

anno 3 numero 2 dicembre 2013





Decorazioni xilografiche della tipografia Barocca

Gian Andrea Ferrari......pag 68

Reggiana

Redazione de Il Tratto.....pag 84

credits......pag 86

editoriale

di gian andrea ferrari

Con questo numero, la rivista **Il Tratto** è giunta al compimento del suo terzo anno di vita.

Bilanci non ne facciamo perchè la sua giovane età non consente ancora di tirare delle somme.

Certamente da più di un anno a questa parte abbiamo notato un crescente interesse attorno a lei, che abbiamo misurato dalle numerose visite al sito della Associazione dovute a contatti per visonarla, leggerla e scaricarla.

Questo ci sostiene nel proseguire il cammino che abbiamo intrepreso, mantenenedo ben fermi i punti essenziali che ispirano questa nostra inziativa culturale, ritrovabili appena si apre il link con cui si può accedere ai vari numeri pubblicati.

Fra questi ne vogliamo sottolineare due in particolare. Uno è la finalità, legata alla conoscenza del patrimonio culturale in qualche modo collegabile al Liceo d'Arte "G. Chierici" di Reggio Emilia, l'altro lo spirito che ci anima, che è quello di ispirare, in chi ha la pazienza di leggerci, l' amore alle cose belle che tanti artisti e operatori reggiani hanno prodotto.

Infine un cenno al modo con cui lavoriamo. La nostra associazione è una onlus, quindi priva di qualsiasi fine di lucro. La rivista ne è chiara espressione perchè viene prodotta basandosi sul volontariato e sulla gratuità. Non si è pagati e non si fa pagare nulla a chi ne vuole usufruire, perchè essa è pensata come un dono.

Questo nulla toglie alla qualità dei contributi e alla qualità della veste grafica con cui ogni numero viene presentato. Anzi lo stimolo è maggiore, perchè, se è un dono e siamo liberi da ogni condizionamento economico e pubblicitario, possiamo dedicarci a migliorare il risultato che di volta in volta ci prefiggiamo di ottenere. Ecco allora i contributi che pubblichiamo in questo numero.

Per la saggistica abbiamo un intervento Prof. Franco Caroselli, esperto di legatura antica, che, con questo suo chiarissimo contributo, ci propone di viaggiare all'interno di questa bellisima arte. Caroselli con questo primo articolo ci introduce nell'argomento e poi nei prossimi numeri ce la farà conoscere nei suoi sviluppi, collegandola, per quanto possibile, anche alla realtà reggiana.

A seguire un piccolo saggio su uno dei massimi ritrovamenti archeologici avvenuti in provincia di Reggio Emilia: la tazza d'oro di Montecchio Emilia risalente a circa 3800 anni fa.

Per la rubrica "Contemporaneamente" abbiamo scelto due articoli significativi: uno su un' opera di Lucio Fontana: il Sacro Cuore di Baragalla, praticamente sconosciuta anche a Reggio, e di cui qui offriamo un primo approfondimento storico e interpretativo, grazie soprattutto alla sensibilità di Leda Piazza. L'altro su Gaetano Baglieri di cui presentiamo le sculture che realizzò su commissione, completandone il profilo che avevamo iniziato a tracciare nel numero precedente de Il Tratto. Poi per le interveste, un ottimo profilo preparato da Monica Baldi sul fotografo reggiano Cesare Di Liborio, allievo del nostro socio Vasco Ascolini.

Sandro Ferrari ci presenta, nella rubrica "Libri", il bel catalogo dell'Istituto Sup. d'Arte di Modena "A. Venturi", legato alla sua importante gipsoteca, con esemplari risalenti al XVIII° secolo.

Poi, dopo un excursus sulla xilografia reggiana applicata all'arte della stampa nel periodo barocco, inserita in "Spigolature d'Archivio", chiudiamo con un breve "memento" su Elena Secchi, nostra socia onoraria. Ci ha lasciato a 108 anni il 21 ottobre 2013 facendosi sempre apprezzare per la sua squisita ospitalità e per le sue doti di curatrice delle memorie artistiche del padre, lo scultore reggiano Riccardo Secchi.



ERE MPARE

di franco caroselli

Forse non tutti sanno che fino a non più di duecento anni fa i libri venivano venduti a fascicoli sciolti, cioè non legati e senza la copertura, oppure con una copertura provvisoria in semplice cartoncino (Fig. 1). Pertanto mentre oggi si ricorre all'opera del legatore soltanto quando il libro è malridotto e necessita di una ri-legatura, fino al principio dell'Ottocento era invece prassi comune, ogni volta che si acquistava un libro, passare dal legatore per concordare la veste esteriore da dare al volume. E' solo a partire dai primi decenni del XIX secolo che comincia ad affermarsi progressivamente la legatura cosiddetta editoriale, quella, cioè, prevista e confezionata per conto dell'editore su tutte le copie di una edizione di un'opera: il libro perde così la sua individualità di manufatto artigianale per diventare elemento indistinto di una serie uniforme di esemplari identici, risultato di una produzione che a buon diritto si può definire ormai industriale. Va anche ricordato che proprio negli stessi decenni anche la produzione tipografica del libro subisce un radicale mutamento che trasforma una attività ancora manuale (la stampa con i cosiddetti caratteri mobili, diffusa in Europa a partire dalla metà del Quattrocento) in una produzione di tipo meccanizzato con l'introduzione delle prime macchine da stampa. Possiamo quindi dire che la legatura artigianale che ricopre i libri antichi ci parla del suo possessore, di cui riflette i gusti, ma anche le possibilità economiche, mentre la legatura editoriale acquista inevitabilmente quel carattere di anonimità che è proprio di un prodotto seriale. Parlare di legatura artigianale, quindi, significa

Parlare di legatura artigianale, quindi, significa porre l'accento sull'aspetto di oggetto materiale del libro che, al pari di qualsiasi altra opera dell'attività umana, può raccontare una storia e documentare una cultura: il libro antico pertanto ci parla con due linguaggi, quello del testo di cui è supporto e custode, e quello della sua fisicità, legato ai materiali, alle tecniche e alle scelte estetiche che hanno guidato e condizionato il suo confezionamento.

Fino al secolo scorso numerose erano nella grandi città, e anche in quelle meno grandi, le botteghe di legatoria che, con un lavoro che via via nei secoli è diventato sempre più frenetico per stare al passo con la crescente produzione tipografica, realizzavano per lettori e studiosi il "vestito" su misura dei loro libri: una numerosissima schiera di artigiani che per la maggior parte sono rimasti anonimi, e che in molti casi hanno lasciato delle vere e proprie opere d'arte che fanno fede della loro perizia tecnica e del loro gusto estetico (Fig. 2). Oggi quello del legatore è un mestiere che sta scomparendo, e chi ancora esercita questa professione può essere considerato ormai come una testimonianza archeologica vivente, depositario e custode di un sapere materiale che è in via di estinzione, la cui cancellazione progressiva e inesorabile sta rendendo ormai incomprensibile ai più il lavoro tecnico che sta dietro alla realizzazione di una buona legatura artigianale. Porre oggi l'attenzione verso questa antica professionalità, proprio in un momento in cui la funzione del libro, inteso come oggetto fisico materiale, e la sua stessa sopravvivenza sono messe in discussione dallo svilupparsi di altri sistemi virtuali – e comunque non materiali – di trasmissione della cultura, può veicolare un messaggio di scoperta – o di riscoperta – di quel fare artigianale senza del quale il libro non sarebbe potuto esistere, e non avrebbe potuto aver luogo la conservazione del sapere.



Legatura provvisoria con copertura in carta decorata "alla colla" (sec. XVIII)

Come è fatta una legatura artigianale

Una legatura è costituita essenzialmente da due parti: il blocco dei fogli e la copertura. Quest'ultima si compone di due quadranti rettangolari, detti piatti o assi, costituiti di cartone (ma ai primordi della storia del libro tipografico potevano anche essere di legno), ricoperti di pelle, completamente o in parte, e uniti al blocco dei fogli dal lato del dorso, che è quella parte del volume che rimane visibile quando è posto nella libreria. Il dorso può essere segnato da rialzi orizzontali paralleli che si chiamano *nervature*, e può essere arrotondato: nei libri antichi frequentemente il dorso si presenta in questo modo. Gli altri tre lati del libro si chiamano taglio di testa, quello superiore, taglio di piede, quello inferiore e taglio davanti quello opposto al dorso . Il nome deriva dal fatto che questi lati dei fogli che costituiscono il libro venivano di solito rifilati con tre tagli, appunto. La copertura dei piatti e del dorso veniva fatta in pelle o pergamena, e oggi frequentemente in tela. Se la copertura si estende su tutta la superficie dei piatti la legatura si dice in piena pelle/pergamena/tela, mentre se la copertura si estende solo sul dorso e parte dei piatti si dice in mezza pelle/pergamena/tela. In questo caso il resto dei piatti viene coperto con carta decorata. La carta decorata è impiegata anche per foderare l'interno dei piatti e il primo foglio del blocco delle pagine: sono le sguardie, dette così perché precedono e seguono il libro per proteggerlo e fare da collegamento visivo ed estetico fra questo e la copertura. Nelle mezze legature la pelle può coprire anche gli angoli esterni dei piatti che sono, insieme al dorso e al morso (la linea di unione tra dorso e piatti), punti critici del volume dove l'usura è maggiore. I piatti

sono di norma leggermente più grandi del blocco dei fogli: la piccola sporgenza che essi presentano tutto intorno ai tagli è detta unghiatura, e serve a proteggere meglio i margini delle pagine dallo sfregamento e dall'usura. La testa e il piede del dorso sono decorati da cordoncini colorati: i capitelli, che oggi sono applicati con la colla al dorso del blocco dei fogli, ma una volta venivano cuciti e intrecciati con ago e filo direttamente ai fascicoli.(figg. 3 e 4)

Come viene eseguita una legatura artigianale

In sostanza legare manualmente un libro vuol dire formare i fascicoli piegando i fogli di stampa, cucirli insieme, applicare due quadranti in cartone per proteggerli, e coprire tutto con pelle o altro materiale. Tutto questo viene fatto applicando una tecnica rigorosa e complessa, ma che utilizza attrezzature relativamente semplici e materiali naturali.

Vediamo ora più in dettaglio la procedura tecnica e le attrezzature che venivano usate nel XVIII secolo, prima dell'introduzione delle macchine.

La formazione dei fascicoli.

Come tutti sanno, i libri sono costituiti di fascicoli – detti anche quinterni poiché sono oggi nella maggioranza dei casi costituiti di cinque fogli piegati a metà – che risultano dalla piegatura e ripiegatura di un unico grande foglio su cui sono stampate un certo numero di pagine del libro (Fig. 5). Chi non ricorda infatti che alcuni libri fino a non molto tempo fa avevano i fogli uniti in testa e sul davanti, e che per poterli aprire e leggere bisognava con pazienza dividere tutte le pagine con un tagliacarte?

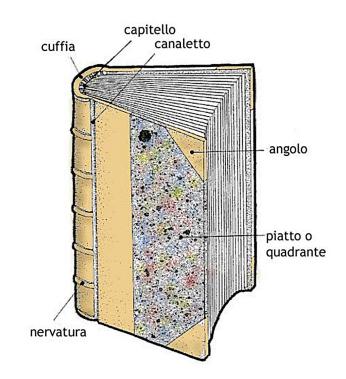


Fig. 2: Legatura in pelle decorata con impressioni in oro, dotata di custodia (sec. XVIII)

Il numero delle pieghe necessarie per formare il fascicolo era determinato dal numero delle pagine che sul foglio di stampa venivano impresse dal tipografo. Naturalmente più pieghe si facevano e più piccolo era il formato del libro. Tra i più piccoli era il formato detto in-diciottesimo: il foglio di stampa cioè conteneva nel recto e nel verso diciotto pagine, la cui giusta successione veniva ristabilita attraverso le numerose piegature a cui esso veniva sottoposto. Questa, come anche altre che descriveremo, è una operazione che il legatore difficilmente oggi ha occasione di fare poiché i fogli di stampa vengono già piegati dalla tipografia.

La cucitura dei fascicoli

Questa è l'operazione fondamentale perché è quella che determina la solidità e la durata della legatura, anche se forse la meno appariscente a lavoro ultimato (Fig. 6). I metodi per eseguirla erano diversi: sostanzialmente si possono distinguere due tipi fondamentali. la cucitura su nervi e la cucitura "alla greca". In ogni caso il procedimento consiste nell'agganciare per mezzo del filo di cucitura ogni singolo fascicolo a supporti costituiti da spaghi tenuti tesi verticalmente per mezzo di uno strumento apposito detto telaio da legatori o cucitoio. La differenza consiste nel fatto che nella cucitura su nervi gli spaghi di sostegno restano esterni, appena accostati al dorso dei fascicoli: sono quelli che nei libri antichi danno origine a quelle caratteristiche nervature in rilievo sotto la pelle del dorso che sono così piacevoli a vedersi, tanto che in alcuni libri moderni vengono riprodotti in maniera artificiale a scopo decorativo. Nella cucitura "alla greca" invece, il dorso resta liscio e gli spaghi risultano invisibili perché vengono alloggiati in un solco



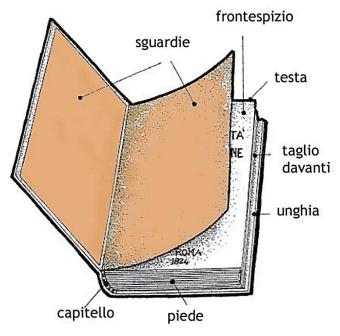
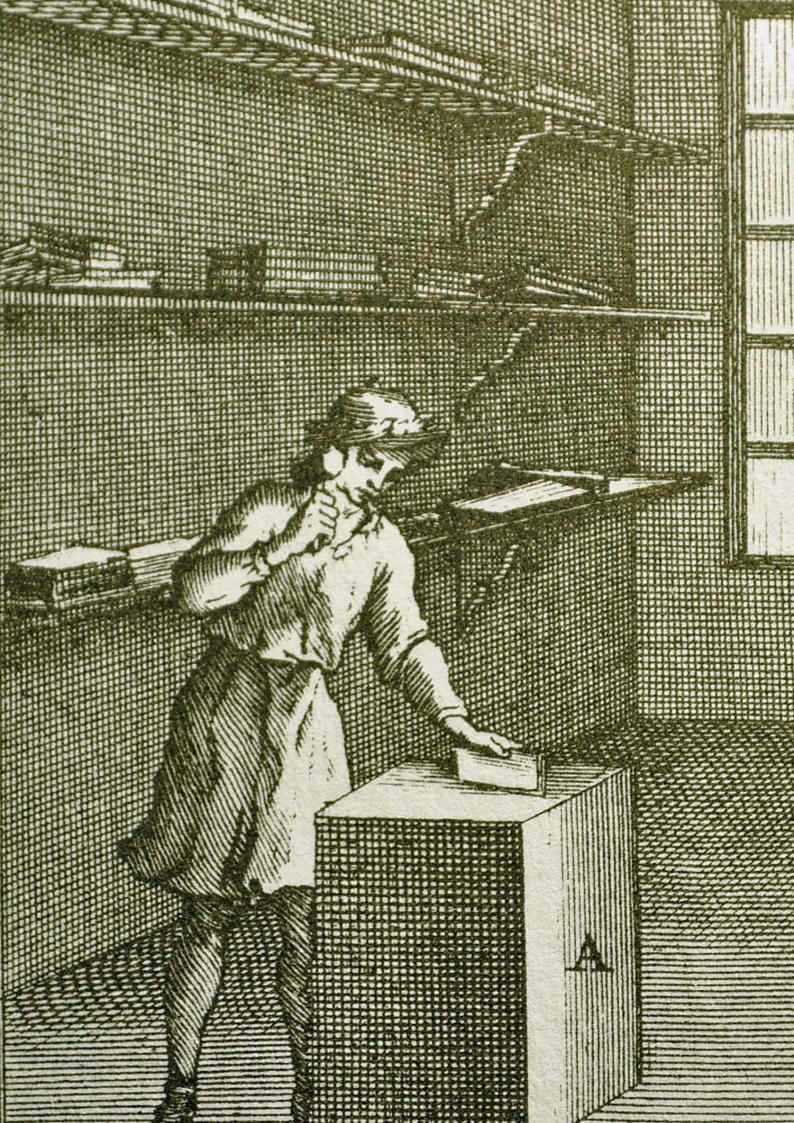


Fig. 4: Le parti del libro: nomenclatura



prodotto con un passaggio di sega sul dorso dei fascicoli (Fig. 7). Questo secondo metodo si è ampiamente diffuso verso la metà del XVIII secolo in quanto, facilitando l'opera di cucitura, permetteva di abbreviare il lavoro del legatore che poteva così fare fronte all'enorme aumento del lavoro determinato dal forte sviluppo della produzione tipografica. Ma essendo quindi una scorciatoia, dava luogo a legature meno solide e durevoli. In tempi più recenti si è introdotta la cucitura su fettucce, invece che su spaghi, che non richiede più il grecaggio dei fascicoli in quanto, grazie allo spessore trascurabile delle fettucce, il dorso rimane

La realizzazione dei capitelli

naturalmente liscio.

I capitelli venivano realizzati nei libri antichi con ago e filo, e quindi rappresentavano un rinforzo della cucitura in testa e al piede dei fascicoli (Fig. 8). Venivano eseguiti su un supporto di spago o di pelle, detto anima, con fili di seta in due colori abilmente intrecciati per dare luogo a un motivo decorativo. Nei libri moderni i capitelli sono ridotti a striscioline di stoffa colorata, applicate con la colla al dorso dei fascicoli, senza più nessuna funzione strutturale, ma solo come abbellimento: sono pertanto finti. Ciononostante la loro presenza esteticamente indispensabile: auando ci imbattiamo in libri rilegati moderni che ne sono privi riceviamo immediatamente la sgradevole sensazione di nudità

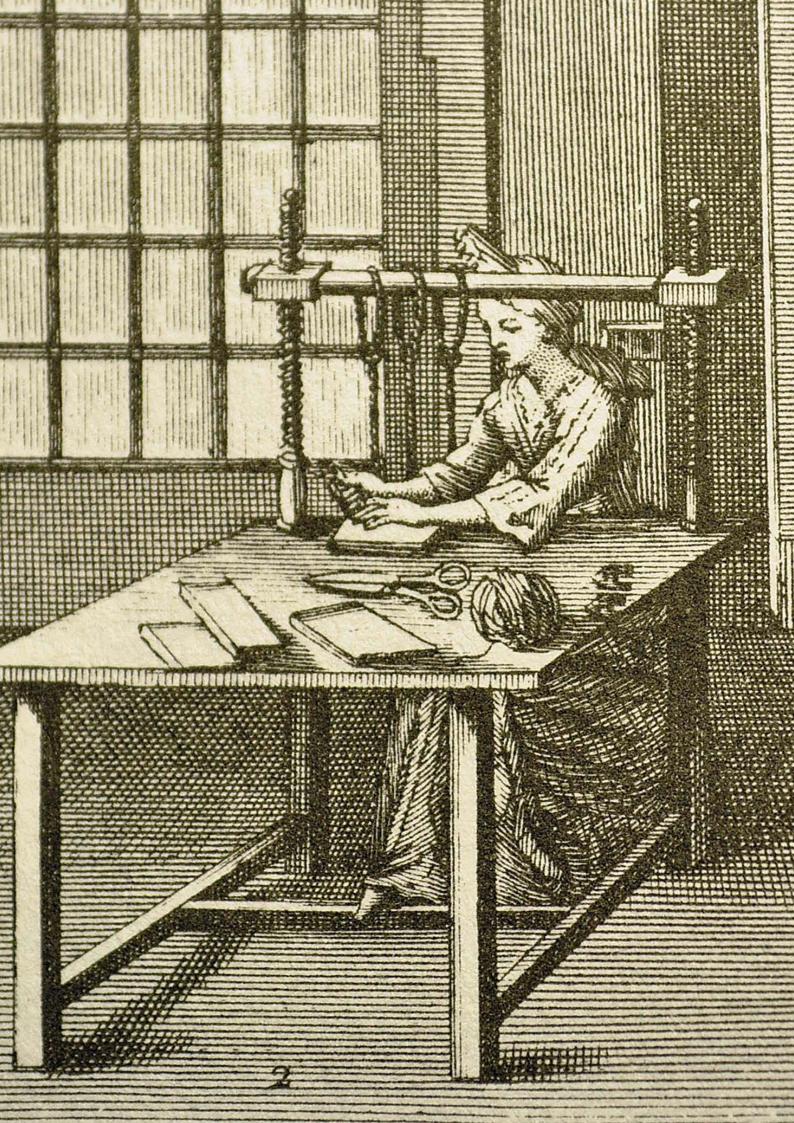
La incartonatura

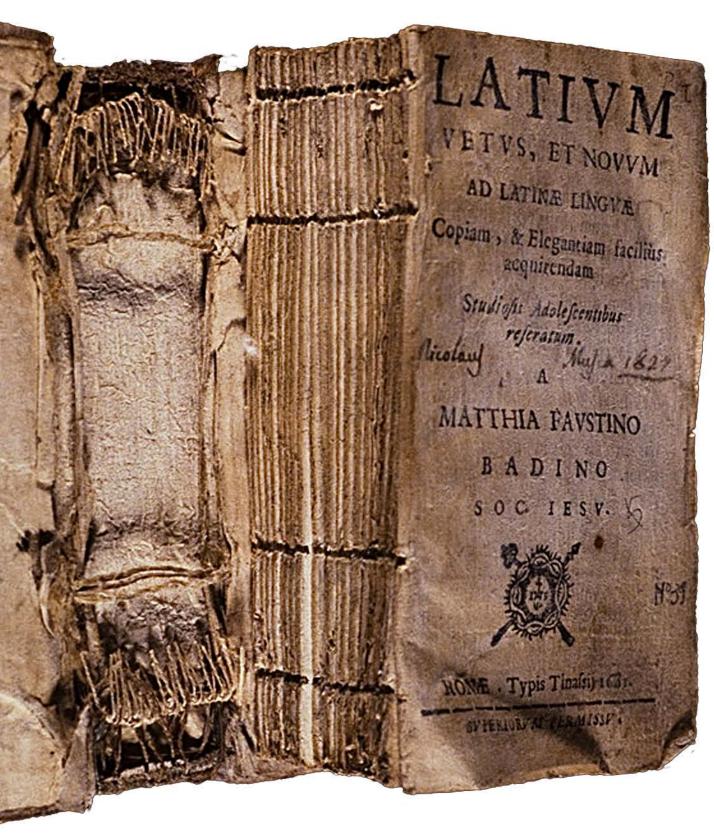
Questa operazione consiste nell'applicare i cartoni di protezione al corpo del libro cucito e incapitellato (Fig. 9). Si esegue utilizzando le parti eccedenti degli spaghi di sostegno alla cucitura che sono stati lasciati sopra e sotto il blocco dei fascicoli. I capi degli spaghi si infilano in appositi fori predisposti lungo il margine dei cartoni, incollandoli alla fine sulla faccia interna o esterna di questi. Il numero dei fori per ogni spago non era fisso, ma dipendeva sia dal formato del libro che dalle diverse tradizioni artigianali delle varie zone. Di norma, però era sempre più di uno, per garantire la solidità dell'ancoraggio dei piatti che rappresenta uno dei punti deboli del libro, quello maggiormente sottoposto a sollecitazioni meccaniche e ad usura.

L'incartonatura fatta con due fori per ogni spago era detta "alla francese", mentre quella fatta con tre fori era detta "all'inglese". Ciò non vuol dire che non si trovino libri del XVIII e del XIX secolo incartonati con un solo foro: questa tecnica più sbrigativa era riservata a libri di piccolo formato e a legature economiche.

La copertura

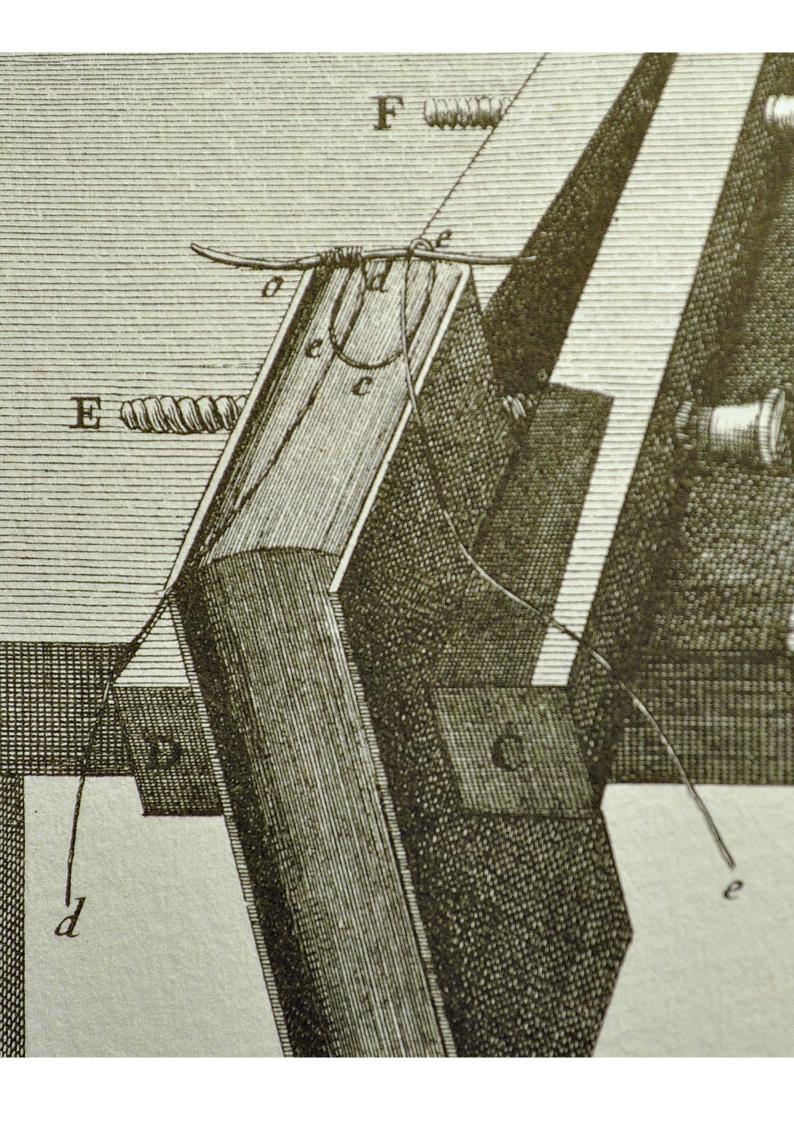
Una volta che siano stati applicati i cartoni al volume, si passa all'operazione detta copertura. Essa consiste nel ricoprire dorso e piatti del volume con un materiale opportuno, per garantire protezione e durata alla legatura e quindi al libro. Nel '600 e nel '700 era molto frequente l'uso della pergamena per legature d'uso di poche pretese, ma per le legature di lusso era d'obbligo l'uso di pelle di capra conciata al tannino, tinta e lavorata per ottenere una particolare e caratteristica grana superficiale. La pelle poteva estendersi sulla totalità della legatura, oppure coprire il dorso e solo una parte dei piatti, con l'impiego, in questo caso, di





A sinistra: Fig. O: La cucitrice al banco di lavoro (René Martin Dudin. L'art du relieur-doreur de livres. Paris, Saillant e Nyon, de l'imprimerie de F. F. Delatour, 1772, tav. VIII)

Fig.7: Le tracce del grecaggio sul dorso di una legatura del XVII secolo (Foto Archivio ICPL)



una minore quantità di materiale. Quest'ultimo tipo di legatura, più economica, ebbe ampia diffusione verso la fine del XVIII secolo a partire dalla Francia e si diffuse poi rapidamente in tutta Europa. La parte dei piatti lasciata nuda veniva ricoperta con carta decorata prodotta artigianalmente, spesso dallo stesso legatore. Con carta decorata veniva ricoperta anche la parte interna dei piatti e il primo foglio bianco del volume, cioè le sguardie.

La decorazione

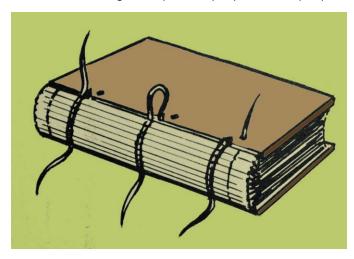
I libri antichi con la legatura in pelle erano poi di norma decorati, mentre quelli legati in pergamena potevano anche essere lasciati privi di decorazione. La tecnica più frequentemente impiegata era quella che faceva uso di foglia d'oro e di ferri caldi per imprimere i motivi decorativi sulla superficie della pelle (Fig. 10). Questa era una operazione molto delicata poiché non era possibile effettuare correzioni in caso di errore, ed era di solito, nelle antiche botteghe di legatoria, affidata ad un lavorante specializzato, il cosiddetto doratore. La decorazione a foglia d'oro ha caratterizzato le legature di lusso dal XVI secolo fino a tutto il '700, con motivi decorativi che hanno seguito via via lo sviluppo del gusto e degli stili dell'arte del periodo. A partire dai primi decenni del XIX secolo, proprio quando la legatura artigianale comincia a perdere il suo carattere di necessità, sostituita dalla legatura editoriale, nasce quella che può essere a buon diritto definita legatura d'arte. L'opera del legatore, cioè, cessa di essere qualcosa di intrinsecamente indispensabile al libro, e diviene un "valore aggiunto", un vestito di lusso applicato ad una edizione di pregio. Il legatore, così, come un vero artista, crea un'opera unica e

irripetibile, utilizzando materiali e tecniche anche non tradizionali, nella quale esprime il suo estro e la sua creatività

La carta decorata

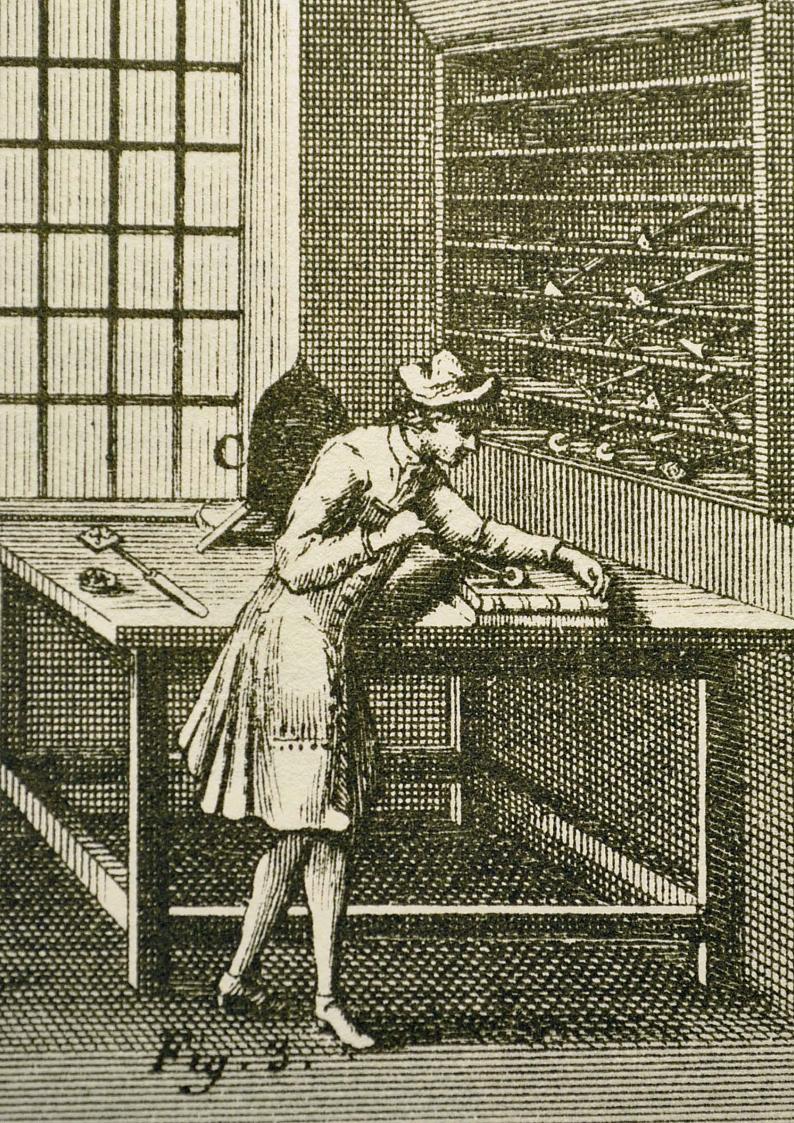
Le carte decorate per uso di legatoria entrarono in uso nel XVII secolo, ma ebbero amplissima diffusione nel '700. In principio il loro uso era riservato alle sguardie delle legature di lusso, ma poi il loro impiego fu esteso anche a coprire l'esterno del libro nelle mezze legature. Naturalmente in questo caso il loro uso non era dettato da ragioni estetiche, ma da ragioni economiche: coprire parte del libro con carta permetteva di fare economia della pelle, e contenere, di conseguenza, il costo della legatura. Alcune delle tecniche per produrre carte decorate sono molto semplici, e spesso il legatore produceva da sé quella quantità di fogli necessaria per uso della sua bottega, ma nel '700 sorsero un po' in tutta Europa anche produttori specializzati che fabbricavano carte decorate di tutti i tipi in grande scala per la vendita.

Le carte che il legatore poteva prepararsi in proprio



A sinistra: Fig. 8: Il libro stretto nel torchietto per cucire il capitello (René Martin Dudin. L'art du relieur-doreur de livres. Paris, Saillant e Nyon, de l'imprimerie de F. F. Delatour, 1772, tav. IX, part.)

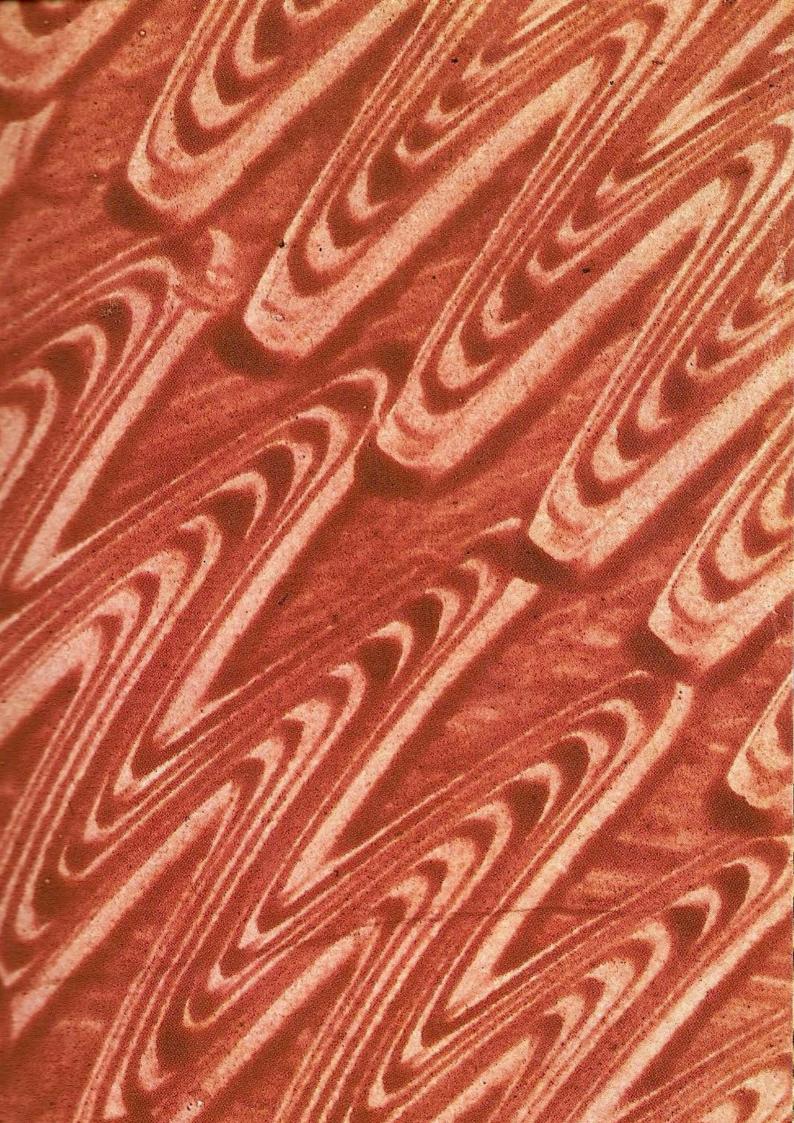
Fig. 9 : Applicazione dei cartoni al corpo del libro per mezzo degli spaghi di cucitura ("nervi")





A sinistra: Fig. 10: Il doratore traccia i filetti sulla copertura utilizzando una rotella; sulla parete davanti a lui si nota il repositorio dei ferri per la doratura (René Martin Dudin. L'art du relieur-doreur de livres. Paris, Saillant e Nyon, de l'imprimerie de F. F. Delatour, 1772, tav. XI)

Fig. 11: Sguardie decorate con carta marmorizzata in una legatura del XVIII secolo



poiché non richiedevano l'utilizzo di una attrezzatura complessa, erano sostanzialmente di due tipi: le carte marmorizzate e le carte dette "a colla". Le carte marmorizzate sono di origine orientale, provenendo dalla Persia e dalla Turchia, e furono introdotte in Europa già alla fine del Cinquecento ad opera di commercianti e viaggiatori che si spingevano nei loro viaggi fino al Medio Oriente: fu per loro tramite che giunsero in Europa i primi esempi di carte decorate, che proprio a causa della loro origine venivano chiamate all'epoca "alla turca". Il sistema per produrre queste bellissime carte è molto semplice: è sufficiente spruzzare del colore molto fluido sulla superficie di un liquido gelatinoso in modo che galleggi formando grosse macchie, e poi appoggiarvi delicatamente sopra il foglio di carta in modo che prenda il colore. Prima di applicarvi sopra la carta, la superficie del bagno colorato può essere "lavorata": cioè, per mezzo di strumenti detti pettini, si può muovere il colore in vari modi per ottenere effetti decorativi sempre diversi. Le carte prodotte in questo modo si chiamano "pettinate", mentre quelle ottenute senza lavorare il colore si dicono "naturali" o a "grandi macchie" (Fig. 11).

Ancora più semplice è la preparazione delle carte "a colla", anche se, per ottenere dei buoni risultati, occorre molto estro e fantasia e senso del colore da parte dell'operatore. I fogli di carta vengono decorati direttamente applicandovi sopra colori stemperati con colla di farina in una sola tinta o anche più tinte. Poi, prima che asciughi, il colore viene lavorato in diversi modi. Molti libri del Settecento sono coperti con una carta prodotta in questa maniera: il colore veniva spalmato a grosse macchie su due fogli contemporaneamente, poi si

sovrapponevano i due fogli facendo combaciare la parte colorata e si esercitava una certa pressione con le dita e il palmo della mano; subito dopo si separavano i due fogli "tirandoli", ottenendo un motivo decorativo caratteristico e molto in voga all'epoca. Un altro metodo consiste nel grattare il colore fintanto che è fresco con vari strumenti – pettini, spazzole, stecche di legno, o anche le punte delle dita – fino ad ottenere il risultato desiderato. Il colore può anche essere steso sulla carta con colpi di spugna che producono macchie frastagliate e varie: usando due o tre colori si possono preparare semplicissime carte dall'aspetto gradevole e fresco (Fig. 12).

Nell'Ottocento era molto usata dai legatori una carta preparata da loro stessi decorata con minutissime e numerosissime macchioline di colore puro, in genere blu, rosso e giallo, spruzzate direttamente sulla carta con l'aiuto di una spazzola e una reticella metallica: queste carte venivano impiegate soprattutto per le squardie.

Oggi le carte marmorizzate si possono ancora trovare in commercio, prodotte da aziende specializzate, ma le carte a colla o quelle spugnate o spruzzate continuano ad essere realizzate da pochi volenterosi artigiani, oggi sempre più rari.



redazione de il tratto

Dal 28 settembre al 6 ottobre 2013 è stata in mostra al Castello medioevale di Montecchio Emilia (RE) un prezioso e raro ritrovamento archeologico: una tazza d'oro risalente all'Età del Bronzo antico e databile, secondo gli esperti, circa al XVIII°- XVII° secolo a. C. Su questo reperto gli archeologi, fin dall'epoca del suo rinvenimento, hanno prodotto brevi saggi e schede esplicative ritraccabili su riviste specializzate ed anche su alcuni siti web.

I media ne hanno a propria volta dato notizia, in genere senza particolari approfondimenti.

Con l'esposizione di Montecchio, che avveniva a più di un anno dal momento del ritrovamento di questo oggetto e che ha avuto il merito di mostrarlo nella zona archeologica d'origine, ci si aspettava una manifestazione culturale ampia e articolata, non solo sulla tazza, ma anche sul significato archeologico del contesto da cui essa è emersa. Purtroppo così non è stato. La brevissima durata dell'esposizione, accompagnata solo da un semplice pieghevole esplicativo, destinato a breve vita, non ha permesso ai più di apprezzare il valore di questo reperto, ritenuto unanimemente di assoluta rarità e importanza culturale.

È parso allora buona cosa alla nostra redazione riprendere l'argomento, per contribuire a diffonderne la conoscenza, evitando, per quanto possibile, che esso ritorni ad essere solo un tema di studio e discussione fra specialisti ed addetti ai lavori.

Per la stesura di questo breve saggio ci siamo serviti delle informazioni che era possibile raccogliere in loco e durante l'esposizione montecchiese.

Il ritrovamento e il contesto territoriale

La tazza, che illustriamo con alcune nostre foto, è stata rinvenuta a circa 70 cm. di profondità il 9 marzo 2012 nella cava di ghiaia denominata "Spalletti" collocata a sud della Via Emilia nelle vicinanze del centro abitato di Calerno, in comune però di Montecchio Emilia.

Durante alcuni lavori di sistemazione nella parte nord-

est di questa immensa area di scavo, un ruspista si è accorto di un luccichio dorato che traspariva tra la terra smossa. E' sceso dal mezzo e ha raccolto un tazza dorata e sventrata. Ha avvertito subito i responsabili della sorveglianza archeologica della cava, che si sono immediatemente resi conto di essere davanti ad un reperto eccezionale ed unico nel suo genere.

Un oggetto in oro che non sembrava affatto portato lì da altri luoghi, ma piuttosto fermo in zona probabilmente dalla fine dell'Età del Bronzo antico. Questo pur non avendo potuto trovare la fossa in cui poteva essere stato collocato. Il terreno però in cui la tazza è stata rinvenuta pare essere, ad un prima analisi, lo stesso ritrovato dentro di essa. Se gli accertamenti che sono in corso potranno confermare questa prima verifica, si avrà maggiore consapevolezza del suo deposito e della sua permenenza fino ad oggi nella zona di rinvenimento L'importanza di questo aspetto è basilare per stabilire la portata storica di questa tazza nel contesto di un epoca così lontana, come quella del Bronzo, soprattutto in relazione agli usi dei popoli che allora vivevano in questa parte dell'Emilia e in genere nell'alta Italia.

Le caratteristiche e il restauro

La tazza ha un vaso con un diametro max. di 13 cm, un altezza max. di 13,5 cm e un peso di 254 gr. Ha l'imboccatura svasata e il collo concavo, che termina sulla parte più bassa in una vasca che va restrindegosi alla base. La parte sommitale risulta invece perduta. Realizzata in oro in un'unica lama dello spessore di 0,5 – 06 mm. è lavorata a martellinatura, come appare dalle tracce interne. L'esterno è stato invece lucidato da un abrasivo piuttosto fine. Ha un manico, ora staccato, a "orecchio" realizzato a getto di fusione, che era fissato alla tazza con quattro rivetti.

La forma, secondo gli archeologi, è tipica del vasellame ceramico dell'antica età del bronzo quindi da collocarsi, come si diceva, probabilmente intorno al XVIII°- XVII° secolo a. C.



La tazza d'oro rinvenuta nella Cava Spalletti in comune di Montecchio Emilia (RE) nel 2012 e risalente al XVIII-XVII° sec. a.C. - Particolare del corpo e del manico. (Foto Ferrari G. A.)



Il suo aspetto attuale è quello di una tazza schiacciata, con lacune al corpo, un taglio profondo alla base e con altre fratture.

L'esame microscopico praticato dagli esperti, ha mostrato differenze fra i tagli e le spaccature rilevate. La lacuna e il taglio sul collo paiono essere recenti, dovute probabilmente all'impatto con un attrezzo agricolo. La frattura alla base è invece riportabile ad un colpo d'ascia e un ulteriore colpo è stato assestato per deformare completamente l'oggetto.

Questi elementi inducono gli archeologici a pensare che l'oggetto sia stato volutamente rovinato per non essere utilizzato, poi sotterrato per portarlo in un contesto immateriale.

Poco dopo il suo ritrovamento la tazza è stata pulita, onde liberarla da ogni impurità e lo scultore montecchiese Augusto Giuffredi ne ha realizzato una copia in resina dorata per poter dare l'idea di come essa si presentava prima della sua de-funzionalizzazione.

Il significato storico e il confronto con altri esempi

Se le analisi che si stanno conducendo, andranno a confermare le ipotesi esposte dagli archeologici nella mostra conclusasi da qualche tempo, si potrà avere la certezza che la tazza era lì perchè forse appartenuta ad una personalità che abitava nella zona dell'attuale comune di Montecchio Emilia, conosciuta dagli studiosi per la presenza della "Terramara di Montecchio".

Chi aveva realizzato un oggetto simile era sicuramente un'artigiano di prestigio, considerata la quantità d'oro utilizzata. Non poteva però essere stata realizzata nel luogo di ritrovamento, perchè in quest'area non ci sono miniere d'oro. L'oro al massimo poteva essere stato trovato lungo i corsi d'acqua che scendono dalle Alpi, specie nella regione valdostana. E' quindi possibile che la tazza sia giunta nella zona di attuale rinvenimento già realizzata.

Quale il suo significato ? Secondo gli archeologi essa





era un elemento distinguente sia per il possessore, che per il villaggio, o la zona che questi abitava, attribuendo ad essi un'importanza di assoluta rilevanza.

Il suo uso sembra essere legato a riti e funzioni che caratterizzavano le popolazioni che hanno vissuto in quei lontanissimi periodi.

Il dibattito fra gli studiosi è ancora in corso e potrà trovare ipotesi risolutive soprattutto dal confronto con ritrovamenti di oggetti simili avvenuti in altre parti d'Europa.

In realtà questi rinvenimenti sono tuttora estremamente sporadici e sono avvenuti soprattutto in area atlantica (Bretagna, Inghilterra) e in area germanica, quindi a grande distanza dall'Emilia.

Fra le tazze d'oro più simili a quella di Montecchio Emilia, vi è quella rinvenuta nel 2001 a Ringlemere, vicino a Sandwich, nel Kent (GB), che presenta misure quasi uguali e la stessa condizione di schiacciamento. Di essa si conosce anche il luogo di ritrovamento, vale a dire un tumulo al centro di un henge

Ulteriore esempio da citare è la tazza di Fritzdorf in NordReno- Wesfalia (Germania) ritrovata da un contadino nel 1954. Anch'essa schiacciata, ma poi rimessa in forma, ha una tipologia e misure quasi uguali a quella montecchiese.

Il luogo di conservazione

Dopo il suo ritrovamento, la tazza della cava "Spalletti" è stata sempre conservata presso la Soprintendenza Archeologica di Parma, salvo il breve periodo in cui è stata esposta a Montecchio Emilia.

Attualmente è ritornata a Parma in attesa che i Civici Musei di Reggio Emilia allestiscano, al loro interno, un luogo sicuro e degno di un tale reperto.

Diciamo che, al di là dei tempi imprecisati per raggiungere un simile risultato, a causa dei chiari di luna che illuminano le istituzioni culturali nostrane, questa prospettiva non ci convince.

Un reperto di tale importanza, a nostro giudizio, deve per forza restare sul territorio da cui proviene.









Esso rappresenta la testimonianza di un passato che si è attuato solo qui e che ne testimonia le vicende e il valore.

La rocca medioevale di Montecchio Emilia, dove la tazza è rimasta in mostra, ha dimostrato di possedere al suo interno luoghi sicuri e di facile fruibilità, dove, fra l'altro, esiste già un piccola collezione archelogica con reperti locali anche di significativo interesse generale. La scelta di collocarla a Reggio Emilia per nobilitare la locale sede museale, fa parte di una visione vecchia e superata, che nel passato vedeva i capoluoghi di provincia centri di raccolta dei ritrovamenti d'arte e storia delle aree limitrofe perchè non si era in grado di poterle ospitare in loco.

Oggi questa impasse è stata ampiamente superata e le difficoltà del passato non esistono più.

Occorre solo la volontà di operare in una certa direzione, che auspichiamo con forza, perchè è quella che dà senso alla storia dei nostri territori e delle nostre comunità.

Ricostruzione della Tazza d'oro di Montecchio Emilia in resina dorata ad opera dello scultore Augusto Giuffredi (2013) (Foto Ferrari G. A.)



di gian andrea ferrari

Nel numero precedente de Il Tratto ho avuto il piacere di presentare la personalità di Gaetano Baglieri attraverso la sua più intima e propria ricerca artistica, come ceramista, come grafico e come scultore.

Esiste però un altro importante filone del suo operato che va esaminato e portato in luce, vale dire quello delle commissioni pubbliche e private che ha svolto come scultore

È un tema questo che lo ha visto all'opera principalmente a Reggio Emilia, dove sono ritrovabili diverse sue opere, sia in chiese, sia in edifici e raccolte private.

Non si tratta quindi di una parte secondaria della suo fare artistico, ma di un aspetto essenziale per capirne e completarne la personalità.

La consapevolezza di tutto questo l'ho avuta quando mi sono imbattuto in alcune sue opere di argomento religioso presenti nella Chiesa della Resurrezione di Castelnovo Monti. Ero andato alla ricerca di una Via Crucis in ceramica che avevo saputo essere opera sua, ma poi la sorpresa è stata grande quando ho trovato che, non solo aveva composto per quella chiesa una Via Crucis, ma aveva adornato, in collaborazione con Uberto Zannoni, con interessanti paliotti in ceramica modellata e figurata, sia l'altare maggiore che l'ambone.(1)

Non poteva certo trattarsi di un caso isolato. E infatti ne ho avuto la riprova parlandone proprio con lui.

Ho deciso allora di chiedere la sua collaborazione per la formazione di questo contributo, che pubblico con lo stesso piacere del primo, perchè non potevo trascurare, o anche solo minimizzare questa parte della sua ricerca artistica legata fondamentalmente alle commissioni ricevute.

Gaetano, che è sempre restio quando si tratta di far emergere il suo lavoro, pian piano ha tirato fuori dalla cassettiera del suo studio tante foto di opere che fra il 1966 e il 1974 ha realizzato proprio in questo modo Sono tutti lavori scultorei, legati non solo all'uso della prediletta ceramica, ma anche del cemento, delle materie sintetiche e dei metalli.

Oggi solo quelle legate al mondo religioso sono facilmente accessibili, le altre con tematiche soprattutto civili, data la loro collocazione in ambiti privati, sono meno raggiungibili.

Con questo breve articolo provo allora a darne un primo resoconto e, compatibilmente con il ristretto spazio a disposizione, anche a riflettere sul senso della ricerca creativa e del messaggio che vi sono contenuti

Parto dalle opere religiose che furono commissionate rispettivamente dopo la costruzione della chiesa della Resurrezione di Castelnovo ne' Monti (1969) e per l'antica parrocchiale di Vezzano sul Crostolo)(2)

Nella prima, come nella seconda, Baglieri affrontò l'incarico di predisporre le 14 stazioni della Via Crucis, che furono sviluppate in ceramica.

In quella di Castelnovo né Monti, come accennavo prima, l'incarico lo vide protagonista anche dei paliotti posti su tre lati dell'altare maggiore e del paliotto dell'ambone; anche questi tutti in ceramica.

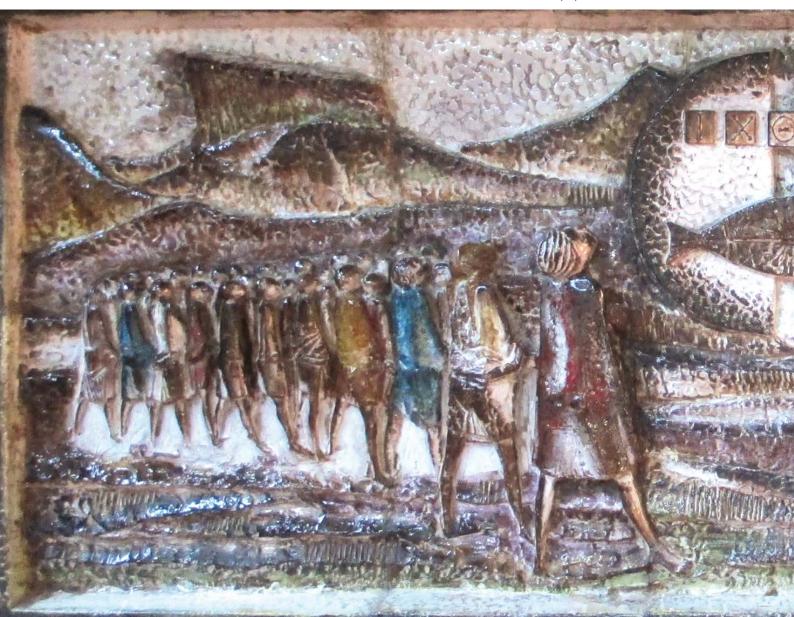
L'impressione che si ha, guardando soprattutto la Via Crucis di Castelnovo ne' Monti, è che la tematica venga affrontata concentrandosi solo sui singoli eventi della narrazione. Nessun sfondo, nessun concessione a qualsiasi particolare. Tutto è visto in modo essenziale, anzi essenzialissimo. Le figure stesse sono trattate con un rigore formale che non cede ad alcun sentimentalismo (Fig. 1). Chi guarda è portato solo a scoprire l'evento descritto e a trarne in proprio le riflessioni dovute. Mancanza di pathos ? Di partecipazione ?, No, senz'altro ! Anzi, l'intenzione è proprio quella di trasmettere, in chi contempla queste immagini, il grande dramma che vi è descritto, vissuto dal Salvatore, nel più assoluto abbandono e nella più desolante solitudine.

Questa visione formale antidescrittiva, efficacissima per



Fig. 1 : G. Baglieri – Gesù cade per la prima volta sotto la croce. (X stazione della Via Crucis) – Ceramica. Inizio anni '70. Chiesa della Resurrezione di Castelnovo ne' Monti (RE) Foto G. Baglieri

Fig. 2 : G. Baglieri – Paliotto centrale dell'altare maggiore - Ceramica. Inizi anni '70. Chiesa della Resurrezione di Castelnovo ne' Monti (RE) Foto Ferrari G. A.



la resa del tema trattato, mi richiama quanto avevo sottolineato a proposito delle sue opere in ceramica illustrate nel numero precedente di questa rivista. Là come qui, ogni estetismo è bandito, ma con una differenza sostanziale. Il tema della Via Crucis aveva un vincolo di commissione dovuto al suo svolgimento nell'ambito figurativo, che Baglieri ha però ha saputo trattare sapientemente, senza venir meno al suo credo formale. Diversi in parte gli esiti che si riscontrano sui paliotti dell'altare sempre di Castelnovo ne' Monti.

Qui la tematica cristologica, che vi è rappresentata, è trattata sempre con essezialità, ma anche con una ver-

ve più descrittiva. Questo per poterla comunicare con più facilità ai fedeli e ai frequentanti la Chiesa.

Colpisce in questi paliotti la serenità delle composizioni, legate alla gioia e alla universalità del Salvatore che accoglie a braccia aperte l'umanità, (Fig. 2), dopo averla ammaestrata in vita per dirigerla verso il proprio progetto di salvezza (Fig. 3).

Il "ductus" artistico con cui Baglieri ha condotto il dramma della Via Crucis non è stato utilizzato solo per svolgere questa tematica. In realtà, con questo approccio egli ha affrontato altre sue opere, non inserite ecclesialmente e più legate al rapporto fra uomo ed esistenza..





Fig. 3 : G. Baglieri – Paliotto dell'ambone - Ceramica. Inizi anni '70. Chiesa della Resurrezione di Castelnovo ne' Monti (RE) Foto Ferrari G. A.

E qui entriamo in un campo in cui la ricerca artistica si fonde con la denuncia e la partecipazione ai drammi e alle aspirazioni dell'umanità.

La parabola che avevamo osservato nelle sue opere grafiche, nelle sue ceramiche e nei bronzi, presentati nel numero precedente di questa rivista, dove la visione del mondo ferito dall'avidità umano si sublima in una speranza possibile per ricostituirne l'unità, viene riproposta attraverso una ricerca che utilizza il substrato figurativo.

Nell'opera "I condannati" del 1971 in materiale sintetico, la concisione formale è tale da togliere alle figure ogni connotato. (Fig. 4) Una scelta questa che identifica la condizione umana di chi, colpito dall'ingiustizia umana, è considerato meno di nulla.

Un lavoro di denuncia sull'intellorabilità di chi viene spersonalizzato, ferito nella sua dignita più profonda e che si contrappone alla "spersonalizzazione voluta" che traspare nell'opera del 1967 intitolata "Povertà Francescana", dove l'adesione del Santo di Assisi al progetto della Creazione permette di ritrovare quell'unità fra cosmo e esseri viventi, proprio per aver rinunciato ad ogni egoismo ed ingordigia. Il grande cerchio blu che rappresenta il cosmo, fa da sfondo all'esseziale figura francescana che termina in alto con una piccola sfera: il capo, che non presenta alcuna spaccatura, o taglio. Segnale della raggiunta armonia fra Uomo e Creazione.(Fig. 5)

Ma questo stato di concordia è frutto di una ricerca, di una tensione che percorre tutta la vita dell'uomo.

Baglieri sente profondamente questa condizione, e ne ha dato diverse rappresentazioni,

Quella, a mio giudizio, più riuscita è una figura femminile nuda, seduta e con le braccia e il viso protesi verso l'alto.(Fig. 6) Una scultura pensata per l'esterno, perche inserita in una fontana di una residenza privata, da cui traspare quell'anelito verso la ricomposizione del

rapporto fra Uomo e Creazione, che si sublima quasi in una preghiera per ricevere quell'aiuto senza il quale ogni sforzo sembra risultare vano.

Un Baglieri laicamente religioso ? Secondo me si, e a tal punto che in quest'opera abbandona ogni remora afigurativa proprio per esprimere e far capire, a chi guarda, la tensione che deve trasparire da essa.

Una tensione che si lega al rispetto dell'essere umano, visto soprattutto attraverso la figura femminile, e che ritroviamo in altre sue opere legate alla tematica del lavoro.

Prima fra tutte quella che ha per soggetto "le mondine", un bellissimo pannello in ceramica del 1969, ora in collezione privata, dove primeggiano le donne riprese in fila, intente al duro lavoro in risaia.(Fig. 7)

Anche se a prima vista potrebbe sembrare un'opera narrativa sul ciclo del riso (aratura, semina, raccolta e trebbiatura), il centro del racconto sono loro, le mondine, anonime nel viso, ma curve e con le gambe piantate nell'acqua, bianche proprio come i buoi che nella parte più alta tirano gli aratri. Il loro lavoro, sconosciuto e mal considerato, permette però a quel riso, poi trebbiato dalla coloritissima macchina, di arrivare bianco sulle tavole delle persone.

C'è però in quest'opera anche un altro messaggio. Baglieri riconosce nel lavoro dei campi un'armonia fra natura e uomo che porta entrambi a collaborare e a doversi rispettare a vicenda.

Anche se duro e difficile da condurre, quel lavoro produce vita e le candide mondine sono l'esempio di come, con un atteggiamento di umile riconoscenza verso la natura, si possa raggiungere un'armonica convivenza. Un obiettivo invece più difficile da conseguire quando il lavoro si stacca da questo contesto e si sostanzia di altri valori.

A testimoniarlo un altrettanto interessantissimo pannello realizzato su commissione della fabbrica Spaggiari e



Fig. 4: G. Baglieri - I Condannati- Bozzetto in materiale sintetico patinato. Cm. 30 x 60, 1966. Collezione privata. Foto G. Baglieri



Fig. 5 : G. Baglieri – Povertà Francescana – materiale sintetico. Diam.: cm. 70. 1967 Collezione privata Foto G. Baglieri

Barbieri di Reggio Emilia per celebrare l'operato di questa impresa. (Fig. 8)

L'azienda, oggi scomparsa, produceva giostre per Luna Park. Un ambito legato al divertimento soprattutto dei bimbi

Baglieri qui usa il cemento patinato e non si avvale più dei colori. Tutto è giocato sul solo tono grigio; anche le persone sono viste così, circondate dalle opere che realizza la fabbrica.

La prorità del fare produttivo, della divisione dei compiti, dei tempi di realizazzione, finiscono con avviare un processo di separazione tra uomo, lavoro, passare del tempo, delle stagioni e dei ritmi naturali. Ognuno è al suo posto nell'azienda, ma in realtà quest'ordine in rapporto al cosmo che lo circonda, pian piano si perde, perchè la fabbrica richiede solo che ci si adatti ad essa.

Baglieri sente, a mio giudizio, fortemente questa condizione dell'operaio e lo descrive con due elementi essenziali: il colore grigio a significare che ogni cosa, esseri umani compresi, sono sottosposti al solo obiettivo produttivo, al punto da divenire conformi e uniformi ad esso; il "disordine" con cui sono collocate le figure nella composizione. In essa si ritrova chiaramente che cosa si fa in quella fabbrica ed anche a chi è destinato il prodotto finito, ma, come in tante altre aziende che operano in modo simile, la finalizazzione univoca del processo di produzione non induce armonia, perchè non si lega ai valori più alti che invece guidano la creazione.

Un'opera che sarà piaciuta sicuramente ai commitenti, perchè in grado di trattare la tematica commissionata, ma molto critica sul rapporto tra la condizione operaia e i valori umani più profondi.

Devo dire che ho trovato in queste opere un Baglieri coerente col messaggio creativo da lui evocato nei lavori che fanno parte della sua ricerca artistica più personale. Il mondo figurativo in cui ha dovuto calarsi non gli è stato certo di ostacolo, anzi è stata un'occasione per manifestare ancora meglio quei valori in cui ha sempre creduto.

Un merito che va ascritto ad un altro punto di forza su cui Baglieri ha sempre contato: la lezione imparata dai suoi mestri-scultori più amati: Angelo Biancini, di cui è stato allievo e Arturo Martini.

Da loro ha saputo trarre quelle indicazioni espressive che poi ha elaborato in suo linguaggio personale sincero ed aperto.

Molto ci sarebbe ancora da scrivere e da commentare, perchè quello che qui ho riportato è solo un breve excursus sull'operato di Baglieri come scultore pubblico e privato.

Spero che una maggiore conoscenza del suo fare artistico possa uscire dalla mostra che l'Associazione Amici del Chierici sta preparando assieme a lui per la primavera del 2014.

Essa ha subito un rinvio in avanti, rispetto al periodo prima fissato (novembre 2013). proprio in vista di una sua migliore preparazione e di un più idoneo allestimento.

NOTE

Il sito web della parrocchia di Santa Maria Assunta di Castelnovo ne' Monti riporta la notizia inesatta che la Via Crucis e i pannelli che adornano l'altare maggiore della chiesa della Resurrezione siano opera dell'Istituto d'Arte Chierici. In realtà furono commissionati direttamente a Uberto Zannoni e Gaetano Baglieri.

(2) La Via Crucis posta in questa chiesa oggi non è più visibile, perchè inopinatamente tolta alla devozione dei fedeli.

N.B. Per una biografia di Gaetano Baglieri, si veda il numero 4 de Il Tratto all' articolo "GAETANO BAGLIERI SCULTORE CERAMISTA GRAFICO"

Fig. 6 : G. Baglieri – Donna seduta con le mani protese – Bronzo per fontana. Altezza cm. 140. Collocazione privata Foto G. Baglieri

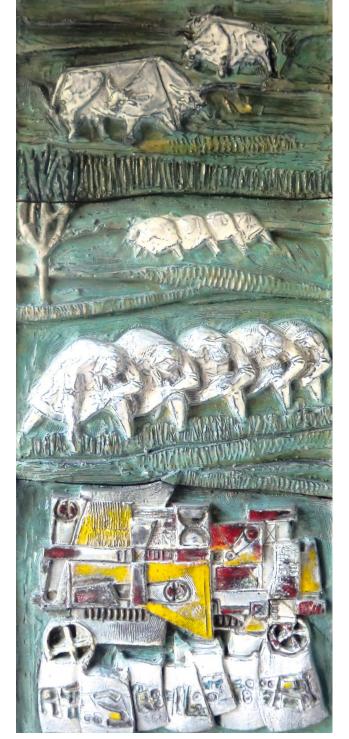


Fig. 7 : G. Baglieri - Le Mondine – pannello in maiolica. Collezione privata Foto G. Baglieri

Fig. 8 : G. Baglieri – Il Lavoro per le giostre – pannello in cemento patinato. Cm. 130 x 390. Già presso la fabbrica Spaggiari e Barbieri di Reggio E.Foto G. Baglieri





A REGIONAL R

di leda piazza e gian andrea ferrari

Fra le opere di arte moderna più significative che sono state prodotte appositamente per edifici reggiani, vi è sicuramente il grande Sacro Cuore realizzato da Lucio Fontana per la cappella del omonimo Centro a Baragalla di Reggio Emilia. (Fig. 1)

Si tratta di un lavoro ancora sconosciuto, non solo al grande pubblico degli amanti delle cose d'arte, ma anche a quasi tutti gli intenditori e cultori delle patrie glorie, al punto che non risulta inserito nemmeno nel Catalogo Ragionato di Sculture, Dipinti e Ambientazioni predisposto da Enrico Crispoliti proprio sull'opera di Lucio Fontana (Rosario [Argentina] 1899 – Varese 1968) (1)

Un oblio questo assolutamente immeritato, visto anche la straordinarietà del lavoro predisposto dall'artista argentino, che non esitiamo ad affermare debba inserito fra i suoi capolavori a tematica religiosa Il contributo che qui presentiamo vuol quindi essere un primo saggio a favore di una riconsiderazione di quest'opera, in attesa di una sua adeguata valorizzazione.

Abbiamo diviso il nostro intervento in alcuni paragrafi per offrire a chi legge un percorso chiaro sulla sua vicenda, con una considerazione finale sul significato artistico e religioso che vi abbiamo colto.

Descrizione dell'opera

Quest'opera di Lucio Fontana, è costituita da un grande pannello in maiolica policroma, formato da 27 formelle di dimensioni irregolari (Fig. 1) Il tema rappresentato è Gesù Sacro Cuore, visto in piedi e con le braccia aperte. Il Salvatore è vestito con un tunica bianca e un manto rosso e mostra le stimmate ai piedi e alle mani (Fig. 2). Sul petto, al centro, in grande rilievo, il Cuore Santissimo in rosso, sormontato dalla Croce e circondato da raggi rifiniti in oro (Fig. 3). Sfondo bianco con qualche screzio di azzurro e grigio a rappresentare le nubi. In alto, soprattutto a destra, sfondo in parte grigio, con

sottostanti toni di giallo a rappresentare come la fine di una tempesta.

In fondo a destra, nelle due ultime formelle, compare la firma "lucio Fontana", tracciata forse con un punteruolo.(Fig. 4)

Sul retro le formelle sono lasciate a biscotto. Il pannello misura complessivamente mt 2,84 di altezza x mt. 2,00 di larghezza.

Vicende dell'opera

La ricostruzione della vicende di quest'opera è, al momento in cui scriviamo (ottobre 2013), ancora in corso, a causa delle difficoltà oggettive che abbiamo incontrato nel reperire una sufficiente documentazione in merito. Diamo conto quindi, in questo contributo, del punto a cui siamo arrivati con le nostre ricerche, con l'impegno di ritornare sull'argomento al termine del lavoro di indagine che stiamo conducendo. Per inquadrare storicamente quest'opera dobbiamo partire dal luogo per cui essa fu prodotta: il Centro Sacro Cuore di Baragalla di Reggio Emilia. Nel 1956 i vescovi delle allora sette diocesi dell'Emilia (Piacenza, Parma, Guastalla, Reggio Emilia, Modena, Carpi e Nonantola) consacrarono questa regione al Sacro Cuore di Gesù in forza di una necessità spirituale: contrastare il sempre maggiore avanzare di fenomeni antireligiosi.(2) Fu deciso anche di costruire, proprio a Reggio Emilia, un complesso dedicato al Sacro Cuore dove effettuare ritiri spirituali, convegni e corsi di preparazione idonei per migliorare il contributo dei cattolici emiliani, sia alla vita religiosa che a quella civile della propria realtà regionale. L'opera venne affidata da subito ai Gesuiti della Provincia Veneto-Lombarda, che mandarono a Reggio E. da Milano un drappello di loro padri che presero alloggio in un primo tempo nel Seminario di Albinea

Il progetto del nuovo edificio fu affidato all'Ing. Pierluigi Giordani di Bologna, che concluse i lavori



ai primi di aprile del 1958. Collaborarono con lui l'ing. Adelina Modoni-Cassanello per i calcoli statici, il gesuita P. Mariani S. J. e il geom Eros Menozzi come direttore dei lavori. L''impresa costruttrice fu quella di Pierino Benassi di Reggio Emilia. (3)

Il centro fu inaugurato solennemente il 25 aprile 1958. Le cronache dell'epoca ci dicono che la cappella, annessa al complesso, non era stata ancora ultimata. (4) Questo, con ogni probabilità, avvenne nell'estate del 1958. A quella data doveva essere stato inserito anche l'arredo della cappella, o almeno il grande Sacro Cuore di Lucio Fontana, in quanto esso fu posizionato dietro l'altare maggiore, come grande ancona dedicatoria, murando le varie formelle che compongono il pannello su un muro absidale di quinta in mattoni forati. (5)

Se è vero che non siamo ancora riusiciti a reperire né i documenti della commissione (6), né alcunchè sull'esatto momento in cui quest'opera fu collocata, il fatto però che la cappella dovesse terminata alla data che più sopra abbiamo ricordato, ci dà buone ragioni per sostenere che almeno tutte le opere murarie, fossero terminate, compreso quindi anche il montaggio del pannello di Fontana.

Da qui ipotizziamo che il Sacro Cuore debba essere stato realizzato nei primi sei mesi del 1958, o nel 1957. Per ora non siamo riusciti a capire in quale manifattura o laboratorio Fontana abbia potuto modellare l'insieme della composizione e cuocere le varie formelle in maiolica, anche se le zone più probabili potrebbero essere state Albissola e Faenza. L'unica notizia certa della presenza di quest'opera nella cappella, viene data nel 1962 dallo storico reggiano Fernando Fabbi. Il Fabbi, autore di una dettagliata Guida di Reggio Emilia pubblicata alla fine di quell'anno, nel descrivere il Centro Sacro Cuore, ricorda la cappella con il pannello, assieme ad altre opere in ceramica dello scultore Angelo Biancini.(7) Finora questa è l'unica testimonianza sicura reperita,

per cui certamente già dal 1962 l'opera di Fontana era presente in questo luogo, e qui rimarrà fino al 2011

Essa vedrà nel 1975 l'uscita dal Centro Sacro Cuore dei gesuiti e successivamente vedrà la costituzione della nuova Parrocchia del Sacro Cuore (1978), stralciata da quella di Rivalta.

La cappella dove rimarrà fino al 2011 diverrà infatti la chiesa della nuova parrocchia.

Pochissime le testimonanze finora emerse dopo il 1975, se non qualche foto amatoriale, utile comunque per documentare la presenza del lavoro di Fontana nella sua collocazione originale (8).

Spostamenti, ricollocazioni e restauri effettuati. (9)

Si è detto che le formelle che compongono il pannello furono montate entro l'estate del 1958, e furono incollate a cemento su un muro absidale di sostegno in mattoni forati. Nel fare questa operazione furono accostate molto vicine l'una all'altra, con la stessa tecnica che si usa quando si montano le piastrelle in ceramica dei bagni e delle cucine.

Questo stretto contatto è stato all'orgine di qualche danno sui margini di alcune di esse, verificatosi in occasione soprattutto del terremoto dell'ottobre 1996. Le scheggiature che caddero a terra, non sono state conservate, ma sono state spazzate e buttate via. Si è trattato comunque di danni minimi.

Nel 2011 la Curia Diocesana di Reggio Emilia, proprietaria del Centro Sacro Cuore, decide di smontare tutto l'arredo iconografico presente nella Cappella, per trasferirlo nella nuova chiesa del Sacro Cuore, che si stava ultimando a poche centinaia di metri di distanza.(10)

Della delicata operazione viene incaricato lo scultore di Montecchio Emilia (RE) Augusto Giuffredi, docente dell'Accademia di Brera di Milano.

L'opera viene smontata formella per formella con















grande difficoltà e ripulita dal cemento.

Secondo la testimonianza del restauratore, non presenta nelle varie formelle segni di marchi di fornaci, o di manifatture che possano dare l'indicazione di dove l'insieme di questa opera possa essere stata realizzata e cotta. Le formelle presentano i segni utili per la cottura, onde evitare il più possibile deformazioni (solchi e fori di sfiato)

Una volta smontato il pannello, lo scultore Giuffredi ha poi provveduto a rimontarlo nella nuova chiesa sulla parete di fondo a sinistra guardando l'altare maggiore.

L'altezza a cui è stato posto è più bassa rispetto a quella che aveva nella Cappella del Centro Sacro Cuore.

Le varie formelle sono state montate e fissate su un un grande telaio d'acciaio lasciando un leggero spazio ai lati di ciascuna, onde evitare che in caso di sisma, possano venire a contatto.

La nuova collocazione ha permesso di recuperare in pieno il valore di questo grande lavoro di Fontana, dando a tutti la possibilità di usufruirne e di ammirarlo anche per i bellissimi effetti di luce che riflettono le sue forme e i suoi colori durante le giornate di sole pieno.

Significati artistici e religiosi

Il Sacro Cuore di Fontana, come si è detto in precedenza, era noto in loco solo a pochissimi conoscitori, che non l'hanno mai pubblicato, citato e tanto meno documentato.

E' vissuto così nell'oblio più totale, cosa questa che poteva essere comprensibile al momento del suo arrivo a Reggio Emilia, dato che Fontana, alla fine degli anni cinquanta del secolo scorso, non aveva ancora conseguito quella notorietà internazionale che poi raggiungerà, ma che diventa difficile da comprendere per i decenni successivi.

Ha collaborato a questa damnatio memoriae anche il tipo di materiale usato da Fontana: la ceramica,

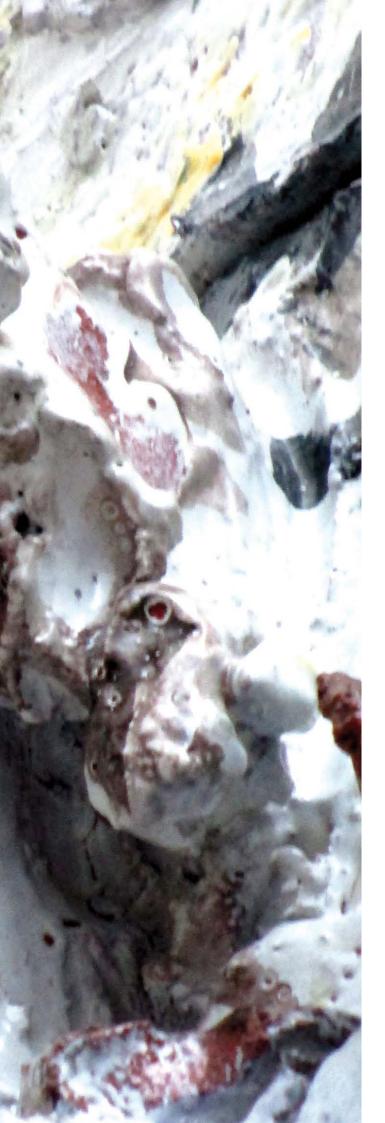
ritenuta, per tradizione consolidata, fra le materie non nobili della scultura e quindi relegata al mondo dell'artigianato.

Eppure non si tratta di un'opera che possa passare inosservata, non solo per le dimensioni che ha, ma per il modo con cui Fontana l'ha concepita e realizzata. Modellata nell'intero suo sviluppo in verticale, sicuramente di getto, al massimo in un giorno o due, si avvale di un espressività così ricca di movimento,



Fig. 5 : Lucio Fontana Sacro Cuore di Gesù; maiolica, 1958. Part. della tunica di Gesù interpretata come un "tormento barocco". Chiesa del Sacro Cuore di Reggio Em. Foto Ferrari G. A.





da farla rientrare fra quelle che a più riprese sono state definite le sue composizioni "barocche". (Fig. 5)
A confermare questa nostra affermazione ci sono i tagli in cui l'opera è stata divisa per poterla cuocere. Una volta messa in orizzontale, si è provveduto a rifilarla con un filo di acciaio per pareggiarne il retro, poi Fontana l'ha divisa in formelle i cui contorni sono stati tracciati in modo da evitare che toccassero parti non divisibili. Ne è nata una serie pannelli con i tratti ora rientranti, ora sporgenti, che hanno accentuato ancora di più il dinamismo già presente nella composizione.

Poi, dopo la cottura delle formelle in creta, il passaggio alla decorazione con gli smalti, tra cui il bianco, che Fontana usa in uno stato piuttosto liquido, assieme al grigio, all'azzurro, al giallo e a qualche sprazzo di nero (Fig. 6). Tutti gettati e spruzzati in modo da mantenere il movimento della composizione, accentuata dal rosso del manto del Salvatore e del suo Sacro Cuore che fuorisce dal petto quasi in carne. E' un Cristo vero, reale, non diafano, o troppo "celeste". Un Cristo presente, con la sua figura rappresentata a mo' di croce, con i simboli della passione, proposto però tutto in bianco, a conferma che la sua vera essenza ora è quella del Risorto. Un Cristo come lo dovevano aver visto gli Apostoli e Maria, con il suo corpo umano martoriato, risorto nella sua interezza e risplendente per la Resurrezione. (Fig. 7). Lo dice anche lo sfondo bianco, simbolo della luce, che ha sconfitto la tenebra del male, dopo la grande tempesta ormai passata del peccato originale, così simboleggiata in alto a destra con i colori gialli e grigi.

L'alto rilievo dato poi alla figura di Cristo, in avanzamento rispetto a chi guarda, sembra volerci presentare un Cristo che quasi si stacca per poter accogliere con le sue braccia aperte l'umanità che ha di fronte, spinto da quel Cuore infiammato che gli è uscito dal petto per "eccesso" di Amore. (Fig. 8)

Fig. 7 : Lucio Fontana Sacro Cuore di Gesù; maiolica, 1958. Part. del volto bianco di Gesù risorto. Chiesa del Sacro Cuore di Reggio Emilia Foto Ferrari G. A.



Un opera carica di grande tensione spirituale, coinvolgente e palpitante, che mostra non solo la grande capacità creativa di Fontana, ma anche una sua profonda partecipazione al tema affrontato, reso con una convizione, cui non si può rimanere indifferenti.

Un vero capolavoro cristologico dell'arte moderna, esplicita testimonianza della genialità di Fontana, scevra da ogni formalismo fine a stesso e tutta protesa a comunicare la bellezza dell'incontro con il Salvatore.

N.B. Un ringraziamento particolare va al Prof. Gaetano Baglieri per i preziosi consigli e la consulenza che ha voluto offrire agli estensori di questo artcolo..

NOTE

- (1) Confr.: ENRICO CRISPOLITI Lucio Fontana: Catalogo ragionato di sculture, dipinti e ambientazioni. Milano, Edizioni Skira. 2006.
- (2) Si veda "Una Nuova Opera sociale per la Regione Emiliana" in "L'avvenire d'Italia" del 4 Aprile 1958
- (3) Si veda "La solenne cerimonia dell'inaugurazione del <Centro Sacro Cuore>di Villa Baragalla" in "Il Resto del Carlino Cronaca di Reggio" del 26 aprile 1958
- (4) Si veda "La solenne cerimonia dell'inaugurazione del <Centro Sacro Cuore>...... cit., 1958
- (5) La notizia dell'ultimazione della cappella è stata ricavata per deduzione da un piccolo trafiletto apparso sul giornale cattolico "La Libertà" del 2 luglio 1960, dove si dava notizia della consacrazione dell'altare della chiesa del Centro Sacro Cuore da parte dell'allora Vescovo di Guastalla Mons. Angelo Zambarbieri. Questo a due anni di distanza circa dalla sua costruzione. Poiché in genere in una chiesa gli altari sono gli ultimi elementi fissi che vengono montati, specie se in muratura, ne deduciamo che il pannello, posto in elevazione nell'abside della cappella, doveva essere già inserito nell'estate del 1958.
- (6) La commissione dell'opera viene attribuita, dalle testimonianze orali che abbiamo potuto raccogliere, ai Gesuiti, che già nel 1956 avevano commissionato a Fontana tramite il loro centro di S. Fedele di Milano un altro pannello in maiolica con il tema

- del Sacro Cuore, poi montato nell'omonima chiesa milanese e inaugurato e benedetto il 4 ottobre 1956. Ai gesuiti viene attribuita anche l'ideazione del progetto inconografico della cappella del Centro Sacro Cuore di Reggio Emilia, mentre le spese di realizzazione di tale progetto, pannello di Fontana compreso, sembra siano state affrontate da industriali milanesi che sostenevano i progetti dei Gesuiti di S. Fedele.
- (7) Si veda: FERNANDO FABBI Guida di Reggio nell'Emilia Città del Tricolore -Associazione Turistica "Pro Reggio" - Reggio Emilia, 1962. Pag. 211. Il Fabbi nel citare il pannello del Sacro Cuore lo attribuisce, per mero errore materiale, ad Angelo Biancini:
- (8) Si veda il sito Web www.upreggiosud.altervista.org/ alla voce del menù "Sacro Cuore"
- (9) Le presenti notizie sono state ricavate da un colloquio con lo scultore Augusto Giuffredi, effettuato dagli scriventi a metà settembre 2013.
- (10) Il trasferimento nella sua attuale collocazione avviene verso la fine del 2012. La nuova Chiesa che lo ospita, è stata costruita su progetto dello Studio di Architettura Raffin (Udine) tra il 2010 e il 2012. Committenti, oltre la Diocesi di Reggio Emilia e Guastalla, le Parrocchie reggiane del Sacro Cuore di Gesù, del Preziosissimo Sangue di N.S.G.C. E dell'Immacolata Concezione.

Fig. 8 : Lucio Fontana Sacro Cuore di Gesù; maiolica, 1958. Part. della figura di Gesù in altorilievo. Chiesa del Sacro Cuore di Reggio Emilia Foto Ferrari G. A.

FORGRAFIA CESARE DIBORIO

di monica baldi

Un viaggio tra le fotografie di Cesare Di Liborio, artista reggiano che ha saputo, con la sua arte, andare oltre i confini nazionali. In questa intervista l'artista parla liberamente, partendo dagli inizi del suo percorso fino a dove è arrivato oggi: le sue fotografie sono state acquisite, tra le tante fondazioni e musei, anche dalla Maison Européenne de la Photographie di Parigi, dal Victoria and Albert Museum di Londra e dalla collezione fotografica del J-P Getty Museum di Los Angeles.

Partendo dagli inizi, cosa lo ha portato a prendere in mano la macchina fotografica?

All'inizio ho cominciato per diletto, per curiosità. Ho trovato una macchina fotografica e ho iniziato a usarla, ma questo non vuol dire fotografare. Non avevo ancora ben in mente neanche cosa fotografare e scattavo delle foto soprattutto durante i viaggi che facevo in giro per il mondo.

Poi quando è avvenuto il passaggio da fotografia amatoriale a fotografia professionale? Inizialmente ho conosciuto due persone, grandi fotografi, che mi hanno insegnato tantissime cose e da li è iniziato il mio percorso artistico vero e proprio. Nell'83 ho conosciuto Renato Onano, fotografo che realizzava soprattutto foto di guerra scattate dall'aereo, fu lui che per la prima volta mi portò in camera oscura e da lì è nata la mia passione per il bianco e nero. L'altro fotografo che per me è stato sia un maestro di arte che di vita è stato, ed è tuttora, Vasco Ascolini. Per me lui è il Maestro. Grazie all'incontro con Vasco Ascolini ho iniziato a vedere le foto non più come singoli scatti ma come dei progetti artistici. Sul mio percorso, tra le tante persone, ho poi incontrato il fotografo Nino Migliori, che mi ha stimolato molto sulla ricerca interiore, e Christian Breton maestro che mi ha insegnato l'arte dello sviluppo fotografico che a sua volta è stato allievo di Pierre Gassmann, lo stampatore di Robert Capa.

Uno dei primi progetti fotografici a cui tiene

particolarmente è "Le Colonne d'Ercole"...

E' stato uno dei miei primi lavori e da lì ha avuto inizio la mia poetica del labirinto, della paura, dell'ansia. Il fatto di non sapere cosa c'è al di là di una porta o in questo caso di due colonne. Un passaggio continuo. Come i "Labirinti", "i Portali" sono tutti lavori improntati sul non conoscere cosa c'è oltre quella soglia o quella porta. Ci sono poi in "Labirinti" i percorsi nel bosco, un percorso di entrata e uscita; ecco nelle mie foto si trova sempre la strada di uscita, non ci si perde. "Le Colonne d'Ercole" è stato un lavoro importante che è stato scelto per essere presentato ad Arles durante il festival de Les Rencontres nel 2000 e il testo di presentazione è stato scritto dal critico francese Jacques Le Goff.

Come mai questo grande amore per il verde e la natura?

lo ho sempre abitato in città poi mi sono sposato ed è stato in questo momento che sono andato a vivere in campagna e qui ho scoperto l'amore per la natura. Ho capito che il vero mondo è la natura ed è nato il mio progetto "Verde que te quiero verde" dalla poesia di Garcia Lorca. lo penso che la vita sia troppo breve, per questo bisogna rallentare i propri ritmi e prendersi degli spazi e il verde e la campagna aiutano proprio a capire ciò.

Ma non solo natura nelle sue foto, infatti troviamo il progetto realizzato nei vecchi capannoni industriali delle Ferrovie ad Arles.

Un progetto importante presso le SNFC di Arles, gli antichi stabilimenti industriali dove venivano restaurate le carrozze dei treni. Questi stabilimenti stavano chiudendo mi hanno commissionato delle foto che dovevo fare sia agli ambienti che alle persone. Ho incontrato diverse difficoltà ma alla fine il progetto è stato molto apprezzato, oggi le foto sono ad Arles e io posseggo ancora la chiave con cui l'ultimo giorno sono stati chiusi questi stabilimenti che oggi ospitano annualmente il festival di fotografia Les Rencontres.





Cesare Di Liborio : Colonne d'Ercole



Cesare di Liborio : Colonne d'Ercole



Cesare Di Liborio : Labyrinthos

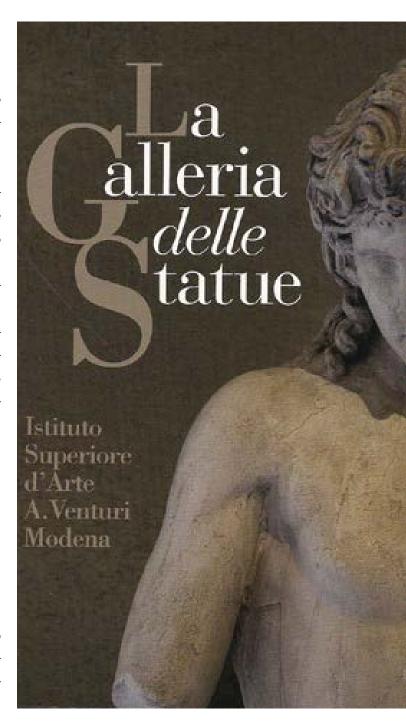
di sandro ferrari

Nel 2012 l'Istituto d'Arte/Liceo Artistico "A. Venturi" di Modena ha pubblicato una pregevole guida della "Galleria delle Statue" (Edizioni Artestampa), cioè della selezione dei calchi della sua ricca gipsoteca che sono stati collocati nella sala espositiva appositamente allestita, ripristinando lo spazio già esistente fino agli anni '30 del secolo scorso.

La raccolta dei gessi del "Venturi", una delle più importanti in Italia tra quelle risalenti alla formazione delle Accademie di Belle Arti, ha finalmente uno strumento adeguato di indagine storico-artistica.

La schedatura, agile e precisa, corredata da belle fotografie e curata da Gabriella Morico, docente di storia dell'arte all'Istituto "Venturi", è introdotta da una presentazione del volume a cura di Daniela Ferriani, ispettrice della Soprintendenza ai Beni Artistici di Modena, e di Augusto Giuffredi, restauratore e docente all'Accademia di Belle Arti di Milano, il quale, anni addietro, ha insegnato anche presso il nostro Liceo Artistico "G. Chierici".

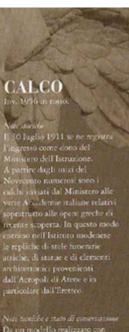
A chi desidera approfondire l'argomento si consiglia il saggio di Maria Luisa Pagliani "I gessi dell'Accademia Atestina" nel catalogo della mostra "La virtù delle arti. Adeodato Malatesta e l'Accademia Atestina", a cura di Daniela Ferriani e Jadranka Bentini (Soprintendenza Belle Arti di Modena), Vignola 1998, pp. 93-110. Inoltre alla gipsoteca dell'Istituto "Venturi" ha dedicato nel 1997 una serie di fotografie, tuttora inedite, il fotografo nostro concittadino Vasco Ascolini, di cui ne pubblichiamo alcune.





Inizio del Catalogo dei calchi della gipsoteca dell'Istituto Sup. d'Arte "A Venturi" di Modena. Immagine tratta dal Volume "La Galleria delle Statue" dell'Ist. Sup. d'arte "A. Venturi" di Modena, 2012. Autorizzazione alla pubblicazione delle Edizioni Artestampa di Modena.





Not, tennife e mate di consentatione. Da un modello realizzato con forma a tussella, composto da nove sezioni assemblate (le ali sono in due pezzi), che riproduce esattamente la statua originale, ma non la base a forma di pour di nave. Il calco, più volte restautato nel corso degli anni, è stato sottoposto nel 2009 a un complesso anterveato di smontaggio, rimortaggio e consolidamento che ha invelato la presenza nel basamento di un perno centrale in fetto mantenuto da un treppiede, che consentiva la rotazione della plattatorna lignea superio-tre questa base permetteva ci ruotare la Nike per poteria disegnire da varie angolazioni.

NIKE DI SAMOTRACIA

ORIGINALE

Collocazione Parigi, Museo del Louvre (inv. Ma 2369).

Marmo pario; alt. cm 200 (senza il basamento a forma di prua navale, che è in marmo grigio di Rodi).

Cronologia e attribuzione

Opera ellenistica, databile intorno al 190 a.C.

Descrizione e dati di provenienza

La Nike è raffigurata mentre poggia il piede destro sulla prua di una nave, con il corpo proteso in avanti, bilanciato dalle grandi ali spiegate. Il dinamismo della figura e la resa virtuosistica del panneggio mosso dal vento rimandano al grande fregio dell'Altare di Pergamo. La scultura era collocata nel sito più alto del Santuario degli Dei Cabiri, protettori dei marinai, articolato in varie costruzioni disposte a diversi livelli sui versanti della valle sacra. Il suo basamento era obliquo rispetto al muro di fondo, cosicché la statua doveva essere vista di scorcio, dal lato sinistro che, infatti, è maggiormente rifinito. Con la sua collocazione spettacolare, la Nike di Samotracia esemplifica la nuova concezione scenografica ellenistica nel rapporto fra statuaria e architettura. La statua fu rinvenuta nell'isola di Samotracia nel 1863, priva delle braccia e della testa. Un'iscrizione frammentaria ha rivelato che il monumento fu dedicato dagli abitanti di Rodi per commemorare la vittoria riportata contro il re di Siria Antioco III in una battaglia navale combattuta nel 190 a.C. (G.M.)



Catalogo della gipsoteca dell'Istituto Sup. d'Arte "A Venturi" di Modena : esempio di scheda di inventariazione. Immagine tratta dal Volume "La Galleria delle Statue" dell'Ist. Sup. d'arte "A. Venturi" di Modena, 2012 Autorizzazione alla pubblicazione delle Edizioni Artestampa di Modena.



Sopra: Scorcio della Gipsoteca dell'Ist. Sup. d'Arte "A. Venturi" di Modena. 1997. Foto di Vasco Ascolini, gentilmente concessa dall'autore

Sotto: Scorcio della Gipsoteca dell'Ist. Sup. d'Arte "A. Venturi" di Modena. 1997. Foto di Vasco Ascolini, gentilmente concessa dall'autore.









di gian andrea ferrari

Il 2013 è l'anno in cui la cultura ufficiale celebra il bicentenario della morte di Giovan Battista Bodoni e dedica a questo grande maestro della stampa il giusto tributo alla sua arte.

Ma l'ambito in cui si volgono le rassegne e i convegni propri di questo evento, non coinvolgono le realtà circonvicine.

Che cosa si facesse a Reggio Emilia, a Modena, a Cremona, o a Piacenza nello stesso periodo in cui Bodoni operava a Parma, resta relegato ai rari e ormai introvabili studi che cultori raffinati dell'arte della stampa e dell'incisione hanno saputo produrre spesso in un arco di tempo molto dilatato.(1)

Per la città di Reggio la cosa è ancora più vera, perchè se si tolgono un antico studio di Enrico Manzini del 1877 (2), un contributo collaterale del Dott. Vincenzo Ferrari degli anni '20 del secolo scorso (3) e i riferimenti alla tipografia reggiana presenti negli studi di Angelo Davoli, non c'è molto altro.

È per questo che, senza avere certamente la pretesa di voler fornire saggi complementari a quelli delle celebrazioni bodoniane in corso, ci è parso utile pubblicare un piccolo intervento sulla xilografia decorativa reggiana legata alla stampa e iniziare da un periodo poco considerato: quello barocco.

E' un secondo tassello sulla tipografia reggiana che andiamo ad aggiungere a quello da noi pubblicato sul numero 3 de Il Tratto e che avevamo dedicato ad un saggio di maestria tipografica neoclassica dello stampatore nostrano Michele Torreggiani.

Come già in altre occasioni ci serviamo della Biblioteca e dell'Archivio di Mons. Prospero Scurani, conservati presso la Parrocchia di S. Lorenzo in S.Agostino di Reggio Emilia.

Il lavoro di riordino che si sta conducendo su questo fondo, continua a portare alla luce, oltre che carte e studi manoscritti di questo importante storico reggiano, anche un'imponente raccolta di opuscoli, editi in gran parte dalle tipografie reggiane del XVII, XVIII° e XIX° se-

colo, arricchiti in molti casi da decorazioni xilografiche di gradevolissima qualità..

I tipografi reggiani del passato infatti, alla pari di tanti loro colleghi di altre località italiane e straniere, erano soliti, arricchire i libri, gli opuscoli e i fogli volanti, da loro stampati, con decorazioni poste nei frontespizi, in capo, o alla fine di capitoli, o intervallandole ai testi. In genere si tratta di decori geometrici, o di motivi di fantasia. Ma in non pochi casi venivano proposte composizioni più complesse, in cui prevalevano gli elementi figurati.

Si tratta di abbellimenti che cominciano a comparire stabilmente a partire dal XVI° secolo e avranno un notevole risalto nel periodo barocco.

L'uso del decoro xilografico è quindi parte dell'impresa di stampa ed è possibile attuarlo comunemente per i suoi costi ridotti.

Richiede infatti matrici incise in legno, di solito non affidate a incisori di grido; viene inserito facilmente all'interno di testi di ogni tipo; può essere stampato con gli stessi torchi tipografici.

Le matrici, essendo in legno, subiscono un'usura molto minore rispetto a quelle di metallo (rame ad es.) e permettono buone tirature di un testo e un loro riutilizzo, in genere senza interventi di rispristino dei motivi incisi.

Non obbligano ad avere torchi speciali (calcografici, come per le incisioni in rame ad es.) e richiedono solo di essere conservate in luoghi adatti per non far subire al legno deformazioni tali da rendere le matrici inutilizzabili.

Queste caratteristiche permettevano nel passato, anche a tipografi non particolarmente dotati economicamente, di presentare opere ben stampate e gradevoli.

I tipografi reggiani del periodo barocco, come dicevamo, ne hanno fatto un uso continuo e stabile, raggiungendo effetti decorativi di sicuro interesse.

La disamina del loro operato non è stata agevole, in

SOMMARIO DELLE INDULGENZE,

E GRAZIE SPIRITUALI

Concesse a tutti i Fedeli dell' uno, e l'altro sesso della Compagnia

DEL SANTISSIMO

SACRAMENTO

Nella Chiesa di S. Prospero di Reggio, aggregata all' Archiconfraternita della Minerva di Roma,

Come appare dalla Bolla spedita nell' anno 1550. il dì 24. Settembre.



In Reggio, per li Vedrotti. 1728. Con lic. de' sup. CAV. P. G. B. VENTURI



SOMMARIO DELLE INDULGENZE

CONCESSE DA NOSTRO SIGNORE

PAPA GREGORIO XIII.

Alla Compagnia del Consorzio de' Santi GRISANTO,

e DARIA, nella Chiesa Cattedrale

della Città di Reggio.

Fig. 2 : Xilografia raffigurante i Santi Grisante e Daria inserita a pag. 28 del fascicolo dedicato alla Costituzioni del Consorzio Presbiterale di Reggio E – parte intitolata "Sommario delle Indulgenze concesse da Nostro Signore Papa Gregorio XIII alla Compagnia del Consorzio de' Santi Grisante e Daria nella Chiesa Cattedrale della Città di Reggio". Reggio, 1716 Stamperia di Ippolito Vedrotti. Foto Ferrari G. A.



Fig. 3 : Xilografia raffigurante la Madonna della Ghiara inserita nel frontespizio del fascicolo intitolato "Costitutiones additionales Statuti Almi Collegii DD Notariorum Regii" Reggio, 1731. Stamperia Vedrotti Foto Ferrari G. A.

quanto l'abbiamo dovuto fare in assenza di un qualsiasi studio di riferimento con conseguente limitazione del campo di indagine

Individuate le tipografie operanti nel periodo considerato, è parso interessante formulare una prima casistica, suddividendo le decorazioni xilografiche in base al loro contenuto.

Tutto ciò anche se il loro significato decorativo, per correttezza, andrebbe coniugato con le scelte di stampa di un testo (caratteri, composizione, impaginatura, inserimento di capilettera, ecc). In questo breve contributo però intendiamo evidenziare il loro valore intrinseco, cioè la loro capacità di essere anche vere e proprie composizioni autonome.

Due gli stampatori di riferimento: i Vedrotti, operanti a Reggio dalla metà del '600 alla metà del '700 e Giuseppe Davolio, subentrante ai Vedrotti nella stessa tipografia ed operante a Reggio, dalla metà del settecento e per tutto il XIX° secolo. Un solo esempio invece è tratto dal repertorio di Flaminio Bartoli, ultimo titolare della famosa omonima tipografia reggiana che, tra la metà del '500 e la metà del '600, pubblicò importanti opere con grande qualità tipografica.(4)

In genere le xilografie decorative di questo periodo sono riportabili ad alcune categorie, di cui quella più frequente è certamente quella religiosa (con figure di santi, composizioni allegoriche, ecc.)

Seguono quelle di pura invezione (cherubini, cesti di fiori, ramages, ecc.). Poi quelle araldiche, inserite soprattutto in testi giuridici ducali, o opere ecomiastiche e/o dedicatorie.

Ed infine quelle esprimenti le marche tipografiche degli stampatori.(5)

Fra le xilografie a tema religioso ne abbiamo scelte tre riguardanti devozioni tipicamente reggiane: una raffigurante S. Prospero patrono della città di Reggio (fig. 1), una con i santi Grisante Daria (Fig. 2) e una con una rara immagine della Madonna della Ghiara (Fig. 3). Tutte stampate dalla tipografia dei Vedrotti tra il il 1699

e il 1731 rappresentano con chiarezza una tradizione di immagini sacre che proviene dal secolo XVI° e che viene riproposta con costanza senza particolari rielaborazioni stilistiche. Di significativo interesse è quella dedicata ai santi Grisante e Daria, che ha come sfondo una piccola vedutina di Reggio, dove si distinguono la torre campanaria di S. Prospero, la Cupola e la torre della Ghiara e il campanile della chiesa di S. Agostino. Accanto a queste immagini, che possiamo definire "di tradizione", ci sono quelle a tema religioso, con significato simbolico.

Oltre a quelle più evidenti legate ai temi eucaristici, ne abbiamo scelto due stampate da Giuseppe Davolio e inserite in un fascicolo per l'inaugurazione del nuovo altare maggiore della Chiesa di S. Nicolò di Reggio avvenuta nel 1769, aventi per oggetto: la prima Gesù Cristo, simboleggiato dalla fenice che risorge, mediante la grazia divina rappresentata dai raggi del sole che la illuminano (fig. 4); la seconda raffigurante lo Spirito Santo (fig. 5). La gradevole verve decorativa che appare da queste composizioni, ormai decisamente rococò, ci permette di introdurre le xilografie di pura invenzione. Ecco allora i ricchi cesti di fiori e i putti sgambettanti stampati da Davolio (figg. 6,7 e 8), o il ricorrente mensolone, di derivazione cinquecentesca, che compare come finalino in svariate pubblicazioni dei Vedrotti e poi del Davolio, utilizzato da metà '600, fino ad oltre la metà del '700. (fig. 9)

La varietà delle xilografie d'invenzione che si potrebbero presentare è molto più ampia, perchè la varietà dei legni a disposizione, soprattutto dello stampatore Davolio, è molto ricca.

Qui ci limitiamo a dare un semplice assaggio, in attesa di contributi più specifici.

Ritornando alla nostra casistica ci soffermiamo sulle xilografie araldiche che nel periodo barocco ebbero una notevole diffusione. Quelle reggiane le esemplifichiamo con un bel frontespizio stampato da Flaminio Bartoli nel 1642 in occasione delle feste che si tennero



Fig. 4 : Xilografia rappresentante la fenice che risorge illuminata dai raggi del sole a simboleggiare la Resurrezione di Cristo. Opera decorativa inserita nel fascicolo intitolato : "Per la solenne, e pubblica Consecrazione del Nuovo Altare Maggiore[.....] nella Chiesa dell'insigne Collegiata di S. Niccolò [.....]". Reggio, 1769. Stamperia Giuseppe Davolio. Foto Ferrari G. A.



Ante meze si cara demus ad limina adibo; Oculosve somnus ante clauserit meos, &c. M. Ant. Flamin. nel Salmo 112. giusta il novero degli Ebrei.



Aga talora il fio De la magion di Dio Negletta, e affumicata, La tarda età vegnente,

Che tutto il peso sente De la faretra irata.

Fig. 5 : Xilografia rappresentante lo Spirito Santo in forma di colomba. Opera decorativa inserita nel fascicolo intitolato : "Per la solenne, e pubblica Consecrazione del Nuovo Altare Maggiore [.....] nella Chiesa dell'insigne Collegiata di S. Niccolò [.....]". Reggio, 1769. Stamperia Giuseppe Davolio. Foto Ferrari G. A.



Fig. 6 : Xilografia raffigurante un cesto di fiori tra uccelli in volo e volute. Opera decorativa inserita nel fascicolo intitolato "Regiens. Transactionis pro Advocato Sigismundo Suzari cum [....] litis consortibus Maleguzzi, Mazzoli & Guattini coram [....] Consilio lustitiae Mutinae" Reggio, 1771 Stamperia Ducale di Giuseppe Davolio Foto Ferrari G. A.

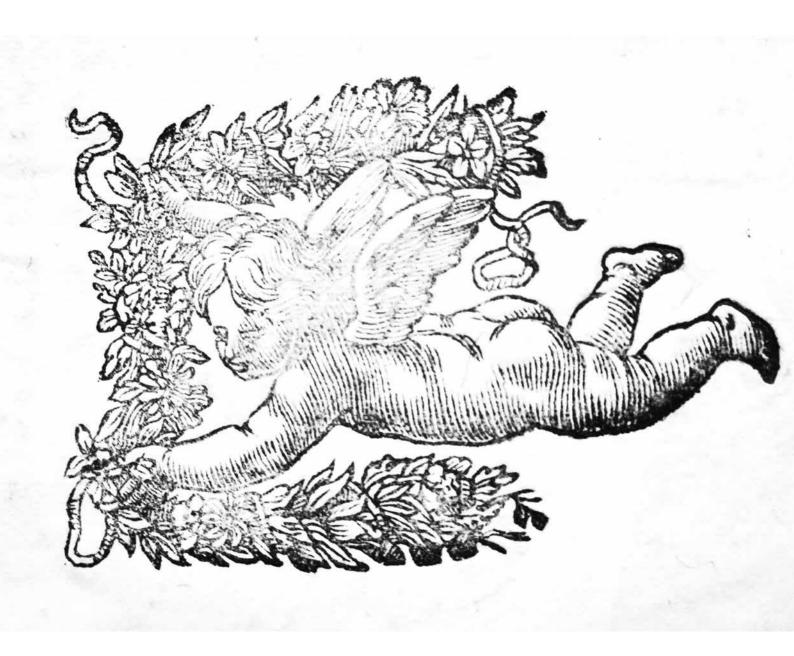


Fig. 7 : Xilografia raffigurante un cherubino in volo che sorregge una ghirlanda di fiori. Opera decorativa inserita nel fascicolo intitolato : "Per la solenne, e pubblica Consecrazione del Nuovo Altare Maggiore [.....] nella Chiesa dell'insigne Collegiata di S. Niccolò [.....]". Reggio, 1769. Stamperia Giuseppe Davolio. Foto Ferrari G. A.

M XIX M

Ma la tromba dell' Angiol della Morte

, Già alla tua orecchia squilla.

Non temer: dalle porte

Del Giolo ascolta l'armonia dell' arpe;

Felicità tinvita; 1 18101)

Estasi, ti rapisce la jeterna Vita.



Fig. 8 : Xilografia raffigurante due cherubini che sorreggono un mazzo di fiori. Opera decorativa inserita nel fascicolo "Rime pubblicate in segno d'applauso all'occasione che Suor Arcangela Maria Francesca al secolo Contessa Brigida Re professa solennemente i voti religiosi sotto la Regola del Patriarca S. Francesco [......]". Reggio, 1770. Stamperia Ducale Giuseppe Davolio Foto Ferrari G. A.

nes Celsitudinis Suæ Serenissimæ circà titularia non excedentia qualitatem, & conditionem Contrahentium, indicando corum respective exercitium, juxtà stylum antiquum, ne ob diucurnitatem temporis confundantur familiæ, & signanter illæ de condem cognomine, & Patria, & facilius probetur illarum indubia identitas ad privatam, & publicam utilitatem, sub pœnis antedictis.

Quòd Priores pro tempore super omnes alios debeant attente, ac sedulò observare sacere omnia hæc additamenta, & omnia alia Gapitula Statutorum DD. Notariorum, neque in minimo quovis prætextu indulgere cuicumque etiam minimæ transgressioni sub pæna privationis Officii, & immediatæ subrogationis alterius, & privationis vocis activæ, & passivæ, juxtà disposi-

tiones Statutorum Gollegii, & Provisionum Anni 1714.



Fig. 9 : Xilografia decorativa per finali a forma di mensola triangolare composta di pampini, grappoli d'usa e volute, inserita in numerose pubblicazioni edite sia dalla stamperia dei Vedrotti, sia di quella di Giuseppe Davolio tra il 1650 e il 1750 Foto Ferrari G. A.

RACCONTO DE FVOCHI

D'ALLEGRETTA FATTI DALLA CITTA DI REGGIO

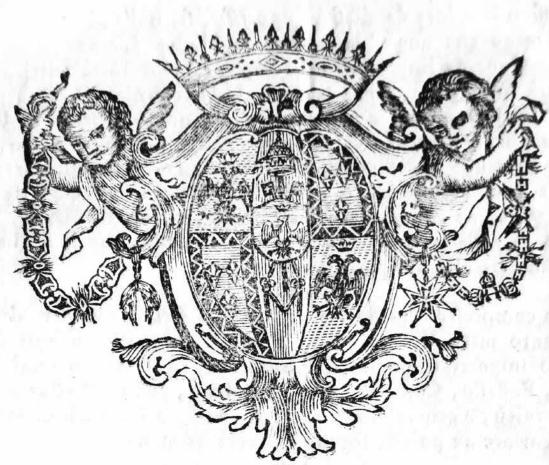
PER LA PROMOTIONE

E REVERENDISS.MO SIG. PRENCIPE RINALDO D'ESTE.



IN REGGIO, Per Flaminio Bartoli. 1642.

Fig. 10 : Xilografia araldica con lo stemma cardinalizio di Rinaldo d'Este, inserita nel frontespizio del fascicolo dedicato alla descrizione delle feste tenutasi a Reggio E. in onore del suddetto porporato. Reggio, 1642. Stamperia Flaminio Bartoli Foto Ferrari G. A.



FRANCESCO III.

PER LAGRAZIA DI DIO DUCA DI MODENA 33c. 33c. 33c.

Fig. 11: Xilografia araldica con lo stemma del Duca Francesco III d'Este inserita in testata di un decreto inerenti leggi sulle "Mani morte" . Modena e Reggio, 1767 Stamperia ducale di Giuseppe Davolio. Foto Ferrari G. A.



Fig. 12: Marca xilografica della stamperia dei Vedrotti, inserita in frontespizio, o in finale di diverse pubblicazioni edite a Reggio E. fra il 1650 e il 1740. Foto Ferrari G. A.

a Reggio per celebrare l'elezione al cardinalato al principe Rinaldo d'Este, dove appare lo xilografico stemma del novello porporato (fig. 10)

A seguire il classico stemma araldico degli estensi, che compare in un'infinità di procalmi, grida, e decreti emanati nel '600 e nel '700. (fig. 11).

Infine le marche tipografiche, cioè quelle immagini, in genere simboliche, con cui gli stampatori erano soliti adornare i frontespizi delle loro edizioni, o porle alla fine di esse.

Qui presentiamo quella propria dei Vedrotti, che appare come una vera e propria impresa, con un vago sapore cinquecentesco (fig. 12).

Vi è rappresentata una giovane seduta, racchiusa in un'ellisse. In una mano tiene un rametto di ulivo e nell'altra un foglio con su disegnato un cerchio, al centro del quale compare il monogramma ETVR (Ex Typiis Vedrotti Regii). Sotto la giovane, il nastro con il motto della tipografia "Foliis sic carmina mando" (In tal modo affido ai fogli [di stampa] i componimenti). Accanto alla giovane una fenice che sta risorgendo illuminata dai raggi del sole. L'ovale è circondato da un fregio con putti e protomi femminili.

Dopo gli esempi che abbiamo presentato, qualcosa bisognerebbe dire sugli autori di queste immagini e sugli incisori

Come dicevamo agli inizi, la scarsità degli studi sulle tipografie antiche reggiane e ancor di più sulle xilografie decorative, non permette, per ora, di portare alcun contributo al riguardo.

Anche gli stessi legni con cui tante incisioni sono state stampate, non sono più rintraccibili.

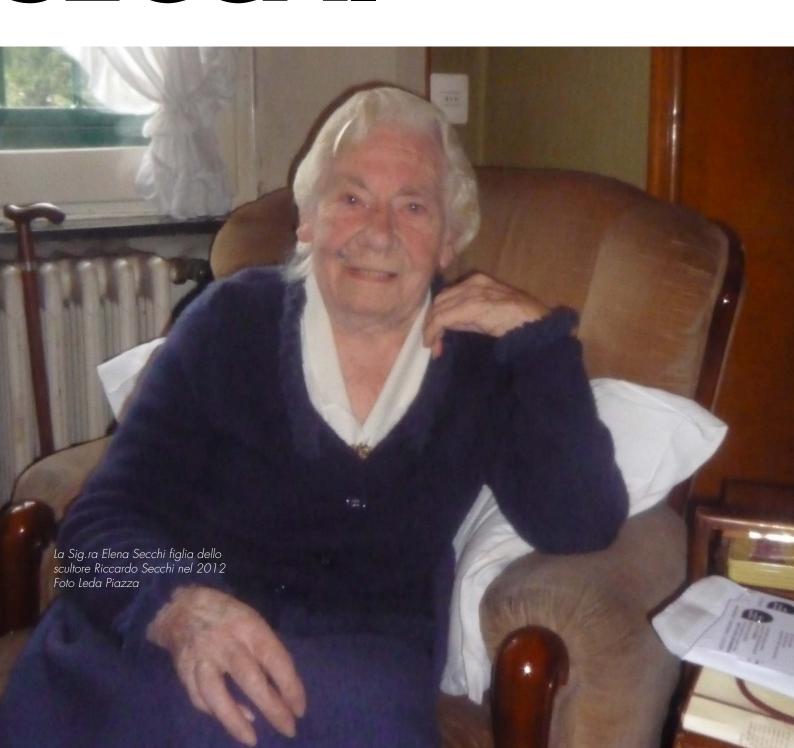
Solo ricerche approfondite potranno modificare questo situazione di vuoto e di silenzio, ricerche che speriamo di stimolare anche in altri appassionati di questa materia.

NOTE

- (1) Fanno eccezione gli studi sulla tipografia Soliani di Modena, che, quasi unica fra le tipografie emiliane, ha goduto di attenta considerazione da parte dei ricercatori. Questo grazie al fatto che un notevole numero dei suoi legni per xilografia si sono salvati e sono conservati presso la Galleria Estense di Modena. Citiamo per tutti lo studio base contenuto nel volume "I legni incisi della Galleria Estense. Quattro secoli di Stampa nell'Italia Settentrionale", Modena. 1986 Mucchi Editore.
- (2) Si veda: Enrico Manzini Degli Stampatori Reggiani dall'origine loro a tutto il secolo XVIII; memoria di Enrico Manzini Reggio Emilia, 1877.
- (3) Si veda del Dott. Vincenzo Ferrari lo studio: Memoria storica su la cartiera della Molinazza o de' Vedrotti detta del Cartarino (1660-1875), apparso nel 1928 tramite i quaderni de "La Provincia di Reggio", che presenta anche informazioni sulla tipografia reggiana dei Vedrotti.
- (5) A queste va poi aggiunta la ricchissima categoria delle xilografie a semplici motivi, legate a piccoli decori ripetuti con varie forme e composizioni, ma di cui, qui, come già detto in precedenza, non trattiamo.

RICORDO ELENA SECHI

amici del chierici



redazione de il tratto

Il 21 ottobre 2013 ci ha lasciato Elena Secchi, socia onoraria della nostra associazione.

Aveva la bella età di 108 anni. Figlia dello scultore Riccardo Secchi che operò a Reggio Emilia tra la fine dell'ottocento e i primi trent'anni del novecento, aveva conservato con passione e tenero rispetto le memorie di un così illustre padre, trasformando la sua residenza reggiana in Via Roma in una vera e propria casa-museo.

Chi ha avuto la fortuna, come me, di poterla visitare e di percorrela in ogni ambiente, si è trovato di fronte ad un vero e proprio sacrario della memoria paterna, al punto che ogni angolo e ogni scorcio era stato predisposto per questo scopo. Niente sovrabbondanze decorative, o eccessi di zelo, ma solo un raffinato gusto distributivo ottenuto utilizzando le tante opere presenti.

Elena accompagnava il visitatore della sua casa con grande discrezione, e ne sapeva attirare l'attenzione mediante opportune e accativanti spiegazioni.

La sua ospitalità si mescolava all'innata simpatia che

sapeva comunicare. Tutto avveniva con grande semplicità, alla "reggiana" e questo era il segreto per mettere a proprio agio chi le faceva visita.

Alla fine non poteva mancare uno sguardo al suo grande giardino, che ha curato fino a pochi anni fa e che le ha dato grandi soddisfazioni personali, facendole vincere premi e riconoscimenti.

Per i suoi meriti di attenta e tenace conservatrice del patrimonio culturale ed artistico lasciatole dal padre, anche la nostra associazione ha voluta onorarla, poco più di un anno fa, con la tessera di socia onoraria.

Non sappiamo se gli eredi di Elena proseguiranno la missione culturale che si era prefissata.

Ci auguriamo di si, perchè l'amore per la bellezza, che ha saputo infondere negli innumerovoli ospiti che le hanno fatto visista nei tanti anni della sua vita, deve proseguire con nuova forza e passione.

Questa è la sua eredità più profonda, che non possiamo veder dispersa, o dimenticata.





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, Enrico

Manicardi, Aurora Marzi, Giorgio Terenzi

Design: studioilgranello.it

Hanno collaborato a questo numero: Monica Baldi, Franco Caroselli, Gian Andrea Ferrari, Sandro Ferrari e Leda Piazza

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 qualsiasi 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 prosegue gli studi presso il DAMS di Bologna frequentando l'indirizzo Cinema Mediologico.

Inizia la carriera giornalistica nel 2007 collaborando col quotidiano "L'Informazione" di Reggio Emilia e con la rete televisiva "É Tv Teletricolore".

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", "Boheme", "Rigoletto", "Elisir d'Amore", "Traviata" nel contesto dell'evento Restate dal 2007 al 2009.

Nel 2009 è diventata Giornalista Pubblicista, iscritta regolarmente 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 nipote 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 urbanistica presso la Provincia di Reggio e qui ha curato diversi strumenti di pianificazione sovraccomunale 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 fondare nel 1990, la Redazione Reggiana, cui ha collaborato come redattore dal 1990 al 2003.

È 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

Collabora da alcuni anni alla rivista reggiana "Il Pescatore Reggiano".

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