



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

KEVIN LUÍS DAMASIO

**Sob o Olhar da Esfinge – Federico Zeri, *Connoisseurship* e Fotografias**

CAMPINAS

2021



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

KEVIN LUÍS DAMASIO

**Sob o Olhar da Esfinge – Federico Zeri, *Connoisseurship* e Fotografias**

Dissertação apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em História na área de História da Arte.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Patrícia Dalcanale Meneses

**ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO KEVIN LUÍS DAMASIO E ORIENTADA PELA PROF.<sup>a</sup> DRA. PATRÍCIA DALCANALE MENESES.**

CAMPINAS

2021

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas  
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/3387

D18s Damasio, Kevin Luís, 1993-  
Sob o olhar da esfinge - Federico Zeri, *connoisseurship* e fotografias /  
Kevin Luís Damasio. – Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientador: Patricia Dalcanale Meneses.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de  
Filosofia e Ciências Humanas.

1. Zeri, Federico, 1921-1998. 2. Especialista. 3. Fotografia. 4. Pintura  
italiana. 5. Pintura e decoração mural renascentista - Atribuição. 6.  
Documentos. 7. Historiadores de arte. I. Meneses, Patricia Dalcanale, 1980-. II.  
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências  
Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Under the sphinx's gaze - Federico Zeri, *connoisseurship* and  
photographs

**Palavras-chave em inglês:**

Expertise  
Photography  
Painting, Italian  
Renaissance painting and mural decoration - Attribution  
Documents  
Art historians

**Área de concentração:** História da Arte

**Titulação:** Mestre em História

**Banca examinadora:**

Patrícia Dalcanale Meneses  
Ana Gonçalves Magalhães  
Luiz Cesar Marques Filho

**Data de defesa:** 25-02-2021

**Programa de Pós-Graduação:** História

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0001-6186-5524>  
- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/9079193473134112>



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Dissertação de Mestrado, composta pelos Professores Doutores a seguir descritos, em sessão pública realizada em 25/02/2021, considerou o candidato Kevin Luís Damasio aprovado.

Prof<sup>a</sup>. Dra. Patrícia Dalcanale Meneses

Prof<sup>a</sup>. Dra. Ana Gonçalves Magalhães

Prof. Dr. Luiz César Marques Filho

A Ata de Defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertações/Teses e na Secretaria do Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

## **AGRADECIMENTOS**

Para a realização desse trabalho, confluíram-se importantes grupos e pessoas, que auxiliaram em minha formação.

Assim, agradeço, primeiramente, ao meu conjunto familiar, pela orientação basilar de valores, que garantiram meu comprometimento com honrados objetivos e ideias.

Em segundo momento, agradeço ao apoio institucional recebido, pela orientação acertada e crítica do corpo docente do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, em especial de minha orientadora Prof.<sup>a</sup> Dra. Patrícia Dalcanale Meneses e do Prof. Dr. Luiz Cesar Marques Filho, que me guiaram pelo árduo caminho da pesquisa.

Em seguida, agradeço ao apoio de amigos e colegas, que enriqueceram minha experiência acadêmica e com os quais manterei contato constante.

Em suma, ofereço meu agradecimento a todos aqueles que acreditaram em minhas ideias e em meu esforço, e, assim, forneceram a atenção necessária para a conclusão deste trabalho.

Destaca-se, por fim, que o presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) – Processo nº. 130774/2019-7.

*...l'attribuzione non è altro che il tentativo di risolvere un determinato problema per mezzo delle conoscenze possedute dall'epoca cui appartiene lo studioso che la propone: l'accrescersi delle cognizioni può soltanto allargare i confini del campo di ricerca e, arricchendone taluni dettagli, indicare nuove prospettive, nuove soluzioni, nuove possibilità di progresso; ma non può certo annullare quell'immutabile quantitativo di verità sul quale altri, con piena ragione rispetto ai tempi, si erano fondati.*

Federico Zeri. Due dipinti, la filologia e un nome.

## RESUMO

Este trabalho visa investigar e problematizar elementos da ação do *connoisseur* em paralelo com as implicações do advento da *fotografia di riproduzione*. Para tanto, discorreremos sobre Federico Zeri, figura de fundamental relevância na história da arte italiana, e a constituição de sua reconhecida fototeca, um dos mais destacados esforços de preservação cultural e constituição de um instrumental comparativo no âmbito pictórico europeu. Sob estas questões, visa-se inquirir como a emergência de uma nova semântica da *fotografia di riproduzione*, derivada da nascente linguagem fotográfica inaugurada no séc. XIX, responde ao contato com as técnicas tradicionais vinculadas à figura do *connoisseur*. Assim, implica-se que a *riproduzioni in fotografia*, tecida no debate entre sua posição exclusivamente documental ou como elemento autônomo e de apreciação estética própria, conduz ao surgimento de aspectos não evidenciados no debate da teoria fotográfica. Mediante a avaliação do sentido e uso da *fotografia di riproduzione* na trajetória de Zeri, pretende-se notabilizar como este aparente instrumento conduz a alterações em seu processo de atribuição e para seu julgamento estético, além de deslocamentos das perspectivas tradicionais do olhar. Ao fim, a emergência de tais questões provocariam mudanças de causalidades e julgamentos valorativos que transbordariam a esfera restrita do *connoisseur*, podendo gerar implicações mais ampliadas no campo artístico.

**Palavras-chave:** *connoisseur*; fotografia; pintura; atribuição; documento; arte.

## ABSTRACT

This work aims to investigate and problematize elements of the *connoisseur's* action in parallel with the implications of the advent of the *fotografia di riproduzione*. For this purpose, we will approach Federico Zeri, a fundamentally important figure in the history of Italian art, and the constitution of his renowned photo library, one of the most outstanding efforts for cultural preservation and constitution of a comparative instrument in the European pictorial scope. Under these questions, we aim to inquire how the emergence of a new semantics of the *fotografia di riproduzione*, derived from the nascent photographic language inaugurated in the 19th century, responds to the contact with traditional techniques linked to the figure of the *connoisseur*. Thus, it is implied that the *riproduzioni in fotografia*, inserted into the debate between its exclusively documental position or as an autonomous element and with a proper aesthetic appreciation, leads to the appearance of aspects not evidenced in the debate of photographic theory. By assessing the meaning and use of the *fotografia di riproduzione* in Zeri's trajectory, it is intended to highlight how this apparent instrument leads to changes in its attribution process and to its aesthetic judgment, in addition to shifts in the traditional perspectives of the gaze. In the end, the emergence of such issues could cause changes in causalities and evaluative judgments that could overflow the restricted sphere of the *connoisseur*, generating wider implications in the artistic field.

**Keywords:** *connoisseur*; photography; peinture; attribution; document; art.

## LISTA DE FIGURAS

|  |     |
|--|-----|
| Figura 1 – <i>Jacob Burckhardt in front of Basel Cathedral</i> .....   | 24  |
| Figura 2 - Heinrich Wölfflin, <i>frontispiece from Franz Landsberger</i> .....   | 27  |
| Figura 3 – Giovanni Battista Cavalcaselle, <i>Drawing after Piero della Francesca's Flagellation of Christ</i> .....                     | 52  |
| Figura 4 – <i>Testa di sacerdote</i> .....   | 81  |
| Figura 5 - Fotografia da <i>Villa Aldobrandini</i> na década de 1930 .....   | 89  |
| Figura 6 - Antonio Barili, <i>Autorretrato</i> .....   | 96  |
| Figura 7 - Fontana Lavinia, Cleopatra.....   | 110 |
| Figura 8 - Giovanni Antonio da Pesaro, <i>Tortura di san Biagio</i> .....  | 120 |
| Figura 9 - Giovanni Antonio da Pesaro, <i>Martirio di san Biagio</i> .....   | 120 |
| Figura 10 – Telegrama de Rush Kress para Alessandro Contini-Bonacossi informando da morte de Pichetto .....                              | 126 |
| Figura 11 - Girolamo Nardini, <i>Ritratto di donatore</i> .....  | 138 |
| Figura 12 - Girolamo Nardini, detalhe de <i>Ritratto di donatore</i> .....   | 141 |
| Figura 13 - Raffaello Sanzio, <i>Guerriero a cavallo che combatte con due nudi in piedi</i> .....  | 141 |
| .....  |     |
| Figura 14 - Raffaello Sanzio, detalhe de <i>Messa di Bolsena</i> .....   | 142 |
| Figura 15 - Girolamo Nardini, <i>Ritratto di donatore</i> .....  | 142 |
| Figura 16 - Girolamo Nardini, detalhe de <i>Ritratto di donatore</i> (pré-restauro).....   | 143 |
| Figura 17 - Girolamo Nardini, detalhe de <i>Ritratto di donatore</i> (pós-restauro).....   | 143 |
| Figura 18 - Reconstrução da obra <i>Ritratto di donatore</i> proposta por Erich Wagner ...   | 144 |
| Figura 19 - Girolamo Nardini, <i>Madonna con Bambino in trono, san Raffaele Arcangelo, san Sebastiano e il donatore</i> .....            | 145 |
| Figura 20 - Girolamo Nardini, detalhe de <i>Madonna con Bambino in trono, san Raffaele Arcangelo, san Sebastiano e il donatore</i> ..... | 147 |

|  |     |
|--|-----|
| Figura 21 - Girolamo Nardini, detalhe de <i>Madonna con Bambino in trono, san Raffaele Arcangelo, san Sebastiano e il donatore</i> ..... | 148 |
| Figura 22 - Girolamo Nardini, detalhe de <i>A donor in front of a frieze</i> .....   | 148 |
| Figura 23 - Anonimo abruzzese sec. XIII, <i>Madonna con Bambino in trono e donatore</i> ...<br>.....                                     | 153 |
| Figura 24 - Anonimo abruzzese sec. XIII, <i>Madonna con Bambino in trono e donatore</i> ...<br>.....                                     | 156 |
| Figura 25 - <i>Madonna Sivignano</i> após o terremoto, primeiro ângulo .....   | 161 |
| Figura 26 - <i>Madonna Sivignano</i> após o terremoto, segundo ângulo .....  | 161 |
| Figura 27 - História da Proveniência dos Painéis.....  | 169 |
| Figura 28 - Verso de fotografia, Biblioteca Berenson.....  | 177 |
| Figura 29 - Quadro da História Atributiva dos Painéis .....  | 180 |
| Figura 30 - Gherardo di Giovanni, <i>Combattimento di Amore e Castità</i> (Reconstrução, painéis (1) e (3)).....                         | 182 |
| Figura 31 - Gherardo di Giovanni, <i>Combattimento di Amore e Castità</i> (Reconstrução, painéis (6), (1) e (3)).....                    | 187 |
| Figura 32 - Gherardo di Giovanni, <i>Trionfo della Castità</i> (Reconstrução, painéis (2) e (4)).<br>.....                               | 189 |
| Figura 33 - Gherardo di Giovanni, <i>Amore disarmato dalle ninfe</i> .....   | 191 |

## SUMÁRIO

|   |     |
|---|-----|
| Introdução .....  | 12  |
| Capítulo I: Objetos Inteligentes .....  | 18  |
| Introdução .....  | 18  |
| 1.1 Historiadores e Fotografias .....   | 23  |
| 1.2 Historiadores e <i>Connoisseurs</i> .....   | 32  |
| 1.3 <i>Connoisseurs</i> e Fotografias .....   | 47  |
| 1.4 Considerações .....   | 66  |
| Capítulo II: Sob o Olhar da Esfinge.....  | 70  |
| Introdução .....  | 70  |
| 2.1 Origens.....  | 76  |
| 2.2 Infância .....  | 83  |
| 2.3 Guerra .....  | 92  |
| 2.4 Formação .....  | 99  |
| 2.5 Burocracia.....   | 105 |
| 2.6 <i>Studio d'Arte Palma</i> .....  | 116 |
| 2.7 Considerações .....   | 127 |
| Capítulo III: Fotografias e o Trabalho do <i>Connoisseur</i> .....                                | 131 |
| Introdução .....  | 131 |
| 3.1 [1948] Um Nardini entre Rafaéis - <i>Raffaele arcangelo e Raffaello Sanzio</i> .....          | 135 |
| 3.2 [1949] Nas garras do <i>connoisseur</i> – o caso da <i>Madonna Sivignano</i> .....            | 151 |
| 3.3 [1963] Atribuições, Proveniência e Fotografias - o caso do <i>Trionfo della Castità</i> ..... | 162 |
| Considerações Finais .....  | 193 |
| Referências Bibliográficas .....  | 196 |

### Introdução

As páginas seguintes mobilizam-se pelo intuito de acompanhar a trajetória intelectual do renomado *connoisseur* italiano Federico Zeri em seu processo atributivo, em seus contatos de campo, em suas relações interpessoais e em seu acesso a diversos espaços das artes, a fim de inquerir o papel da fotografia durante todo esse caminho. Este instrumento adquirirá presença onipresente em sua vida, ainda que, por vezes, de forma tácita, refletindo abertamente na formação de sua fototeca doada à Universidade de Bologna, considerada "*il più grande archivio privato al mondo sulla pittura italiana*" (ZERI, 1996, p. 56). As fotografias não são apenas o instrumento e o principal aparato laboral de Federico Zeri, imediatamente após a premência de um olhar treinado e uma capacidade mnemônica invejável. Elas intervêm também diretamente em traços interpessoais, na fusão e na construção de complexos mosaicos biográficos entre os profícuos contatos desenvolvidos por Zeri, além de se apresentarem como imperativas no cerne das típicas funções do *connoisseur*: o julgamento estético, a identificação do falso e a atribuição de obras.

Para a compreensão desse tríptico relacional, ou seja, a relação *connoisseur*-obra-fotografia, recorre-se à própria biografia de Federico Zeri, rica em exemplos e casos que devem fornecer sustentação à nossa hipótese. Este caminho é optado pela inexistência de qualquer sistematização ou teorização de Zeri sobre o tema – seja sobre seu próprio método atributivo, ao qual respondia jocosamente de desenvolver um "*non-discorso sul metodo*" (1996) ou, ainda, sobre a inexistência de uma clara definição da função exata do elemento fotográfico em seu trabalho. Federico Zeri constituiu-se, de fato, em uma inteligência da *práxis*, do operar cotidiano com o elemento artístico e sua crítica, conduzindo ao imperativo de que as implicações sobre seu método só possam ser igualmente obtidas diante de uma análise focalizada abertamente sobre o elemento da prática. Nos próprios termos de Zeri, "*ces qui importe, c'est d'en juger pas ses propres yeux. Il faut connaître les grands, mais les connaître dans toute leur évolution; il faut surtout avoir le sens de la qualité, ce qui ne s'obtient qu'avec l'expérience*" (ZERI, 2013, pp. 195-196).

Como objetivo, pretende-se a formulação de um misto de biografia intelectual, absorto com destacados acontecimentos pessoais, costurado por uma linha tácita, mas sempre presente, do elemento fotográfico. Diversos exemplos ilustram a presença marcante da *fotografia di riproduzione* no caminho biográfico de Zeri, seja em sua formação inicial com Pietro Toesca, Bernard Berenson e Roberto Longhi, ou em suas intervenções museológicas e administrativas, como no *Gabineto Fotografico* de Roma, na relação com o *The Metropolitan Museum* e com o

Museu Hermitage, além da contínua mediação do elemento fotográfico em seu processo atributivo, julgamento estético e denúncia do falso, em que se demonstram inúmeros casos, desde o destacado episódio da *Madonna Sivignano* até o mais desconhecido reconhecimento de autenticidade do pintor lombardo Matteo de' Fedeli.

Entretanto, como pré-aviso para esta construção textual, torna-se imperativo o afastamento do lugar-comum de representação de um caminho biográfico teleológico, no qual impera um ordenamento cronológico estrito, que dá sentido a um conjunto de acontecimentos biográficos dispersos, pois a crítica à construção biográfica encontra-se já bem desenvolvida, de forma muito tributária às contribuições das diversas gerações da *École des Annales*, ou mesmo pela sintética pontuação dos riscos acometidos por aquele que se ilude no valor inquestionável de qualquer "ilusão biográfica" (BOURDIEU, 1986). Para tanto, sob o intuito de remontar este "*mosaico della esistenza*" (ZERI, 1996, p. 8) de Federico Zeri, cujas peças são complexas e permitem diversos arranjos, recorre-se ao próprio álibi apresentado pelo *connoisseur* romano, em sua autobiografia. Ao intitulá-la de forma intrigante – *Confesso que ho sbagliato* –, o relato afigura-se como uma espécie de declaração de culpa, reconhecimento de seus limites, ou até mesmo como uma posição virtuosa, em uma *vanitas* textual, confundindo-se mais com um anedotário ou uma antologia das grandes *personas* da história da arte italiana do séc. XX. Em forma de advertência, no prefácio de sua autobiografia, o *connoisseur* romano afirma:

*Chi scrive l'autobiografia è spinto spesso della paura della morte, dal desiderio di innalzarsi un monumento oppure di non lasciare scoperti che i migliori aspetti della propria esistenza, occultando quelli considerati meno brillanti. Da parte mia non ho paura della morte che fa parte della vita; e non pretendo nelle pagine che seguono offrirmi come modello o esempio per la ragione proclamata dal titolo stesso di quest'opera* (ZERI, 1996, p. 7).

Advertidos do risco da forma biográfica, imediatamente espreita-se outro temor, ainda mais bloqueante, qual seja, a denúncia do poder cativante da reprodução moderna, da fotografia. Também a literatura constituída sobre o tema estende-se, desde o ensaio clássico de Walter Benjamin (1975) até as provocações mais recentes de Jean Baudrillard (1981). Contudo, já em Friedländer, para nos atermos a alguém próximo do ofício de Zeri, destaca-se a reprimenda de que "*it is true that the photography has become indispensable, and an invaluable auxiliary; but its use must be governed by discretion and moderation. It must not push itself into the place of the original. We must have a clear perception of that which it can perform*" (FRIEDLÄNDER, 1960, pp. 197-198).

Na percepção acertada de Friedländer (1960), avista-se a situação limite em que a reprodução fotográfica da obra de arte ameaça ocupar o próprio espaço do original, ou ainda confundir o elemento autógrafo da obra singular com a invasão maquínica de caráter alógrafo. Esta ameaça é justa, pois a reprodução é uma característica marcante da sociedade contemporânea, seja em suas formas de produção ou de fruição cultural, o que conduz a própria *fotografia di riproduzione* a conquistar um espaço particular de valoração estética e comercial. Ainda assim, apesar das inúmeras censuras à "receptiveness" da obra de arte com a presença diluviana da fotografia, Friedländer reconhece que "*they will render good service in presenting an argument, and in order to provide supplementary reasons for an opinion formed in front of the picture itself*" (FRIEDLÄNDER, 1960, p. 199).

Ainda sobre os riscos advindos com o lidar fotográfico, entre os poucos adágios metodológicos de Zeri, encontra-se a afirmação da necessidade de se entender a obra de arte em conexão com o tecido social, político, econômico, cultural, em que esta se insere, criticando a aproximação estetizante ou iconográfica que não retenha interesse em entender a obra de arte em seu contexto. Nesta dimensão,

*non meno pericoloso è collocare la produzione artistica nella regione iperurania dell'intuizione pura. Considerare un'opera d'arte, prescindendo da una preliminare esplorazione del suo messaggio simbolico e del contenuto letterario, può dar luogo a una lettura estetizzante che procede, di cielo in cielo, come un pallone aerostatico impazzito senza alcun legame con il terreno sottostante* (ZERI, 1998b, p. 30).

Esta advertência na aproximação com os objetos artísticos, conforme admitido por Zeri, é diretamente tributária da abordagem de Frederick Antal, historiador da arte marxista e húngaro, a quem ele conheceria em Londres, no ano de 1948 e que deixaria forte impacto em sua visão histórica, talvez interferindo também na escolha preferencial de Zeri por artistas e lugares esquecidos pela historiografia tradicional da arte.

Por extensão, para entendermos o ofício da *connoisseurship* praticada por Zeri, e também para se compreender a própria figura do *connoisseur* moderno, torna-se necessário entender a *fotografia di riproduzione* como parte inafastável para a discussão e crítica da historiografia artística moderna, que desde o séc. XIX encontra na fotografia um novo vetor de diálogo e que ressignifica o "*parlare dei quadri nel loro contesto sociale, economico, religioso, culturale, e non fare della filologia spacciandola per storia*" (ZERI, 1998b, p. 30). Assim, o intuito de observar o sistema de contatos, práticas e objetos em que se insere esta personagem conduz à observação da ocorrência comum de formação de grandes acervos fotográficos como suporte em seus esforços atributivos, além de auxiliar na formação de um grande repertório

visual da história da arte, facilitando o processo de comparação e interferindo também para a tessitura de suas diversas influências intelectuais.

Federico Zeri, referindo-se a "*Benedetto Croce [che] diceva che 'ogni storia è storie contemporanea'*" e que "*non si riesce a sfuggire ai valori e ai giudizi dell'ambiente che ci circonda*" (ZERI, 1996, p. 161), ilustra-nos em sua prática, portanto, que não somente mudanças interpretativas inscritas na maturação de debates ou em novas descobertas filológicas interferem na leitura da história da arte, mas também mudanças decorrente do lidar com a reprodução fotográfica, mesmo que mantido o ladear com a obra original, formatando, ainda que com matizes variados, as tarefas típicas da *connoisseurship* e da própria criação da História da Arte. Como ilustrativo, talvez um exemplo inaugural e deleitável de um misto de entusiasmo e reprovação da fotografia na reprodução de obras seja de Heinrich Wölfflin, que, enquanto tece reprimendas àqueles que não sabem respeitar na fotografia a frontalidade das esculturas clássicas, compraz-se no ineditismo de usar dois projetores em sala como exercício comparativo e pedagógico (KARLHOLM, 2010).

Fato é, contudo, a recorrência da tríade biblioteca-coleção de obras-fototeca entre quase todos aqueles que se dedicam à *expertise* de obras de arte no final do séc. XIX e durante o estender do séc. XX, tendo Zeri formado, em destaque, uma coleção fotográfica fundamental para aqueles interessados na História da Arte italiana dos séculos XIII ao XVIII, em especial no campo pictórico, com inúmeras reproduções fotográficas raras, de obras perdidas, destruídas ou com paradeiro desconhecido. Novamente, retomando o aviso de Friedländer, endereçado em ensaio a tratar do tema da arte em conexão com a *conneusseurship*, afirma-se, sobre as fotografias, que "*as a basis of judgement they are to be excluded as far as possible*" (FRIEDLÄNDER, 1960, p. 199). Nesse sentido, mantém-se como regra subjacente no ofício da *connoisseurship* e também da tradicional historiografia da arte, a necessidade do estar diante da obra, seja para o julgamento estético, da autenticidade ou para a determinação da autoria. Entretanto, de quando em quando, esta regra será constantemente relativizada, seja por uma impossibilidade prática – diante da obra destruída ou com paradeiro desconhecido –, seja pela conveniência obtida diante dos impeditivos geográficos da distância ou de restrições de acesso a coleções particulares, ou ainda mesmo, pelo simples fato da reprodução fotográfica da obra de arte atuar na mobilização da intuição imediata do *connoisseur*, em seu reconhecimento, por vezes, quase instantâneo do elemento autoral. Tem-se praticamente a síntese dessa questão por Zeri, no ensaio escolhido como introdutório do primeiro volume da extensa obra *Giorno per Giorno* (1988b), abordando sobre uma rara pintura da *Scuola boema del Trecento*:

*Nel riordinare delle vecchie carte mi ricapita sotto gli occhi la fotografia di un dipinto che, malgrado suo grande interesse non è, a quanto mi consta, noto agli specialisti della rara scuola cui va restituito. Non mi piace illustrare o commentare opera che non conosco de visu, ma nel caso presente voglio fare un'eccezione perché l'apparto è davvero insolito e significativo; tra l'altro c'è da dubitare che il dipinto esista ancora (ZERI apud CASTELNUOVO, 1989, p. 41).*

Ao investigarmos diversos momentos da atuação de Zeri e inúmeros casos que envolvem, de alguma maneira, a questão fotográfica na análise de obras de arte, pretende-se tecer comentários sobre o sentido e os efeitos da fotografia na prática imediata da *connoisseurship*, assim como no conjunto da historiografia tradicional sobre os objetos artísticos. As *fotografie di riproduzione* são também inseridas como importante elemento de memória, ou, como pontuado por Elizabeth Edwards (2016), reconhecidas como parte vital do "ecosystem of a museum" e, por extensão, dos demais agentes que lidam diretamente com os objetos artísticos, apesar de ainda serem quotidianamente tomadas como "non-collections". Mas, centralmente, ao inserir também legitimamente a *fotografia di riproduzione* na noção mais ampla de história da imagem [*Bildwissenschaft*], espera-se direcionar atenção para aquilo que a *riproduzioni in fotografia* já realizou, ainda que não admitido, reconhecido ou verbalizado usualmente, seja na teorização artística, na disciplina acadêmica – "Heinrich Dilly argued more than twenty years ago that the rise of academic art history at German universities in the nineteenth century would have been impossible without photography" (BREDEKAMP, 2003, p. 419) –, ou atuando como mediadora das formulações e conquistas realizadas pela moderna *connoisseurship*.

Ao fim, para além da importância de problematizar a presença da reprodução fotográfica da obra de arte, esse esforço justifica-se diante da posição e do lugar da pesquisa sobre Arte Clássica europeia em países periféricos, em espaços em que a imediatez da obra original é escassa, restrita ou nula. Ao dispor atenção ao uso da *fotografia di riproduzione* no centro da produção historiográfica, com seus personagens mais destacados e instituições mais legitimadas, estende-se em raciocínio lógico – *a maiori, ad minus* – que se estes atores reconhecem quotidianamente o lidar fotográfico, admite-se também o seu uso pela periferia.

A seguir, esta obra encontra-se dividida em três capítulos. No primeiro, discutem-se as funções devidas ao moderno *connoisseur* e sua personagem em contraste com o típico historiador da arte acadêmico, enquanto se investiga os impactos da reprodução fotográfica de obras de arte para ambos, a fim de suscitarmos um debate sobre os efeitos para o olhar e para a própria historiografia da emergência dessa nova técnica.

Em um segundo capítulo, perscruta-se o nosso biografado, Federico Zeri, a partir de uma lente privilegiada, qual seja, o papel da fotografia na tessitura de seu caminho biográfico, formatando contatos, adversidades, embates e descobertas, concretizadas em diversos exemplos, como em sua formação inicial com Pietro Toesca, Berenson e Longhi, durante sua passagem pela administração pública italiana ou mesmo durante sua participação nos trabalhos realizados pelo *Studio d'Arte Palma*.

No último capítulo, investiga-se a mediação da reprodução na função triádica da *connoisseurship*, ou seja, o julgamento estético, a identificação do falso e a atribuição de obras diante da intervenção contínua de elementos fotográficos. Para tanto, serão analisados três casos em que as reproduções tiveram um papel auxiliar ou mesmo determinante para as tarefas de Federico Zeri, como questões de autenticidade e atribuição, em situações curiosas e importantes, como no caso da pretensa obra de Rafael Sanzio, no *Detroit Institute of Arts*, da descoberta da versão original e falsa da *Madonna Sivignano* e da recomposição de um conjunto de painéis representando o *Trionfo della Castità*.

Ao fim, apesar dos necessários caminhos "noiosi" e lugares-comum da escrita academicizante, tão criticada por Zeri, espera-se oferecer ao leitor uma leitura agradável e leve. Em realidade, mérito do biografado, por sua figura cômica e excêntrica, a quem seguimos em sua própria advertência de que, "*a part certains aspects fondamentaux de notre existence, je crois qu'il ne faut rien prendre au sérieux*" (ZERI, 1988a, p. 120).

## Capítulo I: Objetos Inteligentes

### Introdução

Enrico Castelnuovo, escrevendo na tradicional revista *L'Indice dei libri del mese* (1989), a fim de apresentar o volume primeiro da grande obra *Giorno per Giorno nella Pittura Italiana* (1988b), compêndio de meio século de escritos de Federico Zeri sobre diversas questões da história da arte, alude a um chiste da personagem central Cousin Pons, do romance homônimo de Balzac, para associar com a inteligência prática de Zeri. Diz o velho Pons: "*Moi, je crois à l'intelligence des objets d'art, ils connaissent les amateurs, ils les appellent, ils leur font: Chit! Chit!*" (BALZAC, 1999, p. 86).

No romance, o arroubo da personagem, pobre músico, mas também inveterado colecionista, emerge após a descoberta de um autêntico Watteau entre ferragens e quinquilharias de uma pequena loja, em uma espécie de ferro-velho. A obra, tal como nutrida de vontade, reconhece e distingue o *expert*, enquanto satiriza o ingênuo arrivista. Para uma intérprete do perspicaz literato francês, "*chez Balzac, l'objet n'est jamais là par hasard. Riche de virtualités, il semble posséder un pouvoir et figurer le destin*", atuando diretamente no próprio "*déclenchement du drame*" (GRENTE-MERA, 2002, p. 315).

Semelhantemente, estes "*oggetti intelligenti*", para continuarmos na associação promovida por Castelnuovo, constituem também elemento primeiro na vivência e no trabalho de Zeri, que reconhece a constância destes jogos do acaso entre obra e *connoisseur*. Por exemplo, Zeri descobre, em uma área rural de uma pequena cidadezinha inglesa, cinco telas perdidas de uma série de Giovanni e Gentile Bellini, entre proprietários que desconheciam o significado destas obras (ZERI, 1993; HAMMOND, 2016). Como ilustra Zeri, "*La mia carriera di conoscitore è gremita di episodi del genere*" (1993, p. 71).

Estes encontros imprevistos e descobertas improváveis revelam, se desejarmos, uma negociação tácita entre conhecedor e obra. Para Castelnuovo, "*[...] si può giurare che più di una volta un simile richiamo sia stato rivolto a Federico Zeri da oggetti intelligente, tele e tavole dipinti, perdute o dimenticate, in luoghi incongrui, celate sotto nomi improbabili, o sotto il velo dell'anonimato*" (1989, p. 41). Este reconhecimento de um certo hermetismo dos objetos, que se entregam apenas para alguns iniciados, ou que enganam o olhar desatento e negociam sua visibilidade, apesar de ostentar uma condenável pátina metafísica para o dito puro conhecimento científico, possui longa trajetória na história da cultura e no pensamento

filosófico, passando pelo espaço privilegiado da apreciação estética e alcançando recente reconhecimento nos campos da antropologia da arte e da própria neurociência, com todas as devidas mediações e correções para cada campo específico do saber. Como nota Geraldine A. Johnson, na sua tradução ao inglês do célebre artigo de Heinrich Wölfflin, *Wie man Skulpturen aufnehmen soll* (*How One Should Photograph Sculpture*), de 1896, já chamava a atenção o constante uso de recursos antropomórficos pelo historiador suíço para expressar o objeto artístico, o que aludiria diretamente na aproximação ao conceito de empatia (*‘Einfühlung’*), emprestado da influência de pensadores como Theodor Lipps e mobilizado por Worringer (1908) e Wölfflin. Nos termos de Johnson,

*In particular, Wölfflin’s repeated use of anthropomorphizing sentence constructions (e.g., a sculpture ‘wants to be seen from various sides’ or ‘wants to be photographed frontally’) have been kept in the translation whenever possible since they clearly grow out of his long-standing interest in the active agency of art and architecture and in the notion of ‘empathy’ (‘Einfühlung’) in artworks (nt. in WÖLFFLIN, 2013 [1896], p. 70).*

O recurso à ideia de *Einfühlung*, como categoria estética, advindo da influência de Lipps, ou mais diretamente de Johannes Volkelt e Robert Vischer para a formulação de Wölfflin, conecta-se, ainda que indiretamente, com a temporalidade do apreço da *connoisseurship*. A origem moderna de ambos, do conceito e do ofício, em meados do século XVIII e sua maior expressão durante o séc. XIX e começo do séc. XX, enquanto caem conjuntamente em desapreço a partir do entreguerras, aproxima em um movimento coetâneo a temporalidade e a legitimidade da *connoisseurship* e da noção de *Einfühlung*, sendo que também alcançam certa retomada interpretativa de seu valor apenas na contemporaneidade.

Como se aludiu, essa noção do agir do objeto espraia-se por diversas esferas do saber, seja pela retomada de apreço da noção de "empatia" em pesquisas neurológicas, como informa Robin Curtis (2014)<sup>1</sup>, ou na formulação pela recente antropologia da arte daquilo compreendido como "*agency of art*", em que se destaca o importante trabalho de Alfred Gell – *Art and Agency* (1998). Pois, pesquisando o sentido das esculturas Malangan, no sudoeste do Pacífico, Gell intui e constrói uma taxonomia para avaliar o exercício de agência executado por estas obras, seja no fazer a guerra, no intimidar o inimigo ou para o contato amistoso. Nesse sistema, compreendido pelo antropólogo como passível de extensão para todo e qualquer objeto de arte, destaca-se não apenas a noção de agência pelo *index* artístico, axioma de sua formulação, mas

---

<sup>1</sup> Cf. STUEBER, 2006.

também uma noção ampliada de sua agência diante da ideia e da possibilidade de uma distribuição daquele objeto. Mais precisamente,

*I have a particular reason for highlighting these memorial carvings, because they instantiate, particularly clearly, not just the idea of 'distribution' (the object and/or person been distributed in time and space) but also the extraordinary, yet essential, notion that images of something (a prototype) are parts of that thing (as a distributed object). This is Yrjö Hirn's idea [...], traceable, as we saw, to Epicurus and Lucretius – the idea that sensible, perceptible objects, give off parts of themselves – rinds or skins or vapours – which diffuse out into the ambience and are incorporated by the onlooker in the process of perception (GELL, 1998, p. 223).*

Com esta chave interpretativa, não somente a grande obra de arte destaca-se como "oggetto intelligente", que alimenta agência e reminiscências no observador, mas também suas ramificações, ou seja, suas diversas formas de presentificação em tempos e espaços distintos, em suportes próximos e auxiliares. Com efeito, a teoria artística e o julgamento estético têm, paulatinamente, de geração em geração, ampliado o conjunto de objetos, manifestações e práticas, que requerem reconhecimento e valorização em sua legitimidade como forma expressiva de manifestação da arte. Nesse bojo, o próprio Zeri reconhece o

*[...] equivoco molto grave, che pesa ancora, e non solo sulla cultura italiana, ma in genere su tutta quella europea, è quello di dividere i prodotti figurativi in arti maggiori e in arti minori. Vengono cioè a privilegiarsi certe espressioni dipinte, scolpite o anche certe produzioni architettoniche, a scapito di altre considerate minori, che vengono considerate artigianato, sulle quasi pesa una sorta di condanna implicita, come fossero fatti trascurabili (2011, p. 23).*

Sob esta divisão entre arte maior e arte menor, a quem Zeri atribui soberba culpa a Benedetto Croce e sua "filosofia idealística" na Itália pós-unificação, as formas típicas de reprodução das obras de arte, como o tradicional recurso à gravura ou à água-forte, por tempos tiveram valoração não distante do artesanato e adquiriram reconhecimento e legitimidade mais vagarosamente, como se intui pela formação do colecionismo privado e da musealização mais tardia desses objetos. Estas formas, por vezes coetâneas, da obra concebida como original, atendem muito centralmente à noção de "distribuição" formulada por Yrjö Hirn e manifestada por Gell (1998). São maneiras de expandir no espaço e no tempo, como protótipos, a presentificação de um objeto artístico, requisitando também efeitos, reminiscências, agenciamentos e memórias<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Vide, por exemplo, o uso político e militar das litografias de Nicolas-Toussaint Charlet para a divulgação e propaganda das campanhas militares napoleônicas e para a própria heroicização de Napoleão Bonaparte (ANTAL, 1978).

Entre estas formas distribuídas do objeto artístico, emerge a partir da primeira metade do séc. XIX, mais especificamente a partir da década de 1830, o exemplo mais tipicamente moderno de reprodução: a fotografia. Primeiramente considerada como uma forma maquina de apropriação de um recorte da realidade e concebida como um curioso engenho técnico, as potencialidades da fotografia foram questionadas mesmo por aqueles que centrariam atenção específica a esses objetos. Na formulação de John Berger, "*la imagen fotográfica se produce instantáneamente mediante la reflexión de la luz; su figuración no está impregnada de experiencia ni de conciencia*" (apud FLORES, 2005, p. 25). Esta implicação de um automatismo do operador da máquina fotográfica, com ausência de subjetividade e intencionalidade nesse ato, conduz também as próprias noções, termos e expressões usuais para lidar com o objeto fotográfico, a fim de se diferenciar de seu concorrente mais notório, a produção pictórica. Nos termos de John Szarkowski, "*La invención de la fotografía produjo un proceso de captura de imágenes nuevo, un proceso que no basaba en la síntesis. La diferencia era básica. Las pinturas se hacían [...] pero las fotografías, como suele decirse coloquialmente, se toman*" (apud FLORES, 2005, p. 26).

Esta novidade reprodutiva gerou um incômodo muito significativo no contexto europeu, em relação a qual espaço viria a ser ocupado pela fotografia, e também as dúvidas sobre a legitimidade obtida por esse meio. Ácida e destruidora serão as críticas de muitos contemporâneos deste engenho, destacando-se a postura de Baudelaire, que satiriza seus artífices como adoradores do sol e acrescenta em *Salon* de 1859, que "*l'industrie photographique était le refuge de tous les peintres manqués, trop mal doués ou trop paresseux*" (apud MÜLLER, 2007, p. 131).

Deste embate de visões, nasce a estendida questão sobre a fotografia configurar-se apenas como mero documento ou também como uma linguagem artística específica, gerando contínuos afastamentos e aproximações entre os meios artísticos tradicionais e as diversas novas técnicas fotográficas. Certamente, a autoridade e a legitimidade assumida pela fotografia como meio passível de criação estético-artística durante o estender do séc. XX afiguram-se como terreno conhecido e inquestionável para confirmar seu significado e sua legitimidade autônoma (FREUND, 1974). Tendo avançado seu uso desde como técnica auxiliar para o pintor do *novecento*, como no exemplo do *Album d'Études-Poses* (c. 1880), de Louis Igout, até assumir a vulgarização de gêneros tidos como menores, como a retratística popular, a fotografia alcançará uma autonomia própria no começo do séc. XX, com exemplo no pictorialismo

fotográfico, superando em aparência essa agonística entre sua definição artística e sua acusação como mero documento.

Uma franja desta questão, que ultrapassa o momento de reconhecimento da fotografia como meio artístico autônomo, entretanto, continuaria residindo em um tipo específico de fotografia, a dizer, a *fotografia di riproduzione*. Ou seja, a reprodução técnica de uma obra de arte – seja escultórica, pictórica ou arquitetônica – mediante o uso da fotografia. Esta forma de expressão fotográfica, por seu vínculo direto e sua função de expressar o conteúdo e a forma de outra obra, constrangeria sua conquista de uma autonomia maior. Entendida como derivação inferior de uma obra original, a *fotografia di riproduzione* continuaria residindo na categoria de mero documento, como recurso instrumental, usado apenas para vulgarização e como meio para publicizar a existência do original. Por certo, este é o entendimento que permeia o senso-comum ao se abordar a questão das reproduções de obras. A onipresença desse recurso com a passagem da fotografia analógica para a digital torna esse modo de compreensão e leitura da *riproduzioni in fotografia* ainda mais consensual, pois catálogos e mostras abusam descomedidamente desse recurso para divulgar suas obras em questão.

Entretanto, configura-se uma diferença qualitativa, de ordem técnica, colocada pela emergência da *fotografia di riproduzione* no séc. XIX, que sua vulgarização recente ofusca, tornando sua compreensão, às vezes, grandemente dificultada. Primeiramente, porque suas formas analógicas, feitas em contato com os avanços da química e da física, permitiram um experimentalismo técnico tão significativo e um trabalho tão apurado no relacionamento com a luz e no enquadramento difícil, que não as afastam do esforço de avanço comum da *techné* artística, como expresso em sua máxima nas *inventio* da produção pictórica do impressionismo do mesmo período. Para além deste aspecto, a fotografia permitiu a emergência de novas formas de lidar com a própria arte tradicional, inaugurando modificações do olhar e se inserindo na formatação das típicas categorias de análise da moderna história da arte. Mais especificamente, a emergência da *fotografia di riproduzione* e a posterior formação de grandes acervos fotográficos dialogarão com conceitos centrais como: visibilidade, popularização, serialização, comparabilidade, inventariação e cientificidade no contexto da produção artística. Destacadamente, Alfred Woltmann,

*who tried to practice art history in a scientifically precise fashion and renamed it artscience (Kunstwissenschaft), enthusiastically defended photography in 1864: 'Photography has partly assisted, displaced or paragonized woodcut and engraving, but it has enlarged, facilitated, and improved the tools and aims of artistic recreation infinitely' (BREDEKAMP, 2003, p. 420).*

A aceitação deste novo meio, conforme aludido, passará longe do consenso. À oposição mais comum entre artistas a este novo recurso técnico, agrega-se também a oposição de críticos, *marchands* e mesmo de quadros acadêmicos no estudo da História da Arte, ainda que presente maior voluntarismo no reconhecimento entre estes das mediações que se tornavam possíveis com o advento da capacidade de reprodução das obras artísticas. Para Bredekamp,

*It is indeed astonishing how early, how enthusiastically, and, at the same time, how self-consciously some of the leading art historians praised the new medium. In contrast to the rejection of photography by artists, art critics, and members of their own discipline, these scholars' work thus constituted a new perspective towards Bildgeschichte (2003, pp. 419-420).*

### 1.1 Historiadores e Fotografias

Essa recepção dual da fotografia entre aberta aceitação ou cerrada oposição apresenta-se mesmo entre aqueles reverenciados como os grandes expoentes da formulação teórica da História da Arte e da crítica artística no séc. XIX. Como exemplo, Jacob Burckhardt, criador do seminal trabalho *A Cultura do Renascimento na Itália* (1991) [1860], referência fixa para a construção da visão moderna do período renascentista, por vezes, manifestará apreço e admiração pelo invento fotográfico, valorizando-o como recurso para a História da Arte e como instrumento de preservação e memória. Esta apreciação, manifestada desde a juventude, em suas diversas visitas de formação para a Itália e a Alemanha, conduzirá Burckhardt a migrar paulatinamente do desenho, realizado como instrumento de cópia de obras clássicas, para a aquisição de inúmeras fotografias. Com efeito, Hinde, em pesquisa de ordem biográfica e analítica do trabalho de Burckhardt, implica que, *"in any case, he was not a natural drawer. It did not come easily to him, and he always viewed himself as a dilettante. As photography advanced and became more accessible, he stopped drawing and began, instead, to collect photographs of most of the more important artworks"* (HINDE, 2000, p. 234).

A valorização positiva de Burckhardt do emergir fotográfico como instrumento para auxiliar na constituição historiográfica, fornecendo-lhe amparo material e aumentando-lhe sua cientificidade, operou mesmo na construção de sua típica auto-personagem, sempre presente na paisagem sueca, caminhando para a Universidade de Basileia e, admiravelmente, registrada em fotografia, em cerca de 1890, carregando sua pasta com inúmeras reproduções usadas em aula, em um refinado jogo metalinguístico, sob a monumental Catedral da cidade.

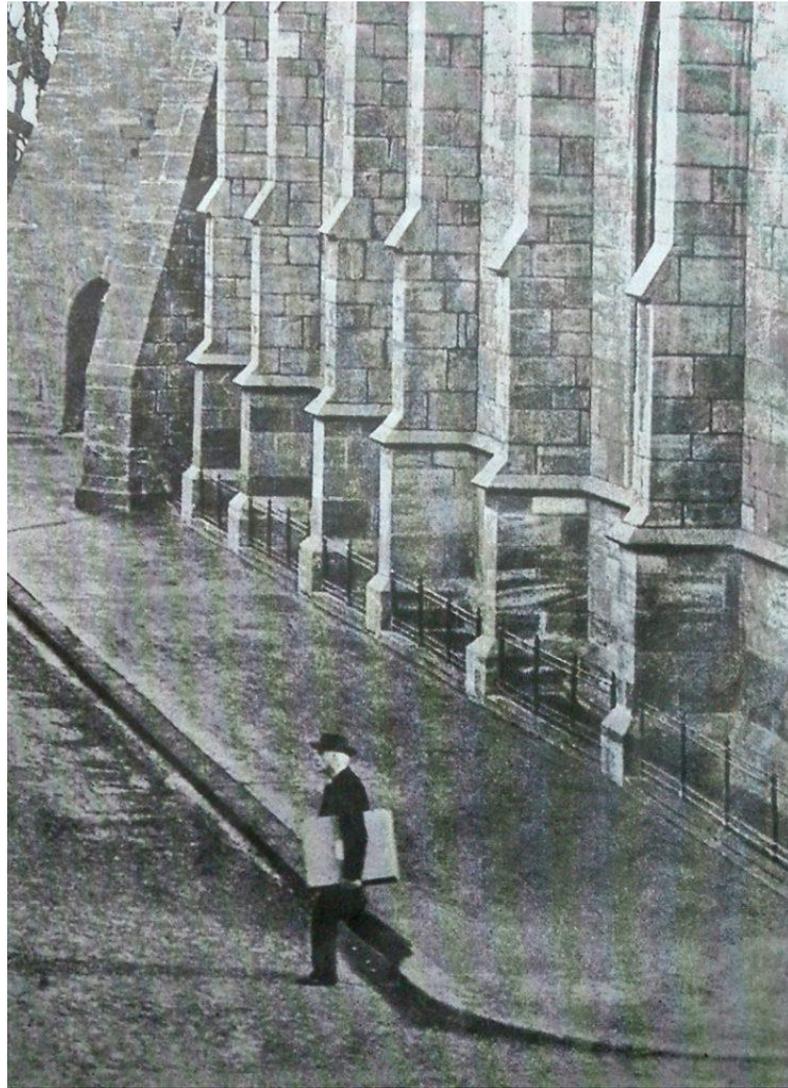


Figura 1 – *Jacob Burckhardt in front of Basel Cathedral*, photograph, c. 1890 (Staatsarchiv Basel-Stadt, PA 207a, 4.3.)

Nos termos de Freitag,

*Jakob Burckhardt (1818-1897) appreciated and used photographs. The little man carrying a big portfolio on his way to class was a familiar sight in the streets of Basel. On his Italian travels he made great efforts to find the best sources for photographs everywhere he visited. 'Since we have photography,' he writes to Heinrich Wofflin in a letter dated September 24, 1896, 'I cannot believe that what is great in art shall ever perish or lose its power' (1979, p. 119).*

Burckhardt, por seu apoio à função pedagógica do meio fotográfico, seu reconhecimento como instrumento de preservação e para a divulgação acadêmica, destaca-se como um exemplo da visão mais inclinadamente positiva do nascente elemento fotográfico e da compreensão de suas potencialidades do que dos artistas, então contemporâneos, para a questão reprodutiva. Curiosamente, uma posição de aberta crítica ao uso da fotografia será conduzida por um dos

alunos mais destacados de Burckhardt, isto é, a importante figura de Heinrich Wölfflin. Wölfflin, nascido já sob a hegemonia do elemento fotográfico, em contraposição a seu mestre, que observara o emergir daquela novidade e manifestara entusiasmada aceitação, nutre forte posição adversarial à fotografia. Esta divergência expressa-se na correspondência entre ambos em fins do séc. XIX, quando o ainda jovem Wölfflin recebe certos desagrados de Burckhardt, em carta de 29 de agosto de 1896, sobre seu uso central da noção de estilo clássico, enquanto redigia a obra *Die Klassische Kunst*. Nesta mesma carta, Burckhardt reconhece a oposição de seu discípulo, afirmando que "*to illustrate your book with good photographs in a sensible format - I know - is not your thing*" (BURCKHARDT *apud* FREITAG, 1979, p. 120).

Entretanto, Wölfflin, já se sentindo derrotado em sua oposição ao uso da fotografia no campo da historiografia artística – manifestado em seu desejo inicial de não dispor de nenhuma reprodução fotográfica na publicação de seu novo livro, mas contrariado, ao final, em seu desejo –, lamenta aquela situação e advoga, ao menos, o uso controlado da fotografia na representação escultórica, conforme classicamente registrado em seu ensaio de 1896-1897, mesmo período da recém-referida correspondência com seu mestre. O artigo *Wie man Skulpturen aufnehmen soll* pode ser interpretado como um reconhecimento da presença vitoriosa deste meio em seu campo de atuação e a tentativa de orientação ou contenção da maneira de expressão e uso da reprodução escultórica. Esta posição, por certo, torna a visão de Wölfflin minimamente ambígua sobre o uso de *fotografie di riproduzione*, uma vez que pleiteia a exclusiva legitimidade da visão e correto enquadramento da escultura apenas pelo ciente historiador da arte, capaz, nos termos de Wölfflin, de realizar a devida leitura da obra e "*to confront wretched handyman-photography with the pure image of the artwork*" (WÖLFFLIN, 2013, p. 54).

Entre as inúmeras reprimendas de Wölfflin, manifesta-se o exemplo do busto de Pietro Mellini, realizado por Benedetto da Maiano, caso em que Geraldine Johnson (2013) já havia destacado o recurso a expressões antropomorfizantes perante a obra de arte, com a assertiva de Wölfflin de que aquela escultura "*wants to be photographed frontally*" e "*nevertheless, such sculptures are usually photographed a little from the side, whereby the stylistic character immediately blurs and the clarity of the form suffers*" (WÖLFFLIN, 2013, p. 63). Sob esta compreensão, para Wölfflin, o fotógrafo figura como aquele que engana o público, conduzindo erroneamente o olhar e não dispondo da legitimidade e dos recursos para saber como a imagem deve ser vista:

*The public buys these photographs in good faith, [believing] that with a mechanically-made illustration nothing of the original could be lost; it does not know that an old figure has a particular main view, that one destroys its effectiveness when one takes*

*away its main silhouette; without batting an eye, present-day people allow their uncultivated eyes to put up with the most disagreeable overlaps and lack of clarity. One gets altogether used to completely false impressions, since the corruption then goes further: the photographs serve as templates for illustrations in popular art-historical literature, indeed even in monumentally-scaled publications such false images find a place and are tolerated (WÖLFFLIN, 2013, p. 53).*

Inesperadamente, a posição e desejo de Wölfflin de guiar o olhar fotográfico expressa, à revelia de suas incisões críticas e de seus entraves à fotografia, o reconhecimento e a admissão do potencial deste novo meio no campo da historiografia artística como instrumento capaz de modular outras percepções, leituras, sensibilidades, ainda que contrárias e diversas das maneiras prognosticadas por ele para o lidar com a obra de arte, daí emergindo, portanto, sua postura em orientar a forma da reprodução escultórica pela fotografia. Assim, a retórica tradicionalista de Wölfflin aproxima-o do poeta francês em suas críticas, mas também em suas ambiguidades, pois Baudelaire, "ao mesmo tempo, tinha entre seus amigos íntimos um fotógrafo, Nadar, que se posicionava pela defesa do caráter artístico da fotografia. Mais do que isso, Baudelaire deixou-se fotografar por Nadar e Carjat" (MÜLLER, 2007, p. 132). Dessa relação,

*Il suffit de penser à l'amitié de Baudelaire et de Nadar pour comprendre que ce procès fait à la photographie n'est qu'une partie d'une réflexion plus dialectique. Quand Baudelaire, en 1865, demandera un portrait à sa mère, il lui précisera ce qu'il attend de la photographie: "un portrait exact, mais ayant le flou du dessin" (AVICE, PICHOS apud MÜLLER, 2007, p. 132).*

Wölfflin também não impôs objeções em se deixar fotografar, como revela seu destacado retrato reproduzido na biografia de seu aluno Franz Landsberger, aparentemente concentrado na análise de uma reprodução de obra de Giovanni Bellini. Além disso, como Baudelaire, Wölfflin também tece amizade com diversos fotógrafos, apesar de sua crítica a eles. Mantém-se, contudo, resoluto em sua crítica ao uso de reproduções, ainda que confessado o trabalho de Sísifo desta empreitada. Afirma Wölfflin, na data de 23 de maio de 1897, em correspondência com Burckhardt:

*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 (WÖLFFLIN apud FREITAG, 1979, p. 120).*



*H. Wölfflin*

Figura 2 - Heinrich Wölfflin, *frontispiece from Franz Landsberger*, Heinrich Wölfflin, Berlin: Elena Gottschalk Verlag, 1924.

Diante da oposição de Wölfflin à fotografia, assoma-se a grande ironia de que ele "*is credited for having first made use of the double projection of lantern slides in lectures on art history*" (KARLHOLM, 2010, p. 208). Esta anedota, de ser considerado o primeiro a usar "*two lantern slide*" em aula, no começo de 1900, sob a influência direta de Herman Grimm, marca-se como outra de suas ambiguidades ao ser representado como o grande antípoda da fotografia na História da Arte. Entretanto, para Karlholm (2010), – que rememora esse episódio de Wölfflin, na Universidade de Berlim, do uso de um *Skioptikon* elétrico para a reprodução de seus *Glasphotogramme*, possivelmente já a partir de 1901 –, parece escapar esta relação conflituosa de Wölfflin com a reprodução fotográfica, pois apenas rememora seu uso magistral desse recurso como forma de "*not just seen anew but revealing hitherto unseen artistic aspects*". Ademais, implicitamente, pelos caminhos argumentativos de Dan Karlholm, constrói-se uma aparente consensualidade de apreciação das palestras de Wölfflin, tidas praticamente como uma "*art form*" (LANDSBERGER *apud* KARLHOLM, 2010, p. 210), contrastando apenas a voz isolada e destoante de um emérito aluno: Walter Benjamin. Com este propósito, afirma-se que

*Another testimony of Wölfflin's presentation of artworks through the lantern slide is perhaps that of his student, Walter Benjamin. That Benjamin came to reject this particular teaching is by no means a sign of indifference. His subsequent definition of the artwork's "aura" – "the unique appearance of a distance however close it may be" (Benjamin 1969) – which is not only effected but destroyed by the proliferation of photographic reproductions, is a testimony to the immense power of these pictures. I would speculate that Benjamin too was mesmerized by Wölfflin's performances, however reluctantly so (KARLHOLM, 2010, p. 210).*

Da tese abertamente célebre e prestigiosa de Walter Benjamin, expressa em artigo de 1936, com grande fortuna crítica acerca da receptibilidade e efeitos das técnicas reprodutivas modernas e suas consequências diretas para o "fato de importância decisiva [d]a perda de sua aura, quando, na obra de arte, não resta mais nenhum vestígio de sua função ritualística" e mesmo para o poder de culto da beleza, atingindo as dimensões centrais da autenticidade da obra (BENJAMIN, (1975) [1936], p. 16), Karlholm intui, inversamente, a influência sobre Benjamin do curso berlinense de Wölfflin como origem de seu questionamento do ferir do "*hic et nunc*" da obra original, diante das exposições de reproduções por seu professor.

Logo, esta conexão entre o argumento do fim da "aura" da obra original com a emergência da era da reprodução técnica, por excelência com a fotografia, é visto, em essência, como uma oposição entre posturas distintas de Wölfflin e Benjamin perante o elemento fotográfico. Obviamente, as alusões de Benjamin para as possíveis funções políticas, propagandísticas e ideológicas em latência na fotografia assumem consequências e ambições extremamente amplas, mas não se confundem, de fato, com uma simples oposição entre Wölfflin e Benjamin, entre mestre e seu aluno. Pelo contrário, sob um escopo mais limitado e conforme observado pela postura historicamente crítica do uso da fotografia na arte conforme professado por Wölfflin, torna-se mais óbvio assumir uma postura comum de Wölfflin e Benjamin, que surge, de fato, no incômodo partilhado, presente também em Baudelaire, com a forma de aproximação da nova classe ascendente com o objeto artístico, mediada e absorvida pelas novas técnicas modernas. Em realidade, a crítica desses eruditos verbaliza e trai tacitamente um incômodo destes em lidar com a emergente vulgarização e alargamento da exposição das obras de arte, resumidamente traduzido por Benjamin na assertiva de que "o alinhamento da realidade pelas massas, o alinhamento conexo das massas pela realidade, constituem um processo de alcance indefinido, tanto para o pensamento, como para a intuição" (1975, p. 15).

Por certo, admite-se que Wölfflin relativize com o prosseguir do tempo sua inflexibilidade perante o aparato fotográfico e as reproduções de arte, como admitiria seu

próprio uso das reproduções como recurso pedagógico. Ainda assim, sua obstinação permanece, pois *"we should recall that until well into the 1920s the ability to draw was a requirement for students seeking admission to Wölfflin's seminar"* (FREITAG, 1979, p. 120). Em contraste, assumimos a concordância de Benjamin com seu professor e salientamos a discordância de ambos perante Burckhardt, mestre de seu mestre, pois, conforme afirma Bredekamp, *"Jacob Burckhardt actually spoke of photographs as a treasure of aura. The danger that great works would disappear and lose their power would be averted by photography"* (2003, p. 421). Assim, é no entusiasmo de Burckhardt com a *fotografia di riproduzione* e sua crença no poder da reprodução em servir como guardião da permanência das obras para além de sua própria materialidade específica que poderíamos encontrar a origem da oposição comum de Wölfflin e Benjamin.

Para não se furtar a exceções, também Burckhardt variará sua avaliação das reproduções fotográficas de obras, mas suas assertivas e implicações são mais enfáticas do que as dos demais, assumindo virtualidades e capacidades exclusivas para a fotografia, como se percebe no julgamento de Burckhardt sobre os afrescos de Mantegna na *Camera degli Sposi*, em Mântua, afirmando que as cabeças eram *"only to be recognized and enjoyed completely in the detail photography"* (apud HULTZSCH, 2014, p. 189) ou sobre Bellini, alegando que *"not the originals, only the detail photographs render the complete impression"* (apud HULTZSCH, 2014, p. 189).

Talvez a posição de Burckhardt, em sua expectativa com as potencialidades da fotografia no campo da historiografia artística, somente se equipare com aquela de Hermann Grimm, um dos fundadores institucionais da moderna História da Arte e também importante no campo das discussões literárias, sendo um nome central na recuperação de Goethe no final do séc. XIX. Este entusiasmo, expresso por Grimm, com o novo meio fotográfico, superior propriamente ao de Burckhardt, traduziria ambições compartilhadas com as perspectivas modernas da específica historiografia artística, como o aumento das possibilidades de visibilidade, popularização, serialização, comparabilidade, inventariação e cientificidade no contexto da produção artística. Mais especificamente,

*In his excited comments on the benefits of this medium for students and the general public, Grimm evidently values the projection device, the Skioptikon, but not just as a teaching device. Significantly, he appears to see this as a scientific research tool, demonstrated in his reference to the microscope (Grimm 1897: 352, 359-60). The lecture room is thus not just about transmitting art information for some future examination; it is a laboratory stage, an experimental theater.*

*Among the many reported advantages of these visually aided lectures are precisely the possibilities of enlarging the objects of study and of zooming in on isolated details, in rough analogy to microscopic viewing (KARLHOLM, 2010, p. 208).*

Hermann Grimm, pioneiro no uso de projeções como instrumento pedagógico, predecessor de Wölfflin na cátedra de História da Arte na Universidade de Berlim e considerado como um dos primeiros a ocupar esta nascente cadeira acadêmica especializada, expressa os comentários anteriores em sua obra *Beiträge zur deutschen Culturgeschichte* (1897) e surpreende por advogar formas mais avançadas e abertas no lidar com as formas reprodutivas da arte.

A investigação da historiografia artística relacionada com os nascentes usos das reproduções fotográficas de obras, ainda que se mantenha contemporaneamente como objeto de interesse restrito e com literatura limitada, suscitou e ainda tem suscitado diversos estudos, panoramicamente retratado através da análise de seus grandes nomes, como Burckhardt, Grimm e Wölfflin, expoentes da forte e influente linha alemã da historiografia artística, que se sedimenta institucionalmente em fins do séc. XIX. Como esclarecimento, muitas das ideias apresentadas são tributárias da emergência desse debate, mediante inúmeras fontes documentais, a partir da década de 1970, especialmente destacando-se o relevante nome de Wolfgang Freitag, bibliotecário da Universidade de Harvard, cujo artigo seminal *Early Uses of Photography in the History of Art* continua a manter notável relevância para a discussão do tema.

*In the Art Journal, Freitag wrote a landmark paper on the 'Early Uses of Photography in the History of Art' which was an edited version of his paper for the 1979 College Art Association annual conference in a session on this topic. Katharine Martinez, director, Center for Creative Photography, University of Arizona, noted that his paper 'laid the foundation for subsequent scholarly literature about art reproductions by Trevor Fawcett, Anthony Hamber, and others'. This paper continued to merit attention when he was contacted by the Louvre in 1994 to give a lecture the following year entitled 'Handmaiden and Seductress: History of Photography and History of Art in the Nineteenth Century' which was delivered to an audience of 400 in the Louvre's auditorium under I. M. Pei's pyramid, on January 30 (IRVINE, WALKER, 2013, p. 157).*

Não obstante, ainda que seja enfatizada a importância das diversas linhas do debate historiográfico artístico ou explicitado nomes como da tradição francesa na recepção da *fotografia di riproduzione*, um campo permanece ainda resolutamente inabordado perante a influência do surgimento da fotografia na remodelação de sua agência e na suscitação de novas questões para a prática de seu ofício: a *connoisseurship*. Diferentemente da linha historiográfica

artística, debatida em sua recepção com o elemento fotográfico para confirmarmos a relevância de se refletir sobre os contatos e implicações decorrentes diante dessas formas de distribuição do objeto artístico – como tomado das noções de Alfred Gell e Yrjö Hirn –, a *connoisseurship* suscitará reações diversas no lidar fotográfico, diante de seu ousado intuito de sistematização e de inventariação de um repertório imagético através de períodos extremamente estendidos de tempo. Para o *connoisseur*, as possibilidades emergentes com a fotografia não suscitarão críticas extremadas ou posições tão ambivalentes e contraditórias na relação com as técnicas de reprodução moderna, mas conduzirão a um ambiente mais receptivo para com este novo engenho, ainda que pontualmente explicitado advertências sobre a dependência acentuada destes meios e o afastamento perante o autêntico (FRIEDLÄNDER, 1960).

Com efeito, assim como a tradição da historiografia artística ramifica-se, também a *connoisseurship* torna-se repleta de caminhos, conduzindo à construção de abordagens, aproximações e tradições distintas, entre os diversos nomes que passam a emergir a partir do séc. XIX, animados pelo forte aquecimento do mercado artístico de obras. Essas divisões, por certo, também conduzem a diálogos distintos com o elemento fotográfico, à semelhança com o ocorrido entre os clássicos historiadores acadêmicos, de forma que podemos distinguir formas e segmentar caminhos distintos de aproximação com as reproduções fotográficas.

Primeiramente, tratemos de colocar sob perspectiva esta distinção, por vezes arbitrária, política ou socialmente, entre historiadores da arte, por um lado, e *connoisseurs*, por outro. Esta construção distintiva, como entre nossas personagens mais próximas, como Berenson, Longhi e Zeri, sendo tratados ora como historiadores da arte – como também deve ser considerados, pela extensão da produção teórica realizada –, mas principalmente sendo lembrados pela importante atuação como *connoisseurs*, começa a receber paulatina reavaliação (CARRIER, 2003). Esta divisão, baseada fragilmente em uma construção montada já em meados do séc. XIX pelos próprios atores constitutivos desses campos, implica em distintas validações semânticas ao imputar-se como *connoisseur* ou historiador da arte este ou aquele estudioso. Lembremos que ambas as áreas, apesar de intuitivamente já praticadas e exercidas desde a Antiguidade, somente assumem sua feição moderna bem próximo do final do séc. XIX. Conforme se alude, seja Grimm na Universidade de Belim ou mesmo Charles Eliot Norton, na Universidade de Harvard, nos EUA, compartilha-se a mesma proximidade temporal na academicização e na criação de cátedras específicas de História da Arte no ensino universitário, surgidas apenas no último quartel do séc. XIX.

Semelhantemente, a moderna *connoisseurship* como método difunde-se com maior ênfase a partir de 1850, especialmente pela prática de Giovanni Morelli, fortalecendo-se teoricamente esta abordagem com suas publicações iniciadas na década de 1870, na forma do pseudônimo Ivan Lermolieff. Sem dúvida, já Mariette e Luigi Lanzi, no século XVIII, e Cavalcaselle e Crowe pela extensão do séc. XIX, ou mesmo o longínquo Giulio Mancini no séc. XVI, podem ser abertamente tidos como *connoisseurs*, com toda a carga de sentido prevista. Entretanto, a definição de *connoisseur*, primariamente, não pode ser tomada por uma dimensão essencializante ou pelo pertencimento a uma definida institucionalidade; mas, apenas pode ser intuída a partir de um conjunto de práticas específicas, o que torna uma busca pelas origens dos iniciadores da *connoisseurship* algo notoriamente laborioso. Nesse sentido, mantendo-se ainda o intuito de análise das questões implícitas que transpassam a *fotografia di riproduzione* e suas inflexões para o instrumental tradicional do *connoisseur*, realizemos, primeiramente, uma breve investigação da trajetória e formação dos principais aspectos marcantes na constituição dessa personagem.

### 1.2 Historiadores e Connoisseurs

Este intérprete das artes, o *connoisseur*, assumirá inúmeras facetas, com variações determinadas pela eminência que ocupará em cada espaço e temporalidade histórica. Para formular um entendimento desta figura, Carrier (2003) sintetiza alguns dos caminhos mais sedimentados da ação do *connoisseur* em sua trajetória de afirmação. Tradicionalmente, imputa-se a este uma função triádica, destacando-se como primeiro dever a busca pela definição da autenticidade em oposição à cópia, utilizando-se de técnicas comparativas e da intuição como ferramenta. Nesse papel, a capacidade do *connoisseur* de distinção entre o "alógrafo" e o "autógrafo" demandaria a comparação exaustiva de diferentes obras de distintas mãos em um mesmo período e a formação de farto repertório das técnicas, aliado a uma visão individualizada do artista, com maior ênfase na linha da historiografia com base biográfica (CARRIER, 2003).

Em segundo aspecto, ao *connoisseur*, caberia o eminente elemento da atribuição, atrelado também à elucubração sobre o desenvolvimento estilístico do artista. Nesse âmbito, o processo de criação da imagem do artista, torna-se fundamental, contando-se o *connoisseur* como figura profundamente cooperativa dessa criação de narrativas. O abade Luigi Lanzi, por exemplo, já no séc. XVIII, pode ser visto como correspondente desse esforço, ao sustentar a hipótese de ser possível reconhecer um traço distintivo de cada pintor, seja no elemento da

condução do pincel, no aspecto da utilização dos pigmentos e em diversos marcos particulares da obra, podendo-se compreender este esforço como uma tentativa de tornar a atribuição em uma técnica científica, com métodos para a identificação do estilo pessoal do artista (LANZI, 1828).

Por fim, a terceira tarefa mais proeminente entre os papéis do *connoisseur* residiria na função de julgamento da qualidade da obra de arte, que se associa a uma visão de construção moral, quase de ideal cavaleiresco e de constituição de um arquétipo de intelectualidade. Essa função, talvez exordial entre as demais, encontra-se em nomes destacados no estabelecimento da legitimidade do *connoisseur* nos sécs. XVI e XVII, como Jonathan Richardson e o também britânico Henry Peacham, em cuja obra intitulada *The Compleat Gentleman*, de forma autoexplicativa refere-se ao *connoisseur*, pela sua configuração social e cultural, pela sua educação estética e sua exposição acentuada às obras, como uma figura dotada de um elemento diferencial na capacidade avaliativa das artes (1906 [1622]).

Sob este aspecto, tem-se uma dimensão triádica do *connoisseur* como aquele capaz do exercício do julgamento estético, da identificação do falso e da atribuição de obras. Ainda que esta definição comporte maior precisão para o delineamento desta personagem, o marco temporal de seu surgimento permanece aberto, pois inúmeros foram aqueles que antes do séc. XIX já exerciam estas funções. Como exemplo máximo, acerca da fundação da *connoisseurship*, poderíamos nos remeter aos prelúdios da visão moderna da História da Arte, ao menos em sua dimensão escrita, na figura de Giorgio Vasari, que exerceu também esta função triádica. Mais enfaticamente, Vasari, do mesmo modo, era dotado de outra tríade, de atributos materiais, recorrente entre os *connoisseurs*, ao possuírem sempre uma biblioteca e uma coleção pessoal de obras, além de um acervo de reproduções – gravuras para a época, mas que se transubstanciam na fototeca do *connoisseur* moderno –, para o auxílio da formação de seu repertório estético e para o julgamento da autenticidade. Paradoxalmente, portanto, a mesma personagem, Giorgio Vasari, pode ser apropriada, caso queiramos, como fundador de duas abordagens hegemônicas perante o objeto artístico, ou seja, a *Kunstwissenschaft*, de matriz alemã, ou a *connoisseurship*, de matriz franco-italiana.

Esta alusão, por certo, denuncia a ausência de um elemento-chave para a designação típica da distinção entre *connoisseurship* e a prática historiográfica da arte de perfil mais academicizante, qual seja, o mercado de arte. *Connoisseurs* serão figurados como aqueles mais próximos da dimensão assumida pela arte como objeto de valor monetário e serão tidos como instrumento do mercado, conduzindo a uma condenável fortuna crítica que lhes diminui sua

relevância durante o séc. XX. Entretanto, esta leitura imperante comporta profundas imprecisões, porquanto, apesar dos "*Connoisseurs are often thought to be but servants of the art dealers...*", "*this critical view is entirely mistaken. Connoisseurship is a great intellectual achievement, but in order to understand what connoisseurs do, it is necessary to link their interests with the broader concerns of art historians*" (CARRIER, 2003, p. 159).

A própria divisão binária entre *connoisseur* e historiador deve, primeiramente, ser posta em dúvida, pois se investigando biograficamente o conjunto das personagens que montam o cenário nascente da *connoisseurship* e da *Kunstwissenschaft*, a partir do séc. XIX, percebe-se uma linha difusa nessas figurações. Ambos tendem a exercer as mesmas tarefas, ocupando espaços semelhantes e podendo o elemento distintivo de um ser tomado como elemento de fundamento para o exercício da prática do outro. Como exemplo, apesar de tradicionalmente distinguirmos opostamente as figuras de Wilhelm von Bode e Giovanni Morelli entre estas duas distinções, ambos formaram coleções e atuaram em ações atributivas, e este como aquele também serviu às instituições conformantes do mercado. Em outro exemplo, se assumirmos o *connoisseur* pela definição de estilo, temos que Wölfflin nega a biografia particular por uma história estilística com intuito impessoal, enquanto Berenson salienta a particularidade, em uma linha individualizante. Ou, caso queiramos distingui-los pelo exercício ou não de vínculos acadêmicos, constaremos que inúmeros daqueles figurados como *connoisseurs* também exerceram cátedras em algum momento, como demonstra a nomeação de Longhi para a Universidade de Florença ou os cursos ministrados por Zeri em Harvard e Columbia. Assim, se seriamente buscarmos fazer um jogo atributivo visando distinguir quem é *connoisseur* e quem é historiador da arte por um conjunto pré-estabelecido de *a priori*s, esta tarefa deve se figurar como fascinante, mas imperiosamente ingrata. Digna de uma *beffa* florentina, como do entalhador Grasso de Antonio Manetti, os papéis do *connoisseur* e do típico historiador da arte são intercambiáveis, vítimas cômicas, diríamos, de um "psiquismo vulnerável à experiência de perda ou de substituição de identidade" (MARQUES *apud* MANETTI, 2013, p. 15). Resta também a advertência, não à toa, de que buscar a unidade estrita de um ofício no momento de cisão do próprio psiquismo moderno, amonta-se como aparente contrassenso, pois é grave a crise da própria "ideia de unidade do Eu ou do sujeito, resumida nas célebres fórmulas *Je suis an autre de Taine* (1870) ou *Je est un autre de Rimbaud* (1871)" (MARQUES *apud* MANETTI, 2013, p. 16, *grifos do autor*).

Talvez uma saída inteligente para este impasse definitivo seja dada por Jaynie Anderson (1996), que, ao refletir sobre *The Political Power of Connoisseurship in Nineteenth-*

*Century Europe*, se afasta do tradicional entendimento de uma oposição construída entre Bode e Morelli a partir da contraposição de métodos atributivos distintos, sustentando, contrariamente, uma hipótese que defende a oposição política entre ambos, refletida em políticas nacionais concorrentes de aquisição e formação de acervos museológicos.

*This is because it is commonly believed that the connoisseurship is just a venal activity, whereas [...] it will be argued that the differences between Morelli and Bode were political, or in other words about the politics of acquisitions between competing nations and their developing national museums (ANDERSON, 1996, p. 107).*

Para Anderson (1996), a atividade da *connoisseurship* assume um sentido de agenciamento político, de uma atividade quase geopolítica, justificada pelo tempo histórico de lutas imperiais entre os países, especialmente entre aqueles caracterizados por formações nacionais tardias, como a Itália e a Alemanha. Nesta perspectiva, afasta-se a visão tradicional de Morelli como inventariador de lóbulos, mãos e unhas, para a figuração de um Morelli patriótico. Este retrato, ainda que exagerado, baseia-se em sua atuação como legislador, em especial no Comitê responsável pelo controle das exportações de obras de arte da Itália, posição que colocaria Morelli e Bode com "*opposed aims*" que "*would inevitably lead to conflict*", dada a posição deste como auxiliar de Julius Meyer na direção da Gemäldegalerie e, depois de 1890, como diretor deste museu. Entre seus eminentes embates, refletido também na forte crítica entre ambos, destaca-se o caso da famosa obra *A Tempestade*, de Giorgione: "*Giorgione's Tempest was the most famous of the paintings Bode tried unsuccessfully to purchase in Italy because of the intervention (Bode would likely say 'interference') of Morelli*" (SCALLEN, 2004, p. 93).

Nesta dimensão, a *connoisseurship* afasta-se de seu exclusivo típico sentido comercial, apesar de não negá-lo, para também receber uma eminente carga política, de esforços para acesso ou bloqueio da saída de obras consideradas importantes para um determinado país, uma vez que "*in the creation of national museums connoisseurship was an important diagnostic activity, used to determine who should have the best works of art. He who succeeded, created the national patrimony for the future of a nation*" (ANDERSON, 1996, p. 107). Ademais, o embate Morelli vs Bode baseia-se na recorrência de um *topos* de construção de um imaginário coletivo alicerçado e apoiado na absorção simbólica da ideia de Renascimento, que encontra amplo espaço para fermentação em países em processo de formação tardia, ou para todos os demais países partícipes na política de expansão neocolonial no final do séc. XIX, por justificar uma noção de poderio estético-político e de unificação social, em um fato político continuado

que se estende até a crítica absorção fascizante do classicismo no entreguerras (cf. BERNAL, 1993).

Nesta crítica do significado histórico do surgimento da *connoisseurship*, a atribuição e o julgamento de autenticidade assumirão maior preponderância, com aparente apagamento de seu papel como condutor do gosto estético, pois aquelas tarefas permitem mais claramente a precisão do valor político e econômico passível de assumir a obra de arte, se falsa ou verdadeira, se deste ou daquele artista. Entretanto, atenta o próprio Carrier (2003), naquilo que chama de "*connoisseurship of quality*" ou "*interpretation by description*", que as próprias tarefas descritivas do *connoisseur* no julgamento de autenticidade e de autoria comportam uma avaliação estética, social, histórica, econômica, mesmo na simples pretensa descrição objetiva da obra, o que aproxima, mais uma vez, a questão da imprecisão distintiva entre o *connoisseur* e o historiador da arte, pois,

*The specialized interests of the traditional connoisseur in making attributions are pursued using the same literary skills as the art historian who writes a stylistic history, gets us to see works according to an interpretation, or offers perhaps controversial judgments of quality. Connoisseurship, thus, is an integral part of art history* (CARRIER, 2003, pp. 164-165).

A primeira concordância, com a similitude do instrumental presente no exercício de suas tarefas, leva Carrier a asseverar que a "*traditional connoisseurship and the art-historical interpretation, in general, I have claimed, are the same activity*" (CARRIER, 2003, pp. 162-165). Entretanto, Carrier opta, ao fim, por relativizar esta similitude e reinstaurar uma diferença que cinde os dois grupos, pois "*there is a difference in kind between matters of fact and questions of appearance*" (CARRIER, 2003, p. 165). Destarte, a ação do historiador da arte residiria em tarefas do convencimento e do julgamento estético que não comportariam afirmações categóricas, com peso de verdade. Por outro lado, a ação do *connoisseur* conduziria a um maior peso político e econômico, ao postular fatos, defendendo que a "*Connoisseurship plays a role of especial economic importance with such otherwise marginal works; paintings not visibly in a famous artist's style gain great value if the attribution is accepted*" (CARRIER, 2003, p. 167).

Esta distinção, por certa, somente é possível para aquele que observa retrospectivamente a bifurcação das tradições decorrentes da *Kunstwissenschaft* e da *connoisseurship*, não estando presente no momento de surgimento inicial desses campos, em que reina a imbricação de suas funções. Esta sobreposição de papéis sociais e dos mesmos espaços de figuração do *connoisseur* e do nascente historiador da arte, para emprestarmos noções e metáforas teatrais de Goffman

(1989), pode ser complementada pelas intuições inafastáveis desenvolvidas por Carlo Ginzburg (1979) para se identificar a presença subterrânea de uma forma de episteme baseada no conhecimento indiciário, com raízes que se estenderiam até momentos ancestrais da humanidade e de sua mobilização de capacidades venatórias, como na obtenção do alimento através da caça. Para afirmarmos o óbvio, a leitura deste ensaio de Ginzburg é imperiosa e esclarecedora para discutirmos e avançarmos a questão da proximidade primeva entre a nascente *connoisseurship* e a prática da historiografia no campo da arte, com ramificações patentes apenas mais tardiamente.

Sumariamente, Carlo Ginzburg, eminente historiador italiano e um dos fundadores da micro-história, desenvolve ao final da década de 1970, em *Spie: radici di un paradigma indiziario*, ensaio publicado em coletânea pela editora Einaudi (1979), um conjunto de proposições que identificam a latência de uma forma epistemológica de raízes imemoráveis baseada no conhecimento indiciário, na validade do elemento qualitativo como suporte para assertivas teóricas, em contraposição à tradicional, e mais consagrada, forma de teoria do conhecimento com base na física galileana, orientada pela repetibilidade, pelo elemento de ordem quantitativo. Essa episteme, que re-emergeria no séc. XIX, poderia ser verificada em uma tríade consagrada: Morelli, Freud e Arthur Conan Doyle, com sua personagem detetivesca, Sherlock Holmes. Em todos – alusões diretas, respectivamente, ao conhecimento da *connoisseurship*, da moderna psicanálise e das ciências forenses –, tem-se a construção comum de um diagnóstico construído com os vestígios, com os elementos periféricos, quase sempre desprezados, mas que ofereceriam um acesso privilegiado ao conhecimento buscado, pois "nos três casos, pistas talvez infinitesimais permitem captar uma realidade mais profunda, de outra forma inatingível. Pistas: mais precisamente, sintomas (no caso de Freud), indícios (no caso de Sherlock Holmes), signos pictóricos (no caso de Morelli)" (GINZBURG, 1989 [1979], p. 150). Essa forma de apropriação cognitiva, entretanto, representaria tipicamente uma maturação alicerçada em uma longuíssima duração, cujos traços comuns podem ser encontrados no conhecimento venatório no neolítico, na prática divinatória mesopotâmica, na medicina hipocrática, ou na filologia moderna. Em suma,

Trata-se de formas de saber tendencialmente mudas – no sentido de que, como já dissemos, suas regras não se prestam a ser formalizadas nem ditas. Ninguém aprende o ofício de conhecedor ou de diagnosticador limitando-se a pôr em prática regras preexistentes. Nesse tipo de conhecimento entram em jogo (diz-se normalmente) elementos imponderáveis: faro, golpe de vista, intuição (GINZBURG, 1989 [1979], p. 179).

Assenta-se aí, a título de exemplo, a dificuldade de solicitarmos ao *connoisseur* a explicitação de seus métodos, ou seja, os caminhos metodológicos trilhados em seus processos atributivos e de julgamento de autenticidade, perguntas reiteradamente realizadas, seja pelo leigo ou pelo cético acadêmico. Como nos ensinaria Zeri, a intuição acontece na imediaticidade do instante e promove-se pela mobilização do olhar treinado (1998b). O método morelliano, por sua vez, representa a forma mais ousada de sistematização desse conhecimento indiciário, buscando uma noção imperiosa de cientificidade do séc. XIX, diante do ar impregnado de positivismo e que forçava exercícios desse perfil no conjunto dos diversos campos de saber emergentes. Como resultado, ao buscar reatribuir inúmeras grandes obras em tradicionais museus, como nas Galerias de Munique e Dresden, e por imaginar ser capaz de instaurar friamente a objetividade no campo artístico, advogou uma empresa ambiciosa e, ao mesmo tempo arrogante, que demonstrou ser o foco de seu próprio descrédito. Inútil seria questionar os limites do método morelliano, pois a essa tarefa legiões já se dedicaram<sup>3</sup>. Entretanto, conforme a hipótese de Ginzburg (1979), as nuances do método de Morelli são sintomáticas da emergência dessa episteme, cujo papel é central para a prática da *connoisseurship* e continua sendo tacitamente mobilizada, mesmo por alguns dos mais críticos historiadores da arte, que, apesar de julgarem essa forma de abordagem do método artístico como um saber simploriamente formalista, são continuamente descobertos no exercício dessa ação.

Nesse bojo, o próprio Ginzburg amonta-se como caso paradigmático e torna-se refém de suas hipóteses diante de suas investidas no campo da história da arte. No ano de 1982, em obra inaugurante da coleção *Microstorie*, Ginzburg publica *Indagini su Piero*, também pela editora Einaudi, adentrando no arenoso campo da *connoisseurship* e insurgindo-se contra a importante leitura estilística construída por Roberto Longhi acerca de Piero della Francesca (1927). Pintor toscano, nascido em Sansepolcro e representante dos mais altos graus alcançados pela pintura renascentista, Piero della Francesca legou-nos, todavia, pouquíssimos dados documentais que confirmem e permitam redesenhar o caminho evolutivo de suas obras, ou mesmo, propriamente, uma data precisa de seu nascimento. Assim, poucos são seus trabalhos aos quais se permite inferir uma datação exata e seus dados biográficos mínimos constroem ilações específicas sobre influências de outros mestres, configurando-se, portanto, um espaço privilegiado para o exercício dos *connoisseurs*, que tecerão hipóteses com base em fortes julgamentos estilísticos. Na obra de Longhi (1927), acrescida e revisada diversas vezes pelo

---

<sup>3</sup> Para um levantamento da literatura sobre Giovanni Morelli e seu método de abordagem, ver nota 2 em *Sinais: Raízes de um Paradigma Indiciário*, de Carlo Ginzburg (1989, p. 260).

próprio autor (1942, 1963), intui-se um desenvolvimento das formas do pintor toscano, buscando-se a constituição de sua "personalidade pictórica", em uma tarefa abertamente criticada por Ginzburg por seus traços de "formalismo absoluto", ainda que reconhecido o caráter clássico da obra realizada. Mais precisamente, Ginzburg acusa que

O formalismo absoluto, quando entra no campo da cronologia e da iconografia, ingressa no mundo da contingência e deve estar preparado para enfrentá-lo (ou, eventualmente, a chegar a um acordo com ele). Talvez a grandeza de Piero della Francesca de Longhi reside no contraste entre o livro e os apêndices, e na possibilidade de utilizar estes contra aquele. Uma construção marmórea que é um interminável canteiro de obras, um livro contraditório, um clássico vivo e provocador, um grande livro (2007, p. 14).

Este juízo de Ginzburg é expresso mediante a assinatura da introdução da versão em português da obra de Longhi, publicada pela editora Cosac & Naify em 2007 e traduzida por Denise Bottmann. Neste texto exclusivo, Ginzburg destila aproximações, porém aprofunda maiores afastamentos entre sua abordagem e aquela da obra seminal de Longhi, reavertendo as já maduras críticas recebidas desde longa data à seu escrito de 1982. Com efeito, inúmeras foram as discordâncias que afloraram diante da obra de Ginzburg, indispondo a verve de historiadores e de *connoisseurs* contra suas hipóteses. Em destaque, a cáustica censura de John Pope-Hennessy, que acusa seu livro de ser um "*mythomaniacal study, filled with imaginary history*" (1991, p. 10), e a recepção crítica de diversas resenhas, ressoando animosidades às hipóteses levantadas, como em Robert Black (1986), que acusa o trabalho de incorrer em abusos alicerçados na iconografia.

Obviamente, esta recepção desabonante a Ginzburg reflete a forma que ele busca adentrar esse debate, escolhendo Piero della Francesca e suas obras mais motivadoras de controvérsias, em especial a *Flagellazione*, na *Galleria Nazionale delle Marche*. Além das hostilidades devidas à sua investida em uma área estranha a suas típicas formulações – como relembra a ênfase de Zeri ao fato de que "*Carlo Ginzburg non è uno storico dell'arte ma uno storico e basta, la cui opera è ben nota e giustamente apprezzata, anche per il suo potenziale polemico e provocatorio*" (ZERI, 1993, p. 40) –, as teses de Ginzburg desfiavam assertivas categóricas, buscando montar um sistema fechado que intui resolver complexos "quebra-cabeças iconográficos" (GINZBURG, 2010, p. 39).

Como adverte Black (1986), não há novo aporte documental para alicerçar as teses de Ginzburg e seu mecanismo para remediar os riscos dos excessos do recurso iconológico-iconográfico, como por vezes infligido pelo próprio Panofsky, é lembrar a máxima de

Warburg de ater-se ao contexto social, o que é feito, sob a perspectiva de Ginzburg, com o recurso de associar a iconografia com a pesquisa sobre o comissionamento:

Daí a conveniência de introduzir na decifração iconográfica elementos de controle de natureza externa, como o comissionamento da obra – ampliando a noção de contexto para o âmbito social. Sem dúvida, nem sempre a investigação do comissionamento fornece indicações iconográficas unívocas. Mas, nos casos de anomalia iconográfica parcial ou total, como o que afora nos ocupa, a identificação do comitente contribui, nem que seja um pouco, para restringir de maneira drástica o número de hipóteses iconográficas em discussão. Se, depois, houver convergência entre os resultados das duas investigações (sobre a iconografia e sobre o comissionamento da obra), as possibilidades de erro serão quase nulas (GINZBURG, 2010, p. 41).

Essa forma de aproximação ao objeto artístico, influenciada por sua passagem pelo *Warburg Institute*, garantiria, para Ginzburg, a tessitura de hipóteses taxativas, apoiado em dois pressupostos para a solução desses *puzzles* iconográficos "a) *che tutti i pezzi debbono andare a posto*; b) *che i pezzi debbono comporre un disegno coerente*", conforme resumido ironicamente por Zeri em referência a Ginzburg (ZERI, 1993, p. 42). Zeri atenta criticamente para a origem dessas regras, oriundas de Salvatore Settis, e rematadas por Ginzburg para tentar instaurar uma capacidade maior de reconstrução na análise de Piero della Francesca em contraposição às acusadas "habilidades rbdomânticas do conhecedor" (GINZBURG, 2010).

Como resposta e com sua típica acidez, Federico Zeri, em artigo intitulado *Il voto a Carlo Ginzburg: dieci in Battesimo, quattro in Flagellazione*, publicado em 29 de junho de 1981, no jornal *L'Europeo*, em momento que sua *persona* já se figurava como de amplo reconhecimento no contexto italiano e internacional, assume um tom professoral e reprova, literalmente, as formulações de Ginzburg (1979), com repreensões principalmente acerca da *Flagellazione* de Urbino. Mais além, Zeri insurge contra os excessos alicerçados no método iconográfico, afirmando que

*Sotto l'assillo di queste due norme accade che la coerenza dell'interpretazione venga raggiunta a tutti i costi, anche barando in buona fede. Così come accade in certe sedute di parapsicologia, truccate innocentemente (ma pur sempre truccate) dal medium, ansioso di comporre un'immagine perfetta dei suoi poteri dell'aldilà* (ZERI, 1993, p. 42).

Seguramente, a intervenção de Zeri pode ser interpretada como uma defesa do conhecimento e das capacidades investigativas da *connoisseurship* e mesmo uma defesa de seus dois grandes mestres, Bernard Berenson e Roberto Longhi. Este, por ter sido diretamente atacado pelo texto de Ginzburg, e aquele, por também dialogar com a obra de Piero della Francesca, pintor que descreve como "*in einer Weise hermetisch*" (*apud* ZAMBELLI, 1985, p.

999). Como resultado, não deixa de soar contraditório, que Ginzburg, conhecido pelo ensaio que orientou sobre as raízes da *connoisseurship*, tenha sua obra específica no campo da história da arte direcionada contra esse tipo de saber. Naquele artigo, de 1979, pouco antes da publicação do livro *Indagini su Piero* (1982), Ginzburg, certamente, já havia levantado inúmeras informações e realizados diversos rascunhos para sua obra sobre Piero, uma vez que seu interesse por este pintor dataria ainda da infância. Curiosamente, Ginzburg sabe e nega esses aspectos ao insistir em acusar contra um "formalismo absoluto" do conhecedor, ainda que seja do jovem Longhi. Verdadeiramente, Ginzburg sabe e reconhece que aquele que se atenta ao trabalhar dos *connoisseurs* e compreende suas práticas, como o próprio Ginzburg formulou brilhantemente em seu ensaio *Spie: radici di un paradigma indiziario*, compreende que não se tratam de "habilidades rdomânticas" apresentadas pelo sério *connoisseur*, mas sim de intuições resultantes de uma trajetória de estudo e de um treinamento do olhar, precioso para o julgamento atributivo.

Como afirma Zeri (1995), mesmo uma atribuição equivocada, tal qual uma hipótese imprecisa, possui valor pelos caminhos desenvolvidos e pelas provocações suscitadas, abrindo possibilidades para afirmações mais próximas. Assim, o ofício da *connoisseurship* reside não em uma proto-neutralidade das formas, mas, longe disso, reside no julgamento estético e na atribuição apoiada em ampla literatura, no conhecimento dos pares, nas teses já dispostas, em ilações infinitas em um repertório imagético imprescindível. Pois, como afirmava destacadamente Marc Bloch, "na base de quase toda a crítica inscreve-se um trabalho de comparação" (2001, p. 109).

Por certo, uma posição de consenso pode ser referida a um dos nomes mais associados à formulação iconológica, Erwin Panofsky<sup>4</sup>. Fernanda Pitta, atenta que

Ginzburg faz notar que Panofsky tentou demonstrar que mesmo na descrição mais elementar de uma pintura unem-se inextricavelmente os dados de conteúdo e os dados formais, o que faz aflorar o problema da ambiguidade de qualquer figuração, mas seu método seria incapaz de superar essa dificuldade (2007, p. 133).

A divisão de ênfase entre iconografia e estilo marca-se como um objeto da cultura posterior ao surgimento das próprias obras a que se dedicam estudar, figurando-se como uma típica convenção assumida pelas ramificações das abordagens ao objeto artístico e que

---

<sup>4</sup> Esse debate de Panofsky é apresentado em *Il problema dello stile nelle arte figurative*, compreendido na edição italiana de 1961, publicada pela Editora Feltrinelli, *La prospettiva como forma simbolica e altri scritti*. Ressalta-se que este ensaio não está contido na edição brasileira.

conduziram à tipificação abordada entre *connoisseurs* e historiadores da arte, marcada mais fortemente a partir do séc. XIX. Entretanto, é necessário tomar ciência que esta divisão não é essencializante, nem inafastável, pois, como exemplo, o próprio artista do Renascimento intuitivamente não opera este cálculo, não realiza esta divisão entre forma e conteúdo, entre estilo e iconografia, devendo respeitar tanto os pressupostos da tradição, ao operar a correta iconografia e podendo modificá-la apenas acidentalmente, como também constituindo um estilo próprio, um modo particular de operar formas, luz, contorno, linhas, a fim de avançar sua técnica. Somente assim entende-se a obra de arte e sua superioridade como objeto resultante desta associação entre o particular e o geral, entre aspectos analíticos e sintéticos, fazendo, por exemplo, com o que o pequeno quadro da *Flagellazione* ainda permaneça resiliente como foco provocador de debates tanto para o acadêmico como para a intuição do crítico moderno.

Como prova, retornando aos agentes operadores do objeto artístico em sua recepção, reafirma-se o recurso a instrumentos comuns, pois, inversamente, tanto Zeri mobiliza elementos da iconografia, como Ginzburg mobiliza o ofício da *connoisseurship*, enquanto ambos também apóiam-se no referencial documental e na produção teórica de seus pares, dialogando direta ou indiretamente com teses de nomes como Kenneth Clark, Eugenio Battisti, Marilyn Aronberg Lavin e Baxandall, que semelhantemente se debruçaram sobre a obra de Piero della Francesca. Esta comunhão de instrumental reforça a hipótese da proximidade do ofício entre historiador da arte e *connoisseur*, como posto por Carrier (2003), ou como figurado pela citação típica de Zeri da necessidade do historiador ser antes um *connoisseur*.

Mais precisamente, sobre o *Battesimo* de Piero della Francesca, Zeri reconhece a aguda análise de Ginzburg, recorrendo à abordagem iconográfica e do comissionamento, em que "*ogni dettaglio del dipinto viene interpretato in modi rigorosi e coerenti, riaffermando la datazione del dipinto verso il 1440-45, come era stato già proposto da altri storici dell'arte ragionando essenzialmente su basi di stile*" (ZERI, 1993, p. 41). Ou seja, uma referência tácita ao trabalho de Longhi (1927, 1942, 1963), que alcançara as mesmas intuições pelo caminho estilístico. Entretanto, apesar de Zeri focar sua crítica contra o pretense poder hiper-interpretativo da iconografia em Ginzburg, também mobiliza recursos iconográficos, ao esposar brevemente em sua auto-biografia (1996) a tese de John Pope-Hennessy<sup>5</sup> de que o quadro de Urbino não figuraria uma flagelação de Cristo, mas outro tema:

---

<sup>5</sup> Iconografia semelhante de Matteo di Giovanni também é comentada por Bernard Berenson (*apud* POPE-HENNESSY, 1960).

*Non è mai stato posto in dubbio il soggetto, tradizionalmente interpretato come la flagellazione di Cristo. Io sono persuaso, come d'altronde ha proposto Sir John Pope-Hennessy, che si tratta in realtà di un Sogno di San Girolamo. La prova è che esiste, nell'Art Institute di Chicago, un quadro dello stesso soggetto, relativo senza alcun dubbio a san Girolamo, con una composizione assai simile a quello di Urbino. È un quadro dovuto al pittore senese Matteo di Giovanni e si sa che i due pittori hanno lavorato in stretta collaborazione: per esempio Il battesimo di Cristo di Piero, oggi a Londra, faceva parte all'origine di un polittico, dove apparivano quattro santi di Matteo. È quanto basta per le elucubrazioni storiche o metafisiche, a volte persino ispirate. Da tutto ciò viene confermata la fondamentale importanza dei lavori di iconologia e di iconografia di cui furono campioni Warburg e poi Panofsky, e che contribuiscono a dare una solida radice a questa prima lettura dell'opera d'arte (1996, p. 129).*

Quase paradoxalmente, Zeri firma seu julgamento pela questão iconográfica e, por sua vez, Ginzburg realiza o caminho inverso e recorre à análise estilística, exercendo ações de conhecedor com a obra de Piero della Francesca, apesar de indicar que mobiliza somente o conhecimento do comissionamento e da iconografia, afirmando que: "não falo dos aspectos propriamente formais dessas pinturas, pois não tenho competência para isso (sou um estudioso de história, não de história da arte)" (GINZBURG, 2010, p. 9). Assim, para confirmar sua hipótese suspende seu próprio preceito quando da identificação de Giovanni Bacci como comitente do ciclo de Arezzo, pois busca provar que Bacci é retratado tanto na *Esecuzione di Cosroe*, como na *Madonna della Misericordia*, em Sansepolcro, e também na *Flagellazione* de Urbino, recorrendo, para tanto, a um recurso desmedidamente morelliano: "Basta observar o pescoço largo marcado por uma profunda dobra, o queixo, a boca, os olhos e, em especial, a singularíssima orelha, de ponta aguda e cortada, e o lóbulo carnudo" (GINZBURG, 2010, pp. 100-101).

Não à toa, Peter Burke, prefaciando a versão inglesa do livro de Ginzburg – *The Enigma of Piero* – intitula-o *Carlo Ginzburg, art detective* e John Pope-Hennessy reconhece-o como um "*detective in the mold of Sherlock Holmes, with an uncanny instinct for hidden clues*", rememorando sua tríade moderna do conhecimento indiciário (*apud* BOIME, 1995, p. 261). Dessa feita, mais uma vez, reafirma-se a assertativa premente de que os instrumentais de investigação do *connoisseur* e do historiador da arte são permutáveis e suas figurações são externas propriamente aos atos de seu ofício ou apenas delicadamente diferenciadas, resistindo a ênfase partilhada e imperiosa do detalhe, pois, como nos relembra Marc Bloch, "como primeira característica, o conhecimento de todos os fatos humanos no passado, da maior parte deles no presente, deve ser, [segundo a feliz expressão de François Simiand,] um conhecimento através de vestígios" (2001, p. 73).

Com o intuito de se ater ao significado dessas dimensões do lidar com o objeto artístico em seus próprios momentos de origem, uma definição essencializante da *connoisseurship* continua interdita. Torna-se possível, novamente, apenas definir o *connoisseur* por aspectos do conjunto de suas práticas mobilizadas, sendo este mais afeito a uma postura interventiva, que se expressa por Griener como aquele que pelo peso de sua palavra “negocia as condições de visibilidade da obra de arte” (2005 *apud* ELSIG *et al*, 2009, p. 3, *tradução nossa*). Visibilidade esta, assentada fortemente na função atributiva, que provoca um efeito de verdade e tem peso na ação dos agentes, alicerçando-se, por vezes, em um forte amparo fotográfico, que não deixa de atuar também como fornecedor de indícios e de se associar diretamente à noção distributiva do objeto artístico.

Rompe-se, assim, este longo interlúdio voltado ao escalarecimento da *connoisseurship* e sua relação com a tradicional História da Arte, para retornarmos à inquietação fundamental presente na questão do significado do emergir fotográfico na dimensão do objeto artístico entre seus principais atores sociais. Educativo e salutar nesse sentido, ainda para nos associarmos à *Flagellazione* de Piero della Francesca, é o reconhecimento do papel e efeito quase hipnotizante exercido em Ginzburg por uma fotografia:

Durante anos, o historiador italiano Carlo Ginzburg viveu com uma reprodução da pintura *Flagelação de Cristo*, de Piero della Francesca, pregada na parede do quarto. Passava horas estudando-a intensamente, sempre recordando a primeira vez que a viu em Roma, em 1953. Essa atenta observação fez parte da primeira tentativa de desvendar os mistérios do quadro, sobre o qual a única certeza que se tem é a autoria (REVISTA DA CULTURA, 2011, p. 12).

O efeito desta reprodução fotográfica, por certo, pode passar despercebido, visto que, como afirma Ginzburg, "vivemos em um ambiente saturado de imagens (em grau impensável, por exemplo, no tempo de Piero)". Nessa circunstância, "as imagens perderam seu valor, tal qual a desvalorização de uma moeda" (REVISTA DA CULTURA, 2011, p. 12), como atestado pela onipresença de reproduções de obras em catálogos, sites de museus e exposições, diluindo, pelo excesso, o efeito e as implicações inerentes ao surgimento do elemento reprodutivo e suas características disruptivas para o campo do saber histórico e artístico, seja para o típico historiador da arte, conforme já visto ou para o moderno *connoisseur*, como se buscará demonstrar.

Assim, ainda que estejamos em um momento diluviano da presença do elemento reprodutivo, em uma dimensão que alcança mesmo o campo da virtualidade, é necessário retomar as raízes de sua emergência para intuímos o significado e as reverberações de seu

surgimento para a prática da *connoisseurship*. Como afirma Malraux, "*For the last hundred years (if we except the activities of specialists) art history has been the history of that which can be photographed*" (MALRAUX, *apud* FREITAG, 1979, p. 177) Contrariamente, não excetuáramos estes "especialistas", pois sobre eles a reprodução também exerceu, exerce e ainda exercerá influências profundas. Analogamente à constatação de Ginzburg, de que "quando somos confrontados com pinturas como as de Piero, temos de aprender a olhá-las de maneira diferente, em um ritmo diferente, com uma intensidade diferente" (REVISTA DA CULTURA, 2011, p. 12), adicionaríamos a necessidade de também aprender a intuir a distribuição desse objeto, mesmo que seja sob a forma de um velho fotograma.

Em afinidade, duas questões. Primeiro, como exemplo, este tão polêmico livro de Ginzburg, causador de um grande "*putiferio*" no contexto de seu lançamento (*apud* ZAMBELLI, 1985, p. 998), contava, em sua primeira edição, com o expressivo número de 95 ilustrações entre suas 164 páginas escritas, facilitando a correta associação entre os argumentos do autor e o devido reconhecimento da obra indicada. Recurso banal entre as publicações de arte recentes, mas que reserva implicações significativas no conceber da crítica da obra de arte, ferindo um espaço reservado antes centralmente à técnicas de reprodução tradicionais, ou ao espaço da *ekphrasis*. Em um segundo aspecto, mesmo em Warburg, que figura como embrião para as correntes centradas nos argumentos iconográficos-iconológicos e, portanto, como grande orientador de Ginzburg para as questões da historiografia artística,

a fotografia, como técnica de conversão do mundo em imagem e das imagens de diferentes suportes na equivalência plana de sua visualidade, apresenta-se como possibilidade de escrita da história das expressões humanas almejada pelo pensador através do estudo das fórmulas de pathos (MACIEL, 2018, p. 199).

Essa constatação, por excelência, marca-se no grande esforço de Warburg na montagem de seu *Atlas Mnemosyne*, a construção material de sua noção de "história da arte sem texto", plenamente visual, em exercício próximo daquele da *connoisseurship*; ou seja, da comparação sistemática de formas visuais, em que adentra também necessariamente a típica e moderna reprodução da imagem – a fotografia. Sucintamente, em belo excerto, concebendo Warburg também sobre esse diálogo de diversas suportes das imagens, afirma Etienne Samain sobre os painéis do pensador de Hamburgo:

Instalava, então, esses quadros de imagens nas ilhargas de sua biblioteca elíptica para que as imagens pudessem entrar em diálogo, se pensar entre si, no tempo e no espaço de uma longa história cultural ocidental, para que pudessem também ser observadas, relacionadas, confrontadas na grande arquitetura dos tempos e das memórias

humanas. A história da arte tradicional transfigurava-se em uma antropologia visual (2011, p. 36).

Este universo amplo e distinto do conjunto de imagens utilizadas, solicitadas por Warburg na construção de seus painéis – como retalhos de jornais, reproduções de gravura e quadros – insta a típica abordagem alemã da *Bildwissenschaft*, permitindo considerações em um campo analítico maior e o acesso a manifestações variadas da imagem, principalmente pelas suas remodelações com a emergência das diversas formas reprodutivas modernas.

Mais uma vez, e de forma privilegiada, para vasculharmos essas implicações da emergência desta nova capacidade reprodutiva das imagens e suas mediações físicas e/ou subjetivas no diálogo instaurado diretamente entre o olhar e a memória do *connoisseur*, recorreremos novamente à genialidade literária de Balzac, pois, como enfatizava Zeri, "*c'è sempre un rapporto fra la letteratura e la pittura: è sempre tutto unito*" (2011, p. 139). Balzac, na mesma obra – *Cousin Pons* –, para além de nos emprestar a noção de "*l'intelligence des objets*", sumariza o impacto civilizacional da emergência reprodutiva com o daguerreótipo, resumindo, através de seu personagem, o significado deste espanto:

*If any man had come to Napoleon to tell him that a building or a figure is at all times and in all places represented by an image in the atmosphere, that every existing object has a spectral intangible double which may become visible, the Emperor would have sent his informant to Charenton for a lunatic, just as Richelieu before his day sent that Norman martyr, Salomon de Caux, to the Bicetre for announcing his immense triumph, the idea of navigation by steam. Yet Daguerre's discovery amounts to nothing more nor less than this* (BALZAC, 2019, p. 92).

Este poder quase mágico da fotografia, mesmo em um mundo desencantado, cumprindo um desejo primal do homem, que "*from earliest times, [...] have wanted to make reproductions of works of art*" (FREITAG, 1979, p. 177), terá recepções, efeitos e usos variados ou mesmo extremados, conforme o tempo histórico e as personagens envolvidas. Para alguns, a fotografia representará um elemento destrutivo, como diante da aura corrompida do objeto unívoco, ou mesmo ameaçador de corpos, como ocorrido com "...alguns partidários da Comuna [, que] pagaram com a vida seu consentimento em posar sobre as barricadas: vencidos, foram reconhecidos pelos policiais de Thiers e quase todos fuzilados" (BARTHES, 2017, p. 12). Para outros, nossos *connoisseurs*, a fotografia não assume tamanha dramaticidade violenta e, contrariamente, desponta como instrumento central para suas atividades, como discretamente intuído em uma solicitação de Berenson, em carta de fevereiro de 1923, pedindo a reprodução de uma obra de Giulio Campi, *Ritratto di gentiluomo*, em que condensa a importância desse

instrumento para seu ofício: "*All these things are of great use to us in our work*". Em suma, um convite a estes objetos inteligentes e admiravelmente novos.

### 1.3 *Connoisseurs e Fotografias*

Confessa-nos Daniel Wildenstein (2004), ao lamentar a perda do grande crítico Federico Zeri, também amigo de seu pai, ser este conhecido pelo apelido de "*l'Occhio*". O mesmo apodo será também usado como título do documentário sobre a vida e trabalho de Zeri, dirigido por Eduardo de Gregorio, em 1992, na famosa Villa Mentana, em conversa entre o famoso *connoisseur* e Pierre Rosenberg, então curador-chefe do Departamento de Pinturas do Museu do Louvre. A alusão aos olhos, para designar estas curiosas personagens, quase como um recurso de sinédoque, será recorrente, assim como metáforas limites de focalização ou, inversamente, de extensão do olhar – como no título *Il cannocchiale del critico* (1993), compêndio de artigos jornalísticos de Zeri. Para o próprio *connoisseur*, esta metáfora é importante na alusão à ideia do treinamento do olhar, ou seja, a capacidade de exposição acentuada a um grande repertório de imagens que permitam "*esercitare gli occhi degli allievi*" para o reconhecimento do produto alógrafo ou autógrafo, do falso ou do verdadeiro, além de simbolizar uma alegada capacidade iniludível do verdadeiro e hábil *connoisseur*, uma vez que "*l'occhio dell'esperto non sarà mai tratto in inganno*" (ZERI, 2011, pp. 188-190).

Imodéstias à parte, para a formação de um repertório imagético tão somente o olho e a memória dispunham-se como instrumental antes da emergência da fotografia, reconhecida por Zeri e por todos seus predecessores, que observaram o emergir da reprodutibilidade mecânica, como geradora de uma inflexão no ofício que praticavam. A fotografia aparecerá, então, como um auxílio técnico notável na tarefa de julgamento e atribuição de obras. Este engenho figurará ao *connoisseur*, em primeira instância, como uma garantia de extensão do olhar para seu julgamento e análise, além de uma ferramenta colaborativa em seu esforço sistematizante, agindo com efeito próximo daquele gerado pelo maquinário em seu nascedouro, ao atuar como extensão da capacidade laboral e de potencialização do braço do trabalhador fabril, agindo agora como potencializadora do olhar do moderno *connoisseur*. Sob esse escopo da fotografia como uma espécie de extensão do olhar, afirma Zeri:

*A questo proposito vorrei ricordare che i primi studiosi, coloro che hanno cominciato a sistematizzare l'arte italiana, non possedevano altro che il proprio occhio e il proprio acume. L'abate Luizi Lanzi, per esempio, che ha scritto La storia pittorica d'Italia, un vero miracolo di equilibrio e di precisione, si è servito soltanto dei propri*

*occhi; come, d'altronde, il più grande studioso della seconda metà dell'Ottocento, Giovanni Battista Cavalcaselle, al quale praticamente dobbiamo le prime basi dell'attuale sistemazione storica della pittura italiana (1998b, p. 7)*<sup>6</sup>.

Para além desta aproximação, entre olhar e câmera, implica-se que a reprodução fotográfica também se dotará de uma semântica particular, que se evidencia de maneira indireta na própria prática do *connoisseur* em suas funções tradicionais. Esta assertiva, todavia, residiria invernada, pouco aclarada no seio das abordagens das teorias fotográficas, preocupadas na consolidação da posição estética autônoma de seu objeto, centrando-se, durante longo período, em abordagens acerca do status da fotografia, em uma tentativa de resolução entre sua qualificação como estrito documento ou compreendida como objeto de apreciação estética autônoma (FLORES, 2005).

Certamente, a maturidade desse debate torna inegável que aceitemos simultaneamente a fotografia como dotada de dignidade documental e como elemento possuidor de estética autônoma, vide sua fortuna como objeto artístico e de atenção historiográfica. Ainda assim, esse reconhecimento mantém silenciado diversos agenciamentos movidos e mediados pela fotografia, em nosso caso, pela fotografia reprodutora de objetos de arte, em um conjunto de agências tácitas na prática da *connoisseurship*. Com efeito, pela ação de um grande *connoisseur*, pode-se constatar o potencial que atinge o agenciamento desses objetos, auxiliando a tecer e preservar contatos pessoais e permitindo manter relações com obras destruídas, inacessíveis ou simplesmente esquecidas. Nessa longa lista, para além de instrumento auxiliar na salvaguarda do esquecimento daquilo condenado pelo tempo a uma espécie de "*damnatio memoriae*", a fotografia agrega-se também em sua atuação para a constituição de métodos investigativos e ambiciosos projetos de sistematização, auxiliando nas funções centrais da *connoisseurship* como o julgamento de autenticidade ou de avaliação estética e atributiva. Nesse sentido, atenta Marco Bona Castelotti, em prefácio à obra de Zeri: "*Sans le support de ce patrimoine photographie, l'itinéraire de Zeri à travers le monde interlope des faux serait impraticable et perdrait une grande partie de sa valeur scientifique*" (apud ZERI, 2013, p. 9).

A fotografia alcança, assim, a capacidade de colaborar na construção narrativa sobre cientificidade na *connoisseurship*, em debate paralelo e concomitante também para aqueles possuidores de cátedras no nascente surgimento institucional do ensino da historiografia

---

<sup>6</sup> Ainda que em quantidades diminutas e em qualidade censurável, diante do restrito nível técnico permitido para a época, Cavalcaselle teve também acesso a reproduções fotográficas, comprovado por citações em suas obras e por diversos exemplares presentes em seu acervo legado para a Biblioteca Marciana em Veneza.

artística. A propósito, o argumento de cientificidade na *connoisseurship* amparado em acervos fotográficos, aventado por Castellotti, em 2011, possui identicamente longa trajetória. Entre os jovens Berensons, Mary e Bernard, a quem Zeri também é tributário, essa alegação será central, ainda ao fim do séc. XIX, sendo o argumento escolhido para adentrarem no tardio debate da cientificidade dos campos do saber, buscando um espaço, mínimo que seja, para um reconhecimento científico da *connoisseurship*. Para tanto, nesta busca, amparam-se concomitantemente na defesa do método morelliano e na formação de um grande acervo fotográfico. Em relação ao primeiro sustentáculo, afirma Ernest Samuels que Bernard "*declared that although Morelli was unknown to the great mass of Americans his 'services to the science of pictures are greater than Wincklemann's to antique sculpture or Darwin's to biology'*" (SAMUELS, 1979, p. 101).

Destaca-se, portanto, a referência ao darwinismo como culminância das teorias biológicas, tão reconhecidas no século XIX e que serviriam semelhantemente como parâmetro para montagem de diversas estruturas e campos de saber concorrentes em busca de legitimidade. Em nexos diretos e alicerçando-se também no próprio Morelli ao associá-lo à formação de acervos fotográficos como base para a conquista de cientificidade da *connoisseurship*, Mary Berenson enfatiza: "*the efforts of the late Senator Morelli, who was the first art-critic who went to work with the aid of photographs to study Italian art in a really scientific way*" (apud PROVO, 2010, p. 64).

Manifestamente, o alegado método morelliano como amparo cientificista será abandonado diante das inumeráveis críticas recebidas, formuladas posteriormente mesmo pelos próprios Berensons, que de louvores darwinianos para com os escritos de Morelli, passam a considerar o "*Morellianism [as] surgical, pitiless, iconoclastic even as it seemed was yet inspired by the Romantic ideal of genius...*" (BERENSON apud PROVO, 2010, p. 75). Por outro lado, as coleções fotográficas continuarão resilientes como suporte para a defesa da validade do argumento da *connoisseurship* durante todo o século XX, consagrando-se com seu recente processo maior de inventariação e patrimonialização, como destacado em documento patrocinado, redigido e assinado por Costanza Caraffa – *The Florence Declaration: Recommendations for the Preservation of Analogue Photo Archives*, em que "*photograph archives worldwide have recognized this: in October of 2009 the Kunsthistorisches Institut in Florenz spearheaded 'the Florence Declaration,' a petition recommending the preservation of analog photograph archives*" (PROVO, 2010, p. 161).

Dessa relação entre crítica do objeto artístico e reprodução fotográfica emerge, portanto, uma discussão central sobre aquilo que as fotografias poderiam ou não no ofício da *connoisseurship*, já que serão plenamente utilizadas por diversos *connoisseurs*. Certamente, um lidar desmedido com a reprodução fotográfica de obras de arte agrega-se a uma já desaprovada fortuna crítica de muitas dessas personagens, que, por atuações tão desabonantes, seja por advogarem métodos atributivos abusivamente herméticos ou por nutrirem relações dúbias com o mercado de arte, levantaram a crítica de seus próprios pares. Justifica-se, assim, a reprimenda de Zeri, de que:

*Ci sono molti esperti anche di grido i quali, generalmente per un tozzo di pane, scrivono le expertise, perizie truffaldine in cui promuovono il quadro: da scuola diventa caposcuola, da allievo diventa maestro. È un fatto molto comune ed è una delle piaghe del commercio italiano (ZERI, 2011, p. 96).*

A valer, o sobreaviso censurante de Zeri é extensivo não somente à *connoisseurship*, ainda que com maior relevo nesse campo, o que nos demanda uma aproximação sempre atenta e cuidadosa com estas subjetividades plenas de vaidades, invejas e ambições. Ainda assim, admitindo-se a função histórica assumida por esses atores, seja na criação de gostos estéticos, na educação de gerações sucessivas ou no construir de biografias artísticas, torna inafastável o valor apreciável destas figuras, ainda que sob divididos julgamentos de suas heranças intelectuais. Sob o intuito de nos aprofundarmos mais sobre a relação de Zeri e seu instrumental e método analítico de abordagem ao objeto artístico em relação com a presença da *fotografia di riproduzione*, aborda-se, antes, brevemente, aqueles que o antecederam diretamente e que contribuíram para sua própria biografia e para a história da fotografia no campo da *connoisseurship*. Para tanto, a escolha poderia residir em diversos nomes, abertamente declarados por Zeri como influentes e modeladores de sua visão artística; mas, ainda assim, reafirma-se o recorte de Andrea Bacchi, admitindo-se que, "*From our perspective, Zeri seems truly to belong to the world of Morelli, Cavalcaselle, Berenson and Longhi. He was, in fact, the last Italian art historian able to dominate such a vast and extensive field: from Pietro Cavallini to stamps*" (2013, p. 26).

Consequentemente, cada específico nome, seja Giovanni Cavalcaselle (1819-1897), Giovanni Morelli (1816-1891), Bernard Berenson (1865-1959) e Roberto Longhi (1890-1970), representa um ponto determinante na biografia intelectual de Zeri, mas que também, concomitantemente, representa um ponto nessa linha evolutiva em um modo de lidar fotográfico, seja em uma atuação preambular com Cavalcaselle, ou na construção de um

arquétipo relacional entre reprodução, obra e *connoisseur* com Morelli, ou mais tardiamente na distinção entre a utilização abertamente pública de reproduções por Berenson, enquanto solicitamente discretas por Longhi. Em suma, posições fluidas com o lidar fotográfico, mas que comumente comprovam a eminência física e simbólica desse instrumento na prática dos *connoisseurs*.

Em primeira instância, Giovanni Battista Cavalcaselle não se destaca pelo uso de fotografias em seu trabalho, o que justificaria que Zeri não soubesse que Cavalcaselle possuía diversas reproduções. Segundo Gardner, Cavalcaselle

*Incominciò questi suoi studi prima dell'affermarsi della fotografia, oggi onnipresente; e condusse le sue vastissime ricerche basandosi sulla sua stupenda memoria di conoscitore, aiutata dai disegni che faceva di quasi ciascun quadro che studiava. Questi disegni e queste note sono stati donati alla Biblioteca Marciana a Venezia, dopo la morte del Cavalcaselle, dalla vedova di lui, mentre altri sono entrati nella biblioteca del Victoria and Albert Museum di Londra, con le carte del Crowe (1972, p. 69).*

Este excerto pertence ao texto *Dipinti Rinascimentali del Metropolitan Museum nelle Care di G. B. Cavalcaselle - Saggi e Memorie di storia dell'arte* (1972), em que a diligente estudiosa Elizabeth Gardner, então Curadora-Associada no Departamento de Pinturas Europeias do Metropolitan Museum, estudará os desenhos de Cavalcaselle como forma de auxílio para a obtenção de informações mais precisas da origem de diversas obras em seus trajetos por coleções particulares, que foram comentadas por Cavalcaselle em trabalhos não publicados ou diante de dúvidas geradas pela ausência de ilustrações nos livros escritos em conjunto por Crowe e Cavalcaselle. Curiosamente, a redação deste artigo será realizada enquanto Gardner trabalhava conjuntamente com o próprio Federico Zeri, em assistência para a redação dos catálogos sobre obras italianas no museu. Como resultado de sua investigação, Gardner afirmará a importância historiográfica presente na conservação destes desenhos, importantes portadores de informações, que "*ho potuto in seguito aggiungere al catalogo dei quadri italiani del Metropolitan Museum compilato dal professor Federico Zeri*" (GARDNER, 1972, p. 69).

Reconhecidamente, estes diversos desenhos de obras deixados por Cavalcaselle ganham paulatinamente maior aceitação como relevante material de investigação dos métodos deste autor, auxiliando, portanto, no próprio entendimento de suas ideias. Para Cavalcaselle, estes desenhos parecem atuar, assim como para o jovem Burckhardt, como uma forma de memória, feitos sistematicamente diante do encontro com obras que lhe cobram a atenção. Como curiosidade,

Cavalcaselle realizará um desenho da célebre obra *Flagellazione* de Piero della Francesca, aqui discutida entre Ginzburg e Zeri como suporte de divergências entre as abordagens iconográficas e estilísticas. Ao mesmo tempo, encontramos entre os fascículos de Cavalcaselle mantidos na Biblioteca Nazionale Marciana, uma antiga reprodução, com traços já muito apagados, da *Madonna del Parto*, obra de Piero della Francesca, em Monterchi, realizada pelo fotógrafo Aristide Villosesi.



Figura 3 – Giovanni Battista Cavalcaselle, *Drawing after Piero della Francesca's Flagellation of Christ*. Fondo Cavalcaselle. Biblioteca Nazionale Marciana. Ms. It. IV 2037 (12278) Tacc. XII f. 19v.

Entretanto, diferentemente de Burckhardt que abandona o desenho em preferência pela fotografia, Cavalcaselle nunca abdicará de refletir sobre os quadros com o auxílio de seus desenhos, mesmo com o avançar da técnica fotográfica. Curiosamente, mesmo para aquelas obras que se encontra uma reprodução em seu arquivo como *Il Cenacolo al Museo di San Marco*, em Florença, de Domenico Ghirlandaio, ou a *Annunciazione* de Alesso Baldovinetti, em San Miniato, também em Florença, encontra-se conjuntamente desenhos de Cavalcaselle feitos das mesmas obras, em que dificilmente saberemos se baseadas na reprodução ou diante

da observação dos originais. Este fato pode significar a maior confiança de Cavalcaselle naquilo que a técnica tradicional pode lhe conferir como detalhe, como exemplificativo nos recortes de partes específicas da obra, ou também pode ser tributário de uma própria restrição de capacidade e qualidade das reproduções mecânicas, como atestado pela ausência ainda de fotografias isocromáticas, que permitiriam maior acuidade para o julgamento das cores. Como afirma Provo, há elevada relevância no surgimento da técnica da "*isochromatic photography, as the only technique capable of keeping the relative values of the different colors, was essential for effecting this revolution*" (2010, p. 111), ainda que estejamos tratando de reproduções exclusivamente em preto e branco.

De fato, este interesse mais restrito de Cavalcaselle em fotografias de obras de arte conduziu, não somente Zeri, mas também Langton Douglas, editor da própria obra seminal de Crowe e Cavalcaselle, *A History of Painting in Italy - Umbria, Florence, and Siena*, na versão inglesa de 1903, a afirmar em prefácio que "*his extraordinary memory enabled him to do without the help of photographs more than less richly endowed critics are able to accomplish with all the modern aids to study*" (DOUGLAS *apud* PROVO, 2010, p. 121). Tacitamente, esta posição meritória construída de Cavalcaselle pelo não-uso de fotografias, como se acreditava de modo equívoco, é mediada em oposição à tradicional polarização com Giovanni Morelli, primeiro grande *connoisseur* a usar sistematicamente o recurso reprodutivo como suporte para seu ofício. Como destaque, esta oposição entre Cavalcaselle e Morelli figura como um *topos* da historiografia da *connoisseurship*, ainda que quase sempre residindo esta oposição em uma divergência de métodos. A oposição construída por Douglas, sob a dimensão fotográfica, inova nessa construção opositiva, mas não se sustenta em fatos, pois, textualmente, Crowe e Cavalcaselle, no prefácio da obra *Titian: His Life and Times* (1877), afirmam:

*the pictures to which the name of Titian is attached exceed the number of one thousand, in Italy, in England, and on the continent...we have been at pains to visit and to study all but a very few of these works, with which we have compared, when it was possible, numerous engravings and photographs (apud PROVO, 2010, p. 123).*

Esta afirmação do uso de fotografias, portanto, não deve se assentar como elemento distintivo e de oposição entre Cavalcaselle e Morelli, ainda que se reconheça a diferença significativa das formas do lidar fotográfico entre ambos, e o destaque conferido ao desenho por Cavalcaselle. De fato, como colocado por Provo (2010), a oposição entre Morelli e Cavalcaselle refere-se mais a atribuições do que a método, pois ambos focam na noção de recorte, na dimensão do detalhe como elemento definidor de uma individualidade artística. Em

síntese, Provo afirma que "*In the gallery sections, Morelli's issue with Crowe and Cavalcaselle is not method, but attributions*" (2010, p. 40).

Deve-se ter em mente que há uma diferença de construção narrativa na descrição de obras, em que Cavalcaselle foca aspectos integrais na observação, enquanto Morelli destaca-se pela questão do detalhe. Contudo, os desenhos de Cavalcaselle revelam seu interesse pelo recorte, pela atenção no destaque de partes específicas, assim como, de forma oposta, em Morelli também encontramos uma análise visual amparada na integralidade da obra, sendo o foco no detalhe um recurso encontrado apenas para atender a uma ânsia de cientificidade do ofício, advindo quase como um apêndice, com a intuição já realizada pelo *connoisseur*. Esta anterior assertiva sobre Morelli é tecida por ninguém menos que Friedländer, a quem Nordhagen afirma que,

*Like many critics, [Friedländer] found Morelli's system less convincing than his attributions, many of which had stood the test of time. Friedländer asserts that in most of these Morelli had arrived at his conclusions through nothing but sound conventional, visual analysis, but that as an afterthought he might have added a sprinkling of evidence of his preferred kind (comparisons of ear lobes, finger nails, cloth folds etc.) for the sake of ornament* (1999, p. 100).

Em realidade, esta oposição é talvez muito mais construída pela ajuda das sucessivas gerações de estudiosos, filiados binariamente em defesa de Cavalcaselle ou de Morelli, como duas correntes irreconciliáveis e verdadeiramente distintas. Ainda que possamos admitir, por questões biográficas, a oposição de ambos, uma vez que "*Cavalcaselle and Morelli were personal enemies and had worked together in 1861-2 on a government inventory of paintings in Umbria and the Marches*" (PROVO, 2010, p. 33), desabona-se uma efetiva oposição baseada nas formas de trabalho e da *connoisseurship*, ao menos não sustentadas em uma diferença de método e uso da fotografia. Com efeito, mesmo essa noção de adversidade pode ser relativizada, pois Morelli demonstra reconhecimento pelo estatuto assumido pela obra de Crowe e Cavalcaselle, sendo estes os interlocutores escolhidos por Morelli na redação de sua *opus magnum*. Em prefácio para a versão inglesa de sua obra, intitulada *Italian Masters in German Galleries*, Morelli reconhece que

*The most important work on Italian painting, as regards both contents and compass, is incontestably 'A New History of Painting in Italy, in three volumes, London, 1866,' with the continuations, 'A History of Painting in North Italy (1871), in two volumes, by J. A. Crowe and Gr. B. Cavalcaselle,' and 'Tiziano, la sua vita ed i suoi tempi, di G. B. Cavalcaselle e J. A. Crowe, in two volumes, 1877 (MORELLI, 1883, p. V).*

Verdadeiramente, a oposição Cavalcaselle *versus* Morelli demonstra-se como tributária muito singularmente à intervenção de seus séquitos, com especial destaque para os próprios Berenson e Longhi. Nos escritos de Berenson, desfiguram-se "*complex polemics [...], in particular the inherited dichotomy between Morelli and Cavalcaselle, which manifests in many of his early prefaces*", favorecendo em seu discurso esta construção distintiva, laureando-se a abordagem de Morelli, enquanto decreta "*Cavalcaselle as outdated for not employing photographs*" (PROVO, 2010, p. 113). De forma oposta, Longhi favorece a herança de Cavalcaselle, enquanto deprecia a metodologia morelliana, alimentando esta narrativa de figuras opostas. Segundo Giovanni Mazzaferro:

*Specifically, Cavalcaselle has regularly been mentioned in the framework of the connoisseurship in Italy. Following Roberto Longhi's teaching, he has often been seen as the opposite figure to the other giant of Italian connoisseurship in the second half of the nineteenth century in our country, namely Giovanni Morelli (1816-1891) (s/d., s/p.).*

Esta disputa afiliativa entre Cavalcaselle ou Morelli, manifesta-se mesmo entre herdeiros opostos de Longhi e de Zeri, buscando deslocar uma herança tida como maldita para a tradição do opositor. De fato, a parcela mais indesejada desta herança tende a residir com Morelli, a quem a crítica sucessiva da primeira metade do século XX desconstruirá sua relevância, somente mediada em períodos muito recentes, como diante da exibição na Accademia Carrara sobre a história da coleção de Morelli, baseada em livro de Zeri e Rossi (ANDERSON, 1987). Como exemplo, desta divisão classificatória ou de filiação metodológica,

*En 1971, Giovanni Previtali écrit l'entrée 'Attribuzione' pour les volumes consacrées à l'art de l'Enciclopedia Feltrinelli Fischer, citant Zeri aux côtés de Bernard Berenson, Richard Offner et Edward Garrison, en qualités de représentants d'un mode d'attribution purement scientifique ou philologique', dont Giovanni Morelli fut le premier théoricien. Previtali oppose cette méthode à la 'prétendue intuition ou impression générale du véritable grand connaisseur' qui 'de fait, contient souvent un jugement historique tellement plus complexe et articulé que les prétendues analyses scientifiques de Morelli et ses successeurs'. Selon lui, les représentants de cette tendance sont Giovanni Battista Cavalcaselle, Max Friedländer et, naturellement, Roberto Longhi (BACCHI, 2013, p. 25).*

Curiosamente, com exceção de Longhi, os próprios mestres deste ofício não manifestaram obstinada e reiterada aversão a Morelli, como nos admite explicitamente Zeri, ao afirmar que "*Giovanni Morelli, di cui ho già parlato (e che consiste nel riconoscere i tic, le cifre abituali di un artista), è sempre giusto, basta saperlo praticare con discrezione, cum grano salis*" (ZERI, 1996, p. 130). Apesar de aparentemente mais tributário de Cavalcaselle, Zeri é honesto em admitir o mérito do método indiciário de Morelli, da compressão de que partes

vistas como insignificantes na obra podem revelar preciosas informações atributivas, com o controle necessário de um uso moderado deste método, associado, como sempre defendido por Zeri, em uma compreensão maior da cultura em que a obra se insere. Por certo, a defesa de Morelli por Zeri apenas reconhece factualmente aquilo que os *connoisseurs* sabem e fazem, ou seja, o recurso hodierno ao método morelliano, mesmo sem admitir, como resultado de seus olhares treinados, estendendo-se mesmo para o lidar cotidiano do atual historiador com a arte, pois "*Despite its feeble methodical underpinnings, connoisseurship is still a pillar in the practice of art historians; in a diluted form it is served even at the level of the university undergraduate courses*" (NORDHAGEN, 1999, p. 106). Em realidade, essa infusão tácita da *connoisseurship* no cotidiano da prática da crítica artística associa-se à própria distinção permitida pelo termo "*connoisseur*", atuante ora como substantivo, ora como adjetivo. Com efeito, em sua dimensão subjetivante, em figuras que encarnam o *connoisseur* como ofício, o termo parece interdito pelo tempo histórico, não sendo mais permitido sua construção, como atesta Bacchi ao destacar Zeri como último entre aqueles dotado de um conhecimento tão holístico no campo da história da arte. Como adjetivo, entretanto, figurar-se como *connoisseur* é um próprio mandamento de Zeri, que afirma sempre que o historiador precisa antes ser *connoisseur*, enquanto o *connoisseur* não precisa ser, necessariamente, historiador. Esse reconhecimento reiterado repetidamente por Zeri ecoa, entretanto, prescrições já expressas pelo próprio Morelli, em uma

*pedagogic parable [.] which tells of the encounter between an Italian connoisseur and a young Russian grand tourist who met each other one late afternoon in the gardens outside Palazzo Pitti in Florence. In this fiction, the Italian claims that a man must be a connoisseur before he can become an art historian: 'No one for instance would dream of writing a physiology without having first mastered anatomy.'* (VENTRELLA, 2011, pp. 321-322).

Seguidamente a esta "parábola pedagógica", presente no prefácio da obra de Morelli, as personagens fictícias continuam, no próximo dia, sua anterior conversa enquanto visitam a *Galleria degli Uffizi*, realizando com as obras o típico exercício morelliano de "dissecção anatômica", analisando pequenos detalhes corpóreos, em busca da identificação de singulares elementos autógrafos. Entretanto, para além da atribulada fortuna crítica do método morelliano, interessa-nos em Morelli a possibilidade de já reconhecermos o conjunto dos impactos na *connoisseurship* do advento do elemento fotográfico. Em Morelli, assim como constatamos em Grimm, reside uma forte confiança nos potenciais dessa nova forma de reprodução das imagens. Seu método indiciário, conforme nomenclatura de Ginzburg (1979), ao apostar em elementos menores, denuncia paralelamente um interesse pela dimensão do recorte, que se associa

tipicamente a um ato permitido pela lente, o recorte fotográfico, que encontra correspondência e concordância em sua abordagem focada em indícios. Como nos informa Freitag, podemos associar a questão do recorte fotográfico com a abordagem indiciária, pois Morelli "*had already used photographs to study the unintentional 'signatures' that appear in the non expressive elements of paintings - hands, ears, garment folds, the treatment of landscape - as aids in his attributions*" (FREITAG, 1979, p. 119).

Conforme aludido, a partir do controverso nome de Giovanni Morelli percebe-se maior anuência na aprovação do engenho fotográfico no campo da crítica artística e atributiva, diante de seu peso intelectual destacado entre as figuras da *connoisseurship* do séc. XIX, gerando influências e tecendo conexões diretas e indiretas com Berenson, Longhi e Zeri, personagens biograficamente conectados entre si e tocados também pela influência intelectual legada pela *connoisseurship* do século anterior. A assertiva da relevância das *fotografie di riproduzione* em Morelli pode ser constatada, como afirma Provo, pelas diversas reproduções mantidas por Giovanni Morelli e pelas fartas menções em sua produção escrita. Resumidamente:

*That Morelli used photographs is evident from several large-format photographs in his library, now at the Accademia Bergamo and from frequent references to photographs in Critical Studies. In addition, in 'Principles and Methods' he has the Russian interlocutor comment about Raphael's Donna Velata [:] 'Until now I had never seen this picture, and knew it only from photographs' Morelli, Critical Studies , vol. 1, 54. Photographs are also referenced in the footnotes in at least one instance in the 1880 and 1883 editions of the volume on the Munich, Dresden, and Berlin galleries. Lermolieff, Die Werke italienischer Meister 374, 103; Morelli, Italian Masters in German Galleries (PROVO, 2010, p. 114).*

Entre as menções mais significativas na obra *Italian Masters in German Galleries* (1883), como exemplificação desse lidar de Morelli com o elemento fotográfico, destacamos alguns aspectos mais férteis para consideração. Primeiramente, pode-se defender que Morelli intui uma central função pedagógica da reprodução fotográfica no aprendizado da *connoisseurship*, pois "*They can thus, in a cheap way, procure the most valuable aids to a serious study of art*" (MORELLI, 1883, p. 7). Esta dimensão instrutiva da fotografia é inferida pelas copiosas recomendações para estudantes adquirirem reproduções, indicando, para tanto, fotógrafos como Braun, Alinari, Laurent, Philippot, Perini, e fotografias específicas, além de informar locais físicos e citar o número das fotografias em seus respectivos catálogos para ajudar os estudantes a localizarem as reproduções (cf. MORELLI, 1883, p. 7, 97, 214).

As fotografias recomendadas por Morelli trata-se, principalmente, de reproduções de desenhos, pela restrição de fotografias isocromáticas, que permitiriam maior manutenção do

valor relativo das cores e suas gradações de contraste, além dos desenhos servirem como um suporte melhor para reproduções, pelo melhor tratamento com a luz, a maior manuseabilidade e por terem sofrido menores restauros invasivos, comuns entre os esforços de restauração de seu tempo. Assim, explica-se a seguinte orientação de Morelli:

*I therefore advise all students to get the above-named photographs, and study them at their leisure. Such study of drawings will lead far more quickly and surely to an accurate knowledge of the great masters and their schools than the contemplation of their mostly 'restored' and consequently disfigured paintings (MORELLI, 1883, p. 235).*

Esta assertiva peremptória de Morelli poderia nos indicar uma ameaça de intercâmbio entre o *locus* central do elemento autógrafo pela sua reprodução, ou ao menos sua equiparação como portadora de valor estético. Obviamente, ao discutirmos agenciamentos promovidos pela reprodução fotográfica de arte, não nos importa restritivamente sua posição relativa em uma hierarquia estética pré-concebida, mas as possibilidades e potencialidades inauguradas pela fotografia no ofício da *connoisseurship*. Ainda assim, o próprio Morelli, em *Italian Painters: Critical Studies of their Works* (1892), esclarece a posição do elemento fotográfico dentro de sua prática de *connoisseur*, além de reconhecer seus limites:

*As the botanist lives among his fresh or dried plants, the mineralogist among his stones, the geologist among his fossils, so the art-connoisseur ought to live among his photographs and, if his finances permit, among his pictures and statues. This is his world, and here he learns to see with the trained and cultivated eye of an artist, for visis, qui nisi est verus, ratio quoque falsa sic omnis (MORELLI, 1892, p. 11).*

Retornando às menções acerca dos diversos usos mediados pela fotografia, conforme intuído pelas assertivas de Morelli na obra *Italian Masters in German Galleries* (1883), estendem-se ainda mais as funções reservadas ao elemento fotográfico. Sucintamente, elas se associariam a uma maior acessibilidade do público às obras (cf. 1883, p. 87) ou como instrumento comparativo e didático, ao instruir seus aprendizes em um exercício comparativo, em que:

*Therefore, to enable my young friends to form an independent opinion on the controversy, I will, with their permission [...], select for them a few photographed drawings of Pinturicchio on the one hand, and of Perugino on the other, so that they may compare them with one another, and learn to distinguish the style of one master from that of the other (MORELLI, 1883, p. 326).*

A fotografia também serviria como espécie de simulacro, diante da dificuldade de acesso ao original e, concomitante, à necessidade de se manter um treino diário na aprendizagem das formas dos mais importantes mestres, mesmo que mediadas pelo elemento

reprodutivo (cf. 1883, p. 159). Esse treino estende-se, para Morelli, em abertos exercícios comparativos que podem ser exclusivamente realizados a partir de fotografias de desenhos (cf. 1883, p. 337) ou mesmo pela possibilidade de identificação de falsos através da fotografia, como quando afirma ter constatado um falso de Mantegna exclusivamente por um fotografia: "*But I am very sure that at the photographer Perini's at Venice I saw a copy of it, an intentional forgery*" (MORELLI, 1883, p. 373-74). Inversamente e como própria constatação dos limites da fotografia, Morelli também evidencia mudanças de posições em seus julgamentos atributivos, antes julgados a partir de reproduções, mas que se tornam suspensos diante do cotejamento com a obra original:

*Some years ago, basing my judgment on a photograph, I ascribed the 'Caritas' in the Berlin Gallery to Balthasar Peruzzi; but on seeing the picture itself I retracted that opinion, for I became convinced that this lovely 'Caritas' (No.109) showed much more the work of Sodoma himself than of his imitator Peruzzi* (MORELLI, 1883, p. 430).

Para além das fotografias legadas por Morelli ou das considerações extraídas de seus escritos, a *fotografia di riproduzione* deve ser associada ao clima político do período em que emergia. Semelhantemente ao argumento de Anderson (1996), dos *connoisseurs* como ferramentas pertencentes ao eminente e agressivo nacionalismo político do séc. XIX, as *fotografie di riproduzione* também se associam a esses interesses, para além de dimensões comerciais, pois tinham a função de registrar os patrimônios nacionais de cada país. Segundo Provo, "*firms such as Alinari and Braun were engaged in nationalistic enterprises to document the artistic, cultural, and geographical heritage of their respective countries*" (2010, p. 101). Nesse sentido, talvez, devêssemos interpretar o papel de Morelli, que, como senador durante o *Risorgimento* italiano, atuou, conforme abordado, para evitar a exportação de obras do país e também auxiliou na fundação da Galeria de Reproduções Fotográficas na Accademia fiorentina, organizada por Niccolò Antinori, que "*si poneva come concreta traduzione della predilezione di Giovanni Morelli per la fotografia, con il quale Antinori era in stretto contatto fino dagli anni Quaranta*" (SERENA, 1997, p. 90). A Galeria, inaugurada em 1871, imediatamente anterior ao momento de surgimento dos textos de Morelli sob o pseudônimo de Ivan Lermolieff, parece pertencer a este conjunto de intervenções críticas, mas também compartilhando do intuito paralelo de preservação e agenciamento político de Morelli. Precipuamente:

*In questo contesto ed in relazione alle forti sollecitazioni ricevute da Giovanni Morelli a diretto contatto con la realtà europea e soprattutto con le iniziative didattiche museali dell'area tedesca, va interpretata la fondazione di una galleria di*

*riproduzioni fotografiche all'interno dell'Accademia fiorentina, promossa (l'anno seguente alla Proposta) dal presidente Niccolò Antinori. In questi anni erano già disponibili numerosi cataloghi dedicati alla riproduzione degli Old Masters e in particolare erano noti quelli della casa editrice di Adolph Braun, che Antinori lodava per la qualità della resa, tanto da sostenere, con tutta la retorica richiesta dal momento, che «il possessore della riproduzione nulla abbia da invidiare, al meno per la parte artisticail» (SERENA, 1997, p. 90).*

Reside em Morelli, portanto, uma miríade de agenciamentos diretos e indiretos, explícitos e implícitos com o lidar fotográfico e a prática do ofício da *connoisseurship*, que não necessariamente se inaugura com este estudioso, mas que ganha concretude suficiente com ele, permitindo quase a construção de um modelo de relações entre reprodução, obra e *connoisseur*, em influência que se estenderá entre seus seguidores e mesmo entre seus detratores.

Em vinculação direta e praticamente iniciática com Morelli apresenta-se Bernard Berenson, imigrante judeu, de origem lituana, que se estabelece ainda na juventude nos EUA, em Boston, formando-se em Harvard e tornando-se posteriormente um dos maiores nomes da história da arte italiana. Estes elos de aproximação com a herança intelectual morelliana, para Berenson, associam-se às formas de inquirir o objeto artístico e mesmo em sua problemática metodologia atributiva indiciária, como marcado em seus primeiros textos e pelas famosas listas atributivas de Berenson, mas com um movimento paulatino de afastamento do anteparo morelliano. Este vínculo Morelli-Berenson, não se constitui apenas por um relacionamento de ideias, mas admitiria, efetivamente, quase um rito de passagem, como em um ritual de iniciação antropológico, a que Morelli obrigava seus iniciados. Este exercício consistia em atribuir diversas obras de mestres menores que Morelli possuía em sua coleção particular, focos de conflito atributivo mesmo para ele próprio. O postulante aos ensinamentos da *connoisseurship*, na ausência de Morelli, mas acompanhado por algum seguidor próximo, como Gustavo Frizzoni, deveria, então, prosseguir em tentativas de atribuição, que seriam avaliadas sob os atentos olhos do pupilo de Morelli. Esta coleção, foco de invidía e críticas, encontra-se atualmente, em quase sua totalidade, legada à Accademia Carrara, sendo que naquele momento "*The collection, or 'little museum', was housed initially in Morelly's cousin's apartment in Via Bigli just around the corner from the Museum Poldi Pezzoli, and later at Via Pontaccio 14, close to the Brera*" (ANDERSON, 1996, p. 112).

Esta espécie de ritual de passagem no caminho da *connoisseurship* será considerada traumática para muitos, como Wilhelm von Bode e Adolfo Venturi, que por se sentirem humilhados criticam sua coleção como resposta ou se figuram longamente como antípodas de Morelli. Não parece ter sido o caso de Berenson, que não relata negativamente essa experiência,

tecendo propriamente laços de amizade com Jean Paul Richter – outro dos seguidores de Morelli e destacado por sua produção literária romântica –, além de Berenson ter-se firmado como um dos maiores continuadores dos caminhos iniciados por Morelli no séc. XIX. Este episódio, simbólico como uma ritualística iniciática do *connoisseur*, a fim de verificar quase uma vocação (*Beruf*) para o ofício, é descrito também por David Alan Brown (1993), com modificações do local em que ocorreria, além de ser sumarizado por Anderson, grande estudiosa de Morelli, relatando que

*Many young aspiring art historians, whether Italian, British or German, presented themselves to Morelli for advice over many decades, and were often avoided by the master himself. These young people, such as the youthful Bernard Berenson, faced an initiation rite, which was to attribute the paintings in Morelli's collection, now mostly in Accademia Carrara, Bergamo, but in Morelli's absence (ANDERSON, 1996, p. 111).*

Entre os escritos e a prática de Morelli, Berenson encontrará uma base de legitimidade para sua atuação, como expresso em suas listas atributivas de obras em museus, associando, conjuntamente, a influência da linha vienense da historiografia, além da contribuição de grandes nomes da crítica literária e artística da tradição inglesa do séc. XIX, como Walter Pater e John Ruskin. Somando todas estas influências, Berenson firma-se no campo da moderna *connoisseurship* como um de seus grandes nomes, tecendo muito da construção do gosto artístico e estético anglo-saxônico da primeira metade do séc. XX.

Com o avançar do tempo, o vínculo de ideias entre Berenson e Morelli diminuirá, pois se apequena também a necessidade daquele em buscar externamente amparo legítimo e válido para seus escritos e para suas atribuições, diante da visibilidade pessoalmente obtida. Movimento semelhante também ocorre nas justificativas para o lidar com o objeto fotográfico, pois também a validade e legitimidade deste recurso havia residido inicialmente com o famoso *connoisseur* italiano. Em Mary Berenson, então já companheira de Bernard Berenson, observamos esta declaração filiativa por Morelli como esteio e fonte de legitimidade para o uso deste recurso, ao declarar que "...except for Morelli, those who had come before, despite their best efforts, lacked the essential tools of "good photographs and quick travel" (BERENSON *apud* PROVO, 2010, p. 65).

Para Provo (2010), por sua vez, que também se debruça nesses entrelaçamentos de uma forma de lidar fotográfico nutrida pela *connoisseurship*, principalmente a partir do final de séc. XIX, a relação Morelli-Berenson pela dimensão reprodutiva da *fotografia di riproduzione* não é necessariamente apenas contígua, mas sofreria mesmo uma inflexão com Berenson. Assim,

"*The Berensons' mention of Morelli as the first scholar to systematically utilize photographs may tell us more about their early attitudes to photography than about Morelli's*" (PROVO, 2010, p. 134). Nesta perspectiva, a aproximação com Morelli é interpretada como um movimento intencional do casal Berenson, diligentemente buscando personagens pregressos, de forma a "*to legitimize and find a precedent for their own extensive use of photographs*", em um afastamento de vinculação que somente ocorreria ao redor de 1895, período de publicação do artigo *The New Art Criticism*, de Mary Berenson, "*which marks the beginning of a tendency for the couple to distance themselves from Morelli's "crass" empiricism*" (PROVO, 2010, p. 134).

Pode-se advogar, contrariamente, que o rompimento paulatino de Berenson com a agência morelliana para justificar o instrumental permitido pela fotografia não se deve por uma forma de descomunhão de ideias sobre essa questão, mas a uma transferência de legitimidade, que passa do antigo *connoisseur* para o próprio suporte fotográfico, que havia avançado em suas potencialidades técnicas e rompido qualquer forma de estranhamento com um público mais amplo. Mesmo os grandes críticos e atores museológicos cediam, ao final do séc. XIX, que os acervos dos museus fossem inventariados e registrados por famélicos fotógrafos, ávidos de catalogar e tornar mais público acervos relativamente restritos, superando visões conservadoras da geração anterior, como de Arcangiolo Michele Migliarini, que negara peremptoriamente a demanda dos irmãos Alinari, durante a década de 1860, de registrar obras da *Galleria degli Uffizi*, esposando a compreensão de que o "*Genio non si assoggetta a nessun meccanismo; anzi la meccanica nelle Arti belle, è la morte del Genio. Abbastanza la litografia, ha fatto perire l'arte dell'Incisione in rame!*" (MIGLIARINI *apud* PROVO, 2010, p. 104).

Obviamente, não se trata de um determinismo mecânico, de uma melhoria técnica que valida o instrumental fotográfico no meio da *connoisseurship*. Trata-se, antes, de um ambiente já predisposto e ávido por essas ferramentas, em ambição que alimenta seu desenvolvimento e explica sua hegemonia naqueles espaços. As páginas anteriores, seja ao investigarem a cátedra acadêmica ou a prática do *connoisseur*, visaram demonstrar, em parte, predisposições para a recepção da *fotografia di riproduzione*, que alimentam desejos de sistematização, crítica e anseios atribucionistas. Ainda assim, as nuances finas da evolução da técnica fotográfica também ajudaram a moldar a prática da *connoisseurship*, sendo visível que o surgimento da técnica fotográfica chamada, então, de isocromática ou pancromática, permitiu um avanço dessa relação entre fotografias e *connoisseurs*. Ao garantir a manutenção dos valores relativos das cores, a fotografia isocromática expandia as alusões possíveis de serem tecidas com o

auxílio do aparato reprodutivo, facilitando ainda mais a tríade de funções do *connoisseur* – atribuição, julgamento estético e o julgamento da autenticidade. Tal como no excerto de Balzac, em que a fantasmagórica reprodução mecânica assombrava tanto quanto antes espantou a possibilidade de romper vastos espaços com o auxílio do transporte a vapor, Berenson também associa a estes dois avanços técnicos, transporte e fotografia, a capacidade de sua geração em romper definitivamente com aquilo que os *connoisseurs* anteriores, seja Lanzi, Cavalcaselle ou mesmo Morelli, foram capazes de realizar. Nos termos do próprio Berenson,

*Even such painstaking critics of some years ago as Messrs. Crowe and Cavalcaselle laboured under terrible disadvantages, because most of their work was done at a time when traveling was much slower than it has now become, and when photography was not sufficiently perfected to be of great service. Rapid transit and isochromatic photography are beginning to enable the student to make of connoisseurship something like an exact science* (BERENSON, 1894, p. x).

Não aleatoriamente, o avanço permitido com a técnica isocromática na fotografia destaca-se diretamente com as possibilidades abertas para os ramos pictóricos cujo papel das gradações e esmero com a luz e a cor figuram-se como seus elementos mais distintivos, ou seja, a iminente pintura veneziana. Não sem razão a passagem anterior é retirada da obra *Venetian Painters*, de 1894, de Berenson, assim como também se explica seu público elogio das possibilidades permitidas pela fotografia isocromática em texto publicado em 1893, intitulado – *Isochromatic Photography and Venetian Pictures*.

Ademais, as fotografias adquirem, a partir de Berenson, proporção tão significativa na vida desses intelectuais que começam a assenhorar-se, literalmente, de espaços físicos, inundando-se em grandes arquivos fotográficos, ou invadindo a própria constituição biográfica dessas personagens, compondo também a tessitura de fatos cotidianos ou extraordinários, mediando relações amistosas ou adversariais e, principalmente, participando no sistema e nas práticas típicas da *connoisseurship*. Como ilustrativo dessa participação biográfica das fotografias, adentrando e compondo também relacionamentos, Mabel Dodge, importante mecenas americana das artes, relata em biografia, uma atividade comum na grande *Villa I Tatti*, opulenta residência florentina dos Berensons, em que os convidados participavam de um lúdico jogo de atribuições. Segundo Dodge,

*At the Berensons' they played a guessing game that consisted of spreading a lot of photographs of paintings on a table and then taking one, somebody would cover it with a piece of paper out of which a little hole was cut, so that only a fold of a cloak, or a part of a hand would be seen, and everybody would guess, by the 'treatment,' who had painted it. That was considered the way to pass a really gay evening up at I Tatti* (apud SAMUELS, 1987, p. 129).

Em verdade, esse jogo de adivinhações, aparente entretenimento pueril para convivas dos grandes *connoisseurs*, é sugestivo como uma externalização tácita ao público de uma das maneiras empreendidas para o treinamento do próprio olhar na *connoisseurship*. Muito semelhantemente, esse jogo se repete, como observaremos, também na relação entre Alessandro Contini-Bonacossi e Federico Zeri, como uma espécie de atividade intelectual e laboral, ou como um jogo de atribuição.

A atuação da fotografia como uma *proxy* mediadora de relações, apesar de sempre existindo somente em função de um referente, de um outro elemento superior hierarquicamente e original, não deixa, contraditoriamente, também de destacar a relevância de sua própria materialidade. Além de elemento lúdico e documental como fonte visual, estas reproduções são também inegáveis fontes textuais, uma vez que o verso da fotografia será comumente usado como espaço de comentários e atribuições pelo *connoisseur*. Muitas vezes é somente por aqueles rascunhos, feitos na imediaticidade intuitiva ou como acúmulo de reflexões conflitantes entre diversos atores ou na solidão de uma mente absorta, a nos fornecerem pistas de pensamentos, atribuições, de dúvidas mantidas pelo *connoisseur*. Novamente, esta prática é comum entre os pares deste ofício, talvez emergindo como uma ação mimética, como instrução de algum predecessor ao atentar para a utilidade deste artifício ou, simplesmente, pelo convite do espaço em branco presente na fotografia. Com efeito, o verso ou a base das reproduções fotográficas já eram utilizadas para propagandas dos ateliês que as realizavam, o que deve ter servido como primeiro sugestionamento para o uso daquele espaço. Ou mesmo lembremos que, analogamente, a parte anterior dos quadros também sempre serviu como espaço de interação e de construção da memória da pintura presente na face posterior. Daí a importância que também deve ser agraciada a esses comentários realizadas nas fotografias, conduzindo à constatação por Luisa Vertova, historiadora da arte, assistente de Bernard Berenson e sua fototecária, de que “[...] *Berenson’s photographs are truly palimpsests: ‘one analyses the loosening of B.B.’s handwriting and the overlapping layers of writing, watching a palimpsest of criticism and self criticism until the back of a photograph keeps one’s attention riveted more than the front*” (PROVO, 2010, pp. 149-150).

Sobrepostos, às vezes quase ilegíveis, comentários e atribuições acumulam-se nos versos das fotografias, reafirmando a importância material desse suporte, salvaguardando intuições exclusivas e figurando-se concomitantemente como atípicas fontes visuais e textuais. Com Federico Zeri, por exemplo, privilegiado em nossa investigação desse relacionamento entre fotografia e *connoisseur*, é comum a referência aos quadros como um “*testo pittorici*”

(1996, p. 123) ou suas acuradas propostas filológicas de investigação das obras, além de uma postura didático-pedagógica que intui ensinar a se "ler" estes textos pictóricos. Tem-se, portanto, o empréstimo de uma semântica lingüística para o ofício da *connoisseurship* que, efetivamente, somente encontra nas fotografias um comunhão concreta, em que elementos pictóricos e textuais estão verdadeiramente presentes.

Por sua vez, o baixo estatuto do suporte fotográfico permite mediações interdidas na obra autógrafa, que somente o restaurador poderia manusear e, ainda assim, comumente gerando resultados lastimáveis. As fotografias de obras inventariadas pelo *connoisseur*, por não serem documentos concebidos para qualquer público, permitem-se como espaços de intervenções, além de resguardarem como diários o processo de reflexão destes atores. De fato, o manuseio documental destas fotografias em nada se distancia do bisbilhotar de páginas de diários ou de lotes de correspondências, que interditos longamente, somente passam ao livre acesso com a infeliz ausência de seus possuidores. As correspondências também serão um espaço privilegiado para a circulação dessas fotografias, pois os *connoisseurs*, além de encomendarem reproduções específicas, são continuamente "importunados", em reflexos positivos e negativos, com o envio de fotografias a fim de obterem seu parecer, seja por antiquários, museus, outros *connoisseurs* ou por simples pessoas desejosas de consagrarem com um nome heráldico as obras que possuem, pois "*è una storia che fundamentalmente, e anche quando si proclama marxista o sociologica, rimane nel attribuzionismo perché è legata al mercato, dove soltanto i nomi contano e fanno prezzo*" (ZERI, 1996, p. 43).

Como instrutivo da importância que temos afirmado das *fotografie di riproduzione*, – sejam como objetos inteligentes que medeiam uma rede oportuna de relações no mundo da história da arte ou seja pela sua relevante materialidade, portadora e sustentáculo de memórias e asserções – tomemos como fecho exemplificativo do lidar fotográfico de Berenson uma singular amostra encontrada entre os acervos fotográficos do próprio Zeri e de Bernard Berenson, a fim de darmos corporidade às abstratas declarações anteriores.

Na fototeca Zeri, ao investigarmos as reproduções existentes de obras do pintor lombardo Giulio Campi, deparamo-nos com um exímio retrato intitulado apenas como *Ritratto di gentiluomo*, com extremos cronológicos amplos entre 1525-1549, o qual Zeri possui em seu acervo duas reproduções, fotografias feitas com a tradicional técnica de emulsão em gelatina com sais de prata em suspensão, sendo uma possivelmente da década de 1920, enquanto a outra apenas fora realizada após 1950. Como praxe, o verso da fotografia possui anotações. Contudo, estas não são de Zeri, mas de um desconhecido G. Térey, que atribui a obra a outro pintor, Jan

Stephen von Calcar. A julgar por essa informação, poderíamos pensar que Zeri compartilha da atribuição. Entretanto, a pasta selecionada por Zeri para guardar as reproduções não deixa dúvida de que esta não é sua posição. As reproduções encontram-se juntas com outras dezenas de imagens no fascículo dedicado ao pintor Giulio Campi, dentro de uma pasta maior definida como de pinturas italianas do séc. XVI, em Cremona. Entretanto, no mesmo fascículo, também com as reproduções, encontramos uma carta original de Berenson, datada de 24/02/1923, sem constar o destinatário, em que Berenson confirma a atribuição da obra a Giulio Campi, desautorizando a tese de ser de Giovanni Busi, chamado de Cariani, conforme concebia Dunveen. Pressupomos, portanto, que Zeri compartilha da atribuição de seu mestre ao guardar as reproduções na pasta de Giulio Campi. Com efeito, ao fim da carta, Berenson salutarmente pede para poder ficar com as fotografias, afirmando que "*All these things are of great use to us in our work*", conforme já mencionado.

Com a demanda de Berenson, somos convidados a observar outro acervo fotográfico, ou seja, aquele legado por Berenson, junto com a *Villa I Tatti*, à universidade de Harvard. Não surpreendentemente, encontramos as referidas fotografias, as quais Berenson conseguiu manter a posse e cuja origem consta serem propriamente de seu principal antiquário, *sir Joseph Duveen*, demonstrando-se serem outras aquelas fotografias possuídas por Zeri. Nestas reproduções da *Villa I Tatti*, encontram-se novos rascunhos em seus versos, em que Berenson registra sua convicção da obra ser efetivamente de Giulio Campi. Assim, com este anedótico exemplo das relações que emergem com a investigação desse suporte, um caso entre muitos outros possíveis, silentes entre os acervos fotográficos montados por diversos *connoisseurs* durante o séc. XIX e XX, espera-se validar a importância desses objetos, reconhecidos repetidamente em sua relevância pelos *connoisseurs*, como no singelo pedido de Berenson para ficar com as fotografias ou mesmo, se quisermos, por uma simples fita adesiva que une a fotografia do *Ritratto di gentiluomo*, de Giulio Campi, mantida por Berenson, a fim de que não se perdesse qualquer detalhe da reprodução, dando concretude ao adágio de Warburg de que "Deus está no particular" (*apud* GINZBURG, 1989, p. 143).

#### 1.4 Considerações

Neste retrospecto, salientou-se uma construção de oposição entre *connoisseurs* e historiadores de arte a fim de se fornecer uma dimensão de contraste em que se verificaria uma possível marcação distintiva da *connoisseurship* assentada em seu paulatino afastamento com

a institucionalidade acadêmica e museológica, em oposição ao típico historiador da arte. Este afastamento pode ser lido negativamente, como aquilo que conduz à redução da relevância da *connoisseurship* durante o séc. XX, mas também pode ser lido positivamente, ao lhes permitir, por vezes, maior capacidade assertiva, que apesar de também presente no historiador da arte, necessita da continuada cobertura fetichizante da escrita acadêmica. Com efeito, se concordamos em mobilizar este binarismo, que opõe imagináveis *connoisseurs* e historiadores da arte, fizemos por força de convenção, a qual tem fomentado infundáveis embates. Desta fortuna crítica, de qualidade variada, salvaguarda-se, ao menos, a continuidade da crítica e evita-se sua condenação a um apagamento.

Mas, de fato, este dualismo foi mobilizado pela tessitura de relacionamentos variantes entre historiadores da arte e *connoisseurs* com o elemento fotográfico. Contra-intuitivamente, constatou-se uma inversão, pois os historiadores da arte figuraram-se mais comumente como reticentes ao surgimento do elemento reprodutivo, enquanto *connoisseurs* se apresentaram como maiores entusiastas desse engenho. Sugestivamente, para aquele que busca uma dimensão em base iconográfica, a reprodução fotográfica poderia se mostrar como suficiente, pois os motivos iconográficos expressam-se de forma notavelmente clara através de uma reprodução. Entretanto, curioso e paradoxal será a apropriação, praticamente incontestada, do elemento reprodutivo pelo *connoisseur*, por aquele que atribui centralidade para a dimensão estilística, da qualidade distintiva da mão do artista em sua construção de formas, cores e sombras, tendo centralmente o amparo fotográfico. Em todo caso, como explicação para esse aparente paradoxo, em que o modo de lidar com o objeto artístico deveria influir inversamente com o modo de lidar fotográfico, pesaria mais para o *connoisseur* a possibilidade de sistematização, de formação de um repertório o mais amplo possível, que o permitisse a construção de arquivos para a constituição de um amplo repertório que lhe permita a comparabilidade.

Sob este intuito, avaliamos o contato entre estes dois principais temas – *connoisseurship* e fotografia –, e mobilizamos os principais nomes nesse campo. Assim, Cavalcaselle, Morelli, Berenson e Longhi, rapidamente observados, serviram duplamente, (1) para demonstrarem os caminhos possíveis no lidar fotográfico com esses objetos, atuantes em diversos agenciamentos e centrais para o trabalho dos *connoisseurs*, e, por outro lado, (2) por estes nomes também representarem pontos fixos no processo formativo de Federico Zeri, a quem se dedica o restante desse escrito. Propriamente, será Zeri quem reconhece a tutela do conjunto desses autores em seu caminho formativo, e também na herança recente da história da arte, ao menos em seu ramo italiano: "[...] Cavalcaselle, Morelli, Berenson, Friedländer, e cioè ai ricercatori sulla cui

*opera si è fondato e si fonda ogni ulteriore progresso delle nostre conoscenze nel campo della storia dell'arte" (ZERI, 1993, p. 39).*

Entre os nomes listados, um é dissonante. Friedländer redige inafastável obra que contribui para a aproximação de Zeri com parcelas do período renascentista, especialmente em sua manifestação nórdica, além de representar referência biográfica e intelectual relevante para Zeri. Entretanto, sua presença é diminuta se comparada com aquela representada por Roberto Longhi, com quem Zeri mantém contato desde meados da década de 1940 até a morte daquele em 1970, ainda que muitos atritos marquem essa relação. De fato, são esses atritos que explicam a ausência do nome de Longhi entre o *Pantheon* daqueles louvados por Zeri como formadores da essência recente do gosto historiográfico na arte italiana e, em decorrência, de sua própria formação. A troca de nomes não se figura como descuido, ou um caso fortuito, mas representa uma relação de afinidade profundamente criticada por um Zeri mais tardio, refletindo sobre estas querelas constantes, mas que, ainda assim, não apagam interessante relação mestre-aprendiz.

A seguir, retorna-se ao projeto de acompanhamento da trajetória de Zeri, formulando-se um misto de biografia intelectual costurado por uma linha tácita, mas sempre presente, do elemento fotográfico. Nesse processo, recorre-se à diversos momentos da vida de Federico Zeri, rica em exemplos e casos da participação do elemento reprodutivo em diversas esferas de seu ofício, como em seu processo atributivo, em seus contatos de campo, em suas relações interpessoais, ou mesmo em suas trajetórias entre diversos espaços das artes. Visando intuir o papel da fotografia durante todo esse caminho, espera-se a compreensão da participação desse instrumento em uma espécie de tríptico relacional dessa personagem, ou seja, a relação *connoisseur*-obra-fotografia.

Seja em episódios públicos ou em momentos que se confundem com a criação do repertório visual da arte italiana, ou ainda na privacidade e reclusão de seus estudos, Zeri sempre encontra espaços e deixa transparecer os instrumentos essenciais para sua intelecção, incluindo centralmente seu acervo fotográfico. Inegavelmente, sua incrível memória visual e sua extensa biblioteca são também instrumentos privilegiados, destacando-o entre seus pares. Ainda assim, inúmeros casos e causos, histórias sumariamente abordadas por Zeri, mas que se figuram como centrais em seus episódios biográficos, fazem transparecer sempre as fotografias. Como destaque, Zeri encerra seu relato auto-biográfico pontuando hábitos cotidianos, quando recluso na *Villa Mentana*, destacando a presença do suporte reprodutivo. Afirme ele, em sua *Villa*, que recluso, "*leggo, studio, ascolto musica, continuo il mio piccolo lavoro di detective;*

*cerco disperatamente di mettere a posto le migliaia di libri che ormai si sono impadroniti del luogo; ordino la mia fototeca"* (1996, p. 164).

Figura notória na cultura pública italiana e também relevante historicamente por seu trabalho atributivo e por extensa obra escrita, ainda que sempre feita em pequenos excertos, em doses concentradas de erudição, Federico Zeri destaca-se como importante ator intelectual, que merece maior reconhecimento, o qual pode ser obtido ao investigarmos as práticas de seu ofício. Representado em charges, ensaios fotográficos ou mesmo retratisticamente, Zeri é sempre figurado entre seus típicos atributos de ofício, como na simpática obra de Luciano Ventrone, em que Zeri se apresenta entre elementos de natureza morta, um busto e uma epígrafe romana, aludindo às áreas preferencias de seus estudos e de sua coleção. Nesta sua iconografia, por certo, as fotografias não poderiam faltar e, assim, encontram-se discretamente espalhadas sobre a mesa, como era sempre visto na villa Mentana, absorto como um típico *san Girolamo* humanista em seu *studiolo*, compondo freneticamente seu "non-discurso sul metodo".

## Capítulo II: Sob o Olhar da Esfinge

### Introdução

Federico Zeri (1921-1998), moderno *connoisseur* italiano, de origem romana, realça-se como uma sumidade de ampla e variada adjetivação. Dotado de uma personalidade de traços marcadamente irascíveis, por vezes, extremamente difíceis, destaca-se também por sua qualidade cômica, extravagante, assustadoramente erudita e dotada de olhar profundamente inquisitorial. De origem social médio-burguesa, com pai médico, sua família decairá socialmente com o advento do fascismo e a ausência inesperada de seu provedor. Sua formação cultural se dará nos entremeios de uma Itália sob ocupação e nos estertores da Segunda Guerra Mundial, premida por um ambiente de restrições, em que seu talento permite superar as limitações intervenientes, proporcionando acessos privilegiados e contatos importantes. Ao fim de sua carreira, destaca-se como personalidade cultural reconhecida na Itália e em diversos países ocidentais, atestado por sua passagem em eminentes instituições museológicas e acadêmicas, como Harvard e Columbia. Paralelamente, mantém-se em profícuo debate, com grande produção textual em diversas revistas especializadas, como a prestigiosa *Paragone*, *The Art Bulletin*, *The Burlington Magazine*, entre tantas outras, em comunicações notáveis por seu caráter sucinto, mas plenas de assertivas valiosas. Ainda que afastado dos círculos catedráticos, os quais contesta com grave acidez, Zeri também produz obras de maior fôlego, relevantes para a compreensão de momentos centrais da historiografia artística ocidental, em trabalhos ainda pouco conhecidos fora da língua italiana. Entre estes livros, duas contribuições destacam-se – *Pittura e Controriforma* (1957) e *Due Dipinti, la filologia e un nome* (1961), exemplos de concisão e maturidade intelectual.

Com efeito, sua produção textual não se prende a qualquer universo academicista, sendo sempre um misto de comunicação interventiva, denunciante dos descalabros italianos em sua incapacidade de preservação do patrimônio nacional. Estas críticas também lhe valerão o título de "*enfant terrible*", diante de suas incursões televisas profundamente censurantes do descaso cultural imposto e contra a presunção de intelectuais arrivistas, os quais acusava como criadores de pastiches histórico-artísticos. Daí os elementos para sua representação como alguém de difícil trato, nos limites de consideração da opinião pública, que buscava retratá-lo como uma espécie de pária nacional, em contraste com o interesse que nutria pela preservação do passado artístico.

Em verdade, a produção escrita de Federico Zeri permitirá a restituição à integralidade de palas de altar, predelas, trípticos, dípticos e de muito daquilo talhado e desmembrado pelo tempo e por interesses de uma insaciável *auri sacra fames*. Como espécie de potência geradora, ao tocar de sua pena nasciam, ressurgiam ou reinstituíam-se biografias esquecidas, perdidas ou mal-definidas de mestres, especialmente aqueles menores, preteridos por seus baixos retornos monetários. Refletindo em longa produção escrita, resultado de décadas de trabalho, Zeri devolveu à integridade diversas obras, como atestado em ensaios compilados em seus *Diari di Lavoro* (1971; 1976), *Diario marchigiano 1948-1988* (2000) ou nos monumentais volumes *Giorno per Giorno*, publicados pela editora *Umberto Allemandi & C.*, entre 1988-1998, possibilitando o reencontro diferido no tempo de diversas mãos, que permaneceriam ignoradas, não fossem seu olhar detetivesco. Como exemplo, somente em *Diari di Lavori I* (1971), destilam-se atribuições a Daddi, Buffalmacco, Lorenzetti, Jacobello del Fiore, Jacopo Bellini, Beccafumi, entre outros, parcela diminuta de uma lista interminável do trabalho realizado por Zeri em mais de 50 anos de seu ofício.

Demais, não somente objetos antigos eram passados em revista diante de seus olhos, mas também tudo aquilo que tentasse se imiscuir indevidamente em outros tempos. Identificador perspicaz de falsos, Federico Zeri indispôs-se com colecionadores, curadores, arqueólogos e toda a corte acadêmica em suas sistemáticas denúncias de falsos, como nos notáveis casos das cabeças *Modigliani* e do contestado *Trono Ludovisi*, que mobilizou ácido debate diante da oposição da arqueóloga Margherita Guarducci (1985). A partir destes exemplos, Zeri teceria uma espécie de máxima neo-epicurista, acerca da imperiosidade do presente, válida também para a vida, de que nada e ninguém consegue se imiscuir na sensibilidade de outros tempos e de que o passado sempre continuará como lugar interdito:

*Vedremo che nessun falsario riesce mai a calarsi nella sensibilità antica; il passato è morto per sempre, questo è un grande principio: ciò che è passato è passato. Noi del passato possiamo avere soltanto delle 'immagini', ma non riusciremo mai a capire cosa volessero dire i contemporanei in certe loro opera d'arte* (ZERI, 2011, pp. 107-108).

Cabe também destacar sua atuação como sistematizador do patrimônio italiano emigrado ou disperso precariamente pelo país. Empenho assumido desde o começo de sua carreira e refletido em sua passagem, ainda que rápida, pela administração pública italiana, como inspetor da *Amministrazione delle Antichità e Belle Arti*, entre 1946-1956, tendo saído insatisfeito com as práticas e condutas ali observadas. Em 1948, assume conjuntamente a

diretoria da *Galleria Spada* e redige seu primeiro catálogo, publicado somente em 1954, por desinteresse do erário italiano. A esta redação seguirão inúmeros outros volumes, como o catálogo do *Palazzo Pallavicini-Rospigliosi* (1959), também em Roma, ou maiores empreendimentos, como a publicação do catálogo do *The Walters Art Gallery* (1976), de Baltimore, e a primorosa redação, auxiliada por Elizabeth Gardner, dos quatro catálogos das obras italianas no *The Metropolitan Museum* (1971, 1973, 1980, 1986), de Nova Iorque. Não menos importante, será a publicação, em 1986, de *La raccolta Morelli nell'Accademia Carrara*, catálogo da coleção de Giovanni Morelli, redigido a quatro mãos com o diretor do museu Francesco Rossi. De maneira mais discreta, Federico Zeri auxiliará na organização de coleções estrangeiras, como na Eslovênia (1993), ou mesmo, durante a década de 1960, autenticando secretamente quadros em porões e acervos técnicos sob administração soviética. Inafastável, entretanto, será também sua contribuição para a sistematização do patrimônio italiano em coleções norte-americanas, diante de seus inumeráveis périplos ao país, resultando na obra *Census of Pre-Nineteenth Century Italian Paintings in North American Public Collections*, publicado em 1972, em colaboração com seu futuro desafeto, Burton Fredericksen.

Paralelamente, Federico Zeri será um requerido conselheiro de magnatas, políticos, antiquários, de toda uma burguesia ascendente, enquanto simpático e próximo de uma aristocracia italiana, francesa e inglesa, então decadente e comensal, mas que ainda lhe chamava a atenção em seu momento crepuscular. Posteriormente, também um submundo de celebridades esquecidas entre o estrelato americano lhe farão companhia, como a ainda delicada, mas já preterida, deusa da Metro-Goldwyn-Mayer, Greta Garbo. Ao frequentar assiduamente estes diversos ambientes sociais, Zeri (1996) afirmava estar colocando em prática sua "*teoria della doppia vita*", de uma vida mundana associada em seus interstícios com uma rica atividade intelectual, o que explicaria seu trabalhar esparso e a ausência de um *opus magnum*, como lhe seria cobrado. Espécie de cortesão sem origens nobres ou de um humanista em círculos sociais baixos, Federico Zeri associará sua fineza intelectual entre os poros e intervalos de um cortejamento necessário, como conviva de mecenas que a contemporaneidade lhe oferecia. Deste consórcio, considerado deplorável pela academia, ainda que também o fizesse, o resultado será uma vida não modesta, que lhe permite montar a esplêndida residência *Villa Mentana*, nos arredores de Roma, projetada pessoalmente por Andrea Busiri Vici, renomado arquiteto, criando o *locus* acomodatório de seu anseio de colecionador. A romana *Villa Mentana*, ainda que singela perante as colinas de Florença que alojam as imponentes *Villa i Tatti* e a *Villa Il Tasso*, será elaborada especificamente para receber sua coleção de epígrafes,

inscrições e fragmentos Antigos, cuja coleção somente seria inferior a do cardeal Alessandro Albani, no séc. XVIII, como Zeri vangloriava-se repetidamente. Sua residência também receberá por décadas quadros e bustos, além de seu colecionismo inveterado de livros, que invadiam anarquicamente os cômodos de sua residência. Mais discreta e organizada, mas não menos relevante em seu trabalho filológico, será sua contumaz coleção de fotografias, instrumento de trabalho, que reúne sistematicamente, ao menos de 1945 até a morte em 1998, alcançando um total de cerca de 300 mil reproduções, e sua importância sagra-se em uma espécie de truísmo, em que Zeri afirmava: "*ogni giorno mi porta il suo carico di fotografie o di quadri*" (1996, p. 125).

Inumeráveis, as reproduções fotográficas lhe assediam, invadem espaços, perturbam, questionam e se somam a "*another few hundred photos which the professor stored in his brain*" (CAVINA, 2013, p. 15). Funcionando ao *connoisseur* italiano como "*éléments de confrontation*", em equivalência à memória cognitiva, as fotografias constroem-se para Zeri (1988a) como uma procissão de hipóstases, em elementos componentes de sua dialética intelectual. As fotografias, tais como antíteses que o negam continuamente, fornecem-lhe um elemento de comparabilidade, para colocar em teste suas intuições, pois "*il est parfaitement inutile d'avoir des intuitions à première vue si l'on ne possède pas ensuite les moyens de les vérifier*" (ZERI, 1988a, pp. 55-56). Como as Esfinges Torlonia que guardavam a residência de Zeri, as fotografias representam entidades famélicas por respostas, que o interrogam – deciframe, ou te devoro. Aliás, decifra-me, ou te humilhamos. Desafiando a pretensa onisciência do *connoisseur*, elas persistem em fascículos sob o manto de mestres anônimos, de escolas artísticas ou como de seguidores de pintores mais renomados. Minoritárias, mas em resiliência à capacidade do *connoisseur*, estas fotografias persistem em pastas sob a rubrica "*da identificare*", eclipsando identidades, as quais o *connoisseur* anseia ser o primeiro a anunciar.

Espécie de salvo-conduto, diante da aparente continuada incapacidade de preservação das obras originais, estas fotografias podem também ser tomadas como tristes relatos das feridas presentes na relação entre o século XX e o patrimônio artístico legado pelos períodos anteriores. Nesse sentido, diversas são as obras, cuja garantia de existência, às vezes, são atestadas apenas por velhos fotogramas que residem e resistem em sua fototeca<sup>7</sup>. Sua sistemática e quase febril

---

<sup>7</sup> Sob a melancólica cantata *Christ lag in Todesbanden*, de Johann Sebastian Bach, a *Fondazione Zeri* publiciza, eletronicamente, em espécie de procissão taciturna, as diversas obras destruídas, principalmente pela guerra, restando somente acessíveis pelas reproduções na fototeca Zeri. O trabalho é resultado de mostra fotográfica, com curadoria de Francesca Mambelli e colaboração de Eleonora Zonno, ocorrida na Fundação em 2014, intitulada *Il*

coleção de reproduções fotográficas de obras, portanto, é reconhecida pelo seu significado para a preservação da memória e do patrimônio, ou como instrumento para atender o anseio de inventariação e sistematização. Mas, também, é aqui tomada como reconhecida extensão intelectual de seu organizador, demonstrando o amplo conjunto de seus interesses, e devendo ser ladeada em importância e escopo com sua produção escrita e seu correlato colecionismo. Entretanto, apesar de sua copiosa erudição, manifestada de forma distribuída na recorrência da tríade biblioteca-coleção-fototeca, com interesses variados e aprofundados, o *connoisseur* romano admite: "*debbo confessare che più vado avanti negli anni e più si accumulano questi documenti, più viva diviene la percezione della mia ignoranza, delle zone immense che restano da scoprire, soprattutto nel Seicento e nel Settecento italiani*" (ZERI, 1996, pp. 125-126).

A declaração pode ser compreendida seja como reconhecimento dos limites de uma memória e erudição cujo ponto de fuga ousa tender ao infinito, ou como falsa modéstia de alguém a quem os seguidores contemporâneos reconhecem como o último de uma série, cuja origem típica reside no séc. XIX e que à geração atual não será concedido conhecer. Sendo Zeri alguém capaz de reconhecer falsos escultóricos Antigos ou Modernos, com conhecimento de "primitivos" italianos até práticas filatélicas do séc. XIX e começo do séc. XX, Andrea Bacchi admite: "*from our perspective, Zeri seems truly to belong to the world of Morelli, Cavalcaselle, Berenson and Longhi. He was, in fact, the last Italian art historian able to dominate such a vast and extensive field: from Pietro Cavallini to stamps*" (2013, p. 26).

Ao tempo de Zeri, tal assombro também alcançou seus pares, principalmente, diante de suas intervenções atributivas, mobilizando afetos opostos, seja admiração ou inveja. Enrico Castelnuovo, também aprendiz de Roberto Longhi e próximo de Zeri, afirmava que o *connoisseur* romano parecia "*uscire come una Minerva armata dal cervello di Giove*" (1989, p. 41), diante da qualidade de seus textos desde as primeiras publicações, como sobre Carlo da Camerino em seu texto inaugural na revista *Proporzioni* (ZERI, 1948a). Ainda assim, este reconhecimento parece não ter sido suficiente para salvaguardar a herança legada por Federico Zeri, cumprindo esta o mesmo destino de descaso e destruição que passou a vida a denunciar. Decrépita, à venda em sites de leilão, a Casa-Museo de *Villa Mentana*, pretensamente "*guardate per l'eternità dalle Sfingi di pietra, custodi del luogo*" (ZERI, 1996, p. 164), representa em fina ironia, a comprovação das assertivas de Zeri da indignidade e pequenez dos contemporâneos diante de seu passado artístico. Nem elas, guardiãs de pedra de sua morada, conseguiram evitar

o celeridade descaso italiano pelo seu patrimônio, condição denunciada por Zeri desde seus primeiros escritos, mas que se deteriora, levando-o afirmar que "*lentamente e insensibilmente, la situazione italiana ha finito per provocare in me una sorta di crisi*" (1996, p. 160). Sintetizando esta angústia de Zeri, afirma Lúcia Mazzolani,

*non era però l'intelligenza che colpiva in lui e nemmeno la cultura, ma piuttosto un cruccio severo, profondo, come d'un padre che vede maltrattati i suoi figli: il patrimonio artistico italiano era la sola cosa che gli stesse a cuore e non tollerava di vederlo trascurato o non trattato con il rispetto, dirò di più, la riverenza che merita* (MAZZOLANI, 1998, p. 7).

A consternação de Zeri por seu patrimônio nacional, por certo, é extensiva para realidades múltiplas e sua posição crítica reside como exemplo, diante de situações cada vez mais sufocantes para a esfera cultural, pedagógica e histórica. Atenta-se, em realidade, que essa sólida e contínua luta, pela preservação do patrimônio artístico, deve sempre ser movida para que outras, mais amistosas, como os embates nos espaços das ideias, continuem e tenham sempre seus necessários suportes materiais para refletir. Com efeito, a esse campo de embates pertence a função atributiva do *connoisseur*, cujas hipóteses continuam sempre abertas, passíveis de adições, revisões ou negação, entendendo-se que

*l'attribuzione non è altro che il tentativo di risolvere un determinato problema per mezzo delle conoscenze possedute dall'epoca cui appartiene lo studioso che la propone: l'accrescersi delle cognizioni può soltanto allargare i confini del campo di ricerca e, arricchendone taluni dettagli, indicare nuove prospettive, nuove soluzioni, nuove possibilità di progresso; ma non può certo annullare quell'immutabile quantitativo di verità sul quale altri, con piena ragione rispetto ai tempi, si erano fondati* (ZERI, 1995, p. 11).

Indiretamente, retoma-se Benedetto Croce, para se recordar que toda história não deixa de ser história contemporânea, eivada das visões de seus intérpretes. Em relato confiado ao escritor Patrick Mauriès, já tardiamente, Federico Zeri admitirá, como uma espécie de declaração de equívoco, que: "*credo che il mio lavoro per molti anni si sia basato su principi (sic) sbagliati e su giudizi di valore che altro non erano se non l'effetto di un consenso generale*" (ZERI, 1996, p. 161). Esta admissão de limites e erros reside como prova de sua estatura e não deixa de comprovar seu adágio da incapacidade da sensibilidade contemporânea em imiscuir-se no passado, seja para reproduzi-lo em termos materiais, como pretendido pelos falsários, ou para reproduzi-lo em termos retóricos, como pretendido pelos acadêmicos. De fato, "*nessun [...] riesce mai a calarsi nella sensibilità antica; il passato è morto per sempre*" (ZERI, 2011, pp. 107-108). Logo, seja ao falsário, ao *connoisseur* ou ao acadêmico, a imperiosidade do tempo

presente nos impede de mergulhar no passado sem quaisquer amarras, permitindo uma imagem apenas tênue, que quase sempre nos conduz a erros.

Ao fim, comenta Castelnuovo, sobre o primeiro tombo da obra *Giorno per Giorno*, que "*gli incipit precipitano il lettore in media res, tra vecchie fotografie in bianco e nero che promettono incontri che forse non avranno mai luogo o avverranno chi sa quando*" (1989, p. 41). Também essa síntese biográfica realiza as mesmas promessas e comete a mesma ousadia de precipitar o leitor "*in media res*", dentro deste mosaico biográfico complexo de Federico Zeri. Retornemos, portanto, ao começo e como no lúdico jogo atributivo dos Berensons, narrado por Mabel Dodge, tentemos a partir de pequenos registros, passagens e fotogramas biográficos, recompor uma imagem maior, ainda que advertidos das limitações, das ilusões e de que "*chi voglia ricostruire il percorso del loro autore dovrà rimescolare le carte, ma non sarà impresa facile*" (CASTELNUOVO, 1989, p. 41).

## 2.1 Origens

No princípio havia Roma, epíteto de poder, que ao *connoisseur* Federico Zeri não se figura apenas como um dado cartorial, cujo registro oficializado na data de 12 agosto de 1921 é sua comprovação de plano. Apesar de *topos* comum em qualquer reconstrução biográfica, a referência ao local de origem não é fortuita para Zeri, pois sua proveniência romana será uma herança simbólica perenemente mobilizada, já que mesmo sua ascendência síria é recordada sob o marco das franges mais afastadas da expansão tardo-romana. Providencial ou acidentalmente romano, já que seu pai, Agenore Zeri, nasce em Livorno, quando a família fora obrigada a sair da cidade durante o período do *Risorgimento*, e sua mãe, Clelia Saporetti, possui origem em Ravenna, Zeri associa mais precisamente às proximidades do *Palazzo del Quirinale* e à *Fontana dei Dioscuri* como seus marcadores primeiros no nobilíssimo centro histórico da cidade *Aeterna*: "*Sono nato a Roma in via XXIV Maggio il 12 agosto 1921 a pochi passi dal Quirinale e dalle statue dei Dioscuri*" (ZERI, 1996, p. 9). Símbolos monumentais, que para Cavina e Natale, apenas confirmam que "*Federico Zeri aimait associer la Rome papale et la Rome impériale lorsqu'il attribuait à ses origines culturelles une vocation précoce pour l'art et l' Antiquité gréco-romaine, deux fils conducteurs de sa carrière professionnelle*" (2013, p. 68).

Pertencente ao repertório de sua infância, o próprio *Palazzo del Quirinale*, projetado no séc. XVI e doravante símbolo sucessivo do poder papal, da estadia provisória de Napoleão durante sua ocupação da Itália, da expressão da consolidação da monarquia de Savoia, e,

posteriormente, tomado como representação simbólica do poder da "*neonata Repubblica*", a partir de 1946, continuará a fazer parte da biografia de Zeri em diversos momentos, mesmo quando já afastado de seus arredores e residindo em sua opulenta *Villa Mentana* nas cercanias de Roma. Dentre estas vicissitudes do *Palazzo del Quirinale*, Zeri chegará a participar das reuniões que debatem a finalidade do edifício no imediato pós-guerra, diante da queda de Vittore Emanuele III e a discussão sobre o destino da antiga residência monárquica. Ainda jovem, junto com o superintendente Aldo De' Rinaldis e o inspetor Emílio Lavagnino, Zeri advoga transformar o palácio, símbolo da velha ordem, em uma espécie de museu público, como haviam sido transformados o Louvre e o Hermitage. Frustrado esse objetivo, consolida-se o Quirinale como *Palazzo della Presidenza* e avança-se, três décadas depois, projeto oposto da transferência de coleções romanas, como a coleção Ludovisi de mármore antigos, para a sede do Poder Executivo; projeto que Zeri, com o peso de sua personagem pública já consolidada, denomina de um "*saccheggio demagogico*", que ameaça desmontar o acervo do *Museo Nazionale di Roma* (ZERI, 1982a, p. 3). Novamente é derrotado, diante do posterior desmembramento da coleção Ludovisi, nascendo desses sucessivos embates frustrantes a contínua disposição crítica de Zeri contra "*l'amministrazione italiana dei Beni Culturali*" e seu correlato descaso na condução moderna da cultura e proteção do patrimônio do país (ZERI, 1996).

De fato, sua origem romana influencia no conjunto de seus interesses e reflexões, pois "*alla Roma 'degli Antichi' ha dedicato una quantità di interventi, riferimenti e citazioni, che spesso vanno oltre la pur immensa erudizione*" (GIZZI, 2007, s/p.). Entre suas inúmeráveis páginas, a primazia dada por Zeri ao elemento romano é evidente, estendendo-se geograficamente para todo o Lazio e para o conjunto da Itália Central, como nas regiões vizinhas do Marche, da Umbria e de Abruzzo. Sua busca por mestres menores, anônimos e esquecidos, o induz a investigar os chamados "*primitivi italiani*", postulando a precedência de Roma, e não Florença, no despertar da representação figurativa na pintura do país, nos sécs. XIII-XIV, com nomes como Pietro Cavallini e Filippo Rusuti, em convicção que o conduziu à debatida contestação da autoria a Giotto dos afrescos na *Basilica Superiore di Assise*, afirmando que: "*sono convinto che si tratta dell'opera di una scuola romana della stessa epoca, scuola della quale ci restano poche testimonianze*" (ZERI, 1996, p. 120). Este interesse também não deixará de estar presente em seus primeiros estudos, endereçados ao tardo-maneirismo romano, como em Jacopino del Conte, investigado em sua tese sob orientação de Pietro Toesca, em

1945, na *Università di Roma*, até Scipione Pulzone, personagem central de sua noção de "*arte senza tempo*", em *Pittura e Controriforma*, obra elaborada no início da década de 1950.

Sempre controverso, Zeri julgará a Roma moderna como "*insopportabile*" e "*invivibile*", mas, ainda assim, não pode deixar de ser qualificado em um "*posto non secondario trai i cultori della 'Romanitas' [...] fiero della sua Origo, senza bisogno di sbandierarla*" (GIZZI, 2007, s/p.). Frequentemente retomará sua cidade natal como ponto de referimento para suas intervenções acadêmicas, televisivas e jornalísticas, pois em Roma, entre seus personagens, espaços, galerias e patrimônio artístico, Zeri cresce, educa-se, conhece os males do nazi-fascismo e a precariedade no imediato pós-guerra. Mas, também ali, participa de seu despertar cultural, de seu esforço de reconstrução e encontra o espaço para desenvolver as ferramentas de sua intuição, que lhe garantem estimado reconhecimento e acesso. Nesse sentido, Zeri afirmaria: "*durante una decina di anni, andando da una collezione all'altra, fui introdotto negli ambienti più chiusi dell'alta borghesia e della nobiltà di Roma, unicamente per i miei merito di conoscitore*" (ZERI, 1996, p. 62).

Conforme escreveria Carlo Pietrangeli, ex-diretor dos *Musei Vaticani* e amigo pessoal de Zeri, "*nessuna città al mondo ha avuto una ricchezza d'opere d'arte classica e moderna comparabile con Roma*" (apud ISMAN, 2016, s/p.). Ladeado por este patrimônio, Federico Zeri buscará recompô-lo e preservá-lo, seja em sua rápida passagem pela administração pública italiana ou sob seu contínuo trabalho privado de inventariação, refletido em diversos catálogos redigidos das coleções residentes na cidade, como da *Galleria Spada* (1954) e do *Palazzo Pallavicini-Rospigliosi* (1959), ou ainda diante da formação do inegável instrumento representado pela sua fototeca para a reconstrução de elementos perdidos do patrimônio italiano. Sob esta finalidade, atuará seu próprio colecionismo. Da amizade com Pietrangeli, curiosa proximidade de personagens de índoles distintas, unidos pelo "*amore per Roma, un amore sostenuto da un'erudizione immensa per cui non c'era pietra dell'Urbe che non fosse all'uno e all'altro nota*", explica-se a *donazione* de Zeri, em testamento, aos *Musei Vaticani* de seus estimados mármores de Palmira (PAOLUCCI, 2009, p. 4). Referidos como símbolos de sua ascendência, as peças palmirenses de Zeri eram consideradas a "*cose più preziose e a lui più care della [sua] collezione privata*" e que viriam, com a negociada doação testamentária<sup>8</sup> com Pietrangeli e Francesco Buranelli, a completar quase um vazio na coleção mediorienta das

---

<sup>8</sup> A *Donazione Zeri* aos *Musei Vaticani* é composta de 11 peças: um Fayum, pintura sobre madeira, e dez esculturas funerárias de Palmira, datadas do séc. I ao III d. C. (cf. AMENTA, 2009).

coleções papais, que Zeri, ironicamente, havia permitido serem cedidas aos Vaticano, justificando que "*si trovano in Italia ma stanno all'estero*" (PAOLUCCI, 2009, p. 4).

Na própria cidade de Roma, Federico Zeri também alegaria raízes que se estenderiam até o período renascentista, como se atestaria por registro identificado por Rodolfo Lanciani, indicando a venda de epígrafes de Johann Göriz (mecenas de Rafael Sanzio na Chiesa de Santo'Agostino) para um "*Zeri di via Chiavari*" (LANCIANI, 1902, p. 221). Epígrafes que continuam sucessivamente em sua família, atuando quase como prova material de sua ancestralidade, mas que teriam sido perdidas após a invasão da Itália pelos alemães em 8 de setembro de 1943, antes que ele tomasse consciência de seu significado (ZERI, 1998a). Dessa forma, a prática colecionista lhe seria quase inata e constituiria, para além de reflexo de um gosto, uma espécie de fundamento e sentido de sua própria biografia, consubstanciando momentos vividos, contatos tecidos, mas também uma própria ascendência buscada ansiosamente, talvez como reflexo de um cotejamento sempre adversarial com nomes de forte peso nobiliárquico. Destarte, apesar de Zeri justificar sua impaciência para narrar banalidades quotidianas em qualquer espécie de *journal*, o conjunto de seu colecionismo, expresso pela disposição pessoal da *Villa Mentana*, de sua colossal fototeca e de sua especial coleção de esculturas e epígrafes marmóreas, não deixa de ser uma espécie de registro intimista de vínculos materiais inalienáveis, pois mediadores de contatos sociais e memórias que buscava preservar. Assim, Zeri justifica seu hábito colecionista, pois: "*tous me rappellent une personne ou un moment particulier de mon existence, ou encore un fait culturel. Ma collection est une sorte de journal intime*" (ZERI, 1988a, p. 120).

Mais além, a ênfase em um imemorial passado heráldico continua e mergulha temporalmente na Antiguidade. Segundo Zeri, apoiando-se em colegas arqueólogos como Leonard Wooley, seu ramo familiar teria se espalhado pela península arábica, como em Bassora, no Iraque, ou teria mesmo acessado todo o Oriente Próximo, semelhante a uma espécie de tribo beduína, sendo importante na luta contra os maniqueus. Precisando cartograficamente ainda mais sua origem, Zeri afirma: "*i miei antenati venivano dall'isola di Malta e, ancora più indietro, dalla Siria, dalla città di Homs che in epoca classica si chiamava Emesa: è un'origine di cui si ritrova la traccia nel mio nome di famiglia*" (ZERI, 1996, p. 10). Sob a égide dessa imaginada origem, já tardiamente, Zeri viajará repetidas vezes para a região, tomando contato com a esplêndida tumba do rei Antíoco I Teos de Comagena, na elevada Nemrud Daği, na Turquia, e também visitando Filippopoli, atual Shahba, em Síria, entre outras regiões do país, buscando o que considera sua mania tardia, qual seja, compreender "*l'importanza della fine del*

*mondo antico e dell'eredità che è giunta fino a noi*", além de alimentar seu colecionismo, recolhendo obras que mesclariam elementos da história coletiva e também desejosamente individuais (ZERI, 1996, p. 157). Curiosamente, as mencionadas dez esculturas funerárias em relevo de pedras de arenito de Palmira, doadas aos *Musei Vaticani* por intermédio de Carlo Pietrangeli, profundamente simbólicas para Federico Zeri, não serão adquiridas nestas viagens exploratórias pelo Oriente Médio, mas serão obtidas mediante seu aprofundado relacionamento com o internacional mercado de antiquários, advindo, em sua maioria, de Nova Iorque e Paris. Com efeito, a própria disposição privilegiada destas obras na *Villa Mentana* denunciava sua relevância para Zeri como agenciadoras de afetos profundamente particulares:

*I rilievi palmireni avevano [...] per lo studioso anche un significato personale, legato alla sua storia familiare. [...] Quanto questi rilievi costituissero per Federico Zeri il legame tangibile con le 'origini' della sua famiglia, è dimostrato dalla loro collocazione nella villa di Mentana, disposti nel cortile d'ingresso, come una sorta di galleria di ritratti di illustri antenati, di numi tutelari (NIGRO, 2002, p. 39).*

Manifestações particulares de formas assumidas pela arte palmirense em contato com a influência escultórica grega e a retratística romana, os relevos representariam retratos da nobreza religiosa e comercial da cidade-oásis de Palmira, importante centro comercial e cultural, pois localizado na rota de caravanas que seguiriam o curso do Eufrates, saindo de Emesa, cidade historicamente lembrada como origem de Giulia Domna, mãe de Caracalla, esposa de Settimio Severo, e uma das mais poderosas imperatrizes de Roma, além de, modestamente, aqui também intuída como cidade de origem da família e do sobrenome de Zeri. Nos *limes* do tardo império romano, as esculturas palmirenses, datadas do séc. I ao III d. C., revelam o paulatino aumento da influência cultural de Roma até o conjunto de suas áreas periféricas, mas que, por sua vez, não deixam de também influenciar permanentemente as áreas centrais do Império, atuando como indícios de mudanças daquilo que viria a ocorrer, corroborando a suspeita de Zeri de que

*molti aspetti della grande crisi sociale e culturale da cui venne agitato il mondo antico, sino a trasformalo radicalmente, sono evidenziati, con un anticipo di molti decenni, nei prodotti figurativi della Tunisia (mosaici) e della città di Palmira (sculture), due zone cioè situate la prima ai confini con il Magreb, l'altra con l'Arabia (1993, p. 13).*

Prova dessa via dupla e complexa de transmissão e recebimento de símbolos e formas tardo-romanas nas franjes mais afastadas do Império, mas que também influenciam, em sentido contrário, formatando e germinando as formas que permanecem até o período do alto-medievo

ocidental e se prolongam na fixidez do ícone bizantino, que tanto fascinava Zeri, pode ser assumido no elemento escultórico dos relevos palmirenses. A composição desses relevos com forte favorecimento da frontalidade, com linhas mais rígidas, em profunda alusão a uma religião já solene e voltada à experiência ultraterrana é uma "*evidente testimonianza di quanto l'arte palmirena stava per trasmettere a quella tardo-romana dell'eredità orientale*" (NIGRO, 2002, p. 39).

Diante de sua importância, as obras da *Donazione Zeri* permanecem expostas ao público, desde junho de 2000, nos *Musei Vaticani*, em disposição nas chamadas *Salette' del Museo Gregoriano Egizio (Sale VI-IX)*, então inauguradas pela direção da área de *Reparto Antichità Orientali*, tendo sido acomodadas especificamente na sala VII, emulando uma estrutura de nicho que refletiria a representação dos relevos em uma típica sepultura nas necrópoles de Palmira daquele período (AMENTA, 2009).



Figura 4 – *Testa di sacerdote*. Calcário rosado (dito “*di Palmira*”), inv. 56599. Musei Vaticani, lascito Federico Zeri, Città del Vaticano.

Suscitando imediatos estudos, as obras serão inquiridas por Lorenzo Nigro, que desenvolve comentários sobre o significado do conjunto, tecendo simpática equifrase de destacada cabeça de sacerdote, de provável datação dos sécs. II a III d. C., e descrevendo-a nos seguintes termos:

*Testa di sacerdoti a tutto tondo probabilmente appartenuta a un gruppo di figure raffigurate a banchetto. Gli occhi, pur se oblungi, sono ravvicinati e di piccole dimensioni in rapporto al resto del volto; l'iride è marcata in profondità e tocca la palpebra superiore. Il modius, tradizionale copricapo dei sacerdoti di Palmira, è alto e spartito in tre settori da linee verticali. Al di sotto si intravede la fodera interna. Una ghirlanda sostiene un medaglione ovale al centro del quale è rappresentato un busto maschile (NIGRO, 2002, p. 41).*

Ciente desse pretenso discurso de ancestralidade de Zeri, sem galanteios, Federico Gizzi, atribui o próprio *connoisseur* romano como obra da Antiguidade, pois "*una curiosa conferma di ordine fisiognomico può averla chiunque, con una fotografia di F. Z. in mano, vada al Museo Barracco di Roma, dove sono conservati ritratti funerari di dignitari palmireni: la somiglianza è a dir poco sconcertante*" (GIZZI, 2007, s/p.). Transmutando o típico exercício da *connoisseurship*, Gizzi nos convida a comparar uma reprodução de Zeri com um escultura palmirense, pois não escapa ao intérprete a forte impressão gerada por aquele semblante cerrado, quase escultórico, quadrático, espécie de Caracalla, e que também atraiu o interesse de David Ekserdyan, em 1984:

*I was also gripped by that great block of a head, seemingly borrowed from a not especially well-intended late Roman emperor who had escaped from the pages of Gibbon's Decline and Fall, and of course to me he seemed – to misquote Walter Pater on the Mona Lisa - 'older than the rocks he sat' (EKSERDYAN, 2013, p. 58).*

Em suma, acerca dessa evocação de ancestralidade, Federico Zeri refletiria sobre a necessidade de todo grupo social *ex novo*, alçado inesperadamente ao poder, de inventar longas árvores genealógicas, expressas comumente em pinacotecas, repletas de retratos de antepassados. Alhures, também refletiria como, na retratística, o uso excessivo de adornos serviria para recobrir um passado recente, menos nobre, mas que se ofuscaria na materialidade contornante. Críticas, portanto, de uma impostação do passado, de perfil artificial, resumido por Zeri na acusação de que "*molte volte il passato è una pura invenzione, soprattutto il passato araldico è puramente fittizio*" (ZERI, 2011, p. 113).

Logo, a *Romanitas* de Zeri ou sua alegada ancestralidade siriana podem padecer das críticas formuladas pelo próprio autor. Entretanto, para além de qualquer sanha documental de

perfil positivista, que reconheceria ou não o peso de verdade das suas alegações, importa compreender o significado da mobilização desse passado para Zeri. De fato, talvez seja correto, como Gizzi (2007), atribuí-lo como obra da Antiguidade, pois o elemento distintivo do verdadeiro intelectual é possuir estranhamento com seu próprio tempo histórico, desejoso talvez de não habitá-lo. Ironicamente, aquele que busca a temporalidade das obras, não possui ele mesmo pertencimento ao seu próprio tempo, comprovado pela forma epistemológica que se encerra em Federico Zeri, fruto de um saber amadurecido no séc. XIX, mas com origens remotas e que sobrevive esparsamente em procedimentos não objetivados, como sintetizado por Ginzburg (1989) na noção de uma epistemologia indiciária. Por vezes, Zeri nos convida a uma das formas assumidas por esta antiga maneira de conhecer, refletida na prática da atribuição. Em raros registros visuais – *Autobiografia* (1991) e *l'Occhio* (1992) –, somos até mesmo convidados a observar esse exercício diante das lentes, auxiliado pelo conjunto de suas reproduções fotográficas, talvez o único elemento que o *connoisseur* desejosamente cede diante do advento dos novos tempos e que impressiona aquele que acompanha o processo de atribuição, permitindo-se uma ilusão de que participamos do processo cognitivo do *connoisseur* e de que possamos também realizar este exercício de uma exegese sintética da obra.

## 2.2 Infância

Federico Zeri nasce em uma Itália recém-saída do conflito e às vésperas da ascensão fascista, com marcos também presentes na paisagem urbana romana. Para além dos elementos de passado imemorial na colina del Quirinale, a *via XXIV Maggio*, lugar primeiro de sua infância, guarda referências mais próximas da história do país e de Federico Zeri. O nome da via, cuja onomástica indica ser uma referência à data de entrada em guerra da Itália contra a Áustria, resulta de determinação da administração comunal de Roma, em 8 de junho de 1917, atribuindo, em votação aprovada em conselho por unanimidade, a proposta de nomear o trecho que conecta a *via Nazionale* à *Piazza del Quirinale* como *via XXIV Maggio*, em memória do início das campanhas italianas a partir de 1915 na Grande Guerra (CONSIGLIO, 1917).

De fato, ambos os conflitos mundiais exercerão profunda influência nas escolhas pessoais de Zeri, seja em seus valores políticos, sociais, e na sua inamovível postura pela preservação do patrimônio artístico. Atestados da barbárie do século XX, os conflitos representam feridas na memória italiana, não somente em sua materialidade histórica, destruindo parcelas do passado do país, mas também gerando marcas profundas nas famílias

afetadas pelos confrontos. Federico Zeri, apesar de nascido três anos após o fim da Primeira Guerra Mundial, ainda apresenta as consequências daqueles eventos impressas em sua biografia, moldando mesmo a origem de seu nome. Federico Saporetti, tio por parte da mãe, Clelia Saporetti, havia se voluntariado como combatente, morrendo apenas cinco meses após o início dos confrontos:

*Una sera del 1915 mio zio andò ad ascoltare un discorso di Gabriele D'Annunzio, riportato in Italia da un gruppo di nazionalisti che, in disprezzo della legge, erano decisi a spingere il Paese nella guerra (erano gli stessi che più tardi, dopo il 1922, si convertirono alla distruzione del Paese alla quale noi assistiamo oggi: sono personaggi verso i quali io ho sempre sentito un profondo, assoluto disprezzo). All'indomani del discorso di D'Annunzio mio zio all'insaputa della famiglia si arruolò volontario: morì al fronte il 28 ottobre 1915 (ZERI, 1996, p. 12).*

Em decorrência, Zeri será um crítico contumaz do significado da entrada na guerra pela Itália, além de censurar seus correlatos discursos inflamatórios, que encontrariam a forma mais privilegiada na verve adornada de Gabriele D'Annunzio. Para Zeri, personagens como o escritor D'Annunzio incentivaram a entrada em um conflito sem sentido para o país, apenas por interesses nos despojos dos vencidos e na possibilidade de participar do redesenho do pós-guerra. Como consequência, D'Annunzio será sempre tomado como figura privilegiada nas críticas de Zeri, visto como epíteto de valores fluidos e de uma linguagem lírica, característica compartilhada por diversos atores que construirão o discurso dos países afetados pelo nazifascismo, que anunciam ter trocado de orientação ideológica apenas para voltarem a adentrar os quadros do Estado e se alinharem aos novos ares do poder, perfis com que Zeri se confrontará e tornará sempre pública sua oposição.

Advém também do nacionalismo ressentido de figuras como D'Annunzio, insatisfeitos com as restrições impostas aos despojos almejados no pós-guerra, uma das bases para a ascensão do fascismo italiano, alimentado pelo discurso político e por uma estética mobilizada por D'Annunzio durante a ocupação da região portuária de Fiume, em 1919, instalando ali um breve e provisório governo autônomo (SHORROCK, 1975). Por sua vez, personagens secundárias como Federico Saporetti, apresentam-se nessa retórica agressiva apenas numericamente ou diante de breve reconhecimento pelo estado italiano, expresso em ufanista nota no *Bollettino Ufficiale do Ministero della Guerra*, diante dos serviços prestados, ladeado por listas inumeráveis de outros nomes, em um inventário escatológico das formas mais cruentas em que o conflito pode extinguir uma vida:

*SAPORETTI Federico, da Roma, soldato 1bis reggimento bersaglieri, n. A. G. matricola. – Volontario di guerra, animato dal più nobile e ardente amore di patria,*

*diede ripetute prove di audacia ammirevole. Primo fra i primi, al grido di «Viva l'Italia!» slanciava si alla baionetta contro un munitissimo trinceramento; ferito al fianco, non abbandonava il suo posto di combattimento, e raggiunta la trincea nemica cadeva colpito a morte da una palla in fronte. – Carso, 28 ottobre 1915 (MINISTERO DELLA GUERRA, 1918).*

Inegável é também refletir sobre o papel exercido pela casa real durante o conflito. Reconhecido por sua constância no fronte e memorado como o "*Re Vittorioso*", Vittore Emanuele III é, entretanto, lembrado por Zeri como dotado de outros atributos, ao ser "*una figura complicata, introversa, complessata come nessun'altra della storia italiana dell'ultimo secolo*" (ZERI, 1982b, p. 3). Em 1981, comentando o lançamento pela editora Longanesi da obra "*Vittorio Emanuele III ed Elena di Savoia fotografi*", sob a organização de Michele Balzone di Balbarò e com a seleção de aprazíveis fotografias familiares do monarca, Zeri reconhece como cínicas e repugnantes as ações da realeza durante o confronto. O rei fotógrafo, acompanhado em seu *hobby* pela rainha Elena, demonstra, ao menos no manejo da câmera escura, melhor habilidade do que os amadores membros da Casa de Hohenzollern ou dos Romanov. Ao casal de monarcas, Zeri reconhece a qualidade técnica, sob uma enquadramento bem pensada com ares de pintura tardo-naturalística, demonstrativo de uma experiência aprofundada com o aparelho fotográfico. Relevantes, talvez, sejam os espaços escolhidos pelo monarca para afinar sua técnica, refletindo "*aneddoti di crudele indifferenza sui campi di battaglia*", ao solicitar que se retirassem os corpos dos soldados abatidos, porque atrapalhavam um melhor recorte fotográfico (ZERI, 1982b, p. 3). Entre o conjunto de biografias de oficiais e soldados que lembram este gosto "refinado" do monarca, Zeri retoma a declaração marcante de Umberto Salati:

*La... brigata... Modena era stata impegnata due giorni a respingere un attacco nemico. Mi ricordo che c'era un canale, quasi sulla prima linea, con filari di pioppi sulle due sponde. Davanti c'erano ammassati i nostri morti, due o trecento, li avevamo tirati fuori dalle trincee... Nel primo pomeriggio arrivò il re, io non l'ho visto. Ma con altri soldati della mia compagnia fui comandato a spostare di una cinquantina di metri quei mucchi di morti perché il re voleva scattare una foto dei pioppi sul canale e i morti gli guastavano il panorama (SALATI apud ZERI, 1982b, p. 3).*

Federico Zeri será marcado pelo nome do familiar perdido, mas Saporetto não lhe servirá apenas como legado para o prenome, pois será tomado também como associação intelectual. Ainda que jovem, Federico Saporetto era visto como alguém dotado de arguta inteligência, legando livros que Zeri se honrava por ter em sua biblioteca pessoal, como títulos de Balzac, Victor Hugo e Daudet. A filatelia, ou seja, o estudo e o colecionismo de selos também será uma

característica de Saporetti, que será herdada e compartilhada por Zeri, que dedicará importante reflexão sobre o significado político dos selos em um dos volumes da *Storia dell'Arte Italiana*, da editora Einaudi (1980), em um exercício intelectual ousado diante do menosprezo a essa arte tida como "menor". Em realidade, os selos, em conjunção com as fotografias, serão alguns dos símbolos para se representar Federico Zeri, que se orgulhava de possuir uma singela coleção, subtraída diante da ocupação nazista de Roma, em semelhança à perda de suas históricas epígrafes de Göritz (ZERI, 1993). Em suma, o drama de seus avós maternos é compartilhado por Zeri, que relembra: "*a novantadue anni mia nonna, ormai cieca, piangeva ancora quando ricordava questo figlio perso e questo drammatico episodio mi riguarda direttamente dato che ebbi il nome dello scomparso come se il mio compito fosse di perpetuare accesa la sua fiamma*" (1996, pp. 12-13).

De estirpe tipicamente médio-burguesa, a infância de Zeri será marcada por um núcleo familiar reduzido, em que se destaca a importância da figura paterna. Filho do estimado doutor Agenore Zeri (1865-1939), a carreira do pai parece ter lhe fornecido implicações maiores do que se estimaria diante do seu seguimento pela via da crítica artística e da *connoisseurship*. Agenore Zeri exerce a profissão de professor de clínica médica no *Ospedale del Santo Spirito*, dirige o *Ospedale di San Carlo*, e, posteriormente, passará a lecionar aulas na própria *Università di Roma*, sendo especialista em "*malattie interne*". Lembra também Gizzi, que o grande Agenore Zeri fez "*parte del gruppo di medici guidati da Angelo Celli, che, sul volgere del secolo, isolò il plasmodio della malaria, gettando le premesse per la sconfitta della terribile malattia allora endemica nelle campagne di Roma e del Lazio, oltre che in tanta parte d'Italia*" (2007, s/p.).

Destacado por suas diversas contribuições, Agenore Zeri também publica, em 1903, obra intitulada *Di un nuovo fenomeno osservato in un caso di malattia di Adams-Stokes*, referindo-se à sua função como "*incaricato di Semiologia medica*", o que não nos deixa esquecer o vínculo que esta ciência empresta com a noção de epistemologia indiciária, em atributos compartilhados indiretamente pela futura *connoisseurship* exercida por seu filho. Da relação médico-paciente aproxima-se, ao menos no processo de investigação da sintomatologia, a relação *connoisseur*-obra, pois em ambos os casos realiza-se, retomando-se novamente a contribuição de Ginzburg (1989), um processo tácito de análise de indícios. Na área da semiologia médica, trata-se da construção do correto diagnóstico, baseado conjuntamente nos sintomas (descritos pelo paciente) e nos sinais (constatados pelo médico) para a correta detecção do problema do paciente, sendo etapa importante no tratamento, refletido na máxima

de que "*qui bene diagnoscit, bene curat*" (LEUBE *apud* BATTLÓ; BATTLÓ, 2001, p. 2). Para o campo da *connoisseurship*, trata-se do correlato exame de "signos pictóricos", da investigação pormenorizada, quase em um semelhante processo de anamnese, em que se deve provocar a obra a entregar elementos filológicos, que somente o *expert* saberia conjugar e formar um correto diagnóstico, ou, no caso, uma adequada atribuição.

Mais uma vez, a proximidade ou mesmo o compartilhamento de uma *epistemé* pode ser intuída pela própria etimologia do termo semiologia ou, mais especificamente, ao atentarmos que as advertências tecidas para a semiologia médica prestam-se também adequadas para o *connoisseur*, como implicado pela instrução de Hänel, de que "*cuanto más cuidadosa es la exploración, tanto más signos se obtienen*" (HÄNEL *apud* BATTLÓ; BATTLÓ, 2011, p. 2).

A proximidade tácita entre esses tipos de conhecimento também se expressa pelo recurso comum à narratividade como forma de prover concretude às hipóteses sustentadas. A medicina reconhece que a relação médico-paciente é envolvida por relatos, pela construção de um sentido da doença orientada em uma história, às vezes, fragmentária, em que ambos se auxiliam para fornecer uma organização para a tentativa de construção da narrativa (FRANK, 2000; CHARON, 2001). Por sua vez, na *connoisseurship*, essa relação é evidente e mesmo bem-vinda, pois a obra sempre carrega em si um "*messaggio simbolico e del contenuto letterario*" (ZERI, 1998a, p. 30). A própria revista *Paragone*, fundada em 1950, por Roberto Longhi, com fascículos alternantes de literatura e de arte figurativa, demonstra esse vínculo de campos, em que não é possível realizar um recorte e uma separação incisiva. Também constatado na obra de Zeri, em especial em seu livro mais exemplar da forma de construção de seu raciocínio filológico – *Due dipinti, la filologia e un nome* (1995 [1961]) –, o *connoisseur* romano alega abertamente se basear em uma construção com inspiração e fontes nas narrativas policiais, de tipo série *noire*, prestando homenagem a nomes relevantes como Dashiell Hammett (ZERI, 1988a). Mais uma vez, assertivas e obras que manifestam a inegável proximidade e comunhão da importância da função do narrar, que a literatura empresta a ambos os campos, e que, para Zeri, demonstra que na arte "*c'è sempre un rapporto fra la letteratura e la pittura: è sempre tutto unito*" (2011, p. 139).

Explicitado brilhantemente por Ginzburg (1989), essa partilha de técnicas e métodos deve-se a uma raiz comum, mais antiga, que caracteriza uma forma específica de acesso ao saber, em que se destaca "a capacidade de, a partir de dados aparentemente negligenciáveis, remontar a uma realidade complexa não experimentável diretamente" (GINZBURG, 1989, p. 152). Presente mesmo na cultura popular e revelado em histórias partilhadas por distintos povos

que carregam esse conhecimento inato, reconta Ginzburg, importante fábula sumarizante desse tipo de saber indiciário, que organiza elementos aparentemente separados em uma única narrativa dotada de sentido e que, em consequência, permite a revelação de fatos até então desconhecidos:

Três irmãos (narra uma fábula oriental, difundida entre os quirquizes, tártaros, hebreus, turcos...) encontraram um homem que perdeu um camelo – ou em outras variantes um cavalo. Sem hesitar, descrevem-no para ele: é branco, cego de um olho, tem dois odres nas costas, um cheio de vinho, o outro cheio de óleo. Portanto, viram-no? Não, não o viram. Então são acusados de roubo e submetidos a julgamento. É, para os irmãos, o triunfo: num instante demonstram como, através de indícios mínimos, puderam reconstruir o aspecto de um animal que nunca viram (GINZBURG, 1989, pp. 151-152).

De forma correlata, Zeri narra também uma história que empresta elementos desse conhecimento venatório dos três irmãos, mas sob a dimensão da clínica médica, sendo sintomático desse alegado parentesco metodológico entre a semiologia médica e o atribucionismo do *connoisseur*. A curiosa história teria ocorrido com Riccardo Zeri, irmão de Agenore, também médico, e que para Federico Zeri simboliza a continuidade dos vínculos da família com o Oriente, ao ser convidado a dirigir o Hospital Italiano Giovanni Alberto Agnelli, em Istambul, e passando, posteriormente, a ser o provável médico privado do último sultão do império turco-otomano, Abdulmejid II. Conta Federico Zeri (1996, 1998a), que, em uma noite, a guarda imperial visita imprevistamente a casa de seu tio Riccardo em Galata, na cidade de Istambul, a fim de escoltá-lo rapidamente até o palácio do sultão para que atendesse seu filho. Entretanto, por ser um infiel, não poderia ter acesso direto ao seu nobre paciente, sendo-lhe apenas descritos os sintomas, com os quais ele diagnostica corretamente o caso como uma blenorragia (doença venérea), descrevendo o tratamento adequado. Zeri devidamente nos poupa a descrição dos sintomas e o tácito raciocínio intuitivo presente, mas se fascina com a história e seus personagens nobres, pois se considera partícipe indireta dessa relação entre o tio Riccardo e o sultão otomano, ao manter ainda em sua coleção os diversos presentes recebidos do califa, pelos trabalhos continuados prestados por seu médico secreto, destacando-se entre os donativos uma notável tapeçaria com um mapa geográfico da Europa feito antes do Congresso de Berlim (ZERI, 1996).

Pertencente a uma família de médicos, Federico Zeri era pressionado a seguir a profissão, que apesar de aparentemente relutar, não se afasta profundamente, conforme atesta sua formação inicial em biologia e química na *Università di Roma La Sapienza*. Conforme indicado, ainda que não siga a medicina, Zeri empresta o método de seu pai, ou como implicado

por Vicario, "*resta il mito del suo 'occhio', ereditato evidentemente dal padre*" (2006, p. 90). À semelhança dos *connoisseurs*, constantemente referenciados por seus "olhos", Agenore Zeri também é retratado por Pazzini, em nota biográfica, em um típico exercício metonímico, ao atestar que "*quello che si dice l'occhio clinico era come una sua facoltà costituzionale, e la sua diagnostica era sicura e basata su fatti concreti*" (PAZZINI *apud* VICARIO, 2006, p. 90). Enfim, inúmeras aproximações entre a medicina e a *connoisseurship*, seja em termos biográficos ou teóricos, aproximação já reconhecida como elemento comum de Morelli, Freud e Conan Doyle, respectivos nomes importantes da *connoisseurship*, da psiquiatria e do romance detetivesco, que compartilham todos o elemento comum de serem médicos.

Diante da bem-sucedida carreira de seu pai, aos cinco anos, Federico Zeri se mudará para a *via Nazionale*, imediatamente próximo da *via XXIV Maggio* em que nascera, passando a residir em uma espécie de palacete, com quatorze cômodos, de onde se via pela janela a opulenta *Villa Aldobrandini* (ZERI, 1996).



Figura 5 - Fotografia da *Villa Aldobrandini* na década de 1930.

Esta imponente visão do palácio, construído no séc. XVII e registrado em fotografia da década de 1930, se eternizaria como um ângulo privilegiado, adornando a confecção de inúmeros cartões postais da importante região de Frascati. Esta deve ter sido, também, a

imagem que Zeri via da janela, pois recorda que em sua casa "*dalle finestre si dominavamo gli alberi di Villa Aldobrandini, e ai loro piedi le antiche statue (oggi orrendamente mutilate)*" (ZERI, 1996, p. 9). A nova residência representa o auge da infância de Zeri, que tentará readquirir o imóvel durante a década de 1970, sendo mal-sucedido no intento, diante do preço exorbitante. Durante sua faustosa infância, viajará pelas diversas partes do Lazio, de Marche, da Umbria e de Abruzzi, regiões para as quais centrará seu posterior interesse no campo das artes e será responsável por inúmeras atribuições:

*il Lazio, per esempio, dove ci recavamo ogni domenica in gita con mio padre, gli Abruzzi dove dal 1926 al 1940 siamo andati in villeggiatura restandovi per vari mesi. Durante queste vacanze io finii per esplorare in lungo e in largo anche i più piccoli villaggi e le località meno note* (ZERI, 1996, pp. 13-14).

Da aproximação entre Agenore e Federico Zeri, não consta, por outro lado, maiores suportes escritos, pois o *connoisseur* romano tende a relembrar a infância como tempestuosa por causa da poligamia do pai, algo aparentemente comum entre os homens da família. Aos vínculos maternos, que lhe emprestam o nome, Zeri parece visar como fonte de uma maior sensibilidade social. Sua mãe, Clelia Saporetti (1889-1959), é mencionada como alguém de "*un cuore semplice*", em alusão ao sentimentalismo exacerbado da personagem do romance de Flaubert, mas também podendo aludir a uma vivência desventurosa, como é a marca do irônico nome da protagonista, Félicité. A família Saporetti, de origem menos nobre, pertenceria a uma pequena-burguesia de Ravenna, comandada pelo avô Pietro Saporetti, que se casa com uma espanhola, Carlotta Fava (1860-1952), com quem tem cinco filhos, quatro mulheres e um homem. Zeri informa que, em algum momento no final do séc. XIX, Pietro Saporetti vende tudo e muda-se aos arredores de Roma, em Ostia, para praticar uma espécie de socialismo "*à la Fourier*", buscando a bonificação dos terrenos em uma vivência cooperativa<sup>9</sup>, a que Pietro recebe a função de açougueiro (ZERI, 1996). Ainda que em margens opostas, é inegável, contudo, que o contato entre a família Saporetti e Zeri deve-se a um processo comum de modernização acelerada do país, ainda tipicamente rural na entrada do séc. XX. De um lado, o processo de bonificação de terras assentava-se em um discurso de reestruturação produtiva da insuficiente agricultura do país, enquanto ladeado por uma retórica da necessidade de melhoria do sanitarismo público, que passava pela necessidade de combater doenças endêmicas, como a malária<sup>10</sup>, a qual Agenore Zeri participa em auxílio às pesquisas de Angelo Celli. Diagnóstico

<sup>9</sup> Ver também LATTANZI, 1986; MADEO, 1989.

<sup>10</sup> Ver SNOWDEN (2006), em obra intitulada *The Conquest of Malaria: Italy, 1900-1962*, publicada também em italiano, no mesmo ano, com um preciso acréscimo no subtítulo: "*una modernizzazione italiana 1900-1962*".

comum, portanto, de uma Itália que ansiava desesperadamente modernizar-se desde a sua unificação, ainda que a custos altos e que, para Zeri, "*il fascismo sia stato l'ultimo capitolo dello Stato risorgimentale*" (1996, p. 22).

Uma vocação tenra para o mundo dos objetos artísticos não está inscrito nos relatos biográficos de Zeri, apesar de um colecionismo incipiente de epígrafes e selos, além de outras obras em sua privilegiada casa na *via Nazionale*. Entretanto, predisposições primárias, ditadas pela origem social, geográfica e de renda conduzem-no naturalmente a uma familiaridade com o patrimônio italiano. Reverberando sempre um discurso de autonomia e de autodidatismo, Zeri terá acesso a tutoras na infância, contratadas para ensinar as lições elementares, mas também para levá-lo a visitar o patrimônio histórico, os monumentos, as galerias e os museus da cidade.

*Già a cinque anni scoprii le 'stanze' di Raffaello il cui ritmo e la grandiosità compositiva mi impressionarono enormemente, suscitando la mia curiosità per i soggetti rappresentati. Rimasi invece in un primo momento intimidito dalla Cappella Sistina: mi ricordava un'enorme grotta percorsa da presenze minacciose e non vi ravvisavo alcun omaggio alla bellezza fisica (ZERI, 1996, p. 13).*

Ironicamente, Zeri será um profundo crítico da proximidade de obras de arte e crianças, ainda que o argumento seja impopular e ratifique uma imagem ranzinza. Entretanto, o destino de obras como *La Giapponese, Pianista e giocatori di dama* e *Zorah in piedi*, de Matisse, (L'UNITÀ, 1998), demonstrariam, para ele, a necessidade de "*vietare che frotte di scolaresche invadano i musei*", concebendo-se outras formas para que possam "fruir" as obras, especialmente mediante reproduções (ZERI, 1998a, p. 68). Este vínculo entre arte e *fotografie di riproduzione*, posteriormente sistemático no colecionismo fotográfico de Zeri, é iniciado, talvez, pelo primeiro livro com imagens ganhado na infância, sobre Melozzo da Forlì, presente de sua tutora (GREGORIO, 1992). Agraciado com o acesso próximo de mestres como Rafael e Michelangelo, as fotografias, entretanto, permitirão a proximidade com aquilo que lhe é distante, garantido a descoberta de um "Outro", que somente terá acesso concreto em suas viagens ao Oriente, a partir do fim da década de 1980:

*Da quando ero bambino, attraverso le letture e i libri di fotografie regalatimi da mia madre, ero rimasto affascinato fino all'ossessione dagli antichi regni orientali e da luoghi del Medio Oriente: da Palmira, da Petra, dalla moschea di Damasco, dalla chiesa di San Simeone Stilita, dai monumenti di Gerusalemme. Non è che mi sia dedicato a una campagna sistematica di esplorazione, ma, negli ultimi dieci anni, ho fatto una serie di viaggi che mi hanno reso ancora più sensibile a un tema che qualcuno definirà una mania: l'importanza della fine del mondo antico e dell'eredità che è giunta fino a noi (ZERI, 1996, p. 157).*

Entre as fotografias pessoais de Zeri, consta-se também as poucas referências à sua irmã, Annunziata Zeri (1924-2004), que empresta o nome da avó paterna. Mais conhecida como Nunzia, nasce em 12 de abril de 1924, casando-se com Marcello Malgeri (1912-1967), com quem tem um filho, Eugenio, único herdeiro natural de Zeri. Raramente mencionados em quaisquer dos relatos biográficos de Zeri, Nunzia e Eugenio estarão presentes na articulação da *Fondazione Zeri* e no cumprimento de seu "*lascito testamentario*". Esse aparente afastamento com o núcleo familiar contribui para a imagem solitária do *connoisseur* romano, intocado em sua casa-fortaleza na *Villa Mentana*, em imagem que somente poderia vir a ser relativizada e complexificada quando o acervo das correspondências pessoais de Zeri fosse tornado público. Suas correspondências, a exemplo de nomes privilegiados da *connoisseurship* como Berenson e Longhi, representam fonte privilegiada para a reconstrução de perfis e para investigação da tessitura de redes de contato e interesses, sendo já enfatizada sua relevância por demais especialistas, como a famosa historiadora Mina Gregori e Andrea Bacchi, o qual assevera que "*the importance of this correspondence cannot be emphasized enough, and it would be desirable to see it published in full*" (2013, p. 34).

Da infância, restam somente as continuadas menções à formação autodidata e sua passagem turbulenta pelas instituições escolares, sendo expulso do colégio jesuíta *Istituto Massimo di Roma*, por perguntas consideradas insidiosas pelos párocos, como sobre o "*destino di un'ostia consacrata se un topo la dovesse mangiare*" (ZERI, 1996, p. 15). Segue sua formação no famoso liceu Torquato Tasso, entrando, posteriormente, em 1939, na *Università degli Studi di Roma La Sapienza*, para estudar botânica e química, que abandonará em benefício da *Facoltà di Lettere e Filosofia, Dipartimento di Storia dell'Arte*, seguindo matérias com o medievalista Pietro Toesca, com quem irá se laurear. Desse período, entretanto, restam as memórias mais adversas, marcada pela perda do pai, Agenore Zeri, em 1939 e a infância e a adolescência decorrida sob o período fascista, com o paulatino efeito social das leis raciais. Sumariamente, afirma Zeri: "*Ricordo insomma tutto il periodo fascista come un lungo incubo, terribile, spaventoso, privo della possibilità di aprire un giornale, di andare al cinema senza questo senso di orrore*" (ZERI, 1998a, p. 13).

### 2.3 Guerra

Enquanto fazia o curso de química e botânica, próximo ao professor Enrico Catano, da *Cattedra di Botanica dell'Università di Roma*, Federico Zeri é conscrito à guerra: "*alla metà*

*del 1941 mi fu impossibile essere di sostegno a mia madre: fui chiamato alle armi e destinato a Firenze, nell'artiglieria leggera*" (ZERI, 1996, p. 23). Em discordância com os ideais e as finalidades do conflito, entra em uma crise pessoal, passando a maior parte do tempo enfermo e desenvolvendo pleurite, o que lhe garante o contínuo envio a instalações hospitalares. Ainda quando designado em Florença, ocorreria para Zeri relevante encontro, sua espécie particular de conversão no caminho de Damasco, que lhe atraria ao caminho da historiografia artística e da *connoisseurhip*.

Em 1941, Zeri tomará conhecimento de um singular grupo de obras, ao ser enviado como soldado para a comuna de San Quirico d'Orcia, alojando-se as tropas no *Palazzo Chigi-Zondadari*. Naquele momento, observa o conjunto de Antonio Barili, na *Chiesa Collegiata di San Quirico*, sendo estas as obras que lhe fizeram mudar sua área de interesse, saindo do estudos de botânica e química, e voltando suas pesquisas às artes.

*Accanto al palazzo dove noi dormivamo sulla paglia per terra c'era la Collegiata di San Quirico d'Orcia e io li vidi un opera d'arte che mi sconvolse, e che c'è ancora per fortuna. Sono gli intarsi del coro, eseguito per il Duomo di Siena in origine da Antonio Barili, che poi smontato fu disperso, e mi sembra che sette pezzi siano oggi a San Quirico d'Orcia. Stranamente io ritrovai in questi intarsi della fine del Quattrocento lo stesso spirito che aleggia in certi quadri metafisici di de Chirico. Questo fu proprio l'incontro che mi cambiò la vita* (ZERI apud RAI CULTURA, 2018, s/p.).

Ainda hoje destaca-se como muito relevante a análise deste conjunto de painéis, feitos na técnica de intarsia em madeira por Antonio Barili (Siena, 1453 – c. 1529), entalhador e arquiteto, originalmente concebidas em uma série instalada no interior da *Cappella di San Giovanni nel Duomo di Siena* e sendo, posteriormente, transferidas as peças restantes para a *Chiesa Collegiata di San Quirico* (*Collegiata dei Santi Quirico e Giulitta*), em 1794, pelo marquês Fabio Chigi Zondadari, de maneira a adornar a igreja próxima ao seu palácio naquela pequena cidade.

A relevância do conjunto é atestada por diversos teóricos na historiografia artística, envolvendo nomes como Enzo Carli (1950), Carlo Sisi (1978), Massimo Ferreti (1982), além de ter convocado antes a atenção de Roberto Longhi, em ensaio publicado na admirada *Officina Ferrarese* (1934). Entretanto, apesar desta fortuna crítica, a obra é quase desconhecida e não avaliada ao nível merecido, a que Federico Zeri debita talvez à "*mancanza di una risposta definitiva all'importante quesito filologico legato alla sua genesi*" (1991, p. 221). Assim, o conhecimento limitado sobre essas obras, de delicadíssima técnica, justifica sua reflexão

também sobre elementos de iconografia, comitência, técnica, além de indicações dos caminhos percorridos pelo conjunto. Em realidade, para Zeri, a composição executada por Antonio Barili "*non costituiscono un testo [figurativo] di significato locale, bensì coinvolgono l'intera situazione figurativa italiana tra lo scadere del Quattro e gli inizi del Cinquecento*" (ZERI, 1991, p. 224).

Com efeito, ainda que esta obra de Barili mobilize apreço pela qualidade compositiva e técnica para Zeri, ela também revela a presença de táticas e relevantes conexões biográficas, de momentos marcantes em sua vida, seja no contexto da Segunda Guerra Mundial, em sua inflexão para o campo das artes ou em momentos diversos, pois, como atestava o próprio autor, "*ancora oggi quando passo per quella località non manco di fermarmi per rivederli, scoprendovi ogni volta qualcosa di nuovo e di stupefacente*" (ZERI, 1996, p. 24).

Diante da obra de Barili, modalidades múltiplas de fontes se conectam e permitem a tessituras de novos significados, pois a obra e seus índices permitem a mobilização de ao menos três tipos de fontes, quais sejam, os próprios painéis da *Chiesa Collegiata di San Quirico*, as reproduções destas mesmas obras mantidas no *Archivio do Ministero della Pubblica Istruzione* da Itália e as conexões textuais, diante de artigo elaborado por Zeri, em 1982, intitulado *Lo spettacolo intarsiato*, para o *Mensile di Franco Maria Ricci* e republicado, em 1991, no segundo volume da coleção *Giorno per giorno nella pittura*. Mantendo um tom austero e de sobriedade, típico de suas intervenções mais estritamente acadêmicas, não refere neste artigo qualquer menção episódica ao significado biográfico representado por estas obras. Entretanto, sabendo o leitor destes *a priori*, pode-se realizar um nova leitura deste texto.

Originalmente, as peças representavam um conjunto de 19 cenas, com a figuração de personagens religiosos, objetos sacros, instrumentos musicais, paisagens e natureza morta, elaboradas entre 1483-1502, conforme atestam documentos relativos à construção e decoração da capela no *Duomo di Siena* e a própria menção ao ano de 1502, em painel com o provável autorretrato de Antonio Barili (SMITH, 2002). Sob a comitência de Alberto Aringhieri, *Operaio or head of the Cathedral*, a *Cappella di San Giovanni nel Duomo di Siena* é construída entre 1482-1504 para salvaguardar a relíquia do braço e mão direita de São João Batista, que havia sido "presenteada" a Siena, em 1464, pela intermediação do papa Pio II, após o pagamento pela população da comuna de 1000 ducados de ouro (SMITH, 2002). As peças de Barili serão dispostas ao redor de uma estrutura octogonal, com fonte ao centro, sob um conjunto de três esculturas, além de oito afrescos do pintor Pinturicchio (1454-1513), que representam cenas da vida de São João Batista e também o retrato do patrono da obra, Aringhieri, e seu filho.

Com a posterior mudança do gosto estético no séc. XVII, sob os ares do período barroco, a capela será modificada, a fim de se aproximar da prevista intenção presente na *Cappella del Voto*, que estava sendo construída no *Duomo di Siena*. Descritos por Alfonso Landi, em 1655, os painéis estariam em crítica situação de preservação. Em decorrência, a obra de Barili é retirada da capela, permanecendo em posse eclesiástica e sendo, posteriormente, espalhada para adornar edifícios menos prestigiosos no interior da comuna. Em 1794, o marquês Fabio Chigi Zondadari adquire alguns dos painéis, que serão dispostos na *Chiesa Collegiata di San Quirico*, enquanto outras peças do conjunto devem ter sido enviadas para os demais imóveis do dignatário. Ao fim, somente sete das peças continuam em *San Chirico d'Orcia*, enquanto um oitavo painel, com o provável autorretrato de Barili, teria feito parte da coleção Bandini-Piccolomini até 1869, quando passa à propriedade do *Museum für Angewandte Kunst (Museo delle Arti Applicate)* de Viena, sendo, provavelmente, destruído durante os bombardeios da Segunda Guerra Mundial (ZERI, 1991; BALLET, 2014).



Figura 6 - Antonio Barili, Autorretrato, intársia, 1502, então em Viena, *Österreichisches Museum für Angewandte Kunst*. Proveniente dal Duomo di Siena, obra destruída durante a Segunda Guerra Mundial.

Conforme aludido, Zeri revisitará esta obra em seus escritos, em artigo publicado em 1982, além de lembrá-la em relatos autobiográficos, associando-a a momentos de tranquilidade no meio do conturbado período da guerra. Em sua análise na década de 1980, o artigo não é motivado por qualquer nova descoberta documental ou para a realização de uma atribuição inédita, reavaliando e desafiando nomes definidos por outros estudiosos. Contrariamente, neste artigo, apesar de sintético e de preciso alcance, Zeri parece apenas tentar enfatizar a relevância da obra, a fim de recolocá-la sob o holofote. Em um rápido caminhar, o

*connoisseur* romano refaz a trajetória do conjunto, comenta sobre a comitência e a infeliz dispersão e precariedade na conservação dos painéis, para, enfim, dedicar-se a um desejoso comentário descritivo, de caráter iconográfico.

Baseando-se no texto de Alfonso Landi, que havia também tecido comentários sobre o tema da composição geral da obra, Zeri refaz intelectualmente a disposição original dos painéis, buscando intuir a lógica do programa iconográfico que o anima. Certamente, percebe-se em cada uma daquelas cenas "*intenzioni ben coscienti e meditate, che sono quelle di un superamento della norma*", que para Zeri justificam defender o caráter distintivo e quase inovador de Barili naquele projeto, superando a "*specifica tradizione artigianale*", que alcança seu maior exemplo na cena que figura o entalhador em seu próprio ofício, típico do processo de mutação da qualidade e do reconhecimento na passagem da posição de artesão para artista, que define o período do Renascimento (ZERI, 1991, pp. 223-224). Continuando sua reorganização mental dos painéis, que em *San Chirico* seguem uma distribuição fortuita, Federico Zeri reconhece que as cenas complementam-se de maneira complexa, respeitando um ritmo conjunto, a que somente a referência à moderna estrutura sequenciada do cinema seria suficiente como ferramenta descritiva, uma vez que, favorecido também pela sua arquitetura arqueada, reconhece-se que o conjunto dos painéis "*svolge secondo un ritmo sempre eguale, non diversamente da ciò che nel cinematografo accade con la successione dei fotogrammi*" (1991, p. 223). O recurso à metáfora fotográfica também é favorecido na investigação das cenas particulares, principalmente nos painéis com personagens, pois, há sempre uma vontade de "*evasione dai limiti del campo figurato*", mais aclarado ainda sob a imagem que abordaria um suposto apóstolo de São João Batista, que originalmente estaria disposta na posição duodécima, que parece ter sido pego em um instante, negando frontalidade ao observador, torcendo-se em seu próprio eixo e provocando um difícil esforço sob aquela técnica, em que "*il tutto assume un che di 'istantanea*" (ZERI, 1991, p. 223-224).

Forçosamente, as alusões fotográficas não se caracterizam como gratuitas. Típico do ofício praticado pelo *connoisseur*, esbanjam-se as comparações com recurso a reproduções de obras de arte em preto e branco, levando-os a um colecionismo inveterado desses itens. Curiosamente, a obra de Barili não constará na fototeca pessoal de Zeri, registrando-se reproduções apenas no *Archivio do Ministero della Pubblica Istruzione*, ao qual Zeri esteve indiretamente servindo ao trabalhar no pós-guerra na *Amministrazione delle Belle Arti* e colaborando com doações ao *Gabinetto Fotografico Nazionale*, com importantes reproduções cedidas durante a década de 1970. Ainda mais, como elemento de memória e registro, o oitavo

painel, que figuraria o autorretrato de Barili, exemplo daquilo tomado como a ânsia de protagonismo do artista, somente reside em reproduções, diante de sua provável destruição nos bombardeios de Viena. Por fortuna, este destino não foi o mesmo dos demais painéis, diante dos grandes bombardeios na comuna de San Quirico d'Orcia em 14 de junho de 1944, em que grande parte do centro histórico foi destruído.

Em suma, a importante obra de Barili, ainda que fragmentada e prejudicada, demonstra-se como um exemplo de conexão múltipla, residindo como *locus* para relevantes provocações intelectuais, biográficas e para a própria constituição da *connoisseurship* praticada por Federico Zeri. A realimentação da fortuna crítica dos painéis, como desejada em artigo por Zeri, é imperativa, principalmente sob a dimensão da complexidade da técnica executada, da sofisticação do programa iconográfico e sob a dimensão dos elementos e da função da reprodução como auxílio para a preservação do patrimônio artístico.

Inesperadamente, ainda que a guerra tenha catalisado Zeri para o campo da crítica artística e do atribucionismo, representando um imponderável ganho como um dos principais e últimos nomes da *connoisseurship*, o balanço do conflito será absolutamente de perdas, materiais e humanas. Sobre aquelas, a própria fototeca Zeri representará um testamento das feridas provocadas ao patrimônio artístico dos países envolvidos no conflito. Sobre as perdas humanas, Zeri relembra os amigos de infância perdidos, como Bruno Cortini, Picucci, Zapponini, além de enfatizar o significado cultural da perda de Italo Cotone, morto pelos nazistas em 1944, aos 26 anos, servindo à resistência na *Divisione Giustizia e Libertà* (ZERI, 1996; L'UNITÀ, 1965).

Em 1943, a Itália se tornará um privilegiado palco para os confrontos, sendo ocupada tanto por tropas aliadas como por soldados dos países do Eixo, enquanto a cidade de Roma era tomada pelos nazistas. Zeri identificará este período como um dos momentos mais difíceis e conturbados da cidade, com limitação na provisão de alimentos e com uma mudança muito grande de sua estrutura urbanística, em que ocorre forte desfiguração mesmo do próprio centro histórico de Roma. Relembra Zeri que diante do medo e da escassez, "*ci sono [però] dei momenti in cui anche l'edificio più venerabile interessa poco di fronte alla necessità di sopravvivere*" (ZERI, 1996, p. 27).

Sob a ocupação de Roma pelos nazistas, Zeri será preso em 22 de fevereiro de 1944, na sede central da polícia na *Via San Vitale*, sendo retido junto com judeus que haviam fugido da "*retata del 16 ottobre del 1943*" (ZERI, 1996, p. 25). Zeri será acusado por uma jornalista

residente em seu prédio de ter ajudado um oficial, que depois teria se juntado aos Aliados. O período de detenção se estenderá por sete dias, sendo que toda manhã listas de nomes eram lidas, designando as pessoas que seriam levadas ao *Carcere di Regina Coeli*, antigo monastério no *Cinquecento*, transformado na histórica prisão de Roma (L'UNITÀ, 1994). A estas listas de nomes, Zeri reconheceria, depois, como vítimas do assombroso massacre de *Fosse Ardeatine*, sendo que o seu próprio nome viria a constar em uma dessas listas, caso não ocorresse um encontro que Zeri define como "*quasi inverosimile*". No terceiro dia, um desconhecido lhe aborda, perguntando se era filho de Zeri, o médico. Segundo o relato, "*mi spiegò sottovoce che mio padre gli aveva salvato la vita, curandolo gratuitamente, qualche anno prima. Per questo era venuto a salvare me*" (ZERI, 1996, p. 25). Transferindo-o a uma sala apartada, Zeri fica escondido, enquanto o desconhecido busca uma forma de soltá-lo. Naquele espaço, Zeri encontra-se rodeado por livros que haviam sido apreendidos por seu conteúdo, tendo-os lido durante os cinco dias que aguardou pela sua eventual libertação: "*la stanza era piena di libri sequestrati e li ho potuto leggere tutti quelli di Marx e di altri autore come, ad esempio, Croce*" (ZERI, 1998a, p. 14). Em seus relatos, mudam-se as versões acerca da bibliografia explorada, indicando-se também a leitura de "*Storia della Rivoluzione russa*" de Trotsky. Ainda que mudem os livros que alega ter explorado, há a constante referência a uma literatura de esquerda, de ares marxistas, que, posteriormente, o influenciará em seus primeiros escritos, como em *Pittura e Controriforma* (1957), também já sob a influência de Antal, buscando correlações entre o ambiente social e os objetos artísticos constituídos. Ao fim, relembando o conjunto destes eventos, sombria experiência, Zeri traz apenas um arrependimento, qual seja, não saber o nome daquele que lhe salvou.

#### 2.4 Formação

Desde 1939, a família Zeri, diante da imprevista morte de Agenore Zeri, começa a sofrer dificuldades financeiras, com queda acentuada em seu padrão de vida. Os descaminhos do conflito apenas agudizam a situação, deixando a família sem recursos. Diante das dificuldades, o término de seu curso superior na *Università di Roma* é conseguido apenas graças a antigos contatos mantidos por seu pai, tendo que realizar, no imediato pós-guerra, a função de guia turístico das tropas aliadas que chegavam em Roma, como uma forma de obter recursos (ZERI, 1996). Conduzindo oficiais pelos principais monumentos da Roma Antiga, como o Coliseu, o Foro Romano e os *Musei Vaticani*, Zeri ganha certo reconhecimento, tornado-se um nome diletto de altos oficiais franceses que se hospedavam no *Hotel Plaza di Roma*. Sobre esses

oficiais, que povoam o ambiente romano, durante o período de desnazificação, Zeri declara tecer maior preferência por franceses e ingleses, do que por americanos, e de que se tornou "*celebre con questi ufficiali, tanto è vero che, quando venivano dei nuovi, chiedevano sempre di me*" (ZERI, 1998a, p. 15). A este matutino trabalho de guia turístico, complementava com incursões bibliográficas no período restante, em que Zeri investigava obras da topografia e da geografia de Roma e de seus mais célebres monumentos. Destas primeiras pesquisas e deste improvisado trabalho de campo, Zeri afirma derivar muito de seu conhecimento minucioso da cidade, tendo mesmo feito novas descobertas. Conforme atesta Natale:

*This gave rise to preferences for areas that he had discovered in his youth, during or immediately after the war (like the Marches and Umbria), and led to signs of his respectful admiration for some scholars who now seem quite distant today, like Luigi Serra or Corrado Ricci – names that formed part of Zeri's passionate and personal cultural geographies* (2013, p. 22).

Da formação na *Università degli Studi di Roma La Sapienza – Facoltà di Lettere e Filosofia, Dipartimento di Storia dell'Arte* –, com *tesi de laurea* sobre Jacopino del Conte, nasce a importante proximidade de Zeri com Pietro Toesca, tendo seguido seus famosos cursos sobre arte medieval. Reside nesta aproximação, datada de 1942, outro dos motivos de seu afastamento dos estudos científicos de química e botânica, pois Toesca se figura como um dos primeiros grandes contatos a lhe mediar o acesso ao mundo da *connoisseurship*.

Narrado por Zeri como uma figura reclusa, "*un uomo straordinariamente serio, chiuso in se stesso, che sorrideva raramente e non invitava alla complicità*" (1996, p. 29), Pietro Toesca havia se acondicionado bem à esfera acadêmica e aos salões estatais, e sua família orbitava estes interesses, tendo se casado com uma historiadora da arte, Elena Berti, e sua filha, Ilaria Toesca, seguiria o caminho aberto pelos pais, com expoente obra produzida. Para Zeri, dado o caráter recluso de seu professor, "*ho più appreso dai libri di Toesca che da lui stesso*", (ZERI, 1996, p. 29). Entretanto, ainda que tipicamente projetasse um imagem professoral, tendo lecionado nas universidades de Turim, Florença e Roma, Pietro Toesca também realizou incursões amadoras no mercado de arte e fora auxiliado nessa tarefa pela proximidade mantida com Bernard Berenson. Esta amizade havia sido desenvolvida desde a década de 1920, quando Toesca ocupava a cátedra de "*Storia dell' arte medievale e moderna all'Università di Firenze (1914-1926)*" e se estende até a década de 1950, conforme registra a farta correspondência entre os dois personagens (LORIZZO, 2009, p. 110).

Além de aluno e cotado sucessor de Adolfo Venturi na *Università di Roma*, Pietro Toesca transitiva nos círculos dos *experts*, estando presente na formação de muitos deles. Da relação com Berenson, as correspondências denunciam o papel das fotografias como um elemento dessa forte aproximação e que o conduziu a ser um "*continuo frequentatore di Villa I Tatti, come insostituibile procacciatore di immagini per la fototeca di Bernard Berenson*" (LORIZZO, 2009, p. 110). As reproduções assumirão para Toesca o papel de instrumentos de ensino, em prática já iniciada por Adolfo Venturi, mas também serão intuídas como elemento fundamental na montagem em Turim, nas primeiras décadas do séc. XX, de seu *Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna*. O próprio Pietro Toesca financiará campanhas fotográficas e fará parte de uma informal "*società per la riproduzione di miniature inedite*", composta de historiadores e *connoisseurs* que dispunham recursos para a obtenção de reproduções inéditas (LORIZZO, 2009). A este grupo pertencerá Berenson, e as diversas trocas de fotografias entre seus membros fornecerá o material para a publicação de diversos textos com reproduções ainda desconhecidas. A colaboração Toesca-Berenson também auxiliará no enriquecimento da coleção fotográfica de ambos, sendo registrado em carta de 12 de dezembro de 1935:

*Sono stato molto occupato in questi ultimi giorni a far riordinare il nostro archivio fotografico, ora trasportato nella nuova Università, e dinanzi alla gran quantità di fotografie doppie ho pensato se non converrebbe far dei cambi con altri istituti. Forse anche Lei ha nella sua raccolta molti doppioni, che ingombrano, e non dicono nulla quando sono ricavati dalla stessa negativa, forse anche la signorina Mariano [Nicky Mariano era la segretaria di Bernard Berenson] si è domandata se non sarebbe meglio liberarsene. Io sarei felice di poter fare con il suo Archivio qualche cambio ma non sono sicuro di avere dei doppioni molto rari poiché questa collezione è quasi tutta di cose di Musei italiani (TOESCA apud LORIZZO, 2009, p. 110).*

Referia-se Pietro Toesca ao *Archivio Storico Fotografico dell'Università di Roma*, iniciado ainda na década de 1890 por Adolfo Venturi e que recebia continuados acréscimos pela intervenção de Toesca, desde que assumira a cátedra de "*Storia dell'arte medievale*" em Roma (ARCHIVIO STORICO FOTOGRAFICO, 2017). A proposta de trocar fotografias repetidas com Berenson servia à finalidade de enriquecer o material de estudo da instituição, que será um dos primeiros acervos fotográficos que Federico Zeri entrará em contato. Desse arquivo, por exemplo, Zeri possuirá 152 reproduções, conforme indicam os registros de sua fototeca na *Università di Bologna*, dispondo-o, antecipadamente, em contato indireto com todos aqueles que colobaravam para a ampliação da coleção, como o próprio Berenson, que Zeri conheceria por intervenção de seu professor: "*infine io debbo a Toesca l'aver potuto conoscere di persona Bernard Berenson*" (ZERI, 1996, p. 29).

Pietro Toesca estimava profundamente sua relação com o refinado Berenson e o julgamento positivo que recebia em retorno, tendo em alta consideração sua produção escrita, suas atribuições e o material fotográfico acumulado em sua fototeca em Florença. Como consequência desse contato, muitos alunos de Toesca conseguirão acesso à renomada *Villa I Tatti* e seu requintado proprietário diante da intervenção de Toesca: "*vi ebbero libero accesso in varie epoche, con sue lettere di presentazione, Anna Maria Ciaranfi, Giulio Ansaldi, Roberto Longhi, Federico Zeri*" (LORIZZO, 2009, p. 123). Assim, Zeri será um desses alunos, que se beneficiará da relação entre Toesca e Berenson.

Em 1945, Zeri havia recém-adentrado aos círculos de Roberto Longhi, que não era tido, naquele momento, com boas simpatias nem por Berenson e nem por Toesca, que "*lo considerava una specie di canaglia, benché geniale, e si rifiutava di frequentarlo, ma non era contrario a che io di quando in quando lo incontrassi*" (ZERI, 1996, p. 32). Zeri conta que será em uma dessas viagens à *Villa Il Tasso*, em Florença, "*con delle valigie gonfie di fotografie, sulle quali io e Longhi discutevamo e lavoravamo*", que receberá uma carta de recomendação de Toesca para encontrar Berenson (1996, p. 32). Aceito o convite, o anfitrião lhe colocará a seguinte restrição: seria recebido apenas entre 16:32 e 16:54<sup>11</sup>. Ainda que envolto nessa relação conflituosa, Longhi auxiliará na visita e Lucia Lopresti (conhecida também pelo pseudônimo de Anna Banti), sua esposa, lhe emprestará a bicicleta para chegar até a *Villa I Tatti* (ZERI, 1987b). Já na esplêndida morada berensoniana, Zeri aguarda sua recepção ao lado de um tríptico de Sassetta, afirmando que "*non dimenticherò mai i piedi del San Francesco nella tavola centrale*" (ZERI, 1987b, p. 3), comentário detalhista de gosto tipicamente morelliano, adequado diante do perfil da personagem que estava prestes a conhecer. Pontualmente, Zeri é recepcionado e a conversa com Berenson soará mais próxima a um interrogatório inquisitivo do que a um singelo primeiro encontro, sendo questionado de sua origem e de seus interesses. Rodeado por obras, a Zeri não escapou atenção àquela a qual era disposta maior destaque: "*riconobbi immediatamente il quadro sulla parete davanti a Berenson, quadro sulle cui riproduzioni avevo tante volte meditato: la meravigliosa Madonna col Bambino di Domenico Veneziano*" (ZERI, 1996, p. 33). A obra, reatribuída por Berenson em 1932, (cf. CONNORS, 2016), será posteriormente comentada por Mario Salmi, (1938, tav. 171) que também traz a conhecimento outro quadro de Domenico Veneziano do mesmo período, a *Madonna del*

---

<sup>11</sup> Em artigo para o jornal *La Stampa*, Zeri informa que o convite de Berenson se estendia de 16:23 a 16:47 (ZERI, 1987b). Detalhismo não importante, mas que demonstra as vicissitudes da memória, mesmo para aquele estimado por suas capacidades mnemônicas. Ao fim, Zeri deve ter acertado o horário, pois, de fato, o metódico Berenson somente lhe emprestou atenção naqueles exclusivos minutos.

*Rosetto*, pertencente a Carlo I, rei da Romênia, que semelhantemente passava a ser conhecida do público italiano somente mediante sua reprodução e que Zeri tecerá comentários em seu ensaio mais típico da prática da *connoisseurship*, a obra *Due Dipinti, la filologia e un nome*, dedicada por Zeri ao próprio Bernard Berenson.

De fato, apesar de um período de convívio mais breve, Berenson será uma presença marcante para Zeri, pois será mediante sua intervenção que ele obterá seus primeiros grandes clientes no mercado privado de artes ao sair da administração pública. Graças a Berenson, tanto Vittorio Cini e Alessandro Contini-Bonacossi lhe demandarão *expertises*, ainda que atender a ambos dispusesse Zeri em um conflito de interesses insanável. Mesmo assim, serão estas primeiras experiências com grandes nomes de influência na Itália que lhe abrirão acesso ao conhecimento e a solicitação em diversos países. Mesmo no contexto dos EUA, Berenson estenderá sua influência discreta, auxiliando Zeri na aproximação com Georges Wildenstein,

*fatto straordinario, dato che egli era in pessimi rapporti con Roberto Longhi e che, nonostante tutto, si credeva che io fossi di stretta osservanza longhiana. Tutto ciò, mi venne spiegato poi, dipendeva dalla raccomandazione segreta e appassionata di Berenson, che mi aveva descritto a Wilderstein come la persona più adatta a succedergli nelle sue funzioni di consigliere del grande antiquario* (ZERI, 1996, p. 34).

Pode-se intuir que esta teia de relacionamentos de Zeri, aproximando-se de personagens que pouco nutriam estima recíproca, demonstrasse muito de sua plasticidade. Pelo contrário, também pode refletir uma estima não-verbalizada ou ressentida, que encontrava caminho pelo contato comum que Zeri representava entre estas biografias tão vaidosas e sensíveis, como Berenson e Longhi. Admite Zeri, "*mi fu comunque molto difficile mantenere buoni rapporti contemporaneamente con l'uno e con l'altro; e pur preferendo Longhi continuai a vedere BB [Bernard Berenson], sino a che persone ignobili misero male tra me e l'ambiente de I Tatti*" (ZERI, 1987b, p. 3).

Estes afastamentos e aproximações são típicos entre as biografias que compõe esse sistema das artes, sendo destacado em Zeri sua capacidade de se beneficiar destas diversas influências. Por isso, definir Federico Zeri como de estreito seguimento berensoniano ou longhiano talvez seja atividade difícil, ou mesmo desaconselhável, pois participou dos círculos e das ideias defendidas por ambos, sabendo ponderar e arbitrar as assertivas de cada um de seus mestres. Mesmo que Zeri, tenda mais tardiamente, a anular a influência de Roberto Longhi em seus escritos e a enfatizar seu débito a Berenson, é inquestionável que ainda em suas mais incisivas críticas, como ao afirmar que Longhi era "*metà angelo supremamente dotto e*

*generoso, [...] metà diavolo subdolo e obliquo*", Zeri continua a reconhecer, em sua ambiguidade, a excepcionalidade e débito que possui com as ideias de Longhi (ZERI, 1998a, p. 39).

Ao lado de Pietro Toesca, Bernard Berenson e Roberto Longhi, talvez seja necessário acrescentar mais um nome, de grande influência para o desenvolvimento das ideias e da capacidade analítica de Zeri, qual seja, o historiador marxista e húngaro Frederick Antal. Importante estudioso das artes, mas de pouco conhecimento na Itália, Antal estudara com Heinrich Wölfflin e Max Dvorák, em Viena, e se aproximaria de Georg Lukács, em seu retorno à Hungria após os estudos. Apoiador do governo comunista de Béla Kun, terá que fugir do país em 1919, após sua derrubada, retornando a Viena e indo depois a Berlim, cidade que deverá também abandonar após a ascensão hitlerista em 1933, vindo a radicar-se definitivamente em Londres (KLEINBAUER, 1971). Federico Zeri, que encontrará Antal em 1948, em suas modestas acomodações na capital inglesa, afirmaria sobre o estudioso:

*[...] ma rencontre avec Frederick Antal a été d'une importance fondamentale. Je l'ai connu à Londres. C'était une très forte personnalité. Il avait participé à la Révolution communiste en Hongrie aux côtés de Béla Kun; puis il avait connu Radek et Toukhatchevski, morts durant les purges de Staline. C'est Antal qui m'a fait découvrir la littérature marxiste, en me prêtant des textes de Radek, de Rosa Luxemburg, de Plekhanov, de Boukharine: des livres dont on ignorait l'existence en Italie, et qui avaient été interdit dans les cercles du communisme officiel (ZERI, 1988, p. 50).*

Zeri debitará a Frederick Antal uma rápida influência do marxismo em suas posições e análises, que mesmo assim nunca aparece diretamente em seus escritos. Esta restrita presença deve-se muito ao "*accoglimento ambiguo – quando non l'aperta ostilità – che quell'ambiente culturale italiano riservava a studi eterodossi*" (DE MARCHI, 1997, p. 3). Com efeito, a obra de Zeri com maior destaque da influência de Antal será seu livro *Pittura e Controriforma*, redigido em 1952 e publicado somente em 1957, com forte oposição de Roberto Longhi e praticamente o silêncio da crítica. A oposição de Longhi a Antal residiria no campo das ideias, mas também por questões biográficas. Ao fugir da Hungria, Antal permanece provisoriamente na Itália e se aproxima de Longhi, sendo este encontro de fundamental importância para sua pesquisa, pois "*Longhi devait à Antal quantité de connaissances concernant le maniérisme ou Rosso Fiorentino, par exemple*" (ZERI, 1988a, pp. 51-52). O rompimento entre Longhi e Antal deve-se, em grande parte, às posições políticas assumidas por aquele, diante do fortalecimento do fascismo. Lembraria Zeri, em segundo encontro com Antal, a manifestação concreta da oposição entre esses estudiosos:

*Quanto ad Antal, mi ricordo ancora dell'espressione di disprezzo e di collera con la quale, durante una mostra a Milano nel Palazzo Reale nel 1950 o 1951, egli si avvicinò a Longhi domandandogli davanti a tutti se non avesse vergogna di essere uno storico dell'arte italiano e per giunta di sentimenti fascisti dopo le distruzioni che la guerra aveva causato ai tesori d'arte della Penisola. Io vidi Longhi allontanarsi con le lacrime agli occhi, il viso contratto in un'espressione di freddo odio (ZERI, 1996, p. 49).*

Para Zeri, a influência de Antal é marcante pela sua preocupação com a relação entre arte e seu contexto, abrindo-se o universo de áreas e saberes fundamentais para o intérprete das artes. Mais especificamente, impactava a Zeri a principal obra de Antal, *Florentine Painting and its Social Background*, publicada um ano antes do primeiro encontro entre os dois, em 1948. Além do mais, Frederick Antal representava autoridade no assunto sobre o maneirismo internacional desde o final da década de 1920, tornando-se referência obrigatória para a pesquisa de Zeri sobre o maneirismo romano de Scipione Pulzone.

Em suma, o amplo conjunto destes nomes de estudiosos encontraria em Federico Zeri um possível espaço de harmonização, compatibilizando a oposição clássica entre uma interpretação de perfil mais positivista, como de Berenson e Longhi, e uma análise com base mais iconológica-iconográfica e de atenção a elementos do contexto social, como em Frederick Antal. Assim, Zeri traduziria uma possível mediação entre estas visões distintas, ao postular a necessidade de considerar elementos diversos – como cultura, religião, economia, política, etc – para entender a criação da obra-de-arte e ainda manteria a necessidade de amparo na análise indiciária, típica da *connoisseurship*, com o auxílio de amplo instrumental fotográfico, que passaria a ter acesso ao circular e se aproximar de estudiosos de várias vertentes e humores.

## 2.5 Burocracia

A passagem de Federico Zeri pela administração pública italiana, apesar de rápida, lhe gerará uma profunda impressão. Inicia-se, então, um eterno relacionamento conflituoso com seus diversos personagens, como inspetores, superintendentes, diretores, ministros, em suma, com todo o rol burocrático, que representa para ele, com virtuosas exceções, os primeiros inimigos na preservação do patrimônio artístico daquele país: "*fu allora che cominciai a comprendere l'assurdità dell'Amministrazione italiana e l'impossibilità di combattere la sua assurda burocrazia che, a quell'epoca non più di oggi, era degna di un Paese agricolo del 1860*" (ZERI, 1996, p. 55).

Completada sua formação na *Università di Roma*, em 1945, e tendo sobrevivido com o informal trabalho de guia turístico no imediato pós-guerra, Zeri realiza concurso, em 1946, para a *Amministrazione delle Antichità e Belle Arti* da Itália, passando a ocupar a função de inspetor na *Soprintendenza alle Gallerie ed alle Opere d'Arte Medievali e Moderne per il Lazio*, com a função de identificar obras a serem restauradas (GIOIA, PIGOZZI, 2006). Este período de Zeri transcorrido na administração pública durará menos de uma década (1946-1955), mas, apesar de suas críticas ao descaso e às limitações orçamentárias dos órgãos, conseguirá exercer meritoso trabalho de inventariação e sistematização do patrimônio da região do Lazio, com diversas campanhas fotográficas realizadas, tendo sido reconhecido o esforço de Zeri pelos seus superiores, com diversas menções laudatórias, como do *Soprintendente* Achille Bertini Calosso, além do progresso rápido na carreira e da delegação de funções mais altas. Como exemplo, em 1950, Zeri será promovido à função de inspetor-adjunto na *Soprintendenza delle Galleria di Roma*, ao ter vencido concurso exclusivo para inspetores (GIOIA, PIGOZZI, 2006).

Paralelamente, desde 1948, Zeri também assume a direção da *Galleria Spada*, para a qual redigirá elogiável catálogo, exemplo de capacidade sintética ladeada com elevada erudição, sendo positivamente resenhado por Antonio Muñoz, que afirma: "*vorremmo che ogni galleria d'arte potesse vantare un catalogo così accurato, scientificamente perfetto, e criticamente ragionato*" (MUÑOZ *apud* CALANNA, 2017, p. 603). A *Galleria Spada*, conjunto de quatro salas, com cerca de duzentas obras, faz parte do *Palazzo Spada*. Adquirido em 1632, pelo cardeal Bernardino Spada, o palácio do séc. XVI será modificado pelo novo patrono, agregando alterações importantes ao edifício, como o conjunto de colunatas projetadas por Francesco Borromini e instaladas no *Giardino Segreto*, em 1652, criando incrível efeito prospettico, além do complexo catóptrico solar presente na *Galleria della Meridiana*, projetado pelo matemático francês Emmanuel Maignan (FEIST, 2016). Refletindo o gosto cardinalício de Bernardino Spada, além de seu irmão Virgílio e de seu *pronipote* Fabrizio Spada, a coleção será conformada por um importante grupo de pinturas, com obras de Guido Reni, Orazio Gentileschi, Passerotti, além da célebre tela *Morte di Didone*, de Guercino.

Em 1926, o *Palazzo Spada* será adquirido pelo estado italiano, abrindo-se a *Galleria* ao público em 1931, após a realização de uma perícia das obras adquiridas (BARROERO, 2018). Este documento será republicado, também em 1931, acampanhado da redação de uma espécie de catálogo provisório da *Galleria Spada* feita por Amadore Porcella, contendo breves descrições das obras, além de certos esforços atributivos. Neste mesmo ano, a administração italiana considera o fechamento da galeria, fato que ocorrerá em 1940, permanecendo proibido

o acesso ao público por 11 anos (MINISTERO, 1951). Durante todo esse período, a coleção será muito prejudicada, sofrendo forte dispersão. Ao chegar na direção da *Galleria*, Zeri atesta essa situação, relembrando que: "*senza tener conto della legge sui fidecommissi [legge di 8 luglio 1883], che proibiva di disperdere le opere e gli oggetti della raccolta, più di una metà era stata data in deposito a enti, ministeri e persino a musei provinciali e alle ambasciate, senza prima aver fatto le fotografie*" (ZERI, 1996, p. 55).

Enfrentando novamente teses que advogavam o encerramento da coleção, o *Soprintendente* Achille Bertini Calosso entrega a Zeri a tarefa de recuperar as diversas obras dispersas, em espécie de esforço reduzido daquilo que Rodolfo Siviero estava realizando ao tentar recuperar as obras italianas perdidas durante o período fascista. Dada a situação crítica, quase desesperadora, da coleção da *Galleria Spada*, as fotografias serão importantes instrumentos para identificar a localização dos quadros. Como exemplo, lembra Liliana Barroero (2018), o próprio Roberto Longhi cruzará com um quadro de Marco Benefial, pertencente à *Galleria Spada*, que estava em depósito, mas que havia sido alienado para um antiquário. Supostamente não sabendo que esta obra pertencesse à coleção *Spada*, Longhi adquire uma reprodução e consegue identificar uma natureza morta no cornice do quadro (BARROERO, 2018).

Em 7 de abril de 1951, após o operoso trabalho de recuperação das obras por Federico Zeri, a *Galleria Spada* voltará a abrir ao público, constatando-se que "*su 173 quadri esposti attualmente, ben 70 erano stati allontanati dalla sede*"<sup>12</sup> (MINISTERO, 1951, p. 367). Em tom crítico, noticia o jornal *L'Unità*, que "*per merito quasi esclusivo di qualche solerte funzionario si è riaperta finalmente, dopo inammissibili ostruzionni, la Galleria Spada*", lamentando ainda o infeliz destino de outras coleções, como do *Palazzo Venezia*<sup>13</sup>, que continuam como museus proibidos (1951, p. 3).

A organização da *Galleria Spada*, feita por Zeri, respeitará a disposição prevista no séc. XVII, refletindo a típica exposição barroca das coleções, ladeando-se os quadros de forma muito próxima, por toda a parede, circulando a mobília de época. Em continuidade a seu

<sup>12</sup> Entre os diversos depósitos em que estavam dispersas as obras da *Galleria Spada*, destacam-se os seguintes: "*Museo di Palazzo Venezia, Pinacoteca Provinciale di Bari, Consiglio di Stato, Corte dei Conti, Ministero degli Affari Esteri, Istituto LUCE, Museo di Castel S. Angelo, Clinica Ortopedica della Università di Roma, Orfanotrofio maschile di Spoleto, Villa d'Este a Tivoli, Comune di Civitavecchia, Ambasciata Italiana a Londra, Ambasciata presso la Santa Sede, ecc.*" (MINISTERO, 1951, p. 367).

<sup>13</sup> Curiosamente, Zeri também auxiliará, nos próximos anos, quando trabalhando no *Gabinetto Fotografico*, à recomposição do *Palazzo Venezia*, publicando *I dipinti del Museo di Palazzo Venezia in Roma*, em 1955.

trabalho, Zeri redigirá um catálogo da coleção<sup>14</sup>, composto de 213 *schede* e 99 reproduções. Novamente, as fotografias servirão como um mecanismo protetivo da *Galleria Spada*, mostrando sua disposição e o inventário presente naquele momento. O acesso às *fotografie di riproduzione* será facilitado diante das coleções mantidas na *Fototeca Nazionale* e por novas reproduções encomendadas ao *Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione*, que através do "*Gabinetto fotografico Nazionale ha provveduto a completare la documentazione fotografica della raccolta*" (MINISTERO, 1951, p. 367). Como resultado, Zeri afirma:

*Riuscii a identificarne una grande quantità e a riportare in sede, riordinando la gallerie secondo l'aspetto che aveva nel Settecento. Feci fotografare i quadri e le sculture e cominciai un catalogo scientifico che, quando fu completo, venne proposto al Ministero della Pubblica Istruzione, perché fosse consegnato all'Istituto Poligrafico dello Stato* (ZERI, 1996, p. 55).

Apesar dos elogios ao seu trabalho, diante da precisão e do empenho na pesquisa, tendo entrado em contato com os herdeiros da família Spada, consultado inventário de 1759 e o conjunto da bibliografia existente, ainda que escassa, o catálogo da *Galleria da Spada* não será considerado de relevância, por inventariar uma coleção menor, sofrendo desconsideração pelo estado italiano. A este descaso opõe-se a sulfúrica verve de Zeri, que contradiz: "*trattandosi di un bene dello Stato la pubblicazione del catalogo era indispensabile, fosse o no una raccolta di capolavori o di croste*" (1996, p. 56). De fato, a publicação do catálogo pelo *Istituto Poligrafico dello Stato* somente será realizada em 1963, em segunda edição e em versão reduzida. Esta negativa ao catálogo gerará grande frustração a Zeri, dado que o evento de reabertura da *Galleria Spada* havia recebido grande visibilidade, tendo mobilizado autoridades como o "*Presidente del Consiglio di Stato Leonardo Severi, del Sottosegretario alla Pubblica Istruzione on. Carlo Vischia, di moltissimi Consiglieri di Stato e di un numeroso pubblico*" (MINISTERO, 1951, p. 366).

Como uma das primeiras manifestações da abundância de contatos tecidos paulatinamente por Zeri, o catálogo da *Galleria Spada* será primeiramente publicado pela *Casa Editrice Sansoni*, de Florença, no ano de 1954, por provável influência de Roberto Longhi, a quem Zeri havia conhecido há poucos anos. Desta relação, não residirá efeitos apenas na oportunidade editorial, mas na própria redação da obra. Na introdução, afirmará Zeri: "*questo catalogo è stato scritto nel mese di marzo del 1952*" (ZERI apud MORANDOTTI, 2012, p. 14).

---

<sup>14</sup> O catálogo de Federico Zeri, *La Galleria Spada in Roma*, publicado pela *Casa Editrice Sansoni*, de Florença, em 1954, constará na mostra intitulada Exposição do Livro Italiano de Arte, organizada pelo Ministério da Educação e Cultura e a Biblioteca Nacional do Brasil, com apoio do governo italiano (BRASIL, 1957).

Para Morandotti (2012), este intentado apagamento da visibilidade ou manifestação da exigência do laborioso trabalho presente na elaboração do catálogo da *Galleria Spada*, espécie de pretexta *sprezzatura*, deve-se em muito à influência de Longhi. A explicação residiria nos critérios explicitados por este na crítica ao catálogo da *London National Gallery*, elaborado em 1951, por Martin Davies (LONGHI, 1952). Apesar do catálogo de Davies representar um modelo de detalhismo, seja na documentação, na constatação do estado da obra e nos caminhos percorrido pelas pinturas, o resultado apenas inspiraria um irônico elogio de Longhi acerca da precisão do "*orologiaio anglosassone*" (MORANDOTTI, 2012, p. 14). Certamente, uma minúcia semelhante no levantamento dos dados das obras era demandada para a situação italiana, mas faltaria àquele catálogo questionar a qualidade dos quadros e a validade das atribuições, constatando que os demais comentários atributivos sobre as obras são também históricos, reflexos de posições particulares. Ciente das críticas, Zeri busca contemplar estes dois mundos, compreendendo-se a alegada celeridade da grafia como intuito de aproximação à aparente intuição rápida e imediata da *connoisseurship*, ladeado a um aprofundado levantamento bibliográfico. Como resultado, Zeri reelabora atribuições, aceitando sugestões e contribuições de amplo leque de personagens, como Achille Bertini Calosso, Roberto Longhi, Giuliano Briganti, Denis Mahon, Philip Pouncey e Frederick Antal, enquanto também busca levantar "*una documentazione, la più completa possibile, dei dipinti della Galleria Spada e delle loro vicende critiche*" (ZERI *apud* MORANDOTTI, 2012, p. 14).

Paralelamente e refletindo-se também na redação do catálogo da *Galleria Spada*, Zeri desenvolve sua obra seminal – *Pittura e Controriforma* (1957). Ambos, livro e catálogo, compartilham da mesma influência, ou seja, sua pesquisa sob orientação de Pietro Toesca, momento quando Zeri começa "*à étudier le maniérisme romain tardif au début des années 40*" (ZERI, 1988a, p. 50). Estas prévias investigações acerca da influência tridentina na pintura romana, realizadas por Zeri, auxiliariam na própria possibilidade de exercer a direção da *Galleria Spada*, cuja parte central da coleção formada pelo cardeal Bernardino Spada com obras entre Bologna e Roma, reflete exatamente este período. Como evidência, oito obras mencionadas por Zeri em *Pittura e Controriforma*, pertencem ao acervo que ele próprio estava recuperando da *Galleria Spada*, como de Bartolomeo Passarotti, Giuseppe Valeriano e de Jacopino Del Conte, ator privilegiado em seu primeiro estudo.



Figura 7 - Fontana Lavinia, Cleopatra, fotografia do *Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione: Fototeca Nazionale*, Bologna, Fototeca Zeri, inv. 89773.

Algumas obras, por exemplo, sintetizam a confluência dessas relações, como a atribuição a Fontana Lavinia de retrato heráldico na *Galleria Spada*, a que Zeri sugere também como iconografia uma representação de Cleópatra. Ademais, esta obra é reproduzida tanto no catálogo da *Galleria Spada* (1954, tav. 92) como em seu livro *Pittura e Controriforma* (1997 [1957], fig. 31), a partir de negativo<sup>15</sup> realizado em 1951, pelo *Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione*, a provável pedido do próprio Zeri, que dirigia a galeria e coordenava a catalogação das obras. Este quadro encontra, portanto, comentários atributivos no catálogo da *Galleria Spada* e no livro *Pittura e Controriforma*, em que, como reflexo de sua hipótese central, Zeri constata o surgimento de elementos neofeudais no gosto dos comitentes da época:

*Soltanto una inaudita, tremenda involuzione sociale e perciò di gusto, può giustificare e spiegare la nascita di un'opera così sconcertante (quando si considera che è stata eseguita mezzo secolo dopo la volta della Sistina e le Stanze di Raffaello) come questa Cleopatra che mi pare imputabile alla pazientissima Lavinia Fontana, e dove attorno*

<sup>15</sup> Número de inventário de negativo E29810, realizado pelo *Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Fototeca Nazionale*, sendo atualmente custodiado pelo *Gabinetto Fotografico Nazionale*. Federico Zeri possui dois positivos dessa obra, com números de inventário 89772 e 89773, na documentação de sua fototeca.

*alla figura, vista rigidamente di profilo e percorsa da un ritmo lento e ondeggiante come in un Gentile da Fabriano o un Pisanello, si addensano i segni di un Levante favoloso, sognato sulle descrizioni dei cronografi e dei viaggiatori: lo stipo in marqueterie algerina, il velo facciale sollevato, il turbante ricamato, il corsetto rosso munito di alamari e di risvolti verdepino, come presso i Circassi o i Tartari di Crimea (ZERI, 1997, pp. 35-36).*

Considerado por Keith Christiansen como "*his single greatest contribution to Art History*", *Pittura e Controriforma* também termina de ser redigido em 1952, mas somente consegue ser publicado em 1957 (*apud* CAVINA, NATALE, 2013, p. 54). Entretanto, em dessemelhança ao catálogo, seu livro encontra a oposição de Roberto Longhi, que consideraria a obra "*un tissu d'âneries, à la Antal*" (ZERI, 1988a, pp. 50-51). De fato, Zeri conheceu Frederick Antal, em 1948, também pela influência da administração pública, diante de suas primeiras viagens internacionais realizadas após entrar na *Amministrazione* italiana, sendo considerado esse contato como de profunda influência no intuir por Zeri da ligação entre obra e seu tecido social. Ainda assim, apesar de Longhi ser o primeiro leitor a quem Zeri confia os manuscritos do texto para avaliação, ele buscará bloquear o livro por todos os meios, pois, como atestaria Zeri, "*lorsque Longhi a appris que je fréquentais Antal, Pittura e Controriforma est devenu un texte maudit, hérétique*", explicando o relativo silêncio quando da publicação da obra, que apesar de adiada, será realizada em 1957, graças a Giulio Bollati e o interesse manifestado pela *Giulio Einaudi Editore* (ZERI, 1988a, p. 52).

Terminado o trabalho na *Galleria Spada*, novas responsabilidades serão delegadas a Zeri, passando a atuar no *Gabinetto Fotografico*, que exercerá importante influência para seu lidar com as reproduções fotográficas e a formação de sua própria coleção. Conforme afirma Massarente, "*[...] per i rapporti tra Zeri e la fotografia è senz'altro fondamentale l'esperienza del 1953, quando fu chiamato a riordinare i negativi conservati presso il Gabinetto Fotografico Nazionale, un'operazione seguita dall'organizzazione ragionata del catalogo*" (MASSARENTE, 2018, p. 69).

Fundado por Giovanni Gargioli, em 1892, o *Gabinetto Fotografico Nazionale* (em designação recebida a partir de 1923), exercerá importante papel ao auxiliar na catalogação e preservação do patrimônio artístico, urbanístico e arquitetural italiano (MARSICOLA, 2014). Seus primeiros catálogos de fotografias serão elaborados desde o começo do séc. XX, com importantes publicações em 1904 e 1907<sup>16</sup>, como símbolo inicial de um serviço fotográfico

<sup>16</sup> GABINETTO FOTOGRAFICO, *Catalogo delle Fotografie*, 252 S., Roma 1904; GABINETTO FOTOGRAFICO, *Supplemento al Catalogo delle Fotografie*, 108 S., Roma 1907.

estatal, que passará a atuar em espaços antes reservados apenas a empresas privadas. A este ineditismo associa-se a importante venda de reproduções para o público especializado, com grande interesse para as pesquisas no campo da historiografia artística. Ainda assim, sua relevância não afasta a constante ameaça do financiamento de sua operação, diante da situação orçamentária sempre limitada do órgão, se estendendo por todo o período de seu funcionamento. Como exemplo, mesmo na década de 1980, a grave situação do *Gabinetto* mobiliza um coletivo de intelectuais estrangeiros, envolvendo nomes como Gombrich, Denis Mahon e Philip Pouncey, que em carta publicada na *The Burlington Magazine*, pedem a atenção e recursos ao órgão público, para que se mantivesse aberto e acessível, uma vez que o

*Gabinetto is an indispensable source of photographs of works of art in Rome and elsewhere in Italy, and, furthermore, that it has a unique collection of early negatives showing monuments which have subsequently deteriorated or been destroyed. These images, like the Gabinetto's comprehensive coverage of restorations, are unobtainable from any other agency* (GOMBRICH et al, 1983, p. 32).

Efetivamente, o acervo fotográfico do *Gabinetto* será peça fundamental, ainda que tácita, para inumeráveis nomes, e Federico Zeri exercerá uma parcela de contribuição neste esforço. Em 4 de outubro de 1952, o *Soprintendente* Emilio Lavagnino já afirmava que a colaboração de Zeri tem auxiliado a completar aquele acervo, certificando que "*egli rivolge le sue particolare cure a seguire con acutissima competenza... è ad organizzare il Gabinetto fotografico della Soprintendenza, Gabinetto che, negli ultimi tempi, per suo merito precipuo si è sensibilmente arricchito*" (LAVAGNINO apud FABJAN, 2014, p. 117)

De fato, dos trabalhos específicos de Zeri, entre 1953-1955, no *Gabinetto Fotografico*, resultam dois catálogos, pertencentes a uma série de quatro publicações impressas entre 1954 e 1957, a fim de inventariar e tornar público o conjunto de negativos fotográficos mantidos pela instituição e que poderiam ser adquiridos os positivos pelo público. Assinados por Corrado Maltese (nº 2, coleção da *Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, 1955), Raissa Calza (nº 4, *Galleria Borghese, Collezione degli Oggetti Antichi*, 1957) e Federico Zeri (nº 1, coleção da *Galleria e la Collezione Barberini*, 1954; nº 3, *I dipinti del Museo di Palazzo Venezia* in Roma, 1955), os catálogos refletem o trabalho destes intelectuais, além de prestarem grande utilidade à formação de coleções fotográficas por diversas autoridades do campo da crítica artística, como o próprio Zeri que terá sua fototeca contemplada por diversas reproduções advindas do *Gabinetto Fotografico*.

Portanto, a experiência de Zeri na administração pública, ainda que tão reprovada por ele, não deve ser tomada em uma dimensão binária, mas imersa em um gradiente complexo de relações, pois será de fundamental relevância para a formatação de suas ideias, para a redação de suas obras e mesmo, como se constatará, para seu lidar com as reproduções fotográficas, como se apreende pela sua passagem pelo *Gabinetto Fotografico Nazionale*, em Roma. Em realidade, afirmaria o próprio *connoisseur* romano, "*fu allora, in un momento intense di letture e di ricerche, che cominciai a formare la mia fototeca, oggi, credo, il più grande archivio privato al mondo sulla pittura italiana*" (ZERI, 1996, p. 56). Notavelmente, a própria conformação das coleções fotográficas, públicas e privadas, expressam os componentes dessa complexa rede de contatos, pois seus diversos partícipes contribuem não apenas na aquisição e execução de fotografias, mas também as recebem, as doam e as trocam, conformando um espécie de álbum ramificado do patrimônio nacional, que permite a Zeri também contribuir nesse empenho, formando "*un ricchissimo patrimonio di immagini che rappresenta oggi uno degli archivi fotografici di riferimento per gli studi storico – artistici*" (MASSARENTE, 2018, p. 67).

Sintoma dessa complexidade, será que, apesar de sair da administração pública em 1955, Zeri continuará a tecer relações com o *Gabinetto Fotografico Nazionale*, com doações sucessivas de negativos fotográficos para a coleção. Mais exatamente, Zeri voltará a auxiliar externamente o *Gabinetto* com doações diversas, quando sob direção de Carlo Bertelli, entre 1962 e 1973, além de também tecer bom relacionamento e proximidade com Oreste Ferrari, diretor quando da principal doação de Zeri, em 1974, ao acervo fotográfico da instituição:

*Il nucleo di negativi donato da Zeri nel 1974 al GFN, documenta numerose opere apparse sul mercato antiquario italiano e in collezioni privati francesi a cavallo della seconda guerra mondiale...Sfogliando le pagine di questa donazione si ha una precisa idea delle leggi e dei gusti del mercato dell'arte della prima metà del secolo scorso, percorso dalla caccia e riscoperta dei primitivi* (CALLEGARI, 2015, p. 3).

Propriamente, Zeri também mediará a doação de fundos fotográficos para o órgão, como a doação da coleção do arquiteto e arqueólogo Antonio Muñoz para o *Gabinetto Fotografico*, no começo da década de 1960. Herdada por Zeri por vínculo de parentesco, o "*lascito*" de Muñoz, conforme defende Calanna (2017), será importante para a tessitura das áreas de interesse histórico-artístico de Zeri, mas também para sua privilegiada atenção ao suporte fotográfico, sendo um dos primeiros grandes fundos fotográficos a adentrar na formação de sua fototeca pessoal e que será compartilhada com o *Gabinetto Fotografico Nazionale*:

*Zeri inoltre si occupò personalmente della donazione al Gabinetto Fotografico Nazionale di 511 negativi fotografici appartenuti a Muñoz. Nel novembre 1962 il soprintendente Giorgio Castelfranco gli scrive una lettera per ringraziarlo del suo «premuroso interessamento», in merito alla donazione dei negativi fotografici all'istituto da parte di Maria Luisa Vinè. Castelfranco allega alla sua lettera 511 positivi, in duplice copia, dalle lastre già di proprietà di Antonio Muñoz. Le stampe fotografiche tratte da quei negativi andarono certamente ad arricchire la già corposa fototeca di Federico Zeri (CALANNA, 2017, p. 611).*

Para Zeri, portanto, o *Gabinetto Fotografico* contribuirá não somente como instrumento de reflexão para inumeráveis intelectuais e estudiosos, sendo *locus* de experiência para historiadores, como Marina Miraglia e Raissa Calza, ou para a participação de pesquisadores estrangeiros, com figuras renomadas como Gombrich e Francis Haskell; mas, centralmente, o *Gabinetto* atuaria como ferramenta para a consecução do maior inventário possível do conjunto das obras italianas, projeto pessoalmente desejado e buscado reiteradamente por Zeri, porém sempre bloqueado por limitações orçamentárias diante do escopo exigido para este intento. À revelia, as fotografias realizariam este desejado catálogo nacional intentado por Zeri, justificando, portanto, a continuidade de seu relacionamento com a instituição, seja nas doações de reproduções nas décadas de 1960 e 1970, seja na mediação da doação de fundos fotográficos de terceiros, seja ainda na solicitação de campanhas fotográficas na década de 1980<sup>17</sup>, ou, ao fim, na própria doação ao *Gabinetto* do conjunto de reproduções de seu "*lascito testamentario*", registrando suas obras doadas à *Accademia Carrara* e aos *Musei Vaticani*. Em razão disso,

*Federico Zeri donò al Gabinetto Fotografico Nazionale, a più riprese, a cospicua parte della sua collezione fotografica, convinto com'era dell'assoluta necessità di un catalogo completo dei beni culturali e del ruolo strategico della fotografia nell'attività di tutela del patrimonio nazionale, oltre a ritenerla uno strumento insostituibile di documentazione e un supporto essenziale per gli studi e la ricerca (CALLEGARI, 2015, p. 4).*

Ainda que *a posteriori* saibamos da verve de Zeri contra os descasos da administração pública, esta posição incisiva é assumida mais detidamente quando o *connoisseur* romano adquire notável espaço midiático na década de 1980, com acesso a jornais de circulação nacional e canais televisivos. Portanto, resta ponderar os motivos da saída de Zeri da *Amministrazione delle Belle Arti*, em 1955, em um momento que esta posição parecia lhe

<sup>17</sup> Martina Massarente registra que Federico Zeri solicita campanha fotográfica ao *Gabinetto Fotografico Nazionale*, em declaração dada por Carlo Bertelli, que afirma: "*mi sono occupato di tutto, per prima cosa di realizzare alcune campagne fotografiche specifiche, alcune erano anche richieste dalle soprintendenze, altre le decidevo in base ad elementi diversi, l'interesse storico – artistico di affreschi e mosaici; altre volte si trattava di scoperte o segnalazioni, quando Zeri segnalò il Bernini che si trovava a Frascati ci fu una campagna fotografica apposita*" (BERTELLI *apud* MASSARENTE, 2018, p. 71). Ver também ZERI, Federico. Bernini contro Bernini, «L'Europeo», 13 ottobre 1980, n. 43 (ried. in Mai di traverso, 1982, pp. 94-97).

reservar uma carreira segura e ascendente. Para Zeri, sua decisão "*fu un vero e proprio salto nel vuoto e sarebbe inutile dilungarsi sui dettagli scabrosi, l'incuria amministrativa, il modo quasi illegale con il quale uscì dall'Amministrazione*" (ZERI, 1996, p. 61). Apesar de posteriormente crítico a figuras renomadas como Cesare Brandi, Bianchi Bandinelli e Giulio Carlo Argan, dado que este último teria mesmo dito a Zeri para "*essere meno coinvolto nel [...] lavoro*", aparentemente, seriam os atritos com o diretor do *Gabinetto Fotografico*, Bito Coppola, a configurarem o principal motivo para sua demissão (ZERI, 1996, p. 59). Diversas relações episódicas, com a comum crítica do mau-uso do instrumento fotográfico, enfaticamente, conduziriam à sua saída, encetada por um disparatado incidente em que

*I contrasti con il direttore, ormai all'ordine del giorno, erano diventati insanabili quando Zeri, di ritorno nel suo ufficio dopo un periodo di congedo, si era accorto che erano state sottratte dal suo tavolo di lavoro alcune fotografie ancora oggetto di indagine insieme ad appunti di lavoro. Un episodio particolarmente increscioso per Zeri, che prontamente lo denuncia ai suoi superiori. I numerosi diverbi con il direttore del Gabinetto Fotografico, dovuti anche a una prassi dell'ufficio non condivisa da Zeri, ovvero di far eseguire campagne fotografiche in luoghi già fotografati invece di provvedere a quelle incomplete, non erano però l'unico motivo a spingere lo studioso a lasciare l'amministrazione (CALLANA, 2015, p. 604).*

De fato, pesava a Zeri seu continuado e crescente vínculo com personagens privados como antiquários e colecionadores, ou seja, sua progressiva aproximação com o mercado de arte, que lhe levaria à acusação de incorrer em conflitos de interesses. Para Keith Christiansen, diretor do *Department of European Paintings at the Metropolitan Museum of Art*, a demissão de Zeri:

*whether out of protest at the lethargy and mismanagement of the ministry, as he declared, or because of a conflict of interest on his own part, as was said in others quarters, I am unable to say. It was a fateful decision and deeply affected his relations with the official, academic world of art history in Italy. Instead, he launched himself into the uncertain world of the private art historian and, most influentially and profitably, advisor to collectors. It was a Faustian bargain - just as it had been for Bernard Berenson - and I have come to wonder if some of Zeri's most extreme stances and vendettas during his last years were not expressions of frustration at the person he might have been instead of what became, that equivocal thing, the most widely influential expert in his field, whose opinion was sought on everything but who left no magnum opus. But that was in the future (CHRISTIANSEN, 2013, p. 54).*

Para muitos, esta barganha faustiana, ao sair da *Amministrazione delle Belle Arti* a fim de se aproximar do mercado de arte, seria o motivo determinante para Zeri, ainda que válidas suas críticas à administração. Esta opinião é compartilhada também por Italo Faldi, em conversa com Mina Gregori, ao afirmar que Zeri saiu para trabalhar no mercado privado de arte, pois exercer ambas as atividades "*rendevano impossibile una ulteriore permanenza nella*

*Soprintendenza*" (apud GREGORI, 2001, p. 157). Em realidade, a este sentido, o próprio Zeri tende a admitir, ao afirmar que

*Sempre più insoddisfatto dal vuoto e dall'indifferenza che regnavano nell'Amministrazione, dall'incuria dei responsabili e dalla mancanza di mezzi, presi lentamente coscienza di quanto sia importante il contatto diretto con le opere fuori del contesto dei musei, accostarle come esse appaiono nel tessuto connettivo delle collezioni private, del mercato, dei piccoli antiquari, eccetera* (ZERI, 1996, p. 59).

A estes interesses, de fato, Federico Zeri, vinha nutrindo atenção desde seu período de formação na década de 1940, em relações que já estavam sendo tecidas e que foram favorecidas pela sua posição pública, ainda que estes contatos sejam também profundamente tributários de encontros oportunos, diante da interferência do simples acaso. Entre os espaços que favoreceram o acesso e a participação de Zeri a esta rede de notáveis do campo da crítica artística e da ainda resiliente *connoisseurship*, encontra-se o importante *Studio d'Arte Palma*, projeto que, ainda que efêmero, irá se figurar para Zeri como um epíteto privilegiado desse "*contatto diretto con le opere fuori del contesto dei musei*" (1996, p. 59).

## 2.6 *Studio d'Arte Palma*

Apesar de originado em 5 de maio de 1944, em uma Itália ainda em processo de liberação, e com duração apenas até 1951, o *Studio d'Arte Palma* representará notável empreendimento inovativo, em um esforço no contexto do final da Segunda Guerra Mundial, de recuperação e reativação do sistema de artes no ambiente romano e da instauração e retorno de intelectuais e artistas ao país. Privilegiadamente localizado na *piazza Augusto Imperatore*, em Roma, respeitando uma geografia urbana já buscada pela concentração de galerias, o *Studio d'Arte Palma* compreenderá diversas atividades na mesma estrutura arquitetônica, unindo às funções de restauração, conservação, avaliação e *expertise*, um privilegiado espaço expositivo, buscado para a organização de mostras com obras antigas e modernas, união ainda considerada excêntrica naquele momento, mas que em muito influencia a abertura de Federico Zeri à produção artística contemporânea.

Entre seus fundadores, em 1944, destacam-se influentes figuras dos círculos políticos e artísticos romanos, como "*Francesco Monotti, Manlio Goffi, influente antiquario romano già a capo della Federazione nazionale fascista dei commercianti di prodotti artistici e dell'artigianato*" e, entrando na sociedade em 1945, a importante presença do restaurador Mario Modestini (POZZOLI, 2016, p. 147). Estas figuras, entretanto, orbitam ao redor de uma

personagem principal, Pietro Maria Bardi. Renomado publicista e galerista, Bardi já havia conduzido a *Galleria d'Arte di Roma*, na década de 1930, de perfil mais tradicional, e buscava novos intuitos com o *Studio d'Arte Palma*, a começar com a distintiva intitulação. Para além da anedótica confusão se o nome aludiria a Palma Bucarelli, então diretora da *Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, ou uma alusão aos pintores Palma il Vecchio e Palma il Giovane, como confirmariam o próprio Bardi (1996) e Modestini (CECCHINI, 2014), a denominação *Studio* buscava afastar o projeto da associação com uma simples galeria, "*presentandolo come un progetto diverso e più articolato*" (POZZOLI, 2016, p. 147). De fato, esta busca de fundar uma nova compreensão do espaço das artes seguirá com Bardi ao Brasil, em 1947, e mediará a própria criação do principal museu do país, e da América Latina, o Museu de Artes de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), também fruto de seu empenho, emprestando muito de sua originalidade àquilo já concebido para o próprio *Studio d'Arte Palma* (PEDRO, 2014). Não à toa, também no Brasil, Bardi abrirá uma filial do *Studio* na praça Dom José Gaspar, em São Paulo, tendo também um destino efêmero, permanecendo aberta por apenas dois anos, diante de um restrito e incipiente mercado de artes no país (PEDRO, 2014). Diversamente, a curta duração do projeto em Roma deve-se, em grande parcela, à mudança de destino de Bardi, que a partir de 1946 empreende viagens ao Brasil, passando a residir permanentemente no país a partir do ano seguinte, aprofundando projetos e vínculos internacionais tecidos pelo *Studio d'Arte Palma*, diante do próprio renome adquirido, mas também pela saída de outras relevantes figuras, como Mario Modestini, que, a partir de 1949, torna-se curador e fundador da Fundação Kress (CECCHINI, 2014).

Ainda assim, apesar da baixa recordação na literatura especializada e do breve funcionamento do *Studio d'Arte Palma* em Roma entre 1944 e 1951, com seu fundador orientando atividades do estrangeiro, o espaço representará importante ponto focal para a constituição e o amadurecimento de influentes redes de contatos no pós-guerra. Ao unir elementos da comunidade italiana e brasileira das artes, o *Studio* participa em projetos conjuntos, como a organização das exposições didáticas e a criação de seus painéis fotográficos, voltados a prover elementos instrutivos ao público brasileiro. Sobre esses vínculos internacionais para a criação das exposições didáticas, ao qual Zeri participa, Viviana Pozzoli comenta:

*La società romana comincia così a lavorare alla realizzazione di esposizioni didattiche: mostre di storia dell'arte e delle civiltà sviluppate attraverso una serie di pannelli costituiti da un serrato montaggio di fotoreproduzioni – perlopiù fotocolor – accompagnate da brevi testi in forma di didascalie e diagrammi, secondo suggestioni grafiche e di allestimento d'avanguardia. Alla loro progettazione partecipa un'équipe*

*coordinata da Emilio Villa, di cui fanno parte Francesco Monotti, Federico Zeri, Giuliano Briganti, Mario Modestini, Mario Pepe, Bruno Zevi, Silvio Radiconcini, Cino Calcaprina [...], coadiuvata in Brasile da un gruppo di tecnici e giovani studenti del museo, tra cui Renato Cirell Czerna, Enrico Camerini, Antônia Aparecida Pallù, Gaby Borchardt, Nydia Pincherle e Flávio Motta, che sotto la guida di Lina Bo Bardi si occupano del completamento e della messa in opera* (POZZOLI, 2016, p. 156).

Do lado romano, será salutar a função do *Gabinetto Fotografico* e da *Galleria do Studio d'Arte Palma*, que auxiliam na organização e no material para as exposições didáticas que ocorrem entre 1947-1951 no Brasil. Neste mesmo momento, pelas correspondências mantidas entre Bardi e Villa, vê-se esse trabalho de cooperação, em que "*soprattutto Zeri vigila e sceglie dai cataloghi che arrivano. Lui é oculatissimo e competentissimo*", conforme atesta Villa (1947, s.p.). Com efeito, Zeri ocupava cargo na administração pública desde 1946 e assumiria a direção da *Galleria Spada*, em 1948, conforme antes mencionado. Entretanto, dividirá seu tempo também com o *Studio*, que lhe contribuirá de diversas formas, seja no contato iniciático com nomes do mercado de artes, como o antiquário Alessandro Contini-Bonacossi, ou de críticos como Argan e Longhi, mas também no contato com obras expostas ou que passavam por restauro pelas mãos de Modestini, como as da coleção Cook e Gentner, que lhe serão mais importantes, além da relevância dos decorrentes materiais fotográficos gerados pelo *Gabinetto Fotografico* do *Studio d'Arte Palma*, que adentram como os primeiros itens de sua fototeca e são utilizados na geração de seus primeiros escritos.

A exemplo dos resultados dessa colaboração, de sua concomitante atuação como funcionário público e colaborador do *Studio d'Arte Palma*, pode-se aludir à redação de Federico na Zeri de comentário sobre a obra de Giovanni Antonio da Pesaro, na revista *Proporzioni* (fundada por Longhi em 1943 e publicada pela editora *Sansoni*, de Florença), em seu segundo volume (1948b). Verdadeiramente, "*Zeri infatti sembra, fino dai primi saggi pubblicati quando aveva ventisette anni (il nutrito gruppo apparso su "Proporzioni" nel 1948), uscire come una Minerva armata dal cervello di Giove*" (CASTELNUOVO, 1989, p. 41). De fato, a este modelo de argumentação, escrita e postura, em ensaios acadêmicos, Zeri se aterá durante quase toda a vida, pois, diferentemente dos pintores aos quais avalia, Zeri tende a manter o mesmo estilo desde sua fase jovem até a mais tardia, além de também sustentar as mesmas áreas de interesse, afeito a mestres menores, em regiões de secundário reconhecimento na arte italiana. Entre estes textos no segundo volume da revista *Proporzioni*, pertencentes a uma série de nove ensaios, em que Zeri questiona atribuições, confirma outras e elenca trabalhos de pintores menos conhecidos, destaca-se o artigo sobre Giovanni Antonio da Pesaro (1948b), refletindo essa

comunhão de interesses para Zeri de sua atuação entre a *Amministrazione delle Belle Arti* e o *Studio d'Arte Palma*. Discutindo sobre a atribuição de "*il grande polittico della chiesa di Santa Croce a Sassoferrato*", o jovem Federico Zeri assume posição incisiva contra a atribuição da obra a Antonio da Fabriano, ao considerar que "[...] *le errore sarebbe già sciolto da tempo se il nome di Antonio da Fabriano non fosse frattanto divenuto una facile etichetta, distribuita gratuitamente a tutte quelle opere del Quattrocento marchigiano, e talora neppure marchigiano, la cui attribuzione è aperta*" (ZERI, 1992, p. 105).

Curiosamente, esta cortante crítica ao recurso de uma fácil etiqueta que implicaria obras erroneamente atribuídas a Antonio da Fabriano, versa-se tacitamente ao grande crítico Bernard Berenson, a quem Zeri também havia tecido recentes contatos. Em um catálogo provisório elencado no excerto sobre o pintor de Pesaro, adentra Zeri na titânica luta entre Roberto Longhi e Bernard Berenson, tomando partido por aquele, ao ratificar duas atribuições de Longhi e se contrapor a três atribuições de Berenson, sendo duas alegadas a Antonio da Fabriano (1948b). Como contraprova, Zeri alegaria a "evidente" maior proximidade do *polittico di Santa Croce a Sassoferrato* a uma influência tardo-gótica emiliana, do que aos influxos flamengos de um Antonio da Fabriano, que também emprestaria elementos compositivos do contexto napolitano ou siciliano, sob influência espanhola. Asseverando suas alegações, Zeri mobiliza três reproduções durante o artigo:

(1) Giovanni Antonio da Pesaro, *Madonna*. Urbino, *Galleria Nazionale delle Marche*.

(2) Giovanni Antonio da Pesaro, *Tortura di san Biagio*. Roma, *Museo di Palazzo Venezia*.

(3) Giovanni Antonio da Pesaro, *Martirio di san Biagio*. Roma, *Collezione privata*.

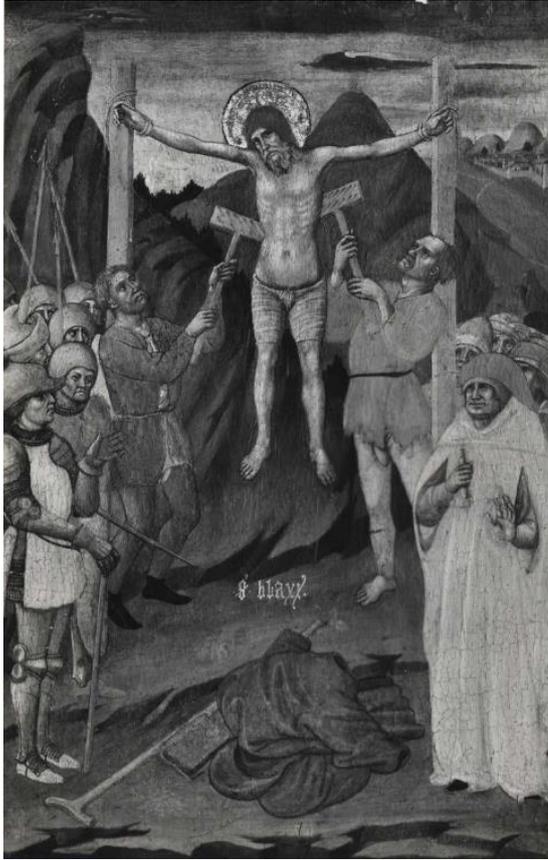


Figura 8 - Giovanni Antonio da Pesaro, *Tortura di san Biagio*. Roma, Museo di Palazzo Venezia, fotografia do Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione: Fototeca Nazionale, Bologna, Fototeca Zeri, inv. 51920.



Figura 9 - Giovanni Antonio da Pesaro, *Martirio di san Biagio*. Roma, Collezione privata, fotografia do Studio d'Arte Palma - Gabinetto fotografico, Bologna, Fototeca Zeri, inv. 51919.

Alhures, lembraria Andrea Bacchi uma constante de Zeri sobre o uso de fotografias em artigos: "*Zeri was very restrained when it came to supplying his texts with photos for comparison, and thus, [...] his placement [...] assumes the significance of a clear statement of intent*" (BACCHI *apud* CAVINA, NATALE, 2013, p. 25). Portanto, também a disposição ou não de imagens nos artigos de Zeri possui valor argumentativo e representa um *locus* de investigação para aquele interessado em sua obra. Estranhamente, o texto não apresenta uma reprodução do *polittico di Santa Croce a Sassoferrato*, foco principal da argumentação. Quando investigada esta ausência, emergem possíveis hipóteses.

Em sua fototeca, constam 17 reproduções do *polittico* atribuído a Giovanni Antonio da Pesaro, sendo que 13 fotografias são datadas de 1973, quando a obra muda de endereço para a *Galleria di Urbino* e passa por um processo de restauração, registrando-se o estado da obra pré e pós-restauro. Entre as demais reproduções, três fotografias são de detalhes, demonstrando uma parte da predela (número de inventário 51886) e duas ostentam os santos que ladeam o

*polittico* (número de inventário 51884 e 51885), tendo sido realizadas na segunda década do séc. XX. A reprodução restante (número de inventário 51883), que figura o conjunto da obra, advém da *Fototeca Nazionale*, tendo sido executada entre 1918-1919 e obtida por Zeri em algum momento entre o extenso período de 1945 e 1975. Logo, é possível que sua ausência devesse simplesmente por uma impossibilidade de acesso por Zeri da reprodução com o conjunto da obra. Entretanto, entre a bibliografia elencada por Zeri, consta-se referência a Luigi Serra, que já havia publicado uma reprodução do *polittico di Santa Croce a Sassoferrato*, na *Bollettino d'Arte*, em 1933, atribuindo-o a Antonio da Fabriano e usando uma fotografia da *Galleria Nazionale*, realizada com a obra ainda na *Chiesa di Santa Croce a Sassoferrato*, possivelmente a mesma reprodução que Zeri terá acesso. A fotografia, de fato, é infeliz na qualidade por dificuldades na luminosidade gerada pelo ambiente, mas não esclarece o motivo de sua ausência.

Demonstrando a organicidade da constituição de sua fototeca, ainda incipiente, Zeri prefere argumentar com fotografias às quais teve acesso físico recente à obra registrada, ou mesmo às quais participou e/ou coordenou as *fotografie di riproduzione*. Assim, sobre a representação do *Martírio di san Biagio* (3) a obra passa pelo *Studio d'Arte Palma* para restauro, entre sua negociação da *Collezione Gentner*, em Florença, para a *Collezione Corcos*, em Roma, entre os anos de 1946-1948, sendo registrada pelo *Gabinetto Fotografico* do *Studio d'Arte Palma*<sup>18</sup>. Em consequência, Zeri obtém uma reprodução (número de inventário, 51919), a qual é publicada na revista *Proporzioni*, demonstrando como o *Studio d'Arte Palma* é fundamental para a própria exposição de Zeri a obras "*fuori del contesto dei musei*", mas também para a formação inicial de sua fototeca, que soma a reprodução de mais 12 obras que passaram pelo *Studio*.

Paralelamente, a obra de Giovanni Antonio da Pesaro, *Tortura di san Biagio* (2), também circula por Roma, vindo da *Collezione Giulio Sterbini*, que se encontrava em posse do banqueiro Giovanni Armenise e que a doa ao Estado italiano em 1940, em conjunto com diversas outras obras (ELIADES, 2009). Estando na *Amministrazione delle Antichità e Belle Arti*, Zeri toma conhecimento dessa pintura, que será disposta no *Museo Nazionale del Palazzo di Venezia*, e a identifica como *elemento d'insieme*, junto a outra parte que transitava pelo *Studio d'Arte Palma*. Talvez até com sua agência direta, o *Gabinetto Fotografico Nazionale* realizará registro da obra entre 1946-1947 (*numero d'inventario del negativo* - E26529) e será um

---

<sup>18</sup> Informações obtidas de dados expressos pela *Fondazione Zeri* ao catalogar a reprodução de *Martírio di san Biagio*, atribuído por Zeri a Giovanni Antonio da Pesaro, com número de inventário 51919.

positivo desse arquivo que Zeri publicará em seu artigo de 1948 sobre Giovanni Antonio da Pesaro.

Sem ser o foco de sua argumentação e sem advertir o leitor, Federico Zeri busca recompor um retábulo hagiográfico, a que adiciona duas peças a uma primeira já observada em 1927 por Raymond van Marle e atribuída apenas como *School of Pisanello*, quando na *Raccolta Volterra*, em Florença. A exemplo de diversas recomposições de obras que faria durante o decorrer de suas atividades de *connoisseur*, Zeri encontrava-se no processo de identificação de suas partes, buscando compor uma obra maior. A esta possibilidade de ser o primeiro a identificar uma obra e, além disso, recompô-la, tratava-se de uma das experiências de maior prazer ao *connoisseur* romano, que também cumpria "*il compito del conoscitore [che] rimane essenzialmente quello di riconoscere e di ristabilire certe unità di stile là dove erano state perse, e di ricostituire gruppi dimenticati, con opere della stessa mano*" (ZERI, 1996, p. 133).

Assim, Zeri é o primeiro a atribuir estas duas pequenas obras desconhecidas a que biograficamente esteve em contato e às quais mediou direta e indiretamente a realização das reproduções. Como estratégia, o texto de Zeri (1948b) mobiliza centralidade ao reconhecido *polittico de Sassoferrato* renovando-lhe a atribuição e chamando a atenção do interlocutor; entretanto, por esta obra já ser reconhecida, pode mesmo dispensar o elemento reprodutivo para o diálogo entre os pares. Neste mesmo movimento, as reproduções escolhidas para a disposição em seu artigo jogam visibilidade a obras menores, as quais ele teve acesso e que anseiam serem completadas, para que consigam romper relativamente seu *status* como objeto inferior. Por infelicidade, ainda hoje, somente aquelas três peças da vida de San Biagio foram identificadas. Todavia, a fortuna crítica do catálogo provisório do pintor é resiliente, sendo ainda respeitado integralmente na literatura específica, apenas elencando-se mais obras sob a autoria de Giovanni Antonio da Pesaro (BERARDI, 1988; ZAMA, 2013). Mesmo para os painéis de San Biagio, o artigo de Zeri ainda alimenta pesquisas, diante das clareiras abertas, com novas sugestões de interpretação iconográfica e comitência (CAPRIOTTI, 2018). Ainda, como fato curioso, também para o *polittico di Santa Croce a Sassoferrato* mantém-se o reconhecimento da atribuição a Giovanni Antonio da Pesaro, que é aderido na leitura da própria população local da *Parrocchia di San Facondino*, não se considerando em menor dignidade do que uma peça de Antonio da Fabriano. Em realidade, mobiliza-se a comunidade para que a obra retornasse de Urbino, onde esteve desde a década de 1970, para a *Comune di Sassoferrato*, envolvendo o padre paroquial em coleta de assinaturas e *lobby* político, em episódio narrado em pequeno

jornal local e que termina de forma bem-sucedida, retornando-se a obra a seu local de origem (PAGNANI, 2011, p. 8)

Não obstante represente um espaço rico de conexões e influências, torna-se difícil precisar por qual caminho Zeri tece maiores vínculos com o *Studio d'Arte Palma*. Habitando-se, desde 1945, a este "*mondo che fino ad allora mi era completamente sconosciuto, il mondo degli antiquari, degli studiosi di storia dell'arte e dell'establishment artistico romano*" (ZERI, 1996, p. 30), Zeri deve a Giuliano Briganti e Roberto Longhi os primeiros contatos a envolvê-lo com os ambientes de galerias e antiquários, em que toma especial destaque o *Studio d'Arte Palma*. Ainda assim, a especificidade de Zeri, como funcionário do *Amministrazione delle Antichità e Belle Arti*, também empresta sua parte de relevância, pois a *Galleria Spada*, que Zeri exercia a direção e havia recebido a missão de recuperar o acervo, encaminha diversas obras da coleção para passarem pelas mãos de Mario Modestini (1907-2006) enquanto restaurador do *Studio d'Arte Palma* (POZZOLI, 2016). Com elevada estima, Zeri afirmará sem comedimentos a necessidade de "*considerare con venerazione personaggi come Mario Modestini*" "[che] consideravo, assieme a Mauro Pellicoli, il maggiore restauratore del nostro secolo" (ZERI, 1996, p. 60). Este julgamento de Modestini assume digna excepcionalidade, dado que Zeri terá uma relação sempre tempestuosa com restauradores, considerados como grandes ameaças às obras de arte, porquanto

*il tempo distrugge, il tempo rovina, ma non quanto i cattivi restauratori. Il restauro è stato uno dei flagelli degli ultimi duecento anni. Un restauratore può rovinare molto più di un bombardamento, perché le schegge delle bombe mutilano un quadro (a meno che non lo distruggano completamente), ma anche un frammento intatto consente la lettura dello stile. Il restauratore, invece, scortica il quadro; per cui, mancando la pelle finale, sono impossibili l'analisi e l'interpretazione formale* (ZERI, 1998b, p. 24).

Por seus méritos, Modestini escapa à condenação zeriana, sendo considerado dotado de um olhar de "*grande conoscitore*", a que Zeri debita relevante parte de sua sensibilidade e capacidade para identificar falsos (ZERI, 1996). Tributário de seu especial relacionamento com antiquários, restauradores, além de seu contato com os próprios falsários, Zeri aprende preciosos truques e técnicas de envelhecimento de obras, artifícios e habilidades essenciais nos diversos escândalos gerados por seus julgamentos de autenticidade. Em uma relação mutuamente pedagógica, Modestini, de uma geração anterior, ensina a Zeri, mas também aprende com o *connoisseur* romano, não deixando de compartilhar os mesmos nomes e referenciais de sua formação, em razão de que Modestini, em contato com "*studiosi come*

*Bernard Berenson, Roberto Longhi, Pietro Toesca e l'assiduo confronto con Federico Zeri ne accrescono la sensibilità e l'esperienza a tal punto da permettergli di suggerire la revisione di alcune attribuzioni*" (CECCHINI, 2014, p. 343).

Não só pelo espaço comum do *Studio d'Arte Palma* cruzam-se os caminhos de Modestini e Zeri, mas seus frequentadores influem decisivamente na vida de ambos. Afirmaria Zeri: "*Fu nella Galleria Palma, presso Mario Modestini, che incontrai per la prima volta il conte Alessandro Contini Bonacossi quando provvedeva al restauro delle tele e delle tavole della collezione Cook*" (ZERI, 1996, p. 63). Contini, "*personaggio leggendario, la cui stessa origine è avvolta nel mistero*", é paradigmático na abertura de Zeri a uma nova fase, que efetivamente lhe insere na função de *connoisseur*, conselheiro de magnatas e antiquários, demandado por *experts* e grandes museus, e que geograficamente lhe afastará da Itália, ainda que seus objetos de interesse não lhe permitam cindir o vínculo com o país; tudo isso graças a um "*uomo eccezionale dal quale ho appreso una quantità di cose, prima fra tutte la straordinaria capacità degli italiani di farsi corrompere*" (ZERI, 1996, p.75).

A nobre coleção de Sir Francis Cook (1817-1901), de Doughty House, Richmond, avidamente disputada por inúmeros *dealers*, como "*Contini-Bonacossi, Seligmann, Drey, Agnew, Duveen, and Rosenberg & Stiebel*", diante de sua colocação em venda no pós-Segunda Guerra Mundial, será o ponto focal desse microcosmo tecido no *Studio d'Arte Palma* (DANZIGER, 2004, p. 457). O grande adquirente da coleção Cook será a *Kress Foundation*, fundada pelo magnata Samuel Kress e cujo acervo se adicionará ao futuro núcleo da *National Gallery of Art* de Washington. O mediador dessa venda será Contini-Bonacossi (em dois lotes – 7 de junho de 1948, composto de 28 quadros, e 4 de março de 1949, composto de 21 quadros), contato de Samuel Kress e, posteriormente, Ruth Kress, para a aquisição de obras européias (ZANINELLI, 2018). Com efeito, o restauro da coleção Cook não será apenas mero acaso que aproxima Zeri a Contini, mediado por Modestini, como se poderia intuir. Em realidade, naquele momento e diante daquela negociação embaralham-se as vaidosas afinidades tecidas entre todos aqueles personagens.

Com o caso da coleção Cook, Contini-Bonacossi constata o definitivo afastamento de seu longo conselheiro, Roberto Longhi, que o acusa de favorecer e melhor remunerar Bernard Berenson. Em realidade, Longhi vinha se afastando de Contini desde o processo italiano de desocupação, "*atterrito dalla violenza delle reazioni che si scatenarono nell'immediato dopoguerra contro Contini*", quando as autoridades do país investigavam as exportações ilegais de obra para membros nazistas (ZERI, 1996, p. 70). Em consequência, Contini-Bonacossi, sob

as garras de Rodolfo Siviero, encarregado pelo governo italiano de recuperar as obras subtraídas durante a ocupação, encontrava-se diante de fortes acusações de ter negociado quadros importantes com o oficial nazista Hermann Göring (ZANINELLI, 2018). Com medo, Longhi se afastará de atuar como depoente, enquanto Berenson assumirá uma postura de defesa de Contini. Como afirma Mannini: "*dopo la fine della Seconda guerra mondiale, Contini Bonacossi si avvicinò a Bernard Berenson, che subentrò a Longhi come suo consulente e lo difese delle accuse di aver fatto affare con la Germania nazista*" (2011, p. 239).

Como sabido, o próprio Longhi fora próximo de Berenson e poderia mesmo ser considerado um de seus aprendizes, até o rompimento entre os dois na década de 1920. Em lados opostos, estes seletos *connoisseurs* se atritarão continuamente, ladeando-se a antiquários que também se oporão mutuamente. Berenson será um grande conselheiro das aquisições de Joseph Duveen, mais famoso antiquário anglo-saxão, enquanto Longhi se aproxima de Contini desde os anos de 1920, dado a rápida ascendência social e influência do conde no contexto italiano. Com a restrição de clientes após a crise econômica de 1929, "*Duveen e Contini si disputavano allora il mercato americano, l'unico che avrebbe potuto assorbire i più grandi capolavori a prezzi record*", entrando em confronto para conquistarem a confiança do banqueiro Jules Bache (ZERI, 1996, p. 42). Contini, que parecerá bem-sucedido na empresa, vendendo duas obras a Bache atribuídas por Longhi como de Giovanni Bellini e Andrea Mantega, verá seu concorrente conquistar a confiança de Bache, diante da desautorização das atribuições de Longhi por Berenson, que as re-atribui, respectivamente, como obras mais modestas da *bottega di Giovanni Bellini* e de Girolamo da Cremona, tornando Duveen seu fornecedor (ZERI, 1996).

Com o caso Cook, Longhi não tolera a nova intervenção de Berenson, sentindo-se preterido por Contini e iniciando profundas desavenças com seu antigo parceiro. Como botim desse embate, que reaproxima Berenson e Contini, enquanto afasta Longhi, Modestini e Zeri encontram suas recompensas. Em 1949, o próprio restaurador seguirá o caminho das obras, quando:

*[...] Mario Modestini si trasferisce negli Stati Uniti. L'improvvisa morte di Stephen Pichetto aveva lasciato vacante la carica di 'curator' e 'conservator' della Fondazione Kress e il nome di Modestini viene indicato a Rush Kress da Bernard Berenson come il miglior restauratore cui affidare l'incarico di custodire l'importante collezione di dipinti. L'occasione è allettante per Modestini. Lì il suo metodo di lavoro viene apprezzato e valorizzato* (CECCHINI, 2014, p. 344).

Graças à discrição de Berenson em suas recomendações, Zeri identifica a indicação de Modestini para a *Kress Foundation* como advinda de Contini, o que também assume caráter de verdade, ao encontrarmos telegrama urgente de Ruth Kress, solicitando a confirmação de nome para substituir apressadamente Stephen Pichetto, que havia falecido apenas um dia antes, confirmando uma indicação conjunta de Berenson e Contini:

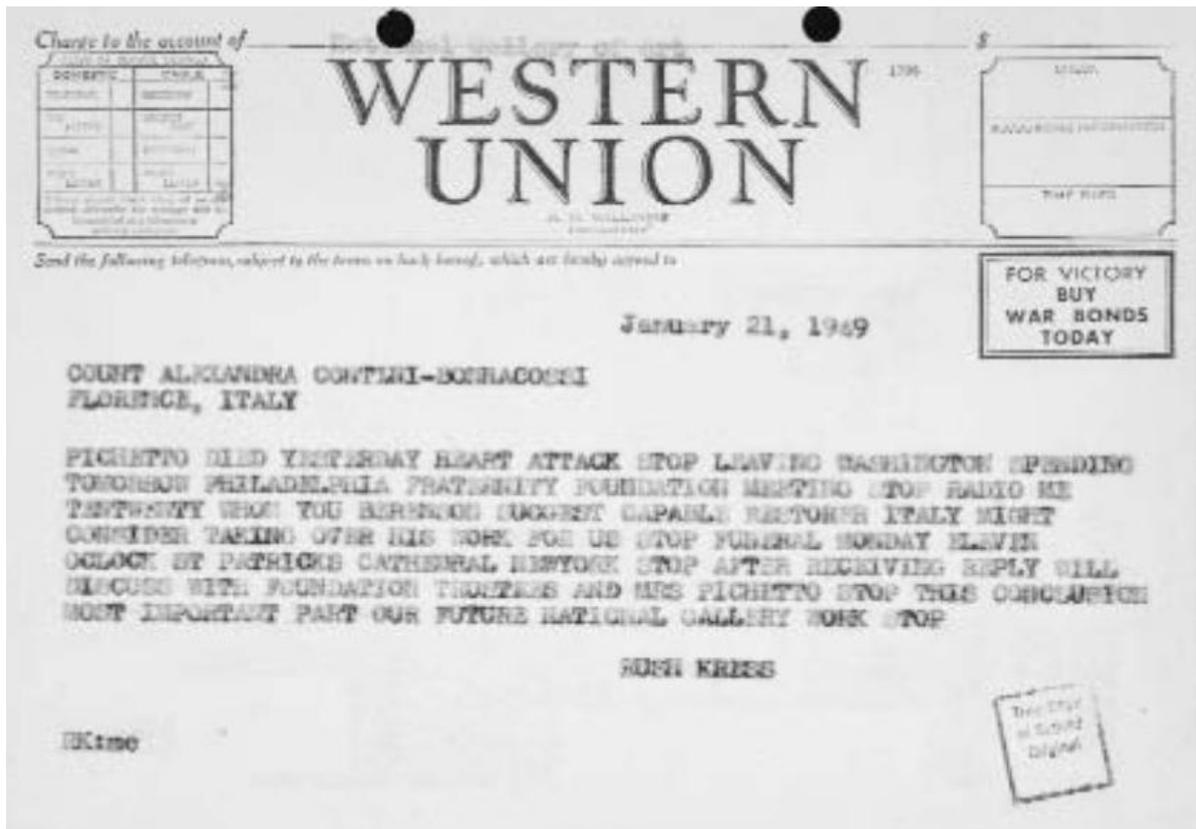


Figura 10 – Telegrama de Rush Kress para Alessandro Contini-Bonacossi informando da morte de Pichetto<sup>19</sup>.

A resposta de Contini não tarda, com destaque para o nome de Mario Modestini, "*who was described as having 'the temperament of a master and without exaggeration the finest restorer in the world'*" (HOENIGSWALD *apud* KRESS FOUNDATION, 2006, p. 39). Em

<sup>19</sup> Transcrição do Telegrama de Rush Kress para Alessandro Contini-Bonacossi informando da morte de Pichetto January, 21 1949

Count Aleksandra Contini-Bonacossi,

Florence, Italy

Pichetto died yesterday heart attack stop leaving Washington spending tomorrow Philadelphia Fraternity Foundation meeting stop radio me tentwenty whom you Berenson suggest capable restorer Italy might consider taking over his work for us stop funeral Monday eleven o'clock St Patricks Cathedral New York stop after receiving reply will discuss with Foundation Trustees and Mrs Pichetto stop this conclusion most important part our future National Gallery work stop

Rush Kress

(*apud* KRESS FOUNDATION, 2006).

relação a Zeri, ainda demorará até 1957 para seu primeiro salto em território americano, quando segue caminho próximo de Modestini, mas sua recompensa mais imediata vem na forma de uma recomendação simultânea de Berenson de seu nome para Vittorio Cini e Alessandro Contini-Bonacossi, colocando Zeri na conflituosa posição de conselheiro concomitante de dois mecenas opostos: aquele que busca colecionar obras de arte e aquele que busca lucrar com a venda de obras de arte. Posição inconciliável e que lhe é exigida em sua primeira tarefa, à qual demonstra sua habilidade também para estes conchavos do poder, abrindo-se caminhos que lhe conduzirão a uma posição de relevo no campo das artes.

### 2.7 Considerações

A biografia intelectual de um *connoisseur* perambula por riscos, requisitados diante da intimidade tramada por essas personagens, que ameaçam contaminar seus julgamentos e objetos de estudos por convenções e ódios. Entretanto, estes conchavos não são demérito exclusivo deste campo e somente conhecendo-se essas ramificações biográficas e seus anteparos pode-se emprestar maior confiabilidade às suas assertivas, estando seu próprio protagonista ciente dessas mazelas, ao reconhecer que "*quegli innumerevoli pettegolezzi [...] sono il pane quotidiano degli storici dell'arte, molto spesso simili a comari invidiose*" (ZERI, 1996, p. 34).

A estes primeiros nomes, presentes nos momentos iniciais da formação de Zeri, seus mestres e pares, conforma-se um quadro de influências que se estende temporalmente pela sua vida. Com Giuliano Briganti e Mario Modestini, estas conexões refletem-se em uma cultivada proximidade, e para aqueles da geração anterior, prolonga-se como influência intelectual permanente, que é refutada ou defendida, a depender de cada momento. Assim, somam-se como referências fixas para se entender Federico Zeri e suas filiações – seja a sobriedade de Toesca, os valores de Antal, a elegância e influência de Berenson ou a fluidez e incisividade de um Longhi –, componentes iniciais que formatam perenemente a biografia de Zeri e lhe dispõe acesso ao restrito campo da *connoisseurship*. Em verdade, sem essas personagens dificilmente Zeri teria realizado seu pacto faustiano de sair da *Amministrazione delle Belle Arti* para adentrar à *connoisseurship*, uma vez que a ausência dos elementos de socialização desses grupos insulares lhe geraria bloqueios sem as mediações dispostas por seus mestres.

Estas experiências e contatos, que se amadurecem a partir da década de 1950 e se estendem na segunda metade de sua vida – adentrando palacetes de magnatas, políticos,

antiquários, de toda uma burguesia ascendente, além de uma aristocracia italiana, francesa e inglesa, decadente e crepuscular, mas com relativa influência –, serão narradas sempre jocosamente e com um ar de estranhamento por Zeri. Como contrapeso, nosso protagonista favorecerá narrativamente uma mítica origem nobre, em um alegado compartilhamento de um espírito de *Romanitas* e de uma ancestralidade siriana. Ainda assim, o estranhamento continua, como quando narra a frieza sentida ao manifestar simpatias por uma das filhas de Vittorio Cini: "*uno come me, senza fortuna, senza nome reboante e che lavorava nel campo intellettuale, non doveva assolutamente occuparsi di una Cini*" (ZERI, 1996, p. 83)

Para além de floreios, a relutância dessas elites, econômicas e também acadêmicas, expressa-se forçosamente no bloqueio italiano em lhe prestar reconhecimento, ainda que fosse requisitado pela extensão dos demais países. Esta percepção será sempre sentida por Zeri, mesmo quando circulando mais tardiamente nestes espaços e, talvez, sua comicidade e acidez lhe servissem como salvaguardas àqueles olhares discriminatórios. Ensina-nos Georg Simmel o motivo dessa estranheza, lembrando um dito popular: "*nobles often get to know one another better in the course of an evening than bourgeois do in a month*" (*apud* SIMMEL, 1972, p. 203). Para Zeri, mesmo décadas não permitiram superar essa distância, ao lidar com classes fechadas, plenas de restrições e exclusividades, além de dotadas de uma *Weltanschauung* (visão de mundo) ciosa de seus privilégios. Novamente, Simmel informaria: "*this is apparently because the common conditions of their existence penetrate very far into the personal sphere and are brought into the relationship as self-evident assumptions*" (SIMMEL, 1972, p. 203). Ainda que não seja o objetivo, quase uma teoria da elite pode também ser intuída pelos caminhos trilhados por Zeri, dado seu distanciamento relativo a seus próprios mecenas, uma vez que os convites a ele se estendem somente diante de sua posição de *connoisseur*, enquanto possuidor de um conhecimento restrito, que mesmo aquelas elites já não o possuem ou conservam de forma limitada.

A estas novas trajetórias, que se abrem "*nel mezzo del camin*" da vida de Federico Zeri, estendem-se também convites para a circulação em eméritos espaços. Seja em coleções privadas ou públicas, este ascendente reconhecimento da capacidade do *connoisseur* romano o conduz a uma circulação museológica fundamental, refletida em eméritos convites para catalogar as obras do *The Metropolitan Museum* (1971, 1973, 1980, 1986) e do *Walters Art Museum* (1976), nos EUA, da *Narodne Galerije* na Eslovênia (1993), entre outras inúmeras solicitações, mesmo secretas, como para a atribuição de obras em museus soviéticos, que

permite uma extensão e aprofundamento de seu repertório, identificando o patrimônio italiano imigrado pelo mundo.

Em paralelo, mantém-se seu zelo colecionista manifestado na tríade biblioteca-coleção-fototeca, que se beneficia dos percursos e contatos tecidos por Zeri, enquanto estes objetos também alimentam, em contrapartida, o aprofundamento destes vínculos. Mais visível, como dimensão favorecida e escolhida, atém-se novamente à relação *connoisseur*-obra-fotografia, que, conforme constatado, acompanhou Zeri em momentos cruciais de sua infância, do período de guerra, de sua fase formativa, além de também assumir centralidade em sua passagem pela administração pública e pelo espaço privilegiado do *Studio d'Arte Palma*. Mais centralmente, este segundo momento se refere ao período em que sua fototeca se engrandece, na medida em que se expande sua influência no universo das artes. Enquanto recolhe reproduções de obras, o campo das artes acolhe suas atribuições, com nomes que imprimem identidades pela força de sua autoridade intelectual. Pela sua fototeca, intui-se seu papel demiúrgico, operando identidades, recuperando personagens e pintores esquecidos, reunindo obras e delegando paternidades autorais. Pelos registros inscritos em sua fototeca, mais de 5 mil quadros recebem a *attribuzione* pelas mãos e olhos de Zeri, enquanto inegavelmente auxiliado por infindáveis reproduções, metáforas da extensão de seu olhar e de um zelo comparativo e científico.

Nesta segunda fase da biografia intelectual de Zeri mediada pela fotografia, estas relações se aclaram e as típicas funções do *connoisseur* – o julgamento estético, a identificação do falso e a atribuição de obras – ganham maior substância. O papel da fotografia nestas tarefas também adquire proeminência e o jogo berensoniano do maior acúmulo possível de reproduções como elemento de competição na *connoisseurship* nutre efeito de verdade. Graças a estes engenhos técnicos, fusões da luz e da química, adquiridos em diversas formas e momentos, medeiam-se relações e descobertas, que pedem novas investigações. Seja vasculhando fotografias secretas de seu novo mecenas, Alessandro Contini-Bonacossi, ou seja na restrição fotográfica nos museus soviéticos, ou mesmo na descoberta de falsários pela simples reprodução, as fotografias acompanham Zeri, ou melhor lhe assediam até o final da vida: "*ogni giorno ricevo decine e decine di fotografie, cercando di distinguere opere d'arte vere da quelle false, le belle dalle brutte; vado a vedere tantissimi quadri e, anche quando viaggio, sono assediato da gente che mi mostra foto di quadri o di sculture*" (ZERI, 1998a, p. 21).

Com ênfase, as *fotografie di riproduzione* são peças fundamentais, acrescidas diariamente e buscadas ansiosamente, compondo a figura do moderno *connoisseur*, que une à

memória e ao olhar treinado, a imperiosidade fotográfica. Talvez, seja esta a herança que melhor nos foi delegada por este tipo social em extinção, diante de ser vedada a memória e olhar do *connoisseur* aos novos atores no campo das artes, não por limitações inatas, mas por restrições de nosso tempo. A fototeca, assim, é o elemento de resiliência desse paradigma indiciário, a mais destacada parte recebida da *donazione* de Zeri. Conscientemente, mesmo que as *fotografie di riproduzione* representem substratos inferiores daquilo que registram, em derivações imperfeitas e limitadas, possuem valor como extensão e multiplicação da própria obra original e são suportes inafastáveis para a crítica dos objetos artísticos, equivalendo a documentos empoeirados a que recorre todo e qualquer estudioso ávido de explorar suas fontes.

Ao fim, continuando-se o "*mosaico della esistenza*" de Federico Zeri, abrem-se novas oportunidades investigativas nesse tríptico relacional – *connoisseur*-obra-fotografia – a fim de intuímos diversos elementos caros ao campo das artes, como questões de conservação, avaliação, restauração, comercialização de obras, atribuição e falsificação, dialogando sempre com o elemento fotográfico. Questões que serão tematizadas a partir de acontecimentos biográficos dessa nova fase da vida de Federico Zeri, envolvendo descobertas, casos e acasos surgidos em sua trajetória, confirmando a relevância de sua atividade como *connoisseur* – termo mais generalizante possível para englobar as diversas atividades que executou, mas que, às vezes era definida por ele, "*avec beaucoup d'ironie, voire une pointe de dérision, [...] dans certains documents officiels comme étant celle d'un 'écrivain d'art'*" (NATALE *apud* CAVINA, NATALE, 2013, p. 19).

### Capítulo III: Fotografias e o Trabalho do Connoisseur

#### Introdução

Neste capítulo deve-se investigar a mediação da reprodução na função triádica da *connoisseurship*, ou seja, o julgamento estético, a identificação do falso e a atribuição de obras diante da intervenção contínua de elementos fotográficos. Para tanto, serão analisados diversos casos em que as reproduções tiveram um papel auxiliar ou mesmo determinante para as tarefas de Federico Zeri, situações e experiências que revelam o contato do elemento fotográfico no realizar de suas atividades de *connoisseur*, envolvendo questões de autenticidade, de atribuição, de conservação, de avaliação, de restauração, de comercialização ou de tentativas de se recompletar fragmentos de obras de arte.

Com efeito, Zeri irá se deparar com diversas situações, crescentes a partir de sua maior maturidade no campo de exercício da *connoisseurship*, em que quadros e suas reproduções serão concomitantemente importantes em suas tarefas no campo dos objetos figurativos. Quase sempre sob uma atuação autônoma, como *expert* de colecionadores ou enquanto convidado de instituições acadêmicas e museológicas para a atribuição, inventariação e catalogação de obras, Zeri constatará o papel contínuo das *fotografie di riproduzione* em sua argumentação e crítica, que se atesta nos meandros de sua produção escrita, iniciada a partir de 1948 e que se prolonga continuamente, até momentos tardios da década de 1990. Como resultado esperado ao final da análise desses casos, visa-se tornar explícito uma questão: o poder da fotografia na tarefa da *connoisseurship*. Em realidade, talvez se permita maior ambição e possa ser afirmado que as fotografias, por vezes, exercem influência no próprio destino de diversas obras de arte.

Curiosamente, fora o moderno *connoisseur* um dos maiores entusiastas da inserção das *fotografie di riproduzione* na crítica artística, reconhecendo em primazia seu poder narrativo, de cientificidade e de comparabilidade. Para tanto, os nomes mais proeminentes da *connoisseurship*, desde o séc. XIX, aprenderam rapidamente a se associar a esse suporte, a utilizá-lo como apoio a uma anterior legitimidade baseada centralmente na erudição. Cumprindo sua sina, a reprodução mecânica ultrapassou todas as expectativas imaginadas, conquistando espaços próprios e podendo abdicar de seus primeiros defensores. O *connoisseur*, por sua vez, observou sua legitimidade esvaír-se paulatinamente durante o séc. XX, ao ser questionado em suas assertivas por crescentes inovações técnicas, como exames químicos e radiográficos, resultados expressivos dos imponderáveis ganhos da louvada libertação

prometeica permitida pela revolução industrial e que ele havia admirado com a chegada da fotografia. Como última defesa, os *connoisseurs* souberam encontrar ainda nas *fotografie di riproduzione* a garantia para a extensão no tempo da acusada epistemologia anacrônica de seu ofício. Com grandes coleções fotográficas, em acervos meticolosos e com sistematizações particulares, a fotografia auxiliou na continuidade das atribuições do *connoisseur*, que aqui se busca revelar com a investigação de exemplos sumarizantes dessa rica relação tecida entre o velho *connoisseur* e suas novas *riproduzioni in fotografia*.

Essas intervenções nos destinos das obras pelo *connoisseur* mediada com o uso da fotografia dá-se diante da complexidade do ato de atribuir, das minúcias imponderáveis que perpassam o processo da atribuição. Sob uma noção comum, reside-se a pretensa ideia de que a atribuição seja algo *ex nihilo*, derivada de alegações subjetivas, ancoradas na simples opinião pessoal do estudioso, conformando uma imagem vulgar de descrédito e ironia da capacidade da *connoisseurship*. Em oposição radical, a atribuição também pode ser intuída como um poder-saber do intelectual, do *expert*, do especialista, daquele que exclusivamente domina seu campo de conhecimento, chancelado por instituições ou pelo público e que lhe permite o exercício do império da autoridade. Entretanto, além de visões incompletas, as posições anteriores deixam escapar uma camada sutil do exercício da *connoisseurship*, que emerge ao se tomar conhecimento das redes de contatos de seus atores e dos instrumentos que lhes estão dispostos. Pela sua posição, o *connoisseur* nutre sempre uma rica e curiosa história privada tecida pela *práxis* do contato com colecionadores, curadores, antiquários, restauradores e também falsários, mas acima de tudo, pelo contato com as obras e suas respectivas reproduções.

Convocados, principalmente, diante do movimentar das obras, da passagem entre mãos distintas de artefatos artísticos, os *connoisseurs* adquirem conhecimentos sensíveis, ouvem rumores e meias-verdades, descobrem dados especiais de proveniência e cotejam opiniões particulares. Ao atribuir, eles mobilizam, ao lado das informações mais legitimadas, também esse conhecimento informal, que, com frequência, não pode ser integralmente verbalizado, sob pena de riscos pessoais, sejam materiais ou mesmo físicos. Estes momentos de inflexão da passagem das obras entre coleções distintas demandam centralmente a ação do *connoisseur*, pois a atribuição tende a ser convocada ou reconvocada nestas especiais situações, quando a obra pode ter seu *status* elevado ou rebaixado. Ao mesmo tempo, estes momentos de passagem e movimento das obras, tão especiais para os *connoisseurs*, são também os momentos em que as *fotografie di riproduzione* encontram o ambiente mais favorável para sua emergência, diante de variados motivos.

Centralmente, a reprodução tende a ser exigida para a realização de catálogos de vendas ou como demanda de órgãos públicos de controle em processos de inventariação, ou ainda como registro de momentos anteriores e posteriores ao restauro. Além disso, o registro da obra pode também assumir dimensões mais particulares, sendo, por exemplo, demandado por aquele que se desfaz de um quadro que muito estimava, desejando ter alguma reminiscência do objeto. Ao *connoisseur*, por sua vez, a fotografia pode ser ofertada ou enviada, como suporte primário, para que se manifeste sobre a qualidade, conservação ou nome de execução de uma obra, residindo, portanto, como material comum de se encontrar entre as correspondências recebidas por estas personagens. Avidamente, estas reproduções adentrarão e encontrarão espaço em suas coleções, dificilmente retornando aos seus remetentes.

Os caminhos para o *connoisseur* obter suas fotografias podem ser ainda mais variados, sendo adquiridas em lotes, de estúdios fotográficos falidos, diretamente de fotógrafos, como troca com outros praticante de seu ofício, (quase como uma dádiva na acepção da antropologia), ou por simples e puro acaso, como Federico Zeri sempre alegaria, tornando comum e difícil, por vezes, retilhar o caminho percorrido por cada reprodução. De fato, o elemento de autoria da fotografia é sempre mais fluido, talvez de mais difícil definição do que a autoria da obra reproduzida, permitindo silenciar diversos dados, como a data da realização do negativo, da impressão do positivo, ou do reconhecimento do fotógrafo ou estúdio que executou a reprodução. De certo, caso não exposto direta ou indiretamente, a reprodução permite identificar apenas alguns dados do período de sua realização, do suporte, do papel, da forma de reprodução, implicando em dificuldades elevadas para o estudioso que deseja recompor as lacunas da história daquela fotografia. Por vezes, estas dificuldades podem ser propositais; mas se torna imprudente acusar a omissão intencional destes dados, pois seus suportes, como o negativo e o positivo fotográfico, também não carregam necessariamente estas informações e não se constituíram firmemente convenções sobre aquilo que deve constar no suporte fotográfico, como tradicionalmente se tem na datação e assinatura de quadros e gravuras. Como resultado, o anônimo na produção da fotografia é mais resiliente do que no objeto figurativo clássico, não permitindo, ironicamente, a semelhante e estimada atribuição de qualquer *connoisseur*.

Este espaço cinzento, de indefinição das informações das *fotografie di riproduzione*, pode prejudicar ou beneficiar o *connoisseur*, a depender do seu intuito e do objetivo esperado. De fato, esta ausência beneficia o *connoisseur* quando deseja omitir informações do trânsito da obra, ou sobre a origem e entrada de um específico positivo fotográfico em sua coleção. Esta

escassez das fontes que orbitam as *fotografie di riproduzione* operando no fazer da *connoisseurship* será comentada no seguinte caso: sobre a recomposição de um "*pannelli di cassone con il Trionfo della Castità*" de Gherardo di Giovanni. Neste caso, tem-se a ausência parcial dos objetos figurativos originais e a presença de *riproduzioni in fotografia* de algumas das obras, operando-se mediações e bloqueios que favorecem a narratividade proposta pelo *connoisseur*. Destaca-se, assim, uma particular proposta de remontagem de painéis fragmentados, em que, de fato, a recomposição não ocorre efetivamente, mas somente por intermédio do discurso do *connoisseur* amparado centralmente pela fotografia. Novamente, a reprodução caminha em conjunto com o *connoisseur* para construir um discurso de autoridade, confirmando o teor de suas assertivas, que ganham maior ênfase com a concretude permitida pelas *fotografie di riproduzione*.

Com efeito, o *connoisseur* não representa apenas um erudito, podendo intervir no destino de um texto pictórico, a fim de exaltar, diminuir ou anular a relevância de uma obra conhecida. Para tanto, ele pode assumir diversas posições, atuando seja como testemunha da existência de um objeto figurativo, como acusador de sua falsidade ou como defensor de sua autenticidade. Não sendo somente um detetive do indício, como sempre aludido na literatura, o *connoisseur* transita entre as partes, assumindo papéis diferentes, mas sempre se reservando a posição central de juiz e podendo mobilizar novos autos nesse processo de inquerir uma obra específica diante do emergir da fotografia. Como prova de grande relevância, a reprodução passa a figurar como peça decisiva em sua estratégia argumentativa, que antes somente mobilizaria a pena e o papel. Destarte, a fotografia pode retratar o desaparecimento, denunciar a ausência, asseverar relatos, podendo também entregar o manuseio feito com o intuito de negar ou a completa falsificação de obras, como em dois respectivos casos que serão abordados: o falso "*Ritratto di donatore*", pretendido como obra de Rafael Sanzio; e o espetacular caso da "*Madonna di Sivignano*".

Com a investigação destes casos em que sucessivos casos em que a fotografia é mobilizada pelo *connoisseur* como elemento central, pretende-se, portanto, dar concretude à hipótese sustentada das implicações advindas ao fazer do moderno *connoisseur* pela emergência do suporte fotográfico. Para além, a discussão destes acontecimentos biográficos de Federico Zeri, relevantes para a própria confecção da historiografia artística contemporânea, pretende demonstrar aspectos do operar do moderno *connoisseur* e de suas redes relacionais, que também moldam regras implícitas com o lidar fotográfico, com regras de visibilidade e publicidade, de organização e sistematicidade, de notações nos suportes ou de omissões e

cancelamentos, ou mesmo de temporalidades, determinando o momento em que um registro fotográfico pode emergir, tornar-se público. À semelhança dos *index* que representam, as fotografias possuem também suas regras, suas hierarquias, em um sistema complexo que nos convida à pesquisa e a descobertas, demonstrando a notável legitimidade das *fotografie di riproduzione* também como objetos figurativos.

### 3.1 [1948] Um Nardini entre Rafaéis - *Raffaele arcangelo e Raffaello Sanzio*

Inserindo-se na juventude de Zeri, este caso, de grande relevância, acontece ainda no começo de sua carreira, tendo recém-adentrado na administração pública italiana como inspetor da *Amministrazione delle Antichità e Belle Arti*, em concurso realizado em 1946. Logo, em 1948, sendo reconhecido seu mérito e estando sob as graças do *Soprintendente* Achille Bertini Calosso, recebe o encargo de dirigir a *Galleria Spada* e de lhe recuperar o acervo desmembrado durante seu período de fechamento, conforme antes mencionado. Concomitantemente, deve-se relembra sua participação no *Studio d'Arte Palma*, colaborando diretamente com Emílio Villa e sob as ordens de Bardi, que já se encontrava no Brasil. Também em 1948, Zeri inicia suas primeiras publicações, ainda com 27 anos, escrevendo na revista *Proporzioni*, na proximidade de Roberto Longhi e manifestando invejável nível de erudição e de crítica, que se manterá por toda sua trajetória, conforme advogava Castelnuovo (1989). Nestas comunicações inaugura suas primeiras dissensões com personagens chaves do contexto italiano e internacional. Apesar de neófito, a autoridade de sua crítica permite-lhe sustentar suas assertivas, que no caso analisado, é favorecido na argumentação com a precisa utilização de fotografias.

Com efeito, apesar da resolução deste caso ocorrer em 1948, suas origens remontam a meados da década de 1930, do outro lado do Atlântico, envolvendo personagens e instituições de renome dos Estados Unidos. A particularidade geográfica torna-se relevante nesta situação, pois os EUA buscavam fornecer um suporte cultural à legitimidade política e econômica construída a partir do final do séc. XIX e começo do séc. XX, e que se tornará inquestionável no segundo pós-guerra. Como espécie de novos ricos, cujos adornos visam compensar a ausência de uma legitimidade assentada pelo tempo, as autoridades americanas arquitetam a formação de grandes coleções públicas e privadas, abrem novos museus, galerias, escolas de arte, além de tentarem absorver o maior número de objetos artísticos, com obras que cobrissem o conjunto do arco temporal, desde a Antiguidade até artistas contemporâneos, mas com especial destaque para os considerados *Old Masters* (ABT, 2017). A diligência neste esforço

destaca-se na busca por obras do Alto Renascimento, que se marcam como referência cultural disputada no contexto europeu de ascendente neoimperialismo, e que também mobilizavam as potências extra-europeias, como os EUA, engajando o mecenato da própria elite americana, educada sob o gosto europeu e que ansiava avidamente por estes objetos figurativos.

Dentro deste projeto de construção cultural, não somente obras são trazidas e adquiridas, mas também a própria arquitetura e burocracia dos museus é buscada no exterior, sendo sinônimo de *status* e relevância a presença de nomes de diretores e consultores europeus em instituições museológicas americanas. Diante deste irresistível poder econômico da América, são também atraídos renomados antiquários, galeristas, *connoisseurs*, assim como grandes falsários, ansiosos por participarem das bonanças permitidas pelo poder de mercado dos EUA. Com ênfase, atestaria Zeri (1996), depois da crise de 1929, os EUA serão o único país com capacidade de absorver grandes obras e por isso serão a região de maior interesse e destaque no campo artístico. Em oposição, levanta-se pela crítica, acusações da não-organicidade dessas coleções no contexto americano, pois sempre formadas a partir do mercado, além de orientadas por um gosto eclético e pouco apurado pela experiência. Em parte, a inexistência de coleções reais, principescas ou de duques, que eram comumente legadas no contexto europeu aos Estados-nacionais, dá suporte e conduz às acusações de certo artificialismo dessas coleções, não existindo, portanto, diálogo com o tecido social circundante.

Avessos às críticas, os EUA continuarão seu projeto de expansão cultural, materializando-se, principalmente, no *Detroit Institute of Arts*, criado em 1885, em uma cidade pujante pelo processo de industrialização de perfil metal-mecânico no estado de Michigan, em um exemplo particular e rico deste intuito (ABT, 2017). Não muito distante dos demais centros políticos e econômicos da costa Oeste dos EUA, Detroit é bem-sucedida em mobilizar um rol notável de *donors*, que financiam a formação inicial da coleção do museu. Como especial distinção, marca-se a contratação de um diretor europeu para dirigir o museu, residindo a escolha no nome do alemão Wilhelm Reinhold Valentiner (Karlsruhe, 1880 – New York, 1958), que havia sido "um pupilo de Cornelis Hofstede de Groot e assistente de Wilhelm von Bode no Kaiser Friedrich Museum, posteriormente o Bode Museum em Berlim" (BECHLER, 2015, s/p., *tradução nossa*). Para os americanos será conhecido apenas como William R. Valentiner, tendo já atuado como *Curator of Decorative Arts at the Metropolitan Museum of Art*, entre 1908 e 1915, e saindo devido à necessidade da prestação de serviços militares na Alemanha (TALLEY Jr., 1981). Após a guerra, retorna aos EUA e exerce primeiro a função de consultor no *Detroit Institute of Arts* e dirigirá, posteriormente, a instituição por 20 anos, de 1924 a 1945, saindo da

função para ocupar o cargo de "*director consultant of the institution [Los Angeles county museum] at \$10,000 a year*" (SAN PEDRO NEWS PILOT, 1946, p. 7). Como uma de suas principais atribuições, Valentiner buscará o financiamento de magnatas, de ricos industriais, de esnobes patronos, conseguindo, em decorrência, aumentar o valor das coleções, com aquisições significativas em leilões, como obras de Matisse e Van Gogh, além de realizar uma completa remodelação da forma de exposição das obras, em semelhança com a maneira expositiva aplicada por Wilhelm von Bode em museus alemães, e que Valentiner havia aprendido com seu mentor (BECHLER, 2015).

Movido pelo intuito e pela ambição de prover maior esplendor para a coleção da instituição, Valentiner confidencia que "*[his] greatest desire in life, a colleague once explained, was to obtain a Raphael for the Detroit Institute of Arts*" (BROWN, 1983, p. 44). A oportunidade aparecerá em 1935<sup>20</sup> com a aquisição de um óleo sobre tela, de 83x62cm, disposto sobre painel, cuja iconografia, descrita por artigo de um jornal holandês do período, afirmava tratar-se de

um retrato distinto de um jovem nobre em armadura de aço, coberto com uma veste negra com bordas de ouro, representado até os quadris no lado direito da pintura, enquanto o lado esquerdo é composto, a meia altura, por um belo relevo com cavalos arredios, em que jovens nus tentam contê-los, além de um grupo de velhos sábios (HET VADERLAND, 1936, p. 2, *tradução nossa*).

---

<sup>20</sup> Duas *predellas* já constavam na coleção do museu, mas a atribuição a Rafael Sanzio era variável, apesar de defendida abertamente por William Valentiner após artigo de Adolfo Venturi (cf. BROWN, 1983).



Figura 11 - Girolamo Nardini, *Ritratto di donatore*, autor da fotografia anônimo, Bologna, Fototeca Zeri, inv. 53867.

Valentiner não poupará elogios para a obra, descrita como "[a] remarkable addition to the small number of easel paintings created by the master", acrescentando o restrito rol de pinturas do mestre de Urbino em coleções americanas, que não passariam de 8 a 9 exemplares (VALENTINER *apud* BROWN, 1983, p. 44). O painel será adquirido pelo *Detroit Institute of Arts* através da galeria *E. and A. Silberman Galleries*, de New York (NY). Os dados anteriores de proveniência indicam apenas que a obra havia passado recentemente pela *Oscar & Jan Klein - Central Picture Galleries* também de New York, sendo adquirida por Michael Allen Fuleihan, que a vendeu em 1935 para a *Silberman Art Gallery* (NICOSIA, 1999). Definida como uma galeria "*devoted to Old Masters of all schools*" (PARNASSUS, 1934, p. 32), a *E. and A. Silberman Galleries*, possui, ainda hoje, parca historiografia, constando indicações de que seus arquivos europeus teriam desaparecido durante a Segunda Guerra Mundial (SLIVE, 1964). Por sua vez, Valentiner será questionado pelas restritas informações de origem da pintura, que também não constaria claramente do catálogo de obras conhecidas de Rafael e não se inseriria claramente em sua biografia. A estas indagações, Valentiner responderia apenas que a obra advinha de uma coleção europeia e que "*the picture's pedigree, somewhat similar to that of the*

*Madonna in Green, would further support this hypothesis, although the provenance for the time being cannot be disclosed"* (VALENTINER, 1935, p. 25).

A aquisição de um Rafael inédito gera grande repercussão nos EUA e também internacionalmente. Grandes jornais americanos, como o *The New York Times*, relatavam a primorosa aquisição, assim como menções em jornais europeus manifestavam interesse e curiosidade pela aquisição feita pelo *Detroit Institute of Arts*, ainda que expressassem certas reticências diante da escassez de informações acerca da proveniência da obra (THE NEW YORK TIMES, 1935; HET VADERLAND, 1936). Reconhecidamente, a aquisição, em 1935, do *Portrait of a Donor* ou *Detroit Raphael*, como será chamada por Valentiner, junto com a obra *Judith with the Head of Holofernes*, considerada de Ticiano, atraem grande atenção ao museu e a seu diretor, como constará nos boletins informativos da instituição (VALENTINER *et al*, 1936). Adentrando a coleção permanente do museu a partir de 7 de novembro de 1935, o *Detroit Raphael* teria custado aos cofres da instituição e de seus *donors* uma soma, extremamente elevada para o período, estipulada em US\$ 200.000, segundo o jornal *Het Vaderland* (1936). Os recursos adviriam do Ralph H. Booth Fund, mas teriam sido complementados com a venda de outras obras permanentes do museu, destacadamente, três quadros modernos – *Waterlilies*, de Monet; *Two Women Seated*, de Degas; e *Dream of the Butterflies*, de Redon –, comprovando o elevado anseio pela aquisição da pintura (BROWN, 1983).

Sobre sua origem, a obra será narrada por Valentiner (1935) como um "*unknown Raphael*", considerando-se uma obra recém-descoberta e recebendo a atribuição pelo próprio diretor alemão, em artigo do mesmo ano, ainda que fosse considerado especialista em Rembrandt. No texto, Valentiner interpreta a personagem como a representação figurativa da união do elemento contemplativo com o elemento ativo, como a "*combination of the warrior and the scholar, of the condottiere and the humanist!*" (VALENTINER, 1935, p. 18). Ainda que a composição seja comum e o traços do retratado não convoquem grande atenção, o diretor do *Detroit Institute of Arts* constata na representação a garantia e a confirmação da excelente veia retratística de Rafael, "*a new proof of the fact that this artist who is so popular as a painter of Madonnas is also one of the greatest portrait painters of all time*" (VALENTINER, 1935, p. 18). Com ênfase, pode-se resumir seu julgamento qualitativo a partir do seguinte excerto, em que Valentiner, operando a partir de implícitas dualidades, denuncia um esforço claro de dignificação da obra, implicando ao retratado "[*an*] almost Greek profile":

*The vitality which he [Raphael] has been able to impart to the features of this devoted young courtier, the poetic and idealistic qualities which he has added to the common and perhaps even brutal traits of the face, the clarity and simplicity with which the forms are outlined, the plastic value given for a rather shallow profile, the unusual design of the architectural background, so carefully contrasted and balanced with the grand silhouette of the figure, - all bespeak at the first impression a great master and a great epoch* (VALENTINER, 1935, p. 18).

Como dimensão comparativa, Valentiner propõe similitudes entre o desenho do friso representado à esquerda do cavaleiro no *Detroit Raphael* (figura 12) com desenhos presentes em Oxford, no *British Museum*, e na *Gallerie dell'Accademia* de Veneza, em que Rafael representa jovens em complicados escorços, destacando, nesta última instituição, a presença de desenho com o mesmo tema de jovens domando um cavalo arreado (figura 13). O grande investimento de Valentiner em considerações sobre a representação presente no friso figurado na pintura decorre do fato de considerar aquela como a parte mais inventiva da representação, operando-se todo um esforço de contraposto, típico do gosto na arte da Alta Renascença, destacando-se a variedade das posições dos personagens, dispostos conjuntamente, mas que, ainda assim, se revelam em movimentos rítmicos e formando uma unidade. Declararia Valentiner: "*this group is one of the most beautiful parts of the picture*" (1935, p. 18).

Nesta primeira comunicação sobre a obra, o diretor do *Detroit Institute of Arts* também já reconhece na iconografia a representação de uma pintura votiva, de um doador que se prostra respeitosamente diante da imagem sagrada. Logo, a pintura representaria apenas um fragmento, provavelmente a parte inferior de uma *pala d'altare*, em que deveria estar presente uma *Madonna* franqueada por santos, figurando uma *Sacra Conversazione*. O ineditismo de uma obra de mais de 400 anos, por certo, constrangia a atribuição por Valentiner. Entretanto, baseado em indicação de Vasari de duas obras, a famosa *Madonna in Green* e a outra obra não tendo sua iconografia comentada, feitas por Rafael para seu mecenas Taddeo Taddei como gratificação de sua prolongada estadia, em 1506, em Florença, leva Valentiner (1935) a sugerir uma hipótese ambiciosa. Rafael, como gratificação de sua longa recepção por Taddei, deveria ter retratado seu mecenas, sendo que esta representação poderia corresponder à obra que o *Detroit* havia adquirido.

Demais, Valentiner (1935) indica que o *Portrait of a Donor* estaria em um momento de transição do estilo de Rafael, de um aspecto mais peruginesco para outro mais inclinado às influências de Michelângelo, justificando a presença de elementos típicos da Úmbria misturados com influências florentinas, e contrastando com a aberta influência michelangeana, clara na obra *The Entombment*, de Rafael, já no seguinte ano, em 1507. Como último esforço,

Valentiner também encontra semelhanças da obra adquirida com a retratística mais tardia de Rafael, como na representação de membros da Guarda Suíça nos afrescos de *The Mass of Bolsena* do Vaticano, em que identifica semelhanças entre as duas obras, seja no tipo retratístico representado e nos atributos presentes. Enfim, a torrente de elogios de Valentiner representa um convite à apreciação da obra, dado que "*unfortunately, the reproduction cannot do justice to the original*" (VALENTINER, 1935, p. 20).



Figura 12 – Girolamo Nardini, detalhe de *Ritratto di donatore*, autor da fotografia anônimo, Bologna, Fototeca Zeri, inv. 53869.



Figura 13 - Raffaello Sanzio, *Guerriero a cavallo che combatte con due nudi in piedi*, Veneza, Gallerie dell'Accademia di Venezia.



Figura 14 – Raffaello Sanzio, detalhe de *Messa di Bolsena*, fotografia de Brogi, Bologna, Fototeca Zeri, inv. 72807.



Figura 15 - Girolamo Nardini, *Ritratto di donatore*, autor da fotografia anônimo, Bologna, Fototeca Zeri, inv. 53867.

Para além da verve elogiosa de Valentiner, a confiança de sua atribuição vale-se centralmente da autenticidade da assinatura. Destacando as recorrentes e variadas formas de assinar como traços da orgulhosa personalidade de Rafael, Valentiner constata que aquela mais aproximada da assinatura presente na obra de *Detroit*, seria encontrada na obra *The Entombment* (1507) da *Galleria Borghese*. Um restauro, em 1936, feito pelo próprio *Detroit Institute of Arts* revelará novos aspectos do quadro, como dois pés, à direita e à esquerda, confirmando a hipótese da pintura representar um fragmento, com especial possibilidade de figurar uma *Sacra Conversazione*. Sobre a assinatura, o restauro confirmaria a autenticidade, não encontrando quaisquer incorreções, apenas conduzindo a pequeno questionamento se a obra seria de 1506 ou 1507, por uma leve alteração existente após o último número em M.D.V.I., sugerindo-se a possibilidade de ser M.D.V.I.I.



Figura 16 – Girolamo Nardini, detalhe de *Ritratto di donatore* (pré-restauro), autor da fotografia anônimo, Bologna, Fototeca Zeri, inv. 53865.

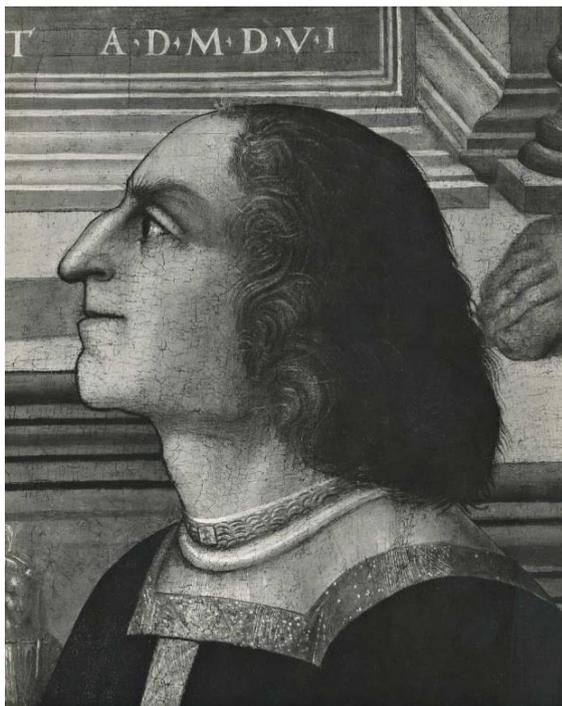


Figura 17 - Girolamo Nardini, detalhe de *Ritratto di donatore* (pós-restauro), fotografia do *Detroit Institute of Arts*, Bologna, Fototeca Zeri, inv. 53868.

O restauro motiva a redação de dois novos artigos. O primeiro, de Erich Wagner, um estudioso também alemão, que especula sobre a provável composição faltante da obra de Rafael, sugerindo uma hipotética reconstrução do grupo (figura 18). Além disso, diante do restauro realizado e a resiliência da assinatura *RAPHAEL URBINAS PINXIT A.D.M.D.V.I.*, Wagner tece a inusitada afirmação: "*Die Signaturist unverdächtig*", algo como, "a assinatura não é suspeita" (1936, p. 289). O segundo artigo representa uma resposta a Wagner e ao processo de restauro em 1936, em que Valentiner (1937) admite que alterações foram feitas para embelezar a figura do doador, mas que, ainda assim, com a retirada de certa camada do verniz, encontrar-se-iam maiores similitudes com a estrutura de cores de Rafael. Como resultado, a obra manteria seu grande *status* como trabalho de maestria de Rafael Sanzio, realçando-se como uma das poucas pinturas do mestre de Urbino em território americano e passando a constar em trabalhos referenciais sobre o pintor, como no livro *Raffaello* de Sergio Ortolani, publicado em 1942.

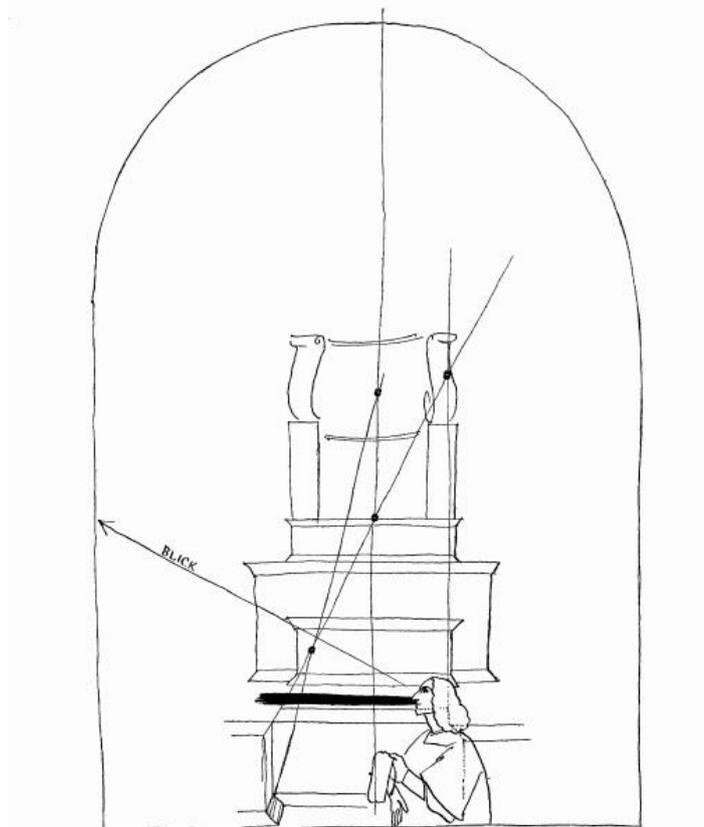


Figura 18 – Reconstrução da obra *Ritratto di donatore* proposta por Erich Wagner (1936).

Ironicamente, a reprodução faria justiça à obra original, diante do surgimento de artigo de Federico Zeri em 1948, na revista *Proporzioni*, estando em seus primeiros escritos com apenas 27 anos. Figura quase totalmente desconhecida no contexto nacional e internacional, Zeri redige sucinto e lacônico artigo cujo tema é exclusivamente dedicado ao *Detroit Raphael*. De início, alega que teria comprado uma ou duas centenas de fotografias raríssimas de um "carretino ambulante", talvez anteriormente pertencentes a um antiquário ou um historiador da arte, que não teria tido a possibilidade de tornar públicas muitas das descobertas que aquelas reproduções permitiriam (ZERI, 1948c, p. 178). Figurando obras desmembradas ou alteradas por profundos restauros, o bloco de fotografias compreenderia reproduções antiquíssimas, não muito distantes do tempo do daguerreótipo. Entre estas reproduções, uma *pala d'altare* comum, representando a Virgem franqueada por São Miguel Arcanjo, conduzindo Tobias menino, e também ladeada por São Sebastião, chamaria a atenção de Zeri. Sobre a obra diria:

*Fin qui nulla di straordinario; ma scendendo alla parte inferiore, una mezza figura di donatore e un bassorilievo che fregia la base dell'edicola, ci rammentano vivamente qualcosa di cognito: sono infatti gli stessi che avulsi dal complesso, e ridotti allo stato di breve frammento, costituiscono oggi una delle gemme dell'Institute of Arts di Detroit, recando, nientedimeno, che la firma stessa di Raffaello e la data 1506 (ZERI, 1948c, p. 178).*



Figura 19 - Girolamo Nardini, *Madonna con Bambino in trono, san Raffaele Arcangelo, san Sebastiano e il donatore*, autor da fotografia anônimo, Bologna, Fototeca Zeri, inv. 20554.

Federico Zeri complementarmente, ironicamente, que poderíamos estar diante de uma grande descoberta, da composição completa de uma obra de Rafael "*e ci sarebbe da gridar di giubilo, di fronte alla scoperta di una fotografia che ci presenterebbe intiera una pala di Raffaello, oggi ridotta a breve frammenti*" (ZERI, 1948c, p. 178). Esta hipótese é desabonada imediatamente diante do tom áspero e sulfúrico que se segue, extremamente desaconselhado para um neófito, não estivesse ele acompanhado da prova insofismável daquela específica *fotografia di riproduzione*, que revelava a engenhosidade da operação realizada na obra para lhe dignificar como proveniente da mão de Rafael. Qualquer transcrição seria insuficiente, diante da riqueza de adjetivos insultuosos mobilizados por Zeri. Deixemos que ele fale:

*Raffaello? Ma come poi imputargli le tre figure sornione della pala, ridicola accozzaglia di linguaggi eterogenei, su cui galleggiano brani del più frainteso peruginismo? Come imputargli la scrittura pigra e converzionale, gremita dei luoghi comuni della più vieta maniera umbreggiante? O la tristissima figura del piccolo Tobia in calzerotti, e, peggio, del cagnòlo, tramutato dall'irrimediabile incapacità del pittore in una di quelle pecore zuccherine che fregiano il sommo dei dolciumi pasquali? In verità, mai il nome de Raffaello sarebbe stato ingiuriato più profondamente; tanto è difficile incontrarsi in un pittore balordo e inutile com'è l'autore di questa pala* (ZERI, 1948c, p. 178).

A torrente de críticas de Zeri se opõe ao dilúvio de elogios anteriormente tecidos por Valentiner à obra, mas talvez reflita outras oposições não verbalizadas. Para além da ácida crítica de um italiano contra o lidar errôneo por instituições americanas com obras de seu país, pode-se advogar uma oposição de Zeri com Valentiner pela filiação intelectual deste. Herdeiro dos ensinamentos de Wilhelm von Bode, que se opunha a Giovanni Morelli, Valentiner se encontra do lado oposto da matriz da *connoisseurship*. Ainda que não se defina morelliano, Zeri ressoa nas suas palavras, a oposição de Berenson e Longhi, com quem Zeri havia recém se aproximado, poucos simpáticos a Valentiner. Ainda assim, apenas duas laudas escritas e uma reprodução foram o suficiente para Zeri desbancar a autenticidade de uma das obras mais preciosas do *Detroit Institute of Arts*. Ante a esperada crítica e defesa da autenticidade da assinatura, já avalizada anteriormente por Wagner (1936) e Valentiner (1935; 1937), o jovem *connoisseur* atentaria à redação presente sob a representação da Virgem na fotografia encontrada:



Figura 20 - Girolamo Nardini, detalhe de *Madonna con Bambino in trono, san Raffaele Arcangelo, san Sebastiano e il donatore*, autor da fotografia anônimo, Bologna, Fototeca Zeri, inv. 20554.

Nota: De acordo com Zeri (1848c), lê-se a transcrição: “*Franciscus. Ugucionus. De. Pergula. Quadrerius / Ac. Exercitus. Magr. // Mi. Et. Exc///. Emtissimi.D / Guidiubaldi. Urbini. Ducis Santeq. Ro. Ec. Genera. / Capita. Tpre. San. D. N. D. Iulii. II. Sacellum. Hoc. Beate. Vir. / Arcan. Raphaeli. Divoq. Sebast. Erexit. Ano. D. M. V. I.*” (p. 179).

Caso não se tenha percebido, Zeri nos explica o truque. A última linha vista na reprodução da obra completa seria aquela que consta na parte acima do *Portrait of a donor*, em Detroit. Assim, “*«Arcan. Raphaeli. Divoq. Sebast. Erexit. Ano. D. M. V. I.»* è divenuta «*Raphael Vrbinas. pexit. A.D.M.D.V.I.*»” (ZERI, 1948c, p. 179). Mais velho, ao lembrar o caso, Zeri arremataria: “*Quindi, non c'è limite all'inventività dei falsari*” (ZERI, 2011, p. 135).

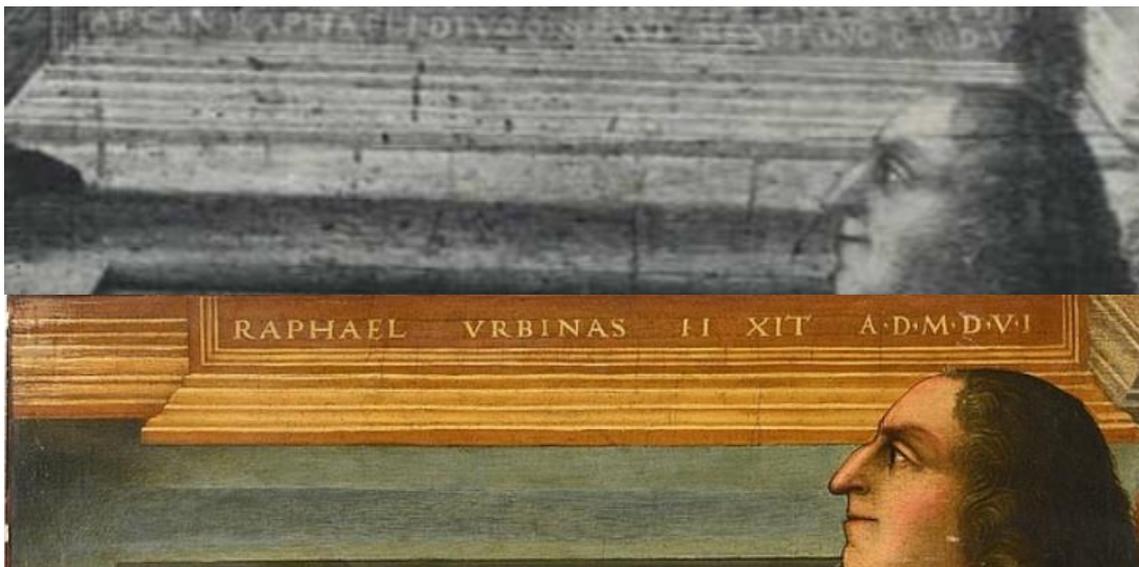


Figura 21 - Girolamo Nardini, detalhe de *Madonna con Bambino in trono, san Raffaele Arcangelo, san Sebastiano e il donatore*, autor da fotografia anônimo, Bologna, Fototeca Zeri, inv. 20554.

Figura 22 - Girolamo Nardini, detalhe de *A donor in front of a frieze*, autor da fotografia anônimo, Christie's, Londres, South Kensington.

De fato, se pensarmos nas noções mobilizadas por Zeri (2011) para lidar com a questão do falso, divididos sumariamente em dois grupos – "*veri falso*", obra feita com a intenção de enganar, alheia ao tempo que busca emular, e "*falso falso*", obra apenas mal atribuída, mas do período estipulado – nos encontraríamos em uma situação atípica, entre os dois casos estipulados. Com efeito, o *Detroit Raphael* é ao mesmo tempo um "*falso falso*" e um "*veri falso*", pois a obra pertence ao começo do século XVI, provavelmente de 1506, conforme indicado, apenas não sendo do digno Rafael, mas de algum artista menor da região do Marche, que teve a honra de ser tomado pelo mestre de Urbino. Por outro lado, a obra também é um "*vero falso*", porque foi alterada em algum momento ao final do século XIX ou na primeira metade do século XX, para passar como obra de Rafael. Claramente, o falsário reconheceu que a composição inteira jamais seria confundida como um trabalho de Rafael – diria Zeri, por ser uma "*bruttissima tavola*" –, e foi hábil o suficiente para selecionar a parte mais adequada e adaptar engenhosamente a assinatura, fazendo com que partes das letras fossem ainda originais e vendo a possibilidade do *Raffaele arcangelo* se tornar *Raffaello Sanzio*. Tardiamente, ainda jocosos, Zeri diria: "*se è Raffallo io sono il papa*" (ZERI, 2011, p. 134). Verdadeiramente, o efeito de seu artigo de 1948 é arrasador e de impossível refutação. Valentiner não se encontrava mais no *Detroit Institute of Arts*, mas a instituição devolve naquele mesmo ano a obra aos antigos vendedores, retornando à *Central Picture Galleries*, de New York, que a venderá em anos posteriores, mas agora com uma nova atribuição. Sendo uma obra da região do Marche,

região de predileção de seus estudos, ainda que contra a sua vontade, Zeri oferece uma lista de prováveis autores, depositando ao final a autenticidade da obra a Gerolamo Nardini, "*il pittorello cui toccò l'insolito onore di venire «firmato», per dir così, da Raffaello d'Urbino*" (ZERI, 1948c, p. 179).

Refletindo sobre esta experiência, Zeri relembriaria a história em *Cos'è un falso* (2011), como "*il caso più clamoroso di falso - lo smascherai io, provocando conseguenze per me piuttosto pesanti*" (2011, p. 134). Nenhum acontecimento biográfico, entretanto, permite intuir consequências pessoais diretas para Zeri por ter derrubado a autenticidade da obra como sendo de Rafael, já que era bem avaliado em seu trabalho como inspetor. Pelo contrário, no próximo ano, ele será agraciado com novas funções, como a diretoria da *Galleria Spada*. Ainda assim, talvez Zeri tenha recorrido à essa rede para sua proteção, como o *Soprintendente Achille Bertini Calosso*, pois se pode imaginar o efeito da denúncia contra a obra do *Detroit Institute of Arts*, ferindo os brios do museu e de Valentiner, que se figurava como um veterano nome no cenário das artes, atuando no *Los Angeles Museum*. Ainda em tom zombeteiro, Zeri denunciaria:

*Ed è spiacevole che nella ignobile trappola sia caduto il Valentiner, che fece acquistare il frammento all'Institute of Arts di Detroit, e poi quel dotto tedesco che, fondandosi sulla direzione dello sguardo del donatore, e a mezzo di un complicato sistema di assi trasversali, di secanti e direttrici, tentò una ricostruzione grafica dell'insieme del dipinto, che, a giudicar dalla fotografia oggi ritrovata, è completamente fuori strada sia per le proporzioni che per l'aspetto della parte superiore* (ZERI, 1948c, 179).

Como nota, este curioso caso pode representar um convite à questão da crítica da qualidade operada por Zeri, dado o julgamento estético se figurar como uma das funções seminais da *connoisseurship*. Em particular, a excepcionalidade do julgamento mediante a fotografia, pois Zeri somente faria sua primeira visita aos EUA em 1963, portanto, não tendo visto a obra de Detroit a qual atacava a atribuição. A partir deste caso, quase iniciático das grandes implicações e da pedagogia operada pelas *fotografie di riproduzione*, Zeri passa a intuir sobre a capacidade das fotografias de fornecerem ou aumentarem o poder argumentativo de sua crítica, solicitando que o *connoisseur* se associe a este suporte. Ainda que o jovem Zeri vociferasse que a distinção da qualidade deveria ser suficiente para diferenciar um *Old Master*, que "*meglio era insomma badare all'ago più sensibile della microbilancia attributiva e che qui non oscillava neppure: l'ago della qualità*" (1948c, p. 179), a palavra de um jovem recém-iniciado na *connoisseurship* contra um veterano do campo museológico não seria suficiente. Colocando em relevo as posições da hierarquia dentro do campo da crítica artística, Zeri

romperia sua posição subordinada somente graças ao papel exercido por aquela específica reprodução.

Abre-se, por consequência, um convite para se compreender o processo formativo da fototeca de Zeri, em estudos sobre a entrada de específicos fundos fotográficos na sua coleção. Demonstra-se também a relevância dos itens de seu colecionismo de *fotografie di riproduzione* já desde o começo, pois Zeri havia iniciado sua fototeca no ano anterior, em 1947. Ainda sobre a pedagogia operada pela fotografia, implicitamente, pode-se intuir certo temor de Zeri por consequências de seu artigo, moderando o escopo de sua crítica, ainda que o palavreiro mordente não transparecesse qualquer esforço de comedimento. Como consequência, assim como Valentiner não aborda sobre a proveniência mais recente do *Detroit Raphael*, Zeri também não tece comentários mais avançados sobre a origem de sua fotografia, sobre a proveniência daquela tão importante reprodução. Conforme aludido, o caso já revela certo sigilo que as fotografias permitem arbitrar, pois, por vezes, é difícil acreditar no que Zeri nos conta sobre a forma como adquire certas reproduções e o próprio suporte fotográfico nem sempre denuncia seus aspectos silentes. Apesar da história de Zeri sobre um "*carretino ambulante*", é improvável que tais coleções fotográficas muito especiais tenham surgido quase por acaso, dado que somente poderiam advir de nomes muito específicos, dentro de um limitado universo de estudiosos, colecionadores, fotógrafos e galeristas. Obviamente, Zeri poderia simplesmente não saber, mas é grande a probabilidade de que seu silêncio sobre o caminho da reprodução servisse para não abrir um novo franco de inimigos, que sua recém-montada rede de contatos poderia não proteger. Logo, pode-se alegar um aspecto cirúrgico da crítica contida em seu artigo de 1948, já mobilizando quantidade suficiente de desafetos.

Como última observação, mas também como um aviso, esta curiosa obra do *Detroit Raphael* ainda continuará circulando pelos caminhos do mercado, tendo sido leiloadada novamente, retornando às mãos de antigos proprietários, como Michael Allen Fuleihan, em venda na *Plaza Art Galleries*, em New York, na data de 6 de março de 1975. Mais recentemente, em 2016, a obra retornará aos salões de venda, já com a atribuição feita por Federico Zeri, como Gerolamo Nardini, mas alcançando apenas o modesto valor de £12.500, ainda que ostentasse a preciosa assinatura que lhe valeu a atribuição como obra de Rafael, ao menos aos olhos de William Valentiner.

### 3.2 [1949] Nas garras do *connoisseur* – o caso da *Madonna Sivignano*

Pelos esforços de Zeri se identificará, quase concomitantemente, a falsa e a verdadeira *Madonna Sivignano*. A peça, feita em têmpera sobre madeira do séc. XIII, da região de Abruzzo, envolverá o *connoisseur* romano em episódio burlesco e tocante, que mobiliza populares, governo, polícia, antiquários, *experts*, restauradores e falsários. O episódio se agrega a ações que exerce como inspetor, ainda que este caso revele uma situação mista, exacerbando os contatos entre o exercício de suas funções públicas com a paralela atuação em trabalhos privados.

Federico Zeri, conjuntamente, desenvolve outras pesquisas e esforços, que alcançam relevante repercussão, como a identificação de um arranjo ilegal para a troca de obras verdadeiras por falsas no *Museo Regionale “Maria Accascina” di Messina*, em situação aproximada ao caso da *Madonna Sivignano*, mas agravada pelo seu caráter sistemático e por envolver diversas obras importantes de uma mesma coleção pública (ZERI, CICALA, 1992). Soma-se a esta profusão de atividades, a mencionada recuperação das obras dispersas da *Galleria Spada*, em Roma, e o início de sua produção escrita na revista *Proporzioni*. Mas, também, destaquemos as preliminares aproximações de Zeri com o *Metropolitan Museum*, envolvendo a troca por correspondência com Elizabeth Gardner de fotografias de obras e representando o início dos contatos que lhe levarão a se aventurar nos EUA e a se vincular com importantes figuras, como J. P. Getty, fazendo-lhe a futura curadoria das coleções e da montagem do museu do magnata em Malibu (Califórnia, EUA). Esta ampla movimentação de Zeri, identificando falsos e ansiando maiores projeções, não poderia deixar de gerar amizades e desafetos, sendo esclarecedor dos motivos de sua relativa situação delicada ao sair da administração pública italiana, recebendo, por outro lado, apoio e reconhecimento dessa rede de relacionamentos tecida nos finais dos anos de 1940 e início da década de 1950.

Neste particular caso, exprime-se novamente uma pedagogia das funções das *fotografie di riproduzione*, realçando o nível de agenciamento permitido ao *connoisseur* quando associado a este instrumento. Aqui, a fotografia assumirá papel central, tal como uma peça de investigação, como um indício material para o esclarecimento de duvidosa circunstância. Em uma situação que adquire tonalidade quase "*romanzesca*", como diria Zeri, o caso permite que a metáfora do *connoisseur* como um detetive ganhe novos graus de concretude. Como ponto de início, perturbando sua plácida rotina romana, Federico Zeri nos informa que é procurado por um grande colecionador para que verificasse a autenticidade de uma obra recém-adquirida. Assim se resume o caso: "*la storia del quadro incominciò intorno al 1947, quando apparve sul*

*mercato di Roma e fu acquistato da un noto collezionista che si rivolse a me e a un noto restauratore per avere una conferma sull'autenticità del dipinto" (ZERI, 1998b, p. 177).*

A pintura em têmpera sobre o suporte de madeira representava uma típica *Madonna con Bambino in trono*, de claras influências bizantinas, com elementos de proveniência indicando a região da Itália central. A obra teria passado anteriormente pela análise de três grandes *experts*, que haviam atestado a data o e a autenticidade da pintura. Por conveniência e alegado respeito, Zeri nos omite os nomes daqueles que validaram a obra, mas seu tom cáustico não se cont m ao afirmar que entre estes renomados estudiosos, um era "*a mio avviso, mezzo cieco, perché quando gli mostrammo il quadro falso per avere conferma della sua opinione, non si accorse nemmeno che la Madonna era stata messa a testa in già*" (ZERI, 1998b, p. 180).



Figura 23 – Cópia de Anônimo abruzzese sec. XIII, *Madonna con Bambino in trono e donatore*, autor da fotografia anônimo, Zeri (1998b).

Diante de Zeri e do restaurador, convocados para reverificarem a obra, apresentava-se uma magnífica figuração da Madonna, de 128x53 cm, em fundo dourado, adornada com um véu verde e um iluminado manto azul, marcado por traços firmes. O formato ovalado da cabeça da Virgem, associado à representação com figuras alongadas, marca o típico gosto de influência bizantina, que se destaca também no recurso da fixidez dos corpos e na riqueza da decoração das personagens, em motivos tradicionais e representando o esforço de busca da elegância na composição do período. Neste tipo iconográfico, a Virgem segura o menino Jesus "*benedicente*"

com a mão esquerda, enquanto na mão direita segura um pequeno espelho, "*simbolo di purezza e di luce della sapienza divina riflessa attraverso di lei sul mondo*" (RICCI, 2012, p. 239). Destaca-se também a pequena representação do doador no canto inferior esquerdo da obra, indicando tratar-se de uma pintura votiva, respeitando uma hierarquização não-matemática do espaço, que atribui maiores proporções à personagem divina. Ao lado, realça-se a inscrição em latim, laboriosamente estilizada, em que se lê: "*IN GREMIO MATIRIS FULGET SAPIENTIA PATIR*", algo como, "no colo da mãe resplandece a sapiência do pai". O quadro expressa inequívoca proximidade com outras obras, como a *Madonna di Mercatello* de Bonaventura di Michele ou ainda a *Madonna della Catena nella chiesa di San Silvestro al Quirinale*, com sugestões de datação que indicam sempre a segunda metade do séc. XIII. Em suma, afirmaria Zeri: "*Il quadro era molto bello, tutto funzionava: il legno era assolutamente antico, lo stile di una coerenza estrema e, soprattutto, in basso c'era un'iscrizione in caratteri che furono esaminati anche da un paleografo*" (ZERI, 2011, p. 118).

Associadamente, a madeira de época, o fundo em prata correspondendo à técnica e aos materiais do período, a iconografia particular, a estrutura compositiva adequada e a grafia extremamente complexa, mas correspondente à região e ao tempo, em nada permitia vociferar contra a autenticidade da obra. Apenas a manifestação típica daquilo denominado como "intuição" permitia o estranhamento com aquele objeto figurativo. Com efeito, o *connoisseur* desconfia de algo, ainda que nenhum indício lhe aponte para qualquer aspecto incongruente na obra. Como decorrência, Zeri recorre a uma técnica nada ortodoxa:

*Un giorno uno di noi, riguardando il quadro, premette con l'unghia su uno di questi pallini bianchi e s'accorse che il colore tratteneva l'impronta dell'unghia. Ora, un quadro del Duecento dopo sette secoli dovrebbe essersi seccato, la puntina si sarebbe dovuta staccare, non avrebbe mai dovuto trattenere l'impronta dell'unghia. Quindi si ebbe la certezza che era un falso; ma falso di che? Un quadro del genere non si inventa* (ZERI, 2011, p. 119).

Diferentemente da versão acima, expressa no *Collegio Nuovo di Pavia*, em 7 de maio de 1992 e publicado em *Cos'è un falso* (ed. Longanesi, 2011), a versão expressa na *Università Cattolica di Milano*, em 1985, e publicada em *Dietro l'Immagine* (ed. Longanesi, 1987a; ed. Neri Pozza, 1998b), tem pequenas, mas importantes distinções nos relatos. Entre outros elementos, o cotejamento das distintas versões permite-nos afirmar sobre a autoria do heterodoxo procedimento de autenticidade, pois Zeri afirmaria mais enfaticamente: "*io mi accorsi che spingendo l'unghia del pollice sulle piccole decorazioni (composte da tre pallini bianchi) che caratterizzano il manto della Madonna, l'unghia penetrava nel colore*" (ZERI,

1998b, p. 180). Com ênfase, a atitude de Zeri manifesta uma grande confiança entre o *connoisseur* e o restaurador, relação que Zeri somente tece naquele período com Mário Modestini, ainda que nada mais nos dê suporte para corroborar a hipótese de que se tratava deste restaurador, atuante naquele momento no *Studio d'Arte Palma*.

De fato, a apurada execução da cópia conduz à própria admiração de Zeri pelo falsário e sua criação, representando um esforço de grande complexidade, pois "*bisogna dire che non tutti i falsi sono di livello tanto abominevole, tanto grossolano: alcuni, estremamente pericolosi, sono tali da trarre in inganno anche l'occhio più addestrato e più esigente*" (ZERI, 1998b, p. 177). A falsa *Madonna Sivignano*, certamente, representa um destes deliciosos desafios para a prática do *connoisseur*. Com destaque, a alegação "*un quadro del genere non si inventa*" alude à noção de Zeri de que mesmo o grande falsário não pode se imiscuir no passado, não poderia enganar o olhar bem treinado de um bom *connoisseur*. Para Zeri, a complexidade do quadro demonstrava que ele não poderia ter sido inventado *ex novo*, indicando que teria existido ou ainda existia uma obra original, da qual se havia decalcado uma cópia extremamente aproximada. Para solucionar a questão, opera novamente o acaso, a vaidosa fortuna, divindade que tão frequentemente representa a resposta de Zeri às insistentes coincidências que lhe ocorrem. Indicaria o jovem *connoisseur* que, ao mesmo tempo, "*– perché esistono sempre combinazioni e circostanze concomitante – venni in possesso di una fotografia che rappresentava un dipinto identico*" (ZERI, 2011, p. 119).



Figura 24 - Anônimo abruzzese séc. XIII, *Madonna con Bambino in trono e donatore*, autor da fotografia anônimo, Bologna, Fototeca Zeri, inv. 10815.

Na reprodução, a *Madonna* encontrava-se em uma espécie de nicho de madeira, com uma coroa também datada do séc. XIII, da "*casa d'Angiò*", constatado pela estrutura dos lírios e indicando ao *connoisseur* que a obra exibía conexões históricas com o Reino de Nápoles, que se estendia no período por ampla área geográfica da Itália Central, até a região de Abruzzo. A

reprodução, não muito antiga, advinha, segundo Zeri, do recebimento de "*un grosso pacco di vecchie fotografie e, fra queste, ce n'era una di grande formato che mostrava un quadro assolutamente identico a quello in questione... Era quindi la fotografia dell'originale da cui il falsario aveva derivato la copia*" (1998b, p. 180).

O surgimento oportuno da reprodução funciona, portanto, como um fecho para a resolução do caso, conectando todas as personagens e abrindo a possibilidade de recomposição da proveniência da obra, tanto a falsa como a original. Mais uma vez, o cotejamento das versões narradas é importante, identificando-se algumas "*visibili differenze*", como atestaria também Marco Bona Castellotti (2011). Sintomaticamente, existe uma estrutura nas narrações de Zeri, respeitado nos dois relatos existentes<sup>21</sup>, em que a posse da fotografia original da obra somente é referida após ser atestado que haviam descoberto que o quadro era falso por conta própria, pela unha inserida no quadro (comicamente, algo que teria ruborizado o próprio Morelli). Entretanto, opera-se uma nova divergência nos relatos, dado que Zeri nos informa apenas no comentário à *Università Cattolica di Milano* de que o restaurador teria realizado uma pesquisa pessoal entre todos os grandes falsários naquele momento, vindo a descobrir o autor da falsificação:

*Prima di procedere alla ricerca, il restauratore incaricato dell'analisi volle fare un'indagine personale, rivolgendosi ai maggiori falsari del momento. Non posso adesso raccontare tutti i particolari, perché ce ne sono alcuni piuttosto delicati; ma l'autore del quadro fu scoperto: era un abilissimo falsario che viveva, allora, nel centro di Roma (ZERI, 1998b, p. 180).*

A menção é relevante para intuirmos certo caminho da reprodução, pois se descobre que esta deve ter sido realizada, provavelmente, entre 1943-1944, momento em que o falsário realiza a cópia a partir da fotografia. Com grande probabilidade, somente o fotógrafo e o falsário tiveram acesso à reprodução, sendo possível aventar, ou ao menos deixar em aberto, a hipótese de que a reprodução tenha vindo do próprio falsário, uma vez que este já havia sido descoberto e mesmo ele não saberia sobre a localização contemporânea da obra original, que havia desaparecido. Em suma, "*cerca, cerca, alla fine venne fuori la verità. Cosa era accaduto?*" (ZERI, 2011, p. 119).

Federico Zeri descobrirá que a obra original, a qual tinha a reprodução, provinha de uma pequena região chamada Sivignano, de poucas centenas de habitantes, pertencente à comuna

---

<sup>21</sup> Para além dos registros em Zeri (1998b, 2011), durante um ciclo de conferências realizadas em Nápoles, a convite de Raffaella Causa, Zeri também teria fornecido informações sobre o caso da *Madonna Sivignano*. Entretanto, não há registros desta comunicação (CASTELLOTTI, 2011).

de Capitignano, de Aquila, na região de Abruzzo, na Itália, advindo da pequena igreja paroquial de San Silvestro, "*luogo estremamente improbabile*" (ZERI, 2011, p. 120). A artil situação tramada valia-se do seguinte plano:

*Il parroco del luogo aveva deciso di vendere il quadro, d'accordo con un losco figura che aveva fatto eseguire le fotografie del dipinto originale. Le aveva fatte ingrandire (io avevo appunto uno degli ingrandimenti) e si era recato a Roma dal falsario che aveva eseguito il falso su una tavola antica, da lui trovata in commercio (ZERI, 1998b, p. 180).*

Segundo Zeri (1998b; 2011), que visita a região para obter as informações, este traficante de obras, que fez o contato com o padre e mandou executar a fotografia aumentada para que o famoso falsário a copiasse, ansiava colocar o falso na pequena igreja e vender a obra original, aproveitando-se do conturbando ambiente de conflito da Segunda Guerra Mundial, em que a região era palco de bombardeios e da passagem do fronte de guerra. Contudo, a operação de troca não será realizada, pois o traficante morreria em um bombardeio entre 1943-44. Paralelamente, as estranhas movimentações e a forânea presença do traficante e do fotógrafo geraram desconfiança na população da pequena comunidade de Sivignano, que resolveu agir: "*quindi gli abitanti si erano insospettiti e avevano deciso di nascondere il quadro originale*" (ZERI, 2011, p. 120). Assim, como resposta, os próprios moradores da região "sequestram" a obra, montando um complexo sistema para esconderem a *Madonna*, que ficaria trocando seu lugar de esconderijo a cada semana entre alguns selecionados moradores do vilarejo. De acordo com Vincenzo Battista,

*La pittura veniva coperta con stracci e legni per nasconderla e poi, attraverso un programma di trasferimenti continui noti solo ad alcune persone, tra cui la famiglia di Nazzareno Ventura e la giovane Muzi Marcella, l'opera d'arte cambiava la collocazione, continuamente, per far perdere le tracce e metterla in sicurezza in quei luoghi dove forse i malintenzionati l'avrebbero cercata (BATISTA, 2020, s/p.).*

A renitência da população pode ser compreendida no contexto mais amplo, já que o governo fascista havia acabado de lhes colocar no conflito, gerando grande sofrimento à pequena comunidade, mas também por aspectos locais, pois a própria autoridade eclesiástica da paróquia havia tentando lhes enganar. Por sua vez, Federico Zeri, tendo descoberto a obra falsa em 1947, visitado a região e se inteirado do quadro completo da situação, informa as autoridades públicas para a recuperação da obra. O próprio *Bolletino d'Arte*, em 1954, relembra o caso e a operação necessária para recuperar a *Madonna*:

*La segnalazione, completa di dati, di F. Zeri al Ministero della Pubblica Istruzione è del marzo 1949 ed il Ministero dovette far cessare tale situazione, forse commovente, ma paradossale e pericolosa, disponendo il ritiro del dipinto e la consegna alla*

*Galleria Nazionale dell'Aquila; l'operazione fu eseguita l'II luglio successivo da funzionari della Soprintendenza dell'Aquila appoggiati da un buon nucleo di carabinieri (MINISTERO, 1954, p. 284).*

Entretanto, aumenta a recusa da população local em cooperar, não confiando nas autoridades enviadas, que escolheram a infeliz data de 2 de julho para realizarem a operação, dia de comemoração da "*Madonna delle Grazie*", em que a obra de Sivignano ganhava ainda maior valor simbólico. A resistência da população, defendendo "*la loro Madonna*", leva a um conturbado ambiente em que alguns populares enfrentam com pedra os *carabinieri*.

*... la gente di Sivignano non voleva restituire la "Madonna", si scatenò una sassaiola, ci fu un "combattimento" popolare: "Poi un giorno in piazza – raccontava Muzi Marcella – a Sivignano, venne tanta gente, anche i carabinieri; si riunì tutto il paese: andarono davanti la casa di Ventura. Erano quattro carabinieri e cominciarono a parlare, ma noi non volevamo dare la tavola della Madonna. La gente spingeva, i carabinieri si erano innervositi, diedi un calcio a un militare, anche loro menarono, qualcuno si fece male. Io non la volevo dare: 'La Madonna non c'è' dicevo. Invece Nazzeno si mise paura, la prese e la diede ai carabinieri. Noi avevamo nascosto la Madonna per non farla prendere ai ladri, doveva restare a Sivignano" (BATISTA, 2020, s/p.).*

Encerrada as hostilidades e com a obra "recuperada", esta irá receber imediato restauro por Augusto Cecconi Principi, pertencente a uma renomada família de restauradores atuantes desde o séc. XIX, e que participa da montagem de uma nova estrutura institucional de restauro no país, principalmente para as obras italianas danificadas durante os confrontos, colaborando com os quadros burocráticos do recém-criado *Istituto Centrale del Restauro*, sob a supervisão de Cesari Brandi (VENTRA, 2014). A partir de então, a *Madonna Sivignano* passará a fazer parte do acervo permanente da *Galleria Nazionale dell'Aquila*, seguindo-se negociações para a posse definitiva da obra pelo estado italiano. Já em 1950, após o restauro, a obra é reconhecida em sua relevância, pois "*completata la pulitura, fissato il colore, l'opera è riapparsa nella sua interezza, mostrandosi di un estremo interesse per la conoscenza della scuola umbro-abruzzese del Duecento*" (MINISTERO, 1950, p. 182). Ainda mais, conforme atenta Zeri (2011), há uma especial característica do quadro, pois entre a madeira e a pintura da verdadeira *Madonna Sivignano* existe "*un foglio de pergamena*", o que impediu que a obra tivesse o habitual *craquelé*, gerando um efeito ainda maior da composição da obra e de suas cores.

Por último, ainda que a história da *Madonna Sivignano* soe inusitada, aparentemente se figurando como uma situação atípica, Federico Zeri nos adverte para a abundância de circunstâncias próximas, muitas vezes semelhantes, uma vez que "*il caso di Sivignano non è unico. Esistono molti quadri che sono stati sostituiti, e della loro sostituzione spesso le autorità*

*non si sono ancora accorte*", como ele confirmaria proximamente no *Museo Regionale "Maria Accascina" di Messina* (ZERI, 1998b, p. 180). A exceção do caso da *Madonna Sivignano*, e que permitiu a exitosa recuperação da obra e a descoberta do falso, será exercida pelo papel inafastável da reprodução da obra, pois "*se non si fosse trovata, per puro caso, la fotografia, individuando il luogo d'origine della fotografia stessa, questo falso sarebbe stato smerciato*" (ZERI, 2011, p. 121).

Em realidade, apesar de descoberta, a obra falsa continuará sendo negociada. Resta-nos, portanto, alguns comentários sobre o destino desta primorosa cópia de um exitoso "*pittore di quadri antichi*", na engenhosa e satírica expressão de Icilio Federico Joni. Ironicamente, a intenção da falsa *Madonna Sivignano*, que fora feita para enganar a população local, pretensamente mais ingênua, somente obteve êxito em enganar aqueles considerados como *experts*, como na atribuição dos três estudiosos, e pela sua continuada presença no mercado antiquarial. Apesar de reconhecidamente falsa, esta obra reaparece esporadicamente, sendo necessário esperar apenas alguns anos ou décadas para que engane novas pessoas, daí a expressão tecida por Zeri deste falso ser como um "cometa", dado que este objeto figurativo "*non è stato distrutto e recentemente è riapparso sul mercato. Siamo di fronte, quindi, a una tipica «cometa» della falsificazione e alla sua riapparizione ciclica*" (ZERI, 1998b, p. 180).

Apesar do passional anseio expresso para a destruição da falsificação da *Madonna Sivignano*, em *Cos'è un falso* (2011) Zeri teceria comentários mais equilibrados e razoáveis sobre o devido lugar dos falsos após serem descobertos. Afirmaria o *connoisseur*: "*Ci vorrebbe una legislazione che sequestrasse questi falsi, perlomeno, ma senza distruggerli, perché sono in fondo una testimonianza culturale importantissima del nostro tempo, del tempo che li ha prodotti. Io sono contro la distruzione, non sono per i roghi*" (ZERI, 2011, p. 188).

Para além da questão da preservação ou destruição dos falsos, outros problemas emergem da existência conjunta da obra verdadeira e da falsa. A própria mencionada publicação do *Bolletino d'Arte* em 1954 atenta para a movimentação da obra falsa e encontra um lugar também para a *fotografia di riproduzione*, em que a reprodução assume a função quase como um retrato-falado, tornando público aos leitores a imagem da obra original para que conseguissem identificar a obra falsa. Em espécie de advertência, diante da tentativa de exportação da obra falsificada, o artigo informa:

*Il Bollettino era in debito verso i suoi lettori di una buona ed efficiente riproduzione del dipinto dopo il restauro, ch  quella del Garrison   piccolissima; tanto pi  che pochi mesi or sono una copia di esso (  forse quella approntata a suo tempo dagli infelici escamoteurs?)   stata presentata come antica per la esportazione ad uno dei*

*nostri uffici dell' Italia Settentrionale. Dopo pochi giorni però il proprietario ha rinunciato all'esportazione e l'ha ritirata, come la legge gli permette* (MINISTERO, 1954, p. 284).

Como fortuna crítica da obra, após adentrar no acervo permanente da *Galleria Nazionale dell'Aquila*, esta se destacaria por mais 50 anos como ícone monumental da cultura de Abruzzo, vindo, entretanto, a sofrer uma nova e grande ameaça. Enfrentando os danos do terremoto de 6 de abril de 2009, e apesar da notável destruição promovida pelo tremor, a *Madonna Sivignano* consegue ser recuperada e restaurada. Mesmo assim, devido às consequências na infraestrutura do museu, a obra ficará por estendido tempo sem uma moradia definitiva, aumentando-se, em consequência, a sua presença em exposições, como nas comunas de Celano e de Trento, além de encontrar destacado relevo na exposição em Rimini, em 2011, organizada por Lucia Arbace, cujo título da mostra, *La sapienza risplende: Madonne d'Abruzzo tra Medioevo e Rinascimento*, inspira-se na epígrafe da famosa *Madonna Sivignano*.



Figura 25 – *Madonna Sivignano* após o terremoto, primeiro ângulo (*La Sapienza Risplende - Madonne d'Abruzzo tra Medioevo e Rinascimento*, 2011).



Figura 26 – *Madonna Sivignano* após o terremoto, segundo ângulo (*La Sapienza Risplende - Madonne d'Abruzzo tra Medioevo e Rinascimento*, 2011).

### 3.3 [1963] Atribuições, Proveniência e Fotografias - o caso do *Trionfo della Castità*

Os momentos mais próximos de ocorrência desse terceiro caso confundem-se com o período mais prolífico do trabalho de Federico Zeri entre 1950 e 1970<sup>22</sup>, além de exemplificar importantes aspectos de sua atuação. Com efeito, outros diversos casos poderiam ser mobilizados para ilustrar a questão do contato entre o tradicional instrumental da *connoisseurship* e o papel central ocupado pela *fotografia di riproduzione* na prática de Federico Zeri, destacando-se a especial função destas imagens nas correlatas ações do *connoisseur* no campo da atribuição, além da recuperação, descoberta e recomposição de obras. Como ilustração, menciona-se a individualização de um elenco de pinturas para o desconhecido pintor Matteo de' Fedeli, mediante o exclusivo suporte fotográfico (ZERI, 1983b) e a individualização semelhante do *Falsario in Calcinaccio* (ZERI, 1971), cuja presença de motivos iconográficos influenciados pela fotografia serviram para denunciar sua presença. Semelhantemente, menciona-se também outros casos de atribuições com o apoio do uso de reproduções: como da tela de localização desconhecida representando *Mezza figura di fanciullo in atto di guardare un uccello che gli sta sopra una spalla* (Bologna, Fototeca Zeri, inv. 137541), inserida no catálogo de Antonio Canova por intervenção de Zeri (PAVANELLO, 1981); além da recomposição, pelo auxílio de reproduções, do conjunto de um *Scomparto di Predella* atribuído a Giovanni e Gentile Bellini, com partes na *Galleria Sabauda* e na coleção *Stanley Moss*, em New York (ZERI, 1993; HAMMOND, 2016), sumariando casos ilustrativos dessa relação entre o *connoisseur* e o suporte fotográfico.

Sobre o caso do *Trionfo della Castità*, para se contextualizar histórica e biograficamente, Federico Zeri já se encontrava fora da administração pública italiana e tecia seus primeiros contatos nos EUA, onde exerceria grande parte de suas atividades. No mesmo ano, em 1963, Zeri faz sua primeira visita ao país, iniciando sua aproximação com Jean Paul Getty (ZERI, 1996). Este roteiro lhe será muito comum, visitando continuamente a costa oeste americana para assessorar o magnata na fundação da instituição que emprestará o nome de seu criador. O vínculo com o *Getty Museum* estende-se mesmo após o falecimento do patriarca, em 1976, e rompe-se, de forma definitiva, apenas na primeira metade da década de 1980, após o escândalo do caso *Kouros do Getty Museum*. Paralelamente, Federico Zeri redige os catálogos

---

<sup>22</sup> Federico Zeri trabalha, do final da década de 1940 até 1955, com o conde Alessandro Contini-Bonacossi, renomado antiquário italiano, que atuou fortemente na venda de obras do país desde os momentos posteriores à Primeira Guerra Mundial até meados da década de 1950. Ao mesmo tempo, Zeri também presta seus serviços para a formação da coleção do conde Vittorio Cini, importante industrial e político veneziano, a quem continuará orientando em aquisições até a década de 1970.

de obras italianas das coleções do *Metropolitan Museum*, com o primeiro volume sendo entregue em 1971 e os próximos volumes sendo publicados em 1973, 1980 e 1986. A produção teórica de Zeri também se destaca, para além de continuados artigos e excertos em revistas, com a prestigiosa publicação no mesmo ano de 1971 daquele que será o volume primeiro de seus *Diari di Lavoro*, tendo, naquele momento, a idade de 50 anos. Enfaticamente, entre o conjunto destas movimentações, também não se poderia deixar de comentar o empreendimento de montagem de sua casa-fortaleza em Mentana, nas cercanias de Roma, sendo projetada pelo famoso arquiteto Andrea Busiri Vici para atender as demandas específicas de Federico Zeri. Assim, a destacada *Villa Mentana* será, a partir de 1963, com sua inauguração, a sede para a coleção de obras, da enorme biblioteca e da estimada fototeca do *connoisseur* romano.

Em contraste com os casos do *Detroit Raphael* e da *Madonna Sivignano*, aqui, com o *Trionfo della Castità*, se dedica maior atenção para as funções de atribuição e do completar de obras, em tarefas rotineiramente exercidas pelo *connoisseur*. Notavelmente, a questão dos falsos ainda continuará a solicitar a atenção de Zeri, moldando continuamente sua atuação, como expresso nas famosas falsificações das cabeças *Modigliani* e da questionada autenticidade do *Trono Ludovisi* e do *Kouros do Getty Museum*, denunciados por Zeri em escândalos mais conhecidos e visitados comumente pela crítica, além de refletir momentos de maior maturidade de seu trabalho. Em semelhança aos casos do *Detroit Raphael* e da *Madonna Sivignano*, manifesta-se, novamente, nossa preferência por exemplos menos conhecidos na literatura do tema e em que a fotografia exercerá função inescapável. Como destacado, a ênfase passará a ser depositada em outra das funções da *connoisseurship*, qual seja, neste caso, na ocupação por Zeri em recompor a iconografia e a disposição original de um conjunto de painéis fragmentados entre diversas coleções e datados do final do séc. XV, conhecidos comumente pelo nome de uma das obras - *Trionfo della Castità*, da *Galleria Sabauda*, de Turim - epônimo de todo o conjunto.

Painéis do conjunto de Gherardo di Giovanni del Fora:



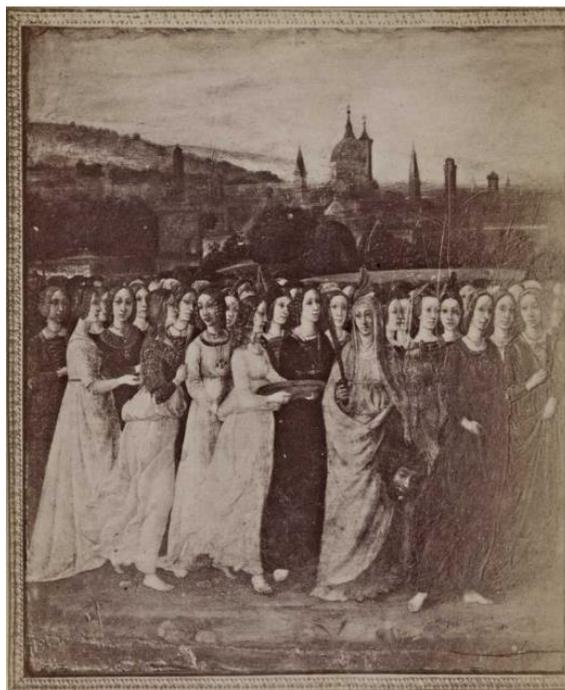
Painel (1) - Gherardo di Giovanni, *Lotta tra Amore e Castità*, fotografia de Anderson, Bologna, Fototeca Zeri, inv. 133415.



Painel (2) - Gherardo di Giovanni, *Trionfo della Castità*, fotografia de Anderson, Bologna, Fototeca Zeri, inv. 133416.



Painel (3) - Gherardo di Giovanni, *Le compagne della Castità*, fotografia de Fratelli Alinari, Bologna, Fototeca Zeri, inv. 133417.



Painel (4) - Gherardo di Giovanni, *Le caste eroine*, autor da fotografia anônimo, Bologna, Fototeca Zeri, inv. 13758.



Painel (5) - Gherardo di Giovanni, *Amore disarmato dalle ninfe*, autor da fotografia anônimo, Bologna, Fototeca Zeri, inv. 133414.



Painel (6) - Gherardo di Giovanni, *Carro di Amore*, autor da fotografia anônimo, Bologna, Fototeca Zeri, inv. 133413.



Painel (7) - Gherardo di Giovanni, *Castità reca le spoglie della sua vittoria al tempio della Pudicizia*, localização desconhecida.

Como resultado, solicita-se, a seguir, um breve e complexo esforço de conexão entre três enfoques distintos para se compreender a obra: uma história atributiva de cada painel, mediado a uma história da proveniência e a uma história, mesmo que incompleta, das *fotografie di riproduzione* dos painéis. Este esforço em associar abordagens distintas será feito pelo próprio Zeri, de forma sucinta e exemplar, ainda que não explícita, no artigo *I frammenti di un celebre Trionfo della Castità*, publicado originariamente em 1971, em *Quaderni di Emblema 1. Diari di lavoro*, e republicado em 1983, em nova edição do *Diari di Lavoro* e no segundo volume de *Giorno per giorno nella pittura* (1991). Por certo, o enfoque de Zeri passa por estas três dimensões de abordagem da obra, realizando uma história atributiva e de proveniência, em que a fotografia terá participação, mas operando omissões necessárias para sua argumentação e avançando casualidades pouco críveis, como o encontrar de fotografias inéditas destes painéis desaparecidos em um antigo livro de receitas, relato que chama a atenção da própria Anna Cavina, estudiosa muito próxima de Federico Zeri:

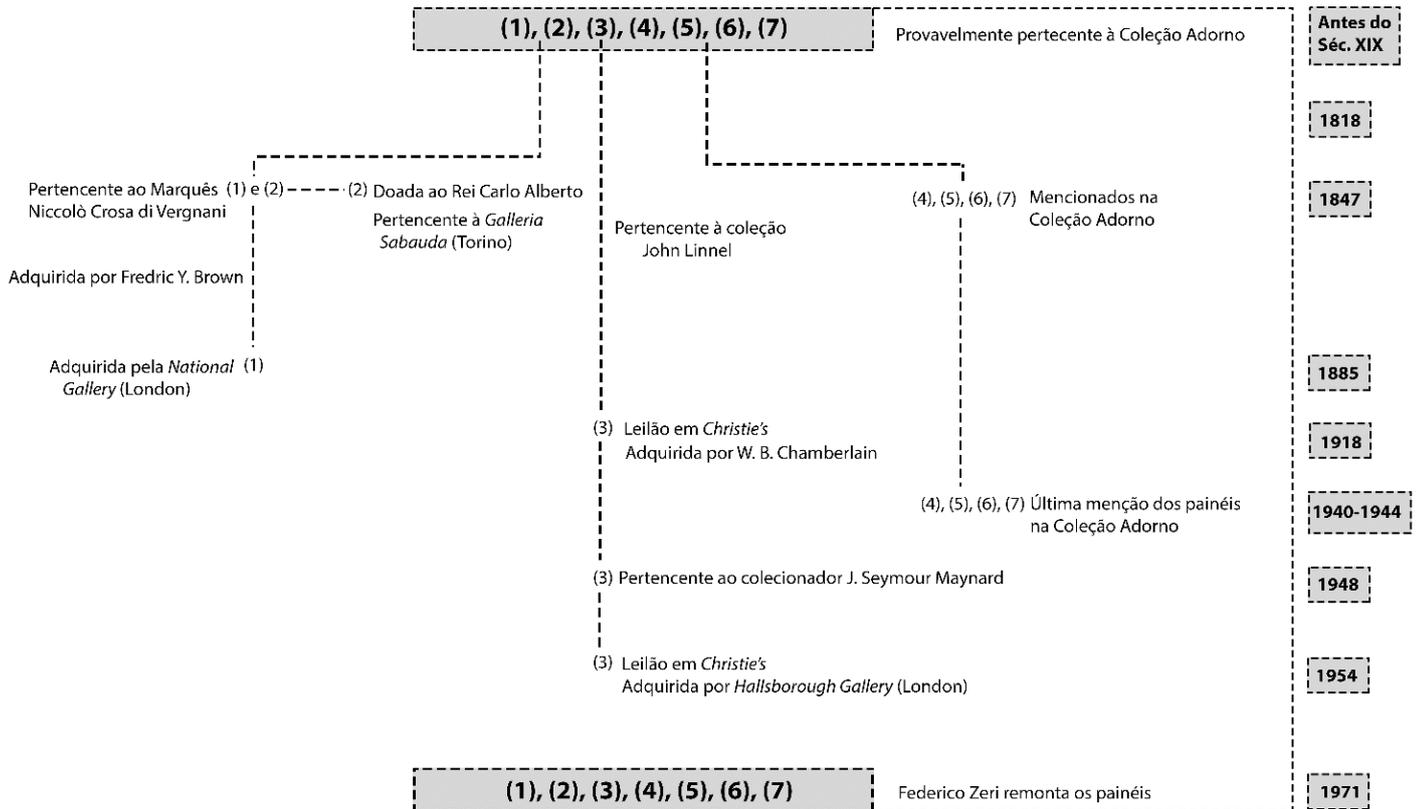
*It is also worth mentioning the Trionfo della Castità, a series of small panels scattered through the world's museums and inspired by Petrarch's Triumphs, which, over the years, had been attributed to Botticelli and Mantegna. Leading art historians had all taken it in turn to tackle this conundrum: Cavalcaselle, Morelli, Berenson, Venturi, Longhi. Then Federico Zeri had a go. Using the written chronicles alone, Zeri pieced together the entire series, provided a correct reading of the subject and finalised the attribution. But the puzzle of this painted marriage chest, which had been sawn up and then sold in pieces, could not be completed because the last four fragments were still missing - lost, possibly, during the bombing of Genoa. Zeri was not one to give up and instead played his last card. I quote: 'By some bizarre coincidence, I can produce photos of three of them; and I use the word bizarre because it is the only way of defining the extraordinary manner in which they ended up in my hands... I found them inside an old cookbook, which I bought in 1963 from a small bookseller in the Village, New York, where I had wandered through boredom one summer afternoon.' True? False? Who knows? But what is certain is that not everyone has the knack of resolving such complicated intrigues in the heat of a summer afternoon. Or perhaps we don't buy enough cookbooks in Manhattan... (CAVINA, 2013, p. 17).*

Como nos demais casos abordados, o ano indicado, de 1963, é apenas tomado como um recorte simbólico, dentro de uma longa linha de tempo solicitada para a maturação de cada caso. Em realidade, o próprio artigo seminal que dará visibilidade às reproduções inéditas do *Trionfo della Castità* será publicado, como mencionado, apenas em 1971 e as fotografias encontradas, alegadamente em 1963, datam, possivelmente, de 1958, momento em que Zeri efetivamente as teria obtido. Como acentuado por Cavina (2013), os painéis mobilizaram quase todos os grandes nomes da *connoisseurship* (ou, ao menos, uniram quase todos os nomes que tiveram importância formativa para Federico Zeri), tendo solicitado a atenção de Giovanni Cavalcaselle (1894, 1911), Giovanni Morelli (1890, 1892), Adolfo Venturi (1901), Pietro Toesca (1903), Bernard Berenson (1909) e Roberto Longhi (1918), além de inúmeros outros personagens relevantes da crítica artística, que lidaram com a obra em estado já fragmentado. De fato, a história desse conjunto de painéis, que "*ha avuto una vicenda critica quanto mai complessa*" (RAGGHIANI-COLLIBI *apud* CARITÀ, 1949, p. 271), destaca-se pela tentativa de recomposição de sua disposição original, de seu significado iconográfico e do nome daquele que o realizou, mediante o recurso de sucessivos esforços atributivos. Deste diálogo intertextual, espaçado no tempo, em que contribuições sucessivas, por vezes, vão permitindo a aproximação ao sentido original da obra, obviamente, conduziu-se também a muitas interpretações equivocadas ou limitadas, diante da ausência continuada de informações, mas também como reflexo daquilo permitido em cada momento histórico. Como definiria Zeri, "*l'attribuzione non è altro che il tentativo di risolvere un determinato problema per mezzo delle conoscenze possedute dall'epoca cui appartiene lo studioso che la propone*" (1995, p. 11). Assim, ainda que equivocados os antigos juízos atributivos, permanece-se o reconhecimento de

cada esforço anterior nesta tentativa de remontar a estrutura, sentido e autoria da obra, em clara demonstração do papel da *connoisseurship*.

Destacadamente, pode-se intuir certos padrões nessa fortuna bibliográfica, uma vez que as atribuições tendem a apresentar caráter mais genérico durante o séc. XIX, recorrendo a um número mais limitado de possíveis nomes para a autoria, o que reflete na tendência a colocarem diversas obras inferiores no catálogo de grandes mestres. Conforme atenta Zeri (1998b), aquelas obras que antes pertenceriam a apenas um pintor começam a ser referenciadas a diversos nomes, em esforço filológico mais refinado, possível graças a uma maior capacidade comparativa que advém com a difusão do meio fotográfico. Essa proliferação de nomes também confirma a validade do lema berensoniano do vencedor ser aquele com o maior número de reproduções, pois será quem irá melhor operar o elemento comparativo. Por certo, historicamente, as reproduções também têm papel acentuado no próprio destino de diversas obras, diante do aumento significativo da circulação e venda destes objetos figurativos a partir do século XIX, no mesmo período de surgimento das técnicas de reprodução mecânica. Por vezes, as reproduções registram as obras antes de intervenções, de fragmentações, de restauros invasivos, ou da dispersão de coleções. Como exemplo, os painéis do *Trionfo della Castità* denunciam essas espécies de percalços sofridos pelas obras com o aumento da circulação destas, dado que, possivelmente, o conjunto foi desmembrado em algum momento no começo do séc. XIX. Dividido em ao menos sete painéis, os quadros serão dispersos por diversas coleções, não sendo possível, apesar dos grandes esforços da historiografia, a total recomposição de sua disposição original.

Figura 27 – História da Proveniência dos Painéis



Fonte: Elaboração Própria.

Pelas características gerais do estilo, intui-se, majoritariamente, que o conjunto dos painéis teria sido feito em algum momento de meados da segunda parte do séc. XV, pertencendo à mão de algum pintor florentino. As sete peças fariam parte da decoração de um mobiliário matrimonial, sendo painéis laterais de um *cassone* ou pertencentes a uma *spalliera*, móvel de decoração da câmara do casal, que ostenta também uma iconografia comum próxima daquela dos *cassoni* matrimoniais, levando à dúvida do suporte adequado. Do conjunto destes sete painéis mencionados na literatura, apenas três reconhecidamente ainda existem na atualidade (painéis 1, 2 e 3), enquanto os demais (painéis 4, 5, 6 e 7), da coleção Adorno, possuem paradeiro desconhecido. De fato, haveria a possibilidade de existirem mais peças, mas se desconhece quaisquer menções sobre o destino de outras partes desta obra. Dificulta-se também a capacidade de investigação dos painéis diante da ausência de informações de comitência, origem e autoria, não existindo suporte de quaisquer documentos de época conhecidos. Ademais, a iconografia comum e o pertencimento a um mestre menor dificultam ainda mais a identificação de um preciso suporte documental que ateste aspectos do momento de criação da

obra. Portanto, opera-se em um vazio documental em que o esforço de interpretação da *connoisseurship* é extremamente solicitado.

Como recurso didático e para maior clareza na exposição, opta-se a seguir, por se narrar um caminho conhecido das obras, mas que só foi possível intuir após o acúmulo de contribuições fornecidas por esta própria história atributiva e de proveniência tecida por diversos nomes da *connoisseurship*. De fato, informações sobre a existência das peças somente surgem no começo do séc. XIX, após os painéis já estarem divididos e começarem a ser vendidos separadamente. A venda destas peças e a eventual aquisição por museus leva à visibilidade dos painéis e anima o convite à crítica destas obras. Diante dos dissonantes esforços interpretativos que surgem para a leitura do sentido de cada painel, intui-se que a própria compreensão do significado iconográfico do conjunto já havia se perdido. Ainda que a explicação soe circular, a perda da compreensão do sentido iconográfico dos painéis deve se aproximar do momento em que as próprias obras foram divididas e o serrar da obra em diversos painéis ressalta-se como sintomático da incapacidade de leitura do sentido conjunto da peça. Sustenta-se essa assertiva a partir do primeiro relato, identificado exclusivamente por Zeri (1983a) [1971], feito por um anônimo em 1818, intitulado *Descrizione della città di Genova*, em que se menciona apenas três painéis da coleção do Marquês Giacomo Adorno, então sediados no *Palazzo Saluzzo in Piazza Giustiniani*, demonstrando-se que o sentido da iconografia já se encontrava enuviado:

*tre quadrettini egualmente in legno, uno ha uno Giovane legato a un palo, un altro ha un Uomo menato prigionero da uno stuolo di donne ed è emblematico, il terzo, che è dello stesso pennello e grandezza, ha il trionfo di Giuditta seguita da un numeroso coro di donne con la veduta di Betulia, entrambi in piccolissime figure della scuola d'Olanda se non son del Lucca* (ANONIMO DEL 1818 apud ZERI, 1983a [1971], p. 74).

As descrições realizadas pelo *Anonimo del 1818* parecem se referir respectivamente aos painéis (6), (5) e (4), todos da coleção Adorno. Este relato de 1818, primeiro a mencionar reconhecidamente parte dos painéis, passará despercebido por toda a seguinte literatura. Identifica-se, então, apenas uma semelhante autoria dos "*quadrettini*", mas não uma conexão na narrativa, aventando-se uma distante atribuição a Lucas van Layden, certamente pelo perfil detalhista presente nos painéis, muito destacado na composição dos elementos nas paisagens. De fato, a exclusiva menção de apenas três dos painéis gera dúvidas para a tentativa de se retrilhar a história de proveniência das obras. A família Adorno, tradicional grupo político de Gênova, cuja história remonta ao menos aos sécs. XIV e XV e que se confunde com a própria

história da cidade, é aquela que possuía todo o conjunto dos sete painéis antes da dispersão, podendo-se conduzir a hipótese, também aventada por Zeri (1971), de que o passado genovês e de pertencimento do conjunto da obra à família Adorno datasse de períodos muito anteriores. Assim, apenas como sugestão, pode-se imaginar que a obra estivesse completa em gerações prévias da família Adorno, a qual teria decidido em algum momento no começo do séc. XIX, por necessidades financeiras, em se desfazer da obra, compreendendo que o retorno da venda seria maior caso fossem vendidos separadamente como pequenos quadros, e não como um mobiliário matrimonial.

O sucesso dessa operação, que levará à venda dos painéis (1), (2) e (3), é comprovado pelas primeiras atribuições, que irão se ater a grandes nomes da pintura florentina. No próximo suporte textual, intitulado *Guida artistica per la città di Genova*, escrito por Federico Alizeri, em 1847 – identificado também exclusivamente por Zeri (1971) –, seis painéis são descritos, mas ainda não são associados conjuntamente. Neste momento, os painéis (1) e (2) já são mencionados como pertencentes ao Marquês Niccolò Crosa di Vergnani, de Gênova, não sendo possível precisar em qual momento específico estas obras deixaram a coleção Adorno para adentrarem na coleção da família Crosa di Vergnani. Semelhantemente, a ausência de menções ao painel (3) também constrange qualquer afirmação sobre sua localização, pois Alizeri apenas descreve os painéis (4), (5), (6) e (7) como tendo continuado em posse da coleção Adorno. Essa separação das obras leva o próprio Alizeri (1847) a não associar os seis painéis como um conjunto, ou ainda como tendo sido feitos pelo mesmo pintor. Segundo lê-se em Alizeri (1847), os painéis (1) e (2) do Marquês Niccolò Crosa di Vergnani, de Gênova, são identificados como *Due Trionfi del Petrarca di Sandro Botticelli*, enquanto os quatro painéis que continuam com a família Adorno são atribuídos como obra de Mantegna:

*E quell'Andrea Mantegna che suona tra gli artisti più rari, vi sia noto in quattro altri che s'alternano in questa collezione, cioè Amore scornato dalle ninfe, il trionfo di Giuditta e di Giugurta, e un'allegoria agli amanti, e saravvi noto specialmente ne'due primi, ov'è il genio che avvisa e varia ogni volto, dove la natura primeggia sull'arte, ove il pittore par che si studi di non parlare che all'intelletto* (ALIZERI, 1847, p. 435).

A leitura iconográfica feita por Alizeri (1847) demonstra que autor não compreende uma conexão narrativa entre as obras, que representariam episódios distintos e estranhos entre si. Ainda assim, Alizeri é bem-sucedido ao reconhecer os painéis (1) e (2) como representando cenas dos triunfos petrarquianos, em tese que será paulatinamente mais defendida pela literatura. No mesmo ano, um destes quadros, o painel do *Trionfo della Castità*, será "donato

*dal marchesa Crosa di Vergagni nel 1847 al re Carlo Alberto per la R. Galleria*" (BAUDI DI VESME, 1899, p. 49). O oferecimento da obra figura como gesto de simpatia a fim de se cortejar a casa de Savoia, mas também refletia o próprio movimento iniciado pela casa real, em 1832, quando diversas obras dos palácios do rei Carlos Alberto foram entregues para formarem a coleção pública da *Regia Pinacoteca di Torino*, como forma de avivamento cultural da cidade e dentro do processo político de buscar a unificação italiana, o que demandava a projeção do poder real, como feito com a criação de instituições museológicas. Assim, a partir de 1847, o painel (2) adentrará e permanecerá na coleção da Pinacoteca Real como obra de Sandro Botticelli até o final do séc. XIX, quando a atribuição é alterada para *Scuola* ou *Maniera di Botticelli*, respectivamente, por Emil Jacobsen (1897) e Alessandro Baudi di Vesme (1899), ao tratarem da coleção de Turim.

Verdadeiramente, o destino e o conhecimento dos painéis Adorno passará a se tornar cada vez mais restrito, o que justifica a dificuldade que a literatura seguinte terá em reunir o conjunto dos painéis. Tal situação será confessada, em 1860, por *sir* Charles Eastlake, ao narrar sobre dificuldades em visitar o *Palazzo Adorno*:

*At Genoa, during this visit, I saw for the first time the Palazzo Adorno, which it seems is rarely visible. It contains some good pictures of which I have preserved notes, but there appears to be no thought whatever of selling. I was especially struck by some portraits by Janet. Two, apparently of Royal Infants, were exquisite. I left instructions with an agent to be on the watch for them* (EASTLAKE apud AVERY-QUASH, 2011, p. 126).

O comentário do pintor, estudioso e, então, diretor da *Royal Academy*, *sir* Charles Eastlake reflete o interesse inglês por objetos artísticos italianos e a restrição posterior de visibilidade das obras da coleção Adorno, o que levará ao desconhecimento, por certo período, por estudiosos ingleses dos painéis (4), (5), (6) e (7), que continuarão naquela coleção. De maneira diversa, no continente, esta perda de informação é interrompida por artigo de Otto Mündler (1867), que reassocia os painéis do *Palazzo Adorno* (considerados como dotados de maravilhosa delicadeza e graciosidade), com o *Trionfo della Castità*, de Turim, representando a primeira referência escrita a associar estes dois grupos de obras, que atribui, com reticências, como trabalho de Sandro Botticelli. De fato, os painéis (1) e (3) ainda continuarão desassociados até ganharem maior visibilidade ao serem adquiridos por coleções inglesas. Como visto em Jaynie Anderson (1996), a aquisição de obras do auge cultural italiano destaca-se como uma forma de projeção de poder, que será buscada abertamente pela hegemonia inglesa diante do manifesto interesse pela posse desses artefatos.

Neste contexto, o primeiro painel a adentar uma coleção inglesa será aquele representando a *Lotta tra Amore e Castità* (1), cuja aquisição no valor de £500 é noticiada em jornal de 1885 (THE TIMES, 1885). Sobre a proveniência da obra, o museu inglês informará que "*the picture is from a private gallery in North Italy, and was there attributed to Botticelli*" (EVENING MAIL, 1885, p. 5). Entretanto, sob informações mais precisas de proveniência, sabe-se que em algum momento, depois de 1847, quando fora mencionado por Alizeri como ainda pertencente à família Crosa di Vergnani, e antes de 1885, momento da compra pela *National Gallery*, de Londres, o painel havia sido adquirido pelo dono de minas Fredric Y. Brown, cidadão inglês que possuía negócios na cidade de Gênova (ZERI, 1971). Na venda da obra ao *National Gallery* de Londres, em 1885, o próprio museu afasta a atribuição a Botticelli, reconhecendo que a pintura não pertence à mão do mestre, ainda que apresente a influência do grande pintor florentino em vários elementos (EVENING MAIL, 1885). Como diferença, há o reconhecimento nos detalhes do escudo da Castidade e na aljava do Cupido do trabalho de um notável pintor de ourives, além de também se identificar a iconografia como um episódio pertencente à narrativa de um *Trionfo della Castità* e sendo associada a obra recém-adquirida àquela de Turim, como pertencentes a um mesmo conjunto. Entretanto, os painéis da coleção Adorno já não são mais mencionados na literatura inglesa, que aparenta desconhecer a informação, como será o caso com os trabalhos de Maurice Brockwell (1909) e Roger Fry (1918), com a exceção de Bernard Berenson, que apenas reconhece a existência daqueles painéis (1909). Paralelamente, o painel (3) também irá passar por diversas coleções privadas na Inglaterra, em caminho que permitiu menor visibilidade à obra, tomando maior tempo para que fosse associado este painel aos demais.

Com efeito, diante da particular associação entre os painéis promovida por Müндler (1867), o conjunto da obra passará a chamar maior atenção da crítica artística, mobilizando o interesse de vários *connoisseurs*. Como registro, considerando-se apenas a década de 1890, temos o posicionamento de Jacob Burckhardt (1892), de Giovanni Cavalcaselle (1894), de Giovanni Morelli (1890, 1892), de Wilhelm von Bode (1893), além de Hermann Ulmann (1893), em comentários que podem ser vistos em bloco, dado que associam quase todos as mesmas obras, variando apenas aspectos de atribuição. Apenas Burckhardt (1892), que associa os painéis (2), (4), (5), (6), e (7), atribui as pinturas a Andrea Mantegna (como havia feito parcialmente Federico Alizeri, mas cujo comentário Burckhardt deveria desconhecer), o que pode ser relativamente justificado por um restauro no séc. XIX que tornou o painel do *Trionfo della Castità* mais escuro, como registrado em fotografia do período nos arquivos da

*Soprintendenza piemontese* (CARITÀ, 1949). Por sua vez, Hermann Ulmann (1893), em trabalho sumarizante das obras de Sandro Botticelli, enfatiza o pertencimento dos quatro painéis da coleção Adorno como efetivamente das mãos do mestre florentino, questionando as dúvidas de Jacob Burckhardt na atribuição. Além disso, ao não mencionar os painéis (1) e (2), intui-se que o próprio Ulmann não os considerasse como obra de Botticelli, conforme defendido por Wilhelm von Bode (1893) e Giovanni Cavalcaselle (1894). Com ênfase, ainda entre os escritos destes autores, nem sempre permanece claro se tiveram acesso aos painéis Adorno ou se apenas manifestavam uma opinião assentada na tradição, pois a nenhum deles foi permitida a reprodução do conjunto dos painéis. Como prova, Cavalcaselle e Crowe citam Mündler (1857), mas informam não terem visto os painéis Adorno:

*Nel palazzo Adorno in Genova si trovano quattro tavolette rappresentanti il Trionfo di Giuditta, di cui è detto che questa tavoletta di Torino facesse parte (vedi O. Mündler, Zeitschr. f. bild. Kunst. 11, Jahrg. 8. 279). In tante volte che ci siamo recati a Genova al palazzo Adorno, non abbiamo mai avuto il piacere di poter vedere queste tavolette* (CAVALCASELLE, CROWE, 1894, p. 282).

Ao fim, entre a concomitância de comentários destes autores, Giovanni Morelli (ou ainda como o pseudônimo Ivan Lermolieff) será aquele de maior destaque, pois será o primeiro a notar o pertencimento da obra da *National Gallery*, de Londres, ao conjunto dos painéis, levando a que a tradição italiana reconhece-se nestes seis painéis a mão do mesmo pintor, que para Morelli não deveriam ser vistos como obra de Botticelli, mas como de alguém próximo a Filippino Lippi:

*The Marchese Adorno, at Genoa, possesses four small works by this Florentine master, who was probably a fellow-scholar with Filippino; a sixth - "The Combat between Cupid and Chastity" - has recently been bought by the English National Gallery. These six paintings appear to have formed a series of decorative panels for furniture* (1892, p. 87).

Ao adentarmos no séc. XX, com raras exceções – como Paul Schubring (1915), que em obra de referência sobre *cassoni*, ainda mantém a tradicional referência do conjunto como de *Scuola di Botticelli* –, as atribuições anteriores passam a ser desconsideradas, reconhecendo-se a posição hierárquica adequada dessas obras e buscando-se nomes mais específicos e modestos para a atribuição. Nesta chave, podemos interpretar o artigo de Pietro Toesca (1903), que atenta para a proximidade deste pintor com Domenico Ghirlandaio, e não com Botticelli, como antes era referido. Toesca (1903) também será oportuno em reconhecer um pintor à parte, a quem nomeia provisoriamente como *Maestro del Trionfo della Castità*, diferenciando-o de Bastiano

Mainardi (outro dos seguidores de Ghirlandaio) e acrescentando seu catálogo de obras, com a atribuição de dois outros quadros no *Philadelphia Museum of Art*, pertencentes à antiga coleção *Crespi*. Adolfo Venturi, ainda que fosse mentor de Toesca, segue o caminho aberto pelo estudioso, manifestando concordância com suas posições e buscando refinar suas assertivas, o que o leva a sugerir um nome para a atribuição nas proximidades de Domenico Ghirlandaio:

*Per queste tavole si propone il nome di Benedetto Ghirlandaio, il minore de' fratelli, il quale, come abbiám detto, par che nel 1494 tornasse a Firenze; ma di quel maestro misterioso è nota soltanto una Natività ad Aigueperse, in Auvergne, ove dimostra d'aver sentito a Firenze l'influsso del gran quadro di Hugo van der Goes; e noi saremmo pròpensi ad attribuir gli una serie di quadretti che mostrano l'arte del Ghirlandaio nelle minutissime forme del miniatore, quali sono il Trionfo della Castità, nella Pinacoteca di Torino, i piccoli Trionfi, nel Palazzo Adorno a Genova, il Combattimento dell'Amore con la Castità nella National Gallery di Londra (VENTURI, 1901, p. 768).*

Ao mesmo tempo, estudiosos ingleses sugerem uma atribuição alternativa, depositada na figura de Cosimo Rosselli (1439-1507), tecida por Bernard Berenson (1909) e que, dado a grande influência desse pensador na tradição britânica, teve ampla difusão. Como exemplo, a defesa dessa atribuição também será ressoada por Maurice Brockwell (1909), que ocupou a direção da *National Gallery*, de Londres, além de ser, posteriormente, bibliotecário e assessor do próprio Berenson na famosa *Villa I Tatti*. Ambos passam a considerar não somente o painel britânico como obra de Cosimo Rosselli, mas também aquele pertencente à *Galleria Sabauda*, posição que não terá aceitação no contexto italiano, que continuará seguindo a proposta aberta por Pietro Toesca, como nas declarações de Giulio Lorenzetti (1910) e Roberto Longhi (1918), considerando o autor dos painéis como um mestre à parte.

Entre os nomes ingleses, Roger Fry (1918) manifesta aceite ao julgamento berensoniano, mas mantém manifestas dúvidas e restrições. Ainda assim, sua breve nota irá se destacar por motivos alheios à atribuição, pois Fry será o primeiro autor a reconhecer semelhanças diretas entre o painel da *National Gallery* e da *Galleria Sabauda*, conhecidos na tradição inglesa, e uma obra recém-surgida em leilões. Em breve comentário, redigido para *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, em 1918, Fry menciona pela primeira vez aquele que seria o painel (3), que figura um conjunto de mulheres sobre um rochedo. A obra havia recentemente saído da coleção de John Linnel, sendo adquirida por W. B. Chamberlain (Sussex, Reino Unido) em venda feita pela casa de leilões *Christie's*, em 15 de março de 1918, como pertencente à escola de Botticelli (nº 131). Em comentário posterior, redigido para a entrada da obra no catálogo da exibição *Florentine painting before 1500*, organizado pelo *Burlington Fine*

*Arts Club*, Fry afirmará: "*The Turin picture was the central panel; the National Gallery panel was an end piece; and although the present panel is of smaller dimensions than the National Gallery picture [...] it may yet be its companion piece, since it shows evidence of having been cut down*" (apud BURLINGTON, 1920, p. 29).

A dimensão distinta do painel (3), menor do que os demais, será uma questão debatida na literatura posterior, mas com a concordância de que o painel apresenta claros indícios de ter tido seus lados diminuídos, com a finalidade de favorecer uma centralidade figurativa das personagens, permitindo uma melhor apresentação exclusiva do painel. Para além disso, Roger Fry não menciona os antigos painéis da coleção Adorno, que, aparentemente, não eram mais vistos desde o começo do séc. XX. Destacadamente, com o artigo de Fry e a exposição promovida pelo *Burlington Fine Arts Club*, tratava-se da primeira vez que o painel (3) aparecia ao público, tendo também sido imediatamente reproduzido nas duas comunicações de Fry (1918, 1920). Como resultado, a *fotografia di riproduzione* deste painel adentra rapidamente a lista dos principais catálogos de reproduções, sendo logo adquirida por Berenson, que registra na parte traseira da reprodução as informações de proveniência do novo painel, ainda que não venha a escrever publicamente sobre a obra. Por sua vez, já Roberto Longhi (1918) responde imediatamente ao texto de Fry com uma breve resenha no *Bollettino bibliografico*, da revista *L'Arte*, em que compartilha da leitura de Fry sobre a associação dos painéis, mas busca trazer o esforço atributivo para a órbita inaugurada por Toesca (3), com a individualização do *Maestro del Trionfo della Castità*, a quem Longhi buscará acrescentar novas obras.

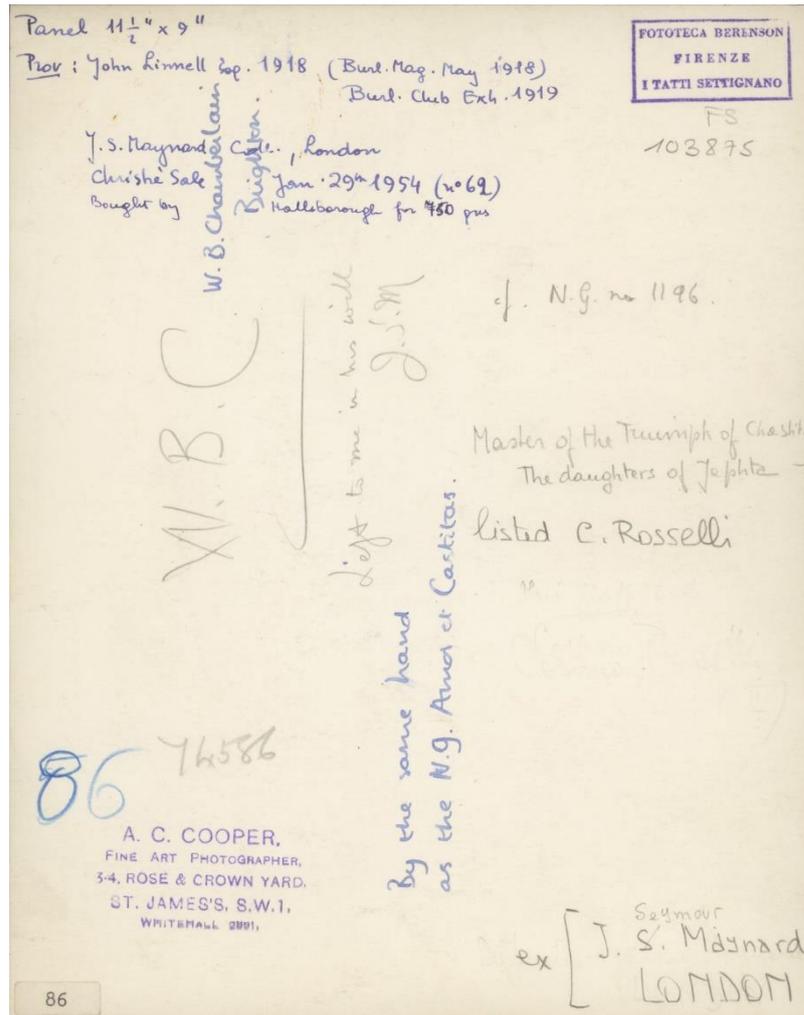


Figura 28 – Verso de fotografia, Biblioteca Berenson, Fototeca, Villa I Tatti - The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, ID 900446.

Notavelmente, será apenas com a posterior exposição intitulada *Lorenzo il Magnifico e le arti - Mostra d'arte antica*, em Florença, no *Palazzo Strozzi*, entre 21 de maio e 31 de outubro de 1949, em que temos a primeira aproximação física de dois painéis da série. Na mesma sala, na galeria 10, são expostos o painel *Trionfo della Castità* (2), vindo da *Galleria Sabauda*, e o painel (3), então intitulado como *Gruppo di donne entro un paesaggio*, demonstrando o primeiro resultado concreto de aproximação das obras, após mais de um século de reflexão sobre os painéis. Outra novidade será a nova atribuição proposta ao conjunto, feita por Roberto Carità (1949), sendo também o primeiro relato escrito em que são efetivamente associados todos os sete painéis já mencionados na literatura. Além disso, Carità observa indícios para certa união iconográfica do conjunto, para além da simples autoria, em tarefa que ainda não será totalmente concluída:

*Indiscutibile è l'originale appartenenza al medesimo cassone di questa tavoletta e delle altre due in Inghilterra - una delle quali fu leggermente ridotta e appare in pessimo stato di conservazione -; con probabilità se ne potrebbe aggiungere anche una di quelle genovesi, poichè il soggetto, Amore incatenato dalle fanciulle, completerebbe la figurazione; ma l'opera mi è sconosciuta (1949, p. 272).*

Sobre a nova atribuição, como sugeria Pietro Toesca (1903), Carità vincula os painéis a Bartolomeo di Giovanni (1452-1501), aluno de Domenico Ghirlandaio, pintor da *predella do Spedale degli Innocenti*, de Florença. Em seus próprios termos, "*a me sembra certa la paternità di Bartolomeo di Giovanni, che già proposi alla Galleria di Torino, ove l'opera, dopo la riapertura postbellica, venne esposta sotto tal nome*" (1949, p. 272). Entretanto, a aceitação da proposta atributiva de Roberto Carità não terá longa fortuna, pois o próprio painel (3), que havia saído da coleção de W. B. Chamberlain para a posse do colecionador J. Seymour Maynard e seria colocado novamente em venda pela *Christie's* em 29 de janeiro de 1954 (nº 62), sendo adquirido pela *Hallsborough Gallery*, de Londres, será leiloado como obra do *Maestro del Trionfo della Castità*. Semelhantemente, Martin Davies, em 1961, em segunda edição de minucioso catálogo para as coleções do *National Gallery*, de Londres, com detalhado levantamento da bibliografia sobre o conjunto, apenas sugere a vaga definição de *Scuola fiorentina* para o painel em posse daquele museu.

Curiosamente, será Everett Fahy (1967, 1976) aquele quem será bem-sucedido na atribuição do conjunto, em sugestão que ainda permanece válida até a contemporaneidade. A mudança é singela, pois Fahy apenas muda a atribuição para o irmão mais velho de Bartolomeo di Giovanni, conhecido como Gherardo di Giovanni del Fora (1444-1497), personagem mais reconhecido em seu período, a quem Vasari dedica um capítulo em sua incontornável obra *Vite*. Espécie de polímata, ao se figurar como escritor, músico e ao realizar iluminuras, afrescos e grandes pinturas religiosas, Gherardo di Giovanni terá a comitência de nomes notáveis, como Lorenzo de' Médici (FAHY, 1989). Contudo, o conhecimento de seu nome irá paulatinamente ser esquecido, até sua recuperação recente:

*His panel paintings were recognized only fairly recently. Since they were not signed, Gherardo's connection with them had been forgotten over the intervening centuries. But modern scholars assembled a group of religious paintings and a set of secular panels by an anonymous master named after an enchantingly beautiful picture entitled The Triumph of Chastity in the Galleria Sabauda in Turin. In 1967 these paintings by the Master of The Triumph of Chastity were convincingly identified as Gherardo's (FAHY, 1989, p. 11).*

Singelamente, o comentário de Fahy refere-se a si próprio, aquele que convincentemente identificou a autoria de Gherardo di Giovanni como sendo o *Maestro del Trionfo della Castità*, cunhado por Toesca (1903). Ainda assim, apesar da alegação de Fahy, seu sucesso atributivo somente se mantém devido ao oportuno e imediato apoio que receberá de Federico Zeri. Essa contribuição do *connoisseur* romano já é expressa pelo próprio Fahy em breve comentário em seu texto de 1967, quando revela o auxílio prestado por Zeri no campo das ideias e também indica a revelação prévia ao estudioso americano daquela que será a grande surpresa do artigo de Zeri em 1971: "*I am extremely grateful to Dr Federico Zeri who discussed these pictures with me and who allowed me to study his photographs of the panels in the Adorno Collection at Genoa*" (FAHY, 1967, p. 128).

Por essa aproximação, pode-se ver o texto de Fahy (1967) e o artigo de Zeri (1971) como uma comunicação única, em que aquele oferece a atribuição do conjunto, enquanto não adianta informações inéditas que serão trazidas por Zeri, e este admite a atribuição de Fahy, além de operar uma magistral recomposição da iconografia e da estrutura dos painéis, permitida graças ao surgimento inesperado de *fotografie di riproduzione* das obras (4), (5) e (6), que não eram vistas a mais de meio século.

Figura 29 – Quadro da História Atributiva dos Painéis

| Autor                                 | Associa os Painéis                | Atribui a                          |
|---------------------------------------|-----------------------------------|------------------------------------|
| Anônimo (1818)                        | (4), (5), (6)                     | Lucas van Layden                   |
| Federico Alizeri (1847)               | (1), (2)                          | Sandro Botticelli                  |
| Federico Alizeri (1847)               | (4), (5), (6), (7)                | Andrea Mantegna                    |
| Otto Mündler (1867)                   | (2), (4), (5), (6), (7)           | Sandro Botticelli (?)              |
| Jacob Burckhardt (1892)               | (2), (4), (5), (6), (7)           | Andrea Mantegna                    |
| Giovanni Cavalcaselle (1894, 1911)    | (2), (4), (5), (6), (7)           | Sandro Botticelli (?)              |
| Giovanni Morelli (1890, 1892)         | (1), (2), (4), (5), (6), (7)      | anônimo M. di Firenze <sup>1</sup> |
| Wilhelm von Bode (1893)               | (1), (2), (4), (5), (6), (7)      | Sandro Botticelli                  |
| Hermann Ulmann (1893)                 | (4), (5), (6), (7)                | Sandro Botticelli                  |
| Emil Jacobsen (1897)                  | (1), (2), (4), (5), (6), (7)      | Scuola di Botticelli               |
| A. Baudi di Vesme (1899)              | (1), (2) <sup>2</sup>             | Maniera di Botticelli              |
| Bernard Berenson (1909)               | (1), (2), (4), (5), (6), (7)      | Cosimo Rosselli                    |
| Bernard Berenson (1909)               | (1), (2), (3) <sup>3</sup>        | Cosimo Rosselli                    |
| Maurice Brockwell (1909) <sup>4</sup> | (1), (2)                          | Cosimo Rosselli                    |
| Roger Fry (1918)                      | (1), (2), (3)                     | Cosimo Rosselli (?)                |
| Adolfo Venturi (1910)                 | (1), (2), (4), (5), (6), (7)      | Benedetto Ghirlandaio              |
| Paul Schubring (1915)                 | (1), (2), (4), (5), (6), (7)      | Scuola di Botticelli               |
| Pietro Toesca (1903) <sup>5</sup>     | (1), (2), (4), (5), (6), (7)      | M. del Trionfo d. Castità          |
| Giulio Lorenzetti (1910)              | (1), (2), (4), (5), (6), (7)      | M. del Trionfo d. Castità          |
| Roberto Longhi (1918) <sup>6</sup>    | (1), (2), (3)                     | M. del Trionfo d. Castità          |
| Roberto Carità (1949)                 | (1), (2), (3), (4), (5), (6), (7) | Bartolomeo di Giovanni             |
| Martin Davies (1961)                  | (1), (2), (4), (5), (6), (7)      | Scuola Fiorentina                  |
| Everett Fahy (1967)                   | (1), (2), (3), (4), (5), (6), (7) | Gherardo di Giovanni               |
| Federico Zeri (1971) <sup>7</sup>     | (1), (2), (3), (4), (5), (6), (7) | Gherardo di Giovanni               |

Fonte: Elaboração Própria.

<sup>1</sup> Morelli sugere como "*a fellow-scholar with Fillipino*" (1892, p. 87).

<sup>2</sup> Alessandro Baudi di Vesme somente associa os painéis (1) e (2), mas cita obras que associam os painéis da coleção Adorno.

<sup>3</sup> Notação baseada apenas naquilo inscrito na fotografia (3) da fototeca Berenson, que cita Roger Fry (1918). Outra citação com os seis painéis refere-se a Berenson (1909). Ainda assim, não informa quaisquer detalhes sobre os pequenos triunfos, o que deve ter levado a literatura inglesa a ignorar os painéis da coleção Adorno.

<sup>4</sup> Artigo do jornal inglês *Evening Mail* de 1885, trazendo comentários da *National Gallery*, de Londres, sobre a aquisição do painel (1) também só associa os painéis (1) e (2).

<sup>5</sup> Toesca define como "*Maestro del Trionfo della Castità*" e coloca o pintor nas cercanias de Domenico Ghirlandaio.

<sup>6</sup> Longhi (1918) apenas informa que Fry erra ao atribuir a Cosimo Rosselli, indicando como mais adequado a interpretação proposta por Toesca (1903). Entretanto, intui-se que Longhi conhece sobre os seis painéis, ao citar Toesca.

<sup>7</sup> Zeri (1971) somente narra ter visto a imagem (3), por ser a de acesso mais restrito, mas deve ter visto pessoalmente as obras (1) e (2), por pertencerem a coleções públicas renomadas. Os painéis (4), (5) e (6), Zeri somente teria visto pelas reproduções.

O artigo de Zeri, conforme mencionado, realizará uma reconstrução da literatura sobre os painéis, identificando novas referências, como o texto anônimo de 1818 e a menção aos painéis na obra *Guida artistica per la città di Genova*, de Federico Alizeri (1847). Entretanto,

novamente, figuram implicações diante da estrutura de sua argumentação, pois entre os diversos nomes que abordaram sobre os painéis do *Trionfo della Castità*, Zeri opta por Martin Davies (1961) como interlocutor privilegiado em seu artigo, atentando como aquele que chegou próximo de recompor o conjunto da obra, mas tendo deixado passar o pequeno artigo de Roger Fry (1918), que poderia ter fornecido as informações necessárias para a associação dos sete painéis.

Estranhamente, Zeri não escolhe Fahy (1967), ou mesmo Carità (1949) como interlocutores, sendo que já haviam intuído o conjunto das sete obras e eram, entre os contemporâneos, aqueles que mais se aproximavam de compreender a disposição e a iconografia original dos painéis. De fato, a estrutura do artigo, mobilizando Davies (1961) e Fry (1918), serviria para demonstrar, ainda sem necessitar do auxílio das reproduções inéditas, a intuição de Zeri de que os painéis (1) e (3) – representando *Lotta tra Amore e Castità* e *Gruppo di donne entro un paesaggio*, como intitulado em 1949 – retrarariam cenas de uma mesma lateral, algo que não fora notado desde 1918, quando o painel (3) passou a ser conhecido. Para fortalecer sua assertiva, Zeri indica ter visto diretamente o terceiro painel por duas vezes, enquanto estava em posse de J. Seymour Maynard, possivelmente em 1948, e em 1954, durante o momento em que o painel era leiloadado, constatando a redução realizada e o aspecto fragmentar da obra. Para Zeri, tornava-se claro,

*non si tratta, come pensava il Fry, dei due laterali di un solo cassone, ma proprio di due frammenti di un unico pannello, e il paesaggio non mostra soltanto un'affinità, spinta quanto si voglia, ma è proprio la continuazione di quello che appare dietro al gruppo dei due combattenti* (ZERI, 1983a [1971], p. 71).



Figura 30 – Gherardo di Giovanni, *Combattimento di Amore e Castità* (Reconstrução, painéis (1) e (3)).

Ademais, não somente a curva da colina denunciava essa continuidade, mas também elementos iconográficos, justificando que o painel (3) representasse propriamente *Le compagne della Castità*, episódio pertencente ao *Trionfo della Pudicizia*, dentro dos *Trionfi* de Petrarca. A afirmação de Zeri permitia que os dois painéis fossem tomados como um objeto único, à parte, afastando sugestões de interpretações iconográficas que intuía o painel (3) como representando *Sant'Orsola con le compagne* (quando na coleção John Linnel) ou como *The Daughters of Jephtha*, como fora interpretado por Bernard Berenson. Como resultado, tratava-se das seguidoras da Castidade que acompanhavam o duelo, personificando diversas virtudes, como a Honestidade e a Vergonha, que eram diretamente mencionadas por Petrarca:

*Armate eran con lei tutte le sue  
Chiare virtuti, (oh gloriosa schiera!)  
E teneansi per mano a due a due.*

*Onestate e Vergogna alla front'era;  
Nobile par delle virtù divine  
Che fan costei sopra le donne altera.*  
(PETRARCA, 1842, p. 331).

Resolvida a primeira recomposição, Zeri indica que iconograficamente e por uma balança compositiva, o séquito de um combatente deveria ser contraposto ao séquito do outro combate, o que demonstraria a ausência de uma parte da composição, em esforço que somente seria solucionado devido ao surgimento das reproduções inéditas dos painéis Adorno, que apesar de muito mencionados, nunca haviam sido reproduzidos. Antes, para contextualizar, Zeri irá refazer, como aqui também sugerido, uma recomposição da história e das menções conhecidas aos painéis Adorno, recuperando referências como Federico Alizeri (1847), Prince Essling e Eugène Müntz (1902), Paul Schubring (1915), além de indicar que os painéis (4), (5), (6), (7) passaram da casa Adorno para a condessa Durazzo, e que depois que as obras foram vistas apenas por Bode, Morelli, Berenson e Venturi, a localização do conjunto permaneceu desconhecida. Afirmaria Zeri:

*I dipinti continuarono però a restare a Genova, almeno sino al 1940; uno mio conoscente, che li vide intorno a quella data e che li studiò accuratamente, ebbe a descrivermeli, assicurandomi che, a suo avviso, due delle quattro tavole sembravano frammentarie, e che forti dubbi nascevano intorno al abituale battesimo in favore di Giuditta e di Giugurta (ZERI, 1983a [1971], p. 74).*

A informação acima será muito salutar, porém o desconhecido sujeito, próximo de Zeri, continuará uma personagem incógnita. Ainda assim, um dos documentos que acompanham as reproduções no fascículo de Gherardo di Giovanni na Fototeca Zeri pode denunciar a identidade deste indivíduo. Este documento de quatro laudas, datilografado e com notações cursivas na última página, referenciado como de autoria anônima, encontra-se junto à fotografia do painel (3). Entretanto, através de uma comparação textual, é possível observar claramente que o texto representa uma versão preparatória do artigo que será publicado por Carità em 1949, tratando sobre o conjunto dos painéis e dando a autoria para Bartolomeo di Giovanni. Desconhece-se a maneira como Zeri obteve esta versão do texto, mas a posse deste documento revela a importância de Carità como o interlocutor implícito do texto de Zeri (1971). Sintomaticamente, este breve documento, ao ser comparado com o original, nos revela algumas diferenças. A seguir, coteja-se um excerto especial. No texto de Carità, em 1949, tem-se a seguinte redação:

*con probabilità se ne potrebbe aggiungere anche una di quelle genovesi, poichè il soggetto, Amore incatenato dalle fanciulle, completerebbe la figurazione; ma l'opera mi è sconosciuta (CARITÀ, 1949, p. 272).*

Já na versão presente no fascículo de Gherardo di Giovanni na Fototeca Zeri, temos a mesma redação anterior, mas com o acréscimo da seguinte informação, que será suprimida na versão definitiva do artigo:

*con probabilità se ne potrebbe aggiungere anche una di quelle genovesi, poichè il soggetto, Amore incatenato dalle fanciulle, completerebbe la figurazione. La vicinanza stilistica tra queste ultime ed il "Trionfo" è stata anche recentemente riaffermata dal Longhi con comunicazione verbale (ANONIMO, s/d, p. 3).*

Esta citação de Roberto Carità, omitida no artigo publicado em 1949, nos informa que Roberto Longhi obteve acesso ao menos ao painel (5) – *Amore disarmato dalle ninfe*, do *Palazzo Adorno* –, sendo o único, em cerca de meio século, a reconhecidamente ver quaisquer dos painéis Adorno, e, portanto, podendo figurar-se como o possível conhecido de Zeri, que também teria visto, no mesmo período, aqueles célebres painéis. Além deste comparativo com a versão preliminar do artigo de Carità (1949), em que é verificado a omissão de alguns elementos, como a menção à informação oral de Longhi, novas informações podem ser obtidas com a documentação que acompanha o fascículo de Gherardo di Giovanni na Fototeca Zeri. Novamente, relembremos a curiosa alegação de Zeri para explicar a forma de obtenção das fotografias de reprodução dos painéis Adorno, em relato que chamou a atenção de Cavina (2013):

*Ma per una bizzarra circostanza posso produrre le fotografie di tre di esse; e dico bizzarra perché non saprei come chiamare altrimenti la straordinaria via per la quale sono finite nelle mie mane le tre vecchissime stampe, quasi dagherrotipi, che chi riproduco.*

*Le ritrovai chissà come all'interno di una copia di un vecchio libro di cucina, che avevo acquistato nel 1963 da un piccolo libraio del Village a New York, dove mi aveva condotto la noia di un pomeriggio festivo, di asfissiante calura. Non vi è dubbio che i dipinti Adorno sono quelli in essi riprodotti, manca il quarto pezzo, del quale diremmo più tardi ma per il resto mi pare che le cose quadrino perfettamente (ZERI, 1983a [1971], p. 75).*

Na narrativa da origem das reproduções Adorno, novamente, aparecem os lugares-comum do operar do *connoisseur* com o instrumental da *fotografia di riproduzione*. Além da associação exclusivamente intelectual dos painéis (1) e (3), antes de efetivamente dispor em argumento das fotografias inéditas, demonstrando a capacidade exclusiva do *connoisseur* para além do suporte fotográfico, percebe-se através dos três exemplos mobilizados neste capítulo, como a origem das *fotografie di riproduzione* sempre estão envoltas em histórias incomuns, por vezes mirabolantes, sobre como foram obtidas. Ainda que a versão de Zeri seja mais atraente e simpática, outro documento em sua fototeca pode nos fornecer pistas da real origem das fotografias, pois diante de uma carta datilografada com autor desconhecido, entre as reproduções dos painéis do *Palazzo Adorno*, somos informados sobre a provável data de

aquisição destas reproduções, em 16 de dezembro de 1958. Em resumo do conteúdo da correspondência temos:

*Lettera di accompagnamento alle foto di quattro tavolette di fronte di cassone con "Storie di Amore" che Zeri conserva tra le foto che documentano l'opera di Gherardo di Giovanni. L'autore, che le ritiene di Piero di Cosimo, riferisce dettagli romanzeschi sui marchesi che le possedevano fino alla Seconda Guerra Mondiale (FONDAZIONE ZERI, s/d., s/p.).*

Diante da história de proveniência do conjunto do *Trionfo della Castità*, os quadros referidos pela carta indicam ser aqueles do *Palazzo Adorno*. Assim, as fotografias mencionadas referem-se àquelas dos painéis (4), (5), (6) e (7), ainda que Zeri não tenha, aparentemente, em sua coleção fotográfica esta última reprodução. Como característica de suporte, todas as três reproduções aparentam a mesma datação, em extremo cronológico amplo que varia entre 1870 e 1920, com positivo sobre cartão, sendo que todas apresentam notações que refeririam ao tamanho original dos painéis:

- (4) *Le caste eroine* (0,38 x 0,31 cm)
- (5) *Amore disarmato dalle ninfe* (0,41 x 0,61 cm)
- (6) *Carro di Amore* (0,38 x 0,31 cm)

Destacadamente, a grande questão vincula-se ao revelar das *fotografie di riproduzione*, dado que o ato de esconder sua origem sugere implicações e significados. Federico Zeri parece reconhecer que a casual emergência de fotografias tão antigas levaria a questionamentos sobre como obteve as reproduções. Logo, colocar a descoberta das fotografias nos EUA, em data e local em que efetivamente esteve no país, permite afastar a questão, promovendo um semelhante distanciamento geográfico e temporal sobre a história de proveniência destas reproduções. Sobre os motivos dessa fabulação, pode-se apenas tecer hipóteses tão fantasiosas quanto aquela de Zeri sobre as fotografias estarem casualmente em um caderno de receitas em Manhattan. De fato, pode-se alegar que todos os elementos necessários para Zeri escrever seu artigo estavam dispostos antes de 1971, uma vez que Martin Davies havia redigido a segunda edição de seu catálogo no começo da década anterior e as fotografias dos painéis Adorno já tinham sido encontradas em 1963, ou como se alega, recebidas em 1958, o que indicaria que Zeri adia a escrita, aguardando algum evento, que talvez só ocorra em 1970, como a ausência

de Roberto Longhi. O motivo? Desconhecido, ou talvez ainda resida em alguma notação ou fotografia que eventualmente se encontre em qualquer lugar fortuito.

Para além de qualquer outra questão, com o advento das reproduções dos painéis do *Palazzo Adorno*, Zeri consegue identificar a correta iconografia e mostrar a adequada disposição da obra, ainda que nunca tenha visto todo o conjunto de painéis pessoalmente, como muitos de seus antigos mestres haviam feito. Com destaque, apesar de diversos autores associarem um grande número de painéis, como demonstrado, nenhum efetivamente sugeriu uma hipótese de união mecânica do conjunto, fornecendo uma ordem precisa para as imagens, associada à narrativa petrarquiana, o que será realizado com a mediação fundamental da fotografia para o exercício da recomposição. Pelo esforço de Zeri (1971), à associação dos painéis (1) e (3), em que se havia sugerido a ausência, por indícios iconográficos e compositivos, do séquito de Cupido e de suas vítimas, tem-se a convincente recomposição da primeira lateral com a união do painel (6), representando o *Carro di Amore*. A reprodução figura Zeus amarrado à frente do carro triunfal de Cupido como a principal vítima das flechas do deus das paixões incontroláveis, em cena que o pintor demonstra se ater de forma muito próxima à narração de Petrarca, como se comprova recuperando um terceto descritivo do episódio em sua obra:

*Tutti son quì prigion gli Dèi di Varro;  
E di laccioli innumerabil carco,  
Ven catenato Giove innanzi al carro*  
(PETRARCA, 1842, p. 309)



Figura 31 – Gherardo di Giovanni, *Combattimento di Amore e Castità* (Reconstrução, painéis (6), (1) e (3)).

O painel (6), representando a cena da extrema esquerda da primeira lateral, demonstra que a composição é fechada por uma paisagem rochosa, com uma árvore à direita da cena que denuncia a incompletude da imagem, além da composição central ser preenchida pelo carro de Cupido puxado por quatro cavalos brancos. A ausência do condutor não é gratuita, pois, como também explica o texto de Petrarca, Cupido já se encontra em combate, enfrentando com suas flechas a virtuosa Castidade, que repele o ataque com graciosidade, em um notável contraposto, com seu ricamente ornamentado escudo. A união desta lateral, assim, é indicada por Zeri:

*Un semplice accostamento delle riproduzioni indica come il bordo di destra della tavola Adorno interrompa in modo del tutto arbitrario la descrizione del fondo della tavola londinese: i due dipinti sono quindi frammenti di un'unica figurazione, [...] e che includeva anche il frammento già Chamberlin e Seymour Maynard (ZERI, 1983a [1971], p. 75).*

Para a recomposição da segunda lateral, tem-se o ladear do famoso *Trionfo della Castità*, da *Galleria Sabauda*, com a reprodução descoberta do painel (4), figurando *Le caste eroine*. Por seus atributos, neste painel, claramente se identifica, entre o séquito da deusa, a heróica Judite que porta a cabeça de Holofernes e sua espada, acompanhada de sua serva Abra, que carrega a bandeja. Seguem-se também outras personagens, que corporificam as virtudes, como a pudica *Tuccia con il crivello*, como notado por Zeri (1971). A nova associação mecânica dos painéis é assim resumida pelo *connoisseur* romano: "*In realtà, questa tavoletta non è che il proseguimento, sulla sinistra, del Trionfo della Castità della Galleria di Torino. Anche in questo caso l'accostamento meccanico vale più di qualsiasi discorso*" (1983a [1971], p. 76).

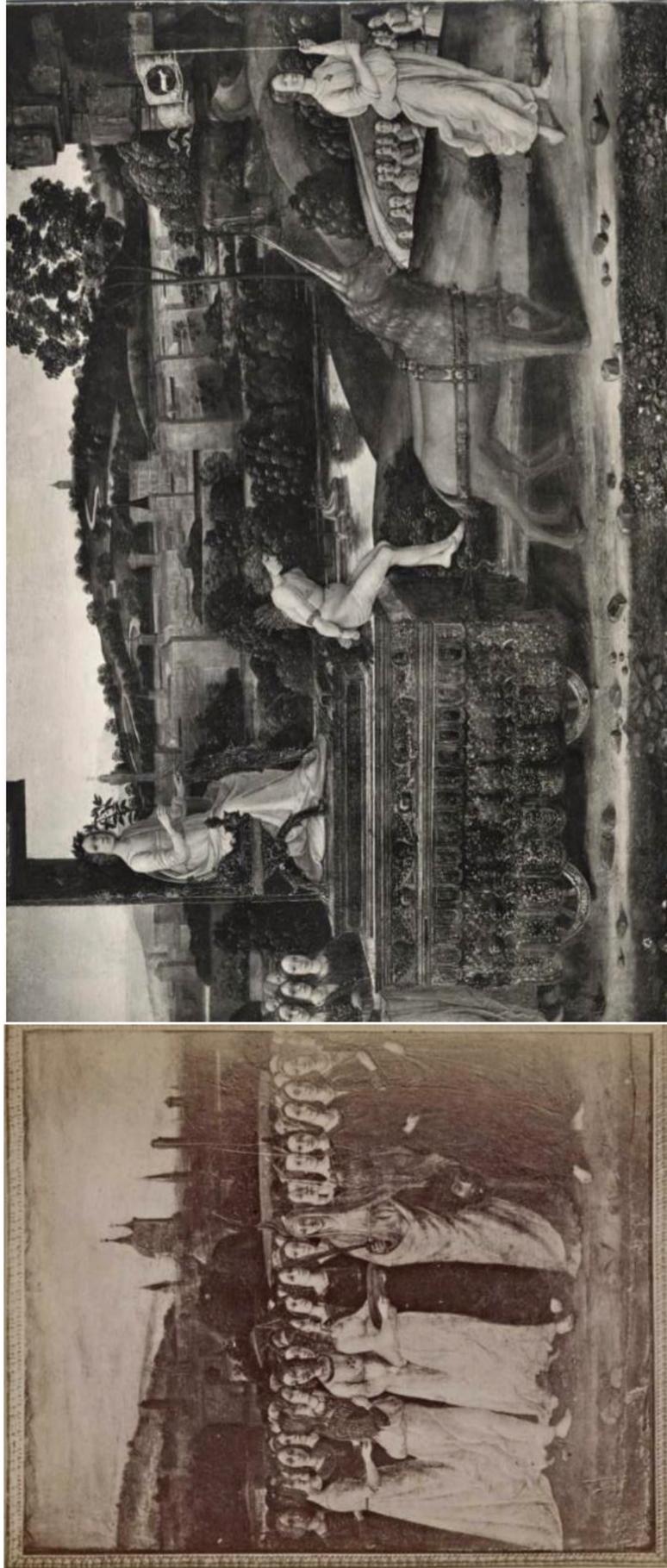


Figura 32 - Gherardo di Giovanni, *Trionfo della Castità* (Reconstrução, painéis (2) e (4)).

Com a representação reunida, vê-se o completar da cena do triunfo de Castidade após derrotar o combatente Cupido. Este, que já se encontra acorrentado à frente do carro, é carregado em procissão a fim de que seja humilhado. Na cena, a casta divindade, vestida à maneira antiga, contrasta com seu luxuoso carro incrustado com jóias e puxado por dois unicórnios, sentada em seu portentoso trono, portando uma ramo de palmeira, seu escudo e uma coroa de louros, indicando sua vitória. À frente, o triunfo é precedido por uma dama que porta uma insígnia com a figura de um arminho branco, símbolo da pureza e da virtude. Ao fundo vê-se o rio Arno, em que cisnes e banhistas se refrescam, além da marcante arquitetura no horizonte, em que o próprio Toesca (1903) já havia reconhecido elementos para identificar a *Torre della Signoria*, a catedral de *Orsanmichele* e o incompleto *Palazzo di messer Luca Pitti*. O painel, ainda que alguns centímetros possam ter sido perdidos nas laterais, aproxima-se das dimensões da primeira recomposição, pois "*sommando le larghezze dei due pannelli, il frontale così ricomposto raggiunge i 91 centimetri, con una quasi perfetta corrispondenza alle dimensioni del compagno*" (ZERI, 1983a [1971], p. 77).

Ao fim, a singular representação do painel (5) *Amore disarmato dalle ninfe* (*Palazzo Adorno*, Genova), que Longhi teria visto e comentado o perfil estilístico, segundo somos informados pelo texto preparatório de Carità, figura para Federico Zeri como a cena que permite a maior demonstração de criatividade pelo pintor. Comentando a iconografia e as medidas deste painel (42x61cm), indicadas por notação na própria fotografia, Zeri denuncia que a composição está incompleta, sendo muito grande para ser uma lateral de *cassone* e muito pequena para ser uma parte frontal completa deste mobiliário, o que sustenta a hipótese de que o conjunto ornamental pertença a uma *spalliera*. Na cena, brevemente narrada por Petrarca, as companheiras de Castidade punem o Cupido:

*Lucrezia da man destra era la prima,  
L'altra Penelopè: queste gli strali  
E la faretra e l'arco avean spezzato  
A quel protervo, e spennachiato l'ali.*  
(PETRARCA, 1842, p. 333)



Figura 33 - Gherardo di Giovanni, *Amore disarmato dalle ninfe*, autor da fotografia anônimo, Bologna, Fototeca Zeri, inv. 133414.

O humilhado Cupido tem suas setas quebradas, sua aljava retirada e suas penas arrancadas, em uma cena que atrai pela disposição do grupo, em que se destaca uma das ninfas que rompe a estrutura do arco no joelho, em motivo iconográfico de rica fortuna na representação do período. Como atenta Zeri (1971), o caminhar de uma personagem no canto esquerdo denuncia o aspecto fragmentar da obra. Entretanto, ainda que seja ausente a reprodução do painel (7), este não parece completar a cena. Não tendo a reprodução, Zeri apenas sugere que é possível intuir, a partir dos relatos de Prince Essling e Eugène Müntz (1902), de que o painel representa a cena final do triunfo em que Castidade conduz seus espólios para o templo da *Pudicizia*.

Sobre a autoria do conjunto, Zeri não avançará novas sugestões, ainda que tenha recomposto a história atributiva deste célebre conjunto de painéis. Assim, Zeri parece não se preocupar em debater ou questionar as propostas atributivas feitas para os painéis, apenas aceitando a atribuição a Gherardo di Giovanni, como sugerido por Everett Fahy (1967), estudioso dos seguidores de Domenico Ghilardnaio e que já havia discutido com o *connoisseur* sobre as obras.

Dessa forma, ainda que se vislumbre o esforço realizado por Zeri para recompor uma história atributiva das obras, associada a uma história da proveniência de cada painel e a uma história, ainda que incompleta, das *fotografie di riproduzione*, sua preocupação e a fortuna de seu artigo marcam-se pela recomposição da iconografia e a disposição da obra, cuja intuição é permitida pelo advento das *riproduzioni in fotografia*. Ainda assim, revelar as imagens também pode conduzir a novos agenciamentos, podendo ajudar a recuperar os painéis Adorno, caso ainda existam e não tenham sido destruídos nos bombardeios de Gênova, durante a Segunda Guerra Mundial, como sugerido por Zeri (1971). Esperança que o próprio *connoisseur* parece manifestar e que poderia se concretizar com a repercussão gerada pelo seu escrito, pois "*non è perciò improbabile... che altri frammenti della serie attendano di tornare alla luce*" (ZERI, 1983a [1971], p. 77).

Infelizmente, os ecos da descoberta e da revelação das fotografias inéditas de Federico Zeri tiveram restrito impacto na literatura. Ainda que reconhecidas suas assertivas, nenhum novo texto, para além de Fahy (1976), repercutiu os argumentos de Zeri, e mesmo escritos recentes que referenciam a obra, se equivocam em caminhos já completados pelo próprio *connoisseur* (cf. BASKINS, 1999). Em contraste, conquanto não se tenha recomposto completamente a história de proveniência das reproduções ou se tenha revelado novos painéis, espera-se que esse retrilhar dos caminhos do *Trionfo della Castità* possa atrair atenção para a fortuna crítica dessa relação fundamental entre o instrumental da *connoisseurship* e seu contato com os elementos fotográficos. Especialmente com este caso, espera-se que fique ressaltada a importância técnica dos fundos fotográficos da fototeca montada por Federico Zeri, e que ainda se enriquece continuamente com a associação de novos fundos, como a recente entrega da coleção fotográfica de Everett Fahy à *Fondazione Zeri*.

Como contribuição específica sobre o destino dos painéis, atenta-se que as sucessivas exposições sempre reuniram apenas dois dos fragmentos do conjunto do *Trionfo della Castità* (*Exhibition of Florentine painting before 1500*, de 1930, *Lorenzo il Magnifico e le arti*, de 1949, *Art and Love in Renaissance Italy*, entre 2008/2009<sup>23</sup>). Entretanto, ainda que a união de três dos fragmentos seja conhecida desde a sugestão de Roger Fry em 1918, não se constam menções de exposições conjuntas destas obras, sendo que a partir das descobertas de Zeri (1971) mais três cenas dos painéis se agregam à composição, representando um inafastável convite para uma

---

<sup>23</sup> Em exposição intitulada *Art and Love in Renaissance Italy*, organizada conjuntamente pelo *The Metropolitan Museum of Art*, de New York, e o *Kimbell Art Museum*, em Forth Worth, entre novembro de 2008 e junho de 2009, são expostos os painéis (1) e (3).

exposição que una suportes distintos, evidenciando as obras existentes, ladeadas com as reproduções recuperadas. Em suma, o ineditismo deste esforço pode animar novas pesquisas e descobertas, permitindo que, eventualmente, a narrativa do ciclo dos painéis se recomponha.

### *Considerações Finais*

Este trabalho visou investigar e problematizar elementos da ação do *connoisseur* em paralelo com o advento das *fotografie di riproduzione*, compreendendo as implicações para a sua atuação e para as funções especiais dedicadas a este tipo de estudioso: o julgamento estético, a identificação do falso e a atribuição de obras. Para tanto, optou-se por discorrer, em adequada profundidade e em escopo ampliado, sobre Federico Zeri, figura de fundamental relevância na história da arte italiana, e sobre a constituição de sua reconhecida fototeca, um dos mais destacados esforços de preservação cultural e constituição de um instrumental comparativo no âmbito pictórico europeu. Sob estas questões, inquiriu-se como a emergência de uma nova semântica depositada na *fotografia de riproduzione*, derivada da nascente linguagem fotográfica inaugurada no séc. XIX, respondeu ao contato com as técnicas tradicionais vinculadas à figura do *connoisseur*, operando novas agências permitidas com o suporte fotográfico.

Assim, a partir do papel central ocupado pelas *fotografie di riproduzione*, que ainda se movem em um debate continuado entre sua posição exclusivamente documental ou como elemento autônomo e de apreciação estética particular, conduzimo-nos à discussão sobre o surgimento de aspectos não evidenciados no debate da teoria fotográfica. Mediante a avaliação do sentido e uso da fotografia no trabalho e na trajetória de Zeri, pretendeu-se notabilizar como este aparente instrumento conduziu a alterações em seu processo de atribuição e de julgamento estético, além de deslocamentos das perspectivas tradicionais do olhar do estudioso e mesmo de seu público. Ao fim, a partir do estudo da emergência de tais questões pode-se, paulatinamente, notar mudanças de causalidades e julgamentos valorativos que transbordariam a esfera restrita do *connoisseur*, podendo gerar implicações mais ampliadas no campo artístico.

Dentro do estudo dessa simbiótica relação entre *connoisseur*-obra-fotografia, para a qual recorreremos à recomposição biográfica de Federico Zeri, não se traz uma teorização minuciosa desse relacionamento entre o mecânico elemento reprodutivo e o *connoisseur*, impossível diante de uma função em que a *práxis* representa seu primeiro fundamento. Entretanto, espera-se ter indicado e orientado o leitor sobre as possibilidades que residem nestas especiais fontes

que são os fundos fotográficos de reproduções de obras. O processo de conservação, inventariação, restauro e digitalização de quantidades notáveis de negativos e positivos fotográficos acumulados por estes estudiosos, associados a documentos também mantidos entre os fascículos dessas coleções, começam a representar, a partir da década de 1990 e de forma crescente, um espaço e um convite privilegiado para se refletir sobre o caráter especial destas fontes e sobre os segredos que ainda continuam a residir nas fototecas destes estudiosos.

Sob este intuito, a estrutura da dissertação buscou cumprir estes objetivos, com um primeiro capítulo em que se tecem comentários voltados a nortear sobre o paralelo impacto representado pelo advento da *fotografia di riproduzione* no campo da historiografia artística e no campo da *connoisseurship*. Em nosso segundo capítulo, visou-se àquilo que identificamos como um misto de biografia intelectual, absorto com destacados acontecimentos pessoais, em que se costura uma linha tácita, mas sempre presente, do elemento fotográfico. Visitando diversos exemplos para uma reconstrução biográfica da trajetória de Federico Zeri, privilegiou-se, principalmente, alguns elementos centrais, como os discursos de origem familiar de Zeri, sua primeira formação intelectual em Roma e a montagem da rede de contatos que moldará permanentemente sua atuação. Em conclusão, com o terceiro capítulo, têm-se a análise de três casos selecionados que serviram ao objetivo fundamental de colocar em prova nossa hipótese sobre as implicações das *fotografie di riproduzione* no realizar das típicas funções do *connoisseur*. Certamente, a investigação proposta sobre o *Detroit Raphael*, a *Madonna Sivignano* e o *Trionfo della Castità* não exaurem o tema e nem os exemplos válidos para a temática aberta para o estudo, mas se destacam como casos especiais e importantes para se investigar o papel da reprodução na função triádica da *connoisseurship*.

Sobre os elementos mais tardios na biografia de Federico Zeri, é fundamental compreender o papel exercido pelo *connoisseur* romano nos momentos de maior maturidade de sua carreira. Na primeira metade da década de 1980, após seu rompimento com o *Getty Museum*, retorna à Itália, ainda que nunca tenha se ausentado permanentemente do país. Com o fim dos compromissos nos EUA, Zeri passa a se dedicar a viagens desejadas desde sua juventude, como para os presumidos locais de sua origem familiar, em importantes regiões da Síria e da Tunísia, acentuando o perfil cosmopolita que havia marcado sua biografia.

A partir deste período, Federico Zeri também consolidará uma forte imagem pública, como destacado intelectual, tornando-se uma voz crítica contra os descaminhos sucessivos tentados por um país em orgânica situação de instabilidade. Com elevado reconhecimento midiático, Zeri passará a ser convidado para programas de televisão, para lecionar cursos em

instituições renomadas ou para redigir publicações didáticas e de divulgação, tornando-se mesmo conhecido pelo público e continuamente referenciado em jornais e tabloides cotidianos. Para além disso, torna-se também colunista do jornal *La Stampa* por cerca de 10 anos e para outros periódicos e semanários de renome, como o famoso *L'Europeo*.

No final da década de 1980 e nos anos seguinte de 1990, Federico Zeri almeja mesmo vãos políticos, com a discutida e potencial participação do *connoisseur* romano no *Gabinete Gorla* (1987) em que é escolhido pelo partido socialista, mas não é convocado. Novamente, em 1991, Federico Zeri anseia por ocupar a posição de *Ministro dei Beni Culturali*, mas não obtém sucesso na nomeação. Ainda que Zeri figurasse como autoridade reconhecida internacionalmente, sua personalidade ácida e seus desencontros com o campo acadêmico italiano impedem-lhe importante parcela de reconhecimento, que apenas talvez só seja remediada em seus últimos anos de vida, como com a condecoração pela Universidade de Bologna, em 6 de fevereiro de 1998, pelo reitor Fabio Roversi Monaco, mediação de Umberto Eco e pronunciamento de sua estimada seguidora Anna Ottani Cavina.

O reconhecimento tardio, mas valioso pela Universidade de Bologna, do papel intelectual exercido por Zeri, será recompensado com a destinação da principal parcela de sua herança para a instituição. Como destacado em testamento redigido em 29 de setembro de 1998, apenas quatro dias antes da morte de Zeri, ele elenca o destino para suas principais coleções:

*Lascio a titolo di legato all'Università di Bologna la casa in cui abito in Mentana con l'area circostante e gli edifici relativi, insieme alla casa lascio all'Università di Bologna la mia fototeca consistente in gruppi sparsi in vari luoghi della mia abitazione, nei due piani e nel seminterrato, comprese le fotografie racchiuse in un mobile in una delle stanze degli ospiti. Lascio alla stessa Università la mia biblioteca di arte situata nei due piani* (FRAU, 2008).

O especial relevo de sua coleção fotográfica, que encontra a destinação desejada na redação do próprio testamento de Federico Zeri demonstra a importância reconhecida do material recolhido pelo estudioso, em um trabalho contínuo com suas *fotografie di riproduzione*, que sempre solicitaram sua atenção, organizando-as sistematicamente e buscando adicionar novos itens até o final, pois "*ogni giorno mi porta il suo carico di fotografie o di quadri*" (ZERI, 1996, p. 125).

*Referências Bibliográficas*

ABT, Jeffrey. **Valuing Detroit's Art Museum** - A History of Fiscal Abandonment and Rescue. London: Palgrave Macmillan, 2017.

ALIZERI, Federico. **Guida artistica per la città di Genova**, vol. II, parte 1. Genova: Gio Grondona Q. Giuseppe, 1847. Disponível em: <[https://archive.org/details/bub\\_gb\\_DDFpEtv8dWMC](https://archive.org/details/bub_gb_DDFpEtv8dWMC)>. Acesso em: 29 dez. 2020.

AMENTA, Alessia. Museo Gregoriano Egizio – Incremento delle collezioni e nascita del Reparto Antichità Orientali. In. PAOLUCCI, Antonio; PANTANELLA, Cristina (Orgs.). **I Musei Vaticani nell'80° Anniversario della Firma dei Patti Lateranensi 1929-2009**. Vaticano: Edizioni Musei Vaticani, 2009.

ANDERSON, Jaynie. Reviewed Work: La Raccolta Morelli nell' Accademia Carrara by Federico Zeri, Francesco Rossi. **The Burlington Magazine**. Vol. 129, n°. 1012, pp. 468-470, jul. 1987.

ANDERSON, Jaynie. The Political Power of Connoisseurship in Nineteenth-Century: Wilhelm von Bode versus Giovanni Morelli. **Jahrbuch Der Berliner Museen**. Vol. 38, pp. 107-119, 1996.

ANÔNIMO. **Scheda**. s.d. Disponível em: <[http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/allegato/430/Anonimo%2C%26nbsp%3Bsche da%2C%26nbsp%3BPI\\_0169314-16](http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/allegato/430/Anonimo%2C%26nbsp%3Bsche da%2C%26nbsp%3BPI_0169314-16)>. Acesso em: 08 dez. 2020.

ANTAL, Frederick. **Clasicismo y Romanticismo**. Madrid: A. Corazón Editor, 1978.

ANTAL, Frederick. **Florentine Painting and its Social Background**. London: Kegan Paul, 1947.

ARCHIVIO STORICO FOTOGRAFICO, Dipartimento di Storia dell'Arte e dello Spettacolo, Sapienza Università di Roma. **Università La Sapienza** – Roma. Archivio Storico Fotografico – DASS, 2017. Disponível em: < <http://www.censimento.fotografia.italia.it/archivi/archivio-storico-fotografico-dipartimento-di-storia-dellarte-e-dello-spettacolo-sapienza-universita-di-roma/>>. Acesso em: 19 jul. 2020.

AVERY-QUASH, Susanna. **The Travel Notebooks of Sir Charles Eastlake: Volume II, The Volume of the Walpole Society**, vol. 73, 2011.

BACCHI, Andrea. Federico Zeri and "l'intelligenza delle maniere". In. CAVINA, Anna Ottani; NATALE, Mauro (eds.). **Federico Zeri et le Connoisseurship**. Paris: Tableau, 2013.

BALLET, Alexandra. Plus d'Épines que de Roses – Le Travail dans les Intarsie au Quattrocento, **Histoire de l'Art**, n°. 74, jun., 2014.

BALZAC, Honoré de. **Cousin Pons**. Frankfurt: Outlook Verlag, 2019.

BALZAC, Honoré de. **Le Cousin Pons**. Paris: Livre de Poche, 1999.

BARDI, Pietro Maria. **Diálogo Pré-Socrático**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1996.

BARROERO, Liliana. **Un catalogo normativo**: la Galleria Spada. Youtube, 19 dez. 2018 (1h01m7s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mwNSLIoE7TQ>>. Acesso em: 19 jul. 2020.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**: Nota sobre a Fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

BASKINS, Cristelle L. Il Trionfo della Pudicizia: Menacing Virgins in Italian Renaissance Domestic Paintings. In. KELLY, Kathleen Coyne; LESLIE, Marina (eds.). **Menacing Virgins**: Representing Virginitiy in the Middle Ages and Renaissance, pp. 117-131. Newark: University of Delaware Press; London: Associated University Presses, 1999.

BATTISTA, Vincenzo. **Quei grandi occhi bizantini castani...** 29 fev. 2020. Disponível em: <<http://www.vincenzobattista.it/quei-grandi-occhi-bizantini-castani/>>. Acesso em: 20 out. 2020.

BATTLÓ, Antonio Surós; BATTLÓ, Juan Surós. **Semiología Médica y Técnica Exploratoria**. Barcelona: Elsevier; Masson, 2001.

BAUDI DI VESME, Alessandro. **Catalogo della Regia Pinacoteca di Torino**. Turim: Vincenzo Bona, 1899. Disponível em: <<https://www.omeka.unito.it/omeka/files/original/9ac9acc13fd4949b730005b554746026.pdf>>. Acesso em: 28 dez. 2020.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacres et Simulation**. Paris: Galilée, 1981.

BAYER, Andrea (ed.). **Art and Love in Renaissance Italy**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2008. Disponível em: <[https://www.metmuseum.org/art/metpublications/Art\\_and\\_Love\\_in\\_Renaissance\\_Italy](https://www.metmuseum.org/art/metpublications/Art_and_Love_in_Renaissance_Italy)>. Acesso em: 29 dez. 2020.

BECHLER, Katharina. **CODART study trip to the Midwest**, 2015. Disponível em: <<https://ezine.codart.nl/17/issue/55/artikel/codart-study-trip-to-the-midwest/?id=327>>. Acesso em: 10 dez. 2020.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução**. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

BERARDI, Paride. **Giovanni Antonio Bellinzoni da Pesaro**. Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1988.

BERENSON, Bernard. Isochromatic Photography and Venetian Pictures. **The Nation**. Vol. 57, nº. 1480, pp. 346-347, nov. 1893.

BERENSON, Bernard. **The Florentine Painters of the Renaissance** - With an Index to Their Works, 3 ed. New York: G. P. Putnam's Sons, 1909. Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/files/17408/17408-h/17408-h.htm>>. Acesso em: 31 dez. 2020.

BERENSON, Bernard. **The Venetians Painters of the Renaissance**. New York, London: G. P. Putnam's Sons, 1894.

BERENSON, Mary. The New Art Criticism. **The Atlantic Monthly**. Vol. LXXYI, pp. 263–270, august 1895.

BERNAL, Martin. **Atenea negra**: las raíces afroasiáticas de la civilización clásica: la invención de la antigua Grecia, 1785-1985. Barcelona: Crítica, 1993.

BLACK, Robert. The Uses and Abuses of Iconology: Piero della Francesca and Carlo Ginzburg. **Oxford Art Journal**. Vol. 9, n°. 2, pp. 67-71, 1986.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou O Ofício do Historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BOIME, Albert. Piero and the Two Cultures. In: LAVIN, Marilyn Aronberg (ed.). **Piero della Francesca and His Legacy**. Washington, DC: National Gallery of Art, 1995.

BOURDIEU, Pierre. L'illusion biographique. **Actes de la Recherche en Sciences Sociales**. Vol. 62-63), pp. 69-72, juin 1986.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Biblioteca Nacional. **Exposição do Livro Italiano de Arte**. Rio de Janeiro, 1957. Disponível em: <[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon279458.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon279458.pdf)>. Acesso em: 16 jul. 2020.

BREDEKAMP, Horst. A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft. **Critical Inquiry**. Vol. 29, n°. 3, pp. 418-428, 2003.

BROCKWELL, Maurice Walter. **The National Gallery: Lewis Bequest**. London: George Allen & Sons, 1909. Disponível em: <<https://archive.org/details/nationalgallery100broc>>. Acesso em: 30 dez. 2020.

BROWN, David Alan. Giovanni Morelli and Bernard Berenson. In: AGOSTI, Giacomo *et al* (eds.). **Giovanni Morelli e la culture dei conoscitori**. Bergamo: Pierluigi Lubrina, 1993.

BROWN, David Alan. **Raphael and America**. Washington: National Gallery of Art, 1983.

BURCKHARDT, Jacob. **A Cultura do Renascimento na Itália** – Um Ensaio. Brasília: UnB, 1991.

BURCKHARDT, Jacob. **Le Cicerone**. Vol. II. Paris: Firmin-Didot, 1892.

BURLINGTON Fine Arts Club. **Catalogue of an exhibition of Florentine painting before 1500**. London, 1920.

CALANNA, Giulia. Da Antonio Muñoz a Federico Zeri - Un'eredità culturale svelata dalle fotografie. In. GALASSI, C. (a cura di). **Critica d'arte e tutela in Italia** - Figure e protagonisti

del secondo dopoguerra. Atti del Convegno del X Anniversario della Società Italiana di Storia della Critica d'Arte, Perugia 17-19 novembre 2015, 2017.

CALLEGARI, Paola. **La Fotografia per la Storia dell'arte nella Fototeca Nazionale**. Comune di Siena, 2015.

CALZA, Raissa. **Catalogo del Gabinetto Fotografico Nazionale**. 4 Galleria Borghese. Collezione degli Oggetti Antichi. Roma, 1957.

CAPRIOTTI, Giuseppe. The painting owned by the Schiavoni Confraternity of Ancona and the wooden compartments with Stories of St Blaise by Giovanni Antonio da Pesaro, **Il Capitale culturale**, Supplementi 07, pp. 187-209, 2018.

CARITÀ, Roberto. In Margine alla Mostra Fiorentina "Lorenzo il Magnifico e le Arti", **Bolletino d'Arte**, XXXIV, pp. 270-273, 1949.

CARLI, Enzo. Le tarsie di San Quirico d'Orcia, **La Critica d'Arte**, vol. 8, n°. 33, pp. 463-476, 1950.

CARRIER, David. In Praise of Connoisseurship. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**. Vol. 61, n°. 2, pp. 159-169, 2003.

CASTELNUOVO, Enrico. Oggetti Intelligenti, **L'Indice dei libri del mese** - anno VI, n°. 5, maggio, pp. 41-42, 1989.

CASTELLOTTI, Marco. Introduzione. In. ZERI, Federico. **Cos'è un falso**. Milão: Ed. Longanesi, 2011.

CAVALCASELLE, Giovanni Battista; CROWE, Joseph Archer. **A History of Painting in Italy** - Umbria, Florence and Siena from the Second to the Sixteenth Century, vol. II - Giotto and the giottesques. London: John Murray, 1903.

CAVALCASELLE, Giovanni Battista; CROWE, Joseph Archer. **A History of Painting in Italy** - Umbria, Florence and Siena from the Second to the Sixteenth Century, vol. IV - Florentine Masters of the Fifteenth Century. London: John Murray Albermale Street, 1911. Disponível em: <https://ia800407.us.archive.org/34/items/historyofpaintin04crow/historyofpaintin04crow.pdf>. Acesso em: 22 dez. 2020.

CAVALCASELLE, Giovanni Battista; CROWE, Joseph Archer. **Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI**, vol. VI. Firenze: Successori le Monnier, 1894. Disponível em: [https://archive.org/details/gri\\_33125006872523](https://archive.org/details/gri_33125006872523). Acesso em: 31 dez. 2020.

CAVALCASELLE, Giovanni Battista; CROWE, Joseph Archer. **Titian: His Life and Times**. London: John Murray, Albermarle Street, 1877.

CAVINA, Anna Ottani. Federico Zeri, a journey through art history. In. CAVINA, Anna Ottani; NATALE, Mauro (eds.). **Federico Zeri et le Connoisseurship**. Paris: Tableau, 2013.

CAVINA, Anna Ottani; NATALE, Mauro (eds.). *Federico Zeri et le Connoisseurship*. Paris: Tableau, 2013.

CECCHINI, Silvia. Percorsi inediti del restauro in Italia negli anni Quaranta del Novecento – Federico Zeri e Mario Modestini. In: BORDI, Giulia *et al* (Orgs.). **L'Officina dello Sguardo** – Scritti in onore di Maria Andaloro. Vol. II. Roma: Gangemi Editore, 2014.

CHARON, Rita. Narrative Medicine. A Model for Empathy, Reflection, Profession and Trust. **JAMA**, vol. 286, n°. 15, pp. 1897-1902, October, 2001.

CHRISTIANSEN, Keith. Federico Zeri et le Metropolitan Museum of Art. In. CAVINA, Anna Ottani; NATALE, Mauro (eds.). **Federico Zeri et le Connoisseurship**. Paris: Tableau, 2013.

CONSIGLIO Comunale di Roma, **Mozione n. 370 dell'8 giugno 1917**, su Comune di Roma – SITO - Sistema Informativo Toponomastica, I, 8 giugno 1917, p. 186, 1917. Disponivel em: <<https://www.comune.roma.it/servizi/SITOWPS/getPDFDelibera.do?codiceDelibera=5650>>. Acesso em: 07 ago. 2020.

CONNORS, Joseph. The Berenson Collection: A Guide. **I Tatti Studies in the Italian Renaissance**, vol. 19, n°. 2, pp. 235-255, 2016.

CURTIS, Robin. An Introduction to Einfühlung. **Art in Translation**. Vol. 6, n°. 4, pp. 353-376, 2014.

DANZIGER, Elon. The Cook Collection, its Founder and its Inheritors. **The Burlington Magazine**, vol. 146, n°. 1216, Collectors and Patrons, pp. 444-458, Jul., 2004.

DAVIES, Martin. **The Earlier Italian Schools** - National Gallery Catalogues. London: Printed to the Trustees, 1951.

DAVIES, Martin. **The Earlier Italian Schools** - National Gallery Catalogues. 2nd rev. ed. London: National Gallery, 1961.

DE MARCHI, Andrea G. Prefazione alla ristampa. In. ZERI, Federico. **Pittura e Controriforma** - L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta. Vicenza: Neri Pozza Editore, 1997.

EDWARDS, Elizabeth. **The Presence of Non-Collections and the Challenge of Photographic Ecosystems**. Series, Institutions and the Production of 'Photographs'. 29 set. 2016. Disponivel em: <[https://www.fotomuseum.ch/en/explore/still-searching/articles/29378\\_the\\_presence\\_of\\_non\\_collections\\_and\\_the\\_challenge\\_of\\_photographic\\_ecosystems](https://www.fotomuseum.ch/en/explore/still-searching/articles/29378_the_presence_of_non_collections_and_the_challenge_of_photographic_ecosystems)>. Acesso em: 06 abr. 2020.

EKSERDYIAN, David. Federico Zeri in Great Britain and the United States. In. CAVINA, Anna Ottani; NATALE, Mauro (eds.). **Federico Zeri et le Connoisseurship**. Paris: Tableau, 2013.

ELIADES, Ioannis (Org). **Cipro e l'Italia al tempo di Bisanzio**. L'icona Grande di San Nicola tis Stegis del XIII secolo restaurata a Roma, catalogo della mostra. Roma: Museo Nazionale del Palazzo, 2009.

ELSIG, Frédéric *et al.* Le connoisseurship et ses révisions méthodologiques. **Perspective**, n° 3, pp. 344-356, 2009.

ESSLING, Prince Victor Masséna; MÜNTZ, Eugène. **Pétrarque**: ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure, l'illustration de ses écrits. Paris: Gazette des beaux-arts, 1902.

EVENING MAIL. **Recent Acquisitions of the National Gallery**. Friday 25, December 1885, page 5, London, England. Disponível em: <<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/search/results?basicsearch=triumph%20of%20c hastity&retrievecountrycounts=false>>. Acesso em: 27 dez. 2020.

FABIAN, Barbara (ed). **Immagini e Memoria** - Gli Archivi Fotografici di Istituzioni Culturali della Città di Roma: atti del Convegno, Roma, Palazzo Barberini, 3-4 dicembre 2012. Roma: Gangemi, 2014.

FAHY, Everett. Some Early Italian Pictures in the Gambier-Parry Collection. **The Burlington Magazine**, vol. 109, n°. 768, The Gambier-Parry Bequest to The University of London, pp. 128-139, mar. 1967.

FAHY, Everett. **The Medici Aesop** - Spencer MS 5, New York: Harry N. Abrams, 1989.

FAHY, Everett. **Some Followers of Domenico Ghirlandaio**. New York, 1976.

FEIST, Ulrike. The Reflection Sundial at Palazzo Spada in Rome: The Mirror as Instrument, Symbol, and Metaphor, **The Mirror in Medieval and Early Modern Culture**, vol. 25, pp. 271-286, January 1, 2016.

FERRETTI, Massimo. I maestri della prospettiva. In. ZERI, Federico (Org.). **Storia dell'arte italiana**. III. Situazioni momenti indagati. II. Forme e modelli. Torino: Einaudi, 1982.

FLORES, Laura González. **Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.

FONDAZIONE ZERI. **Lettera**, 1958/12/16. s./d. Disponível em: <<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/entry/attachment/431/%20lettera%2C%2019581216>> . Acesso em: 08 dez. 2020.

FRANK, Arthur W. The Standpoint of Storyteller. **Qualitative Health Research**, vol. 10, n°. 354, May, 2000.

FRAU, Sergio. La fototeca di Federico Zeri va in rete un record universale. **La Repubblica**, 11 set. 2008. Disponível em: <[https://www.repubblica.it/2008/09/sezioni/spettacoli\\_e\\_cultura/zeri-fototeca/zeri-fototeca/zeri-fototeca.html](https://www.repubblica.it/2008/09/sezioni/spettacoli_e_cultura/zeri-fototeca/zeri-fototeca/zeri-fototeca.html)>. Acesso em: 30 dez. 2020.

FREITAG, Wolfgang M. Early Uses of Photography in the History of Art. **Art Journal**. Vol. 39, n°. 2, pp. 117-123, 1979.

FREUND, Gisèle. **Photographie et Société**. Paris: Editions du Seuil, 1974.

FRIEDLÄNDER, Max. **On Art and Connoisseurship**. Boston: Beacon Press, 1960.

FRY, Roger. A Cassone by Cosimo Roselli (?). **The Burlington Magazine for Connoisseurs**, vol. 32, n.º. 182, pp. 200-201, May, 1918.

GARDNER, Elizabeth. Dipinti Rinascimentali del Metropolitan Museum nelle Carte di G. B. Cavalcaselle. **Saggi e Memorie di storia dell'arte**. Vol. 8, pp. 67, 69-74, 205-219, 1972.

GELL, Alfred. **Art and Agency – An Anthropological Theory**. Oxford: Clarendon Press, 1998.

GINZBURG, Carlo. **Investigando Piero**: o Batismo, o ciclo de Arezzo, a Flagelação de Urbino. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

GINZBURG, Carlo. **Indagini su Piero**: il battesimo, il ciclo di Arezzo, la flagellazione di Urbino. Turin: Einaudi, 1982.

GINZBURG, Carlo. Introdução. In. LONGHI, Roberto. **Piero della Francesca**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: **Mitos, Emblemas, Sinais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GINZBURG, Carlo. Spie: radici di un paradigma indiziario. In. **Miti, Emblemi e Spie**. Turin: Einaudi, 1979.

GIOIA, Rosaria; PIGOZZI, Marinella. **Federico Zeri e la tutela del patrimonio culturale italiano**. Bologna: CLUEB, 2006.

GIZZI, Federico. Romanitas di Federico Zeri. **La Cittadella**. Anno VII, n.º. 27, luglio-settembre, 2007.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1989.

GOMBRICH, Ernst Hans *et al.* Letter - The Gabinetto Fotografico Nazionale. **The Burlington Magazine**, vol. 125, n.º. 958, p. 32, Jan., 1983.

GREGORI, Mina (Org.). **Venti modi di essere Zeri**. Torino: Umberto Allemandi & C., 2001.

GREGORIO, Eduardo de. **Fedrico Zeri, l'occhio**. (55mins). Paris: CNC (Centre national de la cinématographie), 1992.

GRENTÉ-MERA, Brigitte. A propos d'un éventail. **L'Année balzacienne**. Vol. 1, n.º 3, pp. 315-326, 2002. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2002-1-page-315.htm>>. Acesso em: 07 mai. 2020.

GRIMM, Herman. **Beiträge zur deutschen Culturgeschichte**. Berlin: Wilhelm Hertz, 1897.

GUARDUCCI, Margherita. Due Pezzi Insigni del Museo Nazionale Romano – Il Trono Ludovisi e L'Acrolito Ludovisi. **Bolletino d'Arte**, n.º. 70, pp. 1-20, 1985.

HAMMOND, Joseph. Five Jacopo Bellinis: the lives of Christ and the Virgin at the Scuola Grande di S. Giovanni Evangelista, Venice. **The Burlington Magazine**, vol. 158, pp.601-609, august 2016.

HET VADERLAND. Het Museum Te Detroit - Belangrijke aanwinsten. **Het Vaderland**, p. 2, 08 fev. 1936. Disponível em: <<https://www.delpher.nl/nl/kranten/view?query=valentiner+detroit+raphael&coll=ddd&identifier=ddd:010016427:mpeg21:a0201&resultsidentifier=ddd:010016427:mpeg21:a0201>>. Acesso em: 02 dez. 2020.

HINDE, John R. **Jacob Burckhardt and the Crisis of Modernity**. London: McGill-Queen's University Press, 2000.

HULTZSCH, Anne. **Architecture, Travellers and Writers – Constructing Histories of Perception, 1640-1950**. New York: Legenda, 2014.

IRVINE, Berry Jo; WALKER, William B. Wolfgang M. Freitag, 1924-2012 – A Tribute. **Art Documentation – Journal of the Art Libraries Society of North America**. Vol. 32, n.º 2, pp. 152-173, september 2013.

ISMAN, Fabio. Stroganoff, la collezione scomparsa. Ricostruite le vicende dei 150 capolavori custoditi dal nobile russo, **Il Messaggero**, Lunedì 19 Settembre 2016. Disponível em: <[https://www.ilmessaggero.it/pay/edicola/stroganoff\\_collezione\\_scomparsa\\_capolavori-1973174.html](https://www.ilmessaggero.it/pay/edicola/stroganoff_collezione_scomparsa_capolavori-1973174.html)>. Acesso em: 07 ago. 2020.

JACOBSEN, Emil. La Regia Pinacoteca di Torino. In. GNOLI, Domenico. **Archivio Storico dell'Arte**, Serie Seconda, Anno III. Roma: Editore Danesi, 1897. Disponível em: <[https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/archivio\\_storico\\_arte1897](https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/archivio_storico_arte1897)>. Acesso em: 30 dez. 2020.

JOHNSON, Geraldine. '(Un)richtige Aufnahme': Renaissance Sculpture and the Visual Historiography of Art History. **Art History: Journal of the Association of Art Historians**. Vol. 36, n.º 1, pp. 12-51, april 2013.

KARLHOLM, Dan. Developing the Picture – Wölfflin's Performance Art. **Photography and Culture**. Vol. 3, n.º 2, pp. 207-215, 2010.

KLEINBAUER, Eugene. **Modern perspectives in Western art history: An Anthology of 20th-century Writings on the Visual Arts**. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1971.

KRESS FOUNDATION. **Studying and Conserving Paintings**. Occasional Papers on the Samuel H. Kress Collection. London: Archetype Publications, 2006.

LA SAPIENZA RISPLENDE - **Madonne d'Abruzzo tra Medioevo e Rinascimento**. Abruzzo: Soprintendenza per i beni storici, artistici ed etnoantropologici dell'Abruzzo, 2011. (4min20s).

LANCIANI, Rodolfo. **Storia degli Scavi di Roma e Notizie Intorno le Collezioni Romane di Antichità**. Volume primo. Roma: Ermanno Loescher & Co., 1902.

LANZI, Luigi. **The History of Painting in Italy**. Vol. 1. Londres: W. Simpkin and R. Marshall, 1828.

LATTANZI, G. *et al.* **Pane e Lavoro**: storia di una colonia cooperativa. I braccianti romagnoli e la bonifica di Ostia. Venezia: Marsilio, 1986.

LONGHI, Roberto. Bollettino bibliografico, **L'Arte**, XXI, October 1918, p. 237. Disponível em: <<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/arte1918/0263/image>>. Acesso em: 28 dez. 2020.

LONGHI, Roberto. Editoriale - I cataloghi dei musei, **Paragone**, vol. 2, n°. 27, pp. 3-7, Marzo 1952.

LONGHI, Roberto. **Officina Ferrarese**. Roma: Edizioni d'Italia, 1934.

LONGHI, Roberto. **Piero della Francesca**: 1927 - Con aggiunte fino al 1962. 3ed. Firenze: Sansoni, 1963.

LONGHI, Roberto. **Piero della Francesca**. Milano: Ulrico Hoepli, 1942.

LONGHI, Roberto. **Piero della Francesca**. Paris: G. Crès, 1927.

LONGHI, Roberto. **Piero della Francesca**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LORENZETTI, Giulio. Recensione allo scritto - "BROCKWELL, M. W. - The National Gallery, Lewis Bequest", **L'Arte**, Anno XIII, 1910, pp. 319-320. Disponível em: <<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/arte1910>>. Acesso em: 31 dez. 2020.

LORIZZO, Pietro Toesca all'Università di Roma e il sodalizio con Bernard Berenson. In: CALLEGARI, Paola; GABRIELLI, Edith. (a cura di). **Pietro Toesca e la fotografia**. Milano: Skira, 2009.

L'UNITÀ. **Il Gazzettino Culturale** - Notizie delle Arti. 12 maggio 1951. Disponível em: <[https://archivio.unita.news/assets/main/1951/05/12/page\\_003.pdf](https://archivio.unita.news/assets/main/1951/05/12/page_003.pdf)>. Acesso em: 17 jul. 2020.

L'UNITÀ. **L'elenco dei caduti**. 14 marzo 1965. Disponível em: <<http://www.isrlaspezia.it/wp-content/uploads/2016/03/Unita-1965-03-14.pdf>>. Acesso em: 17 jul. 2020.

L'UNITÀ. **Il ministro Costa**: «Così è una topaia chiudo Regina Coeli». 17 dicembre 1994. Disponível em: <[https://archivio.unita.news/assets/main/1994/12/17/page\\_023.pdf](https://archivio.unita.news/assets/main/1994/12/17/page_023.pdf)>. Acesso em: 17 jul. 2020.

L'UNITÀ. **Sfregiati tre quadri alla mostra di Matisse**. Vandali o gli alunni di una scolaresca? 23 gennaio 1998. Disponível em: <[https://archivio.unita.news/assets/main/1998/01/23/page\\_004.pdf](https://archivio.unita.news/assets/main/1998/01/23/page_004.pdf)>. Acesso em: 20 jul. 2020.

MADEO, Liliana. **Gli scariolanti di Ostia Antica**: storia di una colonia socialista. Milano: Ed. Camunia, 1989.

MACIEL, Jane Cleide de Sousa. Atlas mnemosyne e saber visual: atualidade de Aby Warburg diante das imagens, mídias e redes. **Revista Ícone**. Recife, vol. 16, n°. 2, pp. 191-209, 2018.

MALTESE, Corrado. **Catalogo del Gabinetto Fotografico Nazionale**. 2 La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Roma, 1955.

MANETTI, Antonio. **Novela do Grasso Entalhador & Vida de Filippo Brunelleschi**. Introdução, tradução e notas: Patrícia D. Meneses. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

MANNINI, Lucia. Alessandro e Vittoria Contini Bonacossi, Antiquari e Collezionisti a Villa Vittoria. In. MANNINI, Lucia (Org.) **Le stanze dei tesori**: collezionisti e antiquari a Firenze tra Ottocento e Novecento. Firenze: Edizioni Polistampa, 2011.

MARSICOLA, Clemente (a cura di). **Il viaggio in Italia di Giovanni Gargioli**: le origini del Gabinetto fotografico nazionale 1895-1913. Roma: ICCD, 2014.

MASSARENTE, Martina. **Giusta Nicco Fasola e la Fotografia come Strumento per la Storia dell'Arte all'Università di Genova**. Il progetto per una fototeca del D.I.R.A.A.S. Dottorato in Digital Humanities. Università degli Studi di Genova, 2018.

MAZZAFERRO, Giovanni. Review. **Cavalcaselle** - Il pioniere della conservazione dell'arte italiana by Donata Levi. s/d. Disponível em: <<http://letteraturaartistica.blogspot.com/2019/09/levi-cavalcaselle.html>>. Acesso em: 07 mai. 2020.

MAZZOLANI, Lídia. Apresentação. In. ZERI, Federico. **Caro Professore**. Roma: Di Renzo Editore, 1998.

MINISTERO dei beni e delle attività culturali e del turismo - Bollettino d'Arte, **Avventure di una Madonna abruzzese del '200 e della sua contraffazione**, Bollettino d'Arte, vol. XXXIX, n.º. III, p. 284, Luglio-Settembre 1954. Disponível em <[http://www.bollettinodarte.beniculturali.it/opencms/export/BollettinoArteIt/sito-BollettinoArteIt/Contributi/Editoria/BollettinoArte/Fascicoli/Fascicoli-Serie-IV/visualizza\\_asset.html\\_1163069752.html](http://www.bollettinodarte.beniculturali.it/opencms/export/BollettinoArteIt/sito-BollettinoArteIt/Contributi/Editoria/BollettinoArte/Fascicoli/Fascicoli-Serie-IV/visualizza_asset.html_1163069752.html)>. Acesso em: 20 out. 2020.

MINISTERO dei beni e delle attività e del turismo. **Bollettino d'Arte**. Riapertura della Galleria Spada, IV (Ottobre-Dicembre - XXXVI), pp. 366-367, 1951. Disponível em: <[http://www.bollettinodarte.beniculturali.it/opencms/export/BollettinoArteIt/sito-BollettinoArteIt/Contributi/Editoria/BollettinoArte/Fascicoli/Fascicoli-Serie-IV/visualizza\\_asset.html\\_1268053670.html](http://www.bollettinodarte.beniculturali.it/opencms/export/BollettinoArteIt/sito-BollettinoArteIt/Contributi/Editoria/BollettinoArte/Fascicoli/Fascicoli-Serie-IV/visualizza_asset.html_1268053670.html)>. Acesso em: 18 jul. 2020.

MINISTERO DELLA GUERRA. **Bollettino Ufficiale** – Trentasettesimo Elenco di Ricompense al Valor Militare ai Morti in Combattimento o in Seguito a Ferite nella Campagna di Guerra 1915–1918. 22 dicembre 1918.

MINISTERO della Pubblica Istruzione. **La Ricostruzione del Patrimonio Artistico Italiano**. Roma: La Libreria dello Stato, 1950. Disponível em: <[http://www.bollettinodarte.beniculturali.it/opencms/export/BollettinoArteIt/sito-BollettinoArteIt/Contributi/Editoria/BollettinoArte/News/visualizza\\_asset.html\\_1357788700.html](http://www.bollettinodarte.beniculturali.it/opencms/export/BollettinoArteIt/sito-BollettinoArteIt/Contributi/Editoria/BollettinoArte/News/visualizza_asset.html_1357788700.html)>. Acesso em: 15 dez. 2020.

MORANDOTTI, Alessandro. Catalogare stanca - I musei e il difficile compito del catalogo generale delle collezioni, **L'Indice dei libri del mese**, Anno 29, n°. 11, novembre, 2012.

MORELLI, Giovanni. **Italian Masters in German Galleries** – A Critical Essay on the Italian Pictures in the Galleries of Munich, Dresden, Berlin. London: George Bell and Sons, 1883.

MORELLI, Giovanni. **Italian Painters: Critical Studies of their Works**. Vol. II. London: John Murray, 1892.

MORELLI, Giovanni. **Kunstkritische Studien über italienische Malerei; die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom**. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1890. Disponível em: <<https://archive.org/details/kunstkritischest00moreuoft/page/n5/mode/2up>>. Acesso em: 27 dez. 2020.

MÜLLER, Adalberto. A Lucarna do Infinito – Baudelaire e a Fotografia. **Alea**. Vol. 9, n° 1, pp. 131-140, jan.-jun. 2007.

MÜNDLER, Otto. **Rezension** - Crowe, J. A.; Cavalcaselle, G. B.: A new history of painting in Italy, *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1867, pp. 276-280. Disponível em: <[https://www.digizeitschriften.de/download/PPN523137710\\_0002/PPN523137710\\_0002\\_\\_1og97.pdf](https://www.digizeitschriften.de/download/PPN523137710_0002/PPN523137710_0002__1og97.pdf)>. Acesso em: 22 dez. 2020.\*

NATALE, Mauro. Federico Zeri and the geographies of Italian art. In. CAVINA, Anna Ottani; NATALE, Mauro (eds.). **Federico Zeri et le Connoisseurship**. Paris: Tableau, 2013.\*

NICOSIA, Nico. **Historical-technical study and considerations regarding the fragment's authenticity**: "The Donor" by Girolamo Nardini (end 1400 - beginning 1500). Urbino, 1999.

NIGRO, Lorenzo. I Rilievi Palmireni di Federico Zeri nei Musei Vaticani. In. GABUCCI, Ada. (Org.). **Zenobia** - Il Sogno di una Regina d'Oriente. Milano: Electa, 2002.

ORTOLANI, Sergio. **Raffaello**. Bergamo: Istituto Italiano d'arti grafiche, 1942.

NORDHAGEN, Jonas. Roberto Longhi (1890–1970) and his method. **Konsthistorisk tidskrift - Journal of Art History**. Vol. 68, n°. 2, pp. 99-116, 1999.\*

PAGNANI, Giacomo. Il Polittico a Santa Croce, **Voci in Crescendo**, Gennaio, p. 8, 2011.

PANOFSKY, Erwin. **La prospettiva come forma simbolica**: e altri scritti. Milano: Feltrinelli, 1961.

PAOLUCCI, Antonio; PANTANELLA, Cristina (Orgs.). **I Musei Vaticani nell'80° Anniversario della Firma dei Patti Lateranensi 1929-2009**. Vaticano: Edizioni Musei Vaticani, 2009.

PARNASSUS. A Descriptive Calendar of the New York Galleries. **Parnassus**, vol. 6, n°. 3, pp. 26-33, Mar., 1934. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/770969>>. Acesso em: 06 dez. 2020.

PAVANELLO, Giuseppe. **L'opera completa del Canova**. Milano: Rizzoli, 1981.

PEACHAM, Henry. **The Compleat Gentleman**. USA: The Clarendon Press, 1906.

PEDRO, Caroline Gabriel. **Pietro Maria Bardi, cronista em revista: 1976-1988**. 2014. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-01092016-154401/publico/carolinegabriel.pdf>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

PETRARCA, Francesco. **Il Canzoniere**. Lione: Libreria Cormon e Blanc, 1842.

PITTA, Fernanda. Limites, Impasses e Passagens – A História da Arte em Carlo Ginzburg. **ArtCultura**. Uberlândia, vol. 9, nº. 15, pp. 127-143, jul.-dez. 2007.

POPE-HENNESSY, John. A Crucifixion by Matteo di Giovanni. **The Burlington Magazine**. Vol. 102, nº. 683, Special Issue Devoted to the Exhibition 'Italian Art in Britian' at the Royal Academy, pp. 63-67, february 1960.

POPE-HENNESSY, John. **The Piero della Francesca Trail**. New York: Thames and Hudson, 1991.

PORCELLA, Amadore. **Le pitture della Galleria Spada di Roma**. Roma: G. Felsina, 1931.

POZZOLI, Viviana. Lo Studio d'Arte Palma: Storia di un'Impresa per il Commercio Artistico nell'Italia del Dopoguerra. **ACME**, vol. 69, nº. 2, pp. 145-173, 2016.

PROVO, Alexandra Alisa. **Notions of Method** – Text and Photograph in Methods of Connoisseurship. Middletown: Wesleyan University, 2010.

RAI CULTURA. **Federico Zeri** – Autobiografia, 1991. Disponível em: <<https://www.raicultura.it/arte/articoli/2018/12/Autobiografia-di-Federico-Zeri-4c06707c-7529-4f9e-84d6-81628c859f07.html>>. Acesso em: 08 jul. 2020.

REVISTA DA CULTURA. **O Historiador Carlo Ginzburg traz de volta a era do pintor Piero dela Francesca a partir da maneira com que sua obra foi criada**. Jan. 2011. Disponível em: <[http://statics.livrariacultura.net.br/site/revista\\_da\\_cultura/pdfs/revista\\_cultura\\_edicao\\_042.pdf](http://statics.livrariacultura.net.br/site/revista_da_cultura/pdfs/revista_cultura_edicao_042.pdf)>. Acesso em: 05 março 2020.

RICCI, Fiammetta. Immagini, immaginario e potere. Madonne d'Abruzzo tra Medioevo e Rinascimento. In. RICCI, Fiammetta (a cura di). **Il corpo nell'immaginario** - Simboliche politiche e del sacro. Roma: Nuova Cultura, 2012.

SALMI, Mario. **Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano**. 2 ed. Milano: Hoepli, 1938.

SAMAIN, Etienne. As "Mnemosyne(s)" de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte. **Revista Poiésis**. Nº. 17, pp. 29-51, jul. 2011.

SAMUELS, Ernest. **Bernard Berenson: The Making of a Legend**. Cambridge, MA: Belknap Press, 1987.

SAMUELS, Ernest. **Bernard Berenson: The Making of a Legend**. USA: Harvard University Press, 1979.

SAN PEDRO NEWS PILOT. Breasted Named LA. Museum Head. **San Pedro News Pilot**, vol. 19, n.º. 54, p. 7, 2 May 1946. Disponível em: <<https://cdnc.ucr.edu/?a=d&d=SPNP19460502.2.134&srpos=2&e=-----en--20--1--txt-txIN-valentiner+detroit-----1>>. Acesso em: 02 dez. 2020.

SCALLEN, Catherine B. **Rembrandt, Reputation and Practice of Connoisseurship**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.

SCHUBRING, Paul. **Cassoni: Truhen und Truhenbilder der italienischen Früh-Renaissance - Ein Beitrag zur profanmalerei im Quattrocento**. Leipzig: Verlag von Karl W. Hiersemann, 1915. Disponível em: <<https://archive.org/stream/cassonitruhenund00schuuoft?ref=ol>>. Acesso em: 23 dez. 2020.

SERENA, Tiziana. Pietro Selvatico e la Musealizzazione della Fotografia. *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*. Serie IV, vol. 2, n.º. 1, pp. 75-96, 1997.

SERRA, Luigi. Antonio da Fabriano. **Bollettino d'Arte**, vol. 26, p. 359-379, 1933.

SHORROCK, William I. France and the Rise of Fascism in Italy, 1919-23. **Journal of Contemporary History**, vol. 10, n.º. 4, pp. 591-610, Oct., 1975.

SIMMEL, Georg. The Nobility. In. **On Individuality and Social Forms**. Chicago: The University of Chicago Press, 1972.

SLIVE, Seymour. A Head of Christ by Rembrandt. **Acquisitions** (Fogg Art Museum), n.º. 1964, pp. 38-41, 1964. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/4300751>>. Acesso em: 06 dez. 2020.

SISI, Carlo. Le tarsie per il coro della cappella di S. Giovanni: Antonio Barili e gli interventi senesi di Luca Signorelli, **Antichità viva**, vol. XVII, n.º. 2, pp. 33-42, 1978.

SMITH, Timothy B. “**Alberto Aringhieri And The Chapel Of Saint John The Baptist: Patronage, Politics, And The Cult Of Relics In Renaissance Siena**”, Dissertation, Florida State University, 2002. Disponível em: <[http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU\\_migr\\_etd-1673](http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_migr_etd-1673)>. Acesso em: 8 jul. 2020.

SNOWDEN, Frank. **La conquista della malaria: una modernizzazione italiana 1900-1962**. Torino: Einaudi, 2006.

SNOWDEN, Frank. **The Conquest of Malaria: Italy, 1900-1962**. London: Yale University Press, 2006.

STUEBER, Karsten. **Rediscovering Empathy: Agency, Folk Psychology, and the Human Sciences**. Cambridge: MIT Press, 2006.

TALLEY Jr., Banks C. The Passionate Eye: The Life of William R. Valentiner by Margaret Sterne. **The North Carolina Historical Review**, vol. 58, n.º. 2, pp. 191-192, April 1981.

THE NEW YORK TIMES. Newly Discovered Raphael Work Bought by Detroit Arts Institute, **The New York Times**, Section Radio Books, p. 25, Nov. 8th, 1935.

THE TIMES. Recent Acquisitions of the National Gallery. **The Times**, p. 13, Dec. 22, 1885. Disponível em: <<https://www.thetimes.co.uk/archive/article/1885-12-22/13/1.html?region=global#start%3D1885-12-21%26end%3D1885-12-22%26terms%3Dgallery%26back%3D/tto/archive/find/gallery/w:1885-12-21%7E1885-12-22/1%26next%3D/tto/archive/frame/goto/gallery/w:1885-12-21%7E1885-12-22/2>>. Acesso em: 28 dez. 2020.

TOESCA, Pietro. Ricordi di un Viaggio in Italia. **L' arte**, vol. VI, n.º. 28, pp. 225-250, 1903. Disponível em: <<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/arte1903>>. Acesso em: 19 out. 2020.

VAN MARLE, Raymond. **The Development of the Italian Schools of painting**, 1923-1938, vol. 8. The Hague: Martinus Nijhoff, 1927.

ULMANN, Hermann. **Sandro Botticelli**. München: Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, 1893. Disponível em: <<https://archive.org/details/sandrobotticelli00ulma>>. Acesso em: 23 dez. 2020.

VALENTINER, William R. *et al.* Annual Report of the Arts Commission for the year 1935. **Bulletin of the Detroit Institute of Arts of the City of Detroit**, vol. 15, n.º. 5, pp. 64-83, February 1936.

VALENTINER, William R. An unknown Raphael. **Bulletin of the Detroit institute of arts**, vol. 15, pp. 18-27, Nov., 1935.

VALENTINER, William R. Zu dem neugefundenen Raphael. **Zeitschrift für Kunstgeschichte**, Berlin, vol. 6, pp. 327-329, 1937.

VENTRA, Stefania. **Restauri di dipinti nel Novecento** - Le posizioni nell'Accademia di San Luca 1931-1958. Roma: Editrice Sapienza, 2014. Disponível em: <[http://www.editricesapienza.it/sites/default/files/5116\\_Ventra\\_Restauri\\_Dipinti\\_900.pdf](http://www.editricesapienza.it/sites/default/files/5116_Ventra_Restauri_Dipinti_900.pdf)>. Acesso em: 21 dez. 2020.

VENTRELLA, Francesco. Under the Hat of the Art Historian: Panofsky, Berenson, Warburg. **Art History**. Vol. 34, n.º. 2, pp. 310-331, april 2011.

VENTURI, Adolfo. **Storia dell'arte italiana**, vol. VII, parte I. Milano: U. Hoepli, 1901. Disponível em: <<https://archive.org/details/storiadellarteit71vent>>. Acesso em: 23 dez. 2020.

VICARIO, Salvatore Giuseppe. "Occhio" ed Ereditarietà: Testimonianze Magistrali. **Annali dell'Associazione Nomentana di Storia e Archeologia onlus**, n.º. 7, 2006. Disponível em: <<http://www.associazionenomentana.com/documenti/pubblicazioni/annali/2006/Annali-ANSA-onlus-2006.pdf>>. Acesso em: 19 jul. 2020.

VILLA, Emilio. **Exposições Didáticas A – 1947**. Caixa 1 Pasta 1. Exposição Didática – Museo

Studio d'Arte Palma, Roma, 1947.

VON BODE, Wilhelm. Introduzione. In. BURCKHARDT, Jacob. **Der Cicerone**. Vol. III. 6 ed. Leipzig: Seemann, 1893.

WAGNER, Erich. Ein unbekannter Raphael. **Zeitschrift für Kunstgeschichte**, Berlin, Bd. 5, H. 5/6, pp. 288-291, 1936.

WILDENSTEIN, Daniel. **Mercadores de arte**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004.

WÖLFFLIN, Heinrich. How One Should Photograph Sculpture. **Art History**. Vol. 36, n° 1, pp. 52-71, february, 2013.

WORRINGER, Wilhelm. **Abstraktion und Einfühlung**; ein Beitrag zur Stilpsychologie. München: R. Piper, 1908.

ZAMA, Raffaella. Un'aggiunta al catalogo zeriano di Giovanni Antonio Bellinzoni da Pesaro e l'identità svelata di un Santo caro agli Sforza, **Romagna arte e storia**, Anno XXXIII, n° 97, gennaio-marzo, pp. 91-105, 2013.

ZAMBELLI, Paola. From Menocchio to Piero Della Francesca – The Work of Carlo Ginzburg. **The Historical Journal**. Vol. 28, n° 4, pp 983-999, december 1985.

ZANINELLI, Fulvia. **Alessandro Contini Bonacossi**, Antiquário (1878-1955) – The Art Market and Cultural Philanthropy in the Formation of American Museums. PhD Dissertation. Edinburgh: University of Edinburgh, 2018. Disponível em: <<https://era.ed.ac.uk/handle/1842/31510>>. Acesso em: 17 jul. 2020.

ZERI, Agenore. **Di un nuovo fenomeno osservato in un caso di malattia di Adams-Stokes**. Napoli: Casa Editrice E. Pietrocola, 1903.

ZERI, Federico. **Caro Professore**. Roma: Di Renzo Editore, 1998a.

ZERI, Federico. **Catalogo del Gabinetto Fotografico Nazionale**. 1 La Galleria e la Collezione Barberini. Roma, 1954.

ZERI, Federico. **Catalogo del Gabinetto Fotografico Nazionale**. 3 I dipinti del Museo di Palazzo Venezia in Roma. Roma, 1955.

ZERI, Federico. **Confesso che ho sbagliato** - Ricordi autobiografici. Milão: TEA, 1996.

ZERI, Federico. **Conversations avec Federico Zeri**. Paris: Editions Rivages, 1988a.

ZERI, Federico. **Cos'è un falso**. Longanesi: Milano, 2011.

ZERI, Federico. **Diari de Lavoro I**. Bérghamo: Emblema, 1971.

ZERI, Federico. **Diari de Lavoro I**. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1983a.

ZERI, Federico. **Diari de Lavoro II**. Torini: Giulio Einaudi Editore, 1976.

ZERI, Federico. **Diario marchigiano 1948-1988**. Torino: U. Allemandi, 2000.

ZERI, Federico. **Dietro l'Immagine**. Milano: Longanesi, 1987a.

ZERI, Federico. **Dietro l'Immagine**. Vicenza: Neri Pozza Editore, 1998b.

ZERI, Federico. **Due dipinti, la filologia e un nome - Il Maestro delle Tavole Barberini**. Milão: TEA, 1995.

ZERI, Federico. **Due dipinti, la filologia e un nome - Il Maestro delle Tavole Barberini**. Torino: Einaudi, 1961.

ZERI, Federico. **Giorno per Giorno nella Pittura Italiana**. Vol. I. Torino: U. Allemandi, 1988b.

ZERI, Federico. **Giorno per giorno nella pittura, II**, Scritti sull'arte toscana dal Trecento al primo Cinquecento. Torino: Allemandi, 1991.

ZERI, Federico. **Giorno per giorno nella pittura, III**, Scritti sull'arte dell'Italia centrale e meridionale dal Trecento al primo Cinquecento, Torino, Allemandi, 1992.

ZERI, Federico. I frammenti di un celebre Trionfo della Castità, in Quaderni di Emblema 1. **Diari di lavoro**, pp. 59-65, 1971. (ried. in Diari di lavoro 1, 1983, pp. 69-78, e in Giorno per giorno nella pittura, 1991, pp. 155-159).

ZERI, Federico. I francobolli italiani. Grafica e ideologia dalle origini al 1948. In. **Storia dell'arte italiana**. III. Situazioni momenti indagini. I. Scrittura miniatura disegno, II, pp. 287-319. Torino: Einaudi, 1980.

ZERI, Federico. I marmi Ludovisi al Quirinale, **La Stampa**, anno 116, n°. 62, p. 3, Martedì 23 Marzo 1982a.

ZERI, Federico. **Il cannocchiale del critico**. Milão: TEA, 1993.

ZERI, Federico. Il voto a Carlo Ginzburg: dieci in Battesimo, quattro in Flagellazione. **L'Europeo**, n. 25, 22 giugno 1981 (ried. in Mai di traverso, 1982, pp. 176-178, e in Il cannocchiale del critico, 1993, pp. 39-42).

ZERI, Federico. In bici da Berenson - Con Longhi e altri maghi, **La Stampa**, Anno 121, n°. 132, p. 3, 7 Giugno di 1987b.

ZERI, Federico. **Italian Paintings in the Walters Art Gallery**, 2 vols. Baltimore: The Trustees, Walters Art Gallery, 1976.

ZERI, Federico. **La Galleria Pallavicini in Roma**: catalogo dei dipinti. Firenze: Sansoni, 1959.

ZERI, Federico. **La Galleria Spada in Roma**: catalogo dei dipinti. Firenze: Sansoni, 1954.

ZERI, Federico. Lo spettacolo intarsiato, **FMR**, vol. 1, n°. 6, pp. 37-52, 1982 (ried. in *Giorno per giorno nella pittura*, 1991, pp. 221-224, 1991).

ZERI, Federico. Matteo de Fedeli, **Paragone**, vol. XXXIV, luglio-settembre 1983b, pp. 60-63 (ried. in *Giorno per giorno nella pittura*, 1988, pp. 359-360).

ZERI, Federico. Me pinxit. Carlo da Camerino, **Proporzioni**, II, pp. 162-164, 1948a. (ried. in *Giorno per giorno nella pittura*, pp. 59-60, 1992 e in *Diario marchigiano 1948-1988*, pp. 75-78, 2000).

ZERI, Federico. Me pinxit. Giovanni Antonio da Pesaro, **Proporzioni**, II, pp. 164-167, 1948b (ried. in *Giorno per giorno nella pittura*, pp. 105-107, 1992 e in *Diario marchigiano 1948-1988*, pp. 108-113, 2000).

ZERI, Federico. Me pinxit. Raffaele arcangelo e Raffaello Sanzio. **Proporzioni**, II, pp. 178-180, 1948c. (ried. in *Giorno per giorno nella pittura*, 1994, pp. 11-12).

ZERI, Federico. **Pittura e Controriforma - L'arte senza tempo'** di Scipione da Gaeta. Vicenza: Neri Pozza Editore, 1997.

ZERI, Federico. **Pittura e Controriforma - L'arte senza tempo'** di Scipione da Gaeta. Torino: Einaudi, 1957.

ZERI, Federico. **Qu'est-ce qu'un faux?** Paris: Éditions Payot & Rivages, 2013.

ZERI, Federico. Un re nella camera oscura – Vittorio Emanuele III, fotografo quasi professionale, **La Stampa**, anno 116, n°. 33, Venerdì 12 Febbraio, p. 3, 1982b.

ZERI, Federico; CICALA, Francesca Campagna. **Messina, Museo regionale**. Palermo: Novecento, 1992.

ZERI, Federico; FREDERICKSEN, Burton B. **Census of pre-nineteenth-century italian paintings in North American public collections**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1972.

ZERI, Federico; GARDNER, Elizabeth E. Italian Paintings. **A Catalogue of the Collection of the Metropolitan Museum of Art. Florentine School**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1971.

ZERI, Federico; GARDNER, Elizabeth E. Italian Paintings. **A Catalogue of the Collection of the Metropolitan Museum of Art. Venetian School**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1973.

ZERI, Federico; GARDNER, Elizabeth E. Italian Paintings. **A Catalogue of the Collection of the Metropolitan Museum of Art. Siense and Central Italian Schools**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1980.

ZERI, Federico; GARDNER, Elizabeth E. Italian Paintings. **A Catalogue of the Collection of the Metropolitan Museum of Art. North Italian School**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1986.

ZERI, Federico; ROSSI, Francesco. **La Raccolta Morelli nell'Accademia Carrara**. Milano: Silvana Editoriale, 1986.

ZERI, Federico, ROZMAN, Ksenija. **Evropski slikarji iz slovenskih zbirk / Maestri europei dalle collezioni slovene**, cat. Mostra. Ljubljana: Narodna Galerija, 1993.