

il tratt

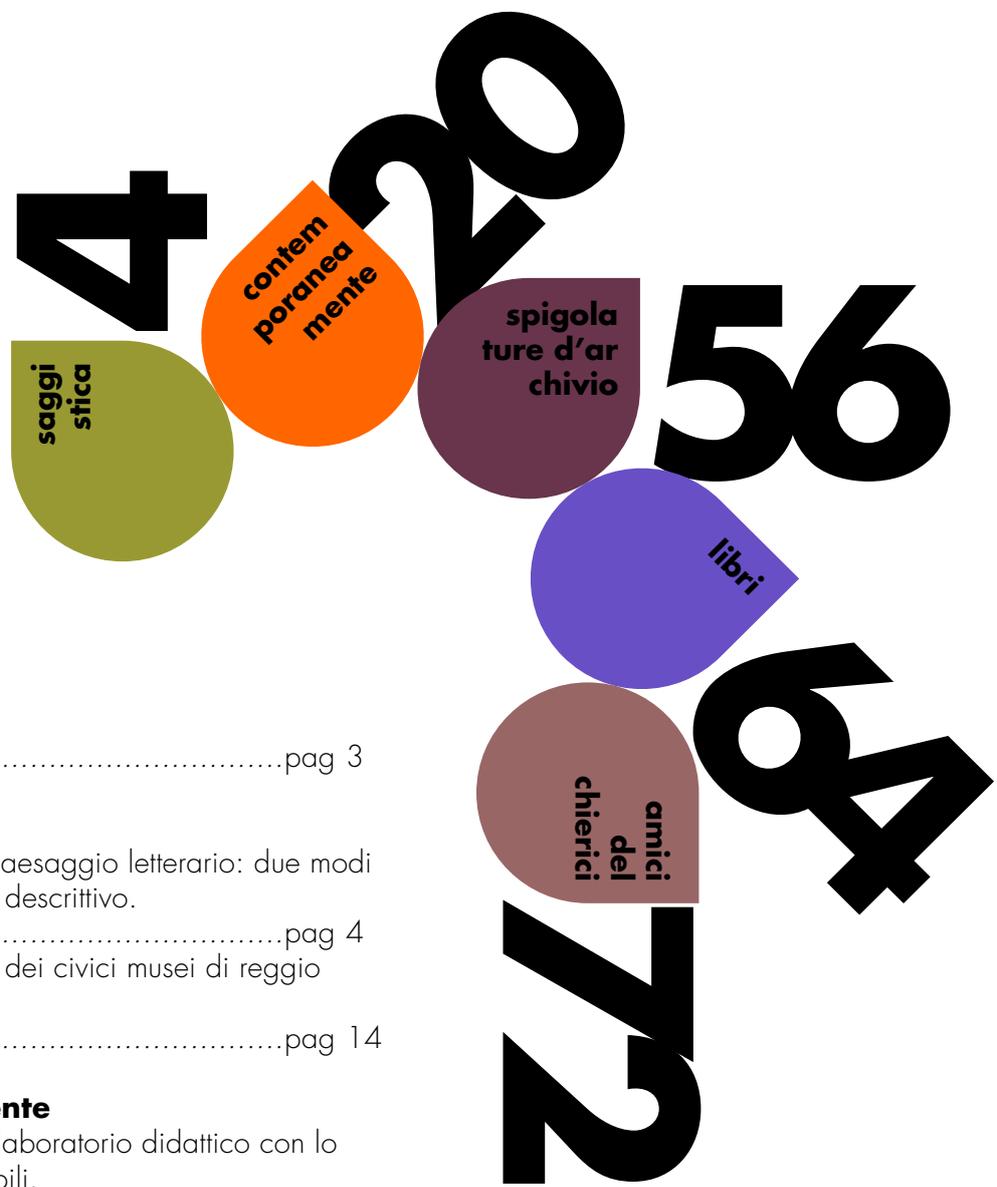
RIVISTA DI ARTE E CULTURA
DELL'ASSOCIAZIONE AMICI DEL CHIERICI ONLUS



anno 2
numero 2
dicembre
2012



LE
C
IS
D
M
R
E



editoriale

Gian Andrea Ferraripag 3

saggistica

Paesaggio pittorico e paesaggio letterario: due modi di produzione del testo descrittivo.

Franco Carosellipag 4

Le ceramiche islamiche dei civici musei di reggio emilia.

Gian Andrea Ferraripag 14

contemporaneamente

La poetica dell'abitare laboratorio didattico con lo scultore Graziano Pompili.

Redazione Il Trattopag 20

Il direttore Uberto Zannoni, (1926 -2012) nel ricordo di un'insegnante un poco indisciplinata.

Aurora Marzipag 52

spigolature d'archivio

L'oratorio di S. Girolamo di Reggio Emilia 100 anni fa.

Gian Andrea Ferraripag 56

libri

Un saggio reggiano di maestria tipografica neoclassica.

Gian Andrea Ferraripag 64

vita dell'associazione

La carta d'identità dell'Associazione.

Sandro Ferraripag 72

Elena Secchi socia onoraria degli Amici del Chierici.

eda Piazzapag 76

creditspag 82

editoriale

di **gian andrea ferrari**

Con il quarto numero de Il Tratto, chiudiamo il secondo anno di vita della rivista dell'Associazione Amici del Chierici onlus.

Un bel risultato che fa onore a tutta la redazione e a tutti i nostri soci.

L'impegno anche per questo numero non è stato indifferente, essendo tutto concentrato sulla capacità propositiva e l'entusiasmo di collaboratori che operano come volontari e come appassionati della cultura e delle arti belle.

Siamo riusciti ad ampliare anche la base redazionale con l'entrata di tre nuovi collaboratori fissi. Il prof. Franco Caroselli, l'Arch. Enrico Manicardi e la Prof.ssa Aurora Marzi.

Speriamo di poter contare su ulteriori collaborazioni che ci sono state promesse e che potrebbero divenire operative a partire dal prossimo numero.

Ma veniamo ai contenuti di questo numero.

Apriamo con un bel saggio di Franco Caroselli sul confronto fra paesaggio letterario e paesaggio pittorico, incentrato soprattutto sugli esiti italiani.

Saggio sintetico ed efficace, su di un argomento solitamente poco affrontato dalla critica d'arte.

Sempre, rimanendo nel settore della saggistica, abbiamo voluto completare l'exkursus sulla Mostra Ceramica dei Civici Musei di Reggio Emilia "Eterna Materia" tenutasi tra il febbraio e l'aprile di quest'anno, recensendo l'importante raccolta di ceramiche islamiche che abbiamo potuto ammirare per troppo poco tempo.

Altra iniziativa di valore, su cui abbiamo voluto puntare l'attenzione, è stata l'eposizione che nell'ottobre di quest'anno si è tenuta nella rinnovata Sala delle Colonne del nostro Liceo Artistico.

Si tratta degli esiti di un laboratorio didattico condotto con lo scultore Graziano Pompili e diversi studenti e insegnanti del "Chierici". Un'iniziativa pienamente riuscita, che merita di essere conosciuta in ambiti ben più vasti.

Poi a seguire le nostre rubriche Spigolature d'Archivio

e Libri, dedicate rispettivamente all'Oratorio di S. Girolamo di Reggio E. e ad un saggio di bella tipografia neoclassica reggiana.

Infine uno spazio abbastanza ampio dedicato alla Vita dell'Associazione con interventi di Sandro Ferrari e Leda Piazza.

In ultimo un bel ricordo di Aurora Marzi sul prof. Uberto Zannoni, ceramista di valore, nonchè ricordato e amato preside dell'Istituto d'Arte "G. Chierici", scomparso a Faenza il 13 settembre di quest'anno.

PAESAGGIO
PITTORICO E
PAESAGGIO
LETTERARIO:
DUE MODI DI
PRODUZIONE
DEL TESTO
DESCRITTIVO

di franco caroselli

Paesaggio pittorico e paesaggio letterario: due modi di produzione del testo descrittivo.

Franco Caroselli

La nozione di paesaggio è entrata ormai stabilmente a far parte dell'universo semantico della storia dell'arte: "si chiama paesaggio in arte un dipinto che ha per oggetto gli aspetti campestri, la natura".¹ Così l'*Enciclopedia Italiana*.²

Fino al XVI secolo, però, difficilmente gli "aspetti campestri" e la "natura" hanno costituito oggetto autonomo di rappresentazione pittorica, più spesso si trovano come sfondo alla "istoria" narrata nel quadro³. Nel Medioevo questo sfondo paesistico rimane a livello di idealizzazione astratta, e non ha nessuna velleità illusionistica: tutto il dipinto dichiara il suo statuto di non-realtà, di "finzione scenica". Elementi vegetali, minerali o animali vengono assemblati in un enunciato pittorico unitario che ha "funzione accessoria: simbolica, allegorica, decorativa"⁴ nei riguardi del vero soggetto del dipinto che è la rappresentazione della storia dell'uomo e della storia di Dio. L'artificialità di questa costruzione, e dunque il carattere astratto e razionale del testo pittorico, è chiaramente denunciata dal precetto dettato alla fine del XIV secolo da Cennino Cennini sul "modo del ritrarre una montagna del naturale":

Se vuoi pigliare buona maniera di montagne, e che paino naturali, togli di pietre grandi che sieno scogliose e non polite; e ritra'ne del naturale, dando i lumi e scuro, secondo che la ragione t'acconsente.⁵

Non mancano naturalmente le eccezioni: la *Allegoria del Buon Governo* dipinta da Ambrogio Lorenzetti tra il 1338 e il 1339 nel Palazzo Pubblico di Siena è stata un punto di riferimento costante per gli storici delle campagne proprio per la sua attendibilità documentaria.⁶ Ma ad una analisi più approfondita anche questo si rivela un paesaggio "mentale": l'asse

temporale è dilatato, non è celebrato nessun momento specifico dell'anno, anzi, tutte e quattro le stagioni sono rappresentate contemporaneamente.

E' solo nel Rinascimento che il paesaggio assume una funzione fondamentale nel testo pittorico. Cercando di creare l'illusione di uno spazio reale, esso cancella le tracce della enunciazione, ovvero nasconde il legame del testo con chi lo ha prodotto, storicizzando l'avenimento rappresentato e producendo l'impressione di oggettività dell'immagine. In altri termini si crea un "effetto di assenza": non c'è nessuno che assume la responsabilità dell'enunciazione del testo pittorico, esso sembra essersi fatto da sé. L'illusione è quella di una finestra aperta sul mondo attraverso cui osserviamo i fatti rappresentati. Leon Battista Alberti lo dichiara esplicitamente nel *De Pictura*:

Dove io debbo dipingere scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto.⁷

Va ricordato, inoltre, che proprio in questo periodo le arti figurative acquistano maggiore dignità ed una più estesa presenza culturale e si valorizza il codice figurativo come strumento di indagine e di conoscenza scientifica della natura. Basti pensare a Leonardo, che afferma il suo programma di ricerca scientifica basata sull'esperienza diretta, sull'indagine e lo studio dei fenomeni naturali in contrapposizione alla astratta speculazione filosofica. Sono noti i suoi moltissimi disegni anatomici, ma anche le centinaia di fogli dedicati al disegno dei fiori e delle piante da lui osservate con una acutezza e una precisione non altro che scientifiche. Anche nella rappresentazione del paesaggio Leonardo segue il metodo della scienza applicando rigorosamente la prospettiva e analizzando perfino la resa dei colori con il metodo matematico:

Li colori delle cose si perdano integralmente in maggiore o minore distanza, secondo che l'occhio e la cosa veduta saranno in maggiore o



Giotto,
La resurrezione di Lazzaro,
particolare, 1303-1305, affresco.
Padova, Cappella degli Scrovegni.

in minore altezza. Provassi per la settima di questo, che dice: l'aria è tanto più o meno grossa, quant'ella sarà più vicina o remota alla terra. Adonque, se l'occhio e la cosa da lui veduta saranno vicini alla terra, allora la grossezza de l'aria interposta infra l'occhio e lla cosa sarà grossa e impedirà assai il colore della cosa veduta da esso occhio. Ma se tale occhio insieme alla cosa da lui veduta saranno remoti dalla terra, allora tale aria occuperà poco il colore del predetto obbietto.⁸

e ancora:

L'aria tingie più gli obbietti ch'ella separa dall'occhio del suo colore, quanto ella sarà di

magiore grossezza. Adonque, avendo l'aria diviso uno obbietto oscuro con grossezza di due miglia, ella lo tingie più che quella che à grossezza d'un miglio.⁹

La contemporanea letteratura sembra invece, da questo punta di vista, non riuscire a tenere il passo. Ce ne accertiamo se confrontiamo gli sfondi di vedute contenuti nei dipinti con le descrizioni paesaggistiche riportate nei resoconti di viaggio coevi: la differenza di qualità fra i due modi di produzione del testo descrittivo è evidente. L'esempio di Dürer è illuminante a questo proposito perché permette di cogliere addirittura all'interno di una stessa personalità artistica i diversi gradi di sviluppo dei due codici linguistici.



Ambrogio Lorenzetti,
Gli effetti del Buon Governo sulla campagna,
particolare, 1338-1339, affresco.
Siena, Palazzo Pubblico.



Cima da Conegliano,
Madonna dell'arancio,
particolare, 1495, tempera e olio su tavola.
Venezia, Gallerie dell'Accademia.

Cima da Conegliano,
Madonna dell'arancio,
particolare dello sfondo di paesaggio.



Albrecht Dürer, come è noto, ci ha lasciato tutta una serie di incisioni e dipinti di paesaggio che fanno di lui uno dei primi grandi paesaggisti moderni: si può dire che con questo artista per la prima volta il paesaggio acquisisce una dignità autonoma, anticipando un genere pittorico che si affermerà pienamente in Europa solo nel corso del secolo XVII. Conosciamo anche il suo diario del viaggio che fece nei Paesi Bassi nel 1520-21,¹⁰ così che possiamo agevolmente confrontare le sue descrizioni letterarie con i paesaggi che ha dipinto. La parte migliore dei suoi diari, la più fresca ed efficace, è quella che riguarda la sua situazione personale e i suoi rapporti umani: racconta delle commissioni che riceve, del prezzo che gli viene pagato per i suoi quadri, degli onori che gli procura la sua fama di artista.¹¹ Quando invece cerca di descrivere i luoghi attraverso cui passa, scade in una prosa banale ed inefficace. Eppure si tratta degli stessi luoghi che invece troviamo rappresentati con una così alta precisione di dettaglio nei suoi disegni e

dipinti. La dicotomia fra i due modi di espressione, come si vede, è netta e profonda; sembra che Dürer si ponga in modo diverso davanti alla realtà a seconda che usi il pennello o che usi la penna: ne risulta che alcune cose riesce solo a dirle, altre solo a dipingerle, quindi a mostrarle.

È pensabile che dalla constatazione di questa sfasatura fra i due codici linguistici sia partito Gotthold Ephraim Lessing per negare l'unità delle arti, l'antica dottrina oraziana dell'*ut pictura poesis*, ed evidenziare le differenze e i limiti che, secondo la sua interpretazione dei fatti artistici, distinguono e separano nettamente le arti figurative ("*die bildenden Künste*", le "arti plastiche") dalla poesia.

Nella sua opera fondamentale, il *Laocoonte*, pubblicato nel 1766, che ha per sottotitolo *Dei limiti della pittura e della poesia*, mette a punto una teoria estetica di tipo dualistico in cui quelle che sono differenze dovute al diverso grado di sviluppo storico dei due codici,



*Polidoro da Caravaggio,
Noli me tangere,
1525-1527, affresco.
Roma, San Silvestro al Quirinale.*

divengono differenze assolute di possibilità espressive dei due modi di produzione del testo:

Oggetti che *esistono* l'uno accanto all'altro, o le cui parti *esistono* l'una accanto all'altra, si chiamano corpi. Di conseguenza sono i corpi, con le loro qualità visibili, i veri oggetti della pittura. Oggetti che si *susseguono* l'un l'altro, o le cui parti si *susseguono*, si chiamano in generale azioni. Di conseguenza le azioni sono i veri oggetti della poesia.¹²

Si stabiliscono così due diverse aree di competenza dei due codici espressivi. La pittura vive sull'asse sincronico, in quanto la compresenza ad un tempo sulla tela dei diversi elementi che compongono il quadro può rappresentare solo gli aspetti di staticità del reale: può dunque soltanto descrivere. La poesia, e dunque la letteratura, vive sull'asse diacronico, in quanto la successione nel tempo degli elementi della sequenza lineare della scrittura può rappresentare solo gli aspetti dinamici del reale: le compete quindi la narrazione di eventi che si svolgono nel tempo.

Viene in questo modo negata alla letteratura la capacità di descrivere la realtà, cioè di trasferire nella catena lineare delle parole un'immagine che si presenta come compresenza nello spazio.¹³

La critica moderna, tuttavia, sembra orientarsi in senso opposto: si ammette per la letteratura del Novecento l'intento degli scrittori di far percepire la loro opera come una unità spaziale, e non più come una successione temporale.¹⁴ È il caso, per esempio, di Ezra Pound che applica alla poesia le tecniche pittoriche dell'avanguardia, cioè la giustapposizione di immagini ispirata alla tecnica del *collage*, una tecnica che predilige la sovrapposizione e la simultaneità di immagini, piuttosto che la concatenazione, la linearità e lo sviluppo cronologico dell'azione.

Come ha sottolineato Joseph Frank, la poesia di Pound è il primo esempio di "forma spaziale" in quanto "frustra

la normale aspettativa del lettore di una 'sequenza', e lo forza a percepire gli elementi della poesia come giustapposti nello spazio più che sviluppantisi nel tempo".¹⁵ La successione delle parole, in altri termini, crea nella mente del lettore un'immagine spaziale la cui definizione avviene per correzioni e "messe a fuoco" successive. Tutto ciò rimarrebbe al livello di una semplice sommatoria di fattori se non intervenissero le capacità di organizzazione percettiva del lettore che con le sue aspettative, la sua cultura, la sua personalità fa di ogni lettura un processo attivo ed individuale.

Ora, io credo che per trovare nella letteratura un testo descrittivo che eguagli per capacità espressiva e per funzione linguistica la pittura di paesaggio del Rinascimento bisogna aspettare la seconda metà dell'Ottocento. Col Naturalismo e il Verismo, infatti, il testo descrittivo, interrompendo la sequenza narrativa e costituendone lo sfondo, assume al ruolo di fattore storicizzante dell'evento rappresentato; in altri termini il riferimento ad una realtà extratestuale (il paesaggio, appunto) garantisce l'aderenza col reale. L'accumulo, cioè, nel testo letterario di una moltitudine di dettagli realistici, irrilevanti dal punto di vista dell'azione narrata, crea una illusione che Roland Barthes chiama "effetto di reale":

proprio nel momento in cui quei dettagli dovrebbero denotare direttamente il reale, non fanno altro, senza dirlo, che significarlo; [...] così è la categoria del 'reale' (e non i suoi contenuti contingenti) ad essere significata; in altri termini, proprio la carenza del significato a vantaggio del solo referente diventa il significante stesso del realismo: si produce un *effetto di reale*, fondamento di quel verosimile inconfessato che costituisce l'estetica di tutte le opere correnti della modernità.¹⁶

Inoltre l'impressione di oggettività dell'enunciato è rafforzata dalla assoluta mancanza delle tracce del



Alberto Durer,
Il Cannone,
primo decennio del XVI secolo, acquaforte su ferro.
Collezione privata

produttore: l'intenzione è quella di far apparire il testo come uno "specchio della realtà", un qualcosa che si è prodotto da sé, senza alcun intervento umano. Ce lo dice Giovanni Verga nella lettera a Salvatore Farina premessa a *L'amante di Gramigna*:

Quando nel romanzo l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa, che il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane, e l'armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessarie, che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, allora avrà l'impronta dell'avvenimento reale, l'opera d'arte sembrerà essersi fatta da sé, aver maturato ed esser sorta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore, alcuna macchia del peccato di origine.¹⁷

Il parallelo proposto fra la pittura di paesaggio rinascimentale e il paesaggio letterario della seconda metà dell'Ottocento sembrerà ancor meno arbitrario se, a quanto fin qui detto, aggiungiamo che uno dei canoni principali del Naturalismo e del Verismo è quello della scientificità: la letteratura diventa strumento di indagine scientifica della realtà come lo era stata la pittura per gli artisti del Quattrocento. Compito dello scrittore (e del romanzo) è quello di indagare l'aspetto fisico e fisiologico della natura umana, soprattutto i meccanismi genetici dell'ereditarietà, e il rapporto dell'uomo con l'ambiente, secondo un approccio mutuato dall'ambito delle scienze.

note

- 1 ROSANNA TOZZI, voce "Paesaggio" in *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti*, XXV, Roma 1935, p. 901.
- 2 Per una definizione problematica di paesaggio si veda LIONELLO PUPPI, *Paesaggio e pittura di paesaggio*, in *Archivi dello sguardo. Origini e momenti della pittura di paesaggio in Italia*. Atti del Convegno, Ferrara, 22-23 ottobre 2004, a cura di Francesco Cappelletti, Firenze 2006, pp. 1-15.
- 3 Secondo Leon Battista Alberti il compito fondamentale della pittura e del pittore è quello di rappresentare un fatto, un'azione: "grandissima opera del pittore non uno colosso, ma istoria. Maggiore loda d'ingegno rende l'istoria che qual sia colosso" (LEON BATTISTA ALBERTI, *De pictura*, a cura di Cecil Greyson, Roma-Bari, 1980, p. 60).
- 4 PUPPI, *Paesaggio e pittura di paesaggio*, p. 9.
- 5 CENNINO CENNINI, *Il libro dell'arte o Trattato della pittura*, a cura di Ferdinando Tempesti, Milano 1984, p. 83.
- 6 Si veda per tutti EMILIO SERENI, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Roma-Bari 1979, pp. 136-142. Cfr. GIOVANNI ROMANO, *Studi sul paesaggio. Storia e immagini*, Torino 1991, pp.29-31.
- 7 LEON BATTISTA ALBERTI, *De pictura*, p. 36.
- 8 *Scritti d'arte del Cinquecento*, IX, *Colore*, a cura di Paola Barocchi, Torino 1979, p. 2128.
- 9 *Ibidem*, p. 2140.
- 10 ALBRECHT DÜRER, *Viaggio nei Paesi Bassi*, a cura di Adalgisa Lugli, Torino 1995.
- 11 Cfr. ERWIN PANOFSKY, *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, Milano 1967, pp. 270-72; ADALGISA LUGLI, *Introduzione a DÜRER, Viaggio nei Paesi Bassi*, pp. 9-10.
- 12 GOTTHOLD EPHRAIM LESSING, *Laocoonte*, a cura di M. Cometa, Palermo 1991, p. 70. Il corsivo è mio.
- 13 Cfr. RENSSELAER W. LEE, *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura*, Firenze 1974, pp. 113-115.
- 14 Cfr. JOSEPH FRANK, *La forme spatiale dans la littérature moderne*, "Poétique", 10 (1972), pp. 244-266.
- 15 JOSEPH FRANK, *The Widening Gyre*, Bloomington & London, Indiana Un. Press, 1968, p. 10.
- 16 ROLAND BARTHES, *L'effetto di reale*, in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino 1988, pp. 151-159; a p. 158.
- 17 GIOVANNI VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano 2001, p. 203.

LE CERAMICHE
ISLAMICHE
DEI CIVICI
MUSEI DI
REGGIO

di gian andrea ferrari

Nel numero precedente de Il Tratto ci eravamo presi l'impegno di ritornare sulla mostra che i Civici Musei di Reggio Emilia avevano dedicato, tra il febbraio e l'aprile di quest'anno, al loro patrimonio ceramico.

In particolare era nostra intenzione dare il dovuto risalto ad una sezione di notevole interesse, legata alla ceramica islamica.

La citata esposizione ne aveva proposto diversi pezzi, scegliendoli entro una raccolta ben più ampia che, per ragioni di spazio, non era stata proposta nella sua completezza.

Ci è parso doveroso con questo contributo dare risalto a tale collezione, anche per richiamare l'attenzione sulla scarsa valorizzazione data ai tesori ceramici dei Civici Musei. Essi meritano un'esposizione permanente e vanno tratti dai depositi comunali in cui attualmente sono conservati. In particolare questo vale per la raccolta delle ceramiche islamiche, che arrivarono a Reggio Emilia, dopo una ormai lontana mostra del 1969.

Per spiegarne le origini e la sua consistenza, ci serviamo del breve contributo che il dott. James Tirabassi, archeologo e funzionario dei Civici Musei reggiani ha voluto predisporre in occasione della mostra di quest'anno, pubblicandolo sulla brochure "Eterna Materia", distribuita in tale occasione.

"La piccola, ma preziosa, raccolta di ceramiche islamiche dei Musei Civici di Reggio Emilia fu acquistata nel 1969, a seguito di una mostra allestita in collaborazione con l'Istituto d'Arte, in occasione della "Settimana della Cultura". Giancarlo Ambrosetti, giunto a Reggio nel 1967 come nuovo direttore, invitò Albert Molayen, da poco improvvisatosi antiquario a Roma, ad esporre parte della sua merce. A mostra terminata, Ambrosetti selezionò, con somma perizia, 27 pezzi che in parte fece acquistare al Comune di Reggio Emilia per le collezioni dei Civici Musei e in parte acquisì come corrispettivo per l'uso dei locali.

I reperti coprono un arco di tempo che va dal VII al XIV secolo. I più antichi provengono dalla Persia occidentale,

Fig. 1
Bacino.
Ceramica graffita.
Iran orientale.
IX-XII secolo



Fig. 3
Bacino.
Ceramica di Samarcanda fra Bukhara e Samarcanda.
IX-X sec.

Fig. 2
Borraccia.
Ceramica di Khorasan



Fig. 4
Ciotola.
Ceramica di Samarcanda decorata a viticci.
Iran Occidentale.
IX-X secolo



Fig. 5
Bacino.
Ceramica di Samarcanda con decorazione policroma.
Iran Occidentale.
IX-X secolo



sopra
Fig. 6
Coppa.
Ceramica selgiuchide.
XII-XIII secolo



a lato
Fig. 7
Mirhab.
Ceramica selgiuchide.
XII-XIII secolo



Fig. 9
Coppa.
Ceramica a lustro d'oro.
Iran. XII-XIII secolo



Fig. 10
Frammento di coppa.
Ceramica Minai, Ravj.
XII-XII secolo



Fig. 8
Modellino plastico:
Ceramica selgiuchide.
XII-XIII secolo

fino a Samarcanda e Bukhara, città ora in Uzbekistan. I pezzi presentati testimoniano la primitiva produzione islamica imitante le ceramiche invetriate romane e sasanidi, subito seguita da quella tricromica simile al coevo vasellame cinese, innovata però con graffiti ("sgraffiata") (Fig. 1). Da essa derivano le produzioni rinascimentali della graffita italiana. C'è poi una delle caratteristiche "fiasche del pellegrino" prodotte a stampo e non invetriate (Fig. 2). Diversi suggestivi oggetti di produzione samanide, le così dette "ceramiche di Samarcanda" (Figg. 3 e 4) spesso decorate con iscrizioni coraniche in calligrafia cufica (dalla città di Kufa) e con animali. Ed ancora le splendide produzioni decorate con argille colorate fra cui spicca un bacino della "varietà Sari" che ritrae un simpatico uccello crestato (Fig. 5). E soprattutto l'eccezionale produzione selgiuchide della città di Gurgan: oggetti in argilla ricca di quarzo, simile alla faïence, poi invetriata in bianco o in turchese per imitare le porcellane cinesi (Fig. 6). Alcuni sono di particolare pregio: un mirhab (Fig. 7) e il modellino di un'assemblea forse di tipo rituale (Fig. 8). Abbia-

mo poi due pezzi eccezionali: una coppa di "ceramica a lustro d'oro" (Fig. 9), un tipo esportato come merce di pregio in tutto il Mediterraneo e un frammento di piatto decorato con la tecnica minai (a smalto) (Fig. 10). Ed infine a chiudere il percorso un pregevole bacino prodotto a Sultanabad dai Mongoli con stilemi cinesi quali le fenici e i fiori di loto."

Dalle parole del dott. Tirabassi emerge con chiarezza la significatività di questa raccolta, di cui qui presentiamo un saggio fotografico dei pezzi esposti, tratto dalla documentazione illustrativa predisposta dai Civici Musei.

Va sottolineato a conclusione di questo intervento come la raccolta abbia bisogno, assieme ad una esposizione permanente, di un'adeguata catalogazione che ci risulta ancora da fare.

Questo in special modo per la scarsità di pezzi similari presenti in altre collezioni museali italiane, che risultano dotati di ceramiche islamiche dell'area mediterranea, ma sono scarse quanto a testimonianze derivanti dalle regioni dell'Asia centrale, qui invece ben rappresentate.

LA POETICA DELL'ABITARE

contem
poranea
mente

LABORATORIO DIDATTICO CON LO SCULTORE GRAZIANO POMPILI

Tra il marzo e il maggio di quest'anno si è sviluppata una nuova significativa esperienza, che ha portato alla collaborazione tra lo scultore Graziano Pompili il Liceo d'Arte "G. Chierici" di Reggio Emilia. L'artista è stato invitato a proporre e gestire, insieme a diversi insegnanti, un laboratorio inerente la sua esperienza creativa sulla "poetica dell'abitare". Lo scopo era quello di coinvolgere diversi studenti su questo tema, utilizzando come oggetto la forma della casa, considerata nella sua essenzialità, priva

cioè di ogni particolare descrittivo.

Casa insomma come archetipo, con la semplice definizione delle quattro pareti esterne e di un tetto a capanna a due falde. Disegnata con le sole righe di definizione di questi elementi e con un particolare inderogabile: le dimensioni date dall'artista. Altezza massima 19,4 cm e larghezza massima 12 cm.

Insomma un modulo abbastanza rigido in apparenza, approntato appositamente per creare

redazione il tratto

hanno frequentato il laboratorio, la capacità di darsi delle regole e dei limiti e da essi saper trarre lo spunto per "disciplinare" la loro creatività.

Per Pompili un'esperienza che di solito l'artista si trova ad affrontare in molte occasioni, specie nelle opere da realizzare su commissione.

Ma pur dentro a questi confini, in apparenza molto rigidi, i ragazzi coinvolti, hanno saputo ricavarne uno stimolo nuovo alla loro fantasia.

Dopo un primo momento di sconcerto, la rigida inquadratura metodologica data al tema, si è trasformata nella capacità di sviluppare opere e progetti di ogni tipo, senza dispersioni.

Anzi è divenuta la causa motrice del momento creativo, perchè imponendo la riflessione sul tema dato, ha costretto a misurarsi con esso, obbligando a far emergere ed unire l'impegno concettuale con quello estetico-formale.

Non più solo e semplice esercizio didattico, ma momento con cui misurare se stessi e le proprie capacità di espressione

Così il "fare arte" si è sviluppato dagli elementi fondamentali del linguaggio visivo, dal punto, alla linea, alle superfici e ai volumi, passando per la forma il colore, il segno e i materiali.

Ed è stata soprattutto la fisicità dei materiali utilizzati, come legno, ceramica, vetro, cera, metallo, ecc. a dar corpo al gesto creativo. La forma e le dimensioni imposte sono state liberate e riviste alla luce di questi materiali e ognuno ha potuto "tradurvi" il proprio messaggio e la propria sintesi poetica.

Pompili ha potuto verificare che la fisicità e la matericità della sua ricerca, basata sull'essenzialità e sulla concretezza, è stata acquisita e rivisitata in modo autonomo dai ragazzi e dagli insegnanti che hanno partecipato al laboratorio, dando luogo ad un meraviglioso calendoscio di proposte, esiti

e forme, che è stato il vero successo di questa esperienza.

I risultati raggiunti sono stati giustamente raccolti in una mostra che ha avuto luogo a partire dal 5 ottobre scorso, nella sede del Liceo e che lì ha fatto sosta per oltre mese.

Fra i visitatori d'eccezione anche lo storico e critico d'arte Philippe Daverio, che ha apprezzato i bei lavori esposti.

A far da sfondo a questa importante iniziativa, la bella e nuova "Sala delle colonne", spazio espositivo appena ristrutturato e posto al piano terreno della sede liceale.

Voluta con grande determinazione dalla Dirigente Scolastica Prof.ssa Maria Grazia Diana, è stata portata all'attuale condizione dall'esperta e accurata progettazione e direzione dell'Arch. Fiorenzo Basenghi, apprezzato professionista della Provincia dei Reggionari.

Numerosi i lavori degni di segnalazione. Delle 43 opere presenti, tutte collocate in modo da formare un'installazione apprezzabile, sia separatamente che nel suo insieme, siamo costretti, per ragioni editoriali, a doverne pubblicare solo una piccola parte.

Per un maggior approfondimento rimandiamo alla brochure "Contemporaneamente - brevi d'arte 5 GRAZIANO POMPILI", che è stata pubblicata in occasione della mostra e che valorizza appieno i risultati artistici raggiunti.

A nostro giudizio, pur nella differente qualità dei singoli esiti, il valore di questa esperienza sta essenzialmente nel risultato complessivo raggiunto. Nessuna delle 43 opere presenti ci pare superflua, anzi esse sembrano volerci indicare solo l'inizio di un processo che deve essere ancora percorso nelle sue infinite possibilità e combinazioni.

*Sala delle Colonne del Liceo Artistico "G. Chierici".
Scorcio della mostra "Poeticamente abita l'uomo";
laboratorio con Graziano Pompili.*







*"Poeticamente abita l'uomo".
Federico Branchetti
Terracotta e filo di ferro*





*"Poeticamente abita l'uomo".
Federica Giuliano
Terraglia smaltata in nero*





*"Poeticamente abita l'uomo".
Giuliano Iori
Ceramica smaltata in blu e nero*



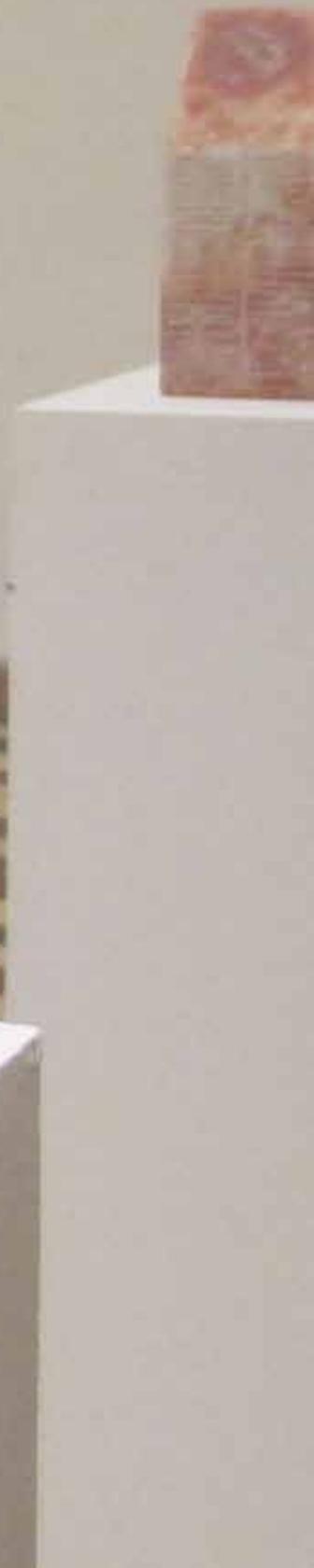
*"Poeticamente abita l'uomo".
Creative Chaos,
pensando a Shozo Shimamoto*







*"Poeticamente abita l'uomo".
Linda Bruschi
Metalli e legno*





*"Poeticamente abita l'uomo".
Sergio Zancoghi - "Casa del matematico"
Legno colorato*

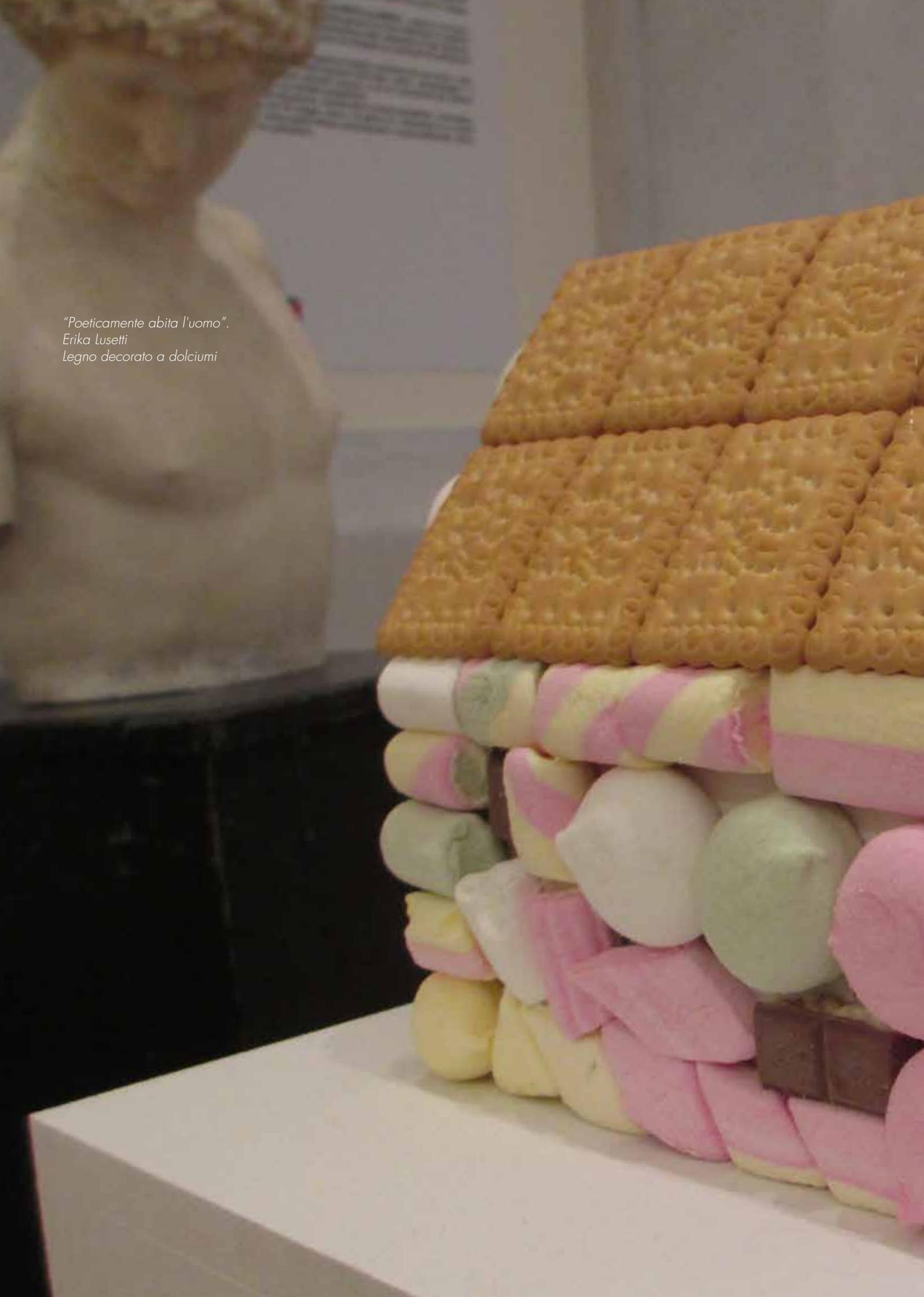


*"Poeticamente abita l'uomo".
Sergio Zancoghi - "Forma in pienezza"
Legno dorato*





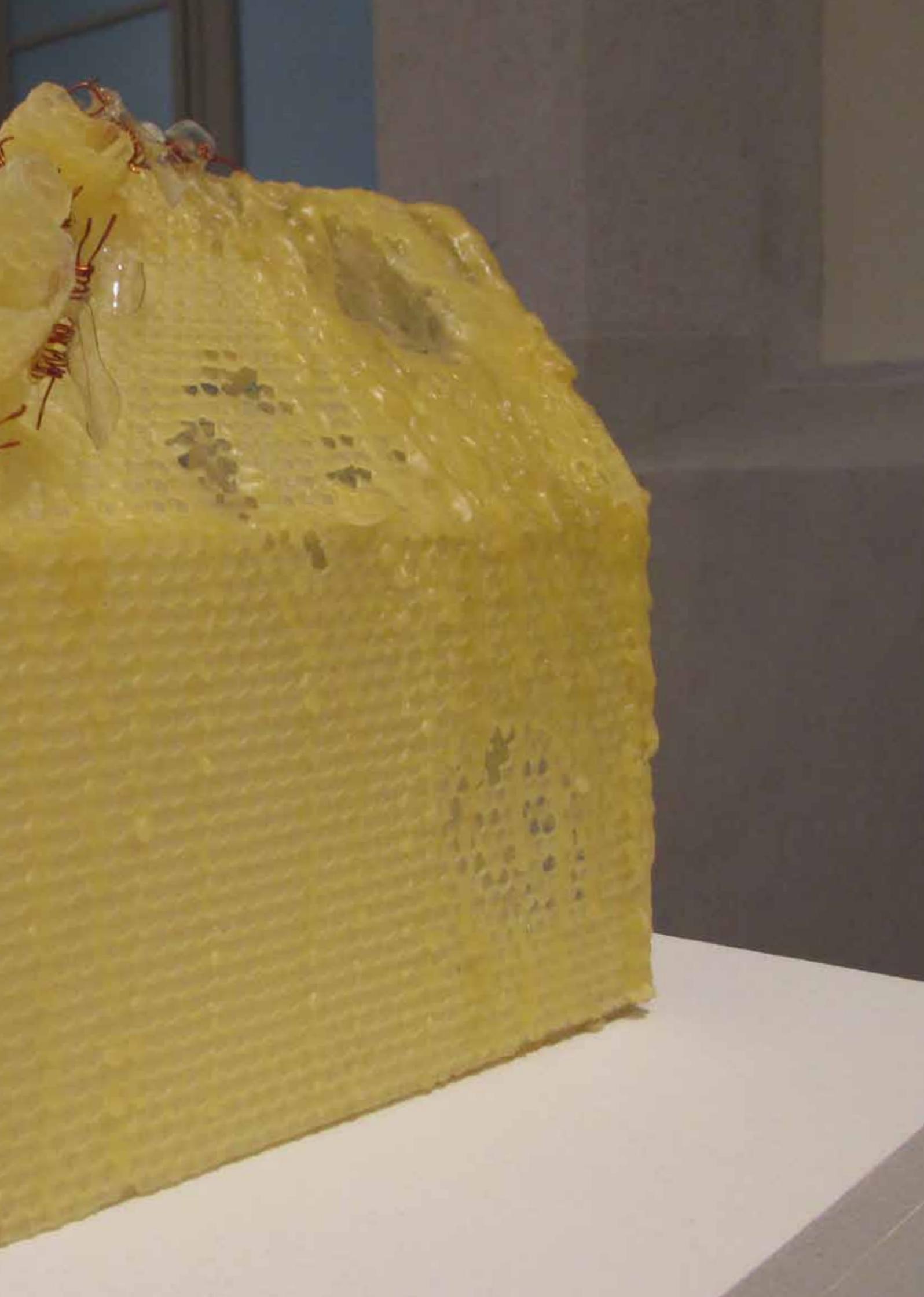
*"Poeticamente abita l'uomo".
Erika Lusetti
Legno decorato a dolciumi*





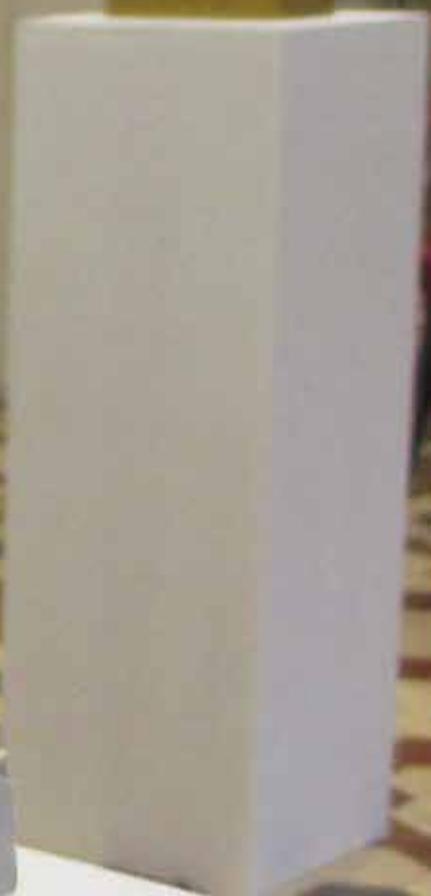
*"Poeticamente abita l'uomo".
Giorgia Mazza - "Cera di un'opera"
Cera e materiali diversi*







*"Poeticamente abita l'uomo".
Kejsi Shkalla
Rete e materiali diversi*



*"Poeticamente abita l'uomo".
Matteo Marchini - "Casa museo"
Legni di scarto*





LA STORIA E LO STATO di FATTI



*"Poeticamente abita l'uomo".
Alunni classe 3[^] A Sezione Ceramica
Ceramica policroma a lustro e graffita*





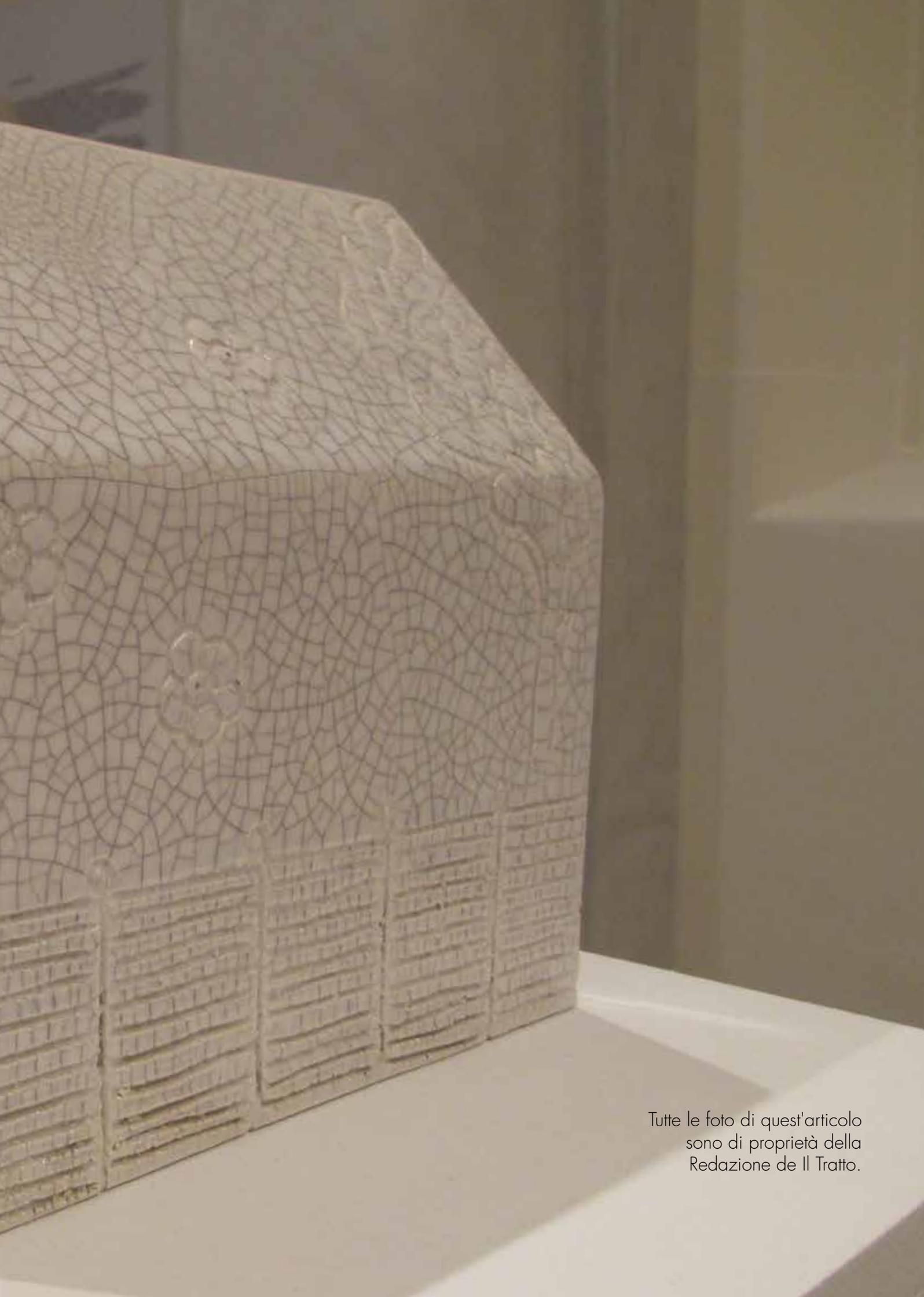


*"Poeticamente abita l'uomo".
Alumni classe 3[^] A Sezione Ceramica
Ceramica policroma graffita*



*"Poeticamente abita l'uomo".
Alunni classe 3[^] A Sezione Ceramica
Ceramica bianca graffita e cretata*





Tutte le foto di quest'articolo
sono di proprietà della
Redazione de Il Tratto.

**L
DIRETTORE
UMBERTO
ZANNONI
(1926-2012)**

**NEL RICORDO
DI UNA
INSEGNANTE
UN POCO
INDISCIPLINATA**

di aurora marzi

Aveva lo sguardo limpido e azzurro il preside Zannoni, che rivelava l'onestà e il rigore del personaggio, ma nel contempo aveva qualche cosa di malinconico e di meditativo, caratteristico del temperamento sensibile di un artista. Questo binomio, l'artista e il dirigente, ha accompagnato il suo lungo cammino da Faenza a Reggio Emilia, per poi ritornare nella natia Romagna. Zannoni inizia la sua lunga attività nel mondo della ceramica d'autore a fianco di Carlo Zauli, faentino come lui, che l'arte del modellare la creta sembra l'abbiano respirata fin dalla nascita. Un'antica fabbrica del 1500, la Ca' Pirota, da *pirota*, termine che disegnava i maiolicari del Rinascimento, diventa il loro laboratorio, una fucina di idee e di prodotti di altissima qualità. L'incontro con un altro grande maestro, quale Angelo Biancini e l'insegnamento nella cattedra di Decorazione ceramica nel locale Istituto d'arte completano il suo percorso giovanile. Reggio Emilia entra nella sua vita quasi per caso, uno di quegli strani appuntamenti del destino, che cambiano l'esistenza di una persona. Partecipa ad un concorso ministeriale per direttore degli Istituti d'arte, si qualifica al secondo posto, forse avrebbe preferito Gubbio, città di antica e prestigiosa tradizione nel campo della maiolica, ma questa sede viene scelta dal primo classificato, rimaneva vacante la sede di Reggio Emilia, in quanto il dirigente titolare dell'Istituto d'arte reggiano si era sposato con una donna dell'Est Europa e aveva chiesto il trasferimento nel paese della moglie. Uberto Zannoni si trova a dirigere una scuola di vecchio stampo artigianale, legata ad una realtà preindustriale, non casualmente si chiamava Scuola di Disegno per Operai. Zannoni con grande capacità manageriale la trasforma in un moderno Istituto d'Arte, siamo nel 1962, porta il corso diurno da tre anni a cinque e soprattutto crea quello che si può definire il suo capolavoro didattico l'apertura della sezione Arte della Ceramica, intuendo le grandi potenzialità di sviluppo del settore ceramico nel triangolo dell'"oro rosso", così veniva chiamata l'argilla locale, che comprendeva Scandiano, Casalgrande e

Sassuolo, dove negli anni sessanta le industrie ceramiche nascevano "come funghi", in una espansione continua e tumultuosa, che portò grande ricchezza e benessere. Con autentico spirito manageriale era riuscito a chiamare i migliori docenti del settore e non deve essere stato facile per lui condurre quella nave "folle" di artisti, naturalmente un poco anarchici, creativi ed esuberanti, eppure con dolce fermezza sapeva guidare i suoi insegnanti, bastava quello sguardo azzurro per metterci tutti in riga e spesso ne avevamo bisogno!

Sono entrata a far parte di questa illustre compagnia alla fine degli anni settanta e quello che mi colpì subito della persona di Uberto Zannoni era quello sguardo limpido e chiaro, che sapeva illuminarsi di autentica amicizia, ma anche diventare molto severo. Lo sperimentai quelle volte che arrivavo in ritardo, in particolare rammento un piovoso sabato mattina, era da poco suonata la campanella e io affannata raggiungevo di corsa la scuola, sulla soglia, dritto in piedi c'era il direttore Zannoni, non un rimprovero, non una parola di biasimo, solo quello sguardo e io mi sono sentita gelare e terribilmente in colpa. Sapeva dar prova anche di grande amicizia e stima e gli debbo tantissime soddisfazioni nel mio lavoro di docente e storico dell'arte, grazie a lui ho insegnato con continuità all'Istituto d'arte, infatti per un disguido ministeriale ero stata un anno assegnata ad un Istituto Professionale. Mi era crollato il mondo addosso, perché non avrei potuto continuare a insegnare una materia così importante come all'Istituto d'arte. Mi recai nel suo studio e scoppiai letteralmente in lacrime, apparentemente imperturbabile il direttore alzò il ricevitore del telefono, chiamò l'Ispettorato dell'Istruzione artistica a Roma e rimase al telefono finché l'equivoco non venne chiarito, si trattava di un errore burocratico che sarebbe sfuggito ai più. L'umanità, la comprensione erano tratti della sua personalità, che per molti di noi erano quelli di un padre, burbero a volta, ma comprensivo e ironico, altra sua caratteristica. Un poco indisciplinata come sono l'ho sperimentato alcune volte: dimenticandomi di un

consiglio di classe coi genitori, in tempi dove non esisteva il telefonino, Zannoni con calma chiamò i tre circoli Tennis esistenti tra Reggio e Albinea, sicuro di trovarmi, come in effetti accadde, tutta arrossata mi precipitai in zoccoli e abbigliamento poco "professorale" al consiglio di classe. A proposito di tennis ebbi, giocando, uno strappo muscolare e venni ingessata dal ginocchio in giù proprio durante la stagione degli scrutini finali. Il direttore si limitò a commentare con ironia che durante esami e scrutini di fine anno occorreva proibire agli insegnanti

di praticare attività sportive rischiose. Questo bastò perché io non prendessi nemmeno un giorno di malattia e volontariamente mi recassi a scuola con le stampelle, facendomi accompagnare in macchina. Zannoni ha dato un grande impulso alla crescita non solo tecnica, ma soprattutto culturale dell'Istituto d'Arte, valorizzando i docenti con continue ricerche, sperimentazioni e aggiornamenti, anche se bonariamente nei miei confronti diceva "giustamente" che mi aggiornavo anche troppo e che avrei dovuto pensare di più alla mia famiglia!



Uberto Zannoni nella sua bottega di ceramista

Lo affiancava in questa opera il vicepresidente don Raffaele Ferrari, una strana coppia alla guida dell'Istituto d'Arte, il direttore Uberto Zannoni di autentica stirpe romagnola dalle tradizioni repubblicane e anticlericali e un prete, don Raffaele, di profonda cultura e fede da sembrare uscito da un collegio dei padri Gesuiti. Insieme hanno trasformato l'antica scuola di disegno per operai in un laboratorio di ricerca e sperimentazione al passo coi tempi, una scuola che era anche una grande famiglia, il rapporto coi docenti era improntato all'amicizia e al rispetto, senza tralasciare gli aspetti ludici, come le mitiche cene nella sgangherata canonica di Don Raffaele.

Ho rivisto il direttore Zannoni a Faenza per intervistarlo in merito alla mostra, a lui dedicata, *Terra Segno, Colore*, che è stata realizzata a Reggio Emilia nel 2011.

Il tempo sembrava essere trascorso lentamente senza lasciare particolari segni nella figura di Uberto Zannoni, si è presentato a noi sobrio e impeccabile come sempre, con quei maglioni azzurri che sottolineavano il colore dei suoi occhi, ma nel suo sguardo si intravedeva una grande malinconia, lo stato d'animo, che ha nutrito generazioni di artisti. Era presente, lucido alle nostre domande, ma i suoi occhi guardavano altrove, sembrava scrutassero quel regno delle ombre, che presto lo avrebbero inghiottito, lasciandoci però la ricchezza del suo esempio, del suo ricordo.

Aurora Marzi, docente di Storia dell'Arte all'Istituto d'Arte "Gaetano Chierici" dal 1979 al 2006.

La redazione de Il Tratto a completamento dell'appassionato ricordo proposto da Aurora Marzi, vuole fare partecipi tutti i membri dell'Associazione Amici del Chierici onlus e quanti apprezzano la nostra rivista, dell'iniziativa culturale promossa dalla famiglia del noto ceramista, per celebrarne degnamente la memoria.

LA GALLERIA ZANNONI, UNO SPAZIO A REGGIO PER RICORDARE ETERNAMENTE L'ARTISTA UBERTO ZANNONI

Sabato 24 Novembre in Via Guido da Castello al numero 3 è stata inaugurata la nuova Galleria d'Arte Zannoni. Per volontà della figlia Sonia e della nipote Monica per ricordare l'artista faentino ma reggiano di adozione, è stato creato questo spazio di esposizione e vendita di oggetti artistici dell'artista Uberto Zannoni. Sono dunque esposte opere uniche in ceramica risalenti agli anni '50 e '60 quando la produzione di Zannoni fu molto intensa fino ad opere moderne e contemporanee come quadri e serigrafie. Bisogna precisare che Zannoni ha dedicato la sua vita all'arte e fino ad un mese prima della morte aveva ancora una mano ferma e capace di disegnare quei suoi soggetti preferiti come i volti di donna, le foglie, soggetto che ha sempre riproposto nella sua arte sia in

pittura che in ceramica, i paesaggi, i cavalli, gli uccelli che riprendeva dalle antiche maioliche faentine per poi rimodernizzarli nella forma e nel colore fino a quelle composizioni geometriche e astratte che ricordano vagamente la corrente futurista, cui Zannoni aveva aderito. La Galleria sarà uno spazio permanente, un luogo che intende anche essere di incontro e scambio culturale. Nei prossimi mesi, infatti, oltre che ad una mostra permanente dedicata a Uberto Zannoni, lo spazio ospiterà opere anche di altri artisti che durante il loro cammino artistico hanno conosciuto Zannoni e hanno fatto proprie le sue tecniche artistiche.

Monica Baldi

L'ORATORIO DI SAN GIROLAMO DI REGGIO EMILIA

spigola
ture d'ar
chivio

100 ANNI FA

*Enrica Simonazzi.
Facciata di S. Girolamo e Vitale*



F. SIMONAZI 2012

La facciata dell'Oratorio.
(Foto Sorgato 1910 ca.)





in alto
La "Rotonda": particolare con la porta d'ingresso, ora perduta.
(Foto Sorgato 1910 ca.)

in basso
La "Rotonda" particolare di uno degli stalli e di una grata apposta
alle varie finestre semicirculari del matroneo, oggi tutti perduti.
(Foto Sorgato. 1910 ca)

di gian andrea ferrari opere grafiche di enrica simonazzi

Nell'inverno 1944-1945 il bel Oratorio barocco della Confraternita dei S.S. Girolamo e Vitale di Reggio Emilia divenne un rifugio antiaereo.

Qui dovevano concentrarsi le persone che abitavano nelle vicinanze. In caso di bombardamenti, esse dovevano scendere dentro la grande chiesa sotterranea in cui era stato riprodotto, a metà del XVII secolo, il sepolcro di Gerusalemme di Nostro Signore.

Lo spazio, seppure non vastissimo, poteva accogliere molte persone.

In quel periodo di profonda confusione, miseria, difficoltà di ogni genere e grande paura, avvenne un fatto molto increscioso.

Alcuni sconsiderati, spinti dal bisogno di scaldarsi, asportarono dall'Oratorio, e soprattutto da quella parte che da sempre è denominata "la Rotonda", ogni genere di oggetto in legno.

Sparirono così in poco tempo le bellissime grate semicirculari scolpite che adornavano le finestre del matroneo.

Furono levate le porte di ingresso, anch'esse scolpite ed intagliate e tutti gli stalli che arredavano questa parte dell'oratorio.

Non contenti di questo, alcuni riuscirono a raggiungere il tamburo della "Rotonda" e gettarono a terra i busti in legno dipinto, rappresentanti otto martiri cristiani, posti su altrettante urne di legno.

Anche queste vennero gettate a terra, "liberandole" delle reliquie e finirono nel fuoco.(1)

Infine completarono l'opera entrando nel luogo dove si riunivano la Confraternita e cavarono via, facendolo a pezzi, tutto il coro ligneo con gli stalli in cui sedevano i vari confratelli. Di questo ambiente si salvò solo l'altare.

Identica fine fecero altri arredi della sagrestia e



Enrica Simonazzi.
L'abside e la fiancata di S. Girolamo
senza la piccola Casa della Carità.

A. SIMONAZZI 2015

l'archivio antico della Confraternita. Fu una devastazione selvaggia che cancellò in pochi mesi tanti capolavori dell'arte lignea reggiana della metà del XVII° secolo. Nemmeno il Bonaparte, con le sue soppressioni e le sue spoliazioni, qui era arrivato a tanto.

Di come erano questi ambienti, sono rimaste scarsissime memorie.

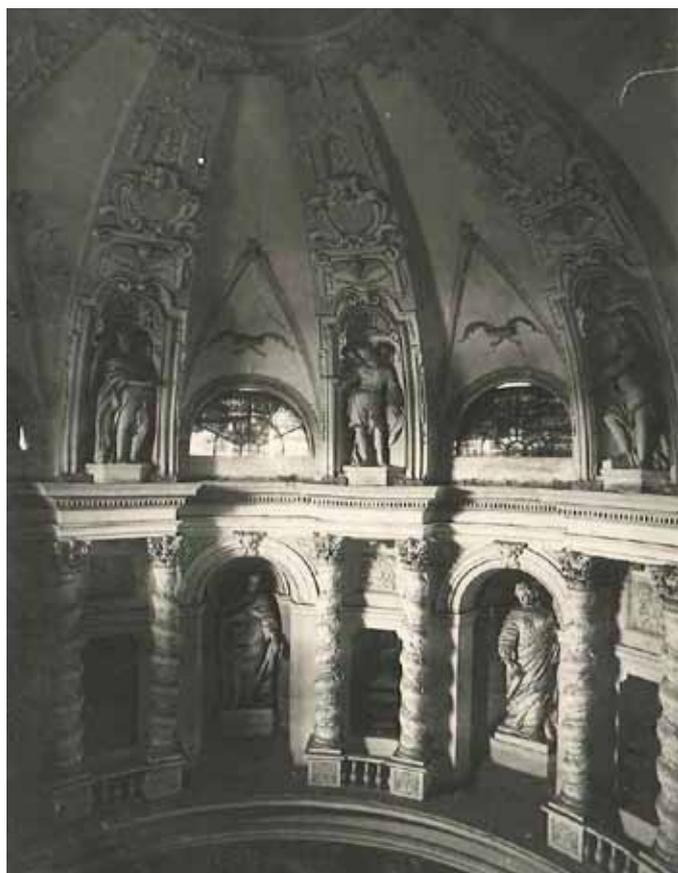
Lo studioso Vittorio Nironi, in un suo contributo pubblicato sulla Strenna degli Artigianelli del 1988, si fece scrupolo di narrare questi avvenimenti, fornendo altre utili notizie sulla storia recente

dell'oratorio, ma non pubblicò alcuna immagine. Ulteriori contributi seguirono nel 1994 e poi nel 2001(1).

Ma anche in questi casi la documentazione fotografica si dimostra parziale.

Quella invece che qui viene pubblicata, e che è emersa dall'Archivio Parrocchiale di S. Lorenzo in S. Agostino, (precisamente dal "Fondo Mons. Scurani"), ci fornisce una documentazione più completa.

Sono fotogrammi che riguardano la "Rotonda", ripresa intorno al 1910 dal fotografo reggiano



La "Rotonda": particolare della volta e del tamburo.
(Foto Sorgato. 1910 ca)



E. SIMONAZZI 2012



Enrica Simonazzi.
Porta d'ingresso della "Rotonda"
oggi perduta: particolare della cimasa



Angelo Sorgato.

Per quanto un po' sbiadite, queste testimonianze ci propongono quale bellezza e ricchezza decorativa possedeva questo complesso barocco, di cui ancora oggi noi reggiani andiamo tanto orgogliosi e che alcuni sventurati conterranei ridussero parzialmente in cenere senza capirne il valore.

Partendo da questa documentazione, Enrica Simonazzi ha voluto ripercorre con alcuni suoi disegni la bellezza di questo oratorio.

Li pubblichiamo volentieri, non solo perchè molto gradevoli, ma anche perchè ci portano a riflettere su come era accettabile la nostra città di di Reggio, senza quei "modernismi", che furono inseriti a forza in un recente passato e che oggi ci paiono così "datati", quasi da auspicarne la loro scomparsa.

note

(1) Le reliquie vennero poi raccolte poco tempo dopo e riposte in nuove urne più modeste, che furono collocate al posto di quelle originarie.

(2) Confr. : Zanni R., *La venerabile confraternita dei Santi Girolamo e Vitale martire. Cenni storici*, Reggio Emilia 1994. pag. 9, e Adorni Bruno ed Monducci Elio, *Quasi un Sacro Monte. San Girolamo a Reggio Emilia di Gaspare Vigarani*, Reggio Emilia 2001. pagg. 133-134.



in alto

La "Rotonda": particolare di un'anta della porta d'ingresso, opera d'intaglio ligneo di insigne valore della seconda metà del XVII° secolo, oggi perduta.

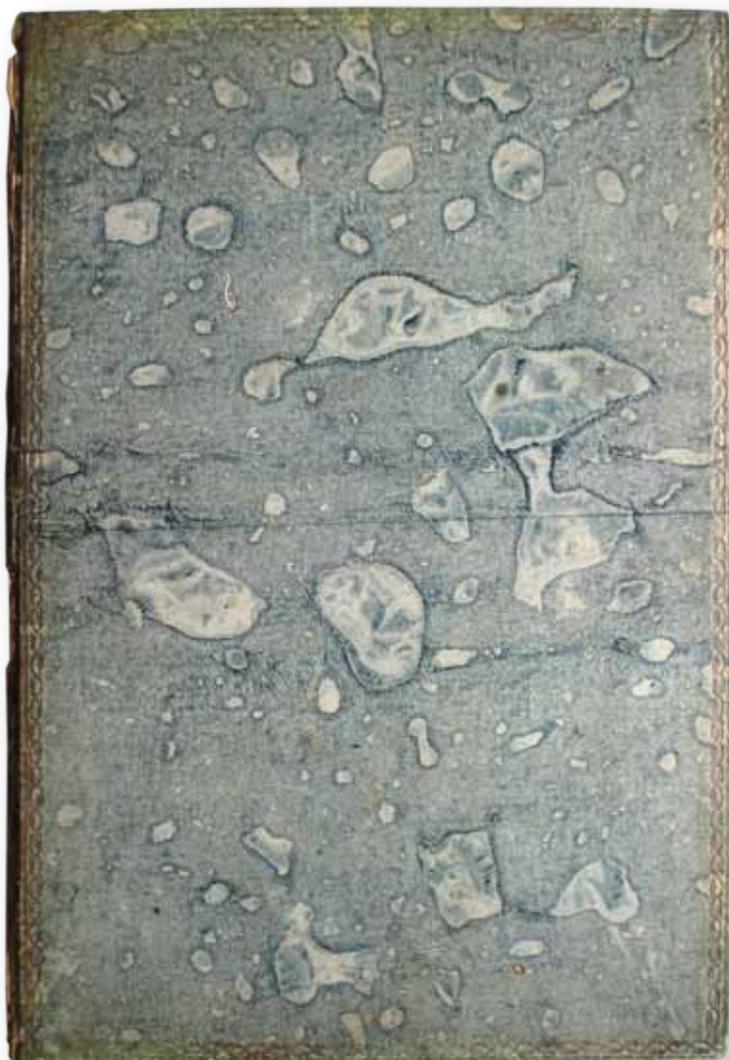
(Foto Sorgato. 1910 ca)

a lato

Enrica Simonazzi.

Porta d'ingresso della "Rotonda" oggi perduta: particolare del pannello inferiore.

UN SAGGIO REGGIANO DI MAESTRIA TIPOGRAFICA NEOCLASSICA



Sono piuttosto rari i riferimenti al valore raggiunto dalla tipografia reggiana in epoca neoclassica.

Pur non mancando gli esempi, ben poco si è detto su di essa e del tutto inesistenti sono gli studi al riguardo.

L'aver considerato per tanti anni e ancora oggi un solo protagonista, principe assoluto della tipografia di questo stesso periodo, cioè Giambattista Bodoni, ha oscurato di fatto molti altri contemporanei, così da coprirli di ingiustificato oblio.

Uso l'aggettivo ingiustificato perchè il libro che qui presento e descrivo, rappresenta un esempio dell'ottimo livello raggiunto dalla tipografia reggiana dello stesso periodo.

Se è vero che non è difficile ritrovare in esso traccia evidente della lezione bodoniana, è anche vero che questa non è stata acquisita in modo puramente supino, ma rielaborata in autonomia.

Ideatore e realizzatore di quest'opera è Michele Torreggiani, stampatore e incisore reggiano, come lui stesso si definisce.

Fig. 11
Michele Torreggiani
"Alla Reale Altezza di Francesco IV..."
Legatura in carta a colla spugnata ad effetto marmorato,
di produzione reggiana.
Piatto superiore. 1815

di gian andrea ferrari

Le poche notizie che sono riuscito a recuperare sul suo conto mi provengono da due rari opuscoli che furono stampati nel XIX° secolo.(1)

In essi non sono riuscito a recuperare la data di nascita, che lo studioso Zeno Davoli fissa però nell'anno 1765.(2)

La sua formazione iniziale avvenne sicuramente nel campo dell'incisione e poi, solo a partire dal 1797, iniziò la sua attività di stampatore. A indirizzarlo in tal senso furono gli avvenimenti di quell'epoca. I nuovi governanti, succeduti a quelli del decaduto Ducato di Modena e Reggio, promisero aiuti a chi volesse aprire una stamperia. All'invito aderì il Torreggiani che in poco tempo si fece apprezzare per le sue qualità e per la notevole capacità grafica e compositiva.(3)

Si affermerà così, sia come tipografo, sia come incisore, sia come editore e in questo si affiancherà all'altra stamperia storica reggiana, cioè quella dei Davolio, che nel XVIII° secolo erano subentrati ai Vedrotti.

Torreggiani, si dimostrò subito artista aggiornato e volenteroso, mettendo la sua tipografia al servizio, sia dei migliori studiosi locali, sia dei vari governi che si susseguirono dal 1797 al 1814.

Il valore tecnico e artistico di questa sua attività gli venne riconosciuta, quando fu ammesso il 28 dicembre 1807 nella Società di Arti Meccaniche del Dipartimento del Crostolo come socio aggregato. In quell'occasione egli presentò saggi della sua arte che così vennero descritti.

"Il signor Michele Torreggiani reggiano Tipografo per aver presentato alla Società un suo saggio di Calcografia consistente in due incisioni in rame, il primo de' quali offre varj scherzi di fiori, uccelli, estremità di piedi, ec. Ad uso di scuola il tutto di sua invenzione e di suo disegno. L'altro a foggia di medaglia esprime una Presentazione al tempio con figure lodevolmente espresse nella loro piccolezza.

Fig. 8

Michele Torreggiani

"Alla Reale Altezza di Francesco IV..."

Ritratto del Duca Francesco IV, inciso da Antonio Gaiani nel 1814 e inserito come antiporta.



In oltre per aver presentato un saggio tipografico di nove pagine contornate di fregi diversi molto esatti, eleganti, e di gusto moderno, de' quali è sua l'invenzione, e suo il modo di comporne la difficile simmetria.

Il signor Michele Torreggiani viene ammesso fra i nostri Socj aggregati."(4)

Caduto Napoleone e subentrato nel 1814-15 il nuovo duca austro-estense Francesco IV, il Torreggiani, che aveva servito con tanta dedizione i precedenti governanti, si vide nella necessità di rendere omaggio al nuovo monarca.

Fig. 9
Michele Torreggiani
"Alla Reale Altezza di Francesco IV..."
Frontespizio in stile epigrafico classico.
1815

ALLA REALE ALTEZZA

DI

FRANCESCO IV D'ESTE

PRINCIPE REALE

DI UNGHERIA E DI BOEMIA

ARCIDUCA D'AUSTRIA

DUCA

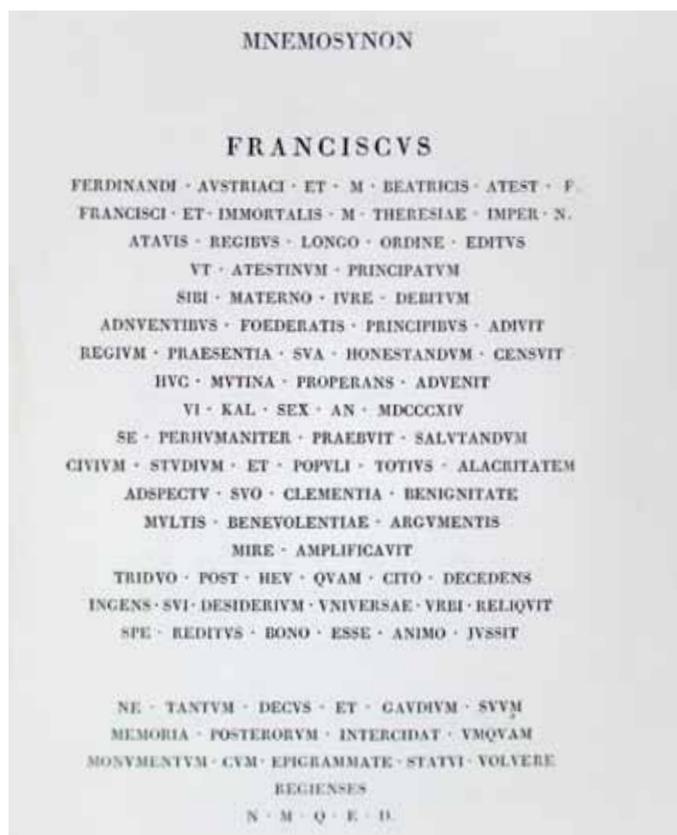
DI

MODENA REGGIO MIRANDOLA

ETC. ETC. ETC.



Fig. 1
Michele Torreggiani
"Alla Reale Altezza di Francesco IV..."
Composizione tipografica in stile epigrafico classico.
1815



Pensò così di produrre un libro di componimenti poetici, tutti esaltanti le virtù del nuovo duca, dove potessero emergere le sue capacità di artista della tipografia.

Quello che qui viene presentato è proprio quel volume, di assoluta rarità, perchè tirato in pochi esemplari e distribuito con ogni probabilità alle sole autorità dell'epoca.

Si tratta, a mio giudizio, del capolavoro di questo tipografo, in cui dovette inserire tutta la sua perizia per far sì che venisse, come dice lui stesso, ".... benignamente accolto, e riguardato come una sincera testimonianza di quella ossequiosa e divota venerazione, con cui mi protesto di Vostra Altezza

Fig. 2
Michele Torreggiani
"Alla Reale Altezza di Francesco IV..."
Composizione tipografica per Sonetto in lingua italiana.
1815



Reale".

Sincero cultore della politezza e della giustizia dei caratteri, che aveva sicuramente tratto dagli esempi bodoniani, il Torreggiani volle accreditarsi con quest'opera soprattutto come compositore di testi.

Produsse infatti il suo volume in formato in folio (mm. 440 di H. x 30 di L.), utilizzando una carta bianchissima, della migliore qualità, in modo che ogni particolare dei caratteri tipografici da lui inseriti potesse emergere con nitidezza anche nei fili più sottili.

Tre le lingue utilizzate nei componimenti poetici (italiano, latino e greco antico), con caratteri che pur disegnati e realizzati sicuramente in proprio,

ALTEZZA REALE

Una impressione di poetici componimenti per me eseguita oso di umiliare appiè del Trono di Vostra Altezza Reale. So che io oso di soerchio, ma so altronde, che un Genio benigno il poco non che il molto con pari cortesia aggradisce. Che poi l'animo di Vostra Altezza Reale sia a doçia fornito delle più nobili virtù, è fuori d'ogni dubbio. Chiaro il provò quel grido veritiero, che dalla Imperiale Vienna sino a noi giunse, quel grido, che nell'Altezza Vostra Reale l'immagine ci dipinse di un Principe veracemente Filosofo, che non isdegnà di accogliere appo il suo Trono le scienze ugualmente, che le lettere,

le belle arti e l'industria. Ne certo è stupore, se Vostra Altezza Reale va adorna di pregi cotanto eccelsi non mirando Essa che ad emulare le gesta gloriose de' suoi grand' Avi, il cui nome già la storia consacrò all'immortalità, e le cui paterne sollecitudini furono mai sempre rivolte alla prosperità de' Sudditi, di cui Eglino pregiavansi di essere i generosi Proteggitori. Nell'imprendere per fine questa qualsiasi fatica non ebbi altro divisamento che di consacrare all'Altezza Vostra Reale quel tributo, che per me si potea, pago se verrà egli benignamente accolto, e riguardato come una sincera testimonianza di quella ossequiosa e divota venerazione, con cui mi protesto

Di Vostra Altezza Reale

Emilia™ Devisis™, ed Obbligatissima™
Scrittore, e Suddito Fedelissimo
Michele Torreggiani
tipografo, ed incisore reggiano.

NOCTURNA LUMINUM SPECTACULA AD LITUS CRUSTUMII.

HYMNUS

GLYCONII, ET PHERECRATII.

O quae Crustumii incolis
Curva litora, frigerans
Nemus populeum, et lacus
Limpidos, hilaris cohors
Nympharum huc mihi adesto:
Huc Hamadryades Deae
Sylvarum umbrifero e sinu,
Huc e gramine roscido
Nayades, Dryades Deae,
Puellaeque Napeae;
Mecum sollicita prece
Phoebo dicite dicite;
Phoebe purpureas age
Quin tandem occiduis rotas
Praeceptis mergis in undis?
Nymphae cernite: Patriae
Exultans Genius novo
Parat PRINCIPI ATESTIO
Hic late radiantia
Hac sub nocte theatra.
Mirum Ars digerit ordinem,
Quo passim vitreae nitent
Multa ad millia lampades,
Et flamma advolat hinc et hinc
Pinguem absumere olivam.
At Phoebi roseum sub os,
Videte; aureolae faces
Pallentes quatunt comas,
Quin Phoebe occiduis rotas
Praeceptis mergis in undis?

NOCTURNA LUMINUM SPECTACULA AD LITUS CRUSTUMII.

HYMNUS

GLYCONII, ET PHERECRATII.

O quae Crustumii incolis
Curva litora, frigerans
Nemus populeum, et lacus
Limpidos, hilaris cohors
Nympharum huc mihi adesto:
Huc Hamadryades Deae
Sylvarum umbrifero e sinu,
Huc e gramine roscido
Nayades, Dryades Deae,
Puellaeque Napeae;
Mecum sollicita prece
Phoebo dicite dicite;
Phoebe purpureas age
Quin tandem occiduis rotas
Praeceptis mergis in undis?
Nymphae cernite: Patriae
Exultans Genius novo
Parat PRINCIPI ATESTIO
Hic late radiantia
Hac sub nocte theatra.
Mirum Ars digerit ordinem,
Quo passim vitreae nitent
Multa ad millia lampades,
Et flamma advolat hinc et hinc
Pinguem absumere olivam.
At Phoebi roseum sub os,
Videte; aureolae faces
Pallentes quatunt comas,
Quin Phoebe occiduis rotas
Praeceptis mergis in undis?

in alto
Fig. 3 e 4

Michele Torreggiani
"Alla Reale Altezza di Francesco IV...."
Composizione tipografica per testo
in corsivo. 1815

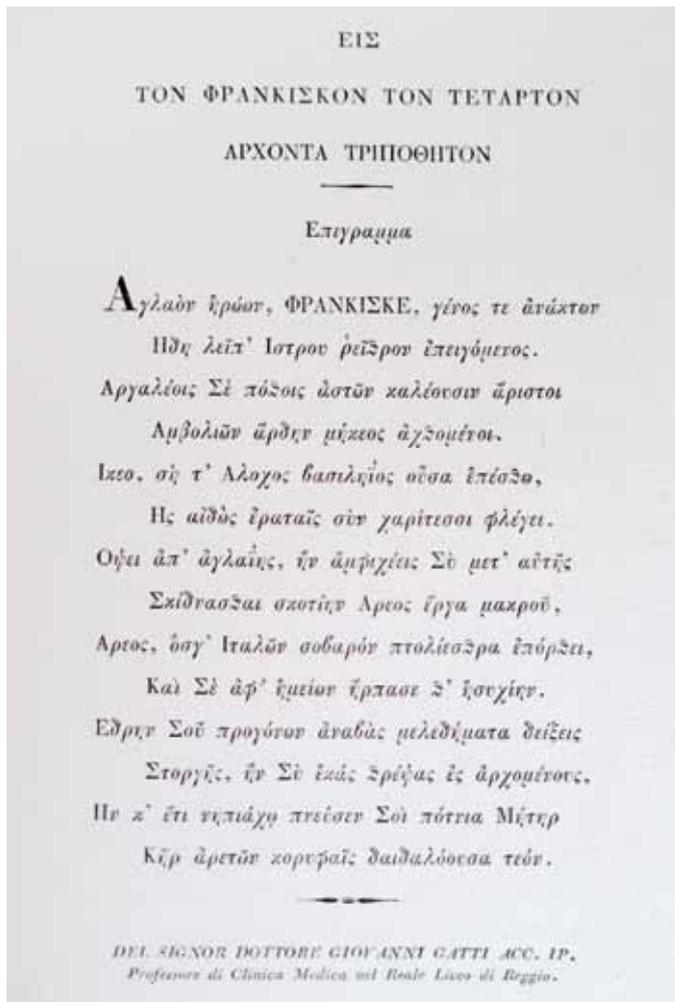
in basso a sinistra

Fig. 5
Michele Torreggiani
"Alla Reale Altezza di Francesco IV...."
Composizione tipografica per Inno in lingua
latina 1° esempio. 1815

in basso a destra

Fig. 6
Michele Torreggiani
"Alla Reale Altezza di Francesco IV...."
Composizione tipografica per Inno in lingua
latina 2° esempio. 1815

Fig. 7
 Michele Torreggiani
 "Alla Reale Altezza di Francesco IV..."
 Composizione tipografica per Epigramma con caratteri in greco antico.
 1815



risentono dell'influsso bodoniano, specie nei corsivi. Utilizzando tali supporti egli mise in opera il suo talento grafico, dimostrando di conoscere e padroneggiare appieno ogni stile compositivo, Da quello epigrafico, (Fig. 1), a quello degli alternati per i componimenti poetici brevi (Fig. 2), a quello serrato per narrazioni (Figg. 3 e 4), fino a quelli più liberi per odi, inni ed epigrammi (Figg. 5 e 6 e 7) Tutto però ottenuto, come già ricordato, solo con tre elementi: pagina bianca, caratteri ed inchiostatura

perfetti, eliminazione pressochè totale di ogni elemento decorativo (quali finalini, testatine, fregi, ecc.)

Anche in questo perfettamente in linea con la lezione bodoniana.

A coronamento del suo saggio, che vide la luce nel 1815, il Torreggiani inserì in antiporta il ritratto di Francesco IV dipinto da Geminiano Vincenzi e inciso da Antonio Gaiani l'anno precedente a Bologna. (Fig. 8)

Per avere un'idea di quanto questa impostazione tipografica fosse differente da quella in voga nella precedente cultura barocca, mantenutasi fin quasi alla soglia del XIX° secolo, mi è parso interessante confrontare il frontespizio predisposto dal Torreggiani in questo volume (Fig. 9) con quello che nel 1774 predispose la stamperia degli eredi Soliani, in occasione della pubblicazione del libro dedicato all'inaugurazione della statua equestre del duca estense Francesco III, avvenuta a Modena nello stesso anno.(Fig. 10)

Il pulito ed essenziale stile epigrafico adottato dal Torreggiani, fatto per concentrare il lettore solo sul titolo del libro, contrasta con quello della stamperia modenese, dove nel tripudio dei cartigli, con putti reggi-volute, rocailles, busti di cavalli al galoppo e una vedutina della città di Modena, i titoli divengono quasi un accessorio.

La rottura stilistica che permise questo passaggio dal ridondante all'essenziale, va ascritta ovviamente al Bodoni, che introdusse e sviluppò il segno tipografico nella sua purezza.

Il Torreggiani divenne il maggior epigono reggiano di questa tendenza, che seppe perfettamente utilizzare anche in tante altre sue produzioni tipografiche, meritevoli di un attento studio comparativo con le altre risultanze contemporanee provenienti dalle tipografie reggiane, modenesi e parmensi.

Infine un cenno sulla legatura. L'esemplare qui illustrato

AVIA FERVIA

PER LA SOLENNE DEDICAZIONE
DELLA STATUA EQUESTRE

INNALZATA

DAL PUBBLICO DI MODENA

All'immortale memoria

DELL' ALTEZZA SERENISSIMA

DI FRANCESCO III.

GLORIOSAMENTE REGNANTE

APPLAUSI POETICI

Consecrati alla medesima A.S.

FRANCISCO III. ATESTIO

PIU FELICI. AUGUSTO

PATRI. PATRIAE

CIVITAS. MUTINIENSIS

D.N.M.Q.E.

in alto
Fig. 12
Michele Torreggiani
"Alla Reale Altezza di Francesco IV..."
Particolare delle decorazione classica inserita sui bordi dei piatti
della legatura e incisa in oro.
1815

in basso
Fig. 13
Michele Torreggiani
"Alla Reale Altezza di Francesco IV..."
Particolare della carta di guardia in carta a colla spugnata ad
effetto marmorato, di produzione reggiana.
1815

è stato predisposto con una mezza legatura. Dorso in pelle verde e piatti in cartone rivestiti all'esterno con una carta a colla spugnata ad effetto marmorato in monocromo verde su fondo bianco. (Fig. 11)

Sui bordi dei piatti una cornice classica incisa in oro con due rotelle a motivi differenti.(Fig. 12)

All'interno invece una bellissima carta di guardia spugnata in monocromo ocra su fondo bianco, anch'essa a effetto marmorato. (Fig. 13)

Si tratta di una legatura tipica reggiana dell'epoca, che utilizza carte a colla prodotte in loco da abili artigiani e che era solitamente usata per rivestire opere di pregio, specie se accompagnata da decorazioni in oro. La legatoria reggiana dell'epoca infatti risulta più orientata all'uso di materiali "poveri" come le carte marmorate e quelle a colla, che permettevano indubbe economie rispetto all'uso dei materiali in pelle e in tessuto, lasciando però libero il legatore nella scelta dei motivi decorativi e degli effetti cromatici.

Ma su questo argomento è in preparazione un contributo che spero di poter pubblicare nel prossimo numero de Il Tratto.

Il volume qui illustrato è di proprietà dell'autore.

note

(1) I due documenti a cui ho potuto fare riferimento sono:

- AA.VV. *Seduta pubblica della Società d'Arti meccaniche nel Dipartimento del Crostolo tenuta li 28 dicembre 1807*. Reggio, Co' Tipi Torreggiani.

- Anonimo. *Pel centenario della Tipografia Torreggiani & C.o* Reggio Emilia, Gennaio 1897.

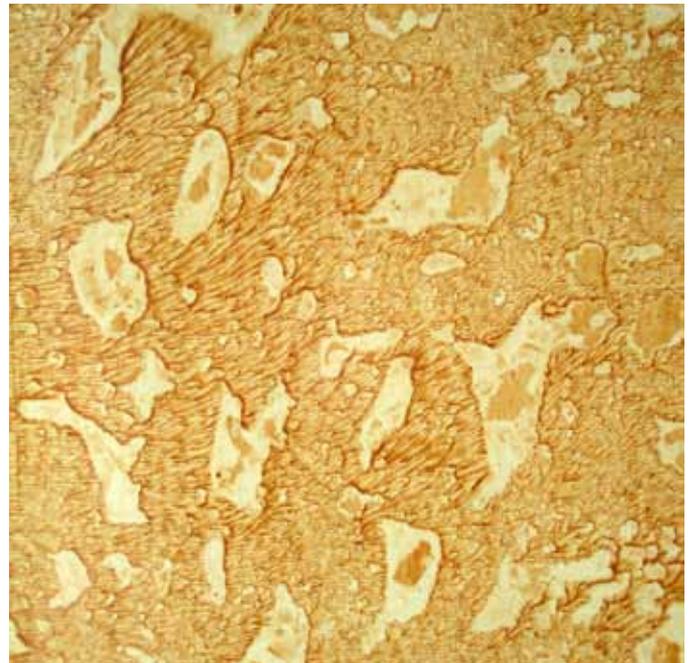
(2) Zeno Davoli. *Le Raccolte di Stampe dei Civici Musei 1. Stampe di Autore e di Interesse Reggiano*. Reggio Emilia, 1983. pag. 22.

(3) Anonimo. *Pel Centenario ..Op. cit. pagg. 5 e 6*

(4) AA. VV: *Seduta pubblica .. Op. cit. pag. 13.*

a lato
Fig. 10

Frontespizio in forme barocche del volume "Per la solenne dedizione equestre della Statua Equestre innalzata...alla memoriadell'Altezza Serenissima di Francesco IIIApplausi Poetici" In Modena per Eredi di Bartolomeo Soliani, Stampatori Ducali. 1774.



LA CARTA D'IDENTITÀ DELL'ASSOCIA ZIONE



Scorcio della mostra dedicata a Giannino Tamagnini e tenuta ai Civici Musei di Reggio Emilia nell'anno 2007. Una selezione di foto dell'allestimento della mostra può essere vista nel sito www.flickr.com/photos/84085119@N04

di **sandro ferrari**

LE ORI GINI

Alla maggior parte dei lettori reggiani del Tratto non risulteranno sconosciuti i nomi dei soci che insieme a me fondarono l'Associazione nel 2006. Sono persone implicate a vario titolo nelle vicende artistiche di Reggio Emilia. Principalmente insegnanti dell'Istituto d'Arte: Gastone Catellani, William Formella, Marta Gianotti, Tiziano Mattioli, Aurora Marzi, Gabriella Ovi, Vincenzo Pellegrino, Sergio Perlini, Leda Piazza, Alessandro Tedeschi, Giorgio Terenzi. Oltre a loro, davanti al notaio Maura Manghi si presentarono Elisabetta Farioli, direttrice dei Musei Civici, l'architetto Enrico Manicardi, uno dei nipoti (il più giovane!) del pittore Cirillo Manicardi che fu direttore della Scuola fino al 1925, l'architetto Gian Andrea

Ferrari funzionario della Provincia di Reggio Emilia per l'edilizia scolastica, Angela Tamagnini figlia del pittore Giannino che fu allievo di Cirillo Manicardi e lui stesso insegnante della Scuola, Carla Bazzani allieva della Scuola, insegnante di educazione artistica nelle scuole medie, figlia del pittore Carlo.

Alla base del progetto dell'Associazione si possono individuare due avvenimenti del 2005.

Uno fu la mostra *Un museo ritrovato. Il patrimonio dell'Istituto d'Arte Chierici restituito alla città* organizzata dalla Soprintendenza ai Beni Artistici di Modena e Reggio E., dai Musei Civici e dalla Scuola stessa.

Il patrimonio artistico ottocentesco della ex Scuola Comunale di Belle Arti/Regia Scuola di Disegno per gli Operai "Gaetano Chierici" venne restaurato in tempi brevissimi, del tutto inusuali (ripensati nel 2012 direi che mi sembrano "mitici"!), per poter celebrare il bicentenario dell'apertura in assetto stabile e continuativo fino ai giorni nostri dell'istituzione, fondata con esiti incerti nel 1797. La mostra presentò alla cittadinanza una sorprendente collezione inedita con i relativi studi storici raccolti nel catalogo.

L'altro avvenimento da ricordare fu la donazione che Giannino Tamagnini propose alla Scuola di un suo quadro, dopo che ebbe visitato la suddetta mostra. Seguì nel 2006 la donazione di altre sue opere da parte della moglie e della figlia.



Angela Tamagnini all'Istituto D'Arte "Chierici" nel 2006 accanto a due dipinti ad olio donati alla Scuola insieme ad alcuni disegni degli anni '30.

LA MISSION DELL' ASSOCIAZIONE

Dallo Statuto dell'Associazione, registrata come Organizzazione Non Lucrativa di Utilità Sociale:

Art. 3 - Finalità

L'Associazione svolge la propria attività nel settore della tutela, della promozione e della valorizzazione dei beni culturali, di cui al D.Lgv. 29-10-1999 n.490, di interesse artistico e storico di Reggio Emilia, della provincia e della regione, con specifico riferimento alla storia dell'Istituto Statale d'Arte "Gaetano Chierici" fondato nel 1797 come Scuola Comunale di Belle Arti, nell'intento di diffondere le conoscenze delle origini e del passato della Scuola e di favorire una linea di continuità con le sue finalità didattiche e culturali presenti e future.

Art. 4 – Attività

L'attività dell'Associazione riguarda quindi i seguenti ambiti:

- a) ricerche storiche sulle opere d'arte e sui beni culturali realizzati da docenti e studenti della Scuola o comunque da persone o enti che hanno intrattenuto rapporti con la Scuola stessa;
- b) incremento e valorizzazione del patrimonio storico-artistico, delle raccolte d'arte e della biblioteca della Scuola;
- c) mostre, conferenze, convegni, corsi di formazione e di aggiornamento sui temi della didattica e della tutela dei beni artistici e culturali;
- d) borse di studio e concorsi;
- e) divulgazione delle attività suddette mediante la pubblicazione di libri e di notiziari periodici.

ELENA
SECCHI

SOCIA
ONORARIA
DEGLI AMICI
DEL CHIERICI

di leda piazza

È stato davvero emozionante entrare nella casa che fu dello scultore Riccardo Secchi (1871-1938), ed incontrare la figlia Elena di 107 anni. L'occasione è stata quella di poterle consegnare la tessera di socia onoraria della nostra associazione, quale attenta custode di una grande memoria artistica.

Non si poteva infatti dimenticare l'importanza artistica avuta dal padre Riccardo, che risultò vincitore

nel 1900, al concorso nazionale di Roma, della cattedra di "plastica ornamentale e figurativa" presso la Regia Scuola di Disegno di Reggio Emilia. Responsabilità questa che di certo stimolò ulteriormente la ricerca plastico/visiva del Secchi, il quale, pur muovendosi entro la grande tradizione della statuaria e decorazione classica, risultò attento ai nuovi movimenti artistici che promossero un grande rinnovamento nel campo delle arti, primo fra tutti l'impressionismo.

Riccardo Secchi per un trentennio unì al lavoro di insegnare l'attività di scultore e di collaborazione con realtà produttive locali che operavano nel campo plastico-decorativo. La figlia ci ha raccontato che questa intensa attività era stimolata anche dalla necessità di dover mantenere nove figli.

La casa di Riccardo Secchi è un segno di memoria che affascina; si incontrano sulle scale e nelle stanze, grandi statue, busti, bassorilievi, disegni e fotografie, custoditi dalla dolcissima figlia Elena, che per una vita ha lavorato presso il Provveditorato agli Studi di Reggio Emilia ed ora trascorre il suo tempo ricamando e intrattenendo con garbo e socialità gli ospiti. I ricordi del padre e le bellissime ortensie del suo giardino, curate con amore da sola

fino a pochi anni orsono, sono stati argomento di questo gradito incontro, favorito inizialmente dalla premurosa nipote Margherita.

Non si può dimenticare che nel 2006 è stata realizzata a Reggio Emilia per opera dei Civici Musei e di altri enti e associazioni una grande mostra, che ha visto l'esposizione di trentanove opere, tra gessi, marmi, bronzi e terrecotte, documentando in modo accurato tutto il lavoro di Riccardo Secchi. Le sculture esposte hanno fatto capire come l'artista ha saputo affrontare temi diversi: da quelli legati alla realtà quotidiana, come la coppia in bicicletta, ai busti e ritratti dei familiari, alle figure di per-



*La Sig.ra Elena Secchi figlia dello scultore Riccardo Secchi
(Foto Leda Piazza)*

Consegna ad Elena Secchi della tessera di socia onoraria degli Amici del Chierici.

Sono presenti da sinistra:

Elena Secchi,

la Dirigente Scolastica del Liceo d'Arte Prof.ssa Maria Grazia Diana,

Leda Piazza,

la nipote Margherita,

Gabriella Ovi,

Enrica Simonazzi.

(Foto Leda Piazza)





*Riccardo Secchi.
Particolare del monumento
all'abate Ferrari Bonini, 1922
Chiesa dei SS. Filippo e Giacomo
di Reggio Emilia
(Foto Gian Andrea Ferrari)*



Riccardo Secchi.

Ritratto in busto del pittore Gaetano Chierici, 1921

Facciata ovest del Liceo Artistico "G. Chierici" di Reggio Emilia

(Foto Gian Andrea Ferrari)



sonaggi storici illustri, quali i poeti Ludovico Ariosto e Maria Matteo Boiardo, opere sia in bronzo che in marmo. A queste vanno aggiunti i lavori in campo funerario, che hanno impegnato Riccardo Secchi sia a livello ornamentale, sia per quanto riguarda la progettazione architettonica per capelle e sacelli. Non mancano infine le opere sacre tra cui emerge il monumento funebre a Ferrari Bonini nella Chiesa dei SS. Giacomo e Filippo di Reggio Emilia. Infine non si possono dimenticare i due busti di marmo collocati sulla facciata del Palazzo della Concezione sede dell'Istituto d'Arte, ora Liceo Artistico di Reggio Emilia, che rappresentano Gaetano Chierici e Leopoldo Nobili.

del catalogo generale della mostra del 2006 realizzata in città.

Questa nostra iniziativa si lega in maniera forte alle finalità della nostra associazione, nel desiderio di mantenere viva la memoria di coloro che sono stati protagonisti della vita artistica della scuola e della città, finalità che perseguiamo insieme, nella consapevolezza che anche le nuove generazioni debbono essere valorizzate e aiutatae nel loro impegno e nella ricerca artistica.

Arte del passato e del presente, tutto però ci deve condurre al *bello, al buono, al positivo*, nella consapevolezza, come tanti sostengono, che sarà proprio la bellezza a salvare il mondo.

Scorcio della mostra dedicata a Giannino Tamagnini e tenuta ai Civici Musei di Reggio Emilia nell'anno 2007.

Una selezione di foto dell'allestimento della mostra può essere vista nel sito www.flickr.com/photos/84085119@N04

Le opere di Secchi possono essere vissute come un racconto della storia e degli eventi collettivi della città e dell'intera nazione del ventesimo secolo. *"L'arte di Riccardo Secchi non si fonda sul racconto di cose passate, distaccate dal presente, ma è riflesso dell'umorosa e plurima trascrizione del reale"*. Con queste intense parole il professor Umberto Nobili ha presentato il lavoro di questo artista nel saggio introduttivo

il Tratto, rivista di arte e cultura dell'Associazione Amici del Chierici - onlus

Direttrice responsabile: Monica Baldi
Capo redattore: Gian Andrea Ferrari
Redazione: Carla Bazzani, Franco Caroselli, Maria
Grazia Diana, Enrico Manicardi, Aurora Marzi,
Giorgio Teggi, Giorgio Terenzi

Design: studioilgranello.it

Hanno collaborato a questo numero: Monica Baldi,
Gian Andrea Ferrari, Franco Caroselli, Leda Piazza,
Sandro Ferrari, Aurora Marzi, Enrica Simonazzi.

AAA: La collaborazione di Monica Baldi riguarda
l'articolo sul laboratorio di Pompili, che viene firmato
come Redazione.

Per contatti con la direzione e la redazione utilizzare
esclusivamente il seguente indirizzo
redazione@amicidelchierici.it

Proprietà: Associazione Amici del Chierici - onlus

Sede legale: via S. Pietro Martire 2/h

42121 Reggio Emilia

c.f. 91134800357

www.amicidelchierici.it

info@amicidelchierici.it

Presidente dell'Associazione: Leda Piazza

I contenuti degli articoli firmati, o siglati impegnano
esclusivamente gli estensori degli stessi. E' vietata qual-
siasi forma di riproduzione non autorizzata.

Per ogni controversia è competente il Foro di Reggio
Emilia.

MONICA BALDI

Si è diplomata al Liceo Classico "R. Guardini" nel 2004 poi pro-
segue gli studi presso il DAMS di Bologna frequentando l'indirizzo
Cinema Mediologico.

Inizia la carriera giornalistica nel 2007 collaborando col quotidia-
no "L'Informazione" di Reggio Emilia e con la rete televisiva "É Tv
Teleticolore".

Dal 2008 al 2010 ha collaborato presso il quotidiano "Gazzetta
di Reggio".

A livello giornalistico ha curato anche l'ufficio stampa per il
cortometraggio "All'Inferno ci vado in Porsche" tratto dal romanzo
dello scrittore reggiano Pierfrancesco Grasselli, girato tra Reggio e
Parma.

Ha curato anche la regia teatrale di opere liriche quali "Tosca",
"Bohème", "Rigoletto", "Elisir d'Amore", "Traviata" nel contesto
dell'evento Restate dal 2007 al 2009.

Nel 2009 è diventata Giornalista Pubblicista, iscritta regolar-
mente all'Albo Giornalisti Pubblicisti dell'Ordine dei Giornalisti di
Bologna. Attualmente scrive per "L'Informazione" di Reggio Emilia
curando in special modo la cronaca bianca e la sezione Cultura e
Spettacoli e per la rivista "Stampa Reggiana".

Ha aderito all'Associazione Amici del Chierici - onlus perché nipo-
te di Uberto Zannoni, preside dal 1960 al 1993 all'Istituto d'Arte
"G. Chierici", oggi Liceo Artistico "G. Chierici" di Reggio.

—

GIAN ANDREA FERRARI

Si è laureato in architettura nel 1977, presso l'Università degli studi
di Firenze, seguendo l'indirizzo in urbanistica e pianificazione
territoriale.

Nel 1979 è entrato come esperto in pianificazione territoriale e ur-
banistica presso la Provincia di Reggio e qui ha curato diversi stru-
menti di pianificazione sovracomunale tra cui il Piano Territoriale
Paesistico Regionale (area reggiana) e il Primo Piano Territoriale di
Coordinamento della Provincia di Reggio Emilia.

Dal 1997 è passato al settore dell'edilizia scolastica superiore e
universitaria, curando diversi restauri, tra cui quello dei padiglioni
dell'ex-Ospedale S. Lazzaro di Reggio Emilia che attualmente
ospitano le facoltà di Agraria e Medicina dell'Università degli studi
di Modena e Reggio.

Nel campo dell'informazione è stato promotore dell'emittente
radiofonica cattolica Radiotelepace di Verona, contribuendo a fon-
dare nel 1990, la Redazione Reggiana, cui ha collaborato come
redattore dal 1990 al 2003.

E' stato promotore e coordinatore di numerose pubblicazioni in
campo ambientale, storico e territoriale, tra cui la Carta Forestale,
la Carta Archeologica e la Carta Idrografica tutte legate alla
Provincia di Reggio Emilia.

Appassionato di porcellane europee dell'Ottocento, soprattutto
dell'area boema e francese, ha collaborato come pubblicista, in
questo settore, con la rivista CeramicAntica dal 1992 al 2002.
Collabora da alcuni anni alla rivista reggiana "Il Pescatore
Reggiano".

E' stato fondatore dell'Associazione Amici del Chierici - onlus.