

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI
SOPRINTENDENZA PER IL PATRIMONIO STORICO ARTISTICO
ED ETNOANTROPOLOGICO
PER LE PROVINCE DI BOLOGNA, FERRARA,
FORLÌ-CESENA, RAVENNA E RIMINI

10

Quaderni di Palazzo Pepoli Campogrande

10

Questo **Quaderno di Palazzo Pepoli Campogrande**, vuole ricollegarsi alla collana dei Quaderni della Soprintendenza, il cui numero 1, nel 1981, fu presentato con parole ancora perfettamente attuali:
..si indirizzano a restituire una migliore conoscenza pubblica dell'ampio e complesso lavoro della tutela e della conservazione.
Il taglio più agile e svelto vuole rispondere a talune esigenze di maggiore tempestività e di più ampia divulgazione, per meglio reggere il ritmo davvero impegnativo dell'attività quotidiana... della Soprintendenza.

Si ringraziano:
Franco Faranda - Soprintendente Reggente SPSAE BO
I Dirigenti degli istituti scolastici interessati alla convenzione:
Vittorio Biagini, Sofia Gallo, Mauro Mazzali
Pierluigi Manzone

Referenze fotografiche
Archivio Fotografico di questa Soprintendenza

In copertina:
A Free Lunch with a Kiss, Fot. H.C. White Co., 1902, stereoscopia su carta, Bologna, Liceo Ginnasio Luigi Galvani (GFS 229745/D).

Nei frontespizi interni:
Ricordo della gita a Ferrara, dettaglio degli affreschi di Palazzo Schifanoia, Anonimo, 1925-1930, Bologna, Istituto Statale d'Arte (GFS 206544).
Palazzo Municipale in Brescia del secolo XVI, Giacomo Rossetti, 1870 ca., Bologna, Fototeca Storica Accademia di Belle Arti (GFS 227640).
Roma, il Pantheon, Fot. E. Mazo, Parigi, 1890-1910 ca., diapositiva su vetro, Bologna, Liceo Ginnasio Luigi Galvani (GFS 216016).

Redazione:
Via Castiglione, 7 - 40124 Bologna - tel. 051 22.26.93 - Fax 051 27.99.26
E-Mail: cgiudici@beniculturali.it

Collaborazione redazionale: *Cinzia Frisoni*

Grafica ed impaginazione: *Francesco Buttafava*

Stampa: *Tipolitografia Sate - Ferrara*

© 2006, Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico

Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Quaderni di Palazzo Pepoli Campogrande

Attività dell'Archivio e Gabinetto Fotografico

della

SOPRINTENDENZA PER IL PATRIMONIO STORICO

ARTISTICO ED ETNOANTROPOLOGICO

per le province di Bologna, Ferrara, Forlì-Cesena, Ravenna e Rimini

a cura di
Corinna Giudici

Collana creata da
Andrea Emiliani

10

Catalogazione e didattica dei beni culturali: vedere, pensare, descrivere, conoscere

di Anna Stanzani

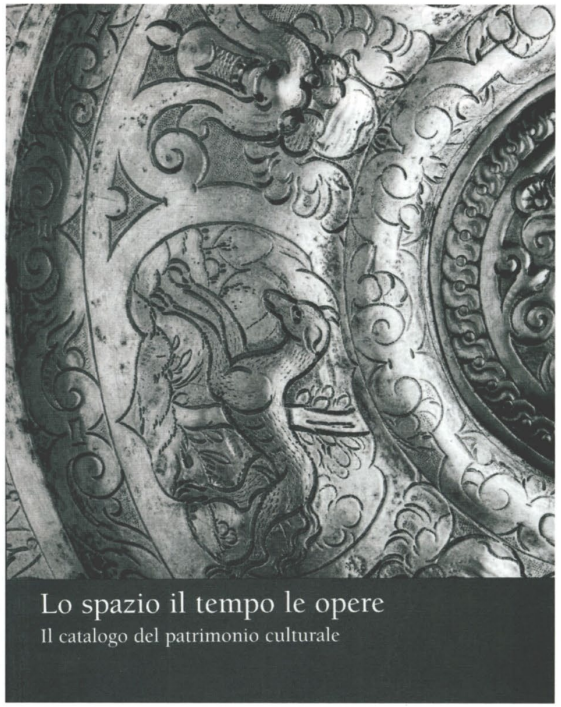
Tra gli esercizi educativi che si possono sviluppare lavorando coi beni culturali, la trasposizione dei metodi e delle tecniche della catalogazione del patrimonio in un processo palese di insegnamento e di apprendimento è un'applicazione ricca di potenzialità formative perché paradigmatico del procedimento di costruzione di conoscenza. Nell'ambito della "didattica dei beni culturali" la catalogazione, può fornire mezzi e procedimenti, oltre che per acquisire competenze nel campo del patrimonio, anche per analizzare e sperimentare il metodo conoscitivo(1).

La catalogazione è una tecnica che segue un complesso di regole per raccogliere, sistemare, archiviare dati e informazioni sul bene culturale e si avvale per la memorizzazione di strumentazione tecnologica, fotografica e informatica. I dati raccolti sono destinati a confluire nel catalogo generale del patrimonio che è compito e cura dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD) realizzare.

A fondamento di quest'impresa conoscitiva si colloca un'operazione logica fondamentale, la classificazione: sulla base dell'analisi, del confronto, grazie alla capacità di compiere astrazioni rispetto alle differenze individuali, poniamo nello stesso insieme e nominiamo con lo stesso nome, fatti che hanno elementi distintivi in comune.

Inoltre, operazione sistematica e su larga scala, la catalogazione richiede un protocollo, una disciplina intersoggettiva fondata su procedure manifeste, esplicitabili in concetti, regole, esempi e subito operative.

Dalla coscienza di avere, tra scuola e soprintendenza, tra insegnamento e catalo-



1) Copertina del catalogo della mostra "Lo spazio il tempo le opere", Bologna, 2001.

gazione, scopi comuni o correlati (la formazione attraverso l'indagine storico-scientifica, la conoscenza del patrimonio culturale) sono nati alcuni percorsi educativi con vari istituti scolastici. Tutto ciò stimolato e legittimato dall'Accordo-quadro (20 marzo 1998) fra il Ministero per i Beni Culturali e Ambientali e il Ministero della Pubblica Istruzione, infine confermato dall' art. 119 del Codice dei beni culturali e del paesaggio (D.Legsl. 22/1/2004, n. 52)(2).

All'interno di una strategia più ampia di mediazione è stata realizzata la mostra *Lo spazio il tempo le opere. La catalogazione del patrimonio culturale*, Bologna 2001, a cura A. Stanzani, O. Orsi e C. Giudici.

La scelta d'istituti d'istruzione artistica, Istituto Statale d'Arte, Accademia di Belle Arti di Bologna, è stata frutto di robuste motivazioni: da una parte, la consapevolezza dell'utilizzo di competenze tecniche specifiche, dall'altra, la necessità di superare una chiusura. La produzione di arte è spesso insofferente rispetto al museo, all'attività di conservazione e di documentazione e le istituzioni preposte alla conservazione hanno dimostrato indifferenza verso la produzione viva, attuale, della cultura. Una dicotomia da qualche tempo composta, almeno sulla carta, da un ministero che non è più ora solo dei beni culturali cioè dei prodotti storicizzati dell'arte, ma anche delle attività culturali cioè della produzione, contemporanea di cose ed eventi.

Inoltre l'istruzione artistica, in particolare quella sviluppata presso l'Istituto d'Arte, se da una parte è volta alla maturazione dell'atto creativo, della potenzialità espressiva, dall'altra, è orientata anche a mantenere, recuperare e incentivare quell' aspetto che aveva caratterizzato la scuola d'arte fin dalle origini: una manualità quasi artigiana e la conoscenza dei materiali, delle tecniche, che sono anche necessari alla conservazione, al restauro alla valorizzazione dei beni culturali.

Presso l'Istituto d'Arte, poi, la catalogazione è inclusa istituzionalmente nel processo d'insegnamento, della sezione Michelangelo, inserendosi in quel contesto didattico già ricco di contenuti storico artistici e di sensibilità ai materiali e alle tecniche che fornisce agli studenti una base di prerequisiti utili per la pratica catalografica.

Più squisitamente storica l'impostazione dei progetti del liceo Galvani, proprio in virtù del materiale didattico presente nella scuola, materiale che spazia tra diverse discipline (storico-artistica, scientifico-tecnica) ma nel quale si distinguevano per integrità e particolarità, anche due serie di diapositive e stereoscopie strettamente connesse agli avvenimenti della Grande Guerra. Su questo fulcro, ma non solo, si è innestata parte dell'attività gestita internamente dai docenti, si è affiancata un'attività seminariale pluridisciplinare e si è avviato un capillare lavoro di riproduzione, inventariazione e catalogazione del materiale fotografico.

Lo sviluppo dei progetti è avvenuto partendo dai beni culturali che si sono sedimentati, a seguito della peculiare attività formativa, all'interno delle varie istituzioni scolastiche e che costituiscono il potenziale museo dell'istituzione scolastica.

L'incontro tra catalogazione e didattica avviene in primo luogo sul produttivo terreno di lavoro di una maieutica descrittiva feconda di potenzialità formative, che attraverso successive interrogazioni conduce l'osservatore del fatto alla conoscenza del fatto.

La mostra didattica del 2001 *Lo spazio il tempo le opere* scelse di sottolineare proprio quest'aspetto divenuto la struttura della esposizione: mostrare la catalogazione come una mappa, o come un algoritmo, o un procedimento, per un viaggio all'interno della complessità del patrimonio. Si è cioè in quella occasione evidenziata come la complessità sia controllata, governata, con l'aiuto delle domande ricorrenti che il ricercatore si pone nel compilare la scheda di catalogo.

Attraverso un processo, di individuazione della molteplicità e della diversità, e di individuazione delle costanti e delle omogeneità, l'ICCD ha elaborato vari modelli di rilevamento catalografico differenziati sulla base delle specificità delle varie classi di beni che fanno parte del patrimonio culturale:

OA Oggetto Artistico
A Architettura
RA Reperto Archeologico
BDM Beni demoetnoantropolgici materiali
BDI Beni demoantropologici immateriali
F Fotografia
S Stampa
PST Patrimonio scientifico tecnico
N Numismatica

Ciò dà un primo ordine al mondo del patrimonio, organizza l'esperienza dei prodotti culturali e garantisce alla didattica la possibilità di approcci multidisciplinari: all'interno di questo sistema si esercitano competenze storiche, storico-artistiche, storico scientifiche, storico-tecnologiche, antropologiche, ma anche metodologiche ed epistemologiche. Lo schema cognitivo fornito dalla scheda di catalogo, che è diversa per le diverse classi di beni,



2) Anonimo sec. XVIII, *Agrippina*, calco in gesso, Bologna, Accademia di Belle Arti (CNB 4290).

ma con allineamento degli strati informativi comuni, esemplifica le domande fondamentali per conoscere il bene: dove è, che cosa è, di chi è, come è fatto, quando è stato fatto, ecc. È quel sistema di interrogazione sul quale si è impostata la mostra del 2001 per esemplificare il processo conoscitivo catalografico e che è stato poi adottato dall'ICCD nel volume corredato da CD, M. Amaturo e P. Castellani, *Catalogare le opere d'arte*, ICCD, 2004.

La compilazione della scheda può diventare per i ragazzi un percorso di ricerca nel quale gli oggetti sono il mezzo e non solo il fine. Se si può ragionare, almeno fino a un certo punto, di catalogazione e di didattica anche senza relazione stretta con le varie competenze del sapere specialistico relativo alle varie classi di beni culturali, è perché didattica e catalogazione affrontano, a monte dei contenuti, il metodo di "creare le condizioni per guidare la costruzione della conoscenza scientifica di un fatto culturale"(3).

È una preziosa opportunità anche lo sviluppo non solo delle capacità di lettura dei testi scritti (come solitamente per acquisire conoscenze in ambito scolastico) ma anche dell'osservazione, della descrizione, cioè di attività cognitive dirette che suscitano l'emozione dell'esplorazione e della scoperta, del costruire da sè la conoscenza dei fatti(4).

Vedere, pensare, descrivere, sono i tre livelli fondamentali dell'approccio: non sono separati, mentre vedo non posso non pensare e descrivere quello che vedo, poiché ogni percezione è anche pensiero e ogni pensiero è anche parola, poiché non esiste il pensiero se non c'e la parola(5).

Si affronta perciò anche il problema della competenza comunicativa-linguistica necessaria per utilizzare il lessico specifico disciplinare delle varie classi dei beni.

L'applicazione didattica della catalogazione fornisce un laboratorio straordinario su oggetti concreti e su concetti astratti, partendo sempre, tuttavia, da oggetti concreti sulla cui conoscenza costruire concetti astratti (si pensi, in ambito storico artistico all'idea di stile individuale e di stile di un'epoca) e una palestra di esercizio del pensiero divergente (osservare, scoprire, indagare, formulare ipotesi) e del pensiero convergente (dare forma alle idee, identificare e separare variabili, misurare e correlare).

Note

(1) Queste considerazioni sono svolte essenzialmente con il vademecum delle riflessioni di I. Mattozzi, sul tema della didattica dei beni culturali, in particolare, "La didattica dei beni culturali: alla ricerca di una definizione" in *Il museo come laboratorio per la scuola,* in M. Cisotto Nalon (a cura di), atti della *Terza Giornata di Studio sulla Didattica Museale*, Padova - Accademia Galileiana 12 nov. 1999, Padova 2000.

(2) Vedi L. 8 ottobre 1997, n. 352, artt. 7 e 8; T.U. D.Legsl. 29 ott 1999, Art. 119.

(3) I. Mattozzi, *La didattica dei beni culturali,* cit., p.18.

(4) I. Mattozzi, *La didattica dei beni culturali,* cit., p 22.

(5) R. Arnheim, *Arte e percezione visiva* (1954), Milano 1971.

Fotografia, didattica, catalogazione: intrecci

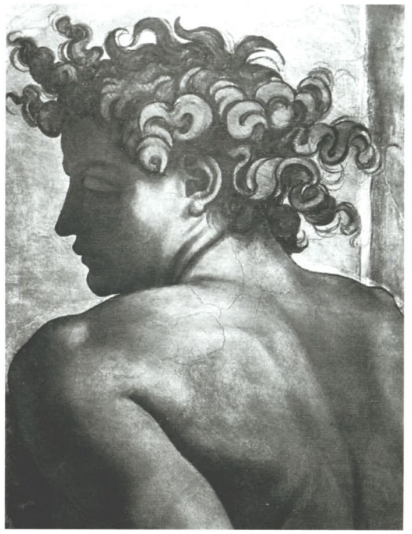
di Corinna Giudici

A motivare la peculiarità di questo numero dei *Quaderni*, esclusivamente dedicato alla comunicazione di contenuti, intenti e risultati delle Convenzioni per la didattica attuate dalla Soprintendenza con alcuni Istituti di Istruzione (Accademia di Belle Arti, Istituto Statale d'Arte, Liceo Galvani), occorre forse spendere qualche riflessione sul ruolo che la fotografia ha avuto in ciascuna di esse, approfittando per informare che in tali contesti il lavoro sulla fotografia è "in progress".

La Fotografia e le "cose" fotografiche sono state protagoniste o almeno importanti comprimarie in ognuna delle Convenzioni qui presentate - come sempre accade nel relazionarsi al patrimonio artistico realizzato con altri - tradizionalmente più aulici - media, e alle prassi di conoscenza, storicizzazione critica e infine gestione e amministrazione, anche perché solo le "cose fotografiche" consentono, di quell'"altro"patrimonio la conoscenza allargata e condivisa (in molti casi la conoscenza *tout-court*).

Da un lato - maturato per una volta prima nella legislazione che nelle coscienze - abbiamo tenuto conto del riconoscimento, sanzionato limpidamente e utilmente, nel Decreto Legislativo 29/10/1999, (*Testo unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali*) che, al Titolo I, art.2, elencando le categorie di beni comprese nel *"patrimonio storico, artistico, demo-etno-antropologico, archeologico, archivistico e librario"* nazionale, comprendeva (lettera e) *"le fotografie con relativi negativi e matrici aventi carattere di rarità e di pregio artistico o storico"*.

Sparita nel Codice Urbani, la preziosa disgiunzione "o" (era forse un fortunoso refuso?), il Dlgsl. 22 gennaio 2004 n. 42, art.10 c. 4 sancisce, comunque, che : *"Sono beni culturali [..] le fotografie, con relativi negativi e matrici, le pellicole cinematografiche ed i supporti audiovisivi in genere aventi carattere di rarità e di pregio"*. È dunque riconosciuta la possibilità che la fotografia assuma il proprio valore dalla realtà esterna documentata o comunque raffigurata, oppure/anche che venga apprezzata in quanto espressione creativa, fatto ed oggetto di stile. Nella logica e nella costante prassi di un conservatore o di uno storico della fotografia i

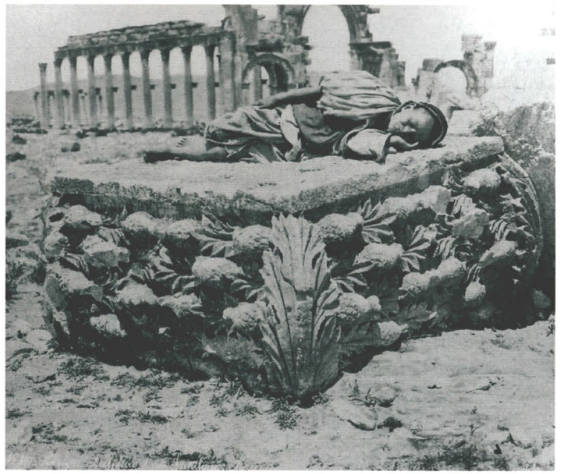


1) Roma, Cappella Sistina, Michelangelo, *Il Giudizio universale - dettaglio con ignudo*, diapositiva su vetro, Fot. Alinari 7534, post 1920 (GFS 221088).

due momenti comunque coesistono, conferendosi reciproca illuminazione conoscitiva. È un fatto e un diritto che oggi le fotografie vengano affrontate come beni culturali cui spetta, al pari di altri, la tutela conservativa e dunque, ancora prima, lo studio e lo sviluppo delle varie attività cognitive. D'altro canto ognuna delle esperienze ha comportato l'impegno a rendere gli studenti consapevoli della non "astorica neutralità" del documento fotografico, ma del suo essere insieme fonte, rappresentazione, interpretazione critica - o comunque produzione (e testimonianza avente valore di civiltà) storicamente determinata. Un percorso dunque nella materia del fototipo, nella sua storia produttiva (riproduttiva, editoriale), nei suoi intenti, nell'intreccio tra quanto e quale valore informativo *quell'*oggetto trasmette rispetto a ciò che ne fu il "soggetto" (il contenuto semantico o la referenzialità).
In ognuno dei progetti si sono equamente divise - per quanto riguarda i fototipi - risorse e attenzioni alla materialità e alla catalogazione: la marginalità culturale di decenni aveva provocato gravissime forme di alterazione fisica e insieme letteralmente "mischiato le carte" di una originale archiviazione in cui tutti hanno nel tempo più o meno manipolato, scomposto, sottratto; del resto la medesima marginalità e disattenzione non avevano mai preteso dagli studenti - se non appunto in queste recentissime occasioni - una riflessione sul non essere la fotografia un semplice "trasparente" dell'oggetto o dell'opera, ma uno sguardo profondo, insieme tecnologico, autoriale, o comunque culturale, oltre che un delicato oggetto ormai del tutto storicizzato.



2) *Aula di scultura dell'Accademia di Belle Arti*, lastra alla gelatina bromuro d'argento, cm.18x24, Fot. Camera, 1920 c.a., Bologna, Accademia di Belle Arti.



3) *Palmyre, Sculpture d'un capiteau, Sirye*, stampa all'albume, Fot. Félix Bonfils, 1870 ca., Bologna, Fototeca Storica dell'Accademia di Belle Arti (GFS 230974/D).

Le declinazioni, nei vari casi/Istituti, sono state differenti, l'uno o l'altro aspetto variamente accentuati anche accogliendo scelte e progetti didattici elaborati dai docenti (v., *infra*, Nicolini, Frattarolo, Gaspari): dal maggior impegno come laboratorio di catalogazione in Istituto d'Arte, al percorso del Liceo Galvani verso la costituzione da un lato di un proprio Museo dei materiali fotografici, dall'altro di un prodotto interattivo sulle fotografie della Grande Guerra. Esperienza importante è stata, per riportare alla costruzione della storia dell'arte e della sua didattica, l'analisi e la parziale catalogazione in quel contesto anche delle diapositive "di storia dell'arte" connesse ai relativi insegnamenti liceali. L'intera "serie" è stata analizzata alla luce dei provvedimenti ministeriali che tanto incisivamente diedero forma alla didattica e dunque alla materia (*Programmi di storia dell'arte per il liceo classico*, R. Decreto n.2345 del 1923, *Programmi per gli esami di abilitazione*, R.D. 746 del 1927, *Circolare su Locali, arredamento e mezzi didattici per le scuole medie - sussidi per l'insegnamento della storia dell'arte* - n. 87 del 1927, *Approvazione dei programmi per i concorsi a cattedre - abilitazione all'insegnamento della storia dell'arte*, R.D. 1489 del 1932). Certo, nel caso del Liceo Galvani - e di altri Licei con i quali si va proseguendo l'esperienza - la funzione e fruizione delle immagini (diapositive su vetro) era davvero esclusivamente "deittica" o denotativa. Studiarle, leggerle, testimoniarne morfologia e perfino stile, ampliare la lettura semantica fino al pieno "connotativo" è stato il ruolo della catalogazione.
Al complesso lavoro sulla Fototeca Storica dell'Accademia di Belle Arti, svolto al di fuori della Convenzione, verrà riservato un futuro spazio editoriale proprio su questi *Quaderni*, ma era utile accennare qui anche a quella impegnativa impresa.
Non va sottostimato il peso che ha l'attuale rivoluzione del digitale. Le fotografie rinvenute, studiate, restaurate, catalogate nell'ambito degli Istituti Scolastici sono

da considerarsi ormai in via di estinzione. Non solo pochissimi, tra gli studenti di oggi, apriranno mai il magazzino di una reflex per inserire un rullino (per non parlare della loro lontananza dalle pesanti carpenterie delle prime macchine, anche ottocentesche, pur spesso sopravvissute nei magazzini, o dalle grandi lastre in vetro negative), ma tutta l'informazione - anche visiva, anche artistica - sempre più e meglio (?) scorre in internet.

Anche di questo si è tenuto conto, nel favorire sia un primo approccio alle tecniche di *data entry* informatico e di consultazione *on line* della stessa catalogazione, chiarendone la natura di mezzo, e non fine, sia bilanciando questo approccio con il più diretto contatto con gli oggetti fotografici storici e con il loro complesso ordito di trasversalità nella didattica dei primi decenni dello scorso secolo, specie - ma non solo - in ambito artistico.

È come se l'impegno di oggi - a "fine serie", si potrebbe dire - da parte degli studenti fosse il saldo di un debito verso quel mezzo (arte, tecnica) che ha alimentato in continuo per almeno un secolo la loro istruzione, la mobilità dello sguardo, la saldezza dell'apprendimento.

Un ultimo punto cui vale la pena accennare è che l'introduzione degli obblighi di tirocinio curriculare nel percorso universitario consente e - auspicabilmente - consentirà a molti giovani protagonisti delle convenzioni di questi anni di proseguire l'esperienza, approfondendone la natura scientifica, storica o gestionale nell'ambito di Soprintendenze, Musei, Istituti Universitari, avvicinandosi alla formazione di una vera e propria professionalità.

Nota: non mi sembra questa la sede opportuna per accostare a quelli che seguono - con maggiore puntualità - uno "studio" sui diversi temi. Sento però l'obbligo di citare i contributi di chi scrive "ospitati", ad illustrazione del lavoro con il Liceo Galvani (2001: *La convenzione tra Soprintendenza per il patrimonio storico, artistico e demoetnoantropologico di Bologna e Liceo Luigi Galvani per il recupero, la conservazione, valorizzazione, conoscenza e uso del patrimonio fotografico in possesso del Liceo*; 2002: *"Scene ed episodi", oggetti e rappresentazioni. Prosecuzione del lavoro condiviso dal Galvani con l'Archivio fotografico della Soprintendenza per il patrimonio storico e artistico di Bologna*; 2004: *Documenti fotografici: precauzioni per l'uso*) nei "Quaderni di cultura del Galvani" delle rispettive annualità, e di citare almeno - come "bussola" per determinate aree disciplinari, il numero di "Ricerche di storia dell'arte" (n.79/2003) dedicato a: *La storia dell'arte nella scuola italiana. Storia, strumenti, prospettive*. Neanche mi sembra inutile ricordare - a conferma della salda contiguità tra attività di catalogazione e lavoro svolto nell'ambito delle convenzioni didattiche - la presenza di oggetti e testimonianze varie provenienti/afferenti a questi stessi Istituti scolastici nel catalogo della mostra *Lo spazio il tempo le opere* (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 2001), infine è dovuto un ringraziamento ad Elena Franchi per i preziosi e amichevoli suggerimenti.



ISTITUTO
STATALE
D'ARTE

Metter mano alle cose: l'esperienza del catalogo nell'Istituto Statale d'Arte di Bologna*

di Simonetta Nicolini

La storia dell'arte è entrata nella scuola italiana all'inizio del secolo scorso, soprattutto grazie all'azione promotrice di Adolfo Venturi che vedeva l'insegnamento della disciplina, anche a livello medio, intimamente legato al suo progetto complessivo di conoscenza e conservazione del patrimonio artistico nazionale(1). L'esperimento dell'insegnamento storico artistico nelle scuole nel nostro paese ha dunque alle spalle un secolo di storia senza soluzione di continuità. Soprattutto va detto che, a dispetto di una superficiale vulgata ancora oggi diffusa e volentieri accolta dai media e sedimentata anche nella convinzione di molti uomini di cultura, sin dagli anni Trenta la storia dell'arte è stata assai più capillarmente diffusa nei programmi delle medie superiori (artistiche, tecniche e professionali) di quanto non si sia normalmente portati a credere. Gli stessi modelli di insegnamento, tarati per lo più fin dalle origini sulle particolarità dei singoli indirizzi scolastici, hanno avuto una varietà di espressione che, solo nel secondo dopoguerra del secolo scorso, ha sofferto dello schiacciamento generalizzato verso il modo letterario e narrato proprio dell'istruzione classica, a discapito dell'approfondimento tecnico e stilistico diffusamente praticato nelle scuole d'arte e negli istituti tecnici e professionali(2).

Contrariamente alle sollecitazioni ministeriali, fin dalle origini orientate a collegare la disciplina con la conoscenza diretta delle opere, e a dispetto di quanto la critica d'arte, in particolare quella di matrice formalista, ha teso a ribadire nel corso del tempo (dai Venturi, Adolfo e Lionello, a Roberto Longhi a Pietro Toesca) sottolineando la necessità della lettura diretta dell'opera - cui in seconda battuta poteva essere di supporto l'esercizio visivo su riproduzioni -, l'insegnamento della storia dell'arte a scuola, costretto entro una griglia di orario obbligato, ha trovato soprattutto nel manuale e nella parafrasi all'antologia



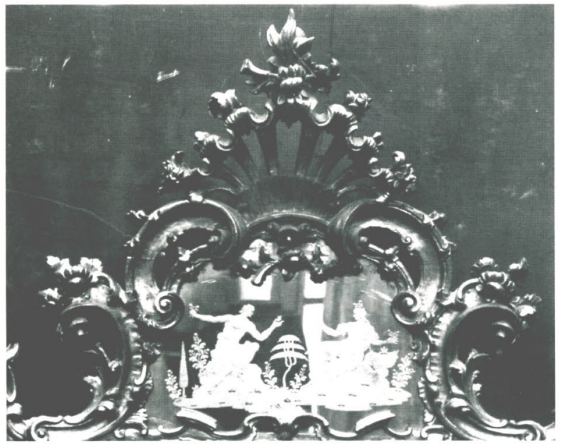
1) Enrico Barbieri, *Prometeo*, Fot. Pietro Poppi 870, ante 1879, stampa all'albume, Bologna, Istituto Statale d'Arte (GFS 206444).

*** Il progetto di catalogo dei materiali storici dell'Istituto Statale d'Arte di Bologna è finanziato dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna.**

di immagini la soluzione privilegiata(3). Il rapporto con il museo e con il patrimonio artistico sul territorio, - faticosamente conquistato grazie all'azione promossa dalle istituzioni culturali del paese, - nella pratica scolastica ha corso frequentemente il rischio di limitarsi alla verifica sul campo di quanto è già stato appreso sui banchi, perseguendo così una selezione ancora una volta manualistica degli oggetti che meritano lo sforzo di un'uscita didattica.

Si può insegnare a comprendere la complessità del rapporto che ogni opera (e forma quindi) stringe con le altre che la precedono, la affiancano e la seguono e con il territorio, - complessità che è fonte di inesauribili percorsi di lettura (come mirabilmente avevano indicato Henri Focillon e Roberto Longhi)(4) - senza pretendere di istituire un inutile specialismo "medio" (di cui parlava Longhi)(5), e al contempo cercando di superare lo schematismo astratto delle formule e definizioni desunte dalle categorie manualistiche? Nel 1914, occasionale insegnante di liceo, Longhi aveva optato per una storia dell'arte raccontata per *exempla* stilistici che avevano il solo scopo di insegnare a vedere, a discernere il grano dal loglio(6), e chiudeva le sue dispense per gli allievi liceali con un indimenticabile invito a cercare le opere in luoghi anche remoti, senza lasciarsi ingannare da pregiudizi costruiti su luoghi comuni e da comuni convinzioni(7). Il coinvolgimento emotivo delle lezioni longhiane, che portavano in campo anche le vie animate della Roma del tempo, con le loro attività e i loro abitanti, per tracciare una mappa dell'arte nello spazio della vita quotidiana è forse immaginabile solo di fronte a un pubblico di liceali colti come quelli del secondo decennio del secolo scorso e probabilmente improponibile oggi; ma quello offerto allora resta un non eludibile modello di libertà mentale che opera sintesi e divagazioni in funzione di un fine didattico limpidissimo, che, diversi anni dopo, sarà ribadito da Toesca nel commento a una lezione esemplare di storia dell'arte che sembra alludere all'esperienza di insegnante liceale dell'antico allievo(8).

Alla fine degli anni Settanta del Novecento, in concomitanza con il nuovo dibattito sulla tutela e con l'istituzione del Ministero dei Beni Culturali, il discorso si apriva al possibile confronto tra insegnamento storico artistico nella scuola e catalogo dei beni sul territorio e trovava luogo nelle riflessioni portate in campo da Oreste Ferrari e Andrea Emiliani al convegno curato da Cesare de Seta sul destino della storia dell'arte nell'insegnamento(9). In quella occasione Emiliani, riflettendo sulla selettività arbitraria dei programmi scolastici e sulla struttura chiusa e industrialmente orientata del manuale, ne sottolineava la modalità di "depauperazione... rispetto alla ancora gigantesca impronta storico-artistica e culturale entro la quale si muovono un docente ed uno scolaro che impegnino il loro incontro scolastico in un quartiere... di Bergamo, di Alessandria o di Bari, come pure di Pordenone o di Cesena", e indicava come tale modalità producesse perciò una "riduttiva nozione di bene culturale"(10). Mentre Ferrari sottolineava come per l'insegnamento occorresse che "alla pur indispensabile ampliata frequentazione dei



2) *Cimasa di specchio barocco*, Fot. Pietro Poppi 760, ante 1879, stampa all'albume, Bologna, Istituto Statale d'Arte (GFS 206481).

volezza come linea di senso prioritaria per la formazione storico artistica nella media superiore e primaria(12).

Tuttavia, anche nella visione più ottimistica di coinvolgimento della scuola, resta improbabile che il contatto con i beni artistici e culturali superi quella soglia di discrezione che limita l'intervento degli studenti all'osservazione a distanza sostenuta dall'approfondimento critico su testi già predisposti. Per ovvi motivi, la prossimità con i beni storico-artistici resta necessariamente vincolata alle leggi della tutela e della conservazione, che difficilmente possono contemplare deroghe per favorire l'esperienza didattica. In questo senso, l'introduzione di una disciplina quale "Catalogo dei beni culturali" in alcuni indirizzi medi superiori non solo ha un ostacolo, per la pratica, nei limiti culturali degli studenti medi (che non hanno la formazione specialistica necessaria almeno come punto di partenza per la prassi sul campo), ma si scontra con l'inaccessibilità dei materiali o, quanto meno, della maggior parte delle opere distribuite sul territorio. Altrettanto astratta rispetto alle reali possibilità di applicazione scolastica appare nei programmi ministeriali l'indicazione di approfondimento delle diverse tipologie di schede di catalogo che si scontra, oltre che con il già accennato limite della formazione degli studenti medi, anche con la scarsità dei mezzi a disposizione degli insegnanti: mi riferisco alla difficoltà di reperire quei manuali, repertori, e strumenti informatici oggi utilizzati presso gli uffici di catalogo delle soprintendenze(13). Nei libri scolastici recentemente prodotti a supporto di questa disciplina si rincorrono, non senza difficoltà, problemi che spaziano dalla legislazione alla museologia al restauro; mentre il punto del vero e proprio esercizio di catalogo è giocoforza risolto in un surrogato di scheda che solo in parte corrisponde agli standard in uso presso gli uffici ministeriali e le soprintendenze, di cui, inevitabilmente, azzera gli aspetti problematici prescindendo come ovvio dalle modalità d'uso sul campo.

"valori" emergenti si associ un diverso modo di frequentazione e di approccio al fenomeno artistico in generale. Un modo che sia teso a ridurre non solo fisicamente, bensì psicologicamente e culturalmente quella distanza di cui si diceva prima", in ultima istanza "la conoscenza per esperienze propria della realtà locale, ossia dell'ambito culturale entro cui si produce volta a volta lo specifico processo didattico"(11).

Il seguito di queste riflessioni va visto nello sforzo messo in campo da parte di soprintendenze e musei nel coinvolgere la scuola attraverso specifiche iniziative e produzioni di materiali (più recentemente con l'istituzione di laboratori didattici) ideati a partire da nuclei significativi del patrimonio culturale e artistico; ma l'interazione con l'attività scolastica è stata spesso occasionale, sebbene il rapporto museo-scuola sia sempre più strutturato e ormai sostenuto con autore-

D'altro canto, una disciplina che porta il nome di "Catalogazione" (Programmi Leonardo e Michelangelo per gli Istituti d'arte e i Licei Artistici) inserita nel lavoro curricolare delle scuole medie superiori comporta un fraintendimento di fondo che vede nella prassi del catalogo una tecnica indifferentemente producibile di descrizione dei dati e non, come invece essa è, una declinazione tecnica di statuti disciplinari e riflessioni metodologiche assai diversi tra loro e perciò non così facilmente assimilabili(14).

Ciononostante, come chiarisce Anna Stanzani in questa occasione, la griglia di analisi proposta dalla scheda di catalogo, in particolar modo da quel modello OA (Oggetto Artistico) che più facilmente può essere accostato all'esperienza di studio scolastico della Storia dell'arte e dei beni culturali, offre possibilità di approfondimento e di applicazione che, se ci si disillude preliminarmente rispetto all'obbiettivo di formare catalogatori in erba, possono essere accolte come valide forme di esperienza da accostare allo studio teorico. L'adozione di alcuni modelli di indagine propri della pratica di catalogo permette di introdurre aspetti di laboratorio anche nello studio scolastico della storia dell'arte, sempre che si accolga di lavorare su materiali che, almeno dal punto di vista qualitativo, non tengono per lo più il passo con i grandi esempi portati in causa dai manuali. Resta comunque per gli insegnanti il problema di individuare nuclei di materiali sui quali sia ancora possibile fare lavorare direttamente gli studenti; oggetti accessibili che permettano di strutturare esercitazioni indirizzate all'approfondimento.

In questa prospettiva, le scuole d'arte presentano, assai più di altre, la specificità di possedere raccolte la cui varietà offre un buon campo per permettere agli studenti di sperimentare in prima persona un rapporto più diretto con le forme dell'arte e con alcune modalità di lavoro, uso e ricezione che le hanno accompagnate nel tempo. La vocazione delle scuole d'arte alla formazione di propri musei è legata alla loro stessa origine e si intreccia con la storia dei musei di arte e industria e di arte industriale italiani(15). Il valore e lo scopo delle raccolte che più o meno coerentemente esse hanno formato è da sempre connesso alla loro funzione didattica e ciò ha influito sulla conservazione e sulla dispersione dei pezzi. Ma la sedimentazione degli oggetti acquisiti o prodotti da queste scuole è sempre stata così densa nel tempo che, anche nei casi di



3) Tiziano Pagan de Paganis, *La chiave del clarino*, stampa all'albume, Anonimo,1860-70, Bologna, Istituto Statale d'Arte (GFS 220158).

maggiore incuria, quanto si è conservato offre comunque opportunità di lavoro di grande interesse per l'insegnamento (qui, si dà per scontato che tali materiali, per la storia ormai più che centenaria, presentano anche aspetti di interesse museologico): dai calchi alle fotografie, dai disegni alle stampe, dagli intagli ai modelli architettonici (per citare solo alcune tipologie), le raccolte delle scuole d'arte costituiscono da sole dei piccoli laboratori completi dove è possibile verificare e studiare in prima persona, senza necessariamente ricorrere alla mediazione manualistica o didascalica, alcune tecniche e materiali, aspetti di produzione e modalità di elaborazione formale che trovare immediato riscontro negli oggetti a disposizione.

Il programma ministeriale per la sezione "Michelangelo" degli istituti d'arte denominata "Rilievo e catalogazione dei beni culturali", prevede, per la sola disciplina di "Catalogazione", un percorso triennale (comprensivo degli ultimi tre anni di corso) che comprende lo studio dei rudimenti di legislazione dei beni culturali, di museologia e museografia, di restauro e di catalogo e suggerisce un approfondimento sul tema delle fonti e della critica. Le lezioni devono avere un carattere sia teorico che pratico: questa seconda parte del lavoro vuole applicati, attorno al problema del catalogo, in via laboratoriale, principi e aspetti storico-artistici, di tutela, conservazione e legislativi.
Grazie al concorso di diverse istituzioni,

la sezione Michelangelo dell'Istituto Statale d'Arte per cercare di superare i limiti entro cui si muove la scuola di fronte al complesso problema del catalogo dei beni, negli anni che vanno dal 1998 ad oggi, ha potuto sperimentare una serie di esperienze formative di cui sono stati protagonisti gli allievi e i materiali storici posseduti dalla scuola stessa. L'obbiettivo di questi progetti è stato di integrare, tentando la prassi sul campo, lo studio delle materie storico artistiche con esercitazioni destinate a far praticare agli allievi una versione semplificata della scheda di catalogo OA, e di organizzare un percorso di conoscenza e consapevolezza attorno ai principi della conservazione e tutela del patrimonio, del catalogo e della ricerca che ad esso sottende.
Negli anni scolastici 1997-1998 e 1998-1999, l'articolo 7 della Legge dell'8 ottobre 1997 n. 352 (che introduce il principio di collaborazione tra soprintendenze e scuole attraverso l'istituto della convenzione) ha offerto la prima occasione per organizzare, in collaborazione con la Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici, uno stage di catalogazione della durata di una settimana presso la chiesa di Santa Caterina in Strada Maggiore. Lo stage ha coinvolto la classe IV Michelangelo, l'insegnante, esperti catalogatori e un fotografo che hanno lavorato in compresenza(16). Il progetto, che ha potuto eccezionalmente portare in campo oggetti di pregio conservati presso la chiesa e la parrocchia, intendeva fare acquisire agli allievi una conoscenza di base dei procedimenti di lavoro sul campo e degli strumenti utilizzati.
Nello stesso anno 1998-1999 la classe ha aderito ad una iniziativa della Regione Emilia Romagna volta a diffondere la conoscenza dei processi legislativi, che aveva come scopo finale la redazione di un articolato di legge da discutere di fronte al Consiglio Regionale. Gli studenti, sulla base dello studio degli elementi della legislazione italiana relativa ai beni culturali e partendo dalla consapevolezza dell'importanza del patrimonio posseduto dalla scuola (parte del quale proveniente da lasciti comunali e di un certo pregio), hanno proposto e discusso una legge per promuovere la tutela e la catalogazione dei patrimoni scolastici(17).
Nell'anno 2000-2001, la classe III Michelangelo ha aderito al progetto proposto dall'Archivio Storico Comunale del Comune di Bologna che offriva la possibilità di impostare una ricerca su documenti originali. Sempre in ragione della conservazione del patrimonio della scuola d'arte, la classe ha proposto di affrontare un percorso di indagine sull'origine delle raccolte e sul rapporto tra la prima Scuola professionale per le arti decorative di Bologna e il Comune. La ricerca, seguita da esperte archiviste, ha dato luogo a piccole felici scoperte (inventari, delibere comunali) che hanno contribuito a definire la provenienza dai lasciti comunali Pepoli e Baruzzi di alcuni oggetti d'arte posseduti dall'istituto. Il lavoro svolto è confluito in un fascicolo in cui sono parzialmente riprodotti i documenti e sono elaborate schede di precatalogo di opere connesse con le vicende indagate(18).
Sempre in base al già citato articolo 7 della legge n. 352, a partire dall'anno 1998-1999 la Soprintendenza e l'Istituto

Statale d'arte hanno avviato in convenzione il progetto per il catalogo dei beni storici della scuola che, a partire dai materiali del fondo fotografico conservato presso la biblioteca dell'istituto, ha impegnato gli stessi studenti nella fase di precatalogo, recupero e manutenzione delle stampe. Anche in questo caso, la scuola ha avuto la disponibilità di interventi di esperti che hanno introdotto il lavoro dal punto di vista metodologico e hanno seguito e corretto i risultati rilevati dagli studenti sui materiali. La difficoltà concettuale proposta dalla scheda ministeriale di catalogo F (Fotografia) in adozione presso il Gabinetto Fotografico della Soprintendenza di Bologna, è stata parzialmente recuperata, nelle esercitazioni con gli studenti, fornendo un modello semplificato che selezionava opportunamente i campi da compilare. La fase di catalogo ha trovato agevolazione anche nell'omogeneità di una buona parte del fondo fotografico della scuola, nel quale prevalgono le stampe di Pietro Poppi e della Fotografia dell'Emilia. Le esercitazioni di restauro dei materiali fotografici hanno invece offerto un momento di raccordo disciplinare con gli aspetti di laboratorio che caratterizzano le scuole d'arte. L'ordinamento di un parte dei materiali assieme agli allievi ha portato alla luce anche pezzi di una certa rarità(19) e di rilevante interesse, almeno in un caso confluiti in un originale contributo per una tesina presentata all'esame finale di stato dell'anno scolastico 2002- 2003(20).

Dal 2002-2003, infine, sempre con la collaborazione dell'Ufficio catalogo della Soprintendenza ai Beni Artistici di Bologna e con un progetto finanziato dalla Provincia in raccordo con la Fondazione Aldini Valeriani, gli studenti della classe III Michelangelo hanno intrapreso un corso di formazione per l'acquisizione di immagini digitali durante il quale hanno elaborato, oltre alle fotografie scattate su alcuni materiali della scuola, anche una scheda di catalogo informatizzata(21).

Per la complessità delle esercitazioni di catalogo è stata adottata l'organizzazione in piccoli gruppi di studenti entro i quali il confronto sui dati di osservazione e di informazione risultasse il perno del metodo di lavoro. Va detto che, per lo più, l'applicazione di alcuni aspetti della catalogazione alla didattica obbliga a tempi di attività dilatati, spesso non esauribili entro il normale orario scolastico, e perciò, per alcuni progetti, si è fatto ricorso ad approfondimenti e laboratori pomeridiani che hanno ospitato sia lezioni che attività pratiche.

Tutti i percorsi intrapresi hanno offerto alla didattica della storia dell'arte la possibilità di tentare un diretto contatto con i materiali: prendere in mano un oggetto, cioè conoscerlo direttamente in tutti i suoi aspetti anche fisici, costituisce certamente una novità nella pratica quotidiana dell'insegnamento storico artistico presso le scuole medie superiori. Soprattutto formativa dal punto di vista metodologico è l'idea di una didattica costruita sull'esperienza di oggetti piuttosto che sulla tradizionale lettura biografica e diacronica dell'arte a partire dal libro di testo. Dal punto di vista del metodo, tutti i percorsi affrontati dalle classi della sezione Michelangelo hanno comportato la sperimentazione di un lavoro nel quale gli allievi fossero in



4) Augusto Viollet Scabi, *Bassorilievo*, stampa all'albume, Anonimo, 1890-1910, Bologna, Istituto Statale d'Arte (GFS 206542).

prima persona produttori di conoscenze nuove, superando il modello di trasmissione di informazioni e conoscenze dall'insegnante agli allievi che resta ancora oggi privilegiato nell'insegnamento. La maggior parte delle esercitazioni e delle ricerche avviate con gli studenti della sezione Michelangelo non aveva la possibilità di appoggiarsi su una bibliografia precostituita, ma doveva puntare l'attenzione sulla trasmissione di metodi di lavoro e di ricerca fondati in primo luogo sull'osservazione diretta, sull'indagine e l'interpretazione dei dati materiali e delle fonti, sull'organizzazione dei dati rilevati in insiemi strutturalmente coerenti che, solo in ultima istanza, potevano essere correlati con un contesto più ampio. Nell'ambito delle esercitazioni, si è così potuta verificare l'efficacia didattica della compilazione di quei campi di rilevamento dei dati della scheda OA (collocazione, soggetto, materia, tecnica, misure) che nel 1938 Longhi proponeva come "dati identificativi" essenziali dell'oggetto(22); la carta di identità dell'opera che ne dà un immediato riscontro fisico agganciandola al contesto di appartenenza. Insomma, gli studenti hanno fatto esperienza di

una "relativizzazione" delle cose d'arte che tuttavia (e proprio per questo) ne esalta le peculiarità.
In conclusione, va comunque sottolineato che l'utilizzazione della scheda OA di catalogo al fine dell'approfondimento di temi storico artistici a scuola non può essere accolta come esercizio analitico fine e se stesso, con il rischio di esaurirsi in una elencazione meccanica di dati desunti dall'oggetto; essa trova invece la sua più efficace utilizzazione nella possibilità di ricondurre i singoli dati materiali osservati alla rete di informazioni storiche che ad essi è sottesa: ciascun campo da compilare, insomma, può essere di per se stesso un punto di approfondimento per una più ampia riflessione sulle trame storico artistiche e sulla ricchezza offerta dal mondo delle forme. Perciò, l'intervento dell'insegnante in queste esercitazioni ha avuto il ruolo di individuare, sulla base delle domande degli studenti e degli interrogativi posti dagli oggetti, i nuclei di approfondimento e di raccordo tra oggetti e contesto per ricostruire e percorrere quella trama di relazioni (formali, tecniche, iconografiche e storiche) che restituiscono il senso e il valore delle cose.

Note

(1) G. Agosti, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università 1880-1940*, Venezia 1996, in particolare pp. 161-240; E. Franchi, *Dalle cattedre ambulanti all'insegnamento ufficiale: l'ingresso della storia dell'arte nei licei*, in "Ricerche di Storia dell'arte" (La storia dell'arte nella scuola italiana. Storia, strumenti, prospettive), n. 79, 2003, pp. 5-20.
(2) S. Nicolini, *Il manuale: un modello per imparare la storia dell'arte; dall'epoca della riforma Gentile fino agli anni Sessanta*, in "Ricerche di Storia dell'arte" (La storia dell'arte nella scuola italiana. Storia, strumenti, prospettive), n. 79, 2003, pp. 21-38.
(3) Oltre all'ormai storico intervento di A. C. Quintavalle, "La fotografia e i suoi modelli", in C. De Seta (a cura di), *Quale storia dell'arte*, Napoli 1977, pp. 61-69, sul problema dell'uso dei manuali in rapporto alle riproduzioni ora si vedano M. Ferretti, *L'uso delle immagini nei manuali scolastici di storia dell'arte*, in "Ricerche di Storia dell'arte" (La storia dell'arte nella scuola italiana. Storia, strumenti, prospettive), n. 79, 2003, pp. 39-59; S. Nicolini, *Il manuale*, cit.
(4) H. Focillon, *Vita delle forme*, Torino, 1991, pp. 6-7; R. Longhi, *Proposte per una critica d'arte*, in "Paragone", I, 1950, pp. 5-19.
(5) Contro gli inutili specialismi calati nella scuola R. Longhi, *Il livello medio della nostra cultura artistica*, in "Paragone" 13, II, 1951, pp. 3-7, ora in Id., *Critica d'arte e buon governo, 1938 - 1969*, Firenze 1985, pp. 21-24; il problema è affrontato anche in *Editoriale. La cultura artistica in Italia*, in "Il Contemporaneo", maggio-giugno 1960, 25/26, pp. 6-12, ora in R. Longhi, *Critica d'arte e buon governo*, cit., pp. 74-81, qui p. 78.
(6) R. Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, "Introduzione" di Cesare Garboli e "Premessa" di Anna Banti, Firenze 1988. Sui modelli di insegnamento si veda M. Ferretti, *L'insegnamento della storia dell'arte e la formazione degli insegnanti*, in "Arteinformazione", Roma 2000, pp. 95-100.
(7) Su questi aspetti delle dispense longhiane S. Nicolini, *Il manuale*, cit., pp. 22-23; sul modello didattico longhiano, oltre all'introduzione di Garboli all'edizione della *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, anche E. Raimondi, *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, a cura di J. Sisco, Milano 2003, pp. 111-123.
(8) P. Toesca, *Una lezione su Giotto*, in "Annali dell'Istruzione Media", 1931, pp. 212-220, poi in "Paragone", n. 209, 1967, pp. 33-40; ID., *Saper vedere*, in "Annali della Istruzione Media", VIII, 1932, pp. 1-15.
(9) C. De Seta (a cura di), *Quale storia dell'arte*, cit.
(10) A. Emiliani, "Nozione di bene culturale, nozione di territorio e idea di cultura", in *Quale storia dell'arte*, cit., pp. 179-190, qui p. 181; alcune considerazioni in merito anche in A. Emiliani, "Catalogo d'arte, conoscenza tra tempo e realtà", in A. Stanzani, O. Orsi, C. Giudici (a cura di), *Lo spazio, il tempo, le opere. Il catalogo del patrimonio culturale*, Cinisello Balsamo 2001, pp. 24-26.
(11) O. Ferrari, "Catalogo e centro di documentazione come servizio pubblico", in *Quale storia dell'arte*, cit., pp. 169-175, qui p. 171.
(12) S. Settis, "La formazione, la ricerca, la tutela, il sistema italiano", in *Lo spazio, il tempo, le opere*, cit., pp. 28-30.
(13) Di recente, l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione ha pubblicato un manuale e un CD Rom per l'insegnamento delle regole di base del catalogo delle opere, utile per gli elementi schematici ed esemplificativi che possono essere agevolmente posti in relazione, attraverso le schede di opere note, con le conoscenze degli studenti medi: M. Amaturo, P. Castellani, (a cura di), *Catalogare le opere d'arte*, Roma 2004.
(14) La complessità della rilevazione e analisi dei dati di catalogo e i problemi ad essa connessi sono discussi e esemplificati nei diversi interventi di esperti pubblicati in *Lo spazio, il tempo, le opere*, cit., 2001.
(15) S. Soldani, "Scuole per l'arte quotidiana", in V. Cappelli, S. Soldani (a cura di), *Storia dell'Istituto d'Arte di Firenze (1869-1989)*, Firenze 1994, pp. IX-LXII; M. Mussini, "'Per istruire la gioventù d'ogni classe e d'ogni professione'. La scuola di belle Arti di Reggio e le sue collezioni didattiche", in *Un museo ritrovato. Il patrimonio dell'Istituto d'Arte Chierici restituito alla città*, Reggio Emilia 2005, pp. 11-19, in particolare 15-16; qualche accenno al problema anche in S. Nicolini, "Il museo mancato: nota sulle raccolte dell'Istituto Statale d'Arte di Bologna", in *Arte a Bologna*, in corso di stampa.
(16) Lo stage, coordinato da Anna Stanzani, si è svolto in tre tempi: 1) Marzo 1998: Incontro presso l'Ufficio Catalogo della Soprintendenza per illustrare i compiti dell'ufficio in relazione a tutela e conoscenza del patrimonio, con presa visione di esempi di schede di catalogo e analisi della scheda. 2) Ottobre 1998: Esperienza diretta di catalogazione nella chiesa di Santa Caterina di Strada Mag-

giore a Bologna (tre giorni) seguita dagli esperti Oriana Orsi, Luca Majoli (catalogo), Giuseppe Nicoletti (rilievo fotografico). 3) Ottobre 1998: Elaborazione, presso l'ufficio catalogo della Soprintendenza, dei dati ricavati dai beni durante il sopralluogo, integrati da dati desunti dagli strumenti conoscitivi correnti (repertori, thesauri, dizionari ecc), compilazione della scheda (due giorni) e verifica dei risultati.

(17) Regione Emilia Romagna - Il Consiglio Regionale, *Ragazzi in aula,* lunedì 10 maggio, martedì 11 maggio 1999; il testo del progetto di legge discusso, dal titolo *Interventi di valorizzazione e tutela del patrimonio culturale scolastico* Progetto di legge di iniziativa degli alunni della IV M dell'Istituto Statale d'Arte di Bologna, era il seguente: "*Art. 1*. Visti gli artt. 1, 2 e 4 della legge 1089 del 1° giugno 1939, visti gli artt. 7, 8 e 9 del D.P.R. 14 gennaio 1972 n. 3, visti gli artt. 47 e 49 del D.P.R. 24 luglio 1977 n. 616, la Regione, attraverso l'Istituto per i Beni Culturali della Regione Emilia Romagna, si impegna a svolgere opera di valorizzazione e tutela dei patrimoni culturali scolastici delle scuole medie superiori distribuite sul territorio regionale. *Art. 2*. La Regione stipula, a tale fine, accordi con il Ministero della Pubblica Istruzione, per individuare modalità e metodi degli interventi, nonché le risorse economiche alle quali attingere per ognuno di essi: *Art. 3.* Sono interessate a tale progetto le scuole medie superiori distribuite sul territorio della Regione Emilia Romagna siano esse statali che appartenenti ad enti locali. La Regione si riserva di attuare le convenzioni con istituti privati i cui patrimoni siano di rilevanza tale da richiedere un intervento di tutela. *Art. 4*. Il coordinamento di tale attività potrà essere affidato all'Istituto per i Beni Culturali della Regione Emilia Romagna che in accordo con le singole Soprintendenze fornirà indirizzi metodologici e modelli di rilevamento dei dati. L'attività di inventario, catalogazione e rilievo avrà anche funzione di avviamento al lavoro, coinvolgendo diplomati della scuole medie superiori tra coloro che abbiano acquisito nel curriculum scolastico una preparazione adeguata. *Art. 5*. In considerazione dei tempi tecnici, il lavoro di catalogazione potrà entrare in vigore a partire dall'anno 2001 e concludersi nell'arco di un decennio. Si svolgerà in tre fasi: 1. Individuazione degli istituti coinvolti nel progetto. 2. Individuazione e formazione delle figure professionali da coinvolgere nel progetto. 3. Attuazione dell'intervento. *Art. 6*. Le scuole impegnate nel progetto sono obbligate a tenere un inventario aggiornato del proprio patrimonio e a comunicare eventuali danni o variazioni della stato di conservazione".

(18) Archivio Storico del Comune di Bologna - Istituto Statale d'Arte di Bologna, *Sulle tracce delle Collezioni Pepoli e Baruzzi*, a cura della classe IV M, Comune di Bologna, Affari Generali e Istituzionali, Laboratorio per la Didattica in Archivio, 2000. Sulla formazione delle raccolte dell'Istituto Statale d'Arte di Bologna ora: S. Nicolini, " Il museo mancato...", cit., in corso di pubblicazione.

(19) S. Nicolini, *Un progetto di collaborazione tra la Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici e l'Istituto Statale d'Arte di Bologna e alcune fotografie dell'Oratorio dei Filippini*, in "Quaderni di Palazzo Pepoli Campogrande", n° 6, 1999, pp. 22-27.

(20) La tesina d'esame, di Elena Piva, ha avuto come tema le stampe delle fotografie degli allestimenti realizzati per la festa di carnevale organizzata presso il Circolo Artistico di Bologna l'11 marzo 1882.

(21) Fino ad oggi la catalogazione, coordinata da chi scrive e da Anna Stanzani, in base a convenzioni stipulate tra Scuola, Università e Soprintendenza e finanziata con fondi devoluti dalla stessa Soprintendenza e dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna, ha prodotto: 1) 223 schede di stampe fotografiche, e relative riproduzioni, informatizzate, realizzate, con la collaborazione della Soprintendenza di Bologna, ufficio Catalogo (Anna Stanzani) e Archivio fotografico (Corinna Giudici); 2) 220 schede di precatalogo su oggetti di varie tipologie (disegni, calchi, sculture, opere pittoriche, stampe) rilevate dalle dott.sse Barbara Salimbeni e Nicoletta Damiano, studentesse della Scuola di Specializzazione di Storia dell'arte dell'Università di Bologna (intervento effettuato in base alla convenzione stipulata con l'Università e promossa dalla professoressa Vera Fortunati, direttrice della Scuola di Specializzazione di Storia dell'Arte dell'Università di Bologna). L'opera di catalogo fin qui svolta ha privilegiato gli oggetti di maggior pregio e quelli che correvano il maggiore rischio per la conservazione. Al fine della conclusione del catalogo scientifico delle restanti opere, sia la Scuola di Specializzazione di Storia dell'Arte dell'Università di Bologna sia la Soprintendenza hanno dato la loro disponibilità per la prosecuzione della preziosa collaborazione anche per i prossimi anni scolastici. È da sottolineare che una parte degli oggetti conservati presso l'Istituto d'Arte sono di proprietà del Comune di Bologna e che la gran parte di quelli la cui età è superiore a 50 anni, in quanto patrimonio dello Stato, sono soggetti ai vincoli dell'attuale legislazione sui beni artistici e storici.

(22) R. Longhi, *Relazione sul servizio di catalogo delle cose d'arte e sulle pubblicazioni connesse*, in "Le Arti", I, dicembre 1938 - gennaio 1939, pp. 144 - 149, ora anche in *Critica d'arte e buon governo*, cit., pp. 109 - 117.

Didattica di catalogazione: la chiesa di Santa Caterina di Strada Maggiore

di Oriana Orsi

In questa stessa pubblicazione Simonetta Nicolini ha tratteggiato efficacemente la necessità di affiancare al percorso manualistico della storia dell'arte all'interno della scuola secondaria, uno o più episodi didattici "sul campo", dove gli studenti possano esercitare un autonomo percorso di conoscenza sulle opere, affidandosi ad un elemento importante di conoscenza: l'analisi *de visu* degli oggetti d'arte. Uno degli strumenti privilegiati per attivare e sedimentare questo approccio è sicuramente la catalogazione, congegno intellettuale di affinamento percettivo che appunta il suo interesse a tutto tondo sulle opere, investendone la sfera dei dati connotativi materiali prima ancora di quelle estetica e storico-critica.

Nell'ottica di collaborazione tra l'Ufficio Catalogo della Soprintendenza di Bologna e l'Istituto Statale d'Arte, è stata attivata una convenzione che ha permesso di dare corso ad un progetto nel quale ho svolto il ruolo di "istruttrice-catalogatrice" .

In questa veste ho seguito la classe IV del corso speciale Michelangelo dell'Istituto d'Arte di Bologna lavorando sui beni culturali ecclesiastici conservati presso la chiesa di Santa Caterina di Strada Maggiore.

L'approccio ai materiali è stato preceduto da un incontro presso l'Ufficio Catalogo e da un primo intervento didattico di Anna Stanzani, propedeutico alle attività che avrebbero avuto luogo successivamente quando gli studenti si sarebbero trovati di fronte ai beni in un faccia a faccia senza filtri teorico-manualistici, guidati ad osservare analiticamente gli oggetti, ricavandone informazioni da decostruire e ricostruire, inserendole opportunamente, secondo un criterio e un linguaggio dati, nella griglia della scheda catalografica(1).

In apertura al mio primo incontro con gli studenti, ho affrontato il lavoro che ci aspettava rimarcando due considerazioni di carattere generale, fondanti per qualsiasi intervento di catalogazione: ogni oggetto materiale "testimonianza di civilità" è l'approdo di svariate competenze e sensibilità. Il compito più difficile per il catalogatore è quello di disvelarle senza lasciarsi ammaliare esteticamente ed estaticamente, cercando di riconoscerle nel miglior modo possibile, spogliando l'oggetto di ogni indeterminatezza dal punto di vista materiale e funzionale. Quest'ultima operazione può apparire quasi superflua (come si usa, ad esempio un bicchiere lo sappiamo tutti) ma chiediamoci se sarebbe la stessa cosa con oggetti di cui non conosciamo più l'uso come uno smoccolatoio per candele, o un affilalamette da barba, quali gli accorgimenti per consegnarli alla conoscenza in maniera non ambigua(2)? Risulta di capitale importanza, quindi, non scambiare gli oggetti e le loro funzioni per altro da quello che sono.



1) Alessandro Franceschi, *San Pietro*, statua in terracotta modellata, Bologna, S.Caterina di Strada Maggiore, Fot. Studio Pym (GFS 197844).



2) Laghi e Antonio Orsoni, *Fonte battesimale a fusto*, Bologna, S.Caterina di Strada Maggiore, Fot. Studio Pym (GFS 197851).

La seconda raccomandazione impone l'esercizio di uno sguardo panoramico che non si soffermi unicamente sul bene da schedare: ciò che c'interessa sono gli elementi estetici, funzionali, sociali che abitano sì in quell'oggetto ma che sono in stretta relazione con altri, in *continuum* di senso e di spazio(3). La vera abilità dello schedatore è quella di cogliere il più possibile l'impalpabile rete di connessioni che il bene intesse al di fuori di sé. In una frase: non guardiamo l'oggetto solo con i nostri occhi ma cerchiamo di risalire allo sguardo di chi lo ha generato e di ricostruire il più possibile la somma di quelli che, nel tempo, su quell'oggetto si sono posati, l'insieme delle funzioni che lo hanno abitato.

Trame, relazioni, testualità, connessioni che in un edificio storico come la chiesa di Santa Caterina di Strada Maggiore, sono quasi indistricabili e che abbiamo cercato di disegnare correttamente, partendo da una logica d'approccio che ci ha visti avvicinare il contenitore architettonico e i beni che vi sono conservati partendo dalle informazioni di carattere generale per arrivare a definire i particolari.

Preliminarmente abbiamo esaurito l'approccio teorico con un necessario passaggio in biblioteca, cercando di rintracciare tutte le fonti relative all'architettura della chiesa: guidistica storica e recente, letteratura odeporica, naturalmente i saggi critici specifici sulle opere che sono conservate ma anche i più recenti articoli di giornale e, cosa fondamentale le schedature storiche, custodite presso l'Archivio dell'Ufficio Catalogo.



3) Antonio Orsoni, *San Giovanni Battista*, Bologna, S.Caterina di Strada Maggiore, Fot. Studio Pym (GFS 197852).

dall'occhio attento ed esperto dei due fotografi, Giuseppe Nicoletti (Studio Pym) e Antonio Cesari, che hanno lavorato con noi.

L'ingresso in chiesa ha reso possibile esemplare al meglio quello che la pratica della catalogazione richiede: la chiesa viene accuratamente "mappata" secondo un criterio stabilito (da sinistra a destra, dal basso in alto, dal generale al particolare), divisa secondo l'architettura dell'interno (in cappelle o in campate) all'interno delle quali sono collocabili i singoli beni.

Un incontro particolarmente serrato è stato dedicato proprio alla definizione relazionale tra beni: i rapporti orizzontali (ROZ) e verticali (RVEL) sono stati esemplati sugli oggetti, riuscendo in questo modo a renderli meglio comprensibili. Così le statue ottocentesche che ornano il timpano della facciata, realizzate nello stesso giro d'anni dalla mano di scultori diversi e che concorrono allo stesso progetto decorativo, sono state "legate" tra di loro grazie all'utilizzo del numero di catalogo generale (NCTN) che permette di rintracciare due o più schede di oggetti posti in qualsivoglia motivata relazione.

Il fonte battesimale novecentesco, dapprima valutato nella sua interezza, anzi contestualizzato dalla ripresa fotografica all'interno delle pareti decorate del battistero, è stato poi analizzato più da vicino, per scomporne la struttura in elementi gerarchici. La statuetta in bronzo cesellato posta sul coprifonte, è un elemento da porre al primo livello nella piramide relazionale delle parti che compongono l'oggetto: conserverà così il numero di catalogo generale dell'oggetto-madre, accompagnato dal primo scalino della sequenza numerica (RVEL) che riconosce, in ordine d'importanza, gli elementi costitutivi del bene (fig. 2 e fig. 3).

Quindi ho chiesto agli studenti di dotarsi della strumentazione minima necessaria per iniziare la loro prima attività di catalogazione, procurandosi un metro da falegname, un metro da sarto, un metro a nastro, una lente d'ingrandimento, una torcia elettrica, un binocolo. Tutti ausili che permettono di operare correttamente la raccolta dei dati, il cuore del lavoro "sul campo".

Davanti alla facciata di Santa Caterina, abbiamo iniziato le operazioni di attenta disamina degli elementi decorativi costitutivi, a partire dalle statue che ne ornano la facciata (fig. 1). In questo siamo stati aiutati



4) Manifattura bolognese sec. XVIII, *Calice in lamina d'argento*, particolare con punzone, Bologna, S.Caterina di Strada Maggiore , Fot. Studio Pym (GFS 197915).

Il lavoro di schedatura è proseguito affrontando un capitolo particolarmente complesso: quello del riconoscimento dei materiali. Di fronte all'ancona dell'altare maggiore, realizzata da Giovanni Putti nel 1825, si è reso necessario aguzzare la vista per cercare di determinarne al meglio la tipologia e la qualità. La semplice definizione di "marmo" è stata sgranata quindi in sottocategorie meglio circoscritte: marmo giallo, marmo pavonazzetto, breccia. Aiutandoci con il binocolo abbiamo rilevato come nel timpano, la grande decorazione con i due angeli che reggono il cartiglio, sia realizzata in gesso modellato.

Non esistendo palette di riferimento per identificare i materiali sarà necessario per gli schedatori formarsene l'esperienza al contatto diretto, avvalendosi delle informazioni della storiografia, quando presenti, integrate con qualche specifica lettura tecnico-scientifica.

Questo segmento di lavoro che nella scheda rifluisce nel paragrafo "materie e tecniche esecutive" (MTC) è stato affrontato naturalmente senza pretesa di esaustività, unicamente per affacciare alla conoscenza degli studenti la complessità e vastità del tema.

Dal vano della chiesa siamo passati in sagrestia: luogo deputato alla conservazione della suppellettile e dei paramenti, a garanzia di un'inalterabilità non solo fisica, che ha il suo punto focale nella necessità antropologica della conservazione delle forme elaborate secondo le regole della ritualità liturgica(4).

Aperti i cassetti e le ante dei mobili settecenteschi, abbiamo prelevato alcuni oggetti utili ad un percorso conoscitivo inedito per gli studenti. Il calice settecentesco in argento, elegantemente tornito, reca a bordo coppa tre punzoni (fig. 4) che hanno consentito di svolgere un breve discorso sulle modalità d'apposizione dei marchi territoriali di garanzia, su quelli d'assaggio e infine sulle ribollature, eseguite in epoca più tarda rispetto all'esecuzione del pezzo(5).

Assieme a Luca Majoli, esperto di tessuti, abbiamo affrontato i paramenti liturgici, rilevando la presenza di pianete e piviali prevalentemente settecenteschi, riccamente decorati. Caratteristica che forse rimanda alla contiguità della chiesa con il conservatorio di Santa Marta, dove le fanciulle indigenti erano impiegate nel ricamo e nel confezionamento delle vesti sacre.

Assieme a questi materiali "alti" della ritualità abbiamo reperito altri beni, forse meno

complessi dal punto di vista dell'esecuzione artigianale, ma pur sempre compresi tra quelle "testimonianze materiali aventi valore di civiltà" dal forte valore antropologico. È il caso di una piccola traccola di legno - un oggetto sconosciuto agli studenti sedicenni dell'Istituto d'Arte - per la quale vale il discorso già fatto sulla necessità di riconoscere correttamente un oggetto portatore di funzioni ormai dimenticate(6).

Uno dei punti metodologici relativo all'organizzazione del lavoro dello schedatore, ha riguardato il rapporto con lo specialista incaricato della campagna fotografica. La comunicazione continua e ben organizzata tra schedatore e fotografo rende scorrevole l'attività, evita il lavoro inutile e facilita tutta la fase di rielaborazione del materiale fotografico, che spetta allo schedatore. Il consiglio è quello di affidarsi ad un progetto scritto (progetto di schedatura) nel quale sono numerati gli oggetti da schedare e quindi da fotografare, identificandone la collocazione secondo le coordinate topografiche già citate: da sinistra verso destra, dal basso verso l'alto, dal generale al particolare. Il progetto di schedatura se costruito con attenzione e capillarità, è il modo migliore per restituire accessibilità e chiarezza alla già citata rete di rapporti che costruisce la complessità del luogo storico. A rilevazione effettuata è stato possibile passare alla fase di incremento alfanumerico dei dati reperiti, passando ad informatizzare i nuclei informativi utilizzando il programma del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali, T3, ancora attualmente in uso presso gli Uffici delle Soprintendenze.

Note

(1) Sulla dinamica percettiva alla base della catalogazione, sulla necessaria attivazione nella schedatura dei livelli percettivi, cognitivi e descrittivi, si veda il saggio di A.Stanzani in questa stessa pubblicazione. Si vedano anche: S.Vasco Rocca, "Il catalogo e la catalogazione" e A. Stanzani, "Cose e parole: mostrare la catalogazione del patrimonio culturale", entrambi in A.Stanzani, C.Giudici, O.Orsi, (a cura di) *Lo spazio, il tempo e le opere. Il catalogo del patrimonio culturale*, Cinisello Balsamo 2001.

(2) A proposito delle funzioni e della riconoscibilità sociale degli oggetti si veda il recente H. Molotch, *Fenomenologia del tostapane. Come gli oggetti quotidiani diventano quello che sono*, Roma 2005.

(3) Sulla necessaria "testualità della conoscenza" si rimanda sempre allo scritto di A. Stanzani in questa stessa pubblicazione. Si veda a proposito L. Lorenzini, "L'artigianato artistico a Bologna per il culto dell'Eucarestia: alcune considerazioni", in *Mistero e immagine. L'Eucarestia nell'arte dal XV al XVII secolo*, Milano 1997, pp. 273-282.

(4) Il calice reca i punzoni della matricola degli Orefici di Bologna, in uso tra 1746 e 1797 (coppa ansata), il merco d'assaggio della Zecca di Bologna in uso tra 1784 e 1797 (testa di moro) e il punzone con la testa di cavallo usato dal ribollatore territoriale tra 1810 e 1812.

(5) La traccola veniva utilizzata nello svolgimento delle processioni: se agitata aritmicamente consentiva alla staffa di metallo di battere contro il corpo di legno, ricavandone un suono continuo.

Il Fondo Fotografico dell'Istituto d'Arte di Bologna

di Eva Palvesi

Nell'ambito della convenzione per la didattica è stato avviato nel 2000 un progetto di catalogazione (integrato alle operazioni conservative) di un importante nucleo di fotografie di proprietà dell'Istituto d'Arte di Bologna(1).

Nella sua completezza il patrimonio fotografico della scuola conta più di mezzo migliaio di opere; per la maggior parte positivi in bianco e nero, essi sono la testimonianza della metodologia scolastica di inizio secolo basata sull'utilizzo della fotografia come strumento didattico di primaria importanza.

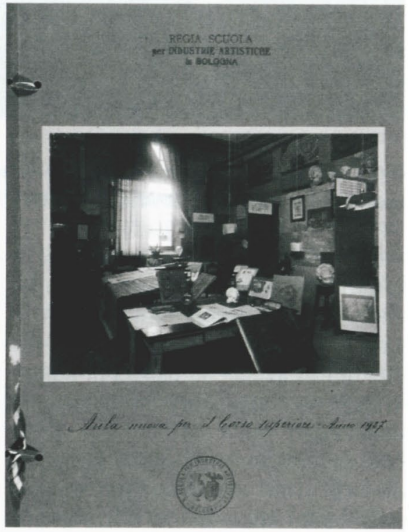
Il programma di riordino e catalogazione, sospeso per due anni, ripreso e terminato nel 2004, è stato circoscritto a 223 positivi ritenuti significativi e rappresentativi delle varie tipologie presenti nella raccolta.

Tecnicamente le fotografie (fototipi positivi) catalogate presentano caratteristiche formali sufficientemente omogenee: sono predominanti il bianco e nero (eccetto una stampa a colori raffigurante un affresco conservato a Napoli), e le tecniche della gelatina al bromuro d'argento e dell'albumina. Le opere si presentano sia sciolte che assemblate: il più delle volte esse sono incollate a coppie, a tre o più esemplari su cartoncini colorati azzurri o marroncini, dotati di didascalie manoscritte e timbri di inventario. La collezione è arricchita anche da tre album che raccolgono stampe alla gelatina risalenti agli anni del fascismo.

Lo stato di conservazione dei positivi è nel complesso abbastanza buono: le fotografie più danneggiate presentano lacerazioni, soprattutto ai lati del supporto secondario, sbiadimento, ingiallimento (per quel che riguarda le albumine) e scritte sull'immagine che testimoniano il loro utilizzo come base per le esercitazioni di disegno.

L'intervento di restauro di seguito descritto da Elvira Tonelli e Sabrina Borsetti, si è invece dovuto circoscrivere a sedici esemplari considerati di maggiore rilievo storico-artistico.

L'utilizzo delle stampe fotografiche da parte dell'Istituto d'Arte fa fede a quel concetto di "fotografia come garante della visione" che si lega alla fiducia



1) *L'aula di Disegno*, positivo alla gelatina bromuro d'argento, Anonimo, 1929, Bologna, Istituto Statale d'Arte (GFS 220134).



2) Gita scolastica a Milano, Alcuni studenti davanti al monumento equestre di Vittorio Emanuele, Anonimo, 1930, Bologna, Istituto Statale d'Arte (GFS 227979/D).

di fine anno o ai concorsi, quelle che costituiscono il materiale didattico utilizzato per le esercitazioni di disegno, ornato e per lo studio di storia dell'arte e quelle che testimoniano la storia dell'Istituto.
I positivi che raffigurano gli oggetti creati dagli studenti costituiscono circa la metà delle fotografie catalogate. Fanno parte di questo gruppo alcuni esemplari scattati in occasione di corsi speciali (sulla rilegatura in cuoio, rilegatura del libro, del cuoio sbalzato o sul ferro battuto) organizzati dalla Direzione nel decennio fra il 1920 e il 1930(4) e fotografie che testimoniano, ad esempio, la produzione scolastica durante il ventennio fascista o la partecipazione degli studenti a mostre o concorsi anche a livello europeo, sviluppati, in alcuni casi, all'interno del Laboratorio Fotografico dell'Istituto. Una parte consistente dei positivi è raccolta in album rilegati; le fotografie, assemblate dagli studenti stessi nel numero di una o al massimo tre per pagina, sono spesso "titolate" e suddivise in sezioni a seconda dell'evento che illustrano. Gli album, molto curati dal punto di vista estetico, sono ben conservati e lo stesso si può dire delle stampe alla gelatina applicate al loro interno(5).

ottocentesca nell'oggettività dei mezzi offerti dal progresso tecnico-scientifico(2). Le opportunità fornite ed utilizzate in ambito scolastico sono: la velocità di esecuzione, la fedeltà di rappresentazione e soprattutto la funzionalità didattica(3).
Nella raccolta confluiscono fotografie con funzioni diversificate. Esse si potrebbero suddividere in tre grandi gruppi: quelle che documentano la produzione interna di manufatti o dipinti, gite di studio, opere presentate ai saggi

Per quel che riguarda le opere acquistate dalla scuola con intento didattico si è, in questo caso, in presenza di esemplari di maggiore interesse storico artistico.
I soggetti delle pose, utilizzate dagli studenti per le esercitazioni o per lo studio di storia dell'arte, sono svariati: chiese, arredi, dipinti, particolari di architetture ed affreschi per la maggior parte circoscritti all'ambito bolognese. Un gruppo sostanzioso raccoglie stampe alla gelatina, risalenti al 1888, dei calchi dei bassorilievi di Jacopo della Quercia del portale di San Petronio e conservati presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna. Numerosi sono, inoltre, i positivi delle opere esposte alla Mostra d'Arte Sacra tenutasi a Bologna fra il maggio e il giugno del 1900(6) e le albumine dei dipinti di alcuni pittori bolognesi di fine ottocento come Alfredo Tartarini, Paolo Bedini e Raffele Faccioli, che furono anche insegnanti all'Istituto d'Arte.
Uno degli autori più importanti presenti nella raccolta è Pietro Poppi: egli, singolarmente o con il nome dello studio "Fotografia dell'Emilia" da lui fondato, è responsabile di due terzi delle fotografie catalogate. Esse costituiscono un fondo di notevole importanza a livello storico, soprattutto per il fatto che alcuni esemplari risalgono agli anni tra il 1880 e il 1900.
Di particolare rilievo è l'albumina incollata su cartoncino giallo raffigurante "La stiratrice" di Gaetano Palazzi: essa ha un timbro della Fotografia dell'Emilia sul verso che può far risalire lo scatto al periodo tra il 1863 e il 1867 circa(7); il suo stato di conservazione è molto buono poiché la parte consistente delle alterazioni interessa il supporto secondario che presenta ingiallimento e tracce di colla (fig. 3).



3) Timbro "Fotografia dell'Emilia" di Pietro Poppi, verso della fotografia raffigurante La Stiratrice di Gaetano Palazzi, positivo all'albume, 1863-1867, Bologna, Istituto Statale d'Arte (GFS 220140).

La catalogazione della gran parte delle fotografie è stata semplificata, quanto al riconoscimento dell'autore dal fatto che in molte stampe è presente, sotto forma di timbro o di scritta tipografica, il nome del fotografo o della ditta.
Per quel che riguarda l'album che raccoglie le opere degli studenti elaborate durante il ventennio fascista(8), i responsabili della maggior parte delle pose sono l'Archivio Foto Camera e Achille Villani, che iniziò il mestiere proprio presso questo studio fotografico(9). Entrambi gli autori, riconosciuti grazie ai timbri a secco impressi sul supporto primario dei positivi sono, assieme a Pietro Poppi, tra i più importanti fotografi bolognesi.
Altri autori presenti nella raccolta sono lo Studio Bertinazzi di Bologna attivo

dal 1855 al 1896 circa e il fotografo di fama nazionale Carlo Naya, la cui albumina raffigurante il cortile di Palazzo Ducale risale ad un periodo antecedente al 1882, anno della sua morte(10).
L'ultima parentesi si dedica alle fotografie che testimoniano la storia dell'Istituto.
La fiducia nella scienza e nella tecnica, sviluppatasi nell'ottocento grazie al pensiero positivista, ha portato alla creazione in tutta Italia ed Europa di scuole specializzate. La tipologia di Scuola d'Arte applicata all'industria viene fondata al fine di risollevare, con la formazione di manodopera aderente alle esigenze dell'industria moderna, le sorti di molte industrie locali entrate in crisi per l'incapacità di adeguarsi alle numerose invenzioni tecnologiche.
La Scuola Professionale per le Arti Decorative, promossa dal Circolo Artistico di Bologna e diretta da Raffaele Faccioli, venne inaugurata la sera del 16 novembre 1885 nella sede del Circolo stesso, a Palazzo Castaldi in via Batisasso numero 1(11). Il Circolo, costituitosi nell'aprile del 1870 si era prefisso con questo progetto non solo l'obiettivo di incrementare l'industria bolognese con la formazione di personale qualificato, ma anche di avviare la divulgazione culturale delle arti minori quali l'intaglio del legno, la pittura decorativa, il cesello etc. L'insegnamento artistico è orientato quindi verso "l'affermazione di istanze di utilità e di funzionalità, oltre che di bellezza estetica(12)".
Testimonianza delle origini artistiche dell'Istituto sono le albumine del Circolo Artistico, edite dalla Fotografia dell'Emilia alla fine dell'Ottocento. Pubblicate anche nel volume del 2000 *Cent'anni fa a Bologna*, esse sono di particolare interesse storico poiché illustrano una festa tenutasi al Circolo Artistico nel 1884. In queste opere sono ripresi gli ambienti arredati a tema egizio, la sala da ballo e tre disegni murali di Raffaele Faccioli, primo direttore della scuola (fig. 4).
Purtroppo non sono presenti nella raccolta immagini che illustrano la vita scolastica nel periodo antecedente al primo ventennio del novecento.
Un grandissimo impulso alle attività scolastiche venne dato, infatti, con l'arrivo alla direzione del Dott.Luigi Mengoli. Egli si adoperò non solo ad accrescere costantemente il materiale didattico al fine di un migliore apprendimento, ma istituì programmi scolastici innovativi (tra cui Corsi speciali, nuove materie, gite di istruzione) e nuove strutture, tra cui una biblioteca-museo con le opere degli studenti.
Testimonianza di questo periodo sono le quattro gelatine del 1929 che raffigurano gli interni della scuola e, più precisamente, la biblioteca allestita a museo e l'aula di disegno; un particolare curioso è rappresentato dai cartoncini su cui sono incollate le stampe che sono assemblati e tenuti insieme da due nastri tricolore (fig. 1).
Conclusa la prima fase dell'intervento, che oltre all'esplorazione complessiva del fondo, ha condotto alla redazione delle schede F, discusse in diversi appuntamenti didattici con gli studenti, ed alla riproduzione e digitalizzazione delle immagini, resta viva la necessità di garantire alla fototeca storica dell'istituto condizioni conservative e di gestione che quanto meno assicurino l'arresto dei fenomeni di degrado in atto (l'attuale disposizione è tuttora non idonea) e consentano una maggiore conoscibilità e divulgazione del patrimonio iconografico.



4) Una sala del Circolo Artistico di Bologna arredata per una festa a tema egizio, positivo all'albume, Fot. Fotografia dell'Emilia, 1884 Bologna, Istituto Statale d'Arte (GFS 220177).

Note

(1) Cfr. Nicolini, in questo volume.
(2)Poche invenzioni hanno segnato una trasformazione tanto profonda e insieme hanno avuto una così repentina e pervasiva diffusione. La fotografia ha modificato le modalità di trasmissione, documentazione e conservazione del sapere, quelle di indagine delle scienze, quelle di produzione artistica. Tutto questo a partire dalla maturazione di esigenze interne alla mentalità scientifica, alla situazione sociale ed alle ricerche artistiche. La filosofia ed il "clima culturale" del positivismo ne hanno costituito l'ideale terreno di coltura. Il termine "positivo", da cui deriva positivismo, designa tutto ciò che è concreto, reale, sperimentabile, in contrapposizione a ciò che è astratto e metafisico, ma anche ciò che è utile al miglioramento materiale dell'uomo, in contrapposizione a ciò che appare inutile, infecondo. Secondo il positivismo l'unica forma

valida di conoscenza è quella scientifica, e il metodo scientifico va applicato a ogni ambito dell'attività umana (dall'arte, all'economia, alla politica). In clima positivista si colloca anche la nascita dell'istruzione professionale con lo scopo di diffondere anche tra gli strati inferiori il "sapere della scienza". La Scuola bolognese, come tutte le altre sorte in Italia ed in Europa nel corso del XIX secolo, con il fine di "addestrare maestranze specializzate nell'esecuzione dei lavori d'arte", porta così al centro delle sue finalità educative quella materia che più di ogni altra era in grado di "elevare l'educazione intellettuale dell'operaio", ossia il disegno.
S. Piovato, "Storia locale, storia nazionale e storia dell'istruzione artistico-professionale", in AA.VV., *Arti e Professioni, Istituto Statale d'Arte di Bologna 1885-1985*, Mantova 1986, p.10.
(3) Come verrà nello specifico citato in seguito, con l'arrivo alla presidenza del Prof. Luigi Mengoli avviene per sua volontà un aumento considerevole del materiale didattico. Le lezioni, condotte sovente con metodo comparativo, si "svolgono con l'ausilio didattico di riproduzioni fotografiche, rilievi, calchi in genere, stampe policromate ecc." al fine di garantire una più realistica conoscenza delle opere d'arte. La fotografia, invenzione rivoluzionaria del XIX secolo, per la sua oggettività e fedeltà di rappresentazione, non può che divenire uno degli strumenti primari per la comparazione visiva dell'arte teorica. "La direzione Mengoli e la battaglia per la classificazione", in AA.VV., *Arti e Professioni, Istituto Statale d'Arte di Bologna 1885-1985*, cit., p.71. Per l'inquadramento generale del problema v. M. Ferretti, *L'uso delle immagini nei manuali scolastici di storia dell'arte*, in "Ricerche di Storia dell'Arte" n. 79, 2003.
(4) Luigi Mengoli si adopera per sviluppare iniziative nuove ed interessanti quali i corsi speciali per operai adulti. Come testimonianza di queste attività di particolare interesse sono le fotografie catalogate raffiguranti un bacile in lastra di ferro, realizzato per il Corso straordinario del ferro e quella di una scatola porta-guanti eseguita per il Corso straordinario del cuoio sbalzato. Entrambi gli scatti, assieme ad altri esempi, sono inseriti nel testo AA.VV., *Arti e Professioni, Istituto Statale d'Arte di Bologna 1885-1985*, cit., pp.54, 61.
(5) I tre album catalogati hanno tematiche differenti: uno contiene immagini di opere realizzate durante i Corsi speciali (cfr. nota 4), un secondo raccoglie testimonianze di gite scolastiche avvenute negli anni tra il 1930 e il 1935 (in questo caso le foto sono catalogate dagli stessi studenti per anno e luogo visitato e arricchite di didascalie), ed il terzo include i lavori presentati in fiere ed esposizioni. Quest'ultimo album è particolarmente interessante perché formalmente si presenta diviso in settori con stringhe colorate su cui è stampato il nome dell'evento al quale gli studenti hanno partecipato. Tra i più importanti sono da citare la V Triennale di Milano (1933), la Mostra di Pittsburg (1934) e le Fiere di Bologna del 1934 e 1935.
(6) C. Frisoni, *Pietro Poppi e la Mostra d'Arte Sacra in San Francesco: recupero di una documentazione fotografica*, in "Quaderni di Palazzo Pepoli Campo-

grande", n°5, 1998, pp. 35-41.
(7) Pietro Poppi (1833, 1914), è uno dei massimi esponenti della fotografia bolognese dell'Ottocento. Nato come pittore paesista, dal 1863 al 1866 collabora con due fotografi, Adriano Lodi e Roberto Peli, nello studio chiamato "Fotografia dell'Emilia" situato in via Mercato di Mezzo 56, che diventa poi di sua proprietà nel 1867. Da quell'anno pubblica numerosi cataloghi che raccolgono le sue opere. Nel 1888 ha l'incarico di fotografo ufficiale dell'Esposizione Emiliana, e a questa data il suo catalogo raggiunge quasi i 2000 pezzi (privilegia il ritratto urbano, in particolare Bologna, Ferrara, Ravenna, Urbino e dintorni). L'albumina in questione è perciò di particolare importanza per il fatto che grazie al timbro apportato sul verso (in cui vi è scritto l'indirizzo dello studio) si è potuto circoscrivere il periodo dello scatto agli anni in cui la Fotografia dell'Emilia è in via Mercato di Mezzo 56 (successivamente, infatti, viene trasferita in via San Mamolo).
(8) Cfr. nota 5.
(9) L'Archivio Foto Camera, attivo fino al 1997 circa, nasce come negozio di specchi, cornici e cristalli. Per volontà di Giuseppe Camera, figlio del fondatore, nel 1900 si specializza in fotografia diventando in poco tempo il più grande e affermato studio della città. Offre molteplici servizi, dalla fototessera al ritratto a figura intera, in studio oppure anche a domicilio, ingrandimenti (dal 13x18 al 66x100), sviluppo e stampa di lastre e pellicole, fotosmalti su rame e fotoporcellane (inalterabili dopo la cottura). Achille Villani (1870, 1945), inizia presso i Camera come pittore e decoratore e nel 1921 fonda la ditta omonima. È specializzato in fotografie d'arte, fotografie della città (trasformazioni urbanistiche e architettoniche degli anni 1920-50), fotografia industriale (anni 1930-50), ritratti, fotografie di moda.
(10) La Ditta Bertinazzi, attiva dal 1855 al 1895 circa, viene fondata da Carlo Vittorio Bertinazzi; originariamente specializzata in carte francesi colorate o incise a disegni, soprattutto marmorizzate, si occupa successivamente di ritratti, riproduzione di monumenti e opere d'arte. Carlo Naya (1816, 1882) arrivato a Venezia nel 1856, collabora dapprima con Carlo Ponti, già famoso ottico e fotografo, fondando con lui uno stabilimento fotografico. Interrotta la collaborazione con Ponti nel 1868, Naya apre un proprio studio diventando un importantissimo professionista: nel 1876 è miglior fotografo italiano per la Societé Francaise de Photographie. Dell'attività fotografica di Carlo Naya e discendenti rimangono circa 8000 negativi.
(11) B. Dalla Casa, "Le origini della Scuola professionale per le arti decorative di Bologna", in AA.VV., *Arti e Professioni*, cit., p. 15.
(12) S. Piovato, "Storia locale, storia nazionale e storia dell'istruzione artistico-professionale", in AA.VV., *Arti e Professioni*, cit., p.13.

Modulo didattico sulla conservazione della fotografia

di Sabrina Borsetti ed Elvira Tonelli

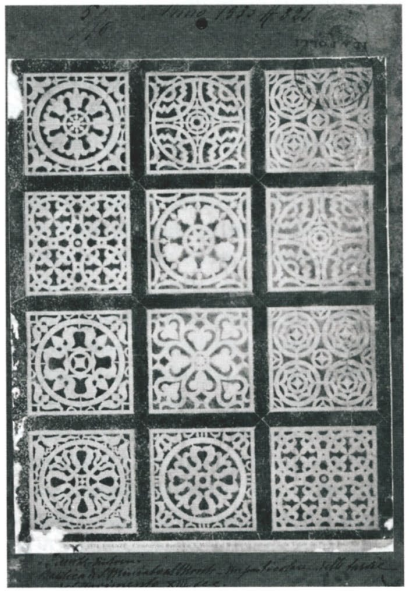
La convenzione intercorsa tra la Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico di Bologna e l'Istituto Statale d'Arte di Bologna nell'anno 2001 prevedeva un modulo didattico teorico e pratico sulla gestione, sulla catalogazione e la conservazione della fotografia, con lo scopo di fornire agli studenti un insieme di conoscenze utili ad affrontare correttamente un eventuale approccio operativo agli aspetti relativi alla gestione e conservazione della fotografia.

Le lezioni inerenti la conservazione dei materiali fotografici, sono state suddivise in incontri teorici e pratici, parallelamente a quelli riguardanti la loro catalogazione.

I moduli didattici suddivisi in quattro lezioni di tre ore ciascuna (due teoriche e due pratiche) hanno toccato i seguenti temi:

- la politica di rivalutazione e tutela del bene fotografico
- il ruolo istituzionale della fotografia all'interno dell'ente pubblico (archivi, musei)
- la storia della fotografia e delle tecniche fotografiche
- indicazioni di massima sulla progettazione di un ambiente destinato alla conservazione
- descrizione generale delle diverse tipologie di archiviazione e conservazione
- la corretta manutenzione dei materiali fotografici
- i trattamenti di pronto intervento
- nozioni generali di teoria del restauro
- nozioni generali sulle metodologie, sulle tecniche, sui materiali impiegati nella conservazione/restauro del bene fotografico
- saggi di pulitura meccanica su fototipi che presentavano diverse caratteristiche formali (tecnica e montaggio).

A tali lezioni sono seguiti interventi pratici di pulitura meccanica a secco eseguiti dagli allievi dell'Istituto sulle fotografie precedentemente catalogate. Per questioni strettamente pratiche (necessità di spazio operativo) e per



1) Firenze, *Basilica di S.Miniato*, dettaglio del pavimento intarsiato, Fot. Fratelli Alinari 3374, stampa all'albume, 1873, Bologna, Istituto Statale d'Arte (GFS 210382).



2) *Bozzetto di leggio*, realizzato dagli allievi della scuola, stampa all'albume, Bologna, Istituto Statale d'Arte (GFS 210384).

un maggior controllo del lavoro da parte dell'insegnante (la pulitura pur trattandosi di un'operazione semplice può nascondere molte insidie) gli studenti sono stati suddivisi in due gruppi di lavoro. Al termine dell'intervento di pulitura le fotografie sono state poste in buste di carta idonee alla conservazione, in scatole orizzontali di cartone e collocate in cassettiere.

Intervento di restauro eseguito su cinque fototipi appartenenti all'Istituto d'Arte di Bologna.

Firenze, Basilica di S.Miniato, dettaglio del pavimento intarsiato, Fot. Fratelli Alinari 3374, stampa all'albume montata su cartone (fig. 1).

Interventi eseguiti: pulitura del supporto secondario con gomme e della stampa con 1.1.1. tricloroetano; distacco della fotografia dal cartone originale in cella umida; distacco del disegno dal verso del cartone per imbibizione; integrazioni delle lacune sul positivo con carta Atlantis silversafe 80 gr colorata con caffè e sul disegno con carta giapponese incollate con tylose; velatura della stampa e del disegno con carta giapponese; montaggio dell'albumina e del disegno sul cartone; spianamento sotto pressa; collocazione in *passe-partout*.

Bozzetto di leggio, realizzato dagli allievi della scuola, stampa all'albume montata su cartone (fig. 2).

Interventi eseguiti: pulitura del cartone con gomme e della stampa con 1.1.1.tricloroetano; ricostruzione degli angoli del supporto secondario con cartone Fabriano 100% e carta giapponese; spianamento sotto tavolette per due settimane; collocazione in *passe-partout*.

Studio di mano, stampa all'albume montata su cartone.

Interventi eseguiti: pulitura del cartone con gomme e della stampa con 1.1.1. tricloroetano; distacco della fotografia dal cartone per imbibizione

Intorno alla Convenzione

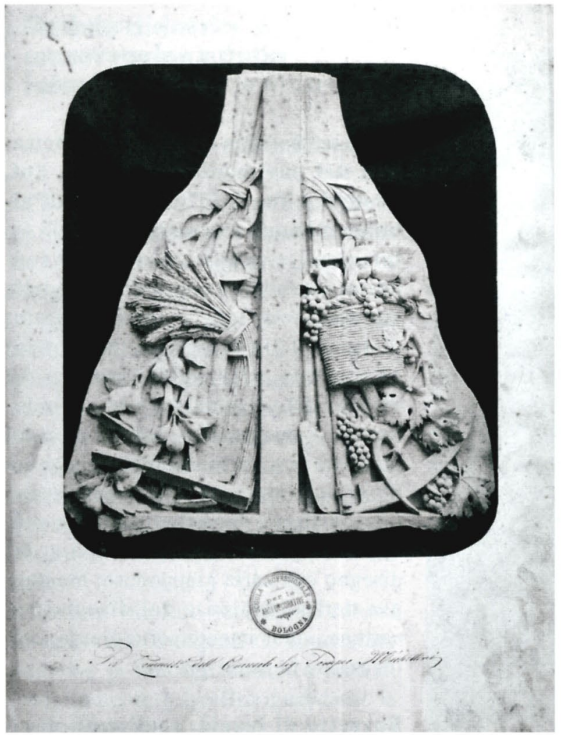
di Eleonora Frattarolo

Alla memoria di Mario Pagani
segretario dell'Accademia di Belle Arti
di Bologna dal 1954 al 1960

Lo scultore Quinto Ghermandi usava dire che il problema per quel che riguarda la scultura non è farla ma dove metterla, intanto la ideava e progettava anche in un suo studio collocato in Accademia, uno studio le cui due enormi finestre si affacciano su un cortile che arieggia l'antico convento dei Gesuiti trasformato agli inizi del XIX secolo per potervi insegnare le "Belle Arti". Andato via Ghermandi, la grande stanza che aveva ospitato i suoi pensieri e le sue mani, i suoi bozzetti e le sue carte, visse una periodo di limbo, adibita a magazzino dalla Soprintendenza ai Beni Archeologici cui l' Accademia l'aveva prestata. Nel 1997 Vittorio Mascalchi, allora Direttore dell'Accademia, mi diede l'incarico di "Responsabile" del Fondo Storico, incarico problematico, perché le accademie storiche sono dotate di magnifici nuclei di opere d'arte e di archivi, ma non di stanziamenti che ne possano consentire la gestione. Libera nuovamente, questa volta dai reperti archeologici, la stanza "ex-Ghermandi", come veniva chiamata per intendersi a volo, Mascalchi, unitamente al suo Vicario Guglielmo Vecchietti Massacci e al Direttore Amministrativo Stefano Zamboni, decise di adibirla a luogo di raccolta dei disegni e delle incisioni del "Fondo Storico": cominciò, così, a prendere vita un piccolo ma intenso "Gabinetto dei Disegni e delle Stampe". Questa nascita avveniva sotto una buona stella: Andrea Emiliani era Presidente dell'Accademia Clementina (lo è tuttora) ma anche della Accademia di Belle Arti, e la nostra Istituzione iniziava a restaurare parte dei propri edifici ed anche il patrimonio storico di terrecotte, calchi e gessi della propria gipsoteca. Era il periodo in cui il dibattito sulle accademie e la loro condizione scaturiva oltre che da intrinseche necessità improrogabili, dai prodromi della "riforma", discussa, ridiscussa, rinviata per molti anni e recentemente realizzata: ciò dava nuovo spessore sia ai progetti che alle azioni. Per questo si pensò di creare, unitamente al "Gabinetto dei Disegni e delle Stampe", una piccola postazione di restauro della carta antica, e questa volta venne sgomberata, non a malincuore, una grande aula dove da anni giacevano in bell'ordine pezzi di ossa e crani di una qualche "anatomia". Uniti nel "Gabinetto" tutti i disegni e le incisioni e strutturata una schedatura anche grazie alla preziosa, tenace, attiva collaborazione di Liliana Pagani (mia ex allieva), Anna Stanzani, che in tempi precedenti aveva già promosso e seguito la catalogazione di alcuni nuclei di nostri disegni, mi propose di far eseguire una campagna fotografica, in vista di catalogazione, di opere su carta. Unire i disegni e le stampe, stabilirne le collocazioni, aveva dato la possibilità di collegare frammenti che fino a prima di allora spesso non indicavano un insieme. E poi, avevo radunati, finalmente, i taccuini, gli album, i volumi, gli appunti, gli scritti, le lezioni e le incisioni di Antonio Basoli. L'enorme magazzino delle sue forme e dei suoi pensieri, per tutta la vita custodito con geloso e carezzevole amore. Tutto ciò che lo studio collocato in Borgo della Paglia (attuale via belle Arti) conteneva, e che il fratello dell'artista, Francesco, vendette all'Accademia nel 1857, dopo la morte di Antonio, avvenuta nel 1848: volumi di annotazioni, progetti di decorazioni di camere e scenografie, appunti di viaggio e disegni di Bologna, incisioni e progetti per mobili, illustrazioni di favole, alfabeti fantastici e disegni visionari, creati dalla mano di un avventuriero che restava a casa e che viaggiava con la mente e la matita. In seguito alla proposta di Anna Stanzani decidemmo prima di fotografare alcuni disegni di Basoli, poi pensammo a una campagna fotografica unitamente a una schedatura completa, un progetto arduo e coraggioso, perché i disegni sono circa diecimila. E infine, stabilimmo di redigere una convenzione tra Soprintendenza e Accademia, che coin-



1) G. Hayter, *Ritratto di Francesco Rosaspina* (1828), Fot. Lanzoni, 1910 c.a., Bologna, Accademia di Belle Arti (GFS 231625/D).



3) *Bozzetto per bassorilievo*, realizzato dagli allievi della scuola, stampa all'albume, Bologna, Istituto Statale d'Arte (GFS 210335).

per mezzo di una carta assorbente inumidita messa a contatto con il cartone; velatura dell'albumina con carta giapponese e tylose; montaggio della stampa sul cartone originale; spianamento sotto pressa della stampa per due settimane; collocazione in *passe-partout*.

Bozzetto per bassorilievo, realizzato dagli allievi della scuola, stampa all'albume montata su cartone (fig. 3).
Interventi eseguiti: pulitura del supporto secondario con gomme e della stampa con 1.1.1. tricloroetano; rinforzo delle pieghe nel cartone con carta giapponese e tylose; spianamento sotto pressa dopo un soggiorno di un'ora in cella umida; collocazione in *passe-partout*.

Assemblaggio di studi e schizzi, stampa all'albume montata su cartone.
Interventi eseguiti: pulitura del supporto secondario con gomme e della stampa con 1.1.1.tricloroetano; rimozione della colla (di origine animale) lungo i bordi del cartone per via umida attraverso impacchi con acqua 25°; riparazione degli strappi con carta giapponese incollata con tylose e colla d'amido (1:1); ricostruzione delle lacune nel cartone con carta giapponese e tylose; spianamento sotto tavolette per due settimane; collocazione del positivo in *passe-partout*.



volgesse per due anni entrambe le istituzioni e i nostri studenti, e a cui partecipassero, dando lezione agli allievi del corso di Storia dell'Arte, i protagonisti della campagna di pulizia e restauro dei fogli (Isabel Paermanyer, attiva nell'ormai collaudato gabinetto di restauro di materiali cartacei), della campagna fotografica (Luciano Leonotti), dell'organizzazione della schedatura (Anna Stanzani). Lezioni furono tenute anche da Andrea Emiliani, ineguagliabile narratore nei territori dell'arte; da Corinna Giudici, esperta dei problemi di conservazione degli archivi fotografici; da Luca Majoli e Oriana Orsi; da Fabia Farneti; da Concetto Nicosia, studioso della vita delle accademie storiche italiane ed europee... e da chi scrive. Così è nata la "Convenzione", tra Accademia e Soprintendenza, che ha affiancato la schedatura delle opere di Antonio Basoli: a quest'ultima stiamo ancora lavorando, ma è da questa operazione di conservazione, di tutela, di conoscenza, di restauro, che è nata anche la organizzazione di una grande mostra per mezzo della quale l'Accademia di Belle Arti, auspice il suo Presidente Fabio Roversi Monaco e il suo Direttore Mauro Mazzali, unitamente all'Accademia Clementina, nel 2007 farà conoscere a un pubblico più vasto il viaggiatore sedentario Antonio Basoli.

Ringrazio Anna Stanzani, per la sua passione e la sua pazienza.

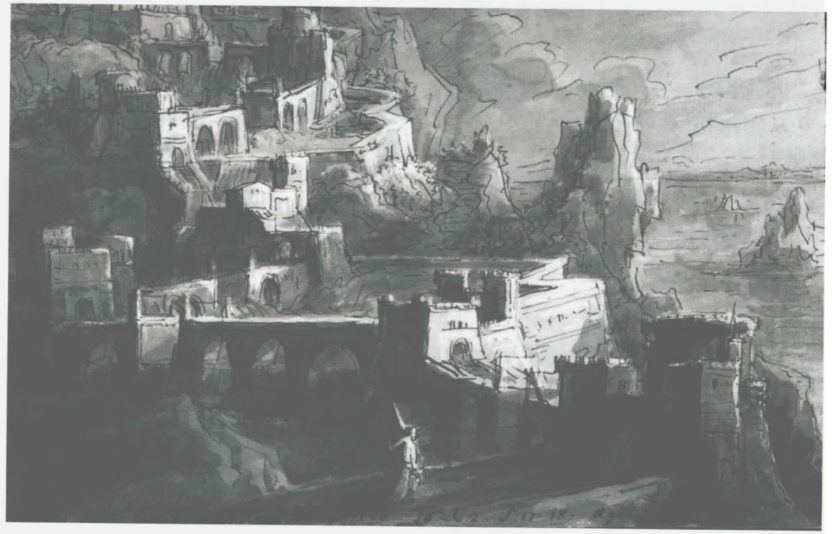


2) *Interno dell'Accademia*, Albo n. 36 (c.8), Bologna, Accademia di Belle Arti (GFS 113013).

Schedare in Accademia: gli Album di disegni di Antonio Basoli

di Oriana Orsi

Lo schedatore di Opere d'Arte (OA) non è solo colui che al buio di una sagrestia illumina con una torcia i punzoni nascosti di un ostensorio o che si arrampica su un altare per misurare correttamente il lato inferiore di una pala ma può esercitare la sua competenza di "scrutatore evoluto" anche all'interno di un Archivio o di un Gabinetto Disegni e Stampe.
La convenzione accesa tra Ufficio Catalogo e Accademia di Belle Arti di Bologna ha permesso di focalizzare l'attenzione didattico-catalografica su un cospicuo fondo di disegni, progetti, schizzi che costituiscono buona parte del *corpus* lavorativo di Antonio Basoli (1774-1848).
Basoli fu protagonista di spicco della vita culturale bolognese a cavallo tra Sette e Ottocento, esercitò con facondia e libertà inventiva la professione di scenografo, pittore, incisore, ornatista, vedutista; studente presso l'Accademia di Belle Arti, ne divenne uno dei docenti più apprezzati. In Accademia sono conservati la quasi totalità dei suoi Album di lavoro recanti schizzi e disegni che ne ricostruiscono il percorso artistico. Assieme a questi è custodito anche il manoscritto autografo *Cattalogo o Promemoria delle opere di Antonio Basoli scritto da Lui (...) che può chiamarsi questo Cattalo-*



1) Antonio Basoli, *Le sette fortezze*, scena tratta da Ludovico Ariosto, 1833, Bologna, Accademia di Belle Arti, Fot. Marco Baldassarri (GFS 239002).



2) Antonio Basoli, *La nave di Ruggero incendiata da Riccardo*, scena tratta da Ludovico Ariosto, 1833, Bologna, Accademia di Belle Arti , Fot. Marco Baldassarri (GFS 239001).



3) Antonio Basoli, *Nevicata*, scena tratta da Ludovico Ariosto, 1833, Bologna, Accademia di Belle Arti , Fot. Marco Baldassarri (GFS 239000).

go la sua Vita Artistica, incrocio tra libro mastro e diario di lavoro nel quale Basoli, a partire dal 1821, annotò diligentemente e in maniera dettagliata opere realizzate, committenti, pagamenti, lavori eseguiti, viaggi d'istruzione. Tale documento costituisce un elemento prezioso di conoscenza dell'opera dell'artista bolognese ed è testimonianza fedele dei meccanismi di organizzazione del lavoro in una bottega ottocentesca ma anche, nel nostro caso, importante filo rosso per sgranare informazioni nel percorso della scheda OA.

Rispetto al lavoro di catalogazione che si esegue abitualmente all'interno di un edificio storico, il percorso di schedatura da tracciarsi sui materiali del fondo Basoli dell'Accademia di Belle Arti, ha riservato altri problemi.

Abbandonato ogni necessario riferimento topografico, la nostra attenzione si è concentrata unicamente sugli oggetti da schedare: gli album di disegni, schizzi, progetti e scenografie. Assieme ai ragazzi del corso di catalogazione dell'Accademia di Belle Arti, abbiamo pensato di considerare ogni album come un insieme naturalmente non disgregabile, di cui ogni pagina fosse un elemento costitutivo. Così la legatura dell'album considerato nella sua interezza assieme alle pagine, è diventato una scheda-madre nella quale rifluiscono tutte le informazioni di carattere informativo (dimensioni, iscrizioni, materia e tecnica) e storico (cronologia, passaggi di proprietà, dati critici) mentre le singole pagine diventano schede-figlie, numerate con riferimenti verticali (RVEL) progressivi.

Schedando gli album di Basoli, abbiamo avvertita più acutamente la necessità di ricorrere ad un campo della scheda (ROFF) nel quale far rifluire informazioni relative al processo di derivazione delle "invenzioni" dell'artista. Per dirla più semplicemente: se vale l'assioma per cui l'arte cresce sull'arte, anche Antonio Basoli, per i suoi lavori, ha preso spunto da altri autori e incisori o da repertori illustrati in uso per decoratori, illustratori, ricamatori, intagliatori. Si è così reso necessario scandagliare questo aspetto del processo generativo dei disegni dello scenografo e decoratore bolognese, rintracciandone i riferimenti visivi, per esempio, alle incisioni delle *Antichità romane* di Giovan Battista Piranesi oppure alle *Storie dell'Antico e Nuovo Testamento* dell'abate Agostino Calmet.

Operazione agevolata dalla lettura delle pagine della *Vita artistica* dove il disegnatore bolognese segnala senza reticenze anche "*li Autori Veduti o Letti*". Affiorano dalle pagine autografe di Basoli i nomi del già citato Piranesi, di Giocondo Albertolli, Stefano della Bella e di autori imprescindibili e più lontani nel tempo come Andrea Palladio e Polidoro da Caravaggio ma anche dizionari di botanica, raccolte di vedute dell'Oriente, *travels-books* che

narrano della Persia, del Tibet e del Catai...
Tutto materiale che funge da innesco creativo per le pagine degli Album da cui escono così scene di grande potenza immaginativa dove "i quattro colossi dell'antichità", le "quattro parti del mondo", così come "la stanza di Sherazade", "le piramidi di Giza" o le "nauromachie imperiali" diventano fondali per il Teatro o elementi decorativi delle stanze dove si svolge la vita quotidiana di una committenza borghese pronta a sognare.
La ricostruzione di questi percorsi repertoriali, patrimonio comune dei disegnatori e decoratori attivi tra la fine del Settecento e la prima metà dell'Ottocento, ha facilitato la comprensione di una realtà creativa e produttiva a pari livello con i maggiori protagonisti della cultura figurativa nazionale e internazionale del periodo. Una realtà nata e sviluppatasi nelle stesse aule dell'Accademia: luogo e tessuto di cultura nel quale i ragazzi possono riconoscersi e coltivare un profondo senso d'appartenenza.

Nota
Il manoscritto di Basoli è stato pubblicato da: F. Farneti,V. Riccardi Scassellati Sforzolini, *La vita artistica di Antonio Basoli*, Bologna 2006.

Segue un esempio sintetico di scheda di catalogo relativa alla cartella contenente 71 illustrazioni di Antonio Basoli tratte dall' Orlando Furioso di Ludovico Ariosto. Si tratta della scheda-madre con la quale porre in relazione le schede figlie dei singoli disegni.

Antonio Basoli (1774/1848) - cartella di 71 illustrazioni per l'Orlando Furioso - carta tinta/acquerello su carta/inchiostro su carta/biacca su carta / cartone / carta dipinta
NCTN 08/00062852

Luogo di conservazione
La cartella è conservata a Bologna presso l'Accademia di Belle Arti, nel Gabinetto Disegni e Stampe e fa parte del fondo di opere di Antonio Basoli. Fu acquistata dalla Pontificia Accademia di Belle Arti nel 1855.

Descrizione dell'oggetto
Cartella in cartone rivestito di carta marmorizzata di colore blu con venature verdi e gialle. Contiene 71 tavole che presentano in basso il titolo dell'episodio, in alto a destra il numero di pagina e, a destra o a sinistra, il timbro dell'autore. Sul verso del primo foglio c'è il disegno a penna del Santuario della Madonna di S. Luca di Bologna.

Soggetto
Le pagine illustrano le scene dell'Orlando Furioso di Ludovico Ariosto.

Titolo
N. 71 disegni in carte n. 36 di varie invenzioni di scene principali tratte dal romanziere Ariosto. Inventate e disegnate nell'anno 1833 dal fu Antonio Basoli (libro o taccuino n. 54)

Datazione
Le tavole furono eseguite tra 1831 e 1833.

Notizie storico critiche
Il taccuino rubricato con il n° 54, intitolato *Varie inventioni di scene principali tratte dal romantiero Ariosto*, venne eseguito da Antonio Basoli tra 1831 e 1833. La prima data è menzionata nella *Vitta artistica*, il manoscritto in cui Basoli elencava le committenze, le opere, i pagamenti e i viaggi che punteggiarono la sua lunga attività: alla pagina che si riferisce all'anno 1831 si legge *O fatto n 70 pensieri dei campi del Ariosto in tacuino*; nell'*Elenco generale di tutti li disegni originali del fu Antonio Basoli*, presumibilmente redatto dal fratello Francesco, è riportato *scene principali (...) fatte (...) nell'anno 1831 al 1833*. Quest'ultimo estremo cronologico è confermato nel frontespizio del taccuino stesso dove appare la data *1833*.
La raccolta dei 71 disegni per l'Orlando Furioso fa parte del più ampio fondo acquistato dall'Accademia Pontificia di Belle Arti nel 1855, con transazione diretta dall'unico erede del Maestro, appunto il fratello Francesco. Il fondo consta di 132 volumi e di circa 10.000 disegni e corrisponde nella quasi totalità al materiale che il pittore e scenografo bolognese conservava presso il suo studio di via Borgo della Paglia (l'attuale via Belle Arti). La figura poliedrica di Basoli che fu disegnatore, pittore, scenografo e che convogliò il suo sapere all'interno della stessa Accademia di Belle Arti dove esercitò attività d'insegnamento, dapprima come "aggiunto" e quindi come titolare della cattedra di ornato, è uno snodo importante per capire il clima culturale bolognese d'inizio Ottocento. Basoli fu accanito collezionista di incisioni, libri e stampe, lettore insaziabile di libri di viaggio, favole mitologiche, romanzi storici: materiale narrativo che serviva da sedimento produttivo per la sua attività di formidabile inventore d'immagini. La relazione tra i testi di partenza e le immagini realizzate è in Basoli uno dei punti di riflessione più acuti e determinanti. Così è anche nel taccuino 54 dove il testo di Ariosto viene usato come una partitura dove l'immagine contrappunta gli episodi non limitandosi ad una mera funzione di *story board* ma attuando *nodi di riflessione con il testo dell'Ariosto tanto da averne tratto una molteplicità impressionante di possibili corollari e spunti figurativi*. (Frattarolo 2001)
La struttura narrativa, rispetto ad altri album basoliani (ad esempio quelli dedicati al Vecchio Testamento o alle favole di Esopo) non rispetta la consequenzialità del testo di Ariosto operando salti e selezioni quasi a prediligere, come suggerisce Frattarolo, quegli episodi del poema dove la narrazione si concentra su accadimenti magici o delinea sfondi esotici, alla ricerca di una temperatura del racconto che consentisse una traduzione già fortemente preromantica.

Fonti bibliografiche:
F. Basoli, *Catalogo della libreria artistica del fu Antonio Basoli, professore d'ornato della cessata Accademia Pontificia di Belle Arti in Bologna*, Bologna s.d; C. Masini, *Vita di Antonio Basoli. Ornatista - Scenografo*, Bologna 1848; E. Mauceri, *Antonio*

Basoli e i suoi viaggi artistici, in "Il Marzocco" Anno XXXVII, n. 39, 25 Settembre 1932; G. Zucchini, *Paesaggi e rovine nella pittura bolognese del Settecento*, Bologna 1947; R. Buscaroli, *Per un regesto dei manoscritti di Antonio Giuseppe Basoli*, in "Atti e memorie dell'Accademia Clementina di Bologna", Vol. 9, Bologna 1970; A. Emiliani, F. Varignana, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio di Bologna, I dipinti*, Bologna 1972; A. Gonzales Palacios, W. Rieder, "Antonio Basoli", *in The age of Neo-Classicism,* Londra 1972; E. Busmanti in *Dall'Accademia al vero. La pittura a Bologna prima e dopo l'Unità*, Bologna 1983, pp.124/126; G.C. Lossada, E. Busmanti, *Alfabeto pittorico inventato dal Professore Antonio Basoli*, 1839, Ristampa anastatica, Roma 1987; W. Bergamini, V. Riccardi Scassellati, *Antonio Basoli. Decorazioni d'interni*, Bologna 1993; A. M. Matteucci "Committenza e Massoneria a Bologna in età neoclassica", in *Bologna during the age of Napoleon*, estratto da "Alma mater studiorum", V. 7°, Bologna 1994; F. Farneti, V. Riccardi Scassellati, *L'Accademia di Belle Arti di Bologna*, Bologna 1997; R. Enrico, *Le opere di Antonio Basoli (Castelguelfo 1774 - Bologna 1848): collocazione e ricognizione bibliografica*, Tesi di Diploma Anno Accademico 1998-99, relatrice Eleonora Frattarolo; F. Bonfiglioli, *Collocazione e ricognizione bibliografica delle e sulle opere di Antonio Basoli (Castelguelfo 1774-Bologna 1848)*, Tesi di Diploma, Anno Accademico 1999-2000, relatrice Eleonora Frattarolo; F. Lui, *Le decorazioni d'interni di Palazzo Aldini-Sanguinetti*, in "Incontri e arrivi" n° 6, Bologna, 1999; V. Riccardi Scassellati, *Antonio Basoli*, Album 105, Firenze 2001; E. Frattarolo, scheda firmata, in C. Giudici, A. Stanzani, O. Orsi (a cura di), *Lo spazio, il tempo, le opere. Il catalogo del patrimonio culturale*, Bologna 2001, pp. 427-428.



LICEO GINNASIO GALVANI

La rinnovata fruizione di un sussidio scolastico storico

Meris Gaspari

Un accordo proficuo: la Convenzione tra la Soprintendenza di Bologna e il Liceo "Galvani" .

Nel febbraio del 2001 il Liceo "Galvani" di Bologna, nel quale io insegno, ha firmato con la Soprintendenza per i Beni Artistici, Storici e Demoetnoantropologici una Convenzione per la realizzazione di un progetto didattico finalizzato alla conoscenza, alla valorizzazione e all'uso consapevole di un suo vasto patrimonio di lastre fotografiche su vetro - circa 1500 - acquisite tra il 1915 e il 1930 per proiezioni didattiche. I soggetti sono prevalentemente artistici - e di questi una grande parte sono di provenienza Alinari - ma anche storici, ornitologici e geologici. Editori ne sono, oltre ad Alinari, Mazo, Croci, Minerva, l'Istituto Italiano per le Proiezioni Luminose e l'Istituto Micrografico Italiano. L'entrata di questo materiale a fini didattici non è stata registrata con cura per cui è impossibile ricostruire con precisione quando alcune serie sono state acquistate e anche come si presentavano, poiché sono state mescolate impropriamente e ricomposte secondo criteri non sempre corretti o giustificati.

Se l'interesse della Soprintendenza, attraverso il personale dell'Archivio fotografico, è andato alla ricognizione, manutenzione, catalogazione, duplicazione e trasferimento su supporto digitale del suddetto materiale, quello del Liceo è stato anche di recuperare all'uso didattico quel suo antico sussidio, che rappresenta un pezzo del suo passato e del passato della scuola italiana.

Il costo del progetto, che da principio ha avuto durata triennale e poi è stato rinnovato per un biennio, è stato fissato in 8 milioni di lire all'anno, ripartito in parti uguali tra i due partner. Il Liceo è stato finanziato dalla Fondazione Carisbo che, con la sensibilità culturale e l'attenzione più volte dimostrate alla scuola, ha di fatto reso possibile l'innovativa esperienza.

Le lastre in vetro 10x8,5, fragili, preziose, da vedere con un proiettore storico di uso complesso, risultavano inutilizzabili per la didattica, il che aveva determinato il loro accantonamento. La duplicazione su pellicola moderna ha consentito di riservare quest'ultimo prodotto all'uso scolastico e



1) *In prima linea sulla quota 240 del Podgora* - Fot. Minerva - (GFS 212356) - Nelle cento lastre Minerva la vita nelle trincee, scavate nel terreno o realizzate in cemento, è documentata con numerose immagini. In questo caso i fanti indossano per il fotografo anche le maschere antigas.

di conservare le lastre in vetro nel "Museo della strumentazione storica", presente da qualche anno nel Liceo, nell'ala più antica dell'edificio, e destinato ad incrementare il suo patrimonio.

I progetti didattici, realizzati nei primi tre anni, si sono anche tradotti in numeri della rivista di cultura del Liceo, acquisendo per questa via visibilità e fruibilità ben maggiori di quanto solitamente avviene alle operazioni scolastiche.

Il primo progetto didattico realizzato: la memoria della Grande Guerra nella scuola italiana.

Quanto insegnanti e studenti del Liceo "Galvani" abbiano potuto approfittare della Convenzione risulta evidente dal numero e dalla qualità dei lavori fatti scaturire dallo studio del materiale che veniva scelto e duplicato. È stata data la precedenza al materiale di carattere storico perché la disponibilità a lavorare è stata inizialmente di due insegnanti, la collega di italiano, prof.ssa Borgognoni ed io di storia e filosofia. Scelta come classe destinataria del progetto pluridisciplinare una terza liceo classico impegnata nell'esame di stato (la III C dell'anno scolastico 2000-2001), ci è sembrato che il tema migliore su cui lavorare fosse la Grande Guerra. Su di essa ci giungeva, mirabilmente conservato nella sua scatola di legno originale, un "pacchetto" di 100 lastre su vetro dell'Istituto Minerva(1), scelte per fornire un'immagine della guerra ad uso degli studenti. Abbiamo chiamato il progetto "Il Galvani e la costruzione della memoria della Grande Guerra" perché immediatamente avevamo collegato il materiale fotografico(2) (memoria visiva), che tornavamo ad utilizzare, con il fondo librario legato alla Grande Guerra (memoria letteraria) e con tutte le testimonianze che la scuola racchiudeva di quell'evento: la lapide con il bollettino della vittoria, la lapide con gli studenti caduti, quella con gli studenti decorati, l'intitolazione delle aule a studenti-eroi, i premi istituiti alla memoria degli studenti-eroi (memoria sociale)(3). Si è arrivati così a documentare in maniera assai ampia il ruolo di "sacrario della guerra"(4) che il Liceo - come forse tutte le scuole italiane di allora - aveva assunto.

Gli obiettivi fissati per gli alunni sono stati raggiunti con soddisfazione nostra di insegnanti, loro di alunni e anche della commissione esterna che ha verificato il lavoro all'esame. Erano obiettivi di carattere cognitivo che miravano al potenziamento e all'approfondimento critico delle loro conoscenze sulla Grande Guerra, soprattutto per quanto riguarda le modalità di formazione della memoria, della sua ricezione e trasmissione nella scuola superiore e di elaborazione letteraria e storiografica dell'esperienza collettiva; ma anche obiettivi di carattere metacognitivo che intendevano creare attitudine alla ricerca, all'approccio interdisciplinare, al collegamento di fenomeni e documenti locali a coordinate storiche generali; da ultimo avevamo fissato anche obiettivi di tipo relazionale, vale a dire potenziamento della disposizione alla socializzazione mediante il lavoro di gruppo e alla collaborazione attiva con insegnanti e compagni(5).

Quale è stato il risultato finale in forma di acquisizione culturale?

Ci siamo convinti che in tutti i paesi che avevano combattuto e sofferto la Grande Guerra si sentì, a vicenda terminata, l'esigenza di celebrare lo sforzo collettivo appena compiuto, di onorare il sacrificio



2) *Traino di artiglieria da campagna* - Fot. Minerva - (GFS 212327) - Le lastre mostrano di preferenza lo sforzo collettivo e la collaborazione, come in questo caso il traino di un pezzo di artiglieria. Censurano la morte e l'orrore.

dei caduti, di costruire una memoria dell'evento che permettesse ai vivi di superare il dolore e ai morti di essere ricordati come eroi.

La costruzione di tale memoria trovò tutti consenzienti e si giovò di strumenti differenti. Se i cimiteri di guerra e i monumenti ai caduti divennero i luoghi ove celebrare i riti di questa memoria, che prese la forma di una vera e propria religione civil-patriottica, la letteratura memorialistica fu l'occasione per raccontare il sacrificio per la patria, mentre le pubblicazioni a fascicoli, reperibili nelle edicole e stampate mentre la guerra era ancora in corso, fornirono informazione alla pubblica opinione. Immagini fotografiche comparvero numerose sulle pagine delle riviste, che ospitarono volentieri anche illustrazioni di noti disegnatori, più o meno celebrative e fantasiose.

Quanto più l'evento ne usciva mitizzato tanto più l'orrore della morte veniva superato e si traduceva nel valore edificante del generoso sacrificio per la patria. Il mito indennizzava tutti, vivi e morti.

In Italia l'edificazione della memoria avvenne come negli altri paesi e nessuno fece resistenza alla sacralizzazione dell'esperienza della guerra e alla celebrazione dei suoi eroi, acconsentendo, più o meno coscientemente, a "dimenticare" le sofferenze e gli orrori delle trincee, le negligenze e le omissioni dei massimi gradi dell'esercito ai danni dei fanti e i costi per la società civile.

Solo molto più tardi, cinquant'anni dopo il dramma e in mezzo a tensioni e indignazione, si pensò che l'autentica celebrazione del fante-contadino - il vero protagonista della guerra - passasse attraverso la denuncia della tragedia, che egli era stato costretto a subire, incolpevole e rassegnato, arruolato senza aver partecipato ad alcuna manifestazione interventista.



3) *Aratura col trattore* - Istituto Italiano per le Proiezioni Luminose - (GFS 212384) - Le lastre sulla Battaglia del grano hanno intento propagandistico e risultano prive di qualsiasi intenzione estetica. Uno dei motivi ricorrenti è quello della meccanizzazione dell'agricoltura e quindi della modernizzazione del mondo rurale in contrasto con la retorica dei manifesti propagandistici intenti a celebrare l'*homo rusticus* con le sue qualità antiche di forza, laboriosità, genuinità ed austerità.

Sarebbe un errore pensare che sia stato il fascismo a dare il via alla costruzione della memoria della Grande Guerra. Come ha mostrato Isnenghi(6), tale costruzione cominciò appena conclusa la guerra e venne stimolata dall'alto (poteri pubblici) e dal basso (associazioni e familiari dei caduti) e poté giovarsi di finanziamenti pubblici e privati.

Certo il fascismo, arrivato al potere, capì la forza di quella memoria, che enfatizzò, fino a farne una sorta di mito di fondazione, ben più condivisibile e condiviso della marcia su Roma. Del resto il fascismo si sentì l'erede e il custode dell'arditismo, dell'interventismo, dell'ardore patriottico, dei valori aggressivi della guerra.

Se la memoria della guerra doveva essere condivisa dall'intera società non potevano essere escluse le nuove generazioni che frequentavano le scuole di ogni ordine e grado. Un avvenimento recente entrava così nella vita scolastica per alimentare il patriottismo delle giovani generazioni. La scuola del fascismo, riformata da Gentile nel 1923, si vantò di aver riportato la serietà e il rigore dentro le aule, si vantò di essere una scuola che formava ed educava e non solo istruiva. L'obiettivo di questa

scuola era "affiatare" con la vita. L'affiatamento avveniva con un episodio recente che aveva coinvolto tutte le famiglie e quindi tutti i ragazzi, che potevano avervi perso un padre, un fratello, un parente, un conoscente, il che aumentava la risonanza interiore dell'evento e ben disponeva alla costruzione della memoria.
Soprattutto tra il 1925 e il 1928, in occasione del decimo anniversario, gli studenti vennero chiamati a partecipare all'impresa del ricordo, con una campagna ben orchestrata dall'alto, come hanno sottolineato tutti gli studiosi che si sono occupati della scuola del regime. Penso ad Isnenghi, a Zunino, a Fava, a Ostenc.
Il "Galvani" di Bologna, Regio Liceo dal 1860, non sfuggì al coinvolgimento e fece esperienze delle strategie messe in atto dal Ministero per creare nei giovani studenti non tanto una coscienza critica dell'evento quanto un efficace coinvolgimento emotivo, capace di alimentare una sorta di religiosità patriottica, fatta di orgoglio nazionalistico e ammirato rispetto per gli eroi. Libri, lastre fotografiche, lapidi, premi, intitolazioni di aule furono gli strumenti con cui affiliare il giovane adolescente al culto patriottico della Grande Guerra.
Si può supporre che il cofanetto Minerva sia entrato in quegli anni, sussidio didattico innovativo ed eccitante per alimentare il culto della patria.
Si tratta di un "pacchetto" confezionato ad uso degli studenti, con l'esplicita intenzione di far loro conoscere i luoghi della guerra, gli effetti dei bombardamenti sul paesaggio e sugli edifici di varia natura, la fatica dei soldati, i momenti di vita collettiva, i successi attraverso la presa di Gorizia e la cattura dei prigionieri austriaci. Ci si trova, quindi, di fronte ad un documento nel documento, ad un'interpretazione nell'interpretazione, nel senso che questa selezione di 100 immagini tra le migliaia scattate dal Reparto fotografico del Regio Esercito è frutto di una scelta meditata e mirata, che ha ben presente obiettivo e pubblico - un pubblico omogeneo di studenti a cui bisogna far immaginare e ricordare la guerra secondo stilemi molto precisi. Serva di esempio la mancanza della morte in forme esplicite. Su 100 immagini una sola contiene la rappresentazione della morte in battaglia e si tratta di nemici i cui corpi sono mimetizzati col paesaggio. Prevale quindi l'intenzione di censurare l'orrore e la sofferenza facendo prevalere il grandioso e l'epico. Nessuno degli spettatori deve associare la guerra al lutto, al dolore della perdita di un congiunto. Si vuole concentrare l'attenzione su altro. La guerra è anche altro. (Fig. 1 e 2)
Mi piace ricordare le reazioni degli studenti di oggi alla prima proiezione delle lastre, fatta in classe.
È stata di grande delusione rispetto alle attese. Perché? Perché nella loro mente le immagini della guerra erano riferite alle guerre reali del Golfo e nella ex-Jugoslavia (Bosnia e Kossovo) o alle fiction d'effetto come *Salvate il soldato Ryan*. Immagini spettacolari o violente o di denuncia.
Come pensare attendibile questa guerra senza orrori, senza morti?
Questa guerra delle immagini ufficiali è censurata, giustificata ed esaltata.
Censurata perché l'immagine destinata a circolare nel paese non aggravasse le angosce delle famiglie né durante né dopo e collaborasse a nasconderne gli orrori.
Una mistificazione, dunque?
Giustificata perché combattuta per annettere un territorio abitato da italiani. Giusta e sacrosanta.
Esaltata perché ci ha visto vincitori.
Censurata, giustificata ed esaltata lo è ancora di più nel "prodotto scolastico" che stiamo considerando. Tre cose che gli studenti di oggi hanno compreso ma non hanno voluto "perdonare", più sensibili ad una visione emotiva che ad una lettura critica, ostinati nell'equiparazione della guerra all'insensatezza e alla barbarie e pronti a qualificare qualsiasi manovra giustificazionista e celebrativa come un solenne inganno della buona fede. Già alla seconda proiezione a distanza di qualche giorno sono venute le riflessioni critiche e anche quando l'accusa di mistificazione è rimasta non è sfuggito il movente. Una discussione vivace e partecipata ha dimostrato quanto fosse cresciuta l'attitudine alla lettura critica dell'immagine.
Si può capire quanto risulti soddisfacente per un insegnante costruire un risultato di questo genere al di fuori degli schemi di lezione tradizionali, al di fuori della routine didattica, e vederlo premiato da una commissione esterna all'esame di stato.
È venuta poi, dopo il fiorire degli approfondimenti personali su questo o quel tema collegato, la costruzione del numero della rivista scolastica(7) dedicato al progetto. Era insieme una promozione che il Preside ci riconosceva e una grande responsabilità. Di lì a qualche mese, quando gli studenti erano già universitari ma ancora affezionati al loro Liceo, da quel lavoro abbiamo ricavato anche una proiezione speciale tenutasi in Palazzo Malvezzi, in occasione della celebrazione del decimo anno della Sezione Internazionale di Francese del nostro Liceo. Abbiamo selezionato una cinquantina di immagini, scelto una base musicale e preparato un commento, recitato da due studenti, perché apparisse chiaro allo spettatore quale interpretazione della guerra le nostre lastre *ad usum delphini* proponevano. Gli ispettori francesi sono stati prodighi di lodi.
Esito più articolato non potevamo supporre né augurarci quando abbiamo dato inizio al progetto.

Le realizzazioni degli anni successivi

Forti di questa esperienza, l'anno successivo abbiamo realizzato due progetti didattici. Uno, nello stesso corso di liceo classico tradizionale - il corso C - con le stesse insegnanti di storia e letteratura, ha studiato 50 lastre sulla "Battaglia del grano" fatte pervenire dal regime fascista alle scuole per far conoscere la sua iniziativa anche agli studenti. L'abbiamo intitolato "Quando i contadini erano biondi" rifacendoci ad uno dei manifesti più celebri della Vittoria del grano (dove viene ritratto un giovane, muscoloso e biondo contadino italico) ma anche per alludere alla mistificazione propagandistica dell'operazione (con riferimento all'espressione regionale "Non sono mica biondo" vale a dire "facile da manipolare"). Materie coinvolte la storia e la letteratura. Il progetto ha utilizzato non solo il materiale fotografico e propagandistico (ad esempio, il celebre filmato di Mussolini trebbiatore) ma anche il nostro fondo librario legato al fascismo. Gli approfondimenti degli studenti sono andati dall'ambiguo rapporto tra fascismo e modernità alle strategie di indottrinamento dei più giovani, dalla retorica del Duce alla celebrazione della ruralità e dell'*homo rusticus*, dalla storia economica alla letteratura di regime.(Fig. 3)

È uscito nel febbraio 2004 il numero della rivista dedicato a questo progetto(8).
Un secondo progetto didattico ha ripreso il tema della Grande Guerra utilizzando però uno strumento del nostro Museo, un visore stereoscopico, ideato e realizzato da uno dei fotografi del Reparto Fotografico del Regio Esercito, Luigi Marzocchi, che dei suoi scatti cercò di fare, a guerra ultimata, un'iniziativa imprenditoriale, a cui però non arrise il successo. Nel visore sono contenute 60 stereoscopie ossia coppie di immagini, che, osservate attraverso lo speciale binocolo dell'apparecchio, acquistano tridimensionalità e risultano particolarmente affascinanti. Il visore non è di per sé uno strumento didattico ma un "giocattolo" da salotto. Sappiamo che dalla scuola è stato acquistato per £ 1.000 ma non sappiamo se per sollecitazione dall'alto o per iniziativa spontanea del corpo docente o di altri.
La classe destinataria del progetto è stata una quinta di una sperimentazione scientifico-linguistica, la V I1 dell'anno scolastico 2001-2002. Le materie coinvolte questa volta sono state molte: dalla letteratura italiana a quella inglese e francese, dalla storia alla storia dell'arte alla filosofia.
"Rappresentazioni della guerra" si è chiamato il progetto per alludere sia ai differenti tipi di rappresentazione (fotografica, letteraria, storiografica, artistica, filosofica) sia alle differenti interpretazioni dell'avvenimento che vanno dall'entusiastico consenso al rifiuto variamente motivato.
Il numero dei Quaderni con alcuni dei risultati del lavoro è uscito nel marzo del 2003(9).
Esaurito il filone storico, abbiamo deciso di utilizzare una serie di lastre con vedute di città.
Abbiamo intitolato il lavoro: "Vedute urbane. La città tra fotografia, arte, storia e letteratura".
Il progetto ha avuto carattere pluridisciplinare e si è avvalso sia di materie curriculari (letteratura italiana, francese, inglese, storia, arte) sia di competenze esterne in forma seminariale pomeridiana. Quest'ultima parte, assai innovativa e di grande stimolo per i ragazzi, si è articolata in quattro incontri di due ore ciascuno, ideati e coordinati dalla dottoressa Corinna Giudici dell'Archivio Fotografico. Dall'esperienza del seminario sono nati i tre articoli ospitati nel numero di febbraio 2005 della nostra rivista(10): *Documenti fotografici: precauzioni per l'uso* di Corinna Giudici, *Appunti di viaggio. Le città d'Italia tra pittura e fotografia* di Cinzia Frisoni e *La rappresentazione della città in pittura e in fotografia* di Orsola Mattioli.
Altri progetti didattici potranno essere pensati e realizzati sia col materiale mai esplorato sia con quello già utilizzato e funzionale a molti altri percorsi.

Il rinnovo della Convenzione (2003-2005)

Al momento del rinnovo della Convenzione per un biennio, abbiamo scartato l'ipotesi di duplicare l'intera collezione di lastre fotografiche in possesso della scuola per la modestissima qualità di alcune di esse o per il pessimo stato di conservazione. Abbiamo escluso anche la possibilità di presentare in una mostra riassuntiva i risultati della collaborazione perché sarebbero occorse energie e risorse finanziarie superiori a quelle in nostro possesso. Così come abbiamo rinunciato ad un evento con una proiezione speciale del materiale storico per l'alto rischio a cui questo sarebbe stato esposto. Abbiamo scelto di tradurre in pratica un proposito, espresso fin dall'inizio, di collocare tutto il materiale storico nel "Museo della strumentazione storica"(11) presente nella scuola, allestendo un armadio specifico per la fotografia, con accurate didascalie degli oggetti che vi compaiono. Il Liceo infatti è in possesso di numerosi apparecchi fotografici di pregio, di due visori stereoscopici (uno è quello a colonna con le 60 vedute della Grande Guerra, a cui si alludeva sopra) e di numerosi proiettori di pellicola cinematografica. Il materiale è stato fotografato con tecnica digitale da uno studente e andrà a comporre la sezione fotografica del CD interattivo di cui il nostro Museo si doterà ad uso del pubblico. Schede informative sugli apparecchi sono state curate da Cinzia Frisoni. Nel CD troveranno posto anche tutte le lastre duplicate e catalogate.
Come si può evincere dal resoconto, la Convenzione Galvani-Soprintendenza per i Beni Artistici, nel pieno rispetto delle vocazioni e finalità dei due partner, si è rivelata estremamente feconda di risultati ed ha creato una preziosa e insostituibile consuetudine alla collaborazione.

Note

(1) L'istituto Minerva era nato in età giolittiana per interessamento dello stesso governo e del ministro Credaro allo scopo di diffondere l'uso delle proiezioni luminose.
(2) Non solo le lastre Minerva ma anche ma anche i 17 fascicoli della Treves *La guerra dalle raccolte del Reparto Fotografico del Comando Supremo del Regio Esercito*, Milano 1916-19, e le 7 pubblicazioni della Bestetti e Tumminelli *Panorami della guerra dalle raccolte del Reparto Fotografico del Comando Supremo del Regio Esercito*, Milano s.d., presenti nella biblioteca della scuola.
(3) Per questa distinzione della memoria in visiva, letteraria e sociale ci siamo rifatti a J. Winter, *Il lutto e la memoria. La Grande Guerra nella storia culturale europea*. Bologna 1998, pag. 321.
(4) La tesi secondo cui, tra le due guerre, in Italia la scuola diventa sede di esposizione dei segni e dei cimeli della guerra e uno degli spazi pubblici istituzionalmente deputati alla sua celebrazione è di A. Fava, "La guerra a scuola. Propaganda. Memoria, rito (1915-1940)" in Leoni e Zadra (a cura di) *La grande guerra: esperienza memoria immagine*, Bologna 1986. Crediamo di avere verificato la sua tesi col nostro lavoro.
(5) Poiché la fotografia non è oggetto di studio a scuola, si pensò opportuno presentarne agli studenti la storia mediante una serie di incontri curati da R. Vlahov. Una lezione sul rapporto tra guerra e fotografia fu invece tenuta da L. Tomassini.
(6) M. Isnenghi, *L'educazione dell'italiano*, Bologna 1979.
(7) *I Quaderni di cultura del Galvani*, Anno 7, Nuova serie, Numero 3, 2001-2002.
(8) *I Quaderni di cultura del Galvani*, Anno 10, Nuova serie, Numero 1, 2003-2004.
(9) *I Quaderni di cultura del Galvani*, Anno 9, Nuova serie, numero 1, 2002-2003.
(10) *I Quaderni di cultura del Galvani*, Anno 11, Nuova serie, numero 1, 2004-2005.
(11) Il piccolo museo, accolto nell'ala più antica della storica sede del "Galvani", è stato aperto nel maggio del 1999 e raccoglie la strumentazione didattica del regio Liceo, riordinata e restaurata. È segnalato anche nella guida *Bologna. Una provincia, cento musei*, 2005.

Non solo catalogazione: un approccio conservativo per il Museo Scientifico Luigi Galvani

di Cinzia Frisoni

Il progetto "Alinari" ha contemplato per alcune annualità un intervento di riproduzione e catalogazione parziali del cospicuo numero di diapositive su vetro, in relazione al loro uso originale ed attuale in campo didattico, ma si è voluto terminare il rapporto istituitosi tra la scuola e la Soprintendenza per i Beni Artistici ponendo l'accento sull'aspetto conservativo del patrimonio pertinente all'area fotografica contenuto all'interno del Museo.
Sono stati realizzati interventi di restauro sia sugli strumenti fotografici che su alcune stereoscopie su vetro di particolare interesse e purtroppo rinvenute in pessime condizioni. È stata inoltre condotta un'indagine su un campione di diapositive su vetro, relativa all'identificazione delle alterazioni e al riconoscimento delle tecniche attraverso l'impiego di uno stereomicroscopio.

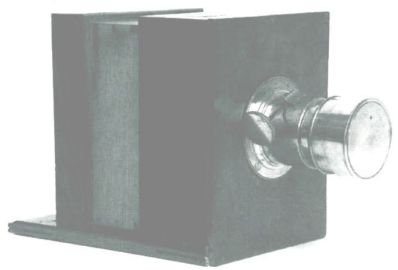
La sezione degli apparecchi fotografici

Non a caso il Museo Scientifico del Liceo Galvani è compreso tra i più significativi e interessanti della città, meritevole di una visita non frettolosa ma attenta alle particolarità degli strumenti che lo compongono, coprendo svariate branche di un sapere tecnico che ha accompagnato il percorso scolastico di tanti studenti.
Nella sezione relativa all'ottica sono presenti numerose fotocamere risalenti ad epoche diverse, di varia tipologia e luogo di fabbricazione, in parte dotate anche di accessori (portalastre, cavalletto…), rappresentative della veloce evoluzione e dell'estrema varietà proprie dello strumento fotografico. Partendo dall'apparecchio per dagherrotipi, passando attraverso alle cosiddette "campagnole" con una Thornton-Pickard del 1896 perfettamente conservata, si giunge allo scorcio del Novecento con un modello Détective e una piccola Zeiss Ikon "Stereolette Cupido" per ripresa stereoscopica. Sono presenti anche due visori stereoscopici, il primo tipo "Brewster", di dimensioni ridotte e facilmente maneggevole risalente alla fine dell'Ottocento, e il secondo a colonna, legato agli eventi della prima guerra Mondiale e prodotto intorno al 1920 da Luigi Marzocchi.
Alcuni pezzi sono stati rintracciati in armadi contenenti materiale scientifico-didattico di varia natura ed apparivano particolarmente sporchi e polverosi. Si è pensato dunque di effettuare un intervento molto delicato di pulitura per recuperare una strumentazione estremamente preziosa e significativa.
È stato eseguito un primo sopralluogo con la consulenza della restauratrice Monica Vezzani, operativa presso la Soprintendenza, per verificare quali tipologie di lavoro fossero auspicabili e con quali modalità. Sono stati realizzati i test di pulitura seguendo la logica del "minimo intervento" ovvero cercando semplicemente di rimuovere lo strato di polvere e sporcizia accumulatasi sugli oggetti.
Alla spennellatura a secco è seguita una pulizia più accurata con cotone imbevuto di acquaragia con immediata asciugatura: questo sistema assicura la rimozione di un notevole strato di polvere e mette in risalto le venature e il colore del legno, facendo fuoriuscire in alcuni casi la lucentezza della cera protettiva già presente sull'apparecchio. Nel caso del cavalletto però, essendo il legno molto impoverito, l'asciugatura comporta un effetto di pulito ma con un risultato estremamente opaco e si consigliava dunque l'uso di una vernice con duplice scopo: protettivo e lucidante.

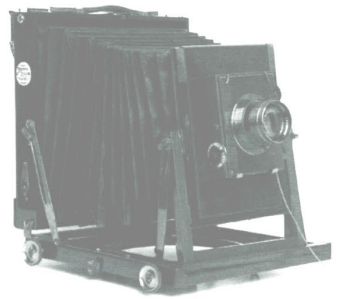
Desiderando ottenere un effetto di lucentezza, non solo delle parti lignee ma anche degli ottoni e delle parti metalliche, si è reso necessario utilizzare prodotti specifici per queste superfici, mentre per gli strumenti fotografici con esterno in pelle è stato consigliato l'utilizzo di un panno antistatico che attiri la polvere e tolga opacità alla superficie.
A seguito del sopralluogo, dopo l'acquisto dei materiali necessari, l'intervento di manutenzione è stato eseguito dalla dott.ssa Ilaria Francia, nell'ambito di uno *stage* formativo-professionale da svolgersi in collaborazione con l'Archivio fotografico della Soprintendenza.
Le operazioni sono iniziate nel mese di luglio e sono terminate a fine settembre 2005.

Considerazioni metodologiche sull'esposizione degli strumenti fotografici

Per la conservazione e l'esposizione degli strumenti fotografici è stato scelto un armadio a quattro ripiani, con doppia anta a vetri, recentemente restaurato e donato alla scuola dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna. Il mobile è di sicuro pregio e qualità ma purtroppo non si presta ad un corretto approccio conservativo dei materiali, come fatto rilevare nella sua relazione dalla dott. Ilaria Francia: questo a causa di "innumerevoli fessure in cui polvere e sporco possono accumularsi e rendere inutile il lavoro di pulizia recentemente svolto", la mancanza di chiusure sigillate comporta dunque questo genere di inconvenienti.
L'armadio non è purtroppo adatto nemmeno all' uso espositivo: la suddivisione delle due ante in riquadri fa sì che le parti lignee si sovrappongano al contenuto del mobile impedendo una corretta visione degli oggetti. Oggetti che necessiterebbero inoltre di maggiore spazio per poterli isolare e caratterizzare nella loro unicità, o viceversa evidenziarne la relazione con altri, mentre l'attuale disposizione crea un'inevitabile ma eccessiva compresenza di strumentazioni e accessori di natura diversa che si sovrappongono gli uni agli altri, senza che ci sia lo spazio fisico per un minimo apparato didattico-esplicativo.
Si è dovuto eliminare un ripiano per collocare alcuni pezzi piuttosto ingombranti come lo



1) Apparecchio dagherrotipico a cassette scorrevoli, metà sec. XIX, Fot. Luca Patruno (GFS 239058/D).



2) Fotocamera da campagna Thornton-Pickard, Modello "AMBER", 1896 ca., Fot. Luca Patruno (GFS 239063/D).

Stereoscopio di Luigi Marzocchi o il proiettore con doppia bobina. Questo intervento ha causato una inevitabile disomogeneità nell'allestimento proprio perché si resta vincolati a un problema spaziale che prevale sull'eventuale disegno teorico-concettuale alla base del progetto espositivo. Si troveranno dunque affiancati strumenti poco affini tra loro senza possibilità di accorpare invece strumentazioni legate da un legame storico o funzionale.
Questo tipo di armadiatura si inquadra benissimo in una concezione museografica di fine Ottocento, in cui gli oggetti, specie di carattere scientifico, trovavano posto in vetrine affollate, ma si scontra con l'attuale necessità di rendere conto con chiarezza delle singole specificità, soprattutto in un contesto scolastico che dovrebbe avere tra le sue priorità proprio la finalità didattica.
Il ripiano inferiore non è sfruttabile a fini espositivi per la scarsissima visibilità che avrebbero i materiali ivi raccolti. Per questo motivo al momento è utilizzato per la conservazione della collezione di diapositive su vetro in possesso della scuola. Questa scelta è da intendersi comunque provvisoria in quanto, dal punto di vista puramente estetico, le scatole non presentano un impatto gradevole e inoltre sarebbe opportuno riporre questi oggetti in scaffali o armadi metallici.
Lo stesso dicasi per le belle stereoscopie su vetro o carta che certamente non si possono esporre in originale (anche perché recentemente sottoposte a restauro) ma, utilizzando copie di buona qualità, troverebbero luogo idoneo alla visibilità accanto alle strumentazioni (visore stereoscopico tipo "Brewster" e macchina per riprese stereoscopiche Stereolette Cupido) con un apparato esplicativo relativo alla modalità di visione e di ripresa.
Considerando le condizioni attuali si può procedere unicamente apponendo cartellini di piccole dimensioni con semplici didascalie degli oggetti più significativi, preparando comunque un apparato didattico di maggiore respiro, in attesa di una futura più consona collocazione.

Intervento di manutenzione e restauro sugli strumenti fotografici

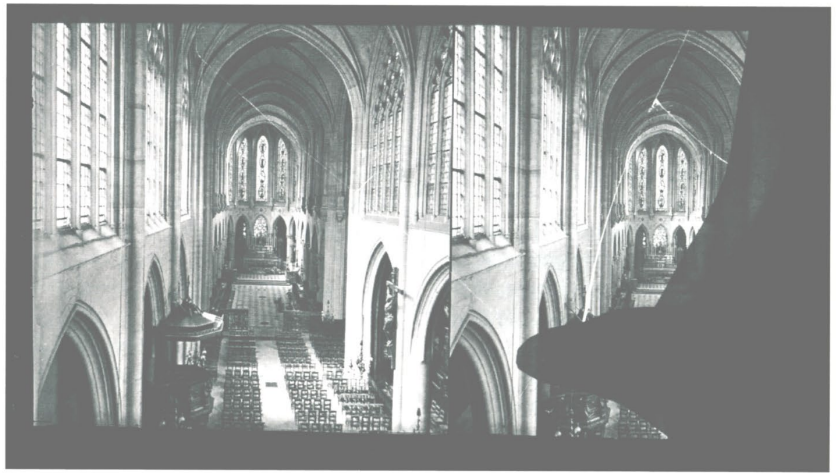
di Ilaria Francia

Il restauro si è concentrato su una pulitura minuziosa e, ove possibile, sulla lucidatura delle parti metalliche. Nello specifico, le parti in legno sono state trattate, a seconda del grado e della resistenza dello sporco, con una gomma apposita, panno antistatico, pennelli morbidi e, limitatamente ai legni naturali non dipinti a tempera, con un batuffolo di cotone imbevuto di essenza di trementina subito asciugata.
Per le parti metalliche, in particolare per l'ottone, è stata usata una pasta specifica (*IOSSO-multiuse polishing cream)* per asportare delicatamente i vari strati di sporco e unto accumulatisi nel tempo ed eliminare l'annerimento.
Anche i portalastre sono stati aperti e spolverati esternamente ed internamente.
Le parti in vetro sono state trattate con acqua distillata; così come con acqua distillata sono state ripulite le parti in pelle e alcuni dettagli metallici smaltati.
Il soffietto in carta della fotocamera da campagna è stato spolverato delicatamente in ogni piegatura, senza ulteriori interventi considerando l'estrema fragilità e delicatezza della parte.
Il cavalletto in legno è stato pulito con gomma ed essenza di trementina; successivamente è stato trattato con uno strato protettivo di vernice per ritocco (Lefranc & Bourgeois) diluita con trementina al 50%. Le viti e le parti in ottone completamente annerite ed ossidate sono state pulite con la pasta lucidante.
Segnalazioni:
L'armadio nel quale sono riposte le macchine fotografiche non è adatto alla loro miglior conservazione date le innumerevoli fessure in cui polvere e sporco possono tranquillamente accumularsi e rendere inutile il lavoro di pulizia recentemente svolto.
Inoltre, molte delle parti lignee presentano evidenti fori lasciati dai tarli da cui continuamente esce segatura. Premesso che andrebbe verificata l'attuale presenza o meno di questi fastidiosi intrusi, si potrebbero perlomeno stuccare i fori e mimetizzarli con colore adeguato.
Le lastre metalliche contenute internamente all'apparecchio fotografico tipo *détective* sono molto rovinate. Suggerisco un trattamento con antiruggine e un film protettivo trasparente di mantenimento.

Manutenzione e restauro di positivi fotografici su lastra di vetro

di Elvira Tonelli

I materiali su lastra di vetro che ci sono pervenuti, presentavano rotture più o meno gravi, causate dal tempo e da maldestre manipolazioni.
Fortunatamente le lastre stereoscopiche venivano quasi sistematicamente doppiate con vetro di supporto, e in diversi casi la rottura coinvolgeva esclusivamente il vetro di protezione. La frattura del vetro che porta l'emulsione, occorre in soli due casi. Nelle altre occasioni la rottura si presentava sul vetro di rinforzo e non interessava l'immagine fotografica.
In questi casi abbiamo preferito collocare le lastre, dopo la pulitura e la rimozione del vetro fratturato (conservato a parte) in buste singole senza ricreare il pacchetto lastra fotografica-vetro di supporto.



3) *Parigi, Veduta interna della Chiesa di St. Germain l'Auxerrois,* stereoscopia su vetro, Foto Ferrier P.F. & Soulier, J.Lévy Succ.rs, 1867-1878, Bologna, Liceo Ginnasio Luigi Galvani (GFS 236471/D).

Le lastre rotte sono materiali particolarmente delicati da maneggiare e conservare.
I vari tipi di intervento proposti negli anni che vanno dal riporre la parti di lastra rotta in una busta, alla realizzazione di un supporto sagomato per ogni pezzo rotto, fino a pesanti manipolazioni che prevedono il distacco dello strato di gelatina dal vetro e riposizionamento su nuovo supporto o l'utilizzo di colle epossidiche, non ci hanno pienamente soddisfatte, così abbiamo perfezionato una tecnica tutta nostra per provvedere alla conservazione delle lastre rotte o con sollevamento della gelatina .
Questa tecnica è, come tutti i nostri interventi, perfettamente reversibile, non prevede contatto della lastra con adesivi, acidi o solventi e nella sua semplicità ha il grande pregio di rendere la lastra ancora stampabile e maneggiabile in maniera sicura per l'originale e l'operatore d'archivio.
Il montaggio consiste essenzialmente nel riporre la lastra rotta, a contatto con un supporto in vetro speciale anti UV e ad alta trasparenza, in un vassoio realizzato su misura in cartone conservazione e bloccarla mediante strisce in carta conservazione che vengono fatte aderire alla cornice in cartone tramite PVA e si vanno a sovrapporre alla lastra impedendole di muoversi.
Contestualmente al restauro è stata realizzata la digitalizzazione delle immagini, utilizzando i parametri di risoluzione richiesti dall'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione.

Alterazioni e individuazione delle tecniche fotografiche: un'indagine allo stereomicroscopio

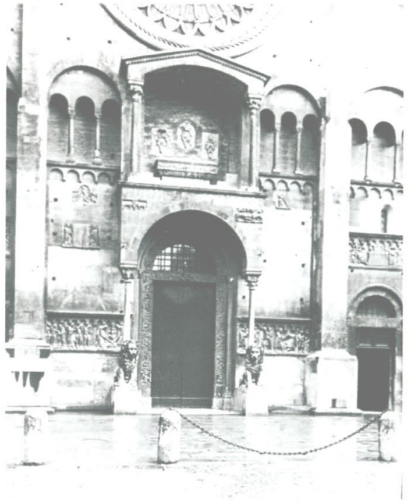
di Sabrina Borsetti

Lanfranco, *Duomo di Modena*, dettaglio della facciata, Foto Minerva n. 70, NCTN 00365688, GFS 216009 (Fig. 5).
Diapositiva- lastra alla gelatina bromuro d'argento
Informazioni ottenute dallo smontaggio del pacchetto (lastra, vetro e carta gommata): mascheratura eseguita con carta nera, incollata sull'emulsione; numero fotografato sotto la mascheratura, nel centro in basso; graffi sull'emulsione; impronte sull'emulsione; piccole macchie marroni sull'emulsione.
Risultato dell'esame allo stereomicroscopio: alterazione di origine chimica costituita da macchie ad anelli concentrici iridescenti con nucleo azzurro ed aureola dorata. L'origine del danno è, con buona probabilità, imputabile alla presenza di accumuli di prodotto reagente sull'emulsione della lastra.

Venezia, Veduta di Piazza San Marco, Anonimo, NCTN 00365693, GFS216014.
Diapositiva- lastra alla gelatina bromuro d'argento.
Informazioni ottenute dallo smontaggio del pacchetto (lastra, vetro e carta gommata): specchio d'argento lungo il perimetro esterno della lastra; lastra tagliata a mano; macchie nere fotografate, al centro della lastra; sollevamento dell'emulsione lungo i lati della lastra; accumuli di materiale reagente di colore bianco sull'emulsione a destra e sul vetro di protezione (colla?); macchie dicroiche ai lati della lastra; bolle nel vetro; vernice rossa sull'emulsione, alterata lungo il bordi della lastra; particelle inglobate nell'emulsione; alterazione chimica nel vetro (macchie opache).
Risultato dell'esame allo stereomicroscopio: presenza di una vernice rossa stesa sopra l'emulsione fotografica in modo non uniforme.
È stata inserita una maschera in carta conservazione (Canson 80 gr.) tra l'emulsione e il



4) *Parigi, La Torre Eiffel*, diapositiva alla gelatina su vetro, Foto E. Mazo, 1890-1810 ca., Bologna, Liceo Ginnasio Luigi Galvani (GFS216017).

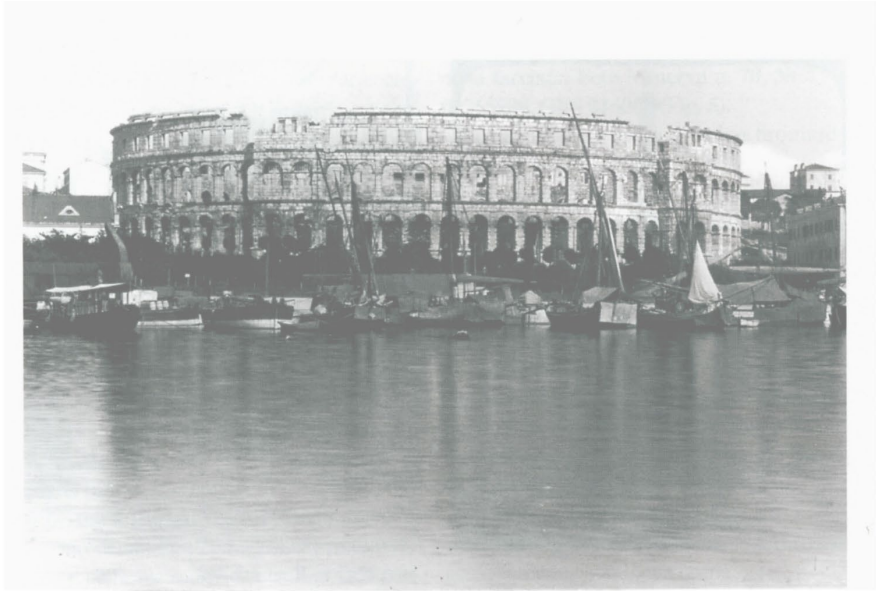


5) Lanfranco, *Duomo di Modena*, dettaglio della facciata, diapositiva alla gelatina su vetro, Foto Minerva, 1912-1914, Bologna, Liceo Ginnasio Luigi Galvani (GFS 216009).

vetro di protezione durante il montaggio del pacchetto.

Interno della Cattedrale di Monreale, dettaglio dell'abside, Foto Croci, NCTN 00366068, GFS 216032.
Diapositiva-lastra alla gelatina bromuro d'argento.
Informazioni ottenute dallo smontaggio del pacchetto (lastra, vetro e carta gommata): mascheratura eseguita con carta nera, incollata sull'emulsione; etichetta incollata sulla mascheratura; impronte, graffi e tracce di colla sull'emulsione; specchio d'argento; frammenti di colla sul vetro di protezione prima della pulitura.
Risultato dell'esame allo stereomicroscopio: lo studio ha rilevato la presenza di frammenti di colla sulla lastra di protezione smontata, provenienti dalla carta gommata utilizzata nel montaggio. La colla è, con buona probabilità, di origine animale (colla di ossa?).

Pola (Istria), *L'Arena. Teatro romano*, Foto Fratelli Alinari, NCTN 00364834, GFS 212477 (Fig. 6).
Diapositiva-lastra alla gelatina bromuro d'argento.
Informazioni ottenute dallo smontaggio del pacchetto (lastra, vetro e carta gommata): mascheratura eseguita con carta nera, incollata sull'emulsione; graffi sul vetro di protezione; tracce di colla sull'emulsione; frammenti di colla sul vetro si protezione prima della pulitura.
Risultato dell'esame allo stereomicroscopio: lo studio ha rilevato la presenza di frammenti di colla sulla lastra di protezione smontata, provenienti dalla carta gommata utilizzata nel montaggio.



6) Pola (Istria), *L'arena.* Teatro romano, diapositiva alla gelatina su vetro, Foto Fratelli Alinari, 1906 ca., Bologna, Liceo Ginnasio Luigi Galvani (GFS 212477).

La colla è, con buona probabilità, di origine animale (gelatina?).

Parigi, La Torre Eiffel, Foto E. Mazo, NCTN 00365696, GFS 216017(Fig. 4).
Diapositiva- lastra alla gelatina bromuro d'argento.
Informazioni ottenute dallo smontaggio del pacchetto (lastra, vetro e carta gommata): mascheratura eseguita con carta nera incollata sull'emulsione; tracce di colla sull'emulsione; numero fotografato sotto la mascheratura, a sinistra; graffi sull'emulsione; lacuna nell'emulsione, in centro; frammenti di colla inglobati nell'emulsione; bolle nel vetro; frammenti di colla appartenenti alla mascheratura, visibili sul vetro (prima della pulitura).
È stata inserita una maschera in carta conservazione (Canson 80 gr.) tra l'emulsione e il vetro di protezione durante il montaggio del pacchetto.
Al termine dell'analisi le lastre sono state rimontate mantenendo ogni singola parte del pacchetto originale (lastra, vetro, carta gommata), dopo la pulitura del vetro di protezione e del vetro della diapositiva. Il vetro di protezione e della lastra sono stati puliti con acqua distillata e alcool etilico, ed è stata rimossa la polvere dall'emulsione con un pennello morbido. È stata inserita una maschera in carta conservazione (Canson 80 gr.) tra l'emulsione e il vetro di protezione, durante il montaggio del pacchetto, nelle due diapositive prive della mascheratura originale incollata sul lato emulsione. Questa soluzione esclude che la gelatina venga in contatto diretto con il vetro (in caso di alta umidità essa può incollarsi al vetro di protezione).

SCHEDE

di Cinzia Frisoni

E. Mazo, Veduta di Venezia dall'Isola di San Giorgio, diapositiva su vetro / gelatina bromuro d'argento (Fig. 1)

Oggetto: lastra in vetro alla gelatina bromuro d'argento di mm.85x100, montata a pacchetto con vetro di protezione e carta gommata a sigillare i bordi. L'immagine ha formato quadrato (mm. 7,5x7,5 ca.), sagomata agli angoli con filettatura dorata di contorno, probabilmente eseguita a pennello. Etichetta cartacea incollata sul recto della parte superiore.

Soggetto: il soggetto della diapositiva è una veduta di Venezia, nell'etichetta didascalica è riportata l'iscrizione manoscritta in corsivo, a inchiostro: Venise [vue] de l'Ile S.Gorge. Si tratta di una caratteristica visione della città ripresa dal campanile della chiesa di San Giorgio, dalla parte opposta del Canal Grande. È una composizione molto sfruttata, nella fotografia di fine Ottocento, come stereotipo vedutistico in cui si snodano tutti gli elementi peculiari e simbolici della città: il Palazzo



1) *Venise vue de l'Ile S. George*, Fot. E. Mazo, Parigi, 1890-1910 ca., diapositiva su vetro, Bologna, Liceo Ginnasio Luigi Galvani (GFS 216016).



2) *Athènes - Grèce. L'Aréopage ou colline d'Arès*, Fot. Alinari 24508, ante 1908, diapositiva su vetro, Bologna, Liceo Ginnasio Luigi Galvani (GFS 212447).

Ducale, le cupole di San Marco, il campanile, la Piazzetta, la Libreria e le due colonne. Spesso, in questo tipo di veduta, l'andamento orizzontale della visione era sottolineato, oltre che dalla linea della costa in lontananza, dal passaggio di un battello, che in questo caso viene a mancare. La composizione è estremamente equilibrata con acqua e cielo quasi simmetrici rispetto alla linea centrale.

Notizie storiche: l'autore della diapositiva è il francese E. Mazo. Analogamente a quanto accadeva in Italia, anche in Francia, tra il 1880 e il 1940, l'uso delle proiezioni luminose a scopo didattico subì un forte impulso e nel 1894 il Ministero dell'Istruzione Pubblica decise di incrementarne ulteriormente l'uso estendendolo dall'ambito prettamente scolastico a quello lavorativo. Necessariamente aumentò in modo sensibile la produzione di diapositive su vetro e la ditta E. Mazo rientra tra quelle più conosciute che, oltre alle lastre, produceva e distribuiva apparecchi per la visione, corredati da istruzioni pratiche per un uso corretto. Presso il liceo Galvani sono state rinvenute 8 diapositive di questo autore, con monumenti italiani e parigini. Le modalità di accesso alla scuola sono documentate dal "Registro cronologico delle operazioni inventariali" datato 30 giugno 1928, in cui compaiono 11 diapositive su vetro di soggetto architettonico provenienti da Parigi.

Datazione: è possibile collocare cronologicamente la realizzazione della diapositiva tra la fine del XIX e il primo decennio del XX secolo.

Conservazione: lo stato di conservazione è buono. Si rilevano alcune alterazioni fisiche dovute all'usura e a una non corretta manipolazione (graffi, impronte), una lacuna sull'emulsione, la presenza di un' alterazione chimica che si evidenzia con macchie quasi trasparenti formate da anelli concentrici con nucleo più visibile, probabilmente causate dal deposito di prodotto reagente sull'emulsione della lastra.

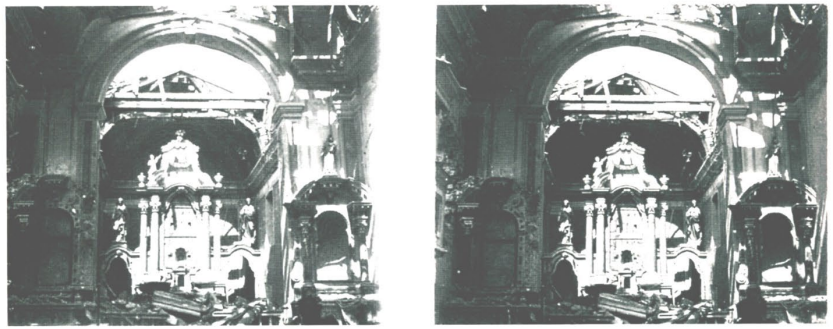
Documenti di riferimento: immagini: La diapositiva è stata duplicata in diapositiva a colori 35 mm. (GFS 216016), e l'immagine è stata acquisita in formato digitale e visionabile in CD SKF00023.
bibliografia: G. Ollivier, "Les projections lumineuses de vues sur verre", in *L'Empire colonial: images et discours*.

F.lli Alinari, Atene, Veduta dell'Aeropago, diapositiva su vetro / gelatina bromuro d'argento (Fig. 2)

Oggetto: lastra in vetro alla gelatina bromuro d'argento di mm.85x100, montata a pacchetto con vetro di protezione e carta gommata a sigillare i bordi. Etichetta cartacea incollata su recto e verso, nella parte superiore.

Soggetto: la diapositiva raffigura una veduta dell'Aeropago (o monte di Ares) ad Atene. In primo piano grandi piante di agave e la figura umana è vista di spalle, piccola, intenta ad osservare il panorama: elemento di riferimento visivo ma al contempo quasi un richiamo alla cultura romantica e all'atteggiamento dell'uomo davanti alla natura, una contemplazione che infonde calma e nitidezza all'immagine.
Nel corso della seconda metà dell'Ottocento, la ditta dei Fratelli Alinari si configura come una delle più presenti sull'intero territorio italiano, organizzando campagne fotografiche estremamente capillari e delegando, necessariamente, l'attività di ripresa al foto-operatore dipendente, omologandolo a dettami stilistici ben precisi e relegandolo all'anonimato. Nelle fotografie effettuate in Grecia si individua però una personalità diversa, che a noi resta sconosciuta, ma che esprime una sensibilità più morbida e legata alla natura, con il piacere per atmosfere più rarefatte, con un maggiore interesse per l'ambientazione del reperto archeologico rispetto a certi tagli posteriori molto più decisi, definiti, volti ad isolare il monumento piuttosto che a inserirlo nella realtà circostante. Pur senza sottrarsi al moduli di classica centralità si concede spazio, come in questo caso, a suggestioni di tipo spiccatamente paesaggistico.

Notizie storiche: dalla documentazione d'archivio rinvenuta preso il Liceo Galvani si trovano annotazioni relative all'acquisto di diapositive Alinari (Inventario amministrazione Pubblica Istruzione, 1927...n. 84 diapositive 8,5x10 a L.5 l'una - 14 giugno 1927; n. 20 diapositive 8,5x10 a L. 5 l'una Firenze, Fratelli Alinari - 29 giugno 1928). Ciò testimonia un ingresso progressivo dei materiali destinati a confluire nella medesima collezione. La dimensione industriale acquisita nel corso del tempo dalla Ditta Alinari è confermata dalle campagne all'estero (1906, Dresda; 1908, Parigi-Versailles, Spagna e Grecia). A queste date vanno dunque ricondotte le riprese di sculture apparte-



3) *Guerra Italo Austriaca - Fronte Giulia - Carso - Vippacco - Agosto 1917 - Rovine della chiesa di Savogna*, Fot. Luigi Marzocchi, 1917, stereoscopia su vetro, Bologna, Liceo Ginnasio Luigi Galvani (GFS 214084).

nenti ai grandi musei e le vedute dei siti archeologici più significativi utilizzando appieno le qualità ormai riconosciute del monocromo fotografico al servizio di una resa plastica e definita dell'immagine.

Datazione: l'immagine originale risale alla campagna fotografica eseguita in Grecia nel 1908. La presenza dell'iscrizione "Alinari I.D.E.A. S.p.A." (Istituto di Edizioni Artistiche) sulla fascetta didascalica, lascia supporre che la diapositiva sia stata ricavata dal negativo originale solo dopo il 1920, anno in cui la ditta Alinari modificò la sua ragione sociale diventando società per azioni.

Conservazione: lo stato di conservazione è discreto. Si riscontra la presenza di numerosi frammenti di colla sul lato interno del vetro di protezione, si tratta di colla di origine animale proveniente dalla carta gommata usata per il montaggio. Polvere, impronte.

Documenti di riferimento: immagini: La diapositiva è stata duplicata in diapositiva a colori 35 mm. (GFS 212447), e l'immagine è stata acquisita in formato digitale e visionabile in CD SKF00003.
bibliografia: *Catalogo ditta Alinari , La Grecia*, 1908, p.17; A. Conti, "Storia di una documentazione" in *Gli Alinari - Fotografi a Firenze - 1852-1920*, 1977; AA.VV,. *Fratelli Alinari - Fotografi in Firenze*, cat. mostra a cura di A. C. Quintavalle e M. Maffioli, 2002

Marzocchi Luigi, Apparecchio stereoscopico con scene ed episodi della guerra Italo Austriaca (1915-1918) (Fig. 3)

Oggetto: visore stereoscopico a colonna, contenente 60 lastre su vetro (gelatina bromuro d'argento con viraggio seppia), di cm. 6x13, montate su telaio metallico, con didascalia stampata sul bordo superiore dell'immagine, a destra. Quindici di esse presentano coloritura aggiuntiva effettuata a pennello con vernici: il blu è utilizzato in massima parte per i paesaggi montani e nevosi o marittimi, per dare maggiore risalto alla tonalità fredda dell'immagine, il giallo invece è usato insieme al rosso per sottolineare scoppi, esplosioni e scene di battaglia. Ventiquattro sono firmate da Luigi Marzocchi in basso a destra con il monogramma LM a lettere capitali, mentre le altre potrebbero essere opera di Vittorio Lazzaroni, futuro socio del Marzocchi nella fondazione della ditta "la Stereoscopica".

Soggetto: le immagini hanno lo scopo di documentare la vita sul fronte di guerra e sono state riprese in varie zone del confine italo-austriaco, teatro di scontri: la laguna di Grado, il Carso, gli altipiani del Trentino, l'Adamello, la valle dell'Isonzo, la zona tra Brenta e Piave e Vittorio Veneto. I soggetti ritratti rientrano pienamente in quella produzione che cercava di ricondurre elementi di vita quotidiana, poco eclatanti ma ben riconoscibili, all'esperienza della guerra: la vita in trincea, i baraccamenti, i prigionieri, il trasporto dei feriti o delle artiglierie senza soffermarsi sugli aspetti più crudi per ovvi motivi di censura, mostrando solo il nemico battuto o le gloriose brigate di montagna e creando una enorme frattura tra la reale esperienza di guerra e una visione del tutto artificiale, incapace di comunicare la drammaticità degli eventi.

Notizie storiche: la nascita della stereoscopia, verso la metà del XIX secolo, racchiuse in sè la volontà di creare un nuovo oggetto fotografico in grado di riprodurre la realtà nel suo divenire, nel suo manifestarsi sotto diverse forme come una sorta di rassegna degli eventi del mondo contemporaneo. Allo scoppio del primo conflitto mondiale la pratica stereoscopica, che aveva già imboccato una fase discendente, ebbe un ritorno di diffusione proprio grazie alla possibilità di creare serie di immagini riconducibili al momento bellico con spirito tra il celebrativo e il didattico. Il sergente Luigi Marzocchi, ufficiale responsabile del Reparto Fotografico del Comando Supremo annesso all'Ufficio Stampa e Propaganda, fu uno dei testimoni più prolifici di questa volontà documentaria. Eseguì personalmente gran parte delle riprese affiancato talvolta da altri operatori professionisti o militari occasionalmente fotografi (ricordiamo alcuni nomi: Molinari, Lazzaroni, Buratti, Quadrone...) e benché non ci sia la certezza della paternità totale dell'opera possiamo comunque attribuire la produzione dell'intero "oggetto fotografico" a Luigi Marzocchi: egli stesso nei suoi scritti ci rivela che le stereoscopie erano in gran parte eseguite contemporaneamente alle fotografie del Reparto Fotografico del comando Supremo per sua "iniziativa e a spese personali". Dopo la fine del conflitto, fondò una società chiamata "La stereoscopica" proprio allo scopo di utilizzare tutto il materiale prodotto durante gli anni di guerra selezionando 700 soggetti, corredati da legenda esplicativa, riproducendoli in appositi cataloghi e curando la realizzazione di apparecchi per la visione. Lo stereoscopio in esame è presente nell'inventario del liceo Galvani del 1926 relativo a entrata e uscita di materiale scientifico nella scuola, risulta donato dal Ministero della Pubblica Istruzione in data 12 agosto, per un valore complessivo di 1000 Lire e dotato di "nastro e portanastro ricambiabili".

Datazione: grazie alle notizie bibliografiche relative all'attività di Marzocchi possiamo individuare un arco cronologico di produzione che va dal 1918 al 1924 mantenendo il 1926 come termine certo di acquisizione da parte della scuola.

Conservazione: lo strumento è in ottimo stato di conservazione e perfettamente fun-

zionante. I supporti metallici sono leggermente arrugginiti. È stato effettuato uno smontaggio delle lastre per permettere la riproduzione e successiva pulitura prima della ricollocazione in sede.

Documenti di riferimento: immagini: 59 delle 60 lastre stereoscopiche sono state duplicate in diapositiva a colori 35 mm. (per una di esse è stato impossibile effettuare lo smontaggio). I numeri di inventario delle riproduzioni vanno da GFS 214070 a GFS 214128. Tutte le immagini sono state acquisite in formato digitale e visionabili in CD SKF00016.

bibliografia: *Immagini della grande guerra. Da Caporetto a Vittorio Veneto 1915-1918*, catalogo della mostra - Città di Vittorio Veneto, Museo della Battaglia, 1988.

L. Tomassini, *Immagini della grande guerra. Tra pubblico e privato* in "AFT- Semestrale dell'Archivio fotografico Toscano", Anno XI, N. 22, 1995.

L. Tomassini, *Immagini della grande guerra. Tra pubblico e privato* (II parte) in "AFT- Semestrale dell'Archivio fotografico Toscano", Anno XII, N. 23, 1996.

D. Mormorio, *Paesaggi italiani del '900*, Milano 1999, pp. 17-22.

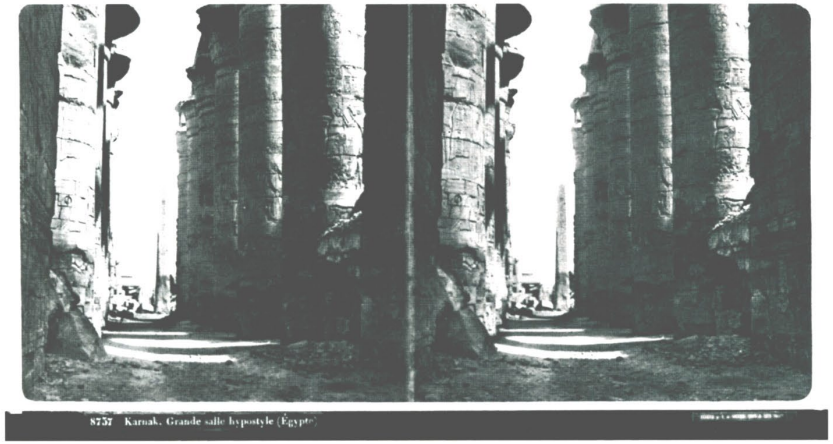
S. Coppa, *Ambizioni e limiti della fotografia stereoscopica* in "AFT- Semestrale dell'Archivio fotografico Toscano", Anno XV, 1999.

R. Balzani e P. Cavanna, *Immagini e documenti della grande guerra*, Cesena, 2000.

C. Giudici, A. Stanzani, O. Orsi (a cura di), *Lo spazio, il tempo, le opere. Il catalogo del patrimonio culturale*, Bologna 2001, pp. 548-550.

M. Gaspari, *La rappresentazione "magica" della guerra. Le stereoscopiche di Luigi Marzocchi* in "Quaderni di cultura del Galvani", Anno 9, n. 1, 2002-2003.

C. Giudici, *"Scene ed episodi", oggetti e rappresentazioni* in "Quaderni di cultura del Galvani", Anno 9, n. 1, 2002-2003.



4) *Karnac. Grande salle hypostyle (Egypte)*, Fot. Léon & Lévy 8757, 1860 ca., stereoscopia su vetro, Bologna, Liceo Ginnasio Luigi Galvani (GFS 236467/D).

Léon & Lévy, successori di Ferrier & Soulier, Karnac, Egitto, Tempio di Amon-Ra, navata laterale della sala ipostila con obelisco, stereoscopia su vetro / collodio - NCTN 00379033 (Fig. 4)

Oggetto: stereoscopia al collodio su vetro, di mm. 82x170, in origine doppiata con vetro di supporto e sigillata con mascheratura in carta gommata.
Titolazione in lingua francese: 8757 – Karnac. Grande salle hypostyle (Egypte) – Ferrier p.f. & Soulier, Léon & Lévy Succ.rs

Soggetto: la tecnica stereoscopica è volta a creare l'illusione ottica del rilievo tramite l'accostamento di due riprese fotografiche del medesimo soggetto realizzate da posizioni quasi coincidenti ma impercettibilmente differenti. La visione contemporanea e sovrapposta delle due fotografie mediante il visore stereoscopico permette di creare la sensazione di una profondità illusoria.
La sala ipostila del tempio di Amon è sempre stata considerata il simbolo di Karnac, per la particolarità delle sue colonne papiriformi (ben 134) di dimensioni gigantesche. L'immagine, ripresa dal basso, esalta questo carattere monumentale. La composizione è strutturata su diversi piani (tecnica necessaria per garantire l'effetto della tridimensionalità) con un progressivo succedersi di quinte scenografiche e la suggestiva fuga prospettica centrale che individua nell'obelisco sullo sfondo il suo punto di riferimento visivo.

Notizie storiche: Claude-Marie Ferrier (1811-1889) e il figlio Jaques Alexandre (1831-1911) risultano attivi in società con Charles Soulier tra il 1859 e il 1864. Durante questo periodo Soulier entrò in contatto con altri due fotografi affermati in campo stereoscopico, M. Léon e J. Lévy, che intorno al 1867 rilevarono la ditta mantenendo la sede a Parigi ma trasferendola dal numero 99 al 113 di Boulevard Sébastopol e connotandosi proprio come "sucesseurs de Ferrier Père & Fils & Soulier". La stereoscopia fa parte di una serie di otto, di cui tre del tempio di Karnac, due relative ad altri siti in Egitto e le ultime tre con soggetti che esulano dal contesto archeologico: si tratta di una scultura ripresa all'Esposizione Universale di Parigi del 1878, l'interno della chiesa di S. Germain l'Auxerrois a Parigi e una veduta della cascata di Honefoss, in Norvegia.
Sono state rinvenute in una vetrina del museo dell'Istituto, insieme ad altre cinque con supporto in cartone, prodotte dalla ditta statunitense H.C. White Co. (Fig. 5). Conservate in una scatola che riporta molteplici indicazioni relative a successive inventariazioni: purtroppo non si è individuato un preciso riscontro sui documenti d'archivio anche se in un bollettario per entrata e uscita del materiale scientifico si cita l'ingresso di uno "stereoscopio con vedute di vetro e di cartone" per complessive lire 90.

Datazione: la datazione di questa immagine solleva qualche dubbio. Se dovessimo avvalerci solo dell'indicazione riportata sulla fascetta didascalica, che attribuisce la paternità del fototipo a Léon e Lévy, potremmo collocare cronologicamente lo scatto dopo il 1867, anno di avvio dell'attività della coppia come successori di Ferrier e Soulier. Ma questa immagine, anche per il legame con le altre che fanno parte della serie (lastra n. 8767), molto probabilmente risale agli anni 1859-1860, periodo in cui Auguste Mariette cominciò ad organizzare il lavoro di riordino dell'intero sito archeo-



5) *Along the Walk, Brooklyn Bridge, New York*, Fot. H.C. White Co., 1901, stereoscopia su carta, Bologna, Liceo Ginnasio Luigi Galvani (GFS 229746/D).

logico, anche grazie alla liberazione dell'ammasso di macerie che ingombravano il cortile e l'ingresso alla sala ipostila.
Il fotografo ed esploratore inglese Francis Frith, si recò più volte in Egitto tra il 1856 e il 1859, realizzando numerose riprese di siti archeologici; alcuni dei negativi prodotti furono duplicati e ceduti a vari editori che inserirono questo materiale nei loro cataloghi. Tra questi editori troviamo anche la ditta Ferrier e Soulier, ed è quindi plausibile che le immagini di Firth siano successivamente passate alla gestione Léon & Lévy. La circolazione del materiale fotografico tra *ateliers* era prassi abbastanza usuale e si può ipotizzare un simile percorso che spiegherebbe la presenza dell'indicazione di responsabilità dello studio senza compromettere l'ipotesi cronologica dello scatto.

Conservazione: Sulla stereoscopia è stato eseguito un intervento di restauro che ha comportato la rimozione del vetro di supporto purtroppo gravemente lesionato, mentre la lastra emulsionata è stata collocata in busta singola di carta senza ricreare il pacchetto originale ma utilizzando cartoncini protettivi.

Documenti di riferimento: immagini: la stereoscopia è stata digitalizzata ad alta e media risoluzione (GFS 236467), e l'immagine è visionabile in CD SKF00449,
bibliografia: S. Coppa, *Ambizioni e limiti della fotografia stereoscopica* in "AFT-Semestrale dell'Archivio fotografico Toscano", Anno XV, 1999; P. Racanicchi (a cura di), *Fotografi in terra d'Egitto,* Torino 1991; *Mediterraneo. Fotografie di viaggio dal 1850 al 1910,* Roma, Palazzo Braschi. Catalogo della mostra a cura di A. Margiotta e F. Pirani, Roma 2004; M. Frizot, *A new history of photography*, 1998; B. Newhall, *Storia della fotografia*, Torino 2004.

Indice

Catalogazione e didattica dei beni culturali: vedere, pensare, descrivere, conoscere ..... pag. 5
di Anna Stanzani

Fotografia, didattica, catalogazione: intrecci ..... pag. 9
di Corinna Giudici

ISTITUTO STATALE D'ARTE

Metter mano alle cose: l'esperienza del catalogo nell'Istituto Statale d'Arte di Bologna ..... pag. 14
di Simonetta Nicolini

Didattica di catalogazione: la chiesa di Santa Caterina di Strada Maggiore ..... pag. 26
di Oriana Orsi

Il Fondo Fotografico dell'Istituto d'Arte di Bologna ..... pag. 31
di Eva Palvesi

Modulo didattico sulla conservazione della fotografia ..... pag. 38
di Sabrina Borsetti e Elvira Tonelli

ACCADEMIA DI BELLE ARTI

Intorno alla Convenzione pag.42
di Eleonora Frattarolo

Schedare in Accademia: gli Album di disegni di Antonio Basoli ..... pag. 45
di Oriana Orsi

LICEO GINNASIO GALVANI

La rinnovata fruizione di un sussidio scolastico storico ..... pag. 52
di Meris Gaspari

Non solo catalogazione: un approccio conservativo per il Museo Scientifico Luigi Galvani ..... pag. 60
di Cinzia Frisoni

Intervento di manutenzione e restauro sugli strumenti fotografici ..... pag. 62
di Ilaria Francia

Manutenzione e restauro di positivi fotografici su lastra di vetro ..... pag. 63
di Elvira Tonelli

Alterazioni e individuazione delle tecniche fotografiche: un'indagine allo stereomicroscopio ..... pag. 64
di Sabrina Borsetti

Schede ..... pag. 67
di Cinzia Frisoni