

taccuini d'arte

Rivista di Arte e Storia del territorio di Modena e Reggio Emilia

taccuini d'arte

Rivista di Arte e Storia del territorio di
Modena e Reggio Emilia

A cura di

Alessandra Bigi Iotti
Claudio Franzoni
Giulio Zavatta

Comitato di redazione

Alessandra Bigi Iotti
Claudio Franzoni
Giulio Zavatta

Comitato scientifico

Elisabetta Farioli
Direttore Musei Civici, Reggio Emilia
Francesca Piccinini
Direttore Museo Civico d'Arte, Modena
Alessandra Bigi Iotti
Claudio Franzoni
Giulio Zavatta

Ringraziamenti

Maria Grazia Silvestri, Cristina Stefani, Eugenio Tangerini

Referenze fotografiche

Archivio fotografico dei Musei Civici di Reggio Emilia;
Archivio fotografico del Museo Civico d'Arte di Modena;
Soprintendenza per i Beni Archeologici dell'Emilia Romagna;
Giorgio Bonsanti, Davide Cavazzoni Pederzini, Costantino Ferlauto,
Sandra Losi, Bruno Marchetti, Luigi Ottani, Paolo Pugnaghi,
Ghigo Roli, Mauro Terzi, Paolo Terzi.

Alcune immagini fotografiche appartengono ad archivi o pubblicazioni di cui non si conoscono autori, proprietari o committenti. La loro pubblicazione in questo volume ha uno scopo scientifico privo di finalità di lucro. Il Comune di Novellara resta comunque disponibile a corrispondere, a chi dimostrerà di esserne titolare, eventuali diritti secondo quanto previsto dalla legge italiana.

In copertina

Luigi Ottani, *Centro storico di Rovereto sulla Secchia*

Contatti

alessandra.bigiiotti@email.it
claudiofranzoni@libero.it
giuliozavatta@email.it

Progetto grafico

Emanuele Bruscoli, Agenzia NFC - Rimini

Catalogo edito da

Agenzia NFC - Rimini

ISBN: 9788867260331

© 2014 - Museo Civico d'Arte di Modena, Musei Civici di Reggio Emilia.

Tutti i diritti sono riservati. È vietata la riproduzione anche parziale dell'opera, in ogni forma e con ogni mezzo, inclusi la fotocopia, la registrazione e il trattamento informatico, senza l'autorizzazione del possessore dei diritti.

Promosso da:



**MUSEI
CIVICI
REGGIO
EMILIA**

Con il patrocinio del:



Con il sostegno di:



In collaborazione con:



NFC
edizioni

sommario

| | | |
|------------|--|---|
| EDITORIALE | | |
| SAGGI | | |
| 7 | <i>Stefano Casciu</i> | I beni artistici alla prova del sisma. L'esperienza del Centro di raccolta nel Palazzo Ducale di Sassuolo. |
| 13 | <i>Marco Mozzò</i> | L'attività del Centro di Raccolta di Sassuolo e del Cantiere di primo intervento. |
| 19 | <i>Simona Roversi</i> | Modena, salvaguardare l'identità culturale valorizzando il patrimonio artistico: dal dramma del terremoto alla costruzione di nuove opportunità. |
| 27 | <i>Tiziano Ghirelli</i> | Reggio Emilia-Guastalla, ricostruzione post terremoto. Chiese o case: conflitto o risorsa? |
| 33 | <i>Marco Soglia</i> | Carpi, il terremoto ed i beni ecclesiastici: dai danni alla ricostruzione |
| 37 | <i>Alfonso Garuti</i> | Conseguenze del sisma sul patrimonio artistico negli edifici di culto della Diocesi di Carpi. La presenza dell'Ufficio per i beni culturali, dall'emergenza alle attese della ricostruzione |
| 41 | <i>A. Allesina, S. Losi, W. Baricchi</i> | L'esperienza degli architetti nella gestione dell'emergenza post sisma e nella ricostruzione |
| 51 | <i>Tomas Fiorini</i> | Arcangelo Salvarani e il recupero della decorazione parietale negli anni Venti |
| 59 | <i>Giorgio Bonsanti</i> | Dopo il terremoto: considerazioni teorico-metodologiche sulla ricostruzione dei frammenti (con una digressione sulle biacche) |
| RECENSIONI | | |
| 67 | <i>Francesca Petrucci</i> | Recensione a <i>Museo Civico d'Arte di Modena. Dipinti dell'Ottocento e del Novecento</i> , a cura di Tomas Fiorini, Francesca Piccinini e Luciano Rivi, Bononia University Press 2013. Recensione a <i>Arte a Modena tra Otto e Novecento. La raccolta Assicoop Modena & Ferrara Unipol Assicurazioni. Acquisizioni 2008-2013</i> , a cura di Francesca Piccinini e Luciano Rivi, Nuovagrafica Carpi 2013 |
| 71 | <i>Stefano Bulgarelli</i> | Recensione a Luigi Ottani, Annalisa Vandelli, <i>Magnitudo Emilia. Lo sguardo sulle cose</i> . Modena, Edizioni Artestampa, 2012. |
| NOTIZIE | | |
| 72 | <i>Luana Ponzoni</i> | A scuola con l'Unesco: il Duomo, la Torre e Piazza grande raccontano... |
| 74 | <i>Cristina Stefani</i> | I Vincenzi «argentieri e bisuttieri della Real Casa». Vicende di una bottega artigiana nella Modena Austro-Estense |
| 76 | <i>Stefano Bulgarelli</i> | La «Secchia» in trionfo. Il carro allegorico per le ultime nozze ducali |
| 78 | <i>Francesca Piccinini</i> | Abiti e storie dal mondo al Museo civico d'arte di Modena |
| 80 | <i>Roberto Macellari</i> | Nuovi allestimenti nel Museo di Storia della Psichiatria a Reggio Emilia |
| 84 | <i>Alessandro Gazzotti</i> | Il paggio in rosso di Ottorino Davoli torna a Reggio Emilia. Origine e fortuna di un'opera emblematica |
| 88 | <i>Alessandro Gazzotti</i> | Save Art 2013 |
| 92 | <i>Georgia Cantoni</i> | www.musei.re.it. Un luogo per conoscere e far crescere il museo |



«Taccuini d'arte» si presenta oggi col suo settimo numero, un numero del tutto speciale. Sin dalla prima uscita, infatti, ci proponemmo di realizzare una «rivista d'arte del territorio di Modena e Reggio Emilia»; questo proposito iniziale ci obbliga ora a trattare un argomento che ha riguardato in tutto per tutto il territorio delle due provincie, il terremoto della primavera del 2012. Anche se nel frattempo è calato il silenzio, come è normale e come è comprensibile, dopo il momento dell'emergenza, per i beni artistici e monumentali l'allarme continua e ci sembra opportuno e importante che l'attenzione resti alta anche su questo aspetto.

Infatti, se è vero che l'evento ha avuto profonde ripercussioni nella vita dei centri, piccoli o grandi, coinvolti dal sisma, è anche vero che i danni hanno riguardato in grande misura proprio luoghi e spazi della memoria e dell'arte: le chiese, i campanili, i palazzi e le opere che in essi erano ospitati e conservati. A distanza di quasi due anni dal sisma diamo perciò voce alle diverse istituzioni coinvolte, portatrici naturalmente anche di diversi punti di vista e diverse prospettive, e cerchiamo di presentare un quadro della situazione.

La prima, ampia parte della rivista che ora licenziamo è dunque dedicata al terremoto o, meglio, alla reazione che le istituzioni preposte e le comunità interessate hanno avuto davanti ai disastri sofferti: nelle pagine che seguono si potrà constatare con quale tempestività le soprintendenze siano intervenute, abbiano operato in condizioni di emergenza e siano tuttora in azione nelle attività e secondo le competenze che le leggi hanno loro assegnato. Si tratta prima di tutto degli interventi della Direzione Regionale in collegamento con la Soprintendenza di Modena e Reggio e,

sopra tutti, dell'innovativa esperienza del palazzo ducale di Sassuolo.

In questi interventi le soprintendenze non sono state sole, ma sono state affiancate dagli uffici dei beni culturali operanti presso le tre diocesi di Modena, di Carpi e di Reggio-Guastalla: una serie di articoli documenta questa importante presenza sul territorio, specificamente dedicata ai luoghi della devozione e del culto.

«Taccuini d'arte 7» è dunque un numero monografico speciale, ma si potrà facilmente osservare che tutti questi interventi relativi al terremoto del 2012 non sono solo semplici resoconti o rapporti; la varietà degli edifici coinvolti e la diversità dei danni subiti fa emergere continuamente domande e problemi più profondi: che posto hanno i centri storici, i luoghi di culto, le opere d'arte nella vita di una comunità? che parte svolgono nella costruzione dell'identità dei cittadini che li abitano e li praticano? quali linee deve seguire la ricostruzione? come rinsaldare le relazioni tra le comunità e i luoghi della memoria civica, della storia artistica, della devozione popolare, quelli cioè feriti in modo speciale? Questa è la ragione per cui in questo numero di «Taccuini d'arte» abbiamo voluto dar spazio e ascoltare anche il punto di vista e le riflessioni degli architetti.

Nella seconda parte della rivista si continua a dar spazio alle diverse attività dei musei civici, che in questi mesi hanno continuato nella loro consueta attività di tutela, di valorizzazione e di promozione del rispettivo patrimonio.

Infine un ringraziamento speciale alla Banca Popolare dell'Emilia Romagna, che, oltre a intervenire in modo forte con aiuti alle zone terremotate, ha dato prova di una grande sensibilità sostenendo anche in questa occasione la nostra rivista.



È ormai assodato che il rischio sismico nell'area padana compresa tra Modena, Ferrara, Mantova e Reggio Emilia sia stato ampiamente sottovalutato, nonostante le numerose avvisaglie in tempi anche recenti, e senza dover risalire necessariamente al fatidico 1570 dell'ultimo grande terremoto che ha colpito in epoca storica Ferrara, fu paragonabile per intensità a quello del maggio 2012. Si può quindi ragionare a lungo dell'attitudine tutta italiana a ignorare i dati che la scienza (nelle sue varie specializzazioni) ci offre, e a non affrontare per tempo tutti quei provvedimenti necessari che, in quanto onerosi e da mettere in atto secondo un'azione integrata e di sistema, sono purtroppo, proprio per queste ragioni, solitamente dilazionati o più semplicemente trascurati. Trovarsi quindi ad agire nel campo specifico della tutela del patrimonio culturale dopo un sisma violento, devastante e prolungato nel tempo come quello emiliano, porta con sé non solo immense e molteplici difficoltà sul piano tecnico, economico e organizzativo, ormai a tutti note, ma anche una lunga scia di polemiche, di critiche, di prese di posizione (spesso scarsamente informate della realtà dei fatti) che non facilitano il già difficile compito delle istituzioni preposte a queste attività. In questo contesto, in parte inevitabile perché connaturato alla natura umana, ma in parte anche frutto di una specifica deriva della nostra attuale società, credo di poter affermare, con un certo orgoglio, che l'azione svolta nei mesi ormai trascorsi, per il recupero, la salvaguardia, il ricovero e la messa in sicurezza del patrimonio storico artistico mobile danneggiato dal sisma nella vasta area del cratere, possa però essere valutata positivamente.

Partiamo dalla fine

La mostra *Oltre l'emergenza. L'attività del centro di raccolta di Sassuolo e del cantiere di primo intervento per il Sisma 2012*, inaugu-

rata nel Palazzo Ducale di Sassuolo il 20 ottobre scorso, ha messo un punto fermo molto significativo dopo un anno e mezzo di lavoro. La mostra ha presentato al pubblico, sinteticamente, attraverso l'esposizione di otto opere scelte a campione per tipologia artistica e per intervento conservativo, provenienti da alcuni dei luoghi più intensamente colpiti dal sisma (San Felice sul Panaro, Sant'Agostino, San Carlo, Mirandola, Fossa di Concordia, Finale Emilia, Medolla), quanto è stato fatto per la tutela del patrimonio storico-artistico mobile colpito dal sisma da parte dei vari Istituti del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e del Turismo che hanno collaborato alla creazione del Centro di raccolta di Sassuolo. Attivato già nei giorni immediatamente seguenti alle prime scosse, il centro è stato poi allestito e organizzato al meglio nel corso dei mesi successivi, entrando a regime nei primi giorni di settembre del 2012. La mostra ha chiarito quindi, con modalità didattiche di facile accesso rivolte a un pubblico non specializzato, cosa significa intervenire, con metodologie e tecniche aggiornate e sperimentate, per il recupero, il ricovero, la messa in sicurezza e il primo intervento conservativo su opere d'arte, arredi liturgici, elementi dell'arredo chiesastico anche di grandi dimensioni, etc., che sono giunti nel centro di raccolta in condizioni spesso molto critiche, estratte da edifici lesionati, collassati e a volte quasi completamente distrutti. In mostra erano presenti anche le schede tecniche redatte dai restauratori nel corso degli interventi realizzati nel centro. Tra le opere più importanti esposte si segnalano il trittico dell'*Incoronazione della Vergine* di Bernardino Loschi, sopravvissuto miracolosamente al crollo quasi totale della parrocchiale di San Felice sul Panaro (MO) (fig. 1); la tela con *Sant'Antonio da Padova col Bambino*, di Bartolomeo Gennari e del Guercino, recuperata in brandelli dalle rovine dell'Oratorio



1. Bernardino Loschi, *Incoronazione di Maria Vergine, San Felice, San Geminiano*, 1500 (tavola, cm 227 x 251), chiesa di San Felice vescovo martire, San Felice sul Panaro, fotografia dopo la messa in sicurezza.

di San Carlo Ghisilieri presso Sant'Agostino (FE) (fig. 2); o il paliotto in scagliola attribuito a Marco Manzelli, proveniente dalla chiesa di San Bartolomeo di Medolla (MO), giunto a Sassuolo ampiamente frat-



2. Bartolomeo Gennari, Giovan Francesco Barbieri, detto il Guercino, *Sant'Antonio da Padova col Bambino*, 1650 (tela, cm 210 x 150), chiesa dei Santi Carlo e Benedetto, Sant'Agostino (FE), fotografia dopo la messa in sicurezza.

turato e lacunoso, graffiato ed abraso (fig. 3). Insieme a queste opere, sono state presentate due sculture con immagini mariane in legno e in gesso (dal Gesù di Mirandola e dal Rosario di Finale Emilia), un ciborio e un coprifonte battesimale in legno da Sant'Agostino di Ferrara e da Mirandola, e una tela dell'ambito del Peranda, dalla chiesa di Fossa di Concordia.

Nel testo di Marco Mozzo in questa stessa rivista viene dato conto in modo più preciso dell'organizzazione del Centro di raccolta, dei suoi depositi, dei sistemi informatizzati di archiviazione e di gestione dei dati (testuali, fotografici e di altro genere) che vengono prodotti sia nelle fasi di recupero delle opere dai luoghi di provenienza, che in quelle di deposito e di intervento presso il cantiere di Sassuolo.

Nei giorni immediatamente precedenti l'apertura della mostra, presso il Palazzo Ducale di Sassuolo si è svolta un'altra importante iniziativa, un seminario di formazione per restauratori dell'area emiliana, organizzato dalla Soprintendenza di Modena con CNA di Modena, la Direzione Regionale dell'Emilia Romagna, l'Istituto



3. Marco Mazelli (?), *Ostensorio affiancato da angeli*, paliotto, sec. XVII (scagliola, cm 93 x 210), chiesa di San Bartolomeo, Villafranca (MO), fotografia dopo la messa in sicurezza.

Superiore per la Conservazione e il Restauro di Roma (ISCR) e l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze (OPD). Il corso ha visto la partecipazione di una ventina di professionisti che hanno potuto verificare direttamente in che modo il Ministero affronta, con i propri tecnici e funzionari, la salvaguardia del patrimonio culturale mobile in caso di calamità naturale, e aggiornarsi sulle metodologie e le tecnologie che sono state elaborate e messe a punto nel corso degli ultimi anni, soprattutto grazie all'attività dei due Istituti di Roma e di Firenze. Le competenze e le risorse dei due Istituti, sempre presenti sul campo in occasione dei tragici eventi naturali che hanno interessato nei decenni passati il territorio nazionale (dall'alluvione di Firenze, ai terremoti dell'Umbria e dell'Abruzzo), e che sono anche oggi coinvolti attivamente nel Centro di raccolta di Sassuolo per fornire il supporto tecnico-scientifico alle operazioni di pronto intervento sui beni mobili e alla gestione dei depositi e dei laboratori temporanei, sono infatti preziose e all'avanguardia, anche sul piano internazionale. Le procedure di studio e le metodologie di intervento in situazione di emergenza messe a punto in queste ripetute esperienze sono un importante patrimonio di saperi e di pratiche acquisito nel tempo, e maturato in tanti anni di attività, visto purtroppo il ripetersi dei disastri naturali che hanno colpito il patrimonio culturale italiano. Come hanno sottolineato i direttori dell'ISCR e dell'OPD, Gisella Capponi e Marco Ciat-

ti, «gli eventi tragici hanno non di rado stimolato la messa a punto di tecniche di restauro nuove, necessarie a fronteggiare situazioni estreme, acquisendo una nuova consapevolezza e un netto progresso delle capacità rispetto al passato e marcando decise svolte innovative del restauro italiano». In questo senso, anche l'esperienza che si sta svolgendo nel Centro di Sassuolo potrà essere uno stimolo per nuovi avanzamenti nel campo del restauro e della conservazione in caso di eventi calamitosi.

Facciamo un piccolo passo indietro

Chiusa la fase acuta dell'emergenza nell'autunno del 2012, nel corso del 2013 e del 2014 sono stati già avviati nei vari centri storici colpiti dal sisma (ad esempio a Mirandola, San Felice sul Panaro, Concordia) numerosi cantieri di messa in sicurezza degli edifici maggiormente danneggiati, secondo procedure complesse che prevedono come primo passo la rimozione delle macerie esterne ed interne agli edifici, e interventi diversi caso per caso, con la finalità principale del consolidamento e del primo recupero delle strutture architettoniche. Per quanto attiene l'argomento che qui trattiamo, il recupero dei beni culturali mobili di interesse storico-artistico, l'avvio dei cantieri ha comportato anche una ripresa delle attività di recupero di opere, la cui fase più intensa si era conclusa già nell'ottobre 2012. La rimozione controllata delle macerie e la possibilità di entrare nuovamente (o in certi casi per la prima volta) in edifici inagibili o a rischio di crollo, ha prodotto come conseguenza anche la possibilità di nuovi recuperi e il deposito di nuovi beni presso il centro di Sassuolo. Ci attendiamo quindi che ulteriori salvataggi possano avvenire anche in futuro, con l'avvio e col procedere dei cantieri aperti nei tanti edifici danneggiati. Il Centro di raccolta di Sassuolo, quindi, non solo non ha affatto rallentato la sua attività, ma costituisce sempre più un punto di riferimento essenziale e operativo per le diverse iniziative aperte sul territorio, che verranno attivate in seguito all'assegnazione dei finanziamenti approvati dal Commissario regionale per il recupero degli edifici di interesse culturale, che si vanno ad aggiungere ai fondi che il Ministero BACT è ri-

uscito finora a mettere a disposizione per l'emergenza sismica in Emilia, pur tra tante difficoltà imposte dall'attuale contingenza economica nazionale. Si comprende quindi come ancora per molto tempo (e non è certo possibile oggi quantificarlo) l'attività della Soprintendenza ai Beni Storici ed Artistici di Modena e Reggio Emilia (come del resto quella delle altre Soprintendenze territoriali attive nell'area del cratere) sarà fortemente condizionata dalle conseguenze del sisma del 2012. È appena il caso di ricordare, a questo proposito che, tra i luoghi gestiti direttamente dalla Soprintendenza modenese, il Palazzo Ducale di Sassuolo non è il solo a essere stato coinvolto dall'emergenza, pur senza aver subito alcun danno alle strutture architettoniche e potendo quindi proseguire con intensità la sua attività museale nelle sale non occupate dal Centro di raccolta e dai depositi dei beni recuperati. A Modena, anche la Galleria Estense, che è parte integrante della struttura della Soprintendenza, è stata un'altra delle vittime illustri del sisma. Il museo, danneggiato nelle strutture portanti (anche se fortunatamente senza alcun danno alle opere d'arte) è stato infatti dichiarato inagibile dopo la scossa del 29 maggio, e sono attualmente in corso i lavori di ristrutturazione che porteranno auspicabilmente alla sua riapertura nella seconda metà del 2014.

Ma andiamo ancora a ritroso nel tempo, giungendo in prossimità dello sciame sismico, nel pieno dell'emergenza che ha fissato indelebilmente nella memoria di tutti noi l'estate del 2012.

Dopo le scosse del 20 e del 29 maggio, è subito partita la verifica delle condizioni del patrimonio culturale. L'organizzazione delle complesse attività di tutela e di recupero dei beni mobili danneggiati o in pericolo sono state immediate, ad opera delle varie Soprintendenze competenti per territorio e per settore, coordinate dalla Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici dell'Emilia Romagna nell'ambito dell'Unità di Crisi - Coordinamento Regionale (UCCR), istituita il 7 giugno 2012, ma di fatto già attiva il giorno dopo la prima devastante scossa del 20 maggio. In breve tempo sul territorio colpito dal sisma sono intervenute squadre formate da nostri funzionari e da i nostri tecnici,

in coordinamento coi Vigili del Fuoco (che sono i primi responsabili dell'accesso nei luoghi danneggiati e degli interventi diretti di recupero in presenza di rischio) e col Nucleo Tutela Patrimonio Culturale dei Carabinieri (che ha garantito controllo e sicurezza nel corso del salvataggio e del trasferimento dei beni).

Essenziale è stata l'azione di ricerca nei diversi archivi interni della Soprintendenza, subito avviata per la creazione degli elenchi aggiornati dei monumenti colpiti e la raccolta di tutta la documentazione esistente, schede di catalogo ministeriali e diocesane, fotografie, relazioni e descrizioni di ogni tipo. Sul territorio, sono immediatamente partiti i sopralluoghi per la verifica diretta dello stato degli edifici e dei beni mobili, sotto la costante tutela dei Vigili del Fuoco e nel quadro delle relazioni istituzionali tra gli enti coinvolti (in particolare i proprietari dei beni, le Diocesi, le Parrocchie, i Comuni). Il passo successivo è stata la programmazione dei recuperi delle opere ed il loro ricovero nel Palazzo Ducale di Sassuolo, individuato come luogo sicuro e attrezzabile, nei vasti ambienti del pian terreno, per le nuove finalità di deposito delle opere per ospitarvi il cantiere di primo intervento.

I primi recuperi di opere d'arte e di beni culturali ed il loro trasferimento in sicurezza nel Centro di raccolta del Palazzo Ducale di Sassuolo sono avvenuti già tra il 25 ed il 27 maggio. La reazione degli enti di tutela è stata quindi pronta, pur nella difficoltà di operare in condizioni di estrema emergenza, con lo sciame sismico ancora in atto e culminato nella seconda fortissima scossa del 29 maggio, con concitate e complesse relazioni tra i vari soggetti presenti sul territorio e la necessità di garantire l'incolumità di chi agiva in condizioni di grave rischio. Questa attività è stata coordinata da una struttura operativa nata in stretta sintonia tra le due Soprintendenze ai Beni Storici ed Artistici di Modena e di Bologna (nei cui territori di competenza ricade il cratere sismico emiliano), che ha organizzato i sopralluoghi, gli interventi di movimentazione e di rimozione dei beni mobili, con l'intervento di squadre che hanno visto in prima linea i tecnici del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e

del Turismo e i Vigili del Fuoco, affiancati da ditte specializzate nel trasporto di opere d'arte, e coadiuvate quando necessario da operatori del restauro. Le squadre si sono sempre coordinate con i rappresentanti degli Enti proprietari (gli uffici diocesani beni culturali, i parroci, i comuni).

Le difficoltà da affrontare sono state numerose. Prima fra tutte, l'urgenza di intervenire in tempi brevissimi in luoghi dichiarati inagibili, sotto la minaccia dello sciame sismico in atto. In molti casi non è stato possibile raggiungere e rimuovere opere collocate in zone inaccessibili e rischiose, ancora sotto le macerie, o di dimensioni molto grandi, o vincolate a strutture architettoniche pericolanti (ad esempio i paliotti in scagliola, le grandi ancone o le cornici lignee sugli altari, i cori lignei, gli organi).

Tra maggio e ottobre 2012, in piena fase di emergenza, sono stati portati a termine 190 sopralluoghi e 67 interventi di recupero dei beni mobili, per un totale di 1264 opere trasferite nel Centro di raccolta di Sassuolo, che contemporaneamente veniva attrezzato per accoglierle.

Ad ogni bene recuperato che giungeva via via nel centro, è stata subito associata la documentazione tecnica e fotografica già

esistente o eseguita nel corso degli interventi di recupero e di deposito. Alla data di pubblicazione di questo testo i beni culturali transitati da Sassuolo sono ormai 1630 (dato in continua crescita) e oltre 700 sono stati gli interventi di messa in sicurezza sinora eseguiti dai giovani restauratori incaricati, dai restauratori interni al Ministero e dagli allievi dei cantieri didattici che si sono avvicendati nel Palazzo.

Questa, ripercorsa a ritroso, è in sintesi l'attività che ha visto e vede ancora il Palazzo Ducale di Sassuolo al centro di un'intensa attività volta al recupero dei beni mobili danneggiati dal sisma, in relazione anche con i contemporanei interventi che si svolgono sul territorio per il recupero dei beni architettonici. Nella piena consapevolezza che il lavoro da fare è immenso, e che non esistono ricette o facili soluzioni per la ricostruzione e la restituzione alle comunità del patrimonio culturale così devastato in un territorio molto ampio e ricchissimo di storia, non si può che proseguire con costanza il lavoro, secondo le linee guida e i principi della tutela dei beni culturali che, nonostante tutte le difficoltà e gli errori, resta ancora una specifica eccellenza del Ministero BACT, sostanziata dalla plurisecolare storia artistica italiana.



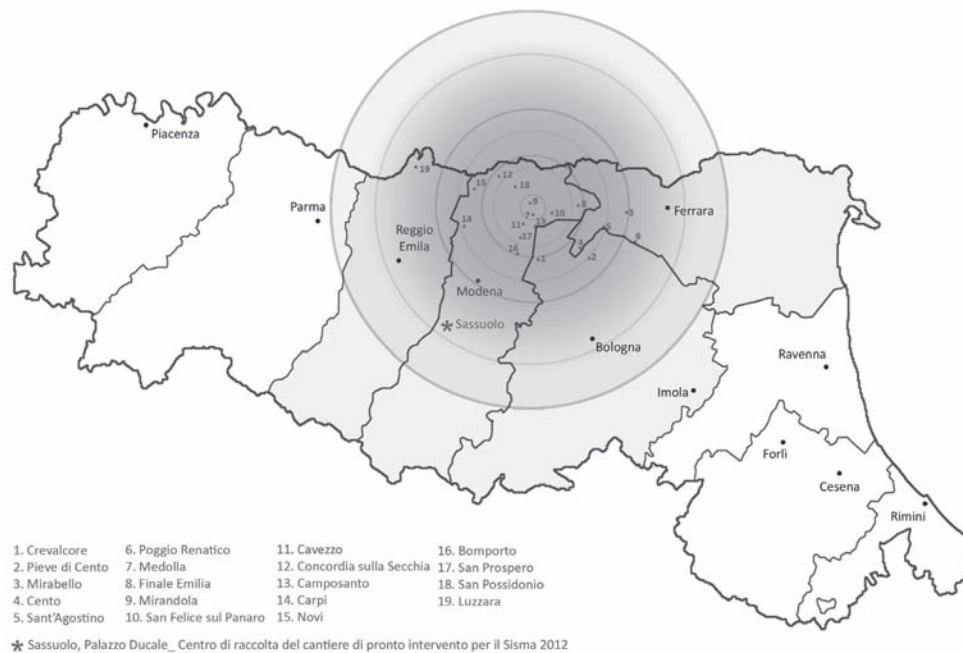
A distanza ormai di oltre un anno dai tragici eventi sismici che hanno colpito il 20 e il 29 maggio 2012 il territorio emiliano, sono ancora evidenti i segni e le ferite inferti al patrimonio storico artistico. Si tratta di danni considerevoli nei confronti dei quali le istituzioni centrali e periferiche del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo (Direzione Regionale, Soprintendenze, Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro, Opificio delle Pietre Dure) si sono fin da subito attivate per farvi fronte in collaborazione con le altre forze deputate agli interventi di emergenza presenti sul territorio (Protezione civile, Vigili del Fuoco, Forze dell'ordine). Le azioni intraprese rientrano nell'ambito delle prescrizioni previste dal protocollo di emergenza che solo qualche mese prima il Segretariato Generale del MiBACT d'intesa con il Ministero degli Interni aveva provveduto a siglare il 7 marzo 2012¹.

Contestualmente alle operazioni di recupero delle opere d'arte mobili sul territorio, l'Unità di Crisi di Coordinamento della Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici dell'Emilia Romagna (UC-

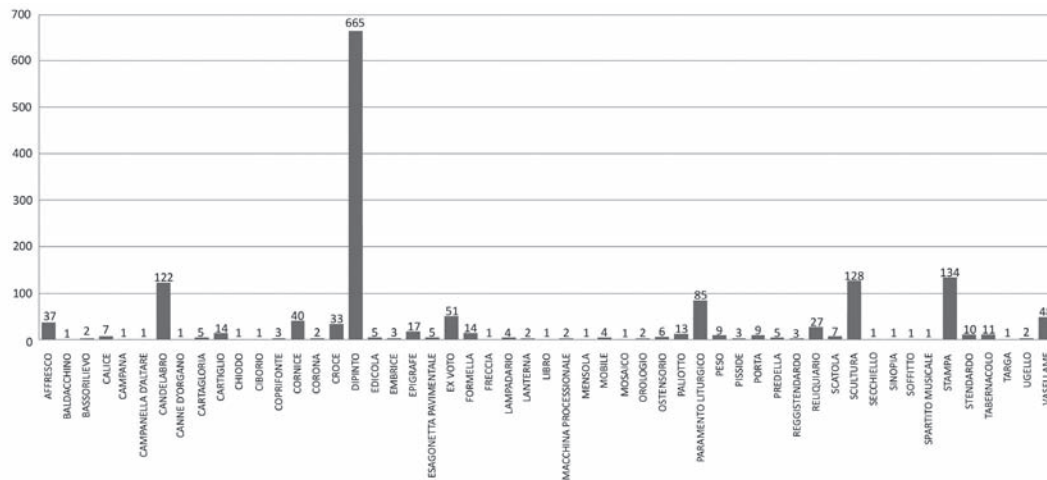
CR-MiBACT)², insieme alla Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici di Modena e Reggio Emilia, ha provveduto fin dal 22 maggio all'istituzione del Centro di Raccolta e Cantiere di primo intervento presso il Palazzo Ducale di Sassuolo dove nei locali del pianterreno, su una superficie di oltre 1000 mq, sono stati allestiti il deposito temporaneo e il laboratorio grazie alla collaborazione e alla consulenza scientifica degli Istituti Centrali del restauro (figg. 1-2).

La sua immediata istituzione e l'arrivo a Sassuolo, tra il 26 e il 27 maggio 2012, già delle prime opere recuperate dietro il coordinamento e la supervisione dei funzionari storici dell'arte delle Soprintendenze competenti per territorio, grazie alla collaborazione dei Vigili del Fuoco e degli enti proprietari, ha permesso di sottrarre ai rischi di deperimento e ai pericoli di furto molte delle opere d'arte conservate all'interno degli edifici danneggiati. Da allora gli arrivi si sono susseguiti ininterrottamente con un'intensità che, nei momenti più critici dell'emergenza, ha superato anche la quota di 400 opere in un solo mese (fig. 3).

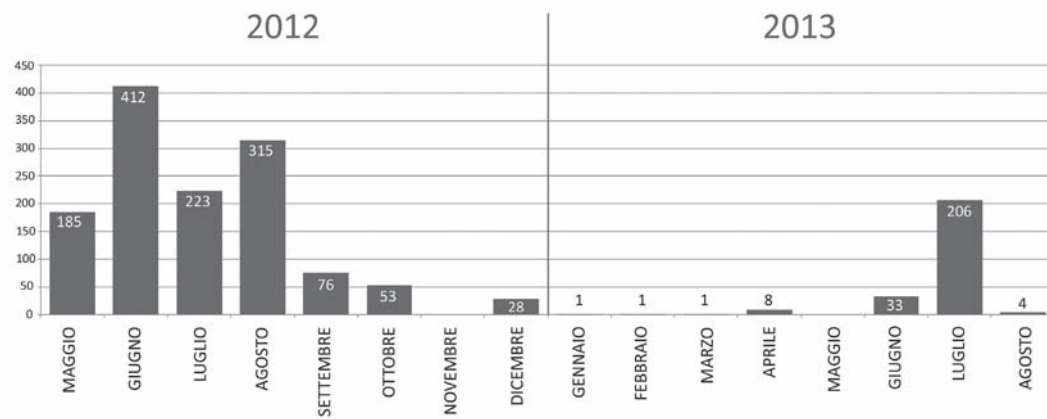
1. Area del cratere sismico interessata dai recuperi.



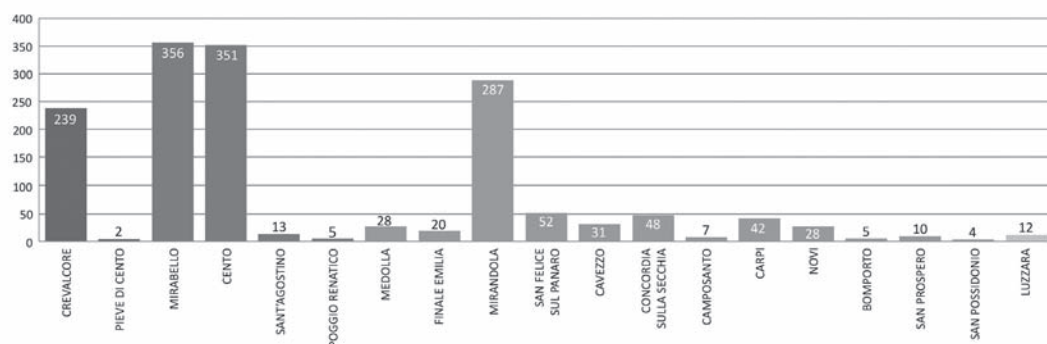
Nella pagina a fianco: Luigi Ottani, *L'orologio della torre di Finale, simbolo del terremoto, dopo il crollo definitivo*



2. Suddivisione tipologica dei beni mobili presenti presso il Centro di Raccolta e Cantiere di primo intervento di Sassuolo.



3. Prospetto cronologico dei recuperi effettuati fino alla data di agosto 2013.



4. Suddivisione per comuni della provenienza dei beni mobili.

Conclusa la fase emergenziale, l'attività di recupero sta proseguendo contestualmente all'avvio dei cantieri di messa in sicurezza degli edifici. Al momento, si conservano a Sassuolo oltre 1500 opere, provenienti da 88 edifici sparsi fra le province di Modena, Bologna, Ferrara e Reggio Emilia (fig. 4). Le ragioni del loro ricovero dipendono da molteplici fattori: la gravità dello stato conservativo in cui si presentava l'opera al momento del ritiro, le condizioni di scarsa sicurezza del sito e le esigenze legate ai lavori di messa in sicurezza strutturale o alla rimozione delle macerie.

Dal mese di settembre 2012 si è avviata una progressiva riorganizzazione degli ambienti del Centro sia degli spazi di deposito sia di quelli del cantiere di pronto

intervento. Le stanze del Palazzo Ducale adibite a deposito sono state attrezzate con box in tubi-giunti e scaffalature modulari, e sono state dotate di rilevatori e strumenti di umidità e temperatura per il controllo microclimatico (fig. 5). Dovendo gestire un numero molto elevato di oggetti in progressivo aumento e per evitare la perdita di informazioni preziose sulla loro provenienza è stato elaborato un metodo di controllo che permette di monitorare gli spostamenti delle opere sin dal loro arrivo fino alla futura uscita dal Centro di Sassuolo. Lo *staff* della Soprintendenza di Modena assegna quindi a ogni opera, al momento del suo ingresso nel Centro, un numero progressivo, effettua un riscontro con i verbali di consegna elaborati al



che permette in ogni momento la loro individuazione e la verifica delle loro condizioni di conservazione.

La Soprintendenza di Modena si è posta sin da subito la necessità di predisporre procedure di archiviazione informatizzata per organizzare e gestire la collocazione delle opere negli spazi di deposito e di cantiere. Il ricorso alle tecnologie informatiche si è rivelato risolutivo, innanzitutto per gestire nel migliore dei modi le complesse attività di movimentazione in entrata al Centro di raccolta del Palazzo Ducale, all'interno degli ambienti di deposito, e al momento dell'uscita dal Centro per qualsiasi motivo (restauro, restituzione agli enti proprietari, esposizioni temporanee...). Inoltre la gestione informatica si è dimostrata indispensabile per provvedere in maniera veloce e adeguata all'archiviazione dell'ingente documentazione prodotta dai restauratori (schede, testi e immagini) e relativa agli interventi di messa in sicurezza, ma anche per rispondere, secondo criteri di trasparenza e di accessibilità dei dati, ai bisogni quotidiani degli uffici di tutela coinvolti (Soprintendenze competenti, Direzione Regionale), e degli Enti proprietari (enti locali territoriali, enti ecclesiastici).

Attualmente sono due gli strumenti che vengono impiegati nelle attività del Centro, fornendo supporto ai restauratori e allo *staff* operativo della Soprintendenza, e che garantiscono una completa informatizzazione dei processi di gestione e registrazione delle attività di documentazione e movimentazione delle opere.

Per le attività di messa in sicurezza, si è deciso di adottare il sistema informatico SICaR (Sistema Informatico per la Catalogazione dei Restauri), progettato da Clara Baracchini grazie alla consulenza scientifica della Scuola Normale Superiore di Pisa e adottato ufficialmente dal MiBACT (fig. 7)³.

Pensato come strumento di gestione di tutte quelle informazioni di carattere tecnico prodotte durante il restauro (metodi, materiali e strumenti usati nell'intervento, analisi chimiche, fisiche, petrografiche), il sistema si è dimostrato particolarmente efficace anche nel caso del Cantiere di pronto intervento di Sassuolo, che si contraddistingue per esigenze e aspetti procedurali difficilmente paragonabili a un cantiere di



5. Area di deposito del Centro di Raccolta prima della sistemazione.

6. Area di deposito del Centro di Raccolta dopo la riorganizzazione degli ambienti con scaffalature.

7. Interfaccia di accesso al sistema informatico SICaR.



momento del recupero, aggiorna i registri di ingresso e attribuisce una collocazione specifica nel deposito, all'interno di un box o su un ripiano di scaffale. Il criterio di collocazione risponde a determinati requisiti (topografici, dimensionali e materiali) che sono stati via via ottimizzati per garantire una migliore gestione degli spazi, per evitare la dispersione delle opere e per ridurre le possibilità di errore (fig. 6). Al termine della messa in sicurezza e del primo intervento conservativo da parte dei restauratori attivi nel Centro, le opere, con il loro imballo specifico adatto al ricovero per un periodo di tempo prolungato e per ora imprecisabile, vengono ricollocate in un altro ambiente di deposito, corredate dal frontespizio della scheda di pronto intervento,

restauro vero e proprio, dimostrando in tal senso ampia flessibilità. I restauratori, infatti, procedono a una valutazione complessiva dello stato conservativo dell'opera dopo un'analisi autoptica ed eseguono un pronto intervento finalizzato alla messa in sicurezza sulla base di un modello operativo già testato in occasione del terremoto dell'Aquila⁴. Questa operazione ha una duplice finalità: bloccare o rallentare sostanzialmente il processo di degrado e predisporre l'opera per il restauro vero e proprio. Al termine, il restauratore compila la scheda di pronto intervento che riporta la descrizione delle attività svolte, lo stato di conservazione e assegna un grado di urgenza che va da breve termine a nessun intervento, allegando la documentazione fotografica prima, durante e dopo la messa in sicurezza. Gli interventi sono di natura e tipologie differenti a seconda del degrado che presentano i manufatti: spolveratura, rimozione del telaio, velinatura, ricomposizione dei frammenti, trattamenti biocidi e antitarlo (figg. 8-9).

La scelta di SICaR risponde quindi a diverse ragioni. La prima riguarda il suo funzionamento in modalità *web based* e quindi la possibilità di operare e di garantire l'accesso alle informazioni da qualunque postazione che abbia un collegamento internet. La seconda concerne l'opportunità di registrare gli spostamenti mediante la georeferenziazione dei depositi, la cui mappa – caricata all'interno del sistema di ri-



8. Albano Lugli, *Miracolo di San Biagio che risana un fanciullo*, seconda metà del XIX sec., chiesa di S. Biagio vescovo, San Biagio in Padule (MO), fotografia dopo la messa in sicurezza.

ferimento di SICaR – viene costantemente aggiornata dagli operatori della Soprintendenza di Modena, adottando una suddivisione topografica per colori e comuni (fig. 10). In questo modo, è possibile seguire le movimentazioni all'interno dei rispettivi settori, ma anche conoscere l'entità, la tipologia e la provenienza delle opere presenti su ogni parete, box e scaffale.

Il lavoro di implementazione della banca dati sta proseguendo parallelamente alle attività dei restauratori. Per l'archiviazione e la digitalizzazione dei dati, è stato



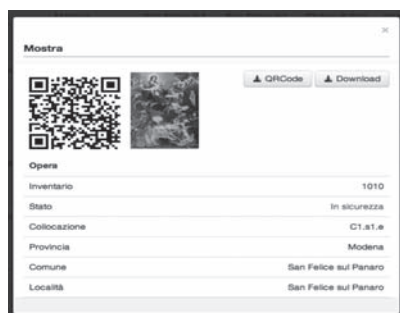
9. Intervento di fermatura e consolidamento della pellicola pittorica.

10. Interfaccia del sistema di riferimento di SICaR con la mappa dei depositi.



previsto un livello di schedatura minima. Ogni opera ha una sua scheda identificativa con i dati catalografici aggiornati nel corso delle attività di verifica e censimento svolte in questi mesi. Dati che andranno completati con operazioni catalografiche più mirate grazie alla collaborazione degli Uffici di Catalogo delle Soprintendenze e degli Uffici Diocesani dei Beni Culturali. Ogni scheda, inoltre, è associata a una serie di informazioni riguardanti l'intervento di messa in sicurezza e la movimentazione delle opere con i dati amministrativi principali (i verbali di entrata o di uscita dell'opera con le immagini del recupero effettuato dalle Soprintendenze). L'obiettivo è quello di riuscire a documentare l'iter conservativo dell'opera dal suo arrivo a Sassuolo alla messa in sicurezza, ai restauri veri e propri fino alla successiva restituzione all'ente proprietario. Su un totale di circa 700 interventi di messa in sicurezza già effettuati entro il mese di ottobre 2013, sono 6294 i documenti già digitalizzati, di cui 4593 fotografie, 1571 schede di pronto intervento e 130 verbali di consegna.

11. Interfaccia di consultazione della banca dati SBSAEMO.



Per accedere più direttamente ai dati anche da parte dei restauratori che in futuro avranno necessità di consultare la documentazione di messa in sicurezza, la Soprintendenza BSAE di Modena ha stipulato una convenzione con il Laboratorio Informatico per la Documentazione storico artistica (LIDA) dell'Università degli Studi di Udine, per lo sviluppo di un secondo sistema operativo, basato su tecnologie *mobile devices* che offre allo *staff* operativo a Sassuolo uno strumento di controllo efficace per la gestione degli spostamenti nei

depositi. Grazie alla generazione in automatico per ogni scheda opera di un codice meccanografico, il cosiddetto QRcode, il sistema assicura la tracciabilità dei dati, in quanto facilita il controllo delle movimentazioni delle opere all'interno dei settori, ma anche in entrata o in uscita dal Palazzo Ducale⁵, e mediante un collegamento esterno con SICaR permette di recuperare le informazioni circa le attività di messa in sicurezza (fig. 11).

Si tratta nel complesso di esperienze e procedure metodologiche che si sono via via perfezionate nel corso del tempo, grazie a una conoscenza diretta delle problematiche e all'emergere di situazioni sempre diverse, e che, a seguito della loro sperimentazione all'interno del Centro di raccolta di Sassuolo, stanno proseguendo con ulteriori sviluppi a livello locale e nazionale nell'ambito di una politica di interoperabilità fra i sistemi operativi di gestione dei dati promossa dal Ministero BACT. Lo scopo, infatti, è quello di arrivare alla creazione di un archivio condiviso sulle opere d'arte mobili che raccolga e metta in relazione fra loro non solo i dati prodotti a Sassuolo, ma anche quelli che si ricavano dalle attività di sgombero delle macerie e dagli interventi di messa in sicurezza e restauro degli arredi pertinenti (altari e decorazioni parietali in stucco o dipinte) presenti sul territorio.

Note

* Il testo ripropone, con qualche correzione e aggiornamento, contenuti già presentati in altre sedi. In particolare cfr. M. MOZZO, *Le opere d'arte riunite nel Centro di raccolta del Palazzo ducale di Sassuolo: procedura di classificazione, tipologia dei danni subiti e creazione della banca dati SICaR (Sistema informativo dei cantieri di restauro)*, in *A sei mesi dal Sisma. Primo rapporto sui beni culturali in Emilia Romagna* (Atti del convegno, Carpi, 20-21 novembre 2012), in corso di pubblicazione, pp. 149-155; ID., *Il cantiere di restauro del Palazzo Ducale di Sassuolo, metodologie di intervento e prassi operative sulle opere danneggiate dal sisma*, giornata di studi *Terremoto/Terremoti. Strategie della tutela*, a cura di M. Pigozzi, Dipartimento delle Arti Visive, Università degli Studi di Bologna (Bologna, 16 aprile 2013); ID., *SISMA 2012: L'esperienza del Centro di Raccolta di Sassuolo e del Cantiere di pronto intervento*, in *Progettare le arti. Studi per Clara Baracchini*, a cura di L. Carletti, C. Giometti, Pisa 2013, pp. 247-252. Gli elaborati grafici a corredo del presente saggio sono a cura dello Studio Progettisti Associati di Sassuolo, già apparsi in *Oltre l'emergenza. L'attività del centro di raccolta di Sassuolo e del cantiere di primo intervento per il Sisma 2012*, mostra a cura di M. Mozzo con la collaborazione di L. Bedini e F. Fischetti, Palazzo Ducale di Sassuolo, 20 ottobre-24 novembre 2013. Le fotografie, invece, si conservano presso l'archivio della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici di Modena e Reggio Emilia. Desidero ringraziare in particolare lo staff tecnico-amministrativo e gli uffici della Soprintendenza che quotidianamente operano nell'ambito delle attività del Centro di Raccolta e cantiere di primo intervento.

1. Il protocollo segue la circolare del Segretariato Generale del MiBACT n. 9, Sicurezza del patrimonio culturale e calamità naturali. Unità di crisi, pubblicata il 17 febbraio 2012.

2. Istituita con il DDR n. 43 2012.

3. Si veda la Circolare ministeriale N. 31/2011 della Direzione Generale per il Paesaggio, le Belle Arti, l'Architettura e l'Arte Contemporanea. Sono autorizzati ad accedere alla banca dati di Sassuolo il personale delle Soprintendenze BSAE di Modena e Bologna, gli Enti proprietari delle opere, i restauratori o i laboratori di restauro che hanno necessità di prendere visione dei materiali documentari ai fini del restauro delle opere. Per accedere al sistema occorre fare richiesta alla Soprintendenza BSAE di Modena e Reggio Emilia.

4. La scheda è stata elaborata dall'Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro di Roma e dall'Opificio delle Pietre Dure di Firenze nel corso delle attività di messa in sicurezza svolte a Celano sulle opere provenienti dal Museo Nazionale dell'Aquila, conservate nel deposito temporaneo allestito nel Musè-Museo Preistorico dell'Abruzzo. Si veda la Circolare ministeriale N. 38/2012 - Unità di crisi.

5. Come per SICaR, può accedere alla consultazione del sistema SBSAEMO solo chi possiede le credenziali di accesso (login e password) fornite dalla Soprintendenza BSAE di Modena (<http://www.sbsaemo.it/catalog/public/admin/identity>).

Il catastrofico evento sismico che ha interessato l'Emilia nel maggio 2012¹ ha colto tutti di sorpresa, costringendo a prendere atto di una devastazione diffusa che si è scatenata in particolare sul fragile e prezioso patrimonio architettonico storico: rocche, castelli, palazzi e soprattutto chiese, campanili, pievi, oratori, cattedrali, abbazie, la cui rovina ha trascinato con sé dipinti, statue, affreschi, altari, arredi, oggetti d'arte e fede di un territorio plasmato dalla storia.

Il terremoto ha trasformato in modo radicale e segnerà a lungo le comunità che lo hanno subito: esso, inizialmente e drammaticamente, ha portato con sé una scia di paura, di caos e anche di morte, ma la sua devastazione, tra gli effetti secondari, ha minato l'essenza stessa di quelle popolazioni costituita dall'intricata rete delle relazioni, delle tradizioni, dell'appartenenza sociale e culturale che si è venuta ad agglomerare nel corso dei secoli attorno alle piazze, ai monumenti e agli edifici di culto, in pochi secondi tragicamente rovinati sotto i colpi delle scosse telluriche. Certo, i primi pensieri sono stati quelli di mettere in salvo le vite umane, poi si è passati inevitabilmente alla conta dei danni materiali: danni alle abitazioni ed al patrimonio produttivo, danni al patrimonio monumentale.

Il territorio modenese colpito è caratterizzato da centri urbani storici, tra cui Carpi, Mirandola, Finale Emilia, San Felice sul Panaro, e costellato da tante piccole frazioni sparse nella campagna, sorte attorno alle chiese, che per questi luoghi sono storicamente i centri di socialità oltre che di fede e devozione. Patrimonio diffuso in un ampio territorio, le chiese – in molti casi sorte in epoca medievale – rappresentano la continuità e l'identità culturale (storico-artistica oltre che religiosa e sociale) in cui le persone che vivono in queste terre si riconoscono. Le facciate delle chiese e le cuspidi dei campanili sono da secoli il punto di riferimento visivo, di orientamento nella piatta

linea dell'orizzonte della pianura e hanno scandito il tempo dei credenti, ma anche i ritmi della vita, del lavoro e delle stagioni: per questo la loro perdita sotto le scosse sismiche è stato un vero e proprio lutto per le comunità, sottolineato dal silenzio incombente delle campane.

“La cultura, quando la si intende nel vero senso, è come l'atmosfera che si respira. Soltanto che questa particolare atmosfera viene a sua volta creata dall'uomo”². La cultura è costituita anche dall'arte e l'arte, ossia l'opera artistica, appartiene alla sua precisa identità. L'espressione artistica orienta l'uomo verso l'armonia e, in fondo, verso la trascendenza, la spiritualità³, e questo vale ancor più per un'arte religiosa: una cultura cristiana senza arte sarebbe senz'anima, senza spirito⁴. Salvare questo patrimonio storico-artistico significa quindi impedire che le macerie dei tanti monumenti crollati cancellino per sempre i segni della storia, della bellezza e dell'identità di quelle terre e di quelle persone.

La prima fase di emergenza

A questo obiettivo si sono dedicati, sin dalle prime ore, con passione e determinazione non solo Vigili del Fuoco, Protezione Civile, funzionari dei vari enti del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Forze dell'Ordine, ma anche tanti cittadini e volontari. Le vicende delle tante chiese ferite o distrutte dal sisma raccontano episodi significativi di solidarietà, devozione, generosità, attaccamento alla propria terra.

In tale situazione di emergenza, i servizi e gli uffici diocesani della Curia di Modena, di concerto con gli enti preposti si sono da subito attivati, ciascuno nel proprio ambito di riferimento. Per quanto riguarda il patrimonio artistico, l'Ufficio Diocesano per i Beni Culturali Ecclesiastici ha collaborato fattivamente con l'Unità di Crisi Regionale (UCR) istituita presso la Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici dell'Emilia



1. Cavezzo, chiesa parrocchiale di S. Egidio abate. Veduta della navata dopo il crollo della copertura e delle volte.

Nella pagina a fianco: 2. Disvetro, chiesa parrocchiale di S. Giovanni Battista. Veduta dopo la distruzione causata dalle scosse sismiche.

3. San Felice sul Panaro, chiesa parrocchiale di S. Felice vescovo. Veduta dall'alto dopo la rimozione delle macerie.

Romagna per coordinare gli interventi di recupero e messa in sicurezza del patrimonio. Le opere d'arte tratte in salvo dai Vigili del Fuoco sono state trasferite in depositi appositamente individuati e autorizzati dalla Direzione Regionale: i beni danneggiati sono stati collocati presso il Centro di Raccolta e Cantiere di Primo Intervento allestito presso il Palazzo Ducale di Sassuolo, dove sotto la responsabilità della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici di Modena e Reggio Emilia (che detiene la gestione e la valorizzazione del Palazzo), *équipe* di restauratori, docenti e allievi dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze e dell'Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro di Roma hanno curato l'analisi del danno, la redazione di schede di restauro e la messa in sicurezza di ciascuna delle oltre 1500 opere giunte da tutto il territorio colpito dal sisma.

L'Arcidiocesi di Modena-Nonantola si è invece assunta l'onere di allestire un centro di raccolta delle opere non danneggiate dai crolli presso alcuni locali appositamente attrezzati a Modena dove sono state trasferite statue, dipinti, suppellettili, arredi e alcuni archivi parrocchiali. Le operazioni di recupero e trasporto di tali opere sono state effettuate sotto la guida dell'Ufficio Diocesano per i Beni Culturali di Modena in collaborazione con la Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici dell'Emilia Romagna, la Soprintendenza per i Beni

Storici, Artistici ed Etnoantropologici di Modena e Reggio Emilia ed i Carabinieri del Nucleo Tutela patrimonio culturale di Bologna.

Il patrimonio più prezioso, sempre non danneggiato, è stato invece collocato a Nonantola, presso il deposito attrezzato del Museo Benedettino e Diocesano d'Arte Sacra, grazie all'aiuto offerto dal personale e dai volontari del museo nelle fasi di recupero, imballaggio e trasporto dei beni.

La mostra L'arte nell'epicentro al Museo Diocesano di Nonantola

Un'istituzione culturale ecclesiastica come il Museo Diocesano di Nonantola non poteva non attivarsi sul duplice fronte del bisogno della conservazione (per le opere d'arte) e dell'educazione (per le persone), concretizzando due tra le sue principali funzioni: quella, legata al passato, di conservare, e quella (o, forse, soprattutto quella), proiettata verso il futuro, di valorizzare e di formare.

La prima fase dell'emergenza è stata superata a ottobre 2012: a Nonantola sono state ricoverate e schedate circa 150 opere, talune di notevolissimo valore artistico. Dopo i primi momenti, in cui il deposito del Museo è divenuto prezioso luogo di ricovero per le opere d'arte illese, ma «orfane» delle loro sedi originarie, si è passati all'elaborazione di un progetto espositivo che permettesse a questi testimoni di arte e



devozione di abbandonare le fredde ombre dei depositi per entrare nuovamente a colloquio con le loro comunità. I dipinti e le statue che per secoli hanno ornato gli altari e le cappelle delle chiese potevano diventare segno di una speranza di ricostruzione non solo materiale, ma anche e soprattutto culturale, sociale, spirituale.

Queste sono le premesse che hanno portato all'ideazione della mostra *L'arte nell'epicentro. Da Guercino a Malatesta, opere salvate nell'Emilia ferita dal terremoto* inaugurata il 16 marzo 2013 e prorogata fino al settembre 2014 presso il Museo Benedettino e Diocesano d'Arte Sacra di Nonantola⁵: non una delle solite esposizioni tematiche o cronologiche, bensì un viaggio lungo un sentiero ideale che, partendo dalle vicinanze della città di Modena, risale la provincia verso nord e attraversa vari paesi, alcuni divenuti tristemente noti alle cronache nei giorni del sisma tra cui Medolla, Cavezzo e San Felice sul Panaro, fino ad arrivare a Finale Emilia, la città di straordinaria ricchezza storico-artistica epicentro delle scosse. Proprio da Finale giunge l'opera di maggior spicco: la *Madonna con Gesù Bambino e San Lorenzo* di Giovan Francesco Barbieri, detto il Guercino. La splendida tela, dai colori intensi e dal modellato compatto, fu commissionata nel 1624 da Giovan Battista Mirandello per ornare l'altare di famiglia nella chiesa di S. Agostino e raffigura, in una composizione intima e naturale, la Madonna col Bambino che appare al diacono Lorenzo, protomartire cui era dedicata la chiesa più antica di Finale, nominata nel primo documento storico relativo alla città risalente all'anno 1009⁶.

Attraverso il percorso della mostra si ammirano antiche sculture lignee e di terracotta, reliquiari, scagliole, paramenti, argenti dal XV al XIX secolo accanto a una preziosa quanto inedita pinacoteca «della Bassa», formata da capolavori di grandi maestri del Sei-Settecento emiliano: oltre al già citato Guercino, sono presenti opere di Ippolito Scarsella detto Scarsellino, Simone Cantarini, Giuseppe Maria Crespi, Sigismondo Caula. Di particolare preziosità e splendore sono le tele provenienti dal Santuario della Beata Vergine delle Grazie di Stuffione, gioiello dell'architettura rococò: tra di esse, la grande pala con la *Madonna di Montserrat* di Simone Cantarini spicca per l'altissima

qualità formale, la gamma coloristica dai delicati passaggi tonali e la particolareggiata analisi delle figure, non immune alla perfezione classicheggiante reniana. Dal medesimo santuario proviene l'imponente scena, intrisa di intima ma intensa concentrazione spirituale, con il *Transito di san Giuseppe* dipinta da Giuseppe Maria Crespi nel 1723 circa. Una sala a parte è dedicata ad una selezione di opere del museo diocesano *Cardinale Rodolfo Pio di Savoia* di Carpi, ospitato a Nonantola in segno di fratellanza tra Chiese sorelle, dopo che le scosse hanno reso inagibile la sua sede.

La circostanza della mostra si è rivelata molto utile per la salvaguardia delle opere esposte poiché una parte di esse ha rivelato la necessità di un intervento di manutenzione (se non in alcuni casi di restauro) di cui si è fatto carico il Museo per eliminare danni causati non dal terremoto ma da decenni di incuria o da inadeguati interventi del passato: l'occasione è stata favorevole anche per sottoporre alcuni dipinti a indagini diagnostiche per meglio approfondirne lo stato di conservazione e le caratteristiche della materia.

La mostra è stata anche un'ottima opportunità per migliorare la conoscenza di alcune opere disseminate sul territorio e che purtroppo per la loro collocazione periferica sono trascurate dagli studiosi. Le ricerche bibliografiche, archivistiche e le analisi storico-artistiche effettuate dai membri del comitato scientifico organizzatore della mostra hanno permesso di ottenere interessanti contributi e inedite attribuzioni: prima fra tutti, l'assegnazione da parte di Alfonso Garuti di una delicatissima tavola raffigurante la *Madonna con Gesù Bambino* – sinora assegnata genericamente ad ambito mantovano del Cinquecento – al pittore mantovano Fermo Ghisoni (1505-1575), collaboratore di Giulio Romano, a sua volta l'allievo migliore della bottega di Raffaello⁷.

La mostra ha sinora ottenuto un grande successo di pubblico e suscitato l'apprezzamento, qualche volta commosso, da parte di tipologie eterogenee di visitatori: amanti dell'arte, turisti, curiosi, ricercatori, studiosi, ma anche – ed è quello che ha più colpito noi organizzatori – tanti cittadini di diversa estrazione sociale e culturale, residenti proprio nei luoghi di origine delle opere. La mostra, e le opere stesse, si rivolgono



Nella pagina a fianco: 4. Motta, chiesa parrocchiale di Santa Maria ad Nives. Vigili del Fuoco tra le macerie.

5. San Biagio in Padule, chiesa parrocchiale di S. Biagio vescovo e martire. Volontari recuperano le opere d'arte tra le macerie della chiesa crollata.

6. Finale Emilia, sagrestia della chiesa parrocchiale dei Santi Filippo e Giacomo, statua della Madonna del Rosario (sec. XVII) gravemente danneggiata.



7. San Biagio in Padule, sagrestia della chiesa parrocchiale, crocifisso del XVIII secolo coinvolto nel crollo del soffitto.

soprattutto a loro e, per mantenere vivo questo interesse, sono state realizzate iniziative collaterali (incontri, conferenze) al fine di divulgare una maggiore conoscenza delle opere esposte e dei luoghi da cui esse provengono: gli appuntamenti si sono posti l'obiettivo di offrire spunti di riflessione sullo stato del patrimonio ecclesiastico danneggiato dal terremoto e indicare esempi virtuosi, idee e progetti di ricostruzione dei tanti edifici di culto feriti dalle scosse.

A mostra conclusa il museo continuerà ad occuparsi della salvaguardia e della valorizzazione del patrimonio artistico diocesano terremotato, anche attraverso progetti di sensibilizzazione e di raccolta fondi per il restauro delle opere d'arte nel centro di

raccolta del Ministero dove giacciono, terminata la prima fase di messa in sicurezza, in attesa di poter rientrare finalmente nelle proprie «case».

I danni agli edifici di culto

Nonostante le perdite e i guasti alle opere d'arte, la situazione più grave riguarda certamente gli edifici di culto: come è noto, il sisma ha colpito un'area piuttosto vasta, comprendente non soltanto la provincia di Modena, ma anche quelle di Bologna, Ferrara, Reggio Emilia, Mantova e Rovigo. Nel territorio dell'Arcidiocesi di Modena-Nonantola il bilancio è pesantissimo: 54 parrocchie hanno subito danni, oltre 100 edifici (tra cui chiese, canoniche, campanili, oratori, santuari, scuole e altre strutture di pertinenza parrocchiale) sono stati colpiti. Le chiese lesionate sono 59, i campanili 33: 8 chiese e 8 campanili sono crollati. Tra gli edifici di maggior valenza storico artistica feriti si ricordano l'abbazia di San Silvestro papa a Nonantola, le pievi romane di Ganaceto, Sorbara e Nonantola, il «duomo» di Finale Emilia e quello di San Felice sul Panaro, purtroppo crollato quasi completamente; ma anche i santuari settecenteschi di Bastiglia e Stuffione, le chiese di Camurana, Motta, Soliera, Staggia, Camposanto, San Pietro in Elda, Rivara ed altre, ricche di storia e di arte.

Dal maggio 2012 sono stati realizzati circa 100 interventi per la messa in sicurezza e per opere provvisorie di immobili parrocchiali e per la salvaguardia della pubblica incolumità: parte di questi interventi (27) sono stati attuati direttamente dalla Diocesi, col finanziamento del Dipartimento della Protezione Civile e sono stati quasi tutti ultimati o sono in corso di completamento; un'altra parte – la più consistente con oltre 70 cantieri – è stata realizzata in collaborazione e con finanziamenti dei vari comuni. Il costo totale delle messe in sicurezza è di 9 milioni di euro.

Le strutture provvisorie

Per far fronte alla necessità di garantire la continuità dell'esercizio del culto e delle attività pastorali nelle parrocchie rimaste prive della propria chiesa, sono stati realizzati in diversi centri della Bassa – grazie alla generosità di Caritas nazionale – dei Centri



8. Nonantola, Museo Benedettino e Diocesano d'Arte Sacra. Mostra *L'arte nell'epicentro. Da Guercino a Malatesta, opere salvate nell'Emilia ferita dal terremoto.*

di Comunità, strutture prefabbricate, polifunzionali, pratiche e accoglienti dove poter proseguire le iniziative sociali, liturgiche e ricreative, in attesa di vedere di nuovo aperti i complessi parrocchiali. Ma in alcuni casi ci vorranno molti anni.

Nell'arcidiocesi di Modena-Nonantola è stata fatta la scelta di limitare la costruzione di chiese provvisorie, realizzandone soltanto tre a Villafranca, Medolla e San Felice sul Panaro, costruite grazie a finanziamenti di enti bancari che hanno coperto una buona parte delle spese. A ciò si è aggiunta recentemente l'ordinanza nr. 148 dell'11 dicembre 2013 che concede alle diocesi un contributo a parziale copertura delle spese sostenute per le chiese temporanee realizzate per consentire la continuità dell'esercizio del culto.

La ricostruzione: aspetti tecnici e organizzativi

La prima delle ordinanze varate dal presidente della Regione Emilia Romagna e Commissario delegato alla Ricostruzione, Vasco Errani, relative ad un primo programma di ricostruzione è stata la nr. 83 del 5.12.2012 in cui si approva il piano predisposto dall'arcidiocesi di Modena-Nonantola per gli interventi immediati necessari alla riapertura al culto delle chiese, concedendo un finanziamento di 3 milioni di euro. Le chiese coinvolte sono la pieve di S. Michele Arcangelo di Nonantola e le parrocchiali di Bastiglia, Bomporto, Cam-

posanto, Soliera, Ravarino e Rivara; gli iniziali lavori previsti per le chiese di Cavezzo e della Buona Morte di Finale Emilia sono stati stralciati e sostituiti da progetti per la chiesa del Seminario ed il Santuario degli Obici di Finale Emilia. La maggior parte di questi cantieri è ormai in fase di ultimazione, mentre la pieve di Nonantola è già stata riaperta al culto.

Nell'autunno del 2013, la Regione Emilia Romagna ha predisposto il vero e proprio piano finanziario per gli immobili danneggiati dal sisma attraverso due ordinanze (la nr. 111 del 27.09.13 e la nr. 120 dell'11.10.13) per un totale, nel territorio della diocesi di Modena, di 76.756.426,37 euro. Gli interventi inclusi nel programma di attuazione 2013-2014 sono 57, per un importo di 37 milioni di euro.

Per tutto quanto concerne la messa in sicurezza e la ricostruzione, il Commissario Delegato regionale ha voluto che gli enti attuatori fossero le diocesi, sollevando le singole parrocchie – già così duramente provate – da oneri e responsabilità amministrative. Per far fronte a tale gravosissimo incarico, l'arcidiocesi di Modena-Nonantola ha recentemente istituito l'Ufficio Ricostruzione Post Sisma 2012 in cui operano quattro addetti per il disbrigo di tutti gli innumerevoli gravami amministrativi, fiscali e gli impegni organizzativi che il progetto di ricostruzione comporta. L'Ufficio opera sotto le direttive della Commissione Dio-

9. Nonantola, Museo Benedettino e Diocesano d'Arte Sacra. Mostra *L'arte nell'epicentro. Da Guercino a Malatesta, opere salvate nell'Emilia ferita dal terremoto.*



cesana Ricostruzione presieduta dal Vicario Generale, mons. Giacomo Morandi, e di cui fanno parte tra gli altri gli economisti diocesani, il Vicario per la Pastorale, e i responsabili diocesani dell'ufficio Beni Culturali e dell'ufficio Tecnico.

Attualmente, gli uffici diocesani sono impegnati nella fase di assegnazione degli incarichi ai RUP (Responsabili Unici del Procedimento) e ai progettisti, tramite affidamenti diretti (nella maggior parte dei casi), gare e concorsi nazionali. Entro il mese di aprile 2014, in base alle relative ordinanze, dovranno essere inviati al Servizio Tecnico del Commissario Delegato i progetti preliminari, a cui faranno seguito quelli esecutivi e infine le gare d'appalto per l'assegnazione dell'incarico alle imprese costruttrici. L'auspicio è quello di poter aprire i primi cantieri subito dopo l'estate 2014. Ovviamente i tempi di realizzazione del progetto variano in base alla complessità dell'intervento e alla tipologia di danno subito dall'edificio.

Riflessioni e proposte innovative per una ricostruzione condivisa e riqualificante

Il dibattito sulla ricostruzione, nei casi in cui la devastazione è stata pressoché totale è ancora in corso e più che mai acceso, e coinvolge, oltre alla diocesi e alle parrocchie, i Comuni, le Soprintendenze e la Direzione Regionale per i Beni Culturali.

Il campo è aperto a proposte tra le più diverse, ma anche a progetti innovativi: infatti se è vero che il terremoto ha portato

una grande distruzione, è altrettanto vero che è necessario cogliere le opportunità che il momento attuale offre, trasformando la crisi in un'occasione di rinnovamento e riqualificazione.

Alcune istituzioni ed enti hanno già avanzato proposte interessanti: il Dipartimento di Architettura dell'Università di Bologna in collaborazione con la Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici dell'Emilia Romagna, l'arcidiocesi di Modena-Nonantola, l'unità pastorale di Rivara San Felice e San Biagio, il comune di San Felice sul Panaro e i Musei del Duomo ha realizzato nel settembre 2013 la mostra *Ricostruirsi. Progetti di restituzione degli spazi alla comunità* che esponeva alcune interessanti proposte progettuali elaborate da docenti e dottorandi per il recupero del patrimonio ecclesiastico di San Felice sul Panaro devastato dal sisma del maggio 2012: idee concrete e suggestive per ridare vita e a volte nuova forma e funzione agli edifici ecclesiastici del centro storico di San Felice, all'Oratorio di S. Croce e al borgo rurale di San Biagio. Nell'estate 2013, il Centro Studi per l'architettura sacra e la città «Dies Domini» della Fondazione Cardinale Giacomo Lercaro di Bologna ha consegnato alla diocesi di Modena un'analisi dello stato di fatto e indirizzi per la ricostruzione delle chiese danneggiate dal sisma a S. Felice sul Panaro, Villafranca, Disvetro, Motta, Camurana e S. Biagio in Padule. Tutte le proposte si concentrano

sulle chiese gravemente compromesse dalle scosse sismiche e offrono spunti di riflessione circa le possibili azioni da intraprendere in tali edifici ormai totalmente o parzialmente crollati. Una distinzione necessaria è stata fatta in base al contesto urbano, alla rilevanza storica e il rapporto con gli agglomerati abitativi e aggregativi circostanti. Tutte le chiese hanno tratti di interesse storico più o meno rilevanti, ma soprattutto hanno un'importante essenza comunitaria e identitaria. L'analisi tiene conto quindi di vari aspetti: la localiz-

zazione dell'edificio di culto, la sua valenza storico-artistica, lo stato di fatto delle strutture, il finanziamento concesso nel piano di ricostruzione regionale, il contesto sociale e pastorale in essere prima del sisma e, per finire, le prospettive per le comunità locali.

Da questi importanti contributi di studio sono emerse proposte d'indirizzo progettuale che nei prossimi mesi i tecnici incaricati dovranno sviluppare, di concerto con la diocesi, le parrocchie e gli altri enti istituzionali preposti.

Note

Simona Roversi, Ufficio per i Beni Culturali Ecclesiastici dell'Arcidiocesi di Modena-Nonantola

1. 20 maggio 2012: alle ore 4.04 un violento boato a cui segue un forte e prolungato scuotimento di magnitudo 5,9 gradi della Scala Richter con epicentro nel territorio comunale di Finale Emilia e profondità di 6,3 km. 29 maggio 2012: alle ore 09.00 una nuova scossa molto forte di magnitudo 5,8 avvertita in tutta l'Italia Settentrionale; l'epicentro è situato nella zona compresa fra Mirandola, Medolla e San Felice sul Panaro. A questa si sono susseguite altre tre scosse rilevanti sempre in data 29 maggio: una alle 12.55 di magnitudo 5,4 e due alle 13.00 di magnitudo 4,9 e 5,2.

2. J.M. MEJIA, *Arte, cultura, spiritualità*, in *I Musei ecclesiastici in Italia. Dall'idea alla gestione*, Atti del II Convegno Nazionale dell'AMEI, Portonovo di Ancona 21-23 ottobre 1999, a cura di C. Paolucci, Genova, 2001, p. 22.

3. Nel discorso tenuto il 28 giugno 2005 durante il rito di consegna del nuovo catechismo, papa Benedetto XVI affermava: "L'arte 'parla' sempre, almeno implicitamente, del divino, della bellezza infinita di Dio, riflessa nell'icona per eccellenza: Cristo Signore, immagine del Dio invisibile. Le immagini sacre, con la loro bellezza, sono anch'esse annuncio evangelico ed esprimono lo splendore della verità cattolica, mostrando la suprema armonia tra il buono e il bello".

4. "Un tempo Dio, non avendo né corpo né figura, non poteva in alcun modo essere rappresentato da un'immagine. Ma ora che si è fatto vedere nella carne e ha vissuto con gli uomini, posso fare un'immagine di ciò che ho visto di Dio" (S. Giovanni Damasceno, *Difesa delle sacre immagini*, VII sec., 1,16).

5. La mostra è stata realizzata con il patrocinio di: Pontificio Consiglio della Cultura, Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici dell'Emilia



Romagna, Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici di Modena e Reggio Emilia, Regione Emilia Romagna, Provincia di Modena, Comuni e Parrocchie dell'area del cratere sismico. A corredo della mostra è stato pubblicato un volume che, oltre ad essere il catalogo delle opere esposte, vuole essere una sorta di memoria storica di quanto è avvenuto nel territorio modenese nel maggio 2012 con un'ampia galleria fotografica, una cronaca dei momenti successivi alle scosse sismiche e le schede storico-artistiche delle chiese colpite con immagini a confronto.

6. S. ROVERSI, *Giovan Francesco Barbieri, detto il Guercino*, in *L'arte nell'epicentro. Da Guercino a Malatesta. Opere salvate nell'Emilia ferita dal terremoto*, Modena 2013, p. 155.

7. A. GARUTI, *Fermo Ghisoni*, in *L'arte nell'epicentro. Da Guercino a Malatesta... cit.*, pp. 98-99.

10. Nonantola, Museo Benedettino e Diocesano d'Arte Sacra. Mostra *L'arte nell'epicentro. Da Guercino a Malatesta, opere salvate nell'Emilia ferita dal terremoto*.



1. Brugneto, Chiesa parrocchiale della Santissima Annunziata, facciata

2. Brugneto, Chiesa parrocchiale della Santissima Annunziata

La situazione

Da diverso tempo stiamo visitando tutte le parrocchie interessate dagli eventi conseguenti al terremoto del maggio 2012; il quadro dei danni subiti dagli edifici di culto è desolante, ma qualcosa si è mosso e si sta muovendo dopo la fase dell'emergenza e della messa in sicurezza. Anche la Diocesi di Reggio Emilia-Guastalla, sulla scorta delle deliberazioni regionali, ha attivato un nucleo che ha avviato le procedure, secondo la legislazione vigente, per la ricostruzione; i tecnici che stanno operando sono l'architetto Mauro Pifferi e l'architetto Gian Lorenzo Ingrams, soci e fondatori dello studio di progettazione con sede in Sassuolo denominato «Sulla via della pace». Va evidenziato che, sul sito internet della Diocesi, è stato approntato da qualche tempo l'avviso pubblico per la formazione di un elenco di professionisti disponibili alla redazione dei progetti diretti al ripristino dei danni del dopo terremoto. Le gare sono state indette; diversi sono i cantieri attivi. Per chiarezza e trasparenza in questo contributo riportiamo, sulla scorta

dei provvedimenti che si sono succeduti da parte del Commissario designato dal Governo, la situazione attuale; nelle note a piè pagina sono indicati in dettaglio gli edifici interessati, i relativi finanziamenti e lo stato dell'intervento.

Interventi provvisori e messa in sicurezza urgenti

I finanziamenti per la messa in sicurezza derivano dalla necessità di non perdere il bene danneggiato a causa di ulteriori eventi sismici o perché il livello di danno è così elevato che solo il peso proprio della struttura potrebbe fare crollare parti strutturali dell'edificio. La Diocesi di Reggio Emilia-Guastalla ha richiesto finanziamenti per cinque edifici per un totale di 558.164,34€. Le chiese ricomprese nel finanziamento presentano prevalentemente danni di elevata entità, sono presenti parti di edifici crollati o in fase di collasso al limite del crollo. Le opere che sono in corso di realizzazione attengono prevalentemente al puntellamento delle volte crollate



tramite strutture metalliche in tubi e giunti e centinature lignee¹.

Ordinanza nr. 83 del 05.12.2012: l'ordinanza è stata emanata per permettere di riaprire in modo celere alcune delle chiese danneggiate dal sisma, in attesa della redazione di un piano di ricostruzione globale. In particolare l'ordinanza nr. 83 riguarda la riparazione con rafforzamento locale e ripristino con miglioramento sismico degli edifici religiosi (chiese), quindi l'approvazione di un programma di interventi immediati per garantire la continuità dell'esercizio del culto. La Diocesi di Reggio Emilia-Guastalla ha ottenuto finanziamenti per 11 chiese per un totale di € 1.595.000,00. Le chiese ricomprese nel finanziamento presentano danni di lieve e modesta entità, quindi non sono presenti parti di edifici crollati e le opere da realizzare sono, in prevalenza, incatenamenti, consolidamenti di volte danneggiate ma non crollate e il ripristino tramite «scuci cucì» di crepe diffuse sulle murature oltre al ripristino di lanterne ruotate².

Ordinanza nr. 111 del 27.09.2013 e successiva ordinanza nr. 120 del 11.10.2013: l'ordinanza riguarda l'approvazione del programma delle opere pubbliche e dei beni culturali danneggiati dal sisma del 20 e del 29 maggio 2012. Gli interventi finanziati sono volti alla riparazione con rafforzamento locale e al ripristino con miglioramento sismico, quindi non ricomprendono opere di finitura volte al restauro pittorico delle superfici se non di quelle limitrofe alle parti danneggiate. La Diocesi di Reggio Emilia-Guastalla ha ottenuto una prima parte di finanziamenti riguardante 11 edifici per un totale di € 11.006.980,71. Nel finanziamento sono ricomprese chiese, fabbricati per attività parrocchiali, e edifici pericolanti che creano inagibilità su edifici limitrofi. Le chiese ricomprese nel finanziamento presentano danni di grave entità, quindi sono presenti parti di edifici crollati e le opere da realizzare sono caratterizzate da diverse tipologie: incatenamenti, consolidamenti di volte danneggiate e in alcuni casi crollate, ripristini tramite «scuci cucì» di crepe diffuse sulle murature, ricollocazione di lanterne ruotate, consolidamenti di campanili pericolanti, etc.³.

Ordinanza nr. 121 dell'11.10.2013: ha

3-4. Reggio, Chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta, campanile



per oggetto l'attuazione degli interventi relativi alle opere pubbliche ed ai beni culturali danneggiati dagli eventi sismici del 20 e 29 maggio 2012 con importi inferiori ad € 50.000,00. Il finanziamento riguarda danni di lieve entità; in questo caso la spesa della riparazione dei danni deve essere sostenuta dall'ente attuatore (diocesi, comune, ecc...), spesa che verrà poi rimborsata dalla Regione Emilia-Romagna tramite la rendicontazione puntuale delle spese sostenute. La Diocesi di Reggio Emilia-Guastalla ha ottenuto finanziamenti per 3 edifici per un totale di € 87.500,00⁴.

Gli umori della nostra gente

Negli incontri che abbiamo nella parrocchie, e dove registriamo sconforto e rabbia ma anche tanta voglia di ricominciare, ci sentiamo dire: «Perché spendere i soldi per il restauro delle chiese o edifici culturali? Non è meglio intervenire per il recupero



di case e scuole? I soldi spesi nella conservazione, tutela e valorizzazione di beni culturali sono spesi male; solo se il bene culturale 'rende' in termini di profitto se ne può parlare, senno' lasciamo crollare tutto ...». Questa impostazione, che potremmo definire «materialista», dimentica, tra le altre cose, la valenza educativa e formativa del bene culturale.

Nella Chiesa il dibattito è vivace: si dice che la via da privilegiare è quella evangelica della «povertà», mettendo così in secondo piano il valore connesso alle manifestazioni dei segni della fede del passato e la loro conservazione e tutela.

Non si tratta di rispondere con un «no» o con un «sì» a un problema di tal fatta, ma di valutare e temperare diverse esigenze; il recupero di edifici di culto non è «voglia di passato», ma nasce dalla consapevolezza che noi veniamo da una storia e vogliamo andare avanti con radici salde nel passato.

Cos'è il bene culturale?

È ormai pacifico tra gli esperti che il bene culturale non va identificato con il bene materiale oggetto di diritti di natura patrimoniale (di qui l'indifferenza dell'appartenenza o pubblica o privata del bene), bensì con il valore culturale inerente alla cosa medesima; pertanto la «pubblicità»

dei beni culturali non può essere intesa sotto il profilo dell'appartenenza del bene, ma nel senso della necessaria fruibilità, da parte della collettività del valore culturale espresso dai beni stessi. Da qui la legittima e doverosa sottoposizione anche dei beni culturali ecclesiali alla tutela secondo la comune legislazione dello Stato.

Nello specifico delle chiese e degli edifici di culto va ricordato che le chiese sono di per sé stesse, come costruzioni edilizie, soggette alla normativa statale e, qualora abbiano attinenza con la storia politica, militare, della letteratura e dell'arte e della cultura in genere, possono essere assoggettate a quella disciplina dello Stato.

Più in generale, e senza necessariamente pensare ai beni ecclesiastici, secondo il nuovo Codice dei Beni Culturali del 2004 la *culturalità* non è un concetto legato al tempo, dunque cronologico, ma *diffuso*, potendo «marchiare» beni mobili o immobili, contesti urbani o paesaggistici, testimonianze in genere dell'agire e del pensare umano quale singolo e come appartenente ad una collettività.

Intervenire (solo) per legge?

Motivazioni giuridiche in tema, ma non solo, devono essere ricordate, a partire dai principi fondamentali della Costituzione che all'art. 9 recita: «La Repubblica pro-

muove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione».

L'art. 7 prevede: «Lo Stato e la Chiesa Cattolica sono, ciascuno nel proprio ordine, indipendenti e sovrani. I loro rapporti sono regolati dai patti lateranensi».

L'accordo di revisione del Concordato del 1929, intervenuto nel 1984, all'art. 12 prevede: «La Santa Sede e la Repubblica Italiana, nel rispettivo ordine, collaborano per la tutela del patrimonio storico ed artistico. Al fine di armonizzare l'applicazione della legge italiana con le esigenze di carattere religioso, gli organi competenti delle due parti concorderanno opportune disposizioni per la salvaguardia, la valorizzazione e il godimento dei beni culturali d'interesse religioso appartenenti ad enti ed istituzioni ecclesiastiche».

Negli anni è maturato un indirizzo diretto a favorire la messa in atto di una prassi di fattiva collaborazione tra Stato e Chiesa. Sulla scia di tali orientamenti si è pervenuti a intese in tema di beni culturali ecclesiastici, archivi e biblioteche. Anche la legge della Chiesa è chiara e vi sono doveri degli amministratori di uffici ecclesiastici; tali doveri impongono ai soggetti preposti obblighi di cura e rispetto circa quanto affidato loro. Ciò si traduce in una prassi amministrativa attenta alla custodia del patrimonio mobiliare e immobiliare e, circa la dinamica dei commerci o degli interventi sugli stessi, volta ad ottenere le prescritte autorizzazioni canoniche e civili. Ne consegue anche il dovere di conservazione, restauro e valorizzazione dei beni immobili.

Anche ragioni sostanziali, diremmo affettive e pastorali, militano in favore di un tale approccio rispettoso di un impegno che, come hanno ricordato i Vescovi italiani, nel nostro paese è rilevante e ha diversi aspetti: «(...) All'ingente quantità di tali beni culturali di cui l'Italia è ricchissima, alla loro qualità, è da aggiungere l'evoluzione della concezione di patrimonio storico-artistico: è andata emergendo una precisa riflessione teologica sui beni culturali; si è sviluppato il senso della loro funzione, sia per la migliore fruizione in generale sia per la fruizione precipua secondo la natura dei prodotti d'arte e cultura; si è affermata la percezione dell'efficacia di cui i beni



7. Reggiolo, Chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta, interno

culturali sono pregnanti e per il culto e per l'evangelizzazione»⁵.

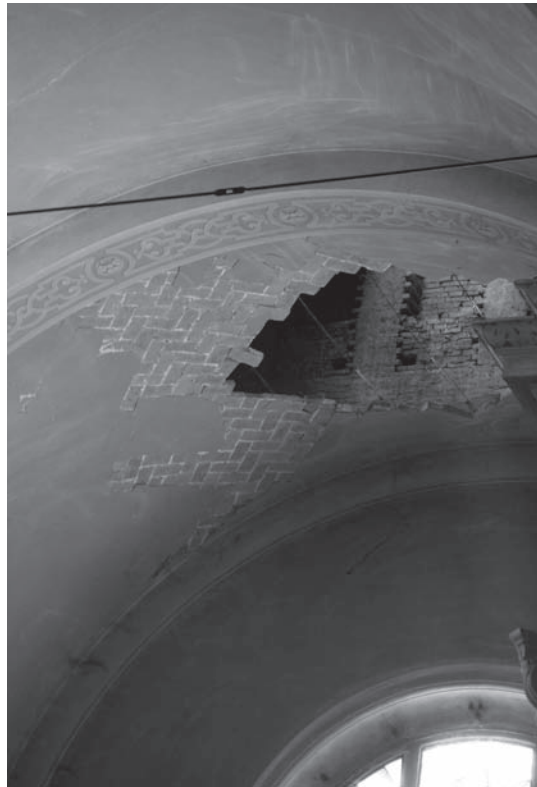
Gli sfortunati eventi del terremoto del maggio 2012 stanno mettendo alla prova questa linea di collaborazione tra organismi statali e rappresentanze ecclesiali; quanto fin qui maturato è positivo, soprattutto perché caratterizzato da una volontà di ricostruire che non è solo nelle parole; chi scrive è testimone, sia nell'ambito regionale e sia nei rapporti con le soprintendenze, di tale fattiva alleanza⁶.

Dalle pietre al cuore

Nelle nostre chiese si custodisce un passato palpante; qui c'è il frutto della creatività e dei sacrifici di quanti hanno creduto e trascorso i loro giorni invocando il nome del Cristo, morto e risorto; qui s'intrecciano il senso di essere cittadini di un paese (piccolo o grande che sia) e dell'essere membri di una comunità cristiana, l'appartenenza cioè a una comune storia capace di ritrovarsi, costruita da uomini e donne che provengono dall'ombra di cento campanili diversi. Queste testimonianze vive non vanno cancellate ma semmai rilanciate insieme agli interventi per rispondere ai bisogni materiali di tanti che sono nella sofferenza e nell'indigenza.

Nel momento in cui il nostro paese sembra meno attento a conservare, tutelare e

8. Reggio, Chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta, interno



9. Reggio, Chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta, interno



valorizzare il suo patrimonio, le «pagine» che parlano di recupero dei beni culturali vanno apprezzate e sostenute, soprattutto per la speranza che rilanciano e che va al di là delle polemiche consuete sulla destinazione delle risorse. Occorre vigilare affinché non vi siano sprechi, perché i tempi siano rispettati e siano offerte occasioni di lavoro e di studio per tanti giovani che sono ai «bordi» e non riescono ad esprimere le loro potenzialità lavorative e creative. Nei cantieri delle nostre chiese ferite si legge e si interviene sul passato per conservarlo ma, in pari tempo, a cantiere terminato, potremo dire di consegnare qualcosa di nuovo, qualcosa che parla dei nostri paesi negli anni passati e che continuerà a farlo nel terzo millennio.

Dai soffitti feriti guardiamo al domani, un domani fatto di incontri con persone che vengono da ogni parte del mondo; ci immaginiamo, dunque, non uno ma tanti «domani» che si connoteranno per la velocità nei cambiamenti, per il continuo scambio di informazioni, per i progressi delle scienze. Non vogliamo recuperare le nostre chiese per tranquillizzarci, ma prima di tutto per testimoniare la bellezza della fede nella Resurrezione della carne che Cristo ci ha assicurato; vorremmo che sotto le cappiate delle pievi e delle cappelle, in pianura e come in montagna, la fede, fondata sul sangue del dono dei martiri e non già su ossa inanimate, continui a interrogarci e, con noi, interroghi quelle centinaia e centinaia di persone che, dal territorio reggiano e da diverse parti, ogni giorno, percorrono strade e piazze dei nostri paesi.

Vorremmo, insieme alla bellezza e alla storia, incontrarli qui e con loro metterci in relazione; insomma, fare ed essere «missione» anche attraverso l'arte per comunicare la novità evangelica.

Note

* Direttore dell'Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Reggio Emilia-Guastalla, Delegato Vesco- vile per i rapporti con gli Enti Statali.

1. Gli edifici finanziati sono: Chiesa di S. Maria Assunta, Reggiolo (cantiere aperto). Finanzia- mento regionale: 411.849,87€.

Chiesa della SS. Annunziata, Brugnato (cantiere ultimato). Finanziamento regionale: 39.026,23€

Chiesa di S. Carlo, Casoni di Luzzara (cantiere aperto). Finanziamento regionale: 89.902,07€

Chiesa di S. Maria della Misericordia, Correggio (in corso di apertura). Finanziamento regionale: 6.832,89€

Chiesa di S. Martino Vescovo, S. Martino in Rio (in corso di apertura). Finanziamento regionale: 10.553,28€

2. Gli edifici finanziati sono: Chiesa di S. Giorgio Martire, Rio Saliceto (cantiere aperto). Finanzia- mento regionale: 250.000,00€

Chiesa di S. Martino vescovo, S. Martino Piccolo di Correggio (cantiere aperto). Finanziamento re- gionale: 85.000,00€

Chiesa di SS. Annunziata, Pieve Saliceto (affida- mento lavori provvisorio, in attesa liberatorie di legge per potere iniziare i lavori). Finanziamento regionale: 230.000,00€

Chiesa di S. Vittoria, S. Vittoria di Gualtieri (af- fidamento lavori provvisorio, in attesa liberatorie di legge per potere iniziare i lavori). Finanziamen- to regionale: 240.000,00€

Chiesa della SS. Annunziata (detta dei Servi), Guastalla (cantiere aperto). Finanziamento regio- nale: 170.000,00€

Basilica SS. Pietro e Paolo, Pieve di Guastal- la (cantiere aperto). Finanziamento regionale: 70.000,00€

Chiesa di S. Girolamo, Guastalla (cantiere in corso di apertura). Finanziamento regionale: 55.000,00€

Chiesa di S. Maria della Neve, Tagliata di Guastal- la (cantiere ultimato). Finanziamento regionale: 40.000,00€

Chiesa di S. Rocco di Villarotta, Luzzara (cantiere aperto). Finanziamento regionale: 75.000,00€

Chiesa di S. Rocco (detta Madonna di Lourdes), Reggiolo (cantiere aperto). Finanziamento regio- nale: 230.000,00€

Chiesa SS. Annunziata, Villanova di Reggiolo (af- fidamento provvisorio, in attesa di liberatorie di legge per poter iniziare i lavori). Finanziamento regionale: 150.000,00€

3. Gli edifici finanziati sono: Basilica di S. Quirino, Correggio. Finanziamento regionale: 887.500,00€

Chiesa di S. Maria Assunta, Fabbri- co. Finanzia- mento regionale: 1.187.500,00€

Concattedrale di S. Pietro Apostolo, Guastalla. Finanziamento regionale: 1.112.500,00€

Chiesa di S. Giorgio Martire, Luzzara. Finanzia- mento regionale: 1.126.250,00€

Chiesa di S. Carlo Borromeo, Casoni di Luzzara. Finanziamento regionale: 1.197.597,93€

Chiesa di S. Giuseppe, Bernolda di Novellara. Fi- nanziamento regionale: 182.500,00€

Chiesa di S. Teresa (torre campanaria), Reggio Emilia. Finanziamento regionale: 100.000,00€

Chiesa di S. Maria Assunta, Reggiolo. Finanzia- mento regionale primo stralcio: 1.873.409,01€

Chiesa di S. Maria Annunziata (Madonna dello Spino), Brugnato di Reggiolo. Finanziamento re- gionale: 1.312.223,77€

Chiesa di S. Martino Vescovo, S. Martino in Rio. Finanziamento regionale primo stralcio: 527.500,00€

Locale parrocchiale S. Giovanni Bosco, Reggiolo. Finanziamento regionale: 1.000.000,00€

4. Gli edifici finanziati sono: Chiesa di S. Pro- spero, Correggio. Finanziamento regionale: 37.500,00€

Palazzo Guidotti, Fabbri- co. Finanziamento re- gionale: 25.000,00€

Chiesa dello spozalizio di S. Giuseppe, Bacca- nello di Guastalla. Finanziamento regionale: 25.000,00€

5. C.E.I., *I beni culturali in Italia*, 1992.

6. Nella impossibilità di segnalare le tante perso- ne coinvolte, sento il dovere di ricordare i par- roci e gli organismi parrocchiali corresponsabili; la Struttura tecnica del Commissario governativo straordinario; la Direzione Regionale per i Beni Culturali dell'Emilia Romagna; la Soprintendenza per i Beni Architettonici e del paesaggio di Bolo- gna, Modena e Reggio Emilia; la Soprintendenza per i Beni Storico artistici di Modena e Reggio Emilia; il Corpo dei Vigili del Fuoco; i professio- nisti restauratori specializzati. Va ricordata, inol- tre, l'alta sorveglianza e la fattiva collaborazione della Prefettura di Reggio Emilia nella verifica dei requisiti delle ditte ammesse alle gare d'appalto.

Introduzione

Fin dalle prime ore successive la scossa del 20 maggio 2012 è stato chiaro che il terremoto aveva provocato ingentissimi danni ai beni ecclesiastici della diocesi di Carpi; le due scosse del 29 hanno avuto il compito di «completare l'opera» aumentando l'entità dei danni ma non il numero dei beni danneggiati.

Ma cosa si intende per beni della Diocesi? Quando si parla di Diocesi è immediata l'uguaglianza tra bene e chiesa, perchè i beni più rappresentativi sono rappresentati dalle chiese, ma la Diocesi ha altri beni che sono risultati danneggiati; in estrema sintesi e per gli amanti delle statistiche, gli immobili danneggiati sono così suddivisi: 42 chiese su 46, 17 canoniche su 29, 6 scuole paritarie su 7, 3 oratori, 3 teatri, 5 cappelle votive, il Seminario Vescovile, il Museo Diocesano ed il Palazzo Vescovile; a questi va aggiunto, anche se non di proprietà, il monastero delle Clarisse di Carpi.

Durante il primo giro di ricognizione fatto il pomeriggio del 20 maggio assieme al vescovo mons. Cavina, al vicario generale don Carlo Malavasi e all'economista rag. Stefano Battaglia sono emerse una serie di problematiche che spaziavano dal recupero del Santissimo all'interno delle varie chiese, all'opera di convincimento sui parroci ad abbandonare le proprie canoniche, allo studio delle prime opere di messa in sicurezza dei beni mobili e immobili per limitare il rischio di ulteriori danni.

In merito a questo mi piace ricordare che lo stesso pomeriggio del 20 abbiamo avuto il primo contatto con i vertici del MIBAC nelle persone dell'arch. Carla Di Francesco, l'arch. Graziella Polidori, che, dimostrando un grande interesse per l'accaduto, erano già sul campo assieme a tutti i loro collaboratori e al maresciallo Imparato dei Carabinieri, che verificava la presenza di eventuali criticità relative a possibili opere di sciacallaggio.

Da quel giorno è stato costruito un percorso, difficile ma pur sempre affascinante,

che in questi mesi, dal punto di vista del visibile, ha visto il compimento della sue prime due tappe: la riapertura delle scuole e la conclusione quasi totale delle opere di messa in sicurezza.

La situazione attuale

Ogni qualvolta qualcuno mi chiede un bilancio di fine anno sono in difficoltà non perché si sia stati con le mani in mano, ma perché, nell'era dell'immagine, è difficile spiegare cosa è stato fatto oltre, appunto, al lavoro fisicamente tangibile. Innanzitutto va ricordato che la Diocesi non è un Comune o una Regione in cui esiste già un ufficio tecnico strutturato che conosce i meccanismi degli appalti pubblici, che ha già gli elenchi di ditte e di professionisti referenziati.

Noi, come le altre Diocesi, abbiamo dovuto creare tutto dal niente: dall'elenco di ditte da invitare alle gare di appalto, a quello di professionisti da incaricare, dalla modifica della struttura interna adattata all'uopo, all'apertura dei conti correnti dedicati, e tutto con il fiato sul collo tipico dell'emergenza, ma consapevoli che se non si seguivano le procedure di legge fin dai primi passi poi sarebbero emerse criticità che avrebbero reso impossibile la ricostruzione.

Un altro capitolo importante vissuto in questo anno è stata, in collaborazione con la Struttura tecnica del Commissario delegato, con il MIBAC e con la CEER, la stima del danno di tutti gli edifici, nonché la valutazione delle leggi ed i regolamenti per la ricostruzione relativamente ai beni culturali che ha impiegato svariato tempo a cavallo dei mesi estivi.

Legata alla parte prettamente burocratica, vi è infine l'incarico affidato, nel mese di novembre, ai vari tecnici per redigere i 49 progetti inseriti nel piano 2013-2014, e le rispettive relazioni geologiche, mentre stiamo incaricando vari istituti di effettuare prove sui materiali ove richieste e motivate dai progettisti.

Passando invece alla parte materiale e tangibile questo è stato fatto dalla diocesi di Carpi: trasporto in luoghi sicuri di tutte le opere d'arte, di cui vi è un resoconto a parte a firma del responsabile dell'Ufficio Beni Culturali dott. Alfonso Garuti, e di tutti gli organi (interi o in pezzi), l'apertura, con relative approvazione dei progetti ed espletamento delle gare di appalto, di 43 cantieri di messa in sicurezza, di 5 cantieri per la riapertura delle scuole, la costruzione di 7 edifici provvisori comprese le relative opere di urbanizzazione, l'affidamento di 7 appalti a ditte per la riapertura di altrettante chiese di cui due già terminati e inaugurati; il tutto per complessivi circa 8 milioni di euro pagati dietro ricezione del corrispondente finanziamento da parte della Regione Emilia-Romagna. Oltre a questo abbiamo curato, grazie alla preziosa collaborazione dell'arch. Angela Maria Castagno, la costruzione di 6 centri di comunità in altrettante parrocchie donati dalla Caritas nazionale.

Di questi 64 cantieri ne sono in corso solo 12 inerenti le messe in sicurezza oltre alla conclusione dell'intervento sul nuovo complesso ecclesiastico di Concordia sulla Secchia.

Il futuro

Il nostro obiettivo è quello di ricostruire tutto secondo le priorità più volte indicate da mons. Cavina: case, ospedali, scuole, chiese. Per questo nel 2014, dopo aver riaperto tutte le scuole nel 2013, il nostro impegno si è concentrato sulla sistemazione di tutte le canoniche che sono pur sempre le case dei parroci, perché a oggi ancora sei parroci, oltre il vescovo, vivono fuori dalla loro casa in situazioni precarie. A inizio anno sono arrivati i progetti dei beni inseriti nel Piano annuale 2013-2014 e si stima di poter avviare i lavori entro l'estate ovviamente dopo l'ottenimento dei relativi permessi. Nel 2015 e nel 2016 ci saranno gli ultimi due piani annuali con cui la Regione si è impegnata a recuperare tutti i fondi necessari, fiduciosi che questo impegno venga mantenuto, noi ci adopereremo a ricostruire nei tempi e nei modi fissati man mano dalla Regione stessa.

Come ricostruire

In merito ai modi con cui recuperare i beni, in questi mesi è stata vivace la discus-

sione tra la popolazione, i parroci ed i tecnici, sia da un punto di vista architettonico (ormai sono famosi sia il «com'era dov'era», sia le ipotesi su San Francesco a Mirandola, giusto per citarne due), sia dal punto di vista strutturale (applicabilità o meno di nuove tecnologie, demolire o restaurare...). Il nostro punto di vista è sempre stato chiaro e univoco: considerando che tutti i nostri beni sono recuperabili, saranno tutti restaurati dov'erano e come erano nel senso della forma; si può e si deve discutere sulle tecniche e sui materiali di intervento.

Da un lato è importante custodire tutto quanto fa parte della nostra storia e in particolare le tecniche costruttive e le forme ma è altrettanto importante garantire una maggiore sicurezza sia statica che nei confronti del sisma che ha fatto una perfetta radiografia ai vari beni mettendone a nudo le vulnerabilità. Questi sono i due principi che guideranno la nostra ricostruzione, tocca a me con l'aiuto degli uffici competenti e dei professionisti incaricati far dialogare questi principi tra di loro adattandoli ad ogni situazione.

Tornando alle vulnerabilità messe a nudo dal terremoto va ricordato che gli edifici in muratura e in particolare quelli monumentali di culto sono di per sé una struttura debole, con grosse lacune nei riguardi della risposta alle azioni orizzontali per le quali, val la pena ricordarlo, gli stessi edifici non erano stati progettati. In aggiunta alle vulnerabilità per forma e tipologia gli edifici della Diocesi si sono dimostrati ancor più fragili per l'utilizzo in molti casi, di malte molto deboli.

Il terremoto, come accennato, ha fatto una radiografia dei beni e ha bollato come errate alcune tecniche costruttive; occorre prendere coscienza di questo e partire da qui per migliorare i nostri edifici altrimenti sarà la classica occasione persa.

Ma cosa ci ha detto in concreto il terremoto?

Come sempre con il senno di poi è semplice ragionare e per alcuni saranno cose ovvie, ma girando per gli edifici danneggiati oltre a verificare che molti dei meccanismi di danno riportati nella Direttiva 9 Febbraio 2011 si erano verificati, sono balzate agli occhi le prime risposte:

- su gli edifici in muratura devono avere

un cordolo (non in cemento armato) in copertura e possibilmente anche sui vari solai;

- le catene vanno posizionate alla stessa quota e devono essere posizionate in tutte e 4 le direzioni;

- tutte le travi in legno devono avere i collegamenti antisfilamento alle murature

- le volte in mattoni in foglio senza consolidamenti estradossali sono da evitare;

- i comignoli in muratura vanno collegati al solaio;

- le lastre di ondulina sottocoppo fanno scivolare i coppi;

- le aperture sui muri portanti vanno richiuse con efficaci ammorsature laterali;

- le celle campanarie sono l'unico punto debole dei campanili e il danno è accentuato dalla presenza del castello metallico delle campane collegato alle colonnine;

- ogni qual volta si amplia un edificio, le murature vanno ammorsate altrimenti si hanno dei distacchi;

- le catene delle capriate di copertura che toccano l'estradosso delle volte sotto sisma fanno crollare le volte stesse;

- le fibre vanno applicate bene e su supporti idonei altrimenti delaminano e non servono a nulla;

- i muri portanti in falso non si devono fare.

Ovviamente ogni singola problematica sarà risolta con le idonee soluzioni, ad esempio è indubbio che non ricostruire le volte interne alle chiese fa perdere quel senso di spazialità che la chiesa aveva, cambia l'acustica e il ricordo che si aveva del fabbricato, ma è altrettanto ovvio che riproporre identica una tecnologia costruttiva che il terremoto ha decisamente bocciato quale la volta in mattoni disposti in foglio non è praticabile; ecco allora che si aprono altre strade: ricostruirle in arellato e centine di legno oppure in mattoni, ma disposti in coltello e irrigidite superiormente con fibre o cappette in calce: toccherà al progettista valutare caso per caso le soluzioni più idonee in base allo studio approfondito sul fabbricato.

L'importante è prendere coscienza che il fabbricato ristrutturato sarà un nuovo fabbricato, dotato di maggiore sicurezza ed è in quest'ottica che va letta sia la mia scelta di privilegiare l'aspetto strutturale, sia la richiesta del Servizio Sismico Regionale, che autorizzerà tutti gli interventi, di effettuare

progetti di miglioramento sismico e di non limitarsi a meri interventi locali che spesso non colgono la complessità dell'intervento.

Tutto ciò deve poi dialogare in maniera univoca con la tutela del bene e ben vengano le commissioni congiunte istituite dal commissario Errani per valutare i progetti: è importante sedersi a un tavolo con tutti gli attori e chiarire fin da subito i dubbi.

Conclusioni

Il terremoto ci ha ricordato quanto siamo impotenti davanti a Dio e alla natura; mi piace pensare che sia stata questa riscoperta ad aver portato a una «sinergia di mutuo soccorso» tra i vari enti interessati alla ricostruzione (Comuni, Provincia, Regione, VVFF, Protezione Civile, MIBAC) che è sfociata nella pubblicazione entro poco più di un anno del programma della ricostruzione; un tempo assai breve nell'ottica del terremoto.

Senza dubbio il RUP ci mette la faccia e la responsabilità, ma solo come uno dei pedoni dello scacchiere: in questo anno mi sono state di aiuto tante persone a partire da mons. Cavina, il vicario don Malavasi, i miei più stretti collaboratori diocesani: rag. Stefano Battaglia, geom. Nicola Mistrorigo, rag. Stefano Sarti, dott. Alfonso Garuti, Maurizio Sacchetti, per finire con tutti i referenti delle altre diocesi regionali e delle istituzioni sopra ricordate, che ringrazio indistintamente. Permettetemi di finire ringraziando tutti quelli che ho sentito appellare nei più svariati modi partendo da «matti, incoscienti, sprovveduti, ...» arrivando a «angeli, eroi, amici...», cioè i VVFF, le imprese e gli operai che hanno lavorato per noi; persone squisite, provenienti dal «cratere» e da fuori regione, che in alcuni casi hanno avuto una sana paura di entrare nelle chiese danneggiate (Rovereto e duomo di Mirandola), ma che subito dopo hanno messo in atto il progetto a volte anche consigliando modifiche, il tutto senza aver la certezza di essere pagate (i primi soldi ci sono arrivati in molti casi a cantieri ampiamente conclusi); essi hanno voluto comunque contribuire alla messa in sicurezza e alla salvaguardia dei beni perché senza la memoria del passato il nostro futuro sarà più povero.



Conseguenze del sisma sul patrimonio artistico negli edifici di culto della Diocesi di Carpi. La presenza dell'Ufficio per i beni culturali, dall'emergenza alle attese della ricostruzione

Nella pagina a fianco: Luigi Ottani, *Centro storico di Concordia*

Le premesse che si esprimono riguardano gli effetti del sisma nei giorni immediati dell'emergenza e, per le prospettive future, richiamano la conoscenza di ciò che è accaduto per quanto riguarda le azioni di pronta salvaguardia svolte dalla Soprintendenza regionale e, per le opere mobili, la competenza territoriale della Soprintendenza per il patrimonio storico artistico. Il rapporto stretto d'indagine e d'informazione si è innestato da parte degli enti statali con gli uffici e i referenti locali diocesani e, per la presenza fattiva del patrimonio esistente con l'Ufficio per i beni culturali. La sua presenza ha contribuito nei riguardi dell'attività delle Soprintendenze statali come richiamo d'appoggio e di conoscenza nel comunicare gli elementi utili per individuare entità e qualità dei beni investiti dagli effetti devastanti del terremoto e, per quanto era noto nei primi giorni del disastro, enucleare ed enumerare situazioni di fatto dove era necessario provvedere per fronteggiare situazioni d'emergenza, salvataggio, recupero, protezione.

I suoi compiti istituzionali hanno permesso di fornire i primi dati per mezzo di contatti telefonici, informatici e corrispondenze, indicando gli elenchi e quanto era utile per l'operatività da svolgersi a riguardo del patrimonio immobiliare e quello, conseguente, di carattere storico artistico. Il referente, nominato dall'Ordinario diocesano, l'ingegner Marco Soglia, come delegato per i rapporti con le Soprintendenze per funzioni organizzative e logistiche, indica in questa sede, a cui si rimanda, l'entità dei provvedimenti attuati o da attuarsi nei programmi di recupero sui beni architettonici e le successive fasi di procedura, inizialmente di messa in sicurezza indispensabili per la programmazione ricostruttiva dei beni stessi.

È necessario sottolineare che l'Ufficio, tra i pochi nella regione ecclesiastica emiliano-romagnola, aveva attuato, terminando nel 2009, l'inventario completo in Diocesi delle opere e oggetti di interesse storico e

artistico, comprensivo della campagna fotografica, nelle chiese parrocchiali e loro pertinenze, rispondendo alle indicazioni emanate dalla Conferenza Episcopale Italiana per tutto il territorio nazionale. La compilazione informatizzata, pur aperta a eventuali integrazioni e aggiornamenti, ha previsto la consegna del materiale, oltre che alla C.E.I., a ogni parrocchia o ente detentore dei beni, e alla Soprintendenza di Modena e Reggio competente per territorio. Con tale operazione, la diocesi di Carpi ha potuto nell'attuale situazione di rovina e di perdite patrimoniali dovute al terremoto che ha causato in alcuni casi l'annullamento d'identità storiche e culturali, mantenere e restituire per il futuro in sede di possibili ricostruzioni almeno la memoria e la conoscenza visiva di ogni testimonianza, sia per gli edifici, le decorazioni e le opere d'arte mobili artistiche e di culto. Questi dati che richiamano la consistenza patrimoniale da considerarsi ormai legata al passato, identificano la Diocesi di Carpi in circostanza di favore rispetto alle realtà confinanti, e inoltre oggi si dimostrano indispensabili per la valutazione dell'entità patrimoniale superstita ai danni e nella valutazione delle perdite subite. Si è trattato in ogni caso di elementi che sono risultati preziosi per l'operosità degli organi di tutela e dei Vigili del Fuoco per l'immediato riconoscimento, recupero, salvaguardia o salvataggio di quanto era possibile rintracciare e individuare nelle fasi di lavoro già attuate o di prossima attuazione.

Il territorio diocesano, pur nella sua limitata estensione, si accomuna per gli effetti del sisma ai danni subiti nelle zone che compongono le attigue fasce diocesane modenese, ferrarese, mantovane. Le disastrose scosse del 20 e 29 maggio, del 3 giugno dello scorso anno hanno sconvolto nella quasi totalità la consistenza patrimoniale delle chiese e delle loro pertinenze, sia per danni agli edifici e quanto riguarda le testimonianze artistiche e di culto che contenevano.

1. Cupola della cattedrale di Carpi





2. Carpi, chiesa di San Francesco, crolli nella volta

Conteggiando l'esistenza di quaranta sedi parrocchiali, una decina di chiese sussidiarie, di oratori, cappelle, canoniche, monasteri, conventi, i palazzi vescovili, del seminario, di istituzioni religiose, scuole e centri di aggregazione, dopo gli effetti disastrosi del terremoto soltanto tre chiese in città di recente costruzione sono rimaste intatte e dopo i primi necessari accertamenti di verifica hanno continuato l'attività del culto. È doveroso aggiungere a queste che, anche la più antica, la romanica pieve della Sagra, simbolo e matrice della Diocesi, ha subito lievissimi danni, rimanendo salda nella struttura architettonica e indenne negli importanti elementi d'arredo scultoreo medievale e nei preziosi cicli di affreschi quattrocenteschi e d'epoca romanica, tanto che ha ripreso le funzioni di chiesa principale della città, sostituendo per le funzioni parrocchiali e di culto la cattedrale pur essa gravemente lesionata. Inagibili, per danni e distruzioni, figurano presenze architettoniche

di gran pregio e significati artistici, le chiese di San Nicolò, di Santa Chiara a Carpi, di San Francesco e del Gesù di Mirandola che, essendo di proprietà comunale e statale hanno procedure diverse per l'attuazione delle messe in sicurezza e di ricostruzione. A parte figura il Museo diocesano collocato nella chiesa cittadina di Sant'Ignazio e soltanto inaugurato nel 2008, il cui patrimonio completamente rimosso si è potuto ricoverare nei depositi presso il Seminario vescovile in attesa di ripristino del contenitore e la ripresa dell'apparato espositivo.

Non è questa la sede per l'enumerazione dettagliata e la descrizione dei singoli danni alle chiese e al patrimonio artistico in esse contenuto. Le zone hanno subito varie situazioni per entità di danni, più rilevanti nei centri storici e nelle località isolate prossime all'epicentro sul confine del basso Modenese e Ferrarese, riguardanti in diocesi i comuni di Mirandola, Concordia, San Possidonio, Novi, nei quali gli edifici monumentali, so-



prattutto le chiese, oltre alle entità abitative civili, hanno subito crolli anche totali di coperture, volte, strutture, facciate e campanili.

Si enumerano in queste situazioni di rovina tutte le chiese di Mirandola, le parrocchiali di Concordia, Fossa, San Possidonio, Novi, Rovereto, Santa Caterina, Tramuschio, San Martino Carano, San Giacomo Roncole, Quarantoli. Per Carpi le parrocchiali di Fossoli, San Martino Secchia, San Francesco e la cattedrale in città; in altre i danni sono stati meno pronunciati, pur evidenti, al punto da determinare la loro chiusura al culto. Si sono perduti o sono andati distrutti, nei crolli delle coperture, i complessi decorativi affrescati d'epoca ottocentesca che ricoprivano volte e pareti; si sono verificati distruzioni e danneggiamenti più o meno consistenti di altari in legno, scagliola, marmo, perdita di arredi interni, di statue devozionali, di mobili, di suppellettili di culto, di alcuni dipinti, mentre per la maggior parte di essi, essendo collocati a parete nelle cappelle laterali, è stato possibile il recupero da parte dei Vigili del Fuoco e il loro stivaggio nel palazzo ducale di Sassuolo, lodevole iniziativa attivata con pronta cura dalla Soprintendenza al patrimonio storico artistico di Modena e Reggio insieme al laboratorio-scuola di restauro. Qui sono pervenute la maggior parte delle opere mobili che è stato possibile recuperare nei primi giorni dopo il sisma. Per la diocesi di Carpi si tratta di più di 150 pezzi che hanno riguardato le chiese

del Mirandolese, Concordiese e Novese. Per la zona carpigiana e per gli edifici di culto in città, le opere sono rimaste nelle chiese, in quanto meno danneggiate; si è ritirata a Sassuolo soltanto una selezione di quadri e arredi dalle parrocchiali di Budrione, Cortile, San Martino Secchia, proteggendo *in loco* nelle operazioni di sicurezza quanto poteva rimanere.

L'Ufficio per i beni culturali ha provveduto direttamente, dopo la prima scossa, a ritirare a Carpi nei depositi del Museo diocesano e del Seminario, quanto proveniva dall'arredo pittorico del palazzo vescovile e il patrimonio mobile della pieve di Quarantoli comprensivo di quadri e suppellettili, oltre arredi sacri e argenti da chiese della zona carpigiana. Sempre dall'Ufficio, in collaborazione con la competente Soprintendenza archivistica regionale, si sono portati in Carpi gli archivi parrocchiali dove erano avvenuti distruzioni e danni alle canoniche, salvando materiali preziosi per la storia locale.

Come si è ricordato, il Museo diocesano ha subito gli effetti del terremoto per danni strutturali alla chiesa di Sant'Ignazio dove era collocato il percorso espositivo, tanto che per impellenti ragioni di sicurezza si è provveduto allo sgombero delle opere, ma senza lamentare alcun danno o perdita. In attesa del ripristino che sarà di tempi piuttosto lunghi, la memoria del Museo è a Nonantola dove continua a rivivere in una scelta significativa di opere nella mostra *L'arte*

nell'epicentro, da Guercino a Malatesta, opere salvate nell'Emilia del terremoto inaugurata il 16 marzo 2013. L'Ufficio per i beni culturali è grato all'Arcidiocesi di Modena che, con questa iniziativa, ha offerto ospitalità per la realtà museale carpigiana gravemente ferita, provata nell'attesa di risorgere, rinsaldando nella bellezza delle opere testimonianze artistiche e messaggi di fede, in uno spirito di collaborazione da sempre attuato tra i rispettivi uffici diocesani per i beni culturali.

Le fasi che rinsaldano il patrimonio si stanno lentamente realizzando nell'impegno di far riemergere quanto è superstito nelle antiche collocazioni, importante specificità da intendersi come veicolo di rinata continuità ai fini della promozione e valorizzazione di ogni specifica realtà locale. Molto sarà il lavoro, nel futuro più o meno prossimo, per ricucire le entità patrimoniali che sussistevano e operavano prima del terremoto. Se quadri, sculture, arredi, possono essere recuperati con opportuni restauri, solo in parte troveranno le antiche collocazioni originarie, ma serviranno come testimonianza visiva e concreta di un evento doloroso e distruttivo che nello spazio di pochi secondi ha annullato contenitori e contenuti. Molto, purtroppo, è andato perduto, rimangono deboli tracce e malinconiche immagini. La documentazione fotografica cui si è accennato non può sostituire la vivacità e la varietà storica e la sovrapposizione di tante testimonianze. Le fotografie scattate a corredo della documentazione dell'inventario diocesano sono ormai preziosa indicazione, unica e insostituibile, e fanno parte della memoria.

L'Ufficio diocesano che le ha prodotte e le conserva diventa ora il Museo di quanto esisteva. Esse diventano documenti del passato che si trasforma in memoria e informazione collettiva. Si tratta di un insieme di testimonianze che possono in modo fattivo ricostruire, ma anche trasmettere, l'identità di ogni singola realtà, sempre che oggi la si voglia riconoscere e valutare anche con questi mezzi di comunicazione. Il ruolo dell'Ufficio diocesano per i beni culturali diventa quindi concretezza operativa che ha per principio e scopo trattenere la memoria e l'analisi delle proprie radici culturali, anche quelle manomesse e distrutte.



4-5. San Martino sulla Secchia, chiesa parrocchiale



1. Concordia sulla Secchia, centro storico

Il terremoto del maggio 2012 ha inflitto un colpo durissimo alla “bassa” modenese e reggiana: un’evidente realtà purtroppo sotto gli occhi di chi vive la quotidianità di questi luoghi, molto meno di chi sta appena fuori dal cosiddetto “cratere”.

Mirandola, San Felice s/P, Finale Emilia, Concordia, San Possidonio, Novi, con la sua frazione di Rovereto, Cavezzo, Medolla, San Prospero, Reggiolo, Rolo ... sono solo alcune città e paesi di queste terre piane, o terre d’argine, divenute improvvisamente famose, come spesso purtroppo accade, per eventi estremi e drammatici. In questi luoghi è improvvisamente cambiata l’idea di normalità della vita, compromessa dal 20 maggio 2012.

Il nostro territorio, il nostro paesaggio urbano e quello rurale sono stati profondamente colpiti e in un istante sono stati cancellati non solo i luoghi della quotidianità ma anche gli elementi identitari che hanno segnato il tempo e la storia delle nostre comunità. Immediatamente dopo si è avviato il dibattito sulla ricostruzione: ma quale ricostruzione?¹ Non è facile dare risposta a questo quesito. Il cambiamento radicale che ci è stato imposto dagli eventi ci fa sentire spaesati per la difficoltà di accettare in un tempo così bre-

ve un cambiamento radicale, che in passato avveniva nell’arco di alcune generazioni. Se in un primo momento ha prevalso, per ovvia reazione, un’idea generale di ricostruire in sicurezza, individuando priorità da rimettere in piedi anche con soluzioni temporanee per poter rimanere il più possibile in loco, superata la fase di prima emergenza si è avviato un dibattito più ampio nel quale tutti si sentono attori.

Si vogliono qui evidenziare i ruoli e i contributi apportati dalle professioni tecniche, in particolare dagli architetti, cercando di ripercorrere le “tappe” di questo percorso avviatosi da quel terribile evento; pur consapevoli che la situazione è complessa ed in continua evoluzione e che emergenza e ricostruzione non sono semplicemente fasi susseguenti, bensì spesso sovrapposte.

L'emergenza

Nell’immediato è stata avviata una vasta campagna di rilievo del danno e della valutazione dell’agibilità post sismica, grazie soprattutto alla disponibilità volontaria di molti tecnici, non solo locali, alcuni con esperienza e formazione adeguata².

È stato riscontrato a posteriori che archi-

tetti, ingegneri, geometri, ma anche agronomi, periti, geologi, hanno percorso passo a passo il territorio del “cratere”, ed eseguito sopralluoghi a tappeto a fabbricati civili.

Il risultato tangibile di questo lavoro sono le 6000 schede AeDES³ compilate dagli architetti. Queste però rappresentano solo il 15,5% del totale dei controlli eseguiti, che hanno interessato 24.564 edifici ad uso abitativo (con 64.680 unità abitative o appartamenti), 963 edifici ad uso scolastico, 2.075 ad uso produttivo, 2.697 ad uso commerciale, 1.139 ad uffici, 174 ad uso turistico-ricettivo e 11.311 e a “deposito”, per la maggior parte agricolo. Dagli esiti delle 38.726 le strutture controllate⁴ è emerso che il 36% degli edifici era immediatamente agibile. Delle 24.800 strutture circa non più agibili, il rilievo del danno ha evidenziato che il 18% era temporaneamente o parzialmente inagibile, il 36% inagibile e il 5% inagibile per rischio esterno.

Tornando ai sopralluoghi, ricordando inoltre il grandissimo contributo dei Vigili del Fuoco, si è riscontrato che i tecnici liberi professionisti, ad eccezione degli ingegneri, sono stati coinvolti solo per il rilievo del danno degli edifici civili. Negli edifici produttivi, per la singolarità dei danni verificatisi, i sopralluoghi sono stati effettuati quasi esclusivamente da ingegneri o da esperti provenienti dalle università. Negli edifici considerati “beni culturali” e soggetti a tutela ministeriale, il rilievo del danno è stato eseguito esclusivamente da tecnici delle Soprintendenze, coordinato dalla UCR del MiBAC regionale.

Volendo fare un resoconto, con la finalità di migliorare l'impiego organico e ottimale dei tecnici liberi professionisti in situazioni di emergenza, va evidenziato la sottovalutazione del loro ruolo, sia per gli aspetti specifici relativi al danno, che come eventuale supporto agli uffici delle pubbliche amministrazioni per l'elaborazione e la comunicazione dei dati raccolti. Si ritiene pertanto necessario incentivare la formazione e soprattutto la collaborazione fra le varie professionalità. Al fine di ottenere un rilievo più completo ed esaustivo del danno sarebbe stato auspicabile l'impiego di squadre miste di professionisti, con pluralità di competenze, composta preferibilmente da ingegneri, architetti e geometri e di agronomi in ambito rurale. Purtroppo non è stato così. Sarebbe inoltre auspicabile una maggiore collaborazione con



il MiBACT: l'attivazione di percorsi formativi analoghi a quello intercorso con la Protezione Civile, e la definizione di protocolli d'intesa per l'emergenza, consentirebbero di addivenire a modalità condivise di valutazione del danno, ed a una più efficace gestione della prima emergenza.

Il quadro emerso dal rilievo del danno

È ormai noto l'ingente danno subito dagli edifici produttivi, dal patrimonio culturale, dall'edilizia pubblica, con particolare riferimento agli edifici scolastici ed ai municipi; mentre è meno conosciuto quello dell'edilizia civile privata, ma non per questo meno rilevante. Citando qualche dato: su un totale stimato di 11,5 miliardi nella sola Emilia-Romagna⁵, ben 3,5 miliardi riguardano gli

2. Concordia sulla Secchia, centro storico

3. Cavezzo, chiesa di San Egidio Abate



4. Chiesa di San Possidonio a San Possidonio
5. Chiesa di San Luca Evangelista a Camurana di Medolla

edifici privati, superati solo da quelli relativi alle imprese (5 miliardi), mentre il danno al patrimonio artistico ammonta a 2,3 miliardi. Fanalino di coda (si fa per dire) quello agli edifici pubblici (700 milioni). Questa è dunque la situazione riscontrata.

Edilizia residenziale

Delle 64.680 unità abitative controllate (39.184 in provincia di Modena, 14.597 in provincia di Ferrara, 7.648 in provincia di Bologna e 3.215 in provincia di Reggio Emi-

lia) circa la metà erano agibili immediatamente, 13.665 inagibili, 2.628 inagibili per rischio esterno, 16.356 temporaneamente o parzialmente inagibili.

Va sottolineato che il danno, che in genere è stato diffuso, non ha interessato una tipologia prevalente di fabbricato, né una più antica o più recente; quello che ha maggiormente contribuito al manifestarsi del danno sono stati o l'ubicazione del fabbricato, in particolare le condizioni locali in relazione alle stratigrafie e alle condizioni topografiche del sottosuolo, o le tipologie di interventi non opportunamente valutate nella loro globalità, sia di nuova edificazione che di ristrutturazione o di restauro.

Industria

Su un totale di 2.075 edifici adibiti ad attività produttive, 1.519 sono le strutture che hanno subito danni, così ripartite: 401 agibili con interventi, 90 parzialmente inagibili, 15 temporaneamente inagibili, 924 inagibili e 89 inagibili per rischio esterno.

Ben 3.478 unità produttive hanno richiesto l'accesso agli ammortizzatori sociali per 40.725 lavoratori.

In queste tipologie di edifici si sono verificati danni di rilevante entità e crolli. Dei 27 morti a causa del sisma, 17 sono imputabili al collasso dei capannoni.

Le cause del danno degli opifici, ed in particolare dei capannoni monopiano sono da ricercare, come già più volte evidenziato da molti tecnici, nel tardivo riconoscimento della pericolosità sismica del territorio della pianura padana emiliana, avvenuto solo nel 2003. La maggior parte degli edifici industriali sono stati realizzati senza alcuna capacità di resistere all'azione sismica. La regola costruttiva diffusa prevedeva una tipologia di fondazione costituita da plinti isolati a bicchiere prefabbricati, progettati per soli carichi statici e orizzontali indotti dal vento, solo appoggiati su sottofondazioni armate. Nelle strutture in elevazione, la carenza più frequente è l'assenza di unione meccanica, capace di garantire il trasferimento degli sforzi in regime dinamico, sia tra elementi orizzontali e verticali (collegamento trave-pilastro) che quella tra elementi orizzontali (collegamento copertura-trave). Per l'assorbimento delle azioni orizzontali si devono sfruttare le sole forze di attrito, pertanto le strutture



6. Edificio rurale nella bassa modenese

presentano vulnerabilità nei confronti delle azioni sismiche perché sono fortemente sensibili ai fenomeni di perdita di appoggio⁶. Altra fonte di vulnerabilità è costituita dal carente sistema di connessione, attuato in vario modo mediante inserti metallici, dei pannelli di tamponamento.

Agricoltura

Per le circa 7.000 aziende emiliane danneggiate, di cui 2.000 con danni gravi, l'importo complessivo (Coldiretti - fine 2012) è stimato in 705 milioni di euro. Oltre la metà riguardano i crolli di fienili, stalle e magazzini.

In Provincia di Modena i 7.058 sopralluoghi eseguiti, soprattutto ai depositi, hanno riportato i seguenti esiti: 1.035 agibili con interventi, 281 parzialmente inagibili, 17 temporaneamente inagibili, 3.777 inagibili e 406 inagibili per rischio esterno. Anche settori produttivi d'eccellenza hanno riportato danni rilevanti: 15 milioni alle aziende produttrici l'Aceto Balsamico, 70 milioni a quelle del Grana padano e 150 milioni a quella del Parmigiano-Reggiano.

Per quest'ultimo sono riportati danni a 19 magazzini di stagionatura, a 37 caseifici, per un totale stimato di oltre 110 milioni di euro. A questi vanno aggiunti i danni ad oltre 600 allevatori conferenti latte. In termini di prodotto è stato colpito il 20% del comparto produttivo, con circa 600.000 forme cadute a terra. Relativamente al patrimonio rurale, va evidenziato che il danno così ri-

levante non trova le cause solo negli eventi sismici. La scomparsa del mondo agricolo definitosi agli inizi del 1900, e caratterizzato dalla conduzione in affitto mezzadrile, era già avviata dalla metà degli anni '50 del secolo scorso. Oltre alla semplificazione del paesaggio agrario, coltivato in modo estensivo con l'impiego di grandi macchinari, tanto che in poco più di vent'anni si è perso il reticolo delle piantagioni geometriche di coltivazioni di frutta in filari inframezzate ai campi delimitati da siepi frangivento; oltre alla perdita di vecchie attività e al cambiamento delle colture, anche gli edifici, soprattutto i fienili, sono divenuti volumi dalle dimensioni spropositate ed inutili e sono caduti in disuso. A questo vanno aggiunti il progressivo abbandono delle campagne e le politiche edilizie degli anni '70, che non hanno certo favorito il recupero dei fabbricati rurali, almeno quelli a funzione abitativa.

Opere di bonifica idraulica

Ingenti sono stati i danni al sistema di irrigazione, stimati in circa 70 milioni.

Una particolare riflessione va fatta per il singolare e poco conosciuto patrimonio delle bonifiche, manufatti idraulici, fabbricati di servizio e opere di difesa idraulica di rilevanza strategica. Gli eventi sismici hanno, in particolare, reso inagibili o gravemente danneggiato gli edifici nei quali sono collocati alcuni importanti impianti idrovori, causando la mancata o ridotta funzionalità e



7. Tendopoli a San Possidonio

compromettendone la capacità di garantire con efficacia lo scolo delle acque con conseguente rischio di allagamento dei territori di pianura interessati.

Attrezzature sportive

Sono 84 le strutture colpite: 52 sono inagibili, 23 parzialmente inagibili e 9 agibili, ma con interventi per la messa in sicurezza.

A queste si aggiungono le palestre scolastiche, impiegate normalmente ad uso polivalente e, nella quasi totalità dei casi, non disponibili nel breve periodo perché danneggiate dal sisma.

Con Ordinanza n°80 del 26 novembre 2012, la Regione ha previsto la installazione di 22 palestre didattiche temporanee (PST) per una spesa di 29 milioni di euro, di cui 11 nel Modenese, 5 nel Ferrarese, 3 nel Reggiano e 3 nel Bolognese.

Edilizia scolastica

Entro la metà di ottobre 2012 sono state controllate 963 scuole fra pubbliche e private, 396 nel modenese, 340 nel ferrarese, 120 nel bolognese e 107 nel reggiano. Di queste, 430 sono state ritenute agibili, 155 sono risultate inagibili, altre 26 inagibili per rischio esterno, 272 agibili con interventi, e 80 parzialmente o temporaneamente inagibili.

Per far fronte alla situazione rilevata e consentire la ripresa dell'anno scolastico per gli edifici che necessitano di tempi più lunghi, è stata disposta la realizzazione di 28

edifici scolastici provvisori (EST) e collocati 30 moduli provvisori in affitto che accoglieranno 36 istituti con danni riparabili in tempi brevi.

L'avvio delle ricostruzioni

Se in primo momento è emersa la necessità di un censimento dei danni al patrimonio edilizio, con attenzione particolare a quello storico e al territorio rurale, quasi contemporaneamente sono emersi i primi problemi legati al recupero ed alla ricostruzione.

Da subito si è manifestata la volontà di non abbandonare il territorio, con conseguenti ed immediate richieste, da parte degli abitanti delle zone colpite, di avviare in tempi rapidi interventi adeguati per ripristinare le condizioni di normalità: purtroppo la mancanza di modalità già definite di intervento e di risarcimento hanno rappresentato un notevole ostacolo. Nonostante la determinazione della gente emiliana, anche qui i tempi di ricostruzione non saranno così rapidi come ipotizzati.

Inoltre si vuole sottolineare che il più delle volte le soluzioni adottate in tempi eccessivamente brevi possono essere causa di scarsa qualità edilizia, di consumo del territorio, ed anche di eventuale spreco di risorse economiche. Come ovviare a questi problemi? Ad esempio attraverso valutazioni tecniche dei costi-benefici delle ipotesi di soluzione, che però in genere sono viste come una perdita di tempo.



8. Manufatti opere di bonifica

La definizione delle priorità evidenzia ulteriori criticità: la città, così come il territorio interessato da attività antropiche, è definita da una molteplicità di edifici e assetti con varie funzioni e valori, che nel tempo si sono gradualmente stratificati e modificati. In questo caso si impone un cambiamento radicale in tempi strettissimi. Le tante soluzioni provvisorie messe in campo per gli edifici della comunità hanno rapidamente trasformato il paesaggio e le consuetudini, stravolto i flussi di traffico. Un aspetto che si è rivelato critico è quello del rapporto tra la sicurezza degli edifici ed i valori storico-identitari dell'architettura. La disattenzione per questi valori porta a proporre in prima battuta soluzioni che privilegiano solo la sicurezza, intesa più come "idea generale", piuttosto che esaminare più nel dettaglio ciascun caso, pensando addirittura alla drastica eliminazione-sostituzione di tutto il patrimonio edilizio esistente. Varie voci si sono alzate per contrastare questo orientamento, ma non è facile mutare l'approccio culturale alla ricostruzione.

Quello che si è perso nel settore edile, probabilmente dal secondo dopoguerra del secolo scorso, o forse più verosimilmente dagli anni '70, è la cultura del progetto, della sicurezza e del rispetto del territorio, ma anche della cultura della manutenzione programmata. Così ci siamo ritrovati nuove costruzioni appoggiate su aree (terreni) sconosciute, vecchi edifici rimaneggiati poco alla volta e frazionati, interventi di recupero eseguiti a

singhiozzo e più attenti alla forma che alla sostanza (qualità dei materiali e delle tecniche), e soprattutto una grande espansione poco in armonia con il territorio. Con questo evento inaspettato, improvvisamente chi è stato interessato da vicino ha acquisito la consapevolezza dell'inadeguatezza a sopportare questo "stress" della grande maggioranza del patrimonio edilizio. E in particolare ci si è accorti che know-how all'avanguardia e attrezzature costosissime sono "contenute" in strutture fragilissime, che funzioni primarie pubbliche o di grande capienza e affluenza di persone sono collocate in edifici che possono sgretolarsi, e che la casa, il luogo-rifugio per antonomasia, può essere anch'essa fonte di pericolo... Se fino a prima del terremoto il pensiero collettivo non si era mai soffermato sul problema della fragilità del costruito, a seguito del sisma si è passati all'estremo opposto: nulla è sicuro! Da quest'ultima convinzione è stata avviata la messa in sicurezza dei fabbricati danneggiati, che considerava la demolizione totale come unico rimedio, in particolare di chiese e campanili, ma anche della maggior parte degli edifici rurali. E la ricostruzione? Si è assistito al dibattito fatto di slogan come "tutto e subito", "dov'era e com'era", a cui si oppongono "dov'era ma non com'era", e così via... Le soluzioni condivise richiedono ancora una volta tempi inconciliabili con l'esigenza del veloce ripristino della normalità.

L'avvio della ricostruzione è stato prece-



9. Chiesa di San Michela a Novi

duto e si è sovrapposto alle operazioni di messa in sicurezza.

Questa delicata fase transitoria, che ha visto protagonisti principali i Vigili del Fuoco, a tutt'oggi non ancora conclusa, si è articolata dapprima in una serie di interventi che hanno permesso di avvicinarsi ai fabbricati danneggiati e in particolare di percorrere in sicurezza i centri storici, riaprendoli in tempi brevi almeno al transito, e, ove possibile, consentendo il rientro nelle abitazioni e alle attività. A seguito di questi interventi il paesaggio, ed in particolare quello urbano, si presenta costellato di strutture lignee o in ferro che sostengono, puntellano e spesso ingabbiano case, chiese, palazzi e altri manufatti; ma nel contempo si è anche privato di elementi, anche peculiari, a seguito di operazioni di drastica demolizione.

In un secondo momento sono stati approntati interventi mirati a impedire o contrastare l'ulteriore collasso o degrado dei fabbricati o, in genere, degli elementi superstiti. Consapevoli di quanto accaduto a L'Aquila, molti e rilevanti sono stati gli aspetti che hanno destato preoccupazione.

Si è visto che certe soluzioni, a volte anche eccessive, utilizzate altrove, hanno senza dubbio evitato il progressivo deterioramento dei manufatti colpiti dal sisma, ma nel contempo ne hanno reso impossibile l'accessibilità nella fase di successivo intervento di recupero e/o ricostruzione, spesso nemmeno ipotizzati. Si è pertanto tenuto conto, in alcuni casi, del-

la successiva organizzazione del cantiere di recupero, prevedendo che gli stessi elementi che consentivano e/o consentono il puntellamento o il sostegno possano garantire la possibilità di accedere in sicurezza al manufatto e di procedere a seguito con i lavori di ripristino dei danni, con il miglioramento o con l'adeguamento sismico.

Altro aspetto critico riscontrato è sicuramente la mancanza di tempi certi per l'avvio dei cantieri di recupero: ciò può comportare il degrado ed indebolimento degli stessi materiali e sistemi utilizzati per gli interventi di messa in sicurezza. Il legno in particolare, ma non solo, se non opportunamente trattati e mantenuti sono soggetti a deterioramento: questa voce di spesa, necessaria in un quadro di tempistica d'intervento incerta, non è mai stata considerata nei quadri economici della ricostruzione. E ancora, certe soluzioni troppo provvisorie, in particolare le coperture, sono viste come uno spreco inutile di materiale e risorse. Questo aspetto ha portato ad un orientamento di soluzioni miste, che prevedono di inserire già in questa fase elementi da mantenere.

In molti casi, tuttavia, questi interventi sono disgiunti da un progetto di recupero, rimandato a tempi imprecisati in attesa di scelte più razionali, ma non ancora definite. Come prima accennato, il dibattito sulla ricostruzione è ancora aperto; anzi, sarebbe più corretto affermare che è appena iniziato. Strategie e priorità d'intervento sono spesso

motivo di contrasto fra i diversi attori coinvolti. Ma condivisa è sicuramente la volontà di ricostruire qui e non altrove, la volontà di far rivivere l'intera bassa, e di reagire alla distruzione del terremoto, a cui si è aggiunta anche l'alluvione, cogliendola come occasione per perseguire obiettivi di qualità.

Il contributo e il ruolo degli architetti

Il percorso della ricostruzione, inteso come l'insieme di interventi che consente il rientro nelle abitazioni, nei luoghi di lavoro, nelle scuole, e, più in generale consenta alle comunità di riappropriarsi dei propri luoghi e spazi, nonostante la volontà di completarlo in tempi brevi, sarà ancora lungo e complesso. Se da un lato contribuiscono ad allungare i tempi di avvio la necessità di definire ad ogni evento calamitoso, un impianto normativo ad hoc per la mancanza di una legge nazionale al riguardo, e la necessità di adottare procedure che consentano il controllo e la verifica tecnica ed economica degli interventi, dall'altro l'operazione è complessa perché deve prendersi cura di un territorio ampio e vario, ad altissima antropizzazione. In questo percorso le professioni tecniche, fra queste anche gli architetti, hanno un ruolo importante e possono dare un contributo significativo per ridare valore alla cultura del progetto, cogliendo le opportunità che questa tragica situazione ci offre, e cogliendo anche la maggiore disponibilità della committenza, sia quella pubblica che quella privata, ad accettare un rinnovamento di pensiero e di approccio al tema della città, non solo di quella "compresa" nel centro storico, ma anche di quello relativo all'edilizia diffusa, che caratterizza il territorio della bassa.

Rimandando ai principi dell'etica professionale, i tecnici sono tenuti a operare a garanzia del bene collettivo, contribuendo concretamente a determinare regole e condizioni affinché le operazioni di ricostruzione siano svolte con la massima efficienza, qualità e convenienza a favore dei cittadini colpiti dai recenti eventi sismici, in particolare verso coloro, le cui condizioni economiche sono tali da non consentire un agevole accesso a prestazioni professionali particolarmente qualificate necessarie in questo particolare momento⁷.

Non va dimenticato che oltre al lavoro retribuito, molti architetti stanno prestan-



do azioni di volontariato, in particolare quelli che risiedono e operano nei territori colpiti dal sisma. Essi si sono attivati spontaneamente, con l'obiettivo prioritario di offrire un supporto tecnico e un punto di vista qualificato per avviare un processo culturale in grado di accrescere il senso di appartenenza e rafforzare il senso di corresponsabilità, per definire insieme un sistema di valori coerente con la storia e l'identità locale che orienti la ricostruzione. Fondamentale diventava quindi avviare il dialogo con i vari portatori d'interesse, dalle figure tecniche degli enti locali e regionali preposti alla ricostruzione, agli

10. Messa in sicurezza del duomo di Mirandola

11. Messa in sicurezza della Chiesa di San Paolo a Concordia sulla Secchia



macerie. Sono in corso, oltre al monitoraggio dei Piani della Ricostruzione, progetti di varie iniziative, anche in collaborazione con gli altri Ordini delle province colpite dal sisma, riportate sul sito dell'Ordine Architetti della Provincia Modena.

Operare nella ricostruzione richiede inoltre, da parte degli architetti e, più in generale, dei tecnici coinvolti in questo processo operativo, la necessità di avviare percorsi formativi in grado di fornire o implementare conoscenze e perseguire abilità non solo relative ai temi della sismica, del recupero e del restauro, ma anche quelli del riuso e della rigenerazione urbana, della sostenibilità, del risparmio energetico, del clima acustico, per perseguire obiettivi di qualità edilizia. Molti sono i corsi e i seminari proposti da vari enti, non solo dagli ordini professionali, anche in collaborazione con le università; e molti sono i professionisti che li frequentano, anche agevolati da costi spesso bassi, se non addirittura gratuiti.

E ancora va sottolineato che operare nella ricostruzione comporta un costante aggiornamento delle normative e una attenzione alle varie misure di sostegno e di aiuto, che sono in continuo divenire per sopperire alle varie criticità che emergono in itinere, e questo richiede ulteriore impegno e tempo dei liberi professionisti e dei tecnici impiegati negli enti coinvolti nella ricostruzione.

Tornando alla complessità della ricostruzione, ed ai tempi lunghi che richiede, si ritiene di dover evidenziare, anche se per cenni, ancora su due aspetti, dei quali la committenza deve acquisire maggiore consapevolezza.

Il primo riguarda la documentazione per tener memoria di tutto il patrimonio, non solo di quello storico. Gli archivi comunali sono stati a lungo inagibili, in alcuni casi sono andati dispersi. E non è possibile, anche per le normative a cui sottendono gli interventi edilizi, ricostruire senza la memoria storica, che documenta anche la legittimità dei fabbricati, con le trasformazioni che hanno subito nel tempo per adeguarsi alle nuove esigenze d'uso, sia abitative che altre.

Il secondo che "conviene" ricostruire quando sono definiti chiaramente gli usi degli edifici e degli spazi non edificati, poiché solo la reale e continua fruizione collettiva garantisce la vita di un luogo.

- 12. Messa in sicurezza municipio Concordia
- 13. Scuole provvisorie a Cavezzo

amministratori, ma soprattutto ai cittadini. Il percorso non è stato facile.

Fra le varie azioni messe in campo, si segnala il MODULO ROSSO, un presidio locale degli architetti attivatosi a Mirandola grazie alla collaborazione e alla disponibilità dell'amministrazione Comunale, con la funzione di punto di ascolto tecnico per la ricostruzione⁸. Sono state promosse iniziative per supportare i tecnici liberi professionisti nella presentazione delle richieste di contributi per la ricostruzione con le procedure MUDE e SFINGE, organizzati incontri tecnico-scientifici, collaborato alla raccolta e catalogazione di

Anna Allesina e Sandra Losi, Ordine degli Architetti PPC di Modena; Walter Baricchi, Ordine degli Architetti PCC di Reggio Emilia.

1. Questo è stato anche il titolo di un ciclo di seminari promossi da Ordine e Fondazione Architetti PPC Modena - Gruppo Beni culturali & Paesaggio, Ordine e Fondazione Architetti PPC Reggio Emilia e Istituto Cervi – biblioteca Emilio Sereni finalizzati ad avviare un approfondimento sui temi della ricostruzione post terremoto, cercando di individuare percorsi partecipati e condivisi con vari portatori di interesse, e intraprendere un percorso di recupero e valorizzazione del territorio fondato su un sistema di valori coerente con la storia e l'identità locale. I primi due sono stati realizzati a Gattatico, presso l'Istituto Cervi, il terzo a Mirandola, nel cuore del cratere, per toccare con mano la realtà del terremoto.

2. Il progetto di attivare, nel rispetto della legge 225 del 24/02/1992, un efficiente rapporto di collaborazione con gli organismi nazionali e regionali della Protezione Civile, sia in emergenza che in regime ordinario, offrendo la professionalità di volontari qualificati e costantemente aggiornati, in materia di protezione civile era stato avviato nel 2004. Il progetto ha come obiettivo la realizzazione di una rete di Presidi Locali di Protezione Civile, composta da tecnici volontari. Con un Accordo Quadro sottoscritto dal CNAPPC con il Dipartimento nazionale della Protezione Civile (DPC), cui ha fatto seguito il Protocollo d'intesa del 2010, è stata disciplinata l'attività formativa sul tema della gestione tecnica dell'emergenza e dell'agibilità post-sismica; essa prevede una prima fase finalizzata alla pre-formazione dei Coordinatori/Tutor, e successivamente la attivazione di corsi decentrati (a pagamento) per la formazione dei volontari aderenti al progetto. Per la regione Emilia Romagna, questa attività di formazione decentrata è stata avviata nel 2010 e si è conclusa nel 2011. I due corsi attivati sono stati frequentati da circa 140 tecnici, tutti architetti, fatta eccezione per alcuni ingegneri. Attualmente si sta organizzando l'aggiornamento formativo e l'avvio di corsi di prima formazione. Nel novembre 2012 a Roma si è tenuto un seminario informativo indirizzato ai coordinatori dei presidi locali organizzato dal CNAPPC e dal Dipartimento PC; coordinatore del presidio regionale ER è l'architetto Walter Baricchi; coordinatore provinciali di Modena, era l'architetto Anna Taddei con l'architetto Claudio Fornaciari; coordinatore provinciale di Reggio è l'architetto Luca Ghiaroni. Alla data del primo evento sismico, anche se ancora mancava un protocollo d'intesa con la protezione civile

che regolamentasse l'attività di volontariato degli architetti nella protezione civile (per ora è stata concordata solo l'attività formativa), sono stati messi a disposizione della Regione 120 architetti su 235 complessivamente mobilitati a livello nazionale. La Federazione degli architetti ER ha fatto rete di coordinamento sia a livello regionale che nazionale. Purtroppo però, proprio per la mancanza di quest'ultimo protocollo d'intesa, non c'è stato impiego organico e ottimale dei tecnici.

3. Le schede AeDES (Agibilità e Danno nell'emergenza sismica) sono uno strumento omogeneo per il rilievo del danno che viene utilizzato su edifici pubblici e privati che hanno riportato danni. Per chiese, monumenti e palazzi vengono usate altre schede.

4. Dati relativi al novembre 2012, al termine delle verifiche di agibilità.

5. Stime della Protezione Civile inviate all'Unione Europea; i danni complessivi nelle regioni interessate dal sisma ammontano a 13,2 miliardi di euro.

6. Per un approfondimento si rimanda a "Linee di indirizzo per interventi su edifici industriali monopiano colpiti dal terremoto della pianura padana emiliana del maggio 2012 non progettati con criteri antisismici: aspetti geotecnici" dell'AGI – Associazione Geotecnica Italiana, e promossa dal Dipartimento della Protezione Civile della Presidenza del Consiglio dei Ministri e dalla Regione Emilia Romagna; "Linee di indirizzo per interventi locali e globali su edifici industriali monopiano non progettati con criteri antisismici" del Gruppo di Lavoro Agibilità Sismica dei Capannoni Industriali costituito da Consiglio Nazionale ingegneri, RELUIS, Dipartimento della Protezione Civile della Presidenza del Consiglio dei Ministri e ASSOBETON, in collaborazione con Federazione Regionale Ordini Ingegneri dell'Emilia Romagna.

7. Si rimanda al Protocollo Etico per la Ricostruzione.

8. Il progetto prende il nome dalle strutture mobili di colore rosso che inizialmente si era previsto di collocare in varie postazioni da concordate con le Amministrazioni locali. Varie ragioni sia di logistica che economiche, non ultima la decisione, in particolare del Comune di Mirandola, di non accogliere strutture diverse da quelle già presenti sul territorio, hanno portato al solo presidio di Mirandola. Nella struttura sono presenti, in orari e giorni convenuti, architetti volontari che svolgono, nel rispetto di quanto definito con apposito protocollo, le attività programmate e concordate.

1. A. Salvarani, *San Martino dona il mantello al povero*, tempera su muro, 1920. San Martino Carano, Parrocchiale (perduto).

2. A. Salvarani, *Allegoria della Tragedia*, olio su tela, 1926. Novi di Modena, Teatro sociale.



Tra le numerose opere che hanno subito rilevanti danni dal sisma del maggio 2012 vi sono anche alcuni episodi dell'attività decorativa di Arcangelo Salvarani (Quartirolo, 1882-Modena, 1953): si tratta di un *San Martino che dona il mantello al povero* e di due finte ancone, realizzati a tempera su muro, nella chiesa parrocchiale di San Martino Carano (1920, fig. 1) e delle tele con allegorie femminili nei soffitti delle sale teatrali di Novi di Modena (1926, fig. 2) e Concordia

sulla Secchia (1934). Sono interventi quasi sconosciuti dell'attività di questo pittore, ma a una prima indagine sul territorio essi non paiono affatto episodi isolati. La letteratura critica relativa al pittore carpigiano, molto apprezzato in ambito locale, tace quasi completamente degli interventi per la grande decorazione e quasi nulla dice dell'altra attività strettamente legata a questa: l'insegnamento di decorazione murale svolto presso l'Istituto d'Arte di Modena, all'indomani della riforma Gentile¹. Eppure l'istituzione di questa cattedra, nel 1924, denota come negli ambienti artistici cittadini la tradizione della pittura su muro riscuotesse ancora attenzione e apprezzamento, e questo ben prima che le Triennali milanesi degli anni Trenta imponessero nuovamente all'attenzione il recupero dell'affresco. L'assegnazione della cattedra a Salvarani indica poi come, agli occhi dei contemporanei, questo tipo di attività fosse ritenuta centrale nel percorso professionale dell'artista e, d'altra parte, di come egli fosse ritenuto la persona più idonea per insegnare tale tecnica pittorica.

Nello stesso anno un anonimo articolo, apparso sul quotidiano carpigiano «Il Falco», conferma la grande considerazione dell'opinione pubblica contemporanea per le opere decorative di Salvarani. L'occasione era opportuna per un primo bilancio della vita professionale del pittore, si trattava infatti di annunciare la prima mostra personale dedicatagli dalla sua città natale. L'articolista pertanto si diffonde ampiamente sui dati biografici dell'artista, quelli che per il loro sapore post-romantico troveranno puntuale riproposizione in ogni successiva occasione: si dice, dapprima, dell'infanzia trascorsa nelle ristrettezze e nella solitudine dell'orfanotrofio modenese, dei primi umili lavori fino alla scoperta delle naturali inclinazioni e agli studi serali; seguono poi studi regolari e perfezionamento a Firenze, dove incontra la nobile famiglia polacca dei

Wendrychowski che lo porterà a trascorrere i primi anni Dieci nell'Impero russo, fra Polonia e Ucraina. Si dice quindi della sorte maligna, sotto forma della Grande Guerra, che prima lo sorprende in vacanza in Italia e gli impone la perdita del lavoro e di tutto quello che possiede, poi lo costringe alla dolorosa esperienza del fronte e della prigionia. Fornita così adeguata cornice ai disegni del periodo di guerra, i quali troveranno costante fortuna critica e commerciale, l'autore dedica ampio spazio all'attività più recente dell'artista, caratterizzata dai due poli fondamentali dell'insegnamento e della «pittura murale figurativa» per chiese, teatri e sedi di rappresentanza². Già nel corso degli anni Trenta questi due poli scompaiono totalmente dalle recensioni critiche, mentre alle vicende biografiche prebelliche e ai disegni della prigionia si affiancano costanti apprezzamenti per le scene di mercato e le vedute ad acquerello. È facile oggi verificare come la gran parte delle pubblicazioni in cui compaiono opere di Arcangelo Salvarani sia stata orientata proprio dal mercato artistico, non solo, banalmente, per la preponderanza di cataloghi di mostre a carattere commerciale, che privilegiano naturalmente opere vendibili, per formato e per soggetto, ma anche per altre iniziative realizzate sfruttando l'ampio bacino del collezionismo privato.

Anche le raccolte pubbliche risentono, per le vicende che ne hanno determinato la formazione, di uno stretto legame con il mercato: la Raccolta della Provincia per l'essersi costituita essenzialmente sugli acquisti alle Triennali della Società d'Incoraggiamento, i fondi di pittura moderna dei Musei Civici, sia carpigiano che modenese, per il forte impulso che hanno ricevuto dalle donazioni private³. Ma, a ben guardare, è tutta la grande decorazione murale dei primi decenni del Novecento a costituire un capitolo ancora in gran parte inesplorato per il territorio modenese, nonostante, anche a un primo approccio generale, emergano numerose testimonianze, talvolta di buon livello qualitativo, tanto nella pittura a destinazione privata quanto nei cicli a tema religioso. Manca a tutt'oggi una visione complessiva che affronti il problema nella sua dimensione generale, sincronica, così come parziali appaiono le analisi delle modificazioni intervenute nel corso del tempo e della loro

connessione con le trasformazioni sociali, culturali e politiche di questi anni. Non sono tuttavia mancati, negli anni passati, vari lavori che ancor oggi si offrono come indispensabili punti di partenza per la quantità di dati che forniscono e per la differente angolazione attraverso la quale si affronta la materia. La letteratura si presenta pertanto piuttosto disomogenea: ai primi censimenti dei teatri storici, compiuti su scala regionale e con la finalità di fornire le prime, sommarie, informazioni per ogni edificio⁴, si sono affiancate ricerche più limitate nello spazio, talvolta con un taglio maggiormente divulgativo⁵, fino ad arrivare a diversi esempi di approfondimento monografico sulla diffusione di particolari stili⁶, su importanti emergenze monumentali⁷ oppure, più tradizionalmente, riguardo singole figure di artefici⁸. La quasi totalità di queste indagini ha riguardato la decorazione profana, per ville e teatri in particolare, mentre è stata quasi completamente ignorata la pittura narrativa a destinazione sacra⁹.

Lasciando da parte la decorazione privata, che ha continuato a costituire un capitolo vivace della produzione artistica locale per tutto il periodo considerato, adattandosi di volta in volta a diversificati gusti ed esigenze della committenza e sopravvivendo, sebbene in forme più limitate, anche alle radicali trasformazioni intervenute nel secondo dopoguerra, l'attenzione sarà rivolta soprattutto alla decorazione a destinazione pubblica. In particolare se guardiamo alle testimonianze offerte dalle decine di chiese, costruite o restaurate nel periodo compreso fra l'Unità d'Italia e lo scoppio della seconda guerra mondiale, e ai numerosi teatri edificati nei medesimi anni si possono evidenziare linee di sviluppo comuni, che denotano trasformazioni di fondo della società e degli strumenti di comunicazione. In attesa che vengano portate a termine le schedature promosse dall'Istituto per i Beni Culturali della Regione Emilia-Romagna e che siano messi a disposizione i dati dell'imponente campagna di catalogazione del patrimonio ecclesiastico, l'impressione che si ricava dalle notizie disponibili è quella di una fase di ripiegamento della decorazione narrativa che caratterizza, salvo qualche eccezione, gli ultimi anni del XIX sec. e il primo decennio almeno del secolo successi-

vo; dopo questo periodo è invece possibile notare una certa ripresa della pittura murale che interessa soprattutto gli anni Venti e la prima metà degli anni Trenta, ma che trova anticipazioni già dalla metà del secondo decennio. Diversi sono i teatri che costellano la pianura modenese, realizzati tutti in meno di un secolo, fra l'Unità d'Italia e la seconda guerra mondiale; fra questi, i due caratterizzati dall'intervento di Salvarani si differenziano dalle realizzazioni coeve per il recupero di moduli decorativi tradizionali, quali la rappresentazione nel soffitto della platea delle figure allegoriche delle Arti. Il tema era stato utilizzato ampiamente nel secolo precedente nei più importanti teatri della zona: il Teatro Comunale di Modena, ad esempio, presentava un'analogia, e certamente più fastosa, decorazione, ridipinta da Ferdinando Manzini e Carlo Goldoni nel 1869, così come il Teatro di Carpi, dove *Musica, Poesia, Prosa e Danza* si devono alla mano di Giuseppe Ugolini, qui attivo tra 1857 e 1861. Non dissimili si presentano il velario del Teatro Asioli di Correggio, dipinto da Giulio Ferrari nell'ultimo decennio del XIX sec., e la decorazione eseguita da Fermo Forti per il Teatro Storchi in occasione della ricostruzione del 1895. Dopo questi episodi, altri teatri si erano via via andati costruendo, ma la decorazione si era fatta sempre più limitata rispondendo a sollecitazioni ed esigenze di ordine differente. Il primo decennio del nuovo secolo aveva visto prevalere una contenuta decorazione floreale, riflesso dell'irradiamento di aggiornate istanze moderniste, provenienti dal capoluogo: è il caso della prima realizzazione del Teatro Comunale di San Felice sul Panaro, affidata all'architetto modenese Arturo Prati tra 1905 e 1907, del Teatro Sociale di Finale Emilia, edificato tra il 1907 e il 1910 su progetto di Emilio Giorgi, e del Politeama di Sassuolo, compiuto nel 1912. Più modeste erano state invece le realizzazioni del Teatro Comunale di Medolla, terminato nel 1928, e del Teatro Carani di Sassuolo, inaugurato nel 1930, che non presentavano interventi pittorici di rilievo¹⁰.

Nei numerosi edifici religiosi ricostruiti o restaurati nel corso del XIX sec. la decorazione pare quasi sempre limitata a motivi ornamentali, più o meno complessi e variati, mentre i casi di pitture narrative di una

certa estensione appaiono assai limitati. La caratteristica comune a molte di queste realizzazioni, sia che si tratti di piccole parrocchiali di paese, sia che si tratti di interventi su complessi monumentali nei principali centri cittadini, come Carpi e Modena, è il comune retroterra storicista che caratterizza le scelte stilistiche improntate a un *revival* di forme antiche, diffuse localmente. Il primo esempio rilevante, per portata dei lavori e per la visibilità dell'edificio, era stato il lungo lavoro di restauro dell'ex chiesa conventuale di San Nicolò a Carpi intrapreso a partire dagli anni Trenta del XIX sec. e conclusosi con la totale ridipintura delle candelabre cinquecentesche per mano di Claudio Rossi e del figlio Lelio, tra 1848 e 1856. Negli anni Settanta fu poi realizzata una nuova decorazione narrativa nei catini absidali del transetto, realizzata da Albano Lugli e Fermo Forti: il primo autore, nel 1872, de *La proclamazione del dogma dell'Immacolata Concezione*, seguita due anni più tardi dalla neoseptecentesca *Gloria dei Martiri di Gorkum* di mano del Forti¹¹. Poco dopo gli stessi artisti furono impegnati nel lungo cantiere che interessò la cattedrale carpigiana fra il 1874 e il 1893: anche in questo caso si optò per un completo rifacimento dell'apparato decorativo, adottando moduli neocinquecenteschi in linea con lo stile delle architetture.

A Modena il cantiere di restauro più impegnativo era certamente quello del duomo, oggetto di un'operazione di isolamento e di ripristino delle presunte forme originarie. Un primo intervento era avvenuto nel 1870 nel catino dell'abside meridionale, ridipinta da Ferdinando Manzini seguendo le indicazioni della committenza per un recupero dello stile bizantino, sentito come rispondente alle antiche architetture: si trattava di mettere in campo, con opportuni adattamenti, una copia del mosaico absidale di San Clemente a Roma. Quando, alla fine del decennio successivo, fu il momento di dare una definizione rispondente all'abside maggiore si seguì un analogo criterio di *revival* storicista, ma provocando questa volta polemiche di ben più ampia risonanza. Anche in questo caso i pittori Fermo Forti e Prospero Migliorini proposero una ripresa assai fedele di modelli romani: il mosaico di Jacopo Torriti per Santa Maria Maggiore nella parte alta, mentre quello dell'abside di

San Giovanni in Laterano avrebbe caratterizzato la zona delle finestre¹². Negli anni Novanta e fino al 1910 si conoscono numerosi interventi, diversi per ampiezza, soprattutto a opera di Fermo Forti, e la decorazione realizzata a più riprese da Augusto Valli per San Giovanni Battista di Spilamberto¹³. Con l'avvio del nuovo secolo gli interventi pittorici di un certo impegno narrativo paiono però diradarsi rapidamente, questo nonostante il favorevole ciclo economico che interessava la provincia di Modena, segno probabilmente di un mutamento di indirizzo culturale che, in forme diverse, investì le istituzioni ecclesiastiche locali. A Carpi, nel 1894, il vescovo Gherardo Araldi, responsabile del fervore edilizio che aveva interessato le chiese cittadine nell'ultimo quarto del secolo, fu sostituito da Andrea Righetti, che resterà sul soglio carpigiano per tutto il trentennio seguente. Questo prelado si mostrò maggiormente interessato a questioni teoriche e dottrinali, che non alle esigenze di decoro delle parrocchiali.

Certamente più complessa e significativa la figura di Natale Bruni, sacerdote di origine parmense insediato sulla cattedra modenese dal 1900 alla morte, sopraggiunta nel 1926. In questi anni la società modenese andava velocemente cambiando e la Chiesa locale avvertiva sempre più la minaccia portata dall'avanzare delle idee socialiste, che dalla Bassa stavano risalendo rapidamente verso la città. Già nella lettera pastorale del 1901 Natale Bruni presenta il primo accenno al problema, che diviene poi elemento centrale negli interventi dal 1909 in avanti. Grazie a questi scritti e alle prescrizioni adottate nei sinodi diocesani Natale Bruni impone temi e soluzioni che avranno riflessi anche in campo artistico. Fra i capisaldi della sua pastorale vi sono i compiti del clero: la predicazione che deve essere «soda, chiara [...] adatta alla capacità degli uditori», ma soprattutto l'amministrazione dei sacramenti, attraverso la quale il sacerdote rende visibile il compito che la Chiesa si attribuisce: quello di porsi come veicolo all'uomo della grazia di Dio. La funzione della Chiesa nella visione di Bruni è quindi quella di guida incontestabile dell'intera società, in quanto la sola depositaria dei veri valori morali. Il modello additato da Natale Bruni ai fedeli e al clero della Diocesi è quello della società medieva-

le, nella quale le istituzioni pubbliche erano veicoli di espressione degli autentici valori religiosi e al cui vertice stava, incontestata, l'autorità episcopale¹⁴. Nei vari interventi di Natale Bruni mancano indicazioni esplicite riguardo alle arti visive, ma in questi anni nella diocesi si diffonde un'interpretazione austera e neomedioevale della decorazione ecclesiastica, che segna alcuni dei lavori più significativi della città, tanto dal punto di vista monumentale e urbanistico quanto da quello simbolico. Esplicito era stato, qualche anno prima, il senso dell'intervento di restauro voluto dal canonico Ferdinando Manzini per la pieve di Renno, così come è indubbio il favore che questa operazione trovò nel vescovo, che poco dopo inviò proprio Manzini a sovrintendere i lavori di ripristino dell'antica abbazia di Nonantola. Riconducibili a Natale Bruni sono poi alcuni degli altri, pochi, interventi di ricostruzione in stile neoromanico sul territorio della diocesi: dalla chiesa di Sant'Agnese (1919), fortemente voluta dal vescovo nel nuovo quartiere operaio proprio per contrastare l'avanzata socialista, all'edificazione del Tempio monumentale (1923-1929), che univa le esigenze propagandistiche del governo con la necessaria riaffermazione della centralità della Chiesa locale¹⁵. L'intento alla base di queste operazioni era quindi di natura propagandistica e pastorale, tuttavia i richiami al medioevo dovettero apparire troppo colti alla maggior parte dei parroci, preoccupati di una più efficace comunicazione con i fedeli. E così la diffusione del nuovo stile si arrestò alla morte del presule, a favore di un ritorno a tecniche tradizionali.

I primi tentativi di decorazione su muro, perlopiù rimasti incompiuti, si ebbero durante il periodo bellico per mano dell'anziano pittore Gaetano Bellei, di cui non si conosce alcun dipinto murale precedente questi anni. Nel 1914 egli decorò il catino absidale della parrocchiale di Santa Maria di Mugnano con il *Trasporto della Santa Casa*, di sapore ancora neosettecentesco, cui fecero seguito nel 1916 le *Scene della Passione* nella chiesa del Crocifisso di Carpi e il ciclo cristologico a San Donnino di Liguria, con il suo ampio ventaglio di modelli che va dalle absidi tardoantiche alla pittura di genere ottocentesca¹⁶. Questi interventi furono ripresi e completati negli anni successivi, in con-

comitanza con il rifiorire della decorazione murale. Basterà ripercorrere sommariamente le tappe della carriera di Evaristo Cappelli e Arcangelo Salvarani, i due maggiori protagonisti di questo recupero, per rendersi conto del netto cambiamento rispetto al passato. La prima opera di pittura murale Salvarani l'aveva compiuta, ancora giovane, ridipingendo i due santi sulla facciata della distrutta parrocchiale di San Faustino a Modena (1901)¹⁷, ma è dopo il ritorno dalla prigionia che le occasioni per lui si infittiscono. Quando ottenne la cattedra, nel 1924, aveva già realizzato le scene del *Martirio dei Santi Giustina e Cipriano* sulla volta della parrocchiale di Montecorone (1919), il dipinto per San Martino Carano, *l'Allegoria dell'operosità* per la nuova sede della Banca Popolare di corso Canalgrande, il fregio con *Scene di lavoro* nella scuola operaia Corni (distrutto dopo la Seconda guerra mondiale), la decorazione per gli uffici del Credito Provinciale e il completamento della chiesa di San Donino di Liguria con *l'Adorazione dei pastori*. Nel 1924 vinse il concorso per la decorazione della sede della Famiglia degli artisti, cui seguirono gli interventi sul catino absidale e la volta del presbiterio in San Francesco di Paola a Reggio Emilia (1925), le tele con le *Arti* nel Teatro sociale di Novi di Modena, la *Cena in Emmaus* nel presbiterio di Santa Maria di Mugnano (1927), il Teatro del Popolo di Concordia (1934) e, sempre negli anni Trenta, la realizzazione del clipeo con *Minerva e le Arti* nel piccolo teatro del Collegio San Carlo, compiuto con l'ausilio degli studenti della scuola modenese¹⁸. Di Evaristo Cappelli sono noti l'affresco per la villa Cionini di Magreta (1910), *l'Allegoria della Carità* sullo scalone dell'omonima Congregazione (1918), le pitture per l'atrio di Palazzo Fantini e per la sede della Banca Popolare (1920), il catino absidale, i pennacchi e la cupola della parrocchiale di Castelnuovo Rangone (1923), *l'Ascensione* e i clipei con Santi per la chiesa di Pianorso (1925-1926) e, infine, la lunetta del portale del Tempio dei caduti a Modena (1929).

Si possono ipotizzare diverse motivazioni alla base di questa improvvisa fioritura e di ordine differente. Da un lato vi sono certamente motivazioni propriamente artistiche, legate al generale clima di ritorno all'ordine, che favorirono il superamento delle

stilizzazioni moderniste e simboliste che, a differenza di quanto era accaduto nella vicina Bologna, non avevano mai riscontrato grande fortuna fra il pubblico modenese. Ma soprattutto furono i rivolgimenti politici e sociali e le connesse preoccupazioni della Chiesa a favorire lo sviluppo di una nuova iconografia all'interno delle chiese. Gli anni Venti si aprirono infatti in un clima di diffusa violenza, frutto della guerra e dei suoi strascichi economici e morali, mentre a livello locale le elezioni amministrative del 1921 videro la netta affermazione dei socialisti in tutta la provincia. Fu in questo clima che la Chiesa, già alle prese con un sensibile calo delle vocazioni, dovette porsi il problema di recuperare il consenso delle masse contadine che, soprattutto in pianura, avevano favorito l'affermazione socialista. Alle iniziative associative messe in campo dalle leghe bianche i parroci, cui era affidata la cura delle anime e la gestione delle parrocchie, affiancarono un programma di comunicazione, semplice e diretto, ma altresì legato alla tradizione locale e quindi assai gradito a quei piccoli proprietari terrieri che furono i probabili sostenitori finanziari delle nuove imprese decorative. È difficile ricostruire oggi il sistema di finanziamento di questi lavori, ma è assai probabile che siano stati sostenuti proprio da coloro che maggiormente beneficiarono della ripresa economica della metà degli anni Venti e dalle misure antisindacali messe in campo dal regime fascista¹⁹. Così è pure difficile individuare direttive da parte delle gerarchie episcopali riguardo i temi da stendere sui muri delle chiese parrocchiali²⁰, ma, in questo caso, è il ritornare di determinate iconografie a rendere evidente una generale preoccupazione di ordine istituzionale. Si trattava cioè di riaffermare nuovamente e con grande chiarezza la centralità della figura del sacerdote nell'opera di salvezza delle anime, sottolineandone talvolta i risvolti caritativi. È solo così che, a mio avviso, si può spiegare la frequenza con cui *Il primato di San Pietro* (fig. 3) viene riproposta sui catini absidali, da parte di artisti differenti, in parrocchie anche molto distanti fra loro, ma sempre in un torno d'anni ben preciso. Il significato propagandistico della scena viene ulteriormente precisato e rafforzato dalla stretta associazione con altre rappresentazioni: se a



3. A. Salvarani, *Il primato di San Pietro*, tempera su muro, 1925. Reggio Emilia, Chiesa di San Francesco di Paola

Castelnuovo Rangone (fig. 4) essa si lega al *Trionfo della Croce* che sovrasta il presbiterio, in San Francesco di Paola a Reggio Emilia questa affianca la *Distribuzione dei pani e dei pesci* (fig. 5), sempre realizzata in stretta prossimità dell'altare. Lo stesso tema torna poi nella chiesa di Piandelagotti, in anni forse coincidenti, e ancora a Reggio Emilia nel catino absidale dei SS. Pietro e Prospero (1928), per mano di Anselmo Govi la cui attività di frescante, dipanatasi a partire dal 1926, può valere come possibile confronto e come base di partenza per allargare ulte-

riormente la ricerca²¹.

Il fervore decorativo che caratterizza tutto il terzo decennio e parte del successivo trovò quindi nelle necessità pastorali della Chiesa la sua spinta principale, ma esso ricevette senza dubbio il sostegno da parte di quei ceti che avevano beneficiato della «pacificazione» fascista e che, una volta conseguita una maggiore agiatezza, furono poi i responsabili della costruzione dei nuovi teatri, funzionali al divertimento ma anche, e soprattutto, all'autorappresentazione di quella società.



4. E. Cappelli, *Il primato di San Pietro*, tempera su muro, 1923. Castelnuovo Rangone, Chiesa di San Celestino I.



5. A. Salvarani, *Distribuzione dei pani e dei pesci*, tempera su muro, 1925. Reggio Emilia, Chiesa di San Francesco di Paola.

Note

*Desidero ringraziare Alfonso Garuti, Alessandra Marani, Luciano Rivi e Simona Roversi per l'aiuto fornito nella realizzazione di questo studio.

1. Sulla figura di Arcangelo Salvarani si vedano: *Arcangelo Salvarani pittore. Mostra personale* (Catalogo della mostra, Livorno), Modena 1932; *Bozzetti ad olio di Arcangelo Salvarani* (Catalogo della mostra), Modena 1948; *Arcangelo Salvarani* (Catalogo della mostra), Carpi 1971; L. FRIGIERI LEONELLI, *Pittori modenesi dell'Ottocento*, Modena 1986, pp. 159-180; A. GARUTI, *Arcangelo Salvarani*, in *La raccolta d'arte della Provincia di Modena*, a cura di G. Guandalini, Modena 1990, pp. 99-101; G. ROGANZI, *Scheda*, in *Maestri del Venturi. Per una storia*

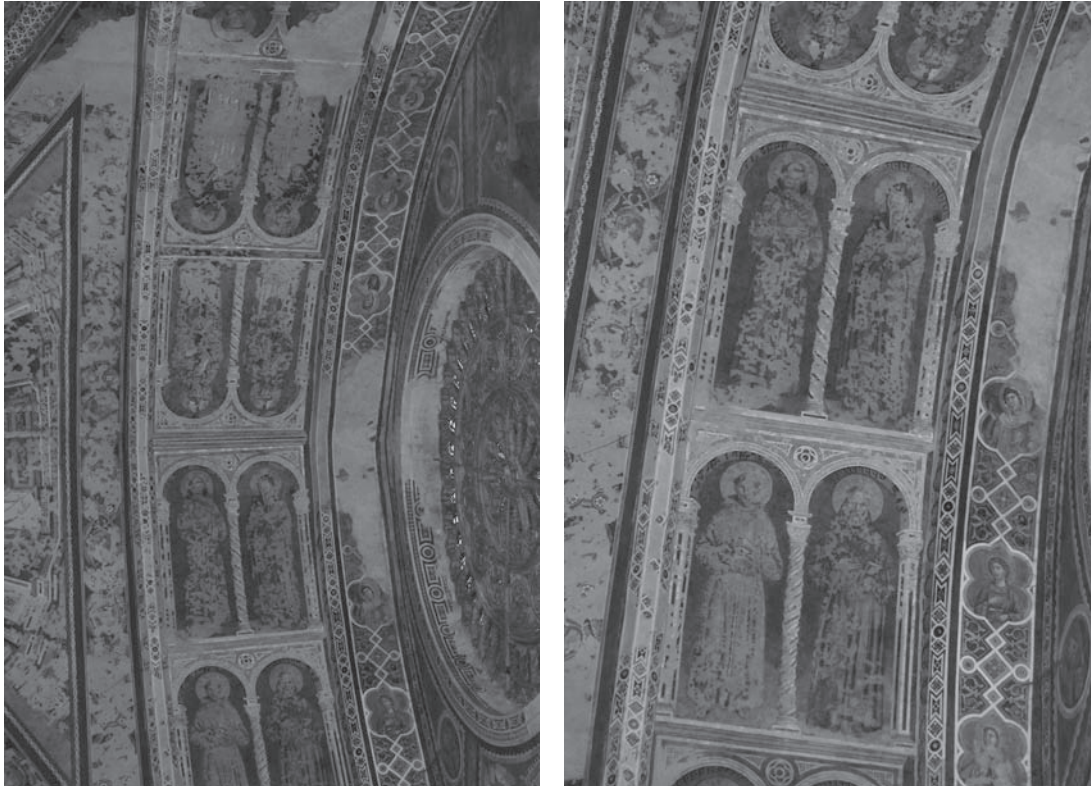
dell'Istituto d'Arte di Modena dal 1923 al 1970, (Catalogo della mostra, Modena-Pavullo-Nonantola), a cura di N. Raimondi, C. Zanfi, Carpi 1999, pp. 158-159; M. FUOCO, *Arcangelo Salvarani. Realtà e stupore* (Catalogo della mostra), Spilamberto 2000; E. BELLESIA, *Scheda*, in *Arte a Modena tra Otto e Novecento. La raccolta Assicoop Modena Unipol Assicurazioni*, a cura di F. Piccinini, L. Rivi, Carpi 2008, pp. 125-128; EAD., *Scheda*, in *Museo civico d'arte di Modena. Dipinti dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di T. Fiorini, F. Piccinini, L. Rivi, Modena 2013, p. 396; T. FIORINI, *Arcangelo Salvarani. La grande decorazione parietale: un modello per la didattica*, in *Arte a Modena tra Otto e Novecento. La raccolta Assicoop Modena & Ferrara Unipol Assicurazioni. Acquisizioni 2008-2013*, a cura di F. Piccinini, L. Rivi, Carpi 2013, pp. 112-113.

2. A. G., *Mostra d'Arte. Arcangelo Salvarani*, in «Il Falco», 2 ottobre 1924.
3. Per le vicende della Raccolta della Provincia si rimanda a *La raccolta d'arte della Provincia di Modena...* cit.; per il Museo Civico «G. Ferrari» di Carpi si veda: A. GARUTI, *Carpi. Museo Civico Giulio Ferrari. I dipinti*, Bologna 1990; le vicende di accrescimento delle raccolte civiche modenesi sono illustrate in: F. PICCININI, *La raccolta di dipinti moderni del Museo*, in *Museo civico d'arte di Modena...* cit., pp. 15-28.
4. I primi risultati di tale censimento furono presentati già nel 1982: *Teatri storici in Emilia Romagna*, (catalogo della mostra, Reggio Emilia), a cura di S. M. Bondoni, Bologna 1982.
5. *Terra & cielo. La decorazione tra '800 e '900 negli edifici di Carpi-Correggio-Novi-Soliera*, Modena 1984.
6. *Liberty in Emilia*, a cura di G. Manni, Modena 1988.
7. A titolo di esempio cfr. *Villa Gandini. Neoclassico modenese*, a cura di N. Brigati, V. Vandelli, Formigine 2002.
8. *Dall'Accademia al vero. Andrea Becchi (1849-1926)*, a cura di G. Martinelli Braglia, Modena 1983.
9. Frammentarie notizie sulla decorazione religiosa si ricavano dalle monografie dedicate a importanti chiese del territorio, si veda ad esempio *Un tempio degno di Roma. Il Duomo di Carpi*, Modena 1987.
10. Per le vicende di teatri citati si vedano le schede realizzate da Lidia Bortolotti per la campagna di censimento dei teatri storici, promossa da Ibacn, e ora riversate, aggiornate, sul sito: <http://bbc.ibc.regione.emilia-romagna.it/samira/v2fe/index.do>
11. A. GARUTI, *Immagini per una visita alla chiesa di S. Nicolò*, in *San Nicolò in Carpi. Un modello del classicismo emiliano*, Modena 1992, pp. 86-145, in partic. pp. 102-103, 114; G. MARTINELLI BRAGLIA, *Scheda 6*, in EAD., *Le forme del revival: Fermo Forti (1839-1911)*, Carpi 1992, p. 41
12. L. RIVI, *Schede 1048, 1054*, in *Il Duomo di Modena*, a cura di C. Frugoni, Modena 1999, pp. 314-315, 318-319.
13. Sull'attività di Fermo Forti si vedano: G. MARTINELLI BRAGLIA, *Le forme del revival...* cit.; A. GARUTI, *Forti, Fermo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLIX, 1997, pp. 173-175; sugli interventi di Augusto Valli per Spilamberto: L. RIGHI GUERZONI, *L'attività per la chiesa di S. Giovanni Battista di Spilamberto*, in *Modena Otto e Novecento. Augusto Valli (1867-1945)*, a cura di E. Pagella, Modena 1989, pp. 25-28.
14. A. MARANI, *La Diocesi di Modena durante l'episcopato di N. Bruni (1901-1926). Aspetti strutturali, teologici e pastorali*, tesi di laurea, Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, Rel. Prof. D. Menozzi, A.A. 1983-1984, pp. 122-191.
15. L. RIVI, *La gloria e l'altare. Architettura e Medioevo a Modena nel primo Novecento*, in *Neomedievalismi. Recupero, evocazioni, invenzioni nelle città dell'Emilia-Romagna*, a cura di M. G. Muzzarelli, Bologna 2007, pp. 115-136.
16. Su queste opere si veda: T. FIORINI, *Gaetano Bellei. L'artista e la pittura murale*, in *Arte a Modena tra Otto e Novecento. La raccolta Assicoop Modena & Ferrara...* cit., pp. 75-76.
17. L. AMORTH, V. VERONESI, *S. Faustino. Una chiesa, una storia*, Modena 1974, pp. 47-58
18. Sul recupero in chiave didattica delle esperienze di grande decorazione di Salvarani si veda: FIORINI, *Arcangelo Salvarani...* cit.
19. G. MUZZIOLI, *L'economia e la società modenese fra le due guerre (1919-1939)*, Modena 1979, pp. 72-73.
20. Si sono cercate indicazioni in tal senso nelle lettere pastorali di Natale Bruni e nelle relazioni delle visite pastorali del medesimo periodo, ma senza alcun riscontro. Nessun esito ha dato nemmeno il sondaggio fra le carte dell'archivio parrocchiale di San Francesco di Paola a Reggio Emilia e di Castelnuovo Rangone, dalle quali si evince soltanto che l'iniziativa di ampliare e decorare la chiesa provenne dal basso, fu cioè frutto della volontà e delle risorse finanziarie di parroci e fedeli.
21. *Anselmo Govi. Pittore-decoratore*, Reggio Emilia 1980, pp. 29, 32-33.

Considerando gli effetti del terremoto del 2012 in Emilia, colpiscono e sgomentano l'imprevedibilità e casualità nelle devastazioni. Certo, che la regione sia zona sismica è purtroppo noto da sempre, così come che siano da lamentare nel nostro Paese l'assoluta insufficienza nella pianificazione, la tradizionale mancanza di una cultura della prevenzione e dell'impegno nel mettere in sicurezza il nostro territorio. Nessuno però può prevedere il dove e il come e il quando colpirà il terremoto, né presumere nei dettagli i meccanismi specifici per cui un edificio antico (pre-antisismico, per capirci) resisterà e quello accanto crollerà. Questa imprevedibilità negli esiti aggredisce una delle attività più tipiche del lavoro compiuto dalle Soprintendenze in difesa del loro territorio, la progettazione. Un Ufficio con i compiti e le finalità delle Soprintendenze deve conoscere a fondo le province di propria competenza; un termine, quest'ultimo, che comprende il senso ambivalente di una semplice incombenza burocratica, ma anche e soprattutto quello ben più profondo della conoscenza. La macchia di leopardo delle distruzioni non segue percorsi concatenati da una logica¹. Per un Ufficio, quali sono oggi le Soprintendenze, che già normalmente si trova costretto a lavorare in condizioni prossime all'emergenza, un evento come il sisma dell'Emilia rovescia tutte le carte, distrugge qualsiasi possibilità di redigere ordinatamente dei piani d'intervento distribuiti nel tempo secondo uno studio approfondito delle priorità; un esercizio del resto reso già arduo dalle normative burocratico-amministrative, che costringono a lavorare secondo piani redatti anno per anno.

Queste situazioni di assoluta emergenza costringono poi a immaginare soluzioni adeguate alle necessità; che certamente possono, purtroppo, utilizzare esperienze simili verificatesi nel passato, ma presentano di regola caratteristiche individuali inedite e specifiche, che sollecitano le capacità d'intelligenza e d'inventiva dei responsabili. L'approntamen-

to nel Palazzo Ducale di Sassuolo dell'«ospedale da campo» per il ricovero delle opere, sia quelle direttamente danneggiate, sia quelle che necessitano di una sede temporanea causa l'inagibilità di quella ordinaria, ha rappresentato un grande momento nella storia delle nostre tradizioni conservative. L'allestimento materiale dei locali, la schedatura informatica che consente di seguire passo per passo le condizioni e le ubicazioni delle opere, secondo programmi affinati sul posto sulla base di altri già disponibili, rappresentano risposte di straordinaria qualità che confermano le capacità dei nostri organi tecnici di difesa del territorio. In questa situazione, ed è questo l'argomento sul quale vorrei svolgere qualche considerazione, si presentano anche problemi di carattere tecnico e metodologico relativi ai restauri delle singole opere danneggiate; all'interno di una scala di valori che può estendersi dal danno lieve alla distruzione quasi totale. Come d'abitudine soprattutto nella tradizione del restauro italiano, le criticità tecniche vanno appunto insieme con quelle teorico-metodologiche, che anzi le precedono e le indirizzano. Mi propongo qui allora di fermarmi sui problemi che presumibilmente possono riguardare un certo numero di opere danneggiate, quelli relativi alla ricostruzione di oggetti ridotti a frammenti; laddove non esista più la possibilità di recuperare e ricollocare al loro posto tutte le singole parti, essendo alcune di esse andate totalmente distrutte, e si ponga pertanto il problema di integrazioni strutturali. Non mi riferisco a casi specifici, che non conosco e che quindi ovviamente non posso esaminare, ma ad alcuni precedenti famosi sui quali vorrei provarmi a svolgere qualche ragionamento; in particolare, a quello più recente e più complesso, le soluzioni cui si è addivenuti da parte dell'(ancora) Istituto Centrale per il Restauro (oggi Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro) nel risarcire per quanto possibile le distruzioni provocate ad Assisi dal terremoto del 1997.



1-2. Assisi, basilica di San Francesco, i santi giotteschi nell'arcone d'ingresso

Prima di trattare del caso specifico, però, si rende indispensabile esaminare un argomento assai frequentato nel restauro, ma che richiede, a mio parere, alcune puntualizzazioni. Mi riferisco nientedimeno che al concetto del tempo, alla sua funzione nella conservazione degli oggetti rubricabili come opere d'arte o espressioni di cultura. Esiste un consenso generalizzato, nell'intera tradizione occidentale, che il passaggio del tempo non debba essere obliterato, che il percorso dell'opera attraverso di esso costituisca una specificità che viene a far parte indelebilmente dell'opera stessa. È il «momento secondo» (l'«intervallo») del quale parlava Brandi, che in suo nome concludeva l'enunciazione del secondo principio di restauro, al termine dello scritto che diventò il primo capitolo della *Teoria*, dedicandogli poi per intero il quarto. Ciò premesso, si rende ugualmente necessario contemperare questo principio, l'osservanza del fattore tempo, con una serie di altri. In primo luogo, naturalmente, la conservazione materiale: laddove esista un rischio effettivo, tale condizione farà premio su altre possibili. Ugualmente, entrano nel vivo del progetto conservativo quali componenti fondamentali i principi stessi di esteticità e storicità. E quanto alla storicità: costituisce una categoria al cui interno considerare ogni modifica intercorsa dal momento della creazione in poi, e dev'essere investigata

nelle sue componenti in modo da esercitare l'inderogabile funzione critica al fine di stabilire l'indirizzo da osservare nel progetto e nell'intervento conservativo. Perché credo che tutti possiamo concordare che non possa ambire al mantenimento totale e indiscriminato qualsiasi modifica, senza distinzione alcuna. I cambiamenti nel corpo dell'opera sono di due tipi: antropici e naturali. I primi non sono previsti in quanto tali nel momento di ideazione e realizzazione (a meno che l'autore stesso non dia disposizioni di manutenzione programmata, come avviene casomai con l'arte contemporanea; ma è un caso marginale), e pretendono pertanto tutta la cautela, l'attenzione, il rispetto che osserviamo quotidianamente nel restauro. Non mi addentro qui in una casistica degli interventi antropici, che possono essere compiuti secondo le intenzioni più diverse, lodevoli o meno; per capirci, un affresco può essere staccato dall'ubicazione originaria o per renderlo commerciabile o per salvarlo dalla distruzione. I secondi cambiamenti, quelli naturali, sono di due tipi. Il primo dei quali consiste nelle modifiche che si verificano per naturale evoluzione dei materiali costitutivi, nelle loro trasformazioni chimiche o fisiche che li coinvolgono, così come avviene con qualsiasi oggetto esistente in natura, artificiale o meno che sia. Definiamolo, se vogliamo, come invecchiamento, quello che noi umani

conosciamo, se l'andamento delle cose ce lo consente, per esperienza diretta. Il secondo genere di cambiamenti naturali consiste negli eventi inattesi, che non fanno parte in quanto tali della previsione di vita dell'opera, perché possono verificarsi o meno a seconda di circostanze emergenziali esterne al suo ciclo vitale. Questi avvenimenti (un'alluvione, un terremoto, un incendio) introducono fattori diversi, dai quali fortunatamente la maggior parte dei manufatti rimane esente, ma che costringono, laddove si verificano, a misurarsi con problematiche particolari.

Ora, il concetto storico dell'estensione «tempo» in relazione con l'opera, pretende che ciò che le accade lasciando le proprie orme venga esaminato criticamente al fine del suo mantenimento o meno. Se, ripeto, tutto venisse conservato per principio senza discriminazione alcuna, lo stesso restauro non esisterebbe; il decadimento dell'opera sarebbe ritenuto inevitabile e positivo, e la sua distruzione finale (dopo un lungo periodo di progressiva caduta nell'oblio) passerebbe come evento necessario, da accogliere filosoficamente. Se al contrario riteniamo che la conservazione delle testimonianze di arte e di cultura sia un esercizio, al suo meglio, nobile e disinteressato (nel senso che il bene dell'oggetto prevalga su ogni altra finalità), e che acquisti una propria ragione all'interno delle attività umane, dovremo esaminare gli avvenimenti che hanno inciso sulla vita dell'opera

attraverso il tempo per decidere se mantenerne o meno le tracce. Vediamo in primo luogo le tracce umane. Laddove non esistano precise controindicazioni alla preservazione del bene, noi accettiamo in linea di principio di non cancellare quelle lasciate dai restauri precedenti, e le eventuali modifiche rispondenti a circostanze storiche significative (ad esempio, l'aggiunta di parti dovuta a ragioni liturgiche, cambiamenti di formato per adattamento ai modelli di una galleria principesca, e simili). Ma siamo davvero convinti che lo stesso rispetto sia dovuto, ad esempio, agli atti vandalici? Che la *Pietà* di San Pietro di Michelangelo andasse lasciata senza reintegrare le parti distrutte (come è stato fatto, per di più, con un completamento a totale scomparsa, senza osservare il principio di riconoscibilità²), che si dovessero mantenere intatti e visibili i risultati degli attentati al cartone leonardesco di Londra, alla *Ronda di Notte*, alla *Venere Rokeby* di Velazquez, ai Dürer di Monaco, eccetera? Recentemente ho letto un curioso intervento di un restauratore greco a favore di una maggiore comprensione e addirittura accettazione degli atti vandalici, considerati comunque espressione di un momento storico di cui conservare memoria³; ma onestamente non ritengo ammissibile un punto di vista che fra l'altro, se preso sul serio, potrebbe moltiplicare imprevedibilmente il numero degli attentati alle testimonianze di civiltà. Mi è occorso di mettere in guar-

3. Assisi, basilica superiore, volta con la vela giottesca di San Girolamo



dia da quello che ritengo un fraintendimento potenzialmente rischioso nel caso dei danni riportati dalle opere d'arte nell'area degli Uffizi a seguito degli attentati di mafia⁴, oppure in Finlandia (altro esempio) consistenti nei fori di pallottole inferti a dipinti religiosi, fatti oggetto a suo tempo di tiro a segno da parte dei soldati sovietici⁵. Se noi scegliessimo di mantenere intenzionalmente visibili nel restauro quelle tracce, premieremmo del tutto indebitamente gli atti vandalici e chi se ne era reso responsabile; e utilizzeremmo l'opera in una funzione assolutamente impropria, non prevista né inerente alla sua vita nel tempo, strumentalizzandola a servire da memento a noi posteri (laddove lo stesso risultato di informazione e conservazione della memoria è tranquillamente ottenibile a mezzo di una fotografia e una didascalia). Indubbiamente in linea di principio si renderà necessario condurre gli eventuali risarcimenti (ad esempio, il trattamento delle lacune) secondo i canoni accettati di riconoscibilità e ritrattabilità, ma questo è scontato, anche se si possono prevedere limitate, motivate eccezioni, come nel caso della *Pietà* di San Pietro sopra ricordata.

Un ragionamento parallelo può essere svolto quanto ai fenomeni naturali. Una cosa è l'invecchiamento dei materiali, altra cosa l'irruzione traumatica dell'evento distruttivo. Forse che coloro che restaurarono con straordinaria attualità di pensiero la *Madonna del Cardellino* di Raffaello, travolta dal crollo dell'edificio a seguito dello smottamento del colle di San Giorgio, avrebbero dovuto lasciare prive di trattamento le integrazioni in legno della tavola riassemblata? Forse che di ogni evento traumatico imprevisto deve essere lasciata testimonianza esplicita nel corpo dell'opera (a parte, ripeto, l'ovvia riconoscibilità della reintegrazione, rispondente a un principio basilare nel restauro)? Non equivarrebbe una convinzione del genere, portata alle sue conseguenze estreme, a lasciare intatte in Piazza San Marco a Venezia le macerie del campanile dopo il crollo? Sappiamo che per Brandi il principio comunemente designato come «dov'era, com'era» costituiva addirittura un'offesa alla storia e un oltraggio all'Estetica, e che il campanile di San Marco, o il Ponte a Santa Trinita, lo studioso avrebbe voluto ricostruirli, ma differenti dal prima; ma l'argomento, coinvolgente una quantità di fattori diversi da considerare paritaria-



4. Assisi, basilica superiore, le vele con il cielo (ultima campata della navata) e il distrutto San Matteo di Cimabue (all'incrocio del transetto)

mente, temo vedrebbe oggi soccombente il grande critico non soltanto per considerazioni storico-sociologico-scenografiche, ma anche in punto di teoria; il concetto di restauro nell'architettura non può coincidere in tutto con quello di un manufatto (un dipinto, una statua) in cui l'autografia e l'utilizzo dei materiali costituiscano un valore.

Un problema a parte richiedente una riflessione specifica, cui dedicherò qui una digressione, è offerto da quelle modifiche nel corpo di un'opera d'arte che non dipendano da eventi traumatici, ma nemmeno facciano parte delle trasformazioni previste come inerenti ai processi di invecchiamento. Ho in mente un caso specifico, quello degli annerimenti delle biacche impiegate nella pittura murale. Richiamerò sinteticamente alcuni passaggi, noti a chi abbia inteso approfondire questo fenomeno gravemente deturpante. L'Istituto Centrale di Roma tentò nel 1943, seguendo una sperimentazione di Renato Mancina, di ottenere la reversione delle biacche virate a nero sui dipinti murali di Assisi, come scrive lo stesso Brandi («si tentò di ottenere la reversione dal nero al bianco della biacca ossidata degli affreschi di Cimabue ad Assisi: il processo, che dava ottimi risultati *in vitro*, fallì in pieno nel vivo dell'opera»⁶). Emerge dunque chiaramente che se il risultato tecnico fosse stato positivo, l'intenzione era di procedere con la riconversione.

5. Le vele con il cielo (ultima campata della navata) e il distrutto San Matteo di Cimabue (all'incrocio del transetto)

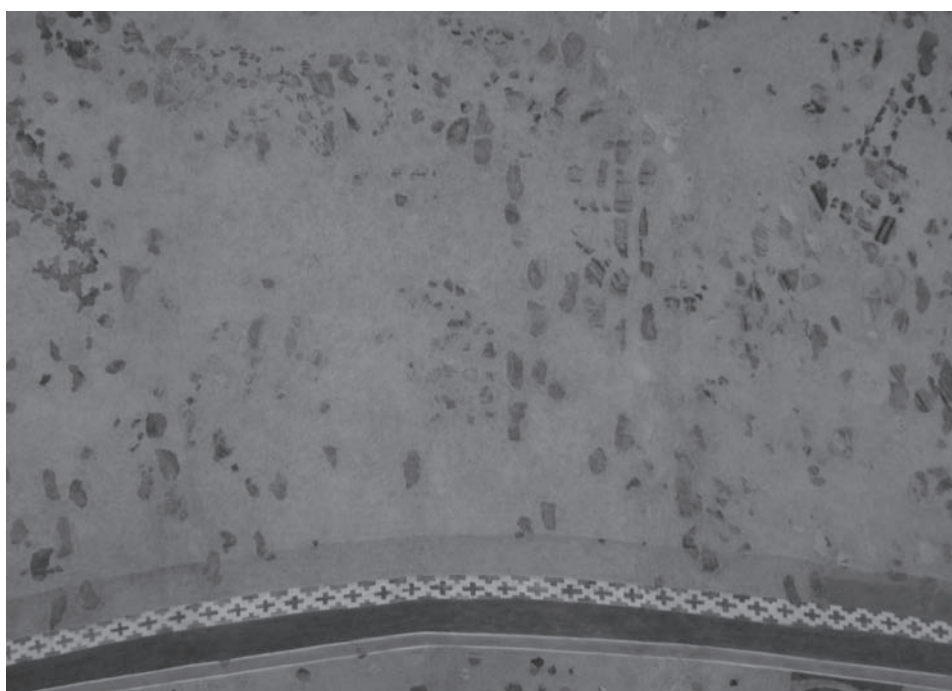
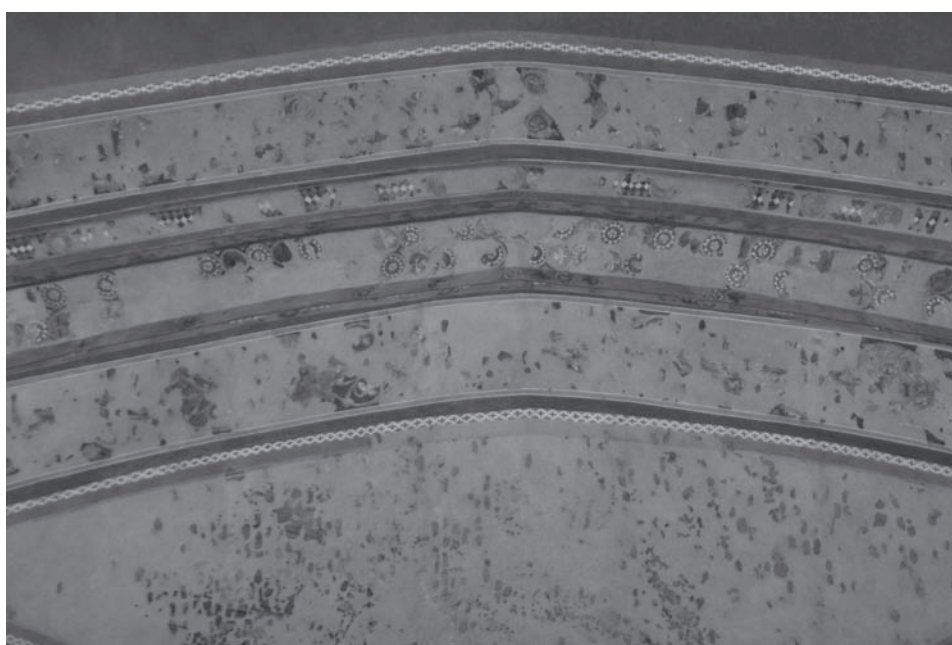


È vero che poco più avanti Brandi parla di un problema analogo, la riconversione del cinabro nelle pitture antiche, e che in quel passo scrive che «Ove (...) l'alterazione che si è prodotta nella materia dell'opera d'arte non si presenti come il risultato di un processo ancora in atto e che pertanto debba essere arrestato ad ogni costo, ma come un processo ormai chiuso e senza altro pericolo per la sussistenza dell'opera, l'istanza storica (...) esige di non cancellare nell'opera stessa il passaggio del tempo». Ma il dato di fatto incontrovertibile è che nel caso di Assisi aveva dato inizio all'operazione, e che si era arrestato, come scrive lui stesso, solo per il fallimento «nel vivo dell'opera». Analogamente informava Leonetto Tintori: «I risultati furono talmente pietosi da sconsigliarne il proseguimento»⁷. Più recentemente, Giuseppe Basile, del quale lamentiamo la recente scomparsa con tutta la sincerità di chi ha avuto con lui lunghissima e stretta consuetudine nelle problematiche del restauro, aveva scritto di aver ritrovato nell'archivio dell'ICR «una relazione che credo inedita», da cui risulta che la riconversione della biacca ad Assisi era stata bocciata per due motivazioni. La prima è quella della riuscita tecnica, di cui si è già detto: «(...) si è notato, prove scientifiche alla mano, che questa operazione rischiava di danneggiare, nel senso di rendere ulteriormente fragile, il colore». L'altra

motivazione è «a carattere teorico- metodologico (...) non veniva ritenuto corretto un intervento sul tempo dell'opera, tale da farla ritornare in modo forzoso all'indietro»⁸. È da notare però che lo stesso Brandi delle ragioni teorico-metodologiche non parlava, limitandosi a quelle a livello tecnico-scientifico. Su questo ultimo aspetto osservo solo che le sperimentazioni e le applicazioni condotte dall'Opificio delle Pietre Dure, ampiamente pubblicate, hanno dato risultati assolutamente positivi; quindi il problema che rimane è «soltanto» quello teorico-metodologico, e certo non è problema da poco. Dico subito, a scanso di equivoci, che non mi ripropongo qui di propugnare senz'altro un immediato intervento di riconversione delle biacche sui dipinti murali di Cimabue⁹, anche se penso che sulle colonnine tortili dipinte si potrebbe anche procedere. Mi interessa però difendere la convinzione che non esisterebbero, a mio parere, ostacoli di teoria e di metodo. Trovo difatti improponibile attribuire dignità di passaggio del tempo a un mero fenomeno chimico, non previsto e non voluto dall'autore, che investe unicamente un numero limitato fra i colori impiegati dall'artista, quelli a base di piombo, e nel caso di un'esecuzione a fresco. Non si tratta dunque della modifica totale che riguarda tutti i materiali impiegati a seguito delle ineluttabili trasformazioni chimico-fisiche cui ognuno va soggetto, ma di un fenomeno assolutamente parziale, limitato e concentrato, che in quanto tale finisce, quello sì, per sbilanciare i rapporti coloristici e tonali fra le singole parti. All'interno della distinzione fra fenomeni di invecchiamento naturale e quelli contingenti, cui a mio parere occorre attenersi anche quanto alle conseguenze di carattere conservativo che comporta, non vedo come non considerare il viraggio delle biacche o dei rossi minio un evento non strutturale all'opera, quale risultante dal progetto dell'autore e dalle sue previsioni di vita futura per la propria creazione.

È in base a considerazioni di questa natura dunque che si renderà lecito e desiderabile, a seguito del terremoto in Emilia, intervenire sulle opere mobili e pertinenziali danneggiate, nell'auspicio che il loro numero sia il più ridotto possibile. E sotto questa angolatura vorrei sinteticamente riferirmi al caso di Assisi per quanto riguarda i dipinti murali caduti al suolo dalle volte e dagli arconi, e alle solu-

zioni che l'Istituto Centrale del Restauro ha adottato nel loro restauro¹⁰. Preliminarmente voglio affermare nella maniera più esplicita, a scanso di possibili equivoci soprattutto se non sempre in presenza della più indiscussa buona fede, che per il lavoro compiuto dall'ICR nella ricomposizione dei frammenti e nella loro ricollocazione nutro il rispetto e l'ammirazione più totali e sinceri. Si è trattato di un'impresa gigantesca, compiuta in condizioni certamente non facili, che ha preteso da tutti coloro che vi hanno preso parte doti non comuni di intelligenza e perseveranza. Ho seguito con attenzione il lavoro, e ho preso parte a numerose fra le occasioni pubbliche in cui sono stati presentati i risultati progressivamente conseguiti. Anche se spiace condensare in maniera inevitabilmente rudimentale le opinioni maturate, mi sembra di rilevare, come valutazione generale, che forse non si sia tenuto sufficientemente conto del contesto architettonico dell'edificio, e dell'opportunità di mantenerne, per quanto possibile, la coerenza visiva. È ovvio che il terremoto c'è stato, e che le tracce delle devastazioni sono tremende e destinate a rimanere per sempre. Credo però, come mio parere personale derivante però non da impressioni improvvisate ma da premesse, anche nel mio caso, teorico-metodologiche, che alcune delle soluzioni prescelte avrebbero potuto orientarsi diversamente, con vantaggio per la fruibilità storico artistica di un complesso architettonico che non può essere visto unicamente come mera struttura muraria funzionale alle decorazioni pittoriche. Credo allora, in sintesi, che la scelta illustrata a suo tempo con grande chiarezza da Mara Nimmo, quella di addivenire ad una «ricostruzione parziale dei frammenti (senza riferimento alla documentazione)»¹¹, il che significa poi nel concreto la mancata esecuzione di un restauro pittorico a tratteggio (per me, certamente, ancor meglio se eseguito secondo la cosiddetta selezione cromatica), abbia prodotto un'eccessiva frammentazione nella visione delle figure dei santi giotteschi nell'arcone d'ingresso e nella vela del San Girolamo. La scelta di non partire dalle documentazioni fotografiche ma dall'opera, come ripetutamente affermato nel corso del fondamentale convegno del marzo 2001, trasformandosi da ipotesi di lavoro a reale criterio applicativo, si è dimostrata a mio parere insufficiente;



Nella pagina a fianco:
6. La vela con il San Matteo

7. La vela con il San Matteo, particolare

8. La vela con il San Matteo, particolare

e soprattutto non riesco, né nelle pieghe della memoria, né ripercorrendo con attenzione gli scritti prodotti in proposito, a trovare la giustificazione attendibile per una scelta che comunque va in controtendenza rispetto alle stesse famose tradizioni dell'Istituto Centrale del Restauro. La conclusione di Nimmo della soluzione prescelta come «percorso obbligato» mi appare forzata; giustissima la ricollocazione dei frammenti ricomposti nel corpo del monumento, a seguito dello straordinario lavoro compiuto, ma perché rinunciare all'esecuzione del restauro pittorico, soprattutto nelle aree interne alle figure? Non mi convince l'affermazione di Basile secondo cui «non è la presenza o consistenza della documentazione che ci può consentire di procedere più o meno avanti nella ricostruzione, perché così arriveremmo certamente al falso»¹². Ma non è proprio l'osservanza del principio della riconoscibilità che consente di evitare il falso? Nell'esempio fin qui più noto di ricomposizione visiva di contesti murali pittorici fortemente frammentari, quello relativo alla Cappella Mazzatosta in Santa Maria della Verità di Viterbo, le documentazioni fotografiche costituirono la base necessaria da cui prese le mosse la ricomposizione delle immagini realizzata grazie all'impiego del «rigatino» («tanti filamenti ravvicinati, verticali e paralleli», così lo definì Brandi¹³) inventato nell'occasione. «Quasi per ogni frammento si è dovuto studiare con fortissime lenti le fotografie», scriveva Brandi; e nel caso di Assisi esisteva ed esiste una documentazione straordinariamente completa e recentissima, quella che stava terminando di eseguire il fotografo modenese Ghigo Roli in funzione del quattro volumi su San Francesco di Assisi nella serie dei *Mirabilia Italiae* della Franco Cosimo Panini Editore di Modena (2002), curati da me.

Un dissenso più esplicito mi sento di esprimere quanto alla volta cimabuesca con San Matteo. In quel caso, la percentuale di frammenti che è stato possibile riposizionare è talmente minima che l'effetto di sfarfallio prodotto risulta incongruo per una visione unitaria di questa parte fondamentale nell'architettura gotica, e produce nei fruitori sconcerto e incomprendimento. A mio parere si è trattato di una forzatura, anche nei confronti delle stesse premesse teoriche brandiane che sono state costantemente richiamate come

linee guida per indirizzare l'intervento. Che si trattasse di una situazione di ruderizzazione non mi sembra contestabile, e allora il tentativo di ricomposizione e riposizionamento, al quale, torno a ripetere, guardo sempre con ammirato rispetto, andava destinato ad una musealizzazione. Non ho tema di affermare che sulla vela si sarebbe dovuto ricostruire le immagini distrutte, non con immagini fotografiche (come pure nelle sperimentazioni si era tentato), ma con una pittura ad acquerello eseguita secondo principi di imitazione e differenziata nella tecnica esecutiva; un po' nell'ottica in cui si sono operate scelte di sostituire con copie delle statue ricoverate all'interno di un monumento per stringenti ragioni conservative. Ripeto, il progetto d'intervento doveva forse tener maggiormente conto del contesto architettonico dell'interno della basilica.

Il mio auspicio finale è che i restauri futuri che si dovranno realizzare sulle opere direttamente coinvolte dal terremoto dell'Emilia, possano tranquillamente ignorare le problematiche qui richiamate, in quanto non presenti nei casi in questione e ad essi estranee. Altrimenti, le esperienze tecnico metodologiche forzatamente già maturate nel nostro Paese a seguito di eventi consimili, costituirebbero sicuramente un riferimento prezioso e ineludibile. Una garanzia speciale in proposito è offerta dalla presenza *in loco* dello stesso Istituto Superiore romano, che s'impegna strenuamente insieme con i colleghi del fiorentino Opificio delle Pietre Dure.

Note

1. Alcune considerazioni in proposito in G. BON-SANTI, *Per una politica del restauro a Firenze*, in *La città degli Uffizi*, cat. della mostra, Firenze, giugno 1982 - gennaio 1983, Firenze 1982, p. 215.

2. Si legga in proposito quanto osservato dallo stesso C. BRANDI, *Lo sfregio della Pietà di Michelangelo in San Pietro*, in «Corriere della Sera», 7 dicembre 1972, poi in ID., *Il restauro - Teoria e pratica*, a cura di M. Cordaro, Roma 1994, in part. p. 255.

3. V. DIMISTRIOS CHATZIGIANNIS, *Rethinking Vandalism: Alternative interpretations of deliberate destruction of cultural heritage*, in «e-conservation magazine» 25 (2013), pp. 182-195, <http://www.e-conservationline.com/content/view/1109>.

4. G. BONSANTI, *Natura e cultura nella Madonna di San Giorgio alla Costa*, in *La Madonna di San Giorgio alla Costa di Giotto*, a cura di M. Ciatti, C. Frosinini, Firenze 1995, p. 22, n.17.

5. G. BONSANTI, *Aperto per Restauri*, in «Il Giornale dell'Arte», n.229, febbraio 2004.

6. C. BRANDI, *Il restauro della pittura antica*, in «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro» 33, 1958, pp. 3-8, poi in *Teoria del Restauro*, Torino, (2a ed.), 1977, p. 83. Sull'argomento v. anche A. CONTI, *Manuale di restauro*, a cura di M. Romiti Conti, Torino 1996 e 2001, p. 95.

7. L. TINTORI, *Il bianco di piombo nelle pitture murali della basilica di San Francesco ad Assisi*, in *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honour of Millard Meiss*, New York 1977, pp. 437-444.

8. G. BASILE, in *La realtà dell'utopia*, Atti del I Convegno Internazionale di Primavera sul Restauro (marzo 2001), a cura di Giuseppe Basile, Firenze 2002, p. 55.

9. In *Restoring the Basilica of Saint Francis in Assisi*, edited by Giuseppe Basile, Saonara (PD) 2009, pp. 35, 37, Basile mi attribuisce, fra virgolette (riferendomi pertanto non solo lo spirito ma anche la lettera), il proposito di riconvertire le pitture alterate della Basilica Superiore "...instead of dealing with the recovery, recomposition and restoration of fragments". Mi rammarica dover puntualizzare nei confronti di un collega che da poco tempo non è più fra noi, ma ritengo inaccettabile quell' "invece di", che mi attribuirebbe un'affermazione rozza e *tranchante* nei confronti di chi, in Assisi, ha lavorato con estrema dedizione e impegno ad un'impresa straordinariamente ardua. Come si legge in questo mio testo, non ho mai scritto niente del genere, e ho sempre guardato all'opera dei colleghi impegnati ad Assisi con enorme ammirazione e rispetto. Devo dire allora che Basile, quanto alla mia posizione sulla riconversione delle biacche, non attingeva dal mio articolo *Lavoro al nero*, in «OPD Restauro», n. 8 N.S., 1996, pp. 127-129, dove argomentavo in maniera più approfondita; ma da una sede più divulgativa, il mio *Aperto per Restauri*, in «Il Giornale dell'Arte» n. 202, settembre 2001. Riporto allora quanto scrivevo in quella sede: "...Si potrebbe anche osservare che un intervento come la riconversione delle biacche dovrebbe passare in secondo piano in presenza di altre necessità più strettamente conservative, e che è bene invece concentrare le forze sulla ricomposizione del puzzle cui sono ridotti i frammenti di Cimabue e Giotto precipitati nel terremoto del '97. Ma è impensabile che ci si privi di altri interventi conservativi e di ristabilimento di una situazione storica (certo, sempre per quanto oggi possibile) nell'attesa di aver definiti-

vamente terminato un lavoro che andrà comunque avanti per decenni". Anche se, a quanto pare, fortunatamente mi sbagliavo sulla durata della ricomposizione e ricollocazione dei frammenti degli affreschi, si vedrà che quanto scrivevo è ben diverso e tutt'altra cosa rispetto a quanto Basile indebitamente mi attribuiva. Sulla riconversione delle biacche, a parte i miei due scritti teorico-metodologici qui citati, si può vedere: M. MATTEINI, *Ossidazione della biacca in Pitture murali. Metodi proposti per la riconversione del pigmento ossidato nelle pitture di A. Baldovinetti della chiesa di S. Miniato (Firenze)*, in Atti del Convegno sul restauro delle opere d'arte, Firenze, 2-7 novembre 1976, a cura di A.M. Giusti, Firenze 1981, pp. 257-269; P. DAL POGGETTO, *A proposito della riconversione della biacca ossidata nelle pitture del Baldovinetti in San Miniato al Monte*, in *Ibid.*, pp. 151-155; M. MATTEINI, A. MOLES, *Recupero di un pigmento modificato, la biacca di piombo, mediante un trattamento chimico*, in *Metodo e Scienza*, catalogo della Mostra, Firenze 1982, pp. 253-256; M. MATTEINI, A. MOLES, S. GIOVANNONI, *Riconversione del bianco di piombo ossidato nelle pitture del Signorelli a Monteliveto Maggiore, studio del fenomeno e prime applicazioni*, in *Scientific Methodologies applied to Works of Art*, Firenze, 2-5 maggio 1985; C. DANTI, S. GIOVANNONI, M. MATTEINI, A. MOLES, *Un "colpo di luce" su Luca Signorelli. Cronaca di un intervento di restauro sulle pitture del Signorelli a Monte Oliveto Maggiore*, in «OPD Restauro/Quaderni», n. 2, 1987, pp. 10-16.

10. Non tratto qui del caso analogo relativo ai dipinti murali della Cappella Ovetari agli Eremitani di Padova (del Mantegna e altri artisti), oggetto più recentemente (dopo i primi tentativi postbellici) di una ripresa di lavori, che hanno lasciato però la situazione sostanzialmente inalterata; si leggano le conclusioni di A. C. QUINTAVALLE, *Il finto restauro del Mantegna agli Eremitani — Inutile ricollocare i frammenti: aveva ragione Cesare Brandi*, in «Il Corriere della Sera» 11 dicembre 2006, p. 33. Si veda in proposito G. COLALUCCI e C. GIANTOMASSI, *I lavori di ricostruzione degli affreschi della cappella Ovetari*, pp. 295-297, nel volume *Andrea Mantegna e i Maestri della Cappella degli Ovetari, La ricomposizione virtuale e il restauro*, edito nel settembre 2006 a cura di A. De Nicolò Salmazo, A.M. Spiazzi e D. Toniolo, Milano 2006.

11. M. NIMMO, *La reintegrazione pittorica dell'arcone della prima campata: un percorso obbligato?*, in *La realtà dell'utopia...* cit.

12. G. BASILE in *La Realtà...* cit., p. 79.

13. C. BRANDI, *La ricostruzione degli affreschi di Lorenzo da Viterbo*, in *Mostra dei frammenti ricostruiti di Lorenzo da Viterbo*, Roma 1946, pp. 6-10; poi in BRANDI, *Il restauro...* cit., pp. 84 – 89, in part. p. 88. Si veda *ivi* anche il commento di M. CORDARO, n. 27 p. 305.

RECENSIONE A:

Museo Civico d'Arte di Modena. Dipinti dell'Ottocento e del Novecento, a cura di Tomas Fiorini, Francesca Piccinini e Luciano Rivi, saggi di Tomas Fiorini, Francesca Piccinini, Luciano Rivi, Iolanda Silvestri, nella collana ER Musei e territorio, Cataloghi, Istituto per i Beni Artistici Culturali e Naturali della Regione Emilia-Romagna, Bononia University Press 2013.

Arte a Modena tra Otto e Novecento. La raccolta Assicoop Modena & Ferrara Unipol Assicurazioni. Acquisizioni 2008-2013, a cura di Francesca Piccinini e Luciano Rivi, Nuova grafica Carpi 2013.

Una bella giornata d'ottobre, soleggiata e mite dopo un uggioso periodo di piogge frequenti, ha contribuito a rendere ancora più festosa e partecipata la presentazione, a Modena, di due volumi che rileggono con ampiezza e precisione di dati la cultura pittorica locale dell'Ottocento e del Novecento: il catalogo del *Museo Civico d'Arte di Modena. Dipinti dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di Tomas Fiorini, Francesca Piccinini e Luciano Rivi, e *La raccolta Assicoop Modena&Ferrara. Acquisizioni 2008-2013*, a cura di Francesca Piccinini e Luciano Rivi, che aggiorna il primo volume della collezione, edito nel 2008, per l'occasione ristampato e proposto con l'altro in un cofanetto.

La scelta di presentare contemporaneamente i due cataloghi ha inteso esaltare la stretta collaborazione felicemente attuata tra un'impresa privata come Assicoop Modena & Ferrara e il Museo Civico di Modena, evidente anche nel ricorrere degli stessi specialisti come curatori di entrambe le pubblicazioni: la sinergia tra le due istituzioni, avviata dal 2007 con una convenzione finalizzata allo studio e alla valorizzazione dell'arte modenese dell'Ottocento e del Novecento, ha portato alla realizzazione di una nutrita serie di iniziative espositive e, in parallelo, ha consentito le approfondite ricerche che, condotte da un gruppo di giovani storici dell'arte sotto la supervisione scientifica del Museo, sono confluite nella pubblicazione del catalogo della raccolta appartenente alla compagnia assicurativa, a

sua volta punto di partenza per il catalogo scientifico della raccolta museale. Le due collezioni, dell'Assicoop e del Museo, appaiono infatti complementari fra loro e insieme offrono un esauriente panorama della cultura figurativa locale degli ultimi due secoli, grazie alla presenza di opere di tutti gli artisti attivi nel territorio, scelte secondo una seria metodologia storica, non subordinata a discriminanti canoni estetici o a tendenze di mercato. L'ottimo risultato ottenuto da questa collaborazione fra pubblico e privato, testimoniato dai due cataloghi, è stato sottolineato dal Sindaco di Modena Giorgio Pighi e dall'Assessore alla Cultura Roberto Alperoli che, nel giorno della presentazione, hanno reso l'omaggio della politica alla cultura e manifestato piena fiducia nella validità di simili iniziative, che offrano ai concittadini la possibilità di conoscere meglio la storia del loro territorio per renderli più saldi e consapevoli nei confronti del presente e del futuro.

La serietà con cui è stato affrontato l'impegno assunto dai due enti è testimoniata da questi cataloghi, che ci consegnano l'immagine di una cultura figurativa fedele alla matrice locale, ma anche sensibile e attenta ai contemporanei sviluppi europei: quello della collezione otto-novecentesca del Museo, frutto di oltre sette anni di studi e ricerche, è composto da alcuni saggi introduttivi, dalle schede di tutte le opere e dalle biografie



degli artisti presenti, così da fornire un panorama completo della situazione pittorica locale, vivace e variegata. Francesca Piccinini nel presentare *La Raccolta di dipinti moderni del Museo*, sottolinea la difficoltà di una visione globale delle opere, dato che, oltre ai dipinti presenti in Museo, altri nuclei importanti si trovano nell'atrio della Biblioteca Poletti, nel Palazzo Comunale, nella Camera di Commercio e nella sede dell'Ordine degli Avvocati, dove sono esposti come elementi di arredo. Per questo, nell'organizzare il catalogo, è stata scelta una struttura che evidenzia i meccanismi di formazione della collezione: all'inizio sono presentati i centoventidue dipinti provenienti dal Premio Poletti, una borsa di studio istituita grazie al lascito dell'architetto Luigi Poletti e destinata a completare la formazione dei giovani locali più promettenti, assegnata, a seguito di concorsi con cadenza quadriennale, tra il 1872 e il 1941. Seguono le schede dei 722 dipinti di proprietà civica, frutto di un censimento sistematico sulle acquisizioni del museo dal 1871 al 2013, che comprendono il fondo proveniente dall'ottocentesca Congregazione di Carità, soppressa nel 1978, e una cinquantina di dipinti acquisiti formalmente dagli uffici comunali nel 2010. Sono invece escluse le donazioni relative ai lavori di Giuseppe Graziosi e Vittorio Magelli, oggetto di precedenti specifiche pubblicazioni, i bozzetti teatrali di Camillo Crespolini, Ferdinando Manzini e Andrea Becchi, importante nucleo relativo alla storia del teatro modenese, e le opere del lascito Sernicoli, parte di una collezione già illustrata. Come gruppo autonomo aggregato alla raccolta museale figurano, invece, i dipinti e i rilievi provenienti dall'Istituto San Filippo Neri, trattati nell'ultimo paragrafo del catalogo delle opere, al quale seguono le biografie degli artisti presenti nelle raccolte del Museo, che si collegano a quelle pubblicate nei due cataloghi Assicoop, impostati con una logica diversa fra loro: il primo, edito, come ricordato, cinque anni fa, è incentrato su schede biografiche rigorosamente documentate su fonti archivistiche, articoli di riviste e giornali, opuscoli e cataloghi di mostre. Il secondo, pur mantenendo lo stesso schema per i nuovi nomi inseriti nella collezione, propone, invece, approfondimenti tematici legati alle caratteristiche precipue delle ope-

re acquisite dopo la pubblicazione del nucleo iniziale della raccolta: l'incredibile rapidità con cui questa si è costituita e arricchita è un merito del presidente dell'azienda Milo Pacchioni, appassionato cultore dell'arte e della storia della sua terra, e alla sua intelligente operosità si deve anche il continuo e fecondo dialogo con le competenze scientifiche afferenti al Museo. Con questa sottesa complementarietà di lavoro, la lettura dei tre cataloghi fornisce un panorama oltremodo esauriente della varietà e qualità del mondo artistico modenese, per il quale, nei diversi cataloghi, è di guida Luciano Rivi con i saggi dedicati a *Modena tra Ottocento e Novecento: per una geografia dell'arte di provincia*, *Arte dell'Ottocento e Novecento nel collezionismo modenese: aspetti e situazioni*, e a *Tempi e modi del presente nell'arte a Modena tra Otto e Novecento*.

Nel delineare la situazione artistica cittadina, Rivi sottolinea la fondamentale importanza culturale del modenese Adeodato Malatesta, richiamato nel 1839 da Roma per ricoprire il ruolo direttivo all'Accademia di Modena: negli anni successivi, con l'appoggio teorico del poeta Antonio Peretti, Malatesta rimodernò la didattica, aprendo la cultura locale alla nuova sensibilità romantica, secondo la quale si formarono i migliori allievi della sua scuola, tra i quali Carlo Goldoni che, a Parigi nel 1860, poté conoscere le moderne tendenze pittoriche, commentate secondo la sua personale visione in un'interessante lettera al maestro. Con l'unità d'Italia si affermarono anche a Modena le diffuse istanze del Positivismo europeo, che portarono, nel 1871, all'istituzione in Accademia della cattedra di Paesaggio, alla quale venne chiamato il bresciano Mario Di Scovolo, sostenitore della pittura «dal vero»; tra i protagonisti del tentativo di svecchiamento dell'arte e della cultura modenese attuato in quel decennio, guardando all'esempio di Domenico Morelli per la pittura religiosa e alla lezione dei fiorentini per il paesaggio, troviamo Adolfo Venturi, che in seguito si sarebbe dedicato a studi storico artistici, Giovanni Muzzioli, Filippo Reggiani e Gaetano Bellei, precocemente attratto da intonazioni simboliste. Il rapporto con l'ambiente fiorentino si intensificava negli anni Ottanta anche per il nascere di un mercato internazionale che metteva la città toscana in stretti rapporti commerciali con



Parigi, Londra e l'Olanda, gestito da potenti mercanti o gallerie: particolarmente apprezzati, in questo giro di vendite, i soggetti pompeiani di Muzzioli, le scene di genere di Gaetano Bellei e i costumi neo-settecenteschi di Vittorio Reggianini. A cavallo del secolo divennero molteplici i poli di attrazione per i giovani modenesi: oltre a Firenze, dove si trasferì Giuseppe Graziosi, legandosi agli innovatori divisionisti toscani, la Biennale veneziana istituita dal 1895 proponeva una vasta campionatura delle tendenze simboliste e liberty che interessarono Alberto Artioli e Giuseppe Miti Zanetti, mentre da Roma la lezione di Aristide Sartorio intrigava Casimiro Jodi, Aldo Lugli ed Alberto Artioli. Le trasformazioni architettoniche e urbanistiche cui veniva sottoposta la città rendevano ancor più evidente la virata culturale compiuta, tanto da sollecitare una sorta di manifesto firmato nel 1910 da Giuseppe Graziosi, Pio Semeghini, Giuseppe Mazzoni e Armando Manfredini, in cui si chiamavano a raccolta le forze artistiche modenesi per rinnovare e svecchiare il panorama locale esaltando la modernità di vedute e linguaggi. Tre anni dopo anche a Modena sarebbe stata organizzata una serata futurista che avrebbe contribuito a chiudere definitivamente la stagione ottocentesca. Dopo la prima guerra mondiale, Giuseppe Graziosi appariva il punto di riferimento più importante per la cultura modenese: la sua scelta di soggetti rurali, mai rinnegata, sembrava ora in pieno accordo con l'esaltazione

della dimensione provinciale sostenuta dalle voci di Strapaese, a Modena rappresentate soprattutto dalla rivista «Mutina» e, dietro al suo esempio, Ubaldo Magnavacca, Casimiro Jodi, Giuseppe Forghieri avrebbero raffigurato il lavoro dei campi o i paesaggi locali sottolineando il valore della tradizione. Nel frattempo un importante cenacolo di pittori modenesi si era riunito a Venezia intorno a Pio Semeghini e Mario Vellani Marchi: vi sarebbero confluiti Augusto Zoboli, Tino Pelloni, Leo Massinelli, Casimiro Jodi, lo stesso Graziosi e Giuseppe Forghieri, dando vita ad una serie di vedute lagunari luminose e sognanti. Negli anni del Fascismo, i pittori modenesi Bruno Semprebon, Augusto Zoboli, Nereo Annovi, Ubaldo Magnavacca parteciparono al Premio Cremona, proponendo l'orientamento della cultura cittadina verso quel «ritorno all'ordine» avviato dalla rivista «Valori Plastici» ed esemplarmente rappresentato dall'*Autoritratto nello studio* di Leo Masinelli. Gli anni del dopoguerra impongono la rilettura del tessuto culturale cittadino e per fare il punto delle tendenze in atto viene organizzato, nel 1947, il concorso Premio Modena, che vede tra i giurati Roberto Longhi e Giorgio Morandi, a garanzia di una logica non campanilistica. Nello stesso anno, l'apertura della Saletta degli Amici dell'Arte, cercava «una possibile mediazione fra tradizione e rinnovamento, consuetudine locale e modelli nazionali», nel presentare una eterogenea compagine di artisti, da Pelloni, a Semprebon, Masinelli, Spattini, fino a Pompeo Vecchiati, ritenuto il più idoneo ad incarnare la voglia di sperimentazione e apertura internazionale che i tempi richiedevano. In opposizione a questi intenti si formava in città un Gruppo neoromantico con artisti tenacemente legati alla figurazione ed avversi all'astrattismo come Magnavacca, Salvarani, Semprebon, Bertoli, Cavani, Mazzoni, Benassi, Malvasi. Intanto l'Istituto d'Arte cittadino, erede dell'antica Accademia, rivitalizzava la didattica con l'assunzione di nuovi docenti fra cui Luigi Spazzapan e poi Pompeo Vecchiati, Enzo Trevisi, Luigi Asirelli, mentre sempre più frequenti si facevano le presenze degli artisti modenesi alle diverse rassegne nazionali e internazionali e la partecipazione delle gallerie cittadine a una vasta rete di iniziative culturali.

Il ricco e variegato percorso della cultu-

ra artistica modenese dal primo Ottocento agli anni Sessanta del secolo successivo, tracciato da Luciano Rivi, è documentato dalle oltre mille opere pubblicate e analizzate nei due cataloghi, che, uniti al primo edito nel 2008 e dedicato all'originario nucleo della collezione dell'Assicoop, «intendono proporsi – come dice Francesca Piccinini – come il più completo e aggiornato punto di riferimento per la conoscenza della pittura modenese degli ultimi due secoli» e favorire nel pubblico la giusta riappropriazione dell'orgoglio civico, forza necessaria a condurre consapevolmente il processo di globalizzazione che stiamo vivendo. La migliore riprova di quanto questa operazione sia necessaria e apprezzata è stata offerta dalla generosa partecipazione della cittadinanza alla presentazione dei cataloghi e dall'entusiasmo, superiore a qualsiasi aspettativa degli organizzatori, con cui è stato accolto l'invito a visitare i dipinti delle due collezioni nelle aperture straordinarie organizzate sia ai depositi del Museo Civico che alla raccolta dell'Assicoop Modena & Ferrara. Infatti, mentre già dalla prassi di costituzione è apparso palese il carattere privato della collezione dell'ente assicurativo, soltanto l'ampliamento degli spazi del Museo ottenuto dalla recente annessione di un'ala dell'adiacente ex-ospedale, ha permesso di collocare qui i molti quadri finora relegati

in diversi depositi cittadini, dando loro una sistemazione di piena visibilità, sia pure in un allestimento provvisorio: gli ampi spazi consentono anche di fare manutenzione e piccoli interventi di restauro sui dipinti senza farli uscire dagli spazi del museo, come è accaduto, finora, per i restauri finanziati dall'IBC ad alcuni dipinti del Premio Poletti. Le speranze degli operatori museali sono di poter rendere accessibili più spesso questi nuovi depositi e di incrementare la didattica dell'istituzione con l'opportunità di rendere visibile l'esecuzione dei futuri restauri: intanto, la documentazione di quanto è stato fatto è consultabile nella banca dati del *Catalogo del Patrimonio IBC*, mentre tutte le schede dei dipinti del Museo sono ugualmente a disposizione *online* nel *Catalogo del patrimonio culturale dell'Emilia-Romagna*: una preziosa inventariazione che fornisce alla vasta utenza della rete i dati biografici e critici relativi a figure meno note, ma non certo marginali, del panorama pittorico italiano dell'Ottocento e del Novecento.

In questo momento di diffusa crisi economica e di autoidentificazione in cui si dibattono le istituzioni culturali del nostro paese, il segnale di attivismo serio e propositivo che giunge da Modena appare una squilla inconsueta, ma ineludibile, all'adempimento dei doveri civici nei confronti del nostro passato e del patrimonio che ci ha consegnato.

Stefano Bulgarelli

RECENSIONE A:

Luigi Ottani, Annalisa Vandelli, *Magnitudo Emilia. Lo sguardo sulle cose*. Modena, Edizioni Artestampa, 2012.

Prima ancora d'essere un libro, *Magnitudo Emilia* è un'esperienza. Un'esperienza in forma di parole e immagini che si fondono insieme per essere vissute dal lettore in maniera mai superficiale, perché grande è l'onestà del contenuto, dalle voci che si susseguono, alle situazioni che si attraversano. È uno sguardo sulle cose, come recita il sottotitolo, ma è anche uno sguardo dentro alle cose, nelle persone, nelle loro storie, nei loro luoghi, che dopo i terremoti del maggio 2012 sono divenuti frammenti, che il libro raccoglie. A parlare è la pelle lacerata di quell'angolo di provincia padana che, dopo la distruzione, sembra umanizzarsi in tutte le sue sfaccetture, compreso un pezzo d'intonaco, un cartello stradale, un capannone industriale. Davanti alla fine, paradossalmente, ogni traccia di una presenza si presta a essere letta non solo come testimonianza di vita, ma come vita essa stessa. E su questo crescono le parole di Annalisa Vandelli, scritte per essere interiorizzate. Da esse si schiudono immagini, brani di storie collettive e personali, con cui si dà voce a

un territorio e dignità a chi lo abita, anche davanti alla tragedia. Non c'è distacco, bensì un farsi tutt'uno con quello che si racconta, quasi fosse una parte di sé. Lo stesso è per gli scatti di Luigi Ottani, autore di un *fotoreportage* che oltre ad annullare la distanza tra lettore e immagine, la rafforza. Da qui il taglio dell'inquadratura, la luce sulle superfici, i contrasti spesso forti, i grandi campi apparentemente vuoti ma pieni di «muro», di «cielo», o di macerie. O le figure volutamente sfocate, per rimandare a quello che profondamente possono significare. Per tutto questo *Magnitudo Emilia* è un'esperienza dello sguardo da cui si genera un modo di sentire intimamente qualcosa, che riguarda tutti.

La pubblicazione *Magnitudo Emilia. Lo sguardo sulle cose* è stata sostenuta dalla Banca Popolare dell'Emilia Romagna a cui si deve anche il presente numero di «Taccuini d'Arte». Luigi Ottani (1965) è fotografo e giornalista. Attivo dalla fine degli anni Novanta, i suoi *fotoreportage* sociali hanno raccontato l'amarezza del mondo contemporaneo: dalla prostituzione minorile alla vita nei campi profughi, dalle popolazioni vittime di calamità naturali ai conflitti etnici. Annalisa Vandelli (1972) è giornalista e scrittrice, reporter e inviata speciale in zone di emergenza per il Ministero degli Affari Esteri italiano. Ha scritto saggi e romanzi, collaborato con giornali, radio e televisioni.

Luigi Ottani, *Vigili del fuoco sul tetto dei container durante l'allestimento del centro operativo di Medolla*.



NOTIZIA:

A scuola con l'Unesco: il Duomo, la Torre e Piazza grande raccontano...

Grazie a un protocollo d'intesa tra Musei del Duomo e Museo Civico d'Arte, sede del coordinamento Unesco, da gennaio 2014 prende il via il progetto didattico *A scuola con l'Unesco: il Duomo, la Torre e Piazza grande raccontano...* Il progetto, rivolto a tutte le scuole a partire da quelle dell'infanzia, si compone di ben sette percorsi tematici, diversificati, a seconda dell'ordine scolastico, nei contenuti, nei tempi e nelle modalità.

Da Wiligelmo a Lanfranco, da Piazza Grande alla Ghirlandina, dal laboratorio di scultura a quello di sbalzo, il progetto offre numerose opportunità formative, informative e creative. Per le attività dei più piccoli si sono privilegiati i canali comunicativi dell'animazione, dei travestimenti, del gioco e del toccare con mano; per i più grandi lezioni, visite guidate e laboratori più complessi in cui scoprire e sperimentare antiche tecniche artistiche. Gli obiettivi generali che si pone il progetto sono quelli di sensibilizzare bambini e ragazzi ai valori dell'Unesco, di conoscerne la storia, l'organizzazione e le funzioni e, più in particolare, di riflettere sulla storia e la cultura del proprio territorio.



1. Torre Ghirlandina, particolare (foto Ghigo Roli)

Gli obiettivi generali si intrecciano con finalità più specifiche rivolte alla conoscenza, del duomo della piazza e della torre, riconosciuti dall'Unesco Patrimonio dell'Umanità nel 1997, e con un obiettivo formativo ambizioso, trasversale e comune a tutte le proposte, che mira ad accrescere nei ragazzi il senso di appartenenza e la consapevolezza di essere eredi e custodi di un patrimonio da trasmettere. Ed è proprio su questi argomenti che ogni percorso affronterà il tema del confronto interculturale e degli aspetti riguardanti il rispetto, la cooperazione, lo



2. Particolari delle metope esposte nel Museo Lapidario del Duomo (foto Paolo Terzi)

2. Sirena, particolare della torre Ghirlandina (foto Ghigo Roli)

scambio e l'accettazione delle diversità.

Nel progetto non potevano certo mancare i Musei del Duomo. Collocati all'interno della *buffer zone*, ovvero dell'area di rispetto del Sito Unesco, i Musei del Duomo inaugurati in occasione del Giubileo dell'anno 2000, sono di fondamentale importanza perché strettamente collegati al complesso monumentale; nelle loro sale sono conservati numerosi frammenti scultorei appartenenti alla cattedrale e agli edifici precedenti e custodite opere e suppellettili che testimoniano la vitalità della chiesa modenese nel corso dei secoli. Proprio negli spazi dei Musei del Duomo, grazie al trasferimento dell'Archivio Capitolare nel vicino Palazzo Arcivescovile, che ha reso libero un vasto ambiente attiguo alle sale espositive, è stato allestito un laboratorio didattico dove i ragazzi, attraverso la sperimentazione, saranno protagonisti dei processi creativi. Tutti i percorsi individuati si articolano in più momenti: un incontro in classe, previsto solo per le scuole della città, una visita al sito e un'esperienza laboratoriale.

Promosso dall'Ufficio Coordinamento Unesco che ha sede presso il Museo Civico, il progetto, ideato e coordinato da Luana Ponzoni, sarà diretto da un Comitato tecnico scientifico, costituito da rappresentanti del Museo Civico e della Curia, che definirà le modalità di intervento e i contenuti delle diverse proposte didattiche. L'avvio del laboratorio è stato possibile grazie al sostegno di Unicredit e della famiglia Zanfi. Tutti i percorsi con le rispettive schede descrittive sono presenti nel fascicolo degli *Itinerari Scuola Città* del M.E.M.O (Multicentro Educativo Modena Sergio Neri; mymemo.comune.modena.it/itinerari) e nel sito www.unesco.mo.it.



3. Particolare dell'altare di san Geminiano esposto nei Musei del Duomo (foto Paolo Terzi)



4. Veduta del nuovo laboratorio didattico dei Musei del Duomo (foto Bruno Marchetti)



NOTIZIA:

I Vincenzi «argentieri e bisuttieri della Real Casa». Vicende di una bottega artigiana nella Modena Austro-Estense

La mostra indaga l'attività degli argentieri Giacomo e Luigi Vincenzi, attivi a Modena nella prima metà dell'Ottocento. A riaccendere l'interesse sulla bottega di padre e figlio ha contribuito il sorprendente ritrovamento nel mercato antiquario di Parigi di nove candelieri d'argento di alta qualità ed eleganza con il monogramma di Francesco IV.

Battuti all'asta dall'antiquario modenese Pietro Cantore sul mercato antiquario parigino, i raffinati manufatti hanno fatto ritorno al luogo d'origine e una coppia di questi è stata acquisita dal Museo Civico d'Arte di Modena grazie a una pubblica sottoscrizione lanciata in contemporanea con quella che, a Torino, ha portato all'acquisto da parte del Museo di Palazzo Madama del servizio settecentesco in porcellana di Meissen proveniente dalla famiglia D'Azeglio. I candelieri con le iniziali di Francesco IV d'Austria-Este sono stati esposti in una teca appositamente realizzata, recante il nome di tutti i generosi donatori che hanno contribuito all'acquisto, collocata in Sala Sernicoli a fianco delle vetrine che ospitano l'importante nucleo di argenterie modenesi di uso domestico giunte in Museo grazie al lascito testamentario di Carlo Sernicoli del 2007.

Giacomo e Luigi Vincenzi furono a capo di uno dei laboratori più fiorenti del Ducato di Modena eccellendo nella produzione di raffinate suppellettili d'ogni tipo destinate a illustri dimore, alla corte, a chiese della città e del territorio, alla sinagoga e alla cattedrale.

La mostra, curata da Lorenzo Lorenzini, presentaoreficerie sacre e profane accanto alla recente acquisizione ducale e ad alcuni pezzi del corredo di San Geminiano. Alla bottega, situata prima in contrada Castellaro e poi sotto i Portici del Collegio, si deve infatti la più prestigiosa delle commissioni pubbliche dell'epoca: il corredo per l'altare



1. Giacomo e Luigi Vincenzi, *Coppia di candelieri*, particolare (terzo decennio del XIX sec.), argento stampato, sbalzato e fuso. Modena, Museo Civico d'Arte (foto Paolo Pugnaghi)



2. Giacomo e Luigi Vincenzi su disegno di Francesco Vandelli, *Particolare di uno dei sei vasi portapalma appartenenti al corredo per l'Altare di San Geminiano (1833)*, argento sbalzato, cesellato con parti a fusione. Modena, Museo del Duomo (foto Paolo Pugnaghi)

di San Geminiano in Duomo composto di paliotto, scaffè, cornice, lampade, candelieri e vasi che danno sfoggio di uno straordinario repertorio ornamentale desunto da modelli milanesi.

A fianco delle argenterie sacre, realizzate a seguito di un concorso pubblico bandito dalla municipalità modenese nel 1830, sono esposti i disegni preparatori conservati presso l'Archivio Storico del Comune. Il tema è stato oggetto di una specifica riflessione condotta da Lorenzo Lorenzini e pubblicata nel catalogo che corredda la mostra. Il volume presenta inoltre un'inedita

3. Geminiano Vincenzi, *L'insegna della bottega dei Vincenzi raffigurante l'Oreficeria*, (1820 circa), olio su tavola. Modena, Museo Civico d'Arte (foto Paolo Pugnaghi)



ricerca documentaria, ricca di informazioni e dati nuovi, condotta da Lidia Righi Guerzoni intorno alla produzione di Giacomo e Luigi Vincenzi e un contributo di Elisabetta Barbolini Ferrari che fornisce una chiave di lettura per interpretare gli argenti antichi con un'interessante disamina dei candelieri acquistati dal Museo.

I Vincenzi «argentieri e bisuttieri della Real Casa». Vicende di una bottega artigiana nella Modena Austro-Estense (Catalogo della mostra a cura di Lorenzo Lorenzini e Cristina Stefani), Modena 2013.

NOTIZIA:

La «Secchia» in trionfo. Il carro allegorico per le ultime nozze ducali

Le occasioni che hanno stimolato le ricerche sulle tre grandi tele ispirate alla celebre *Secchia rapita* cantata da Alessandro Tassoni nell'omonimo poema del 1622, sono state la parallela compilazione del catalogo dei dipinti dell'Otto-Novecento del Museo Civico d'Arte di Modena (BUP, Bologna 2013), in cui le tele sono presenti, e l'avvio del restauro delle stesse realizzato grazie a un finanziamento del Lions Club Modena Host. Diciamo subito che, alla luce delle scoperte fatte, viene da credere che se non fosse stata per quell'«infelice e vil Secchia di legno», simbolo di orgoglio civico modenese, delle tele in questione si sarebbe probabilmente persa qualsiasi traccia, a causa principalmente della loro condizione effimera di apparato decorativo. Tuttavia, nonostante la sopravvivenza, nello scorrere degli anni la memoria circa la loro paternità si è fatta sempre più frammentaria, alla pari di quella del contesto storico in cui sono state realizzate, nonché dei collegamenti strettissimi che mantenevano con altre opere nel tempo andate perdute.

Tutto questo fino a quando lo studio approfondito ha svelato un'inedita trama di intrecci, rimandi e nomi, così da stabilire con certezza che le tele in questione sono state eseguite da Luigi Manzini (Modena, 30 agosto 1805-ivi, 5 gennaio 1866), in occasione dei sontuosi festeggiamenti organizzati a Modena a partire dal 16 aprile 1842 per l'ultimo matrimonio estense tra Francesco V e Adelgonda di Baviera. Quanto in particolare oggi si può accertare è che le tele fungevano da rivestimento della base del carro trionfale dedicato alle Scienze e alle Lettere, ovvero il primo dei due carri offerti dal Comune di Modena che assieme ad altri otto che rappresentavano i maggiori comuni della provincia, hanno sfilato innanzi all'«augusta» coppia attraverso il cortile del Palazzo Ducale e per le vie della città, accolti dai cittadini in festa. Il riscontro più immediato dell'even-

to lo si ritrova nell'*Albo pittorico di alcune feste modenesi...* (Modena, 1842) dov'è riprodotto il carro dedicato alle Scienze e le Lettere con le tele del Manzini che ne rivestono la base nascondendo le ruote. In esso si individua distintamente la prima delle tele con cui, cronologicamente, si aprono gli episodi rappresentati della *Secchia rapita*. Vista dunque la natura effimera del loro utilizzo, una volta terminate le feste ducali, è pressoché certo che, se non fosse stato per gli episodi tassoniani, ad esse sarebbe spettata la completa distruzione alla pari di tutti gli altri apparati realizzati.

Vediamo ora più nel dettaglio quanto le tele raffigurano. La prima ha come soggetto il «figlio di Rangon, detto Gherardo» seguito dalla squadra dei cavalieri e a cui il podestà di Modena «diede il comando e lo stendardo» (*La Secchia rapita*, I, ottava 13). Il dipinto rappresenta un momento preparatorio della partenza per la guerra contro i Bolognesi. La seconda tela raffigura il momento del furto della secchia da un pozzo nei pressi di porta San Felice a Bologna, alludendo in parte al seguente passaggio tassoniano: «E Spinamonte, che la secchia presa / per bere avea, spargendo l'acqua in terra e tagliando la fune ond'era appesa, se ne servì contra i nemici in guerra» (*La Secchia rapita*, I, ottava 46). Il terzo episodio restituisce invece l'ingresso a Modena del «trofeo di guerra» dato dalla secchia. Diversi sono gli elementi che corrispondono ai versi tassoniani, a partire dal guerriero armato sul cavallo elegantemente bardato e identificabile con Manfredi che, al ritorno vittorioso da Bologna, non «potendo mostrar più degne spoglie, / in atto di trofeo leva sublime / sopra una lancia l'acquistata Secchia, / ché presentarla al Potta s'apparecchia» (*La Secchia rapita*, I, ottava 50).

Gli studi hanno anche svelato significativi collegamenti a cui le tele rimandano. Significativa è una serie di venti stampe di soggetto tassoniano disegnate e incise da Vincenzo Gaiassi tra il 1827 e il 1828 delle quali Manzini si è in parte ispirato, traendone citazioni puntuali. Nel 1840, semplificate nei particolari, le stesse stampe vennero ridisegnate da Giuseppe Gozzini e incise da Antonio Verico per essere pubblicate a Firenze per S. Bettelli. Un'ulteriore scoperta connessa alle tele in esame, è la stretta

corrispondenza che in diversi punti esse mantengono con due cicli di dipinti murali di ispirazione tassoniana eseguiti in città dallo stesso Manzini e ora scomparsi, ma fortunatamente documentati da una serie di fotografie. Si tratta del ciclo che si trovava in Palazzo Lonzana in Via Fonteraso a Modena, danneggiato da un incendio nel 1946 e successivamente scialbato, e quello altrettanto tassoniano di Palazzo Merenda in via Università andato distrutto nel 1935 in seguito alla trasformazione d'uso dell'edificio. Da là proviene la scena, entra-

ta ai Musei Civici nel 1937 ma di cui fino ad oggi si era persa l'originale paternità, raffigurante il podestà di Modena a cavallo in Piazza Grande.

Visto l'importante ritrovamento, le tele sono state oggetto di una mostra tenutasi al Museo Civico d'Arte di Modena dal 25 maggio al 24 novembre dal titolo *La Secchia in trionfo. Il carro allegorico per le ultime nozze ducali*, a cura di Stefano Bulgarelli, Giorgio Cervetti e Lorenzo Lorenzini, corredata da un piccolo catalogo (ed. Artestampa, Modena 2013).

Luigi Manzini, *Tre scene della Secchia rapita per carro trionfale* (1842), tempera su tela gessata. Modena, Museo Civico d'Arte (foto Paolo Pugnaghi)



NOTIZIA:

Abiti e storie dal mondo al Museo civico d'arte di Modena

Nel maggio 2013 sono giunti a conclusione due progetti di carattere interculturale che hanno visto il Museo civico d'arte collaborare con il mondo della scuola secondo un'ottica specificamente orientata al dialogo tra culture diverse.

Storie di santi, eroi e migranti è stato promosso dal Museo civico d'arte e dal Centro Territoriale Permanente (CTP) di Modena e ha coinvolto una ventina di studenti, sia giovani e che adulti, impegnati nei corsi propedeutici alla licenza di scuola media e appartenenti a dieci diverse nazionalità, dall'Italia all'Afghanistan, al Brasile, fino al Ghana e alla Costa d'Avorio. Il percorso ha preso avvio dalla figura di san Geminiano, l'amato patrono modenese, presentato in questa occasione soprattutto quale garante dell'identità della comunità cittadina. La vita e i miracoli del santo sono stati illustrati attraverso l'osservazione di antichi documenti e opere d'arte, ma anche grazie a una visita al museo, dove numerose sono le opere in cui il santo è raffigurato, e al Sito Unesco, con particolare riguardo per il duomo e per la torre Ghirlandina, ricchi di memorie che lo riguardano. I partecipanti sono stati quindi invitati a proporre personalità significative per la loro comunità di provenienza, presentandone la storia sotto forma di testo scritto, redatto a scuola con l'ausilio degli insegnanti. Tutte le storie sono state infine raccolte in una pubblicazione e hanno preso vita in museo attraverso il «reading» realizzato in occasione dell'evento finale tenutosi l'11 maggio. In quell'occasione è stata anche inaugurata un'esposizione temporanea che attraverso sagome e video illustrava tutto il percorso, presentando fianco a fianco figure epiche e storiche, santi, scrittori e premi Nobel.

Museums in fashion è invece un progetto europeo Comenius nato nel mondo della scuola, al quale il Museo civico d'arte ha aderito con convinzione, riconoscendovi una stimolante occasione per valorizzare

le proprie importanti collezioni tessili e del costume. Proposto dall'Istituto Cattaneo-Deledda di Modena, il progetto aveva il duplice pregio di proporre lo studio del passato come fonte di creatività per il presente e di favorire il dialogo tra paesi e culture diverse attraverso materiali e manufatti, come i tessili e gli abiti, che davvero accomunano i popoli di tutto il mondo. Vi hanno partecipato, oltre all'istituto professionale modenese, tre scuole della Finlandia, della Romania e della Turchia, affiancate da altrettanti musei proprietari di importanti collezioni tessili e del costume. Attraverso una serie di meeting, visite di studio e workshop, gli studenti coinvolti, nel corso di due anni scolastici, hanno dapprima studiato diversi costumi storici appartenenti alle raccolte dei musei coinvolti e hanno quindi realizzato una piccola collezione di capi ad essi ispirati. Il progetto si è concluso a Modena, in Palazzo dei Musei tra il 18 e il 19 maggio, con una sfilata di tutti gli abiti realizzati dagli studenti, che sono quindi stati esposti temporaneamente in una delle nuove sale dei Musei Civici.



1-2. L'evento finale di *Storie di santi, eroi e migranti* (foto Mauro Terzi)



3-4. Vedute della mostra *Museums in Fashion*
(foto Costantino Ferlauto)



NOTIZIA:

Nuovi allestimenti nel Museo di Storia della Psichiatria a Reggio Emilia

L'apertura dei lavori dell'VIII edizione della Settimana della salute mentale, il 20 settembre del 2013, ha coinciso con l'inaugurazione di nuovi allestimenti nel Museo di Storia della Psichiatria, il più giovane fra i Musei civici reggiani, che, dal settembre 2012, occupa i locali del padiglione «Cesare Lombroso» nell'ambito del complesso dell'ex-ospedale psichiatrico, il San Lazzaro di Reggio Emilia.

Le nuove realizzazioni, come sempre frutto di iniziative congiunte del Comune e dell'AUSL di Reggio Emilia, contemplano in primo luogo un'installazione multimediale in una delle sale al piano terra del padiglione Lombroso, che valorizza lo straordinario patrimonio di circa centomila cartelle cliniche custodite nell'archivio della Biblioteca scientifica «Carlo Livi». Un generoso contributo di Annamaria Ternelli Gerra ha consentito di dare forma alle ricerche coordinate negli ultimi anni su questo vero e proprio giacimento culturale da Riccardo Panattoni, curatore anche del nuovo

dispositivo allestitivo, la cui realizzazione si deve allo *Studio Fuse Architecture* di Modena, specializzato nel mettere i nuovi linguaggi al servizio di esperienze di museo narrato. I volti dei ricoverati e le voci dei medici, stralciate da alcune cartelle cliniche, entrano in risonanza, ma con modalità niente affatto prevedibili, con l'intento di rappresentare anche il silenzio delle molte altre vite, che non hanno lasciato traccia del proprio passaggio nell'ospedale psichiatrico.

Anche il primo piano del padiglione è stato oggetto di nuovi interventi. Vi è stato allestito un deposito aperto al pubblico, nel quale è stata trasferita quella parte ingente del patrimonio (strumenti di contenzione e di terapia, attrezzature scientifiche, campioni antropologici, utensili del lavoro al San Lazzaro ...) che non aveva trovato collocazione nelle celle al piano terra. Un'altra sala è stata invece destinata all'esposizione di una selezione, per il momento limitata a un numero esiguo ancorché significativo, delle circa 8000 opere, fra disegni (i più antichi del tardo XIX secolo), dipinti e terracotte, tutte realizzate dai ricoverati, spesso nell'ambito di atelier. Come noto, critica e pubblico da tempo rivolgono speciale interesse nei confronti de *l'art brut*, e le opere del San Lazzaro sono sempre più frequentemente richieste per esposizioni anche di risonanza internazionale.



1. Il padiglione «Cesare Lombroso», sede del Museo di Storia della Psichiatria

2. Il salone primo, nel quale la storia dell'Istituto San Lazzaro si intreccia con quella della Psichiatria

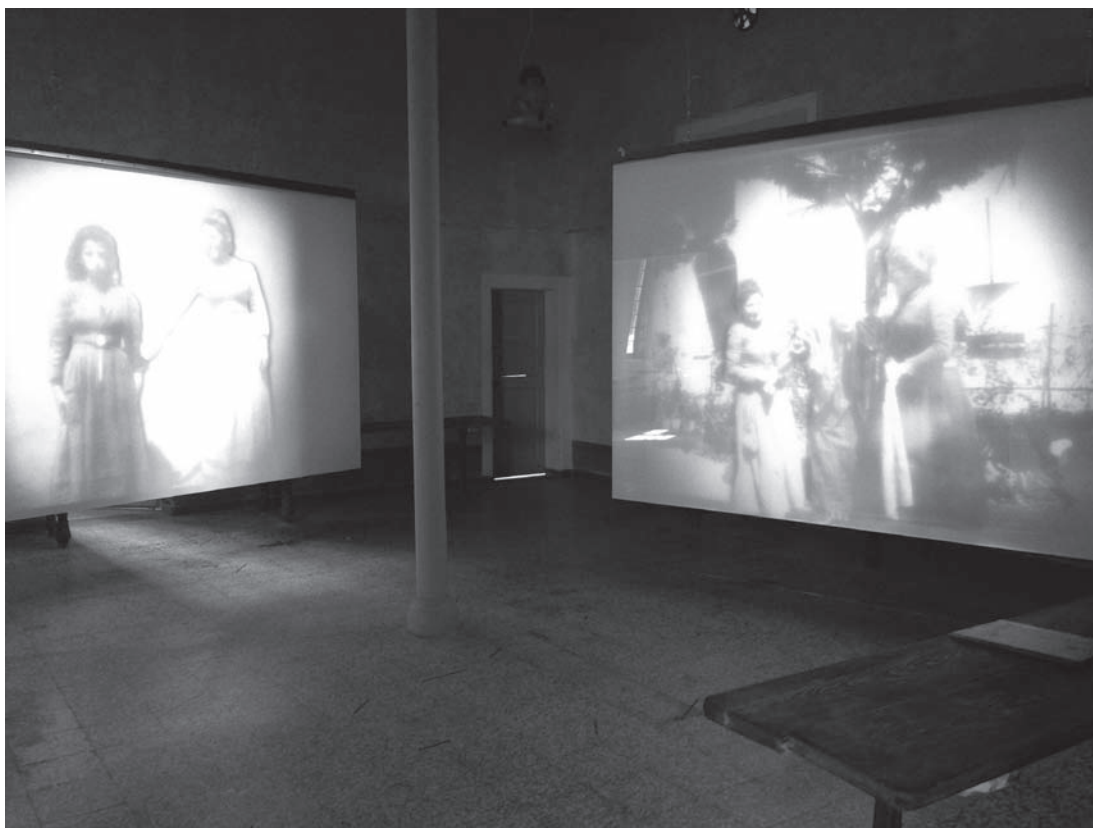


La terza novità non consiste in un allestimento, bensì in una modalità di visita al Museo, che fa perno sulla narrazione come nuova strategia di valorizzazione del patrimonio, ad integrare una più tradizionale visita guidata. Protagonisti di questa innovativa metodica di presentazione della vita al San Lazzaro sono gli attori della compagnia teatrale dell'OPG di Reggio Emilia, cui è demandato il compito di dare voce a medici, infermieri e pazienti, interloquendo con uno staff di esperti.

Con l'inaugurazione del 20 settembre il progetto di allestimento del Museo di Storia della Psichiatria ha conseguito un obiettivo che permette di ritenere pressoché concluso il lungo iter della sua formazione, con qualche limitata lacuna che si intende sanare nei prossimi mesi. Il percorso museale si sviluppa sui due piani del padiglione Lombroso, recuperato mediante un esemplare intervento di restauro finanziato dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali nel rispetto filologico di materiali e cromatismi originari, con finiture incompiute che non hanno obliterato quel senso di vissuto, carico di umana sofferenza, che trasuda dalle pareti. I graffiti realizzati dai pazienti con strumenti improvvisati, i cucchiaini sulle pareti delle celle, la gomma delle suole delle scarpe nel portico della facciata, sono la

testimonianza di una mai del tutto deposta volontà di evasione da quel luogo di costrizione. Il restauro ha inteso anche evocare l'incombente muro di recinzione, abbattuto negli anni '70, mediante una struttura in ferro di analoga volumetria che ne ricalca l'andamento.

Fra i circa venti padiglioni in cui si articola il complesso del San Lazzaro sin dal 1980 il Lombroso è stato giudicato la sede più idonea ad ospitare un allestimento museale, essendo, si direbbe, innanzitutto museo di se stesso. I locali in cui esso si articola si dividono fra un piano terra, nel quale si aprono tre saloni, originariamente destinati alla refezione e ad attività diurne, cui si collegano due ali con 6 celle ciascuna; e un primo piano con quattro ampi locali, un tempo destinati agli infermieri. Il Comitato tecnico scientifico, nel quale sono confluite competenze specialistiche diverse, cui è stata conferita la responsabilità del progetto espositivo, ha dovuto affrontare un primo fondamentale problema, quello della selezione e dell'ordinamento del materiale da esporre, avendo a disposizione la ricchezza di un patrimonio (dalla fine del XVIII secolo ai giorni nostri) che non ha praticamente confronti in strutture museali analoghe, grazie anche ad una precoce attività collezionistica, che si estrinsecò fin



3. L'installazione multimediale sul patrimonio di cartelle cliniche e sull'archivio di fotografie

dal 1875 nel Museo d'Anticaglie di Carlo Livi; ma al contempo si è imposto di non inseguire il facile, si direbbe quasi inevitabile, effetto emotivo che una struttura così pregena di carichi di sofferenza è naturalmente destinata a produrre nel visitatore, e semmai di abbassarne i toni. Assunta una fondamentale decisione preliminare, privilegiare il patrimonio oggettuale, tenendolo separato da quello librario e archivistico della Biblioteca Livi, si è potuto disporre per il primo di una completa catalogazione scientifica, promossa negli anni dall'Istituto regionale per i Beni Culturali.

L'inizio del percorso museale propone, in uno dei due saloni del piano terra, la storia del San Lazzaro, che si intreccia con la storia della psichiatria. L'area dell'antico lazzeretto della città sin dalla fine del XVIII secolo si specializza nell'accoglienza dei «pazzi» del territorio ducale estense. Nel corso del secolo successivo alcune figure di grandi direttori, Antonio Galloni e soprattutto Carlo Livi e Augusto Tamburini, ne faranno un centro d'eccellenza, sia per la qualità della ricerca scientifica che vi era portata avanti sia per quella delle terapie adottate nei confronti dei pazienti (dalla pura contenzione alla terapia morale), in dialogo con le più aggiornate tendenze della moderna psichiatria europea. Il ma-

nicomio diventa allora una cittadella autosufficiente, nella quale la cura si alterna alle più diverse attività lavorative e ricreative. Agli inizi del XX secolo la prima legge nazionale a regolamentare la materia psichiatrica, ponendo l'accento sulla connessione fra malattia mentale e pericolosità sociale, aprirà la strada a terapie «moderne», come quelle di shock, e alla psicochirurgia. L'itinerario espositivo si prolunga a documentare i grandi cambiamenti intervenuti dopo il 1968 e il ruolo giocato da Reggio Emilia nell'apertura dei primi Centri di Igiene Mentale. Il precorso storico è scandito da *timeline*, nelle quali è anche possibile apprezzare i picchi dei ricoveri al San Lazzaro, per esempio in concomitanza con il primo conflitto mondiale.

Alcune tematiche specifiche, come il ricorso all'ergoterapia o come l'uso della fotografia anche in relazione con le teorie sulla fisiognomica di cui Cesare Lombroso fu il principale propugnatore in Italia, vengono proposte nel secondo salone del piano terra.

Le celle nelle due ali del piano terra propongono una significativa selezione di materiali originali, che illustrano l'evolversi delle strategie terapeutiche: dalla semplice contenzione all'idroterapia, alle terapie di shock; la qualità della ricerca scientifica al

4. La cella con strumenti di idroterapia



San Lazzaro; la vita quotidiana nel manicomio, compresa l'ergoterapia.

Due saloni al primo piano sono rispettivamente destinati ad esposizioni temporanee, per esempio di dipinti dei pazienti scelti a rotazione nel ricco patrimonio custodito nei depositi, e a conferenze e convegni.

Il futuro prossimo del Museo di Storia della Psichiatria vedrà il completamento del percorso di visita, con l'allestimento delle tre celle al piano terra per il momento non interessate da interventi espositivi, nelle quali saranno evocati i grandi cambiamenti intervenuti a partire dagli anni '60, la legge 180 e la chiusura degli ospedali psichiatrici, i servizi psichiatrici di comunità ...

Un interessante ambito di ricerca, che si preannuncia fecondo di risultati, è quello dell'influenza del San Lazzaro sulla vita culturale della città di Reggio Emilia e in particolare dell'intersecarsi della sua storia con quella del Museo civico, specie attorno agli anni '70 del XIX secolo. Gli stretti rapporti fra don Gaetano Chierici, direttore del Museo di Storia Patria, e lo psichiatra e antropologo Enrico Morselli, giovane collaboratore di Carlo Livi, sono ad esempio documentati dalla cranioteca che Chierici volle realizzare nel suo museo si direbbe influenzato dalla raccolta craniologica del San Lazzaro e dagli studi di antropometria di Cesare Lombroso. Non è da sottovalutare che nello stesso anno, il 1875, vengono fondate (e stampate a Reggio Emilia) due riviste scientifiche di respiro nazionale, la cui vitalità si è confermata sino ai giorni nostri, la *Rivista sperimentale di Freniatria*, al San Lazzaro, e il *Bullettino di Paletnologia Italiana*, al Museo Civico. In quella stagione di grande fervore culturale per Reggio Emilia opera anche Leopoldo Ponticelli, direttore della colonia penale agricola di Pianosa e promotore delle fortunate ricerche archeologiche di Chierici in quella piccola isola, che, incaricato della fondazione del manicomio criminale di Montelupo Fiorentino, volle riversare in quella nuova esperienza tutto il sapere scientifico maturato al San Lazzaro della sua città di origine, a cominciare dalla grande innovazione introdotta in quegli anni nel frenocomio reggiano, la cartella clinica, con tutte le conseguenze che essa determinò nel trattamento dei malati di mente.

5. Il deposito aperto con le opere dei ricoverati



NOTIZIA:

Il paggio in rosso di Ottorino Davoli torna a Reggio Emilia. Origine e fortuna di un'opera emblematica.

«L'arte del Fontanesi, come quella del Davoli, sono una nuova prova della resistenza accademica che la provincia opponeva ad ogni novità dell'arte.

Antonio Fontanesi conoscerà la rivoluzione romantica fuori del proprio Paese, Davoli solo lontano dalla sua città, in Lombardia, ne vedrà gli ultimi bagliori».

Giannino Degani¹

Tra le iniziative del 2013 i Musei Civici di Reggio Emilia possono annoverare con orgoglio la presentazione di quella che forse è l'opera più affascinante di Ottorino Davoli, il *Paggio in rosso*, olio su tela del 1905. Protagonista della cultura del Novecento reggiano, Davoli nasce a Reggio Emilia nel 1888, frequenta l'Accademia di Brera a Milano e completa la sua formazione tra Roma e Firenze. Dal 1935 fino alla morte nel 1945 è professore di Ornato presso il Liceo Artistico di Venezia.

Quando dipinge il *Paggio in rosso*, Ottorino Davoli ha appena diciassette anni. Il giovane dimostra subito uno straordinario talento per il disegno e la pittura; nel 1903 ha già ottenuto un sussidio dall'Istituto Ferrari Bonini che gli permette di trasferirsi a Milano e di frequentare i corsi dell'Accademia di Brera. In questo contesto biografico si inseriscono con acuta chiarezza le parole di Giannino Degani riportate in testa a questo scritto², che testimoniano come gli anni che Davoli trascorre fuori dalla città natale rappresentino uno degli aspetti più importanti per analizzarne e comprenderne l'opera³.

A Milano frequenta i corsi di Cesare Tallone (1853-1919). Pittore di fama, ebbe fortuna soprattutto come ritrattista e fu particolarmente apprezzata la sua attività di insegnante fin dagli inizi della carriera⁴. All'Accademia di Brera fu maestro di quelli che saranno alcuni dei principali protagonisti del Novecento italiano: Carlo Carrà⁵, Achille Funi, Umberto Boccioni, Aroldo



1. Ottorino Davoli, *Paggio in rosso*, Reggio Emilia, Musei Civici



2. Ottorino Davoli nel suo studio, 1923 (sullo sfondo il *Paggio in rosso*)

Bonzaghi, Antonio Sant'Elia, solo per dirne alcuni⁶.

Difficile avvicinare Davoli alle esperienze di questi ultimi, ma è interessante riconoscere che comune è la fonte da cui

queste esperienze, così differenti, hanno attinto. Milano in quegli anni sta diventando il vero motore propulsore della cultura italiana, quella materiale e quella più squisitamente artistica; da lì a pochissimi anni questo ruolo sarà rivendicato a gran voce a livello internazionale dall'apparizione, a Parigi, del Manifesto del Futurismo.

Sono forse troppo distanti queste istanze dall'indole di Davoli, che soprattutto nell'insegnamento di Tallone trova l'appiglio per agganciarsi alle ultime ondate romantiche che proprio nella Lombardia «scapigliata» trovano i più illustri e fecondi rappresentanti: Cremona, Bianchi, Ranzoni. Una scuola da cui nasce una nuova generazione di artisti destinati a rivoluzionare la propria epoca e quella a venire: Previati, Segantini, Longoni, Pelizza da Volpedo per dirne alcuni. Ma Cesare Tallone, che pure in quell'*humus* è cresciuto, preferisce, allo sfaldamento delle pennellate scapigliate, la solidità del disegno e della figura, che ricerca nella tradizione del Seicento caravaggesco, fiammingo e spagnolo – Rembrandt, e forse soprattutto El Greco e Velasquez⁷.

Questo interessa al giovane Davoli: «Due grandi artisti ho nell'anima ora, che io stimo i maggiori precursori della Scienza Pittorica e della sua poesia: Michetti e Rembrandt. Non conosco altri più di loro possenti e freschi»⁸. Davoli scrive queste parole a Gaetano Chierici alcuni anni più tardi, nel 1911, e sembra tradire ciò che già aveva in seno quando, più giovane, realizzò la vibrante figura del paggio.

Francesco Paolo Michetti (1851-1929), peraltro in rapporti di stima e di amicizia con Cesare Tallone⁹, è un punto di riferimento per Davoli: l'uso del colore e della luce, ma anche la particolare attenzione che il pittore abruzzese dedica alla sua terra, ai suoi abitanti e alla società rurale sono un modello insuperato per il giovane artista; Michetti certamente opera con un occhio più consapevole e intellettuale di quello del Davoli che ha invece un autentico e viscerale attaccamento alle proprie radici.

L'amicizia col pittore Cirillo Manicardi è un altro fondamentale tassello della sua formazione. Manicardi, che aveva ben presente la necessità di uscire dall'angusto alveo dell'esagono reggiano¹⁰, forma tre dei suoi allievi migliori – Davoli appunto, Augusto

Mussini e Giovanni Costetti – invitandoli non tanto ad apprendere gli insegnamenti della pittura quanto ad assorbire la cultura figurativa nei centri italiani più fecondi: Roma, Firenze, Venezia, Milano. Non si vuole tuttavia in questa sede creare l'equivoco di un Davoli «sradicato» dal contesto provinciale reggiano; il suo ingresso nel Novecento infatti non avviene sull'onda delle istanze più avanzate dal punto di vista tecnico e poetico del suo tempo – Simbolismo, Secessionismo, Divisionismo... –, ma riallacciandosi all'Ottocento romantico e quindi alla cultura figurativa appartenuta al Fontanesi – che Davoli sempre ammirò – e che in un certo modo, con i suoi modi e aggiornato l'occhio e il pennello al nuovo secolo, tenta di perpetuare¹¹.

Tornando a Reggio dunque, alla Reggio del 1905, l'apparizione del *Paggio in rosso* ha ripercussioni molto forti sull'ambiente artistico reggiano che in quegli anni patisce una stanca ripetizione dell'accademismo ottocentesco. Allo stesso modo viene percepita un'altra opera fondamentale, l'*Autoritratto*, che rivela alla città un talento davvero poco consueto e perturbante. Il risultato sorprende i maestri reggiani, che vedono in questa prova giovanile così robusta e consapevole qualcosa cui non erano avvezzi, nemmeno il più scaltrito e celebre «patriarca» Chierici che aveva creato una sorta di nuova maniera per la pittura reggiana.

Il *Paggio* è permeato del gusto barocco, appreso a Brera, per il colore denso e i rossi



3. Ottorino Davoli, *Autoritratto*, Reggio Emilia, Musei Civici

di Rembrandt, ma anch'esso con i piedi ben piantati nell'*humus* tardo romantico della seconda metà dell'Ottocento che, in queste forme così cariche, rappresenta comunque una novità per l'ambiente cittadino¹². L'esibita modernità in questo dipinto sembra entrare in conflitto con la rappresentazione in costume e tradire con voluttà l'artificio della *mise en scene*. Senza averne – o per meglio dire senza neppure lontanamente cercarne – la profondità intellettuale, pare quasi precorrere il De Chirico «secentesco».

La vicenda del Paggio, rimasto per anni nell'appartamento di Jacopo Degani a Torino, si può ricostruire a partire da una foto del 1923 in cui Davoli è ritratto nel suo studio mentre dipinge un paesaggio. Alle spalle della tela fa capolino, tra le assi del cavalletto, l'inconfondibile volto del giovane in costume. Il paggetto ornò per anni lo studio di Giannino Degani che è attento ammiratore, riconoscendone con consueta acutezza l'estro, i pregi e i difetti, di tutta l'arte di Davoli con cui ha una stabile e profonda amicizia:

«Aveva già dipinto il suo capolavoro nel 1905, quando aveva diciassette anni, divenuto poi noto con il titolo Il paggetto. Il Paggetto è l'opera di un “puro folle del colore”. È di un tono rosso giocato su infinite modulazioni, dal cupo al fiammeggiante, dal vellutato al serico. Solo a diciassette anni si può dipingere in quel modo, quando si sia dotati come Davoli»¹³.

L'amicizia che lega Giannino Degani a Ottorino Davoli non è solo occasione per approfondire gli aspetti culturali dell'opera del pittore, ma in qualche modo fornisce a essa una chiave di lettura corretta. Giannino Degani (1900-1977), uomo colto, attento a ciò che accade a livello internazionale ma profondamente convinto che «la cultura nazionale se non affonda le sue radici nelle varie culture provinciali, risulta ano-

dina e astratta, senza legami con le correnti più profonde della vita della Nazione, né ha linfa che l'alimenti»¹⁴.

Degani vede in Davoli un paradigma emblematico della vita culturale della città di Reggio e in esso rispecchia una parte importante della sua riflessione. Il *Paggio* viene esposto al pubblico forse per l'ultima volta in occasione della mostra *Ottorino Davoli. Pittore del naturalismo padano*, presso il Ridotto del Teatro Municipale nel 1980-1981¹⁵, nella successiva antologica del 2001 si afferma che «Per vari passaggi di proprietà l'opera non si trova più in loco, e stante la difficoltà di rintracciarne l'attuale proprietario, si è abbandonata l'idea di presentarlo in mostra»¹⁶.

Francesca Degani, nipote di Giannino, ha riscoperto nell'appartamento torinese appartenuto al padre il dipinto, assieme a due ritratti di famiglia dipinti dallo stesso Davoli: uno che rappresenta Giannino Degani in toga di avvocato e un altro proprio un giovanissimo Iacopo. Facendosi interprete delle volontà espresse dal padre, che avrebbe voluto vedere questi dipinti esposti a Reggio Emilia, Francesca Degani ha contattato i Musei Civici i quali hanno accolto con grande entusiasmo questa opportunità. I dipinti sono dunque depositati presso i Musei e visitabili nella saletta dedicata al Davoli che racchiude, oltre alle tre opere in questione, anche alcuni dei dipinti già presenti nelle collezioni reggiane¹⁷. Per molti anni quest'opera è stata vista soltanto nelle riproduzioni fotografiche in bianco e nero pubblicate sui cataloghi; un ben curioso destino per questo dipinto che gronda tonalità vermiglie e perlacee, cui fortunatamente, grazie al generoso deposito concesso ai Musei Civici, si è potuto porre rimedio restituendo il *Paggio* agli amanti dell'arte e proprio nel luogo a lui più congeniale.

Note

1. G. DEGANI, in «Nuove lettere Emiliane», 9-11, gennaio-dicembre 1965, cit. in G. DEGANI, *Provincia non provincia*, Reggio Emilia 1982.
2. Cfr. alla nota precedente.
3. A tal proposito si vedano gli interventi di Giuseppe Berti dedicati a Davoli: *Ottorino Davoli. Pittore del naturalismo padano 1888-1945* (Catalogo della mostra, Reggio Emilia, Sale del ridotto del Teatro Municipale, 20 dicembre 1980- 30 gennaio 1981), Reggio Emilia 1980; *Ottorino Davoli, proposte per una rilettura*, in *Ottorino Davoli 1888-1945* (Catalogo della mostra, Reggio Emilia, Sala Giardino dei Musei Civici, 27 gennaio-4 marzo 2001), Reggio Emilia 2001.
4. Il suo primo incarico fu, dal 1885, come professore di pittura all'Accademia Carrara di Bergamo, dove tra gli allievi illustri ebbe Giuseppe Pelizza da Volpedo (1868-1907) che volle specificamente frequentare i corsi di Tallone per apprenderne la padronanza del disegno. Sulla figura dell'artista piemontese, ampia ed esaustiva dal punto di vista biografico e storico-critico è la monografia pubblicata da Electa e curata dalla nipote dell'artista: G. TALLONE, *Cesare Tallone*, Milano 2005.
5. C. CARRÀ, C. CAVERSAZZI, *Tallone. Catalogo della mostra celebrativa per il centenario della nascita*, Bergamo, Palazzo Comunale di Via Tasso, 19 dicembre 1953 – 20 gennaio 1954, Bergamo, 1953. In questo catalogo Carrà ha dedicato un testo al maestro degli anni giovanili dove è acutamente analizzata la sua figura di artista e di insegnante. Un ricordo di Tallone Carrà lo ha lasciato anche in C. CARRÀ, *La mia vita*, Milano, 2002, pp. 56-57.
6. TALLONE, *Cesare Tallone* cit., pp. 54-59; a partire dall'amicizia che Tallone intratteneva con Filippo Tommaso Marinetti, si avanza l'ipotesi suggestiva che proprio a partire dalla cerchia dei suoi allievi il poeta raccolse intorno a sé i pittori che firmeranno il Manifesto dei Pittori Futuristi (1910).
7. La passione e lo studio di Tallone per l'opera di questi artisti del Seicento spagnolo sono noti e testimoniati dalle stesse dichiarazioni dell'autore, cfr. TALLONE, *Cesare Tallone* cit., pp. 16-21, 42.
8. Lettera a Gaetano Chierici (14 settembre 1911), in DEGANI, «Nuove Lettere Emiliane», cit., p. 53.
9. TALLONE, *Cesare Tallone* cit., p. 21: «Non ci resta tramandato il nome di Tallone in visita a Francavilla a Mare, ma qui aggiungo la testimonianza di mio padre che parlava della stima e amicizia assidua di Tallone e Michetti».
10. Lo stesso Manicardi si affranca dal maestro Chierici attraverso viaggi di studio che, nella Firenze post-macchiaiola, gli indicano una via che percorrerà, in età avanzata fino a conseguenze coraggiose e forse inattese.
11. Un'analoga sorte accomuna peraltro i due artisti, appartenuti a due epoche differenti; Fontanesi infatti, come più tardi Davoli, se ne andò da Reggio dopo aver sperimentato l'ostilità della città nei suoi confronti e dopo il rifiuto dell'affidamento dei locali sopra al portico della Trinità nel 1847; il secondo decise di accettare l'incarico di insegnante a Venezia nel 1934 dopo la commissione dell'affresco sulla facciata della chiesa di San Francesco che gli procurò aspre critiche e una conseguente, profonda crisi personale.
12. BERTI, *Ottorino Davoli, proposte...* cit., p. 15.
13. DEGANI, *Provincia non provincia...* cit., p. 149.
14. G. DEGANI, in «Nuove Lettere Emiliane», 1, 1959, ripreso in DEGANI, *Provincia non provincia* cit., p. 23.
15. *Ottorino Davoli 1888-1945* cit.
16. BERTI, *Ottorino Davoli, proposte...* cit., p. 29, nota 27.
17. Oltre ad alcune opere di più antica acquisizione, nel 2001 Maria Luisa Tosatto Davoli ha effettuato un'importante donazione ai Musei Civici comprendente dipinti e disegni dell'artista reggiano.

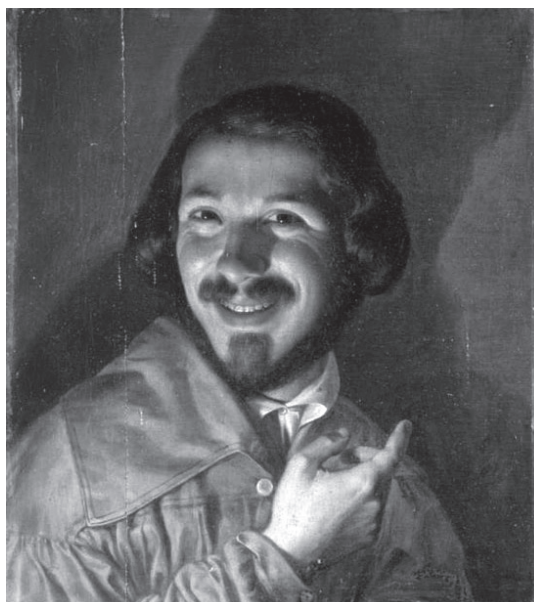
NOTIZIA:

Save Art 2013

Per il terzo anno consecutivo il progetto *Save Art. Nuova vita ai dipinti del Museo*, grazie al contributo di Assicurazioni Generali, ha consentito di effettuare interventi di manutenzione straordinaria su alcune delle opere delle collezioni dei Musei Civici; per il 2013 sono state selezionate nove opere che comprendono un lasso temporale che va dal 1840 agli anni Settanta del Novecento, proseguendo così il percorso cronologico scandito dalle tre tappe del progetto. Come consuetudine, anche per quest'anno si è preferito selezionare opere non esposte a causa della normale turnazione negli spazi espositivi o perché in attesa di interventi conservativi affinché siano restituite alla fruizione negli spazi del museo.

Queste opere ricostruiscono, peraltro con buona approssimazione, una breve ma veridica storia dell'arte non soltanto reggiana, testimoniando attraverso cinque autori l'evoluzione stilistica e poetica che ha attraversato quattro generazioni di artisti in rapporto con il loro tempo.

Carlo Zatti (1809-1899), brescellese di nascita, si forma in ambito neoclassico a Reggio con Prospero Minghetti e a Modena; perfeziona la sua maniera con gli aggiornamenti che gli arrivano dal Purismo di Tommaso Minardi e nei suoi soggiorni a Roma, Firenze e Venezia. La sua produzione, in gran parte di natura religiosa o storica, non gli impedì di dedicarsi a piccole scene di genere, «rapide e divertite rappresentazioni in chiave scopertamente realista, al limite della esasperazione caricaturale»¹. Il suo *Autoritratto*, eseguito intorno al 1840, è un'opera importante e densa di significati: è un autoritratto, ed è una *vanitas* eseguita avendo in mente il Seicento fiammingo che Zatti reinterpreta non solo attraverso la luce sua propria, ma utilizzando uno dei temi preferiti di quella cultura figurativa – la *vanitas* appunto, resa spesso tale attraverso una virtuosistica, al limite dell'inganno percettivo, resa della realtà – cui conferisce una gustosa nota satirica.



1. Carlo Zatti, *Autoritratto*, Reggio Emilia, Musei Civici



2. Cirillo Manicardi, *Ritratto femminile*, Reggio Emilia, Musei Civici

Di Cirillo Manicardi (1856-1925) è stata restaurata e presentata una piccola ma significativa opera che colpisce per il suo lirismo intimo e quotidiano, un ritratto femminile che sembra quasi un particolare sottratto ad un dipinto più grande. La donna fissa lo sguardo pensierosa in una direzione diversa da quella dello spettatore. Lo sfondo indefinito si modella intorno a un segno fitomorfo, che evoca le preziosità astratteggianti tratte dalla natura tipiche dell'*art nouveau*. Il dipinto rivela tutti i tratti caratteristici della pittura di Manicardi, tra cui spicca la luce che costruisce e modella la figura, memore degli insegnamenti tratti dal suo soggiorno fiorentino. La presenza di Manicardi è significativa anche perché fu maestro e mentore degli altri due reg-

giani presenti in questa rassegna: Ottorino Davoli (1888-1945) e Giovanni Costetti (1874-1949)².

Di Davoli è stato restaurato un piccolo dipinto che testimonia il primo periodo della sua produzione; si tratta del *Ritratto del maestro Giovanni Ferraboschi*, olio su tela del 1913. Nel pieno del suo periodo di formazione, al termine dei suoi soggiorni di studio prima all'Accademia di Brera, poi a Firenze, Roma e Venezia, Davoli persegue una pittura che trova la sua linfa e la sua carica innovativa, nel contesto della cultura reggiana d'inizio Novecento, nel rivolgersi al passato e alla pittura dei due grandi riferimenti del giovane pittore: Rembrandt e Michetti³.



3. Ottorino Davoli, *Ritratto del maestro Ferraboschi*, Reggio Emilia, Musei Civici

4. Giovanni Costetti, *Ritratto di Jean Myrnon*, Reggio Emilia, Musei Civici

Di Costetti sono comprese ben cinque opere che testimoniano in maniera esaustiva il caratteristico eclettismo della sua opera⁴. Tra i pittori reggiani del periodo, forse è il più attento e aggiornato sulle tendenze artistiche coeve. I suoi inizi trovano ispirazione nel simbolismo «eroico» di Böcklin a stretto contatto con la cultura d'avanguardia fiorentina, quella che si forma intorno alle figure di Papini e Soffici, suoi compagni nelle prime esperienze artistiche. La produzione di Costetti costruisce un percorso tutt'altro che lineare; lo si vede chiaramente mettendo in ordine cronologico i dipinti restaurati. Se nel *Ritratto del pittore Jean Myrnon*, del 1913 circa, possiamo riconoscere

la costruzione di una figura solida, di cezzanniana memoria in cui sopravvivono elementi simbolisti sullo sfondo, *Le calze nere* e *Donne e clown con cane*, entrambi del 1920, richiamano la ricerca vicina all'espressionismo *fauve* che caratterizza la sua produzione dei primi anni Dieci. Con il *Doppio Autoritratto* (1920 circa) e l'*Autoritratto in giallo* del 1927 Costetti si avvicina alla poetica di Valori Plastici e a Novecento senza mai rinunciare all'afflato mistico e spirituale che caratterizza tutta la sua opera.

Il restauro dei Costetti ha rivelato una sorpresa; durante il restauro dell'opera *Le calze nere*, in occasione della rimozione della tela dal cartoncino su cui era applicata,



Chiara Davoli ha scoperto che la tavola era dipinta da entrambi i lati; sul fronte, un enigmatico profilo, sul verso una marina col sole che sorge all'orizzonte. Su quest'ultima tavola si può riconoscere, in basso a destra, la firma «MAI. S. FI» e il numero romano IV. Senza dubbio la firma rimanda alla moglie di Costetti, Mai Sewell, peraltro generosa donatrice delle opere del marito ai Musei Civici di Reggio Emilia. Si è ritenuto tuttavia, per l'indiscutibile, maggiore qualità del ritratto, attribuirne la paternità a Giovanni Costetti, un'opera su cartoncino (Costetti ne dipinse moltissime) probabilmente da lui ritenuta di importanza minore e utilizzata come base per la tela. Ulteriori

ricerche e analisi stilistiche più approfondite, mai semplici quando si tratta dell'opera di questo autore, potranno confermare con maggiore sicurezza l'attribuzione.

Per terminare la rassegna, un'opera che non appartiene alla cultura artistica reggiana: si tratta della bellissima scultura di Fausto Melotti (1901-1986) *La Monta solare*, eseguita tra il 1969 e il 1970. Protagonista indiscusso del Novecento italiano, Fausto Melotti ha attraversato le più importanti e feconde esperienze artistiche per arrivare a un linguaggio di sintesi che include sia le istanze dell'astrattismo che la tradizione classica e mediterranea creando opere che Italo Calvino, che con Melotti sentì di condividere una profonda affinità poetica, definì «una partitura d'ideogrammi senza peso»⁵.



Le opere

Carlo Zatti, *Autoritratto*, 1840. Olio su tela, cm 31,5x27.

Cirillo Manicardi, *Ritratto femminile*. Olio su tela, cm 32x40.

Ottorino Davoli, *Ritratto del maestro Giovanni Ferraboschi*, olio su tela del 1913.

Giovanni Costetti, *Ritratto del pittore Jean Miron*, 1913 ca. Olio su tela, cm 86x56.

Giovanni Costetti, *Le calze nere*, 1920. Olio su tela, cm 36,5x49.

Giovanni Costetti, *Doppio Autoritratto*, 1920 ca. Olio su tela, cm 55x48.

Giovanni Costetti, *Donne e clown con cane*, 1920. Olio su cartone, cm 31x 40.

Giovanni Costetti, *Autoritratto in giallo*, 1927. Olio su tela, cm 55x54.

Giovanni Costetti, *Ritratto*. Olio su tavola, cm 47x37.

Fausto Melotti, *La Monta solare*, 1969-1970. Ottone e ceramica, cm 175x185.



5. Giovanni Costetti, *Le calze nere*, Reggio Emilia, Musei Civici

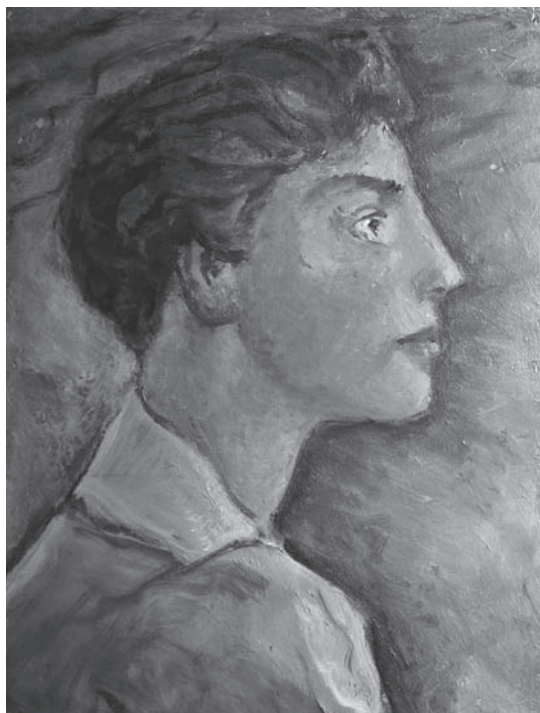
6. Giovanni Costetti, *Donne e clown con cane*, Reggio Emilia, Musei Civici

7. Giovanni Costetti, *Doppio autoritratto*, Reggio Emilia, Musei Civici

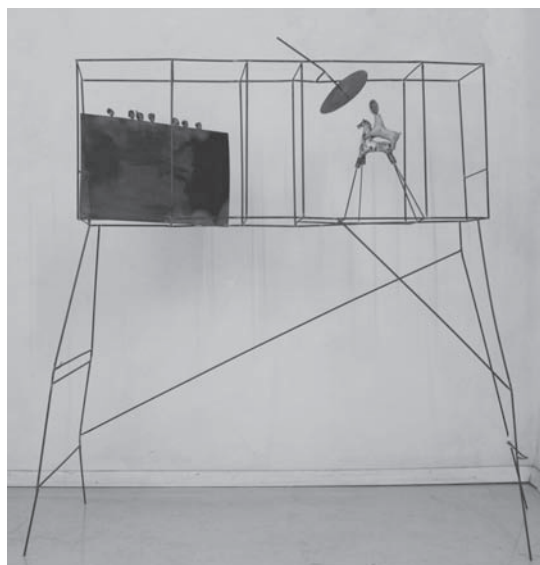
8. Giovanni Costetti, *Autoritratto in giallo*, Reggio Emilia, Musei Civici



9. Giovanni Costetti, *Ritratto*, Reggio Emilia, Musei Civici



10. Fausto Melotti, *Monta solare*, Reggio Emilia, Musei Civici



Note

1. E. FARIOLI, in *La Galleria Antonio Fontanesi a Reggio Emilia*, a cura di M. Mussini, Reggio Emilia 1998, p. 153. Sulla figura di Carlo Zatti la monografia più completa rimane *Carlo Zatti, pittore (Brescia, 24 settembre 1809-10 febbraio 1899)*, a cura di F. Silvestro, Reggio Emilia 2003.

2. *Cirillo Manicardi: un artista fin de siècle*, a cura di M. Mussini, Reggio Emilia 1993; E. FARIOLI, in *La Galleria Antonio Fontanesi nei Musei civici di Reggio Emilia*, a cura di M. Mussini, Reggio Emilia 1998, pp. 178-181.

3. Lettera a Gaetano Chierici, 14 settembre 1911, citata in G. DEGANI, *Provincia non provincia*, Reggio Emilia 1982, p. 53.

4. A tal proposito si veda R. BARILLI, *I palinsesti di Giovanni Costetti*, in R. Barilli, G. Ambrosetti, *Giovanni Costetti*. Catalogo della mostra, Reggio Emilia 1983.

5. I. CALVINO, *I segni alti (per Fausto Melotti) (1971)*, in *Saggi*, II, Milano 1995, pp. 1970-1971.

NOTIZIA:

www.musei.re.it. *Un luogo per conoscere e far crescere il museo*

Una novità che si presenta in parallelo al procedere dei lavori di ristrutturazione di Palazzo S. Francesco, i quali consentiranno, nel mese di maggio 2014, l'ampliamento dei locali e dei servizi della sede principale dei Musei Civici di Reggio Emilia, è il nuovo sito dell'istituzione, attivo da ottobre 2013.

Vera e propria vetrina di una istituzione museale, alla pari di quelle che conservano il suo patrimonio, il sito, offrendo un'accessibilità quasi senza limiti, diventa oggi l'occasione, da un lato, per gli operatori museali di promuovere in maniera più ampia e innovativa la conoscenza del patrimonio stesso e dei temi ad esso afferenti, dall'altro, per il pubblico, anche quello più distante, di accedere alle collezioni e ai loro contenuti, poterli elaborare ed eventualmente crearne di nuovi, rendendo più attivo e personale il proprio approccio al museo.

Da tempo ormai si parla di un pubblico sempre più motivato e partecipe, non più solamente spettatore destinatario di prestazioni o servizi, ma che, vivendo una vita sempre più digitale, può essere positivamente impegnato attraverso programmi e progetti di sensibilizzazione, a tal punto che «pubblico» non sembra più il modo migliore per descrivere il consumatore moderno di un museo, ma è sempre più corretto pensare alle persone che scelgono di interagire con i musei, in modo digitale o facendovi una visita, in termini di «partecipanti»¹. Il nuovo sito nasce così nell'ottica di cogliere questo nuovo approccio, cosiddetto 2.0, in cui ogni individuo oggi si aspetta che il prodotto tecnologico venga incontro alle sue esigenze e possa essere modificato, «customizzato», consentendo un livello di democratizzazione e consapevolezza del tutto inedito prima d'ora.

Il sito, rompendo i confini materiali del museo e dandogli una nuova vita, diviene una piattaforma che dà a tutti l'opportunità di partecipare non solo commentando i contenuti che vi sono aggiunti, ma anche

avviando delle conversazioni e condividendo il proprio punto di vista sul museo. La partecipazione in prima persona e la rete di conoscenze e relazioni che si creano restando attivi su internet, infatti, hanno progressivamente modificato il modo in cui le persone ripensano non soltanto i servizi offerti, ma soprattutto le istituzioni culturali che li forniscono². Uno dei risultati più interessanti di questa nuova vita per il museo è la nascita di contenuti realizzati dagli utenti che, stimolati alla partecipazione dall'usabilità e accessibilità offerte dalla rete, hanno iniziato ad affiancare al loro ruolo di «consumatori» un ruolo più attivo anche nelle fasi di creazione e produzione³.

Di conseguenza, un'opportunità particolarmente interessante per il museo è quella legata all'utilizzo di tali prodotti e contenuti che possono rappresentare, nello stesso tempo, una risorsa per perseguire le finalità divulgative ed educative peculiari della propria *mission* e uno strumento comunicativo-promozionale, non convenzionale, capace di aumentare il coinvolgimento e la partecipazione del visitatore nella definizione di programmi, percorsi, iniziative, ecc.⁴, fino ad avere ripercussioni positive anche nelle eventuali attività di *fundraising e membership*⁵.

Il museo, grazie anche agli strumenti del web 2.0 e dei social media, può quindi allargare e diversificare le proprie attività, affiancando alle forme partecipative tradizionali (laboratori, visite guidate, *workshop*, convegni) anche altre soluzioni meno statiche ed estemporanee per il coinvolgimento di un pubblico qualificato, già interessato, entusiasta nell'essere soggetto attivo, co-costruttore di contenuti e che per questo deve diventare un target primario per l'istituzione⁶.

Il nuovo sito dei Musei di Reggio Emilia diviene così non soltanto strumento di informazione ma luogo che consente un'attività quotidiana di promozione e divulgazione delle raccolte e dei loro contenuti, anche tramite lo studio e la proposta di differenti metodologie di approccio: a tal proposito, all'interno di esso, sono state pensate apposite sezioni che propongono modalità classiche o più sperimentali di avvicinamento alle collezioni. Accanto, infatti, a percorsi monografici a tema (*Percorsi*) che sviluppano un argomento (*Pittura di pa-*

esaggio nell'ottocento, Etruschi: fra tutti i popoli il più religioso, Trame di pietra) seguendo la classica impostazione della visita guidata per accompagnare visitatori o insegnanti che vogliano intraprendere in autonomia un itinerario all'interno del museo, è possibile trovare percorsi interdisciplinari (*Esplora*) che, sviluppando un tema, colgono rimandi e sollecitazioni più ampie all'interno dei materiali del museo, dando la possibilità di effettuare collegamenti tra i diversi materiali, seguendo una modalità ipertestuale (*Mothers, Forma non forma*).

Altri suggerimenti e indicazioni, per chi voglia organizzare la propria esplorazione del museo, vengono declinati (*La tua visita*) scegliendo modalità o anticipando esigenze particolari (se hai un'ora di tempo, se sei in coppia, con bambini, ecc.) o specifiche attitudini (se ami l'archeologia, se ami le scienze, se ami l'arte, se ti interessano i capolavori del museo, se vuoi scoprire i segreti del museo, ecc.), cioè proponendo selezioni tematiche di opere che permettano al neofita come all'amatore, all'insegnante come all'allievo di conoscere la ricchezza delle collezioni.

Con l'*Oggetto del mese* si intende mettere in primo piano, a cadenza mensile, un oggetto, o un nucleo di oggetti, tramite immagini corredate da schede descrittive, *link* al catalogo e a video didattici, diffuse poi tramite i social network, per dare la possibilità agli utenti del web di focalizzare l'attenzione su tutti gli aspetti legati ad una singola opera e di scoprire quelli che sono i tesori e le peculiarità del museo.

Una particolare attenzione viene dedicata alla raccolta di materiali multimediali (video, fotografie, ppt), prodotti nel corso del tempo e delle attività da conservatori, artisti, fotografi, restauratori, ecc., che possono essere utili non solo agli addetti ai lavori, ma anche ai visitatori che vogliono avvicinarsi alle tematiche e ai linguaggi delle collezioni. Da sottolineare la serie di video *Gli oggetti del museo* (realizzati in collaborazione con l'emittente televisiva Telereggio) che presenta alcuni fra i materiali più emblematici delle collezioni illustrati dai conservatori.

Fondamentale, infine, lo spazio dedicato ai social network (*Facebook, Youtube, Pinterest, Google Art Project*) che rappresen-

tano una sempre più agile modalità comunicativa e d'interazione che i musei hanno con i loro pubblici, dando la possibilità di promuovere su ampio raggio attività, temi di discussione, eventi o di condividere con essi immagini e contenuti.

Ampio spazio è dedicato alla presentazione della rete museale civica con l'intento di renderne la complessità costituita da cinque sedi museali (Musei Civici di Palazzo San Francesco, Galleria Parmeggiani, Museo del Tricolore, Museo di Storia della Psichiatria, Museo del Tempio della Beata Vergine della Ghiara), che al loro interno espongono collezioni permanenti, tre sedi espositive (Spazio Gerra, Sala Espositiva dei Chiostrini di San Domenico, Officina delle Arti), dedicate ad eventi temporanei, due sedi monumentali (Sinagoga e Mauriziano) e arricchita dalla presenza della Biblioteca delle Arti. Parallelamente alla presentazione delle sedi e della loro storia, un affondo nelle collezioni, che in permanenza sono visibili al pubblico, consente di avere un quadro della ricchezza e della varietà del patrimonio museale civico, della sua storia e del significato che esso ha in seno alla comunità che lo ha generato. Grande risalto è dedicato alle figure dei personaggi che hanno dato vita alle collezioni, con la possibilità di effettuare degli approfondimenti alle singole sezioni o raccolte e di consultare gallerie fotografiche, aperte alla condivisione tramite gli strumenti social.

Unitamente a questi fondamentali aspetti e a sostegno di essi, evidenza viene data ai cataloghi delle collezioni. Imprescindibile ormai nella nostra contemporaneità la condivisione, per lo meno virtuale, dei materiali delle raccolte: questa sezione consente di consultare (grazie alla disponibilità di 16.833 beni/documenti on line), anche lontano dai musei, i cataloghi tematici delle diverse sezioni (Archeologia, Arte e Storia, Etnografia, Scienze Naturali), reperire le schede dei singoli oggetti, desumerne le loro caratteristiche, informazioni, la bibliografia di riferimento. Ciò costituisce una possibilità sempre più ampia di accesso ai beni museali, sia per gli studiosi, che per tutti coloro che vogliono approfondire la conoscenza dell'intero patrimonio, non solo di quello esposto in collezione, ma anche di quello conservato nei depositi, oggi

considerati luoghi di sempre maggior fascino e richiamo. Per lo stesso motivo trova spazio la Biblioteca delle Arti, specializzata in Archeologia e Storia dell'Arte, che può ormai contare su un patrimonio di oltre 50.000 volumi articolato in cinque sezioni (Archeologia, Storia dell'Arte, Sezione periodici, Volumi antichi e rari, Ragazzi), indispensabile strumento per il lavoro dei ricercatori, ma anche per studenti o amatori che desiderino addentrarsi nello studio della storia e delle civiltà artistiche. Sul sito, oltre alla consultazione del catalogo *online*, si possono trovare quali servizi vengono offerti dalla Biblioteca e che contemplano, fra i tanti, il prestito a domicilio, il prestito interbibliotecario e la consultazione delle più importanti banche dati.

Accanto alla presentazione delle diverse sedi museali e delle importanti collezioni ospitate, il sito consente una chiara presentazione dei servizi e dei loro referenti (vd. anche Carta dei Servizi) e la valorizzazione dell'intensa attività di promozione culturale che anima con costanza l'attività dei Musei. Vengono qui illustrati tutti i servizi adempiuti dall'istituzione che vanno dai prestiti per le mostre temporanee; all'archivio fotografico, tramite cui si possono richiedere le autorizzazioni per utilizzare immagini dei Musei Civici e/o dei materiali delle collezioni; ai tirocini, che consentono agli studenti universitari italiani e stranieri di poter effettuare esperienze di catalogazione e collaborazione alla vita museale nei diversi ambiti collezionistici; alle visite guidate per gruppi organizzati; all'attività di volontariato.

Rilievo viene dato all'ambito educativo in una sezione speciale e dedicata in cui trovano visibilità tutte le attività, destinate ai diversi pubblici⁷, rivolte al compimento della missione peculiare del Museo quale luogo di educazione permanente.

I Musei Civici di Reggio Emilia hanno un servizio didattico attivo durante tutto l'anno scolastico, con attività pensate per le scuole di ogni ordine e grado (nell'anno scolastico 2011/2012 sono stati 19.164 gli alunni che hanno usufruito delle attività dei Musei Civici). Tramite il sito è possibile consultare tutte le offerte didattiche (laboratori, visite guidate), richiedere informazioni sui contenuti e sulle modalità, effet-

tuare le prenotazioni, scaricare materiali.

Accanto all'offerta didattica rivolta agli istituti scolastici, sul sito è possibile inoltre reperire l'ampio programma degli appuntamenti culturali organizzati dai Musei Civici, il quale, al fine di agevolare i diversi pubblici nell'orientamento e nella scelta tra le differenti offerte, si trova anche in forma di calendario. Nel 2012, infatti, sono stati oltre 50.600 i partecipanti alle manifestazioni culturali organizzate dai Musei Civici e, fra questi, oltre 25.000 sono coloro che hanno partecipato ai 249 incontri culturali dei fine-settimana e della Biblioteca delle Arti.

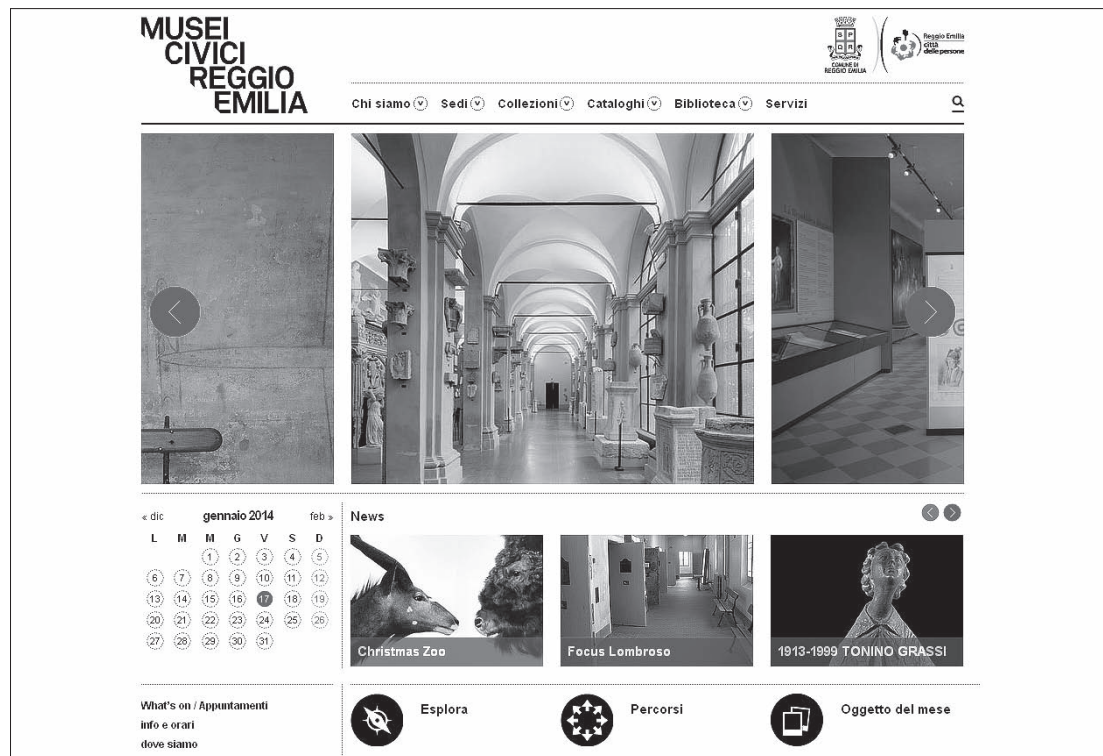
La sezione *Verso il nuovo museo* illustra, infine, il progetto di ristrutturazione che porterà al museo del futuro, raccogliendo, oltre al progetto dell'architetto Italo Rota, anche le esperienze di comunicazione e partecipazione realizzate fino ad ora in seno alla città: in particolare il progetto *Il Mio Museo*, realizzato in collaborazione con l'emittente televisiva Telereggio, che vuole intercettare, tramite interviste fatte a cittadini noti e meno noti, le aspettative del pubblico e della città verso il nuovo museo e il progetto *Gli oggetti ci parlano*, iniziativa di partecipazione che ha portato alla raccolta, catalogazione e musealizzazione temporanea di oggetti legati alla vita e ai ricordi personali del pubblico.

Con queste premesse, e cogliendo questa nuova sfida, il nuovo sito si candida dunque a essere il «nuovo luogo» dei Musei di Reggio Emilia, un nuovo «spazio» della rete museale cittadina, pensato per arricchire l'attività svolta all'interno dei musei e in cui intraprendere dialoghi aperti a un pubblico destinato a essere sempre più ampio e capace di accogliere consapevolmente e far crescere la preziosa eredità ricevuta.

Note

1. J. RICHARDSON, *The audience is dead – let's talk participants instead (Il pubblico è morto, parliamo invece di partecipanti)*, in «MuseumNext», luglio 2011.
2. A. BOLLO, *Surfing and walking. I musei e le sfide del 2.0*, in «Fizz», settembre 2010.
3. F. SEVERINO, *Economia e marketing per la cultura*, Milano 2011; A. TOFFLER, *The Third Wave*, Bantam, New York 1980.
4. A. BAIOTTO, *Crowdsourcing. Quando è la folla a generare valore per l'impresa*, in «Fizz», gennaio 2011.
5. R. NELLI, *Le relazioni pubbliche nell'economia dell'impresa*, in «Comunicazioni sociali», 3/4, 2009.
6. I. POPOLI, *Siamo tutti cultural prosumers! La partecipazione del visitatore dal laboratorio all'User-Generated Content*, in «Fizz», 2011.
7. A. BOLLO, *I pubblici dei Musei. Conoscenza e politiche*, Milano 2008.

1. Home page sito



Finito di stampare nel mese di aprile 2014 presso Modulgrafica Forlivese - Forlì, per conto di
Agenzia NFC di Amedeo Bartolini & C. sas - Rimini - www.agenzianfc.com

NFC
edizioni