

Predella journal of visual arts, n°59, 2026 www.predella.it - Monografia / Monograph 

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanit, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Livia Fasolo, Elena Pontelli, Sara Tonni

Assistenti alla Redazione / *Assistants to the Editorial Board:* Diletta Ceccarelli, Giovanni Pietro Podestà

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Matilde Medri, Elisabetta Tranzillo

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655



Finanziato dall'Unione europea - Next Generation EU, Missione 4 Componente 1, CUP D43C24000580001

Progetto PNRR: Iartnet - An International Platform for Artistic Practice/Research and Cultural Heritage at Italian Higher Arts Education Institutions

Codice Identificativo INTAFAM_00066



Storia dell'arte e Accademie di Belle Arti Origini, sviluppi, prospettive

Atti del convegno internazionale di studi
(Firenze, Accademia di Belle Arti, 12-13 novembre 2025)

a cura di
Gerardo de Simone, Cristina Frulli



ACCADEMIA
DI BELLE ARTI
DI FIRENZE



ASSOCIAZIONE ITALIANA
DI STORIA
DELLA CRITICA
D'ARTE ETS
CONSETO UNIVERSITARIA

Indice

Massimiliano Rossi

Introduzione

9

Giovanna Cassese

*La Storia dell'arte quale disciplina identitaria della cultura in Italia
e nell'ambito degli studi nel settore dell'alta formazione artistica:
la sua ridefinizione nei nuovi SAD del comparto AFAM*

23

Gerardo de Simone

*La Storia dell'arte come disciplina accademica.
Ragioni e propositi di un convegno*

45

Enrico Sartoni

*Le origini della didattica teorica della Storia dell'arte tra Giorgio Vasari
e Vincenzo Borghini nell'Accademia del Disegno*

61

Alexander Auf der Heyde

*«Die beste Theorie der Kunst ist ihre Geschichte»:
origini e sviluppi di una disciplina che disciplina*

69

François-René Martin

*La résistible naissance des enseignements théoriques et de l'Histoire
de l'art à l'École des Beaux-Arts de Paris (1791-1864)*

79

Rosa María Recio

*The Royal Academy of Fine Arts of San Fernando. Sources and documents
of a pedagogical referent (1752-1967)*

91

Eduardo De Maio

*L'arte italiana fra promozione e conservatorismo nelle aule e nelle sale
della Royal Academy di Londra*

105

Marco Ciampolini

*Gli insegnamenti teorici all'Accademia di Belle Arti di Carrara dall'origine
alla Restaurazione: docenti e materiale didattico*

125

Paolo Pastres

*Gli elogi annuali all'Accademia di Venezia dal 1808 al 1866:
una forma di Storia dell'arte, tra erudizione e celebrazione*

141

Cristina Frulli

*La Storia dell'arte all'Accademia di Firenze come storia educativa e civile:
una traccia negli anni postunitari e in Camillo Jacopo Cavallucci*

157

Francesca Lui

*«A lume aperto». Estetica, Storia dell'arte e prassi artistica a Bologna
tra due secoli. La figura del Segretario dall'Accademia Clementina
all'Accademia di Belle Arti*

171

Alberto Giorgio Cassani

*Dal Bello ideale al Vero (ideale?). La difficile conquista della Storia
nei "Discorsi parenetici" dell'Accademia Provinciale di Belle Arti di Ravenna*

185

Federica De Rosa

*L'insegnamento storico-artistico nell'Accademia di Napoli.
Origini, pratiche e tracce materiali nella prima metà dell'Ottocento*

199

Roberto Sani

*L'insegnamento della Storia dell'arte nelle Accademie e Istituti
di Belle Arti dall'Unità alla riforma Gentile del 1923*

219

Susanne Adina Meyer

*L'insegnamento della Storia dell'arte nelle Accademie e Istituti
di Belle Arti (1923-1943)*

231

Nicoletta Leonardi

*Fotografia e Storia dell'arte all'Accademia di Belle Arti di Brera
nell'Ottocento: il caso di Giuseppe Mongeri*

243

Greta Plaitano

*Tracce per una storia della fotografia proiettata. Le diapositive
per la Storia dell'arte dell'Accademia di Belle Arti di Brera*

263

Edoardo Sala

«Parlare ad essi con linguaggio appropriato a pittori, a scultori, a decoratori». L'insegnamento della Storia dell'arte all'Accademia di Brera: la docenza di Giulio Carotti (1902-1922)

275

Alessandro Botta

«Il professore [...] non deve essere il critico ma bensì lo storico dell'arte». Storia dell'arte all'Accademia Albertina, 1885-1900

291

Pietro Roccasacca

Notizie dei Professori di Storia dell'arte alle Belle arti di Roma reperibili nell'Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Roma

309

Susanna Ragionieri

La costruzione della Storia dell'arte contemporanea italiana e le difficoltà dell'Accademia nelle Biennali del 1948 e 1950: il caso fiorentino

321

Francesco De Carolis

La Storia dell'arte e i corsi speciali istituiti tra gli anni Settanta e Ottanta del Novecento all'Accademia di Belle Arti di Firenze

333

W. J. T. Mitchell

The Academy in a State of Siege: Pictures of an Institution

343

Tracce per una storia della fotografia proiettata. Le diapositive per la Storia dell'arte dell'Accademia di Belle Arti di Brera

«A Perfect Slide should be as soft and distinct as a proof engraving, with gradations and shadows, no part opaque or shadowless, when on the screen it should stand out as a steel engraving, not black and white like so much soot and whitewash, but with gradation in the shadows, which are perfectly transparent, with the white portions perfectly clear, the tone something between a blue violet and a black».

The art of projection and complete magic lantern manual, E.A. Beckett, London 1893, p. 139.

This essay examines the history of projected photography in art-historical teaching at the Accademia di Belle Arti di Brera between the late nineteenth and mid-twentieth centuries. Drawing on unpublished archival sources and a surviving corpus of 352 glass slides, it reconstructs two successive teaching collections — associated respectively with Giulio Carotti (1902–1922) and Evangelina Tea (1922–1956) — analysing their material features, provenance, and cataloguing history. The study combines a philological reconstruction of the didactic materials with an examination of their social and medial dimensions, shedding light on the role of projected photography as a transformative tool in art-historical pedagogy.

Introduzione

A partire dalla seconda metà del XIX secolo, nel mondo della pedagogia artistica, incentrato sulla copia dal vero e sullo studio dell'arte antica e moderna attraverso supporti diversi come libri, disegni, stampe, dipinti e gessi, si assiste alla comparsa di un nuovo medium utile all'insegnamento: la fotografia. Fototipi sciolti e montati su supporti secondari eseguiti con tecniche diverse, stampe fotomeccaniche e diapositive su vetro entrano così gradualmente nelle biblioteche e nelle aule delle Accademie di Belle Arti di tutta Europa, introducendo un nuovo modo di insegnare e di apprendere.

Partendo da tali assunti e da un caso studio emblematico, il seguente contributo si propone di sondare la natura e l'apporto della fotografia proiettata all'interno dell'insegnamento della Storia dell'arte, indicativamente nel corso dei primi Trent'anni del XX secolo, periodo in cui il medium fotografico si diffonde a macchia d'olio all'interno del mondo delle istituzioni didattiche legate al panorama storico-artistico.

Attraverso la presentazione di diverse fonti documentarie e materiali inediti, rinvenuti presso il Patrimonio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Brera di Milano, si intende aprire una duplice riflessione. Da un lato, di natura storico-critica, che guardi attraverso una ricostruzione documentaria filologica ai materiali impiegati

durante l'evoluzione della disciplina e del corso, soffermandosi sulle tipologie impiegate, quali riproduzioni fotografiche di opere d'arte pittoriche, scultoree e architettoniche. E, dall'altro lato, di ordine sociale e mediale, esaminando le materialità degli oggetti nella loro complessa morfologia, che vede il ricco innesto di caratteristiche tecniche e archivistiche in grado di svelarne le variabili dei percorsi biografici¹. Questo approccio intende così provare a ricostruire la storia della prassi e degli strumenti tecnologici predisposti per l'insegnamento storico-artistico, al fine di allargare lo sguardo sulle plurime modalità di fruizione e ricezione del medium fotografico nel panorama della formazione accademica.

La proiezione fotografica tra Giulio Carotti ed Evangelina Tea

Accanto all'impiego della stampa positiva nei suoi diversi formati, le fototeche delle Accademie di Belle Arti testimoniano anche l'utilizzo di un'altra tipologia di supporto didattico: la diapositiva su vetro. Nonostante l'intrinseca precarietà di questa tipologia di materiale, che ne ha segnato spesso l'inesorabile perdita, presso la Fototeca Storica dell'Accademia di Brera è sopravvissuto un nucleo di 352 diapositive che, secondo le attuali ricerche, afferisce alla cattedra di storia dell'arte. Questo nucleo – oggetto di un intervento di restauro nel 2022/2023² – presenta esemplari alla gelatina ai sali d'argento di formati diversi, prodotti da vari studi fotografici, che esplorano la storia dell'arte antica, moderna e contemporanea, riproducendo opere differenti che vanno dai reperti archeologici a disegni, dipinti, sculture, architetture e oggetti d'arte decorativa, attingendo non soltanto dal territorio europeo, ma anche da quello nordafricano, sudamericano e da diverse parti dell'Asia³.

Le caratteristiche materiali delle diapositive portano all'individuazione di due serie principali: una di grandi dimensioni, contraddistinta da formati quadrati (82x82; 85x85 mm) e rettangolari (85x98; 82x101; 85x104; 90x120 mm); e una di dimensioni inferiori di formato quadrato (50x50 mm). La prima vede per la maggior parte esemplari con montaggi diversi composti da vetro protettivo e mascherature in carta. I montaggi delle diapositive venivano realizzati per un triplice fine: conservativo, strumentale ed estetico. Per quanto concerne la conservazione la lastra vitrea serviva a isolare il supporto primario emulsionato recante l'immagine, proteggendolo insieme ad apposite strisce cartacee di fissaggio applicate lungo i bordi dai danni meccanici, dal calore derivato dal proiettore e da diversi agenti ambientali. Il montaggio serviva, inoltre, per maneggiare al meglio i fototipi, che dovevano essere estratti dai contenitori e inseriti all'interno dei proiettori con facilità e sicurezza (salvaguardandone

l'integrità ed evitandone una manipolazione che entrasse in contatto diretto con il supporto) e, in termini autoriali, per riportare attraverso apposite etichette a stampa il nome dello studio produttore, del soggetto rappresentato e del suo rispettivo numero di serie. Infine, i cosiddetti *paper mount*, delle apposite maschere cartacee di forme diverse posizionate come cornice sull'immagine, servivano a inquadrare al meglio il soggetto riprodotto e potevano essere contraddistinti da varie tipologie di decorazioni ornamentali.

La prima serie che consta di duecento unità raccoglie fototipi prodotti da diverse realtà nazionali ed estere e, secondo le attuali ricostruzioni condotte attraverso l'esame autoptico dei materiali e il vaglio di diverse fonti documentarie archivistiche e bibliografiche, questa può ricondursi verosimilmente all'insegnamento di Giulio Carotti, docente di storia dell'arte dal 1902 al 1922, «un entusiasta che metteva la passione dell'arte sopra ogni cosa, ma era anche un accurato e diligente ricercatore»⁴, del quale, soltanto in tempi recenti, è stato ricostruito un esaustivo profilo biografico e didattico⁵. Accanto alle etichette che testimoniano la presenza di studi di varia provenienza – da Milano, Brescia e Firenze sino a Parigi, Berlino e New York⁶ – le diapositive presentano, difatti, diverse iscrizioni manoscritte, molte delle quali possono essere ricondotte a Carotti⁷. Tali note, a grafite e inchiostro nero, vengono apportate in molti casi dal docente a scopo informativo, per assegnare la titolazione della singola diapositiva e per aggiungere ulteriori specifiche sul soggetto. E, in altri casi, riscontrati soprattutto nelle diapositive con vetro protettivo rettangolare senza profilo cartaceo (dotate di un montaggio artigianale con diverse carte di recupero bianche, quadrettate o color arancio verosimilmente elaborato da Carotti stesso) le note si presentano come appunti e promemoria personali sull'opera riprodotta ('che cos'è quel sasso sulla testa del centauro?') o sul fototipo stesso ('piccola per la macchina', 'sull'originale non ci sono queste macchie nere, prego rifarlo esatto con molto vigore'). Questo nucleo si mostra come una selezione efficace a coprire l'ampio arco cronologico affrontato dal docente all'interno della propria didattica, che passava dall'arte antica, al Medioevo, al Rinascimento, sino all'Ottocento lombardo, come testimonia in parte la sua incompiuta opera manualistica pubblicata per Hoepli tra il 1907 e il 1913, il *Corso elementare di Storia dell'arte*⁸. Insieme ai testi a stampa anche diverse carte manoscritte di suo pugno, conservate nel faldone dedicato alla cattedra di Storia dell'arte, mostrano gli interessi del professore, che nel programma didattico del 1902/1903 delucida le principali aree e i temi indagati per l'arte medievale, rinascimentale e moderna, menzionando in particolare per quest'ultimo gli artisti italiani e stranieri presentati: Raffaello, Bramante, Michelangelo, Tiziano, Correggio accanto a Bernini, Velasquez, van Dyck e i maestri olandesi e fiamminghi⁹. La didattica concepita da Carotti era sì basata sul

programma canonico ma, allo stesso tempo, prevedeva numerose uscite e visite guidate presso musei, chiese e monumenti di Milano, al fine di allenare lo spirito di osservazione dei suoi allievi, incrementando, laddove possibile, l'analisi diretta delle opere; un insegnamento, dunque, in cui la lezione frontale era completata «da visite di monumento (obbligatorie) e viaggi» e «fiancheggiato da corsi liberi e conferenze su argomenti complementari»¹⁰.

La didattica, all'interno dell'aula di storia dell'arte, veniva sopperita attraverso il sussidio del medium fotografico, che secondo le carte veniva impiegato nella sua duplice veste positiva e negativa. Come si evince, difatti, dallo spoglio dei registri di sottoconto dell'Accademia¹¹, nel periodo in cui Carotti insegna vengono acquistati diversi nuclei di stampe positive fotografiche. Il 5 giugno del 1905 entrano per la scuola di storia dell'arte «234 fotografie grandi di monumenti delle Puglie»¹², pagate 190 Lire, un lotto di stampe presumibilmente parte del catalogo del fotografo Romualdo Mosconi. Il 6 aprile dell'anno successivo vengono registrate 624 fotografie «delle opere dei monumenti romani»¹³ al prezzo di 250 Lire. Ancora nel giugno del 1910 risultano altre 168 «Fotografie al nitrato per la Storia dell'Arte»¹⁴, per 75,60 Lire, insieme a un'altra serie di 44 «Fotostampe»¹⁵ pagate 59,40 Lire.

L'attenzione per l'aggiornamento degli strumenti pedagogici rappresenta una costante per il docente, che ancora il 4 novembre 1914 chiede al Presidente dell'Accademia di volergli concedere «come negli anni scorsi (dal 1902) lo stanziamento di lire 250 per l'acquisto di materiale illustrativo-didattico (fotografie, libri ecc) per la mia scuola di Storia dell'arte»¹⁶, riferendosi sempre a stampe fotografiche e, ancora nello stesso giorno, facendo riferimento anche all'impiego della proiezione. Carotti scrive una lettera urgente in cui esplicita di aver «bisogno di sapere se il nuovo bidello per la storia dell'arte sarà il Pietro, onde poter intendermi sin d'ora con lui per assicurarmi che la macchina per proiezioni funziona bene e per far lavare lo schermo bianco oramai lordo e con macchie. Come lei sa, lunedì prossimo cominciamo le lezioni»¹⁷. Oltre al nucleo di diapositive, dunque, le carte testimoniano l'esistenza di una macchina da proiezioni e di un telo – ad oggi dispersi – ritenuti dal docente di grande importanza per il suo corso, che secondo il vaglio archivistico, vennero acquistati nel 1908 per la cattedra di Storia dell'arte. Uno dei registri di protocollo riporta, difatti, la nota d'acquisto il 4 maggio di quell'anno di un «palco a scala per collocarvi la macchina di proiezioni in abete alto m. 2.20» e di un «telaio in legno abete di m. 2.70x3 per applicarvi la tela per proiezioni»¹⁸ per un totale di 72 Lire. Della «Lanterna da proiezione con obiettivi di m. 3x3 a m. 8-10 di distanza», acquistata lo stesso giorno, si ha notizia sempre all'interno di un registro dedicato agli strumenti didattici e, all'interno del faldone del 1908 della serie dei rendiconti economici dell'Accademia, in cui

si legge il nome della ditta Lamperti e Garbagnati¹⁹ e il prezzo di Lire 277 Lire per l'intero apparato che comprendeva, secondo la bolla su carta intestata della ditta, due lanterne, un telaio per il passaggio delle singole lastre, un palchetto e un telaio ligneo per applicare lo schermo in tessuto²⁰. La stessa serie archivistica, poi, ha permesso di individuare un altro documento inerente alla proiezione fotografica, il preventivo stilato nel giugno del 1909 dallo stabilimento Ganzini Namias & C. di Mario Ganzini²¹ «per modificazioni all'apparecchio esistente» e l'impianto di uno «schermo alveolare Ganzini di misure 2x2 m»²² al prezzo di 295 Lire. Tale carta intestata, riccamente decorata dalla litografia Gerosa-Tavella-Sella di Milano con l'illustrazione di due apparecchi fotografici e ornamenti floreali di gusto liberty, da notizia, inoltre, dell'indirizzo della sede, in via Solferino n. 25 a Milano e dell'offerta della ditta, che produceva e vendeva «lastre, carte, prodotti speciali e accessori per fotografia»²³.

Il rapporto di Carotti con questa importante realtà del territorio lombardo, nata nel 1892 per il volere di Mario Ganzini²⁴ – figlio del fotografo Giovanni Battista Ganzini²⁵ – e di Rodolfo Namias²⁶, è deducibile dalla sua introduzione al *Catalogo della Grande Collezione Artistica di Diapositive* pubblicato dalla ditta nel 1909. Il libretto, che contiene l'elenco in ordine alfabetico e tematico delle «più celebri opere d'arte di ogni epoca e di ogni nazione»²⁷ di pittura, disegno, scultura, architettura e opere d'arte decorativa riprese dagli originali della ditta Braun di Parigi – di cui nel fondo sono presenti diversi esemplari – menziona il formato di 8,5x10 cm e il prezzo per la singola di 1,50 Lire e riporta un breve testo a firma del docente, dove rileva una nuova e moderna attenzione per il «il culto dell'arte e della sua storia»²⁸ accanto alla presenza di un pubblico sempre più attento alle esposizioni e alla raccolta documentaria intorno ad «argomenti artistici illustrati»²⁹, su riviste come «Emporium», «Varietas», «La Lettura», «Il Secolo XX» e «La Rivista delle Famiglie». Carotti menziona oltre all'Accademia in cui insegna numerose realtà attente all'insegnamento storico-artistico come il Politecnico, l'Accademia scientifico-letteraria, la civica Scuola Superiore femminile Alessandro Manzoni e molte altre, e delucida quanto sia indispensabile in questi corsi mostrare le opere di cui si parla. Le illustrazioni si mostrano necessarie perché non sempre è possibile guidare l'uditorio di fronte all'opera in esame e bisogna perciò «ricorrere a libri illustrati ed a fotografie»³⁰ per piccoli nuclei di una decina di persone, e a «tavole murali»³¹ e fotografie di grande formato per raggiungere una trentina di alunni. Il professore dichiara la difficoltà nel trovare alcuni soggetti su questi supporti pensati per essere appesi in aula, ne rimarca il prezzo, a volte troppo alto, ed elogia, al contrario, la facilità con la quale si può intrattenere un uditorio numeroso grazie all'impiego delle proiezioni luminose. Secondo le sue parole «con questo sistema, qualsiasi discorso o insegnamento

d'arte, che prima, – per quanto chi parlava fosse profondo, sagace, eloquente – si risolveva in una esercitazione letteraria che lasciava il tempo che trovava, ora è davvero una esposizione dimostrativa, convincente, efficace»³². La fotografia proiettata per Carotti è un potentissimo mezzo capace di impressionare la memoria dell'intero uditorio, determinando «l'effetto straordinario, l'esaltazione e persino l'emozione che si impossessa del pubblico»³³, che con questo strumento segue pedissequamente la descrizione, il commento e le osservazioni critiche sull'opera non soltanto al buio dell'aula ma, grazie allo schermo alveolare creato da Ganzini, anche alla luce diurna, consentendo al docente la massima resa della propria esposizione espressiva e gestuale³⁴.

La seconda serie di diapositive conservate presso la Fototeca di Brera, di formato quadrato 50x50 mm, riconducibile presumibilmente agli anni dell'insegnamento di Evangelina Tea tra il 1922 e il 1956³⁵ – retto insieme al supporto di nove ore ciascuno da parte degli assistenti Romana De Volpi Mischi per la stilistica (un corso obbligatorio che affiancava la cattedra) e Giacomo Mino Borghi per la storia dell'arte generale – è composta da 152 unità e, al momento del suo rinvenimento prima del restauro, era conservata all'interno di una scatola lignea e ripartita per temi e artisti grazie ad alcuni divisori cartacei compilati con iscrizioni manoscritte a penna verde. Gli esemplari parte di questa presentano un montaggio semplice con un secondo vetro protettivo, maschera nera e *paper mount* composto da quattro strisce di carta nera disposte a cornice. La maggior parte degli esemplari reca un'etichetta bianca posta sul lato inferiore con informazioni manoscritte riguardanti il soggetto e la sua collocazione topografica, mentre non è mai presente il nome dello studio responsabile della produzione del fototipo. Fra i soggetti delle diapositive ricorrono opere d'arte antica rappresentate con vedute architettoniche d'insieme, piantine e dettagli diversi di capitelli, bassorilievi, colonne, templi e archi del periodo romano, accanto a riproduzioni di opere pittoriche di Beato Angelico, Masolino, Masaccio e Pietro Cavallini.

Come sulla prima serie, che presenta diverse numerazioni manoscritte e dattiloscritte a inchiostro rosso e nero apportate sulle etichette, anche questa vede diverse stringhe a cinque cifre riportate a grafite sul *paper mount* o lungo i bordi delle cornici cartacee. Tali numeri rappresentano le tracce evidenti di molteplici operazioni di catalogazione eseguite su entrambi i lotti di diapositive per la storia dell'arte, compiute da mani diverse osservabili grazie all'esame calligrafico delle iscrizioni rinvenute sui montaggi, che consente di individuare non soltanto quelle di Giulio Carotti ed Evangelina Tea, ma anche dell'applicata di Segreteria Teresa Garnerò Pacotto³⁶, del Segretario e archivista Giacomo Mino Borghi³⁷ e del professore Guido Ballo³⁸. Secondo le fonti documentarie, i regolamenti e le normative dell'epoca, difatti, è a partire dagli anni di Carotti che

l'incarico di dirigere la Biblioteca e l'Archivio storico venne affidato al professore di storia dell'arte, il quale era tenuto a ordinarne i materiali, controllare l'accesso, a supervisionare gli acquisti di volumi e periodici, a gestire l'invio dei suddetti ai legatori, a controllare i prestiti dei singoli documenti o delle serie utili per la didattica, a integrare gli strumenti archivistici per l'inventario e la catalogazione del materiale cartaceo e bibliografico e, infine, a ordinare le raccolte di supporti pedagogici diversi come stampe, disegni e fotografie³⁹.

Come testimonia la prima relazione stesa da Evangelina Tea, risalente all'anno accademico 1922-23, in cui si dà notizia degli orari di apertura della biblioteca dalle 9 alle 12 e dalle 14 alle 16 nei giorni feriali, è chiaro che la docente abbia apportato una ingente opera di ordinamento su diversi nuclei come, per esempio, quella delle collezioni di incisioni, litografie e stampe rare (all'interno delle quali vengono segnalati i fondi di Archinti e Frizzoni) e quella di fotografie che, secondo il suo credo andavano «ordinate per materia, fondendo i gruppi di varia provenienza (acquisti e doni...)»⁴⁰, arrivando così a distruggere l'importante vincolo archivistico insito nella sedimentazione dei materiali, come accadde anche per il fondo di diapositive di Giulio Carotti di cui la stessa annuncia di aver applicato lo stesso ordinamento e che redigerà presto uno schedario esaustivo. Sempre all'interno del medesimo faldone, poi, vi è un documento dattiloscritto del 1934, compilato in risposta al questionario inviato in precedenza dal Ministero dell'Educazione Nazionale, in cui il Vicepresidente dell'Accademia riporta le notizie raccolte dalla Tea, la quale informa che l'istituzione possedeva «una macchina con episcopio a luce elettrica» non funzionante, «una macchina di proiezioni fisse, oramai invecchiata» e «circa 3.500 diapositive di opere d'arte d'ogni tempo e civiltà»⁴¹. Tale carta, che menziona l'esistenza di due sale attrezzate per la proiezione, consente così di conoscere la natura ben più cospicua di quella sopravvissuta sino ad oggi di questa importante raccolta fotografica, concepita per lo studio della storia dell'arte in chiave dimostrativa in origine da Carotti ma implementata negli anni successivi da Tea e Ballo, e ordinata e catalogata da più mani⁴².

Conclusioni

La diffusione delle lanterne magiche, già ampiamente documentata in Inghilterra, Germania e Francia all'epoca dell'uscita di uno dei primi testi italiani dedicati al tema era, dunque, considerata particolarmente indicata per la didattica scientifica, storico-artistica e decorativa. Le proiezioni potevano «servire [...] all'insegnamento, alla illustrazione di conferenze in genere, di racconti, di viaggi,

di monologhi comici, ecc., ecc.»⁴³ proprio grazie alla loro intrinseca capacità di unire una spiegazione istruttiva a una visualizzazione efficace e dilettevole.

L'impiego di apparecchi e diapositive su vetro – affiancate spesso da libretti e opuscoli esplicativi a uso del conferenziere per accompagnare da un punto di vista teorico il ricco apparato iconografico da mostrare al pubblico – accresce sempre di più tra gli anni Dieci e gli anni Trenta del XX secolo all'interno di numerosi istituti di formazione, contribuendo a diffondere quello che Luigi Sassi definiva un «insegnamento oggettivo»⁴⁴, radicato nell'applicazione del medium fotografico nelle ricerche nate in epoca moderna in seno al gesuita tedesco Athanasius Kircher, intorno alla proiezione delle pitture su vetro. I docenti di diverse Accademie di Belle Arti presenti sul territorio italiano operano in questo senso, studiando, raccogliendo e selezionando numerosi fototipi per disegnare i corsi di Storia dell'Arte⁴⁵, ampliando così le raccolte dei propri Patrimoni Storici e lavorando attivamente all'estensione dei servizi portati dal modello fotografico, attraverso l'impiego della proiezione. Le fotografie proiettate, ingrandite, ritagliate e incorniciate in forma di diapositiva su vetro – spesso create e riadattate ai diversi apparecchi dai docenti stessi – partecipano così a implementare le cosiddette «dimostrazioni figurative», ritenute «cento volte più efficaci di quelle parlate o scritte, essendo la figura di un potentissimo aiuto alla memoria»⁴⁶ e indispensabili per aggiornare la pedagogia di uno studio storico-artistico in chiave moderna, indirizzata a un pubblico sempre più ampio e attento a nuove forme di documentazione e fruizione mediale.

- 1 Cfr. C. Caraffa, From 'photo libraries' to 'photo archives'. On the epistemological potential of art-historical photo collections, in *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History* a cura di C. Caraffa, Deutscher Kunstverlag, München 2011, pp. 11-44.
- 2 Cfr. A. Carissimi, Tomo I: *Restauro e conservazione di n.352 diapositive su vetro appartenenti alla Fototeca Storica dell'Accademia di Belle Arti di Brera*; Tomo II: *Lanterne magiche e dispositivi per la proiezione tra Otto e Novecento, le diapositive per la storia dell'arte del fondo fotografico dell'Accademia di Belle Arti di Brera*, tesi di laurea, Scuola di Restauro, profilo PFP5, Accademia di Belle arti di Brera, a.a. 2022-2023, relatori A. Laudisa, E. Albano, G. Plaitano.
- 3 In particolare, guardando all'arte egizia, persiana, assira, mesopotamica e peruviana con sculture a tutto tondo, bassorilievi, templi e siti archeologici.
- 4 E. Tea, *L'Accademia di Belle Arti a Brera – Milano*, F. Le Monnier, Firenze 1941, p. 105.
- 5 Cfr. E. Sala, "Settant'anni di vita interamente dedicati allo studio della bellezza". Per una biografia ragionata di Giulio Carotti (1852-1922), in «Arte Lombarda» 195-196, 2-3, 2022, pp. 97-142.
- 6 Tra gli studi presenti si segnalano la ditta dei fratelli Alinari di Firenze, Ad. Braun & Cie di Parigi, Arte, Luce e Parola della S. Lega Eucaristica di Milano, l'Istituto Italiano per le Proiezioni Luminose di Milano, P. Sciacaluga & figlio di Milano, L. Dr Franz Stoedtner di Berlino, M. Newton & co di Londra e N.T.H. McAllister di New York.

- 7 Accanto a queste vi è la presenza di note diverse riconducibili alle figure di Evangelina Tea e di Teresa Garnerò Pacotto, sulle quali si tornerà più avanti.
- 8 Cfr. G. Carotti, *Corso elementare di storia dell'arte. Volume I. L'arte dell'evo antico*, Ulrico Hoepli, Milano 1907; id., *Corso elementare di storia dell'arte. Volume II. L'arte del medio evo*, Ulrico Hoepli, Milano 1907; id., *Corso elementare di storia dell'arte. Parte I. L'Arte cristiana, neo-orientale ed europea d'oltr'Alpi*, Ulrico Hoepli, Milano 1913; id., *Corso elementare di storia dell'arte. Parte II. L'arte regionale italiana nel medio evo*, Ulrico Hoepli, Milano 1913; id., *Corso elementare di storia dell'arte. Parte III. L'apogeo dell'arte italiana nel medio evo. Firenze e l'arte nell'Italia superiore nel Trecento*, Ulrico Hoepli, Milano 1913.
- 9 G. Carotti «Programma della Scuola di Storia dell'arte (anno 1902-1903)», Milano, Archivio Storico Accademia di Belle Arti di Brera (d'ora in avanti ASAB), *Scuola di Storia dell'arte*, Tea G IV 6.
- 10 G. Mino Borghi, *L'Accademia di Brera e il suo archivio di storia dell'arte*, Opus "Laus Mariae Braidensis", Milano 1948, p. 53.
- 11 Su questi e altri strumenti archivistici per ricostruire la storia della Fototeca di Brera si veda: G. Plaitano, *Le raccolte fotografiche per la didattica artistica: fonti e strumenti archivistici per la ricerca*, in N. Leonardi, M. Maffioli (a cura di), *Le raccolte fotografiche storiche nelle Accademie di Belle Arti e nelle scuole di arti applicate: un patrimonio da salvaguardare*, Forum, Udine 2024, pp. 135-146.
- 12 «IV volume, Conto principale 2 - Sottoconto 2 - dal n. 1933 al n. 3006 (1896-1924)», registro a stampa con compilazione manoscritta, Milano, ASAB, *Inventari Arte, Didattica, 1896-924*, 16.16.
- 13 *Ibidem*.
- 14 *Ibidem*.
- 15 *Ibidem*.
- 16 G. Carotti, «Secondo la consuetudine [...]», 4 Novembre 1914, carta manoscritta. Milano, ASAB, *Scuola di belle lettere e storia dal 1880 al 1900*, Tea G IV 6.
- 17 G. Carotti, «Avrei bisogno di sapere se il nuovo bidello [...]», 4 Novembre 1914, carta manoscritta. Milano, ASAB, *Scuola di belle lettere e storia dal 1880 al 1900*, Tea G IV 6.
- 18 Cfr. «Libro mastro per categorie degli oggetti mobili di proprietà dello stato esistenti presso l'ufficio della Accademia di Belle Arti in Milano (1900-1928)», Milano, ASAB, Amministrazione, Inventari Mobili dal n. 1952, 1900-928, 15.4.
- 19 La ditta milanese di Edoardo Lamperti venne fondata nel 1880 a Milano, con sede in via Omenoni 4, costruendo e commerciando sin dai primi anni di attività diversi strumenti per la fotografia e le arti grafiche. Le macchine fotografiche, che pubblicizzava sulle principali riviste del settore (detective in legno, camere a ripetizione, camere rotative, apparecchi da viaggio ed esplorazione...) erano molto rinomate anche all'estero per funzionalità e precisione. Dal 1910 l'azienda si dedicò in prevalenza alla costruzione di apparecchi da studio, eliminando il catalogo dedicato agli amatori e producendo invece ingranditori e strumenti per il rilievo fotografico aereo, partecipando all'importazione dei prodotti di grandi aziende estere del settore (come Actien Gesellschaft für Anilin Fabrication, Voigtländer, Taylor, Taylor & Hobson...). La sua fortuna è testimoniata dal grande numero di premi e medaglie ricevute nelle esposizioni nazionali e internazionali. Ancora negli anni Trenta del XX secolo essa produce principalmente «apparecchi e accessori per la fotografia e le arti grafiche». Cfr. *Annuario industriale della provincia di Milano. 1935 - XIII. Editò dall'Unione Fascista degli Industriali della provincia di Milano*, Off. graf. Fratelli de Silvestri, Milano 1935,

- p. 294. Su questa si rimanda a: *Apparecchi fotografici italiani 1839/1911*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 1980), Electa, Milano 1980, pp. 59-60. Di questa realtà, ampiamente conosciuta nel panorama lombardo e premiata in varie esposizioni nazionali e internazionali, la serie archivistica dedicata ai rendiconti economici dell'Accademia conserva diverse bolle d'acquisto di lastre negative. Cfr. Milano. ASAB. Amministrazione Rendiconti.
- 20 A. Campi, «Elenco dei Buoni di carico emessi [...]», 6 maggio 1908, carta a stampa con compilazione manoscritta. Milano, ASAB, *Amministrazione Rendiconti 1907/8*, Tea N V 21; Lamperti & Garbagnati, «L'ordine della R. Accademia di Belle Arti», 4 maggio 1908, carta manoscritta con intestazione a stampa. Milano, ASAB, *Amministrazione Rendiconti 1907/8*, Tea N V 21.
 - 21 L'azienda, con due sedi, una per la produzione a Niguarda e una per l'esposizione e i magazzini in Via Solferino al n. 25 (prima in via Santa Maria Segreta n. 7), ricevette numerosi premi all'interno di esposizioni nazionali e internazionali: Firenze nel 1899, Bologna nel 1904, Milano nel 1906, Dresda 1909, Bruxelles nel 1910 e Torino 1911. Questa produceva e commerciava articoli diversi per fotografia come supporti, strumenti e apparecchi e rappresentava importanti case di produzione estere e italiane: Hauff, Rodenstock, Bentzin Vendita, Lumière, Gavaert, Tensi e Cappelli. Per pubblicizzare i propri prodotti la ditta inseriva pubblicità su diverse testate del settore e aggiornava con costanza il catalogo che inviava sotto richiesta a professionisti e amatori. Su questa realtà, intrinsecamente legata all'attività della rivista «Il Progresso Fotografico», fondata da Mario Ganzini e Rodolfo Namias nel 1894 (Ganzini ne abbandonerà la direzione già nel 1895 per restarne un assiduo collaboratore) non esiste a oggi uno studio esaustivo. L'unica breve ricostruzione alla quale si attenziona è: A. Colombo, *Pluripremiata ditta Ganzini-Namias*, in «Il Progresso Fotografico», 87, 2, febbraio 1980, pp. 20-30.
 - 22 Ditta Ganzini Namias & C. di Mario Ganzini, «Preventivo per l'impianto di uno schermo alveolare Ganzini», 26 Giugno 1909, carta manoscritta con intestazione a stampa. Milano, ASAB, *Amministrazione, Forniture varie 1834 – 1923*, Tea N I 24.
 - 23 *Ibidem*.
 - 24 Mario Tranquillo Ganzini (1868-1924), figlio di Giovanni Battista Ganzini e di Carlotta Rovelli, proprietari dello studio G. B. Ganzini, prima di fondare l'azienda studiò ingegneria e lavorò nello studio dei genitori in via Dante al n. 12 insieme alla sorella Udina Ganzini e alla madre Carlotta Rovelli.
 - 25 Sulla storia di Ganzini e del suo studio si rimanda a: G. Ginex, C. Cerchioli, *Carlotta, Udina e Carla: Milano 1863-1956*, in «AFT. Rivista di storia e fotografia», 4, 1986, pp. 48-55; G. Plaitano, *Fotografia e impresa femminile a Milano tra XIX e XX secolo. Lo studio fotografico di Carlotta Rovelli e Udina Ganzini*, in *Donna Arte Società. Pratiche estetiche femministe dalla metà dell'Ottocento a oggi*, a cura di L. Facchin, M. Ferrario, *Ledizioni*, Milano 2025, pp. 85-98.
 - 26 Rodolfo Namias (1867-1938), chimico di formazione, è stato un importante impresario, teorico e docente di fotografia. A lui si devono numerose scoperte tecniche e, allo stesso tempo, una grande opera di divulgazione attraverso libri, collane editoriali, conferenze e articoli. Cfr. *Rodolfo Namias. Manualistica tecnica tra fotografia e industria, 1891-1938*, catalogo della mostra (Venezia, 2018), a cura di A. Novo e D. Chinellato, La Toletta, Venezia 2018.
 - 27 Cfr. Ditta Ganzini Namias & C. di Mario Ganzini, *Catalogo della Grande Collezione Artistica di Diapositive*, Ganzini, Milano 1922. Sulle diapositive Braun presenti nelle collezioni del Civico Archivio Fotografico di Milano, che conserva anche il suddetto catalogo si veda:

G. Ginex, *Il Civico Archivio Fotografico di Milano. Fondi storici: la "Serie P". Diapositive su vetro*, in «Rassegna di Studi e di Notizie, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Archivio Fotografico, Raccolte d'Arte Applicata, Museo degli Strumenti Musicali», vol. XXV, a. XXVIII, Castello Sforzesco, 2001, pp. 121-131.

28 Ivi, p. III

29 *Ibidem*.

30 Ivi, p. IV.

31 *Ibidem*.

32 Ivi, p. V.

33 *Ibidem*.

34 Insieme all'opera di Carotti, negli stessi anni, all'interno di un faldone dedicato alle conferenze proposte dall'Accademia agli studenti in orario pomeridiano e serale, si riscontra la presenza di diverse occasioni in cui queste erano corredate da proiezioni luminose: le conferenze tenute dal professore Giuseppe Antonini dedicate alla mimica del dolore e alla mimica della gioia tenute nel 1908 e nel 1909, la conferenza del dottore Zaccaria Treves sulle illusioni dei sensi, la conferenza dello storico dell'arte Guido Marangoni sul pittore Bernardino Lanino del 1912 e, sempre nello stesso anno, di Arduino Colasanti sul tema dell'«eterno femminile artistico». Cfr. Milano, ASAB, *Conferenze 1908-1935*, Tea M I 39.

35 Sulla didattica in Accademia di Evangelina Tea si rimanda a V. Rosa, *Eva Tea, la storia dell'arte e il suo "moto plastico"*, in *Eva Tea. Interprete e pedagoga delle arti*, atti del simposio, Milano 2023, a cura di A. Di Chiara, Le Lettere, Firenze 2023; R. Pulejo, *Storia dell'Accademia di Brera raccontata da Eva Tea*, in *Eva Tea. Interprete e pedagoga delle arti*, atti del simposio, Milano 2023, a cura di A. Di Chiara, Le Lettere, Firenze 2023.

36 Teresa Garnerio Pacotto, dipendente addetta alla sorveglianza al R. Conservatorio di Musica G. Verdi e poi alla Soprintendenza dell'arte medievale e moderna della Lombardia, lavorò presso il Liceo Artistico e l'Accademia di Brera dal 1930 sino al 1936, anno in cui venne trasferita al Regio Conservatorio di Parma. Nei suoi anni di attività a Brera affianca Eva Tea nei lavori quotidiani di ordinamento e gestione della Biblioteca e dell'Archivio. Cfr. Milano, ASAB, *Applicati di Segreteria, E-F-G*, Carpi D IV 3.

37 Giacomo Mino Borghi, laureato in lettere con Evangelina Tea e Giuseppe Fiocco presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore nel 1940, dove l'anno successivo diviene assistente volontario per la cattedra di Storia dell'arte, viene chiamato dal 1945 per il riordino dell'archivio presso l'Accademia di Brera da Fernanda Wittgens dove resta sino al dicembre del 1949, affiancando Eva Tea dal 1945/1946 al 1948/1949 nelle sue molteplici mansioni. Cfr. Milano, ASAB, *Archivisti/dalla A alla C*, Carpi D IV 11.

38 Su Guido Ballo, critico d'arte e docente di Storia dell'arte a Brera dal 1957 al 1979 si veda: *Guido Ballo: poesia e critica*, a cura di L. Giudici e D. Trento, Scalpendi, Milano 2020.

39 In particolare, nell'art. 147 del capo X del d.lgs. 1852/1918 dedicato alla biblioteca si legge: «La biblioteca, sotto l'alta sorveglianza del direttore dell'istituto, è affidata alle cure del professore di storia dell'arte che ha le funzioni di bibliotecario e che è il consegnatario responsabile di tutto il materiale ivi raccolto». Cfr. Decreto luogotenenziale 5 maggio 1918, n. 1852, Regolamento generale sugli Istituti di belle arti, di musica e d'arte drammatica.

40 E. Tea, «Biblioteca della R. Accademia di Belle arti di Brera. Relazione dell'anno scolastico 1922-23», 1922-1923, carte manoscritte, p. 6, Milano, ASAB, *Biblioteca. Doni dal 1926 al 1932*, Tea M I 7.

- 41 G. Palanti, «Mi è gradito comunicare quanto segue [...]», 9 aprile 1934, carta dattiloscritta con intestazione a stampa. Milano, ASAB, *Biblioteca. Doni dal 1926 al 1932*, Tea M I 7.
- 42 In una relazione inerente al proprio operato svolto durante l'anno 1935/36 Pacotto segnala, fra i diversi lavori di ordinamento, descrizione e catalogazione eseguiti presso la biblioteca, lo spostamento dell'armadio contenente il fondo «di circa 6000 diapositive» presso un nuovo ufficio e la responsabilità della manutenzione e del prestito giornaliero di queste. Cfr. T. Garnero Pacotto, «Lavori eseguiti durante l'anno scolastico 1935-36», 1936, carta manoscritta. Milano, ASAB, *Applicati di Segreteria, E-F-G*, Carpi D IV 3.
- 43 L. Sassi, *Le proiezioni*, Ulrico Hoepli, Milano 1897, pp. XIII-XIV.
- 44 Ivi, p. XVI.
- 45 Su una raccolta simile concepita dalla professoressa Costanza Lorenzetti si rimanda a: M. Malice, *Costanza Lorenzetti: una brillante allieva di Adolfo Venturi tra l'Accademia di Belle Arti e l'Università di Napoli*, in «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», Supplementi, 13, pp. 151-182. Altri fondi della stessa tipologia, non ancora oggetto di opportune operazioni di restauro, conservazione, catalogazione e studio, sono stati riscontrati presso l'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino, l'Accademia Ligustica di Genova e l'Accademia di Belle Arti di Bologna.
- 46 Ivi, p. 9.

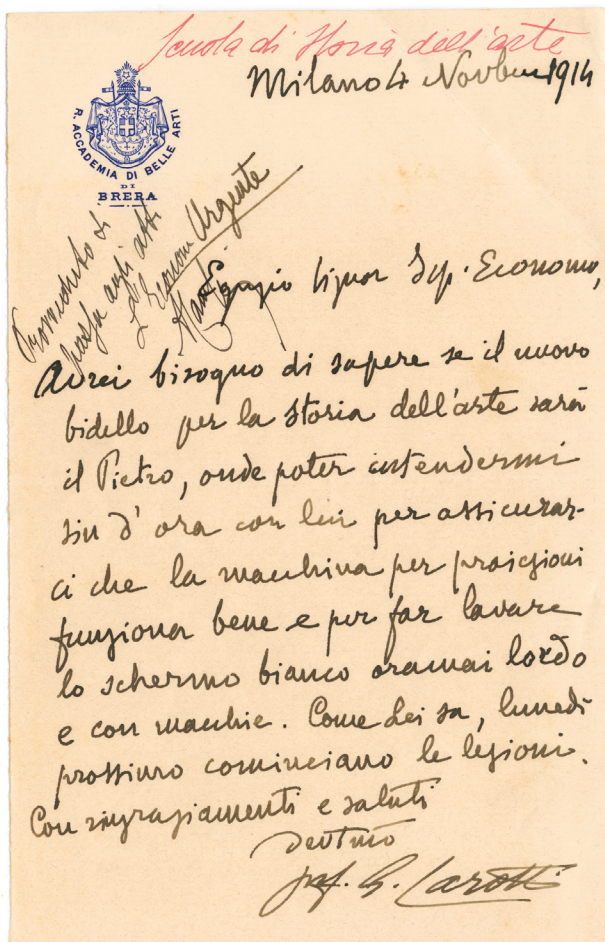


Fig. 1: G. Carotti, «Avrei bisogno di sapere se il nuovo bidello [...]», 4 Novembre 1914, carta manoscritta. Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Archivio Storico, *Scuola di belle lettere e storia dal 1880 al 1900*, TEA G IV 6.



Fig. 2: Franz Stoedtner, *Torso del Belvedere, Vaticano, Scultura romana*, diapositiva, formato USA. Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Fototeca Storica, Fondo diapositive, FV0173.



Fig. 3: Fotografo non identificato, *Pianta del Pantheon*, diapositiva, 50x50 mm. Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Fototeca Storica, Fondo diapositive, FV0133.

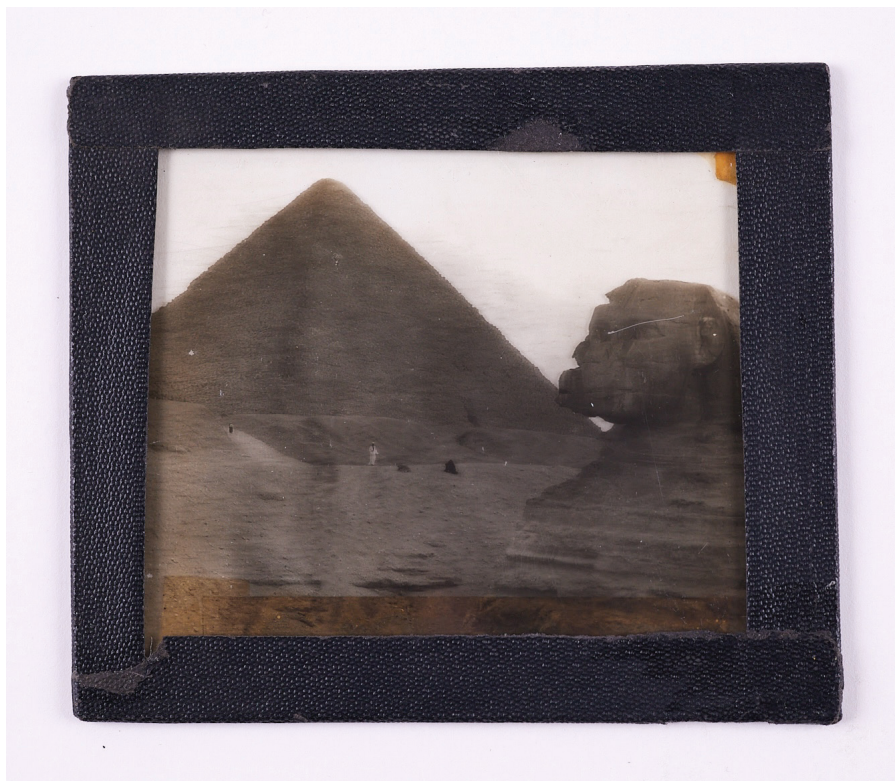


Fig. 4: Fotografo non identificato, *Sfinge e le piramidi*, diapositiva, formato USA. Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Fototeca Storica, Fondo diapositive, FV0153.



Fig. 4: Fotografo non identificato, *Sfinge e le piramidi*, diapositiva, formato USA. Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Fototeca Storica, Fondo diapositive, FV0153.



Fig. 5: P. Sciaccaluga & figlio, *Angera, castello arch. romanica Lombardia*, diapositiva formato USA. Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Fototeca Storica, Fondo diapositive, FV0193.

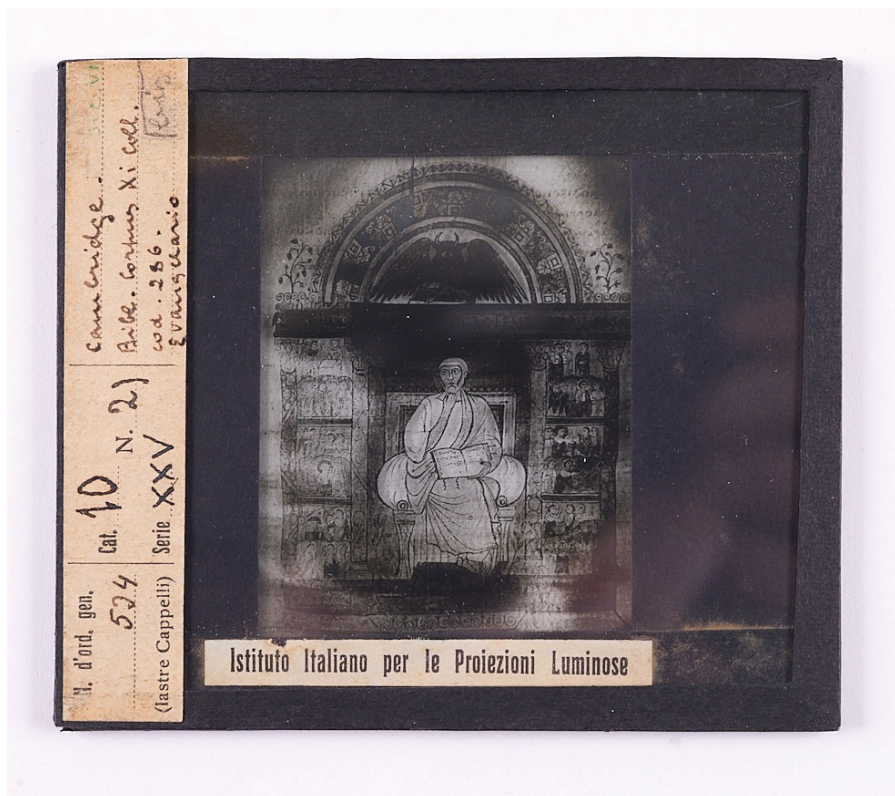


Fig. 6: Istituto Italiano per le Proiezioni Luminose, *Cambridge, Bibl Corpus XI, coll cod 286 evangelario* (Miniatura dal Vangelo di S. Agostino, MS 286, Corpus Christi College, Cambridge), diapositiva formato USA. Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Fototeca Storica, Fondo diapositive, FV0189.

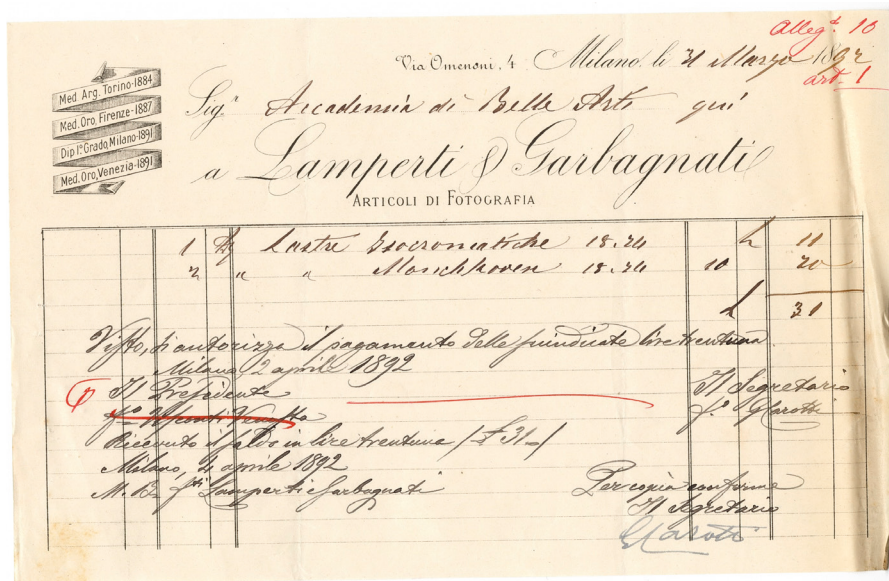


Fig. 7: Lamperti & Garbagnati, «Articoli di fotografia», 31 marzo 1892 carta manoscritta con intestazione a stampa. Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Archivio Storico, Amministrazione Rendiconti 1891-92 seconda parte, TEA N IV 30.

Lig. U. Accademia di Belle Arti, Perugia

Cissa

3 серия

a Lamperti & Garbagnati

ARTICOLI DI FOTOGRAFIA

Allegato N. 26
Bilancio Art. 7
Scontrino N. 1720

Pagamento al nostro domicilio in Milano

[illegible]

TELEFONO. 1443

Fig. 8: Lamperti & Garbagnati, «L'ordine della R. Accademia di Belle Arti», 4 maggio 1908, carta manoscritta con intestazione a stampa. Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Archivio Storico, *Amministrazione Rendiconti* 1907/8, Tea NV 21.

Godegogio *Benvenuti*
 TELEFONO 15-62 N°
DITTA GIANZINI NAMIAS & C.
 DI MARIO GIANZINI
 STABILIMENTO PER LA FABBRICAZIONE DI LASTRE - CARTE - PRODOTTI SPECIALI E ACCESSORI PER FOTOGRAFIA
 FORNITURE GENERALI
 MILANO 26 - 6 - 1909
 Via Solferino N° 25
Ch. Accademia di Brera - Milano
 Per le seguenti: Avere spedite per ordine
 a mezzo *Per posta* *per l'imposta*
 Pagamento *per* *ma*
 1. uno schermo *abnorme* *Gianzini*.
 Per modificazioni dell'apparecchio esistente
 allungamento del soffitto L. 35) montatura
 Prisma e Lente 50 cm. 50 cm. P.
~~diffusione per l'obiettivo~~
 Schermo *abnorme* *Gianzini* 2X m² 40 m²
 per modificazioni alla linea e resistenza.
 85 =
~~10 - 45~~
 160 -
 50 -
 295

Fig. 9: Ditta Ganzini Namias & C. di Mario Ganzini, «Preventivo per l'impianto di uno schermo alveolare Ganzini», 26 Giugno 1909, carta manoscritta con intestazione a stampa. Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Archivio Storico, *Amministrazione, Forniture varie 1834 – 1923*, TEA N I 24.



La R. Accademia di Brera prega la S. V. di intervenire
Sabato, 5 corrente alle ore 9 di sera, alla Conferenza che
il prof. dott. Zaccaria Treves terrà sul tema « Le illusioni
dei sensi ». La conferenza, che sarà illustrata da proiezioni,
avrà luogo nell'aula degli elementi di Architettura.

Milano - 3 giugno, 1909.

La Presidenza.

Fig. 10: La Presidenza, «La R. Accademia di Brera prega [...]», invito a stampa, 3 giugno 1909. Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Archivio Storico, Conferenze 1908-1935, TEA MI 39.