

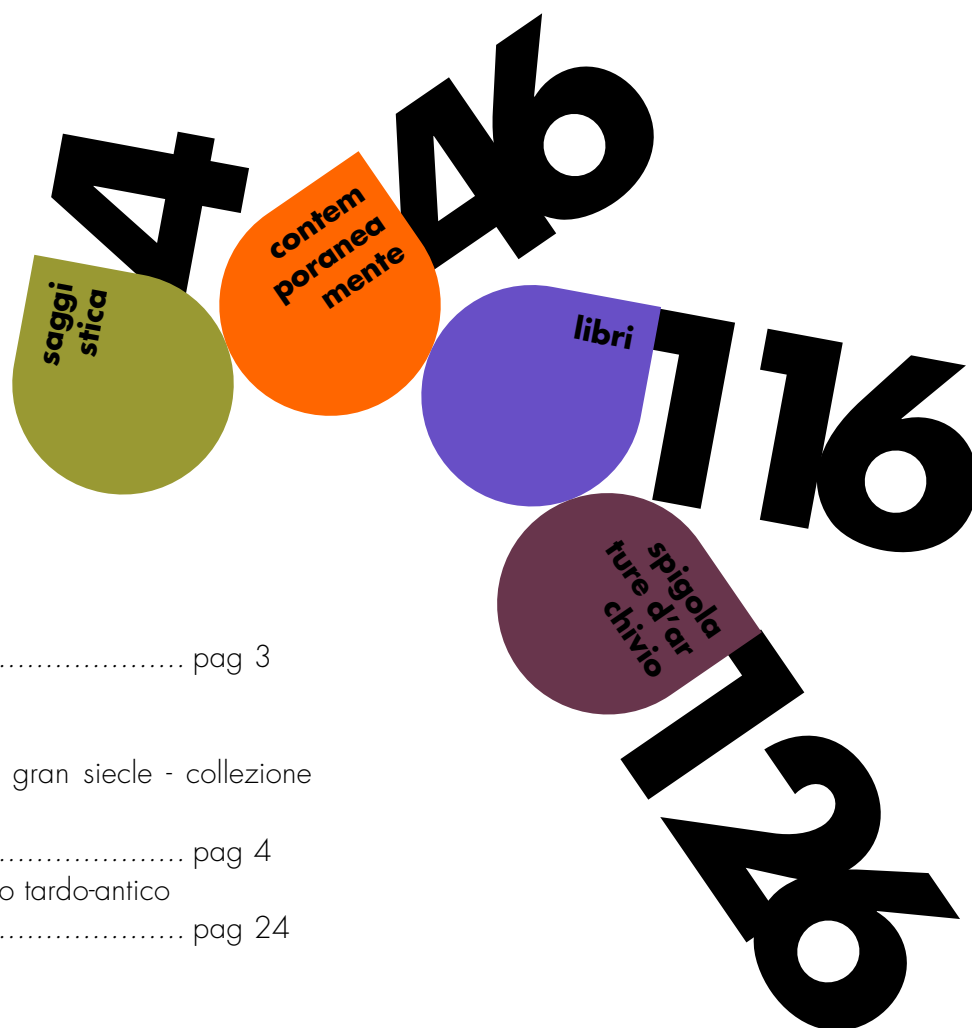
il trattO

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

anno 4
numero 2
dicembre 2014



PREDDSCITC



editoriale

Gian Andrea Ferrari pag 3

saggistica

Jacob petit et les dames du gran siecle - collezione
Ferrari Corazza

Gian Andrea Ferrari pag 4

La legatura libraria nel mondo tardo-antico

Franco Caroselli pag 24

contemporaneamente

La statua della madre opera di Giuliano Iori

Gian Andrea Ferrari con note di Leda Piazza. pag 46

Una didattica incontra il reale

Giorgio Terenzi pag 52

Dagli incanti dell'Ariosto,

alle sculture di Marini e Manzù

Aurora Marzi pag 98

libri

Il patrimonio antico del liceo d'arte Gaetano Chierici
di Reggio Emilia

Gian Andrea Ferrari pag 116

spigolature d'archivio

Un raro preventivo del pittore reggiano Francesco
Camunoli (1745 - 1825)

Gian Andrea Ferrari pag 126

credits pag 132

di gian andrea ferrari

Siamo arrivati così al settimo numero de Il Tratto. A tutti quelli che lavorano, o che collaborano ormai da quattro anni a questa rivista, sembra proprio un bel traguardo. Ideata, scritta, illustrata e composta solo da volontari ed appassionati d'arte, continua ad uscire mantenendo fede agli impegni assunti fin dal primo numero. Solo arte e cultura, proposte, per ispirare l'amore delle cose belle in chi le va cercando e le vuole apprezzare con spirito autentico.

Ecco allora che cosa offriamo in questo nuovo numero, incentrato soprattutto sull'arte e la cultura antica.

Apriamo con la saggistica, presentando un articolo di Gian Andrea Ferrari, che ci porta all'interno del mondo delle porcellane del romanticismo grazie e due eccellenti pots-pourris della manifattura parigina di Jacob Petit della collezione reggiana Ferrari-Corazza. Sono un'occasione per ammirare non solo due oggetti di grande fascino, ma anche per riprendere uno dei temi più cari al romanticismo: l'esaltazione della femminilità e dell'amore al femminile.

A farci da guida e da pretesto per questa rievocazione, quattro famose dames del XVII° secolo francese: Ninon de Lenclos, la Duchessa di la Vallière, la Marchesa di Montespan e Ortensia Mancini, i cui ritratti sono inseriti nei due pots-pourris.

Come secondo saggio ecco un nuovo contributo di Franco Caroselli che, con la competenza e la passione che lo contraddistinguono, ci porta nel mondo della legatura libraria tardo-antica.

Un bellissimo excursus su una materia tanto affascinante, quanto poco conosciuta, che Caroselli proseguirà con altri saggi nei prossimi numeri fino agli esiti più prossimi alla nostra epoca.

Si deve poi alla sensibilità di Leda Piazza se riusciamo a presentare nella rubrica "Contemporaneamente" un'opera di squisita ispirazione e fattura, realizzata dal ceramista reggiano Giuliano Iori. Si tratta della "Statua alla madre" che oggi è visibile nel cimitero di Rivalta

presso Reggio Emilia.

Giorgio Terenzi, storico professore del "Chierici", ci presenta un inedito quanto sorprendente incontro-raffronto tra la didattica su cui incentrava le sue lezioni di Plastica e la realtà delle forme contemporanee in architettura e design.

Un intervento ricco di immagini, proposto come una "lezione", ma sintetizzato come un resoconto sul valore e sulla modernità di quell'insegnamento.

A compimento di questa rubrica Aurora Marzi ci racconta, con la sua bella prosa fluente e ricca di immagini, due mostre del secondo semestre del 2014. Quella sull'Ariosto ospitata a Reggio Emilia in Palazzo Magnani e quella sugli scultori Marino Marini e Giacomo Manzù presso la Fondazione Magnani-Rocca di Mamiano di Parma. Due eventi di notevole valore culturale che hanno riscosso anche un bel successo di pubblico.

Per la rubrica "libri", Gian Andrea Ferrari si sofferma sul volume scritto da Giovanna Cassese sul patrimonio culturale delle Accademie di Belle Arti, ed edito da Gangemi nel 2012. E' un'occasione per riflettere soprattutto su quanto accaduto nel tempo al patrimonio del Liceo "G. Chierici" di Reggio Emilia, sulla sua devoluzione ad altri enti per vari motivi e sulla speranza di poterlo riportare nella sua sede d'elezione.

Poi l'ultimo contributo. Il ritrovamento di un documento inedito del pittore novellarese Francesco Camuncoli, professore di figura fino al 1825 nella Scuola di Belle Arti di Reggio. Questo piccolo manoscritto ci permette di entrare in un aspetto poco conosciuto delle pale d'altare antiche: i preventivi che venivano forniti ai possibili committenti prima dell'incarico vero e proprio. Il dettaglio e la completezza con cui questo "pro memoria" è stilato, consente di scoprire il percorso che un pittore del passato seguiva per arrivare dall'idea di quadro alla realizzazione finale. Una piccola chicca che potrà far piacere soprattutto ai cultori delle patrie memorie, ma non solo.

JACOB
PETIT
ET LES
DAMES
DU GRAND
SIECLE

COLLEZIONE
FERRARI-
CORAZZA

di gian andrea ferrari

Premessa

Già nel 2011 la rivista *Il Tratto* ha avuto l'opportunità di presentare brevemente la collezione Ferrari Corazza incentrata sulle porcellane del periodo romantico (1).

E' stata un'occasione significativa per pubblicare e far conoscere oggetti di sicuro interesse, data la indubbia qualità che non pochi di essi presentano. Ma il risultato che più era emerso da quel rapido excursus, era stato quello di per poter vedere a confronto diversi aspetti della cultura del romanticismo.

Soprattutto di quella che era stata più sentita a livello di miti, mode, rivisitazioni storiche, estetiche e letterarie,

La collezione infatti è stata costruita soprattutto con questa particolare finalità e indubbiamente è in grado di fornire una buona esemplificazione del sentire culturale di quel periodo.

Per poter dar conto dei risultati raggiunti, oggi che la collezione ha raggiunto una sua unità e un assetto abbastanza adeguato, sarebbe opportuno dotarla di un catalogo in grado di far apprezzare, a coloro che amano le cose belle, e le porcellane in particolare, questo bell'insieme di oggetti d'arte. In attesa che si arrivi a dar effetto concreto a questo progetto, ci pare di fare cosa utile e gradita se presentiamo un coppia di pots-pourris, databili intorno al 1835-40, che sono in questa raccolta già da un certo numero di anni e che possono esemplificare quel significato culturale cui si è ora accennato.

Si tratta di due vasi prodotti dalla manifattura parigina di Jacob Petit, marcati con il noto J. P. in blu sotto vernice (Figg. 1 e 2), ed entrati nella collezione non solo per la loro qualità formale

ed estetica, ma soprattutto perchè portatori di uno dei miti più in voga nel periodo in cui sono stati realizzati: quello della idealizzazione e della celebrazione del femminile, qui rivisitato e rievocato attraverso famose "signore" del *Grand Siècle* francese.

Forma e decorazione ottenute da una sapiente rievocazione di stili

Per poter meglio comprendere questo tema evocativo-culturale, è opportuno presentare questi due oggetti cercando di comprenderne il significato ideativo anche sotto l'aspetto formale e decorativo.

Come mostra molto bene la Fig. 1, si tratta di due vasi la cui composizione si rifà ad una combinazione di fonti di ispirazione diverse, raccolte e rielaborate per ottenere un oggetto nuovo in stile e gusto. Il risultato ottenuto è quello di un netto distacco dallo stile neoclassico ancora molto in voga al momento in cui questi oggetti vengono pensati e prodotti. Jacob Petit, che è un antesignano di questa nuova corrente stilistica, imposta il suo lavoro traendo ispirazione da una tipologia di vasi allora ben nota, che è quella dei cachepot per vasi di fiori. Ne adotta la forma cubica e vi aggiunge, in alto, una ricca bordura a traforo e in basso, al termine delle smussature degli angoli, dei bellissimi cavalli marini alati, (Fig. 3), le cui zampe palmate fungono da sostegno al corpo del vaso vero e proprio.

Proprio per questi cavalli marini, i francesi denominano i nostri pots-pourris *aux chevaux marins* intendendo caratterizzarli con questa denominazione. (Vedremo più avanti che questo è solo un modo formale per individuarli, perchè il vero tema che essi propongono risiede in realtà

Fig. 1: Manifattura di porcellane
di Jacob Petit.
Parigi - Coppia di pots-pourris -
1835-40. (Alt. cm. 31,5)
(Foto Ernesto Pedroni, Reggio Emilia)







Fig. 2: Marchio in blu sottosmalto posto al di sotto dei due vasi, identificativo della manifattura di Jacob Petit.
(Foto G. A. Ferrari)

nella decorazione pittorica.)

A completamento dei vasi, Jacob Petit introduce un coperchio a tronco di piramide, aperto in alto e forato sui lati, in modo da permettere al profumo dei fiori essiccati che verranno ineseriti, di fuoriuscire senza essere a contatto diretto con l'esterno.

Ma la parte più significativa risulta essere la decorazione delle dorature a rilievo (Fig. 3a), che arricchisce le varie parti di questi vasi. Le paraste lavorate, poste sulle smussature degli angoli dei vasi, sono tratte dalla cultura decorativa cinquecentesca (2), mentre gli elementi posti ad incorniciatura delle otto facce dei vasi (foglie di papiro stilizzate raccordate da bastoni finemente scanellati) sono ripresi dal tardo neoclassicismo. Accostate ad essi, sui quattro lati che portano i ritratti delle grandes dames, trionfa una decorazione in oro a rilievo di pieno sapore rococò, eseguita con notevole finezza. In fondo poi a ciascun lato dei vasi viene inserito un motivo che si chiude al centro con un "nodo" di sapore orientale (Fig. 4). L'insieme che ne deriva è il perfetto esempio di come anche le scelte decorative di Jacob Petit partivano dalla rivisitazione di più sorgenti d'ispirazione, fino ad ottenere un risultato di grande qualità, in cui ogni parte parla il suo linguaggio d'origine all'interno, però, di un dialogo di voci ben armonizzate.

Ed è proprio in questo risultato che si vede la vera sapienza ideativa di questa manifattura, dove l'azione della rielaborazione di vari stili, non è copiatura, ma assimilazione di quel gusto che ciascuno è in grado di trasmettere, per dar vita e caratterizzare un oggetto del tutto nuovo ed originale.

Una "galerie des dames" del XVII° secolo francese, per celebrare l'Amore come romantica essenza della femminilità

Ma come detto in precedenza il significato più importante che emerge da questi due vasi, proviene dalla decorazione pittorica, che trasforma in senso più culturale la rivisitazione e la rievocazione stilistica sopra descritta.

Non c'è dubbio che l'inserimento di quattro ritratti (due per vaso) di altrettante donne, che ebbero fama indiscussa nel '600 francese, sono un tributo alla femminilità trasalpina, non solo per la loro celebrata bellezza, ma soprattutto per quello che rappresentarono in quell'epoca.

I loro nomi, scritti a chiare lettere sotto i loro ritratti, non lasciano dubbi; Ninon de Lenclos (Fig. 5), la Duchessa de la Vallière (Fig. 6), la Marchesa di Montespan (Fig. 7) ed Ortensia Mancini (unica del gruppo di origine italiana) (Fig. 8) fecero, insieme ad altre gran signore della corte di Francia, la storia del bel mondo di quell'epoca e ne influenzarono anche la cultura.

Una rievocazione sicuramente legata alle note "galerie des dames" come andavano di moda soprattutto nell'Europa del XVII secolo (3), ma non solo.

Anzi molto di più. Un tributo alla visione tutta francese dell'indipendenza femminile e alla capacità di giocare ruoli di alto livello, utilizzando i mezzi che allora le donne di lignaggio avevano a disposizione.

Le due indipendenti per scelta culturale e di vita: Ninon de Lenclos (4) ed Ortensia Mancini (7). Le due influenti, in quanto famose favorite del "Re Sole" Luigi XIV°: la Duchessa di Lavallière (5) e la Marchesa di Montespan (6)



Fig. 3: Manifattura di Jacob Petit.
Parigi – Particolare dell'appoggio a
forma di cavallo marino di uno dei
due pot-pourri. (Foto Ernesto Pedroni,
Reggio Emilia)

Fig. 3a : Manifattura di Jacob Petit. Parigi – Pot-pourri – 1835-40 (Le decorazioni dorate a rilievo poste su ogni lato del vaso, pur provenendo da più fonti di ispirazione, contribuiscono a comporre un oggetto nuovo ed originale.) (Foto Ernesto Pedroni, Reggio Emilia)





Fig. 4: Manifattura di Jacob Petit.
Parigi - Particolare del nodo all'orientale
posto sul fondo di ogni lato dei pot
pourri. (Foto G. A Ferrari)



LENCLIOS



Fig. 5: Jacob Petit - Miniatura raffigurante Ninon de Lenclos (1623- 1705)
(Foto Ernesto Pedroni, Reggio Emilia)



Fig. 6: Jacob Petit – Miniatura raffigurante la Duchessa di La Vallière (1644 - 1710)
(Foto Ernesto Pedroni, Reggio Emilia)



Fig. 7: Jacob Petit – Miniatura raffigurante la Marchesa di Montespan (1641 - 1707)
(Foto Ernesto Pedroni, Reggio Emilia)



Fig. 8: Jacob Petit – Miniatura raffigurante Ortensia Mancini (1646 – 1699)
(Foto Ernesto Pedroni, Reggio Emilia)

Tutte riconsiderate e rievocate non solo per ricordarne la grande personalità, ma anche, per presentarle come antesignane di quel rinnovamento di emancipazione sociale e culturale che si affermerà in Francia, e poi in Europa, con la rivoluzione francese.

Ma alla base di questa "galerie" sembra esserci soprattutto un altro elemento rievocativo, che accomuna queste dames in un unico destino: l'amore.

A testimonianza di quanto questo fattore sia stato decisivo per ciascuna di esse, non c'è solo la vita che condussero. Lo ricordano e lo sottolineano anche le quattro nature morte che ornano altrettanti lati dei vasi.

Pur non strettamente legate a ciascuna di loro, esse esprimono e rafforzano il significato che il secolo XIX° dava a ciò che è femminile e motivano la presenza dei loro ritratti. In ognuna infatti compare un'ara, simbolo dell'altare su cui la cultura romantica immagina che ogni donna immoli se stessa per Amore e all'Amore. Ad esso tutto viene e occorre sia sacrificato: la bellezza interiore ed esteriore rappresentata dai fiori, dal vaso trasparente e dallo specchio (Fig. 9); la spensieratezza, il desiderio di godimento e la giovinezza, rappresentati sempre dai fiori, dai frutti e dagli strumenti musicali (Figg. 10 e 11); la vita matrimoniale rappresentata dal braciere, dal velo e dalla corbeille nuziali (Fig. 12), insomma ogni parte e ogni aspetto di ogni essere femminile.

Così è il modo di immaginare e di sentire la donna anche per Jacob Petit, che da perfetto figlio della suo tempo, esalta l'Amore attraverso quattro delle più note dames del secolo di Luigi XIV°.

Che titolo dare allora a questi due oggetti, se non

quello di vasi *aux portraits des dames du grand siècle*; una dedica questa che esprime al meglio il senso profondo che promana dai soggetti che con tanta maestria vi sono rappresentati.

Riferimenti e fonti iconografiche

Non c'è dubbio che opere di questo genere, sono in grado di parlarci del mondo romantico con grande fascino, testimoniando anche il valore del progetto culturale della collezione Ferrari-Corazza. Sono oggetti di alta qualità ideativa ed artistica, in genere abbastanza rari a ritrovarsi anche fra quelli prodotti dalla manifattura di Jacob Petit.

Allo stesso livello, (non per il significato culturale, ma per l'esecuzione), si possono citare solo due vasi identici, decorati però diversamente, in collaborazione con la manifattura parigina Darte (fiori e paesaggi fiamminghi) oggi al Museo Nazionale della Ceramica di Sèvres a Parigi (8), unitamente ad altri due esemplari, senza coperchio e con decoro a mazzi di fiori, un tempo di proprietà dell'attrice messicana Maria Felix e venduti a New York nell'asta Christie's n° 1931 "Maria Felix La Dona" del 17 e 18 luglio 2007 - lotto 276.

Ulteriori esemplari, di identica forma, sono apparsi in altre occasioni di vendita, ma decorati in modo molto più modesto, quindi non confrontabili con quelli illustrati in questo articolo. (Si tratta con ogni probabilità di oggetti prodotti dalla manifattura di Jacob Petit solo per il pezzo bianco, ma decorati altrove.)

Abbastanza complessa risulta invece l'identificazione delle fonti iconografiche cui ha attinto Jacob Petit specie in relazione ai ritratti delle "grandes dames". Chi scrive ha in corso la ricerca e finora gli esiti raggiunti, pur incoraggianti, non permettono di



Fig. 9: Jacob Petit – *Natura morta inneggiante alla bellezza femminile* (Vaso trasparente, specchiera, tripudio di fiori.) (Foto Ernesto Pedroni, Reggio Emilia)



Fig. 10: Jacob Petit – *Natura morta inneggiante alla spensieratezza ed alla giovinezza (Tripudio di fiori e frutta, strumenti musicali, vaso ryton.)*
(Foto Ernesto Pedroni, Reggio Emilia)



Fig. 11: Jacob Petit – *Altra natura morta inneggiante alla spensieratezza ed alla giovinezza* (Tripudio di fiori e frutta con strumenti musicali.) (Foto Ernesto Pedroni, Reggio Emilia)



Fig. 12: Jacob Petit – *Natura morta inneggiante alla femminilità nel matrimonio* (Tripudio di fiori, tripode dell'amore, velo nuziale, corbeille, ecc.)
(Foto Ernesto Pedroni, Reggio Emilia)



presentare risultati definitivi.

Per Ninon de Lenclos, l'iconografia di riferimento sembra essere quella che appare su miniature del XVIII° secolo, riprese anche in litografie nel XIX° secolo. (9)

Per la Marchesa di Montespan, è ipotizzabile che il decoratore si sia rifatto ad un dipinto originale di Pierre Mignard, poi ripreso nel XIX° secolo attraverso stampe e litografie.

Per Ortensia Mancini esiste un altro ritratto identico realizzato nel 1821 su placca in porcellana dalla famosa pittrice Marie Victorie Jaquotot e in possesso del Museo del Louvre di Parigi.(10)

Per la Duchessa di La Vallière il riferimento iconografico più attendibile sembra essere un dipinto di Pierre Mignard, oggi al Museo di Beaux Arts di Marsiglia.

Non identificate ancora le fonti iconografiche della varie nature morte, che sembrano però legate molto anche alla fantasia decorativa di Jacob Petit.

Non si può che auspicare che le conclusioni di queste ricerche possano essere un giorno pubblicate sul catalogo della collezione cui questi bellissimi oggetti appartengono.

NOTE

(1) Si veda il tratto N° 1 del Novembre 2011, pagg. 9-15

(2) Una tipologia decorativa con elementi simili ebbe ampia diffusione nel periodo manierista e nel primo '600, prova ne sia che fu introdotta anche a Reggio Emilia in alcune partiture che accompagnano i vari affreschi delle volte della Basilica della Madonna della Ghiara intorno al 1620.

(3) L'esaltazione femminile attraverso gallerie di ritratti di donne famose per lignaggio, cultura, bellezza e importanza storica ed artistica, fu uno dei temi figurativi più amati del periodo romantico. Derivato dalla moda del XVII° secolo in voga fra i regnanti e la grande nobiltà di quell'epoca, di arredare intere stanze dei loro palazzi con serie di ritratti raffiguranti le più belle e giovani donne del momento, divenne pretesto di rievocazione dello spirito e dell'indole femminili, fino a sclerotizzarsi in serie infinite di rappresentazioni espresse soprattutto attraverso le incisioni e le litografie. Anche la porcellana di quell'epoca ospitò numerose serie di raffigurazioni di questo tipo, specie come decoro di grandi servizi da tavole e da dessert. Fra gli esempi più noti si può ricordare il grande servizio da dessert detto delle "Donne più celebri d'Europa di tutti i tempi" formato da oltre 400 pezzi e contenente piatti, serviti per caffè, gelatiere, ecc. decorati per la Corte Sabauda nel 1852 a Parigi dall'Atelier Boyer (un tempo Feuillet). In ogni pezzo del servizio sono riportati uno o più ritratti di donne famose, tutti diversi fra loro. L'insieme è conservato al Palazzo Reale di Torino e una sua accurata recensione è rintracciabile nel volume "Porcellane e Argenti del Palazzo Reale di Torino" edito da Fabbri Editori nel 1986 (pagg. 315-319)

(4) Anne de Lenclos, soprannominata Ninon de Lenclos, nacque a Parigi nell'anno 1623. Ricordata soprattutto per la sua indipendenza di pensiero e la sua visione morale piuttosto "aperta" per l'epoca in cui visse, fu in realtà donna di notevole capacità intellettuale. Ricordata più per la sua vita galante e libertina che per quello che operò nel campo della cultura del "grand siècle", fu in realtà promotrice e sostenitrice soprattutto degli artisti della commedia e della tragedia francese (Molière e Racine). Molto apprezzata dalle "grandes dames" di quell'epoca (Madame de Maintenon, Madame de la Sablière e Madame de la Fayette), riunì nel suo salotto una congregazione di animi che facevano professione filosofica di epicureismo. Nel 1656 venne fatta imprigionare da Anna d'Austria nel convento delle Madelonnettes. Ne uscì grazie all'amica Cristina di Svezia, che per lei aveva interceduto presso il Cardinale Mazzarino. Ritiratosi dalla vita di corte, morirà ottuagenaria nel 1705 a Parigi, lasciando fra l'altro una pensione al figlio del suo contabile, conosciuto più tardi come Voltaire, divenendo



ponte ideale tra la corrente del pensiero laico del XVII sec. europeo e i movimenti filosofici del XVIII° secolo

(5) Louise Françoise de Le Baume Le Blanc Duchessa de la Vallière nacque a Tours nel 1644 da un piccolo feudatario della valle della Loira. Entrata in un primo tempo nel convento delle Orsoline della sua città natale, ne uscì dopo che la madre si sposò in seconde nozze con il marchese di Saint Remy Jacques de Courtavel. Costui si prese cura di lei e le permise di introdursi presso alte personalità della nobiltà francese. Arrivata finalmente alla corte reale, divenne dama d'onore di Enrichetta Anna Stuart duchessa d'Orleans, cognata del re Luigi XIV°. Nel 1661 divenne l'amante ufficiale di quest'ultimo, conquistato dalla sua bellezza e dai suoi modi raffinati.

Da lei ebbe quattro figli, tutti legittimati, e nel 1667 fu insignita del titolo di duchessa de la Vallière. Entrata in rivalità con la nuova preferita del re, la Marchesa di Montespan, già dal 1667, nel 1674 si ritirò definitivamente nel convento delle carmelitane delle Figlie di Santa Maria di Chaillot, dove prese il velo assumendo il nome di Suor Luisa della Misericordia. Qui morì nel 1710.

(6) Françoise Rochechouart de Mortemart detta Mlle de Tonnay-Charente, acquisterà per nozze il titolo di marchesa di Montespan. Nata a Tonnay Charente nel 1641, sposò nel 1663 il marchese Enrico Luigi di Montespan, che la introdusse alla corte di Francia. Di grande bellezza e di vivace intelligenza, nel 1667 divenne la favorita di Luigi XIV°. In questo ruolo prese il posto della Duchessa di La Vallière, acquisendo un predominio assoluto sulla corte per oltre dieci anni. Dalla relazione con il re nacquero otto figli, tutti legittimati. Dal 1679 dovette cedere la sua posizione alla marchesa di Maintenon. Rimasta a corte fino al 1691, si ritirò in seguito nel convento parigino di Saint-Joseph, dove morì nel 1707.

(7) Ortensia Mancini, nipote del cardinale Mazzarino, nacque a Roma nel 1646 da Lorenzo e da Geronima Mazzarino, sorella del Cardinale Giulio. Nel 1653 fu richiamata in Francia dallo zio assieme alla madre, alla sorella Maria e al fratello Filippo Giuliano. Da quel momento inizierà per Ortensia una vita completamente diversa da quella romana.

Dotata di una bellezza e di un fascino fra i più celebrati dagli ambienti nobiliari parigini, alla pari di quello delle sorelle Maria ed Olimpia, divenne protagonista della bella società dell'epoca. Spostatasi nel 1661 con il Marchese di Meilleraye, dopo che lo zio cardinale aveva rifiutato per lei ben altri partiti, divenne ben presto una sposa ed una madre infelice.

Vivacissima di spirito ed amante della libertà della vita di corte, finì con l'abbandonare nel 1668 il marito e fuggì a Roma. Qui, rientrata nella famiglia d'origine, ebbe vita travagliata, ma riuscì ad ottenere la protezione di Papa Clemente IX°. Dopo un inutile tentativo di rappacificamento con il marito, fuggì da Roma e nel 1672 si rifugiò in Savoia sotto la protezione del Re di Sardegna Carlo Emanuele II. Alla morte di questi nel 1675, sotto mentite spoglie fuggì in Inghilterra, dove condusse una vita fra i salotti letterari degli esuli francesi e il gioco d'azzardo. Morì nel 1699, lasciando molti debiti, che verranno tutti onorati dal marito.

(8) Uno dei due vasi è stato più volte pubblicato da Régine Plinval de Guillebon nei suoi studi sulla porcellana di Parigi, come esem-

pio della produzione della manifattura di Jacob Petit. Si vedano a tal proposito di questa studiosa:

- *Trois siècles de Porcelaine dure in "Sèvres les plus riches collections du monde"* - Dossier de l'Art N° 14 del Settembre-Ottobre 1993, pag. 86

- *Faïence e Porcelaine de Paris, XVIII° e XIX° siècles* - Edition Faton, Dijon. 1995, pag. 199.

- *Jacob Petit le plus romantique des porcelaniers parisiens in "L'Estampille - l'Objet d'Art," N° 311 del marzo 1997- pag 57*

(9) La fonte iconografica più prossima finora rintracciata sembra essere una miniatura del XVIII° secolo di Jean Petitot in possesso del Museo del Louvre, miniatura che si ritrova riprodotta anche su tabacchiere prodotte tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo.

(10) Il ritratto della Jaquotot porta al verso la seguente dicitura: Hortense Mancini / Duchesse de Mazarin / par / Madame Jaquotot / Paris 1821 / d'Après Claude Lefevre. La placca ellittica su cui è eseguito, misura mm. 68 x 55, dimensioni inferiori rispetto alla riserva della stessa forma in cui Jacob Petit ha inserito il proprio ritratto della Mancini (mm. 99 x 85). Il lavoro della Jaquotot è però di esecuzione più raffinata.

BIBLIOGRAFIA

Per informazioni sulla manifattura di Jacob Petit si rimanda ai vari contributi prodotti in materia, avvertendo che questa manifattura, nata nel 1830 e chiusa dopo 1860, ebbe un successo travolgente, che ancora oggi si perpetua nei tanti collezionisti che ne cercano soprattutto i pezzi più decorativi. Qui viene fornita solo una bibliografia essenziale, fermo restando che su questa manifattura non esiste a tutt'oggi uno studio completo e dettagliato, in grado di affrontare anche la problematica delle imitazioni e dei falsi che attanaglia la sua produzione.

La studiosa che ha fornito i contributi più estesi e qualificati in materia è Régine Plinval de Guillebon.

Régine Plinval de Guillebon - *Porcelaine de Paris 1770-1850* - Office du Livre. Friburgo, 1972

Marie-Christine Delacroix - *Le tisinières de Jacob Petit* - in "L'Estampille" N° 102 dell'ottobre 1978- pagg. 12-25

Régine Plinval de Guillebon - *Trois siècles de Porcelaine dure in "Sèvres les plus riches collections du monde"* - Dossier de l'Art N° 14 del Settembre-Ottobre 1993.

Régine Plinval de Guillebon - *Faïence e Porcelaine de Paris, XVIII° e XIX° siècles* - Edition Faton, Dijon. 1995.

Régine Plinval de Guillebon - *Jacob Petit le plus romantique des porcelaniers parisiens in "L'Estampille - l'Objet d'Art," N° 311 del marzo 1997- pagg. 48-57*

Ferrari Gian Andrea - *Appunti sulla porcellana di Parigi; Pendule au Mameluk; manifattura di Jacob Petit* - In *CeramicAntica* dell'ottobre 2002, pagg. 34-41

Sui due pots pourris recensiti in questo articolo si veda:

Gian Andrea Ferrari - *Appunti sulla porcellana di Parigi; Contributo per Jacob Petit (1796.1868)* -

in *CeramicAntica* del Dicembre 1994, pagg. 44-54

Maurice Lengellé-Tardy - *Les Arts Décoratifs dans l'histoire - Collection Tardy, Diffusion Picard, 2002* (la copertina del volume riporta il ritratto di Ninon de Lencols preso da uno dei due vasi presentati in questo articolo).

LA LEGATURA LIBRARIA NEL MONDO TARDO- ANTICO

Il Prof. Franco Caroselli con questo articolo sulla legatura del mondo tardo-antico inizia una collaborazione con la rivista Il Tratto che lo porterà, con diversi interventi, ad illustrare l'evoluzione della legatura libraria nei secoli fino ai giorni nostri. Si tratta di un contributo prezioso, che siamo orgogliosi di poter pubblicare soprattutto stante i non molti studi che attualmente si conducono in Italia su questa materia. Il lavoro del prof. Caroselli si integrerà con riferimenti alla legatoria reggiana, oggi praticamente sconosciuta – La Redazione de Il Tratto

di franco caroselli

Con il termine ‘legatura’ riferito al libro si intende solitamente sia l’operazione del ‘legare’, quindi la procedura tecnica con cui il libro viene assemblato, sia il risultato di questa operazione, cioè l’aspetto esteriore assunto dal libro finito e consolidato. Semplificando molto si può dire che il processo di legatura di un libro consiste di due fasi operative principali, la cucitura e la copertura. La cucitura dei fogli, o meglio, delle singole unità in cui i fogli sono raggruppati – i fascicoli – ha lo scopo di farli diventare solidali tra loro, mentre la copertura del blocco di fogli, o meglio, di fascicoli, così ottenuto è finalizzata a proteggere le pagine contenenti la scrittura. Pertanto si può parlare di legatura vera e propria solo in presenza dell’operazione fondamentale che la sostanzia, cioè la cucitura. La storia della legatura è quindi in stretto rapporto con l’evoluzione del codice (in latino codex) che rappresenta la prima forma di libro cucito, e quindi legato, conosciuta nel mondo occidentale. Nella più remota antichità il supporto scrittorio aveva forme e materiali diversi da quelli a cui siamo abituati oggi: sono note, per esempio, le tavolette in argilla con scrittura cuneiforme utilizzate in Mesopotamia, che fin dalla fine del IV millennio a.C. tramandano testi religiosi e narrazioni mitologiche. Nel mondo greco-romano il libro per antonomasia era costituito dal rotolo di papiro o volumen, definito in questo modo dal verbo *volvere*, “avvolgere” con riferimento all’azione di arrotolamento e srotolamento del supporto della scrittura. I rotoli erano conservati in capse cilindriche, avvolti attorno ad un bastoncino centrale di legno o di avorio, l’*umbilicus* o *omphalós*, alla cui estremità poteva essere applicato un cartellino di papiro o pergamena, chiamato *titulus* o *index*, con l’indicazione dell’opera in essi contenuta. Di norma, secondo le convenzioni tecnico-librarie dell’antichità, un’opera era suddivisa in più volumina, ognuno dei quali conteneva una parte di testo, il *liber*: pertanto tutti i rotoli pertinenti alla stessa opera, ognuno chiuso da un laccio detto *lorum*, venivano raggruppati insieme e conservati in una propria *capsa* o *bibliotheca* (fig. 1).

Naturalmente nei rotoli non era presente alcun tipo di cucitura, e pertanto non avevano legatura, né di conseguenza una copertina.

Le tavolette cerate vengono considerate l’antenato più diretto del codice, cioè del libro come noi lo conosciamo oggi. Esse erano ampiamente utilizzate nell’antichità, sia nel mondo romano che in quello greco, contemporaneamente al rotolo. La loro esistenza si è protratta fino al medioevo, utilizzate soprattutto per l’attività didattica nelle scuole, ma anche per elaborare in forma provvisoria testi letterari. Erano tavolette rettangolari di legno sulla cui superficie veniva leggermente scavato un incavo, avendo cura di lasciare un margine tutto attorno; questo spazio veniva poi riempito di cera mista a pece che costituiva la vera e propria superficie scrittoria (fig. 2). Su di essa si poteva scrivere a sgraffio, cioè tracciando le lettere incidendo la cera con un’asticciola appuntita fatta di osso, di avorio o di metallo chiamata *stilo*, la cui estremità opposta era munita di una piccola spatola che poteva essere utilizzata per cancellare e correggere la scrittura. Normalmente le tavolette cerate non venivano usate singolarmente, ma riunite “a libretto” per mezzo di cordicelle o anelli metallici passanti in piccoli fori ricavati su uno dei margini lunghi. Questi “libretti” prendevano il nome di *dittici*, *trittici* o *politici* a seconda se erano costituiti da due, tre o più unità. Molte di queste tavolette provengono da scavi archeologici: sono note, per esempio, quelle ritrovate nel XIX secolo a Pompei e a Ercolano, le città seppellite dall’eruzione del Vesuvio nel 79 d.C., e oggi conservate nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Da Pompei provengono anche alcune raffigurazioni pittoriche di strumenti scrittori, tra cui troviamo tavolette cerate, come ad esempio il ritratto di Terenzio Neo con la moglie in cui l’uomo è colto con in mano un rotolo di papiro, mentre la donna si mostra con un dittico ed uno stilo (fig. 3). Un caso a parte è rappresentato dai cosiddetti *dittici consolari*, tavolette di avorio (*tabulae eburnae*), utilizzate nella tarda età imperiale dai magistrati romani come



Fig. 1: Una capsa contenente dei volumina, con accanto una tabula caerata. Affresco del I sec. d. C. proveniente da Pompei (Napoli, Museo Archeologico Nazionale).

dono in occasione dell'assunzione della carica. Si tratta di due lastre di avorio o di osso unite con un sistema di cerniere, scavate all'interno per ricevere la cera, e decorate all'esterno con un intaglio che riproduceva il funzionario titolare. Questi era spesso raffigurato in piedi o seduto, rivestito della toga picta o della lorica dei militari, e recante le insegne della sua carica. Il più antico dittico consolare pervenuto fino a noi è quello di Anicio Petronio Probo, risalente al 406, conservato nel Tesoro della Cattedrale di Aosta (fig.4).

Tra il II e il IV secolo avviene il fenomeno più importante nella storia del libro, cioè il passaggio dal rotolo al codice, contemporaneamente al graduale abbandono del papiro come supporto scrittorio in favore della pergamena. Il termine *codex* si già trova impiegato nelle fonti latine per indicare le tavolette cerate, insieme a *tabulae*, *tabellae* e anche *pugillares* (quest'ultimo fa riferimento al fatto che quelle di più piccole dimensioni si potevano tenere in mano, *quae pugno tenentur*). L'analogia della forma ha fatto sì che questo termine venisse progressivamente traslato ad indicare il libro fatto di pagine sfogliabili, congiunte in corrispondenza di un margine. Di fatto dalla tarda antichità il codice diviene la forma usuale del libro manoscritto fino a tutto il medioevo, la cui organizzazione materiale sarà ereditata dai libri prodotti a stampa a partire dalla metà del XV secolo.

Già dal II secolo in Egitto, presso le prime comunità cristiane, il codice di papiro pare avesse soppiantato totalmente il rotolo come forma libraria. Come erano fatti questi primi codici? Non si sono conservati nel mondo occidentale esemplari di legature integre di questa epoca. I reperti più antichi giunti fino a noi provengono proprio dall'Egitto, e possono darci una preziosa testimonianza dell'aspetto esteriore il codice aveva assunto nel mondo romano in età tardo-antica.

Le prime legature superstiti sembrano risalire al III-V secolo. Tra queste le più note sono quelle provenienti da un ritrovamento occasionale avvenuto nel 1945 presso il villaggio di Nag Hammadi, nell'alta valle del Nilo,

a circa 500 km a sud del Cairo. In una giara sepolta nella sabbia furono rinvenuti tredici codici di papiro quasi tutti nelle loro legature originali, contenenti testi religiosi gnostici in lingua copta, tra cui alcuni vangeli apocriti ritenuti fino ad allora perduti. L'eccezionalità e l'assoluta importanza dei testi ritrovati ha messo in ombra le legature, che pertanto vennero smontate senza preliminari e completi rilievi scientifici, per permettere la conservazione sotto vetro delle pagine di papiro. Oggi quasi tutti questi codici sono conservati nel Museo Copto del Cairo (fig. 5).

Le legature dei codici di Nag Hammadi sono piuttosto semplici, ciononostante non è stato possibile ricostruire la loro struttura in tutti i particolari a causa delle vicende occorse successivamente al loro rinvenimento. Si tratta di codici costituiti di un solo fascicolo (*single-quire* *codices*, secondo la terminologia di Eric Turner, 1977) coperti da cuoio floscio di capra o pecora reso più rigido da fogli di papiro incollati all'interno in corrispondenza dei piatti; in molti di essi il piatto anteriore reca un prolungamento rettangolare o triangolare, la ribalta, che si ripiega sul taglio davanti, a cui è fissato un laccio che gira più volte attorno al volume; ai tagli di testa e di piede sono fissati altre coppie di lacci utilizzati per tenere chiuso il libro (fig. 6). Il Codex II, contenente i rarissimi testi dell'Apocrifo di Giovanni e del Vangelo di Tommaso, possiede una ulteriore piccola ribalta al taglio di testa, in luogo della coppia di lacci. Questa legatura è anche la più elegante in quanto è l'unica del gruppo che reca una decorazione sulla superficie esterna della pelle: i piatti sono decorati da triplici filetti che si incrociano in diagonale in vario modo, impressi a secco con una stecca di legno o di metallo, e sottolineati con inchiostro (fig. 7). Il corpo del libro, costituito, come si è detto, da un unico fascicolo composto da numerosi bifogli, era ancorato alla copertura di cuoio per mezzo di due linguette di pelle attorcigliata: queste attraversavano il fascicolo nella piega attraverso due coppie di fori, passavano all'esterno della copertura e



Fig. 2: Tavoletta e stilo del tipo in uso presso l'esercito romano (Saintes, Francia, Musée Archéologique).





Fig. 3: Ritratto di Terentius Neo con la moglie. La donna tiene in mano una tabula caerata e uno stilo, mentre l'uomo impugna un volumen da cui pende il titulus. Affresco del I sec. d. C. proveniente da Pompei (Napoli, Museo Archeologico Nazionale).



Fig. 4: Dittico del console Anicio Probo.
Avorio intagliato dell'inizio del V secolo
(Aosta, Museo del Tesoro della Cattedrale).





Fig. 5: I codici di Nag Hammadi subito dopo il ritrovamento (foto Institute for Antiquity and Christianity, Claremont, CA).

erano allacciate sul dorso con dei nodi; in altri codici del gruppo si è trovato che le linguette avevano il nodo all'interno del fascicolo.

Sebbene il sistema di costruzione del codice single-quire sopra illustrato sembra essere quello prevalente, non di meno è possibile che esistessero altri metodi di cucitura delle pagine dei codici in questo periodo. Uno di questi, ben documentato da diversi manoscritti superstiti, consisteva nel cucire il blocco dei fogli, non nella piega del fascicolo, ma al margine, con una tecnica ad impuntura. Sembrano cucite così, per esempio, le due copie dell'Iliade del IV secolo costituite da singoli fascicoli di papiro conservate in The Morgan Library and Museum di New York (M 202) e nella British Library di Londra (Pap. CXXVI), come pure un codice greco con i quattro vangeli, datato alla prima metà del III secolo, costituito da centodieci fascicoli di un solo bifoglio, conservato nella Chester Beatty Library di Dublino (Bibl. Pap. I). La mancanza di fori nella piega dei fascicoli e, di contro, la presenza di fori lungo il margine interno di tali codici sembrerebbero prove indubitabili dell'utilizzo di tale tecnica.

Pure conservati nella Chester Beatty Library sono due codici copti del VI e VII secolo vergati su pergamena, il Coptic Codex A (ms 813) e il Coptic Codex B (ms 814), che documentano un altro stadio della evoluzione della legatura in età tardo-antica. In questi due codici vediamo che il blocco del libro non è più costituito da un unico corposo fascicolo, ma da molti fascicoli più piccoli uniti fra di loro con una cucitura "a catenella" che fa uso di due fili indipendenti fra di loro. Tale tecnica pare evidentemente derivata dalla cucitura del codice single-quire effettuata con due distinte linguette di pelle. La copertura consiste in due tavolette di legno nudo (bosso o cedro) ancorate ai fascicoli per mezzo di strisce di cuoio incollate sul dorso. La cucitura dei fascicoli è operata con due tratti di filo e due aghi che percorrono il fascicolo all'interno della piega ed entrano ed escono da due coppie di fori, una posta verso la

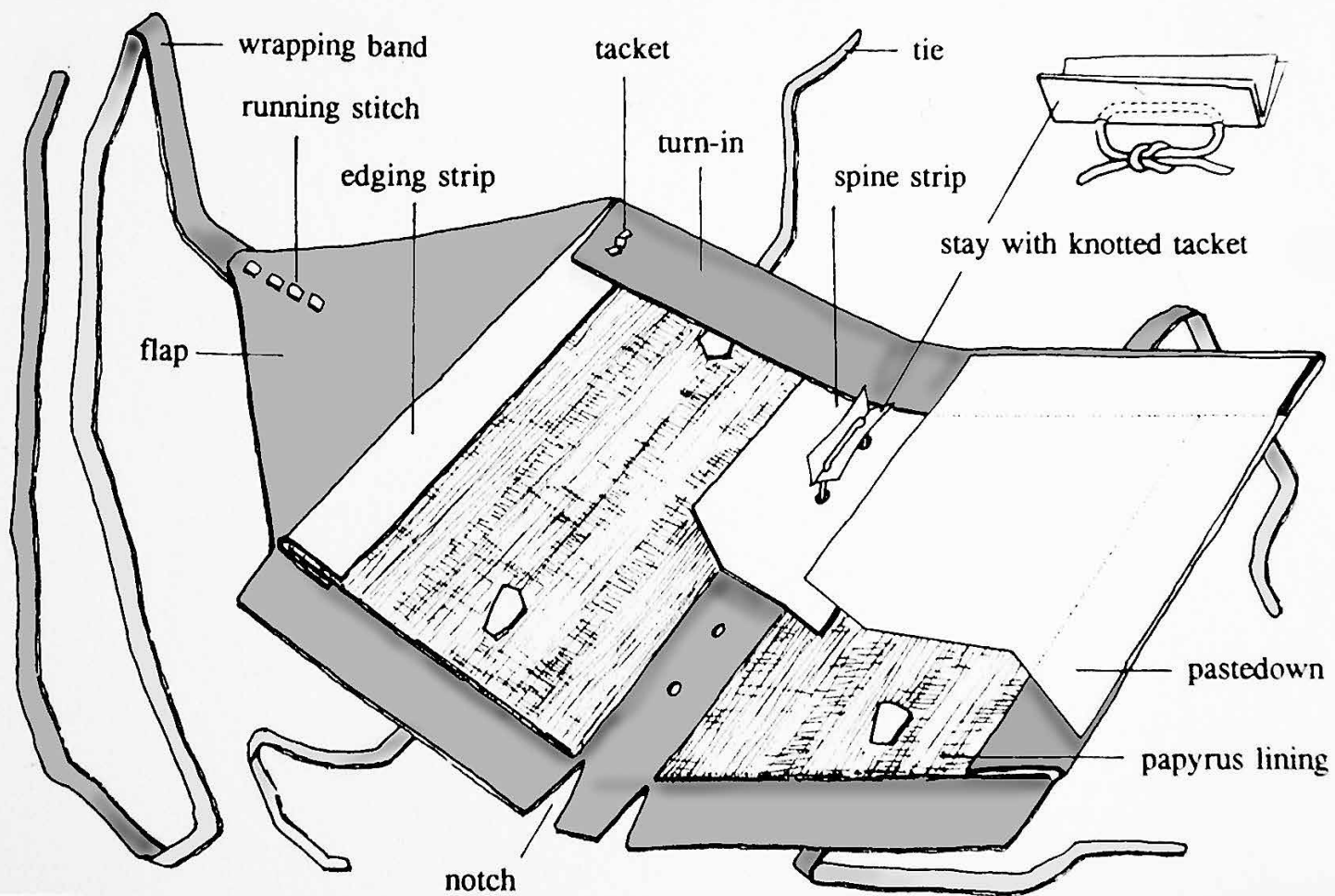


Fig. 6: Schema della legatura del codici di Nag Hammadi (da J. A. Szirmaj, *The Archaeology of Medieval Bookbinding*, Aldershot 1999, fig. 1.2).

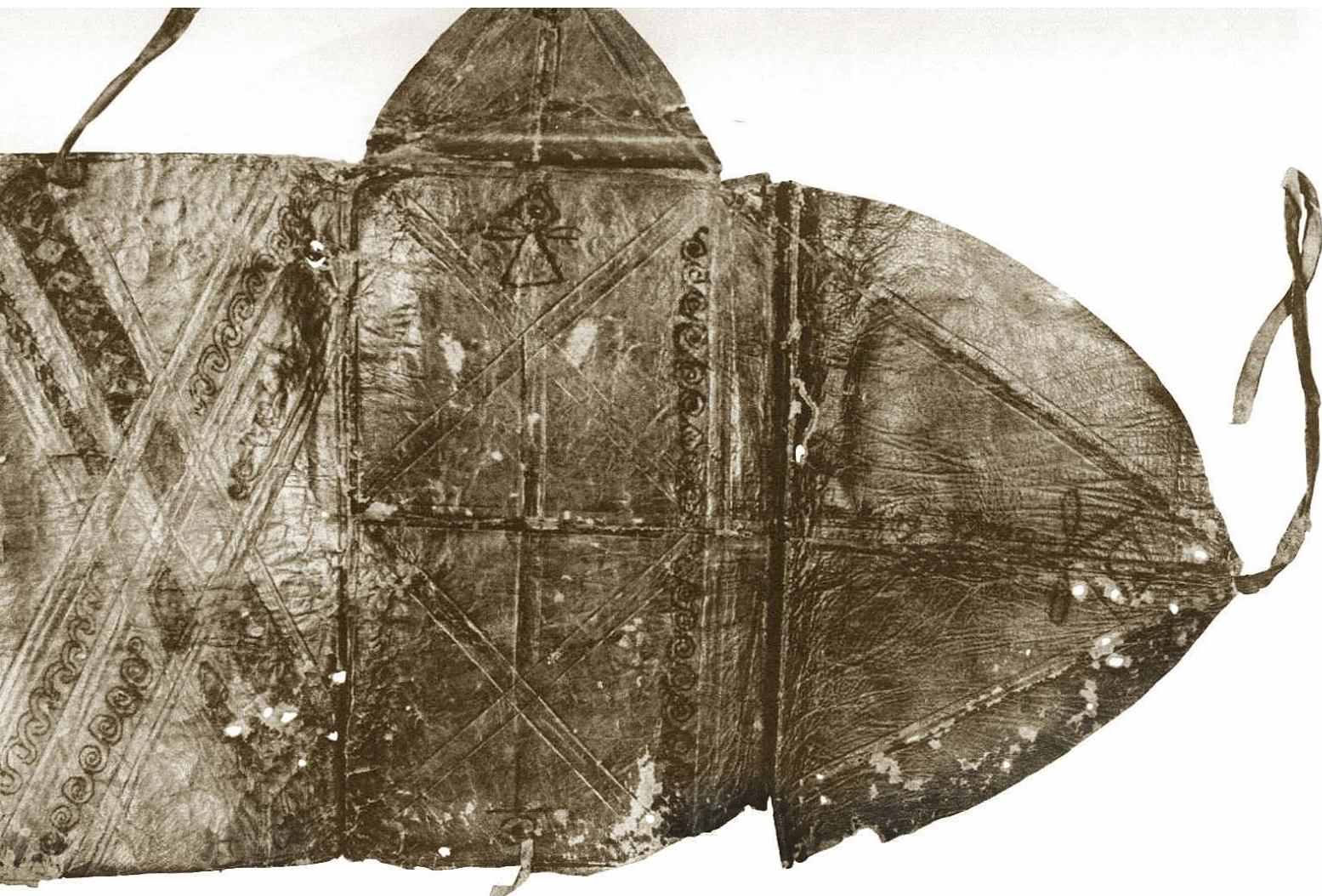


Fig. 7: La copertura in cuoio decorato del codex
II di Nag Hammadi in una foto d'epoca (foto da:
<http://gospel-thomas.net/pictures/cover.jpg>, visita-
ta il 25.09.2014).

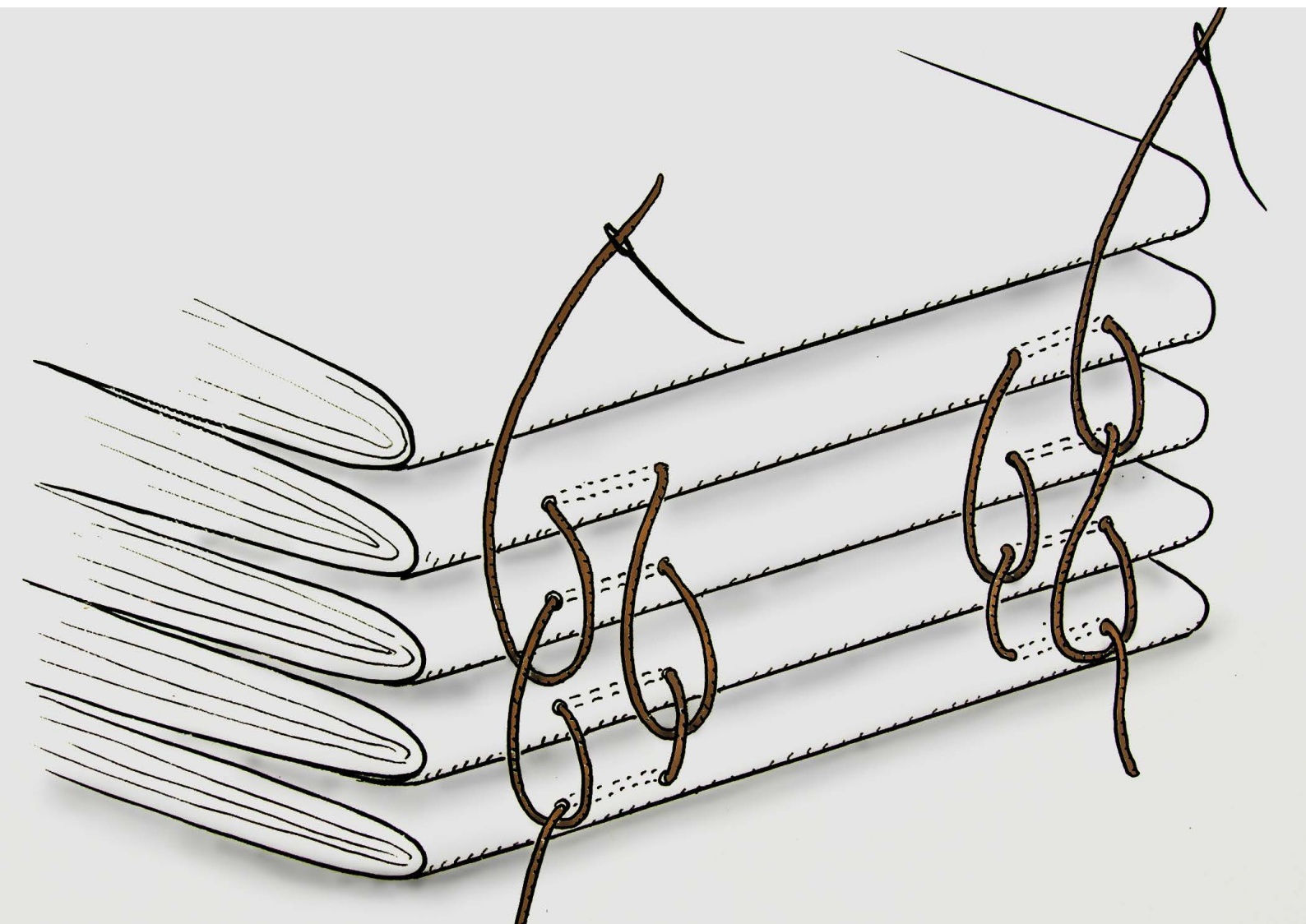


Fig. 8: Cucitura a catenella a due fili indipendenti (rielaborazione da: Franca Petrucci Nardelli, Guida allo studio della legatura libraria, Milano 2009, p. 31).

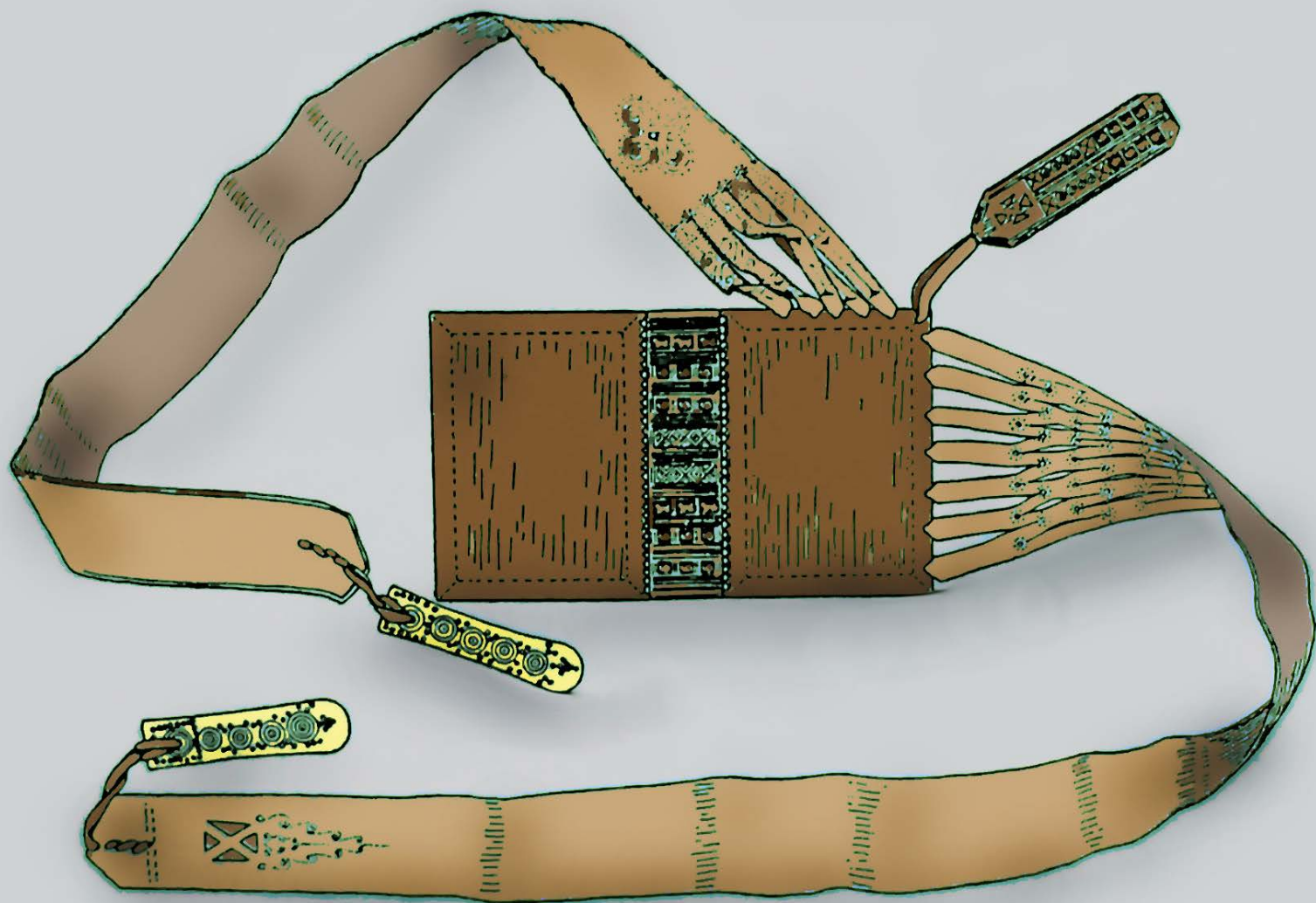


Fig. 9: Ricostruzione grafica della legatura del Coptic Codex B della Chester Beatty Library di Dublino, ms 814. Si notino le lunghe fasce di pelle che venivano avvolte intorno al volume per impedire la deformazione dei fogli di pergamena; le stecche di osso applicate alle loro estremità fungevano da fermagli, venendo inserite nelle spire delle fasce.

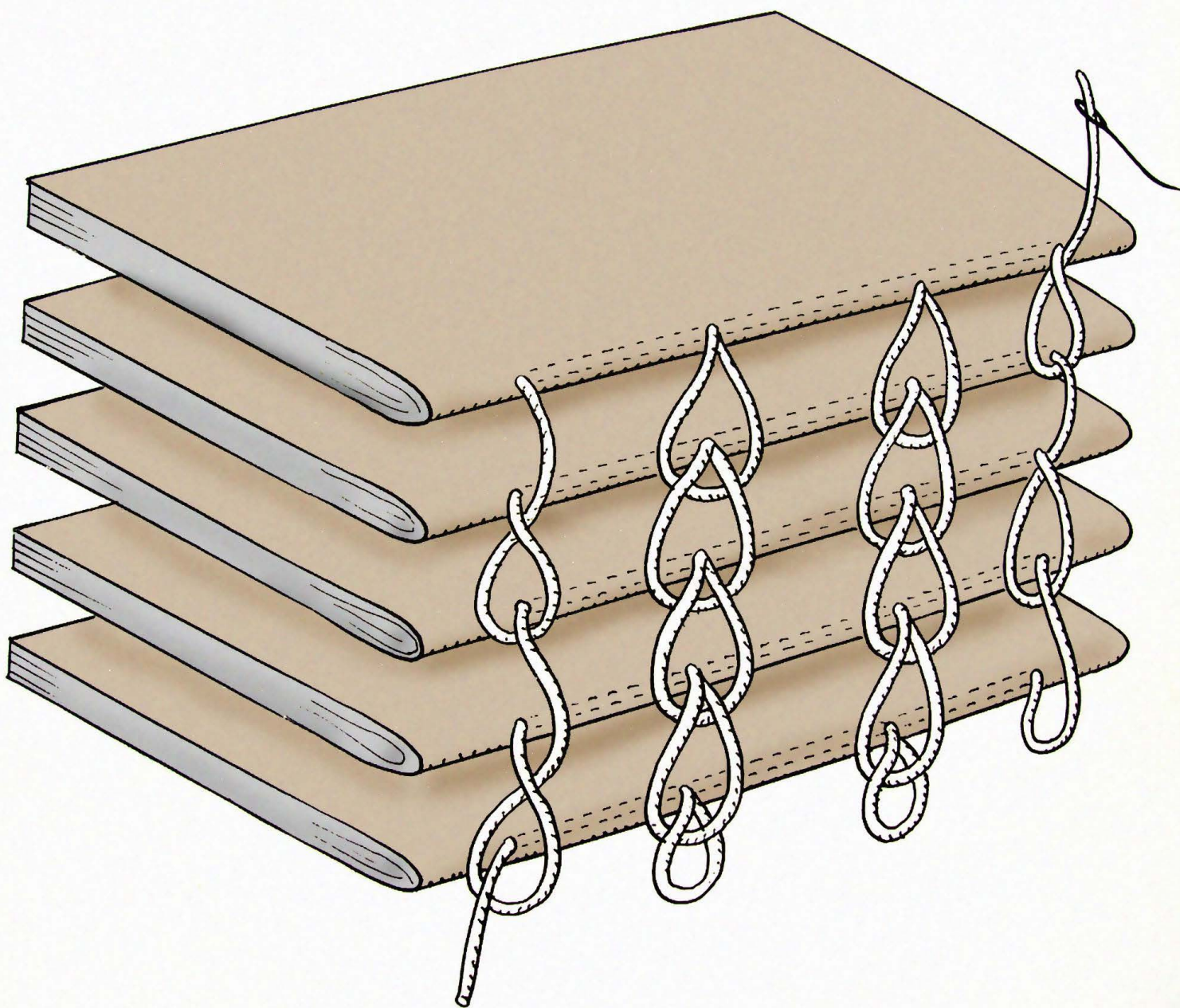


Fig. 10: Cucitura a catenella a filo unico (rielaborazione da: Franca Petrucci Nardelli, Guida allo studio della legatura libraria, Milano 2009, p. 32).

testa e l'altra verso il piede del volume; uscito su dorso, il filo scende ad eseguire un nodo sul filo di cucitura del fascicolo precedente, prima di entrare nel fascicolo successivo, creando così la cosiddetta "catenella" da cui prende il nome il procedimento (fig. 8). Le legature erano chiuse e protette da due lunghe strisce di pelle che avvolgevano il libro più volte incrociandosi tra di loro. Esse erano ancorate per mezzo di fori rispettivamente al margine di testa e a quello davanti del piatto anteriore, ed erano fermate con due piatte stecche di osso fissate alle estremità delle strisce (fig. 9).

Un altro grande gruppo di codici copti venne ritrovato nel 1910 in una cisterna di pietra nella zona occidentale del Fayyum, nei pressi del villaggio di Al Hamuli, a circa 120 km a sud-est del Cairo. Furono riportati alla luce circa sessanta volumi riferibili ai secoli VII-IX, prevalentemente testi liturgici e devozionali, appartenenti all'antica biblioteca dello scomparso monastero copto di San Michele del Deserto che si trovava nella zona del Fayyum. Molti di essi conservavano ancora le legature originali; la maggior parte è costituita da codici in pergamena, gli altri sono in papiro, tranne alcuni che sono cartacei. Molti di essi sono oggi conservati in The Morgan Library and Museum di New York, ma privi delle loro coperture originali che sono state rimosse e ora sono conservate a parte. La scucitura dei fascicoli è avvenuta durante le operazioni di restauro condotte nel 1912 presso la Biblioteca Vaticana, purtroppo senza produrre alcuna documentazione sullo stato originario delle legature. Sfortunatamente successive condizioni di conservazione non ottimali hanno finito per danneggiare ulteriormente quanto restava delle coperture antiche, mentre i fascicoli dei codici sono stati nuovamente rilegati e hanno ricevuto una nuova copertura.

Ciononostante, quello che resta delle legature lascia pochi dubbi sul fatto che i volumi fossero cuciti con una tecnica a catenella a filo unico dove il filo percorreva senza interruzione l'intera lunghezza dei fascicoli. La maggioranza dei codici di Hamuli mostra quattro fori di cucitura lungo il dorso: ad ogni foro il filo di cucitura usciva, scendeva ad avvolgere con un giro il filo del fascicolo precedente, poi risaliva per rientrare nello stesso foro, uscendo dal foro successivo, per compiere la stessa operazione prima di proseguire (fig. 10). La copertura dei codici era costituita da quadranti fabbricati con fogli di papiro incollati tra di loro fino a raggiungere uno spessore di 6-18 mm, ancorati al blocco dei fascicoli per mezzo di una cerniera costituita dallo stesso filo di cucitura che veniva avvolto con diversi passaggi attraverso dei fori al margine della tavoletta nel lato corrispondente al dorso del libro (fig. 11). I quadranti erano poi coperti con pelle di capra o di pecora decorata con impressioni a secco, o con inserti di pergamena colorata in rosso o bianco o dorata. Il volume poteva essere chiuso per mezzo di una striscia di pelle applicata al taglio davanti del piatto anteriore, che terminava con un bottone da inserire in un'asola in posizione corrispondente sul piatto posteriore.

Una delle più elaborate e fastose legature copte giunte fino a noi è quella del codice M.569 della Morgan Library (fig. 12). Fu staccata da un manoscritto miniato in pergamena contenente i Vangeli in lingua copta, proveniente anch'esso dall'area del Fayyum, dal monastero della Madre di Dio di Perkethoout, e databile tra VII e VIII secolo. I piatti sono costituiti da strati di pergamena incollati e pressati, coperti da pelle marrone. Su di essi risulta applicato con una cucitura un pannello rettangolare di pelle dorata sopra il quale è stato riportato un



Fig. 11: L'ancoraggio delle assi per mezzo dello stesso filo di cucitura in una legatura copta del VII-X secolo (ricostruzione archeologica eseguita da Alena Giguette, Felton, California; <http://www.monkeymanor.net/cassandracrafts/images/000004-02d.jpg>).

complesso motivo ornamentale ritagliato e intagliato da un pezzo di pelle di capra o di pecora tinta di rosso, anch'esso cucito con un filo nero. Il disegno è costituito da un grande cerchio entro cui è inscritta una croce, circondata da un motivo a interlazzi intagliati che lasciano intravedere la pelle dorata sottostante, mentre disseminati con un certo ordine vi sono alcuni cerchietti di pelle rossa riportati ad intarsio.

Un'altra legatura di rilievo è quella del codice dei Vangeli conservato nella Freer Library di Washington, anch'essa oggi separata dal manoscritto di provenienza (figg. 13a e 13b). Il codice, scritto in lingua greca su pergamena, fu prodotto in Egitto tra il IV e il V secolo, e costituisce oggi uno dei più antichi testimoni superstiti dei Vangeli. Fu acquistato al Cairo nel 1906 da Charles Freer. La copertura del volume consiste in due semplici assi di legno nudo a cui erano fissate lunghe strisce di cuoio che servivano a tenevano chiuso il libro girando intorno ad esso più volte. Le pitture che ornano la superficie esterna dei piatti, realizzate ad encausto, furono probabilmente aggiunte nel VII secolo. Esse rappresentano le figure dei quattro evangelisti in piedi con in mano un libro la cui legatura appare riccamente decorata: una delle pochissime testimonianze iconografiche di legature preziose di questo periodo giunte fino a noi.

Bibliografia essenziale per approfondire:

Jean Doresse, Les reliures des manuscrits gnostique copte découverts à Khénoboskion, in "Revue d'Égyptologie", 13 (1961), pp. 27-49.

Berthe Van Regemorter, Le codex relié depuis son origine jusqu'au Haut Moyen-Age, in "Le Moyen-Age", 61 (1955), pp. 2-26.

Berthe Van Regemorter, Ethiopian bindings, in "The Library", 1962, pp. 85-88.

Paul Needham, Twelve Centuries of Bookbinding, New York, The Pierpont Morgan Library, 1979.

Janos A. Szirmai, The Archaeology of Medieval Bookbinding, Aldershot 1999.

Franca Petrucci Nardelli, Guida allo studio della legatura libraria, Milano 2009.

Franco Caroselli, già da due anni collaboratore de Il Tratto, si è diplomato in Arte e Restauro del Libro presso l'Istituto d'Arte "Passoni" di Torino e ha conseguito la Laurea in Discipline delle Arti della Musica e dello Spettacolo presso l'Università di Bologna. Attualmente è laureando in Scienze del Libro antico presso l'Università di Firenze.

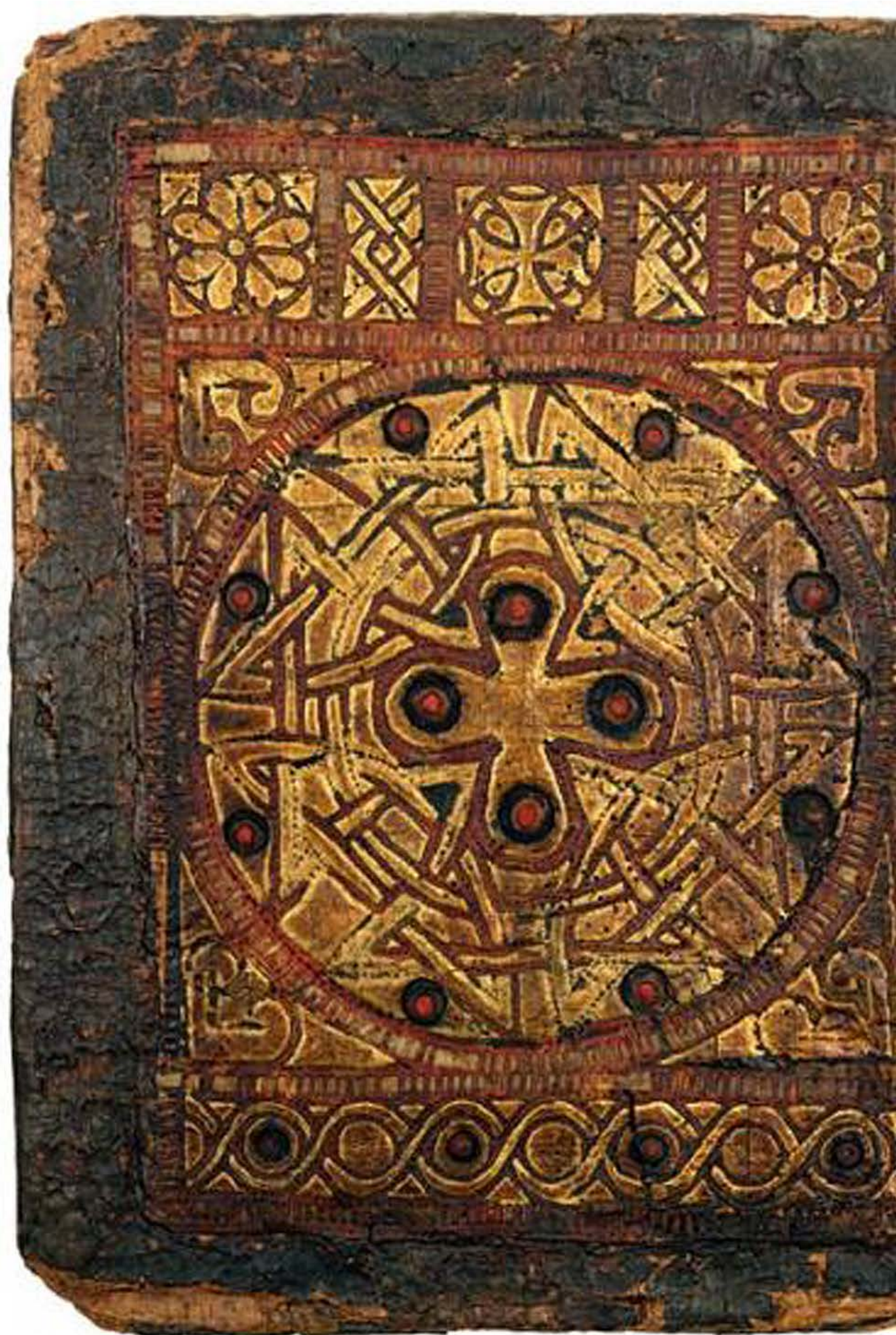
E' insegnante di Storia dell'Arte al Liceo Artistico Statale "G. Chierici" di Reggio Emilia

Dal 2004 al 2008 ha condotto il laboratorio didattico "Dal gregge al codice: come nasce un libro nel medioevo", annesso al Museo Benedettino e Diocesano d'arte sacra di Nonantola. Nel 2007 ha fatto parte del Comitato scientifico della mostra "I Cappuccini e il libro" tenutasi presso il Museo Cappuccino di Reggio Emilia.

Ha curato recentemente la mostra "Legati per essere lib(eri). La legatura del libro nelle Biblioteche Cappuccine", Reggio Emilia, Museo Cappuccino, 2 marzo-25 aprile 2011.

E' autore di diverse pubblicazioni, tra cui

- I tabernacoli lignei delle chiese dei cappuccini emilia-





ni, Reggio Emilia, Pozzi Editore, 2000.

- Aspetti della pittura e dell'arredo sacro nelle chiese cappuccine del Ducato Estense fra Sei e Settecento" in

I Cappuccini in Emilia Romagna, a cura di Paolo Prodi e Giovanni Pozzi, Bologna, Edizioni Dehoniane, 2002, pp. 436-460.

- Il codice di Terenzio «Turri C17» della Biblioteca Municipale «A. Panizzi» di Reggio Emilia, in "Medioevo e

Rinascimento", Annuario del Dipartimento di Studi sul Medioevo e il Rinascimento dell'Università di

Firenze, vol. XX/n.s. XVII (2006), pp. 393-413.

- Il valore di un frontespizio e Cataloghi e libri: un'arte, in I Cappuccini e il libro, cat. della mostra, Reggio Emilia, Museo Cappuccino, 2007, pp. 31-33 e 61-63.

- Legature del Settecento nella Biblioteca Provinciale dei Cappuccini di Bologna. I fondi dei conventi emiliani,

Bologna, Biblioteca Frati Minori Cappuccini, 2010.

Fig. 12: Legatura copta del VII-VIII secolo. Era applicata su un evangelario pergameneo in lingua copta proveniente dal monastero della Madre di Dio di Perketthoout in Egitto (New York, The Morgan Library and Museum, ms. M.569).





Figg. 13A, 13b: Piatti anteriore e posteriore di una legatura copta del IV-V secolo proveniente dall'Egitto. Copriva un codice pergameneo dei Vangeli in lingua greca, uno dei più antichi testimoni della Bibbia oggi esistente. Sulle assi di legno nudo sono rappresentati i quattro Evangelisti che sorreggono un codice dei Vangeli ciascuno: Marco e Luca (13a) e Matteo e Giovanni (13b). Pittura ad encausto del VII secolo. (Washington, D.C., Freer Gallery of Art, MS. III, Codex Washingtonensis detto "Freer Gospels").

LA STATUA DELLA MADRE OPERA DI GIULIANO IORI

Giuliano Iori è tecnico di laboratorio presso la Sezione Ceramica del Liceo d'Arte "G. Chierici" di Reggio Emilia. Dal 1982 si dedica ad una propria produzione ceramica che gli ha permesso di fare numerose esperienze. Lo hanno attratto in modo particolare i temi derivati dalla tradizione storica reggiana, i paesaggi della sua terra, la rivisitazione ironica di personaggi popolari, come lo hanno affascinato gli interpreti fantasiosi delle storie di cappa e spada.

Elegante e raffinato nel modo di proporre le sue opere, non ama la notorietà, forse perchè non si sente "artista", ma solo persona libera di creare. Non ha infatti una collocazione formale di riferimento, ma solo la propria fantasia, la matita per disegnare e le mani per formare le sue opere.

Così lo descrive la collega Leda Piazza: Come si fa a parlare del gesto artistico di Giuliano? Si deve obbligatoriamente passare per la terra e per il fuoco, ma con la matita in mano e con tanta amicizia, disponibilità e simpatia. Si deve anche passare per il laboratorio di ceramica del Liceo Artistico Chierici dove lui quotidianamente lavora con i giovani allievi.

Poi si deve vedere la sua casa di Albinea immersa nel verde tra le galline di ceramica che razzolano nel prato. Cosa dire poi delle statue di terracotta o dei reperti di arenaria che vegliano su questa casa e danno conto di una grande parentela, ossia quella dello zio scultore Galileo Scorticati. Giuliano ancora ragazzo è andato da lui a bottega.

Ma anche l'acqua e l'aria entrano in gioco con le fiabesche storie di trasformismi che partono dai pesci per divenire rinnovate e libere creazioni.

Difficile quindi applicargli delle etichette, perchè su di lui non stanno attaccate. Va preso senza alcun preconcetto, o pregiudizio, perchè solo così si riescono ad apprezzare e gustare in pieno le sue creazioni.

Anche il suo ultimo lavoro che qui si è voluto recensire, la statua "A mia madre" non fa parte di alcun cliché. E' un semplice e puro gesto di amore di un figlio alla mamma attraverso la materia ceramica, il cui esito è così riuscito che non si è potuto non indicarlo alla sensibilità di chi ama veramente l'Arte.

Giuliano Iori - A mia Madre - opera in terracotta
raffigurante Elena Camurri. Cimitero di Rivalta (RE)
- Agosto 2014. (Foto di G. A. Ferrari)





di gian andrea ferrari con note di leda piazza

Nell'agosto di quest'anno 2014, il cimitero di Rivalta di Reggio Emilia ha potuto fregiarsi della prima scultura inserita all'aperto su un monumento funebre.

L'ha realizzata Giuliano Iori, artista e ceramista che opera ed insegna nel laboratorio di ceramica del Liceo Artistico "G. Chierici" di Reggio Emilia.

A lungo meditata e provata, quest'opera rappresenta Elena Camurri, maestra elementare che tanto operò fra le frazioni di Ghiarda e Rivalta. Il suo ricordo è ancora vivissimo in numerosi di quelli che furono suoi scolari e che la rammentano per le sue capacità educative e la tenerezza materna con cui sapeva porsi verso ciascuno di loro, stimolandoli e assicurandoli nel cammino della scuola e della vita.

Giuliano Iori, che è figlio di Elena, ha voluto realizzare quest'opera non solo per ricordare la propria mamma, cui è legato da un affetto indissolubile, ma anche per esprimere la riconoscenza dei tanti che l'hanno avuto come maestra.

E' la sua prima opera "pubblica", non facile da proporre, proprio per il forte coinvolgimento affettivo. Ma, come è ormai sua consuetudine, Giuliano ha finito con l'affrontare la sua creazione secondo quanto gli dettava la sua libertà di pensiero e la sua fantasia.

Ed ecco allora la scelta di presentare la mamma Elena nel modo più naturale e semplice possibile: seduta con una posa composta e pacata e con la testa rivolta verso lo spettatore, quasi fosse lì ancora a narrare qualche novella ai figli, o insegnare ai bimbi che amavano ascoltarla. A rafforzare questa impostazione il libro aperto posto sulle ginocchia, quasi a significare il dono che essa ha sempre offerto ai suoi amati scolari e ai suoi dilette familiari: ogni propria conoscenza e un affetto duraturo e rassicurante.

Ma guardando bene quel libro aperto non c'è solo questo; Giuliano vi ha inserito la dedica "A mia madre". E noi sappiamo che nella simbologia cristiana il libro aperto rappresenta il cuore disponibile di chi è pronto ad essere inondato dall'amore di Cristo.

Giuliano sembra aver mutuato questo simbolo, perché inserendovi quella dedica, ci pare abbia voluto trasporre lì suo cuore sempre pronto ad accogliere l'affetto e le parole della mamma ed a ricambiarla con una gratitudine ed un amore altrettanto duraturi.

Giustamente la nostra associazione, ha voluto dedicare una mostra a quest'opera, presentando le varie fasi di lavorazione che hanno portato Giuliano dall'ideazione al risultato finale.

L'esposizione tenutasi nella prima settimana di settembre di quest'anno 2014, è stata realizzata con la collaborazione della Parrocchia di Rivalta che ha offerto i locali in cui sono state esposti i disegni preparatori, le numerose foto che ritraevano le fasi delle varie lavorazioni necessarie per portare a compimento l'opera e gli stampi in gesso che hanno permesso di ottenere la figura definitiva da trasformare in terracotta.

Un omaggio doveroso molto apprezzato dai tanti che hanno avuto la fortuna di visitarla e che noi siamo stati orgogliosi di presentare per dare il dovuto risalto ad un'opera così partecipata e riuscita.

Giuliano Iori - Particol. dell'opera A
mia madre - Cimitero di Rivalta (RE) -
Agosto 2014. (Foto di G. A. Ferrari)





Giuliano Iori – A mia madre – particolare della firma dell'autore e della data – Cimitero di Rivalta (RE) - Agosto 201. (Foto di G. A. Ferrari)

Giuliano Iori - Stampi preparatori in gesso della statua di Giuliano Iori intitolata: A mia madre. - Esposizione tenutasi a Rivalta (4 - 7 settembre 2014) (Foto di G. A. Ferrari)



UNA DIDATTICA INCONTRA IL REALE

di giorgio terrenzi

*Ai miei allievi dell'Istituto d'Arte
"Gaetano Chierici" di Reggio Emilia*

Lo scorso anno siamo partiti per una vacanza, che non è andata bene, ma è stata fonte di riflessioni sulla didattica da me adottata negli anni di insegnamento e sulle sue corrispondenze con progetti realizzati.

La meta erano le grotte di Lascaux, nella Francia occidentale, che ci immaginavamo simili a quella di Altamira, nel nord della Spagna, da noi visitate l'anno precedente. Figure di bisonti, cervi e cavalli che evocano riti magici, preparatori alle battute di caccia, che ci facevano pensare con meraviglia al fatto di essere state impresse nella roccia circa 20.000 anni fa.

Mentre fantasticavamo su questo, un'improvviso tonfo metallico ci portò bruscamente alla realtà: si era rotta la catena di distribuzione dell'auto. Avevamo appena superato Lyon e di conseguenza era inevitabile la sosta nel capoluogo.



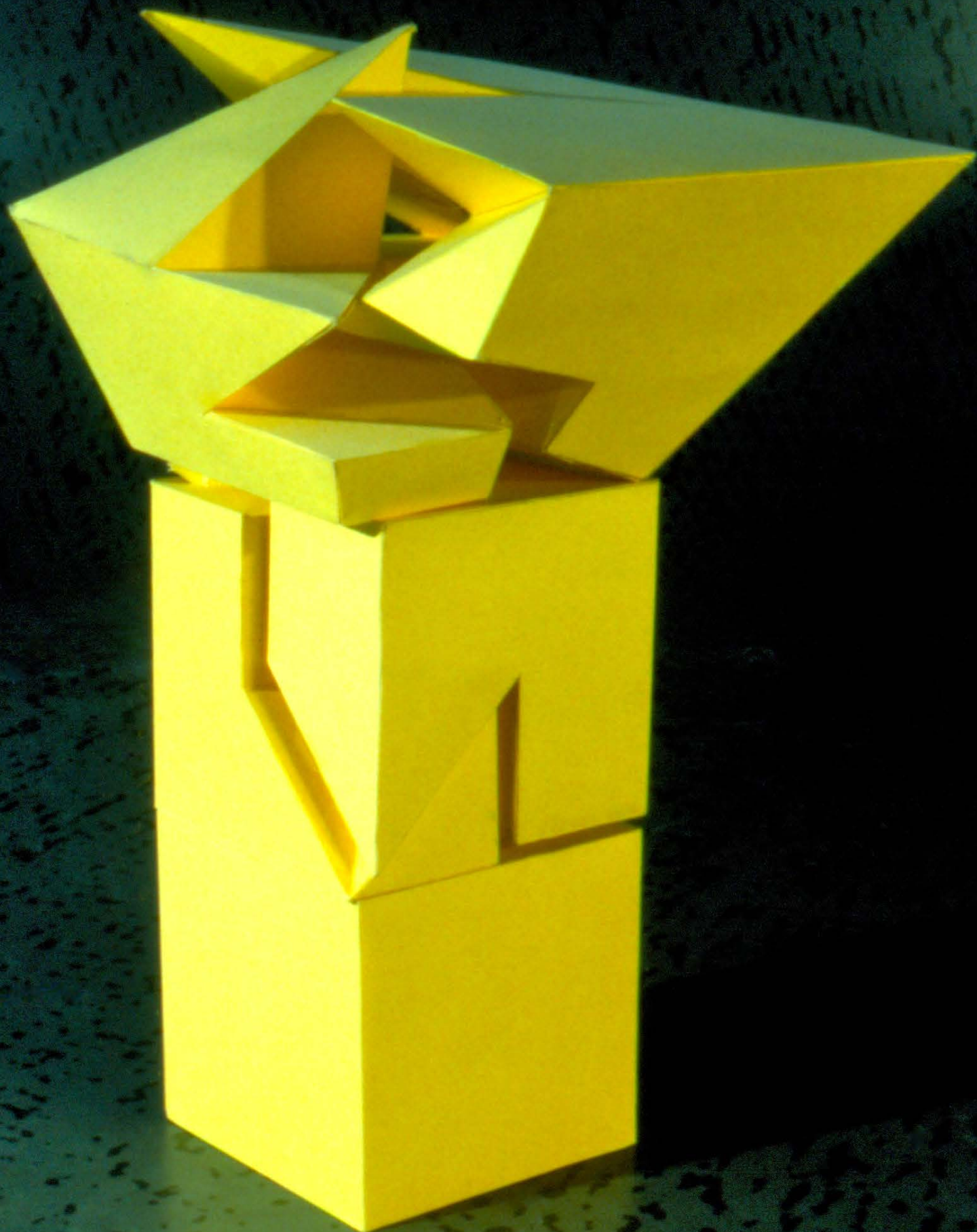
Prima in giro per la città, poi la visita d'obbligo al Musée des Arts Decoratifs. Qui una vetrina con tanta argenteria ha subito attirato la mia attenzione ed un pezzo in particolare mi ha colpito. Era un servizio da Thè e Caffè che sembrava un monoblocco a facce trapeziodali poste su piani non ortogonali fra loro. Osservando attentamente, si capiva che non era un monoblocco, ma una forma Divisa in diversi volumi, autonomi tra loro che, accostati, si incastravano perfettamente. Sono rimasto un po' ad osservarlo, poi un pensiero mi ha sorpreso: i miei ragazzi avrebbero saputo concepirne la forma ! Hanno affrontato spesso e superato problemi di questo tipo nella progettazione di forme complesse.

Ricordate ? "progettare e sviluppare un esaedro deformato e diviso in tre parti uguali, calcolando con un piano ausiliario, nelle proiezioni ortogonali, le vere grandezze dei piani inclinati"

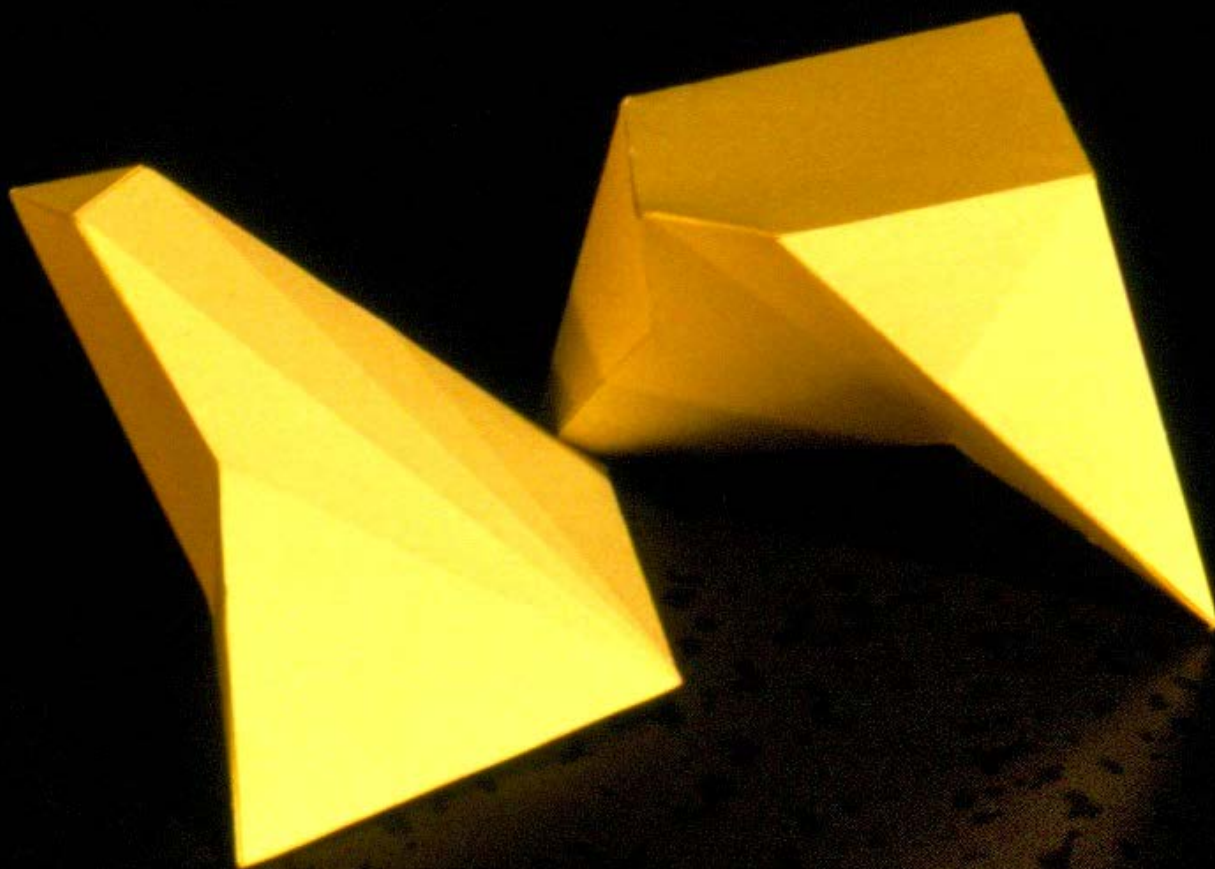
Servizio da Thè e Caffè – elementi separati in linea
(© Lyon, MTMAD – Pierre Verrier)



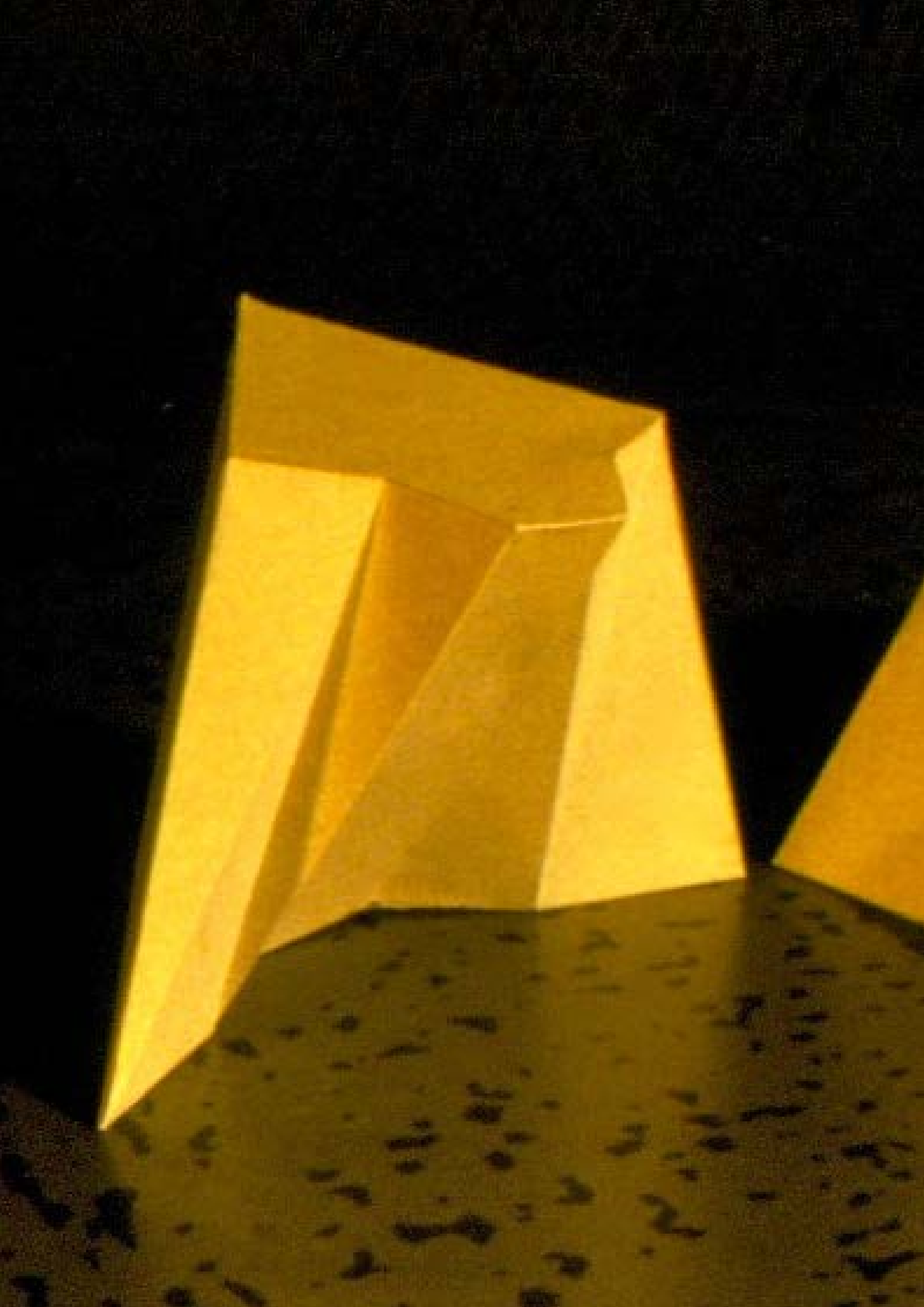




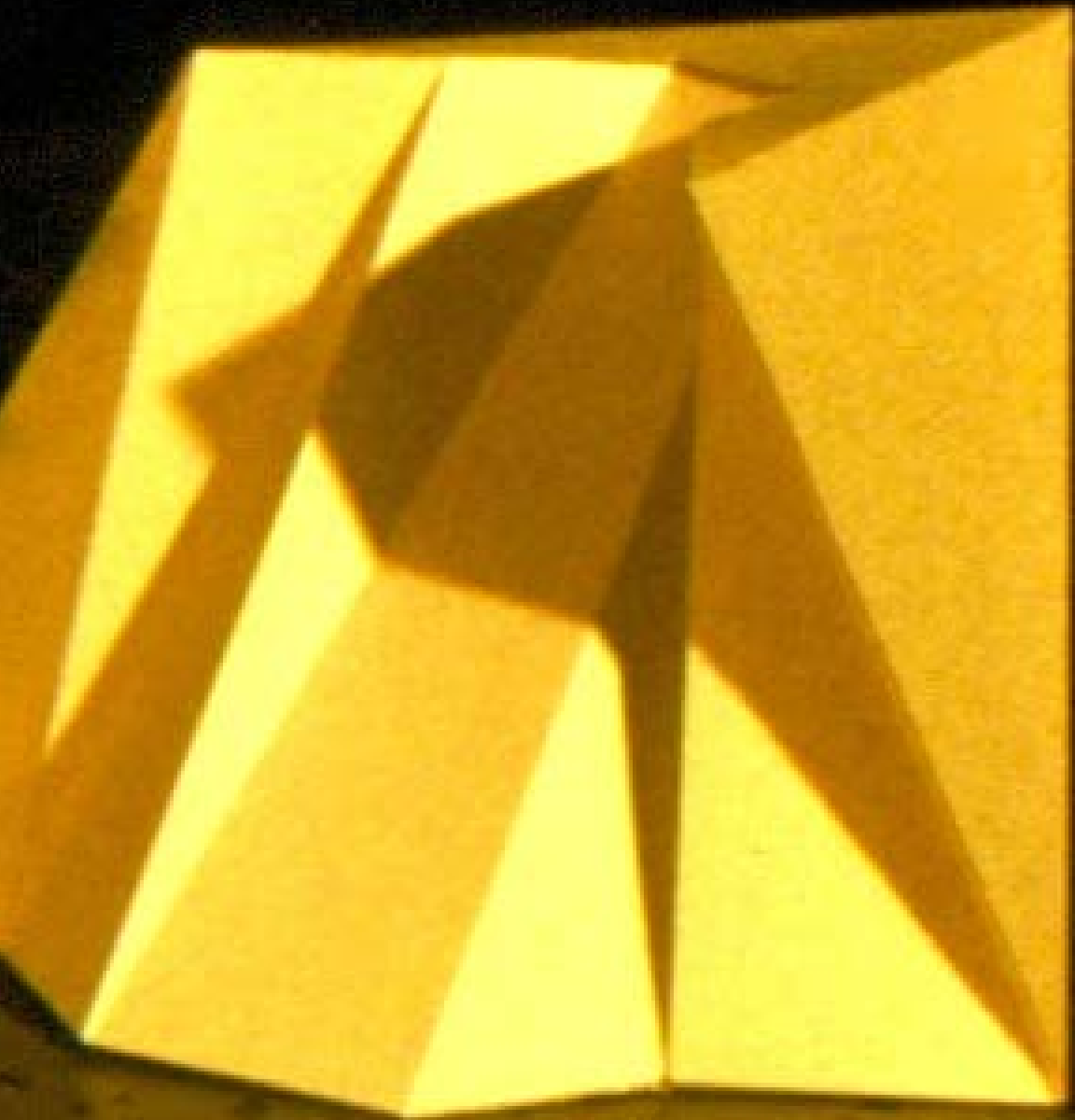
Esaedro deformato e diviso in due parti



Aggregazione verticale di esaedri
che si deformano nel dividersi



Esaedro deformato e diviso in due parti uguali







Constatato che l'auto non era riparabile in Francia, l'abbiamo rispedita, non senza difficoltà, in Italia. Con il rammarico di aver manacato la meta, siamo ritornati a casa in treno e siamo arrivato alla Stazione AV (alta velocità) di Reggio Emilia. Sì, proprio quella progettata dall'architetto Santiago Calatrava. Scendendo, ci siamo trovati subito avvolti in questa scenografica struttura; praticamente un'**aggregazione** di elementi o moduli che si **dilatano**, **ruotano** e si **speculano** in modo ripetuto, sino ad ottenere la dimensione necessaria per far passare sotto un treno. Anche qui il pensiero è ritornato indietro nel tempo, quando si sperimentavano forme la cui origine generatrice era la simmetria.

Ricordate ? " Ricercare e costruire una forma composta dall'accumulazione di elementi uguali o simili, applicando le regole della simmetria Traslatoria, simmetria Rotatoria, simmetria Dilatatoria e simmetria Bilaterale:"

Santiago Calatrava – Pensilina della Stazione A.V. di Reggio Emilia, particolare - (Comune di Reggio Emilia – progetto Santiago Calatrava. Foto Kai Uwe Schulte-Bunert)



*Santiago Calatrava – Andamento strutturale della
Stazione A.V. di Reggio Emilia.*

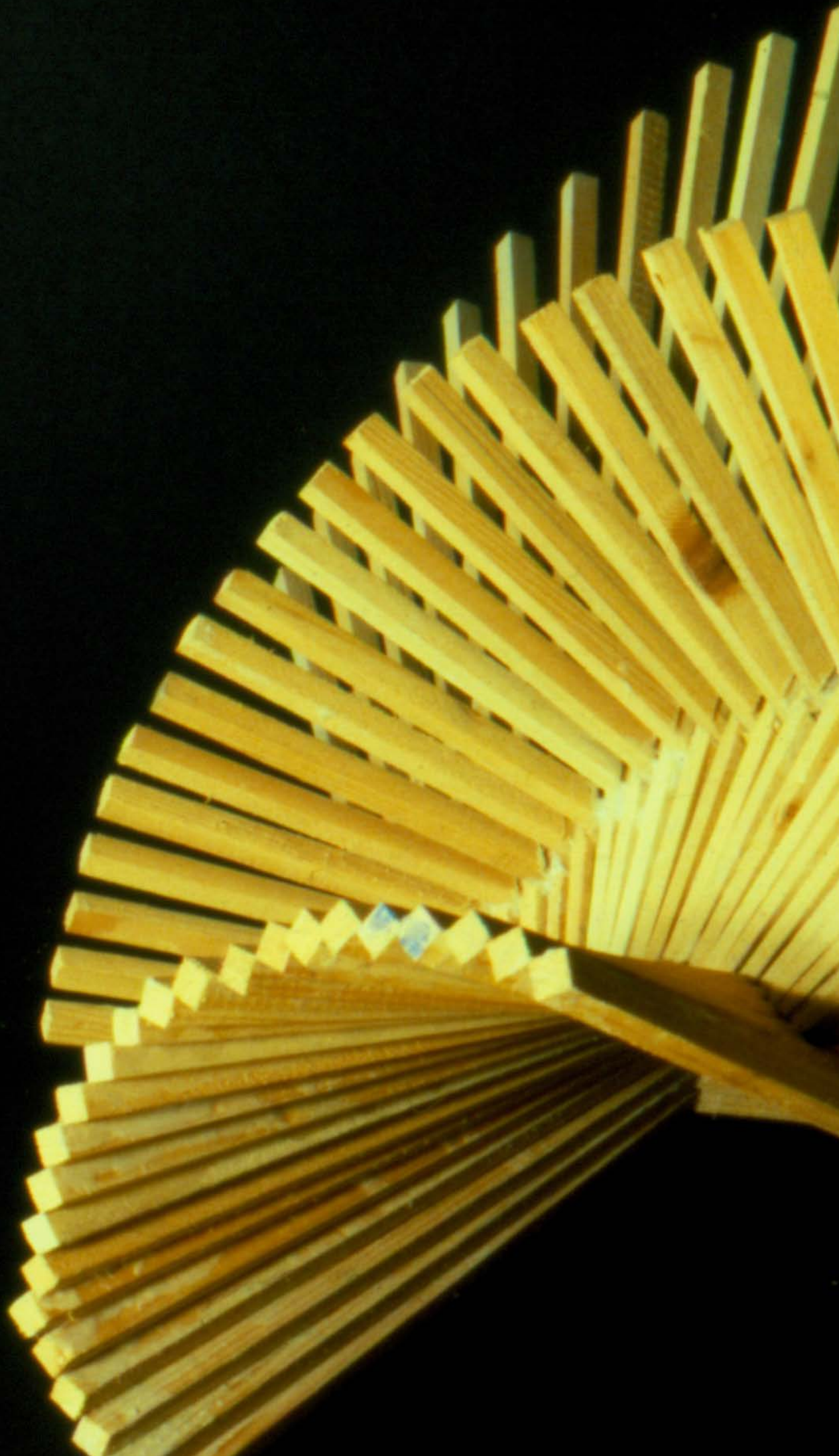


Rotazione degli elementi costitutivi la
Stazione A.V. di Reggio Emilia



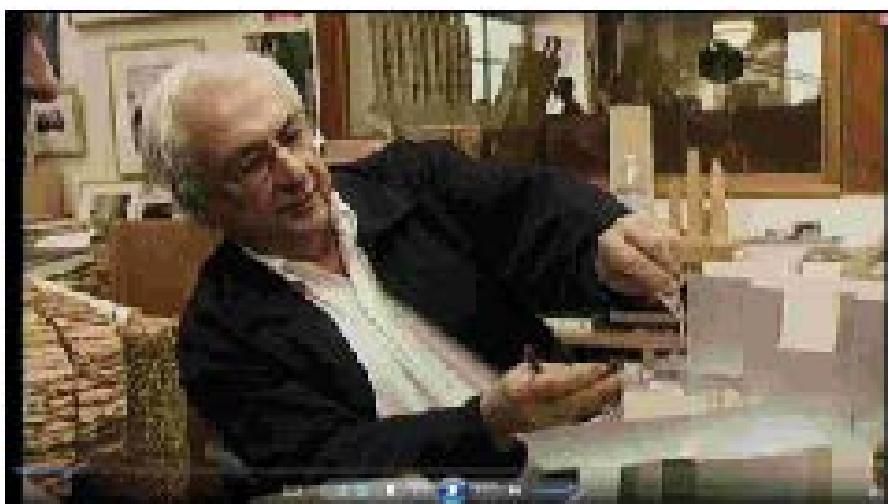


Composizione di elementi modulari in simmetria
rotatoria, dilatatoria e traslatoria

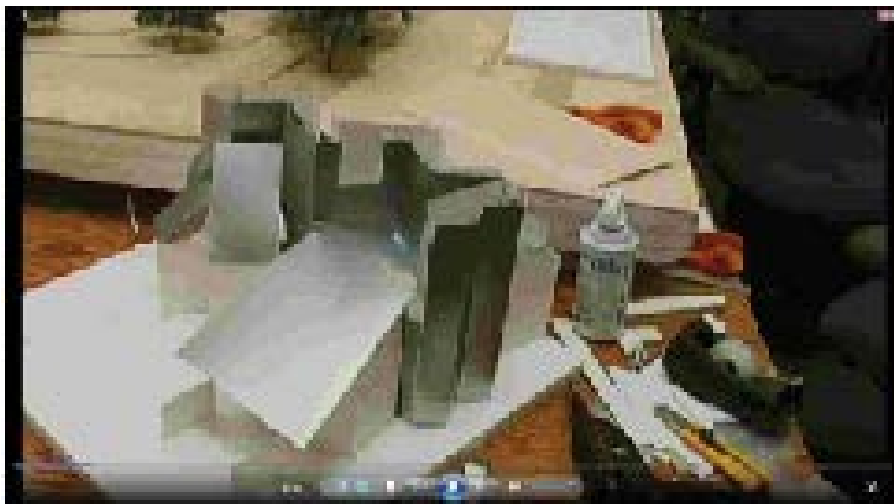




Composizione di elementi modulari in
simmetria rotatoria e bilaterale



*Sequenza di fotogrammi dal film "Creatore di Sogni"
di Sydney Pollack sul lavoro di Frank O. Gehry.
(Per gentile concessione della Bim Distribuzione - Via Lorenzo
Malagotti, 15 - Roma, rilasciata all'autore del presente articolo il
25.11.2014, via e-mail, dalla Sig.ra Eleonora Loiacono.)*







Recentemente ho rivisto in televisione il film documentario su Frank O. Gehry " Craeatore di Sogni" di Sydney Pollack il quale, con la tecnica dell'intervista, analizza le opere di Gehry da diversi punti di vista: filosofico, progettuale, tecnologico, finanziario, ecc. La cosa che ho trovato più interessante è stata la *metodologia progettuale* usata da Gehry, ossia visualizzare un imponente costruzione in cemento ed acciaio in un modellino di **cartone** e spostare le parti del manufatto come se fosse un'opera finita. Metodologia non molto dissimile dalla nostra. Nel nostro piccolo creavamo volumi che erano sì in cartone, ma non per noi. Era solo la prima fase di una metodologia progettuale, non erano certo "origami".

Tornando a Gehry e prendendo ad esempio il Guggenheim Museum di Bilbao nel nord della Spagna, cos'è quest'opera se non ***un'aggregazione di volumi dilatati, deformati*** ?

Ricordate ? *"Intervento sui solidi Platonici. Progettare ed eseguire interventi sui solidi con i seguenti schemi operativi : Aggregazioni, Asportazioni, Deformazioni."*

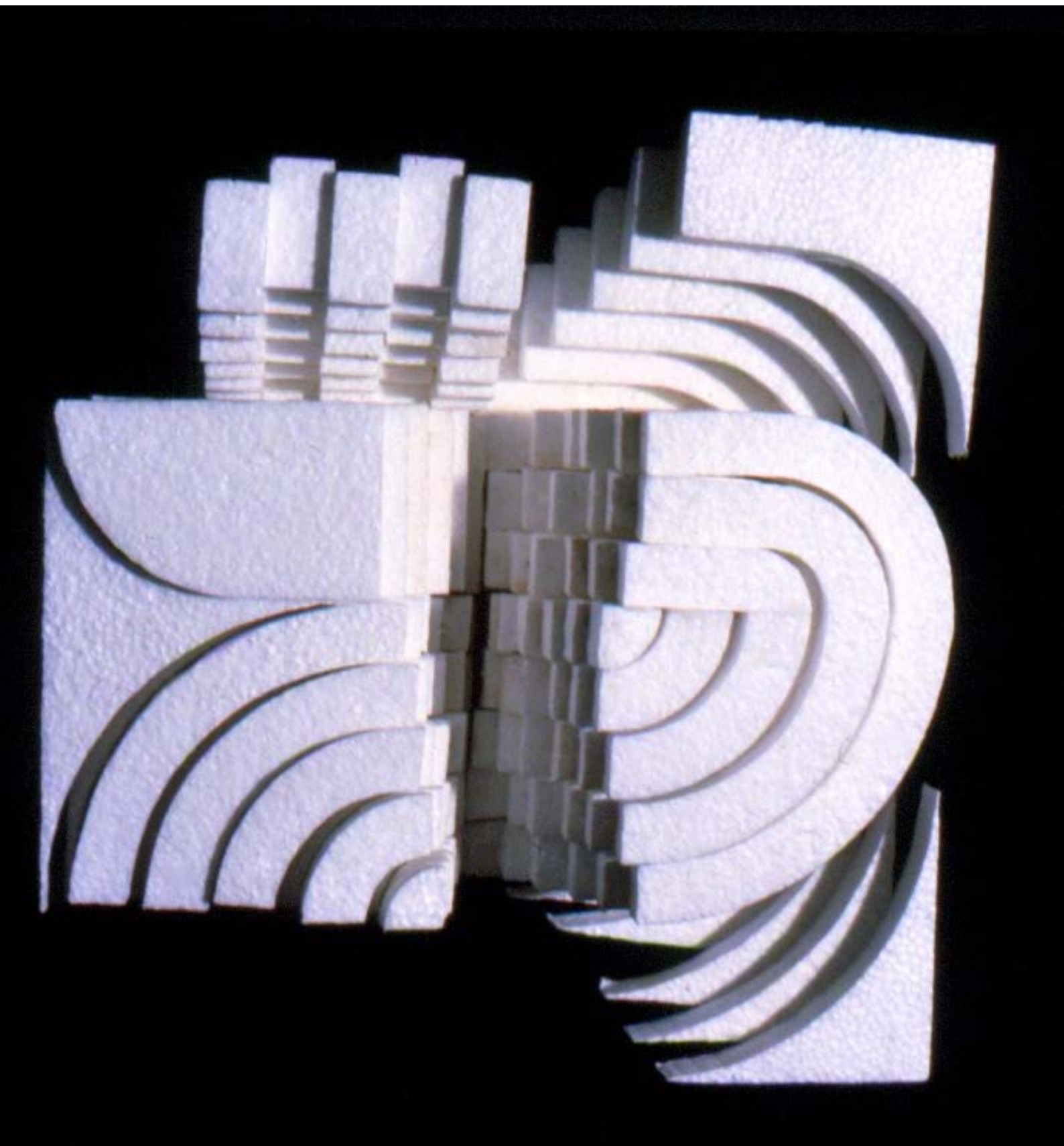
Frank O. Gehry – Guggenheim Museum di Bilbao



Frank O. Gehry – Guggenheim
Museum di Bilbao all'imbrunire
(Immagine tratta dal volume: Gehry
Architettura e Sviluppo. Ed. Skira,
2002. pag. 155)



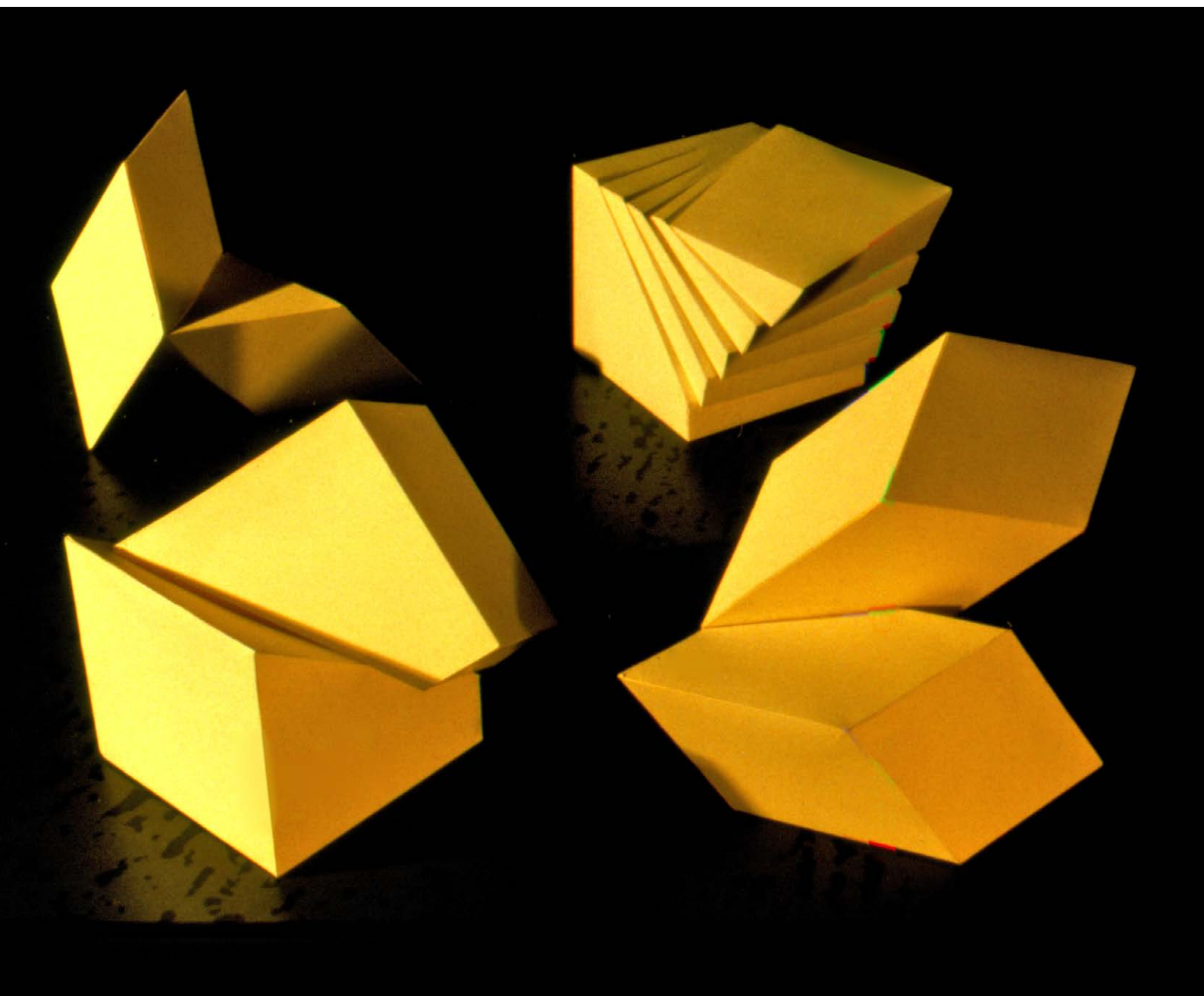




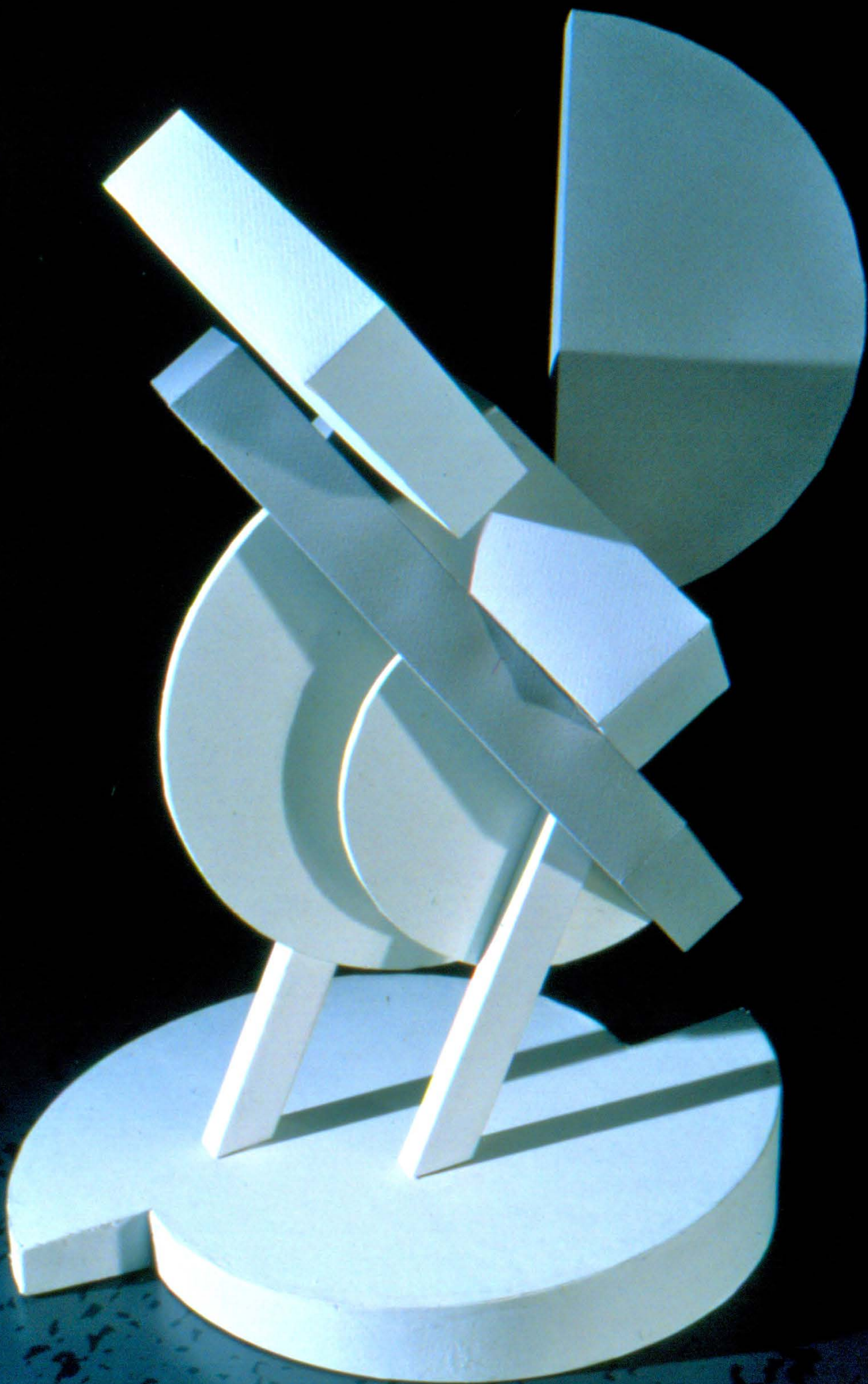
*Aggregazione di volumi compenetrati,
tagliati e traslati.*

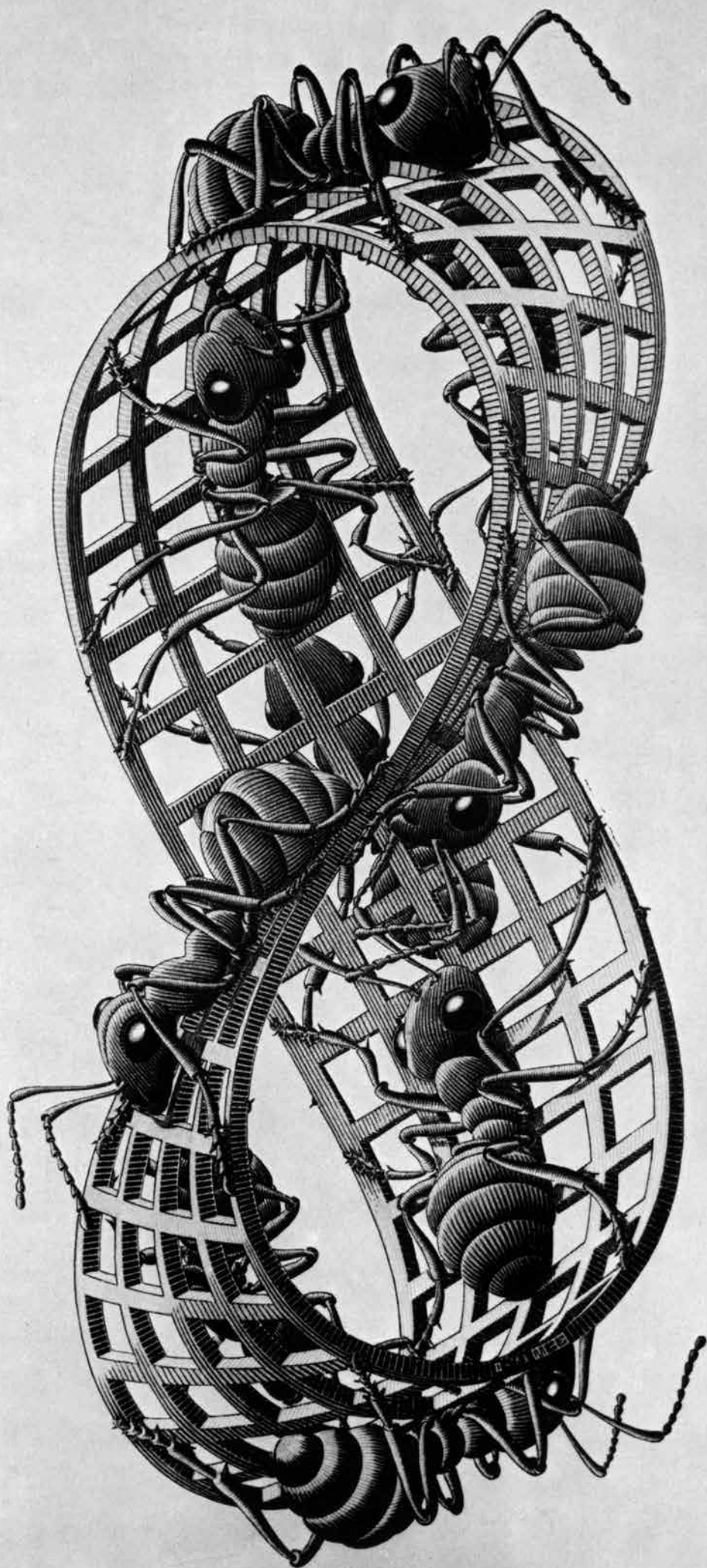
*Aggregazione di volumi compenetrati,
tagliati e traslati.*

Esercizi di compenetrazione, taglio e
traslazione di un esaedro



Composizione per aggregazione
di solidi





Un pomeriggio ho visitato la mostra di Maurits Cornelis Escher a Palazzo Magnani a Reggio Emilia. La visita era gradevole. Ho un certo rispetto per il lavoro di Escher, anche se non lo considero un vero "artista", ma un "matematico-artista", ottimo grafico con mirabile tecnica e intuizioni geniali. Mi sono fermato davanti all'immagine "Moebius Strip II", dove alcune formiche si muovevano sulla rappresentazione di un nastro di Moebius, come in una sequenza senza fine: una tipica forma topologica.

Queste forme topologiche non hanno le caratteristiche delle "tradizionali" figure tridimensionali ove esistono, ben definiti, un parte anteriore ed una posteriore, un dentro e un fuori. In queste figure la parte interna si "fonde" con quella esterna, dando la sensazione di fluidità e continuità

Buoni ed originali sviluppi abbiamo ottenuto lavorando su questa tematica

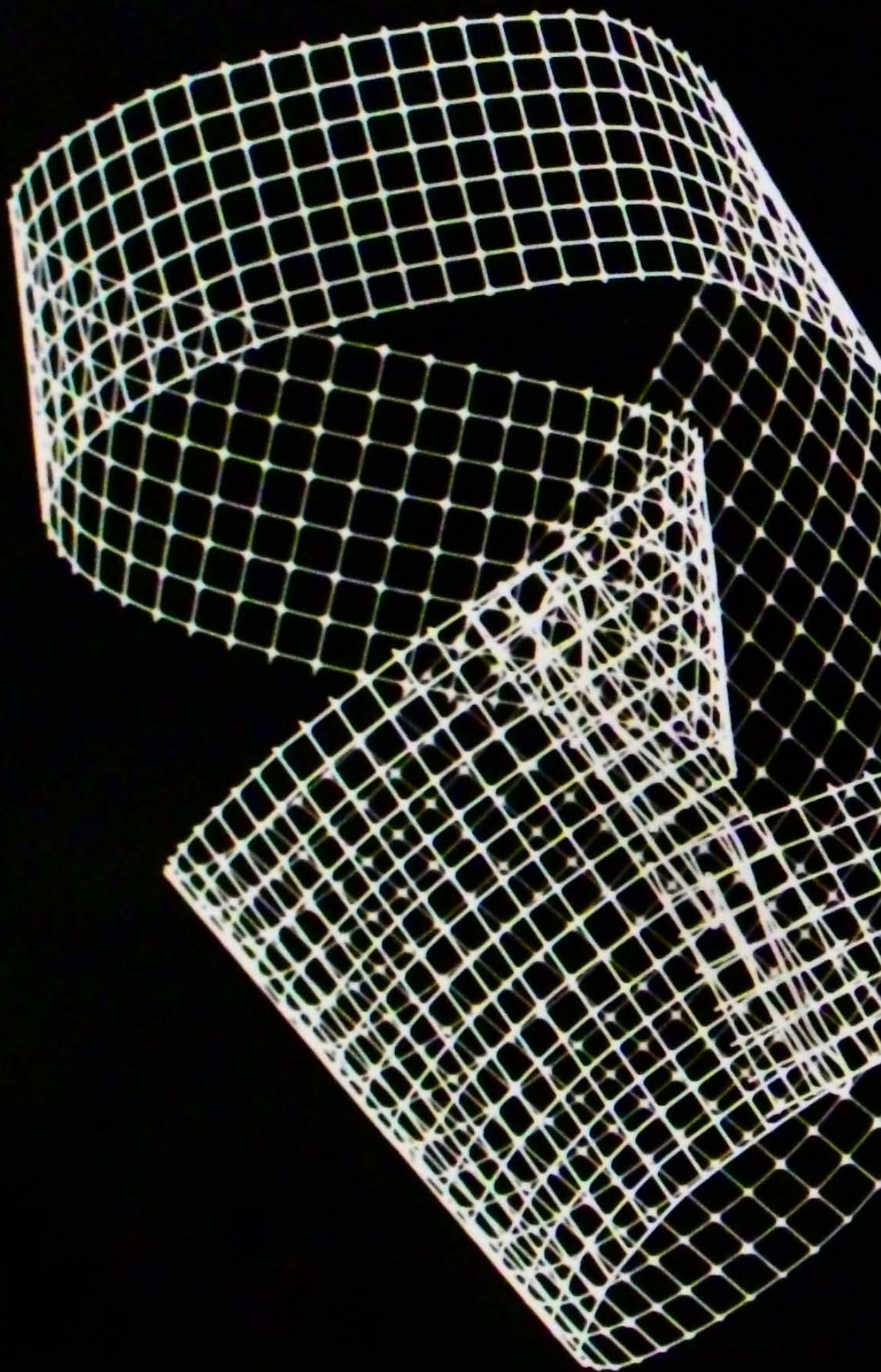
Ricordate ? "Ispirati dal nastro di Mobius progettare ed eseguire una forma Topologica Originale"



Esercizio ispirato al nastro di Moebius –
Rete metal, garza e scagliola



Esercizio ispirato al nastro di Moebius –
Rete metal, garza e scagliola



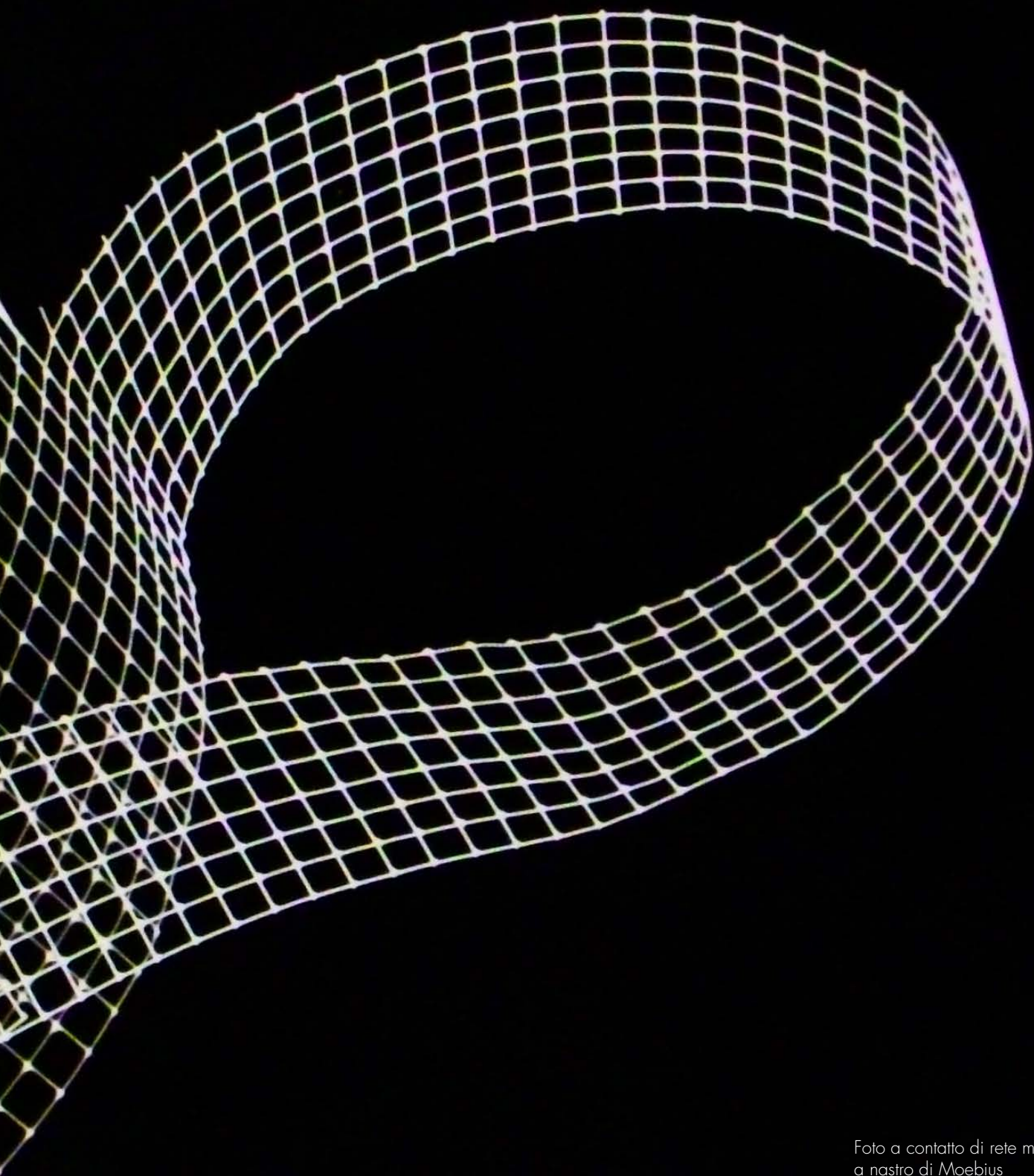
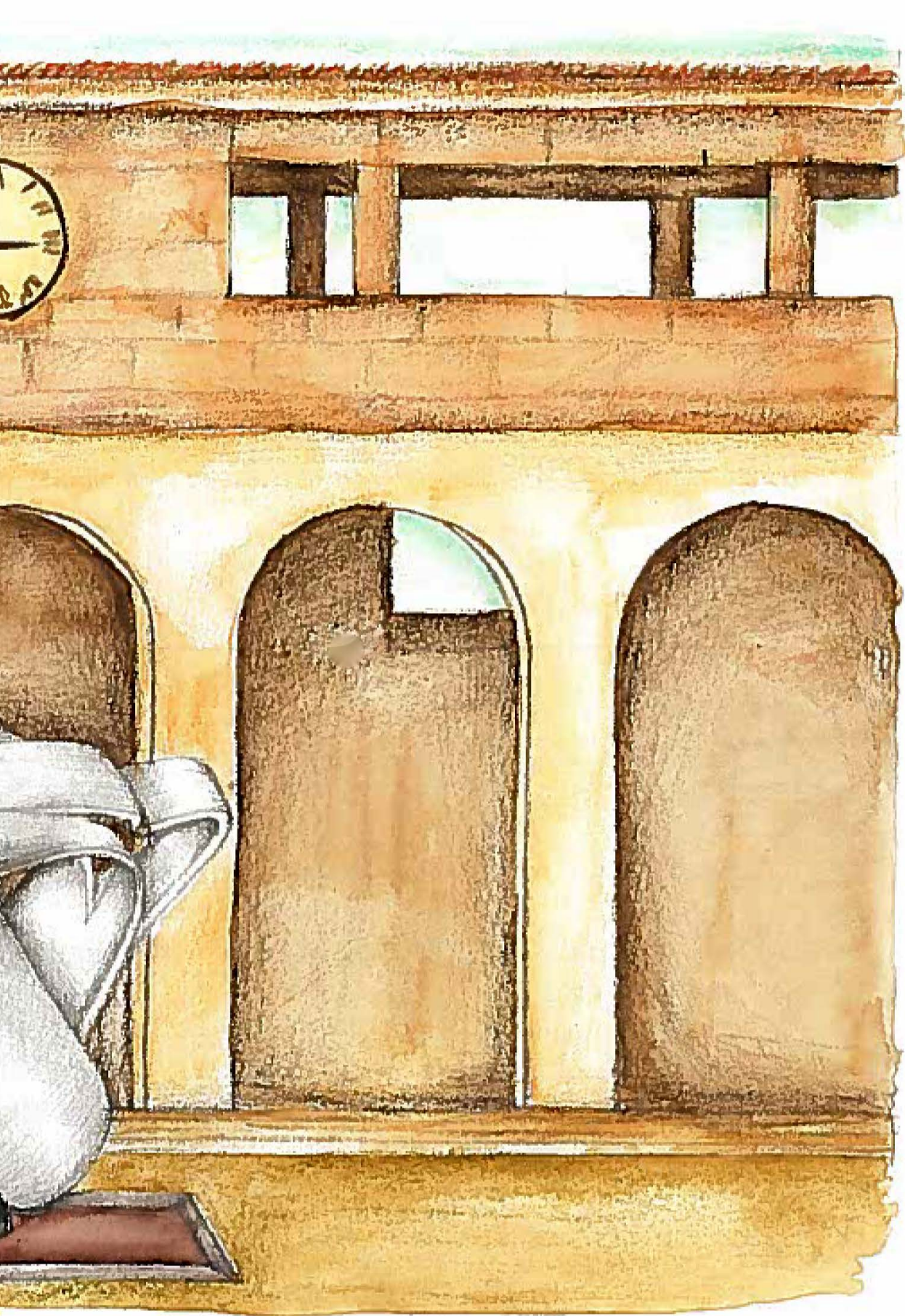


Foto a contatto di rete metallica
a nastro di Moebius



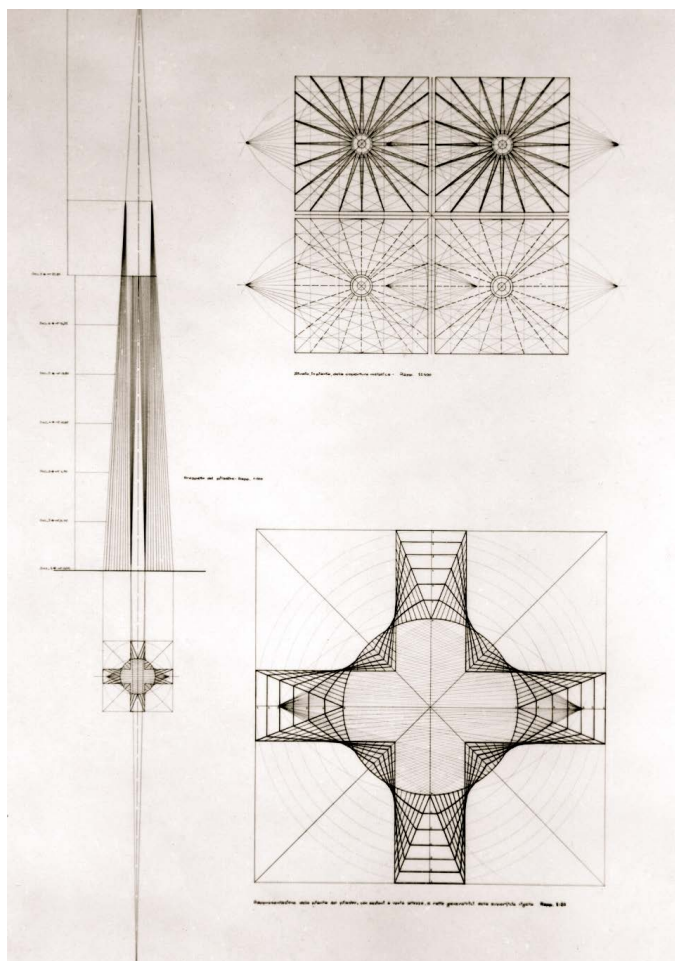
"L'Enigma dell' Ora" di De Chirico rivisto x



l'ambientazione del nastro di MOEBIUS

Studio di ambientazione per una forma
ispirata al nastro di Moebius





Pier Luigi Nervi – Palazzo del Lavoro,
Torino 61 - Disegni tecnici di un pilastro

Le forme a **raccordo** sono state un altro tema interessante toccato dalla mia didattica. Ai miei tempi alla scuola d'arte il raccordo formale si sperimentava solo modellando una figura con l'argilla, ma l'iconografia della figura ed il modellato prendevano il sopravvento nella percezione ed il raccordo tra una forma e l'altra perdeva importanza. Il corpo umano, per fare un esempio, è pieno di raccordi formali, altrimenti avrebbe l'aspetto di un manichino, ma non sono evidenziati. Solo studiando il raccordo come **soggetto** se ne apprezza l'aspetto formale. La mia prima consapevolezza di un raccordo in quanto tale la ebbi nel preparare la tesi di Geometria Descrittiva: il tema era "Palazzo del Lavoro di Italia 61" a Torino progettato da Pier Luigi Nervi. Le imponenti colonne partivano alla base con una forma a croce e nel salire verso il capitello circolare modificavano progressivamente, ma costantemente, la loro sezione orizzontale. Successivamente ho ritrovato questo studio negli esercizi della scuola di ULM e l'ho inserito nel mio programma.

Ricordate ? "A) Progettare ed eseguire una forma di raccordo fra i lati di due poligoni, non paralleli. B) progettare ed eseguire una forma di raccordo fra due PRISMI, angolazione a piacere"





*Pier Luigi Nervi – Palazzo del lavoro,
Torino 61 – Vista d'insieme di pilastri*



Questi sono alcuni esempi di esercizi sullo studio delle forme tridimensionali a cui si arrivava dopo una **propedeutica** ispirata alla filosofia del "Manifesto di Bayer", sintesi della Bauhaus, ove si sostiene che per una forma corretta devono concordare almeno tre caratteristiche:

Abilità Manuali

Padronanza dello Spazio

Maestria della Composizione Formale

Ho scelto di scrivere queste riflessioni perchè, riordinando vecchie carte, sono emersi appunti per una lezione che volevo tenere ai miei allievi su cosa si intende, o meglio cosa io intendo, per l'insegnamento delle Discipline Plastiche, che non è certo il solo modellare l'argilla. Per motivi diversi la lezione non è stata fatta, ma la voglia di parlarne è rimasta.

Volendo indagare sul concetto di Plasticità dobbiamo fare una premessa "storico-analitica". Se prendiamo un qualsiasi libro di storia dell'arte e osserviamo attentamente il susseguirsi nelle riproduzioni delle varie opere scultoree delle diverse epoche storiche, noteremo senza difficoltà che vi è un'evidente evoluzione formale. Anche un'occhio non esperto, ma attento, è in grado di identificare (tra i vari periodi) l'opera più primitiva da quella del suo apogeo artistico. La prima, rispetto alla seconda, ci apparirà con volumi semplificati, con una visione dello spazio più frontale, con più rigidità e staticità, con meno particolari e meno dettagli.

Questo perchè? Non tanto per difficoltà tecniche, ma per una questione di pensiero. La conquista dello spazio da parte del volume è una cosa lenta, ma progressiva. Questo in tutte le epoche ed in particolare in quelle più primitive.

Gli elementi costitutivi di una forma plastica sono molteplici; spesso si contrastano per controbilanciarsi e, più l'opera plastica è ricercata, più si hanno difficoltà a decifrarli, anche se un'attenta analisi rivelerà gli ele-

menti primari, quelli secondari e quelli complementari, o di dettaglio.

Ritengo allora sia necessario trasmettere nell'insegnamento quelle nozioni che permetteranno agli allievi di analizzare le problematiche dell'opera plastica che si stanno affrontando e scoprire i particolari.

I temi da trattare sono dunque quelli legati a:

§ Elementi che definiscono la forma:

textures/materia pieno/vuoto
positivo/negativo volume/spazio
luce/ombra struttura/equilibrio

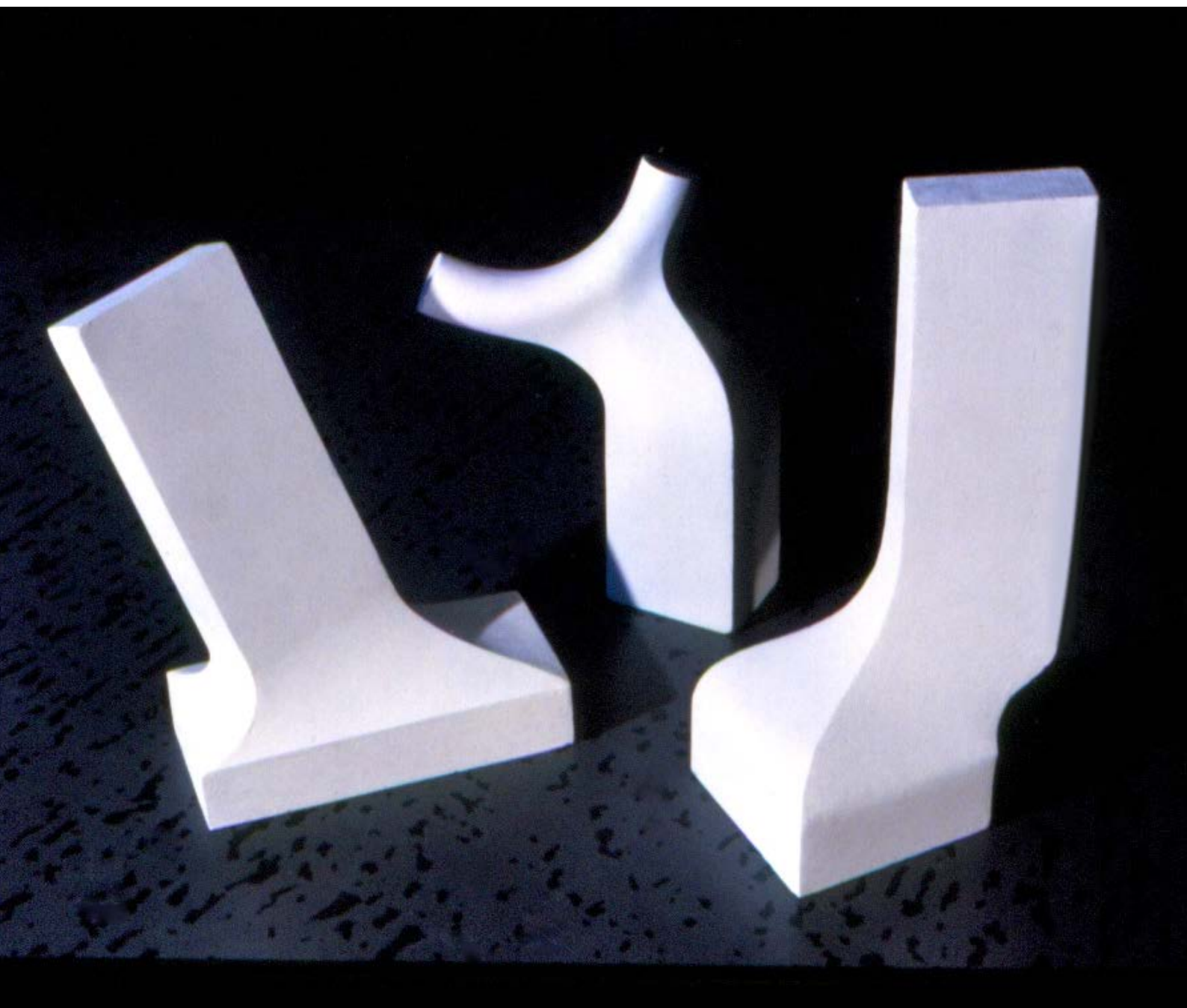
§ Aspetti Tecnico-Costruttivi

Forme per sviluppo
Forme per Modellato
Forme per Assemblaggio

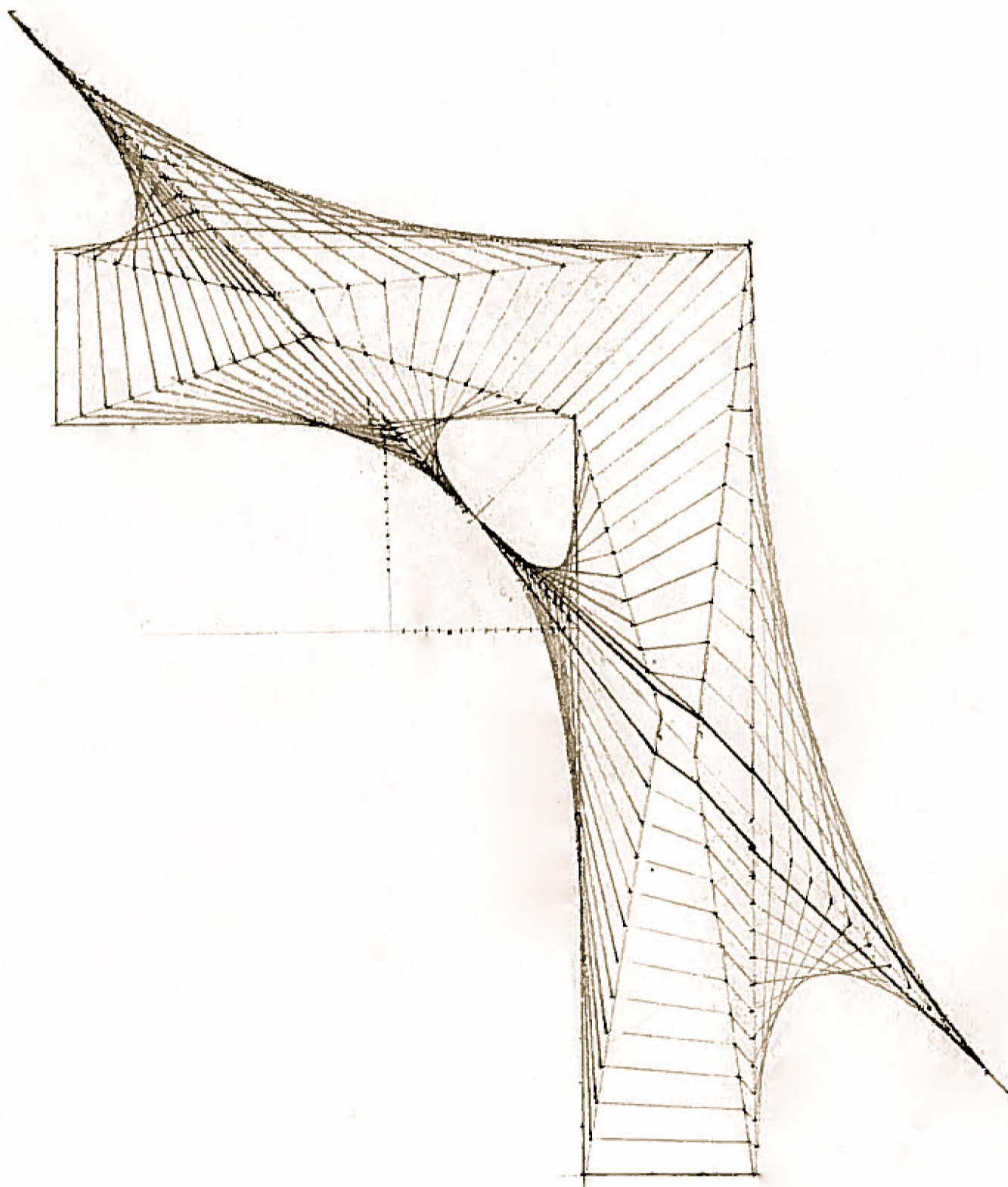
§ Problemi Percettivi

Sensoriali – operativi – culturali – illusori

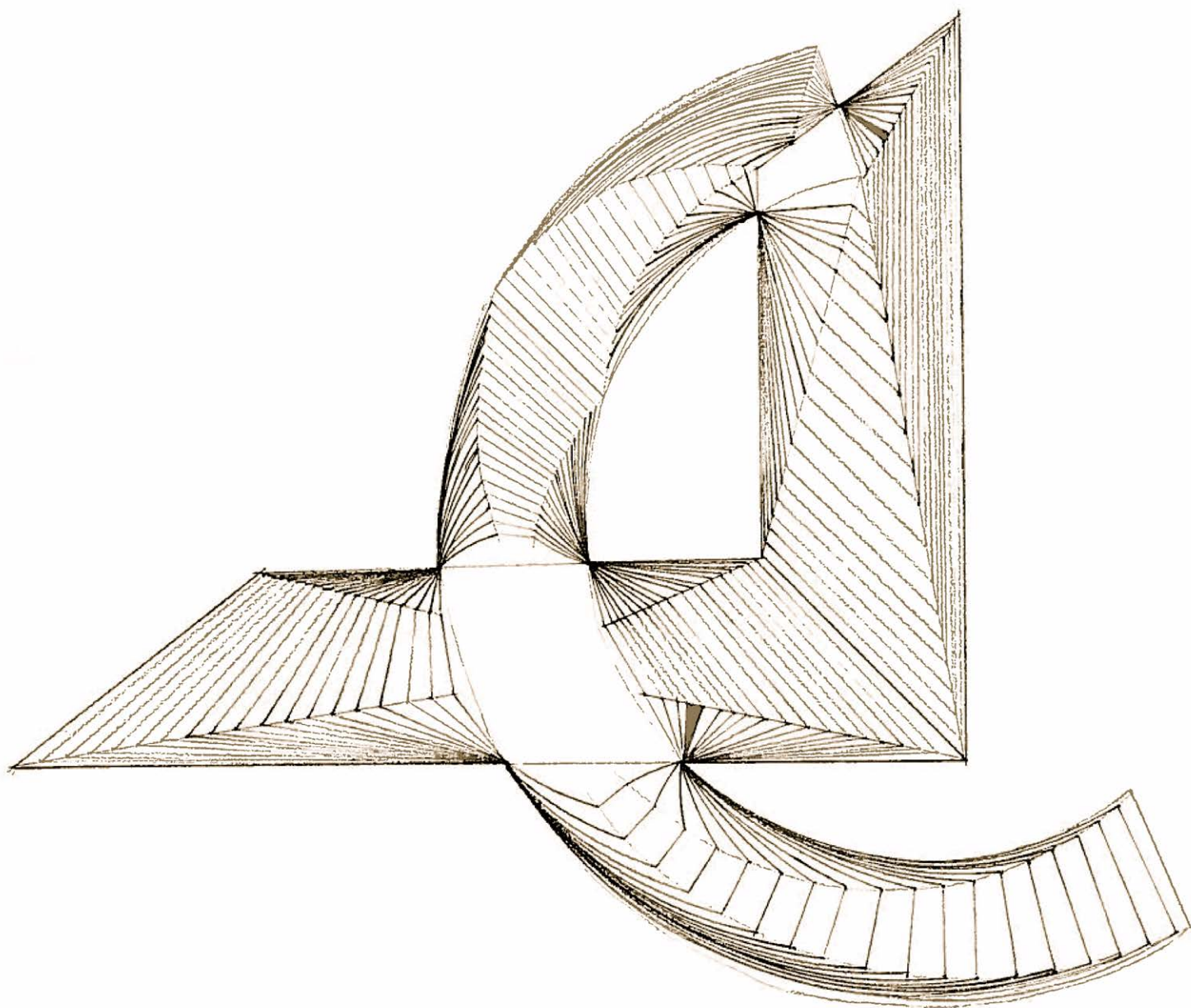
E' per me una didattica più analitica, ove gli elementi costitutivi della forma (e quindi anche della scultura) sono studiati ed approfonditi separatamente, anche dal punto di vista sensoriale, superando così la suddivisione tra bidimensionale e tridimensionale. Si parte dunque da uno studio propedeutico di base che analizzi superfici, linee, volumi, spazi, strutture e composizioni, affrontando una problematica alla volta; utilizzando materiali il più possibile diversi, soprattutto per assecondare la configurazione dell'esercizio, ma anche per prendere padronanza con diverse tecniche e tenendo sempre ben presente che una qualsiasi forma che non sia solo estetica, ma anche **funzionale**, dovrà a questa (funzione) piegare la sua genesi. Ci si addentra poi nella ricerca formale, contaminando e mescolando gli argomenti di base con schemi operativi che, a seconda del percorso scelto, genereranno comunque forme coerenti.



Esercitazioni di ideale raccordo fra due
differenti forme tridimensionali



Progetto di ideale raccordo fra due differenti figure - "Linea" e fig. a "L"



Progetto di ideale raccordo fra due
differenti figure - "C" e fig. "Angolare"

E' questa una didattica professionalizzante, adatta ad una nuova figura, quella dell'"operatore visivo", in grado di conoscere i vari aspetti dei problemi tridimensionali e riprodurli, o adattarli e svilupparli nel mondo del lavoro; anche iscrivendosi a qualche Accademia, vi approderanno con una utilissima esperienza di base. Concludo col dire che mi sembra un vero peccato che l'organizzazione scolastica non preveda che l'esperienza maturata da un insegnante, sia esso di scuola primaria o secondaria, nel corso della sua vita lavorativa, vada persa, non raccolta da nuovi incaricati, anche perchè non c'è testo o corso che possa sostituirla. Sono esperienze preziose che dovrebbero in qualche modo restare nella scuola e delle quali la scuola dovrebbe fare tesoro.

BIBLIOGRAFIA

- Weyl H. *La simmetria*, Feltrinelli, Milano, 1962
Kandinsky Wassily. *Punto linea superficie*, Adelphi, Milano, 1968
Munari Bruno. *Design e comunicazione*, Milano, 1968
Marcolini Attilio. *Teoria del Campo*, Sansoni, Firenze, 1971
Arnheim Rudolf. *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano, 1971
Arnaboldi M. - Garbagnati E. *Genesi della forma*, Marsilio, 1971
Johnson D. A. - Glenn W.H. *Topologia*, Zanichelli, Bologna, 1972
Bonsiepe Gui. *Teoria e pratica del disegno industriale*, Feltrinelli, Milano, 1975
Cooper B. S. - Parenti G. *L'educazione tecnica....*, Ed. La Scuola, 1980
Munari Bruno. *La scoperta del quadrato*, Zanichelli, Bologna 1981
Montù Aldo. *La scoperta del pentagono*, Zanichelli, Bologna, 1981
Scarpa Giorgio. *Modelli di bionica*, Zanichelli, Bologna, 1988
Wong Wucius. *Design Tridimensionale*, Ikon, Milano, 1991

RINGRAZIAMENTI

Si ringraziano per la concessione di immagini fotografiche:

MTDAD di Lyon – Pierre Verrier

Il Comune di Reggio Emilia

Luca e Matteo Consolini

Tutte le foto dove non è specificato espressamente l'autore, o il concessionario, sono di proprietà dell'autore.

DAGLI INCANTI DELL'ARIOSTO, ALLE SCULTURE DI MARINI E MANZU

Le grandi mostre di palazzo Magnani a Reggio Emilia e della Fondazione Magnani Rocca a Traversetolo

di aurora marzi

Il palazzo di città e la villa in campagna di Luigi Magnani ospitano in contemporanea due importanti mostre. La prima dedicata ai 540 anni dalla nascita di Ludovico Ariosto; la seconda a Mamiano di Traversetolo dedicata, dal 13 settembre all'8 dicembre, alle sculture di Manzù e Marini, gli ultimi moderni.

È la prima volta che la scultura diventa protagonista nella Villa dei Capolavori, sede della Fondazione Magnani Rocca. La Fondazione, che già ospita capolavori scultorei, presenta ora due grandi artisti del Novecento, Marino Marini (1901-1980) e Giacomo Manzù (1908-1991). Di Marini si possono ammirare un nutrito numero di opere sul tema del cavallo e del cavaliere, una personale e originalissima ripresa del tema classico-rinascimentale del monumento equestre. Interpretando i temi classici in uno spirito moderno e con tecniche moderne, Marini cerca di rappresentare un'immagine mitica adattata ad un contesto contemporaneo. La parabola del cavallo e del cavaliere è presente in mostra in tutte le sue evoluzioni. A partire dal 1936 le proporzioni di cavallo e cavaliere sono slanciate e le due figure sono in equilibrio. Dall'anno successivo il cavallo viene rappresentato scalpitante e il cavaliere in una posa precaria; le forme diventano più semplificate e arcaicizzanti e alla fine degli anni Quaranta il cavallo è piantato immobile sul terreno, il collo allungato e il cavaliere allarga le braccia in maniera enfatica. In seguito, il precario equilibrio si spezza, il cavallo si impenna o si inarca verso terra, disarcionando il cavaliere, metafora evidente delle incertezze e delle inquietudini dell'uomo contemporaneo. In parallelo con la scultura Marini indaga la trasformazione dell'idea in struttura plastica attraverso il disegno e la pittura, con colori più accesi e linee accentuate, riconducibili all'Espressionismo. Queste immagini completano in maniera molto efficace il percorso stilistico di Marini. Un'altra sezione è dedicata ai ritratti, lo stesso artista aveva dichiarato in una inter-

vista del 1939: "Prima di tutto il ritratto". La ritrattistica in effetti riveste un ruolo centrale nella sua produzione. Sono immagini dal modellato energico e fortemente espressivo: i soggetti riguardano la moglie Marina, gli amici pittori e musicisti, tutti effigiati con rapidità di tocco ed intensità emotiva. Il suo è un naturalismo metaforico; attraverso la fisionomia del volto si evidenzia la personalità e il carattere del personaggio. Infine si può ammirare la serie dedicata ai giocolieri e alle danzatrici, resi nei loro movimenti armoniosi e dall'effetto cinetico. Marini rimane affascinato dal mondo circense, il danzatore sulla corda, l'acrobata, il prestigiatore, il lanciatore di palla e soprattutto il pagliaccio, vengono descritti con straordinaria incisività, rendendole creature magiche e misteriose, che esistono da sempre.

L'Artista e il Vaticano è il titolo della prima sala dedicata a Manzù, dove viene indagato il rapporto tra arte e fede. Giacomo Manzù si distingue da subito come il prototipo ideale dell'artista religioso. Lo attestano le opere per la porta di san Pietro in Vaticano nel 1964, la serie dei cardinali, dalle imponenti strutture coniche in bronzo, appena mosse da pieghe lineari, i ritratti di Papa Giovanni XXIII, legato allo scultore da un rapporto di stima e di affetto. Manzù rappresenta una umanità fragile e smarrita, tentata dal consumismo, ma desiderosa di trovare una guida spirituale. Pure nella sezione dedicata ai ritratti egli indaga nelle profondità dell'animo umano; rifiuta i temi aulici in favore di un ritorno ai valori del sentimento e alla realtà quotidiana. I ritratti daranno all'autore prestigiosi riconoscimenti come il Gran Premio per la Scultura alla Quadriennale di Roma del 1943 e il Premio per la Scultura alla Biennale del 1948 ex equo nientemeno che con Henry Moore. La natura morta e il nudo femminile sono, oltre ai ritratti, i temi preferiti da Manzù, sensibile alla bellezza e alla raffinatezza del corpo femminile. Modella privilegiata sarà la moglie Inge.



Marino Marini
Cavallo e Cavaliere – 1950



Marino Marini - Giocolieri - 1954



*Giacomo Manzù
Cardinale seduto – 1957,
fusione in bronzo*

*Giacomo Manzù
Passo di danza – 1965,
bronzo (H. cm. 63)*





*Giacomo Manzù – Busto della moglie
Inge - 1966, fusione in bronzo*

Affascinato dalle movenze della danza, dove grazia ed emozione vengono trasmesse tramite il movimento del corpo nello spazio, egli ritrarrà i corpi flessuosi delle ballerine, superando la leggerezza di Degas, a cui ovviamente fa riferimento, per una concezione più plastica, approdando ad una morbida e sensuale carnalità, accentuata dai disegni preparatori. Un ricco corredo di fotografie e di documenti arricchiscono la mostra coinvolgendo il visitatore e permettendogli di apprezzare pienamente l'arte dei due grandi maestri, ultimi interpreti della modernità.

L'Orlando Furioso: Incantamenti ,Passioni e Folle,l'Arte Contemporanea legge l'Ariosto è il suggestivo titolo della mostra di Palazzo Magnani di Reggio Emilia, curata da Sandro Parmeggiani (4 ottobre 2014 - 11 gennaio 2015).

Oltre cinquanta tra i più importanti artisti contemporanei, pittori, scultori, fumettisti, illustratori e fotografi interpretano il genio visionario di Ludovico Ariosto, misurandosi in una immaginaria gara con le ottave del celebre poeta. La struttura della mostra sembra riprendere l'impaginazione frammentaria e fantastica del poema. Questo è il vero filo conduttore dell'esposizione: la felicità sempre nuova di creare nuove immagini, utilizzando svariati linguaggi espressivi, dalla pittura, alla scultura, dal fumetto alla fotografia, permettendo al visitatore di abbandonarsi al sogno, passando da un soggetto ad un altro, senza che vi sia alcun dissidio. Opere sontuose come la seicentesca *Angelica e Medoro* del pesarese Simone Cantarini, nobilmente composta e assieme intrisa di affettuosa verità e complicità nel ritrarre i due amanti intenti a incidere i loro nomi (più o meno come fanno ancora oggi i nostri ragazzi) si trova accanto a sculture contemporanee quali la suggestiva terracotta *Angelica che fugge* del bresciano Giuseppe Bergomi, creata nel 2014 appositamente per la mostra. Ogni stanza, che ha il sapore degli incantamenti ariosteschi, sorprende lo spettatore

con la grandissima fertilità di immagini sempre diverse, come accade nel poema dove l'Ariosto interrompe e riprende con passaggi continui ed imprevedibili le vicende dei suoi personaggi. Le tecniche espressive, come si sottolineava all'inizio, sono molteplici, spaziano dalla pittura al fumetto, considerate in questa esposizione linguaggi di pari dignità, ciascuno dei quali capace di instaurare un contatto diretto e di affascinare persone di diversa cultura e appartenenti a tutte le fasce d'età, giovani compresi.

Emilio Isgrò, Ezio Gribaudo e Guido Peruz usano le lettere dell'alfabeto, la scrittura visiva; Giuliano della Casa l'acquerello, gli smalti e le foglie d'oro; Concetto Pozzati l'acrilico, l'olio, il collage e la scrittura visiva per rappresentare la complessità dell'*Atelier Ariosto*. Il reggiano Davide Benati fa volare sulla tela l'immagine di una creatura alata. Anche due grandi protagonisti della Transavanguardia, Sandro Chia e Mimmo Paladino sono presenti con un omaggio all'Ariosto : *Orlando, proprio lui* e *Chanson de Roland*, entrambi del 2014, come la maggioranza delle opere esposte e create appositamente per la mostra. Un altro scultore, reggiano d'adozione , Graziano Pompili, si ispira alla *Battaglia di Parigi* e a *Ruggiero che libera Angelica dall'orca* in due terrecotte dipinte e stilizzate dal tono fiabesco. Un altro artista reggiano Omar Galliani, presenta raffinate ed eleganti immagini utilizzando matita e punta d'argento. Il mondo dei fumetti si è spesso ispirato all'Orlando Furioso e Guido Crepax , Sergio Toppi, Enea Riboldi, Corrado Roi, Paolo Bacilieri, Matteo Casali, Giuseppe Camuncoli, Andrea Paggiaro, Francesca Ghermandi, si cimentano ciascuno in una moderna versione a " fumetto " degli episodi dell'Orlando Furioso, scatenando la loro fantasia inventiva. Pure la fotografia è presente ripercorrendo i luoghi dell'Ariosto tra Ferrara e Reggio Emilia. Stanislao Farri fotografa le rappresentazioni dei *Maggi*, ispirati all'Ariosto e ai poemi cavallereschi, nell'Appennino Reggiano , in particolare a Villa



Giacomo Manzù
Studio per la pace – 1968,
bassorilievo in bronzo (H. cm. 90)



Giacomo Manzù
S. Giorgio -1972, scultura in bronzo.





Guido Cripax
Il gioco dell'Orlando furioso - 1982

Aligi Sassu - Fantasie d'Amore e di
Guerra dell'Orlando Furioso - 1974

Giuseppe Bergomi
Angelica che fugge - 2014







Omar Galliani
Le tentazioni di Angelica - 2014



dal *Manuale della Scuola di*

Atelier - Lino

*Fra la
della
per la
e sopra
e con*





Minozzo, dove questa tradizione popolare è ancora molto viva. Luigi Ghirri presenta le immagine suggestive e melanconiche del Mauriziano e degli affreschi della casa che fu dell'Ariosto. Soggetto ripreso da Vittore Fossati, insieme ad immagini di Canossa, la Garfagnana e Ferrara. Micheal Kenna riprende le colline reggiane in un suggestivo bianco e nero, come Vasco Ascolini, che preferisce gli interni, con effetti scenici. Franco Vaccari documenta l'esposizione sull'Ariosto che si tenne a Ferrara nel 1974 in un personale Omaggio all'Ariosto. Nino Migliori fa rivivere gli incantamenti ariosteschi con una tecnica fotografica molto particolare, che assimila le immagini alla pittura. Infine Franco Vaccari documenta il famoso spettacolo teatrale *L'Orlando Furioso* di Luca Ronconi tenuto a Modena nel 1969. Anselmo Govi, il più "ariostesco" tra i pittori reggiani, per i soggetti e le atmosfere, dipinse la cupola del teatro Ariosto e il sipario dello stesso teatro nel 1927; viene reso in mostra un omaggio a questo maestro del passato, che sia a Reggio Emilia, sia a Ferrara a palazzo Magnanini Roverella, dipinse con nostalgica malinconia *le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori, le cortesie, l'audaci imprese* di un bel tempo andato. Si è voluto solo dare un saggio delle opere in mostra, citando solo alcuni autori per ragioni di sintesi, ma si invita il lettore a scoprire stanza per stanza la personalissima interpretazione dei vari artisti ispirati dal mondo meraviglioso di Ludovico Ariosto.

Le fotografie qui pubblicate sulla mostra *Manzù / Marino gli ultimi moderni* sono state gentilmente concesse all'autrice dell'articolo dalla Fondazione Magnani-Rocca di Mamiano di Parma. Allo stesso modo le fotografie qui pubblicate sulla mostra *L'Orlando Furioso: Incantamenti, Passioni e Follie, l'Arte Contemporanea legge l'Ariosto*, sono state gentilmente concesse, sempre all'autrice dell'articolo, dalla Fondazione Palazzo Magnani di Reggio Emilia.

IL PATRIMONIO ANTICO

DEL LICEO
D'ARTE
GAETANO
CHIERICI
DI REGGIO
EMILIA

di gian andrea ferrari

E' noto, non solo agli addetti ai lavori, che le Accademie, le scuole di Belle Arti e gli Istituti d'Arte italiani hanno accumulato nel tempo cospicui patrimoni artistici.

Dipinti, sculture, incisioni, oggetti d'arte, libri e tanto altro ancora, sono stati via via acquistati, o sono pervenuti per donazione a queste istituzioni, al punto da formare patrimoni culturali da fare invidia a non pochi musei e costituire una rete di "enti d'arte" parallela a quelli tradizionali.

In un bel libro edito da Gangemi nel 2013 e intitolato *Accademie Patrimoni di Belle Arti*, la curatrice, Giovanna Cassese, direttrice dell'Accademia di Belle Arti di Napoli, traccia un'interessante excursus su quanto le Accademie hanno conservato in materia di beni artistici e quali problemi devono ancora essere affrontati per far conoscere ad un pubblico più vasto questo patrimonio.

Ma fra gli enti che hanno una dotazione culturali di questo tipo, soprattutto antichi, non ci sono solo le Accademie. Anche gli ex-Istituti d'Arte, oggi Licei Artistici, ne conservano di importanti, tutti legati alla didattica, alle espressioni e alle tendenze artistiche che via via si sono evolute nel tempo.

A differenza dei musei, che essenzialmente conservano e mostrano opere e collezioni una volta presenti in istituzioni oggi scomparse, o ricevute per donazioni da mecenati, in genere al termine del loro progetto di raccolta artistica, le accademie e i licei d'arte non si limitano a custodire i loro beni culturali, ma li continuano ad utilizzare per i propri fini didattici e li accrescono progressivamente a causa della missione educativa che svolgono.

Sono cioè patrimoni vivi, in cui passato e presente non sono divisi da una cesura totale dovuta alla moda, o alle tendenze culturali del momento, ma si prestano spesso per essere utilizzati in esperienze utili alla formazione degli allievi che frequentano queste istituzioni.

E' quindi essenziale che essi restino al loro interno e vengano correttamente conservati, conosciuti e divulgati, proprio come sostiene Giovanna Cassese nel libro ora citato.

L'Associazione Amici del Chierici, che pubblica questa rivista, è nata essenzialmente proprio con questi fini. Affiancare il Liceo d'Arte "G. Chierici" di Reggio Emilia nel lavoro di conservazione, catalogazione e divulgazione del proprio patrimonio antico e moderno.

Su questo tema nel 2005 è stata allestita un'importante mostra nei Chiostrì di S. Domenico della città, in cui sono stati esposti, in selezione, dipinti, sculture, libri, disegni, incisioni e foto d'arte antiche che appartengono a questa nostra istituzione cittadina.

Il merito del suo allestimento e del lungo lavoro di restauro preparatorio, va al Prof. Sandro Ferrari, allora dirigente scolastico del Istituto "G. Chierici", il quale ha saputo coinvolgere nell'iniziativa i Musei Civici reggiani e la competente Soprintendenza. Così, oltre al bel catalogo intitolato *Un Museo Ritrovato*, ricco di opere ben presentate ed ben esposte in mostra, molte di esse sono state adeguatamente restaurate e recuperate.

Successivamente però quasi tutto questo patrimonio è stato "prestato" o "depositato" ai Civici Musei di Reggio Emilia, al fine di testimoniare in modo più completo lo sviluppo dell'arte antica in questa città, andando ad incrementare, per ragioni culturali, un processo devolutivo già avviato negli anni precedenti. (1) Il risultato finale di tutta questa operazione è che attualmente è esposta solo una sintetica selezione di tutto quanto si è deciso di far pervenire ai Musei.

Soprattutto l'ultimo deposito è parso, a chi scrive, cosa insolita, perchè dopo la bella premessa della mostra e del restauro avvenuti nel 2005, ci si sarebbe aspettati che tutte queste opere dovessero far ritorno nel loro luogo d'origine, essere esposte e svolgere al meglio il compito didattico-educativo per cui erano state raccolte.





Calco in gesso della testa di Bartolomeo Colleoni tratto dal monumento equestre in bronzo di Andrea del Verrocchio a Venezia. Opera del Liceo Artistico "G. Chierici" (RE) in deposito ai Civici Musei di Reggio E. ed attualmente collocata nello scalone della Biblioteca della Arti. (Foto di G. A. Ferrari)



Calco in gesso della testa del "Mosè" di Michelangelo Buonarroti. Opera del Liceo Artistico "G. Chierici" in deposito ai Civici Musei di Reggio E. ed attualmente collocata in una sala di lettura della Biblioteca della Arti. (Foto di G. A. Ferrari)



Calco in gesso della testa dell'Ercole "Farnese" tratto dalla statua ellenistica del II° secolo A.C. oggi al Museo Archeologico di Napoli. Opera del Liceo Artistico "G. Chierici" in deposito ai Civici Musei di Reggio E. ed attualmente collocata in una sala di lettura della Biblioteca delle Arti. (Foto di G. A. Ferrari)



Calco in gesso di una statua romana raffigurante Diana. Opera del Liceo Artistico "G. Chierici" in deposito ai Civici Musei di Reggio E. ed attualmente collocata nello scalone della Biblioteca della Arti. (Foto di G. A. Ferrari)



Calco in gesso di una statua romana raffigurante Antinoo.
Opera del Liceo Artistico "G. Chierici" in deposito ai Civici
Musei di Reggio E. ed attualmente collocata come "arredo"
del fondo dello scalone della Biblioteca della Arti. (Foto di G.
A. Ferrari)

IL DEPOSITO DEL PATRIMONIO ARTISTICO DELL'ISTITUTO STATALE D'ARTE

Nell'anno 2005 l'Istituto Statale d'arte Gaetano Chierici di Reggio Emilia ha depositato presso i Musei Civici il suo patrimonio artistico in vista dell'esposizione accanto alle opere d'arte della Galleria Fontanesi, per offrire una testimonianza ancora più completa sullo sviluppo dell'arte a Reggio Emilia negli ultimi due secoli.

Viene presentata al pubblico una selezione del ricco materiale, organizzata per tipologie (dipinti, sculture, incisioni, disegni di nudo, disegni di scenografia, gessi) in modo da testimoniare la divisione in "scuole" che caratterizzava le modalità della formazione accademica.

La scuola di Belle Arti venne istituita dalla Municipalità di Reggio nel 1797 e collocata nel palazzo di San Giorgio – già sede delle scuole gesuitiche e ribattezzato per l'occasione "palazzo delle Scienze e delle Arti" – dove erano presenti anche la biblioteca e il museo Spallanzani. I corsi erano gratuiti e si tenevano tutti i giorni, con lezioni domenicali riservate agli operai.

Gli insegnamenti comprendevano l'architettura civile, il disegno di figura, la plastica e la scultura, l'ornato e la prospettiva, ed erano affidati, nell'ordine, a Domenico Marchelli, Francesco Camuncoli, Antonio Bertrand e Giuseppe Lucini sotto la direzione generale di Aurelio Calcagni. Una prima riforma, avvenuta nel 1802, riduceva le discipline d'insegnamento all'architettura, al disegno di figura e di ornato e alla prospettiva teatrale. Attraverso successive modifiche al piano degli studi la scuola si avviava ad assumere il connotato che l'avrebbe contraddistinta in seguito, prestandosi sia alla formazione di base per quanti intendevano proseguire sulla strada dell'attività artistica, sia alla preparazione professionale degli artigiani.

Dopo la restaurazione del governo estense, forse con l'intento di contribuire allo sviluppo della scuola, veniva aggiunta agli insegnamenti l'incisione, affidata a Giovanni Rocca, ma nel 1830, con l'atteggiamento centralizzatore che aveva contraddistinto la politica dei predecessori, il duca Francesco IV decideva di aggregare tutti gli insegnamenti all'Accademia di Modena e soltanto i moti carbonari dell'anno seguente impedivano di portare a compimento l'iniziativa.

La scuola di Belle Arti intanto, col ritorno dei Gesuiti in San Giorgio, era stata trasferita dapprima nel convento di Sant'Agostino e nel 1836 in quello di San Francesco, mentre alla direzione si erano succeduti Francesco Camuncoli, Prospero Minghetti e Romualdo Belloli, a cui era toccato il compito di traghettarla nel Regno d'Italia al termine della prima guerra d'Indipendenza.

Il 16 marzo 1876, nell'ambito di una generale riorganizzazione dell'istruzione, un decreto ministeriale la trasformava in "Scuola di disegno per operai", dandole un'impronta decisamente professionale e ponendo nel contempo la giunta comunale davanti alla scelta di chiudere i corsi oppure di assumersene il carico economico. Le proteste avanzate a vario livello non sortivano alcun effetto e con questa funzione e questa denominazione la scuola ha proseguito la sua storia fino al 1962, quando è divenuta Istituto d'arte di durata quinquennale.

te e tramandate.

Ma così non è stato e questo a differenza di quanto hanno fatto istituti d'arte di città limitrofe, come il "Toschi" di Parma" o il "Venturi" di Modena.

Basta andare a visitare queste due scuole per rendersi conto come esse, pur in ristrettezza di spazi, siano riuscite a dedicare sale apposite al loro patrimonio antico. Il "Toschi" ne ha dedicate addirittura tre: due ai calchi in gesso ed ad altre opere, e una al famoso incisore Paolo Toschi. Entrambi gli istituti hanno poi mantenute intatte le loro biblioteche.

Devo dire che ho provato non poca tristezza nel vedere che alcuni bei modelli in gesso antichi, un tempo al "Chierici", oggi fanno da arredo allo scalone della "Biblioteca delle Arti" dei Civici Musei reggiani, o sono inseriti nelle sale di lettura.

Anche un occhio non esperto capisce che si tratta di oggetti fuori contesto, al punto da dare quasi l'idea che l'istituzione che li aveva, sia scomparsa.

Oggi però, all'interno del Liceo d'Arte "G. Chierici", si è creata una nuova situazione tale da permettere il superamento di questo stato di cose.

L'apertura della "Sala delle colonne" avvenuta nel 2012, destinata dal Liceo a spazio espositivo, può essere l'occasione per riportare a "casa" il patrimonio in deposito ai Civici Musei, esponendone una adeguata selezione permanente, anche a rotazione.

Il Liceo sembra intenzionato ad operare in tal senso, cominciando dal rientro dei calchi in gesso.

Un'inversione di tendenza che si auspica con forza e che lascia ben sperare per il futuro.

NOTE

(1) Il deposito effettuato nel 2005, è stato preceduto da altre tre devoluzioni.

Il primo inerente i cartoni degli spolveri che servirono a metà '800 per la decorazione dei soffitti del Teatro Municipale ora "Romoli Valli", depositati in quest'istituzione.

Gli altri due concernenti rispettivamente una raccolta di libri d'arte e numerosi calchi in gesso di opere antiche, affidati ai Civici Musei.

Va detto che il deposito dei calchi si rese necessario per poter salvaguardare numerose opere aggredite dall'umidità.

Foto 6: Cartello esplicativo posto all'interno della sala che i Musei Civici di Reggio E. hanno dedicato al patrimonio antico del Liceo Artistico "G. Chierici (RE). Da esso si rileva che esso è stato depositato dalla scuola nel 2005. A seguire le motivazioni di questa scelta e l'attestazione che il materiale esposto è solo una selezione di quello consegnato. (Foto di G. A. Ferrari)

UN RARO PREVENTIVO DEL PITTORE REGGIANO FRANCESCO CAMUNCOLI (1745 - 1825)

Francesco Camuncoli nacque a Novellara il 30 aprile 1746. La sua famiglia, date le buone condizioni in cui versava, gli consentì di seguire la sua vocazione per il disegno e la pittura. Formatosi prima a Reggio e poi a Bologna, presso maestri di cui non ci è pervenuto il nome, fu poi sicuramente influenzato dalla presenza a Reggio del pittore modenese Francesco Vellani, di cui sembra abbia condotto a termine un dipinto lasciato incompiuto, dopo la morte di questi avvenuta nel 1769. Potendo contare su mezzi di fortuna di una certa consistenza, non si pose subito il problema di trarre vantaggi dalla sua arte e si dedicò con successo alla predisposizione di pale d'altare e dipinti religiosi, riscuotendo un sempre maggior apprezzamento. Fu ritrattista ricercato nell'ambito reggiano e produsse anche lavori profani legati soprattutto alla mitologia classica. Si applicò anche alla pittura ad affresco, senza che ci sia pervenuto alcunchè del suo operato in questo campo, salvo una Beata Vergine della Ghiara con S. Prospero e S. Antonio Abate posti nell'arcata Liberati-Tagliaferri del Cimitero Monumentale di Reggio. Nel 1797 fu chiamato ad insegnare figura nella neonata Scuola di Belle di Arti della città, cattedra che terrà fino alla morte, avvenuta nel 1825. Come già sottolineato, molte delle sue opere sono di soggetto religioso, sparse in numerose chiese del reggiano. Legato ad un modo di dipingere molto misurato, con un ritmo calmo e fedele alla lunga stagione barocca in cui si era formato, in alcune suoi lavori si avvicina ad un devozionalismo tipico della cultura figurativa allora in voga. Solo nelle opere eseguite nel secolo XIX° si avvicina al gusto accademico classico. Oltre alle 25 opere classificate come sicure e reperite, la critica storica locale gli attribuisce una serie di opere perdute, o non reperite pari a 81 dipinti, tra cui diversi ritratti di contemporanei. A questi vanno aggiunti disegni ed affreschi di cui, come si è detto, non è giunta memoria alcuna.

di gian andrea ferrari

Mi ha molto sorpreso e riempito anche di una certa emozione il fortuito incontro con un documento insolito e piuttosto raro a trovarsi.(1)

Si tratta di un preventivo, in guisa di promemoria, presentato e firmato intorno al 1820-21, dal pittore reggiano Francesco Camuncoli.

L'artista, che si firma con titolo di Professore, (era insegnante di figura presso la Scuola di Belle Arti di Reggio fin dal 1797), lo aveva predisposto per aggiudicarsi la realizzazione di un quadro che sarebbe dovuto andare nella chiesa di S. Michele della Fossa in comune di Bagnolo in Piano (RE)

Il soggetto richiesto era la rappresentazione dall'Arcangelo Michele che scaccia il demonio.

Il Camuncoli indirizzò le sue proposte all'architetto reggiano Luigi Groppi, che in quegli anni provvederà poi a rifare la chiesa di S. Michele della Fossa. (2)

Questo il testo:

Promemoria per il Sig.r Luigi Gropi

Promemoria

Finalmente informato del costo di una Tela alta all'incirca di tre braccia (3) non costa meno di tre lire d'Italia al braccio, questa

vole essere preparata p. poi dipingervi sopra, e questa riparazione non va a costare almeno di altre lire d'Italia il Bra.ca Olio di Noce almeno libre sei. Cola Ted: esca, e Giesso, Collore mez.o fino vale a dire con entro Biacca macinata, e poi imprimere la Tela, Brochette p. tirarala manganatura (4) faciano il cento cosa viene a costare la sola tela.

Collori fini, Olio di Noce chiarificato, Pennelli, Vernice e questi non vano assumere almeno alla spesa di sei Napoleoni Per rapporto al Soggetto del quadro si tratta di esprimere S. Michele che scaccia il Demonio quadro di sommo impegno, e questo non va a costare la fatica almeno di sei mesi venendo le Figure grandi dal vero, bisogna formare in dipinto il quadro in picciolo come deve essere in grande p due motivi il primo essere più sicuro delle Proporzioni e del collarito, l'altro motivo poi perche chi ha ordinato possi vedere all'indipresso la sua ordinazione, e se vi fosse

qualche cosa che no le piacesse onde cosi poterla accomodare. Questi è un quadro che volendolo far fare da uno che sia Pittore, non ce lo fano meno di quaranta Zechini, ed io detratone del Tellaio mi esebisco di farecelo p. settanta napoleoni e non meno Il Proff.re Fran.co Camoncoli

Scorrendo la proposta del Camuncoli, scritta in un italiano un po' involuto e un tantino sgrammaticato, non ritroviamo solo i costi vivi del supporto e dell'opera del pittore, ma i dettagli: la preparazione della tela con i materiali necessari e i loro costi, l'elenco dell'occorrente per dipingere, e il procedimento che l'artista intendeva adottare per poter portare a buon fine il lavoro.

In questa ultima parte del promemoria, in particolare, il pittore sottolinea la necessità di dover predisporre "un quadro in picciolo" e questo per due ragioni: "essere sicuro delle Proporzioni e del collarito" e poter consentire "a chi ha ordinato" di "vedere all' indipresso la sua ordinazione, e se vi fosse qualche cosa che no le piacesse poterla accomodare".

Quanto ai tempi di realizzazione, egli li preventiva in sei mesi. Non poco, se si pensa che l'artista doveva avere anche degli aiuti.

Dalla disamina di questi fattori si arriva alla proposta economica. Secondo il Camuncoli, un pittore che si possa chiamare tale, non poteva eseguire il quadro per meno di quaranta "zechini" (5). Lui, che era un pittore affermato, sia a Reggio, sia in tutta la diocesi, poteva riuscirci per sessanta "napoleoni", detratte le spese. (6) Il preventivo del Camuncoli fu poi accettato e sappiamo, dai documenti che lo riguardano, che il quadro fu eseguito e posto nella chiesa di S. Michele della Fossa. Già però nel 1905 il dipinto non era più presente e alla data odierna risulta purtroppo disperso.

Pur non disperando di poterlo un giorno ritrovare, spiace di non potere corredare il breve commento a questo documento, con l'immagine dell'opera, visto anche che i contemporanei del Camuncoli lo giudicavano lavoro molto bello e ben riuscito. (7)

Promemoria

Finalmente informato del costo di una Tela alta all'incirca
di tre braccia non costa meno di tre lire d'Italia, ^{al braccio} questa
vole essere preparata & poi dipingervi sopra, e questa
preparazione non va a costare al meno di altre tre lire
d'Italia il Bra.^o Olio di Noce almeno libbre sei, Cola Ted.
esca, e Gesso, Collore mez.^o fino vale a dire con entro Biacca
macinata, e poi imprimere la Tela, Brochette & tirarla
manganatura ~~faciano~~ faciano il cento cosa viene a costare la
sola tela.

Collori fini, Olio di Noce chiarificato, Penelli, Vernice em
questi no. vano assumere almeno alla spesa di sei nap.
oleoni

Per rapporto al soggetto del quadro si tratta di esprimere
S. Michele che scaccia il Demonio quadro di sommo imp
egno, e questo non va a costare la fatica almeno di sei.
mesi venendo le figure grandi del vero, bisogna formare
in dipinto il quadro in picciolo come deve essere in grande
& due motivi il primo & essere più sicuro delle Proporzioni
e del colorito, l'altro motivo poi perche chi ha ordinato
poffi vedere all'indipresso la sua ordinazione, e se vi fosse
qualche cosa che no. le piacesse onde così poterla accomoda
re

Questi è un quadro che volendolo far fare da uno che sia
littore, non ce lo fanno meno di quaranta Zechine, ed io
detrattone del Telaio mi esibisco di farcelo & sessanta
napoleoni, e no. meno

Il Prof.^o Fran. Camuncoli

Promemoria
Per il sig.^r Luigi Groppi



TEMPIO DEDICATO A
S. MICHELE ARCANGELO

Festa
Fraternita
a San Isidoro
128
29
30
31
1



*La Chiesa di S. Michele della Fossa
in comune di Bagnolo in Piano (RE) in
cui fu collocato il quadro oggetto del
promemoria, ed oggi disperso. (Foto
G. A. Ferrari)*

NOTE

(1) Il documento qui presentato e riprodotto in foto, è riemerso durante il riordino dell'Archivio Storico di Mons. Prospero Scurani ed è ora custodito fra i cimeli e gli autografi propri di questo fondo. Lo Scurani lasciò, alla sua morte (1928), il proprio archivio e la propria biblioteca di studioso alla Parrocchia di S. Lorenzo in S. Agostino di Reggio Emilia, di cui era stato prevosto per più di 50 anni

(2) Si veda a tal proposito l'opuscolo di Mons. Prospero Scurani – *Notizie storiche sulla Chiesa Parrocchiale di S. Michele della Fossa in occasione del possesso parrocchiale del novello Rettore Don Michele Cerci – 5 marzo 1905* – stampato a Reggio Emilia nel 1905 coi tipi dello Stab. Cromo-Tipografico Sacro Cuore di Gesù.

(3) Il braccio reggiano era una misura lineare che variava in funzione del materiale misurato. Nel caso di tessuti, tele, ecc. si utilizzava il "braccio da panno" che valeva circa mt. 0,64, per cui una tela da dipingere alta tre braccia misurava circa 1,90- 1,95 mt.

(4) La manganatura è un'operazione di rifinitura della tela che si faceva al mangano, in modo da appiattire il filato e chiudere gli interstizi lasciati aperti durante la tessitura. In tal modo si poteva poi eseguire l'imprimatura della tela senza che i materiali usati filtrassero nella parte posteriore.

(5) Lo zecchino era una moneta d'oro veneziana con lo stesso titolo e peso del fiorino fiorentino. (Circa 3,5 grammi e un titolo dell'oro quasi puro: 997/1000.) Diversi stati emisero nei secoli, ed anche nel XVIII° secolo, monete simili, che chiamarono in questo modo. Nel Ducato di Modena, fin quando visse il Camuncoli, lo zecchino coniato in epoche pre-napoleoniche, aveva corso legale e veniva equiparato alle altre monete in circolazione sulla base di un tariffario in lire italiane.

(6) I "napoleoni" erano i cosiddetti "marenghi", monete d'oro da 20 franchi, coniate sotto il dominio napoleonico e poi introdotte anche nelle monetazioni successive. Avevano il peso di 6,45 gr e un titolo dell'oro di 900/1000.

(7) Sulle vicende e la documentazione inerente questo dipinto si veda *Francesco Camuncoli (1745- 1825)* - Catalogo della mostra tenutasi a Reggio Emilia nella Sala del Capitano del Popolo tra il 29 novembre e il 22 dicembre 1980 a cura di Maria Cristina Ferri; pag. 59.

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: Aurora Marzi, Franco Caroselli, Gian Andrea Ferrari, Leda Piazza, Giorgio Terenzi.

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 "E Tv Teleticolore".

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

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

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

Nel 2009 è diventata Giornalista Pubblicista, iscritta 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 sovracomunale tra cui il Piano Territoriale Paesistico Regionale (area reggiana) e il Primo Piano Territoriale di Coordinamento della Provincia di Reggio Emilia.

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

Nel campo dell'informazione è stato promotore dell'emittente radiofonica cattolica Radiotelepace di Verona, contribuendo a 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 Reggiano".

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