taccuini d’arte

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

2015 **8**

taccuini d’arte

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

2015 **8**

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 Musei Civici, Modena
Alessandra Bigi Iotti
Claudio Franzoni
Giulio Zavatta

Ringraziamenti
Mons. Tiziano Ghirelli, Ferdinando Miele, Maria Grazia Silvestri

Referenze fotografiche
Archivio fotografico dei Musei Civici di Reggio Emilia;
Archivio fotografico del Museo Civico d'Arte di Modena;
G. Galeotti
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. I Musei Civici di Modena e Reggio Emilia restano comunque disponibili a corrispondere, a chi dimostrerà di esserne titolare, eventuali diritti secondo quanto previsto dalla legge italiana.

In copertina
Claudio Parmiggiani, *Croce di luce*. Reggio Emilia, Musei Civici
Foto di Riccardo Varini, 2015

Contatti
alessandra.bigi.iotti@email.it
claudiofranzoni@libero.it
giuliozavatta@email.it

Progetto grafico
Emanuele Bruscoli, Agenzia NFC - Rimini

Catalogo edito da
Agenzia NFC - Rimini

ISBN: 9788867260669
ISNN: 2283-5725

® 2015 - Musei Civici 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:

Comune di Modena MUSEI CIVICI

MUSEI CIVICI REGGIO EMILIA

Con il patrocinio del:

MiBAC SOPRINTENDENZA PER I BENI STORICI, ARTISTICI ED ETNOANTROPOLOGICI DI MODENA E REGGIO EMILIA

Con il sostegno di:

BPER: Banca

In collaborazione con:

LA REGOLA D'ARTE

NFC edizioni

sommario

Editoriale

Saggi

7 *Alberto Cadoppi* — La pala rifiutata. La tormentata vicenda dell'appalto della *Crocifissione* di Palma il Giovane per Castelnovo Sotto

29 *Sonia Sbolzani* — L'enigma del paliotto di Camminata

37 *Stefano Bulgarelli* — Maggio 1918: al Museo Civico di Modena va in mostra la Grande Guerra

49 *Elisabetta Farioli* — Palazzo dei Musei di Reggio Emilia, *For inspiration only*: per una lettura del diorama A

Contributi

59 *Sonja Testi* — L' 'intricatissima questione' della Regia di Piazza

67 *Daniela Matteucci* — Il Forte Urbano di Castelfranco Emilia nella *Bononia Ditio* in Vaticano

71 *Alessandra Bigi Iotti* — Il dipinto *Festa religiosa in piazza del Duomo* dei Musei Civici di Reggio Emilia. Iconografia, storia, vicende collezionistiche

77 *Luciano Rivi* — 1961 e dintorni: esercizi d'avanguardia in provincia

Discussioni, Recensioni e Notizie

84 *Claudio Franzoni* — Discussioni: Il furto del Guercino e la «bellezza»

87 *Elisa Bellesia* — Recensione a *I Servi di Maria a Reggio Emilia (1313-2013). La strategia delle immagini e il fenomeno Ghiara*, Atti del Convegno, Reggio Emilia 28-30 novembre 2013, a cura di E. Bellesia, A. Mazza, Reggio Emilia 2015

89 *Giuseppe Virelli* — Recensione a *Una risata ci salverà. Modena e la caricatura negli anni della Grande Guerra,* a cura di Stefano Bulgarelli e Cristina Stefani, Modena 2015

90 *Elisabeth Sciarretta* — Recensione a *Riccardo Varini*, a cura di Arturo Carlo Quintavalle, catalogo della mostra, Reggio Emilia, Galleria Parmeggiani (20 settembre – 2 novembre 2014), Milano 2014

92 *Simona Pedrazzi* — Notizia: *È la mia vita in Piazza Grande*. Progetto partecipato (settembre 2013 – giugno 2014)

93 *Cristina Stefani* — Notizia: *Il denaro è un bene comune*. Installazione di Marina Gasparini

Tirelli

I Protagonisti

Primarii Actores
Les Protagonistes
The Principal Characters
ГЛАВНЫЯ ЛИЦА
Die Hauptpersonen

Benedictus XV P.P.
autographus praefatus est

A. F. Formiggini Editore in Roma
MCMXVII

Editoriale

Nell'anno dei grandi eventi espositivi legati a Expo 2015 che in questi mesi stanno aprendo nelle principali città italiane, a fronte dunque di manifestazioni e mostre di grande impegno organizzativo ed economico e di respiro nazionale che si tengono anche a Modena e Reggio Emilia, «Taccuini d'Arte» continua a essere lo strumento per osservare e approfondire il patrimonio artistico del territorio di Modena e Reggio Emilia e per valorizzare le collezioni stabili dei rispettivi Musei Civici, intento enunciato fin dal primo numero della rivista nel 2006.

Il presente volume, l'ottavo della serie, è dunque caratterizzato dalla tradizionale pluralità di voci e di prospettive metodologiche, aprendosi con un ampio e inedito saggio storico-documentario di Alberto Cadoppi sull'attività artistica di Jacopo Palma il Giovane, che attraverso una cospicua messe di documenti inediti fa piena luce sulla cronologia delle opere reggiane e in particolare sulla curiosa e avvincente storia della pala per la chiesa della Madonna di Castelnovo Sotto. In ambito «moderno» e con la consueta attenzione per le arti decorative, l'individuazione di un nuovo paliotto in scagliola colorata del carpigiano Giovanni Massa è invece il tema saggio di Sonia Sbolzoni. Sonia Testi analizza la delicata e «intricatissima» questione dei rapporti tra la Regia di Piazza della cattedrale modenese e la perduta porta dei Leoni della cattedrale di San Pietro a Bologna, opera dello scultore campionese Ventura. Alessandra Bigi Iotti ripercorre invece, con fonti inedite, le vicende storico collezionistiche e l'iconografia del dipinto dei Musei Civici Festa religiosa in piazza del Duomo, uno dei documenti più significativi sulla storia della città di Reggio dell'inizio del XVII secolo, oggetto di un recente restauro nell'ambito del progetto Save Art. Matteucci, prendendo avvio dal noto ritratto del cardinale Bernardino Spada di Guercino del Museo di Palazzo Spada, affronta il tema del forte urbano di Castelfranco Emilia nella Bononia Dito della Galleria delle carte geografiche in Vaticano. Collegato agli eventi nazionali sul centenario della Grande Guerra è il saggio di Stefano Bulgarelli sulla Grande Mostra degli alleati, tenutasi dal 19 maggio al 9 giugno 1918 al Museo Civico di Modena, «emblematico specchio dell'epoca», con funzione chiaramente propagandistica, nel duplice intento di raccogliere fondi di beneficenza e di convincere la popolazione a proseguire il conflitto. All'attività degli artisti coinvolti dagli eventi bellici o direttamente impegnati al fronte, e in particolare alla grafica satirica modenese negli anni della Grande Guerra, è dedicata anche la recensione di Giuseppe Virelli relativa al catalogo della mostra Una risata ci salverà. Modena e la caricatura negli anni della Grande Guerra tenutasi al Museo Civico. Proseguendo nel tempo, lo scandaglio del Novecento artistico, e in particolare gli anni 1959-1964, tra informale e figurazione, tra Modena e Reggio Emilia, è l'argomento del contributo di Luciano Rivi, che intende fare il punto e ripensare al ruolo affatto marginale della provincia all'interno del dibattito sul rinnovamento figurativo italiano nel settimo decennio del Novecento.

Di notevole attualità, il testo di Elisabetta Farioli introduce alle scelte museografiche del nuovo riallestimento dei Musei Civici di Reggio Emilia, realizzato su progetto di Italo Rota e inaugurato nel maggio 2014. La proposta dell'architetto - For inspiration only - aveva suscitato un ampio dibattito e diverse prese di posizione, anche sulle pagine di «Taccuini d'Arte». Articolata, come sempre, anche la sezione dedicata alle discussioni e alle recensioni. Si deve, in particolare, a Claudio Franzoni il commento su uno degli eventi di attualità più tristemente noti, ovvero il furto della pala di Guercino dalla chiesa di San Vincenzo a Modena. Esulando man mano dall'attualità il filo del discorso si allarga alle «fantasmagorie museografiche spacciate per raffinatissime operazioni culturali e artistiche», affrontando, con lucida consapevolezza, la perdita di significato per il grande pubblico dell'arte del passato e lo svuotamento di senso del termine, oggi sempre più abusato, di «bellezza».

Nella pagina a fianco: Umberto Tirelli, copertina de *I Protagonisti*, 1917, cartella contenente 12 litografie, Modena, Museo Civico d'Arte

Alberto Cadoppi

La pala rifiutata. La tormentata vicenda dell'appalto della *Crocifissione* di Palma il Giovane per Castelnovo Sotto[1]

L'antefatto

Elio Monducci, avendo letto un articolo su Palma il Giovane da me pubblicato (in due puntate) sulla rivista reggiana *Reggio Storia*[2], attorno al 2006 mi fece omaggio di un intero fascicolo di documenti (fotocopie, trascrizioni a macchina, ed altro[3]), in buona parte inediti, relativi ad una pala realizzata dal pittore veneziano per Castelnovo Sotto.

È a partire da queste carte che, attraverso ulteriori ricerche d'archivio, ho sviluppato la presente indagine.

Palma il Giovane e Reggio

È noto che il veneziano Jacopo Palma il Giovane (1548 c.-1628)[4] fu pittore assai longevo e prolifico, e le sue opere si trovavano, già all'epoca, sparse in gran parte dell'Italia ed anche all'estero. In particolare, numerose sue tele furono realizzate per gli Stati estensi, e questa forte presenza[5] del pittore veneto in territorio emiliano non viene sottovalutata dagli studiosi, per l'influsso che potrebbe aver avuto sulla stessa pittura emiliana del periodo, nell'ambito di un più generale fruttuoso interscambio culturale fra le due diverse realtà artistiche del tempo.

Ma nell'ambito degli Stati estensi, è a Reggio che Palma ebbe maggior successo. Infatti, numerosissime furono le commissioni che il pittore veneziano ebbe in territorio reggiano, sia in città, da parte di nobili mecenati dell'arte, che in campagna, per chiese talora di non primaria importanza.

D'altra parte, come è stato scritto, in quel periodo, in area estense, «è Reggio Emilia il centro di maggiore richiesta di artisti lagunari per quel che riguarda la produzione religiosa»[6], e quella di Palma – imperante la controriforma tridentina – fu in gran parte di tal carattere.

Un elenco completo delle opere di Palma che si trovavano nel reggiano nella prima metà del Seicento, o anche successivamente, sarebbe ben difficile da farsi, ma, con riguardo a quelle contenute in chiese ed oratori[7], si possono citare le seguenti: nella Madonna della Ghiara, un'*Adorazione dei Magi*; nella chiesa di San Giovanni Evangelista, la *Purificazione di Maria Vergine*, ed un *San Francesco*; nella chiesa di San Rocco, un quadro con la *Beata Vergine, San Rocco e San Benedetto* e un *Crocifisso con San Giovanni e la Beata Vergine*; nella chiesa di San Domenico, un quadro dei *santi Raimondo e Sebastiano*, ed un altro di *San Giacinto* (nel 1782, in tale chiesa risultava anche una *Santa Caterina con la Santissima Trinità*, e anche un *San Girolamo* ebbe collocazione in San Domenico per qualche tempo dopo il 1655); nel duomo, un *Compianto sul Cristo morto*. Nel 1782, poi, risultavano attribuite a Palma, in San Pietro, una *Natività di Gesù Cristo*, e nell'Oratorio della Confraternita della Morte una *Flagellazione*[8]. Un inventario di soppressioni napoleoniche dava provenienti dai Cappuccini di Reggio una *Deposizione di Gesù Cristo nel sepolcro*, una piccola pala dell'*Assunta*, ed un *Autoritratto in atto di dipingere la Resurrezione*, le ultime due oggi a Brera[9]. In Sant'Agostino, poi, si trova ancor oggi una *Madonna della Ghiara con donatore*[10].

Tra le chiese della campagna, si possono segnalare quella di Bagno, ove è conservato un *San Giovanni Battista*; (forse) quella di Cadelbosco Sotto, di uguale soggetto[11]; ed infine la chiesa della Madonna di Castelnovo Sotto, dove si trova un *Crocefisso adorato dalla Maddalena con ai lati la Madonna e San Giovanni Evangelista*[12]. Recentemente, è stata aggiunta al catalogo delle opere di Palma in chiese della provincia un'*Adorazione dei pastori* in San Terenziano di Cavriago, risalente addirittura ai primi anni Novanta del XVI secolo[13].

Oggi, di tali opere, nel reggiano non ne rimangono più molte. A parte le tele «di campagna», in città, se non vado errato[14], «resistono» solamente: il *San Giacinto* in San Domenico; la *Madonna della Ghiara con donatore* in Sant'Agostino; la *Pietà* (o *Compianto sul Cristo morto*) in Duomo; un'altra *Pietà* al Museo civico («modelletto» per la pala del

Nella pagina a fianco: 1. Jacopo Negretti detto Palma il Giovane, *San Giacinto,* Reggio Emilia, Chiesa di S. Domenico, cappella Ruggeri-Brami, particolare.

duomo); i *santi Raimondo e Sebastiano*, il *San Gerolamo* (un tempo entrambi in San Domenico), e la *Beata Vergine, San Rocco e San Benedetto* (una volta in San Rocco), oggi collocati, questi ultimi tre, nel Palazzo vescovile. Alcuni degli altri quadri risultano allo stato perduti: tra questi il *San Francesco* e la *Purificazione* della chiesa di San Giovanni; la *Natività* della chiesa di San Pietro; la *Crocifissione* della chiesa di San Rocco; e la *Flagellazione* dell'Oratorio della Confraternita della Morte[15]; nonché la *Santa Caterina con la Santissima Trinità* un tempo in San Domenico; mentre il quadro forse più spettacolare, l'*Adorazione dei Magi*, che un tempo ornava di smaglianti colori l'altare dell'Arte della Seta nella Madonna della Ghiara, oggi dà mostra di sé nella Galleria Estense di Modena, grazie allo «scippo» compiuto nel 1783 da quel duca.

Non deve stupire il fatto che Palma abbia lavorato molto per committenze reggiane. Nella ricerca da me condotta una decina di anni fa dedicata ai rapporti fra Reggio ed il pittore veneziano[16], ho reperito numerosi riferimenti documentali a conforto di tali collegamenti e ho meglio focalizzato i principali tramiti di queste committenze, ovvero i nobili reggiani Ridolfo Arlotti e Pietro Antonio Fiastri.

La pala di Castelnovo ultima committenza reggiana

Anche grazie ai citati recenti contributi, siamo in grado di datare con una certa precisione alcuni dei dipinti reggiani di Palma. Così, la prima committenza provata risulta allo stato quella della *Adorazione dei pastori* per la chiesa di San Terenziano di Cavriago, collocabile fra il 1589 ed il 1593[17]; prima dell'agosto 1600, don Girolamo Corradini aveva acquistato dal menzionato Fiastri il *San Girolamo* (che poi sarebbe finito in San Domenico); risale al 1601 circa la committenza da parte del giureconsulto reggiano Giovan Battista Busana del *San Raimondo* per la sua cappella nella chiesa di San Domenico[18]; e al 1603 l'appalto da parte di Camilla Ruggeri Brami del *San Giacinto* sempre per la stessa chiesa[19]. Il *San Giovanni Battista* di Bagno è firmato dall'artista e datato 1602[20]. Nel 1606, poi, l'Arte della Seta commissionò al pittore veneziano la bellissima pala dell'*Adorazione dei Magi* per la Ghiara, che fu consegnata nel 1608, come attesta la firma del pittore sul dipinto[21]. Quanto al *Compianto su Cristo morto* della cappella Ruggeri-Brami in cattedrale, esso (come il relativo bozzetto oggi ai Musei Civici) può collocarsi ora al 1607-1608[22], anticipando così di qualche anno le datazioni precedentemente ipotizzate[23].

2. Jacopo Negretti detto Palma il Giovane, *Cristo Crocifisso, con la Maddalena, la Vergine e San Giovanni Evangelista*, Castelnovo Sotto, chiesa della Madonna della Misericordia (foto G. Galeotti).

Lasciando da parte le tele non datate o prive di riscontri d'archivio[24], resta un solo altro dipinto reggiano documentato, ovvero il *Crocifisso con la Maddalena, la Vergine e San Giovanni Evangelista* della chiesa della Madonna di Castelnovo Sotto (fig. 2). Sulla base di una ricevuta di pagamento già nota firmata dal pittore (su cui torneremo), la pala è stata datata finora al 1614[25] e risulte-

3. Jacopo Negretti detto Palma il Giovane, *San Giacinto*, Reggio Emilia, chiesa di S. Domenico, cappella Ruggeri-Brami.

rebbe dunque l'ultima documentata committenza reggiana di Palma il Giovane[26].

I castelnovesi a quell'epoca avevano buoni motivi per appaltare il quadro al pittore veneziano. Egli aveva già dato ripetute prove della sua bravura sia in città, a Reggio, che nel circondario. Alcuni dei suoi dipinti, poi, avevano letteralmente stregato i reggiani, per la loro folgorante bellezza: fra questi, soprattutto il *San Giacinto* per la chiesa di San Domenico[27] (fig. 3), e la pirotecnica *Adorazione dei Magi* della Ghiara (fig. 4). Secondo Ghidiglia Quintavalle, quest'ultimo quadro, «coi suoi scorci, i suoi damaschi, broccati ed ermellini, il realismo ad oltranza degli schiavi, dalle teste rapate e dai forti bicipiti, dovette far colpo e guadagnare vasta clientela al prolifico artista»[28]. Altrettanto può dirsi del coevo *Compianto su Cristo morto* del Duomo (fig. 5), relativamente al quale

è stata magnificata «la coerenza stilistica, espressa insieme dal colore e dal segno», ed è stato sottolineato «il volto segnato di profondo dolore» della Madonna[29].

Se fu dunque pienamente giustificabile da parte dei castelnovesi la scelta del pittore veneziano, la committenza a Palma da parte della chiesa della Madonna di Castelnovo Sotto non fu certo una passeggiata, né procurò solo gioie ai confratelli della Misericordia che gestivano quell'oratorio.

La confraternita della Misericordia e la chiesa della Madonna

Ma prima di entrare nel vivo della tormentata storia della committenza della pala, è bene dire qualcosa sulla confraternita della Misericordia e sulla chiesa eretta da quei confratelli verso la fine del Cinquecento.

Pur senza entrare nei dettagli della storia della confraternita, si può dire che la sua origine è molto antica. Recenti ricerche[30] hanno esibito documenti che ne attestano ufficialmente l'esistenza almeno dalla seconda metà del Quattrocento. Essa si occupava di assistenza a malati, indigenti e pellegrini, e gestiva un *hospitale* con oratorio annesso. Il piccolo oratorio dell'ospedale, danneggiato fortemente durante le guerre del 1557-58, fu restaurato, ma la confraternita, la cui importanza e capacità economica cresceva a vista d'occhio, decise di costruire una nuova chiesa nella piazza grande del paese. Fra il 1580 ed il 1592 la nuova «chiesa di piazza» fu edificata e venne inaugurata ufficialmente il 6 maggio di quell'anno[31].

Le *Memorie intorno alla Compagnia della B.V. della Misericordia di Castelnovo disotto dall'anno 1590, al 1666, tratte dall'Archivio dell'Opera Pia dal sig. Giovanni Macagni Tesoriere* (d'ora in poi, *Memorie Maccagni*), contenute fra le citate «carte Monducci», ci danno molte notizie ulteriori, e ci rivelano che i lavori proseguirono almeno fino al 1624. Nei decenni successivi si fecero soprattutto rifiniture interne.

Come evidenzia lo stesso titolo, il manoscritto fu redatto dal tesoriere della confraternita Giovanni Maccagni, il quale – come lui stesso spiega nelle prime righe delle *Memorie* – già dal 1663, «sotto il priorato del sig. colonnello Ippolito Maccagni», aveva incominciato a trascrivere in un quaderno apposito le «cose notabili della Compagnia» a partire dal 1590. La data d'inizio (1590) si giustifica perché – come attesta lo stesso autore del manoscritto – solo da quell'anno (quando massaro era suo padre, il capitano Antonio Maria Maccagni, oltre a tal Fabrizio Bergomi) si era incominciato a tenere un libro con le entrate e le spese della Compagnia.

Una copia del manoscritto è conservata

4. Jacopo Negretti detto Palma il Giovane, *Adorazione dei Magi*, Modena, Galleria Estense (un tempo a Reggio Emilia, basilica della Madonna della Ghiara).

5. Jacopo Negretti detto Palma il Giovane, *Compianto su Cristo morto*, Reggio Emilia, Cattedrale, cappella Ruggeri-Brami.

presso l'archivio della chiesa parrocchiale di Castelnovo Sotto, dedicata a Sant'Andrea[32], e forse le fotocopie di Monducci sono derivate da quell'esemplare.

Sarebbe necessario narrare l'intera lunga storia della confraternita per dimostrare la centralità che essa ebbe per secoli nella vita sociale, culturale, religiosa, ed anche, in un certo senso, politica, di Castelnovo Sotto. Ma non è questa la sede adatta per un simile *excursus*[33]. Basti qui sottolineare che questa specialissima importanza della Compagnia della Misericordia nella realtà castelnovese giustifica ampiamente la magnificenza (relativamente al contesto del paese) della chiesa costruita e adornata dai confratelli. E soprattutto giustifica l'appalto delle pale d'altare, nel primo Seicento, ad alcuni fra i pittori più famosi dell'epoca.

Le principali pale d'altare

Le principali pale d'altare della chiesa erano e sono tuttora tre: la *Madonna del Rosario con Pio V ed i santi Domenico e Lucia*, con gli annessi *Quindici Misteri del Rosario*, opera di Lorenzo Franchi (fig. 6); la già citata *Crocifissione* di Palma il Giovane; e la *Natività della Vergine* di Leonello Spada (fig. 7).

La pala di Lorenzo Franchi, già oggetto di vari studi, viene datata alla fine del 1601[34].

Quanto alla splendida pala di Leonello Spada, essa risulta ampiamente documentata. Anche qui, come riferito, i documenti rilevanti furono pubblicati da Monducci nel 1994, e poi ripubblicati in occasione della stampa dell'importante volume dedicato al pittore bolognese nel 2002.

Da questi documenti – reperiti nell'archivio della Misericordia – risulta che il 20 giugno 1617 due inviati della confraternita della Misericordia, Giovanni Bergomi e Giacomo Poli [*rectius*: Genesio Lolli], si recarono a Parma «per trattare col signor Spada circa il quadro di commissione della Compagnia»[35]. Il 12 luglio 1617, poi, il massaro mandò 40 ducatoni d'argento, da lire 9,14 l'uno, a Parma a Leonello Spada, per mezzo di tal Pietro Faci [*rectius:* Zatti], come acconto del «quadro della Compagnia», il cui prezzo totale era di 120 ducatoni simili[36]. Nel medesimo archivio Monducci aveva reperito anche la ricevuta autografa finale di Leonello Spada datata Parma, 5 giugno 1618, a fronte dell'ultima rata pagata per la compagnia da Domenico Malpelli, di 40 ducatoni oltre a 10 per il «torchino oltramaro»[37].

Il pittore bolognese – che in quel periodo si trovava a Parma al servizio di Ranuccio I Farnese – aveva dipinto una pala davvero stupenda per l'altar maggiore della chiesa. Si trattava di una *Natività della Vergine*, descritta come «pittura concreta, raggiante, prodiga di significati genuini»[38], e accomunata nelle «cadenze stilistiche» alla coeva, splendida *Visione di San Francesco* della cappella Ruggeri Brami della Ghiara[39].

Resta da riferire della pala di *Palma il Gio-*

vane, principale oggetto della nostra indagine.

Le vicende della pala di Palma il Giovane

Il *Crocifisso adorato dalla Maddalena con ai lati la Madonna e San Giovanni* di Palma, posto nella seconda cappella di destra della chiesa della Madonna, è stato variamente commentato dai critici. Entusiastico il giudizio di Augusta Ghidiglia Quintavalle sulla tela. La studiosa, «per il tempo e per lo stile», ha avvicinato la pala in questione al *Compianto su Cristo morto* del Duomo, e l'ha giudicato «tra i migliori della serie»:

> «Il confronto tra i due dipinti dimostra che essi sono stati eseguiti quasi in un identico clima di ispirazione, ché il S. Giovanni ha lo stesso modellato morbido e lo stesso pathos nello sguardo; la Maddalena, dai capelli intrisi di luce, è tutta in clima barocco, le ombre si addensano nello stesso modo sui volti velati, ma, soprattutto, il tono drammatico della scena non è voluto e sforzato, anzi risulta chiaro e semplice sul fondo plumbeo di nubi orlate di luce e nell'armonioso diramarsi ad ansa della Vergine e S. Giovanni, come in alto, le braccia di Cristo dalle carni di argento bruciato e, nel fondo, l'arco delle nuvole.
>
> Il pittore parla qui lo stesso linguaggio che nel «Crocifisso» della Cà d'oro a Venezia o nell'altro del Museo Civico di Padova, ma è soprattutto vicino alla bella pala d'altare di S. Marco ad Asburgo, più complessa nelle figure degli astanti, ma forse meno stringatamente drammatica della nostra»[40].

Più perplesso il giudizio di Stefania Mason, la quale ha liquidato la pala come «contraddistinta ormai da esteriori patetismi nelle pose e negli affetti e dal facile gioco del cielo plumbeo e nuvoloso per accentuare la potenza drammatica della scena»[41].

Il quadro, come si diceva, viene collocato unanimamente dagli studiosi, come esecuzione e completamento, nel 1614, e ciò sulla base dell'unico documento finora pubblicato, ritenuto relativo ad essa, ovvero una ricevuta autografa del pittore veneziano, definita «di pagamento»[42], rilasciata il 22 maggio di quell'anno ad un inviato della compagnia della Misericordia.

In realtà, da un lato, il documento era stato trascritto con svariati errori, fino a determinarne una difficile comprensibilità[43]. Ecco il testo della trascrizione difettosa: «*1614 adì 22 Mayo. Ricevo jo Jacomo Palma dal sig. B. Donelli zechini 15 per caparra della* conola dinanzi *alla Madonna della Misericordia di Castrinovo li quali mi fu* comodi *in nome del sig. Filipo* Cagolatti *sindico di sopra ditta compagnia zechini 15 io Jacopo Palma sopradito*» (in tondo sono evidenziati gli errori di trascrizione più marchiani).

Dall'altro lato, all'epoca non erano stati ancora individuati vari altri documenti e manoscritti conservati nell'archivio della compagnia della Misericordia e altrove, il che ha determinato imprecisioni relativamente sia alla datazione del quadro che alle vicende della sua committenza. Come si vedrà, il pagamento in questione non riguarda neppure il nostro *Crocifisso*, ma altro quadro di Palma.

È su questi inediti documenti che ora mi soffermerò.

6. Lorenzo Franchi, *Madonna del Rosario e Misteri*, Castelnovo Sotto, chiesa della Madonna della Misericordia (foto G. Galeotti).

7. Leonello Spada, *Nascita della Vergine*, Castelnovo Sotto, chiesa della Madonna della Misericordia.

Nelle citate *Memorie Maccagni* si fa cenno a Palma per la prima volta proprio con riferimento al pagamento di cui si è detto poc'anzi. Vi sono due menzioni a quel pagamento. La prima – senza data precisa, ma collocabile tra il San Martino 1613 e il San Martino 1614 – riferisce che «*Si mandò a Venezia 175 troni a soldi 26.6 per trono al sig. Palma per capara del quadro del Altar magiore*»[44]. La consultazione dei *Libri della Massaria* ci fornisce su questo punto la data: il pagamento fu effettuato nelle mani di Filippo Cagnolati, a Castelnovo, il 9 aprile 1614[45]. Le *Memorie* datano poi al 22 maggio 1615 (ma era evidentemente un refuso per 1614) la ricevuta del pittore: «*Adì 22 magio M. Bartolomeo Donelli sborsò 15 zechini al sig. Giacomo Palma per far l'ancona grande*»[46]. Questa annotazione corrisponde esattamente (salvo l'errore materiale sull'anno) alla ricevuta di mano di Palma pubblicata da Ghidiglia Quintavalle nel 1957 pur con varie imprecisioni. La trascrizione riveduta e corretta della ricevuta, conservata in fotocopia nel plico di Monducci, è la seguente: «*1614 adì 22 magio. Ricevì io Iacomo Palma da Ms. Bortolamio Donelli cechini quindici per capara della* tavola *che va alla Madona della Misericordia di Castelnovo li qualli mi fu* comandi *per nome del sig. Filipo* Chagnolatti *sindico di la sopra detta compagnia val cechini 15. Io Iacomo Palma sopr.[adetto]*» (in tondo si sono segnalate le parole mal riportate nelle precedenti trascrizioni).

Alcuni fogli inseriti nel *Libro di Maneggio di Massaria dell'anno 1614 al 1615 fatto dal sig. Alessio Pani* ci rivelano che in data 7 luglio 1616 si pagò una seconda rata a Palma il Giovane, presumibilmente finale, per un importo pari a L. 608 e soldi 4, tramite il «banco» del reggiano Giulio Zanelletti[47].

Dal *Libro della Massaria* riguardante il periodo fra il San Martino 1616 e il San Martino 1617, il Maccagni trascriveva, senza data precisa: «*Venne il quadro del altar maggiore fatto dal sig. Giacomo Palma et venne a Brescello ove si mandò a pigliare*»[48]. Anche in questo caso la consultazione del *Libro di Massaria* originale ci permette di datare con precisione l'evento: la pala giunse a Brescello il 24 marzo 1617[49].

I confratelli, come vedremo meglio, ebbero subito dei dubbi sulla qualità del dipinto del pittore veneziano, e persino sulla sua autografia. Decisero dunque di sentire il parere di esperti. Mandarono così un inviato (tale «Mancino») con la tela il 6 aprile a Parma e il 9 aprile a Reggio[50]. Non sappiamo tuttavia chi visionò il quadro nelle due città.

Evidentemente i responsi degli intenditori furono negativi.

Risale al 16 aprile una riunione della confraternita nell'ambito della quale si discusse sul quadro rappresentante la *Natività della Madonna* inviato da Palma. I confratelli, sia pur con due voti contrari, decisero «*essere bene di supplicare a Sua Altezza Serenissima di Modena di havere una lettera di raccomandatione da S. S. Altezza derittiva a qualche Nobile o*

carissimo di Venetia il quale raccomanda questo negotio al sig. Palma et inviarli ancora detta Ancona per un qualche messo, et farne quello sarà di bisogno»[51].

E infatti Maccagni riportava nelle sue *Memorie*: «*Non piaque la sudetta pittura, o quadro alla compagnia che però si mandò il sig. Simon Furoni a Modona per cavar una lettera di raccomandazione del Ser[enissi]mo Duca Cesare per Venezia contra al sudetto Palma*»[52]. Il *Libro della Massaria* ci rivela che il viaggio a Modena fu compiuto poco prima del primo maggio 1617, essendo avvenuto in quella data il pagamento all'inviato che era già tornato dalla capitale del Ducato[53].

E in effetti nell'Archivio di Stato di Modena si conserva ancora la minuta della lettera che il duca mandò ad un suo corrispondente veneziano, Barbone Morosini, in data 27 aprile[54]. Nella lettera si legge fra l'altro che i confratelli castelnovesi «*si dolgono d'essere stati ingannati nel far far un immagine della Natività della gloriosa Vergine, la quale hanno procurato che sia fatta costì dal Pittore Palma, e come fatta da lui l'hanno pagata cento ducati, e poi hanno trovato essere stata fatta da un altro pittore, e non valerne più, che trenta o quaranta*». Il duca si raccomandava col Morosini di «*esser loro cortese [...] acciò che rimangano consolati, che di quanto si compiacerà di far in loro benefizio io ne rimarrò sommamente tenuto alla sua amorevolezza*».

Il duca aveva scelto con oculatezza il suo corrispondente. Barbone Morosini infatti doveva avere notevole ascendente su Palma il Giovane, essendo stato raffigurato dal pittore in un famoso telero dell'Oratorio dei Crociferi a Venezia, rappresentante *Cristo in gloria benedicente, il doge Renier Zen, la dogaressa e i Procuratori di San Marco, alcuni padri Crociferi e donne dell'ospizio*[55]. Questi Morosini avevano sicuramente una notevole sensibilità per l'arte. Nella basilica di San Giorgio a Venezia, nella cappella della famiglia, si trova una grande pala dipinta da Jacopo e Domenico Tintoretto raffigurante *Cristo Risorto, Sant' Andrea, e alcuni membri della famiglia* stessa, ovvero l'illustre Vincenzo (1511-1588), padre di Barbone, Cecilia Pisani, moglie di Vincenzo e madre di Barbone, Andrea (1557-1582), fratello di Barbone, e Barbone stesso. Barbone era nato nel 1545; fu provveditore all'arsenale e consigliere, e fu procuratore di San Marco dal 27 gennaio 1615 alla morte, avvenuta il 30 ottobre 1620[56].

I confratelli, contando sull'appoggio di Morosini, inviarono ben presto un loro rappresentante a Venezia col quadro: «*Don Giovanni Battista Fossa chierico si promise a Ms. Mario Taroni 10 ducatoni acciò portasse il quadro retroscritto a Venezia et a buon conto se gli diede l. 40*»[57]: il pagamento per il viaggio a Venezia avvenne in effetti il 23 maggio[58].

Risale al giorno seguente, 24 maggio 1617, la trionfale risposta del procuratore Morosini al duca di Modena. Il nobile veneziano riferiva che «*in essecutione del comandamento*» del duca, aveva fatto in modo che Palma, alla riconsegna del quadro, restituisse all'inviato della Confraternita della Misericordia i 100 ducati spesi, benché il pittore gli «*affermasse asseverantemente esser l'immagine stata fatta di suo pugno*»[59]. Le cose dunque erano andate nel modo migliore per i confratelli. Il Morosini aveva ottenuto dall'artista, addirittura, la restituzione dei soldi pagati dalla confraternita.

I confratelli della Misericordia, al ritorno vittorioso del Taroni da Venezia, il 4 giugno si runirono per discutere la questione. Il verbale della seduta[60] è particolarmente eloquente: «*Qualmente, è venuto da Venetia Ms. Mario Taroni, il quale di qui fu mandato per negotiare circa la cosa del quadro fatto dal Palma, et doppo l'haverla veduta di ragione col detto Palma per intercessione delle lettere dell'Serenissimo signor Duca nostro, ha rihavuto dal detto Palma li cento ducati già dati per pretio del detto quadro*». Si suggerì immediatamente, a quel punto, di «*fare fare un altro quadro della* Natività della Madonna».

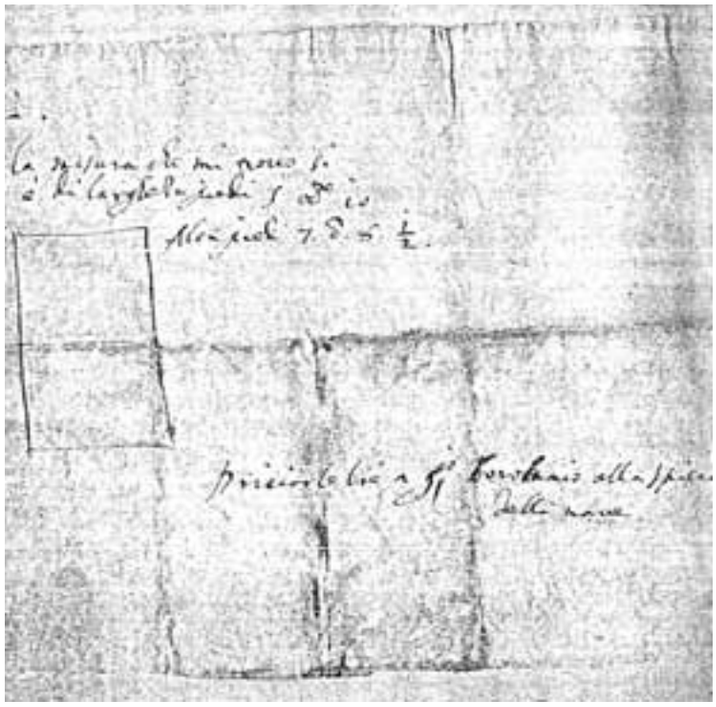
Si pensò subito ad un altro pittore, quel Leonello Spada che aveva già dato ampia prova della sua abilità nel tempio della Ghiara. Si diede dunque mandato, in quella stessa seduta, al reverendo don Giovanni Bergomi (cappellano della compagnia) di scrivere a certo Ferrante Ambanelli di Parma[61] perchè trattasse con Spada. I contatti col pittore andarono subito a buon fine, e il 18 giugno i confratelli si riunirono nuovamente[62], deliberando di inviare a Parma due di loro, il cappellano don Giovanni Bergomi (che come abbiamo visto aveva avviato i contatti col pittore tramite il nobile parmense Ferrante Ambanelli) e il rettore messer Genesio Lolli, per trattare col pittore. Ai due inviati veniva data «*piena authorità di trattare e concludere, e promettere, e dire, e fare tutto*

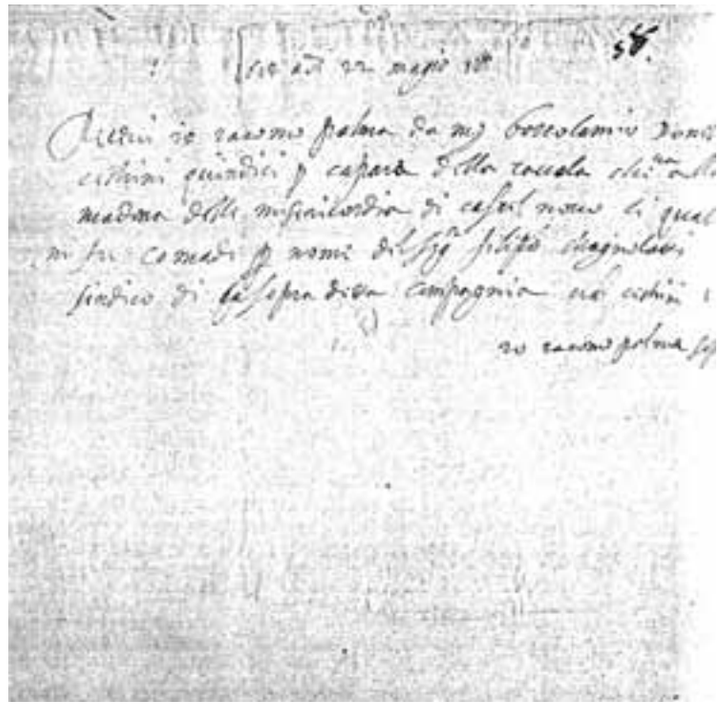
8. Jacopo Negretti detto Palma il Giovane, *Natività della Vergine*, Bob Jones University di Greenville, South Carolina (USA).

quello gli paierà bene, aciò detta Compagnia venga servita d'un bel quadro».

E in effetti, nelle citate *Memorie Maccagni*, subito dopo la notizia della restituzione del quadro al Palma, vi è la seguente annotazione: «*Il sig. don Giovanni Bergomi et sig. Genesio Loli andorono a Parma a trattar col sig. Spada acciò gli facesse un quadro per l'altar maggiore*»[63]. Seguono, nelle notizie d'archivio, altri riferimenti corrispondenti a quelli già noti e già citati più sopra sulla committenza a Leonello Spada.

Maccagni riferisce inoltre della mancanza del libro fra il San Martino 1617 e il San Martino 1618[64], e comincia con il riassunto del libro successivo (dal San Martino 1618 al San Martino 1619). Sul nostro tema, inserisce l'ultima annotazione utile: «*Si pagò il quadro del Palma venuto da Venezia al datio di*





9. Venezia, 22 maggio 1614, ricevuta della caparra per il quadro della *Natività della Vergine* da parte di Palma il Giovane, dalla fotocopia ritrovata fra i documenti di Elio Monducci, e schizzo raffigurante la tela del quadro, con scritta relativa alle misure (verso della ricevuta della caparra del 22 maggio 1614).

Brescello l. 20 a M. Domenico Galiardi»[65]: ciò avvenne, per esser più precisi, in data primo novembre 1618[66].

Quanto finora riportato si può agevolmente riassumere nel modo seguente. La compagnia, tramite il sindaco Filippo Cagnolati[67], nel maggio 1614 aveva mandato un inviato a Venezia per pagare a Palma la caparra di un quadro per la confraternita. La pala doveva essere quella destinata all'altar maggiore: dunque, avendo la chiesa tale dedicazione, doveva raffigurare la *Natività della Vergine*. Palma, dopo aver avuto la sua caparra ed un altro successivo pagamento (per un totale di 100 ducati), terminò il quadro e lo inviò a Brescello, dove fu prelevato il 24 marzo 1617. Ma ai confratelli la pala del celebre pittore veneziano «non piacque». Essi, per trovare conforto nel loro parere, mandarono il quadro a Parma e a Reggio per farlo periziare da qualche esperto. Il giudizio degli intenditori fu evidentemente una stroncatura, e soprattutto si dubitò sull'autografia del dipinto, ritenendolo opera di collaboratori dell'artista. Verso la fine di aprile, i confratelli decisero di spedire a Modena un loro rappresentante al fine di ottenere dal duca Cesare d'Este una lettera contro Palma, per indurlo ad accettare la restituzione del quadro non gradito. I confratelli ottennero la «raccomandazione» del duca (che scrisse in proposito all'influente Barbone Morosini, procuratore di San Marco e buon conoscente di Palma), e la «pala rifiutata» fu riportata da un loro inviato a Venezia al pittore nella seconda metà di maggio. Palma – cosa probabilmente inusitata per chi si riteneva l'unico vero erede di Tiziano[68] – accettò, convinto dalla lettera del duca, la restituzione del quadro, e restituì persino i 100 ducati al messo della confraternita.

I confratelli allora decisero di appaltare la pala a un altro famoso pittore, e iniziarono una trattativa con Leonello Spada. Il pittore accettò e un anno dopo, attorno al giugno 1618, consegnò la pala ai confratelli (fig. 7), che questa volta, giustamente, rimasero soddisfatti dell'opera e non la rispedirono al mittente[69]. D'altra parte, Spada era sicuramente stato reso edotto della «brutta fine» della committenza a Palma il Giovane, e si dovette quindi impegnare particolarmente nell'eseguire l'opera, per non subire lo stesso poco lusinghiero trattamento del collega veneziano.

Successivamente, Filippo Cagnolati, che – come mostrano i documenti – aveva avuto un ruolo di rilievo già nella prima committenza al pittore veneziano, fece fare a Palma un quadro per un altare laterale con diverso soggetto, ovvero rappresentante il *Crocifisso con la Maddalena, la Madonna e San Giovanni* (fig. 2). In effetti, l'altare risulta essere di patronato dei Cagnolati, come conferma la scritta sul casamento, sopra al quadro: «*Sanguine implorato super se et filio suo Philipus Cagnolatus dedit*». Un ulteriore inedi-

to documento[70] attesta in proposito che già nell'aprile 1612 Filippo Cagnolati aveva ottenuto dalla Confratenita «*la capella, et altare secondo a man dritta nell'intrar dentro della detta chiesa risguardando verso sera*», al fine di potervi «*errigere un'anchona con un quadro nel quale sarà dipinto S. Giovanni Battista, et la gloriosa Vergine Maria con un Crocefisso*», «*ad honore, et gloria non solo della Beata Vergine Maria, ma anco di detta confraternita*». I documenti ci aiutano anche a capire perché Filippo Cagnolati aveva deciso di far raffigurare il Battista nel quadro: Giovanni Battista era in effetti il nome del padre di Filippo[71], e in questo modo il Cagnolati voleva dunque ricordare il suo genitore. Il pittore veneziano peraltro non dipinse nella sua *Crocifissione* un San Giovanni Battista, ma un *San Giovanni Evangelista* (fig. 2), del resto in linea con l'iconografia del Cristo crocifisso.

Il nuovo quadro fatto da Jacopo Palma giunse il primo novembre 1618 e, nonostante lo spiacevole equivoco sul San Giovanni, fu ben accetto da Cagnolati, che lo collocò nel suo altare, dove ancora oggi si trova.

La Natività della Vergine restituita

La ricostruzione degli avvenimenti derivante dalla lettura e trascrizione degli inediti documenti reperiti a suo tempo da Elio Monducci, e la loro integrazione con altre determinanti carte d'archivio, ha comportato un deciso sovvertimento di quanto sembrava emergere da quell'unico documento mal trascritto da Ghidiglia Quintavalle (o da chi glielo aveva procurato).

In primo luogo, la data di consegna del *Crocifisso* di Palma a Castelnovo va rettificata: il dipinto raggiunse la chiesa (via Brescello) il primo novembre 1618, e non nel 1614 come si riteneva finora.

In secondo luogo, il quadro inizialmente appaltato a Palma non era il *Crocifisso*, ma una *Natività della Vergine* destinata all'altar maggiore, ed è questo il quadro a cui si riferiva la già pubblicata ricevuta del 22 maggio 1614. Tuttavia il dipinto, giunto in chiesa il 24 marzo 1617, non piacque, non fu creduto opera di Palma e fu restituito al mittente dagli esigenti committenti castelnovesi, con l'appoggio del duca di Modena, a cui era direttamente soggetto, a quel tempo, il feudo di Castelnovo di Sotto. Il pittore (per intercessione di Barbone Morosini, influente corrispondente veneziano di Cesare d'Este) restituì addirittura ai confratelli il prezzo ricevuto per la pala, che ammontava a 100 ducati.

Il *Crocifisso* successivamente eseguito per la chiesa fu un appalto privato di Filippo Cagnolati (fig. 2), e non ha nulla a che fare con la prima committenza. Se è così, dovrebbe esserci allora da qualche parte una *Nascita della Vergine* di mano di Palma, coincidente con quella restituita al mittente dai confratelli di Castelnovo. Considerando le misure del quadro che poi finì sull'altar maggiore, ovvero quello di Leonello Spada (cm 274,5 x 182), l'unica pala di Palma pubblicata[72] con dimensioni abbastanza simili raffigurante analogo soggetto è quella oggi conservata alla pinacoteca della Bob Jones University di Greenville, in South Carolina (USA), che misura (salvo imprecisioni) cm 250 x 174[73] (fig. 8). Anche la datazione del quadro condivisa dalla critica (1613)[74] si avvicina molto a quella del primo dipinto fatto per la chiesa di Castelnovo Sotto.

La *Natività della Vergine* di Greenville è in effetti, a mio avviso, un quadro piuttosto debole. Oltre ai volti imprecisi e quasi caricaturali (specie quello della bambina), essa evidenzia un «dilatarsi delle forme ampie e inconsistenti nel contempo, la luce immobile sulla materia»[75], caratteri ben diversi da quelli che presentano le più convincenti prove sul medesimo soggetto effettuate da Palma un quindicennio prima, maggiormente ispirate allo stile di Tintoretto[76].

Sulla questione delle misure dei due quadri si deve peraltro segnalare un piccolo «giallo», derivante da un altro documento tanto intrigante quanto sibillino.

Mi riferisco alla citata ricevuta autografa di «Iacomo Palma» della caparra del quadro datata 22 maggio 1614 che dovrebbe essere ancor oggi conservata fra i recapiti nell'archivio della confraternita della Misericordia. Ebbene, la fotocopia del documento mostra un foglio a quattro facciate, di cui due visibili, la prima e la quarta. La prima (a destra nella fotocopia) contiene la ricevuta, e la quarta (a sinistra nella fotocopia) contiene un piccolo disegno raffigurante un rettangolo, con una scritta di fianco; e un'altra scritta in basso a destra (fig. 9). La scritta accanto allo schizzo – che potrebbe anche essere di mano di Palma il Giovane (pur

presentando la grafia qualche differenza rispetto a quella della ricevuta; la stessa penna usata doveva avere un pennino più grosso) – porta le parole seguenti: «*La misura che mi trovo si è di larghezza piedi 5 once 10. Alta piedi 7 once 8 ½*». La scritta in basso a destra reca la seguente frase: «*driciar le lettere a Giovanni [o Giorgio] Borolamio alla spiciaria della Nave*».

Si potrebbe pensare dunque che Palma (o un suo aiutante) avesse scritto queste cose perché relative alla committenza del (primo) quadro per Castelnovo, dovendo il foglio essere destinato ad essere conservato dai confratelli della Misericordia. La scritta in basso sarebbe servita per indicare ai committenti il luogo a cui indirizzare eventuali lettere per il pittore a Venezia. E la scritta a fianco del disegno poteva avere lo scopo di indicare ai castelnovesi la misura della tela sulla quale Palma avrebbe dipinto. Considerando le misure veneziane dell'epoca, la tela avrebbe dovuto misurare all'incirca cm 267,5 x 202,5. Si tratta di misure diverse, ma di poco, rispetto a quelle del quadro poi dipinto da Spada: la tela a disposizione di Palma era più bassa di circa 7 cm, e più larga di circa 18 cm rispetto al quadro finito di Leonello Spada. Quanto alla *Natività della Vergine* di Greenville, essa risulta essere, rispetto alla tela su cui avrebbe lavorato Palma, più bassa di 17 cm, e più stretta di 28 cm. Si tratta di differenze di una qualche rilevanza, ma va anche tenuto conto che il pittore, con i numeri di cui al foglio citato, poteva alludere alle misure per così dire «lorde» della tela, e non a quelle «nette» del quadro finito con telaio e cornice. Considerando la differenza fra misure «lorde» e misure «nette», la tela indicata nell'abbozzo citato di Palma parrebbe compatibile con quella della pala oggi a Greenville.

In ogni caso, il secondo quadro realizzato per la chiesa della Madonna, ovvero il *Crocifisso con la Maddalena, la Madonna e San Giovanni*, è molto più piccolo sia della pala di Leonello Spada, sia della pala di Greenville, sia della tela su cui, verosimilmente, intendeva dipingere Palma all'atto della firma della ricevuta nel maggio 1614. Infatti esso misura solo, al netto della cornice, cm 174,5 di altezza e cm 117 in larghezza (con la cornice, rispettivamente, cm 200, e cm 142,5).

Questo dato conferma una volta di più che il quadro eseguito la seconda volta da Palma è sicuramente tutt'altro dipinto rispetto a quello realizzato originariamente: il pittore, insomma, non ha rifatto sulla medesima tela un quadro precedente, ma ha dipinto su di una nuova tela un'altra pala.

Tutto ciò conferma l'ipotesi che la pala originariamente dipinta – rappresentante la *Natività della Vergine* – sia poi stata «piazzata» dal pittore a qualche altro committente meno esigente dei confratelli castelnovesi. E rafforza l'idea che la pala finita in tempi recenti a Greenville possa essere quella originariamente fatta per l'altar maggiore della chiesa di Castelnovo.

Il «gran rifiuto»

L'ultimo quesito da porsi resta dunque il seguente: come è possibile che i membri della Confraternita castelnovese avessero un gusto artistico così ricercato da poter disprezzare un quadro dipinto da uno dei più famosi pittori d'Italia del tempo, o da poterne addirittura disconoscere la paternità? E come è possibile che abbiano potuto «permettersi il lusso» di restituire al celeberrimo artista veneziano (pur su intercessione del duca e di un altolocato nobile veneziano) la pala dispregiata, e persino di ottenerne indietro il pagamento?

Si deve ritenere che, nonostante abitassero in un paese – che era pur sempre a quel tempo un feudo estense – i confratelli, o almeno i più importanti rappresentanti della confraternita della Misericordia, fossero personaggi di buona cultura e di un discreto livello sociale. Abbiamo visto, d'altra parte, che la confraternita raccoglieva i più altolocati abitanti del paese. Se si vuol considerare più in specifico Cagnolati – ovvero colui che già dall'inizio era in primo piano nell'appalto del quadro poi rifiutato, e che alla fine pose il secondo dipinto nella cappella di famiglia in chiesa – si può dire che egli sicuramente godeva di un'ottimo prestigio sociale a Castelnovo e all'interno della compagnia, ed era decisamente benestante[77]. Inoltre, Filippo Cagnolati (detto «il seniore») era uno dei pochi notai del paese[78], e sicuramente aveva frequenti rapporti anche con la città di Reggio. Insomma, personaggi come questo potevano avere la caratura per arrivare a fare ciò che forse pochissimi altri avevano fatto: rifiutare un quadro di Palma il Giovane e rispedirlo al mittente, facendosi

restituire i soldi pagati (pur con «raccomandazione» ducale a un procuratore di San Marco).

Il «gran rifiuto» dei confratelli della Misericordia, d'altronde, era probabilmente giustificabile. Palma il Giovane fu un grande pittore. Ma è anche vero che fu molto longevo e molto prolifico e nella fase finale della sua carriera fu molto aiutato dalla sua bottega. Nel 1614 – data della committenza del primo quadro – aveva circa 66 anni, e nel 1617, alla consegna dello stesso, ne aveva ormai 69. In quegli anni, sotto «la schiacciante mole e l'accavallarsi delle commissioni la sua bottega dà l'impressione spesso di essersi trasformata in un'industria»[79]. Come scrisse Zanetti nel 1771, «So bene, che vago fu di far molto, e che fra le opere sue parecchie ve ne sono dipinte con soverchia speditezza; e non potea essere altrimenti in quell'immenso numero ch'ei ne fece»[80].

Insomma: ben può essere che, nel dipingere per un oratorio di non grande importanza e indubbiamente «periferico», il famoso artista, abituato a prestare la sua opera a nobili, principi e cardinali, basiliche, abbia preso un po' «sottogamba» quei committenti meno altolocati di tanti altri, e abbia spedito a Castelnovo, nel marzo 1617, un'opera non degna di lui. I confratelli ne rimasero delusi. Si recarono anche a Parma e a Reggio a far visionare la pala, per avere il conforto dell'opinione di qualche esperto d'arte. Il responso dei periti fu, sicuramente, poco esaltante, e addirittura si giudicò che la tela fosse stata dipinta da altri.

Se il dipinto fosse quello della Bob Jones University sarebbe comprensibile il rifiuto degli orgogliosi confratelli. Cagnolati diede poi a Palma una seconda *chance* per rifarsi dello smacco. Il pittore in quell'ulteriore occasione si impegnò sicuramente di più, e oggi la chiesa della Madonna della Misericordia di Castelnovo Sotto può vantare un quadro che una reputata storica dell'arte come Augusta Ghidiglia Quintavalle ha giudicato «tra i migliori della serie» delle opere realizzate da Palma per gli Stati estensi[81].

Appendice documentaria[82]

1) Castelnovo Sotto, 16 aprile 1617: *i confratelli della Confraternita della Misericordia decidono a maggioranza di chiedere al duca di Modena una lettera di raccomandazione per poter restituire a Palma il Giovane il quadro rappresentante la* Natività della Vergine.

«Essendo convocati, et solennemente congregati li infrascritti Confrati della Confraternita della Madonna dell'Hospitale della Misericordia della terra di Castelnovo nell'horatorio di detta Compagnia [...] vi sono intervenuti gli infrascritti, cioè il sig. Genesio Loli rettore, il sig. Filippo Cagnolati et il sig. Genese Schiavi (sindici), Ms. Pietro Cervi et io notaio infrascritto [Francesco Bergomi] (massari), il sig. Dottore [Ippolito] Cagnolati, il sig. Domenico Malpeli, il sig. Hippolitho Macchagni, il sig. Simone Furoni, Giorgio di Boni, Stephano Taliavino, Pietro Agoletti, Giovanni Battista Guatari, Cristoforo Algeri, Ugenio [...], Ms. Cesare Mellio, Giovanni Guasti, Antonio Guatari, Domenico Guatari, Benedetto Cervi tutti fratelli, et confratri di detta Compagnia

Li quali havendo havuto partito tra di loro et havendo balotato con bale bianche, et nere et havuto matura consideratione sopra le infrascritte cose, tutti concordemente eccettuando però due bale nere quale fanno due voce che sono state in contrario, hanno ordinato, et giudicato che sopra l'Ancona della Natività dela Madonna senza però pregiuditio alcuno di qualonque sue raggioni che potessero havere contro qualsivoglia persona per ogni meliore modo essere bene di supplicare a Sua Altezza Serenissima di Modona di havere una lettera di raccomandatione da Sua Serenissima Altezza derittiva a qualche Nobile o Carissimo di Venetia il quale raccomanda questo negotio al signor Palmia [*sic*!] et inviarli ancora detta Ancona per un qualche messo, et farne quello para di bisogno. In oltre hanno elletto il signor Simone Furoni per andare a Modona per supplicare d'havere detta lettera di raccomandatione.

Fatto nella detta Chiesa di detto Oratorio, et nella Sagrestia alla presenza di Christophoro Soncino del q. Antonio habitante nella terra di Castelnovo predetto, et Lionardo Speroni del q. Gabriele habitante nella Villa del Cogruzzo Giurisditione di Castelnovo testimoni. Rogito di me Francesco Bergomo notaro».

Documento inedito: rogito del notaio Francesco Bergomi, in ASRE, *notarile*, b. 3765.

2) Modena, 27 aprile 1617: *il duca Cesare d'Este scrive a Barbone Morosini, riferendogli delle lamentele dei confratelli della Misericordia, i quali ritengono che la pala della Natività della Vergine sia stata dipinta da altro pittore, e chiedendogli di intercedere presso Palma perché dia soddisfazione ai confratelli.*

«27 aprile 1617. Al Sig. Borbone [sic] Morosino Ill.mo Sig.r

I confrati della Compagnia di Santa Maria della Misericordia di Castelnovo di Sotto miei sudditi si dolgono d'essere stati ingannati nel far far' un immagine della natività della gloriosa Vergine, la quale hanno procurato che sia fatta costì dal Pittore Palma, e come fatta da lui l'hanno pagata cento ducati, e poi hanno trovato essere stata fatta da un'altro pittore, e non valerne più, che trenta, o quaranta, e mendando essi costà per far emendar l'errore priego V. S. Illustrissima ad esser loro cortese per carità, e per rispetto mio del suo favore, e della sua protettione accioche rimangano consolati, che di quanto si compiacerà di far in loro beneficio io ne rimarrò sommamente tenuto alla sua amorevolezza. E con offerirmele di buon cuore le auguro da Dio ogni contento».

Documento edito parzialmente (ma senza altri riferimenti) da O. Baracchi Giovanardi, *Arte alla corte di Cesare d'Este*, cit., p. 167. La minuta della lettera si conserva in ASMO, *Archivio per materia, Arti belle, Pittori*, b. 15/3.

3) Venezia, 24 maggio 1617: *Barbon Morosini scrive al duca Cesare informandolo che Palma ha restituito i cento ducatoni ai confratelli della Misericordia pur sostenendo di aver fatto lui il quadro.*

«Serenissimo Signore,

In essecutione del comandamento di Vostra Altezza Serenissima, io non ho mancato di fare, che il messo delli confrati della Compagnia di Santa Maria della Misericordia sij

restato sodisfatto conforme il suo desiderio, havendole fatto restituire li cento ducatoni, tutto che il Palma Pittore mi affermasse asseverantemente esser l'immagine statta fatta di suo pugno. Ambisco grandemente, che Vostra Altezza si degni honorar la persona mia con i suoi comandamenti potendo Io da questi ricever occasione di confirmarle la devotione, che tutta casa nostra proffessa verso la sua Serenissima. Alla quale il signor Dio conceda sempre tutte quelle maggiori felicità, ch'io le auguro, che con tal fine le faccio riverenza.

Di Venetia li 24 Maggio 1617
Di Vostra Altezza Serenissima
devotissimo et obbligatissimo servitore
Barbon Morosini Procuratore
Al Serenissimo signor Duca di Modena».

Documento segnalato in sintesi (ma senza altri riferimenti) da O. Baracchi Giovanardi, *Arte alla corte di Cesare d'Este*, cit., p. 167. La minuta della lettera si conserva in ASMO, *Archivio per materia, Arti belle, Pittori*, b. 15/3.

4) Castelnovo Sotto, 4 giugno 1617: *i confratelli della Misericordia prendono atto della restituzione dei 100 ducati da parte di Palma e danno incarico a don Giovanni Bergomi di scrivere a Ferrante Ambanelli di Parma perchè contatti Leonello Spada per verificare la sua disponibilità a dipingere la pala dell'altar maggiore e a quali condizioni.*

«[...] Convocatis, congregatis infrascriptis confratribus Venerandae Beatae Mariae Virginis a Misericordia Hospitalis Castrinovi inferioris in solito oratorio in quo congregari solent pro negotijs dictae confraternitatis [...] videlicet

Magnificus dominus Genesius de Lollis rector, d. Petrus Zatius massarius, magnificus dominus Hippolitus Maccaneus [...].

Quibus exposuit d. Genesius Lollius [...] ut infra videlicet

Qualmente, è venuto da Venetia Ms. Mario Taroni, il quale di qui fu mandato per negotiare circa la cosa del quadro fatto dal Palma, et doppo l'haverla veduta di ragione col detto Palma per intercessione delle lettere dell'Serenissimo signor Duca nostro, ha rihavuto dal detto Palma li cento ducati già dati per pretio del detto quadro, e però del tutto dà parte alla detta compagnia, acciò si veda di levar tali danari dal detto Taroni, e poi si tratti, se si vuol fare fare un altro quadro della Natività della Madonna, et come piacerà più alla detta compagnia.

Onde li detti confrati havendo inteso la sodetta espositione hanno deliberato che io notaro levi li sodetti cento ducati dal detto Taroni et che io li tenga presso di me sin a tanto, che la compagnia determina altro sopra ciò, et che intorno alla fattura del quadro si veda, che il reverendo don Giovanni Bergomi scriva al signor Ferrante Ambanelli parmegiano, quale si voglia compiacere di trattare col pittore Spada, che voglia piliare l'asunto di fare tal quadro, e tratti con esso lui del prezzo, quanto vuole per sua fattura a servire la detta compagnia honorevolmente d'un bel quadro, e quando esso pittore vorà far l'opera deva rifferire alla detta compagnia come havrà trattato, acciò che li confratri possano delliberare intorno a ciò quel gli parerà esser bene [...]

Actu in oratorio predicto situ in ecclesia Sancte Marie predicte presentibus Lazaro Sperono fq. Augustini, et d. Mario Tarono fq. d. Augustini testibus rogatis».

Documento inedito: rogito del notaio Genesio Schiavi, in ASRE, *notarile*, b. 3277.

Note

Abbreviazioni
ASRE: *Archivio di Stato di Reggio Emilia*
ASMo: *Archivio di Stato di Modena*
BMPRE: *Biblioteca Municipale Panizzi di Reggio Emilia*
ACCS: *Archivio Comune Castelnovo Sotto*
ASPR: *Archivio di Stato di Parma*

1. Ringrazio per i preziosi aiuti, fra gli altri, Sauro Rodolfi e Davide Gasparotto, oltre che, soprattutto, Elio Monducci; inoltre Gian Franco Fontanesi, Flaminio Romani e Maria Angela Bolzoni del Comune di Castelnovo Sotto, grazie alla cui gentilezza ho potuto aver accesso all'archivio del Comune e alla chiesa della Madonna della Misericordia. Ringrazio anche Giorgio Galeotti per le fotografie scattate in loco.

2. A. Cadoppi, *Jacopo Negretti detto Palma il Giovane (1548-1628). Documenti inediti e nuove datazioni per i quadri «reggiani» del pittore veneziano*, in «Reggio Storia», 106, 2005, pp. 2-19; Id., *Altri documenti inediti svelano le primissime committenze reggiane al pittore*, in «Reggio Storia», 107, 2005, pp. 40-60.

3. Alcuni di questi documenti, relativi alla *Natività della Vergine* di Leonello Spada, erano già stati pubblicati da E. Monducci, *Documenti inediti*, in F. Frisoni, *Leonello Spada*, in E. Negro, M. Pirondini, *La scuola dei Carracci. Dall'accademia alla bottega di Ludovico*, Modena 1994; E. Monducci, E. Negro, M. Pirondini, N. Roio, *Leonello Spada (1576-1622)*, Manerba-Reggio Emilia 2002.

4. Sul pittore cfr. soprattutto S. Mason Rinaldi, *Palma il Giovane. L'opera completa*, Milano 1984; S. Mason, *Palma il Giovane (1548-1628). Disegni e dipinti*, Milano 1990; sulla data di nascita, da fissarsi fra il 1548 e il 1550, si veda S. Mason, voce *Negretti Jacopo, detto Palma il Giovane*, in DBI, vol. 78 (2013), versione *on line ad vocem*.

5. Una presenza non «fisica», nel senso che, come è noto, il pittore dipingeva le sue tele a Venezia, e queste poi venivano spedite nel luogo a cui erano destinate, S. Mason, *Domenico Tintoretto, Palma il Giovane e Sante Peranda per il Ducato estense*, in *La pittura veneta negli stati estensi*, a cura di J. Bentini, S. Marinelli, A. Mazza Modena 1996, p. 140. Ma pur sempre, come si dice nel testo, una presenza «forte».

6. Mason, *Domenico Tintoretto, Palma il Giovane*... cit., p. 140, cui si rinvia anche per altri rilievi di cui al testo.

7. In generale, sulle opere d'arte contenute nelle chiese reggiane si rinvia al lavoro accuratissimo di M. Montanari, *Note* al testo di *Descrizione delle chiese di Reggio di Lombardia*, di Gaetano Rocca, in *Splendori di Reggio*, a cura di A. Mazza e M. Montanari, Milano 2010.

8. G. Campori, *Artisti italiani e stranieri negli Stati estensi*, Ferrara 1855, p. 339. Vedi anche, per la Santa Caterina, *Descrizione delle pitture e sculture esistenti nelle chiese della città di Reggio di Lombardia nell'anno 1782* (BMPRE., Ms. Turri, E-3), pp. 32 e 135 (qui si parla di *Liberazione di Cristo dalla Croce*, piuttosto che di *Flagellazione*, per la pala della Confraternita della Morte); in tale manoscritto si specifica che il quadro raffigurante *Santa Caterina da Siena colla Santissima Trinità* è solo «attribuito» a Palma, senza che ve ne sia «prova accertata» (*Ivi*, p. 32 e p. 90). Sulle pale d'altare nel 1623 (ma non necessariamente completo), cfr. F. Azzari, *Compendio Dell'Historie della Città di Reggio*, Reggio 1623 (BMPRE., Ms. Turri, D, 65), p. 44 ss. I quadri di cui al testo sono menzionati anche da S. Marinelli, *Ferrara, tra Venezia e Modena*, in *La pittura veneta negli stati estensi*… cit., p. 74.

9. L'inventario è pubblicato da O. Baracchi, *Il patrimonio artistico ecclesiastico: inventario delle soppressioni napoleoniche*, in «Atti e memorie della Deputazione di Storia patria per le antiche province modenesi», Serie XI, vol. XIII, 1991, pp. 202-245, in particolare p. 240. Per la collocazione a Brera delle ultime due, cfr. Marinelli, *Ferrara, tra Venezia e Modena*... cit., p. 74, ed *Ivi* riferimenti (nota 28, p. 93). La *Deposizione* potrebbe coincidere con quella oggi conservata alla Galleria Fontanesi, secondo un'ipotesi di Angelo Mazza: cfr. Montanari, *Note*... cit., p. 112, nota 336.

10. Cfr. A. Ghidiglia Quintavalle, *Jacopo Palma il Giovane nel modenese e nel reggiano*, in «Arte Veneta», 1957, p. 139; e, già prima, Ead, *Descrizione*... cit., p. 79; P. Scurani, *La chiesa di S. Agostino a Reggio*, Reggio Emilia, 1891, p. 31.

11. La pala era ritenuta attribuibile a Palma dalla Ghidiglia Quintavalle (Ghidiglia Quintavalle, *Jacopo Palma*... cit., p. 139, e fig. 136), ma a parere di Mason Rinaldi, *Palma il Giovane*... cit., p. 167 (A 11), erroneamente, in quanto opera «stanca» e di mano «artigianale».

12. Su questi quadri, cfr. soprattutto Ghidiglia Quintavalle, *Jacopo Palma*... cit., p. 129 ss. (in particolare pp. 136 e 139).

13. A. Cadoppi, *Un quadro di Palma il Giovane a Cavriago. L'*Adorazione dei pastori *della cappella Ferrari-Tognetti di San Terenziano*, in «23 marzo. Cavriago nella politica, nella cultura, nella storia», 2008, n. 2, pp. 85-92; Id., *Corviaco: Storia di Cavriago dalle origini all'Unità d'Italia*, Cavriago (RE) 2010, pp. 162-163.

14. Mason Rinaldi, *Palma il Giovane*... cit., p. 104.

15. Le dà per perdute Mason Rinaldi, *Palma il Giovane*... cit., pp. 179-180.

16. Cadoppi, *Jacopo Negretti detto Palma il Giovane*... cit., pp. 2-19, e Id., *Altri documenti inediti*... cit., pp. 40-60.

17. Cadoppi, *Un quadro di Palma il Giovane a Cavriago*... cit., pp. 85-92.

18. Il dipinto era stato datato all'incirca al 1610 da Mason Rinaldi, *Palma il Giovane*... cit., p. 104, n. 230; Ead., *Domenico Tintoretto*... cit., p. 144. Lo datano al 1608-9 N. Ivanoff, P. Zampetti, *Giacomo Negretti detto Palma il Giovane*, in *I pittori bergamaschi*, Bergamo, 1980, p. 553, n. 175.

19. Per le datazioni dei quadri menzionati, sulla base di nuovi documenti fra cui alcune interessanti lettere di Ridolfo Arlotti, si veda Cadoppi, *Jacopo Negretti detto Palma il Giovane*... cit.; Id., *Altri documenti inediti*, cit., *passim*. Per una conferma delle datazioni proposte da chi scrive, cfr. ora Mason, voce *Negretti Jacopo*... cit. In precedenza, il *San Giacinto* veniva datato al 1608-09: Ghidiglia Quintavalle, *Jacopo Palma*... cit., p. 134. Conferme sulla datazione in Mason Rinaldi, *Palma il Giovane*... cit., p. 104, n. 226; nonché G. Adani, J. Bentini, *I beni artistici del Monte di Pietà e della Cassa di Risparmio*, in *Il Santo Monte di Pietà e la Cassa di Risparmio di Reggio Emilia* a cura di G. Adani, P. Prodi, Reggio Emilia 1994, p. 222; e Ivanoff, Zampetti, *Giacomo Negretti*... cit., p. 424, che lo datano al 1609.

20. Per tutti Mason Rinaldi, *Palma il Giovane*... cit., p. 74, n. 12.

21. Sulla tormentata vicenda di questa committenza, inizialmente richiesta a Camillo Procaccini, si veda per tutti E. Monducci, *Il tempio della Madonna della Ghiara a Reggio Emilia nei documenti d'archivio*, Reggio Emilia 1998, p. 335, doc. 453.

22. Cadoppi, *Jacopo Negretti detto Palma il Giovane*... cit., p. 10.

23. Ghidiglia Quintavalle, *Jacopo Palma*... cit., p. 135. Così anche Mason Rinaldi, *Palma il Giovane*... cit., p. 104, n. 228.

24. Si è datato al 1609 il quadro della chiesa di Sant'Agostino rappresentante la *Madonna della Ghiara e donatore*, sulla base di una lettera inviata dal pittore nel gennaio 1609 agli Eletti di Salò che gli avevano commissionato un'*Annunciazione*, lettera nella quale Palma scriveva: «li giuro che ne ho fatto una di questi giorni per la S.ma Madonna miracolosa di Reggio che mi ha dato ducati dusento essento assai più picciola» (così Ivanoff, Zampetti, *Giacomo Negretti*… cit., p. 553, n. 173). In realtà il quadro fatto «per la S.ma Madonna miracolosa di Reggio» doveva essere l'*Adorazione dei Magi*, che essendo datata 1608 poteva essere stata terminata appunto pochissimo tempo prima. La pala che raffigurava la Madonna della Ghiara non era *per* quella chiesa, ma *per* Sant'Agostino. Si veda anche A. Cadoppi, *«[...] per sua devocione et a Gloria di Dio et d'essa Santissima Madonna et per memoria di sua Casa». I committenti delle cappelle minori della Ghiara*, in *I Servi di Maria a Reggio Emilia (1313-2013). La strategia delle immagini e i fenomeno Ghiara. Atti del convegno Reggio Emilia 28-30 novembre 2013*, a cura di

E. Bellesia e A. Mazza, pp. 185-249, in particolare p. 190 e pp. 238-239, nota 14.

25. Ghidiglia Quintavalle, *Jacopo Palma*... cit., p. 136 e p. 142, nota 27; conferme sulla datazione in Mason Rinaldi, *Palma il Giovane*... cit., p. 79, n. 54; Mason, *Domenico Tintoretto, Palma il Giovane*... cit., p. 152; Marinelli, *Ferrara, tra Venezia e Modena*... cit., p. 74. La datazione al 1614 è confermata da alcuni scrittori di storia locale castelnovese: si veda ad es. A. Bertolotti, *Castelnovo Sotto dalla fine del '700 agli inizi del '900*, Castelnovo Sotto 1981, pp. 26-27; così anche gli opuscoli *Per la chiesa della Madonna. Progetto di restauro polifunzionale 1999-2001*, Ostra Vetere (An) s.d. (ma 1999), nella didascalia dell'immagine del dipinto; e *L'Oratorio della natività della Beata Vergine. Chiesa della Madonna in Castelnovo di Sotto. Prima fase di restauro. 25 settembre 1982*, a cura dell'Amministrazione comunale di Castelnovo di Sotto (Biblioteca Comunale) s.l. 1982, sempre in didascalia.

26. Fra i quadri non documentati viene collocata ad una data posteriore solo l'*Assunta* che il citato inventario di soppressioni napoleoniche dava proveniente dai Cappuccini di Reggio, e che fu allora inviata a Milano, dove oggi si trova a Brera. La piccola pala viene datata da Stefania Mason circa al 1626: Mason, voce *Negretti, Jacopo*... cit.

27. Il successo della pala è documentato da una lettera di Ridolfo Arlotti all'amico veneziano Girolamo Soranzo, che gli era stato di grande aiuto nelle fasi della committenza del quadro. La lettera è pubblicata in Cadoppi, *Altri documenti inediti*... cit., p. 56.

28. Ghidiglia Quintavalle, *Jacopo Palma*... cit., p. 133.

29. Ghidiglia Quintavalle, *Jacopo Palma*... cit., pp. 135-136, anche in relazione al «modello» oggi ai Musei civici. Un'elogiativa descrizione del quadro (e del relativo modello) anche in Mason, *Domenico Tintoretto*... cit., pp. 148-149; ed in Adani, Bentini, *I beni artistici del Monte di Pietà*... cit., p. 222.

30. I. Chiesi, A. Bertolotti, *Assistenza e carità a Castelnovo Sotto (dall'antico Hospitale degli infermi alla moderna Casa Protetta)*, Brescello 1993.

31. Chiesi, Bertolotti, *Assistenza e carità*… cit., p. 19.

32. Ne ho notizia da Sauro Rodolfi, che ringrazio nuovamente. La segnatura del manoscritto, nell'archivio parrocchiale, è la seguente: *Oratori e confraternite*, H-1.

33. Sul punto rinvio ancora una volta all'esaustiva ricerca di Chiesi, Bertolotti, *Assistenza e carità*… cit., *passim*.

34. Così M. Pirondini, *Lorenzo Franchi*, in M. Pirondini, E. Monducci., *Lorenzo Franchi (1565-1632)*, Reggio Emilia 1976, p. 23.

35. Monducci, *Regesto e documenti*, in Monducci, Negro, Pirondini, Roio, *Leonello Spada (1576-1622)*... cit., p. 230, doc. n. 39 (da ACCS, Compagnia della Madonna della Misericordia, *Libro Massaria 1616-1617*, c. 11v., da me ricontrollato).

36. Monducci, *Regesto e documenti*, in Monducci, Negro, Pirondini, Roio, *Leonello Spada (1576-1622)*... cit., p. 230, doc. n. 40 (da ACCS, Compagnia della Madonna della Misericordia, *Libro Massaria 1616-1617*, c. 12r., da me ricontrollato).

37. Monducci, *Regesto e documenti*, in Monducci, Negro, Pirondini, Roio, *Leonello Spada (1576-1622)*... cit., pp. 230-231, doc. n. 41 (da ACCS, Compagnia della Madonna della Misericordia, *Recapiti*, 1618). Per precisazioni sulla scoperta e sulle varie pubblicazioni del documento cfr. *Ivi,* p. 161 scheda n. 123.

38. *Ibid.*

39. Così Pirondini in Monducci, Negro, Pirondini, Roio, *Leonello Spada (1576-1622)*... cit., p. 50.

40. Ghidiglia Quintavalle, *Jacopo Palma*... cit., pp. 136-137.

41. Mason, *Domenico Tintoretto, Palma il Giovane*... cit., p. 152.

42. Ghidiglia Quintavalle, *Jacopo Palma*... cit., p. 136 e p. 142, nota 27.

43. Ecco la trascrizione di Ghidiglia Quin-

TAVALLE, *Jacopo Palma*... cit., p. 142, nota 27: torneremo sulla trascrizione esatta. IVANOFF, ZAMPETTI, *Giacomo Negretti*... cit., p. 534, n. 40 riportano pari pari la trascrizione della Quintavalle con i medesimi errori.

44. *Memorie Maccagni*... cit., c. 9.

45. «E più adì 9 sudetto dato al sig. Filippo Cagnolati troni n.° 175 a soldi 26.6 l'uno per mandare a Venetia di capara della Ancona che fa il Palma, fano L. 231 – 17 – 6»: *Maneggio di Massaria dell'anno 1613 al 1614 fatto dal sig. Dott. Cagnolati e sig. Serafino Salvarani* – N. 1, c. 8 r., ACCS, Arch. Confraternita della Misericordia, *Libri di Massaria*.

46. *Memorie Maccagni*... cit., c. 10. Il massaro Maccagni aveva sistemato l'annotazione fra il San Martino 1614 e il San Martino 1615, in fine, ma evidentemente per errore, traendo spunto dalla ricevuta che non era parte del libro della Massaria ma era recapito su foglio autonomo.

47. «... al sig. Giulio Zanelletti in banco per resto della tavola fatta fare a Venetia il dì 7 luglio 1616 L. 608 - 4», in *Libri di Massaria* cit., in fogli raccolti dal titolo iniziale: «Notta della spesa fatta in particolare da me Hippolito Cagnolati nella fabrica della chiesa della Santissima Madonna della Misericordia», ACCS, Arch. Confraternita della Misericordia, *Libri di Massaria*.

48. *Memorie Maccagni*... cit., c. 11.

49. «... e più adì detto [24 marzo 1617] ho pagato a quello che ha portato il quadro della M[adon]na da Berselo qua»: *Maneggio di Massaria dell'anno 1616 al 1617 fatto dal sig. Francesco Bergomi* – N. 4, c. 8 v., ACCS, Arch. Confraternita della Misericordia, *Libri di Massaria*.

50. «Adì 6 Aprile ho dato al Mancino per portare l'Anchona della Madonna a Parma L. 1 – 10 – 0. E più adì 9 detto ho dato al detto Mancino per portarla a Reggio L. 1 – 4 – 0», in *Maneggio di Massaria dell'anno 1616 al 1617 fatto dal sig. Francesco Bergomi*, cit., c. 9 v.

51. Si veda l'inedito rogito del notaio Francesco Bergomi datato 16 aprile 1617, in ASRE, *notarile*, b. 3765, col verbale della riunione.

52. *Memorie Maccagni*... cit., c. 11. Simone Furoni compare spesso nei rogiti dei notai che rogavano per Castelnovo Sotto in quei decenni (Filippo Cagnolati sr., Francesco Bergomi, Genesio Schiavi, Simone Melli, ecc., in ASRE, *notarile*), col titolo di «magnificus dominus». Doveva dunque essere persona socialmente ben collocata nell'ambito del paese.

53. «...e più adì primo maggio ho pagato al sig. Simone Furoni per essere stato a Modona a cavare una lettera raccomandatoria per la compagnia circa l'Ancona»: *Maneggio di Massaria dell'anno 1616 al 1617 fatto dal sig. Francesco Bergomi*, cit., c. 10 r.

54. ASMo, *Arti Belle, pittori*, b. 15/3. Il documento era stato solo parzialmente edito (e senza ulteriori indicazioni sul contesto) da O. BARACCHI GIOVANARDI, *Arte alla corte di Cesare d'Este*, in «Atti e Memorie» della Deputazione di Storia Patria per le provincie modenesi, 1996, pp. 153-193, p. 167.

55. Il grande quadro risale al periodo fra il dicembre 1584 e l'ottobre 1585: MASON RINALDI, *Palma il Giovane*... cit., p. 138, cat. 519. Per la menzione di Barbone Morosini, si veda C. RIDOLFI, *Delle meraviglie dell'arte, overo delle vite degl'illustri pittori veneti, e dello Stato*, II, Venezia 1648, p. 181.

56. E. A. CICOGNA, *Delle inscrizioni veneziane*, vol. IV, Venezia 1834, pp. 458-459. A questo volume si rinvia anche per la biografia di altri membri di vari rami della famiglia Morosini (in particolare sul padre Vincenzo, uomo particolarmente illustre, si vedano le pp. 457- 458).

57. *Memorie Maccagni*... cit., c. 11.

58. *Libro della Massaria* 1616-1617, cit.: «e più adì detto [23 maggio] ho pagato a M. Mario Taroni a conto delli 10 ducatoni promessoli per portare il quadro della Madonna a Venetia». Mario Taroni gestiva, insieme ai fratelli Antonio e Alfonso, una fiorente bottega a Castelnovo Sotto, in cui si vendevano anche spezie e medicinali (si

vedano i seguenti rogiti del notaio Simone Melli: 7 giugno 1628, in ASRE, *notarile*, b. 4154; e 15 gennaio 1614, in ASRE, *notarile*, b. 4152). È dunque probabile che il Taroni frequentasse abitualmente Venezia per il suo mestiere, e forse fu scelto per questo motivo. La famiglia Taroni era una delle più altolocate a Castelnovo. Una delle figlie di Antonio, Margherita, sposò il medico del paese, il sassolese Antonio Debbi (si vedano i seguenti rogiti del notaio Simone Melli: 23 maggio 1626, in ASRE, *notarile*, b. 4153; e 28 aprile 1628, in ASRE, *notarile*, b. 4154). Un'altra figlia di Antonio Taroni, Giulia, era sposata invece con tale Orazio dei nobili di Colorno: si veda il testamento di Antonio Taroni, a rogito del notaio Filippo Cagnolati seniore, 4 settembre 1624, in ASRE, *notarile*, b. 3398. Al citato rogito del 23 maggio 1626 è allegata una lettera scritta con bella scrittura e proprietà di linguaggio da Reggio da don Pietro Martire Taroni, stretto parente dei predetti. Pietro Martire Taroni si era addottorato a Parma il 23 giugno 1612 (A. Cadoppi, *Lo Studio di Ranuccio. La rifondazione dell'Università di Parma nel 1600*, Parma 2013, p. 194, dove, a nota 253, si riporta il titolo di un'opera pubblicata dallo stesso: *Breve discorso sopra l'autorità del gran maestro della religione dei santi Mauritio et Lazaro*, Torino 1638; alla predetta va aggiunta la seguente: *Risposta al discorso diretto al Re di Spagna sopra l'ultima risolutione fatta in Valtelina contro la tirannide dei Grisoni et heretici*, Reggio 1626). Il Taroni da questi scritti risulta essere parmigiano, Prevosto nella Collegiata della Pieve del Cairo. Sul Taroni si veda anche G. Claretta, *Storia della reggenza di Cristina di Francia duchessa di Savoia*, p. II., Torino 1869, pp. 745-746.

59. ASMo, *Arti Belle*, *pittori*, b. 15/3, solo parzialmente edita da Baracchi Giovanardi, *Arte alla corte*... cit., p. 167.

60. Si veda l'inedito rogito del notaio Genesio Schiavi, in pari data, in ASRE, *notarile*, b. 3277.

61. Un Ferrante Ambanelli (molto probabilmente il nostro) verso la fine della terza decade del Seicento risulta commissario della zecca di Parma: si veda il rogito del notaio camerale Bianchi del 7 agosto 1627, in ASPR, *notai camerali*, vol. 312, n. 445, da cui risulta altresì che in data 23 ottobre 1623 il cardinal Farnese aveva consegnato all'Ambanelli e a Francesco del Becco, questore, una notevole quantità d'argento con cui si sarebbero dovuti coniare ducatoni d'argento presso la zecca parmense.

62. Si veda altro inedito rogito del notaio Genesio Schiavi, 18 giugno 1617, in ASRE, *notarile*, b. 3277.

63. *Memorie Maccagni*... cit., c. 11.

64. La mancanza sussiste ancor oggi, come si può riscontrare presso il citato archivio della Confraternita.

65. *Memorie Maccagni*... cit., c. 12.

66. «... e più per il datio della Tavola mandata per il sig. Palma pittore alla Compagnia L. 20 pagate a Ms. Domenico Galiardo da Brescello che lo fece pagare in Venetia L. 20 - -», in *Maneggio di Massaria dell'anno 1618 al 1619 fatto dal sig. Impolito Cagnolati – N. 5*, *ad datam* (senza numerazione dei fogli), in Arch. Confraternita della Misericordia, cit.

67. E non «Cagolatti», come aveva riportato la Ghidiglia Quintavalle forse in base all'iscrizione sopra il quadro, dove la «n» era abbreviata. Si noti che questa errata trascrizione del cognome del Cagnolati si ripropose in tutti gli scritti successivi che hanno menzionato questa pala: la dizione «Cagolatti» ricorre in Ivanoff, Zampetti, *Giacomo Negretti*… cit., p. 424; la Mason parla di un «Filippo Cagolati»: Mason, *Domenico Tintoretto*... cit., p. 152. In Cadoppi, *Altri documenti inediti*... cit., pp. 52-53, nota 23, si rettificava l'errore. Di recente Mason, voce *Negretti Jacopo*... cit., ha opportunamente corretto la precedente dizione.

68. Presso la sua sepoltura nella chiesa dei santi Giovanni e Paolo di Venezia Palma volle i busti di Palma il Vecchio suo zio e di Tiziano.

69. La scelta di Spada dopo Palma pare indicare una buona conoscenza da parte dei castelnovesi della Madonna della Ghiara di Reggio, il cui straordinario cantiere proprio in quegli anni era in pieno fervore. Nel nuovo tempio miracoloso, infatti, all'epoca, era presente una sola pala, l'*Adorazione dei Magi*

di Palma il Giovane; e quanto agli affreschi, in quel momento si potevano ammirare solo quelli di Leonello Spada (salvo alcune parti minori di Tommaso Sandrini). Sui documenti relativi ad affreschi e pale d'altare della Ghiara si veda l'imponente studio di Monducci, *Il tempio della Madonna della Ghiara*... cit.; e, più in particolare, sulle date degli affreschi, ampiamente studiati, basta rinviare per tutti a Montanari, *Note*... cit., pp. 85-86, note 166-174. D'altronde, la evidente (si vedano i documenti citati *supra*) stretta conoscenza fra i confratelli e Francesco Pacchioni, uno dei principali artefici del tempio reggiano, conferma tale collegamento fra la fabbrica castelnovese e quella della Ghiara (*si parva licet componere magnis*).

70. Rogito del notaio Genesio Schiavi, 8 aprile 1612, in ASRE, *notarile*, b. 3276.

71. Si veda fra i tanti il rogito del notaio Genesio Schiavi, 21 gennaio 1619, in ASRE, *notarile*, b. 3277.

72. Mi rifaccio a questo fine a Mason Rinaldi, *Palma il Giovane*... cit., *passim*, e al più recente citato contributo sul pittore della medesima studiosa pubblicato sul DBI (vol. 78/2013). Non escludo peraltro che qualche altra pala col medesimo soggetto sia sfuggita alla pur attentissima indagine della Mason, o che successivamente sia stata reperita qualche altra pala di cui non ho conoscenza. Ad esempio, nel luglio 2009, con l'asta n. 7743, da Christie's è stata venduta una *Natività della Vergine* di Palma, che peraltro non può coincidere con la nostra: infatti, questa era originariamente centinata, e misurava cm 315,9 x cm 194. Ma la questione resta ovviamente aperta al contributo di altri studiosi.

73. Mason Rinaldi, *Palma il Giovane*... cit., p. 86, n. 109. La studiosa, in adesione ad opinioni già emerse in precedenza, ipotizza la coincidenza della pala di Greenville con quella menzionata da Ridolfi nel 1648 «in Santo Apollinare, detto Aponale», e ricordata *in situ* almeno fino all'edizione dello Zanetti del 1733. Tuttavia non vengono riportati documenti relativi a quella pala.

74. *Ibid.*

75. *Ivi*, p. 412, fig. 585.

76. La stessa Mason Rinaldi, *Palma il Giovane*... cit., p. 86, n. 109, fa riferimento alla ben diversa pala di analogo soggetto fatta da Palma per San Trovaso a fine Cinquecento. Per la bellissima pala di San Trovaso, si veda ancora Mason Rinaldi, *Palma il Giovane*... cit., p. 133, n. 483, e p. 313, fig. 304.

77. Non si contano i rogiti di compravendita di case e di terreni che vedono coinvolto Filippo Cagnolati in quei decenni: si vedano le filze dei notai Genesio Schiavi, Francesco Bergomi e Simone Melli, in ASRE, *notarile*.

78. In ASRE, *notarile*, sono ancor oggi conservate le filze del notaio Cagnolati (bb. 3396, 3397 e 3398).

79. Mason Rinaldi, *Palma il Giovane*... cit., p. 52.

80. A.M. Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, Venezia 1771, p. 302.

81. Ghidiglia Quintavalle, *Jacopo Palma*... cit., p. 136.

Molti documenti inediti sono stati trascritti e pubblicati nel testo; qui si riportano solo quelli più articolati, inseriti solo in sintesi nel testo.

Sonia Sbolzani

L'enigma del paliotto di Camminata

In virtù di una recente fortuita scoperta, ho la possibilità di avanzare un'ipotesi sulla presenza di un pregevole paliotto in scagliola colorata (cm 90 x 170), attribuibile all'insigne carpigiano Giovanni Massa (1659/60 - 1741), all'interno della chiesetta di Camminata, una piccola frazione di Casalmaggiore (CR). In effetti, esso richiama i fronti degli altari del vicino Santuario della Beata Vergine della Fontana di Casalmaggiore, la cui paternità è già stata fondatamente assegnata al medesimo artista[1].

Fatta eccezione per tale Santuario, in zona non esistono paliotti analoghi riconducibili all'eccellente scagliolista emiliano.

Come si spiega, allora, un paliotto di esecuzione tanto squisita a Camminata, minuscolo paese di campagna? Non v'è dubbio che si tratti di una circostanza curiosa e insolita.

Tale manufatto artistico - realizzato ad imitazione di una tarsia in brillante marmo policromo, i cui toni dominanti sono quelli del giallo, del bianco, del marrone, del grigio - presenta una cornice esterna *trompe l'oeil* che evoca una mensa in pietra screziata sostenuta da lesene: all'interno vi è racchiuso un campo con fondo nero armonicamente occupato da decori vegetali stilizzati; questi ultimi fanno da elegante corona ad un medaglione ovoidale che raffigura il forlivese San Pellegrino Laziosi[2].

Qui si apre un'interessante questione: patrono di Camminata è San Genesio, compatrona Santa Caterina d'Alessandria; pertanto non pare giustificata qui una speciale devozione per il Laziosi, che è il santo più venerato dell'Ordine dei Servi di Maria (gli stessi frati che gestirono il Santuario della Fontana dalle origini, 1471, sino al 1798).

Come si motiva dunque l'effigie di tale Santo a Camminata?

In effetti, solo di recente si è scoperto che sotto l'attuale rivestimento dell'altare era posto un altro paliotto che raffigurava Santa Caterina d'Alessandria[3], da considerarsi dunque come l'originale: è assai probabile che le sue condizioni, deterioratesi nel tempo a causa dell'umidità, ad un certo punto abbiano suggerito l'opportunità di sovrapporgli un altro pannello disponibile in miglior stato[4].

Alla luce di ciò, sembra plausibile avanzare una congettura affascinante, che contempla la provenienza del paliotto di San Pellegrino Laziosi dal Santuario della Fontana, dove peraltro esiste una cappella a lui dedicata (la quarta della navata destra[5]), in cui è esposta una tela secentesca raffigurante il Santo medesimo[6]. Pare quantomeno singolare che in siffatta cappella il paliotto dell'altare non rappresenti il personaggio a cui essa è consacrata, bensì un'altra figura: in questo caso si tratta di Santa Caterina d'Alessandria. A costei, però, è intitolata un'altra cappella del Santuario (la sesta della navata destra), da cui venne rimosso l'altare con il relativo paliotto[7]. In considerazione di tutto ciò, posso supporre che il paliotto di Santa Caterina sia stato trasferito nella cappella di San Pellegrino e il paliotto di quest'ultimo, dunque, traslato altrove. Sorge spontaneo chiedersi: a Camminata? Di fatto, esso poteva risultare «superfluo» nel Santuario e, invece, alquanto utile nella chiesa di Camminata (peraltro compatibile in termini di dimensioni).

Non è facile risalire al momento esatto in cui lo spostamento potrebbe aver avuto luogo, perché sul fronte archivistico - tanto del Santuario quanto della chiesa di Camminata - le fonti sono scarse e lacunose. Si può ipotizzare che lo spostamento si sia verificato negli «anni bui» dell'Ottocento in cui il convento della Fontana, a seguito dell'allontanamento dei Servi di Maria per i notori decreti governativi anti-clericali[8], fu lasciato a se stesso e la chiesa condannata ad un incerto destino[9].

È noto, comunque, che a metà '800 vi furono intrapresi vari lavori[10]; in particolare, vennero eliminate le calcinature murarie che coprivano gli affreschi (triste retaggio di

1. Interno della chiesa di Camminata

passate pestilenze) e già nel 1857 il Canonico della Cattedrale di Cremona Federico Federici proponeva il restauro della decorazione interna del Santuario per l'avvenuta «scopertura dei dipinti di un qualche merito ricomparsi sotto la ridipintura bianca», sollecitando l'Abate di Casalmaggiore Mons. Michele Bignami, che fu rettore del Santuario dal 1867 al 1888, ad abbellirlo e, in seguito, tessendone le lodi per gli avvenuti interventi di pulizia degli affreschi[11]. In quegli anni, di fatto, era l'Arcipretale di S. Stefano a sovrintendere al Santuario.

Nel non breve periodo intercorrente fra il ritrovamento delle antiche pitture parietali e l'insediamento del nuovo Ordine dei Padri Cappuccini (1904) furono dunque avviati diversi lavori all'interno del complesso monastico, sovente eseguiti con ampio – per non dire eccessivo – margine di discrezionalità, ovvero con una certa autonomia dalle pubbliche autorità di conservazione delle arti.

Non è da escludere che il supposto trasferimento del paliotto a Camminata possa essere stato favorito anche dagli antichi legami con la confraternita del SS. Sacramento eretta in S. Stefano e presente a Camminata sin dal 1604 per concessione vescovile[12] (comunque poi abolita anch'essa con le disposizioni napoleoniche). In effetti, i contatti tra i religiosi di S. Stefano reggenti il Santuario ed i parroci di Camminata potrebbero essere rimasti intensi anche nel corso dell'800[13].

Per quanto concerne i paliotti della Fontana[14], se ne contano sette: due nella navata sinistra e due a fronte nella destra, uno sull'altare maggiore e due nelle absidi laterali (a questi dovrebbe aggiungersene un altro in stile floreale, di cui purtroppo è nota solo l'immagine tratta da un'antica stampa del 1884, che presenta nell'ovale centrale la Beata Toscana Gualtieri, figura quasi leggendaria di mistica locale, prima custode del «Pozzo di S. Maria», da cui ebbe origine il Santuario[15]). Di essi, cinque su sette appartengono al periodo cosiddetto floreale, in cui gli elementi decorativi prevalenti sono rappresentati da fiori e infiorescenze, tipici dell'arte degli scagliolisti del XVII secolo (ornamenti simili a quelli di Camminata dunque). Per disegno, colori, impostazione compositiva, questi paliotti sembrano appartenere al primo periodo dell'attività di Giovanni Massa, quando egli cooperava ancora con Giovanni Pozzuoli (in pratica nell'ultimo decennio del '600: 1689-1698[16]). Pare confermarlo anche la decorazione a trina bianca su fondo nero nella parte superiore ed ai fianchi (nella maggior parte dei paliotti, per lo meno), palese retaggio della lezione del Maestro Gaspare Griffoni, a cui sia il Massa sia il Pozzuoli furono profondamente legati. Invece, i due soli paliotti architettonici nel Santuario, con i loro scorci prospettici in primo piano[17], suggeriscono una datazione più tarda (1730-40)[18].

2. Paliotto di S. Pellegrino Laziosi, chiesa di Camminata

Va riconosciuto che si tratta di manufatti di notevole valenza teologica ed estetica[19], esaltata dall'armonia dei complicati intrecci vegetali che si svolgono in forma di voluta, con cromatismi barocchi di particolare brio e senso decorativo[20].

Alcuni in precario stato di conservazione e con notevoli lacune, questi sette manufatti artistici si presentano così:

- quello nella terza cappella della navata destra (cm 108 x 194) è incorniciato dal solito motivo di trina bianca su fondo nero e ospita una corposa architettura formata da un architrave poggiante su lesene in finto marmo, che sorgono da un pavimento a piastrelle prospetticamente posate, così che il campo centrale risulta molto ridotto ed occupato in buona misura da tre medaglioni; di questi il centrale è quadrato recante l'immagine di S. Michele Arcangelo, mentre nei due ovali laterali sono raffigurati S. Rocco e S. Sebastiano;

- quello nella quarta cappella della navata

3. Cappella di San Pellegrino Laziosi nel santuario Madonna della Fontana a Casalmaggiore

destra (cm 192 x 192) è dedicato a S. Caterina d'Alessandria, effigiata nell'ovale al centro di una tanto mirabile quanto curiosa composizione contornata da una delicata cornice vegetale racchiusa a sua volta entro candelieri vivacizzati da eleganti racemi; questi sono compresi in una fascia di trina bianca su fondo nero;

- quello nell'abside della navata destra (cm 100 x 200) è incorniciato da una trina bianca su fondo nero e al centro riproduce l'effigie dell'Addolorata in un ovale a cui fa da corona una ricca decorazione a motivi floreali stilizzati, all'intero dei quali si osservano due uccellini;

- quello nell'abside centrale (cm 92 x 246), entro una cornice esterna a trina bianca su fondo nero, che circonda una fascia sorretta da lesene appoggiate ad un pavimento a piastrelle quadrate in giacitura prospettica, racchiude un campo occupato al centro da eleganti volute di foglie accartocciate a vivaci colori esaltanti un medaglione ovoidale che mostra la vicenda dall'Annunciazione;

- quello nell'abside sinistra (cm 98 x 193) è ad elementi architettonici parzialmente ruderizzati e collocati in un ambiente di intenso chiarore, metafisico ante-litteram, il cui fulcro compositivo è rappresentato da un arco affiancato da robuste colonne, che inquadrano la scena della nascita della Vergine;

- quello nella quarta cappella della navata sinistra (cm 106 x 193) in una usuale fascia di trina bianca su fondo nero vede collocato un paesaggio compositivamente fiancheggiato da elementi ruderizzati e poggianti su un pavimento a grandi quadri allineati prospetticamente, con il corpo centrale del quadro dominato da un Servo di Maria in preghiera su un paesaggio dai toni diafani;

- quello nella terza cappella della navata sinistra (cm 93 x 196) propone, entro un'architettura floreale costituita da una mensola ad imitazione del marmo sorretta da lesene, tre immagini entro corpi ellissoidali contornati da coloriti racemi vegetali dei quali quello centrale ospita il Crocefisso, mentre quelli laterali due Servi di Maria oranti in ginocchio.

A proposito della «genesi» dei paliotti del Santuario è l'annalista Padre Giovanni Angelo Porcelli a fornire qualche notizia (anni post-1649)[21]: «Nel tempo che gli Spagnoli partiti da Cremona passarono da Casalmaggiore per andare ad invadere gli Stati di Modena sino al loro ritorno... il Padre Priore si trova con la chiesa ed il convento totalmente disastrato e senza denari dovette vendere in Parma suppellettili sacre e canne dell'organo e robbe anche preziose di chiesa». Con i ricavi di tali alienazioni e con le offerte dei fedeli ci si accinse, quindi, a vari interventi architettonici e decorativi tra cui appunto i paliotti: «palli di bellissima mischia da noi volgarmente detta scagliola»[22].

Come noto, si tratta di una tecnica che imita in modo sorprendente la tarsia marmorea, l'invenzione della quale è attribuita a Guido Fassi (soprannominato il «Conte»)[23] di Carpi, un centro da cui poi si irradiarono nella zona alcuni tra i migliori scagliolisti[24], compresi quelli che operarono nel territorio di Casalmaggiore.

Anche Giovanni Massa, come si accennava, era carpigiano, nato nel 1659/60. Si era fatto sacerdote al pari del suo iniziatore Gaspare Griffoni nella cui bottega aveva appreso l'arte della «meschia» insieme a Giovanni Pozzuoli. Quando il Pozzuoli, con cui aveva intrapreso una stretta collaborazione professionale, si trasferì a S. Martino d'Este, Massa si spinse a lavorare in una zona ad ampio raggio tra Correggio, Novellara, Guastalla, Parma, Cremona, sviluppando soluzioni stilistiche mai sperimentate

prima. In effetti fu lui l'inventore di scene architettoniche, con punto di vista centrale, che accoglievano in uno scenario surreale-metafisico - quasi prefigurando lo stile di De Chirico – l'immagine del Santo a cui era dedicato l'altare.

Tra le sue prime opere note, firmate e datate al 1689, vi è il paliotto con la Madonna della Ghiara della Parrocchiale di Quartirolo di Carpi[25]. Nel 1696, in collaborazione con Pozzuoli, Massa realizzò l'altare maggiore di Sant'Ignazio a Carpi[26], mentre dal 1700 si rese indipendente ottenendo importanti commissioni in tutta la bassa modenese e reggiana dove creò innumerevoli scagliole di assoluto pregio, tra le quali i paliotti per il Duomo di Carpi e di Modena, Guastalla e Novellara[27]. Fu attivo anche a Roma e Torino.

Sulla «estetica» di Massa ha osservato acutamente Giovanni Morandi[28]: «Nel periodo della sua piena maturità, il Massa ripropose con arditezza impensabile il tema decorativo della scagliola; le sue opere sono scenografie dove il tema sacro appare quasi umiliato da un compiacimento creativo che si enuncia in proposte di grandissimo rilievo. Per la prima volta, dopo secoli di sperimentazione, comparve un elemento nuovo e singolarissimo: lo scenario, nella accezione più moderna, dove gli aspetti illusori sono rafforzati dall'uso di cose che creano l'inverosimile, il surreale… Lo scenario si appropriò di un naturalismo fantastico in cui si fondevano, con gli elementi che la fantasia aveva ormai consacrato da secoli, una sorprendente modernità ed una forza liberatrice che preconizza, con un anticipo di almeno un secolo, l'arte contemporanea... La precedente immobilità formale di quest'arte venne sovvertita da una realtà nuova, moderna, sostanzialmente autonoma rispetto ai canoni classici della bellezza. L'arte divenne lo strumento della liberazione dalla oggettività creatrice, recuperando, nella fantasia, allegorie sconfinate. Solo i simulacri dei santi, contenuti in cornici-ghirlande o supporti di nuvole, mantennero i tradizionali atteggiamenti, mentre la decorazione che li accompagna trascende la rappresentazione oggettiva delle cose per cantare, in trasfigurazioni radiose, il destino dell'uomo… Alcune opere interessanti di questo artista si trovano a Casalmaggiore, nella chiesa della Madonna della Fontana. È motivo di riflessione il fatto che mentre la scagliola colorata carpigiana, in tutti i casi che hanno preceduto l'avvento della rivoluzione Massa, aveva dato vita a botteghe e quindi ad una forma di proselitismo che continuava, plasmando e ridisegnando, modelli di epoche precedenti, nel caso di questo autore si è verificato un caso unico: Giovanni Massa resterà senza scuola, imitatori. Solo sue rimarranno le composizioni sperimentate fino all'assurdo, fluttuanti su un mondo incantato, affidate alla grande potenza della fantasia».

4. Santuario della Madonna della Fontana (interno)

Dopo la testimonianza del summenzionato Padre Porcelli, la più antica memoria della presenza di paliotti in «meschia»[29] nel Santuario della Fontana è quella del canonico Federico Federici risalente al 1884[30], a cui poi seguirono varie attestazioni affini[31].

Note

1. Fu lo studioso Giovanni Morandi per primo ad intuire l'intervento di Giovanni Massa per i paliotti del Santuario della Fontana. Cfr. G. Morandi, *I paliotti di Casalmaggiore. L'ardita varietà delle forme nella decorazione a scagliola* in *Colloqui cremonesi*, 8 Dicembre, Cremona 1975, pp. 72-74.

2. Vissuto tra 1265 circa e 1345, il nobile forlivese Pellegrino Laziosi entrò trentenne nell'Ordine dei Servi di Maria. Condusse una vita di mortificazioni e penitenze, che gli causarono una grave forma di tumore ad una gamba, da cui tuttavia fu miracolosamente sanato. Sotto il profilo iconografico è spesso rappresentato sorretto da angeli, mentre Gesù scende dalla croce per guarirlo.

3. L'accidentale scoperta si deve al parroco Don Alfredo Assandri, che ha reperito in una soffitta della canonica alcuni frammenti dell'antico paliotto.

4. La parrocchiale di Camminata fu costruita nel 1489. In conseguenza delle inondazioni del Po che ne compromisero seriamente l'architettura e gli arredi, venne demolita e riedificata quasi completamente nel 1602 (del vecchio tempio fu mantenuta solo la cappella maggiore), poi ristrutturata nella seconda metà dell'800; Cfr. G. Romani, *Memorie storico-ecclesiastiche di Casalmaggiore*, vol. II, in *Storia di Casalmaggiore*, VIII voll., Casalmaggiore 1829, pp. 8-9.

5. Un tempo, come si evince dalla planimetria della chiesa descritta negli annali 1719-1725 di Arcangelo Giano Fiorentino (Vicario Generale della Provincia di Mantova dei Servi di Maria), l'altare di tale santo era posto nella navata sinistra, nella seconda cappella che oggi è dedicata a Regina Martyrum, mentre poi, a seguito dei massicci lavori di restauro del tempio conclusi nel 1758, fu spostato nella quarta cappella della navata sinistra, ora intitolata al Crocifisso. Cfr. A. Rota, *Guida alla conoscenza, storica, artistica, spirituale del Santuario della Fontana*, Casalmaggiore 2008, pp. 41-42. L'attuale cappella di San Pellegrino (nella navata destra) in antico era consacrata alla SS. Annunziata. Si segnala che l'assetto estetico del Santuario così come lo conosciamo fu riconfigurato in modo definitivo negli anni '30 del Novecento.

6. S. Sbolzani, *La navata destra,* in U. Bocchi, L. Briselli, L. Roncai, S. Sbolzani, *Il Santuario della Fontana*, Cremona 2012, p. 203, fig. 8.

7. Le pareti e, in particolare, gli affreschi di questa cappella in passato hanno subito danni notevoli dagli incauti interventi di restauro eseguiti in essa.

8. Per la serie di interventi anteriori al 1854 il principale riferimento è dato dai manoscritti di Padre Giovanni Angelo Porcelli, che per quasi un trentennio fu priore del Santuario (XVIII sec.): G.A. Porcelli, *Nove scritti di storia civile e religiosa* (trascrizione e note a cura di E. Cirani), Casalmaggiore 1995, pp. 49-64. In pratica, a tutt'oggi non sono disponibili notizie sullo stato del Santuario nel periodo napoleonico e negli anni della Restaurazione.

9. A seguito dell'infausto decreto della Repubblica Cisalpina che nel 1798 stabilì la soppressione del convento e la confisca dei suoi beni (forse poi alienati), soltanto la chiesa fu mantenuta aperta (come sussidiaria della parrocchia di S. Stefano) e alcune stanze del complesso conventuale furono adibite a dimora di un sacerdote cappellano. Solo nel 1904 vi tornarono i frati (appartenenti all'Ordine dei PP. Cappuccini, che tuttora l'hanno in gestione).

10. E. Da Uboldo, *Santuario della Madonna della Fontana di Casalmaggiore*, Milano 1940, p. 68.

11. F. Federici, *Cenni storici intorno al Santuario detto volgarmente la Madonna della Fontana presso Casalmaggiore*, Cremona 1884, p. 16.

12. Romani, *Memorie storico-ecclesiastiche di Casalmaggiore...* cit, pp. 8-9. In fondo al paese di Camminata, a ridosso dei coltivi, sorgeva un tempo un convento (ora cascina), probabilmente di proprietà della Compagnia del SS. Sacramento, di cui erano grandi bene-

fattori i membri della famiglia Ponzoni (ad una loro figlia, morta giovanissima in occasione della terribile pestilenza del 1629-30, fu intitolata una lapide esterna sovrastata da affreschi della Madonna e di San Rocco, fino a non molti anni fa ancora visibili). Oltre ad una cappella interna, il convento faceva riferimento alla chiesetta di San Genesio, legata all'Arcipretale di S. Stefano di Casalmaggiore, dove pure era insediata una confraternita del SS. Sacramento. Questa Compagnia venne poi sciolta nella seconda metà del 700 (1775) per ordine del regio governo di Milano. I legati pii ad essa destinati furono assunti nel 1782 dalla confraternita di S. Stefano.

13. Comunque non può scartarsi – sebbene scarsamente probabile - l'ipotesi di uno spostamento del paliotto avvenuto prima del XIX secolo.

14. L. Roncai, *Paliotti,* in Bocchi, Briselli, Roncai, Sbolzani, *Il Santuario della Fontana*… cit., pp. 269-287.

15. F. Federici, *La Madonna della Fontana presso Casalmaggiore*, Cremona 1884, p. 20; S. Sbolzani, *La «Beata» Toscana Gualtieri,* in Bocchi, Briselli, Roncai, Sbolzani, *Il Santuario della Fontana*… cit., pp. 301-303.

16. G. Manni, *I maestri della scagliola in Emilia Romagna e Marche*, Modena 1997, pp. 157-64.

17. Morandi, *I paliotti di Casalmaggiore*… cit., pp. 72-74: «In questi paliotti gli elementi figurativi-architettonici si identificano in rovine poggianti su un pavimento a piastre rettangolari, a imitazione dei marmi, ripartito da balaustre configuranti terrazze dalle quali si ergono fra qualche raro albero monconi di colonne, piramidi, edicole, in una atmosfera trasognata che lascia intravedere nella parte superiore larvati paesaggi».

18. È risaputo che Massa rimase attivo anche in tarda età, oltre gli 80 anni. Morì nel 1741.

19. «Lo strano mondo di questo artista non consente paragoni, la sua dialettica affonda le radici in una mistica interiorità che, azzerando i pregiudizi in nome della nuova forza dell'arte, si rivela capace di esprimere Dio attraverso le cose»: G. Morandi, *Esemplari di un'arte minore. Gli altari in scagliola colorata sopravvissuti nel Cremasco*, in *Insula Fulcheria*, XXXVIII, Crema 2008, p. 139.

20. *Ivi*, p. 136: «Lo spirito della Controriforma, rifacendosi al sentimento religioso, aveva chiesto agli autori che l'arte venisse riportata alla purezza della fede trionfante e, mentre la pittura e la scultura diventavano interpreti fedelissimi della religiosità del tempo esprimendo, per mezzo della effigie umana, la spiritualità dei grandi mistici... la decorazione esaltava il paradiso ed il fulgore divino con la fantasia scenografica, la opulenza delle forme e degli ori. Tuttavia l'irrompente barocco prevale senza travolgere la esigua schiera di quegli artisti che fecero della scagliola il mezzo per esaltare nella pacata fantasia dei colori e nella ardita varietà delle forme, la Cristianità. La ispirazione trae la propria vitalità dai fiori, dagli animali, dagli insetti, dai frutti e dal vasto assortimento delle pietre che nella sensibilissima combinazione degli eccezionali operatori contribuisce, con le altre più nobili espressioni del tempo, al trionfo dell'arte cristiana».

21. G. A. Porcelli, *Dall'immagine miracolosa di Maria Vergine, detta comunemente la Madonna della fontana di Casalmaggiore e del culto a lei prestato per le molte grazie e miracoli dispensati a suoi devoti*, in *Nove scritti di storia civile e religiosa* (manoscritto settecentesco trascritto da E. Cirani), Casalmaggiore 1995, pp. 49-67.

22. Come acutamente osservato da P. Anacleto Rota, l'utilizzo della scagliola (uno stucco a base di gesso più o meno colorato, con cui si imitano marmi e intarsi) «si diffuse particolarmente nella zona in cui non si disponeva di cave di marmi o di pietre pregiate»: cfr. P.A. Gallina, *Santuario Beata Vergine della Fontana*, Genova 2009, p. 42. A ciò si aggiunga che l'uso della scagliola consentiva una netta riduzione dei costi e tempi produttivi decisamente più limitati (circa 3 mesi per ogni paliotto).

23. Uno studio di Alfonso Garuti, oltre a porre l'accento sullo stretto legame tra suc-

cesso della scagliola, gusto barocco dell'illusione e sensibilità controriformista, propone una lettura di contemporaneità tra l'invenzione tedesca della scagliola e le prime opere di Guido Fassi (1584-1649), che per primo applicò questa tecnica alla produzione di cornici ed ancone architettoniche per altare: cfr. A. Garuti, *La scagliola: arte dell'artificio o della meraviglia*, in *La scagliola carpigiana e l'illusione barocca*, Modena 1990, pp. 61-108.

24. Tra gli abili maestri carpigiani operanti nei sec. XVII e XVIII oltre i confini del Ducato estense sono rimasti celebri i nomi di Carlo Gibertoni, Annibale e Gaspare Griffoni, Marco Mazelli, Guido Fassi (considerato l'inventore dei lavori in scagliola colorata), oltre a quello di Giovanni Massa. La loro tecnica tanto semplice quanto geniale, consisteva nello stendere la scagliola, mescolata a colla, su una base delle dimensioni del paliotto da realizzare. Vi posavano sopra come intelaiatura un graticcio di canne sottili che poi ricoprivano con un altro strato sottile di scagliola chiamato «coperta». Nel giro di 2 o 3 settimane l'impasto diventava solido e la lastra ottenuta era pronta per essere lucidata con olio di oliva o di noce, al fine di assicurarne l'impermeabilità. Quindi si procedeva a tracciare il disegno, del quale si incidevano i contorni e le figure da colorare, dopo di che si colava la scagliola liquida, colorata con pigmenti vegetali e minerali, che andava a riempire gli incavi.

25. Manni, *I maestri della scagliola in Emilia Romagna e Marche*… cit., figg. 150-153, pp. 152-154.

26. *Ivi*, pp. 156-157, figg. 156-158.

27. *Ivi*, pp. 176-199, figg. 189-224.

28. G. Morandi, *Esemplari di un'arte minore. Gli altari in scagliola colorata sopravvissuti nel Cremasco* in *Insula Fulcheria*, n. XXXVIII, vol. B, Crema 2008, pp. 138-39.

29. R. Cremaschi, *La tecnica* in *L'arte della scagliola carpigiana nei secoli XVII, XIII e XIX*, Mantova 1977, pp. 15-17.

30. Federici, *Cenni storici intorno al santuario detto volgarmente la Madonna della Fontana*...cit., p. 20.

31. Fra i tanti citiamo R. Tentolini, *Capolavori storico-artistici del nostro Santuario: i paliotti degli altari*, in *La Madonna della Fontana*, periodico mensile del Santuario, A. II, 7/7/1965; G. Lucchi, F. Voltini, *Itinerari d'arte in provincia di Cremona*, Cremona 1975, pp. 346-51; P.A. Gallina, *Santuario della Beata Vergine della Fontana*, Genova 1995, p. 42; G. Stipi, *Fede e poesia, i paliotti,* in *La Madonna della Fontana in Casalmaggiore*, Ciliverghe (BS) 1994, pp. 19-23; P. A. Rota, *Guida alla conoscenza storico-artistica, spirituale del Santuario della Fontana*, Brescia 2008, p. 48-50; L. Roncai, *Paliotti*, in *Il Santuario della Fontana*, Cremona 2012, pp. 269-87.

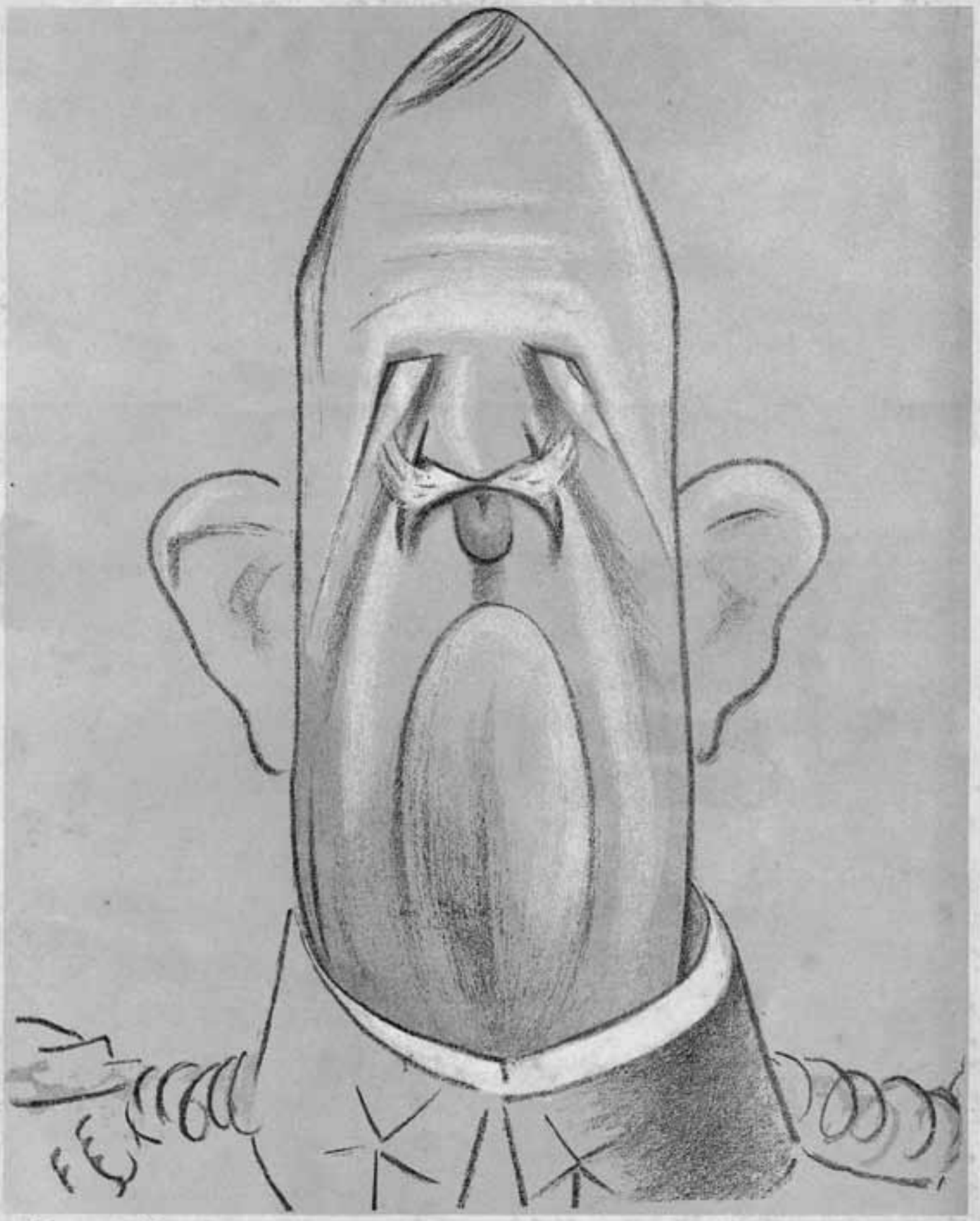


Tavola N.° 1

U. TIRELLI

I PROTAGONISTI

A. F. Formiggini Ed. in Roma sul Campidoglio
(Via del Campidoglio, N. 5)

Stefano Bulgarelli

Maggio 1918: al Museo Civico di Modena va in mostra la Grande Guerra

Parlare della Prima Guerra Mondiale come di una guerra totale, che dal fronte di combattimento si allarga al cosiddetto «fronte interno», significa considerare il coinvolgimento nel conflitto dell'intera popolazione e con essa dell'economia e delle istituzioni, la nascita di nuove forme di organizzazione di assistenza, ma anche di attività di propaganda e di censura[1]. Al pari della guerra combattuta al fronte, totale era così la sua diffusione «psicologica» attraverso un vastissimo repertorio di volantini, opuscoli, manifesti, calendari, cartoline, francobolli, riviste, libri, ma anche manifestazioni sportive, conferenze, spettacoli cinematografici e teatrali, fino alle mostre e alle esposizioni. La propaganda aveva lo scopo di far crescere nelle masse un sentimento di orgoglio, responsabilità e vicinanza alle azioni dei soldati e al loro sacrificio.

Già all'indomani della dichiarazione di guerra dell'Italia all'Austria, il 24 maggio 1915, nascono ovunque comitati di assistenza e di organizzazione civile, in contatto con prefetti, comuni e province. Il loro compito è assistere la popolazione, raccogliere sottoscrizioni, aiutare le famiglie dei soldati, distribuire incarichi alla «nuova» manodopera femminile, ma anche promuovere iniziative propagandistiche intese anch'esse come attività di assistenza, per quanto morale e spirituale del popolo. D'altra parte, tutto questo coincideva perfettamente con ciò che il Presidente del Consiglio Antonio Salandra indicava già a fine maggio 1915, sostenendo la «beneficenza nazionale per l'assistenza alle famiglie dei combattenti, affidando a «coloro che hanno e possono» il compito di istituire «in tutti i piccoli e grandi centri, comitati locali autonomi». […] L'opera dei comitati, «oltre il fine immediato del soccorso alle donne e ai bambini dei nostri bravi soldati, ha in sé un fine morale e ideale, di assai più nobile e gentile significato: quello di stringere in un sol cuore tutta la Nazione»[2].

La Grande Mostra degli Alleati

Le espressioni «beneficenza nazionale» e «fine morale e ideale», ben ci immettono nel territorio modenese, tra l'altro particolarmente segnato dopo la disfatta di Caporetto dall'invasione di migliaia di soldati sbandati e profughi dalle zone di guerra[3]. Emblematico specchio dell'epoca diventa la realizzazione al Museo Civico di Modena, dal 19 maggio al 9 giugno 1918, della «Grande Mostra degli Alleati», organizzata dal Comitato Difesa Civile[4] col duplice intento di raccogliere fondi per lo stesso Comitato e per la Federazione infanzia abbandonata orfani di guerra (il prezzo d'ingresso era di 50 centesimi), e di convincere la popolazione per il proseguimento del conflitto[5]. Impostata su una sezione fotografica e una artistica, oltre ai più nobili scopi assistenziali, la Mostra aveva infatti una funzione dichiaratamente propagandistica ponendosi come una sorta di grandioso spot pubblicitario sulla guerra in corso al fine di consolidarne il sostegno da parte della popolazione e di scongiurare i rischi di ribellioni sociali (l'ingresso in guerra dell'Italia nel 1915, era stato presentato come breve e vittorioso), ma anche di contrastare il dilagare di idee neutraliste e pacifiste. Uno degli obiettivi della «Grande Mostra degli Alleati» era dunque il monopolio dell'opinione pubblica locale, lo stesso obiettivo sotteso alle «Grandi gare sportive interalleate», una manifestazione che si svolse in Piazza d'Armi contemporaneamente all'apertura della mostra e nei giorni successivi, con partecipanti italiani, inglesi e francesi[6].

L'aspetto itinerante di buona parte delle opere sia fotografiche che pittoriche presenti alla «Grande Mostra degli Alleati», sottolinea oltremodo il carattere propagandistico dell'evento, identico peraltro a quello di tante altre rassegne espositive che si andavano allestendo in varie città[7], ma anche, nella sostanza, alle «tournèe» dei comizi politici e intellettuali nei teatri e nelle piazze d'Italia.

Nella pagina a fianco: 1. Umberto Tirelli *Vittorio Emanuele III* in *I Protagonisti*, 1917, Litografia – mm 337 x 280, Modena, Museo Civico d'Arte.

Nonostante la carenza di immagini, si ha ugualmente la possibilità di ricostruire le tappe della realizzazione della mostra, e di avere un'idea abbastanza chiara dei materiali esposti. Tra questi, le fotografie erano in larga parte provenienti dall'Istituto Italo-Britannico di Milano che, con queste parole scritte a Giovanni Salotti (membro del Comitato organizzatore della mostra), accetta di buon grado la richiesta modenese assolvendo così una delle proprie funzioni, quella propagandistica.

Egregio Signore,
[…] Noi le siamo veramente grati dell'appoggio che Ella sta per accordare all'organizzazione di una Mostra fotografica degli Alleati in codesta città e siamo lietissimi di sentire che il Sindaco stesso sarebbe a capo dell'iniziativa, ciò che ne assicura fin d'ora il successo. Ella ci chiede di quale e di quanto materiale fotografico noi disponiamo? Di moltissimo. Al presente noi disponiamo di fotografie delle esposizioni testè chiuse a Pallanza e a Biella. Il giorno 14 ne verrà inaugurata una grandiosa nel palazzo del Museo di Vicenza e molto probabilmente per la fine del mese anche quel materiale fotografico potrà essere utilizzato altrove[8].

Oltre alle località indicate, è bene rilevare che fotografie provenienti dallo stesso Comitato Italo-Britannico vennero esposte anche a Roma al Campidoglio[9], rendendo così doveroso per Modena individuare una sede più idonea allo spessore che l'iniziativa andava assumendo. Scrive ancora Salotti, probabilmente al Sindaco di Modena Giuseppe Gambigliani Zoccoli:

Egregio Signor Commendatore,
[...] Se il Comitato Italo Britannico ci manda il materiale che ò [sic] visto esposto a Roma, la Mostra riuscirebbe importantissima; e riuscirebbe assai di denaro e di utile per il Comitato Cittadino della Difesa Civile. In considerazione di ciò bisognerebbe potersi adibire il massimo spazio possibile scegliendolo al più presto onde potere comunicare al Comitato di Milano la superficie che possiamo disporre[10].

Circa la scelta dei locali, è interessante notare quanto Salotti sottolinea in una lettera scritta pochi giorni dopo:

2. *Grande Mostra degli Alleati*, 1918, Cartolina, fronte, ed. Danesi, Roma - mm 90 x 139, Modena, Museo Civico d'Arte.

Poiché io conosco la meravigliosa, immensa raccolta fotografica dell'Istituto Italo Britannico […] ritengo insufficiente la sala delle Adunanze Consigliari, sempre che si voglia concretare una Esposizione degna di Modena […]. L'unico locale che risponda a tutti i requisiti [è] la platea e il palcoscenico del Teatro Municipale perché di grande attrattiva pel pubblico modenese»[11].

Per quanto l'ipotesi di allestimento della mostra al Teatro Comunale venga presto scartata, a favore invece, come vedremo, delle sale del Museo Civico, tale proposta

3. *La sala Gandini del Museo Civico di Modena allestita con le fotografie inviate dall'Inghilterra in occasione della Grande Mostra degli Alleati*, 1918 - Modena, Fondazione Fotografia, Fondo Giuseppe Panini.

appare particolarmente significativa se letta alla luce della coeva ricerca di spettacolarizzazione tipica di molte celebrazioni connesse alla guerra che in quei tempi si andavano realizzando. Si pensi ad esempio, tanto per rimanere a Modena, al gigantesco catafalco costruito all'interno del Duomo, con tanto di cannoni e stendardi, per la cerimonia commemorativa dei caduti al termine del conflitto, o allo scenografico allestimento del 4 novembre 1921 realizzato in occasione della tumulazione del Milite ignoto al Vittoriano, e posto davanti all'Accademia Militare di Modena[12]. Ma d'altronde, siamo negli anni delle trionfalistiche esposizioni universali che, al di là dell'anima industriale che le caratterizza, pur con le dovute differenze, mantengono con le varie forme di «esposizione della guerra» molto più di una corrispondenza estetica.

Tornando alla «Grande Mostra degli Alleati», nuovi interessanti particolari che ne indicano la natura itinerante emergono in una lettera del 21 marzo 1918 scritta nuovamente al Sindaco di Modena da Salotti e dall'Avv. Messori della Federazione Pro Orfani di guerra:

Il 28 marzo 1917 Sua Eccellenza Scialoia, in allora Presidente del Comitato Nazionale di Propaganda, aderendo a richiesta di questa Federazione, faceva formale promessa che la Mostra Fotografica degli Alleati prima di ogni altra Città dell'Emilia, e così entro l'ottobre u.s., sarebbe stata accordata a Modena Nostra. […] Nel frattempo il Comitato Cittadino si accordava coll'Istituto Italo Britannico ed otteneva di poter avere in Modena la Mostra che in allora trovatasi a Vicenza, intendendo che il ricavato fosse

devoluto allo spett. Comitato di Difesa Civile locale. Ad evitare una concorrenza certamente non opportuna il predetto Comitato e la nostra Presidenza si accordarono col Comitato Italo Britannico di fondere in una le due iniziative ed ottenere che per la prossima fine di aprile la Mostra potesse essere aperta in questa Città.

Il Comitato Italo Britannico con lettera 19 corr. aderiva in massima alla richiesta chiedendo però, prima di dare una definitiva risposta, la superficie murale che dovrà essere occupata dalle fotografie[13].

È opportuno sottolineare che ancora a quella data (marzo 1918) la «Grande mostra degli Alleati» manteneva una impostazione rigorosamente fotografica; sarà infatti soltanto con la decisione giunta di lì a breve e che avrebbe individuato nel Museo Civico lo spazio per il suo allestimento, che la mostra si sarebbe arricchita di una cospicua sezione artistica. Del 3 aprile 1918 è infatti l'annuncio del sindaco di Modena al direttore del Museo Matteo Campori, circa la decisione di concedere le sale espositive «al Comitato per una mostra fotografica degli Alleati»[14]. A questa segue la risposta del Comitato della Mostra:

Ill.mo Signor Sindaco,

l'egr. March. Cav. Matteo Campori, Direttore del Museo Civico, ci à [sic] oggi, a Lei nome, posti a disposizione i locali concessi per la Mostra interalleata. L'avvenimento dovrà assurgere, sia per il contributo fotografico, che per una numerosa serie di altri elementi all'uopo richiesti, alla più rispondente manifestazione di propaganda e di beneficenza. Modena indubbiamente risponderà all'appello che le verrà rivolto in nome degli orfani di guerra e di coloro ai quali provvede provvidamente il Comitato di Difesa Civile. Già importanti adesioni sono pervenute ed altre ancora sono attese sulle più spiccate personalità dell'Arte italiana e di quella locale. Mostrasi però opportuno, per non dire indispensabile, che la Mostra sia illuminata anche artificialmente[15].

La *Grande Mostra degli Alleati a totale beneficio della Federazione infanzia abbandonata, orfani di guerra e Comitato di difesa civile*, andava così assumendo il suo assetto definitivo al pari del suo Comitato d'Onore che, in linea con le direttive auspicate da Salandra, riuniva assieme praticamente tutta l'èlite istituzionale modenese[16]. Venendo al contenuto della mostra, uno sguardo entusiastico sulla parte fotografica ce lo offre l'anonimo articolista della «Gazzetta dell'Emilia»:

Il Museo Civico dietro cortese concessione del Sindaco ed il nulla osta del marchese Campori, è stato magicamente trasformato, tanto da non riconoscersi! E ben 18 sale elegantemente allestite, raccoglieranno la preziosa raccolta. L'Inghilterra ha mandato 300 splendide fotografie, interessantissime; le Tanks, i mastodontici 380; i fulminei incrociatori, i palloni osservatori, ecc. La Francia 280 scene fotografiche, nelle quali non si sa se più ammirare la bellezza del lavoro o la potente suggestività del soggetto. E la martire Serbia non ha voluto pure mancare alla nostra festa dell'Arte e della Beneficenza ed ha inviato (a mezzo sempre del benemerito Istituto Italo Britannico di Milano) ben 70 fotografie. E l'eroico Belgio concorre con 1 sola fotografia grandissima però come misura, immensa come significato! Quella di Re Alberto, del suo Re, grande, magnanimo, eroico come il suo Paese! E la Ditta Ansaldo con una serie di stupefacenti ingrandimenti e mostra quale preziosissimo potente contributo abbiano le Ditte Italiane portato al munizionamento del nostro invitto esercito; e quanta speranza in esse riponga il Paese del dopoguerra. […] Ed il Comando Supremo ed il Ministero per la Propaganda, hanno inviato 400 bellissime fotografie, una migliore dell'altra; nelle quali il magnifico, meraviglioso «cuore che non trema» del nostro soldato rifulge sempre in mille svariatissime guisa. E gli eroismi incommensurabili della gloriosa nostra Marina, li ammireremo in suggestive fotografie[17].

Con estrema sintesi, il retro della cartolina promozionale della Mostra ne indicava il contenuto. La sezione fotografica raccoglieva scatti realizzati in Belgio, Francia, Inghilterra, Serbia e Italia, ma anche riferiti alla produzione Ansaldo (questa parte della mostra era in particolare allestita dallo scultore Giovan Battista Bassano[18]), e un settore oltremodo propagandistico dal titolo «I nostri monumenti devastati». La sezione artistica

4. *Modena, Piazza Roma, Celebrazione del Milite ignoto*, 4 novembre 1921, Fotografia, gelatina a sviluppo – mm 225 x 290 Modena, Biblioteca Civica di Storia dell'Arte Luigi Poletti – Fondo Tonini.

era invece rappresentata dagli artisti «alleati» Muirhead Bone[19] e Joseph Pennell[20], ma anche dagli italiani Aldo Molinari[21], Lodovico Pogliaghi[22], Giulio Aristide Sartorio[23], e dai modenesi Giuseppe Mazzoni[24], Arcangelo Salvarani[25] e Umberto Tirelli[26]. Come accennato, la decisione di allestire la mostra al Museo Civico ha comportato l'ampliamento dei materiali esposti dalle sole fotografie, alla grafica, alla pittura. Questo sviluppo è testimoniato dal seguente passaggio della «Gazzetta dell'Emilia», in grado di restituire contemporaneamente uno sguardo su due degli autori esposti, Mazzoni e Salvarani, entrambi a stretto contatto con la vita del fronte.

L'attuale mostra fotografica di guerra, era, nel suo insieme, deggià sbozzata quando nacque l'idea di disporre una delle tante salette del Museo Civico, per gli artisti modenesi [...]. Si finì per invitare Giuseppe Mazzoni e gli intimi di Arcangelo Salvarani – essendo egli purtroppo prigioniero – perchè inviassero alcunchè dell'opera loro [...]. Mazzoni fra le tante illustrazioni che in questo periodo di guerra egli ha tratte dagli avvenimenti maggiori, od ha del suo create per opera di propaganda, ha inviato venti disegni, costituenti le due serie di cartoline fatte per militari della terza armata [...]. Il concetto [...] che determinò l'opera dell'artista in questa esemplare raccolta di cartoline [...] risponde ad un prefisso tema: affermare i danni della partita offesa, illustrare i dolori dell'occupazione di terreno patrio, incuorare e popolo e soldati nella ferma idea della riscossa. Ed il tema venne svolto magistralmente [...].

Arcangelo Salvarani [...] fino al novembre scorso, fu al fronte e trascorse lunghi mesi in un ridottino telefonico in val di Fella[27].

Più avanti nell'articolo si legge che in quei luoghi Salvarani realizza dipinti, una quarantina dei quali sono esposti nella mostra modenese. Degno di nota è l'elenco dei soggetti che segue:

Al paese effigiato, alle casette rustiche ricoperte di verde o battute dal sole, il Salvarani alterna scene di vita bellica. Sono baraccamenti, ricoveri dove si annidano soldati con i loro ingegnosi adattamenti alla rude dimora; sono bivacchi all'aperto; pascoli di cavalli; officine modeste; e quant'altro si nota in quella cangevole vita, sino all'umile muletto caduto vittima inconsapevole[28].

L'ufficialità propagandistica della «Grande Mostra degli Alleati» ben si sposava dunque con le opere di Mazzoni, allora illustratore della «Tradotta», il famoso giornale della Terza armata, nonché autore di una nota serie di cartoline con scene di soldati al fronte. Lo stile realistico, la ripresa d'effetto e il coinvolgimento emotivo dello spettatore, pongono le scene di guerra sia di Mazzoni che di Salvarani sul medesimo piano propagandistico dei ben più famosi dipinti di guerra di Giulio Aristide Sartorio anch'essi esposti a Modena, la cui notorietà in quel tempo era tale da far valere anche per l'evento modenese il titolo alternativo di «Guerra vista rappresentata», lo stesso delle due importanti e di poco precedenti mostre di Sartorio organizzate rispettivamente a Roma al Campidoglio e al Teatro Alla Scala di Milano (gennaio e febbraio 1918[29]). «Una guerra vista, rappresentata», come recita esplicitamente il titolo dell'esposizione, a sottolineare orgogliosamente la diretta presenza in campo dell'artista [G. A. Sartorio, N.d.C.]. Evidente è infatti l'intenzione di creare un vero e proprio reportage di guerra, di realizzare un'eroica testimonianza della storia in atto»[30]. Per sfruttarne dunque la celebrità, al pari di questi due eventi, sul fronte della citata cartolina promozionale della mostra modenese si riprendeva la stessa immagine del soldato a cavallo. Un dettaglio infine ci conferma il ruolo di propaganda itinerante svolta all'epoca dalle opere di Sartorio: il catalogo della mostra del Campidoglio è stato stampato dalla stessa casa editrice che ha realizzato la cartolina della «Grande Mostra degli Alleati» di Modena: la romana Danesi.

Per la sua partenza volontaria al fronte, Sartorio si è guadagnato la quadrupla definizione di «uomo, cittadino, soldato e patriota», rappresentando un concentrato di valori principalmente morali che si ritrovavano tanto nella persona quanto nell'opera. L'edizione modenese della mostra, estendeva idealmente gli stessi valori agli artisti concittadini Mazzoni e Salvarani. E Tirelli? Anch'egli era presente con la serie «I Protagonisti» che raccoglieva dodici caricature dei sovrani e capi di stato coinvolti nella Grande Guerra, ma di lui e della sua opera i giornali quasi non parlano. Probabilmente questo dipende dal fatto che le tavole di Tirelli, rispetto al contenuto propagandistico della Mostra, avevano un segno decisamente opposto: quello che egli raffigurava non era infatti l'eroismo dei soldati al fronte, quanto il più nascosto e mostruoso «teatro della guerra», i cui veri protagonisti, piuttosto che le anonime masse decimate nelle trincee e nei campi di battaglia, erano quegli stessi capi di stato e reali che Tirelli dispone su di un tenebroso palcoscenico, rivolti ad un'invisibile platea e suggeriti dall'immagine della morte[31].

Tornando invece all'utilizzo propagandistico dell'arte a sostegno del conflitto, merita di essere segnalato che opere di Sartorio, Molinari, Pogliaghi nonché dello stesso Tirelli, erano state esposte a Londra nel 1916 alla mostra «Italian artist & the war»[32]; assieme a Sartorio, Salvarani sarà poi presente a Bologna all'«Esposizione Nazionale della Guerra» inaugurata il 17 novembre 1918[33], mentre nel maggio dello stesso anno, alla XVIII esposizione Triennale d'Arte di Modena, esporrà ancora «una serie di vigorose litografie»[34]. Questa iniziativa allestita all'Orto Botanico fu realizzata contemporaneamente alla «Grande Mostra degli Alleati» e anch'essa univa la finalità benefica a quella propagandistica onorando quei «nostri bravi artisti che quant'unque per la maggior parte sotto le armi e taluni anche prigionieri, hanno tuttavia potuto mandare le loro opere, molte delle quali rispecchiano l'attuale momento guerresco»[35]. Tra gli artisti presenti troviamo nuovamente Mazzoni, ma anche Casimiro Jodi e Mario Vel-

lani Marchi (con le illustrazioni che hanno accompagnato il testo di Vittorio Locchi *Santa Gorizia* assieme a «diversi schizzi che ritraggono nei aspetti la vita del nostro soldato»), quindi Giovanni Forghieri che «ha di guerra, una ventina di piccoli schizzi»[36]. Salvarani e Mazzoni saranno infine assieme nel dicembre 1919 all'«Esposizione degli artisti smobilitati» di Reggio Emilia, ma questa volta al fianco di un giovanissimo Tino Pelloni che per l'occasione presenta una serie di disegni e caricature di guerra[37].

Note

1. La drammatica disfatta di Caporetto del 24 ottobre 1917 ebbe contraccolpi morali sia fra le truppe che sul fronte interno. Per la necessità concreta di risollevare lo spirito dei soldati, il 9 gennaio 1918 il Comando Supremo istituì l'ufficio di propaganda denominato «Servizio P» da cui la pubblicazione di giornali di trincea e cartoline propagandistiche illustrate.

2. A. Fava, *Il fronte interno e la propaganda di guerra (1915-1918),* in *Fronte interno. Propaganda e mobilitazione civile nell'Italia della Grande Guerra,* catalogo della mostra, Roma 1988, pp. 13-14.

3. Si veda per questo: F. Montella, M. Carrattieri, *Modena e provincia nella Grande Guerra*, San Felice sul Panaro 2008.

4. Si vedano per questo: *Fiori di carità. Strenna del Comitato Modenese di Difesa Civile*, *primavera 1917*, Modena 1917 e *Comitato Difesa Civile, Reparto lavori. Relazione*, Modena1918.

5. Nello stesso 1918 la sezione modenese della Croce Verde partecipa alla mostra nazionale delle opere di assistenza dell'esercito. Si veda in particolare *Relazione sull'opera prestata dalla Associazione di P.A. Croce Verde di Modena all'esercito ed indipendenza della Guerra, esposta alla mostra nazionale delle opere di assistenza all'esercito*, Roma 1918.

6. Fanno luce sulla grande manifestazione sportiva modenese, i numerosi articoli apparsi sulla «Gazzetta dell'Emilia - La Provincia di Modena» a partire dal 14-15 maggio 1918. Interessante, per il collegamento che l'evento sportivo ha mantenuto con «La Grande Mostra degli Alleati», è l'articolo del 27-28 maggio dal titolo *Mostra fotografica ed artistica degli Alleati. La visita degli Alleati alla mostra.* In esso si legge: «Ieri in mattinata gli ospiti inglesi e francesi intervenuti a Modena per le gare sportive furono a seguito di gentile pensiero del Comitato Esecutivo, invitati a visitare la Mostra. Erano presenti, fra i molti militari, il maggiore comandante gl'inglesi, due ufficiali della nostra artiglieria, guida ai valorosi alleati ed il Comandante il gruppo dei prodi marinai italiani... Fu unanime tra i presenti il senso della più viva ammirazione per il contenuto delle diverse sezioni […], anche che già aveva in altre città vedute Mostre del genere ebbe a dire che l'attuale di gran lunga le supera".

7. Numerose in tutto il territorio nazionale sono state le iniziative espositive dal duplice fine assistenziale e propagandistico. Non sempre provviste di catalogo, come per il caso modenese che qui si affronta, di queste si ricordano nel 1916 L'*Esposizione del soldato* di Firenze, l'*Esposizione nazionale di caricature inspirate al momento storico presente* di Bologna, l'*Esposizione d'incisione italiana* di Londra, l'*Esposizione nazionale di belle arti* di Milano, l'*Esposizione personale di Tommaso e Michele Cascella delle impressioni di guerra eseguite al fronte italiano e francese* a Torino, l'*Esposizione di pitture e disegni di guerra dal fronte francese* a Roma. Del 1917 si ricorda l'*Esposizione di guerra* di Trieste, l'*Esposizione garibaldina* a Roma, l'*Esposizione di fotografie della Guerra* a Firenze, e la *Mostra di guerra del pittore Anselmo Bucci* a Genova. Nel 1918 si realizza invece a Roma la grande *Mostra Nazionale delle opere di assistenza all'esercito,* mentre nel 1919 a Bari si tiene l'*Esposizione di Guerra*, a Milano la mostra *Disegni di artisti italiani* e a Verona l'*Esposizione cispadana di belle arti degli artisti soldati e congedati.*

8. Foglio dattiloscritto del 9 ottobre 1917 su carta intesta «Istituto Italo-Britannico - Milano». Archivio Storico Comunale Modena, Atti di Amm.ne generale 1918, filza 839, fasc. Affari generali, «Mostra fotografica».

9. Da una lettera di G. Salotti del 14 ottobre 1917 e ancora rivolta al Sindaco di Modena, *Ibid.* Con tutta probabilità, Salotti fa riferimento all'*Esposizione di fotografie della guerra in Campidoglio: gli eserciti dell'intesa*, aprile-maggio 1917, di cui esiste il catalogo.

10. Lettera manoscritta del 10 ottobre 1917, Archivio Storico Comunale Modena, Atti di Amm.ne generale 1918, filza 839, fasc. Affari generali, «Mostra fotografica».

11. Lettera di G. Salotti probabilmente rivolta al Sindaco di Modena datata 14 ottobre 1917, *Ibid.*

12. Di questo, oltre alle fotografie, rimane la copia della tela di Alberto Artioli *Il ritorno dello Spartano* (un olio su tela del 1908 conservato al Museo Civico d'Arte di Modena, n. inv. 417) inserita *ad hoc* per enfatizzare il tutto. L'opera, che rispetto all'originale è differente nella gamma cromatica e nelle dimensioni, è stata realizzata da Arcangelo Salvarani e oggi fa parte delle raccolte della ANMIG, Associazione Nazionale Mutilati e Invalidi di Guerra e Fondazione Sezione Provinciale di Modena. Per approfondimenti si veda l'articolo *La solenne funzione in Piazza Roma*, in «Gazzetta dell'Emilia - La Provincia di Modena», 4-5 novembre 1921.

13. Foglio dattiloscritto datato 21 marzo 1918 su carta intestata «Federazione Circondariale Pro Infanzia Abbandonata, Sez. di Modena e Pavullo», dall'oggetto «Mostra Fotografica degli Alleati», *Ibid.*

14. Dattiloscritto su carta intestata «Municipio di Modena», Museo Civico di Modena, Archivio storico.

15. Dattiloscritto su carta intestata «Federazione Circondariale Pro Infanzia Abbandonata, Sez. Orfani di Guerra», del 5 aprile 1918, Archivio Storico Comunale Modena, Atti di Amm.ne generale 1918, filza 839, fasc. Affari generali, «Mostra fotografica».

16. Sulla «Gazzetta dell'Emilia - La Provincia di Modena» del 17-18 maggio 1918 nell'articolo *L'inaugurazione de la Mostra Fotografica ed Artistica degli Alleati*, è riportato l'elenco del Comitato d'Onore della Mostra: Benedetto Scelsi, Prefetto di Modena; Camillo Morra, Comandante del Presidio; Ottorino Nava, deputato di Modena; Giuseppe Gambigliani Zoccoli, Sindaco di Modena; Enrico Baraldi, Intendente di Finanza; Giuseppe Bertolan, Avvocato Generale presso la Corte d'Appello; Silvio Bonetti, Presidente della Federazione Pro-infanzia; Gustavo Bortolucci, Rappresentante dei Delegati Federali; Matteo Campori, Direttore del Museo Civico; Achille Casanova, Direttore dell'Istituto Belle Arti; Pio Colombini, Rettore della Regia Università; Fermo Corni, Presidente della Camera di Commercio; Enrico Montessori, Presidente della Società d'Incoraggiamento; Giuseppe Olivi, Direttore Ufficio Stampa e Propaganda militare; Renzo Righi, Presidente Deputazione provinciale; Umberto Ronca, Regio Provveditore agli Studi; Pio Sabbatini del Comitato difesa Civile. A questi seguono le «Signore»: Eucadia Baraldi Bisbini, Celide Bonetti Torricelli, Luisa Bortolucci Setti, Elina Colombini Padelletti, Mariannina Gambigliani Zoccoli Lugli, Anna Righi Molinari, Carolina Sabbatini Nasi. Segue quindi il Comitato Ordinatore esecutivo: Giovan Battista Bassano, Carlo Bonacini, Giorgio Cavallotti, Federico Formiggini, Giuseppe Graziosi, Pietro Messori Roncaglia, Adamo Pedrazzi, Giuseppe Salotti.
Sulla «Gazzetta dell'Emilia - La Provincia di Modena» del 19-20 maggio 1918 si legge che in occasione dell'inaugurazione della mostra doveva essere presente Romeo Gallenga, sottosegretario di Stato per la propaganda bellica. È utile segnalare che Gallenga stesso presentò nel gennaio 1918 le tele di Sartorio della serie «Guerra vista rappresentata», realizzate al fronte. Si veda per questo: S. Spinazzè, *Pittura in prima linea: la Grande Guerra «vista, rappresentata» da Sartorio,* in G. Berardi, *Sartorio. Mito e modernità*, catalogo della mostra, Roma, Galleria Berardi, 24 ottobre, 14 dicembre 2013, p. 43.

17. *Esposizione Fotografica ed Artistica degli Alleati*, «Gazzetta dell'Emilia - La Provincia di Modena», 8-9 maggio 1918.

18. Giovanni Battista Bassano (Gavi Ligure, 1874-Genova, 1951), pittore, scultore e medaglista. Del suo allestimento della sezione Ansaldo alla mostra modenese, si riporta quanto scritto sulla «Gazzetta dell'Emilia - La Provincia di Modena» dell'8-9 giugno 1918 nell'articolo *Alla Mostra degli Alleati. La sezione Ansaldo*: «I capi della grande industria non hanno mancato di porre l'occhio sulla utilità immediata di una bene intesa propaganda non pel vantaggio dell'azienda, quanto per infondere all'intero e minuto popolo, l'idea di quanto può essere capace l'anima italiana [...] Ecco perchè alla mostra fotografica degli Alleati, figura in un grande salone la ditta Ansaldo [...]. Gli splendidi ingrandimenti fotografici; suddivisi e distinti a tenore delle diverse industrie e di terra e di mare, parlano al popolo [...] Nei numerosi diapositivi, essi pure eseguiti proporzionalmente in

grande formato, si scorgono le industrie minori – per mo' di dire si comprende – quali la fabbricazione dei velivoli, delle automobili blindate, e spettacolose curiosità quali la enorme pressa ed i mastodontici forni dove l'acciaio si fonde in quantità grande […]. A titolo di merito debbo citare coloro che sono i concreti fattori di questa sezione fotografica genovese: il sig. Camillo Mangilli direttore delle officine d'Artiglieria ed il prof. Alfredo Ornano che le fotografie eseguiva».

19. Muirhead Bone (Glasgow, 1876-Oxford, 1953), incisore e acquerellista, famoso per la rappresentazione di soggetti industriali e architettonici oltre che per essere stato artista di guerra sia durante la Prima che la Seconda Guerra Mondiale. Così scriveva la «Gazzetta dell'Emilia - La Provincia di Modena» del 3-4 giugno 1918 nell'articolo: *Alla mostra degli Alleati. Litografie e litografi inglesi. J. Pennel – M. Bone:* «Oggi la litografia ha trovato nuovo campo nella propaganda di guerra […] Si osservino le mastodontiche «tanks» che il M. Bone ci presenta, ed esse veramente hanno del mostro grandioso ed in pari tempo dell'orrido. Così vede il pittore la grande macchina della morte, essa è qualche cosa al di sopra di un congegno meccanico...!».

20. Joseph Pennell (Philadephia, 1857-New York, 1926), incisore, litografo e illustratore.

21. Aldo Molinari (Roma, 1885-1959) eclettico giornalista, cineasta ed impresario teatrale, fu anche fotografo, disegnatore e giornalista collaborando come redattore e inviato speciale a numerosi quotidiani.

22. Lodovico Pogliaghi (Milano, 1857-Sacro Monte di Varese, 1950) scultore, pittore, scenografo e decoratore. Quasi sessantenne, allo scoppio della Prima Guerra Mondiale si arruola presso il Comando Supremo come pittore-soldato. Inviato sul fronte orientale, documenta gli eventi più significativi delle operazioni belliche attraverso schizzi, disegni e pitture ad olio.

23. Giulio Aristide Sartorio (Roma, 1860-1932) pittore, scultore, scrittore e regista cinematografico. Insegnante dell'Accademia di Belle Arti di Roma, nel 1915 parte volontario nella Prima Guerra Mondiale dove viene ferito e fatto prigioniero. Liberato, torna al fronte illustrando ventisette episodi bellici, ora nella Galleria d'Arte Moderna di Milano, caratterizzati da un forte realismo fotografico e costituenti la serie «Guerra vista rappresentata».

24. Giuseppe Mazzoni (Modena, 1881-Genova, 1957). Pur partecipando alla Guerra in qualità di ufficiale, si impone per la sua massiccia produzione grafica realizzata per il giornale di trincea «La Tradotta» e attraverso diverse serie di cartoline e stampe litografiche. Il linguaggio con cui realizza le molteplici «scene di guerra» va dalla caricatura, al fumetto, allo schietto realismo.

25. Arcangelo Salvarani (Quartirolo di Carpi, Modena 1882-1953). Arruolato nel 1915, tra il 1917 e il 1918 durante l'internamento nel campo di prigionia di Marchtrenk, realizza una serie di acquerelli su carta intitolati *Episodi della vita nella prigionia*.

26. Umberto Tirelli (Modena, 1871-Bologna, 1954) fonda nel 1913 la rivista bolognese il «Punto», su cui disegna pressochè individualmente fino al periodo interventista, quand'è affiancato da Augusto Majani. Nel 1917 pubblica con l'amico editore Angelo Fortunato Formiggini la cartella «I Protagonisti».

27. *Alla mostra degli Alleati. Gli artisti modenesi G. Mazzoni - A. Salvarani*, in «Gazzetta dell'Emilia - La Provincia di Modena», 6-7 giugno 1918.

28. *Ibid.*

29. Il titolo «Guerra vista rappresentata» è quello delle 27 grandi tele dal soggetto bellico realizzate da Sartorio. Come a Modena, con questo stesso titolo erano infatti presentate le mostre di Milano e Roma di cui esistono i cataloghi *Mostra degli studi e dei quadri eseguiti da G.A. Sartorio alla fronte italiana*, Campidoglio, gennaio 1918 e Teatro alla Scala, febbraio 1918. Nell'articolo «La Mostra Sartorio» apparso sulla «Gazzetta dell'Emilia - La Provincia di Modena» del 27-28 maggio 1918 si legge: «si aggiunge alla bella esposizione l'insieme dei dipinti del Sartorio, non solo quelli che furono già ammirati a Milano

nei mesi scorsi, ma pur anche un grazioso gruppetto di quadri nuovi, per la prima volta esposti ora. […] La serie dei dipinti che presenta Sartorio si può dire duplice: vi sono le «impressioni» dirette dal vero, fissate, per lo più a pastello, in piccoli rettangoli: e sono qui i «quadri», ricavati da quelle impressioni, i maggiori dipinti, ad olio, «composti e rielaborati» in tempo successivo».

30. Spinazzè, *Pittura in prima linea: la Grande Guerra «vista, rappresentata» da Sartorio*… cit., p. 43.

31. L'immagine rappresenta il fronte della cartella «I Protagonisti», Edizione A. F. Formiggini, Roma, 1917.

32. Si veda il catalogo *Italian artist & the war, Exibition, Leicester galleries, Leichester Square 10 to 6*, [Londra, 1916].

33. Si veda per questo: Elena Rossori (a cura di), *Grande Guerra e costruzione della memoria: l'Esposizione Nazionale della Guerra del 1918 a Bologna*, Bologna, Compositori, 2009, in particolare l'articolo di Giuseppe Virelli *L'arte all'Esposizione Nazionale della Guerra*.

34. *Alla Triennale*, «Gazzetta dell'Emilia - La Provincia di Modena», 17-18 maggio 1918.

35. *L'inaugurazione della XVIII Mostra Triennale d'arte*, in «Gazzetta dell'Emilia - La Provincia di Modena», 16-17 maggio 1918.

36. *Alla Triennale*, in «Gazzetta dell'Emilia - La Provincia di Modena», 17-18 maggio 1918.

37. *L'Esposizione degli artisti smobilitati a Reggio*, «Gazzetta dell'Emilia - La Provincia di Modena», 9-10 dicembre 1919.

Elisabetta Farioli

Palazzo dei Musei di Reggio Emilia, *For inspiration only:* per una lettura del diorama A

Nel maggio del 2014 è stato inaugurato il riallestimento della principale sede dei Musei Civici di Reggio Emilia, progetto di Italo Rota che come è noto aveva suscitato un ampio dibattito e diverse prese di posizione[1].

Il risultato, accolto da una grande e entusiasta partecipazione di pubblico, ha tranquillizzato chi temeva potessero essere compromesse le collezioni storiche, interessate solo da un cauto riordino del sistema didascalico. Indubbi i benefici ricevuti dall'edificio nel suo complesso, accessibile in ogni sua parte e collegato in modo adeguato dall'ampio scalone posteriore ai suoi diversi livelli, liberato nelle sue possibilità di percorso che ne consentono ora un completo attraversamento dal fronte sulla piazza al giardino retrostante. Calibrati e misurati, anche se fortemente individuabili, gli interventi con cui Rota accompagna il visitatore nei primi due piani del percorso: dal tavolo informazioni, semplice recupero di un vecchio tavolo in uso al museo con inserimento di un piano arancione fluo su cui poggiano piccoli diorami di animali impagliati, alle carte da parati scelte per lo studiolo e la saletta libreria, a partire da illustrazioni di antichi trattati collegati ai collezionisti del museo. Con funzione di «indice» al piano delle collezioni storiche la preziosissima e antichissima *Venere di Chiozza* è stata lasciata all'interno della solida cassaforte ottocentesca che la custodiva, mentre un pellicano sorveglia la collezione di Lazzaro Spallanzani dischiudendo la visione ai nuovi spazi espositivi. Ma è all'ultimo piano che l'allestimento, libero da ogni preesistenza, esprime le sue caratteristiche di innovazione. A partire dalla scelta, assunta dalla Direzione dei Musei, di proporre una selezione espositiva temporanea, basata su materiali provenienti dai depositi, organizzati secondo diverse proposte tematiche. L'idea è quella, sempre più seguita da parte delle istituzioni museali, di lavorare sul proprio patrimonio e sulle possibilità, praticamente infinite, di suggerirne diverse letture e interpretazioni.

Nella pagina a fianco: 1. Palazzo dei Musei di Reggio Emilia, particolare dell'ingresso.

Sopra: 2. Palazzo dei Musei di Reggio Emilia, particolare dell'esterno.

Tra le esperienze più significative *La magnifica ossessione* al Mart di Rovereto, intensivo allestimento delle opere del museo attraverso i grandi temi dell'arte dalla fine dell'Ottocento a oggi, con sullo sfondo la parzialità di visione e le passioni dei grandi collezionisti sui cui depositi poggia gran parte della consistenza patrimoniale del museo. «Autodidatta, rabdomante, auto da fé di opere. Succube o protagonista, collezione ricomposta, perturbante e conturbante, maniacale e feticista. Oscuro oggetto del desiderio. Segreto, condivisione, ebbrezza, festa. Vertigine della mescolanza» l'ha definita Cristiana Collu, direttore del Museo[2].

«La magnifica ossessione», si legge sul sito «rivendica una visione radicalmente libera dei piani temporali; le opere sono accostate secondo un criterio che si potrebbe definire «anticipazione del presente», o «archeologia del futuro». Per questo motivo il visitatore incontrerà un percorso che è sì cronologico, ma che procede in realtà per forti slittamenti tematici. Le opere sono disposte senza gerarchie visive, mischiando le collezioni ed esaltando le differenze tra le categorie.»

Suggestive soluzioni espositive, espressione di un «caos ordinato» per dirla con Szeemann, ci consentono di «trovarci nella condizione migliore per prendere coscienza della tensione che esso istituisce con le varie forme di ordinamento che di volta in volta si confrontano con esso, da quello dei curatori a quello di chi (visitatore) cerca faticosamente e inutilmente la propria stella polare, approntando reti per connettere e confini per separare, abitando soglie, esercitando senza fine quel «processo di decomposizione e ricomposizione», di congiungimento e di separazione, di analisi e di sintesi»; così Andrea Pinotti nel catalogo della mostra pubblicato al termine della sua apertura (durata più di un anno), importante sedimentazione di diversi contributi teorici utili alla sua comprensione[3].

Ma anche all'estero diverse sono le esperienze che vanno in questa direzione, alcune delle quali riprese nell'interessante libretto di Claire Bishop, *Radical museology*[4] che vede nella possibilità di proporre allestimenti temporanei innovativi a partire dal patrimonio del museo innanzitutto una risposta alle criticità economiche dei nostri tempi ma soprattutto una modalità diversa di intendere l'istituzione museo nei suoi rapporti con la contemporaneità attraverso l'individuazione di un suo nuovo ruolo politico, attivatore di pensieri critici aperti alla discussione sul presente e utile all'impegno sul futuro.

«The permanent collection can be a museum's greatest weapon in breaking the stasis of presentism. This is because it requires us to think in several tenses simultaneosly: the past perfect and the future anterior» e ancora: «My argument is that museums with a historical collection have become the most

3. Palazzo dei Musei di Reggio Emilia, manica lunga, secondo piano.

4. Palazzo dei Musei di Reggio Emilia, secondo piano, vetrina.

fruitful testing ground for a non-presentist, multi-temporal contemporaneity».

Il lavoro di ripensamento continuo sulla propria collezione impone l'abbandono della cronologia e scelte di lettura anacronistiche che, spinte in modo intelligente verso modalità anche provocatorie, liberano il museo dal suo ruolo di espressione di pensieri egemonici e ne fanno un moderno dispositivo di rilettura della storia «narrating the past through a diagnosis of the present, while keeping their eyes on the future».

In questo modo: «The contemporary becomes less a question of periodization or dioscourse than a method or practice, potentially applicable to all historical periode».

A Reggio Emilia, nel Palazzo dei Musei (la scelta dell'intitolazione della sede, oggetto di diverse riflessioni, alla fine è stata decisa dal casuale ritrovamento, nei solaio dell'edificio, di grandi lettere in cemento collocate sulla facciata ai primi del Novecento, soluzione che è sembrato opportuno riproporre per rafforzare l'identità anche esterna dell'edificio), la prima idea è stata dunque quella di lavorare sul proprio patrimonio, un patrimonio ricco e articolato nei diversi ambiti di interesse collezionistico del museo, che spaziano dalle scienze naturali alla storia, dall'arte all'archeologia ma anche semplicemente riferito al ruolo di un museo civico, dall'Ottocento naturale collettore della memoria della comunità attraverso doni, lasciti, ritrovamenti.

A partire dalla suggestiva esposizione, nella grande sala «piece unique», della *Croce di luce* di Claudio Parmiggiani, due nuclei espositivi sono stati dedicati alle opere di arte contemporanea, patrimonio non esposto all'interno dei Musei. Negli spazi «dossier» e «900» Alessandro Gazzotti ha scelto di approfondire due momenti cruciali per lo sviluppo delle arti a Reggio Emilia, da un lato il dibattito tra informale e figurazione che tra la fine degli anni cinquanta e la metà del decennio seguente coinvolge artisti della

5. Palazzo dei Musei di Reggio Emilia, secondo piano, vetrina.

6. Palazzo dei Musei di Reggio Emilia, atrio d'ingresso.

7. Palazzo dei Musei di Reggio Emilia, agorà.

città come Vivaldo Poli, Pompilio Mandelli, Vittorio Cavicchioni, Nino Squarza etc. dall'altro invece, attraverso le testimonianze collezionistiche di Pari&Dispari, acquisite dal Museo una decina di anni fa, la straordinaria vicenda artistica e umana di Rosanna Chiessi che nella sua casa atelier di Cavriago aveva saputo coinvolgere in innovativi progetti artistici ed editoriali i più bei nomi dell'esperienza Fluxus, da Nam June Paik a Hermann Nitsch, Charlotte Moorman, etc.
Lo spazio più ampio dell'allestimento, nella Manica lunga e nelle due ali laterali, è dedicato all'installazione *For inspiration only*, curata da Italo Rota con la collaborazione di tutto lo staff scientifico del Museo. A partire dai materiali museali quasi esclusivamente provenienti dai depositi, Rota si è posto l'obiettivo di raccontare la ricchezza dei Musei di Reggio Emilia offrendo al tempo stesso una possibilità di lettura della città, rilanciandone l'identità verso future opportunità, per immaginare il futuro della nuova Reggio Emilia.
Il primo messaggio che ci viene dato è nella grande navata centrale, quasi completamente libera ma con ai lati opposti due presenze altamente significative: lo storico capodoglio, oggetto particolarmente caro alla memoria della città e simbolo per eccellenza del Museo, e al lato opposto una esposizione di oggetti realizzati con le stampanti 3D, a introdurre lo spazio FabLab attivato all'interno della sede museale. A segnare i due «oggetti» due grandi numeri, l'1 e il 2, incipit di un reticolato di 365 caselle numerate che al momento dell'inaugurazione erano state in parte riempite da una sessantina di tavolette arancioni in ognuna delle quali è raccontata la storia di un oggetto del Museo. Il breve testo rimanda a una ulteriore numerazione di oggetti presenti nell'allestimento e, attraverso un QR code, al sito internet dei Musei dove ognuno può aggiungere suoi contributi alla storia, immagini, commenti. L'installazione ha l'ambizione di rimettere in moto la storia della città e la produzione di nuova memoria collettiva: tutti i cittadini e tutti i visitatori possono accostare e aggiungere alle storie narrate dagli oggetti che caratterizzano l'installazione e più in generale all'insieme delle strutture del sistema museale cittadino i propri vissuti e le proprie esperienze, accumulando narrazioni contemporanee. È in questo modo che il nuovo progetto espositivo, ridando vita e luce a oggetti che appartengono alla storia della città, li rilancia nella dimensione dell'oggi e della partecipazione collettiva. I cittadini, anzichè essere visitatori passivi, sono chiamati ad essere protagonisti, dando vita a una comunità del Palazzo dei Musei che contribuisca a leggere e ad arricchire la storia della città.

8. Palazzo dei Musei di Reggio Emilia, secondo piano, vetrina.

Il passaggio del museo da luogo di conservazione del patrimonio a dispositivo attivatore, così centrale fin dagli inizi nel *concept* del progetto di Italo Rota, trova qui una sua precisa attuazione.

Il rigore compositivo e cromatico che caratterizza lo spazio centrale dell'esposizione (tutta la grafica è giocata su tre colori, bianco/nero/arancio, e sulle forme geometriche fondamentali) trova un deciso contrappunto nelle grandi vetrine che caratterizzano i due spazi laterali. Sulla destra il diorama A ha come tema il racconto della città tra conservazione e innovazione intrecciato con la storia del museo. A sinistra il diorama B è dedicato all'incontro tra le culture, ma anche all'incontro tra arte e natura. Con pari importanza si fronteggiano testimonianze delle arti decorative occidentali provenienti dalla collezione del Museo Artistico Industriale (fondato da Naborre Campanini nel 1902) e materiali etnografici inediti perve-

nuti dal Museo della Soprintendenza di Parma; un bel paravento giapponese appartenente al patrimonio della Galleria Parmeggiani celebra tra trionfi di oro e colori una festa di benvenuto per l'arrivo di portoghesi in Giappone, mentre un piccolo diorama rappresenta l'incrocio di animali esotici nelle nostre città.

La profondità delle vetrine consente la sovrapposizione e l'incrocio di diversi percorsi di significato, in un calibrato equilibrio tra ritmi ortogonali (dedicati per esempio a raggruppamenti tipologici dei materiali) e più liberi accostamenti di carattere formale e visivo (a partire da scelte cromatiche che di nuovo intrecciano arte e natura).

Ogni oggetto esposto è identificato con un numero, corredato da una scheda tecnica e con rimando alla storia che lo caratterizza (che può essere la storia dell'oggetto stesso o di chi l'ha creato o di chi l'ha collezionato).

Ma è nel *diorama A* che Rota si è posto l'obiettivo più ambizioso di tutto l'allestimento.

Il tema si diceva è riferito alla storia della città intrecciata alla storia del Museo di Reggio Emilia, ma quello più profondo e generale è il tema – tipico di ogni museo – del rapporto tra conservazione e innovazione. « Come in tutti i momenti in cui si stanno vivendo grandi trasformazioni, ci si pone la domanda se la modernità è contro la conservazione. Ma forse modernità e conservazione non sono così in antitesi – scrive Rota - la conservazione è stata inventata come parte di un'ondata di moderna innovazione, nel periodo tra la rivoluzione francese e la rivoluzione industriale in Inghilterra. Nel turbine del cambiamento, è fondamentale decidere cosa rimarrà immutato. In questo progetto l'atto di conservare diventa fondamentale»[5].

La prima parola che segna i plexiglas di divisione tra le diverse campate della vetrina è la parola CONSERVING, sotto la cui ombra si collocano reperti antichissimi della città, individuati, oltre che con la descrizione tecnica, dalla data e da parole chiave dal tono immediatamente comunicativo. Il «focus» delle prime quattro campate è dedicato alla città raccontata attraverso un percorso che ne individua i principali periodi storici attraverso la presentazione di oggetti fortemente simbolici (il modelletto rinascimentale, i punzoni della Zecca, la bandierina patriottica, l'immagine della Corona realizzata per la Madonna della Ghiara) ma anche di oggetti popolari (il bastone del cantastorie, le statuette ottocentesche dei giocolieri e dei viandanti) e riferimenti all'immaginario contemporaneo (una selezione di immagini dal progetto fotografico sulla Via Emilia, una frase di Bob Dylan che pone il problema del senso delle radici per chi decide di lasciare il luogo in cui è nato…).

A questo primo blocco espositivo fa da contrappunto al lato opposto della vetrina, sotto la parola chiave INNOVATION, il racconto di una Reggio contemporanea che si riscopre nella capacità di promuovere e riconoscere innovazione. Protagonista diven-

9. Palazzo dei Musei di Reggio Emilia, ingresso.

10. Claudio Parmiggiani, *Croce di luce,* Palazzo dei Musei di Reggio Emilia, secondo piano.

ta l'episodio del viaggio di Steve Jobs a Reggio Emilia per conoscere il primo venditore *Apple* in Italia, ricostruito attraverso immagini recuperate tra i dipendenti della ditta reggiana, ma anche il modellino dell'appena inaugurato nuovo polo tecnologico della città, centro destinato all'innovazione e al futuro della ricerca.

Tra i due grandi poli dell'installazione tre scansioni orizzontali accompagnano il visitatore attraverso tre percorsi paralleli – dedicati alla storia del museo / alla sua capacità di rendersi «museo planetario» attraverso il patrimonio proveniente da altre culture / alla storia dell'innovazione – che è possibile leggere in senso orizzontale ma anche in senso verticale seguendo il ritmo delle campate e accompagnando a una lettura per macro periodi storici anche suggestioni di carattere più letterario, attraverso citazioni dalle fonti dei diversi periodi.

Materiali tra i più diversi segnano il racconto espositivo, dallo straordinario gruppo degli automi di fine Quattrocento che battevano le ore sul Palazzo comunale della città (ma attenzione, gli autori sono gli stessi fratelli Ranieri che costruiscono l'Orologio dei Mori per piazza San Marco, protagonisti di un'attitudine della città verso le arti meccaniche che ancora si ritrova tra le eccellenze della città), al *pantheon* di busti marmorei che ricordano i grandi protagonisti della scienza tra Sette/Ottocento, attorniati dai loro preziosi fogli di erbari, manoscritti, onorificenze e riconoscimenti accademici, alle pregiate statuette settecentesche che l'ambasciatore Pansa ha donato alla città insieme ad altre importanti testimonianze dei suoi viaggi in Oriente, alla collezione di Giacomo Rossi, «il principe dei ragionieri» chiamato nella Ragioneria Generale a redigere i bilanci dello Stato italiano, allo schema di escavazione di un pozzo artesiano che il nobile Luigi Ferrari Corbelli ipotizza a Rivoltella, alle porte della città, antesignano modello di sviluppo di un più moderno sistema delle acque territoriale.

E poi ancora, al di fuori delle vetrine, il riferimento al formidabile giacimento di materiali legati alla storia delle Reggiane, la fabbrica per eccellenza che ha segnato la storia della città nel Novecento, attraverso l'esposizione di uno dei tanti disegni in attesa di essere studiati, catalogati, restaurati ma anche del singolare modelletto di aereo delle Reggiane che, come recita l'etichetta «fu realizzato da Medici Emore all'età di 17 anni…», espressione di una fiducia e passione per il progresso che ancora emoziona i racconti del protagonista, spesso attore involontario nelle sale del Museo.

A ordinare il complesso ed eterogeneo insieme di oggetti emerso dallo scandaglio dei depositi, guidato dall'obiettivo fondamentale di proiettare verso il futuro la storia della città legandola all'eredità dei suoi musei, Rota ha scelto come tema del suo allestimento *For inspiration only*. Sintetiche e aperte le indicazioni fornite nel suo *concept*. Innanzitutto il riferimento all'omonimo libretto di Jan Kaplicky, pubblicato nella serie di *Future System*, un innovativo repertorio visivo con immagini di ogni tipo, invito a esplora-

re il mondo per trovare ispirazione in tutto quello che vediamo, dai più esterni spazi del pianeta fino alle più piccole strutture delle particelle della terra, ma anche monito a sviluppare le nostre ispirazioni verso nuove interpretazioni della realtà. Infatti, dichiara Rota, il suo allestimento «è una selezione di oggetti realizzata con il solo e unico scopo di ispirare idee. Senza imporre una visione, una logica interpretativa.»

Ma il tema dell'ispirazione non è legato solo alla fruizione dei materiali proposti. Molti degli oggetti scelti hanno infatti a che fare con l'evoluzione delle tecniche e l'innovazione degli stili, consentono sotto traccia di seguire il racconto di una realtà produttiva della città che, nel continuo dibattito tra il bello e l'utile, si misura in un confronto con le tradizioni e la scommessa di nuove prospettive. Attraverso le raccolte provenienti dal Museo delle arti industriali rivive l'esperienza della locale Scuola di Belle Arti, destinata per lo più agli operai, di conseguenza aperta durante le ore serali; così pure disegni di decorazione o vedute scenografiche ci ricordano l'eccellenza degli artisti cittadini in queste arti applicate. Il collegamento e il rimando di queste esperienze porta in primo piano tutto il tema della formazione alla tecnica e alla creatività, il suggerimento è alle possibilità di sviluppo verso il futuro, a cominciare da quello che avviene nelle vicinissime stanze del FabLab.

Proprio nel momento in cui Palazzo dei Musei raggiunge la sua definitiva destinazione a sede museale sembra voler riassumere e rilanciare identità che lo hanno abitato nei secoli precedenti, in particolare lo stretto legame tra museo e formazione. Qui infatti avevano sede la Scuola di Belle Arti e il Regio Istituto Tecnico, protagonisti della vita del Museo come Domenico Pellizzi, Gaetano Chierici, Alfredo Jona, Cirillo Manicardi erano tra le stesse mura insegnanti nei diversi ordini scolastici.

È difficile restituire attraverso le parole la pluralità di livelli di lettura che l'installazione del *diorama A* può suggerire (senz'altro parziale e aperta a nuovi e diversi spunti di interpretazione); le belle immagini fotografiche di Carlo Vannini contribuiranno a testimoniare le qualità estetiche e formali con cui Rota ha saputo accostare gli oggetti creando un *display* tanto raffinato quanto in grado di suscitare emozione e meraviglia nello spettatore.

Ma quello che importa anche è sottolineare il rapporto che la novità di questo allestimento ha con diverse tematiche che attraversano oggi il dibattito museologico e che richiederanno in seguito anche più approfonditi e autorevoli interventi.

Innanzitutto la riflessione sull'oggetto, divenuta centrale per la cultura museale a partire anche dal fortunato *La storia del mondo in 100 oggetti* di Neil MacGregor6 (ma in questa direzione va anche il recente progetto dei Musei Civici di Carpi7), letta in concomitanza agli ultimi esiti di ricerche sulle prospettive del *design*. Si parla oggi di *design e cultural heritage*, in una prospettiva più ampia che pone il problema del ruolo della memoria come «marcatore di identità» in società in continua trasformazione, si sottolinea l'attenzione verso «il patrimonio culturale immateriale», dei modi per costruirlo attraverso la partecipazione della comunità e le modalità per tesaurizzarlo e agirlo.

Attraverso gli oggetti oggi il museo vuole rappresentare concetti, *rendere visibile l'invisibile*, in un rimando tra l'esterno (a cui l'oggetto rimanda) e l'interno (il coinvolgimento emozionale del visitatore), tra *familiare* ed *estraneo* che comporta profonde trasformazioni nelle strategie comunicative e nelle modalità allestitive degli spazi, facendo leva sull'individuazione di strutture narrative che coinvolgono il pubblico e lo rendono protagonista.

«Viene messo a loro disposizione un ambiente più o meno ampio e strutturato, nel quale giocare, in ogni senso, in totale sicurezza: come se questo fosse, in certo modo, un'estensione della forma infantile di coinvolgimento con altri oggetti. Qui essi costruiscono, con maggiore o minore creatività e sicurezza, le proprie narrazioni nello spazio preparato per loro: fisicamente, con l'allestimento delle sale, e metaforicamente attraverso l'estensione di quello spazio fino a includervi la sfera dell'esperienza personale»[8].

Rispetto alla possibile evoluzione di questo dibattito quello che mi sembra il risultato più importante raggiunto dall'installazione di Reggio Emilia è essere riusciti a rappresentare attraverso la presenza di oggetti fisici la pluralità e complessità di un pensiero complesso, aperto a diverse possibilità di lettura. Tanto si è scritto sulla necessità che

il museo oggi non sia dispensatore di una unica verità e visione del modo, di una unica possibilità di lettura della storia, il che lo renderebbe completamente estraneo alla cultura della contemporaneità ma soprattutto alle più aggiornate modalità di trasmissione dei saperi e delle conoscenze. Molto complesso è tradurre questa idea nel dispositivo allestitivo del museo che ha essenzialmente a che fare con cose e che naturalmente tende all'ordine e alla serialità. Proprio per sfuggire a questi limiti il museo si appoggia oggi alle opportunità della cultura digitale che gli offre la possibilità di integrare la sua visione alla molteplicità dei rimandi che sono necessari alla rete : «Le tecnologie digitali invitano all'apertura a modi veloci e biunivoci di uso, scambio e produzione di conoscenza, che possono applicarsi in maniera proficua alle istituzioni museali, potenziandone in misura esponenziale il raggio di influenza e il ruolo internodale nella rete dei processi formativi» scrive Fulvio Irace[9].

Diversa la via scelta da Rota nell'installazione di Reggio Emilia. Nel nuovo Palazzo dei Musei infatti non esistono computer, touchescreen etc., tutto l'allestimento si basa sulla presenza degli oggetti, sulla sedimentazione dei valori immateriali che in modo diverso li caratterizzano (il racconto delle storie) e sul significato forte attribuito al loro posizionamento, in un ordine di cui il visitatore è invitato a individuare le motivazioni. La tecnologia digitale e la possibilità di accesso alla rete delle informazioni è vista come già insita nelle possibilità del visitatore che attraverso il suo *smartphone* può dialogare e interagire coi materiali. La preoccupazione diventa invece quella di offrire attraverso il dispositivo museo quelle caratteristiche di pluralità, di intersecazione di diversi livelli di lettura, di visione sistemica di diverse e complesse relazioni oggi requisiti indispensabili nella cultura del sapere e della conoscenza contemporanea.

Citando un dialogo tra Joseph Beuys e Volker Harian, Rota privilegia il principio che «l'osservazione che porta da una cosa all'altra divenga essa stessa creatrice», «perché le cose prese una per una non sono, giustamente, niente. È questo processo della messa in relazione tra l'una e l'altra cosa che ogni volta annulla l'intervallo tra di loro, è in realtà sempre un processo sensibile / ultrasensibile, un processo della creazione sulla sostanza»[10]. Il raffinato ordito di Italo Rota, erede della ricchezza e pluralità di storie, saperi, conoscenze di cui il museo di Reggio Emilia è preziosa testimonianza nella sedimentazione delle sue collezioni e dei suoi oggetti, diventa quindi un modo per indicare la nuova missione del museo contemporaneo: presentare la ricchezza, la complessità e la diversità della vita.

Note

1. Per individuare i due estremi del dibattito si fa riferimento a due interventi pubblicati su «Taccuini d'arte»: E. Farioli, *Il «nuovo» museo di Palazzo San Francesco,* in «Taccuini d'arte», 5, 2011, pp. 89-97; C. Franzoni, *Il riallestimento dei Musei Civici di Reggio Emilia: uno sguardo critico*, in «Taccuini d'arte», 6, 2012, pp. 106-112.

2. C. Collu, prefazione a *La magnifica ossessione*, a cura di N. Boschiero, Milano 2014, p. 17.

3. A. Pinotti, *Lost on Mart. Perdersi nella collezione per ritrovarsi nell'immagine*, in *La magnifica ossessione*… cit., p. 35.

4. C. Bishop, *Radical museology or, What's contemporary in Museums of Contemporary Art?*, London 2013.

5. I. Rota, *For inspiration only*, 2014.

6. N. MacGregor, *La storia del mondo in 100 oggetti*, Milano 2012.

7. *100 oggetti per 100 anni 1914/2014 un secolo di storia dei Musei di Carpi*, a cura di M.Rossi con T. Previali, Carpi 2014.

8. F. Drugman, *Imparare dalle cose,* in R. Riccini, *Imparare dalle cose - La cultura materiale nei musei*, Bologna 2003, pp.14-15.

9. F. Irace, *Digitalization takes Command*, in *Design & cultural heritage- Immateriale virtuale interattivo Intangible virtual interactive*, Milano 2013, p. 16.

10. Rota, *For inspiration only*, cit.

Sonja Testi

L' 'intricatissima questione' della Regia di Piazza[1]

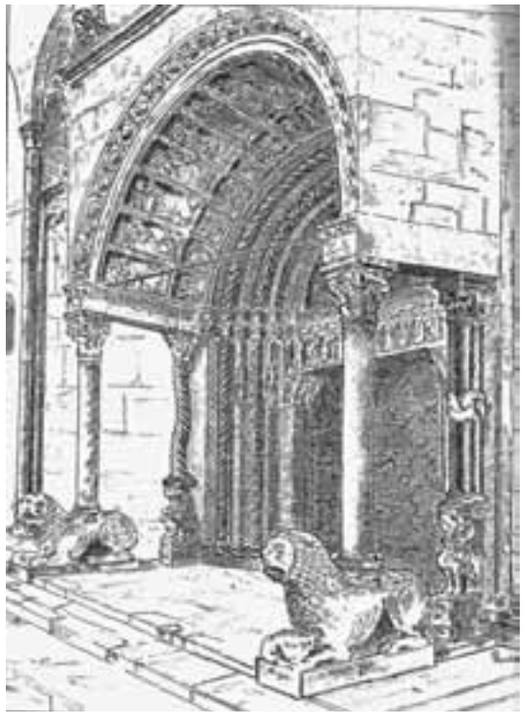
Qualche anno fa ho avuto la fortuna di pubblicare, in questa stessa sede editoriale, un contributo relativo alla formazione artistica dello scultore campionese Ventura[2], autore della perduta Porta dei Leoni della cattedrale bolognese di San Pietro. Sintetico resoconto della ricerca svolta durante la Scuola di Specializzazione, l'articolo indagava la cifra stilistica e i debiti formali rintracciabili nelle poche sculture note dell'artista (in particolare nel telamone) e proponeva l'ipotesi di rintracciare la sua formazione nel cantiere del duomo di Modena. Scopo dello studio svolto in quell'occasione era la messa a fuoco della personalità artistica del maestro, tuttavia, una prima considerazione del contesto in cui operò aveva evidenziato l'opportunità di analizzare con maggiore acribia le relazioni reciproche intercorse tra i cantieri delle due chiese nei primi decenni del Duecento. L'allargamento del campo di osservazione e l'approfondimento di alcune questioni inerenti la riforma architettonico-spaziale delle cattedrali pietrina e geminiana – oltre che di quella di San Giorgio a Ferrara – hanno costituito l'oggetto di una ricerca successiva[3], terminata la quale è possibile precisare meglio i termini del rapporto appena intravisto in passato: da Modena, Ventura non trasse solamente il modello per il suo telamone ma quello dell'intero portale di cui esso faceva parte e del sistema spaziale che lo conteneva.

Le analogie che accomunano la Regia di Piazza modenese alla bolognese Porta dei Leoni (figg. 1-2) – entrambe situate lungo il fianco meridionale dell'edificio cui davano accesso – non possono essere immediatamente percepibili per ovvie ragioni: mentre la prima è tuttora apprezzabile nella sua integrità, la seconda è stata demolita tra 1607 e 1608[4], pertanto la ricostruzione del suo aspetto può essere ricavata soltanto attraverso l'attento vaglio di fonti letterarie e grafiche anteriori al XVII secolo. Sulle testimonianze oculari di alcuni eruditi cinquecenteschi[5] si fonda l'ipotetica restituzione grafica elaborata da Giulio Barbèri nel 1910 (fig. 2), attendibile termine visivo di paragone da cui iniziare il confronto fra i due manufatti. Il portale di Ventura era sorretto da quattro colonne, due posizionate su leoni di marmo rosso e due rette da telamoni (uno giovane, l'altro anziano), queste ultime erano tra loro differenti e la particolare conformazione che le caratterizzava – in un caso 'torta a vide', nell'altro 'agropata' (cioè ofidica) – gli ha valso una speciale menzione da parte di tutti i testimoni; nella cornice della porta, che scavava lo spazio in profondità grazie ad una successione di sottili colonnine sormontate da capitelli, si riconosce la peculiare struttura di un portale di tipo lombardo; mentre nella superiore lunetta, poggiata su un architrave retto da capitelli 'artificiosi', trovava posto l'immagine del titolare Pietro (rappresentato assieme a san Paolo ai lati di Cristo); infine, nell'imbotte trovava posto un ciclo dei *Mesi* abbinato ad uno dei *Segni zodiacali* che, secondo le parole di Vasari, doveva consistere in una serie di lastre scolpite[6]. Benché un confronto tra testi e opere necessiti di grande cautela, è possibile sviluppare alcune riflessioni da cui si evince una sostanziale somiglianza strutturale tra i due portali. I leoni stilofori, fortunatamente conservati in ambedue i casi, appartengono ad una comune tipologia (figg. 3-4): essi sono grandiosi e potenti, atterrano piccole prede animali con le zampe anteriori e presentano una simile conformazione di corpo e manto (le costole sono incise superficialmente, ciuffi regolari di pelo segnano il mezzo del dorso e le zampe, piccole orecchie rotonde spuntano dalle criniere ordinate, mentre le chiome – in ogni coppia, l'una riccia e l'altra liscia – ripropongono il medesimo abbinamento

1. Modena, Cattedrale di San Geminiano, Regia di Piazza (da *La Porta Regia del Duomo di Modena* … cit., p. 13)

variato); non è di secondaria importanza notare che sono scolpiti nello stesso materiale, un marmo rosso veronese. L'unico capitello superstite della Porta dei Leoni ricalca il grande esemplare neocomposito del protiro modenese; un'occorrenza tanto più significativa se si tiene conto del fatto che l'esemplare presente *in situ* costituisce un *unicum* nella basilica di Modena. Nello strombo pronunciato e nell'eterogeneità delle colonne elogiati negli antichi scritti si riconoscono facilmente caratteri precipui anche della Regia di Piazza, contraddistinta da un indiscutibile gusto per la *varietas* di stampo romanico; inoltre, la ricerca di dettagli insoliti e il gusto per curiosi *marginalia* emergono sia nell'ornamentazione della porta geminiana sia nella decorazione minuta della colonna alloggiata in San Pietro. Un aspetto non verificabile, sebbene assai suggestivo, riguarda la possibile rappresentazione del Salmo 90 che forse, a Bologna come a Modena, era ospitata sulla coppia di capitelli che reggevano l'architrave (fig. 7 a-b): Vasari, infatti, ricorda la generica presenza di «altri animali che reggono pesi»[7], di fronte all'esegesi dei quali Alberti si era arreso dichiarando «espetterò la interpretazione da più curioso di me»[8]. In definitiva, la Porta dei Leoni sembrava distinguersi dalla Regia di Piazza solo per la maggiore ricchezza del suo programma iconografico: le colonne più interne poggiavano su telamoni anziché su semplici sostegni ad organetto, la lunetta era scolpita, l'imbotte adornata da un doppio ciclo scultoreo.

Alcuni appunti di Pellegrino Tibaldi fungono da complemento ad un'altra importante testimonianza grafica relativa alla chiesa romanica di San Pietro: « (…) la porta laterale che vi è di presente, resta sotto à un grande, et ricco ornamento antico, mà non risponde à nessun mezzo di dentro, cosa ch'é molto disconvenevole. Però lasciando la porta dove stà, converà discendere per entrare nel tempio con sette gradi (…)»[9]. La nota, estrapolata da una relazione risalente al 1582, è coeva ad una preziosa planimetria elaborata da Pietro Fiorini (fig. 5); entrambe le testimonianze restituiscono un'idea delle preoccupazioni che assillavano gli architetti moderni, ai quali, alle prese con la trasformazione dell'edificio medievale in costruzione 'controriformata', si imponevano spesso difficili scelte di armonizzazione tra passato e presente. La pianta, in particolare, aggiunge qualche prezioso elemento ai fini della comparazione che si va proponendo. Innanzitutto, essa permette di individuare la precisa collocazione dell'ingresso rispetto al prospetto meridionale, coincidente con il punto di passaggio tra il corpo delle navate e il presbiterio; la stessa posizione occupata dalla Regia di Piazza a Modena. Malgrado nella tavola non sia riportata alcuna misura di grandezza, la relativa proporzione degli



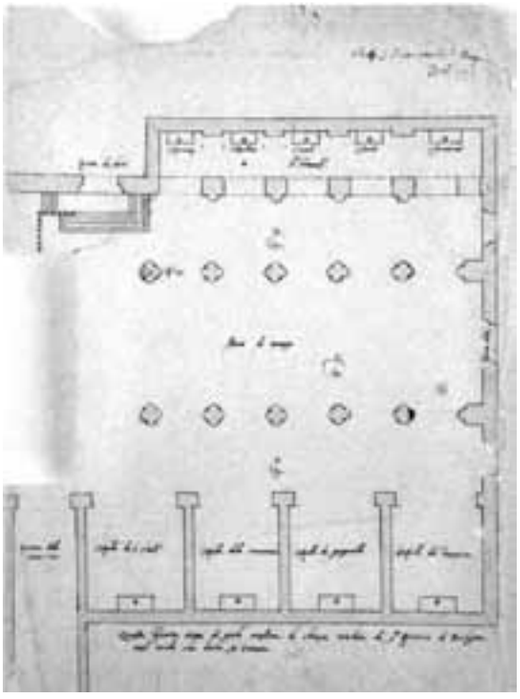
2. Giulio Barbèri, ricostruzione della Porta dei Leoni secondo l'ipotesi di Alfonso Manaresi (da A. Manaresi, *La Porta dei Leoni nell'antica cattedrale di Bologna. Note storiche*, in «Bollettino della diocesi di Bologna», I, 1910, 1, p. 346).

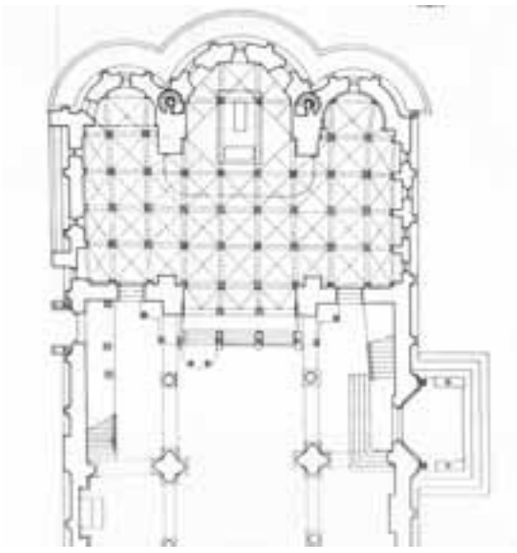
3. Modena, Cattedrale di San Geminiano, Regia di Piazza, particolare di un leone stiloforo (da *La Porta Regia del Duomo di Modena* … cit., p. 13).

elementi architettonici che vi sono rappresentati assicura la monumentalità del portale in oggetto e, soprattutto, illustra la sua conformazione interna: dalla soglia, il percorso di accesso alla chiesa si sviluppava in due possibili direzioni, una che conduceva al centro della navata mediana (esattamente all'ingresso della cripta), l'altra che saliva rasente il muro al piano rialzato del coro (un'area dell'edificio riservata ad una fruizione ristretta)[10]. Tale organizzazione dello spazio, che dotava la basilica di un ingresso monumentale direttamente collegato al santuario, ricalca pedissequamente quella della *domus* geminiana come mostra la planimetria della cattedrale modenese (fig. 6); è evidente che nella risistemazione architettonica duecentesca delle due basiliche, affidata in ambedue i casi a maestranze campionesi, non ci si limitò all'inserimento di portali di simili proporzioni e forme, ma piuttosto si predisposero analoghi sistemi di accesso all'area presbiteriale prima inesistenti.

Il rapporto di reciproca dipendenza che legava la Porta dei Leoni alla Regia di Piazza è stato finora solo accennato in sede storiografica, lasciato sottinteso oppure affermato nella direzione Bologna-Modena[11], un ragionamento plausibile se si tiene conto dei dati tradizionalmente noti e della notevole qualità delle opere di Ventura, ma che, alla luce dello studio approfondito dei due cantieri e di alcune considerazioni cronologiche e formali, può essere meglio precisato. Le cronache bolognesi tramandano fedelmente la datazione del portale di San Pietro, eretto fra il 1220 e il 1223[12], non sono, invece, disponibili indicazioni altrettanto nette in merito alla cronologia della Regia; l'annotazione più antica che ne accerta l'ormai avvenuta messa in opera si trova in uno statuto comunale del 1231 atto a regolamentarne uso e modalità di apertura, nel quale essa viene definita *rege nova*[13]. La notizia, però, deve essere stimata assieme alle vicende che riguardano l'intera riforma campionese del duomo, che prese avvio molto tempo prima e che venne affidata alla bottega di Anselmo da Campione. Il *magister*, a quanto consta dal famoso documento del 1244 che attesta il rinnovo dell'originario accordo tra la famiglia lombarda e la Fabbrica geminiana[14], prese accordi col massaro Alberto, il quale, secondo i documenti noti, fu responsabile dell'Opera almeno dal 1192 al 1209; diversamente, dal 1215, è ormai menzionato il suo successore Bozzalino[15]. Il progettato rinnovo duecentesco della cattedrale modenense, di cui l'ingresso meridionale era parte integrante, doveva aver preso avvio entro il secondo decennio del XIII secolo, cioè prima della realizzazione della Porta dei Leoni che pare, dunque, qualificarsi come una derivazione della Regia di Piazza. D'altra parte, alcune considerazioni di per sé più 'deboli' possono confermare, nel loro insieme, la lettura che qui si propone. La formazione di maestro Ventura, ipotizzata nel contributo del 2011 nell'ambito della bottega di Anselmo, trova elementi fondanti nel confronto tra il suo telamone e i due esemplari che reggono l'ambone di Modena, indubitabilmente più antichi; inoltre, l'incarico dell'architetto-scultore alla guida del cantiere felsineo è ricordato per la prima volta in un documento del 1217[16] e la sua durata prolungata – almeno fino al 1234[17] – lascia supporre che egli assunse il ruolo di capocantiere in un'età non troppo avanzata, quando probabilmente aveva da poco concluso il suo apprendistato. Si aggiungano, infine, un paio di osservazioni di carattere strettamente formale. Per prima cosa occorre notare che i debiti della plastica pietrina nei confronti del re-

4. Maestro Ventura, leone stiloforo, Bologna, Cattedrale di San Pietro, proveniente dalla Porta dei Leoni (foto Sonja Testi).





5. Pietro Fiorini, Planimetria della cattedrale di San Pietro a Bologna, 1582-1599 (da *Continuità e rinnovamento* … cit., p. 313).

6. Planimetria del duomo di Modena (da *Il Duomo di Modena. Atlante grafico*, a cura di Adriano Peroni, Modena 1988, tav. 5).

pertorio di modelli presente nella basilica modenese pescano in fasi diverse della sua decorazione, anche, e appunto, del secolo precedente; in secondo luogo si deve tenere conto che gli elementi nei quali la Porta dei Leoni si distaccava maggiormente dalla Regia di Piazza sono tutti riconducibili ad un arricchimento del corredo ornamentale di quest'ultima, ad una sorta di 'messa a punto' di quel che pare costituirne, a tutti gli effetti, il modello di riferimento.

Quanto è emerso dallo studio della personalità di Ventura trova, dunque, una conferma nel confronto approfondito dei contesti a cui le sue opere sono appartenute o hanno fatto riferimento, confermando il ruolo centrale del cantiere della *domus* di San Geminiano non solo nella sua personale formazione ma anche nell'elaborazione e diffusione di modelli, maestranze e stile campionesi nei centri considerati all'inizio del Duecento.

7a-b. Modena, Cattedrale di San Geminiano, Regia di Piazza, capitelli dell'architrave (da *Il Duomo di Modena*, a cura di Chiara Frugoni, Modena 1999, I, p. 213).

Note

1. Il titolo fa riferimento alle parole di Chiara Frugoni «Non so prendere partito a proposito dell'intricatissima questione: se cioè la 'Porta Regia' segni la nascita di un nuovo tipo architettonico, come parrebbe probabile, data la concentrazione di nomi prestigiosi presenti nel cantiere (…) o se invece si debbano cercare prestiti e modelli», C. Frugoni, *Porta Regia: vicende storiche*, in *La Porta Regia del Duomo di Modena. Il restauro*, Modena 1991, pp. 14-18, in part. pp. 17-18.

2. S. Testi, *Due telamoni a confronto: indagine sulle origini modenesi di «Ventura da Bologna»*, in «Taccuini d'arte», 5, 2011, pp. 101-105.

3. *La Regia di Piazza, la Porta dei Leoni, la Porta dei Mesi: nuovi portali per nuove facciate tra Ferrara, Modena e Bologna. Implicazioni simboliche, maestranze e circolazione di modelli*; tesi di dottorato discussa il 24 aprile 2014 presso l'Università degli studi di Genova. Seppure di grande rilevanza, non verrà qui trattato il problema dei rapporti con il portale ferrarese che, per questioni di spazio e di scelte editoriali, non sarebbe possibile affrontare in maniera esaustiva.

4. Per una dettagliata disamina delle vicende inerenti la demolizione della Porta dei Leoni si consultino: R. Terra, T. Burton Thurber, *Continuità e rinnovamento della cattedrale di Bologna nell'epoca della Controriforma*, in M. Medica, S. Battistini, *La cattedrale scolpita. Il romanico in San Pietro a Bologna*, catalogo della mostra (Bologna, 13 dicembre 2003 - 12 aprile 2004), Ferrara 2003, pp. 201-222; R. Terra, *Architettura sacra e spazio liturgico nell'età post-tridentina: il rinnovamento della cattedrale di Bologna*, in G. Della Longa, A. Marchesi, M. Valdinoci, *Le cattedrali dell'Emilia-Romagna, storia, arte, liturgia*, Rovereto 2007, pp. 70-92. Del portale rimangono i due leoni stilofori e il telamone reggente una colonna tortile attualmente custoditi all'interno della basilica di San Pietro.

5. L. Alberti, *Historie di Bologna*, Bologna 1970, anno 1220, Libro I, Deca I; P. Lamo, *Graticola di Bologna*, a cura di M. Pigozzi, Bologna 1996, p. 91; G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze 1997, p. 50.

6. Una questione spinosa circa l'ipotetica ricostruzione della Porta dei Leoni riguarda la presenza del secondo piano del protiro; non a caso, Barbèri si limitò a rappresentare il piano inferiore della struttura (anche se il marginale accenno ad un leoncino in alto a destra sembra presupporne l'esistenza). L'equivoco ha origine nelle descrizioni cinquecentesche del portale, che in nessun caso accennano a descriverne la parte alta. È improbabile che il protiro si limitasse ad un solo livello, perché la tradizione emiliana da Wiligelmo in avanti si è consolidata in una tipologia monumentale sviluppata su due livelli; è probabile che, nel caso specifico, la mancanza di precisi riferimenti sia dovuta allo scarso interesse che una zona priva di particolari ornamenti e storie doveva aver destato negli estensori delle descrizioni in oggetto. L'unico appiglio che fornisce un pur debole elemento di giudizio si trova nel testo di Leandro Alberti, il quale scrive: la «Porta de' Liuni (era così nominata) per essere *parte di essa* sostenuta da due grandi Lioni di marmo (che) *la maggior parte d'essa* arteficiosamente sostentano» (*Historie di Bologna* … cit., il corsivo è mio); con 'la maggior parte' potrebbe intendersi quella inferiore, presumibilmente più sviluppata di quella superiore.

7. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori*… cit.

8. Alberti, *Historie di Bologna*… cit.

9. Relazione di Pellegrino Tibaldi datata 4 novembre 1582 (Archivio Arcivescovile di Bologna, Miscellanee Vecchie 822, cart. 53, n. 2).

10. Nell'analisi storico-critica della planimetria pubblicata da H. W. Hubert si specifica che la rampa ascendente conduceva alla cappella Paleotti, allora di recente costruzione (H: W: Hubert, scheda n. 7, in M. Medica, *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna*, catalogo della mostra (Bologna, 15 aprile-6 luglio 2000, Venezia

2000, p. 40). Anche se la pianta illustra un momento di passaggio tra la fase medievale e quella moderna dello sviluppo architettonico di San Pietro, conservando memoria di strutture antiche accanto ad altre più attuali, non devono sussistere dubbi circa l'origine della scala che sale rasente il muro: un disegno autografo di Domenico Tibaldi, infatti, tracciato allo scopo di documentare lo stato dell'abside e del coro medievali della basilica, assicurano la sua presenza in età romanica; la tavola è pubblica in R. Budriesi, *La cattedrale prima dell'incendio: la città del vescovo tra sede episcopale e grande santuario martiriale*, in *La cattedrale scolpita* … cit., p. 57.

11. M. Medica, *I portali dell'antica cattedrale di Bologna tra XII e XIII secolo*, in *La cattedrale scolpita*… cit., pp. 109-146 (in part. p. 136); G. Tigler, *La Porta dei Mesi del Duomo di Ferrara e le sue derivazioni ad Arezzo, Fidenza e Traù*, in B. Giovannucci Vigi, G. Sassu, *Il Maestro dei Mesi e il Portale meridionale della Cattedrale di Ferrara. Ipotesi e confronti*, Ferrara 2007, pp. 71-100 (in part. pp. 74-78).

12. (Nel 1220) *Completa fuit copertura ecclesiae sancti Petri de episcopatu Bononiae per magistrum Venturam* (Matthaei de Griffonibus, *Memoriale Historicum de rebus Bononiensium*, a cura di L. Frati, A. Sorbelli, Città di Castello 1902, c.16a); «E in quello anno (1220) fu commenzà la porta de marmore de Sam Piero de Bologna, videlicet porta leonum per magistrum Venturam» (L. Frati, A. Sorbelli, *Corpus chronicorum Bononensium*, Citta di Castello 1911, Cronaca A, p. 82); *Eo anno* (1220) *incepta fuit a magistro Ventura porta marmorea scilicet leonum ecclesie maiori sancti Petri* (*Corpus chronicorum Bononensium*… cit.; Cronaca Villola, p. 82); *Eo anno* (1223) *lapis magna in qua sculta est ymago Salvatoris nostri et sancti Petri et Sancti Pauli posita est super porta marmorea dicti eclesie* (*Corpus chronicorum Bononensium*… cit., Cronaca Villola, p. 87).

13. P. E. Vicini, *Statuti e privilegi concessi alla Fabbrica di S. Geminiano dal Comune, dal Vescovo e dal Capitolo della Cattedrale di Modena nei secoli XII-XIII*, Modena 1937, p. 16.

14. Il documento è stato pubblicato per la prima volta nel 1896 in A. Dondi, *Notizie storiche ed artistiche del Duomo di Modena*, ristampa Modena 1976, p. 17.

15. La pubblicazione dei regesti dei documenti cui si fa riferimento, accompagnata da un esaustivo corredo critico, è stata recentemente curata da J. Elefante (J. Elefante, *Regesto degli atti contenuti nel codice O.II.11*, in P. Bonacini, *La Fabbrica di San Geminiano. Regesto del Codice Capitolare O.II.11*, Modena 2012, pp. 57-133), si vedano, in particolare: n. 13, pp. 62-63; n. 147, p. 116; nn. 136, 138, 184-185, pp. 112-113, 127-128.

16. Archivio di Stato di Bologna, Capitolo della Metropolitana di S. Pietro, 21/280, n. 20.

17. «Completa fuit copertura ecclesiae sancti Petri de episcopatu Bononiae per magistrum Venturam» (*Memoriale Historicum*… cit., p. 10); «Item quello anno se compì la cuverta da Sam Piero da Bologna» (*Corpus chronicorum Bononensium* … cit., Cronaca A, p. 103); «Eo anno completa est copertoria Sancti Petri a magistro Tura» (*Corpus chronicorum Bononensium*… cit., Cronaca Villola, p. 103).

Nella Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano, nella mappa di «Bononia Ditio», appare in basso a destra una pianta di città fortificata in forma di stella a otto punte, mentre sulla sinistra compare la mappa del centro romano di Bologna (figg. 1, 2 e 3). La carta geografica della zona di Bologna è parte del programma decorativo voluto da papa Gregorio XIII Boncompagni (1572-1585) che incaricò il grande scienziato e cartografo Ignazio Danti, mentre la traduzione ad affresco si deve a una squadra di pittori appartenenti all'ultima generazione del manierismo romano, che la realizzarono in brevissimo tempo, e arricchirono di salienti episodi storici nelle relative regioni. Qui, nel corridoio progettato da Ottaviano Mascherino, suo architetto di fiducia, il papa poteva idealmente passeggiare immaginando di trovarsi sulla cima della catena degli Appennini, 'senza lasciare il Palazzo'[1]. Centoventi metri per il primo 'praticabile' atlante geografico dell'Italia Unita, come ha ben visto Paolucci, atlante diviso in quaranta mappe prospettiche e in scala, comprensivo di isole e porti.

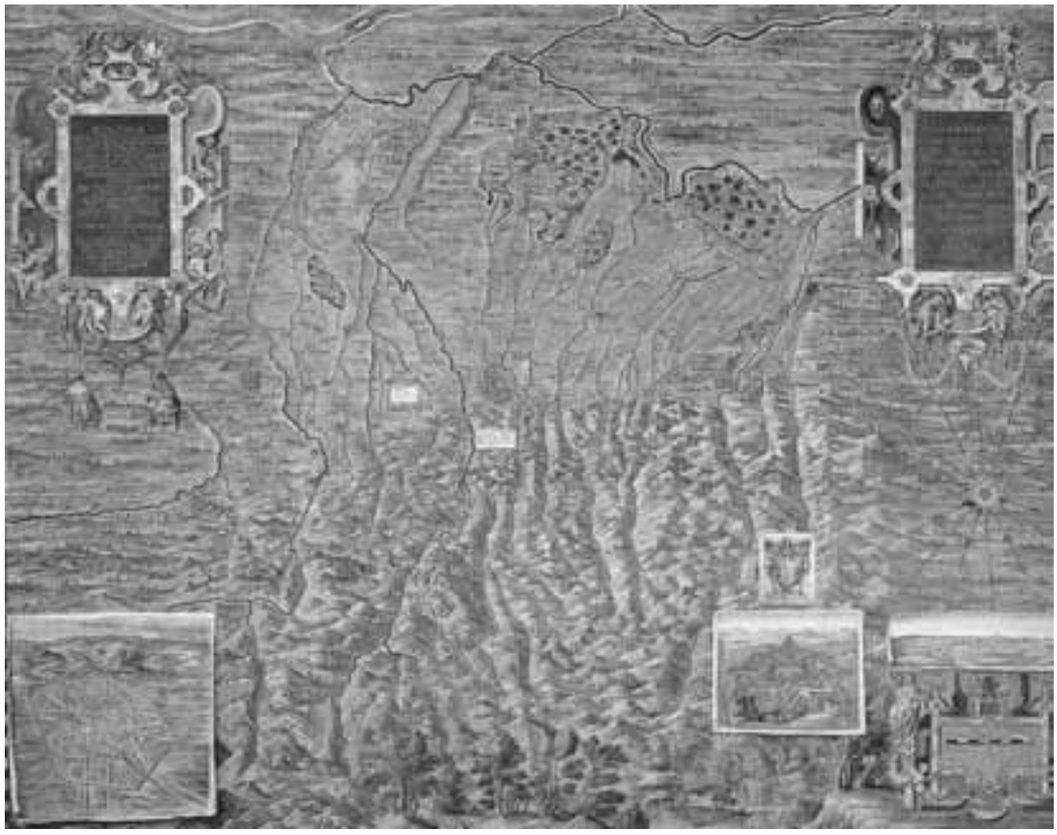
Durante il papato di Urbano VIII Barberini (1623- 1644) e in particolare negli anni Trenta vi furono apportate però alcune modifiche e aggiunte, che mostrano, tra l'altro, i notevoli progressi nei campi dell'astronomia e della cartografia. È proprio durante questi anni che viene dipinta nella carta relativa alla Legazione di Bologna la città stellata in oggetto e vari blasoni con le tre api, che campeggiano, qua e là, nei mari italiani; mentre un altro stemma Barberini, marmoreo, si vede sotto quello di Gregorio XIII Boncompagni sul lato corto, verso l'attuale uscita[2].

La pianta stellata (figg.4a, 4b, 4c) viene menzionata come 'pianta di Forte Urbano' senza la specifica del nome, quando in realtà siamo di fronte al progetto della Fortezza Urbana di Castelfranco Emilia, cantiere seguito dal cardinale Bernardino Spada in qualità di Legato Pontificio a Bologna per incarico di Urbano VIII; esiste un dipinto del 1631 del Guercino che lo testimonia, dipinto più volte esposto durante le mostre dedicate più generalmente al Seicento a Roma e che si trova nel Museo di Palazzo Spada (fig. 5).

La menzione più antica e autorevole viene da Federico Zeri, che scrive così di quest'opera: «nobile esempio di ritrattistica, eccezionalmente rara del Guercino, dove mostra il progetto della fortezza urbana di Castelfranco Emilia, di cui era sovrintendente per incarico di Urbano VIII», descrizione fedelmente citata nella Guida del Museo di M. L. Vicini[3]. Nel *Libro dei Conti* in data 8 luglio 1631 si trova così scritto: *Dal Em.mo Sig. Card.le Spada p(er) il suo ritratto fatto a Bologna, mezza figura (…)*[4].

Il cardinale mostra orgoglioso il progetto che stava seguendo, in questo dipinto così famoso e dimenticato nella sua specifica relazione alla 'Bononia Ditio'. Famoso al punto di essere replicato in un quadro più piccolo, apparso sul mercato antiquario americano, dove compare solo lo stesso volto di tre quarti ma senza il progetto tra le mani[5]. Bernardino Spada fu quindi Legato Pontificio a Bologna per Papa Urbano VIII Barberini, dopo essere stato precedentemente in Francia; papa Urbano VIII lo richiama a Roma nel 1632, quando acquistò il Palazzo Capodiferro per trasformarlo in sua residenza privata. Si deve allo stesso cardinale Bernardino Spada la maggior parte della raccolta pittorica dell'attuale collezione museale e la trasformazione più significativa dell'attuale sala III in studio privato, con il prolungamento verso via Giulia[6]. Il cardinale Bernardino Spada era appassionato di architettura e di scienze prospettiche: fu lui a commissionare a Borromini la celebre 'Galleria prospettica', gioco artificioso e intellettuale tutto secentesco, costruzione illu-

1. *Ritratto del Cardinale Bernardino Spada,* Roma, Galleria Spada.



2. *Bononiensis Ditio*, Città del Vaticano, Galleria delle Carte Geografiche, 1575-1580.

3. Particolare del Forte Urbano di Castelfranco Emilia, nella *Bononiensis Ditio* (foto dell'autore).

soria praticabile realizzata in luogo di quella dipinta già esistente acquistando spazi privati affacciati sul Giardino dei Melangoli di Palazzo Capodiferro Spada.

Tornando in terra papalina, gli stemmi di Papa Gregorio XIII Boncompagni e di Papa Urbano VIII Barberini chiudono la Galleria delle Carte Geografiche sul lato corto verso quella che è l'attuale uscita (come accennato), accanto agli affreschi di minori dimensioni dei quattro principali porti italiani di Civitavecchia, Genova, Venezia e Ancona. La città stellata appare quindi con prepotente evidenza figurativa nella mappa della Legazione di Bologna (Bononia Ditio), ma orfana di nome, a lato dell'altra mappa emi-

liana del Ducato di Ferrara con le sue addizioni e piante (Ferrariae Ducatus). È il 'Forte Urbano' di Castelfranco Emilia, come fiero mostra il cardinal Spada, a ridosso della sua venuta a Roma dove dal suo palazzo a tutt'oggi ci guarda.

Note

1. A. Paolucci, *Guida generale alla Città del Vaticano*, Milano 2012, p. 354; cfr. anche G. Ravasi, *Le Meraviglie del Vaticano,* Milano 2014.

2. *La Galleria delle Carte Geografiche del Vaticano,* Mirabailiae Italiae guide, Modena 2009, p. 6 (con bibliografia precedente e antica).

3. A. Coliva, M. Gregori, S. Androsov, *Da Guercino a Caravaggio*, catalogo della mostra, Roma 2014, pp.128-129; M.L. Vicini, *Guida alla Galleria Spada*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Roma 1998, pp. 8, 18.

4. D. Mahon, *Il Guercino. Dipinti e disegni; il Guercino e la bottega*, catalogo della mostra, Bologna 1991, pp. 208-209, scheda n. 75. Coliva, Gregori, Androsov, *Da Guercino a Caravaggio*… cit., pp. 128-129, dove si legge: «Eseguito direttamente a Bologna nel 1631 ospite dello stesso cardinale, oramai alla fine della sua legazione pontificia». E ancora «appare con la giusta attribuzione nell'appendice al Fidecommesso del 1862, nell'inventario del 1925 con la stima di lire 15.000».

5. Questo dipinto, più piccolo, venne comprato dal collezionista romano Fabio Forti Bernini, quando apparve nel mercato antiquario di New York nel 2007, *Ivi*, pp. 130-131.

6. La stessa direttrice della Galleria e autrice della guida, M. L. Vicini ci informa che Bernardino Spada a Roma aveva inizialmente intenzione di comprare il Palazzo de Cupis presso piazza Navona, dove si era stabilito in affitto al suo rientro da Bologna; venne poi dissuaso dal fratello Virgilio, oratoriano presso la Chiesa Nuova, che gli indicò invece il più idoneo Palazzo del card. Girolamo Capodiferro, Vicini*, Guida alla Galleria Spada*… cit., pp. 8, 18.

Alessandra Bigi Iotti

Il dipinto *Festa religiosa in piazza del Duomo* dei Musei Civici di Reggio Emilia. Iconografia, storia, vicende collezionistiche

Documento di notevole importanza per la storia della città, il dipinto rappresenta, in una vera e propria istantanea fotografica, la piazza del duomo della città emiliana nei primissimi anni del Seicento. Opera unica nel patrimonio artistico reggiano non solo per la presenza dei principali cantieri architettonici cittadini, come la cattedrale, o delle decorazioni pittoriche esterne, oggi scomparse, ma anche testo vivo e parlante della vita religiosa e sociale del tempo[1].

Sul fondo a destra spicca nel cielo notturno la torre dell'Archivio, oggi detta del Bordello, fatta costruire dalla Comunità all'architetto reggiano Girolamo Casotti nell'ultimo decennio del XV secolo. Sul lato sinistro, di scorcio, è raffigurata la torre dell'orologio, poi palazzo del Monte di Pietà, affrescata dal novellarese Lelio Orsi (1511-1587)[2](fig. 2). Il 13 novembre 1544 il pittore viene incaricato dai deputati alla fabbrica dell'orologio di eseguire decorazioni pittoriche monocrome sulla torre. Perduti gli affreschi, di essi rimane labile memoria nel dipinto dei Musei reggiani. L'immagine nel quadro, quasi illeggibile, ha consentito a Massimo Pirondini di riconoscere il primo e più complesso progetto per la decorazione della torre reggiana. Si tratta di quattro studi preparatori di Orsi raffiguranti le *Allegorie delle stagioni* pensati inizialmente per decorare i quattro lati della torre, ma successivamente abbandonati in favore di un nuovo e definitivo schema iconografico messo a punto in un gruppo di studi fra cui, il più importante, a Windsor. Esso rappresenta *Apollo che guida il carro del Sole preceduto da Aurora* (fig. 3), come mostra il dipinto in esame[3].

In grande evidenza al centro del dipinto è la facciata della cattedrale e in particolare il rivestimento marmoreo realizzato da Prospero Clemente (1516-1584) fino al primo cornicione. Commissionato allo scultore reggiano sin dal 1544[4], i lavori cominciarono solamente nel 1554. Nel dipinto appaiono infatti le due statue di *Adamo ed Eva* poste sopra il timpano d'ingresso, opere dello stesso Clemente collocate in facciata nel 1557, mentre mancano ancora nelle nicchie le statue dei quattro santi protettori della città, commissionate e scolpite tra il 1572 e il 1580. *Grisante* e *Daria*, *Venerio* e *Gioconda* furono collocate nelle nicchie della facciata in due tempi successivi: le prime due nel 1621 e solo nel 1768 le altre.

La parte superiore della facciata pone invece questioni di ordine architettonico di notevole interesse. In un documento autografo del 20 novembre 1571[5] l'architetto veronese Bernardino Brugnoli, incaricato di realizzare un nuovo progetto della facciata della cattedrale, stimò le vecchie colonne della facciata romanica, probabilmente per essere smontate. Il dipinto documenta lo stato di avanzamento del cantiere del duomo nei primissimi anni del '600, mostrando sulla facciata quasi tutte le colonne medioevali dell'ordine più alto, ad eccezione di quelle in corrispondenza della serliana cinquecentesca, per altro prevista nel monumentale progetto di Brugnoli.

Come oggi, anche allora dal tiburio del duomo spiccava la monumentale *Madonna dorata* realizzata da Bartolomeo Spani nel 1522 su commissione dei coniugi Giroldo Fiordibelli e Antonia Boiardi, raffigurati inginocchiati ai piedi della Madonna[6].

Un terremoto danneggiò in modo grave la torre il 10 febbraio 1547[7]; seguirono nuove scosse nel 1548, 1549, 1566 e nel 1571; molti problemi crearono anche le campane. Nel 1578 l'illuminazione realizzata per la festa dell'Assunta causò un gravissimo incendio alla torre: andarono distrutti la cupola lignea, il castello delle campane e l'ancona lignea che conteneva la *Madonna dorata*. Miracolosamente si salvò soltanto la *Madonna* dello Spani. Molti attribuirono questo fatto sorprendente ad una grazia speciale della Madonna, contribuendo a intensificare in città il culto mariano che, dopo il 1596,

1. *Festa religiosa in piazza del Duomo*, Reggio Emilia, Musei Civici, intero.

trovò più ampia risonanza nel miracolo dell'immagine della B.V. della Ghiara. I coniugi Gian Stefano Melli notaio e Antea Castelli, dopo non poche difficoltà, riuscirono a promuovere il restauro della grande scultura – una nuova doratura e la costruzione del casamento con sottostante ringhiera in ferro – che venne realizzato tra il 21gennaio e la fine di aprile del 1604. L'opera venne scoperta con gran festa il 3 maggio, giorno dell'invenzione della Santa Croce, in cui si festeggiava la «Madonna della Torre»[8]. Questa solennità, precisamente descritta nel dipinto del Museo Civico reggiano, ci è stata tramandata in modo puntale anche in un documento del notaio Stefano Calcagni, datato 4 febbraio 1611[9], e in alcune fonti manoscritte, tra le quali Pellicelli ed Ercole Rubini. Quest'ultimo in particolare, nella sua *Storia della città di Reggio*, incentrata negli anni che vanno dal 1584 al 1613, ce ne ha lasciato una descrizione assai dettagliata:

«…nel tempo che si fa la Solennità della Sant. ma Madona Miracolosa di questa Città. Che fù dell'anno 1604 sul fine d'Aprile, che volendola fare vedere furono illuminate tutte le finestre della Piazza, accese girandole ed altri fuochi artificiali, e fù su la suddetta Renghiera recitato da gracioso fanciullo un Inno in lode della Sant.ma Vergine, quale finito fù fatto cadere la cortina, ed in un subito fatta salve di Moschetti con suono di trombe, e Tamburi et dopo questo diede segno d'allegrezza una gran copia di Piffari à quali, finito che ebbero, seguirono quatro Cori di Musica, uno sulla Renghiera suddetta dinanzi alla detta Immagine l'altro in quella de Signori del Consiglio, l'altro su quella del Sig. Podestà et l'ultimo su quella del Monte della Pietà, quali ora uniti, ora separati cantarono lodi della Sant. ma Madona con concorso di migliaia di persone ad ascoltarli. Et finito che ebbero sonò la solita Salutazione angelica, stando tuttavia accese grossissime Torze dinanzi à quella benedetta Immagine»[10].

Uno dei codici manoscritti di Rubini della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, di mano del sacerdote e storico reggiano Francesco Giuseppe Franchi[11], conserva fra le sue carte un inedito e gradevole disegno della torre del Duomo con la rinnovata *Madonna* dello Spani[12] (fig. 4). La parte centrale del disegno, con il rinnovato casamento architettonico della Madonna e la ringhiera, è per altro molto vicino a un disegno (fig. 5), attual-

Nella pagina a fianco: 2. *Festa religiosa in piazza del Duomo*, Reggio Emilia, Musei Civici, particolare dell'orologio.

Sopra: 3. Lelio Orsi, *Apollo che guida il carro del Sole preceduto da Aurora*, Windsor Castle, Royal Library, inv. 0224.

mente di ubicazione sconosciuta, ma pubblicato da Monducci nel 1984[13], che reca la data «1610», consentendo una precisa datazione anche del primo disegno a cui quest'ultimo è senz'altro correlato.

Benchè la solennità della Madonna della torre, grazie alla pietà di Giovan Stefano Melli, si celebrò, per suo lascito testamentario, anche negli anni seguenti[14], con ogni probabilità fu proprio la più importante celebrazione del 1604, narrata dalle fonti, ad essere stata fissata con tanta minuzia dal pittore sulla tela del Museo e non «una delle tante celebrazioni della Madonna»[15], come è stato creduto sino ad oggi.

Un intervento di restauro realizzato nel 2012 ha consentito di riportare alla luce l'iscrizione con la datazione dell'opera, 1605, in evidenza a caratteri grandi sul retro della tela originale e in pieno accodo con quanto narrato dalle fonti.

Il dipinto è tradizionalmente attribuito al pittore bolognese Leonello Spada (1576-1622). Attestato sin dal XIX secolo presso gli eredi della famiglia reggiana dei Signoretti, collezionisti d'arte sin dal Cinquecento, compare come opera del conte Ferdinando Signoretti nella prima sala dell'«Esposizione d'Arte Antica di Reggio Emilia» del 1899[16] e di proprietà del conte Giorgio Signoretti nell'«Esposizione d'Arte Antica pro cinquantenario degli Artigianelli» del 1923[17]. L'opera venne acquisita nel 1937 dai Musei Civici di Reggio per il prezzo convenuto di lire 2.000[18] grazie alla segnalazione di Marianna Prampolini Tirelli, da quell'anno commissaria della Pinacoteca Fontanesi dopo la morte di Emilio Spagni[19]. In una lettera al Podestà dell'11 maggio 1937, la Tirelli segnalava infatti il quadro per essere «l'unico documento rimastoci di come si presentava architettonicamente al principio del '600 la Piazza maggiore della nostra Città»[20].

Il 4 aprile 1959 Cesare Gnudi sollecitò il direttore dei Musei Civici, Mario Degani, a concedere l'opera in prestito per la «Mostra dei Maestri della Pittura del Seicento Emiliano» che si sarebbe dovuta svolgere a Bologna nella primavera di quell'anno[21]. Sebbene poi l'esposizione non andò in porto, Gnudi, Soprintendente alle Gallerie di Bologna, ebbe tuttavia l'occasione di esaminarla attentamente e di annotare: «Quanto ai risultati del restauro, una debolissima pulitura tentata sulla zona della firma e della data ha mostrato che l'intera scritta è assai facilmente removibile, ciò che sembra indicare trattarsi di una scritta apocrifa, ma certamente basata su una vecchia firma abrasa, o su indicazioni documentarie, giacchè lo stile rivela effettivamente che si tratta di un'opera di Leonello Spada intorno al 1603»[22]. In quell'occasione, dato di notevole interesse, il dipinto fu assicurato per il valore di lire 500.000[23].

All'epoca sull'opera non venne riscontrata la firma, ma non era neppure ben leggibile la data, oggi confermata dal restauro nel 1605.

L'attribuzione a Spada è stata in seguito confermata da Calvesi, che vedeva il dipinto analogo «nel grado di luce» alla pala della chiesa dei Poveri di Bologna[24], ma rifiutata dalla Frisoni che lo riteneva invece «indegno» rispetto al livello raggiunto a quelle date dal pittore bolognese[25].

Nella monografia su Leonello Spada del 2002, Pirondini incluse l'opera tra i dipinti di dubbia attribuzione, aggiungendo tuttavia che «malgrado le discrepanze stilistiche, il soggetto particolare della scena potrebbe giustificare la fattura non elevata dell'opera» e proponendo il confronto con una *Fuga in Egitto* di Spada firmata[26].

Sin dal 1984 inoltre, Monducci[27], seguito da Montorsi[28], in una sintetica nota del volume sul duomo di Reggio Emilia, suggeriva come più probabile l'attribuzione al pittore bolognese, a lungo attivo in città, Lorenzo Franchi (1565-1632), purtroppo senza ulteriori indicazioni. Alcuni indizi in effetti sembrano rafforzare l'ipotesi di Monducci. In-

4. *La torre del duomo con la Madonna dorata,* disegno tratto dal manoscritto *L'Historia della città di Reggio dè suoi tempi descritta dal Sig. Ercole Rubini*, Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, Mss. Regg. C 49.

nanzitutto, come ci suggerisce la restauratrice del dipinto, Chiara Davoli, l'utilizzo di pigmenti molto simili anche in altre opere dell'artista conservate ai Musei di Reggio. Leonello Spada, inoltre, nei primissimi anni del secolo è documentato a Bologna e nel 1605 a Pieve di Cento. Giunse a Reggio soltanto nel 1614 per la nota commissione della fabbriceria della basilica della B.V. della Ghiara. Franchi, al contrario, era già presente in città nel 1602, quando ricevette un acconto per la pala con la *Natività della Madonna* destinata alla chiesa di S. Francesco[29]. Possedeva uno studio in una casa posta di fianco alla chiesa della Ghiara. Doveva dunque godere di una notevole reputazione ed essersi inserito assai bene nella cerchia della committenza artistica reggiana, che in quegli anni, nonostante le sue «formule non modernissime»[30], lo favorì con diverse commissioni[31]. Questa nuova pista di ricerca, così fermamente indicata da Monducci, andrebbe dunque ulteriormente approfondita.

5. *La Madonna dorata*, disegno (1610), ubicazione sconosciuta.

Note

Il testo qui presentato è una rielaborazione della conferenza tenuta presso il Portico dei Marmi dei Musei Civici di Reggio Emilia in occasione della presentazione del progetto SaveArt e del dipinto *Festa religiosa in Piazza del Duomo* dopo i lavori di restauro (2011-2012).

1. Si tratta di un dipinto a olio su tela di cm 115x128, inv. 230.

2. E. Monducci, M. Pirondini, *Lelio Orsi 1511-1587 dipinti e disegni*, catalogo della mostra, Milano 1987.

3. Collegati al primo progetto sono i disegni di Parigi, Louvre invv. 10379 (*Allegoria dell'Inverno*); 3640 (*Allegoria della Primavera*); 10380 (*Allegoria dell'Estate*); 10381(*Allegoria dell'Autunno*), in Monducci, Pirondini, *Lelio Orsi*... cit., schede nn. 10-13, pp. 56-59. Legati invece al secondo e definitivo progetto sono i disegni: Windsor Castle, Royal Librery, inv. 0224; già a Londra, Colnaghi; Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. F 269; Los Angeles, Cecil and Milton Hebald Collection; Parigi Louvre, inv. 10378, in Monducci, Pirondini, *Lelio Orsi*... cit., schede nn. 14-18, pp. 59-62.

4. A. Bacchi, *Prospero Clemente. Uno scultore manierista nella Reggio del '500*, Reggio Emilia 2001, p. 160-163; A. Bigi Iotti, *Le sculture di Prospero Clemente e il dibattito religioso a Reggio Emilia tra 1530 e 1580*, tesi di laurea, Università degli Studi di Parma, corso di Laurea in Conservazione dei Beni Culturali, a.a. 2000-2001, relatore prof. A. Calzona, scheda n. 4, pp. 143-156; *La Cattedrale di Reggio Emilia studi e ricerche*, Milano-Reggio Emilia 2014, ill. n. 5, p. 281, dove il dipinto in esame è assegnato a «Pittore reggiano degli inizi del XVII secolo».

5. G. Zavatta, *La facciata del duomo di Reggio Emilia e Bernardino Brugnoli. Presenze sanmicheliane e postsanmicheliane a Reggio nella seconda metà del XVI secolo*, in «Taccuini d'Arte», 2, 2007, pp. 65-85, in particolare p. 73.

6. N. Artioli, *La Madonna dorata della cattedrale di Reggio Emilia*, Reggio Emilia 1959; si veda in particolare il capitolo V, pp. 48-58.

7. E. Monducci, V. Nironi, *Il Duomo di Reggio Emilia*, Reggio Emilia 1984, p. 122; altre notizie sui terremoti e i successivi danni alla torre a p. 126.

8. D. Manzini, *La Madonna della Torre*, in «Italia Centrale», 24 dic. 1898. In una lettera di Giulio Ferrari ad Alberto Catelani da Piazza Armerina, datata 5 febbraio 1899, (Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, Mss. Regg. B 596/1) Ferrari chiede informazioni a Catelani circa un breve testo steso da Ippolito Malaguzzi Valeri sulla cerimonia della torre del duomo, istituita dai notai. A. Balletti, *Storia di Reggio Emilia*, ed. Reggio Emilia 1925, p. 408, racconta come «nella monotona vita seicentesca […] i Reggiani videro ravvivarsi le feste per un'altra Madonna: quella della torre del duomo, con canti, luminarie e spari di moschetti. Quattro cori stando alle 'aringherie della torre, del Comune, delle Notarie e dalla nuova aringhe ria del Monte' cantavano alternativamente le lodi di Maria, cui dalla piazza rispondeva il popolo e il clero (21 Aprile 1611). A tal fine Stefano Melli lasciò poi un livello in Rubiera di 800 Ducatoni dando l'incarico di erogarli al collegio del Notai (1623), e si attribuisce a Lionello Spada un dipinto di casa Signoretti che rappresenta la piazza del Duomo mentre si svolge una di queste raunanze religiose».

9. Artioli, *La Madonna dorata*… cit., nota 19, pp. 54-57, dove il documento è riportato per esteso.

10. *L'Historia della città di Reggio dè suoi tempi descritta dal Sig. Ercole Rubini*, Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, Mss. Regg. C 49, cc. 288-289.

11. F.G. Franchi, *Memorie della città di Reggio di Lombardia raccolte da varii autori,* 1504-1744 ca., Mss. Regg. C 68-69; su questo manoscritto si veda R. Marcuccio, *Manoscritti di interesse artistico e storico artistico nelle raccolte della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia*, in «Taccuini d'Arte», 3, 2008, pp. 29-52, in part. pp. 38-39.

12. Franchi, *Memorie della città di Reggio di Lombardia raccolte da varii autori...* cit., c. 171; si tratta di un disegno a penna e inchiostro bruno, con acquerellature a inchiostro bruno.

13. Monducci, Nironi, *Il Duomo di Reggio Emilia*… cit., fig. 45, p. 127, purtroppo senza collocazione o altri riferimenti.

14. I coniugi Melli lasciarono in eredità al Collegio dei notai una casa in Reggio fino al 1797, quando fu soppresso ad opera della Repubblica Cispadana. Il reddito di questa proprietà servì ad accendere ogni sera, all'Ave Maria, due torce davanti all'immagine della Madonna e ogni anno, il 3 maggio, a ripetere la festa in suo onore; cfr. Monducci, Nironi, *Il Duomo di Reggio Emilia*… cit., p. 126 e nota 49, p. 129.

15. Artioli, *La Madonna dorata*… cit., p. 51.

16. *Esposizione d'Arte Antica di Reggio Emilia*, catalogo, aprile-maggio 1899, Reggio Emilia 1899, sala I, n. 2, p. 3.

17. *Catalogo dell'Esposizione d'Arte Antica pro cinquantenario dell'Istituto degli Artigianelli di Reggio Emilia,* 13 maggio-10 giugno 1923, Reggio Emilia 1923, sala XII, p. 61.

18. 25 agosto 1937, protocollo di ragioneria, approvazione della delibera del 10 giugno 1937 per l'acquisto di due dipinti per la Galleria Fontanesi, Archivio Storico del Comune di Reggio Emilia, 13/7/5, 1883-1936, b. 501.

19. A. Bigi Iotti, *Marianna Prampolini Tirelli. Collezionista, mecenate e «commissaria» della Pinacoteca Antonio Fontanesi di Reggio Emilia*, in «Studi di storia dell'arte in memoria di Elio Monducci» (2015), in corso di pubblicazione.

20. 11 maggio 1937, lettera di M. Prampolini Tirelli al Podestà di Reggio Emilia, Archivio Storico del Comune di Reggio Emilia, 13/7/5, 1883-1936, b. 501.

21. Lettera di Cesare Gnudi a Mario Degani, Bologna 4 aprile 1959, Archivio Musei Civici di Reggio Emilia, cart. 27.

22. Soprintendenza alle Gallerie di Bologna, 6 giugno 1959, prot. n. 413, posiz. Bologna 140, in Artioli, *La Madonna dorata*… cit., p. 58.

23. Scheda di prestito della mostra dei «Maestri della pittura del Seicento emiliano», per il dipinto *Festa religiosa in Piazza del Duomo a Reggio Emilia* dei Musei Civici di Reggio, a firma di Mario Degani, senza data, ma probabilmente 10 aprile 1959, Archivio Musei Civici di Reggio Emilia, cart. 27.

24. *Maestri della pittura del Seicento emiliano*, catalogo della mostra a cura di F. Arcangeli, Bologna 1959.

25. F. Frisoni, *Leonello Spada*, in «Paragone», 299, 1975, pp. 57, 73-74, 79, n. 11.

26. M. Pirondini, *Leonello Spada (1576-1622),* Reggio Emilia 2002, scheda n. 10, p. 217.

27. Monducci, Nironi, *Il Duomo di Reggio Emilia*… cit., nota 48, p. 129.

28. W. Montorsi, *Il Duomo di Reggio Emilia nei secoli IV-VI. Le cinque basiliche*, Modena 2002, p. 156, ill. p. 155.

29. E. Monducci, M. Pirondini, *Mostra di Lorenzo Franchi (1565-1632),* catalogo della mostra, Reggio Emilia 1976, scheda n. 3, p. 41.

30. *Ivi*, p. 27.

31. A. Cadoppi, *Documenti inediti su Lorenzo Franchi (Bologna, 1565 - Reggio Emilia, 1632)* in *Studi di storia dell'arte in memoria di Elio Monducci*, in corso di pubblicazione.

Luciano Rivi

1961 e dintorni: esercizi d'avanguardia in provincia

Sono anche recenti iniziative di ricerca e a carattere espositivo a suggerire ulteriori approfondimenti sugli anni Cinquanta e Sessanta tra Modena e Reggio, per un periodo nella provincia emiliana da considerare per la notevole vitalità e il grande fermento, tanto sullo specifico piano artistico quanto sul più ampio ambito culturale. Il Museo Civico d'Arte di Modena ha per esempio avuto modo di studiare, grazie a una generosa donazione, un artista altrimenti poco conosciuto come Giorgio Preti, morto appena ventenne nel 1961 ma già ampiamente attivo tanto sul piano pittorico quanto su quello grafico. I Musei Civici di Reggio Emilia hanno intanto ripercorso i primi decenni dell'arte locale del secondo Novecento con una mostra (*Provincia non provincia. Dall'informale alle poetiche dell'oggetto*, 4 maggio 2014 - 30 aprile 2015) e con le corrispondenti ricerche di Alessandro Gazzotti, che costituiscono una utile integrazione agli studi già promossi a suo tempo dalle istituzioni cittadine e da gallerie private. È in riferimento a tale situazione di attività e studi che si inserisce il presente, delimitato, specifico contributo.

Modena e Reggio Emilia, dunque, anni Cinquanta e Sessanta del Novecento: scorrendo l'elenco delle mostre nelle due città è dato riconoscere una breve serie di eventi espositivi, tra il 1959 e il 1964, che vale la pena considerare con qualche attenzione. È il riscontro di una certa continuità di interessi, oltre che di una certa logica organizzativa, a suggerire l'operazione di ritaglio. Merito e metodo saranno da valutare con uguale attenzione. Gli artisti che partecipano a quelle mostre costituiscono una sorta di gruppo, variabile per composizione, sufficientemente compatto però da fare pensare appunto a una almeno parziale condivisione di problemi, a una comune riflessione su possibili strategie di lavoro. Le mostre in questione sono note, ma forse non ancora adeguatamente analizzate per il percorso che delineano all'interno del più ampio periodo di riferimento. Secondo l'ipotesi di lavoro sottesa a questo breve testo, provare a seguire quella traccia potrà tradursi in utili precisazioni: relativamente ai tempi e al ruolo di certa provincia italiana nella stagione delle cosiddette neoavanguardie, pronta quella provincia ad avviare già sullo scorcio degli anni Cinquanta una sua fase di apprezzabile fermento culturale, non troppo lontano e comunque a sostegno di quanto si andava definendo in altri più accreditati centri italiani.

Le mostre alle quali si vuole guardare, pure nel riferimento a una più ampia serie di eventi collaterali, sono cinque, per lo più distribuite a cadenza annuale. Gli artisti coinvolti, reggiani e modenesi, quasi tutti provenienti da studi presso l'Istituto d'Arte «Venturi», sono: Nino Squarza e Marco Gerra, presenti in tutte le mostre; Angela Bergomi, presente in quattro mostre su cinque; Gianni Ruspaggiari, Vivaldo Poli, Mario Pini, Gianni Valbonesi, Emilio Parisi, Giorgio Preti, Claudio Parmiggiani, partecipi in modo meno continuo o solo occasionale. Vale la pena ricordare anche l'età degli artisti: a parte Vivaldo Poli, classe 1914, che esporrà due sole volte, e Marco Gerra, trentacinquenne nel 1960, gli altri artisti sono allora decisamente al di sotto dei trent'anni, fino ai giovanissimi Valbonesi e Parmiggiani[1]. La questione generazionale, a queste date, ha un peso che non è il caso sottovalutare.

Va da sé che la rete di avvenimenti e nomi nella ricostruzione di quegli anni dovrebbe essere ben più ricca e articolata. In queste righe, da intendere come provvisori appunti di lavoro, ci si propone intanto di mettere insieme alcuni dati significativi, in stringata forma di cronaca.

Nel maggio 1959, a Reggio Emilia, Nino Squarza, Marco Gerra, Angela Bergomi, Mario Pini, Emilio Parisi e Gianni Ruspaggiari individuano una prima comune occasione di confronto pubblico in concomitanza con

l'annuale esposizione *Premio Città del Tricolore*: organizzano dunque presso l'Isolato San Rocco una «contro mostra», in aperta polemica con quell'ormai tradizionale appuntamento culturale cittadino. Le ragioni dell'iniziativa espresse dai pittori sono riportate dalla stampa locale: si tratta in buona sostanza di uscire da una logica di asservimento dell'arte a una stanca direttiva di ordine politico, da un conseguente logoro orizzonte a carattere figurativo, di stampo neorealista. La richiesta è per contro a favore di una pittura più consapevole delle più o meno recenti esperienze dell'astrattismo. Hanno buon gioco i pittori contestatori a segnalare il generale ritardo locale, nel facile esempio in positivo dello stesso concittadino Vivaldo Poli, da anni impegnato su un circuito nazionale in una ricerca non figurativa[2]. Certamente l'obiettivo polemico dice dell'evidente distanza tra le questioni all'ordine del giorno nella provincia emiliana e quelle che si dibattono in altre più aggiornate città italiane; occorre d'altra parte prendere atto di un primo esercizio di gruppo, organizzato in forma antagonistica, per reazione al gusto comune, con intenzioni rinnovatrici. Questione linguistica e modelli d'azione dell'artista, sappiamo bene, costituiscono in questi anni aspetti intrecciati del gioco dell'arte, da considerare con uguale attenzione.

1. Nino Squarza, *Composizione pittorica*, 1959 ca., riproduzione fotografica (Modena, collezione privata).

Un secondo episodio da registrare è quello dell'autunno del 1960: presso la Saletta degli Artisti di Reggio Emilia espongono Bergomi, Gerra, Squarza e Poli, quest'ultimo già chiamato indirettamente in causa l'anno prima quale esempio di un auspicato modello astrattista. Il pieghevole che presenta il gruppo in questo caso rinvia non più al lontano Kandinskji, come nella mostra dell'anno precedente, ma al più recente manifesto del gruppo internazionale COBRA, alle necessità dunque dell'istinto, al quadro come espressione vitale ed esistenziale. Che quelle condizioni artistiche fossero da intendere a favore di un più generale cambiamento anche sociale era confermato dall'orgogliosa rivendicazione di un atteggiamento di «intelligente anticonformismo»[3].

L'anno dopo, nel marzo del 1961, il gruppo si sposta a Modena, presso la sede dell'Università del tempo libero. La nuova mostra vede presente insieme ai tre artisti reggiani già attivi nelle due precedenti occasioni (Bergomi, Gerra, Squarza) il più giovane artista modenese, allora ventenne, Giorgio Preti[4]. A questo punto il lavoro del gruppo necessita anche di una presenza teorico-critica, perché siano meglio definite ed espresse le intenzioni comuni. Il piccolo catalogo vede dunque un testo di presentazione di Corrado Costa, probabilmente al suo esordio sul fronte della critica artistica. Il futuro protagonista del Gruppo 63 indica alla base dell'iniziativa una comune volontà di confronto e scontro con una condizione generale che appare schiava di troppe convenzioni, tanto sul piano culturale quanto su quello sociale. Agli artisti impegnati contro tale situazione spetta mostrare un'alternativa, saltando le ormai sterili questioni stilistiche ed estetiche nel nome di un vitalistico contatto con la realtà. Il nodo polemico si precisa ora ulteriormente, all'insegna di una più marcata *verve* politica; l'alternativa che si offre, per contrapposizione, nella piena consapevolezza di un dato nuovamente di carattere esistenziale, passa attra-

2. Giorgio Preti, *Composizione con figura*, 1960 ca., (Modena, presso gli eredi dell'artista).

verso un'assunzione di responsabilità di ordine morale e insieme ideologico. Il gruppo, certo con qualche comprensibile scarto tra le rivendicazioni teoriche e gli esiti artistici, almeno nella veste programmatica degli enunciati prova a diventare avanguardia.

Passa un anno e si arriva al marzo 1962: di nuovo a Reggio Emilia, di nuovo con l'Unione Reggiana Artisti, espongono Valbonesi, Bergomi, Gerra, Pini, Ruspaggiari, Squarza. Anche questa volta al lavoro degli artisti si sente il bisogno di accompagnare uno scritto di carattere programmatico. Non firmato, il breve testo serve di nuovo a segnalare innanzitutto l'urgenza di un'azione artistica, inevitabilmente problematica, senza soluzioni precostituite, capace però di guardare con consapevolezza alla fase storica di transizione che si riconosce in quegli anni[5].

Chiude la serie degli eventi espositivi ritagliata in questa ipotesi di ricerca una mostra del 1964. In realtà a queste date il gruppo di artisti deve già fare i conti con le istanze di una nuova stagione culturale, diversamente delineata e più marcatamente strutturata sul piano teorico. È significativo in questo senso che a rendere conto delle ragioni dell'iniziativa, di nuovo con qualche forzatura, compaia il giovane Adriano Spatola[6]. Persino la copertina del catalogo, in forma di progetto di se stessa, giocata sull'intreccio grafico e cognitivo di segno e scrittura, fa riferimento alle novità e agli interessi del momento. Nel 1964, del resto, si tiene proprio a Reggio il secondo convegno del Gruppo 63. I rapporti tra arti visive e letteratura, con tutte le possibili situazioni intermedie di confronto e sperimentazione, si sono fatti più stretti, nel nome dell'avanguardia. Intanto alla Biennale di Venezia sbarcano Rauschenberg, la Pop Art e le ultime novità americane.

Occorrerà dunque tornare indietro, tra il 1959 e il 1962, prima di quel giro di boa, cercando innanzitutto di individuare le possibili linee e i possibili modelli del concreto lavoro dei giovani artisti a complemento di posizioni teoriche espresse secondo istanze da intendere comunque come di rinnovamento, nel riferimento a una condizione, inevitabilmente aperta, insieme a forte connotazione esistenziale e sociale, con Corrado Costa più marcatamente politica. Se si dovesse intanto provare a forzare la varietà dei percorsi dei singoli artisti per l'individuazione di un comune ambito problematico di riferimento, l'accento dovrebbe cadere anche in termini visivi su un dato di vitalismo e di forte partecipazione emozionale, da tradursi in termini ora materici, ora gestuali, ora per insistite allusioni a carattere figurativo. In questo senso sono probabilmente da intendere tanto i collage a forte valenza materica di Squarza quanto la pittura di impronta post-informale, agitata e violenta, di Poli e di Gerra. Se si guarda in particolare alla mostra modenese del 1961, anno da intendere come significativo, una proposta emblematica rispetto alle questioni del momento sembra essere quella che si definisce nell'opera di Angela Bergomi e di Giorgio Preti, soprattutto per il recupero di un linguaggio a richiamo figurale pure nello sfaldamento delle forme e nei violenti effetti di lacerazione suggeriti dagli esempi

dell'espressionismo astratto o da Jean Dubuffet. Della mostra del '61 scriveva Enrichetta Cecchi, insegnante di Storia dell'arte presso l'Istituto «Venturi» da cui provenivano i giovani artisti, attivissima presenza critica e storico artistica nella Modena di quegli anni. Chiarito che la questione non può girare intorno a una improbabile opposizione tra astratto e figurativo, la studiosa non può che compiacersi della tensione che gli artisti esprimono nella volontà di confronto con la vita e con la società. Stabilito che lo stile dei giovani protagonisti è ancora in formazione, si tratterà eventualmente di stigmatizzare l'evidente dipendenza da modelli nazionali e internazionali: Franco Francese nel caso delle «forsennate incandescenze» della Bergomi, Bacon e De Kooning nel caso di Preti e del suo «struggente patetismo», Hartung per Gerra e per la sua pittura «al calor bianco», Burri per Squarza. Quest'ultimo si merita una più articolata lettura, soprattutto per i collages in cui è dato scorgere «umori vitali in lente maree tra nulla e nulla, sotto fremiti di spuma dannata dall'angoscia [...] geometrie con grumi di chissà quali stratificati olocausti»[7].

Renato Bertacchini avrebbe a sua volta scritto della mostra fornendo anche un elementare quanto significativo dato di ordine sociologico: il riscontro di pubblico andava di fatto inteso in chiave generazionale, gli spettatori più giovani meglio disposti nei confronti della proposta espositiva rispetto a quelli più attempati, inclini piuttosto questi ultimi all'ironia e al risentimento[8]. Per i riferimenti a carattere artistico risultava intanto inevitabile il nome di Luigi Spazzapan, insegnante al «Venturi» per un breve periodo, sufficiente però per dare un nuovo impulso agli allievi del momento almeno sul piano della potenza espressiva. Come nel caso ad esempio di Squarza. A più ampio raggio valeva il richiamo al movimento COBRA, nel nome di un dipingere senza architettura predefinita, quale avventura continua, in direzione di un esasperato espressionismo. Mentre per quanto riguarda le sensibilità individuali, in un raggio d'azione comunque a carattere esistenziale, si diceva riprendendo il testo di Corrado Costa dell'angoscia di Preti come della violenza sessuale nelle opere di Bergomi e Squarza[9].

Una futura ricerca che voglia approfondire e chiarire le esperienze qui ricordate dovrà cercare di richiamare situazioni e avvenimenti del momento, pure noti, inevitabilmente a intreccio tra Reggio Emilia e Modena. A partire dalla particolare congiuntura che si era definita a Modena presso l'Istituto d'Arte «Venturi»[10], con la presenza nei primi anni Cinquanta di Renzo Ghiozzi e Luigi Spazzapan, con quella più continuativa di Pompeo Vecchiati ed Enzo Trevisi, con la capacità di dare notizia anche al grande pubblico di quelle e altre presenze da parte di Enrichetta Cecchi. Nelle due città di provincia proprio in quegli anni si aprono o si inventano poi nuovi spazi espositivi, a partire dalla modenese Sala Comunale di Cultura[11]. A Reggio poteva magari valere la libertà di una maggiore distanza rispetto alle istituzioni accademiche, e l'esperienza di artisti come Pompilio Mandelli, Vittorio Cavicchioni, e naturalmente Vivaldo Poli.

Se si guarda agli stimoli del più ampio contesto nazionale, le Biennali veneziane costituiscono forse la più significativa occasione

3. *Bergomi Gerra Preti Squarza*, catalogo della mostra, Modena, Università del Tempo Libero, 4-14 marzo 1961.

di aggiornamento; mentre la vicina Bologna, nonostante la presenza di Pompilio Mandelli, nonostante si stesse preparando intorno a Luciano Anceschi e alla sua rivista «il Verri» l'esperienza del Gruppo 63 (a cui Reggio partecipò con un ruolo di primo piano), sembra interessare gli artisti qui considerati in modo solo indiretto. Tra gli avvenimenti bolognesi doveva d'altra parte risultare di non poco interesse la mostra che si era aperta nel giugno 1962 a Palazzo Re Enzo, sulle *Nuove prospettive della pittura italiana*, con presentazione di Francesco Arcangeli, a cura di Renato Barilli, Maurizio Calvesi, Duilio Courir, Enrico Crispolti, Andrea Emiliani, Oreste Ferrari, Emilio Tadini e Roberto Tassi[12]. La richiesta per un tentativo di andare oltre la pure fruttuosa stagione dell'Informale non era nuova. In questo senso, lo stesso Crispolti, tra i protagonisti di quella stagione culturale, ha recentemente avuto modo di ricordare l'importanza per quel giro d'anni della mostra newyorkese, presso il Museum of Modern Art, *New Images of Man*, allestita nel 1959[13]. Le opere di Appel, Armitage, Bacon, Baskin, Butler, Campoli, César, Diebenkorn, Dubuffet, Giacometti, Golub, Greene, De Kooning, Lebrun, Mc Garrell, Müller, Oliveira, Paolozzi, Pollock, Richier, Roszak, Westermann, Wotruba, erano state scelte dal curatore Peter Selz all'insegna del motto di Goya, «El sueno de la razòn produce monstruos».

Nella sua nota di prefazione al catalogo il filosofo e teologo Paul Tillich poteva ricordare i tanti cambiamenti a cui era stata sottoposta l'immagine dell'uomo nel corso della storia, in particolare nei primi decenni del Novecento; ne seguiva una serie di interrogativi: «*Where are the organic forms of man's body, the uman character of his face, the uniqueness of his individual person? And finally, when in abstract or non-objective painting and sculpture, the figure disappears completely, one is tempted to ask, what has happened to man? This is the question which we direct at our contemporary artists […]. We should ask ourselves, what has become of us? What has happened to the reality of our lives? If we listen to the more profound observers of our period, we hear them speak of the danger in which modern man lives: the danger of losing his humanity and of becoming a thing amongst the things he produces. Humanity is not something man simply has. He must fight for it anew in every generation, and he may lose his fight*»[14].

Anche gli artisti italiani, ormai declinante

4. *Zigaina*, catalogo della mostra, Modena, Sala Comunale della Cultura, Palazzo dei Musei, 8-16 gennaio 1961.

la stagione post bellica dell'Informale con il suo azzeramento di ogni possibilità progettuale, sarebbero stati chiamati a interrogarsi problematicamente su una possibile alternativa all'idea che l'uomo dovesse inevitabilmente essere inteso come una cosa tra le cose. E se viene difficile pensare a una diretta conoscenza da parte degli artisti reggiani e modenesi della mostra statunitense, più facile è immaginare che quell'importante riflessione figurativa potesse produrre i suoi frutti in vario modo: certamente per il tramite delle Biennali veneziane, o più in generale nel dibattito nazionale arrivato fino alla mostra bolognese del 1962; da lì in forma varia, anche nella provincia emiliana[15].

Dovendo guardare al panorama italiano, se le sperimentazioni linguistiche di Piero Manzoni dovevano ancora apparire decisamente distanti dall'orizzonte degli artisti emiliani, le sue strategie di intervento culturale, contromostre comprese, potevano avere lasciato un qualche segno e persino fatto scuola[16]. Un possibile aggiornamento poteva riguardare il Nuclearismo di Baj e Dangelo. Qualcosa del napoletano Gruppo 58, a sua volta utile poi per le esperienze del Gruppo 63, poteva essere arrivato anche a Reggio e a Modena. Certamente si guardava con attenzione al Realismo esistenziale di ambito milanese, soprattutto alla proposta di Bepi Romagnoni o di Franco Francese. Andavano del resto in quella direzione alcune mostre tenutesi nel corso dell'anno 1961 a Modena, presso la Sala Comunale di Cultura: quella di Giuseppe Zigaina e Alberto Sughi; oppure, per dire

di un sentire diffuso a vari livelli, quella di sei giovani artisti modenesi, presentati da Virgilio Guidi[17]. L'anno 1961, è già stato detto da altri, anche a livello nazionale sembra rappresentare un momento di svolta, almeno per l'importanza della XII edizione del premio Lissone. Poi, a Modena, nel 1962, avrebbero esposto Valbonesi (l'anno prima insieme al gruppo di reggiani) con Carlo Cremaschi, Oscar Goldoni, Claudio Parmiggiani, G. Torricelli[18]. Gli artisti reggiani avrebbero naturalmente a loro volta continuato un loro autonomo percorso espositivo[19].

Anche in provincia, a cavallo tra anni Cinquanta e Sessanta, non si poteva comunque fare a meno di cercare di dare risposta ad una percezione di cambiamento. In forme differenti, all'interno di una logica di gruppo, attraverso un atteggiamento di opposizione nei confronti del conformismo avvertito nella società del tempo, anche per dinamica generazionale, occorreva affermare un'idea di possibile rinnovamento. Con diverso grado di consapevolezza nei diversi artisti, al di là delle singole capacità di indagine e sperimentazione linguistica, valeva in una dimensione aggregativa e antagonistica l'urgenza di affermazione del nuovo. Una più attenta e analitica indagine sulle vicende qui tratteggiate potrà forse suggerire che anche di queste esperienze di provincia, dell'anno 1961 e dintorni, occorrerà tenere conto per meglio capire le più articolate e mature esperienze dell'intero settimo decennio del Novecento.

Note

1. In merito agli artisti citati e più in generale alla situazione tra Reggio Emilia e Modena negli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, per un primo orientamento: *Marco Gerra*, testi di F. Gualdoni e E. Mattioli, regesto biografico e apparati di F. Fornaciari, Reggio Emilia 2002; *Nino Squarza. Ragione e sentimento*, testi di G. Berti, E. Farioli, regesto di S. Moretti, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Musei Civici), Reggio Emilia 2000; *Angela Bergomi*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Musei Civici), testo di G. Berti, Reggio Emilia 1999; N. Squarza *Vivaldo Poli*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Teatro Municipale) Reggio Emilia 1983; W. Guadagnini, E. Mattioli, F. Vaccari, *Gianni Valbonesi. Fuori tema. Da gouaches 1961 a collages 1998*, catalogo della mostra, Modena 1998.
Per Claudio Parmiggiani, in riferimento a una memoria dell'artista anche sugli anni ai quali si guarda in questo testo, si veda ad esempio A. Schwarz, *Claudio Parmiggiani,* catalogo della mostra, Reggio Emilia 1985. Inoltre: G. Berti, E. Farioli, U. Nobili, *Arte e critica d'arte a Reggio Emilia*, catalogo della mostra, Reggio Emilia 1988; G. Berti, *Arte in provincia. La ricerca e le avanguardie negli anni cinquanta e sessanta tra Parma e Reggio Emilia*, catalogo della mostra, Montecchio Emilia 1995; *Una stagione appassionata. Gli anni Sessanta a Reggio Emilia*, Carpi 2006; C. F. Teodoro, *Arte in provincia. Ricerche e innovazioni negli anni Cinquanta e Sessanta a Modena*, Montecchio Emilia 1996; M. Bertoni, *Le arti visive a Modena dal dopoguerra ai giorni nostri*, in V. Borghi, A. Borsari, G. Leoni, *Il campo della cultura a Modena. Storia, luoghi e sfera pubblica*, Fondazione Mario Del Monte, Sesto San Giovanni 2011.

2. Catalogo della mostra (Reggio Emilia, Galleria Isolato San Rocco), dal 18 maggio al 2 giugno 1959. Questo come altre testimonianze del periodo sono conservate in forma di fotocopia in una raccolta, a cura di S. Moretti, presso la Biblioteca dei Civici Musei di Reggio Emilia.

3. *Bergomi Gerra Poli Squarza*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Saletta degli artisti), Reggio Emilia 1960.

4. *Bergomi Gerra Preti Squarza*, catalogo della mostra, Modena 1961. Vale la pena segnalare che in occasione della precedente mostra del 1960 Preti aveva ricevuto una copia del catalogo con una nota manoscritta di Squarza: «Caro Giorgio, ti aspetto, discuteremo una eventuale mostra a Modena, ciao e arrivederci, Nino» (la copia del catalogo si trova insieme ad altro materiale bibliografico già di proprietà di Giorgio Preti presso gli eredi dell'artista).

5. *Bergomi Gerra Pini Ruspaggiari Squarza Valbonesi*, catalogo della mostra (Reggio Emilia,

Famiglia Artistica Reggiana-Unione Reggiana Artisti), Reggio Emilia1962.

6. *Squarza Valbonesi Ruspaggiari Gerra Parmiggiani Poli*, catalogo della mostra (Modena, Sala di Cultura), presentazione di Adriano Spatola, Modena 1964.

7. E. Cecchi, *All'Università del tempo libero. Bergomi Gerra, Preti, Squarza*, in «Gazzetta dell'Emilia», 15 marzo 1961.

8. Sulla questione dell'atteggiamento da parte dell'ampio pubblico nei confronti dell'astrattismo, in termini di storia della ricezione, si veda B. Cinelli, F. Fergonzi, M. G. Messina, A. Negri, *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Milano 2013.

9. R. Bertacchini, *Note d'arte. Bergomi, Gerra, Preti e Squarza all'Univeristà del Tempo Libero*, in «Il Resto del Carlino», marzo 1961.

10. N. Raimondi, C. Zanfi, *Maestri del Venturi. Per una storia dell'Istituto d'Arte di Modena dal 1923 al 1970*, Modena 1999.

11. Bertoni, *Le arti visive a Modena dal dopoguerra ai giorni nostri* … cit.

12. *Nuove prospettive della pittura italiana,* rassegna organizzata con gli auspici della Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna, catalogo della mostra a cura di R. Barilli, M. Calvesi, D. Courir, E. Crispolti, A. Emiliani, O. Ferrari, E. Tadini, R. Tassi, con le testimonianze di G. Cusatelli, U. Eco, F. Lodoli, P. Raffa, E. Sanguineti, C. Vivaldi, presentazione di F. Arcangeli, Bologna 1962.

13. P. Selz, *New Images of Man*, catalogo della mostra, New York 1959.

14. *A Prefatory Note by Paul Tillich*, in Selz, *New Images of Man*... cit., p. 9.

15. Il 25 maggio 1950 Enrico Crispolti, Roberto Sanesi ed Emilio Tadini inaugurano la mostra *Possibilità di relazione* alla Galleria L'Attico di Roma. Il progetto critico cerca di definire lo spazio per nuove possibilità di figurazione, nel superamento in termini relazionali e comunicativi dell'individualismo della stagione informale. Cfr. in merito C. Casero, *Nuove «possibilità di relazione»: l'informale oltre l'informale*, in «Rs/C Ricerche di s/confine. Oggetti e pratiche artistico/culturali», vol. III, n. 1 (2012), pp. 45-52. (www.ricerchedisconfine.info). Inoltre, più in generale, C. Gatti, M. Tavola, *Da Bacon ai Beatles. Nuove immagini in Europa negli anni del rock*, catalogo della mostra (Milano, Museo della Permanente) con un breve testo di E. Crispolti, Milano 2011.

16. Nel 1957 Piero Manzoni organizza al bar Jamaica di Milano una contro mostra in polemica con l'edizione di quell'anno del Premio San Fedele, che non aveva ospitato opere dei nuclearisti. Si veda per l'episodio e più in generale per il definirsi con l'artista della stagione dell'avanguardia italiana, F. Gualdoni, *Piero Manzoni. Vita d'artista*, Monza 2013, (l'episodio milanese del 1957 viene ricordato a p. 77).

17. *Zigaina*, catalogo della mostra, Modena (Sala Comunale della Cultura), Modena 1961; *Alberto Sughi*, catalogo della mostra, Modena (Sala Comunale della Cultura), Modena 1961; *Sei giovani pittori di Modena*, catalogo della mostra, Modena (Sala della Cultura), con presentazione di Virgilio Guidi, Modena 1961 (gli artisti in questione sono Frascari, Gentili, Leone, Rebecchi, Righini, Vaccari).

18. *Cremaschi, Goldoni, Parmiggiani, Torricelli*, pieghevole della mostra, (Modena, Sala Comunale della Cultura) Modena 1962 (il pieghevole si conserva insieme ad altri materiali documentari riguardanti gli anni Sessanta nel fondo recentemente donato da Carlo Cremaschi alla Biblioteca d'Arte Luigi Poletti di Modena).

19. Gerra e Ruspaggiari avrebbero ad esempio esposto a Salsomaggiore, e il loro catalogo avrebbe visto una presentazione di Ennio Scolari. Ripercorreva già nel 1969 le vicende dell'arte a Reggio Emilia di quegli anni Corrado Costa, con intenzioni però marcatamente legate alla sua riflessione del momento: C. Costa, *1949-1969. 20 anni d'esperienze d'avanguardia a Reggio Emilia*, Reggio Emilia 1969.

Claudio Franzoni

DISCUSSIONI

Il furto del Guercino e la «bellezza»

Nell'estate del 2014 venne rubata dalla chiesa modenese di San Vincenzo una tela di Guercino, la *Madonna con san Giovanni Evangelista e san Gregorio Taumaturgo*. Se, a distanza di diversi mesi – senza che il quadro sia stato ritrovato – torniamo indietro e riguardiamo quali furono le reazioni immediate al furto e i discorsi sollecitati dall'episodio modenese ci accorgiamo come le une e gli altri siano rivelatori del nostro attuale atteggiamento nei confronti delle opere d'arte del passato.

Sconcerto per la facilità del «clamoroso furto», giornalisti che si accorgono che il patrimonio è «a rischio», rammarico delle istituzioni pubbliche, riunioni di commissioni, solenne deplorazione per le sorti del nostro patrimonio storico-artistico. Reazioni prevedibili, quanto dovute. In parallelo, uno dei primi argomenti ad essere rilanciato negli articoli dei quotidiani e nei servizi televisivi fu quello dei «sei milioni di euro», il valore («inestimabile») dell'opera sul mercato secondo uno degli esperti intervistati. È questa, infatti, una delle prime cose che il giornalista chiede all'esperto di turno, presumendo che sia ciò che più interessa al pubblico: «ma quanto vale?». Che poi l'opera non sia minimamente commerciabile, come è certamente il caso del quadro di Guercino, è argomento che passa in secondo piano. Il primo problema, insomma, è quello del valore (in denaro) dell'opera d'arte.

Tra gli articoli usciti in quei giorni, quello di Flavio Favelli – *Il Guercino e l'ideale classico che ci separa dalla nostra vita*, Repubblica Bologna, 20 agosto 2014 – si segnala per più ragioni, del tutto diverse una dall'altra: per prima cosa è scritto da un artista che si confronta da sempre con la contemporaneità, un artista cioè pienamente aggiornato sulle tendenze attuali, come gli viene riconosciuto da più parti. In secondo luogo, si capisce bene che nell'articolo il centro della riflessione non è affatto il singolo quadro di Guercino, ma, più ampiamente, la produzione artistica del passato nel suo complesso e il suo senso all'interno dell'esperienza quotidiana (e non solo della cultura) odierna. In più, il testo di Favelli è scritto con un linguaggio diretto, senza tanti giri di parole e senza troppe prudenze. Il suo tono e le sue argomentazioni, come vedremo, sono interessanti perché – al di là del giudizio che si voglia dare alle sue parole – da una parte presentano l'angolazione di un soggetto *interno* alla storia dell'arte, un artista in attività appunto; dall'altra offrono il punto di vista di potenziali soggetti del tutto *esterni* ad essa; insomma Favelli parla – una volta si diceva così – come l'«uomo della strada».

Proviamo dunque a seguire il suo ragionamento. Il problema, come dicevo, non è la pala del Guercino, a cui viene ovviamente riconosciuta un'alta qualità artistica, ma il rapporto tra quella e la nostra contemporaneità: «Tutti personaggi tanto belli, quanto desueti e lontani, come i Sansoni e i San Giuseppe, che sono solo belle interpretazioni di un mito antico oramai passato. C'è una bellezza ideale, oltre che politica e di propaganda oramai esausta e fine a se stessa». Dunque, questa «bellezza», che pure c'è, è una bellezza esaurita, tanto che Favelli fa ormai fatica ad ammettere che quadri come quello di Guercino siano capolavori: «Questi assoluti capolavori, così tanto assoluti che sono a centinaia nel Bel Paese, sono dei reperti scarichi che parlano agli appassionati di pittura con gusti antimoderni». Sì, insomma, sono belli, ma parlano solamente

a uno sguardo vecchio, o addirittura «antimoderno». Ma arriviamo all'accusa più rilevante: «il modo di vedere donne, uomini, madonne e angeli [che possiamo osservare in quadri come quello del Guercino, *nota mia*] non ci riguarda più, non ha più significato oltre ad avere un grande difetto: ci separa dalla realtà. Ci scinde fra un passato lontano, passato per sempre, dove le cose erano belle per davvero e un presente assolutamente diverso».

È veramente curiosa l'argomentazione adottata dall'artista: quell'accusa di distacco dalla realtà che i critici tradizionalisti avevano rivolto prima al Modernismo e poi alle avanguardie del Novecento, adesso viene fatta propria da un rappresentante del contemporaneo e scagliata contro la pittura classicista (chiamiamola così semplificando) del Seicento. Sta di fatto che questa è un'accusa chiara: «Ammaliati e storditi dal mondo dove l'arte era bella, perdiamo contatti con questo. L'estetica, l'idea di bellezza, e così di società, rimangono marcate per sempre da questa magìa irreale che rimane separata dalla nostra vita». È fin troppo facile controbattere: ma di quale «realtà» si sta parlando? Da quale «realtà» un dipinto del Seicento ci taglierebbe fuori? Ma questo è, tutto sommato, un argomento secondario, di fronte ad altre considerazioni di Favelli.

Il problema infatti non sono certe ingenuità, che pure suonano stonate se si pensa che chi parla è un artista (l'arte del passato era «bella» e il nostro presente è «brutto»). Quello che più conta nel discorso di Favelli è il pensiero di fondo, che si condensa in frasi come queste: «Che ce ne facciamo oggi di un Ideale classico? Che ce ne facciamo di un dipinto dedicato a San Gregorio Taumaturgo?» Come si vede, le domande investono due piani diversi: il piano formale dell'arte antica (con un richiamo a *L'ideale classico* di Cesare Gnudi) e il piano iconografico (le immagini dei santi). Posso anche ammirare la pittura di un artista del Seicento come si ammira un classico, ma, alla fine, che interesse hanno per me i santi e gli altri temi religiosi? tanto più quando si tratta di figure lontane persino dall'immaginario dei credenti di oggi, come san Gregorio Taumaturgo.

Il valore del quadro di Guercino per i suoi contemporanei e per gli uomini dei secoli successivi consisteva nella possibilità di apprezzarne proprio questi due livelli – usiamo pure queste distinzioni scolastiche – il soggetto e lo stile. Ora invece, dice Favelli, l'uno e l'altro sono sostanzialmente inutili («che ce ne facciamo?»).

Ne consegue – coerentemente – la proposta di cedere il nostro patrimonio in prestito: «un pesante fardello, un neonato sempre affamato a cui sacrifichiamo, in maniera scomposta, precipitosa e impulsiva, una mare di risorse che non gli bastano mai». Senonché, in questi anni, simili proposte di alienare o dare in prestito «ad aziende o enti abili o a paesi attenti, che hanno altre situazioni culturali ed economiche, capaci di amministrarlo in maniera produttiva» sono state avanzate da figure molte diverse da quelle di Favelli: opinionisti vari, sedicenti esperti, spesso uomini politici di varia collocazione, che, come è noto, sanno meglio di chiunque altro che cosa vuole «la gente». Insomma, la vecchia e trita idea dei «giacimenti culturali» che rispunta con vestiti nuovi. Ecco allora che il ragionamento di Favelli diventa di grande interesse perché – senza cautele ed eufemismi, ma con franchezza (bisogna dargliene nuovamente atto) – dà forma a opinioni quanto mai diffuse nel nostro paese ed esplicita un mutamento in corso non da pochi anni, ma da decenni.

Il punto della questione, infatti, non è tanto san Gregorio Taumaturgo o il linguaggio di Guercino – e più in generale il patrimonio storico-artistico – ma il ruolo del passato all'interno della visione del mondo che nutre la contemporaneità. Detto altrimenti: è cambiato profondamente il nostro sguardo nei confronti del patrimonio perché è mutato intimamente il nostro rapporto col passato nel suo complesso. Qui non si sta parlando, naturalmente, né degli addetti ai lavori, né di quelli che forse ancora qualcuno chiama «gli intellettuali». Si parla della comunità dei cittadini, nell'esperienza che fanno quotidianamente della propria storia e delle opere che costituiscono il lascito materiale di questa storia.

Si potrebbe obbiettare che espressioni come 'sguardo verso il passato' o anche 'rapporto col passato' sono comunque espressioni metaforiche; il passato, comunque lo si voglia intendere, è pur sempre una costruzione eretta dal presente. Bisognerebbe parlare, quindi, di 'rapporto con una deter-

minata costruzione del passato'. Potremmo dire, allora, che nei recenti decenni sono del tutto mutate le forme con cui si costruisce, si rielabora e si usa la memoria collettiva. Il passato, va da sé, è inattuale, ma non è mai stato così inattuale come oggi.

Qualcuno aveva annusato questo processo molti tempo fa. Verso la metà degli anni '70, sul «Corriere della Sera», Goffredo Parise scriveva così: «L'Italia non vuole più essere l'Italia. Gli italiani (parlo della grandissima maggioranza) non vogliono più essere italiani. Se ne fregano dei monumenti, dei musei, di San Pietro, della Chiesa cattolica, dei Palazzi Pitti e Uffizi; ci mandano i loro figli con la scuola, ma se ne fregano e se ne fregheranno i loro figli quando sarà il momento».

Non sarebbe difficile trovare altre prove di questo sguardo sul passato fatto di disinteresse, di oblio, se non addirittura di fastidio. Eppure, nel discorso pubblico di questi anni, la visione disincantata di Parise o – per altri versi – di Favelli sembra un'eccezione e capita di ascoltare molte più certezze che dubbi. Basta pensare alla facilità con cui sentiamo parlare di «bellezza» come dato acquisito e fuori discussione; e alla frequenza con cui, per indicare il nostro patrimonio storico e artistico, invece di «beni culturali» – espressione troppo vecchiotta? – si sente usare sempre più spesso il termine «bellezza».

Non saprei dire quando questa abitudine sia iniziata, ma certo un passaggio rivelatore sono stati un editoriale di Ernesto Galli della Loggia (*La cultura come risorsa*, Corriere della Sera, 22 luglio 2008) e la risposta che ne diede Sandro Bondi subito dopo. Galli della Loggia affermava ad esempio che «Istruzione e Cultura (…) hanno a che fare nella loro essenza con il Sapere, il Passato e la Bellezza, cioè con il cuore dell'identità italiana»; e ancora: «ciò che la tiene insieme [l'Italia] e la sua anima sono lì: nel Sapere, nel Passato, nella Bellezza»; per finire con l'invito «ai nostri ministri dell'Istruzione e della Cultura» [non c'è in Italia un ministero per la Cultura, ma per i Beni Culturali!] a mettere «il Sapere, il Passato e la Bellezza al centro di un alto discorso politico rivolto al futuro della collettività nazionale». Dire che l'identità italiana coincide con la «Bellezza» significa confezionare una bella frase, ma allora – per fare solo un esempio – non devono essere italiani quelli che dagli anni '60 in poi hanno disseminato nel nostro paese condomini e villette di mediocre se non misera qualità architettonica.

Il giorno seguente, sullo stesso quotidiano, rispose l'allora ministro per i Beni Culturali, Sandro Bondi: «Quanto poi alla 'bellezza', ho da subito indirizzato il mio mandato a questo valore che insieme a Galli della Loggia ritengo imprescindibile»; e, ancora, «sono convinto anch'io, inoltre, che la bellezza [qui senza virgolette, *ndr*] sia un valore politico nel senso più alto del termine, perché genera ordine, induce all'imitazione positiva, e perché costituisce, specialmente in un paese come il nostro che rappresenta nel suo insieme lo spazio della bellezza, uno scrigno di informazioni e di valori indispensabili per progettare il nostro futuro».

Colpisce l'estrema genericità delle affermazioni dell'uno e dell'altro: che cosa vuol dire che l'identità italiana, la sua «anima» è nella bellezza (con la lettera maiuscola)? Di quale bellezza stiamo parlando? Che cosa si vuol dire quando si sostiene che la bellezza è un «valore politico», che è un «valore imprescindibile»? Naturalmente, i fatti seguiti a queste – che non sono neppure belle parole, ma emissioni retoriche – smentirono ampiamente le frasi del ministro: gli stanziamenti per i beni culturali (e non per la «Bellezza») diminuirono nuovamente rispetto agli anni precedenti.

Naturalmente la retorica della «bellezza» non ha avuto tregua negli anni seguenti e basta aprire un giornale per sentire il politico che si dichiara «sempre testardamente e tenacemente dalla parte della bellezza», nella convinzione, sempre tenace, che «la cultura (…) è l'anima di un paese e a maggior ragione in Italia, forse la più grande superpotenza culturale».

Da una parte c'è dunque il dubbio che i legami con la nostra storia si stiano irrimediabilmente sfilacciando (Favelli, ad esempio), dall'altra c'è la celebrazione di valori «imprescindibili» e, tra questi, quello del passato, anzi del Passato. Sta di fatto che in questa divaricazione, negli ultimi anni, si è fatta strada tutta una serie di fenomeni sempre più incalzanti: una pubblicistica sempre più attenta a pseudo-scoperte (in prima fila quelle riguardanti Leonardo, anzi «Da Vinci»), una sequenza di mostre con obbligo di Caravaggi e Impressionisti a

prescindere (chi avrebbe immaginato titoli come *Tutankhamon Caravaggio Van Gogh*?); fantasmagorie museografiche spacciate per raffinatissime operazioni culturali e artistiche; la tendenza a privatizzare, magari solo momentaneamente, beni culturali comuni; una progressiva riduzione del ruolo delle soprintendenze e un parallelo svilimento dei funzionari di musei, biblioteche, archivi (e non solo di quelli statali); una sistematica riduzione delle risorse economiche su tutti i fronti, tranne quelli sotto i riflettori dei mezzi di comunicazione di massa e tranne i casi in cui si possono realizzare «eventi» spendibili poi in caso di elezioni. E si potrebbe continuare a lungo.

Il fatto è che la reiterata celebrazione della «bellezza» nasconde, dietro il paravento dei propositi buoni per tutte le stagioni, un panorama desolante, simile a quello tracciato a modo suo da Flavio Favelli. Se infatti si considera la «bellezza» un dato acquisito e non l'esito di uno sforzo di comprensione e di un desiderio di conoscenza è perché si è realizzata in pieno la visione del mondo propria del *kitsch*: la bellezza è a portata di mano ed è dovunque, nelle mostre comandate prima di tutto. E se la bellezza è così diffusa – concentrata, per grazia ricevuta, sul nostro paese, naturalmente – alla fine che cosa importa se si perde un quadro o due? Le opere d'arte e le testimonianze materiali della storia sono per definizioni inattuali. Questa inattualità è solo una fastidiosa zavorra oppure è uno spazio di valori (si intende non solo e tanto in senso economico) anche per oggi?

Elisa Bellesia

RECENSIONE A

I Servi di Maria a Reggio Emilia (1313-2013). La strategia delle immagini e il fenomeno Ghiara, Atti del Convegno, Reggio Emilia 28-30 novembre 2013, a cura di E. Bellesia, A. Mazza, Reggio Emilia 2015, pp. 542.

Il volume *I Servi di Maria a Reggio Emilia (1313-2013). La strategia delle immagini e il fenomeno Ghiara*, curato da Elisa Bellesia e Angelo Mazza, raccoglie i sedici contributi relazionati dagli autori nel corso dell'omonimo convegno, svoltosi a Reggio Emilia sul finire del 2013, a conclusione delle celebrazioni per il settimo centenario di presenza a Reggio Emilia dei Servi di Maria, l'ordine che fin dalla fondazione officia il Tempio della Beata Vergine della Ghiara. Ad essi si aggiunge il *Ricordo di Elio Monducci* di Massimo Mussini, che, in occasione del Convegno, aveva presieduto la sessione di lavori relativa agli studi storico-artistici e aveva ricordato il grande studioso reggiano da pochi mesi scomparso.

L'impostazione del volume rispecchia quella del Convegno; come il Convegno era suddiviso in tre sessioni di lavoro, così gli Atti sono suddivisi in tre capitoli: *I Servi di Maria*, *La strategia delle immagini* e *Il fenomeno Ghiara*.

Il capitolo inerente i Servi di Maria raccoglie gli studi di padre Franco Azzalli, relativo al primo secolo di vita dell'Ordine (secoli XIII e XIV) e alla fondazione del convento reggiano (1313) e di padre Paolo Orlandini che traccia un *excursus* storico tra le icone dei Servi di Maria, partendo dalla *Madonna in trono con Gesù Bambino* di Cimabue, conservata presso la chiesa dei Servi di Bologna, e arrivando alla *Salita al Monte* di Pietro Annigoni, datata 1985, conservata presso il Santuario di Monte

Senario (Firenze), casa madre dell'Ordine. Ad essi si aggiungono i due studi di Sauro Rodolfi e Gabriele Fabbrici. Il primo, grazie ad un'approfondita ricerca archivistica, ha permesso di fare chiarezza sui primi decenni di attività musicale in Ghiara, individuando nomi e mansioni di musicisti, compositori e cantori, non di rado inediti. Il secondo si è concentrato sulla presenza dei Servi di Maria in territorio reggiano nei primi secoli di fondazione, indagando pertanto, oltre a Reggio Emilia, le realtà di Montecchio, Scandiano, San Martino in Rio, Novellara e Guastalla.

I contributi di Angelo Mazza, Claudio Franzoni, Maria Montanari e Benedetta Spadaccini sono riuniti nel secondo capitolo. Lo studio di Mazza, aprendo il capitolo, mette il lettore nelle condizioni di affrontare al meglio tutti gli altri contributi, concentrandosi sui cicli mariani dipinti in ambito emiliano-romagnolo tra Cinquecento e Seicento. Mentre lo studio di Franzoni si concentra su opere della Basilica, le personificazioni delle Virtù dipinte ad affresco dai maggiori artisti emiliani del Seicento, Montanari e Spadaccini, quasi volendo spalancare le porte del Santuario, indagano la diffusione dell'iconografia della Madonna della Ghiara, la prima soprattutto attraverso opere pittoriche, la seconda attraverso le traduzioni a stampa.

L'ultimo capitolo, il più corposo, colleziona studi di tipo storico-politico-economico e sociologico. La compenetrazione delle varie discipline permette di restituire al lettore un'immagine a tutto tondo di Reggio Emilia dal finire del Cinquecento all'Ottocento.

Il capitolo raccoglie gli studi di Carlo Baja Guarienti, Alberto Cadoppi, Marinella Pigozzi, Federica Dallasta, Fabrizio Tonelli, Elisa Bellesia e Barbara Bondi ed infine di Aberto Attolini.

In apertura di capitolo, Baja Guarienti si concentra sulla nascita del culto della Madonna della Ghiara tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento. Cadoppi, riallacciandosi a Baja Guarienti, traccia il fenomeno dell'esplosione della costruzione del Santuario attraverso lo studio dei committenti (e delle relative famiglie) delle cappelle minori della Basilica. Procedendo cronologicamente negli anni, a costruzione architettonica ultimata, si arriva al 1619, anno della traslazione della Sacra Immagine della Madonna dalla cappellina dell'orto dei Servi (odierno sagrato della Basilica) dove, nei primi anni Settanta del Cinquecento, Giovanni Bianchi detto il Bertone trasportò su muro il raffinato disegno di Lelio Orsi, realizzato poco tempo prima, all'attuale sede, all'altare del braccio nord del Santuario. Marinella Pigozzi, attraverso le stampe dell'epoca, affronta lo studio del fasto della festa e degli apparati effimeri realizzati nel 1619 per la solenne traslazione.

Federica Dallasta e Fabrizio Tonelli si concentrano sulla diffusione del culto della Madonna della Ghiara al di fuori del ducato estense dal 1596, anno del famoso miracolo di Marchino, al 1700. Gli studiosi affrontano varie problematiche come i nuovi luoghi di culto dedicati alla Madonna della Ghiara, i pellegrinaggi, la circolazione dei libri e delle riproduzioni, la geografia e la cronologia dei miracoli, i luoghi di stampa di libri e riproduzioni della Sacra Immagine.

Procedendo cronologicamente, Bellesia e Bondi si concentrano sullo studio dei paramenti sacri tuttora conservati nella nuova guardaroba della sacrestia magna della Basilica. Lo studio affronta il tema della nuova catalogazione dei paramenti e la ricerca archivistica sugli inventari sette e ottocenteschi.

Infine Attolini si occupa del tema della fiera di Reggio Emilia, quella che tuttora viene denominata Giaréda, nel corso del XIX secolo.

Il volume si chiude con il breve contributo di Lucia Gramoli relativo a come oggi, attraverso la collaborazione con le scuole superiori reggiane, si cerchi di tenere viva e vitale l'attenzione al Santuario e alla Madonna della Ghiara. Il volume, già molto corposo, è arricchito da un importante apparato iconografico, facilmente consultabile perché suddiviso in paragrafi, proprio come i contributi cui le immagini si riferiscono.

Infine, non mancano un indice dei nomi e una bibliografia davvero ragguardevoli, segno del livello di approfondimento degli studi.

È importante ricordare come il volume sia stato revisionato, oltre che dai curatori, da un team di *referees* (i più autorevoli per ogni disciplina) che garantiscono l'alto livello scientifico dell'opera nel suo complesso.

Giuseppe Virelli

RECENSIONE A:

Una risata ci salverà. Modena e la caricatura negli anni della Grande Guerra, a cura di Stefano Bulgarelli e Cristina Stefani, Modena 2015.

In occasione del centenario della Grande Guerra numerosi sono i progetti a livello nazionale e internazionale legati al ricordo dell'evento bellico che sconvolse l'intera Europa e che sancì, in maniera tragica, la fine della *Belle Époque* e l'avvio definitivo del cosiddetto 'secolo breve'.

Fra queste iniziative, che spaziano largamente dalla promozione di nuove ricerche storiche alla raccolta di documenti inediti sino alla promozione di un 'turismo della memoria' nei luoghi simbolo della guerra (trincee, forti, cimiteri e ossari militari), un posto speciale spetta alle mostre d'arte dedicate a quegli artisti che, con i loro lavori, si sono fatti interpreti di quei drammatici eventi; all'interno di queste mostre poi, un ruolo originale spetta alla grafica e, in particolare, alla grafica satirica. Quest'ultima, solitamente relegata a uno *status* inferiore per via della sua natura effimera e popolare, è in grado, forse meglio di ogni altra espressione artistica, di restituirci in maniera diretta gli umori, le speranze e le vicissitudini quotidiane dell'epoca. In altre parole la satira, proprio per il suo carattere spontaneo e pungente, scevro da ogni retorica ufficiale, ha il potere di raggiungere il grande pubblico instaurando con esso un canale di comunicazione diretto.

A inaugurare in Italia questo importante filone ha pensato, nel mese di giugno dello scorso anno, il Museo della Satira e della Caricatura di Forte dei Marmi con l'esposizione «La danza macabra della Grande Guerra» dal quale oggi il Museo Civico d'Arte di Modena prende idealmente il testimone proponendo la bella mostra «Una risata ci salverà. Modena e la caricatura negli anni della Grande Guerra».

Diversamente dalla rassegna fortemarmina, che ha riunito i più importanti nomi di caricaturisti italiani e stranieri, quella modenese propone opere appartenenti ad artisti e personaggi della cultura genuinamente modenesi. Ciò nonostante la mostra al Museo Civico d'Arte, lungi dall'essere una semplice commemorazione delle glorie locali, ha la forza di allungare lo sguardo ben oltre l'ombra della Ghirlandina e abbracciare problematiche che non si limitano alla satira *tout court*. Questo tentativo di visione 'allargata' trova un puntuale riscontro nel catalogo che accompagna l'esposizione, a cura di Stefano Bulgarelli e Cristina Stefani. Al ricco apparato iconografico presente al suo interno, infatti, si affiancano saggi critici che, pur affrontano il medesimo tema, ne analizzano le varie sfaccettature partendo da diversi spunti d'indagine. Stefano Bulgarelli, ad esempio, ci porta ad assaporare la vita vera dei modenesi ai tempi di guerra dove «l'anima borghese della città si mescola quotidianamente con quella popolare». L'autore, partendo dall'analisi delle cronache dell'epoca presenti su periodici locali e altri scritti, traccia efficacemente la parabola discendente che dagli ultimi sfarfallii eleganti del *debut de siécle* portano la cittadina emiliana a confrontarsi con la dura realtà bellica. Dai festeggiamenti carnevaleschi e dagli spettacoli serali nei teatri e nei cinematografi, si passa quindi ai comizi patriottici e alle sfilate militari o Pro Patria. La città della «fabbrica degli ufficiali» (l'Accademia Militare), cambia pelle: le conversioni di edifici civili in strutture militari o affini, la riduzione dell'illuminazione notturna per la difesa antiaerea, i matrimoni per procura e gli sfollati del Veneto e del Friuli.

Cristina Stefani, invece, entra nel cuore della mostra con un saggio particolarmente approfondito interamente dedicato alla grafica caricaturale del tempo. I singoli artisti che armati di matite e inchiostri hanno animato fogli, riviste, giornali umoristici e di trincea, sono inquadrati dalla studiosa all'interno di un vasto continente sommerso in cui non mancano relazioni con colleghi 'più blasonati' o contatti con altre realtà, a volte inaspettate (basti qui ricordare l'attività di Formiggini a Roma e a Genova insieme a Mazzoni, il successo di Tirelli a Bologna o, ancora, l'*atelier* Manfredini a Parigi dove l'artista modenese strinse rapporti con Filippo Tommaso Marinetti).

Alla *Casa del Ridere* di Formiggini, fondata proprio durante la guerra, è dedicato il contributo di Milena Ricci la quale interpreta la 'risata' non come un semplice mezzo per distrarre le persone dagli orrori della guerra, quanto piuttosto come antidoto contro la disumanizzazione che essa porta inevitabilmente con sé.

Sempre al riso è dedicato il saggio di Alberto Bertoni il quale mette in evidenza le varie declinazioni che esso assunse all'interno dell'ambiente letterario locale, caratterizzato, come anche in altre città del resto, da orientamenti diversi che vanno dalla poesia colta a quella dialettale, passando per tentativi più avanguardisti di matrice futurista.

Di diverso taglio, infine, è l'intervento di Luciano Rivi, il quale nel suo scritto inquadra, su scala più ampia, l'arte modenese di quegli anni disegnando così un quadro chiaro della pittura e della scultura locale prima, durante e subito dopo il conflitto. Oltre agli artisti sopra citati quindi, l'autore passa in rassegna anche altre personalità che, seppure non praticarono la caricatura, operarono come i loro colleghi in un clima denso, confuso e in rapido cambiamento nella costante ricerca di un rapporto fra vita e arte, divisi «tra modernità e tradizione».

Per concludere, da questo catalogo emerge una città, Modena, assolutamente non di periferia o ai margini della storia, anzi essa appare come uno specchio di una realtà largamente condivisa, una sineddoche di quel 'villaggio globale' sorto dalle ceneri di un conflitto che, purtroppo, non sarà l'ultimo.

Elisabeth Sciarretta

RECENSIONE A:

Riccardo Varini, a cura di Arturo Carlo Quintavalle, catalogo di mostra, Reggio Emilia, Galleria Parmeggiani 20 settembre – 2 novembre 2014, Milano 2014

«Assenze» è il nome del progetto espositivo del fotografo Riccardo Varini che è stato allestito, in collaborazione con i Musei Civici, negli spazi della Galleria Parmeggiani di Reggio Emilia lo scorso settembre e inaugurato alla presenza della direttrice dei Musei Elisabetta Farioli e del curatore Arturo Carlo Quintavalle. Si è trattato di una selezione di cinquanta opere (quasi tutte databili agli ultimi quindici anni, fatta eccezione per qualche incursione negli anni '90 e un paio di esempi degli anni '80), suddivise nelle tematiche care all'artista: «Silenzi», «Pianure», «Marine», «Paesaggio urbano», «Stanze», «Pause», «Notturni».

Nel saggio introduttivo del catalogo, Quintavalle dichiara apertamente fin dal titolo il legame che unisce la fotografia di Varini alla pittura, che proprio in questo ambito inizia la sua ricerca negli anni settanta, per abbandonarla poco dopo a favore della macchina fotografica.

Già nella sua precedente pubblicazione sul maestro e i suoi «Silenzi» (Meridiana 2008), Quintavalle rintracciava nei pittori chiaristi lombardi (Semeghini, De Rocchi, De Pisis) la corrente artistica più affine alla sensibilità del fotografo, che guarda anche al conterraneo Gino Gandini (Bigi Iotti, Zavatta, NFC, Rimini 2012), per i «toni chiari, troppo chiari» e «i colori attenuati», frutto di una scoperta casuale: la sovraesposizione di un rullino avvenuta nel 1984.

La casualità, però, ha lasciato ben presto il posto alla curiosità e alla sperimentazione per approdare a una ricerca consapevole e intenzionale, caratterizzata da lunghi tempi di esposizione e desaturazione dei colori in cui si afferma «solo l'essenziale». La stampa su carta di cotone, eseguita personalmente, restituisce ulteriore morbidezza e delicatezza all'immagine finale.

Altri sono i maestri del colore con cui Varini si pone in dialogo: uno sicuramente è Giorgio Morandi, per il senso di sospensione temporale e di attesa in cui i suoi oggetti perdono il legame con la realtà contingente del qui e ora per divenire universali, così i paesaggi di Varini (pianure o marine che siano) diventano quasi irriconoscibili nei colori attenuati e nei bianchi intensi.

Questa dimensione fuori del tempo costituisce il punto di contatto con un altro gigante della pittura del secolo scorso, l'americano Edward Hopper, evidente soprattutto nei lavori degli ultimi anni – «Stanze» e «Notturni» – dove si distinguono spazi interni ed esterni, popolati da uno o più personaggi (mai più di tre), il tempo è quello dell'attesa e i luoghi quelli dell'assenza, del vuoto riempito da una luce potente. Il chiarismo dei suoi paesaggi approda a immagini abbacinate, «La fisicità della stanza non ha un grande ruolo. Più spesso è stare sulla «soglia». Una distanza che ti permette di contemplare il silenzio e di cercare magari oltre le pareti».

Se le «Marine» e le «Pianure» riconoscono in alcune inquadrature e in certe atmosfere il loro debito nei confronti di alcuni maestri del cinema, Fellini, Antonioni e Olmi (Bigi Iotti, Zavatta, NFC, Rimini 2012), il ciclo delle «Stanze» rende omaggio al teatro e alla pittura del realismo olandese del Seicento. Quintavalle nomina Rembrandt e Hals parlando dei personaggi che emergono dalla penombra di locali immersi nella semioscurità, oppure di Vermeer in quelle fotografie dove la luce si fa tagliente e dialoga con i personaggi.

Pittura, cinema e teatro sono i linguaggi che entrano in stretta relazione con il lavoro di Varini, che però non può prescindere dalla storia della fotografia. Ecco allora che già nel 2008 Quintavalle segnalava negli scatti che Varini gli sottopose la prima volta che lo conobbe, una matrice nella fotografia in chiaro degli anni '30, seppure con un taglio molto diverso.

Quello a cui Varini, però, non si è mai voluto sottrarre è il confronto con colui che considera il suo maestro: Luigi Ghirri, conosciuto nel 1984.

Il testo di Quintavalle mette a confronto allievo e maestro tenendo conto di quello che lo stesso Varini ha sostenuto in più occasioni: la consapevolezza degli insegnamenti appresi («la trasparenza e pulizia delle grandi stampe», che significa lavorare per sottrazione verso la ricerca di purezza; «la lentezza dei tempi, dello sguardo, […] immagini fatte per far meditare, per essere contemplate con calma»; infine, la presa di distanza dal paesaggio o dalla scena che si vuole fotografare). Allo stesso tempo, c'è in Varini la necessità di allontanarsi dal linguaggio di Ghirri, per poter esprimere la propria visione delle cose e del mondo e poterla comunicare secondo il suo sentire. Se nei paesaggi di Ghirri l'osservazione e l'analisi portano ad una presa di coscienza che si traduce in ironia, che pervade le sue fotografie, nei «Silenzi (Bianchi)» di Varini o nelle fotografie delle spiagge riminesi scattate alla fine della stagione balneare, è sotteso un senso di poesia e di desiderio. Desiderio di trasformazione della realtà in una visione leggera e sublime, realizzata tramite «immagini in apparenza immediate del vero, ma in realtà sono fotografie a lungo studiate, composte e costruite attraverso lunghe attese».

La calma, lo studio della composizione, l'equilibrio delle geometrie, la messa in posa dei modelli e la scelta dell'inquadratura: questo il lavoro del fotografo, così come quello del pittore.

Simona Pedrazzi

NOTIZIA

È la mia vita in Piazza Grande.
Progetto partecipato (settembre 2013 – giugno 2014)

Piazza Grande è da sempre il centro reale e simbolico della città di Modena, un luogo definibile non solo dal punto di vista spaziale, ma anche per gli usi molteplici e le infinite vicende umane che lo hanno caratterizzato. Dal 1997, insieme alla Cattedrale e alla torre Ghirlandina, essa è entrata a far parte della *Lista del Patrimonio Mondiale dell'Umanità*, che al Sito Unesco di Modena riconosce un duplice valore, architettonico e artistico da un lato, civile o per meglio dire civico dall'altro.

Il Museo Civico d'Arte di Modena, sede del Coordinamento del Sito Unesco, nel 2013 ha promosso un progetto partecipato dedicato proprio a Piazza Grande, luogo in cui si è concentrata la storia della città: eventi politici, religiosi, culturali, di costume, battaglie sociali, commemorazioni, manifestazioni ludiche e sportive ne hanno infatti caratterizzato la vita nel corso di quasi ottocento anni. È stata scelta la modalità della partecipazione, che fa leva sulla memoria e il ricordo, per stimolare il coinvolgimento attivo del pubblico in un processo che lo rende protagonista e non solo semplice fruitore, anche rispetto a una precisa richiesta dell'Unesco, quella di preservare nel tempo il valore universale del Sito. Questa riflessione collettiva ha avuto lo scopo di rafforzare nella cittadinanza la consapevolezza e la condivisione del significato di questo luogo, capace di custodirne l'autenticità e l'integrità ed è stata portata avanti in parallelo con l'elaborazione del Regolamento del Sito, riguardante in particolare l'utilizzo degli spazi aperti per eventi e manifestazioni e l'esercizio del commercio nell'area Unesco.

Il titolo *È la mia vita in Piazza Grande*, si spiega perchè cittadini di tutte le età e di tutte le provenienze sono stati invitati a condividere un proprio ricordo, opportunamente commentato, della frequentazione della Piazza attraverso l'invio di testimonianze e immagini. Grazie alla collaborazione di numerosi enti e istituzioni cittadine che hanno partecipato all'iniziativa, nel corso di pochi mesi sono stati organizzati decine di incontri e iniziative alle quali hanno partecipato circa 1500 persone attraverso l'invio di ricordi o fotografie o facendosi ritrarre in uno dei due set fotografici organizzati proprio in Piazza Grande.

Tutti i contributi sono stati raccolti in tempo reale su un sito web creato appositamente e sono ora consultabili sia on-line all'indirizzo www.unesco.modena.it che sul catalogo *È la mia vita in Piazza Grande*. Ricordi e testimonianze sono stati anche valorizzati e condivisi attraverso due mostre temporanee, *Le voci di Piazza Grande* (Piazza Grande – Galleria Europa, 9 maggio – 15 giugno 2014) e *I giorni di Piazza Grande. Parole e immagini dal Medioevo ad oggi* (Musei Civici, 9 maggio – 2 novembre 2014). Quest'ultima è stata impostata secondo due grandi scansioni cronologiche, *La piazza dal Medioevo all'Ottocento* e *La Piazza dal Novecento ad oggi*, ognuna delle quali ha preso in considerazione alcune tematiche che hanno caratterizzato la vita di questo luogo così importante per la vita della città, dalla devozione, al commercio, alle feste, fino alla giustizia e ai fatti d'arme, alle trasformazioni di cui la piazza è stata oggetto negli ultimi due secoli e alle manifestazioni legate all'impegno politico e civile di cui essa è stata scenario nel corso del Novecento. L'esposizione ha proposto una vivace narrazione della storia della vita di Piazza Grande basata sull'alternanza di oggetti, codici miniati e manoscritti, dipinti, stampe, costumi, immagini fotografiche e video, che ha potuto essere realizzata grazie alla collaborazione tra Museo Civico d'Arte, Archivio Storico del Comune e Biblioteca Estense Universitaria di Modena.

Domenica 8 giugno è stato infine organizzato il grande evento finale *È la mia vita in Piazza Grande. Nel cuore di Modena, una festa di voci, immagini e spettacoli per tutti*, attraverso

il quale si è cercato di ricreare quella dimensione aggregativa che ha connotato la Piazza nei secoli. Ispirandosi all'età medievale e rinascimentale, quando in questo spazio si ritrovavano compagnie teatrali ambulanti e si improvvisavano spettacoli di vario genere, durante tutta la giornata si sono alternati in Piazza spettacoli di burattini, acrobati e saltimbanchi, laboratori di fotografia e uno spettacolo dialettale. L'evento si è concluso con uno spettacolo teatrale serale ispirato alla storia politica, commerciale e religiosa della Piazza, che non ha tralasciato gli aspetti più quotidiani rivissuti attraverso il ricordo dei cittadini, i loro volti e le loro voci. Protagonista della serata è stata quindi la storia di Piazza Grande negli ultimi cento anni: momenti di vita sono stati narrati in diretta da alcuni protagonisti che si sono alternati sul palco dialogando con gli attori di ERT. Emilia Romagna Teatro. Anche la partecipazione alla giornata conclusiva ha registrato una partecipazione ampia, registrando una presenza complessiva di circa 1500 persone.

· Nella pagina precedente: Foto spettacolo finale dell'8 giugno 2014 *È la mia vita in Piazza Grande* interpretato dagli attori della Compagnia diretta da Claudio Longhi (Foto Museo Civico d'Arte di Modena).

Cristina Stefani

NOTIZIA

Il denaro è un bene comune
Installazione di Marina Gasparini

Ancora una volta, dopo *Intrecci d'arte* al museo nel 2001 e *La realtà non è forte* di Sabrina Mezzaqui nel 2010, la Sala Gandini del Museo Civico d'Arte di Modena ha ospitato l'installazione di Marina Gasparini *Il denaro è un bene comune* (11 ottobre 2014 – 6 gennaio 2015) che dialogava con la collezione di frammenti tessili donata nel 1884 dal conte Luigi Alberto Gandini e composta da migliaia di campioni tra tessuti, merletti, ricami e galloni. E in questo caso il dialogo è davvero serrato perché al centro della riflessione dell'artista vi è il tema del rapporto tra arte tessile ed economia, evidenziato dall'epigrafe dipinta al di sopra di una delle porte della sala per volontà dello stesso collezionista e donatore, «Dall'arte della lana e della seta l'Italia ebbe ricchezza lustro e civiltà». Un'affermazione, questa, che condensa in sé il significato stesso della collezione, formata a supporto degli studi di storia del costume che tanto interessarono Gandini, ma anche come immenso repertorio di modelli per l'industria tessile che nell'Italia post-unitaria si intendeva rilanciare su base industriale.

L'installazione si componeva di una serie di piante realizzate in filo di cotone, fissate alle catene della volta della sala, restituite nel loro aspetto come appaiono nei testi illustrati del Medioevo e del Rinascimento. Da ogni specie si estraeva un pigmento e di questo colore si tinge il corrispettivo disegno tessile. L'intervento della Gasparini pone il visitatore di fronte a un processo complesso che partendo dall'agricoltura, attraversa tutte le fasi della lavorazione della materia, per giungere alla creazione artistica, senza tralasciare riflessioni rivolte al commercio, alla salvaguardia, alla conoscenza e all'educazione.

Il giardino sospeso ricreato dall'artista evoca anche la presenza dominante del regno vegetale nell'iconografia dell'arte tessile. L'interesse della Gasparini converge sui temi della natura, intesa come elemento iconografico e simbolico centrale nella storia della cultura tessile, e del filo, tecnologia e al contempo metafora della relazione tra individui e istituzioni, nonché metonimia della filiera economica e produttiva. Il filo elemento primario dell'arte tessile ma anche allusione all'attività creativa dell'uomo che

si esplica nel riflettere e nel filosofare, come evidenzia in catalogo Francesca Rigotti nella sua lettura filosofica del lavoro dell'artista.

Tra le opere *Money is a common good* (2014), libro d'artista composto da immagini di monete e piante con l'intento di evidenziare l'intima connessione iconografica tra questi due elementi.

L'intervento dell'artista si estendeva anche all'interno delle grandi vetrine ottocentesche con una serie di disegni tessili con frasi ricamate che proponevano passaggi del pensiero economico e filosofico tratti da noti pensatori, quali Bernardo Davanzati, John Stuart Mill, i coniugi Marshall e Vandana Shiva, che mettevano in risalto l'intima correlazione tra natura, ricchezza e bene comune. Un'efficace lettura in chiave critica dell'installazione è stato fornita da Marco Pierini.

In occasione dell'inaugurazione della mostra si è stato realizzato un laboratorio condotto dall'artista che ha consentito ai partecipanti di realizzare un disegno tessile floreale ispirato alle opere esposte.

La mostra, inaugurata in occasione della Giornata del contemporaneo 2014, ha fornito anche l'occasione per presentare gli atti del convegno internazionale di studi *Antiche trame, nuovi intrecci. Conoscere e comunicare le collezioni tessili*, organizzato dal Museo Civico d'Arte nel novembre 2010 per il riallestimento completo dell'intera raccolta in collaborazione con l'Istituto Beni Culturali e Naturali della Regione Emilia-Romagna, a cui si deve la pubblicazione nella propria collana «Materiali e ricerche» e una linea di oggetti ispirati ad un tessuto rinascimentale della collezione Gandini e realizzata dallo studio milanese di industrial design Davide Montanaro nell'ambito del progetto *Nutrire l'arte* collegato a Expo 2015. Tanto quest'ultima, quanto la proposta espositiva di Marina Gasparini, col *workshop* collegato, hanno fornito nuove concrete dimostrazioni di come una raccolta di antichi tessuti possa ancora oggi sollecitare la creatività di artisti e designer, stimolando il Museo Civico d'Arte a ricercare sempre nuove occasioni di dialogo con la contemporaneità.

Finito di stampare nel mese di settembre 2015 presso Modulgrafica Forlivese - Forlì, per conto di
Agenzia NFC di Amedeo Bartolini & C. sas - Rimini - www.agenzianfc.com

NFC
edizioni