anderson
14	110	9874	9036	Gris	4	2 Foto Giacomelli (Venezia), 1 Foto ferruzzi (Venezia)
14	110	2879	3041	Gromaire Marcel	3	/
14	110	3686	3848	Giovanni da Udine	32	7 Alinari, 13 Anderson
14	110	3685	3847	(Fra) Giovanni da Verona	4 + 2 doppioni	4 Alinari
14	110	3703	3865	Giovanni del Biondo	9 + 2 doppioni	3 Alinari, 3 Anderson
14	110	3701	3863	Giovanni di Francesco e Betto di Francesco	38 + 11 doppioni	18 Alinari, 2 Brogi
14	110	1148	1306	Giovanni Francesco di Palma	1	/
14	110	3700	3862	Giovanni di Francia	1	/
14	111	3698	3860	Giovanni di Monte Cremasco	2	Ed.Croci
14	111	2872	3034	Helion	1	Ferruzzi (Venezia)
14	111	3757	3919	Giovanni Hemlinck	1	Brogi
14	111	3697	3859	Giovanni di Niccolò	6 + 5 doppioni	2 Brogi
14	111	1410	1568	Giambologna (soggetto non indicato sulla cartella ma solo su quella dei doppioni)	115 + 17 doppioni	72 Alinari, 18 Brogi, 8 Anderson, 3 Mannelli (Firenze)
14	111	1661	1823	Giambologna e scuola	5	1 Brogi, 1 Anderson
14	111	3663	3825	Giambono Michele	6 + 3 doppioni	5 Alinari, 1 Anderson
14	111	3378	3540	Giovanni Hennier	1	Brogi
14	111	1119	1277	Giambologna	45	19 Alinari, 8 Brogi, 3 Anderson, 1 J.-E.Bulloz (Parigi)
14	111	1411	1569	Giambologna	73	50 Alinari, 11 Brogi, 2 Anderson, 2 Mannelli (Firenze)
14	111	/	/	Heldring E.	1	/
14	112	3681	3843	Giotto (Assisi)	110	18 Anderson, 19 Alinari, 1 tavola W.Spemann
14	112	/	/	Giotto	15	8 Anderson, 4 Alinari, 1 Croci
14	112	2494	2656	Gimignani Giacinto	7	1 Anderson, 1 Alinari
14	112	3673	3835	Giorgione	49	2 tavole W.Spemann, 23 Anderson, 2 Hanfstaengl (Monaco), 4 Alinari, 1 Cav.Pietro Fiorentini (Venezia), 1 O.Bohm (Venezia), 1 Cipriani (Firenze), 1 J.E.Bulloz (Parigi), 1 Giraudon (Parigi)
14	112	3	/	Giotto	15	10 Alinari, 1 Bencini Sansoni (Firenze)
14	112	2474	2636	Fontana Lavinia	8	2 F.Croci (Bologna), 2 Alinari, 2 Brogi
14	112	3677	3839	Giolfino Nicolò	14 + 1 doppione	1 A.Taramelli (Bergamo), 1 Alinari, 6 Anderson
14	112	1860	1822	Fra Giocondo	2	/
14	112	3365	3527	Giapponesi	4	4 tavole W.Spemann
14	112	3672	3834	Giannicola di Paolo	2	1 Alinari, 1 Anderson
14	112	3662	3824	Giani Luigi	1	Anderson
14	112	1409	1567	Gian Cristoforo Romano	5 + 1 doppione	1 Alinari, 4 Dott.Cav.A.Ceccato (Ancona)
14	112	2475	2637	Fontebasso	4	1 Alinari
14	112	2473	2635	Fontana Prospero	6	5 Croci
14	112	3616	3778	Fiorillo	1 + 1 doppione	Alinari
14	112	3615	3777	Flacco Orlando	2	2 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
14	112	3614	3776	Floreani Francesco	1+ 1 doppione	V.J.Lowy (Vienna)
14	112	3612	3774	Floris Francesco	2	1 Anderson, 1 Brogi
14	112	2970	3132	Foggini G.B.	2	1 Alinari, 1 Brogi
14	112	3610	3772	Foler Antonio	1	Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
14	112	3366	3528	P.C.Gilardi	1	Pizzetta Giovanni (Varallo Sesia)
14	112	1151	1309	Giorgio da Sebenico	5	/

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
14	112	3665	3827	Giampietrino	31 + 4 doppioni	1 Tommaso Filippi (Perugia), 1 Zani (Milano), 1 Spooner and Co., 6 Anderson, 3 Alinari, 1 I.I. d'Arti Grafiche (Bergamo), 1 L.Dubray (Milano), 1 Cav. Mario Sansoni (Firenze), 1 Hanfstaengl (Monaco), 1 Henry Dixon and Son (Londra), 1 Brogi
14	112	3567	3829	Giaquinto	7 + 1 doppione	1 Dott.Cav.A.Ceccato (Ancona), 1 Alinari, 1 Anderson
14	112	3529	3691	G.Gigante	3	/
14	112	1659	1821	Giordano Luca	2	/
14	112	2453	2615	Giordano Luca	7	6 Alinari, 1 R.Moscioni (Roma)
14	112	3613	3775	Florigerio Sebastiano	2	1 V.A. Bruckmann (Monaco), 1 Anderson
14	112	/	/	Giordano Luca	72	25 Alinari, 2 Croci, 1 C.Naya (Venezia), 12 Anderson, 3 Hanfstaengl (Monaco), 1 Ditta Vasari (Roma), 4 V.A.Bruckmann (Monaco), 1 Brogi, 1 Dott.Cav.A.Ceccato (Ancona), 2 R.Moscioni (Roma)
14	112	3675	3837	Giordanico Pietro	1	/
14	112	3676	3838	Giomo del Sodoma	1	Lombardi (Siena)
14	112	1133	1291	Giovanni Fontana e C.Maderno	3	1 Alinari, 1 Anderson
14	112	1134	1292	Fontana Domenico	9 + 2 doppioni	4 Anderson, 4 Alinari
14	113	4586	4748	Guardi Francesco	2	1 Alinari, 1 Kunstverlag Wolfrum (Vienna)
14	113	3762	3924	Guercino	44	11 Anderson, 4 Alinari, 1 J.Roig (Madrid), 19 Croci
14	113	1728	1890	Guercino	22	13 Anderson, 1 Croci Enea (Bologna), 1 Ad.Braun & Cie. (Dornach, Parigi e New York)
14	113	3760	3922	Guglielmo	1	Croci (Bologna)
14	113	1483	1645	Guglielmo Bergamasco	1	/
14	113	1480	1642	Guidetto	1	Alinari
14	113	3742	3904	Gualtieri Gualtiero	7	2 Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo), 4 Cav.P.Fiorentini (Venezia)
14	113	4667	4829	Grubicy Vittore	2	/
14	113	/	/	Heymann	1	/
14	113	2484	2646	Guerrieri G.F.	1	/
14	113	1029	1187	Guglielmetti	1	Anderson
14	113	1481	1643	Gugliotto Amedeo	1	/
14	113	/	/	Hayez Francesco	1	G.Brogi
14	113	3375	3537	Grosso Giacomo	1	Anderson
14	113	2483	2645	Guidobono Bartolomeo	1	Alinari
14	113	2880	3042	Guidi Virgilio	27	14 Foto Giacomelli (Venezia), 12 Fototeca ASAC della Biennale
14	113	1030	1188	Guerra Francesco	1	Dott.Cav.A.Ceccato (Ancona)
14	113	3761	3923	Guariento	9	2 Alinari
14	113	1482	1644	Fra Guglielmo da Pisa	41 + 6 doppioni	24 Alinari, 1 Brogi, 3 Felice Croci (Bologna), 1 Croci Enea (Bologna)
14	113	2488	2650	Guarana J.	2	1 Alinari, 1 Anderson
14	113	2873	3035	Grosz	1	Foto Ferruzzi (Venezia)
14	113	1484	1646	Gualtiero D'Alemagna	2	/
14	113	2487	2649	Guarino	1 + 1 doppione	Anderson
14	113	/	/	(De) Gruneisen Wladimir	1	/
14	113	/	/	(Il) Greco	32	27 Anderson, 1 M.Moreno (Madrid), 1 Alinari
14	113	3376	3538	Hammershoi	1	/
14	113	3377	3539	Haug	1	/
14	113	2515	2677	Hals Franz (il soggetto non è indicato sulla cartella)	13	11 stampe W.Spemann, 2 Alinari
14	113	2482	2644	Guy François	4	/
14	113	1479	1641	Guido da Como	3	3 Alinari
14	113	3759	3921	Guido da Siena	13 + 7 doppioni	6 Anderson, 4 Alinari, 1 Brogi
14	113	2481	2643	Hackaert Jan	1	tavola W.Spemann
14	113	2878	3040	Guttuso Renato	26	19 Foto Giacomelli (Venezia), 7 Fotofast (Bologna)
14	114	2602	2764	Tagliasacchi	1	Anderson
14	114	2924	3086	Tadolini	1	Anderson
14	114	1172	1330	Talenti Simone	3	/

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
14	114	4405	4567	Tamaroccio	5	5 Poppi (Bologna)
14	114	1170	1328	Tamagnini	2	1 tavola W.Spemann
14	114	4406	4568	Tamagni Vincenzo	11	5 Alinari, 1 Brogi, 1 W.Gernsheim (Londra)
14	114	4407	4569	Tallone Cesare	1	Anderson
14	114	/	/	Tamburi Orfeo	1	Studi Fotofast (Bologna)
14	114	2817	2979	Tamayo	14	Le foto sono all'interno di una busta in cui è presente l'intestazione "Fotografia Giacomelli (Venezia)"
14	114	4551	4389	Sustris Friedrich	1	/
14	114	/	/	Tamburi Orfeo	1	Studi Fotofast (Bologna)
14	114	2604	2766	Sustermans	55	17 Brogi, 8 Alinari, 20 Anderson, 1 Glauco Lombardi
14	114	4409	4571	Taddeo di Bartolo	52 + 6 doppioni	20 Anderson, 17 Alinari, 9 Lombardi (Siena), 1 Brogi
14	114	4408	4570	Tacconi Francesco	7	1 Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo), 1 Hanfstaengl (Londra), 1 C.Naya (Venezia), 2 Alinari
14	114	2603	2765	Sweerts M.	1	/
14	114	2827	2989	Sutherland	5	5 Foto Ferruzzi (Venezia)
14	114	1173	1331	Tacca Ferdinando	4	3 Alinari, 1 Brogi
14	114	2925	3087	Tabacchetti	1 + 1 doppione	Alinari
14	114	4550	4388	Szoldatics G.	1	Anderson
14	114	1171	1329	Tacca Pietro	34 + 11 doppioni	9 Brogi, 18 Alinari, 2 Anderson, 1 tavola W.Spemann, 1 Benvenuto Bandieri (Modena)
14	114	2820	2982	Tanguy	2	2 Foto Ferruzzi (Venezia)
14	114	4404	4566	Tanzio da Varallo	2	1 Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo)
14	114	4403	4565	Taraschi Giulio e Giovanni	4	4 R.Fotografia Cav.Uff.Umberto Orlandini (Modena)
14	114	/	/	Veronese Paolo (soggetti mitologici, allegorici, storici)	61 + 19 doppioni	3 Brogi, 14 Alinari, 22 Anderson, 4 Hanfstaengl (Monaco), 2 Foto Cav.Fiorentini (Venezia), 1 Foto Giacomelli (Venezia), 4 C.Naya (Venezia), 2 Osvaldo Bohm (Venezia), 2 tavole W.Spemann, 1 V.J.Lowy (Vienna)
14	114	/	/	Veronesiani e scuola del Veronese	64 + 8 doppioni	1 V.J.Lowy (Vienna), 3 Osvaldo Bohm (Venezia), 8 Anderson, 3 J.E.Bulloz (Parigi), 6 Brogi, 1 Giraudon (Parigi), 1 F.Serra (Barcellona), 1 Spink & Son (Londra), 5 Hanfstaengl (Monaco), 3 C.Naya (Venezia), 1 V.A.Bruckmann (Monaco), 1 Kunstverlag Wolftrum (Vienna)
14	114	/	/	Veronese Paolo e collaboratori	9 + 6 doppioni	3 Cav.Fiorentini (Venezia), 1 Anderson, 2 Alinari, 1 C.Naya (Venezia)
14	114	/	/	Veronese Paolo (soggetti sacri I)	85 + 44 doppioni	1 Cav.M.Sansoni (Firenze), 12 Brogi, 2 J.E.Bulloz, 14 Alinari, 3 Naya (Venezia), 20 Anderson, 2 V.L.Lowy (Vienna), 5 Hanfstaengl (Monaco), 1 Dino Zani (Milano), 1 F.Bruckmann (Monaco)
14	114	/	/	Veronese Paolo (soggetti sacri II)	78	10 Anderson, 1 Dorna (Parigi), 1 Naya, 7 Brogi, 18 Alinari, 1 Hanfstaengl (Monaco), 1 V.J.Lowy (Vienna), 15 Foto Cav.Fiorentini (Venezia), 1 Cav.Mario Sansoni (Firenze), 2 Dino Zani & C. (Milano), 1 Kunstverlag Wolftrum (Vienna)
14	115	3651	3813	Gentile da Fabriano	51 + 2 doppioni	14 Alinari, 5 Brogi, 4 Anderson, 1 V.Jacquier
14	115	3364	3526	Gherardini	3	1 Kunstverlag Wolftrum (Vienna)
14	115	2454	2616	Ghezzi	1	/
14	115	1665	1827	Ghezzi	1	/

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
14	115	3634	3796	Gainsborough	18	4 Anderson, 2 Braun, Clément & Cie. (Dornach, Parigi, New York), 1 tavola W.Spemann
14	115	1407	1565	Gambello Vittor	2	2 Alinari
14	115	1667	1829	Garofolo	2	1 W.Gernsheim (Londra)
14	115	1668	1830	Gandolfi Ubaldo	3	/
14	115	1406	1564	Gano Senese	2 + 2 doppioni	1 Fotografia Lombardi (Siena)
14	115	2463	2625	Garbieri Lorenzo	2	1 Alinari
14	115	3361	3523	Géricault	1	Braun, Clément, & Cie. (Dornach, Parigi, New York)
14	115	/	/	Gandolfi Mauro	1	Croci
14	115	3653	3815	Gessi Francesco	13	2 Anderson, 11 Croci
14	115	3363	3525	Gherardesca da Siena	1	Alinari
14	115	3362	3524	Gesellschaft	1	tavola W.Spemann
14	115	3642	3804	Gandolfino	5	4 Alinari
14	115	1669	1831	Gandolfi Gaetano	3	1 Foto Villani (Bologna), 1 W.Gernsheim (Londra)
14	115	2462	2624	Gargiulo	4	/
14	115	3644	3806	Garofalo	65 + 6 doppioni	21 Anderson, 2 Brogi, 6 Alinari, 1 Sansoni e Nesti (Firenze), 7 Hanfstaengl (Monaco), 1 F.Bruckmann (Monaco), 2 Cav.Mario Sansoni (Firenze), 1 Ernst Arnold/ Kunsthandlung (Dresda), 1 Cav.Pietro Fiorentini (Venezia), 1 Frederick O.Bemm / Photographer / Art Institute (Chicago)
14	115	3655	3817	Ghiberti (Porta del Paradiso)	55	7 Alinari, 1 tavola W.Spemann, 16 Brogi
14	115	2456	2618	Gherardi	52 + 9 doppioni	8 Alinari, 11 Brogi, 1 Corrado Ricci
14	115	3645	3807	Garofalo (affreschi nel Palazzo Costabili a Ferrara)	71 + 25 doppioni	2 Anderson
14	115	2455	2617	Gherardo delle Notti	24	6 Anderson, 1 Cav. Mario Sansoni (Firenze), 1 Alinari, 1 Brogi
14	115	3228	3390	Garofalo (scuola e seguaci)	9	2 Anderson
14	115	1671	1833	Gambara Lattanzio	1	Anderson
14	115	3670	3802	Gandino del Grano	3	1 Alinari, 2 Anderson
14	115	3641	3803	Gandino Antonio	2	Croci
14	116	3659	3821	Ghirlandaio Domenico	117	29 Anderson, 45 Alinari, 18 Brogi, 1 G.Giani (Firenze)
14	116	1125	1283	Giovanni Gaggini	2	1 Alinari
14	116	3611	3833	Ghislandi Vittore (Fra Galgario)	10	4 Anderson, 2 Alinari, 1 tavola W.Spemann
14	116	/	/	(l) Gagini	88 + 5 doppioni	6 Brogi, 20 Alinari
14	116	3664	3826	Giambattista da Averara	1	Istituto Italiano d'Arti grafiche (Bergamo)
14	116	3668	3830	Giacomo di Mino del Pellicciaio	1	Alinari
14	116	1403	1561	Giacomelli Tarquinio e Paolo	2	Alinari
14	116	/	/	Gaddi Agnolo	41 + 6 doppioni	18 Alinari, 2 Anderson, 2 Hanfstaengl (Londra), 18 Brogi
14	116	1692	1854	Gaddi, scuola	3	/
14	116	3565	3818	Ghiberti Lorenzo (e scuola)	52	5 Brogi, 19 Alinari, 4 Anderson, 1 tavola W.Spemann (Berlino)
14	116	3660	3822	Ghirlandaio David	27 + 6 doppioni	7 Anderson, 17 Alinari, 2 Brogi
14	116	3636	3798	Gambara Lattanzio	11	1 Brogi, 1 Cav.Pietro Fiorentini (Venezia), 6 Croci
14	116	/	/	Galli G.M.	1	Croci
14	116	3357	3519	Gagliardi Pietro	5	/
14	116	3670	3832	Ghissi Francescuccio	3	1 Anderson
14	116	1126	1284	Gagini Antonello	2	/
14	116	1664	1826	Ghirlandaio Domenico	19	4 Anderson, 2 J.E.Bulloz (Parigi), 1 Fotoinc.Danesi (Roma), 2 W.Gernsheim (Londra), 2 Alinari
14	116	3661	3893	Ridolfo del Ghirlandaio	49	14 Alinari, 20 Anderson, 2 Danesi (Roma), 2 Hanfstaengl (Monaco), 8 Brogi
14	116	3638	3800	Galegos	10	Anderson
14	116	3633	3795	Galli Francesco	1	Croci
14	116	1123	1281	Galilei Alessandro	9	1 Alinari, 1 Anderson
14	116	3635	3797	Galasso	1	tavola W.Spemann
14	116	1124	1282	Galanti	1	/
14	116	1663	1825	Ghirlandaio (scuola)	7	3 W.Gernsheim (Londra)

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
14	116	3654	3816	Ghirlandaio Michele di Ridolfo	5 + 1 doppione	4 Alinari, 1 Anderson
14	116	2464	2626	Gallina Lodovico	13	13 Tomaso Filippi (Venezia)
14	116	1662	1824	Ghirlandaio David	4	2 W. Gernsheim (Londra)
14	117	2466	2628	Gentileschi Orazio	13 + 3 doppioni	3 Anderson, 3 Alinari
14	117	2460	2622	Gennari Benedetto	3	3 Enea Croci (Bologna)
14	117	1121	1279	Genga Girolamo	15	2 Istituto Italiano d'Arti grafiche (Bergamo), 11 Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona), 2 Alinari
14	117	2457	2619	Gentileschi Artemisia	7	3 Anderson
14	117	3658	3820	Gerini Niccolò di Pietro	28	13 Alinari, 3 Anderson, 1 G. Bencini (Firenze), 2 E. Interguglielmi (Palermo)
14	117	3637	3799	Gatti Saturnino	18	/
14	117	2459	2621	Gennari G. B.	4	1 Croci, 1 Alinari
14	117	3359	3521	Genelli	1	/
14	117	3716	3878	Giovanni da Bologna	5	1 Achille Villani (Bologna)
14	117	3717	3879	Giovanni da Asolo	2	1 Anderson, 1 Tomaso Filippi (Venezia)
14	117	3691	3853	Giovanni d'Agostino	4 + 3 doppioni	2 Alinari, 1 Anderson
14	117	2461	2623	Garzi Luigi	5	
14	117	4557	4395	Strigel Bernardo	5	4 Anderson, 1 tavola W. Spemann
14	117	1122	1280	Gasperino d'Antonio e Leone di Matteo	2	Alinari
14	117	3360	3522	Gérard	1	tavola W. Spemann
14	117	2966	3128	Gemito Vincenzo	3	1 Anderson
14	117	3689	3851	Giovanni da Bisson	3 + 1 doppione	3 Alinari
14	117	3648	3810	Gatti Gervasio	9	7 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
14	117	1154	1312	Susini Antonio	3	1 Alinari, 1 Brogi
14	117	1404	1562	Gerardo di Mainardo	1	/
14	117	2605	2767	Strozzi Bernardo	22	10 Alinari, 2 Anderson, 1 Hanfstaengl (Monaco), 1 Brogi, 1 V. A. Bruckmann (Monaco), 1 V. J. Lowy (Vienna)
14	117	/	/	Gasperi P. P.	1	Anderson
14	117	/	/	Subleyras	1	Photo G. Franceschi
14	117	3650	3812	Gertgen Tot Sint Jans	7	tavole W. Spemann
14	117	/	/	Veronese Paolo e Scuola (Disegni)	21 + 2 doppioni	3 Donald Macbeth (Londra), 1 A. C. Cooper, fine art photographer (Londra), 1 A. Giraudon (Parigi), 3 Anderson, 2 J. E. Bulloz (Parigi), 3 Alinari, 1 W. Gernsheim (Londra), 1 Gigi Bassani (Milano)
14	117	/	/	Veronese Paolo (ritratti)	19 + 6 doppioni	2 G. Brogi, 3 Anderson, 2 A. C. Cooper, fine art photographer (Londra), 1 Bern. F. Eilers (Amsterdam), 2 Alinari, 1 Cav. Mario Sansoni (Firenze)
14	117	4552	4390	Strozzi Zanobi	1	/
14	117	2826	2988	Stradone	4	3 Foto Giacomelli (Venezia), 1 Studi Fotofast (Bologna)
14	117	3646	3808	Gaspare d'Agostino	1	Anderson
14	117	3708	3870	Giovanni da Nola	50	17 Anderson, 16 Alinari
14	117	1377	1535	Giovanni da Padova detto il Dentone	1	Alinari
14	117	2426	2588	Gatti Bernardino detto il Sojaro	42 + 4 doppioni	5 Anderson, 23 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 6 Alinari, 2 G. Negri (Cremona), 1 Cav. Mario Sansoni (Firenze), 1 Studio fotografico Prof. G. Milani (Piacenza)
14	117	1250	1408	Giov. Antonio da Brescia	7	1 Arthur E. Smith (Londra)
14	117	3712	3874	Giovanni da Pisa	15	/
14	117	1666	1828	Genga Girolamo	1	W. Gernsheim (Londra)
14	117	3643	3805	Genga Girolamo	17 + 3 doppioni	6 Anderson, 7 Alinari, 1 Fotografia Lombardi (Siena), 1 tavola W. Spemann, 1 Jul. Manias & Cie. (Strasburgo)
14	117	3649	3811	Gavazzi Giovanni Giacomo	1	Cav. Mario Sansoni (Firenze)
14	117	3358	3520	Gebhardt	1	tavola W. Spemann
14	118	3416	3578	Mitens Daniele	2	Anderson
14	118	2533	2695	Mignard Pietro	6	1 Giraudon (Parigi), 2 Brogi, 2 Alinari, 1 Franz Hanfstaengl (Monaco)
14	118	2410	3572	Miel Jan	1	Anderson
14	118	3413	3575	Milesi Alessandro	1	Anderson

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
14	118	4011	4173	Miretto	4	3 Alinari
14	118	4012	4174	Miraqlietti	1 + 1 doppione	J.Gilletta
14	118	1444	1606	Minio Tiziano	3	/
14	118	1165	1323	Minio Tiziano	15	2 Osvaldo Bohm (Venezia)
14	118	3680	3842	Giotto (Padova)	122	53 Anderson, 50 Alinari, 1 tavola W.Spemann
14	118	3678	3840	Giotto (Padova) (doppioni)	57	
14	118	3679	3841	Giotto (opere varie)	63 + 1 doppione	3 tavole W.Spemann, 17 Brogi, 12 Alinari, 10 Anderson, 1 Croci (Bologna)
14	118	3632	3794	Gaddi Taddeo	72 + 10 doppioni	48 Alinari, 8 Brogi, 1 Anderson, 1 Hanfstaengl (Monaco)
14	118	/	/	Migneco	2	Studi Fotofast (Bologna)
14	118	2857	3019	Mirò	2	Foto Ferruzzi (Venezia)
14	118	3414	3576	Millais	4	2 Anderson, 1 Brogi
14	118	3415	3577	Millet Giovanni Francesco	8	3 Alinari, 3 Braun, Clément & Cie. (Dornach, Parigi, New York)
14	118	3411	3573	Mieris Giovanni	1	Studi fotografici riuniti artistico-industriali S.F.R.A.I./ di Gigi Bassani-Crimella-Castagneri-Zani (Milano)
14	118	/	/	Minsa Andrea del	1	Brogi
14	118	1753	1975	Mini Antonio	2	W.Gernsheim (Londra)
14	118	3412	3574	Milde C.J.	1	/
14	118	1445	1607	Minelli Giovanni	10	5 Alinari, 3 Anderson
14	118	1446	1608	Minelli Anotnio	1	Alinari
14	119	4610	4772	Veneti del XVI sec	40 + 1 doppione	4 Brogi, 6 Anderson, 1 Cav.Pietro Fiorentini (Venezia), 2 Cav.Mario Sansoni (Firenze), 2 Alinari, 4 F.Croci (Bologna), 1 Kunstverlag Wolfrum (Vienna)
14	119	1650	1812	Scuola Veneta del XVIII sec	6 + 2 doppioni	/
14	119	4543	4381	Stefano dall'Arzere	39	38 Cav.Pietro Fiorentini (Venezia)
14	119	/	/	Velazquez D. (I)	50 + 17 doppioni	33 Anderson, 1 Alinari, 1 Hauser y Menet (Madrid)
14	119	1155	1313	Stoporone Cristoforo	1	/
14	119	/	/	Veneti del XVIII sec	2	1 Cav.Mario Sansoni (Firenze)
14	119	/	/	Velazquez D. - Ritratti (II)	44	29 Anderson, 4 Brogi, 4 Alinari
14	119	/	/	Michelozzo	14	9 Alinari, 3 Brogi
14	119	/	/	Veneziano Domenico	6 + 2 doppioni	3 Anderson, 1 Alinari, 1 Hanfstaengl (Londra)
14	119			Veronesiani falsi ?	2 + 9 doppioni	/
14	119	4018	4180	Michele di Ridolfo del Ghirlandaio (Michele Tosini)	4	1 Anderson, 1 Alinari, 1 Brogi
14	119	3105	/	Terbrugghen H.	1	Anderson
14	119	4016	4178	Di Matteo Michele	4	1 Anderson
14	119	2599	2761	Terborg Gherardo	15	4 Alinari, 3 Anderson, 3 tavole W.Spemann, 3 Franz Hanfstaengl (Monaco)
14	119	4502	4340	Terragni	84	/
14	119	238	396	Stomer M.	14	1 Anderson
14	119	/	/	Da Zevio Stefano	22	4 Anderson, 3 Alinari, 1 Croci, 10 R.Lotze (Verona)
14	119	3998	4160	Michelozzo	31 + 2 doppioni	23 Brogi, 6 Alinari
14	119	4017	4179	Michelino da Besozzo	2	/
14	119	/	/	Scuola Veneta del XV secolo	2 + 1 doppione	/
14	119	4540	4378	Stella da Fermo	2	/
14	119	1651	1831	Scuola veneta (XVII sec)	5	4 W.Gernsheim (Londra)
14	119	/	/	Veit	1	/
14	119	1153	1311	Veit Stoss	3	1 Brogi
14	119	4557	4719	Vela Vincenzo	4	2 Alinari
14	119	4553	/	Veneti del XV secolo	30 + 1 doppione	3 Anderson, 5 Alinari, 1 O.Bohm (Venezia), 1 Croci, 1 Cav.P.Fiorentini (Venezia), 1 J.E.Bullos (Parigi), 1 Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo), 1 Foto Zani (Milano)
14	119	2640	2802	Veneti del XVII secolo	3	1 Cesare Faraglia (Roma)
14	119	1652	1814	Scuola Veneta del XVI secolo	8	2 Paul Frankenhein (Vienna), 1 Alinari
14	119	4397	4559	Terenzi	1	Dott.Cav.A.Ceccato (Ancona)
14	119	4554	4392	Stradano Giovanni	10	4 Alinari, 6 Brogi
14	119	4555	4393	Stevens	1	tavola W.Spemann
14	119	2926	3088	Stockamer Baldassarre	2	/
14	119	4555	4717	Vendri Andrea	3 + 1 doppione	1 Anderson

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
14	119	2607	2769	Stern Ignazio	1	/
14	120	2600	2762	Testa Pietro	5	1 Anderson, 1 W.Gernsheim (Londra)
14	120	/	/	Tintoretto Domenico	56 + 8 doppioni	37 Cav.Pietro Fiorentini (Venezia), 4 Alinari, 2 Brogi, 6 Anderson, 2 F.Bruckmann (Monaco), 3 Hanfstaengl (Monaco), 2 C.Naya (Venezia)
14	120	4402	4565	Tavarone Lazzaro	8	/
14	120	/	/	Taurino Riccardo	1	Alinari
14	120	/	/	Tintoretto (scuola, incerta attribuzione, falsi, tintoretteschi)	28 + 11 doppioni	1 O.Bohm (Venezia), 1 Croci, 3 J.E.Bullos (Parigi), 3 J.Roig (Madrid), 1 Brogi, 1 Anderson, 1 Dr.Benedict & Co. (Berlino), 2 W.Gernesheim (Londra)
14	120	/	/	Tiepolo G.B. (falsi, copie, derivazioni)	13	1 Anderson
14	120	2922	3084	Thorvaldsen Bertel	14	10 Anderson
14	120	4412	4574	Thaulow	1	/
14	120	4411	4573	Thoma	3	Franz Hanfstaengl (Monaco)
14	120	/	/	Pisa, Battistero: altare e fonte battesimale	0	/
14	120	1166	1324	Tino da Camaino	9	4 Alinari
14	120	1168	1326	Terilli Francesco	5	4 Cav.P.Fiorentini (Venezia), 1 Anderson
14	120	4410	4572	Tinti Gianbattista	4 + 1 doppione	1 Foto Pisseri (Parma)
14	120	2596	2758	Tinelli Tiberio	3 + 1 doppione	2 Alinari, 1 Brogi
14	120	4423	4584	Tifernate Francesco da Castello	3 + 2 doppioni	1 Anderson, 1 Alinari
14	120	4415	4577	Tiberio d'Assisi	9 + 3 doppioni	1 Anderson, 4 Alinari
14	120	2597	2759	Tarini A.	21	8 Croci, 10 Alinari, 1 Brogi
14	120	4466	4562	Tedeschi del XV sec	8	2 Anderson, 1 Cav.P.Fiorentini (Venezia), 1 Alinari
14	120	4398	4560	Caselli Cristoforo detto il Temperello	8	2 Alinari, 1 Anderson
14	120	4413	4575	Thomas e Figuera	4	/
14	120	4401	4563	Tedeschi	1	Anderson
14	120	/	/	Tavella Carlo Antonio	1	/
14	120	/	/	Tavella Carlo Antonio	1	Stabilimento Fotografico industriale R.Gasparini (Genova)
14	120	/	/	Tintoretto Jacopo e Domenico (collaborazione)	10 + 1 doppione	4 Croci, 2 Anderson
14	120	/	/	Tintoretto Jacopo (Venezia, Accademia, Scuola di San Rocco)	49	36 Anderson, 6 Cav.P.Fiorentini (Venezia), 2 Alinari, 1 C.Naya (Venezia)
14	120	/	/	Tintoretto Jacopo (opere fuori Venezia)	131 + 17 doppioni	17 W.Gernsheim (Londra), 22 Anderson, 6 F.Hanfstaengl (Monaco), 1 T-F.Geoghegan (Dublino), 1 C.Naya (Venezia), 4 Brogi, 1 Croci, 3 J.Roig (Madrid), 2 Bern F. Eilers (Amsterdam), 11 Alinari, 9 Cav.P.Fiorentini (Venezia), 1 Gesellschaft (Berlino), 1 W.A.Mansell & Co. (Londra), 1 V.J.Lowy (Vienna), 1 A.C.Cooper, fine art photographer (Londra), 1 M.Moreno (Madrid), 1 Bressanini (Verona), 3 J.E.Bullos (Parigi), 1 Kunstverlag Wolfrum (Vienna), 1 Paul Cassirer (Berlino), 2 V.A.Bruckmann (Monaco)
14	120	3455	3617	copia del Taschi dalla Cupola del Duoma	51	Anderson
14	120	4553	4391	Tassi A.	5	Foto A.Villani (Bologna)
14	121	/	/	Tiziano (sogg.profani)	50 + 12 doppioni	27 Anderson, 3 F.Hanfstaengl (Monaco), 8 Brogi, 3 Alinari, 2 Donald Macbeth (Londra), 1 V.J.Lowy (Vienna), 1 Ferruzzi (Venezia)

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
14	121	/	/	Tiepolo G.B.	147 + 11 doppioni	16 Alinari, 1 A.C.Cooper fine art photographer (Londra), 29 Anderson, 9 O.Böhm (Venezia), 3 Brogi, 16 Foto Pignat (Udine), 6 Cav.Pietro Fiorentini (Venezia), 6 K.Gundermann (Wüzburg), 1 W.Gernsheim (Londra), 1 Cav.Mario Sansoni (Firenze), 1 Hanfstaengl (Monaco), 1 Kunstverlag Wolfrum (Vienna), 1 C.Naya (Venezia)
14	121	1169	1327	Tenerello Antonio	2	Anderson
14	121	/	/	Trasversi Gaspare	1	J.E.Bulloz (Parigi)
14	121	/	/	Treccani	1	Fotofast (Bologna)
14	121	2601	2763	Teniers	16	5 Anderson, 1 tavola W.Spemann, 1 G.Brogi
14	121	2923	3085	Tenerani P.	1	Anderson
14	121	2653	2797	Tournier	3	
14	121	2819	2981	Tosi Arturo	18	12 Foto Giacomelli (Venezia)
14	121	4504	4666	Torbido Francesco	6	3 Anderson
14	121	2636	2798	Torreggiani Bartol.	2 + 2 doppioni	Anderson
14	121	1162	1320	Torrigiani Pietro	1	tavola W.Spemann (Berlino)
14	121	4058	4670	Tortelli Giuseppe	1	Cav.Mario Sansoni (Firenze)
14	121	4507	4669	Toscani dei secoli XIV e XV	24 + 1 doppione	6 Alinari, 3 Brogi, 2 Croci, 2 Anderson, 1 G.Bencini (Firenze)
14	121	4558	4396	Teniers David	5	1 Anderson
14	121	4434	4596	Tito Ettore	3	1 C.Naya (Venezia), 1Anderson
14	121	4435	4597	Titi Tiberio	2 + 1 doppione	1 Anderson, 2 Alinari
14	121	/	/	Torriti Jacopo	3 + 4 doppioni	1 Alinari
14	121	/	/	Triga	1	/
14	121	/	/	Turino Giovanni	1	Alinari
14	121	/	/	Tommaso di Stefano	1	W.Gernsheim (Londra)
14	121	/	/	Tomme Luca	1	Alinari
14	121	/	/	Traini Francesco	4 + 1 doppione	Anderson
14	121	1164	1322	Tommaso da Lugano	3	2 Cav.Pietro Fiorentini (Venezia)
14	121	4505	4667	Tommasi Girolamo	1	Cav.Mario Sansoni (Firenze)
14	121	1637	1799	Toma Gioacchino	2	1 Anderson, 1 Foto Giacomelli (Venezia)
14	121	1161	1319	Turino di Sano (e aiuti)	4 + 3 doppioni	1 Anderson, 3 Alinari
14	121	4506	4668	Trentini del XV sec	2	/
14	121	/	/	Trippel Alexander	1	W.Spemann
14	121	2921	3083	Trentacoste	8	C.Naya (Venezia)

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Giuditta	1	/
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Testa di S. Giovannino	1	/
15	94	/	/	Botticelli Sandro, S. Paolo	1	Anderson
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Madonna col bambino e angelo	1	Henry Dixon & Son (Londra)
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Madonna col bambino e angelo	1	Thomas E. Marr
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Comunione di S. Gerolamo	1	/
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Adorazione dei Magi	1	/
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Pallade	1	Alinari
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Madonna Annunziata	1	/
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Arcangelo Gabriele Annunziante	1	/
15	94	/	/	Botticelli Sandro, S. Eleuterio Papa	1	Alinari
15	94	/	/	Botticelli Sandro, S. Evaristo Papa	1	Anderson
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Inferno, pianta)	1	/
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Inferno, C.8-10-12-13-22-23)	6	/
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Inferno, C.1)	1	/
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Inferno, C.8)	1	/
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Inferno, C.9)	1	/
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Inferno, C.10)	1	/
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Madonna con bambino	1	/
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Ritratto Virile	1	/
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Orazione nell'orto	1	/
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Ritratto Muliebre	1	Anderson
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Ritratto Virile	1	Alinari
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Adorazione dei Magi	1	Anderson
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Adorazione dei Magi	1	Anderson
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Madonna col bambino e angelo	1	Anderson
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Natività Mistica	1	/
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Nudo Maschile	1	/
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Madonna col bambino due angeli	1	/
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Storia di S. Zanobi	1	Alinari
15	94	/	/	Botticelli Sandro, S. Sebastiano	1	Photographische Gesellschaft (Berlin)
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Madonna con bambino in trono, SS. Giov. Battista e Evangelista	1	/
15	94	/	/	Botticelli Sandro, La Trinità, Santi, Tobio e l'Angelo	1	William E. Gray
15	94	/	/	Botticelli Sandro, S. Marcellino papa	1	Anderson
15	94	/	/	Botticelli Sandro, S. Cornelio papa	1	Anderson
15	94	/	/	Botticelli Sandro, S. Lucio I papa	1	Anderson
15	94	/	/	Botticelli Sandro, S. Stefano I papa	1	Anderson
15	94	/	/	Botticelli Sandro, S. Telesforo papa	1	Anderson
15	94	/	/	Botticelli Sandro, S. Sotero papa	1	Anderson
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Crocifissione Simbolica	1	/
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Crocifissione Simbolica	1	G. W. Hartig photographs (N. Y.)
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Gruppo di teste virili	1	Alinari
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Venere offre doni a una giovane accompagnata dalle grazie	1	Alinari
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Venere offre doni a una giovane accompagnata dalle grazie	1	Alinari
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Venere offre doni a una giovane accompagnata dalle grazie	1	/
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Venere offre doni a una giovane accompagnata dalle grazie	1	/

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Venere offre doni a una giovane accompagnata dalle grazie	1	/
15	94	/	/	Botticelli Sandro, SS. Eleuterio e Aniceto papi	1	Anderson
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Prove di Cristo	1	Anderson
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Ritratto di S. Riario	1	Anderson
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Testa Virile	1	Anderson
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Testa Virile	1	Anderson
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Testa di giovane	1	Anderson
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Teste Virili	1	/
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Testa di giovane	1	Alinari
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Punizione dei ribelli	1	Alinari
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Giovane dinnanzi al consesso delle arti	1	Alinari
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Giovane dinnanzi al consesso delle arti	1	Alinari
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Giovane dinnanzi al consesso delle arti	1	Alinari
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Giovane dinnanzi al consesso delle arti	1	Alinari
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Giovane dinnanzi al consesso delle arti	1	Alinari
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Giovane dinnanzi al consesso delle arti	1	Alinari
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Madonna col bambino	1	Alinari
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Ritratto di giovane	1	Photo Giraudon (Parigi)
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Ritratto di giovane	1	/
15	94	/	/	Botticelli Sandro, Madonna col bambino e cinque angeli	1	Alinari
15	94	/	/	Botticelli Sandro, S. Tommaso d'Aquino	1	/
15	94	/	/	Botticelli Scuola (doppioni)	8	/
15	94	/	/	Botticelli Sandro	1	Anderson
15	94	/	/	Bracci Pietro	1	Alinari
15	94	1105	1263	Bramante	110 + 20 doppioni	19 Alinari, 13 Anderson, 9 Cav. Gigi Bassani, 3 Brogi, 1 M. Castagneri, 1 A. Baravalli
15	94	/	/	Bracci Filippo	1	Alinari
15	94	/	/	Boudewins	1	Anderson
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Inferno C 32)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Inferno C33)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Inferno C 34)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Inferno Lucifero)	1	/
15	95	/	/	Bresciana, Scuola	1	/
15	95	/	/	Breenberg Bartolomeo	1	Anderson
15	95	/	/	Breeklenkam	1	Anderson
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Purgatorio C 4)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Purgatorio C 5)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Purgatorio C 6)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Purgatorio C 7)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Purgatorio C 8)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Purgatorio C 9)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Purgatorio C 10)	1	/
15	95	/	/	Brea Ludovico	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Inferno C 30)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Inferno C 15)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Inferno C 17)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Inferno C 18)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Inferno C 19)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Paradiso C 6)	1	/

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Paradiso C 7)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Paradiso C 8)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Paradiso C 9)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Paradiso C 10)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Paradiso C 11)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Paradiso C 12)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Paradiso C 14)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Paradiso C 15)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Paradiso C 4)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Paradiso C 3)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Paradiso C 15, 22, 28,30)	4	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Paradiso C 1,2,3,4,5,6,10,13)	8	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Paradiso C 5)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Inferno C 20)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Inferno C 24)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Inferno C 26)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Inferno C 27)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Inferno C 28)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Inferno C 29)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Inferno C 31)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Purgatorio C 21)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Purgatorio C 20)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Purgatorio C 19)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Purgatorio C 18)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Purgatorio C 9,10,13,26,29,30,33)	7	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Purgatorio C 1)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Purgatorio C 2)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Purgatorio C 3)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Paradiso C 16)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Paradiso C 17)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Paradiso C 18)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Purgatorio C 17)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Purgatorio C 33)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Purgatorio C 32)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Purgatorio C 31)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Purgatorio C 30)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Purgatorio C 29)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Purgatorio C 28)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Purgatorio C 27)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Purgatorio C 25)	1	/

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Purgatorio C 24)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Purgatorio C 23)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Purgatorio C 22)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Purgatorio C 21)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Purgatorio C 11)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Purgatorio C 12)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Purgatorio C 13)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Purgatorio C 14)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Purgatorio C 15)	1	/
15	95	/	/	Botticelli Sandro, Divina Commedia (Purgatorio C 16)	1	/
15	95	4678	4840	Roma Scultura, Andrea Bregno	30	9 Anderson, 1 R. Moscioni (Roma), 15 Alinari, 1 Fotografia Artistica Pompeo Sansaini (Roma),
15	95	2892?	3054	Breddo Gastone	8	Foto Giacomelli
15	95	3152	3314	Dierick Bouts	3	tavole W. Spemann
15	95	2390	2552	Francois Boucher	4	3 Alinari
15	95	2391	2553	Botner	1	tavola W. Spemann
15	95	2388	2550	Giac. Brandi	11	3 R. Moscioni (Roma)
15	95	3148	3310	Bramantino	47 + 9 doppioni	4 Anderson, 1 fotoincisione Von Frankenstein (Vienna), 3 Alinari, 1 Brogi
15	95	4206	4368	Pseudo Bramantino	3	/
15	95	3153	3315	Botticini	9	2 Alinari, 2 Danesi (Roma), 1 Anderson, 1 Bulloz (Parigi)
15	95	2911	3073	Braque	27	Foto Ferruzzi
15	95	3143	3305	Andrea Del Brescianino	15 + 11 doppioni	6 Anderson, 2 Lombardi, 1 Alinari
15	96	/	/	Buono Silvestro	1	/
15	96	/	/	Bueghel il giovane	1	/
15	96	2383	2545	Adriaen Brouwer	4	3 Anderson, 1 tavola W. Spemann
15	96	3162	3324	Domenico Brusasorci	9 + 3 doppioni	1 Anderson, 2 Collez Lotze
15	96	3161	3323	Brusasorci Felice	14 + 6 doppioni	3 Collez Lotze, 2 Alinari, 1 Cav. Mario Sansoni (Firenze), 1 Anderson
15	96	3165	3327	Bruyn	2	tavole W. Spemann
15	96	2876	3038	Gleizer	1	Foto Ferruzzi
15	96	3368	3530	Glauber	1	/
15	96	3167	3329	Brown	2	tavole W. Spemann
15	96	2386	2548	Jan Bueghel il vecchio	8	5 Anderson, 2 Alinari
15	96	2385	2547	Pietro Bueghel il vecchio	12	2 Brogi, 2 Anderson, 7 tavola W. Spemann
15	96	3163	3325	Brunelleschi Filippo	46 + 1 doppione	22 Alinari, 17 G. Brogi
15	96	3164	3326	Filippo Brunelleschi	4	3 Alinari, 1 tavola W. Spemann
15	96	3160	3322	Giuliano Bugiardini	21 + 8 doppioni	4 Alinari, 1 Brogi, 10 Anderson, 1 J. E. Bulloz (Parigi)
15	96	3156	3318	Bernardo Buontalenti	12	4 Brogi
15	96	/	/	Bonaiuti Andrea	1	Alinari
15	96	/	/	Pittore fiammingo, Madonna con bambino ?	1	V. A. Bruckmann (Monaco)
15	96	/	/	Giusto di Gand	4	4 Anderson
15	96	1101	1259	Bernardo Buontalenti	65 + 14 doppioni	32 Brogi, 12 Alinari, 1 Anderson, 2 Ed. Croci
15	96	3144	3306	P. Bril	3	Foto A. Villani & figli (Bologna)
15	96	3158	3320	Buonconsiglio	6	1 Tomaso Filippi, 1 C. Naya (Venezia)
15	96	4180	4342	Brina Francesco	2	1 Brogi
15	96	3169	3331	Bronzino	4	1 Brogi, 1 W. Gernsheim (Londra)
15	96	3170	3332	Angelo Tori detto il Bronzino (ritratti)	60 + 15 doppioni	22 Alinari, 4 G. Brogi, 15 Anderson, 1 J. Lowy (Vienna), 1 Brogi, 1 Portugal (Madrid), 1 V. A. Bruckmann (Monaco), 1 T. E. Marr, 4 tavole W. Spemann, 1 Murray K. Keyes (New York)

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
15	96	3168	3330	Bronzino (soggetti vari)	23 + 4 doppioni	6 Alinari, 1 Foto G. Bencini (Firenze), 8 Brogi, 2 Anderson, 2 G. Brogi, 2 Hanfstaengl (Monaco),
15	96	3725	3887	Giusto de Menabuoi	30 + 5 doppioni	23 Alinari
15	96	3737	3899	Giuliano da Rimini	3	/
15	96	3724	3886	Giusto di Gand	48	8 Anderson, 6 Alinari, 1 Fotografia Fabbri
15	97	3589	3751	Francesco di Giorgio Martini	70 + 10 doppioni	4 Fotografia Lombardi (Siena), 6 Alinari, 7 Anderson, 2 Brogi, 1 tavola W. Spemann, 1 O. Bohm (Venezia)
15	97	4734	4896	Fontainebleau	2	/
15	97	3611	3773	Fogolino Marcello	18 + 2 doppioni	5 Alinari, 4 Tomaso Filippi (Venezia), 2 Anderson, 1 Collez. Lotze
15	97	3248	3410	Pietro Cavallini, Roma	9 + 1 doppione	1 Fotografia Gargioli, 4 Alinari
15	97	3190	3352	Cavedoni Giacomo	2	tavole W. Spemann
15	97	3258	3420	Naddo Ceccarelli	4 + 1 doppione	2 Anderson
15	97	/	/	Correggio, dipinti	63 + 38 doppioni	1 Fotografia Vaghi (Parma), 19 Anderson, 10 Alinari, 1 tavola W. Spemann, 1 Braun
15	97	1741	1903?	Cavallino Bernardo	18 + 1 doppione	5 Alinari
15	97	3195	3357	Mirabello Cavalori	2 + 1 doppione	/
15	97	3193	3355	Cavaro Pietro	2	/
15	97	3194	3356	Cavaro Michele	8	/
15	97	1402	1560	Fontana Annibale	21 + 3 doppioni	2 Istituto d'Arti Grafiche (Bergamo), 8 Alinari, 1 Brogi, 2 Studio Fotografico Dario Gatti (Milano)
15	97	1684	1846	Fontana Alberto	2	W. Gernsheim (Londra)
15	97	3608	3770	Carlo Fontana	102	57 F.lli Guidotti, 7 Alinari
15	97	1135	1293	Fonsega e Vaccaro	2	Anderson
15	97	3609	3771	Agostino de Fonduti	1	Brogi
15	97	2407	2569	Cavarozzi	4 + 1 doppione	1 Alinari, 1 Anderson
15	98	3600	3762	Fragonard	10	5 Alinari, 4 Anderson
15	98	/	/	Franco dei Russi	7	/
15	98	1675	1837	Francia e scolari	12	2 Danesi (Roma), 1 A Giraudon (Parigi)
15	98	1128	1286	Ferdinando Fuga	5	3 Anderson, 2 Alinari
15	98	2465	2627	Jan Fyt	2	Anderson
15	98	2468	2630	Francesco furini	6	5 Alinari, 1 Anderson
15	98	3577	3739	Bernardino Fungai	24 + 5 doppioni	1 Cav. P. Fiorentini (Venezia), 13 Anderson, 1 Cav. Mario Sansoni (Firenze), 5 Fotografia Lombardi (Siena)
15	98	1674	1836	Franciabigio	5	1 Anderson
15	98	3585	3747	Francesi del sec XV	8	2 Alinari, 1 Dott. Cav A. Ceccato (Ancona), 1 A. Giraudon (Parigi)
15	98	3595	3757	Francesco Napoletano	5	1 Alinari, 1 Fot. L. Dubray (Milano)
15	98	3582	3744	Franciabigio	33 + 9 doppioni	9 Anderson, 13 Alinari, 1 Fotografia Luigi Rocca (Roma), 2 G. Brogi, 1 Poppi, 1 tavola W. Spemann
15	98	1672	1834	Furini	2	1 W. Gernsheim (Londra), 1 Alinari
15	98	2467	2629	Gabbiani	6	1 Brogi, 1 F. Bruckmann
15	98	3598	3760	Franceschello (Francesco de Mura detto)	1	/
15	98	10595	/	Agnolo Gaddi	1	Brogi
15	98	1475	1637	Fra Pace da Lugo	1 + 1 doppione	Alinari
15	98	3581	3743	Frangipane Nicolo	3 + 4 doppioni	1 Anderson, 1 Cav. P. Fiorentini (Venezia)
15	98	1679	1841	Fragonard	4	/
15	98	3349	3511	Ford Madox Brown	1	Anderson
15	98	1396	1554	Andrea Fusina	2	Fotografia Lombardi (Siena)
15	98	1397	1555	Frisoni	2	Alinari
15	98	2968	3130	Fremiet	1	tavola W. Spemann
15	98	3583	3745	Franco Battista	12	2 W. Gersheim (Londra), 4 Alinari, 2 O. Bohm (Venezia), 1 Brogi
15	98	3586	3748	Francia Giacomo	11 + 3 doppioni	1 F. Hanfstaengl (Monaco), 2 Alinari, 1 Anderson, 1 Fot. P. Poppi
15	98	/	/	F. Frangipani?	1	Alinari
15	98	3353	3515	Frank	1	Anderson
15	98	1401	1559	Francavilla Pietro	5	2 Alinari, 3 G. Brogi
15	98	3603	3765	Forti Jacopo	1	Ed. Croci

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
15	98	3351	3513	Forte Gaetano	1	Anderson
15	98	1130	1288	Fornovo Giovanni Battista	1 + 1 doppione	Alinari
15	98	3604	3766	Forni Girolamo	1 + 1 doppione	Cav. P. Fiorentini (Venezia)
15	98	1131	1289	Formentone Tommaso	8	Alinari
15	98	2470	2632	Franceschini Marcantonio	31	1 Braun, 21 Ed. Croci, 1 K. Wolfrum (Vienna), 6 Foto A. Villani & Figli, 1 tavola W. Spemann
15	98	3587	3749	Scuola del Francia	63	1 Martin Gerlach Fotograf (Vienna), 1 Fotograf dell'Emilia (Bologna), 2 Alinari, 7 Anderson, 2 Brogi, 6 F. Hansfstaengl (Monaco), 1 Ed. Croci, 3 P. Poppi, 1 V. A. Bruckmann, 2 Karl Steinle (Bonn)
15	98	3356	3518	Leon Frederic	1	tavola W. Spemann
15	98	3580	3742	Frattini Giovanni	4 + 2 doppioni	Cav. P. Fiorentini (Venezia)
15	98	3355	3517	K. D. Friedrich	5	tavole W. Spemann
15	98	3578	3740	Friulana Scuola	3	1 Hermann Brandseph (Struttgart), 2 Anderson
15	98	3354	3516	Fromentin	1	tavola W. Spemann
15	98	3579	3741	Nicola Froment	3	1 Anderson, 1 G. Brogi, 1 P. Sauvanaud (Parigi)
15	99	3588	3750	Francia Francesco	128	36 Anderson, 14 Alinari, 14 Fot. P. Poppi, 3 F. Hanfstaengl (Monaco), 1 Ed. Brogi, 1 Dall'Armi (Torino), 1 Fot. Marcozzi, 1 Thomas E. Marr, 1 Kunstverlag Wolfrum (Vienna), 1 Braun, 1 Bulloz (Parigi), 1 V. A. Bruckmann
15	99	2448	2610	Cornier	1	/
15	99	3312	3474	Cornelius	3	tavole W. Spemann
15	99	3311	3473	Jacob Cornelisz Van Amsterdam	1	tavola W. Spemann
15	99	3310	3472	Cornara Carlo	1	Thomas E. Marr
15	99	3309	3471	Corenzio	11 + 5 doppioni	4 Alinari, 1 Fot.fia Cascianelli, 6 Anderson
15	99	3308	3470	Vittorio Corcos	1	Anderson
15	99	3333	3495	Coypel	1	Anderson
15	99	3293	3455	Constable	3	2 tavole W. Spemann
15	99	3296	3458	Contarini Giovanni	11 + 9 doppioni	3 Anderson, 1 C. Naya (Venezia), 2 Alinari, 4 Cav. P. Fiorentini (Venezia)
15	99	3300	3462	Coppola Giovanni Andrea	2	Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
15	99	3306	3468	Coppi Jacopo detto del Meglio	4 + 3 doppioni	2 Alinari
15	99	3307	3469	Coppo di Marcovaldo	6 + 2 doppioni	2 Anderson, 1 Brogi, 1 Alinari, 1 Luigi Raffaelli
15	99	/	/	Gonzaes Coques	1	tavola W. Spemann
15	99	/	/	Contino Antonio	1	Anderson
15	99	/	/	Copparoni	1	Anderson
15	99	/	/	Conti Francesco	1	/
15	99	3596	3758	Francesco da Milano	2	1 Giulio Marino
15	99	/	/	Contini Gio. Battista	1	Foto F.lli Guidotti
15	99	3313	3475	Corona Leonardo	9 + 9 doppioni	2 Anderson, 2 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
15	99	2969	3131	Francesco Siciliano	2	Anderson
15	99	1400	1558	Francesco da Milano	2	Alinari
15	99	1398	1556	Francesco da Milano	2	1 W. E. Gray
15	99	1315	3313	Francesco d'Antonio	1	/
15	99	3352	3514	Fragiacomo	1	/
15	99	3299	3461	Coltellini Michele	5 + 1 doppione	1 Istituto d'Arti Grafiche (Bergamo), 1 Alinari, 1 F. Hanfstaengl, (Monaco) 2 Anderson
15	99	2451	2613	Colonna- Militelli	8+ 1 doppione	4 Anderson, 3 Ed. Croci
15	99	3297	3459	Colombani	3 + 1 doppione	Anderson
15	99	2452	2614	Coli Giovanni e Gherardi	28	2 Anderson, 13 Cav. P. Fiorentini (Venezia), 9 Fotografo Ettore Cortopassi (Lucca)
15	99	3316	3478	Corrado D' Alemagna	1	Alinari
15	99	3315	3477	Corradi Francesco	3	2 Alinari, 1 G. Brogi
15	99	2902	3064	Corpora Antonio	9	Foto Giacomelli
15	99	3314	3476	G. B. Camillo Corot	5 + 2 doppioni	2 Anderson, 1 Fotografia Cipriani (Firenze), 1 tavola W. Spemann
15	99	/	/	Francesco di Giorgio Martini (disegni)	20 + 2 doppioni	3 Fotografia G. Lolli (Firenze)

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
15	99	3590	3752	Francesco di Gentile	2	1 Anderson
15	99	3592	3754	Francesco da Vicenza	5 + 2 doppioni	1 Anderson, 4 Cav. P. Fiorentini (Venezia)
15	99	3591	3753	Francesco da Volterra	4	3 Anderson, 1 Brogi
15	99	1129	1287	Francesco da Volterra	4	2 Alinari
15	99	3593	3755	Francesco da Tolentino	7 + 14 doppioni	5 Alinari
15	99	3594	3756	Francesco da Prato di Caravaggio	1	/
15	100	/	/	Adriano Cecioni	44	/
15	100	4643	4805	G. Ceruti	5 + 1 doppione	2 Alinari, 1 C. Naya (Venezia), 1 Anderson
15	100	4746	4908	Cesare da Sesto	7	4 G. Brogi, 1 Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona), 1 Fot. Taramelli
15	100	3269	3431	Champagne Filippo	4	3 Alinari
15	100	3266	3428	Cesare da Sesto	16 + 14 doppioni	9 Anderson, 1 Kunstverlag Wolfrum, 1 Alinari, 2 Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo), 1 J. Lowy (Vienna), 1 Gigi Bassani (Milano)
15	100	2904	3066	Chagall	14	Foto Ferruzzi
15	100	1708	1870	Cesi Bartolomeo	34 + 4 doppioni	29 Ed. Croci, 3 Alinari, 1 Anderson
15	100	3476	3638	Cav. D'Arpino	12	3 Anderson, 7 Alinari
15	100	201710	/	Cecco di Pietro	4 + 3 doppioni	2 Anderson, 1 Brogi
15	100	3271	3433	Chasserieu	1	tavola W. Spemann
15	100	1110	1268	Cola di Matteuccio di Caprarola	5	2 Alinari, 2 Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
15	100	3295	3457	Cola dell'Amatrice	25 + 4 doppioni	9 Alinari, 1 Anderson, 10 Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona), 2 Corrado Ricci
15	100	2394	2556	Claudio Coello	2	Anderson
15	100	1112	1270	Mauro Coducci	16 + 8 doppioni	13 Alinari, 1 Brogi
15	100	3267	3429	Cesariano	14	11 Fotografia Gandolfi & Artioli (Carpi), 1 R. Fotografia Cav. Uff. Umberto Orlandini (Modena)
15	100	1707	1869	Chardin	15	2 Alinari, 1 Anderson, 10 tavole W. Spemann
15	100	1701	1863	Cellini Benvenuto	11	3 W. Gernsheim (Londra), 3 Alinari, 1 Anderson, 1 Brogi, 1 G. Bencini (Firenze)
15	100	3260	3422	Celli Edoardo	2	Anderson
15	100	3261	3421	Cenno di Francesco di Ser Cenni	13 + 3 doppioni	12 Alinari
15	100	2404	2566	Cerano	4	1 Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona), 1 Istit. Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo), 1 Alinari
15	100	3262	3424	Cercignani Niccolò	2	Brogi
15	100	2403	2565	Carlo Cerasa	4	1 Alinari, 1 Cav. Mario Sansoni (Firenze), 2 Istit. Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo)
15	100	3263	3425	Cernotto Stefano	1 + 1 doppione	Alinari
15	100	2402	2564	Cerquozzi	3 + 2 doppioni	2 Anderson
15	100	2401	2563	G. D. Cerrini	6	1 Anderson
15	100	/	/	L. Chierici	1	Anderson
15	100	3273	3435	Chiodarolo	4	/
15	100	/	/	Cervelli	1	/
15	100	2399	2561	D. N. Chodowiecki	2	tavole W. Spemann
15	100	3265	3427	Cesare da Conegliano	2 + 1 doppione	Cav. P. Fiorentini (Venezia)
15	101	3381	3543	Hunt	1	tavola W. Spemann
15	101	3751	3913	Peter Huys	1	/
15	101	3775	3937	Jachai Michele	1	Collezione Lotze
15	101	2516	2678	Hobbema	3	2 tavole W. Spemann
15	101	3755	3917	Hans Holbein il Giovane	31 + 2 doppioni	16 tavole W. Spemann, 5 Anderson, 1 Thomas E. Marr, 1 Alinari, 1 V. A. Bruckmann, 1 Fot. Vasari, 1 G. Brogi
15	101	2514	2676	Abramo Hondus	1	Alinari
15	101	3753	3915	Hubert Robert	2	/
15	101	2963	3125	Houdon	10	6 tavole W. Spemann, 1 Anderson
15	101	3380	3542	Horstoch	2	Anderson
15	101	3441	3603	Larsson	1	/
15	101	3795	3957	Laziale, scuola	32 + 9 doppioni	1 Alinari, 1 Brogi
15	101	2868	3030	Hofer Karl	9	1 Foto Ferruzzi
15	101	3756	3918	Hogart	9	4 tavole W. Spemann, 5 Anderson
15	101	515?	733	Jacobello della Mesigna	2	/
15	101	2964	3126	Hildebrand	2	tavole W. Spemann

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
15	101	3793	3955	Jacobello del Fiore	12 + 1 doppione	5 Alinari, 3 Anderson
15	101	3752	3914	Honthorst Gerardo	2	/
15	101	3804	3966	George la Tour	4	/
15	101	3799	3961	Lattanzio da Rimini	8	1 Fot. Taramelli, 4 Alinari
15	101	3800	3962	Lattanzio di Niccolò Alunno	2	Alinari
15	101	3798	3960	Luciano Laurana	13	4 Alinari
15	101	3797	3959	Laurenti Giovanni	22	/
15	101	3796	3958	Tommaso Laureti	3 + 1 doppione	1 Alinari
15	101	2502	2664	Lauri	1	Fot. R. Moscioni (Roma)
15	101	3404	3566	Lawrence	5	2 tavole W. Spemann, 1 Anderson
15	101	1727	1889	Hans Holbein	2	1 tavola W. Spemann, 1 Anderson
15	101	1726	1888	Giorgio Hom	1	/
15	101	3379	3541	Hondecoeter	2	1 Anderson
15	101	1504	1666	Francesco Laurana	14	1 tavola W. Spemann, 7 Alinari, 1 Brogi
15	101	/	/	Gaetano Lapis	55	1 Anderson
15	101	3754	3916	Hans Holbein	6	1 Anderson, 5 tavole W. Spemann
15	102	1747	1909	Leonardo, scuola	8	3 W. Gernsheim (Londra), 2 Anderson, 2 Danesi (Roma)
15	102	3814	3976	Leonardo	146	1 Donald Macbeth, 1 J. E. Bulloz (Parigi), 21 Istituto italiano d'Arti Grafiche (Bergamo), 28 Danesi Roma, 7 Alinari, 2 W. Gernsheim (Londra), 14 Anderson, 1 Brogi, 1 Kunstfotograf Syberz (Koln)
15	102	3391	3553	Knoller Martino	1	Cav. Mario Sansoni (Firenze)
15	102	3390	3552	Knaus	1	tavola W. Spemann
15	102	2961	3123	Kitson Henry Hudson	1	/
15	102	2866	3028	Kirchner	16	Foto Ferruzzi
15	102	3392	3554	Knuper	1	Anderson
15	102	3382	3544	James Henry	1	Thomas E. Marr
15	102	3808	3970	Taddeo Landini	12	5 Anderson, 3 Alinari, 1 Brogi, 1 tavola W. Spemann
15	102	/	/	Angelica Kaufmann	1	Emilio Sommariva studio di fotografia artistica (Milano)
15	102	2503	2665	Langetti	5	2 Alinari
15	102	2504	2666	Ludovico Lana	5	3 Ed. Croci, 2 Alinari
15	102	2506	2668	Lampi	2	2 Anderson
15	102	2959	3121	Jean Lamour	1	tavola W. Spemann
15	102	3778	3940?	Michele Lambertini	14	5 Anderson, 5 Alinari
15	102	3439?	3601	Landi Gaspare	1	Danesi (Roma)
15	102	3807	3969	Nicola Lancret	4	2 Alinari
15	102	1725	1887	I. Koch	5	/
15	102	2863	3025	Klee Paul	23	19 Foto Ferruzzi
15	102	3783	3945	Ad. Th. Key	1	tavola W. Spemann
15	102	3389	3551	Kersting	6	tavole W. Spemann
15	102	2505	2667	Angelica Kaufmann	2	1 tavola W. Spemann
15	102	3388	3550	Kanchsius	1	/
15	102	2811	2973	Wassily Kandinsky	1 + 12 doppioni	1 Foto Ferruzzi
15	102	3806	3968	Landriani	1	/
15	102	3440	3602	Edidin Landseer	2	Anderson
15	102	1497	1659	Lanfrani	3 + 1 doppione	1 Alinari
15	102	1498	1660	Pietro Lamberti	2 + 1 doppione	1 G. Brogi
15	102	1499	1661	Nicolò Lamberti	15 + 1 doppione	5 Alinari, 5 Brogi
15	102	3396	3558	Giulia Lama	1	/
15	102	3780	3942	G. B. Lama	2 + 1 doppione	Anderson
15	102	2962	3124	J. J. Kandler	3	tavole W. Spemann
15	102	2512	2674	Kalf	1	tavola W. Spemann
15	102	3387	3549	Kalkreuth	1	tavola W. Spemann
15	102	2511	2673	Isaac Koedijck	1	tavola W. Spemann
15	102	2864	3026	Kokoschka	15 + 8 doppioni	Foto Ferruzzi
15	102	3779	3941	Simone Lamberti	2 + 4 doppioni	Anderson
15	102	/	/	Kobke	1	tavola W. Spemann
15	102	3781	3943	Hans Von Kulmbach	3	1 V. A. Bruckmann
15	102	3395	3557	Kuehl	1	tavola W. Spemann
15	102	3394	3556	Kruger	2	tavole W. Spemann
15	102	3393	3555	Kroyer	1	tavola W. Spemann
15	102	2960	3122	Adam Krafft	1	tavola W. Spemann
15	102	2510	2672	(De) Koning Philips	3	1 tavola W. Spemann, 2 Anderson
15	102	3794	3956	Juvarra	6	Alinari
15	103	3828	3990	Leonardo (pitture)	80	18 Anderson, 27 Alinari, 6 Brogi, 1 Hanfstaengel (Monaco)

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
15	103	3812?	3974	Leonardeschi	65 + 3 doppioni	1 Foto Marcozzi, 1 F. Bruckmann, 1 G. Brogi, 5 Anderson, 4 Alinari, 3 Foto Zani, 1 Casa Moreno (Madrid), 1 William E. Gray (Bayswater), 1 Fot. Montarone (Milano), 1 Cav. Gigi Bassani (Milano) 1 Danesi (Roma)
15	103	3820	3982	Leonardo	43	2 Anderson, 7 Alinari
15	103	3811	3973	Leonardeschi	155	8 Alinari, 44 Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo), 40 Danesi, 2 Donald Macbeth, 33 Anderson, 1 Brogi, 1 Bulloz (Parigi), 1 Jos. Syberz (Koln), 1 Braun
15	103	1717	1879	Lanino Bernardino (disegni)	31 + 10 doppioni	15 Anderson, 8 Alinari, 2 Cav. Mario Sansoni (Firenze)
15	103	3774	3936	Iacobello di Bonomo	1	Anderson
15	103	4771	4933	Tuscania (Laziali XV)	11	/
15	103	1496	1658	Lazzari Ottaviano	1	/
15	103	2501	2663	G. Lazzarini	3	1 Alinari
15	103	2499	2661	Ch. Le Brun	3	2 Alinari, 1 tavola W. Spemann
15	103	2500	2662	Vigee Le Brun	7	1 tavola W. Spemann, 6 Anderson
15	103	2861	3023	Lèger	18 + 5 doppioni	Foto Ferruzzi
15	103	3402	3564	Le Nain	3	2 Alinari, 1 tavola W. Spemann
15	103	3399	3561	Valdes Leal	1	Anderson
15	103	1026	1184	Bramante Lazzari	1 + 1 doppione	Alinari
15	103	3813	3975	Leonardo da Pistoia	1 + 1 doppione	Alinari
15	103	2957	3119	Leonard	1	tavola W. Spemann
15	103	3803	3965	Lanino Gerolamo	2	Pier Aldo Marchetti
15	103	3802	3964	Lanzani Polidoro	11	1 Kunstverlag Wolfrum (Vienna), 3 Anderson, 2 G. Brogi, 1 Hanfstaengl (Monaco), 2 V. A. Bruckmann
15	103	3403	3565	Lenbach	2	1 tavola W. Spemann, 1 Anderson
15	103	3819	3981	Lello da Velletri	1	Alinari
15	103	3401	3563	Lely	2	1 Anderson, 1 G. Brogi
15	104	4617	4779	Inglese	3	/
15	104	3789	3951	Ingannati Pietro degli	2	1 Alinari, 1 Anderson
15	104	3790	3952	India Bernardino	8	1 Cav. Mario Sansoni (Firenze), 1 Collez. Lotze, 1 Anderson
15	104	3791	3953	Gerolamo imparato	4 + 2 doppioni	1 Alinari, 1 Anderson
15	104	3118	3280	Ilario da Viterbo	1	/
15	104	3792	3954	Sinibaldo Ibi	2	Alinari
15	104	1502	1664	Jacopo di Piero?	8 + 4 doppioni	5 Alinari
15	104	1501	1663	Jacopo Tradate	3	/
15	104	1503	1665	Jacopo D'Andrea	2 + 1 doppione	Anderson
15	104	1723	1885	Jacopo de' Barbari	2	1 Gigi Bassani (Milano)
15	104	3389	3560	Legros	4	tavole W. Spemann
15	104	3801	3963	Niccolò Largilliere	4	1 G. Brogi, 2 Anderson
15	104	3400	3562	Leighton	1	G. Brogi
15	104	3397	3559	Leibl	4	tavole W. Spemann
15	104	3786	3948	Italo- bizantina scuola	8	/
15	104	3386	3548	J. Israel	2	tavole W. Spemann
15	104	1500	1662	Isaia da Pisa	20 + 1 doppione	8 Alinari, 3 Anderson
15	104	3787	3949	Innocenzo da Imola	11	2 Fot. P. Poppi, 1 Studio Fotografico Sante Casella (Fabriano), 1 Hanfstaengl, 1 Anderson, 2 Alinari, 1 Fotog. Dell'Emilia (Bologna)
15	104	3384	3546	Camillo Innocenti	2	/
15	104	1721	1883	Ingres	12	7 tavole W. Spemann, 3 Alinari
15	104	1602	1764	Jacopo della Quercia	24 + 40 doppioni	3 Anderson, 15 Fotog. Dell'Emilia (Bologna), 4 Alinari, 1 Anderson
15	104	3772	3934	Jacopo dal Casentino	4	1 Anderson, 1 G. Brogi, 1 Alinari
15	104	3764	3926	Jacopo da Valenza	2 + 1 doppione	1 Alinari, 1 Anderson
15	104	3767	3929	Jacopo da Montagnana	10 + 2 doppioni	2 Anderson, 1 Alinari, 1 Istituto d'Arti Grafiche (Bergamo)
15	104	3773	3935	Jacopo D' Antonello	1 + 1 doppione	1 Cav. Mario Sansoni (Firenze)
15	104	3776	3938	Jacopo da Bologna	3	2 Ed. Croci

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
15	104	3788	3950	Ignoli Matteo	3	Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 1 Fot. Trapani (Ravenna), 1 Alinari
15	104	1722	1884	Jordaens	12	2 tavole W. Spemann, 6 Anderson, 1 Vilhelm Trydes
15	104	3816	3978	Leonardo da Besozzo	6	5 Alinari
15	104	3771	3933	Jacopino del Conte	6 + 7 doppioni	2 Alinari, 2 Anderson
15	104	3123	3285	Jacopo Avanzo	2	1 Alinari, 1 Anderson
15	104	/	/	seguaci di Jacopo della Quercia	36	7 Alinari, 1 Fotografia Lombardil
15	104	2508	2670	Juncher	1	tavola W. Spemann
15	104	3784	3946	Antonio Jufre	1 + 1 doppione	Brogi
15	104	2507	2669	Juel	1	tavola W. Spemann
15	104	3785	3947	Juanes	2	Anderson
15	104	3385	3547	Pio Joris	1	Anderson
15	104	3769	3931	Jacopo di Cione	13	2 Alinari, 4 Brogi, 1 Hanfstaengl (Monaco), 1 Anderson
15	104	3768	3930	Jacopo di Michele detto Gera	3	1 Alinari
15	104	3770	3932	Jacopo di Mino del Pellicciaio	2	1 Anderson
15	104	3766	3928	Jacopo di Paolo	5 + 6 doppioni	2 Ed. Croci
15	104	3765	3927	Jacopo del Sellaio	5 + 1 doppione	1 Anderson, 2 Alinari
15	104	/	/	Itten	34	/
15	105	2492	2654	Graziani Ercole	4	3 Alinari, 1 Foto Villani (Bologna)
15	105	1488	1650	Jean Goujon	2	2 tavole W. Spemann
15	105	3371	3533	Govaert	1	Anderson
15	105	2493	2655	Anton Graff	1	tavola W. Spemann
15	105	3750	3912	Granacci Francesco	25	5 W. Gernsheim (Londra), 4 Alinari, 5 G. Brogi, 3 Anderson, 1 Cav. Mario Sansoni (Firenze)
15	105	3749	3911	Grazi Cesare	1	/
15	105	2485	2647	Guercino	37 + 12 doppioni	5 G. Brogi, 8 Ed. Alinari, 18 Anderson, 1 tavola W. Spemann, 3 Ed. Croci
15	105	/	/	Grandi	1	Anderson
15	105	3369	3531	Goya	55	4 Fotografia Cipriani (Firenze), 32 Anderson, 1 Alinari, 8 tavole W. Spemann
15	105	3372	3533	Graziani Pietro	1	/
15	105	1485	1647	Grazioli Pietro da Salò	2	/
15	105	1729	1891	Il Greco	2	/
15	105	2491	2653	Il Greco	23	2 M. Moreno (Madrid), 1 Alinari, 9 Anderson, 1 Vilhelm Trydes Forlag, 6 tavole W. Spemann
15	105	1732	1894	Benozzo Gozzoli	6	2 G. Brogi, 3 Anderson
15	105	/	/	Grandi	1	Anderson
15	105	/	/	Goya, disegni	35	24 Anderson
15	105	3720	3882	Benozzo Gozzoli	165	5 W. Gernsheim (Londra), 79 Alinari, 1 Thomas E. Marr, 25 Anderson, 7 G. Brogi, 1 A. Giraudon (Parigi)
15	105	3722	3884	Glochero	1	/
15	105	3721	3883	Gnocchi Pietro	2 + 1 doppione	1 Ed. Croci
15	105	3370	3532	Gottardi Giovanni	1	/
15	105	2875	3037	Goers	3	Foto Ferruzzi
15	105	1489	1651	Gonzati	5	Foto Pisseri (Parma)
15	105	2486	2648	Antiveduto Grammatica	8	1 Anderson
15	106	1146	1304	Giulio Romano	56 + 51 doppioni	3 Ed. Croci, 38 Foto Premi (Mantova), 10 Alinari, 1 Ed. Croci
15	106	3682	3844	Giovanni di Torino	9	7 Alinari
15	106	3733	3895	Gerolamo da Udine	3	1 G. Di Piazza (Gemona), 2 Alinari
15	106	3730	3892	Girolamo da Vignola	1	Cav. Uff. Umberto Orlandini (Modena)
15	106	3729	3891	Girolamo di Benevento	6	1 Anderson, 2 Alinari
15	106	1492	1654	Giuliano da Maiano	6 + 6 doppioni	1 G. Brogi, 3 Alinari
15	106	1585	1747	Girolamo da Santacroce	1	W. Gernsheim (Londra)
15	106	/	/	Domenico Giunti	1	Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
15	106	3710	3872	Giovanni Francesco da Rimini	7	3 Anderson, 1 Collez Lotze, 1 Ed. Croci
15	106	3704	3866	Giovanni Francesco da Tolmezzo	5	/
15	106	3741	3903	Gerolamo da Brescia	2 + 2 doppioni	1 Alinari

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
15	106	3738	3800	Gerolamo Dai Libri	19	12 Anderson, 2 Collez Lotze, 1 Ediz. Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo), 4 Ed. Alinari
15	106	3732	3894	Giovenone Giuseppe	5	1 W. Gernsheim (Londra), 2 Anderson
15	106	3367	3529	Girolamo da Castello	1	Ed. Brogi
15	106	/	/	Girolamo di Giovanni	1	/
15	106	3728	3890	Girolamo Giovenone	4 + 15 doppioni	1 Alinari, 3 Anderson
15	106	/	/	Girolamo da Carpi	1	/
15	106	3694	3856	Giovanni Piemontese	1+ 1 doppione	Alinari
15	106	3715	3877	Giovanni Pietro da Cemmo	5	Cav. Mario Sansoni (Firenze)
15	106	3713	3875	Giovanni da Milano	18 + 1 doppione	6 Alinari, 5 G. Brogi, 2 Anderson
15	106	3693	3855	Giuliano da Sangallo	1	Alinari
15	106	3733	3897	Girolamo da Treviso	15	13 Ed. Croci, 1 Brogi
15	106	3726	3888	Giusto D' Andrea	3	2 Alinari, 1 Brogi
15	106	3723	3885	Giusto Di Alemagna	4	3 Alinari
15	106	1490	1652	Giusto da Firenze	1	Alinari
15	106	1493	1655	Girolamo da Treviso	3	Alinari
15	106	1486	1648	Giovannino De' Grassi	1	Danesi?
15	106	10620	/	Giusto De' Menabuoi	1	Alinari
15	106	3696	3858	Giovanni Di Paolo	34 + 8 doppioni	6 Alinari, 4 Anderson, 1 Julius Scherb (Vienna), 5 Lombardi (Siena), 1 Giraudon (Parigi)
15	106	3687	3849	Giovan Vincenzo D'Agnolo	3	/
15	106	3739	3901	Girolamo da Carpi	9	2 Alinari, 1 Anderson, 2 Ed. Croci, 1 G. Brogi
15	106	2389	2551	Giovanni di Pietro	1	Anderson
15	106	3683	3845	Giovanni di Stefano	6 + 1 doppione	4 Lombardi, 2 Alinari
15	106	3734	3896	Girolamo da Treviso	3	1 Alinari
15	107	1702	1864	Credi Lorenzo (scuola, disegni)	22 + 2 doppioni	2 W. Gernsheim (Londra), 1 Anderson, 1 G. Brogi, 1 Alinari
15	107	/	/	Costa Lorenzo (e scuola)	46 + 27 doppioni	9 Alinari, 1 J. E. Bulloz (Parigi), 1 W. Gernsheim (Londra), 1 Alinari, 1 Foto A. Szenczi Maria, 1 Danesi (Roma), 10 Anderson, 2 Hanfsteagl (Monaco), 2 Fot. Poppi, 1 Ed. Croci, 1 Fotograf. dell'Emilia (Bologna), 1 Photographische Gesellschaft (Berlino)
15	107	3338	3500	Cosmè Tura e seguaci	23 + 8 doppioni	1 A. C. Cooper (St. James), 10 Anderson, 2 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 1 Alinari
15	107	/	/	Cirillo Santolo	1	G. Brogi
15	107	/	/	Circignani Niccolò detto Pomarancio	1	W. Gernsheim (Londra)
15	107	/	/	J. Di Cione	1	Anderson
15	107	3334	3496	Cossali Grazio	2 + 1 doppione	Ed. Croci
15	107	2445	2607	Crespi Luigi	2	1 Ed. Croci, 1 C. Naya (Venezia)
15	107	/	/	Goustave Courbet	6 + 1 doppione	tavole W. Spemann
15	107	4800	/	Cimabue	22 + 4 doppioni	1 Foto F.lli Guidotti, 16 Alinari, 1 G. Brogi, 1 William E. Gray
15	107	/	/	Court	1	tavola W. Spemann
15	107	3279	3441	Cima da Conegliano (scuola di)	14	1 Elfelt (Copenaghen), 1 Anderson, 1 Alinari, 1 Cav. Mario Sansoni (Firenze), 1 Cav. Uff. Umberto Orlandini (Modena), 2 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
15	107	/	/	Giovanni Cosmata	3	1 Anderson, 1 Alinari
15	107	3216	3378	Costa Nino	56	/
15	107	1700	1862	Scuola Cremonese	5	1 Anderson, 1 Brogi, 2 W. Gernsheim (Londra)
15	107	/	/	Cremonese Geremia	1	Ed. Alinari
15	107	3281	3443	Cimatori Antonio	4 + 7 doppioni	Fot. Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
15	107	/	/	Cremona Tranquillo	1	Anderson
15	107	/	/	Costa Lorenzo (seguaci)	35 + 3 doppioni	5 Alinari, 5 Anderson, 1 Fot. Poppi, Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo), Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 2 Cav. Uff. Orlandini (Modena)

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
15	107	/	/	Cima da Conegliano	36	2 Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo), 1 Fot. Poppi, 6 Anderson, 6 Alinari, 1 C. Naya (Venezia), 2 Hanfstaegl (Monaco), 1 V. A. Bruckmann, 1 J. Lowy (Vienna), 1 Taramelli, 1 G. Brogi, 1 Henry Dixon & Son (Londra)
15	107	3462	3624	Crespi Giuseppe Maria	21 + 1 doppione	1 Kunstverlag Wolfrum (Vienna), 8 Alinari, 4 Ed. Croci, 2 Anderson
15	107	2447	2609	Courtois Guglielmo detto il Borgognone	5	/
15	107	2443	2605	Cozza Francesco	2	/
15	107	3332	3494	Cozzarelli Guidoccio	7 + 1 doppione	2 Anderson, 2 Alinari, 1 Fotografia Cipriani (Firenze)
15	107	3276	3438	Cignani Carlo	9	8 Ed. Croci, 1 Alinari
15	107	/	/	Ciarpi Baccio	1	/
15	107	3463	3625	Creara Sante	2 + 2 doppioni	Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
15	107	1108	1266	Cozzarelli G.	6	1 Alinari
15	107	2446	2608	Crespi Daniele	12 + 1 doppione	1 W. Gernsheim (Londra), 5 Alinari, 3 Anderson, 2 Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
15	107	2398	2560	Cignaroli B.	4	2 Ed. Alinari, 1 Anderson
15	107	3275	3437	Cicognara Antonio	2	1 W. S. E. Drummond Young (Edinburgo)
15	107	10198	/	Cimabue 2 (Assisi, Chiesa di S. Francesco)	39 + 15 doppioni	6 Ed. Bencini e Sansoni (Firenze), 17 G. Brogi, 6 Anderson, 3 Ed. Alinari

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
16	80	/	/	Bassano Leandro, Resurrezione di Lazzaro	1	Anderson
16	80	/	/	Bassano Leandro, Madonna col bambino, Santi e L. Cappello	1	Ed. Croci
16	80	/	/	Bellucci Ant.	1	Alinari
16	80	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Due devoti	1	/
16	80	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Paesaggio	1	Gigi Bassani (Milano)
16	80	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Paesaggio	1	Gigi Bassani (Milano)
16	80	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Paesaggio	1	Gigi Bassani (Milano)
16	80	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Tre devote e due santi	1	Brogi
16	80	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Tre devote e due santi	1	Brogi
16	80	/	/	Benso Giulio	1	Foto Cresta (Genova)
16	80	/	/	Berens Cristiano	1	/
16	80	/	/	Bellotti Pietro	1	Ferdinando Lembo (Napoli)
16	80	/	/	Bolognesi XVI sec	1	J. Roig (Madrid)
16	80	/	/	Bolognese scuola XVIII sec	1	W. Gernsheim (Londra)
16	80	/	/	Bolognese scuola XVIII sec	1	Pisseri (Parma)
16	80	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Ritratto muliebre	1	Anderson
16	80	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio (attr.), Fregio	1	Gigi Bassani (Milano)
16	80	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, S. Sebastiano	1	L. Dubray
16	80	/	/	Bassano Jacopo, I SS. Pietro e Paolo	1	Anderson
16	80	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Sante	2	1 Gigi Bassani (Milano)
16	80	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Sante	2	/
16	80	2358	2520	Belvedere Andrea	4	/
16	80	3126	3288	Boldrini Leonardo	4	/
16	80	2363	2525	Bol Ferdinand	1	tavola W. Spemann
16	80	2912	3074	Boccioni Umberto	11	1 Istituto Realizzazioni Foto Elettroniche?, 1 Giacomelli (Venezia)
16	80	3085	3247	Bocklin	2	tavole W. Spemann
16	80	3210	3372	Canaletto	9	2 tavole W. Spemann, 3 Anderson, 1 Tommaso Filippi (Venezia)
16	80	/	/	Benvenuti Pietro	1	Naya (Venezia)
16	80	/	/	Benaglio Francesco	1	/
16	80	/	/	Benaglio Francesco	2	1 Alinari, 1 Anderson
16	80	/	/	Benedetti Andrea	1	Anderson
16	80	/	/	Benaschi	3	/
16	80	/	/	Beltrami Luca	1	Alinari
16	80	/	/	Bassano Leandro, Lucrezia	1	Anderson
16	80	/	/	Bolognese scuola XVII sec ?	8	Ed. Croci
16	80	/	/	Bassano Leandro, Martirio di S. Lucia	1	Cav. P. Fiorentini (Venezia)
16	80	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Sante	2	/
16	80	/	/	Bassano Leandro, Nozze di Cana	1	/
16	80	/	/	Bassano Leandro	1	W. Gernsheim (Londra)
16	80	/	/	Bassano Leandro, La Circoncisione	1	Alinari
16	80	/	/	Bassano Leandro, Alessandro III consegna un cero benedetto al doge	1	Anderson
16	80	1098	1256	Benedetto da Maiano	83 + 12 doppioni	46 Alinari, 5 Brogi, 2 Anderson, 1 Ed. Croci, 1 Thomas E. Marr, 1 Giraudon, 11 tavole W. Spemann, 3 J. Lowy (Vienna)
16	80	3133	3300	Bergognone (o Borgognone)	62 + 17 doppioni	35 Anderson, 8 Alinari, 3 Brogi, 3 L. Dubray, 1 Danesi, 1 A. Taramelli (bergamo), 1 Hanfstaengl, 6 Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo), 1 Henri Dixon & Son (Londra), 1 Foto Zani (Milano), 1 tavola W. Spemann, 1 Bruckmann
16	80	3080	3242	Benedetto da Rovizzano	24 + 10 doppioni	18 Alinari, 6 Brogi
16	80	4688	4850?	Benedetto da Maiano	16	12 Alinari, 6 Brogi
16	80	4662	4824	Bembo	23	1 Cav. Gigi Bassani (Milano), 1 Josef Wlha (Vienna), 1 G. Incorpora (Palermo)?, 1 Anderson, 1 Brogi
16	80	3081	3243	Benaschi	0	/

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
16	80	3083	3245	Bembo G. Francesco	10	6 Alinari, 1 Hanfstaengl (Monaco), 1 Bencini
16	80	/	/	Benvenuto di Giovanni	15	4 Alinari, 5 Anderson, 1 tavola W. Spemann
16	81	2998	3160	Bernini Gian Lorenzo	4	tavole W. Spemann
16	81	/	/	Borgogna scuola XIV sec	1	Alinari
16	81	3114	3276	Bonsignori	16	4 Alinari, 3 Anderson, 1 Collez. Lotze
16	81	3134	3296	Borromini	29 + 3 doppioni	15 Fli. Guidotti (Roma), 11 Alinari
16	81	2350	9512	Borgianni Orazio	13 + 2 doppioni	3 Alinari, 1 Anderson
16	81	/	/	Bernardo da Asolo	1	/
16	81	/	/	Bernardo da Bissone	1	Alinari
16	81	/	/	Bernardo Leccese	1	Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
16	81	/	/	Borromeo	1	Gigi Bassani (Milano)
16	81	/	/	Bertini Francesco	1	Lombardi (Siena)
16	81	/	/	Berrettoni Niccolò	1	/
16	81	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Sante	2	/
16	81	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Sante	2	1 Gigi Bassani (Milano)
16	81	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Sante	2	1 Gigi Bassani (Milano)
16	81	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Sante	2	1 Gigi Bassani (Milano)
16	81	2351	2513	Bergognone (o Borgognone)	6	2 Gigi Bassani (Milano), 1 I. I. d'Arti Grafiche (Bergamo)
16	81	3077	3239	Berlinghieri	12 + 1 doppione	4 Ed. Croci, 4 Alinari, 2 Anderson
16	81	/	/	Bernardino da Milano	1	J. E. Bulloz (Parigi)
16	81	/	/	Bernardino di Mariotto	1	Alinari
16	81	/	/	Bernardino di Mariotto	1	Anderson
16	81	/	/	Bernardino di Mariotto	1	Anderson
16	81	2361	/	Bergognone (o Borgognone) (scuola)	12	2 I. I. d'Arti Grafiche (Bergamo), 1 Brogi, 1 Mario Sansoni (Firenze), 1 Alinari, 2 Zani (Milano), 2 Anderson, 1 Gigi Bassani (Milano), 1 L. Dubray (Milano)
16	81	2360	2522	Bermejo Bartolomeo	3	2 Mario Sansoni (Firenze)
16	81	3142	3304	Bordone Paris	26	8 Anderson, 9 Brogi, 2 Alinari, 2 tavole W. Spemann, 1 Mario Sansoni (Firenze)
16	81	2349	2511	Bonone (Carlo Bononi)	4	3 Alinari
16	81	3117	3279	Bonnat Leon	1	tavola W. Spemann
16	81	2906	3068	Bonnard Pierre	9	1 Foto Giacomelli (Venezia)?
16	81	3135	3297	Borrassa Lluís	3	/
16	81	3064	3226	Bertucci Giovanni Battista	6	4 Alinari, 1 Hanfstaengl (Monaco)
16	81	2362	/	Bertoldo	13	7 Alinari, 1 Brogi, 2 tavole W. Spemann, 1 Anderson, 1 J. Lowy (Vienna)
16	81	2365	2527	Bonito Giuseppe	6	4 Anderson, 1 Ferdinando Lembo (Napoli)
16	81	3089	3251	Boccaccino Camillo	9	3 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 1 Alinari, 1 Fototeca Italiana (Firenze)?, 1 J. Lowy (Vienna)
16	81	3088	3250	Boccati Giovanni	10	4 Anderson, 1 Alinari, 1 tavola W. Spemann
16	81	/	/	Bertusio G. Battista	1	Ed. Croci
16	81	/	/	Boccaccino	1	/
16	81	/	/	Bonsi Giovanni	1	Anderson
16	81	/	/	Bocchi Faustino	1	Alinari
16	81	/	/	Borzone G. B.	1	Kunstverlag Wolfsum (Vienna)
16	81	/	/	Borghese G. B.	1	/
16	81	/	/	Borghese G. B.	1	/
16	81	/	/	Bono da Ferrara	2	Anderson
16	81	/	/	Bonino da Campione	1	Alinari
16	81	/	/	Bordone Paris (copie)	1	/
16	81	3140	3302	Borghese Ippolito	4	1 Brogi
16	81	3068	3230	Berruguete	5	4 Anderson, 1 Hanfstaengl (Monaco)
16	81	1090	1248	Bertani Giuseppe	8 + 3 doppioni	6 Foto Premi (Mantova)
16	82	/	/	Boscoli Andrea	52 + 14 doppioni	4 A. Ceccato (Ancona), 2 Brogi, 2 Alinari, 1 Bencini, 3 Fototeca Italiana (Firenze)?, 3 W. Gernsheim (Londra)
16	82	3132?	3294	Boschi Fabrizio	6 + 2 doppioni	3 Brogi, 2 Alinari
16	82	/	/	Bevilacqua Ambrogio	1	Anderson
16	82	/	/	Bittino da Faenza	1	/
16	82	/	/	Besnard Paul Albert	1	tavola W. Spemann
16	82	/	/	Besnard Paul Albert	1	tavola W. Spemann

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
16	82	/	/	Betti Nicola	1	/
16	82	/	/	Bosch Hieronymus	1	Anderson
16	82	/	/	Boselli Antonio	1	Cav. Mario Sansoni (Firenze)
16	82	/	/	Bottalla G.	3	/
16	82	/	/	Bevilacqua Ambrogio	1	Anderson
16	82	/	/	Botticelli Sandro, Storie di Virginia Romana	1	Anderson
16	82	/	/	Botticelli Sandro, Madonna col bambino, S. Giovannino, due angeli, un cherubino	1	Anderson
16	82	/	/	Botticelli Sandro, Il presepe	1	Brogi
16	82	/	/	Botticelli Sandro, Madonna col bambino e angelo	1	Anderson?
16	82	/	/	Botticelli Sandro, S. Agostino nello studio	2	Alinari
16	82	/	/	Botticelli Sandro, Madonna Annunciata	1	/
16	82	/	/	Botticelli Sandro, Angelo Annunciante	1	/
16	82	/	/	Botticelli Sandro, Angelo Annunciante	1	/
16	82	/	/	Botticelli Sandro, Ritratto di un Medici	1	/
16	82	/	/	Botticelli Sandro, Ritratto muliebre	1	Anderson
16	82	/	/	Botticelli Sandro, San Sisto II	1	Anderson
16	82	/	/	Botticelli Sandro, Ritratto della bella Simonetta	1	Alinari
16	82	/	/	Botticelli Sandro, Ritratto di giovane uomo	1	/
16	82	/	/	Botticelli Sandro, Adorazione dei Magi	1	Alinari
16	82	/	/	Botticelli Sandro, Adorazione dei Magi	1	Brogi
16	82	/	/	Botticelli Sandro, Adorazione dei Magi	1	Alinari
16	82	/	/	Botticelli Sandro, Ritratto di un giovane	1	Anderson
16	82	/	/	Botticelli Sandro, Nascita di Venere	1	Brogi
16	82	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Sante	2	1 Gigi Bassani (Milano)
16	82	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Sante	2	1 Gigi Bassani (Milano)
16	82	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Sante	2	/
16	82	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Sante	2	/
16	82	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Sante	2	Gigi Bassani (Milano)
16	82	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Sante	2	Gigi Bassani (Milano)
16	82	1104	1262	Boscoli Giovanni	6	5 A. Ceccato (Ancona)
16	82	3087	3249	Both Jan	5	1 tavola W. Spemann, 4 Anderson
16	82	3094	3256	Bizantini tardi	7	1 Danesi (Roma), 1 Anderson, 1 Ed. Croci
16	82	1100	1258	Bianco Bartolomeo	2	Alinari
16	82	3098	3260	Bicci di Lorenzo	17 + 1 doppiene	5 Alinari, 4 Anderson, 2 Brogi
16	82	3059	3221	Bianchi Ferrari Francesco	25	13 Anderson, 1 Alinari, 1 Fototeca Italiana (Firenze)?
16	82	2369	2531	Bigari Vittorio Maria	8	1 Alinari, 4 Ed. Croci
16	82	3096	3258	Bissolo Francesco	10	7 Anderson, 3 Alinari
16	82	2368	2530	Biliverti Giovanni	8	Brogi, 2 Anderson, 1 Chauffourier
16	82	2891	3053	Birolli Renato	39	Foto Giacomelli (Venezia) e Foto Ferruzzi (Venezia), 4 Studi Fotofast (Bologna)
16	82	3091	3253	Boateri Jacopo	5	2 Alinari
16	82	2367	2529	Bizzelli Giovanni	3	1 Fototeca Italiana (Firenze), 2 Alinari
16	82	3093	3255	Blake	1	tavola W. Spemann
16	82	3092	3254	Blechen	3	tavola W. Spemann
16	82	3090	3252	Boccaccio Boccaccino	61	24 Alinari, 27 Anderson, 1 Bertani, 2 Dubray
16	83	3128	3290	Bolognesi del XIV sec	25	1 V. A. Bruckmann (Monaco), 1 Achille Villani (Bologna), 2 Alinari, 2 Anderson, 12 Ed. Croci, 1 F. Croci, 1 Poppi (Bologna)
16	83	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Studio di testa	1	Danesi?
16	83	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Studio di testa	1	/
16	83	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Ritratto di giovane	1	/

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
16	83	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Madonna col bambino, santi e devoto	1	/
16	83	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Cristo Benedicente	1	Anderson
16	83	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Madonna col bambino	1	Anderson
16	83	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Ritratto d'uomo in nero	1	Alinari
16	83	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Ritratto muliebre	1	/
16	83	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Madonna col bambino, santi e committenti	1	Alinari
16	83	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Ritratto virile	1	/
16	83	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Madonna col bambino	1	/
16	83	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Madonna col bambino	1	tavola W. Spemann
16	83	/	/	Bonavia Carlo	1	/
16	83	/	/	Bonasone Giulio	1	/
16	83	/	/	Bonascia Bartolomeo	1	Anderson
16	83	/	/	Bombelli A.	1	C. Naya (Venezia)
16	83	/	/	Bonhever Rosa	1	tavola W. Spemann
16	83	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Narciso	1	/
16	83	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Ritratto virile	1	/
16	83	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Ritratto muliebre	1	Alinari
16	83	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Madonna col bambino	1	Anderson
16	83	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Testa di Cristo	1	Foto Zani (Milano)
16	83	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Studio per S. Barbara	1	Anderson
16	83	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Ritratto di giovane	1	Anderson
16	83	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio (attr.), Ritratto di giovane	1	/
16	83	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Ritratto muliebre	1	Anderson
16	83	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Ritratto muliebre	1	Anderson
16	83	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Ritratto virile	1	Alinari
16	83	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Narciso	1	Anderson
16	83	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Narciso	1	Anderson
16	83	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Madonna col bambino benedicente	1	Anderson
16	83	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Madonna col bambino	1	/
16	83	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, doppiopioni	11	1 Dubray (Milano), 4 Anderson, 1 Alinari, 2 Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo)
16	83	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Paesaggi	3	/
16	83	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Paesaggi	2	/
16	83	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Annunciazione	2	/
16	83	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Santi	3	/
16	83	/	/	Botticelli Sandro, Madonna col bambino in trono, santi e angeli (Pala di S. Barnaba)	1	Anderson
16	83	/	/	Botticelli Sandro, Testa della Madonna (dett. Pala di S. Barnaba)	1	Brogi
16	83	/	/	Botticelli Sandro, Angelo (dett. Pala di S. Barnaba)	1	Anderson
16	83	/	/	Botticelli Sandro, I SS. Giovanni Battista, Ignazio, Michele (dett. Pala di S. Barnaba)	1	Alinari
16	83	/	/	Botticelli Sandro, Testa di S. Giovanni Battista (dett. Pala di S. Barnaba)	1	Brogi
16	83	/	/	Botticelli Sandro, Testa di S. Michele	1	Anderson

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
16	83	/	/	Botticelli Sandro, Incoronazione della Madonna e quattro santi (Pala di S. Marco)	1	Alinari
16	83	/	/	Botticelli Sandro, Testa di angelo (dett. Pala di S. Marco)	1	Brogi?
16	83	/	/	Botticelli Sandro, Angeli (dett. Pala di S. Marco)	1	Alinari
16	83	/	/	Botticelli Sandro, Angelo (dett. Pala di S. Marco)	1	Brogi
16	83	/	/	Botticelli Sandro, Testa di S. Giovanni Evangelista (dett. Pala di S. Marco)	1	/
16	83	/	/	Botticelli Sandro, Storie della predella (dett. Pala di S. Marco)	1	Alinari
16	83	/	/	Botticelli Sandro, S. Girolamo (dett. Pala di S. Marco)	1	Brogi
16	83	/	/	Botticelli Sandro, Annunciazione (dett. Pala di S. Marco)	1	Brogi
16	83	/	/	Bompiani Roberto	1	G. Bizzo
16	83	3119	3281	Bonington	4	1 tavola W. Spemann
16	83	3120	3282	Bonifacio Veronese (e scuola)	41	5 Alinari, 14 Anderson, 7 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 2 Brogi
16	83	1102	1260	Bon Bartolomeo	14 + 5 dopponi	10 Alinari, 3 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
16	83	801	959	Bonanno Pisano	4	Alinari
16	83	3122	3284	Bonfigli Benedetto	30	17 Anderson, 13 Alinari, 1 Giraudon (Parigi)
16	83	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Ritratto di giovane	1	Hanfstaengl (Monaco)
16	83	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Studio di testa	1	Anderson
16	83	/	/	Boltraffio Giovanni Antonio, Studio di teste	1	Danesi?
16	84	/	/	Botticelli Sandro, La Primavera (dett.)	1	Anderson
16	84	/	/	Botticelli Sandro, La Primavera (dett.)	1	Anderson
16	84	/	/	Botticelli Sandro, La Primavera (dett.)	1	Brogi
16	84	/	/	Botticelli Sandro, La Primavera (dett.)	1	Brogi
16	84	/	/	Botticelli Sandro, La Primavera (dett.)	1	Brogi
16	84	/	/	Botticelli Sandro, La Primavera (dett.)	1	Brogi
16	84	/	/	Botticelli Sandro, La Primavera (dett.)	1	Brogi
16	84	/	/	Botticelli Sandro, La Primavera (dett.)	1	Anderson
16	84	/	/	Botticelli Sandro, Nascita di Venere (dett.)	1	Alinari
16	84	/	/	Botticelli Sandro, Nascita di Venere (dett.)	1	Brogi
16	84	/	/	Botticelli Sandro, Testa di Venere (dett. Nascita di Venere)	1	Brogi
16	84	/	/	Botticelli Sandro, Nascita di Venere (dett.)	1	Brogi
16	84	/	/	Botticelli Sandro, Nascita di Venere (dett.)	1	Anderson
16	84	/	/	Botticelli Sandro, Nascita di Venere (dett.)	1	Anderson
16	84	/	/	Botticelli Sandro, Cristo seduto sul sepolcro e Salomè con la testa del Battista (dett. Pala di S. Barnaba)	1	Alinari
16	84	/	/	Botticelli Sandro, Cristo seduto sul sepolcro (dett. Pala di S. Barnaba)	1	Anderson
16	84	/	/	Botticelli Sandro, Ritratto virile (Giuliano de' Medici)	1	/
16	84	/	/	Bassano Jacopo, Scena campestre	1	C. Naya (Venezia)
16	84	/	/	Bassano Jacopo, Fuga in Egitto	1	Alinari
16	84	/	/	Bassano Jacopo, Il bacino di S. Marco a Venezia	1	Anderson
16	84	/	/	Bassano Jacopo, Adorazione dei pastori	1	Alinari
16	84	/	/	Bassano Jacopo, Madonna col bambino, i SS. Sebastiano e Rocco	1	Ed. Croci
16	84	/	/	Bassano Jacopo, Ritratto di gentiluomo	1	Alinari
16	84	/	/	Bassano Jacopo, Ritratto di vecchio	1	Kunstverlag Wolfrum (Vienna)
16	84	/	/	Bassano Jacopo, Ritratto muliebre	1	/
16	84	/	/	Bassano Jacopo, Ritratto di vecchio	1	/

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
16	84	/	/	Botticelli Sandro, Madonna col bambino in trono, i SS. Maddalena, Giovanni Battista, Francesco, Caterina, Cosma, Damiano	1	Anderson
16	84	/	/	Botticelli Sandro, Madonna col bambino	1	Brogi
16	84	/	/	Botticelli Sandro, Madonna col bambino	1	Anderson
16	84	/	/	Botticelli Sandro, Madonna col bambino e serafini	1	Alinari
16	84	/	/	Botticelli Sandro, S. Agostino nello studio	1	Alinari
16	84	/	/	Botticelli Sandro, Madonna col bambino e sei angeli	1	Brogi
16	84	/	/	Botticelli Sandro, Figure virili (dett. Adorazione dei magi)	1	Brogi
16	84	/	/	Botticelli Sandro, Madonna col bambino e cinque angeli (dett.)	1	Brogi
16	84	/	/	Botticelli Sandro, Giuditta	1	Alinari
16	84	/	/	Botticelli Sandro, Scoperta del cadavere di Oloferne	1	Alinari
16	84	/	/	Botticelli Sandro, Annunciazione	1	Alinari
16	84	/	/	Botticelli Sandro, La Fortezza (dett.)	1	Brogi
16	84	/	/	Botticelli Sandro, La Fortezza (dett.)	1	Brogi
16	84	/	/	Botticelli Sandro, La Fortezza	1	Alinari
16	84	/	/	Botticelli Sandro, Storie di S. Agostino (predella Pala di S. Barnaba)	1	Alinari
16	84	/	/	Botticelli Sandro, S. Agostino morto (dett. Predella Pala di S. Barnaba)	1	Anderson
16	84	/	/	Botticelli Sandro, Madonna in adorazione (dett. Pala di S. Barnaba)	1	/
16	84	/	/	Botticelli Sandro, Adorazione dei Magi	2	/
16	84	/	/	Botticelli Sandro, Adorazione dei Magi	1	Anderson
16	84	/	/	Botticelli Sandro, Testa della Madonna (dett. Madonna della Melagrana)	1	Alinari
16	84	/	/	Botticelli Sandro, Teste di angeli (dett. Madonna della Melagrana)	1	/
16	84	/	/	Botticelli Sandro, Madonna col bambino e sei angeli (Madonna della Melagrana)	1	Alinari
16	84	/	/	Botticelli Sandro, Testa di centauro (dett. Pallade doma il Centauro)	1	Brogi
16	84	/	/	Botticelli Sandro, Testa di Pallade (dett. Pallade doma il Centauro)	1	Anderson
16	84	/	/	Botticelli Sandro, Pallade doma il centauro	1	Alinari
16	84	/	/	Botticelli Sandro, Testa di angelo (dett. Madonna del Magnificat)	1	G. Brogi
16	84	/	/	Botticelli Sandro, Teste di angeli (dett. Madonna del Magnificat)	1	Anderson
16	84	/	/	Botticelli Sandro, Madonna col bambino e cinque angeli (Madonna del Magnificat)	1	Alinari
16	84	/	/	Botticelli Sandro, Paesaggio (dett. Madonna del Magnificat)	1	Brogi
16	84	/	/	Botticelli Sandro, Le tre Grazie (dett. La Primavera)	1	Anderson
16	84	/	/	Botticelli Sandro, La Calunnia (dett.)	1	Brogi
16	84	/	/	Botticelli Sandro, La Calunnia (dett.)	1	Anderson
16	84	/	/	Botticelli Sandro, La Calunnia (dett.)	1	Anderson
16	84	/	/	Botticelli Sandro, La Calunnia	1	Alinari
16	84	/	/	Bassano Leandro, Ritratto virile	1	F. Bruckmann (Monaco)
16	84	/	/	Bassano Leandro, Resurrezione di Lazzaro	1	Brogi
16	84	/	/	Bassano Leandro, Alessandro III incontra il doge Ziani	1	Anderson
16	84	/	/	Bassano Leandro, Alessandro III incontra il doge Ziani	1	Anderson
16	84	/	/	Bassano Leandro, Alessandro III incontra il doge Ziani	1	Anderson
16	84	/	/	Bassano Leandro, Ritratto di antiquario	1	/
16	84	/	/	Bassano Leandro, Ritratto virile	1	Anderson
16	84	/	/	Bassano Leandro, Ritratto virile	1	J. R.

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
16	84	/	/	Bassano Leandro, Cristo presentato al popolo	1	Hanfstaengl (Monaco)
16	84	/	/	Bassano Leandro, Sacra famiglia, S. Giovannino e altri	1	I. I. d'Arti Grafiche (Bergamo)
16	84	/	/	Bassano Leandro, Ritratto muliebre	1	I. I. d'Arti Grafiche (Bergamo)
16	84	/	/	Bassano Leandro, Ritratto virile	1	Alinari
16	84	/	/	Bassano Leandro, L'Arca di Noè	1	Anderson
16	84	/	/	Bassano Leandro, Madonna col bambino, i SS. Fortunato ed Ermagora	1	Ed. Croci
16	84	/	/	Bassano Leandro, Madonna col bambino, i SS. Soriano e Girolamo	1	Ed. Croci
16	84	/	/	Bassano Leandro, Adorazione dei Magi	1	Alinari
16	84	/	/	Bassano Leandro, Ritratto di orefice	1	/
16	84	/	/	Bassano Leandro, Apparizione di Cristo ad un gentiluomo	1	/
16	84	/	/	Bassano Leandro, Lazzaro e il ricco	1	/
16	84	/	/	Bassano Leandro, Estate	1	/
16	84	/	/	Bassano Leandro, Gennaio	1	/
16	84	/	/	Bassano Leandro, Il mercato dei pesci	1	/
16	84	/	/	Bassano Leandro, Ritratto di prelado	1	/
16	84	/	/	Bassano Leandro, Ritratto di Orazio Lago con la moglie e un creditore	1	Bruckmann (Monaco)
16	84	/	/	Bassano Leandro, Il Buon Samaritano	1	J. Lowy (Vienna)
16	84	/	/	Bassano Leandro, Scena campestre	1	/
16	84	/	/	Bassano Leandro, Il cardinale Domenico Tuscu	1	Bruckmann (Monaco)
16	84	/	/	Bassano Leandro, Venere e Vulcano	1	/
16	84	/	/	Bassano Leandro, Ritratto virile	1	G. Brogi
16	84	/	/	Bassano Leandro, Il Concerto	1	Alinari
16	84	/	/	Bassano Leandro, Scena campestre	1	Alinari
16	84	/	/	Bassano Leandro, Il ricco Epulone	1	/
16	84	/	/	Bassano Leandro, Vendemmia	1	Anderson
16	85	/	/	Bassano di Sutri, Palazzo Giustiniani	64	/
16	85	/	/	Bassano Jacopo, Madonna col bambino, i rettori di Vicenza G. Moro e S. Capello	1	Alinari
16	85	/	/	Bassano Jacopo, Ritratto virile	1	/
16	85	/	/	Bassano Jacopo, Annunciazione	1	/
16	85	/	/	Bassano Jacopo, Ritratto di cardinale	1	/
16	85	/	/	Bassano Jacopo, Madonna del rosario	1	/
16	85	/	/	Bassano Jacopo, I SS. Giustina, Antonio Abate, Rocco, Sebastiano	1	Ed. Croci
16	85	/	/	Bassano Jacopo, Madonna col bambino e santi (quadro votivo)	1	Cav. P. Fiorentini (Venezia)
16	85	/	/	Bassano Jacopo, Madonna col bambino, SS. Zeno e Caterina	1	/
16	85	/	/	Bassano Jacopo, Ritratto virile	1	Cav. Mario Sansoni (Firenze)
16	85	/	/	Bassano Jacopo, Ritratto virile	1	Ed. Croci
16	85	/	/	Bassano Jacopo, Predica di S. Paolo	1	Alinari
16	85	/	/	Bassano Jacopo, Riposo nella fuga in Egitto	1	/
16	85	/	/	Bassano Jacopo, S. Rocco visita gli appestati	1	Alinari
16	85	/	/	Bassano Jacopo, Ritratto di guerriero	1	Alinari
16	85	/	/	Bassano Jacopo, Scena campestre	1	/
16	85	/	/	Bassano Jacopo, Adorazione dei pastori	1	Bruckmann (Monaco)
16	85	/	/	Bassano Jacopo, Adorazione dei Magi	1	/
16	85	/	/	Bassano Jacopo, Adorazione dei Magi	1	Kunstverlag Wolfrum (Vienna)?
16	85	/	/	Bassano Jacopo, Tamar al rogo	1	/
16	85	/	/	Bassano Jacopo, Partenza per Canaan	1	C. Naya (Venezia)
16	85	/	/	Bassano Jacopo, Ritratto virile	1	Anderson
16	85	/	/	Bassano Jacopo, Adorazione dei pastori (dett.)	1	Cav. P. Fiorentini (Venezia)
16	85	/	/	Bassano Jacopo, S. Eleuterio benedice i poveri	1	Alinari
16	85	/	/	Bassano Jacopo, Adorazione dei pastori	1	Cav. P. Fiorentini (Venezia)
16	85	/	/	Bassano Jacopo, Ritratto di giovane	1	Alinari

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
16	85	/	/	Bassano Jacopo, Autoritratto?	1	Alinari
16	85	/	/	Bassano Jacopo, Ritratto muliebre	1	Brogi
16	85	/	/	Bassano Jacopo, Deposizione	1	W. Gernsheim (Londra)
16	85	/	/	Bassano Jacopo, Madonna col bambino e santa	1	W. Gernsheim (Londra)
16	85	/	/	Bassano Jacopo, Il Buon Samaritano	1	/
16	85	/	/	Bassano Jacopo, Ultima cena	1	Anderson
16	85	/	/	Bassano Jacopo, Il paradiso terrestre	1	Alinari
16	85	/	/	Bassano Jacopo, Cena in Emaus	1	Anderson
16	85	/	/	Bassano Jacopo, Ritratto virile	1	/
16	85	/	/	Bassano Jacopo, Ritratto virile	1	Kunstverlag Wolfrum (Vienna)
16	85	/	/	Bassano Jacopo, Nabuccodonosor e i tre fanciulli	1	Alinari
16	85	/	/	Bassano Jacopo, Madonna col bambino in trono, santi e committente	1	Alinari
16	85	/	/	Bassano Jacopo, Ultima cena	1	Ed. Croci
16	85	/	/	Bassano Jacopo, Fuga in Egitto	1	Ed. Croci
16	85	/	/	Bassano Jacopo, Madonna col bambino, S. Rocco e il podestà Sante Moro	1	Alinari
16	85	/	/	Bassano Jacopo, S. Valentino battezza S. Lucilla	1	Alinari
16	85	/	/	Bassano Jacopo, Il Battista	1	Ed. Croci
16	85	/	/	Bassano Jacopo, Il Paradiso	1	Ed. Croci
16	85	/	/	Bassano Jacopo, Pentecoste	1	Alinari
16	85	/	/	Bassano Jacopo, Pentecoste (dett.)	1	Ed. Croci
16	85	/	/	Bassano Jacopo, La circoncisione	1	Ed. Croci
16	85	/	/	Bassano Jacopo, Cristo e l'adultera	1	Alinari
16	85	/	/	Bassano Jacopo, Ritratto virile	1	/
16	85	/	/	Bassano Jacopo, Madonna col bambino, i SS. Antonio Abate e Francesco	1	Ed. Croci
16	85	/	/	Bassano Jacopo, Adorazione dei pastori	1	Cav. P. Fiorentini (Venezia)
16	85	/	/	Bassano Jacopo, Adorazione dei pastori	1	R. Moscioni (Roma)
16	86	3049	3211	Battistello (G. B. Caracciolo)	13	3 Alinari, 3 Anderson, 1 Dino Zani & C. (Milano)
16	86	3057	3219	Bellini Gentile	32 + 5 doppioni	5 Tommaso Filippi (Venezia), 1 Unione Zincografi, 4 Anderson, 6 Alinari
16	86	/	/	Bassano?, Adorazione dei pastori	1	Anderson? (presente didascalia Collez. Lotze)
16	86	/	/	Bassano, Ritratto virile	1	Dino Zani (Milano)
16	86	/	/	Bassano?, Ritratto virile	1	/
16	86	/	/	Bassano?, Ritratto di pittore	1	/
16	86	/	/	Bassano (maniera), Scena campestre	1	C. Naya (Venezia)
16	86	/	/	Bassano Jacopo, I SS. Floriano, Sebastiano e Rocco	1	/
16	86	/	/	Bassano Jacopo e bottega, Costruzione dell'arca	1	/
16	86	/	/	Bazaine Jean	1	Foto Ferruzzi (Venezia)
16	86	/	/	Beci Lorenzo	1	/
16	86	/	/	Bassano Jacopo, Adorazione dei Magi	1	/
16	86	/	/	Bassano Jacopo, Madonna col bambino, SS. Giacomo Maggiore e Giovanni Battista	1	Bruckmann (Monaco)
16	86	/	/	Bassano Jacopo, Ritratto di vecchio	1	Presente timbro fotografo ma indecifrabile
16	86	/	/	Bassano Jacopo, Doppio ritratto	1	Anderson
16	86	/	/	Bassano (maniera), Ritratto di letterato	1	J. E. Bulloz (Parigi)
16	86	/	/	Bassano, Annuncio ai pastori	1	Anderson?
16	86	/	/	Bassano, S. Giovanni Evangelista	1	Anderson
16	86	/	/	Bassano (scuola)	1	W. Gernsheim (Londra)
16	86	/	/	Bassano?, Ritratto di ventitreenne	1	/
16	86	/	/	Bassano?, Ritratto virile	1	T. F. Ceoghegan (Dublino)
16	86	/	/	Bassanesco, Scene di passione	1	/
16	86	/	/	Bassanesco, Ritratto di frate	1	/
16	86	/	/	Bassano?, Fanciullo e fantesca	1	/
16	86	/	/	Bassano?, Circoncisione	1	Cav. P. Fiorentini (Venezia)
16	86	/	/	Begarelli Antonio	1	Alinari
16	86	/	/	Batoni Pompeo	1	/
16	86	/	/	Bassano?, S. Sebastiano	1	Ed. Croci
16	86	/	/	Beckmann Max	7	/

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
16	86	2352	2514	Bazzani	3	2 Alinari, 1 Cav. Mario Sansoni (Firenze)
16	86	2354	2516	Basetti Marco	7 + 6 doppioni	2 Alinari, 1 Cav. P. Fiorentini (Venezia)
16	86	3053	3215	Bastiani Lazzaro	11	3 Alinari, 4 Anderson, 1 Brogi, 1 Tommaso Filippi (Venezia)
16	86	/	/	Bassano?, Maria assunta in cielo	1	/
16	86	/	/	Bassano?, Maria assunta in cielo	1	/
16	86	/	/	Bassano Giovanbattista, I SS. Leonardo, Giovanni Evangelista, Rocco e Antonio Abate	1	Ed. Croci
16	86	/	/	Bassano Gerolamo, Riposo durante la fuga in Egitto	1	C. Naya (Venezia)
16	86	/	/	Bassano Gerolamo, Madonna col bambino, SS. Giustina, Barbara e Marco Evangelista	1	Alinari
16	86	/	/	Bassano Gerolamo, Madonna col bambino, SS. Apollonia e Agata	1	Ed. Croci
16	86	/	/	Bassano Gerolamo, Cacciata dei mercanti	1	/
16	86	/	/	Bassano Jacopo, Preghiera sul monte degli ulivi	1	Hanfstaengl (Monaco)
16	86	/	/	Bassano Francesco, Scena campestre	1	/
16	86	/	/	Bassano Francesco, Cacciata dei mercanti	1	Anderson
16	86	/	/	Bassano?, Testa di vecchio	1	Anderson
16	86	/	/	Bassano?, Adorazione dei Magi	1	Kunstverlag Wolfsum (Vienna)
16	86	/	/	Bassano?, Archangelo Michele	1	Ed. Croci
16	86	/	/	Bastianino	1	Alinari
16	86	3050	3212	Battista da Vicenza	5	1 Ed. Croci, 3 Alinari
16	86	3051	3213	Battaglia D.	4	2 Cav. P. Fiorentini (Venezia)
16	86	1096	1254	Battagio Giovanni	3	Alinari
16	86	3045	3207	Beccaruzzi Francesco	6	1 J. Lowy, 2 Anderson, 1 Alinari, 1 Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo), 1 Brogi
16	86	/	/	Bassano Jacopo, Adorazione dei Magi	1	Ed. Croci
16	86	/	/	Bassano Jacopo (incisione da), Il figliol prodigo	1	Ed. Croci
16	86	/	/	Bassanesco	1	/
16	86	/	/	Bassano (doppioni)	43	/
16	86	3047	3209	Beccafumi Domenico	29	21 Fotografia Lombardi (Siena), 28 Anderson, 8 Alinari, 8 W. Gernsheim (Londra)
16	87	/	/	Bellini Giovanni, S. Pietro	1	J. E. Bulloz (Parigi)
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Figura virile	1	Alinari
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Ritratto di Jorg Fugger	1	Anderson
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Testa barbata con turbante	1	/
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Pietà	1	W. Gernsheim (Londra)
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Trittico di S. Giovanni Battista	1	/
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Compianto su Cristo Morto	1	Alinari
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Ritratto di giovane	1	Alinari
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Preghiera nell'orto	1	/
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Un santo	1	Anderson
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Madonna col bambino	1	/
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Ritratto del doge Leonardo Loredan	1	Anderson
16	87	/	/	Bellini Giovanni, S. Pietro Martire	1	/
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Madonna col bambino	1	/
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Cristo morto, Madonna e S. Giovanni	1	Anderson
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Cristo morto	1	/
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Ritratto di giovane	1	/
16	87	/	/	Begarelli Antonio	1	Alinari
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Martirio di S. Marco	1	/
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Madonna col bambino	1	/
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Compianto su Cristo Morto	1	/
16	87	/	/	Bellini Giovanni, I SS. Cristoforo, Gerolamo e Agostino	1	/

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Madonna col bambino	1	Anderson
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Perseveranza	1	/
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Incostanza	1	/
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Madonna col bambino, i SS. Paolo e Giorgio	1	Hanfstaengl (Monaco)
16	87	/	/	Bellini Giovanni, La Maddalena (dett. Madonna col bambino, le SS. Caterina e Maddalena)	1	Anderson
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Orfeo	1	/
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Bacco fanciullo	1	Danesi?
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Presentazione al tempio	1	F. Hanfstaengl (Monaco)
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Madonna col bambino	1	Anderson
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Ritratto d'uomo	1	Cav. Mario Sansoni (Firenze)
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Madonna col bambino	1	Hanfstaengl (Monaco)
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Madonna col bambino	1	Hanfstaengl (Monaco)
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Resurrezione	1	Hanfstaengl (Monaco)
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Madonna col bambino	1	Hanfstaengl (Monaco)
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Madonna col bambino	1	/
16	87	/	/	Bellini Giovanni, S. Pietro martire	1	/
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Madonna col bambino	1	Anderson
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Madonna col bambino e santi	1	/
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Madonna col bambino e sante	1	Hanfstaengl (Monaco)
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Esequie di Drusiana (predella Pala di S. Giovanni Evangelista)	1	/
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Madonna col bambino	1	/
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Battesimo di Cristo	1	Anderson
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Cristo portacroce	1	/
16	87	/	/	Bellini Giovanni (Doppioni)	34	Diversi autori
16	87	/	/	Bellini Giovanni (Doppioni)	22	Diversi autori
16	87	/	/	Bellini Gentile?	1	Anderson
16	87	/	/	Bellini Gentile?	1	Anderson
16	87	/	/	Bellini Gentile?	1	Anderson
16	87	/	/	Bellini Gentile?	1	Alinari
16	87	/	/	Bellini Gentile	1	Alinari
16	87	/	/	Belli Marco	1	Alinari
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Madonna col bambino	1	Anderson
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Madonna col bambino	1	/
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Madonna col bambino	1	/
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Pala Barbarico	1	/
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Madonna col bambino e angeli musicisti (dett. Pala Barbarigo)	1	Anderson
16	87	/	/	Bellini Giovanni, S. Andrea (dett. Pala di Pesaro)	1	/
16	87	/	/	Bellini Giovanni, S. Ludovico	1	/
16	87	/	/	Bellini Giovanni, S. Bernardino	1	/
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Testa di bambino	1	O. Bohm (Venezia)
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Iscrizione (dett. Trasfigurazione)	1	/
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Testa di Redentore	1	Anderson
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Deposizione	1	/
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Deposizione (dett.)	1	/
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Madonna col bambino, santi e donatore	1	/
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Madonna col bambino (dett. Madonna col bambino, santi e donatore)	1	/
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Pietà	1	Anderson
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Pietà (dett.)	1	/
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Pietà	1	/
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Miracolo di S. Vincenzo Ferreri (predella Polittico S. Vinc. Ferreri)	1	Tommaso Filippi (Venezia)

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Miracolo di S. Vincenzo Ferreri (predella Polittico S. Vinc. Ferreri)	1	O. Bohm (Venezia)
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Madonna col bambino e santi (Trittico dei Frari)	1	/
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Angeli musicisti (dett. Trittico dei Frari)	1	/
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Restello di Vincenzo Catena	1	/
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Summa Virtus (dett. Restello di Vincenzo Catena)	1	/
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Madonna col bambino (dett. Pala di S. Giobbe)	1	/
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Madonna col bambino e santi (Pala di S. Giobbe)	1	/
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Angeli musicisti (dett. Pala di S. Giobbe)	1	Anderson
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Madonna col bambino e S. Giovanni Battista	1	Anderson
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Madonna col bambino	1	/
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Studio	1	/
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Firme	3	/
16	87	/	/	Bellini Giovanni, Testa di Redentore?	1	/
16	87	/	/	Bellini Gentile (scuola)	1	Alinari
16	88	/	/	Bellini Giovanni, Incoronazione della Madonna (dett. Pala di Pesaro)	1	Alinari
16	88	/	/	Bellini Giovanni, Cristo morto	1	/
16	88	3058	3220	Bellini Filippo	5	2 Emilio Corsini (Ancona)
16	88	3020	/	Bellini Giovanni (scuola)	54	1 C. Naya?, 2 Cav. Mario Sansoni (Venezia), 2 Tommaso Filippi (Venezia), 5 Anderson, 6 Alinari, 1 Gigi Bassani (Milano), 1 O. Bohm (Venezia), 3 Hanfstaengl, 2 Fotografia Rofsi? (Urbino), 1 Henry Dixon & Son (Londra), 1 Kunstverlag Wolfrum (Vienna), 1 tavola E. A. Seemann (Lipsia), 1 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
16	88	/	/	Bellini Giovanni, Madonna col bambino	1	Anderson
16	88	/	/	Bellini Giovanni, Fra Teodoro da Urbino	1	/
16	88	/	/	Bellini Giovanni, Compianto su Cristo Morto	1	Anderson
16	88	/	/	Bellini Giovanni, Madonna col bambino	1	Anderson
16	88	/	/	Bellini Giovanni, Madonna col bambino	1	Alinari
16	88	/	/	Bellini Giovanni, Il Presepio (dett. Trittico della Natività)	1	Anderson
16	88	/	/	Bellini Giovanni, Madonna col bambino	1	P. Salviati (Venezia)
16	88	/	/	Bellini Giovanni, Madonna col bambino	1	Anderson
16	88	/	/	Bellini Giovanni, Madonna col bambino, le SS. Caterina e Maddalena	1	Anderson
16	88	/	/	Bellini Giovanni, S. Giovanni Battista (dett. Trittico di S. Lorenzo)	1	/
16	88	/	/	Bellini Giovanni, Madonna col bambino	1	L. Dubray
16	88	/	/	Bellini Giovanni, Cristo morto e angeli	1	/
16	88	/	/	Bellini Giovanni, L'Eterno benedicente	1	Anderson
16	88	/	/	Bellini Giovanni, Crocifissione	1	Alinari
16	88	/	/	Bellini Giovanni, Polittico di S. Vincenzo Ferreri	1	C. Naya (Venezia)
16	88	/	/	Bellini Giovanni, Miracolo di S. Vincenzo Ferreri (predella Polittico S. Vinc. Ferreri)	1	Tommaso Filippi (Venezia)
16	88	/	/	Bellini Giovanni, Miracolo di S. Vincenzo Ferreri (predella Polittico S. Vinc. Ferreri)	1	Tommaso Filippi (Venezia)
16	88	/	/	Bellini Giovanni, S. Cristoforo (dett. Polittico di S. Vinc. Ferreri)	1	/

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
16	88	/	/	Bellini Giovanni, Angelo annunciante e Cristo morto (dett. Politico S. Vinc. Ferreri)	1	/
16	88	/	/	Bellini Giovanni, S. Lucia (dett. Pala di S. Zaccaria)	1	Anderson
16	88	/	/	Bellini Giovanni, Angelo musico (dett. Pala di S. Zaccaria)	1	/
16	88	/	/	Bellini Giovanni, S. Caterina (dett. Pala di Pesaro)	1	/
16	88	/	/	Bellini Giovanni, Beata Michelina (dett. Pala di Pesaro)	1	/
16	88	/	/	Bellini Giovanni, S. Gerolamo (predella Pala di Pesaro)	1	/
16	88	/	/	Bellini Giovanni, Crocifissione di S. Pietro (predella Pala di Pesaro)	1	/
16	88	/	/	Bellini Giovanni, Conversione di Saulo (Predella Pala di Pesaro)	1	/
16	88	/	/	Bellini Giovanni, S. Antonio (dett. Pala di Pesaro)	1	/
16	88	/	/	Bellini Giovanni, S. Lorenzo (dett. Pala di Pesaro)	1	/
16	88	/	/	Bellini Giovanni, S. Giovanni Battista (dett. Pala di Pesaro)	1	/
16	88	/	/	Bellini Giovanni, Cristo morto e angeli	1	/
16	88	/	/	Bellini Giovanni, Madonna col bambino (detta Madonna del melograno)	1	Hanfstaengl (Monaco)
16	88	/	/	Bellini Giovanni ? (dono prof. Gentili)	2	/
16	88	/	/	Bellini Giovanni, putti (dett. Allegoria Sacra)	1	Alinari
16	88	/	/	Bellini Giovanni, Allegoria Sacra	1	/
16	88	/	/	Bellini Giovanni, S. Sebastiano (dett. Trittico di S. Sebastiano)	1	/
16	88	/	/	Bellini Giovanni, S. Antonio Abate (dett. Trittico di S. Sebastiano)	1	/
16	88	/	/	Bellini Giovanni, Trasfigurazione	1	/
16	88	/	/	Bellini Giovanni, Presentazione al tempio	1	/
16	88	/	/	Bellini Giovanni, Ritratto del doge Loredan	1	/
16	88	/	/	Bellini Giovanni, Crocifissione	1	/
16	88	/	/	Bellini Giovanni, Compianto su Cristo Morto (dett. Pala di Pesaro)	1	/
16	88	/	/	Bellini Giovanni, Angelo musico (dett. Pala Barbarigo)	1	Anderson?
16	88	2056	2218	Bellini Jacopo	115 + 4 doppioni	3 Anderson, 1 Brogi, 3 Alinari, 22 A. G. Phot. (Giraudon?), 1 fotoincisione Danesi da negativo Alinari, 2 tavole Spemann
16	89	/	/	Buti Lodovico	1	Brogi
16	89	/	/	Buti Domenico	2	Alinari
16	89	/	/	Busti Agostino detto Bambaia	1	Timbro non leggibile
16	89	/	/	Cabianca Vincenzo	1	Fotografia Reali (Firenze)
16	89	/	/	Cades Giuseppe	1	/
16	89	/	/	Tiberio Calcagni	1	/
16	89	3188	3350	Burckmair Hans	3	tavole W. Spemann
16	89	/	/	Busatti Andrea	1	Alinari
16	89	2378	2540	Camassei Andrea	3	/
16	89	/	/	Butteri Giovanni Maria	2	Alinari
16	89	3200	/	Campi Giulio	38 + 15 doppioni	8 Cav. P. Fiorentini (Venezia), 1 Montabone (Milano), 13 Alinari, 1 Sommariva Emilio (Milano) (sulla stessa foto presente timbro Avv. Cav. Giuseppe Radlinski), 1 Dino Zani (Milano), L. Dubray (Milano), 1 Mario Sansoni (Firenze), 1 G. Negri (Cremona)
16	89	3155	3317	Buonvicino Ambrogio	6	1 Alinari, 2 Anderson
16	89	3187	3349	Burkel Heinrich	2	tavole W. Spemann
16	89	3154	3316	Burne-Jones	2	1 tavola W. Spemann
16	89	2903	3065	Cagli Corrado	4	Foto Giacomelli (Venezia) ?
16	89	2382	2544	Cagnacci Guido	3	1 Anderson
16	89	1116	1274	Calderini G.	5	3 Anderson, 2 Alinari
16	89	3175	3337	Caliari Benedetto	3	1 Brogi, 1 Alinari, 1 Bern F. Eilers (Amsterdam)

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
16	89	2381	2543	Calieri Carletto	4 + 3 doppioni	1 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 1 Brogi, 1 Alinari, 1 Anderson
16	89	3174	3336	Callot Giacomo	9	1 Anderson
16	89	3173	3335	Calvaert Dionisio	17 + 6 doppioni	1 Kustverlag Wolfrum (Vienna), 9 Ed. Croci, 6 Alinari, 1 Anderson
16	89	1642	1804	Campi Antonio	23 + 5 doppioni	1 Bertani, 1 G. Negri (Cremona), 1 Baccharini & Porta (Milano), 1 Dario Gatti (Milano), 14 Cav. P. Fiorentini, 2 Istituto d'Arti Grafiche (Bergamo)
16	89	3182	3344	Butinone	19 + 3 doppioni	4 Alinari, 2 Dino Zani (Milano), 1 Cav. Mario Sansoni (Firenze), 1 Rinaldo Schreiber, 1 Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo), 1 Cav. Gigi Bassani (Milano), 5 Anderson
16	89	3254	3416	Campi Bernardino	16 + 3 doppioni	2 W. Gernsheim (Londra), 5 Cav. P. Fiorentini (Venezia), 1 Bertani, 1 Dr. Benedict & Co. (Berlino), 1 Alinari, 1 Dario Gatti (Milano), 2 Cav. Mario Sansoni (Firenze)
16	89	3253	3415	Campi Galeazzo	5 + 1 doppione	1 Ed. Croci, 1 Bertani, 1 Anderson
16	89	/	/	Calvi Lazzaro	1	/
16	89	/	/	Calcagni Tiberio	2	Brogi
16	89	2376	2538	Cambiaso Luca	28 + 4 doppioni	1 W. Gernsheim (Londra), 2 Alinari, 1 Anderson, 1 Brogi, 1 Ed. Croci,
16	89	2375	2537	Campagna Pietro	4	Anderson
16	89	3257	3419	Campagnola Domenico	28 + 7 doppioni	2 W. Gernsheim (Londra), 2 Alinari, 3 Anderson, 8 Cav. P. Fiorentini (Venezia), 5 Istituto Italiano d'Arti grafiche (Bergamo)
16	89	3256	3418	Campagnola Giulio	16 + 2 doppioni	3 Anderson, 1 Istituto Italiano d'Arti grafiche (Bergamo), 1 tavola W. Spemann, 1 W. Gernsheim (Londra), 3 Alinari
16	89	3179	3341	Caccini Giovanni	15	7 Alinari, 5 Brogi
16	89	3189	3351	Buzzi (o Buzio) Ippolito	2	1 Anderson
16	89	3176	3338	Calcar Giovanni	7	2 Alinari, 2 Anderson, 1 William E. Gray ? (Bayewater?)(timbro poco leggibile)
16	90	3225	3387	Carracci Ludovico	95 + 9 doppioni	65 A. Villani & Figli (Bologna), 9 Ed. Croci, 5 Anderson, 7 Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo), 3 Alinari, 2 Brogi, 1 Cav. Mario Sansoni (Firenze)
16	90	3203	3365	Cantarini Simone	18	2 Anderson, 13 Ed. Croci
16	90	3206	/	Caravaggeschi	8 + 2 doppioni	Alinari, 3 Anderson, 1 Brogi
16	90	/	/	Canavesio Giovanni	1	Alinari
16	90	/	/	Capponi Luigi	5	2 Alinari, 3 Anderson
16	90	3209	3371	Canaletto	17	4 Ed. Croci, 1 J. E. Bulloz (Parigi), 3 Anderson, 1 Alinari, 2 tavole W. Spemann
16	90	3202	3364	Capodistria Domenico	3	/
16	90	3217	3379	Carolus-Duran Auguste Emile	1	tavola W. Spemann
16	90	3250	3412	Campi Vincenzo	11 + 9 doppioni	1 Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona), 1 A. Paoletti (Milano), 1 Dario Gatti (Milano), 3 Josef? (timbro poco leggibile)
16	90	2887	3049	Campigli Massimo	26	Foto Giacomelli (Venezia) ?
16	90	3205	3367	Canova Antonio	7	4 Alinari, 1 Anderson, 1 Brogi
16	90	/	/	Campolongo Imp.	1	Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo)
16	90	/	/	Cantagallina Remigio	1	/
16	90	3212	3374	Carpioni Giulio	10 + 1 doppione	1 C. Naya
16	90	2371	2533	Canuti Domenico Mario	6	1 A. Villani & Figli (Bologna), 5 ed. Croci

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
16	90	3246	3408	Caroto Giovanni Francesco	27 + 1 doppione	14 Anderson, 1 Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo), 1 Col. Lotze, 1 Cav. Mario Sansoni (Firenze), 2 Alinari, 2 Ed. Croci
16	90	2374	2536	Cano Alonso	4	2 Anderson, 1 tavola W. Spemann
16	90	1394	1552	Candido Elio	3	2 Alinari, 1 Brogi
16	90	2889	3051	Carrà Carlo	74 + 1 doppione	Foto Giacomelli (Venezia) ?
16	90	3207	3369	Cane Ottaviano	3 + 1 doppione	Alinari
16	90	/	/	Camerio Anselmo	1	/
16	90	4715	4877	Capogrossi	1	Fotofast (Bologna)
16	90	3201	3363	Caporali Bartolomeo	6	3 Alinari, 2 Anderson
16	90	1118	1276	Caporali Giovanni Battista	7	Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
16	90	3214	3376	Carpaccio	58	21 Anderson, 1 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 1 Bruckmann (Monaco), 1 Bern F. Eilers (Amsterdam), 1 C. Naya (Venezia), 4 Alinari, 3 tavola W. Spemann, 1 Brogi
16	90	3199	3361	Caprile Vincenzo	1	Anderson
16	90	3198	3360	Caprioli Francesco	1	/
16	90	3200	3362	Cappella Francesco	3	1 Alinari, 1 C. Naya, 1 Mario Sansoni
16	90	3197	3359	Capriolo Domenico	1	Alinari
16	90	4595	4757	Capanna Puccio	1	Alinari
16	90	2412	2574	Caroselli Angelo	4	2 Alinari, 1 Anderson
16	90	3213	3375	Carpaccio Benedetto	1 + 1 doppione	Anderson
16	91	3226	3388	Carracci Agostino, Disegni	45 + 1 doppione	34 A. Villani & Figli (Bologna), 2 W. Gernsheim (Londra), 9 Ed. Croci, 1 Anderson,
16	91	/	/	Carracci Annibale, Disegni	71 + 5 doppioni	4 W. Gernsheim (Londra), 2 Alinari, 61 A. Villani & Figli (Bologna)
16	91	3224	3386	Carracci Annibale, Dipinti	26 + 10 doppioni	2 Bulloz (Parigi), 5 Anderson, 6 Alinari, 1 A. Villani & Figli (Bologna), 2 Ed. Croci, 5 Brogi
16	91	/	/	Carracci Annibale, Dipinti	39	28 A. Villani & Figli (Bologna), 5 Anderson, 5 Alinari
16	91	/	/	Caravaggio	87 + 4 doppioni?	23 Alinari, 22 Anderson, 3 Brogi
16	91	2372	2534	Caravaggeschi anonimi	7	1 Anderson, 1 Mario Sansoni (Firenze)
16	91	1703	1865	Carracci Antonio	13 + 2 doppioni	6 A. Villani & Figli (Bologna), 2 Brogi, 1 Ed. Croci, 1 Hanfstaengl?
16	91	/	/	Cardi Ludovico (detto il Cigoli)	39 + 12 doppioni	13 Brogi, 1 F. Pineide (Firenze), 8 Anderson, 3 Alinari, 2 Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo)
16	91	/	/	Carneo [Giacomo?]	1	Alinari
16	91	/	/	Cardello Tommaso	1	Alinari
16	91	3220	3382	Carducci Michelangelo	2	/
16	91	3219	3381	Carducho	1	F. Serra (Barcellona)
16	91	2888	3050	Cariani (Giovanni Busi)	6	2 Alinari, 1 Anderson, 1 Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo)
16	91	2416	2578	Carlone Giovanni Battista	7	2 Brogi, 1 Anderson
16	91	2370	2532	Carbone Giovanni Bernardo	2	1 Anderson, 1 Alinari
16	92	3211	3373	Carracci Annibale, Disegni	93	A. Villani & Figli (Bologna)
16	92	/	/	Carracci	105	87 A. Villani & Figli (Bologna), 1 Brogi, 11 Alinari, 1 Anderson
16	92	3232	3394	Catena Vincenzo	5	1 Bruckmann, 1 Alinari
16	92	4592	4754	Castello Valerio	4	1 Foto Cresta (Genova), 2 R. Gasparini (Genova) (su 1 delle quali timbro Edizioni Luigi Alfieri - Milano)
16	92	2411	2573	Castello Bernardo	6	1 C. Naya (Venezia)
16	92	1114	1272	Castello G. B.	7 + 1 doppione	2 Alinari, 1 Cresta (Genova)
16	92	3233	3395	Catel	2	L. Tuminello (Roma)
16	92	2408	2570	Cavagna Giovanni Paolo	4	1 Alinari, 1 Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo)
16	92	3234	3396	Cati Pasquale	9 + 6 doppioni	1 W. Gernsheim (Londra), 1 Calderisi (Roma)
16	92	3229	3391	Carracci Antonio	13 + 5 doppioni	4 A. Villani & Figli (Bologna), 1 Bruckmann (Monaco), 1 Brogi, 7 Anderson
16	92	1115	1273	Casoni Antonio	3	Anderson

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
16	92	3241	3403	Casolani Cristoforo	6	/
16	92	3244	3406	Carriera Rosalba	6	3 Anderson, 3 Alinari
16	92	/	/	Castelli Annibale	1	Alinari
16	92	2905	3067	Cassinari Bruno	42	Foto Giacomelli (Venezia)?
16	92	3238	3400	Castigliani del XV sec	5	Anderson
16	92	3237	3399	Castiglione Giovanni Benedetto	12 + 2 doppioni	1 W. Gernsheim (Londra), 1 R. Gasparini (Genova), 5 Alinari, 2 Anderson
16	92	2883	3045	Casorati Felice	73 + 4 doppioni	La maggior parte Foto Giacomelli (Venezia) ?
16	92	3242	3404	Casolani Alessandro	3 + 1 doppione	Lombardi (Siena)
16	92	2413	2575	Carreno	2	Anderson
16	92	3245	3407	Carrari Baldassarre	3 + 1 doppione	/
16	92	/	/	Scuola Catalana del XIII sec	1	/
16	92	3235	3397	Catalani del XV sec	5 + 2 doppioni	4 Alinari
16	93	/	/	Botticelli (doppioni)	89	/
16	93	/	/	Botticelli (scuola), Ritratto muliebre	1	F. Pineider (Firenze)
16	93	/	/	Botticelli (scuola), Madonna col bambino	1	/
16	93	/	/	Botticelli (scuola), Incoronazione della Madonna	1	Drummond Young (Edimburgo)
16	93	/	/	Botticelli (scuola), Madonna col bambino in trono	1	/
16	93	/	/	Botticelli (scuola), Madonna col bambino, S. Giovannino e Angelo	1	Anderson
16	93	/	/	Botticelli, Prove di Mosè (dett.)	1	Anderson
16	93	/	/	Botticelli, Madonna col bambino e S. Giovannino	1	Anderson
16	93	/	/	Botticelli, Madonna col bambino e due angeli	1	Anderson
16	93	/	/	Botticelli (scuola), S. Francesco e angeli musici	1	Anderson
16	93	/	/	Botticelli (scuola), Cristo benedicente	1	Anderson
16	93	/	/	Botticelli (scuola), Madonna col bambino, S. Giovannino e Angelo	1	Alinari
16	93	/	/	Botticelli, Testa di Giovane (dett. Prove di Cristo)	1	Anderson
16	93	/	/	Botticelli, Prove di Cristo (dett.)	1	Anderson
16	93	/	/	Botticelli, Testa di Giovane (dett. Prove di Cristo)	1	Anderson
16	93	/	/	Botticelli, Teste virili (dett. Prove di Cristo)	1	Anderson
16	93	/	/	Botticelli, Prove di Cristo (dett.)	1	Anderson
16	93	/	/	Botticelli, Testa muliebre (dett. Prove di Cristo)	1	Anderson
16	93	/	/	Botticelli, Gesù scaccia il demone (dett. Prove di Cristo)	1	Anderson?
16	93	/	/	Botticelli, Testa di Giovane (dett. Prove di Cristo)	1	Anderson
16	93	/	/	Botticelli, Madonna col bambino e tre angeli	1	Anderson
16	93	/	/	Botticelli, Madonna col bambino	1	Alinari
16	93	/	/	Botticelli, Incoronazione della Madonna, angeli e devoti	1	Gigi Bassani (Milano)
16	93	/	/	Botticelli, Compianto sul Cristo Morto	1	Anderson
16	93	/	/	Botticelli, Compianto sul Cristo Morto	1	/
16	93	/	/	Botticelli, S. Gerolamo	1	/
16	93	/	/	Botticelli, Divina Commedia (Paradiso, C. 20)	1	/
16	93	/	/	Botticelli, Divina Commedia (Paradiso, C. 21)	1	/
16	93	/	/	Botticelli, Divina Commedia (Paradiso, C. 22)	1	/
16	93	/	/	Botticelli, Divina Commedia (Paradiso, C. 23)	1	/
16	93	/	/	Botticelli, Divina Commedia (Paradiso, C. 24)	1	/
16	93	/	/	Botticelli, Divina Commedia (Paradiso, C. 25)	1	/
16	93	/	/	Botticelli, Divina Commedia (Paradiso, C. 26)	1	/
16	93	/	/	Botticelli, Divina Commedia (Paradiso, C. 27)	1	/
16	93	/	/	Botticelli, Divina Commedia (Paradiso, C. 28)	1	/
16	93	/	/	Botticelli, Divina Commedia (Paradiso, C. 29)	1	/

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
16	93	/	/	Botticelli, Divina Commedia (Paradiso, C. 30)	1	/
16	93	/	/	Botticelli, Divina Commedia, (Paradiso, C. 32)	1	/
16	93	/	/	Botticelli, Prove di Mosè (dett.)	1	Alinari
16	93	/	/	Botticelli, Prove di Mosè (dett.)	1	Alinari
16	93	/	/	Botticelli, Punizione dei Ribelli	2	1 Alinari, 1 Anderson?
16	93	/	/	Botticelli, Testa di Mosè (dett. Punizione dei Ribelli)	1	Anderson
16	93	/	/	Botticelli, Teste virili (dett. Punizione dei Ribelli)	1	Anderson
16	93	/	/	Botticelli, Testa di giovane (dett. Punizione dei Ribelli)	1	Anderson
16	93	/	/	Botticelli, Testa virile (dett. Punizione dei Ribelli)	1	Anderson
16	93	/	/	Botticelli, Mosè (dett. Punizione dei Ribelli)	1	Anderson
16	93	/	/	Botticelli, Testa di Mosè (dett. Punizione dei Ribelli)	1	Anderson
16	93	/	/	Botticelli, Testa di giovane (dett. Punizione dei Ribelli)	1	Anderson
16	93	/	/	Botticelli, Punizione dei Ribelli (dett.)	1	Anderson
16	93	/	/	Botticelli, Testa di Giovane (dett. Prove di Cristo)	1	Alinari
16	93	/	/	Botticelli, Prove di Cristo (dett.)	1	Anderson
16	93	/	/	Botticelli, Prove di Cristo	1	/
16	93	/	/	Botticelli, Teste muliebri (dett. Prove di Cristo)	1	Alinari
16	93	/	/	Botticelli (scuola), Madonna col bambino e S. Giovannino	1	J. E. Bulloz (Parigi)
16	93	/	/	Botticelli, Madonna col bambino	1	/
16	93	/	/	Botticelli (scuola), Cristo benedicente	1	/
16	93	/	/	Botticelli (scuola), Ritratto muliebri	1	Anderson
16	93	/	/	Botticelli, La Derelitta	1	Anderson
16	93	/	/	Botticelli (scuola?), Angelo e figura	1	/
16	93	/	/	Botticelli, Gli infedeli e la pentecoste	1	/
16	93	/	/	Botticelli, L'Abbondanza	1	/
16	93	/	/	Botticelli (scuola), Testa di Madonna (dett. Madonna col Bambino, S. Giovannino e Angelo)	1	/
16	93	/	/	Botticelli (scuola), Testa di Angelo (dett. Madonna col Bambino, S. Giovannino e Angelo)	1	/
16	93	/	/	Botticelli (scuola), Testa del Bambino (dett. Madonna col Bambino, S. Giovannino e Angelo)	1	/
16	93	/	/	Botticelli, Prove di Mosè (dett.)	1	Anderson
16	93	/	/	Botticelli, Testa di Figlia di Jetro (dett. Prove di Mosè)	1	Anderson
16	93	/	/	Botticelli, Le due figlie di Jetro (dett. Prove di Mosè)	1	Anderson
16	93	/	/	Botticelli, Prove di Mosè	1	Anderson
16	93	/	/	Botticelli, Prove di Mosè (dett.)	1	Anderson
16	93	/	/	Botticelli, Prove di Mosè (dett.)	1	Anderson
16	93	/	/	Botticelli, Testa di Mosè (dett. Prove di Mosè)	1	Anderson
16	93	/	/	Botticelli, Testa di Aronne (dett. Prove di Mosè)	1	Anderson
16	93	/	/	Botticelli, Prove di Mosè (dett.)	1	Anderson
16	93	/	/	Botticelli, Prove di Mosè (dett.)	1	Anderson
16	93	/	/	Botticelli (scuola), Madonna col bambino in trono e Santi (Pala di Montelupo)	1	Alinari
16	93	/	/	Botticelli (scuola), Venere	1	/
16	93	/	/	Botticelli (scuola), Madonna col bambino e quattro angeli (Madonna delle Rose)	0	/
16	93	/	/	Botticelli (scuola), Presepe	0	/
16	93	/	/	Botticelli (scuola), Madonna col bambino	1	/
16	93	/	/	Botticelli (scuola), Madonna col bambino	1	Anderson
16	93	/	/	Botticelli (scuola), Madonna col bambino, S. Giovannino e due Angeli	1	/
16	93	/	/	Botticelli (scuola), S. Sebastiano	1	Unione Zincografi?
16	93	/	/	Botticelli (scuola), S. Sebastiano	1	/
16	93	/	/	Botticelli (scuola), Presepe	1	/

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
16	93	/	/	Botticelli (scuola), Madonna col bambino	1	/
16	93	/	/	Botticelli (scuola), Tobio e i tre Arcangeli	1	/
16	93	/	/	Botticelli (scuola), Madonna col bambino in trono e santi	1	Brogi
16	93	/	/	Botticelli (scuola), Madonna col bambino e sei angeli	1	Anderson
16	93	/	/	Botticelli (scuola), I SS. Antonio Abate, Rocco e Caterina	1	Alinari
16	93	/	/	Botticelli (scuola), Crocifisso, Madonna e S. Girolamo	1	Alinari
16	93	/	/	Botticelli (scuola), Angeli Musici	1	Alinari
16	93	/	/	Botticelli (scuola), Sacra Famiglia	1	/

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
Pensile1	P1	4085	4247	Panetti Domenico	16	1 Photographische Gesellschaft (Berlino), 3 Anderson, 3 Alinari, 1 Istituto d'Arti Grafiche (Bergamo)
Pensile1	P1	4086	4248	Pandolfi da Pesaro G. Giac	2	/
Pensile1	P1	2563	2725	Pannini	13	2 Anderson, 2 Brogi
Pensile1	P1	4087	4249	Panciatico da Montecalvi	4	/
Pensile1	P1	4082	4244	Palma il Vecchio	150	5 Brogi, 3 J. Lowy (Vienna), 2 Gigi Bassani (Milano), 25 Ed. Alinari, 30 Anderson, 1 A. Taramelli (Bergamo), 3 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 1 Braun & Cie, 1 Jos Raab
Pensile1	P1	4088	4250	Palmezzano Marco	45	2 Ed. Croci, 24 Anderson, 5 Alinari, 1 Strossmayerova Galerija (Zagabria)
Pensile1	P1	4096	4258	Paolo Fiammingo	3	1 Wolfrum (Vienna)
Pensile1	P1	1196	1354	Pardini Bonnuccio	3 + 1 doppione	/
Pensile1	P1	4095	4257	Paolo da Modena	2	1 Anderson
Pensile1	P1	1469	1631	Paolo da Roma	3 + 2 doppioni	3 Alinari, 1 Anderson, 1 Brogi
Pensile1	P1	1470	1632	Paolo di Maestro Giovanni	3	/
Pensile1	P1	4097	4259	Paolo da Brescia	3	2 Anderson, 1 Alinari
Pensile1	P1	4100	4262	Fra Paolino da Pistoia	15	1 Gernsheim (Londra), 1 Luigi Rocca (Roma), 2 Anderson, 4 Alinari, 1 Cav. Uff. Umberto Orlandini (Modena), 1 Fot. Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
Pensile1	P1	3430	3592	Paolini	17	5 Fotografia Cipriani (Firenze), 2 Ettore Cortopassi (Lucca)
Pensile1	P1	4084	4246	Pannonio Michele	4	1 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
Pensile1	P1	2561	2723	Pantoja de La Cruz	2	2 Anderson
Pensile1	P1	4093	4255	Parenzano	38	1 Gigi Bassani (Milano), 3 Alinari, 1 Emery Walker (London), 1 Photographisches Atelier Schaschek (Vienna), 4 Istituto Italiano Arti Grafiche (Bergamo),
Pensile1	P1	4091	4253	Parmensi	6	1 Anderson,
Pensile1	P1	4090	4252	Parmigianeschi	27	1 Istituto d'Arti Grafiche (Bergamo), 3 Anderson, 1 Alinari, 1 Gigi Bassani (Milano), 1 Brogi
Pensile1	P1	/	/	Portelli Carlo	1	/
Pensile1	P1	4200	4362	Pulzone Scipione	43	6 Brogi, 13 Alinari, 13 Anderson, 1 Fotografia Calderisi (Roma), 1 Giorgio Sommer (Napoli)
Pensile1	P1	4089	4251	Parmigianino	99	26 Anderson, 7 Alinari, 13 W. Gernsheim (Londra), 2 M. Pisseri (Parma), 1 Cav. Mario Sansoni (Firenze), 1 Braun & Cie, 2 Brogi, 1 Daghi (Parma), 2 Taramelli (Bergamo), 1 tavola W. Spemann
Pensile1	P1	4174	4336	Poppi	5	3 Ed. Alinari, 1 Anderson
Pensile1	P1	4173	4335	Porbus	18 + 4 doppioni	13 Anderson, 1 Ed. Alinari
Pensile1	P1	1568	1730	Pordenone	22	1 W. E. Gray (Londra), 6 W. Gernsheim (Londra), 3 Alinari, 6 Anderson, J.E. Bulloz (Parigi)
Pensile1	P1	4175	4337	Ponzoni Matteo	3	2 Alinari, 1 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
Pensile1	P1	/	/	Jacopo della Quercia	74	35 Alinari, 1 Foto Sansaini (Roma), 1 Alessandro Logi & Figli (S. Gimignano di Siena), 3 Fotografia Lombardi (Siena), 1 J. Lowy (Vienna), 3 Anderson, 1 Giuseppe Giani & Figlio (Firenze), 4 tavole W. Spemann
Pensile1	P1	4105	4267	Passarotti Tiburzio	3	3 Ed. Croci
Pensile1	P1	2548	2710	Pupini B.	3 + 1 doppione	2 Alinari
Pensile1	P1	1053	1211	Parigi Alfonso	2	1 Brogi
Pensile1	P1	4101	4263	Parri di Spinello	3	1 Anderson, 2 Alinari
Pensile1	P1	3431	3593	Pasini A.	1	/
Pensile1	P1	4106	4268	Pasqualino da Venezia	1	1 Anderson

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
Pensile1	P1	4107	4269	Passarotti Bartolomeo	25	1 W. Gernsheim (Londra), 3 Anderson, 7 Ed. Croci, 1 Kunstverlag Wolfrum (Vienna), 1 V.A. Bruckmann (Monaco), 4 Brogi, 4 Alinari
Pensile1	P1	4102	4264	Parrasio Michele	16	1 E. Hanfstaengl (Monaco), 2 Alinari, 2 Vernacci (Madrid), 1 Anderson, 1 Weinwurm (Budapest)
Pensile1	P1	4177	4339	Flaminio	3 + 1 doppione	2 Alinari
Pensile1	P1	1569	1731	Pontormo	42	5 W. Gernsheim (Londra), 7 Alinari, 2 Brogi, 1 Kunstverlag Wolfrum (Vienna), 1 Gigi Bassani (Milano), 1 Pineider (Firenze), 5 Anderson
Pensile1	P1	4197	4359	Quadrone G.	1	/
Pensile1	P1	4199	4361	Querfurth Augusto	2	2 Alinari
Pensile1	P1	4198	4360	Quartararo Riccardo	4	1 Alinari, 1 Brogi
Pensile1	P1	4202	4364	Quirizio da Murano	2	1 Alinari, 1 Anderson
Pensile1	P1	2552	2714	Poussin Nicola	113	41 A. Villani & Figli (Bologna), 25 Anderson, 13 Alinari, 12 Foto Giraudon (Parigi), 2 Gigi Bassani (Milano), 3 tavole W. Spemann
Pensile1	P1	4187	4349	Padre A. Pozzi	13	10 Alinari, 3 Anderson
Pensile1	P1	2553	2715	Gaspard Doughet (detto Poussino)	3	1 Anderson, 1 tavola W. Spemann
Pensile1	P1	2554	2716	Potter Paolo	7	1 Bombelli (Milano), 1 Anderson, 5 tavole W. Spemann
Pensile1	P1	2558	2720	Paulyn O.	1	1 Brogi
Pensile1	P1	2841	3003	Paulucci	18	18 Foto Giacomelli (Venezia)
Pensile1	P1	4103	4265	Joachin de Patinir	5	4 Anderson, 1 tavola W. Spemann
Pensile1	P1	4104	4266	J. Bapt. Joseph Pater	3	/
Pensile1	P1	1200	1358	Il Pyrgotele	4	1 Alinari, 1 Anderson, 2 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
Pensile1	P1	4196	4358	Puvis de Chavannes	2	2 tavole W. Spemann
Pensile1	P1	3432	3594	Passignano Domenico	32	14 Alinari, 3 Anderson, 11 Brogi
Pensile1	P1	1206	1364	Portigiani Domenico	1	Alinari
Pensile1	P1	1205	1363	Possanti Vincenzo	1	Alinari
Pensile1	P1	4179	4341	Postiglione	1	Anderson
Pensile1	P1	/	/	Radice	2	Studi Fotofast (Bologna)
Pensile 1	P2	/	/	Pinturicchio, Roma	182	137 Anderson, 1 Brogi, 26 Alinari
Pensile 1	P2	4165	4327	Pirri Antonio	3	2 Brogi
Pensile 1	P2	3437	3599	Pettenkofen	1	tavola W. Spemann
Pensile 1	P2	4185	4347	Prata Francesco	1	Cav. Mario Sansoni (Firenze)
Pensile 1	P2	4215	4377	Regnault	1	tavola W. Spemann
Pensile 1	P2	4186	4348	Pozzi Stefano	2	1 Alinari, 1 Anderson
Pensile 1	P2	/	/	Pozzo Andrea	1	Alinari
Pensile 1	P2	/	/	Piero della Francesca	113	3 tavole W. Spemann, 28 Anderson, 47 Alinari, 1 Brogi, 1 Cav. Mario Sansoni (Firenze), 1 Hanfstaengl (Londra), 1 T. E. Marr
Pensile 1	P2	/	/	Pinturicchio	57	30 Alinari, 13 Anderson, 1 Sommer (Napoli), 1 T. E. Marr
Pensile 1	P2	/	/	Pinturicchio	20	13 Anderson, 6 Alinari
Pensile 1	P2	1532	1694	Pinturicchio (e scuola)	11	1 W. Gernsheim (Londra), 1 J. E. Bulloz (Parigi), 1 Alinari, 1 Anderson
Pensile 1	P2	4137	4299	Pino Paolo	1	Anderson
Pensile 1	P2	4153	4315	Piò Angelo	2	Ed. Croci
Pensile 1	P2	2942	3104	Piò Domenico	1	Alinari
Pensile 1	P2	2556	2718	Piola Allegro	1	Anderson
Pensile 1	P2	4160	4322	Piola Domenico	7	4 Alinari, 1 Brogi, 1 Noack (Genova)
Pensile 1	P2	2839	3001	Pirandello	19	3 Fotofast (Bologna), 16 Giacomelli (Venezia)
Pensile 1	P2	2555	2717	Piranesi	2	/
Pensile 1	P2	505	663	Piemonte (pittura)	5	/
Pensile 1	P2	/	/	Piero di Lorenzo	1	Alinari
Pensile 1	P2	1540	1702	Peruzzi Salustio	2	/
Pensile 1	P2	4134	4296	Pesellino	19	4 Alinari, 3 Anderson, 1 W. Gernsheim (Londra)
Pensile 1	P2	1190	1348	Piero di Giovanni Tedesco	9	4 Brogi
Pensile 1	P2	1536	1698	Piero di Cosimo	3	1 Alinari, 1 Anderson

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
Pensile 1	P2	4136	4298	Piero della Francesca (seguaci)	11	1 Alinari, 3 Anderson, 1 G. C. dall'Armi (Torino)
Pensile 1	P2	1534	1696	Piero della Francesca (scuola)	6	/
Pensile 1	P2	4214	4376	Rembrandt	90 + 3 doppioni	13 Alinari, 34 tavole W. Spemann, 22 Anderson, 2 Bruckmann A. G. (Monaco), 1 Brogi, 1 William E. Gray (Bayswater)
Pensile 1	P2	4152	4314	Piero di Cosimo	18	5 W. Gernsheim (Londra), 7 Anderson, 1 Brogi, 1 Alinari, 1 C. Cipriani (Firenze), 1 Cav. Mario Sansoni (Firenze)
Pensile 1	P2	1204	1362	Pradesoli Bartolomeo	1	/
Pensile 1	P2	4184	4346	Preller	1	tavola W. Spemann
Pensile 1	P2	2840	3002	Prampolini	20	Giacomelli (Venezia)?
Pensile 1	P2	4156	4318	Pinturicchio (scuola)	16 + 2 doppioni	1 Fabbri (Roma), 6 Anderson, 2 Alinari
Pensile 1	P2	1213	1371	Pilacorte	1	G. Cividini (Pordenone)
Pensile 1	P2	1212	1370	Pilgram	1	tavola W. Spemann
Pensile 1	P2	1211	1369	Pilon Germain	9	8 Giraudon (Parigi), 1 tavola W. Spemann
Pensile 1	P2	1210	1368	Pintelli Baccio	1 + 4 doppioni	Alinari
Pensile 1	P2	1533	1695	Pinelli	1	/
Pensile 1	P2	4138	4300	Pino Marco	17	2 W. Gernsheim (Londra), 1 Fotografia Calderisi (Roma), 1 Alinari, 2 Anderson
Pensile 1	P2	2943	3105	Pigalle Jean- Baptiste	1	tavola W. Spemann
Pensile 1	P2	2838	3000	Pignon	1	Ferruzzi (Venezia)
Pensile 1	P2	4151	4313	Pietro di Domenico da Montepulciano	2	/
Pensile 1	P2	4149	4311	Pietro di Domenico	4 + 1 doppione	3 Anderson, 1 Alinari
Pensile 1	P2	4150	4312	Pietro da Saliba	6	1 Anderson, 1 Alinari, 1 C. Naya (Venezia), 1 Lombardi (Siena)?
Pensile 1	P2	1191	1349	Pietro di Bontate	5 + 3 doppioni	G. Incorpora (Palermo)
Pensile 1	P2	4144	4306	Campi?	3	Ed. Croci
Pensile 1	P2	1192	1350	Pietro da Barga	3 + 2 doppioni	2 Alinari, 1 Brogi
Pensile 1	P2	1189	1347	Pietro da Rho	2	Aurelio Betri e Figlio (Cremona)
Pensile 1	P2	4145	4307	Piero di Puccio	5	Brogi
Pensile 1	P2	2557	2719	Piemontesi del XVII sec.	2	/
Pensile 1	P2	4126	4288	Piemontesi del XVI sec.	8	1 Alinari, 2 Anderson, 1 Bruckmann A. G. (Monaco)
Pensile 1	P2	4146	4308	Pieri Stefano	1	/
Pensile 1	P2	4148	4310	Pierfrancesco di Iacopo di Sandro	2	1 Alinari, 1 Brogi
Pensile 1	P2	4147	4309	Pierfrancesco e Pseudo Pierfrancesco Fiorentino	12	2 Alinari, 2 Anderson, 3 W. Gernsheim (Londra)
Pensile 1	P2	1193	1351	Pierino da Vinci	10	4 Alinari, 1 Bulloz (Parigi), 1 Mannelli & Co.
Pensile 1	P2	2837	2999	Picasso	36	Ferruzzi (Venezia)
Pensile 1	P2	1049	1207	Piccinini Giovanni	1	Anderson
Pensile 1	P2	4128	4290	Piazzetta G. Battista	21	1 T. F. ??? (Dublino), 8 Alinari, 1 Anderson, 1 Brogi, 1 Ed. Croci, 1 tavola W. Spemann, 1 Cav. Mario Sansoni (Firenze)
Pensile 1	P2	/	/	Piazzetta G. Battista	5	1 C. Naya (Venezia), 1 J. E. Bulloz (Parigi)
Pensile 1	P2	4127	4289	Piazza Paolo	1 + 1 doppione	Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
Pensile 1	P2	4130	4292	Piazza Cosimo	1	Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
Pensile 1	P2	4131	4293	Piazza Calisto	8	3 Anderson, 1 Alinari, 1 Bruckmann (Monaco), 1 SIDAF Stabilimento Industriale d'Arte Fotografica (Milano)
Pensile 1	P2	3438	3600	Piastrini	1	/
Pensile1	P2	2944	3106	Piamontini Giuseppe	1	Brogi
Pensile 1	P2	4133	4295	Piaggio Teramo	2	1 Brogi
Pensile 1	P2	1050	1208	Piacentini Marcello	1	Anderson
Pensile 1	P2	/	/	Piero della Francesca	153	79 Anderson, 31 Alinari
Pensile1	P3	2845	3007	Orozco	10	6 Giacomelli (Venezia); 4 Foto Ferruzzi (Venezia)
Pensile1	P3	4077	4239	Orlandi Deodato	9 + 4 doppioni	2 Anderson
Pensile1	P3	4075	4237	Oriolo Giovanni	1	1 Anderson
Pensile1	P3	4078	4240	Orcagna Andrea	42 + 6 doppioni	20 Alinari, Ed. Brogi
Pensile1	P3	4055	4217	Nizzard del sec. XV	16 + 1 doppione	2 J.E. Bulloz (Parigi), 15 J. Giletta Phot.
Pensile1	P3	4052	4216	Nobile Lucchese	1 + 4 doppioni	/
Pensile1	P3	3425	3587	Nogari Giuseppe	2	1 Alinari
Pensile1	P3	4053	4215	Nogari Paris	1 + 1 doppione	Fotografia Calderisi (Roma)

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
Pensile1	P3	2847	3009	Nolde	16	14 Foto Ferruzzi (Venezia)
Pensile1	P3	3426	3588	Nono Luigi	1	Anderson
Pensile1	P3	/	/	Novelli Pietro Antonio	1	/
Pensile1	P3	4072	4234	Ortolano	22	10 Anderson, 1 Ernesto Richter (Roma), 1 Alinari
Pensile1	P3	2517	2679	Pacheco	1	Anderson
Pensile1	P3	3428	3590	Pacecco de Rosa	2	Brogi
Pensile1	P3	1474	1636	Pace e Giovanni da Firenze	2	Alinari
Pensile1	P3	4068	4230	Pace	1	/
Pensile1	P3	1055	1213	Pacchioni (Leandro - Prospero - Francesco)	4	Fot. Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
Pensile1	P3	4069	4231	Pacchiarotto	8	3 Anderson, 3 Alinari, 1 Fotografia Lombardi (Siena)
Pensile1	P3	1554	1716	Pacchia Girolamo	1	1 W. Gernsheim (Londra)
Pensile1	P3	4064	4226	Padovani dei Secc. XV - XVI	6	1 Anderson, 1 Thomas Marr, 1 Alinari, 1 1 Fotografia A. Premi (Mantova)
Pensile1	P3	1182	1340	Zuan Maria Padovani	1	/
Pensile1	P3	4066	4228	Pacino di Buonaguida	2 + 1 doppione	2 Alinari
Pensile1	P3	4067	4229	Pacher	1	tavola W. Spemann
Pensile1	P3	1476	1638	Orsolino T.	1	Brogi
Pensile1	P3	4073	4235	Lelio Orsi	19	1 W. Gernsheim (Londra), 4 Anderson, 9 Ed. Croci, 2 Alinari, Strossmayerova Galerja (Zacreb)
Pensile1	P3	4074	4236	Orsi Bernardino	1	/
Pensile1	P3	1459	1621	Pietro Paolo Olivieri	6 + 1 doppione	3 Anderson, 3 Alinari
Pensile1	P3	1460	1622	Olivieri Maffeo	6 + 1 doppione	1 Alinari, 6 O. Bohm (Venezia)
Pensile1	P3	1477	1639	Ordenez Bartolomeo	8	/
Pensile1	P3	1458	1620	Vincenzo Onofri	8 + 5 dopponi	3 Foto A. Premi; 3 Alinari
Pensile1	P3	4065	4227	Scuola padovana del '300	4	1 Alinari; 1 Anderson
Pensile1	P3	1553	1715	Scuola Padovana del sec. XV	3	1 Anderson (C. Lo Bianco)
Pensile1	P3	4041	4203	Neroccio (+ miste)	26	4 Fotografia Lombardi (Siena), 4 Alinari, 2 Anderson, 1 Brogi
Pensile1	P3	4037	4199	Neri di Bicci	13	2 Strossmayerova Galerja (Zagabria), 8 Alinari, 1 Fotografia Reali (Firenze),
Pensile1	P3	3565	3727	Bernardo Nello di Giovanni Falconi	2	1 Anderson, 1 Alinari
Pensile1	P3	1442	1604	Nelli P.	2	1 Alinari
Pensile1	P3	1449	1611	Nelli O.	47	25 Alinari, 2 Anderson
Pensile1	P3	3423	3585	Neefs P.	2	2 Anderson
Pensile1	P3	4044	4206	Nebbia Cesare	6	4 Fotografia Calderisi (Roma)
Pensile1	P3	3422	3584	Nazzari	1	1 Istituto d'Arti Grafiche (Bergamo)
Pensile1	P3	2560	2722	Pellegrini C.	1	/
Pensile1	P3	3433	3595	Pedrini Domenico	2	Ed. Croci
Pensile1	P3	4079	4241	Roberto Oderisi	13 + 3 dopponi	4 Brogi, 1 Alinari, 2 Anderson
Pensile1	P3	2521	2683	Odazzi (gli)	10	6 Anderson (1 C. Lo Bianco), 3 Alinari
Pensile1	P3	2518	2680	P. Ottini	2	/
Pensile1	P3	3427	3589	Overbeck	2	1 tavola W. Spemann, 1 L. Tuminello (Roma)
Pensile1	P3	4071	4233	Ottaviano	2	2 Ed. Croci
Pensile1	P3	4070	4232	Ottino	8	/
Pensile1	P3	4081	4243	Palma Antonio	1	/
Pensile1	P3	4060	4222	Palladio	9	2 Alinari
Pensile1	P3	1551	1713	Paladino Filippo	15	/
Pensile1	P3	1472	1634	Paladini Filippo	1	Alinari
Pensile1	P3	1473	1635	Pagno di Lapo Portigiani	2	1 Alinari, 1 Anderson
Pensile1	P3	1552	1714	Giov. Batt. Paggi	1	Brogi
Pensile1	P3	4062	4224	Pagani Vincenzo	2	1 Anderson
Pensile1	P3	4063	4225	Pagani Gregorio	6	1 Brogi, 2 Anderson, 2 Alinari
Pensile1	P3	3429	3591	Pagani Girolamo	1	Brogi
Pensile1	P3	1557	1719	Niccolò dell'Abate	2	1 Brogi
Pensile1	P3	/	/	Niccolò da Voltri	2	2 Pagani Carlo (Genova)
Pensile1	P3	4039	4201	Niccolò Fiorentino	7 + 3 dopponi	2 Danesi (Roma), 1 Fot. Wlha (Vienna)
Pensile1	P3	/	/	Niccolò Grosso	1	1 tavola W. Spemann
Pensile1	P3	4056	4218	Nicola di Tommaso	5	1 Bulloz (Parigi)
Pensile1	P3	1244	1402	Nicoletto da Modena	1	/
Pensile1	P3	3424	3586	Nielsen	1	tavola W. Spemann
Pensile1	P3	1556	1718	Nigetti Matteo	1	Brogi
Pensile1	P3	2523	2685	Novelli Pietro	21	12 Brogi, 1 Anderson, 1 Alinari
Pensile1	P3	2844	3006	Omiccioli	12	11 Foto Giacomelli (Venezia), 1 Fotofast De Foscherari (Bologna)
Pensile1	P3	4076	4238	Oliviero Alessandro	3	1 Alinari

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
Pensile1	P3	2520	2682	Olandesi	5	1 Anderson, 1 F. Bruckmann (Monaco) , 1 Alinari, 2 tavole W. Spemann
Pensile1	P3	1461	1623	Ohmacht	1	tavola W. Spemann
Pensile1	P3	1195	1353	Gaspare Pedoni	1	1 Alinari
Pensile1	P3	4113	4275	Pecori Domenico	10	8 Alinari, 1 Anderson
Pensile1	P3	1471	1633	Palma Felice	1	/
Pensile1	P3	/	/	Nattier P.	1	1 Anderson
Pensile1	P3	1452	1614	Nattier Giov. Marco	2	2 Alinari
Pensile1	P3	4049	4211	Nasoni Stefano Dei	1	1 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
Pensile1	P3	4047	4209	Nasoccio Francesco e Bartolomeo	1	1 Alinari
Pensile1	P3	4048	4210	Nasini Francesco	13	13 Fotografia Lombardi (Siena)
Pensile1	P3	2522	2684	Nuvoloni	2	1 Anderson, 1 Cav. Mario Sansoni (Firenze)
Pensile1	P3	4059	4221	Allegretto Nuzi	15 + 1 doppione	/
Pensile1	P3	2525	2687	Neroccio (Pellegrino di Mariano)	1	Alinari
Pensile1	P3	4036	4198	Neroni (detto Il Riccio)	11	3 Anderson, 1 Brogi, 2 Fotografia Lombardi (Siena)
Pensile1	P3	4057	4219	Niccolò da Guardiagrele	1	1 Ed. Mannelli & Co
Pensile1	P3	4038	4200	Neufchatel	1	tavola W. Spemann
Pensile1	P3	2524	2686	Netscher G.	7	3 Brogi, 1 Alinari, 1 tavola W. Spemann
Pensile1	P3	/	/	Pecheux Lorenzo	1	1 Ed. Croci
Pensile1	P3	/	/	Niccolò dell'Arca	3	2 Alinari, 1 A. Villani (Bologna)
Pensile1	P3	2842	3004	Pechstein	10	10 Foto Ferruzzi (Venezia)
Pensile1	P3	3434	3596	Pellegrini Domenico	7 + 1 doppione	3 Tomaso Filippi (Venezia), 1 Walker & Cockerell (Londra), 2 Alinari
Pensile1	P4	/	/	Mulinaretto	2	2 Stabilimento Fototecnico Gasparini (Genova)
Pensile1	P4	249	407	Parenzo, capitelli	45	4 Alinari
Pensile1	P4	3421	3583	Carlo Muccioli	3	/
Pensile1	P4	/	/	Foto Arte Medievale (Varia)	216	20 Anderson, 10 Alinari, 1 Foto Marburg (Lahn), 1 Plurigraf (Narni),
Pensile1	P4	872	1030	Pola	1 + 1 doppione	2 Alinari
Pensile1	P4	509	667	Parenzo, Basilica	35	14 Alinari, 1 Fot.Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
Pensile1	P4	533	691	Parenzo, Basilica Eufrasiana, scultura	0	/
Pensile1	P4	295	453	Parenzo, Basilica Eufrasiana, architettura	2	1 Alinari
Pensile1	P4	508	666	Parenzo, Basilica Eufrasiana, ciborio	10	4 Fot. Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona), 6 O. Bohm (Venezia)
Pensile1	P4	250	408	Parenzo, Basilica (II)	2	Alinari
Pensile1	P4	859	1017	Parenzo	3	3 Fot. Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
Pensile1	P4	2031	2193	Parenzo, Tarsie Absidali	11	1 Alinari, 6 O. Bohm (Venezia)
Pensile1	P4	2016	2178	Parenzo, Mosaici Pavimentali	5	5 Fot. Dott. Cav. A. Ceccato (Ancona)
Pensile1	P4	/	/	Parenzo	44	8 Alinari
Pensile1	P4	2527	2689	Murillo	95	69 Anderson, 3 Alinari, 1 Brogi, 1 A. Noack (Genova), 5 tavole W Spemann
Pensile1	P4	3933	4095	Muziano	39	2 Foto Sansaini (Roma), 4 Alinari, 3 Brogi, 4 Anderson, 1 Ed. Croci, 1 Istituto Italiano di Arti Grafiche (Bergamo), 1 Calderisi (Roma), 1 Fotografia Cipriani (Firenze), 2 Luigi Raffaelli (Armoni)
Pensile1	P4	2852	3014	Music	5	5 Foto Giacomelli (Venezia)
Pensile1	P4	1455	1517	Mosca Simone	3	1 Croci (Bologna), 2 Alinari
Pensile1	P4	1456	1618	Mosca G. Maria	14 + 2 doppioni	4 Alinari, 4 O. Bohm (Venezia), 8 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
Pensile1	P4	4035	4197	Morto da Feltre	7 + 3 doppioni	5 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 2 Tomaso Filippi (Venezia)
Pensile1	P4	4014	4176	Moroni G.B.	9	4 Anderson, 5 Alinari
Pensile1	P4	4031	4193	Munari Pellegrino	3 + 5 doppioni	4 Anderson
Pensile1	P4	3420	3582	Moya	4	4 Anderson
Pensile1	P4	1454	1616	Moschino	2	1 Alinari, 1 Brogi
Pensile1	P4	4050	4212	Nardo di Cione	29	17 Alinari, 2 Anderson, 7 Brogi, 2 T. Cole (?)
Pensile1	P4	2526	2688	Napoletani del sec. XVII - XVIII	4	1 Brogi, 1 Alinari
Pensile 1	P4	4051	4213	Napoletani del sec. XV e XVI	21	8 Alinari, 2 Brogi, 4 Anderson

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
Pensile 1	P4	4045	4207	Nanni di Iacopo	1	/
Pensile 1	P4	1450	1612	Nanni di Bartolo (detto il Rosso)	8 + 3 doppioni	8 Alinari, 1 Coll. Lotze
Pensile 1	P4	4040	4202	Nanni di Banco	49	16 Alinari, 4 Anderson, 2 Brogi
Pensile1	P4	1451	1613	Giovanni Nani	5 + 2 doppioni	/
Pensile 1	P4	4052	4214	Naldini Battista	11	2 Alinari, 1 Brogi
Pensile 1	P4	1559	1721	Naldini Giovanni Battista	1	1 Gernsheim (Londra)
Pensile 1	P4	4046	4208	Naldino da Murano	1	/
Pensile 1	P4	1453	1615	Naccherino M.A.	31 + 1 doppione	3 Anderson, 2 Alinari, 24 Ferdinando Lembo (Napoli), Brogi
Pensile 1	P4	1835	1997	Giovanni Muzzioli	13	/
Pensile 1	P4	652	810	Salonico, SS. Apostoli, evangelisti	62	/
Pensile 1	P4	793	951	Gerusalemme	1	/
Pensile 1	P4	/	/	Brinay	26	/
Pensile 1	P4	/	/	Berzè La Ville	0	/
Pensile 1	P4	2273	2435	Amboise - Francia	2	1 Bulloz (Parigi)
Pensile 1	P4	2652	2814	Avignone - Francia	1	/
Pensile 1	P4	431	589	Hosios Lucas, scultura	1	/
Pensile 1	P4	1924 ?	1086?	Hosios Lucas, architettura	0	/
Pensile 1	P4	642	800	Burgal, esterni Santa Maria de Aneu	10	/
Pensile 1	P4	643	801	Tahull, S. Maria e S. Clemente	37	/
Pensile1	P4	4703	4865	Arbe - Dalmazia	15	/
Pensile 1	P4	644	802	Bohi	24	/
Pensile1	P4	/	/	Madrid, Prado, da S. Baudelio di Berlanga	4	/
Pensile 1	P4	/	/	Madrid, Prado, da S. Cruz de Maderuelo	12	/
Pensile 1	P4	432	590	Iguin (?)	8	/
Pensile 1	P4	402	560	Sofia - Museo	1	1 Alinari
Pensile 1	P4	648	806	Nicopolis (?)	0	/
Pensile 1	P4	1923	2085	Chios, Nea Moni, Arch.	0	/
Pensile1	P4	846	1004	Novigrad (Fortezza) ?	1	/
Pensile 1	P4	985	1143	Tzlon	1	/
Pensile1	P4	430	588	Knin	7	/
Pensile 1	P4	655	813	Salonico, S. Davide, mosaici	9	/
Pensile1	P4	641	799	Daphni, Arch.	0	/
Pensile 1	P4	654	812	Salonico, Chiesa della Parasceve, mosaici	25	/

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
Pensile 2	P5	4680	4842	Briosco detto il Riccio	42	3 Giraudon, 1 Coll. Lotze, 5 Anderson, 10 Alinari, 3 P. Fiorentini (Venezia), 3 O. Bohm (Venezia)
Pensile 2	P5	4190	4352	Ribot	1	Laboratoire et Studio Géronchal (Lomme-Lille)
Pensile 2	P5	/	/	Romanino	63	3 W. Gernsheim (Londra), 17 Alinari, 3 Mario Sansoni (Firenze), 1 G. Grandoni (Brescia), 5 Brogi, 2 Cav. Uff. Umberto Orlandini (Modena), 3 Hanfstaengl (Monaco), 2 Anderson, 1 A. Taramelli (Bergamo), 1 P. Fiorentini (Venezia)
Pensile 2	P5	4034	4196	Reynolds	12	4 Anderson, 1 Alinari, 7 tavole W. Spemann
Pensile 2	P5	1580	1742	Raffaello III	42	13 Braun, 1 Alinari, 2 F. Hanfstaengl (Monaco)
Pensile 2	P5	1583	1745	Raffaello (scuola)	33	10 Braun, 1 J.E. Bulloz (Parigi), 1 Anderson
Pensile 2	P5	4213	4375	Raffaelleschi	78 + 10 doppioni	35 Anderson, 16 Alinari, 1 Brogi, 1 William E. Gray?, 1 Elfel? (timbro poco leggibile), 2 Brogi, 1 Braun, 1 Luigi Rocca (Roma)
Pensile 2	P5	1750	1912	Raffaele da Montelupo	1	W. Gernsheim (Londra)
Pensile 2	P5	4220	4382	Rainerio di Ugolino	1 + 1 doppione	/
Pensile 2	P5	1066	1224	Raverti Matteo	6 + 1 doppione	Alinari
Pensile 2	P5	2940	3102	Rauch	1	tavola W. Spemann
Pensile 2	P5	1197	1355	Rastrelli	1	/
Pensile 2	P5	4218	4380	Rasina Pietro	1	Anderson
Pensile 2	P5	4219	4381	Ramacciotti	1	Brogi
Pensile 2	P5	1241	1399	Raimondi Marcantonio	9	/
Pensile 2	P5	/	/	Rayski (von) Ferdinand	6	tavole W. Spemann
Pensile 2	P5	1063	1221	Rizzo Antonio	19 + 1 doppione	5 Anderson, 8 Alinari, 2 O. Bohm (Venezia)
Pensile 2	P5	4310	4472	Rizzi Antonio	1	/
Pensile 2	P5	2835	2997	Rivera Diego	7	2 Ferruzzi
Pensile 2	P5	4304	4466	Ripanda	20 + 7 doppioni	3 Cav. P. Fiorentini (Venezia), 1 Fotografia dell'Emilia (Bologna), 1 Anderson
Pensile 2	P5	2586	2748	Rosa Salvator	31	9 Anderson, 8 Alinari, 2 Bulloz, 1 R. Moscioni (Roma), 1 Brogi
Pensile 2	P5	2585	2747	Rosa da Tivoli	2	1 Ed. Croci
Pensile 2	P5	4278	4440	Rosa Sisto	1	/
Pensile 2	P5	1599	1761	Scuola Romana XVI sec	9	/
Pensile 2	P5	2937	3099	Roland Philippe Laurent	1	tavola W. Spemann
Pensile 2	P5	4298	4460	Rodriguez Luigi	2	1 Anderson
Pensile 2	P5	4299	4461	Rodriguez Alonso	8	5 Brogi
Pensile 2	P5	4305	4467	Rodolino	6	/
Pensile 2	P5	2938	3100	Rodin	1	tavola W. Spemann
Pensile 2	P5	1062	1220	Rocco da Vicenza	11 + 1 doppione	Alinari
Pensile 2	P5	1218	1376	Roccatagliata Nicola	14 + 2 doppioni	6 O. Bohm (Venezia), 2 Alinari, 3 Brogi, 1 Anderson
Pensile 2	P5	2590	2752	Rocca Michele	2	1 Alinari
Pensile 2	P5	1600	1762	Roberti Ercoli	10	1 Alinari, 1 A. Giraudon, 1 Gigi Bassani (Milano)
Pensile 2	P5	1240	1398	Robetta Cristoforo	1	/
Pensile 2	P5	4303	4465	Rizzo Francesco da Santacroce	14	5 Alinari, 1 Brogi, 2 A. Taramelli (Bergamo), 1 C. Naya (Venezia)
Pensile 2	P5	3727	3889	Romano Giulio	67	39 Alinari, 3 Mario Sansoni, 9 Anderson, 3 Braun, 1 F. Bruckmann (Monaco), 2 J. Lowy (Vienna)
Pensile 2	P5	/	/	Raffaello (cartoni per gli arazzi)	21 + 32 doppioni	5 Anderson, 1 Brogi, 1 Alinari, 2 Braun, 3 Anderson
Pensile 2	P5	1584	1746	Raffaello e imitatori (Libretto dell'Accademia di Venezia)	99	49 Anderson, 10 Braun, 24 C. Naya (Venezia)
Pensile 2	P5	2939	3101	Reggiani Luigi	1	Camillo Luppi (Modena)
Pensile 2	P5	/	/	Reggiani	2	Studi Fotofast (Bologna)
Pensile 2	P5	4221	4383	Rainaldi Carlo e Gerolamo	12	/
Pensile 2	P5	1199	1357	Raffaello da Montelupo	7 + 1 doppione	6 Alinari, 1 Brogi
Pensile 2	P5	1582	1744	Raffaello	66	10 Braun, 2 J. E. Bulloz (Parigi), 9 Anderson, 2 Alinari
Pensile 2	P5	4228	4390	Ricca Bernardino	1 + 2 doppioni	Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
Pensile 2	P5	4227	4389	Ricci da Novara	12	8 Calderisi (Roma), 1 Alinari, 1 Anderson
Pensile 2	P5	1064	1222	Venardi Antonio detto Il Ricci	1	Alinari
Pensile 2	P6	1065	1223	Resse Cristoforo	3	2 Alinari, 1 Croci Enea
Pensile 2	P6	2593	2755	Ribera	45 + 4 dopponi	4 tavole W. Spemann, 20 Anderson, 7 Alinari, 1 Brogi
Pensile 2	P6	2591	2753	Riminaldi	3 + 2 dopponi	1 Brogi, 1 Anderson
Pensile 2	P6	4297	4459	Rimerswale Marinus	2	1 Anderson, 1 J.R.
Pensile 2	P6	2592	2754	Rigaud Giacinto	2	1 tavola W. Spemann, 1 Brogi
Pensile 2	P6	4225	4387	Ricci Sebastiano	7	3 Anderson, 1 Alinari, 1 Naya (Venezia), 1 O. Bohm (Venezia), 1 W. Gernsheim (Londra)
Pensile 2	P6	4226	4388	Ricci Marco	7	3 Ed. Croci
Pensile 2	P6	4306	4468	Richter	2	tavole W. Spemann
Pensile 2	P6	1222	1380	Ricciardelli	1	Ed. Croci (Bologna)
Pensile 2	P6	4232	4394	Renieri Niccolò	4	2 Anderson, 1 Alinari, 1 J. E. Bulloz (Parigi)
Pensile 2	P6	4231	4393	Rethel	4	tavola W. Spemann
Pensile 2	P6	1601	1763	Ripanda Jacopo	14	1 Alinari
Pensile 2	P6	4183	4345	Preti Mattia	17	6 Anderson, 3 Alinari
Pensile 2	P6	4192	4354	Previtali Andrea	23	1 Taramelli (Bergamo), 1 C. Naya (Venezia), 3 Alinari, 6 Anderson, 2 Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo) 3 Mario Sansoni, 1 tavola W. Spemann
Pensile 2	P6	4189	4351	Provesano	1	/
Pensile 2	P6	4195	4357	Prud'hon	1	tavola W. Spemann
Pensile 2	P6	1201	1359	Pucci Ambrogio	1	Alinari
Pensile 2	P6	1202	1360	Prospero Bresciano	3	1 Alinari
Pensile 2	P6	4188	4350	Provenzali del XV sec.	1	A. Giraudon
Pensile 2	P6	4201	4363	Puccio di Simone	1	Brogi
Pensile 2	P6	4193	4355	Puligo	23	7 Alinari, 9 Anderson, 1 J. E. Bulloz (Parigi)
Pensile 2	P6	/	/	Pietro di Giovanni Ambrosi	1	/
Pensile 2	P6	4277	4439	Rondinelli Niccolo	16	4 Alinari, 6 Anderson, 1 Pietro Fiorentini, 1 Brogi
Pensile 2	P6	4276	4438	Rondani Francesco	7	4 Anderson, 1 Alinari
Pensile 2	P6	2587	2749	Romney Giorgio	3	1 Anderson, 1 tavola W. Spemann
Pensile 2	P6	2588	2750	Rombouts	2	1 Alinari, lansen & Welle Ph.?
Pensile 2	P6	/	/	Romano Giulio (scuola)	1	/
Pensile 2	P6	1093	1251	Raffaello di Baccio da Montelupo	1 + 1 doppone	Brogi
Pensile 2	P6	2941	3103	Raggi Antonio	2	Alinari
Pensile 2	P6	4210	4372	Raffaellino Del Garbo	41	16 Alinari, 8 Brogi, 5 Anderson, 1 Hanfstaengl (Monaco)
Pensile 2	P6	4203	4365	Raffaellino Del Colle	5 + 2 dopponi	3 Alinari, 1 Brogi
Pensile 2	P6	4216	4378	Reder Cristiano	1	/
Pensile 2	P6	4204	4366	Raffaellino da Reggio	3	Calderisi (Roma)
Pensile 2	P6	4217	4379	Realfonso Ermanno	1	/
Pensile 2	P6	1198	1356	Raimondi R.	1	Alinari
Pensile 2	P6	4223	4385	Raguzzini Filippo	3	Foto F.lli Guidotti (Roma)
Pensile 2	P6	2549	2711	Procaccini Giulio Cesare	9	4 Alinari, 1 Mario Sansoni (Firenze), 1 O. Lissoni (Milano), 2 Ed. Croci, 1 W. Gernsheim (Londra)
Pensile 2	P6	4222	4384	Rainaldi Carlo	3	2 Anderson
Pensile 2	P6	2550	2712	Procaccini Ercole	4	Ed. Croci (Bologna)
Pensile 2	P6	4191	4353	Primaticcio	26 + 8 dopponi	4 W. Gernsheim (Londra), 3 Alinari, 5 Brogi, 1 Braun, 1 Giraudon, 1 Bulloz (Parigi)
Pensile 2	P6	2551	2713	Procaccini Camillo	18	4 Alinari, 2 Anderson, 1 W. Gernsheim (Londra), 4 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 4 Ed. Croci, 1 Brogi
Pensile 2	P6	4212	4374	Raffaello (copie e derivazioni)	26+ 3 dopponi	1 Braun, 9 Anderson, E. Hofmann (Ginevra), 1 Brogi, 1 E. Richter (Roma)
Pensile 2	P6	4211	4373	Raffaello (lettere)	21	/
Pensile 2	P6	4208	4370	Raffaello e scuola, Le Logge	56 + 7 dopponi	42 Anderson, 12 Alinari
Pensile 2	P6	/	/	Romano del XVIII sec	1	Anderson
Pensile 2	P6	4309	4471	Ridolfi Claudio	7	2 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 5 Emilio Corsini (Ancona)
Pensile 2	P6	1221	1379	Riemenschneider Tilmann	2	tavole W. Spemann
Pensile 2	P6	4308	4470	Ridolfi Carlo	5	3 cav. P. Fiorentini (Venezia), 1 Alinari, 1 Cav. Mario Sansoni (Firenze)

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
Pensile 2	P6	4307	4469	Rico Andrea	1	Alinari
Pensile 2	P6	2589	2751	Romanelli Francesco	20	2 A. Villani & Figli (Bologna), 1 Ed. Croci, 1 Brogi, 3 Alinari
Pensile 2	P6	4301	4463	Riminesi XIV sec	19 + 26 doppioni	1 Hanfstaengl (Monaco), 2 Anderson, 2 F. Croci (Bologna), 7 Alinari, 1 Peter A. Juley & Son (New York)
Pensile 2	P6	/	/	Raffaello	126	2 tavole W. Spemann, 49 Anderson, 21 Alinari, 2 Gigi Bassani (Milano), 5 Braun, 2 T. E. Marr, 2 Brogi, 4 Hanfstaengl (Monaco)
Pensile 2	P6	1581	1743	Raffaello II?	101	25 Anderson, 2 Alinari, 7 Braun, 2 W. Gernsheim (Londra), 1 C. Naya (Venezia)
Pensile 2	P6	4224	4386	Raggi	1	Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo)
Pensile 2	P7	1593	1755	Salviati Francesco	40	18 Anderson, 4 Brogi, 10 Alinari, 1 Bulloz (Parigi), 3 Calderisi (Roma)
Pensile 2	P7	1056	1214	Pollaiolo	27	9 Anderson, 7 Alinari
Pensile 2	P7	3435	3597	Pereda	2	1 Anderson
Pensile 2	P7	/	/	Perin del Vaga	4	3 Anderson
Pensile 2	P7	2843	3005	Permeke	23	Ferruzzi (Venezia)
Pensile 2	P7	4115	4277	Perosino	2	1 Cav. Mario Sansoni (Firenze)
Pensile 2	P7	4120	4282	Peranda Sante	5	Cav. Pietro Fiorentini (Venezia)
Pensile 2	P7	4164	4326	Pisani del XIV sec	16 + 7 doppioni	8 Anderson, 3 Brogi, 1 Alinari, 1 Bulloz?, 1 Fotografie Artistiche Roma, 1 M. Orsolini (Pisa)
Pensile 2	P7	4163	4325	Pisani Gian Paolo	4	2 Lombardi (Siena)
Pensile 2	P7	/	/	Pisano Giovanni	2	1 Alinari, 1 Anderson
Pensile 2	P7	/	/	Pisano Giunta	2	1 Anderson
Pensile 2	P7	/	/	Pisano Nicola	8	4 Alinari, 2 Anderson, 1 Brogi
Pensile 2	P7	4181	4343	Porta Giuseppe detto Il Salviati	33	17 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 6 Anderson, 4 Osvaldo Bohm (Venezia), 3 Alinari, 1 Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo)
Pensile 2	P7	/	/	Sacchi Scipione	1	/
Pensile 2	P7	/	/	Salimbeni L.	3	/
Pensile 2	P7	4275	4437	Saive Giov. Roberto	1	Anderson
Pensile 2	P7	4258	4420	Salvi Nicola	7	4 F.lli Guidotti, 1 tavola W. Spemann, 1 Anderson
Pensile 2	P7	/	/	Salvi G. B.	1	Ed. Croci (Bologna)
Pensile 2	P7	4295	4457	Roncalli Cristoforo detto il Pomarancio	17	1 W. Gernsheim (Londra), 2 Alinari, 8 Anderson
Pensile 2	P7	4176	4338	Ponchino G. B.	7	4 Cav. Pietro Fiorentini (Venezia), 2 C. Naya (Venezia)
Pensile 2	P7	/	/	Pollaiolo Antonio	60	26 Alinari, 13 Anderson, 2 Brogi, 1 H. Burton, 2 tavole W. Spemann, 1 Fotografia Reali (Firenze)
Pensile 2	P7	4169	4331	Pollaiolo Antonio e Pietro	9	1 Thomas E. Marr, 4 Brogi, 1 Alinari
Pensile 2	P7	1571	1733	Pollaiolo (scuola)	15	1 W. Gernsheim (Londra), 1 Alinari, 2 Anderson
Pensile 2	P7	1572	1734	Pollaiolo Piero	10	1 Alinari, 1 tavola Spemann, 1 Brogi, 1 Anderson
Pensile 2	P7	1058	1216	Rustici Giovanni Francesco	38	8 Brogi, 1 Alinari
Pensile 2	P7	1577	1739	Pisanello	161	1 Osvaldo Lissoni (Milano), 16 Anderson, 23 Alinari, 25 A. Giraudon, 1 Benvenuto Bandieri (Modena)?, 1 Cav. Pietro Fiorentini, 4 Coll. Lotze, 2 fotoincisioni Danesi, 4 tavole W. Spemann
Pensile 2	P7	4124	4286	Perugino (quadri)	19	8 Alinari, 1 Brogi, 3 Anderson, 1 tavola W. Spemann
Pensile 2	P7	/	/	Perugino Pietro	67	19 Alinari, 9 Anderson, 1 tavola W. Spemann, 3 Brogi (1 con timbro sul verso Vittorio Alinari)
Pensile 2	P7	4272	4434	Sabatini Lorenzo	10	6 Ed. Croci, 1 W. Gernsheim (Londra), 1 Anderson
Pensile 2	P7	1223	1381	Sacca Bramante	1	Alinari

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
Pensile 2	P7	4274	4436	Sacchi Andrea	59	4 A. Villani (Bologna), 4 Alinari, 1 Braun, 2 Barboni, 1 L. Ciacchi (Firenze), 2 G. Tarquini (Ascoli Piceno)
Pensile 2	P7	4270	4432	Rustici Lorenzo	4	2 Alinari
Pensile 2	P7	4269	4431	Rustichino	6	1 Brogi, 1 Lombardi (Siena)
Pensile 2	P7	2935	3097	Rusconi Camillo	1 + 1 doppione	Anderson
Pensile 2	P7	2579	2741	Ruoppolo	8	6 Lembo (Napoli)
Pensile 2	P7	4268	4430	Runge Philipp Otto	4	tavole W. Spemann
Pensile 2	P7	4284	4446	Rossello di Iacopo Franchi	2	1 Alinari, 1 Brogi
Pensile 2	P7	4261	4423	Salmeggia Enea	17	4 Istituto d'Arti Grafiche (Bergamo), 2 Ed. Croci, 2 cav. Mario Sansoni (Firenze), 3 Anderson
Pensile 2	P7	4259	4421	Salvi Antonio	1	Brogi
Pensile 2	P7	1059	1217	Ruggeri F.	1 + 1 doppione	Anderson
Pensile 2	P7	2936	3098	Rude Francois	2	tavole W. Spemann
Pensile 2	P7	1224	1382	Rubini	10	1 Bohm?, 9 Ferrini?
Pensile 2	P7	/	/	Rusuti	1	/
Pensile 2	P7	4273	4435	Sacchi Pier Francesco	1	/
Pensile 2	P7	4262	4424	Salimbeni Ventura	14	1 Lombardi (Siena), 1 Brogi, A. Ceccato (Ancona)
Pensile 2	P7	4132	4294	Peterzano Simone	8 + 1 doppione	/
Pensile 2	P7	4158	4320	Pizzoli G.	35	Ed. Croci (Bologna)
Pensile 2	P7	1462	1624	Pisano Nino	2	1 Anderson
Pensile 2	P7	1463	1625	Pisano Niccolò	49 + 8 dopponi	5 Lombardi (Siena), 22 Alinari, 13 Anderson
Pensile 2	P7	4109	4271	Pellegrino di Mariano	3	Alinari
Pensile 2	P7	2583	2745	Rubens	135	16 Alinari, 53 Anderson, 12 Brogi, M. Pisseri (Parma), 1 Thomas E. Marr, 1 Bruckmann, 1 Sciutto, 26 tavole W. Spemann
Pensile 2	P8	1579	1741	Raffaello (Stanze Vaticane e disegni)	44	29 Anderson, 6 Alinari
Pensile 2	P8	1215	1373	Rossellino Bernardo	18 + 4 dopponi	10 Alinari, 1 Anderson, 1 Brogi, 1 Lombardi (Siena), 2 tavole Spemann
Pensile 2	P8	4123	4285	Perugino	114	49 Anderson, 59 Alinari, 1 tavola W. Spemann, 1 Brogi
Pensile 2	P8	1219	1377	Rossellino Antonio	41 + 7 dopponi	13 Alinari, 4 Ed. Croci, 1 Bulloz (Parigi), 7 Brogi, 3 Anderson, 1 G. Bencini (Firenze), 1 T. E. Marr, 5 tavola W. Spemann, 1 J. Lowy (Vienna)
Pensile 2	P8	4267	4429	Sabatelli Luigi	2	1 Alinari, 1 Anderson
Pensile 2	P8	2582	2744	Jacob Van Ruisdael	23	5 Alinari, 6 Anderson, 1 Brogi, 1 Braun, 8 tavole W. Spemann
Pensile 2	P8	2836	2998	Rosai Ottone	53	Giacomelli (Venezia)
Pensile 2	P8	2833	2995	Rouault Georges	10	Ferruzzi (Venezia)
Pensile 2	P8	4291	4453	Rottmann	1	tavola W. Spemann
Pensile 2	P8	4290	4452	Rottenhamer Johann	2	1 Pietro Fiorentini (Venezia), 1 J. Lowy (Vienna)
Pensile 2	P8	2584	2746	Rotari P.	1	Alinari
Pensile 2	P8	4280	4442	Rosselli Domenico	8	/
Pensile 2	P8	2834	2996	Rousseau Henri	19	Giacomelli (Venezia)
Pensile 2	P8	4292	4454	Rousseau Theodore	2	1 Alinari, 1 tavola W. Spemann
Pensile 2	P8	4293	4455	Roverio Bartolomeo	1 + 1 doppione	Ed. Croci (Bologna)
Pensile 2	P8	4294	4456	Roviale	1 + 2 dopponi	Calderisi (Roma)
Pensile 2	P8	1048	1206	Poccianti	1	Alinari
Pensile 2	P8	4171	4333	Podesti Francesco	1	Anderson
Pensile 2	P8	1208	1366	Poggini Domenico	9 + 2 dopponi	3 Brogi, 2 Alinari
Pensile 2	P8	4170	4332	Pogliaghi L.	1	/
Pensile 2	P8	1047	1205	Polidoro da Caravaggio	4	/
Pensile 2	P8	1163	1321	Pisano Tommaso	2	Alinari
Pensile 2	P8	4159	4321	Pittoni	8	3 Bulloz (Parigi), 2 Ed. Croci
Pensile 2	P8	/	/	Pisano Paolo	1	W. Gernsheim (Londra)
Pensile 2	P8	2946	3108	Penna Agostino	1	Anderson
Pensile 2	P8	4118	4280	Pennacchi Girolamo	4	3 Tomaso Filippi (Venezia), 1 W. Gernsheim (Londra)
Pensile 2	P8	2559	2721	Penitz Giuseppe	1	/
Pensile 2	P8	4117	4279	Pencz Georg	1	tavola W. Spemann
Pensile 2	P8	4114	4276	Peloso Francesco	4	3 Alinari
Pensile 2	P8	4650	4812	Pellizza da Volpedo	4	/
Pensile 2	P8	4111	4273	Pellegrini Pellegrino	4	1 A. Ceccato (Ancona)
Pensile 2	P8	4110	4272	Pellegrini Felice	0	/
Pensile 2	P8	4112	4274	Pellegrini Vincenzo	2	/

ARMADIO	CASSETTO	CARTELLA	N. INVENTARIO	SOGGETTO	N. FOTO	AUTORI FOTOGRAFIE
Pensile 2	P8	4285	4447	Rossetti Biagio	18 + 3 doppioni	1 Alinari, 2 Fotografia dell'Emilia (Bologna), 2 P. Poppi (Bologna)
Pensile 2	P8	4108	4270	Pellegrino da Modena	4	/
Pensile 2	P8	3436	3598	Perroneau Jean-Baptiste	1	/
Pensile 2	P8	4125	4287	Peruzzi Baldassare	54	37 Anderson, 4 Lombardi (Siena), 1 Danesi (Roma), 2 Alinari
Pensile 2	P8	4172	4334	Pocetti Bernardino	66	1 Alinari, 1 W. Gernsheim (Londra), 39 Brogi, 20 Alinari, 4 G. Bencini (Firenze)
Pensile 2	P8	1194	1352	Peruzzi Baldassare	81	9 Anderson, 1 W. Gernsheim (Londra), 11 Alinari, 5 Felice Croci (Bologna), 2 Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo)
Pensile 2	P8	2945	3107	Peracca da Vasoldo Giovanni	4	3 Anderson
Pensile 2	P8	4116	4278	Pensionante del Saraceni (Le Clerc?)	1	Anderson
Pensile 2	P8	4121	4283	Penni Giovanni Francesco	6	4 Anderson
Pensile 2	P8	4119	4281	Pensaben Marco	4	2 Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo), 1 Taramelli (Bergamo), 1 Cav. Mario Sansoni (Firenze)
Pensile 2	P8	1542	1704	Penni Luca	1	W. Gernsheim (Londra)
Pensile 2	P8	4122	4284	Pennacchi Pier Maria	3	1 Tomaso Filippi, 2 Anderson
Pensile 2	P8	4281	4443	Rosselli Matteo	5	3 Anderson, 1 Alinari, 1 Brogi
Pensile 2	P8	4279	4441	Rosselli Cosimo	52	32 Anderson, 11 Alinari, 2 Brogi
Pensile 2	P8	4287	4449	Rossetti Giovan Paolo	3	Alinari
Pensile 2	P8	1060	1218	Rossi Domenico	2	1 Alinari, 1 Anderson
Pensile 2	P8	2832	2994	Rossi Gino	18	Giacomelli (Venezia)
Pensile 2	P8	4288	4450	Rossi Girolamo	6	Ed. Croci (Bologna)
Pensile 2	P8	4286	4448	Rossetti Dante Gabriele	4	1 Anderson, 2 tavole W. Spemann
Pensile 2	P8	2580	2742	Ruysch Rachele	6	5 Anderson, 1 Brogi
Pensile 2	P8	1046	1204	Pontelli Baccio	16	4 Alinari, 1 Unione Zincografi?, 4 Anderson
Pensile 2	P8	1345	1503	Bregno Andrea	13	6 Alinari, 1 Anderson

Desidero esprimere un sentito ringraziamento a coloro che in questi anni mi hanno aperto le porte dei loro archivi e hanno messo a mia disposizione informazioni utili all'avanzamento della ricerca, e anche ai professori, i colleghi e gli amici che hanno voluto offrirmi preziosi aiuti e fertili confronti. Un grazie speciale va soprattutto a Ilaria Schiaffini per l'enorme supporto offertomi sia sul piano accademico che umano e per la fiducia, che spero di non aver mai tradito.

Desidero infine ringraziare il mio compagno e la mia famiglia per l'affetto con cui mi hanno sostenuta durante questo lungo percorso, e in special modo mia madre, per avermi trasmesso la passione per la ricerca e per l'arte e avermi permesso di seguirla ad ogni costo.