

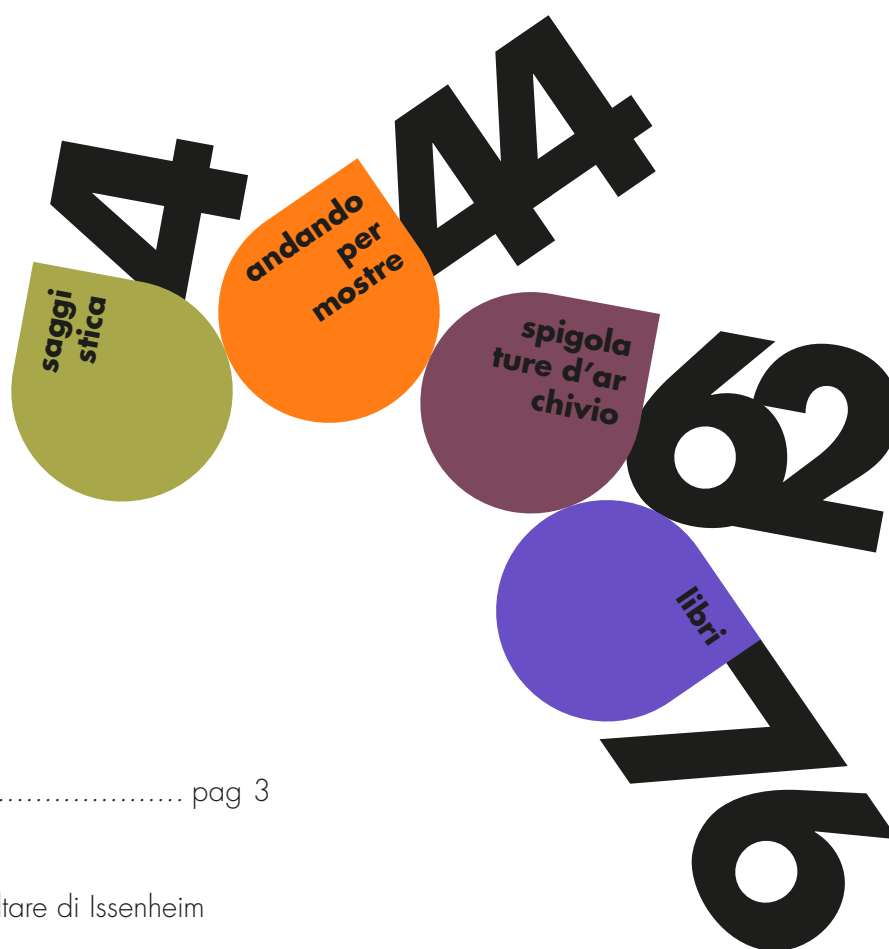
il trattO

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

anno 10
numero 14
dicembre 2020



LO
b
c
B
D
A
”
T
D



editoriale

la redazione..... pag 3

saggistica

Considerazioni sulla Pala d'Altare di Issenheim
di Mathias Grünewald

Giorgio Terenzi..... pag 4

Carte decorate popolari italiane
ancora sulle bordure da camino

Gian Andrea Ferrari..... pag 22

andando per mostre

Giuseppe De Nittis, la rivoluzione dello sguardo

Aurora Marzi..... pag 44

spigolature d'archivio

La Pala della Crocifissione con i Santi

Camillo De Lellis e Giovanni Nepumoceno

del pittore bolognese Giuseppe Pedretti

Gian Andrea Ferrari..... pag 62

libri

I Gessi Della Collezione Bartolini

Del Liceo Artistico "Paolo Toschi" Di Parma

la redazione..... pag 76

credits..... pag 82

in copertina: gesso del Liceo Statale d'Arte "Paolo
Toschi" di Parma. Foto di Gian Andrea Ferrari.

la redazione

Dopo non poche difficoltà, l'Associazione Amici del Chierici ritorna a pubblicare un altro numero della propria rivista il Tratto.

Possiamo dire che è stato il numero più difficile della breve storia di questa rivista on-line, non solo perché la pandemia di Covid 19 ci ha messo molto del suo per bloccare l'attività dell'associazione, ma anche perché le nuove leggi nazionali e regionali sui gruppi di volontariato ci hanno complicato non poco la vita.

Dalla fine dell'anno scorso infatti non siamo più una onlus, ma un APS, cioè un Associazione di Promozione Sociale, con un nuovo statuto e con una composizione diversa nel numero e nelle funzioni dei membri del consiglio direttivo. A traghettare il nostro gruppo verso questo nuovo assetto ci ha pensato soprattutto la nostra presidente Aurora Marzi. La sua pazienza e perseveranza ci hanno permesso di raggiungere l'obiettivo in modo efficace e senza particolari contraccolpi.

Tuttavia il percorso non è stato facile a causa dei passaggi burocratici che si sono dovuti affrontare, anche perché era in gioco la possibilità di usufruire del contributo del 5 per mille previsto per associazioni come la nostra dalle leggi fiscali oggi in vigore.

Fortunatamente tutto si è chiuso bene e ora possiamo proseguire la nostra attività senza particolari intoppi.

Poi la pandemia del Covid 19, come dicevamo, ci ha di nuovo bloccati e quindi oggi usciamo con un numero del Tratto un po' ridotto. L'importante comunque è riuscire a continuare.

Diversi contributi che avremmo voluto inserire, li abbiamo dovuti sospendere, perché richiedono ancora delle ricerche da svolgere che, causa le norme di sanitarie in corso, non si sono potute ancora portare a termine.

Non per questo ci perdiamo d'animo e nel prossimo futuro contiamo di presentare numeri più ricchi, corredati di quanto oggi non siamo riusciti a pubblicare.

Ecco allora che cosa presentiamo in questo nuovo numero. Per la **saggistica** il nostro socio prof. Giorgio Terenzi, affascinato dalla grande pala d'altare di Issenheim di Mathias Grunewald, propone un suo studio sul significato di questo lavoro a livello percettivo e compositivo, entrando in un ambito poco esplorato dalla critica e dalla storia dell'arte. Il suo contributo ci apre veramente una prospettiva diversa e in certo senso nuova di leggere un'opera d'arte e ci of-

fre alcuni strumenti essenziali per poterla comprendere sia nell'insieme che nei particolari.

Diverso è il secondo articolo, sempre per la **saggistica**, dove Gian Andrea Ferrari ritorna su un tema a lui caro: la carte decorative popolari italiane, ed in particolare le bordure da camino, tanto in uso a cavallo della metà del '900 e tanto dimenticate oggi. L'autore questa volta si è rivolto a quelle più tipicamente "popolari". Queste, non avendo particolari esigenze di stile, erano prodotte con molta abbondanza, a costi molto bassi, ma su supporti cartacei tanto fragili, quanto inadatti ad una loro conservazione. Di esse ben poche sono giunte fino a noi e poterne rivedere in questo articolo diverse, tutte insieme, costituisce un verà rarità.

La prof.ssa Aurora Marzi, tenendo a battesimo la nuova rubrica, "**andando per mostre**" presenta un'esposizione su Giuseppe De Nittis allestita a Ferrara nel dicembre 2019 e poi chiusa in anticipo a causa dell'epidemia di Covid 19. Qui la si può riapprezzare nel suo significato artistico più genuino, rilevando la grande qualità di questo evento che, per cause di forza maggiore, non ha potuto avere la risonanza che meritava.

Sempre Gian Andrea Ferrari per la rubrica **spigolature d'archivio** presenta un suo studio storico-artistico su un dipinto sconosciuto di Giuseppe Pedretti, pittore bolognese del '700. L'opera, oggi nella Chiesa di S. Pellegrino di Reggio Emilia, molto bisognosa di restauro, ha subito una vicenda travagliata che meriterebbe di concludersi con un suo recupero, data la sua bella qualità.

Infine, ad opera della redazione, viene recensito il **terzo libro** pubblicato dal Liceo artistico "Paolo Toschi" di Parma sul proprio patrimonio artistico: si tratta di un volume dedicato alla gipsoteca realizzata dallo scultore parmense Tommaso Bandini da opere del suo maestro Vincenzo Bartolini. Sono gessi del XIX° secolo, a lungo utilizzati come modelli dagli allievi di questa scuola, ottimamente conservati e oggi visibili anche al pubblico. Un bel esempio di come si valorizza e si rende disponibile il proprio patrimonio artistico da parte di un'istituzione educativa. Ma sulle capacità culturali del "Toschi" di Parma, già abbiamo scritto in altri numeri, nella speranza che anche il "nostro Chierici" sappia seguire presto questo esempio.

CONSIDERAZIONI
SULLA
PALA
D'ALTARE
DI
ESSENHEIM
DI
MATHIAS
GRUNE
WALD

di giorgio terenzi



(fig. 1)

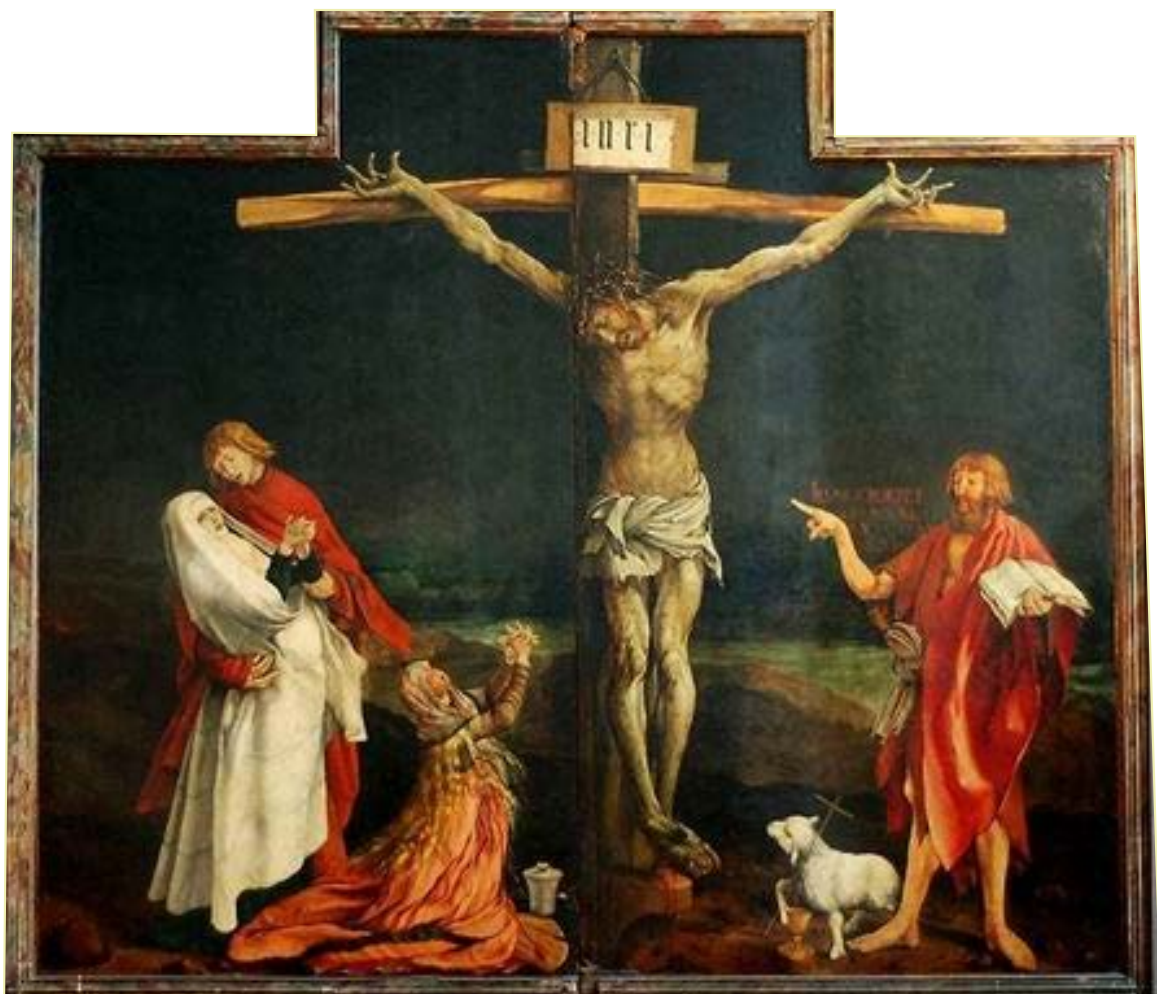
Lo scorso anno per le vacanze estive sono stato in Alsazia. Ne ho approfittato per recarmi a Colmar per poter ammirare dal vero la **pala d'altare di Issenheim** (1512-1516) (fig.1) di **Matthias Grünewald** (Würzburg 1480 circa - Helle, 31 agosto 1528).

Questa rappresentazione della Crocefissione ha sempre suscitato la mia curiosità anche se conoscevo poco sia l'opera che il suo autore. La pala si trova nel musée di Unterlinder a Colmar, alta 2 metri e 69 e larga più di 3 metri, larghezza che raddoppia con le sue ante mobili. Una vera "Macchina d'Altare" che può assumere varie configurazioni e lascia lo spettatore senza parole con quella sensazione di inquietudine e smarrimento che proviamo solo davanti ai capolavori.

Mi ha colpito l'insolita rappresentazione della Crocefissione del Cristo, dove, ad un primo sguardo, la composizione appare vuota e squilibrata e, nonostante questo, l'opera viene comunque percepita come formalmente corretta.

Mi sono chiesto quali siano gli elementi che condizionano questa particolare visione, ed una volta tornato a casa ho iniziato a documentarmi.

All'opera, capolavoro di **Matthias Grünewald**, vengono in genere attribuiti termini come: simbolico, realistico, pathos viscerale, iconografia del dolore, ecc. L'accostamento antitetico tra simbolismo e realismo nasce dalla rappresentazione cruda e senza sconti dell'agonia di un uomo torturato e crocefisso che nello stesso tempo si erge a simbolo della divinità. Questa dicotomia lascia, in effetti, esterefatti. Ritengo che questo concetto sia espresso molto bene nel commento dedicato all'opera dalla enciclopedia "Capolavori nei Secoli" F.Fabbri Editori.



(fig. 2)

".... I drammatici contrasti tra le inquiete penombre misteriose, e lo sfavillio della luce e degli ori accesi, fanno come da introduzione alla convulsa tragedia delle singole scene culminanti nella cupa Crocifissione, rotta da luci livide.

Sulla croce di legno fresco e tagliato malamente, frana il corpo di Cristo piegato, le cui mani si tendono in un estremo spasmo di vita: la Vergine, bianca monachella, non resiste al dolore e crolla tra le braccia del giovane San Giovanni, mentre la Maddalena si tende come un arco nel ritmo del suo corpo e delle sue braccia e il Battista si staglia solitario nel chiarore incerto del crepuscolo. Il furore espressivo del Grünewald non conosce pause: il suo urlo nasce dalla carne e dal sangue, parte dagli interpreti in primo piano e si diffonde, suscitando echi lontani, fin dalle ultime colline dove indugia un pallido riverbero del sole già calato. In questo segno arrovellato, inciso e contornante, in questi effetti di colore aspro e cupo, in questi contrasti violenti tra ombre profonde e ori splendenti, tra silenzi e cori, tra diversi sentimenti di dolore e di furore, tra dettagli realistici e clima irrealista, in questa concessione di un'angoscia sopra naturale che opprime l'uomo e la sua esistenza sulla terra."

Capolavori nei Secoli - F.Fabbri Editori Vol.VI pag.133

Continuo a cercare critiche dell'opera trovo gli scritti di
H.A. Schmid, *Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald*, del 1911:

"A Grünewald non interessano che l'espressione e il movimento. La norma, la misura, le proporzioni della figura umana (che Dürer perseguì tutta la vita) non lo hanno certamente interessato molto. Le sue forme fisiche sono per lo più brutte, malaticce, impossibili o almeno fuori dall'ordinario, anche quando non si sacrifici niente all'espressione. I volti sono asimmetrici, quasi in ogni dipinto si riscontrano arbitrii di disegno che hanno una giustificazione artistica; oppure trascurano il modellato, come avviene negli schizzi. Già questo fatto e l'arbitrarietà delle proporzioni dimostrano che l'artista non si è lasciato turbare da ciò che è anormale."

Bellissimo! Anche se non capisco se Schmid con queste parole critichi Grünewald, seguendo i canoni estetici del *"Rinascimento Tedesco"*, o se ne veda già l'incredibile modernità. In ogni caso, anche qui non trovo risposta alla mia domanda iniziale: è sufficiente questa, seppur suggestiva, descrizione puramente fenomenologica per spiegare e comprendere che siamo di fronte ad un capolavoro?

La percezione del valore e della grandezza di quest'opera deriva sicuramente da qualcosa di *"ulteriore"*, di intrinseco ma non immediatamente intelleggibile.

Come mai la composizione appare equilibrata nonostante la figura del Cristo non sia collocata al centro, ma leggermente spostata sulla destra dell'osservatore?

Come mai la sensazione di equilibrio permane anche se alla sinistra della rappresentazione del Cristo in croce vi sono tre figure ed una sola alla sua destra?

Per rispondere a queste domande occorre rifarsi agli insegnamenti del filosofo e psicologo Rudolf Arnheim.

Per Arnheim l'equilibrio percettivo è un equilibrio psicologico. L'artista deve distribuire gli elementi della composizione in modo tale da creare un equilibrio visivo e per fare questo deve tener presente il *"peso percettivo"* dei vari elementi, vale a dire la loro capacità di attirare l'attenzione.

Figure di uguale **dimensione** hanno in genere peso uguale, vi sono però delle eccezioni:

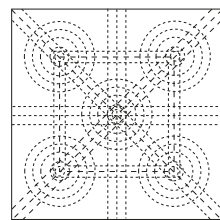
".. una figura visiva come il quadrato è vuota e non vuota al tempo stesso, il suo centro fa parte di una complessa struttura nascosta." (fig.3)



(fig.3)

Poiché

"... tutte le figure inserite nel quadrato sono influenzate da questa struttura che chiameremo "struttura indotta." (fig.4)



(fig.4)

La **collocazione**

"...il peso dipende dalla collocazione: un elemento pittorico che si trova al centro della composizione... ha minor peso compositivo di altri elementi collocati fuori dai tracciati principali della struttura indotta."

"... il peso compositivo non va confuso con "l'Importanza": un oggetto collocato in posizione centrale viene ad assumere più importanza di uno laterale..."

Il concetto fisico di gravità ci fa percepire un oggetto posto in alto più "pesante" dello stesso posto nella parte bassa.

Così come il nostro modo di leggere e scrivere (da sinistra a destra) rende una figura sulla sinistra "meno pesante" della stessa posta sulla destra.

Il **colore**

Un altro importante elemento è il colore, per esempio un colore scuro su un fondo scuro "pesa" meno di un colore chiaro su fondo scuro, e viceversa.

L'**isolamento**

Una forma isolata è percepita con più attenzione e ci appare anche leggermente più grande della stessa forma inserita in un gruppo di forme, per questo la sentiremo più "pesante".

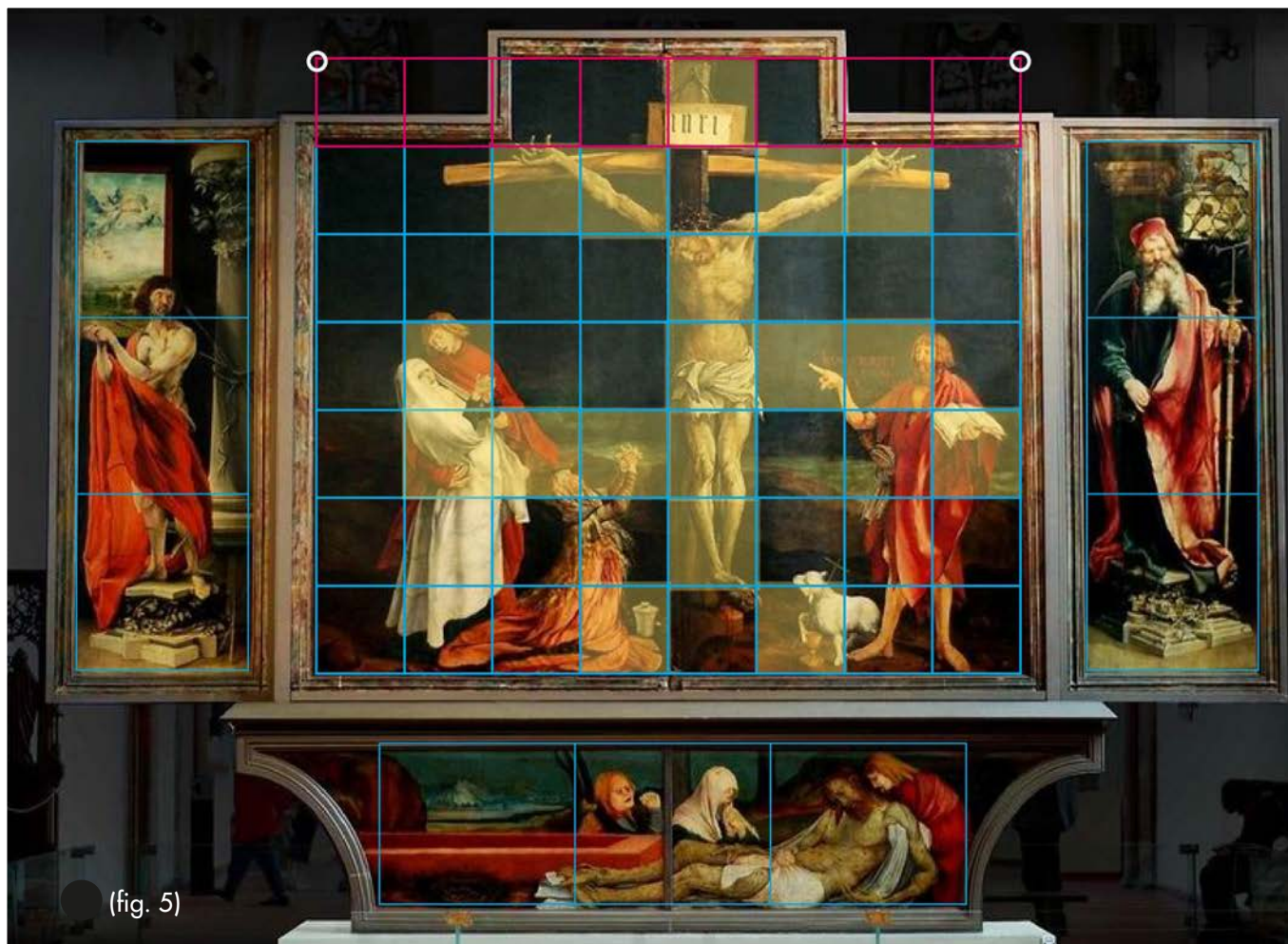
La **direzione**

A volte determinate figure hanno una massa e/o una postura che suggeriscono una "direzione" ove l'occhio viene invitato ad indagare.

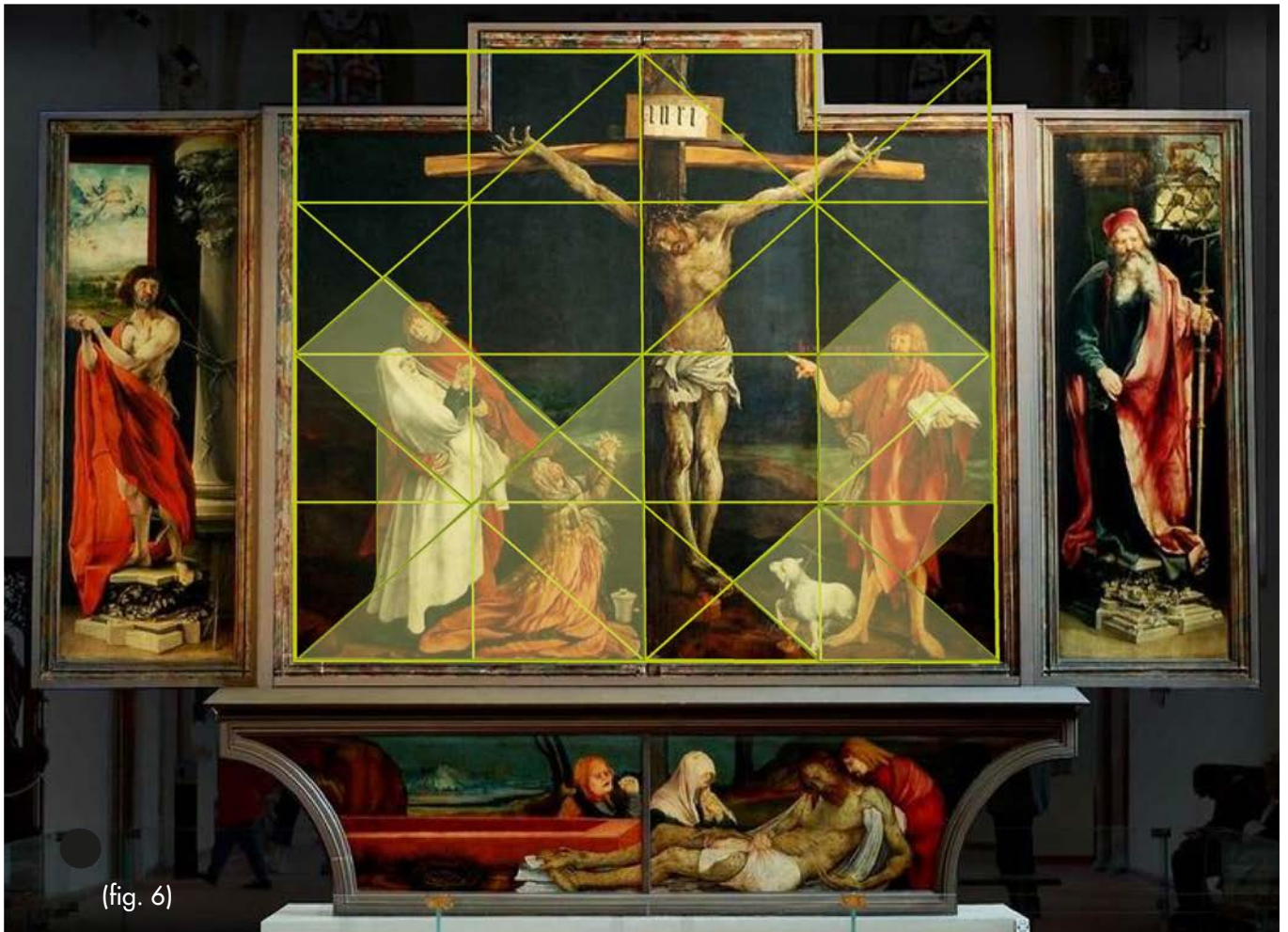
In sintesi: il PESO e la DIREZIONE condizionano l'equilibrio percettivo:

"...In ogni opera d'arte molti dei fattori sopra elencati agiscono di conserva o l'uno in opposizione all'altro al fine di creare l'equilibrio dell'insieme. Il peso ottenuto dal colore può venir controbilanciato dal peso ottenuto dalla collocazione. La complessità di questi rapporti contribuisce in larga misura alla vivacità di un'opera d'arte."

" Rudolf Arnheim: Arte e percezione visiva "-Feltrinelli

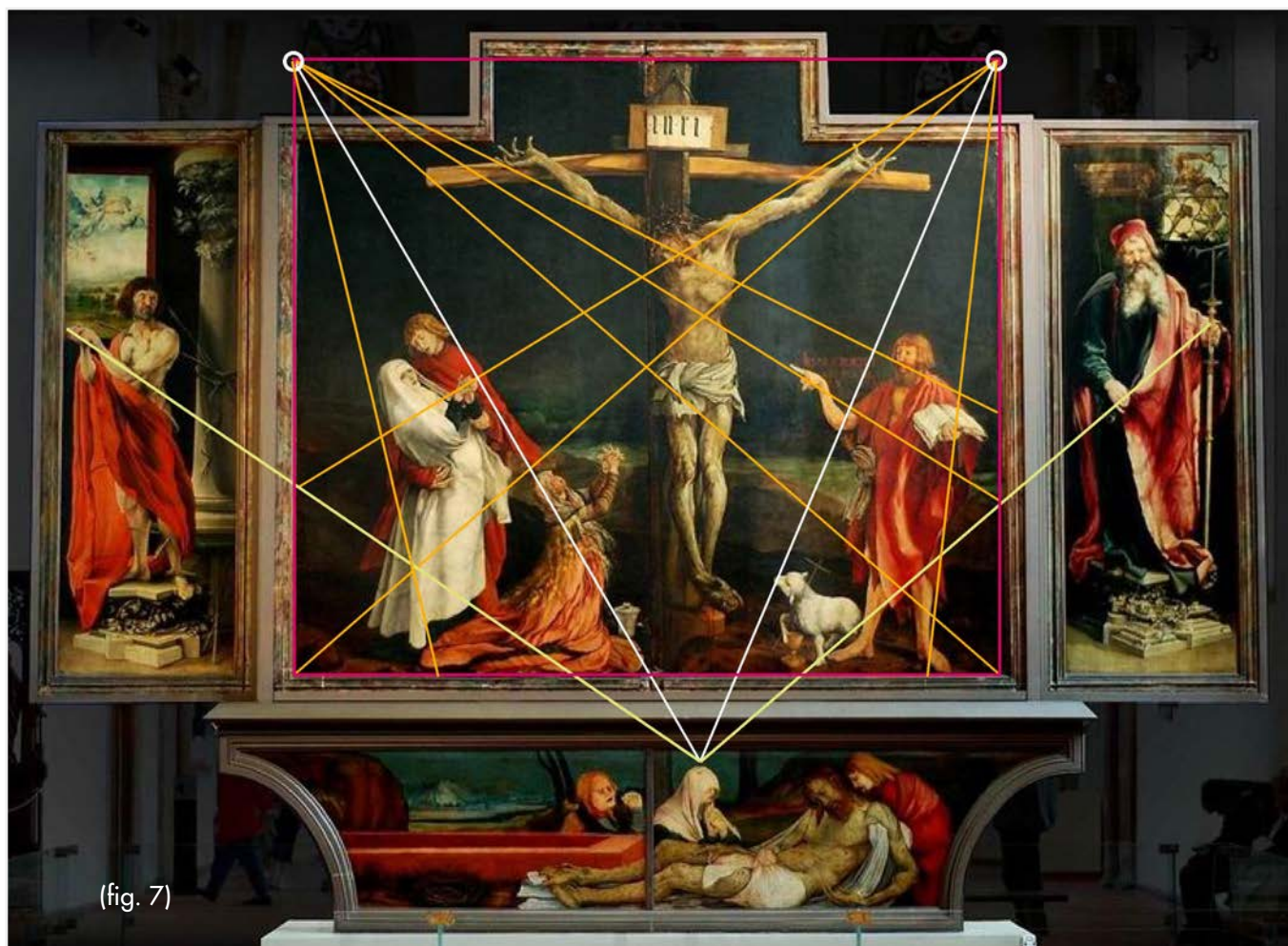


Date queste premesse comincio a tracciare righe strutturali sulla riproduzione del dipinto. Inizio con una **"struttura modulare"** (fig. 5) sulla rappresentazione centrale dell'opera, la crocifissione, prendendo in considerazione anche la parte superiore con la scritta "I.N.R.I.". Si ottiene così una "gabbia" di otto quadri orizzontali per sette verticali di circa 38 cm di lato (dimensioni reali dell'opera 269x307) e in questo modo non solo si creano due nuovi vertici, ma si può notare che gli elementi di massima "attrazione visiva" sono compresi all'interno dei quadrati della struttura.



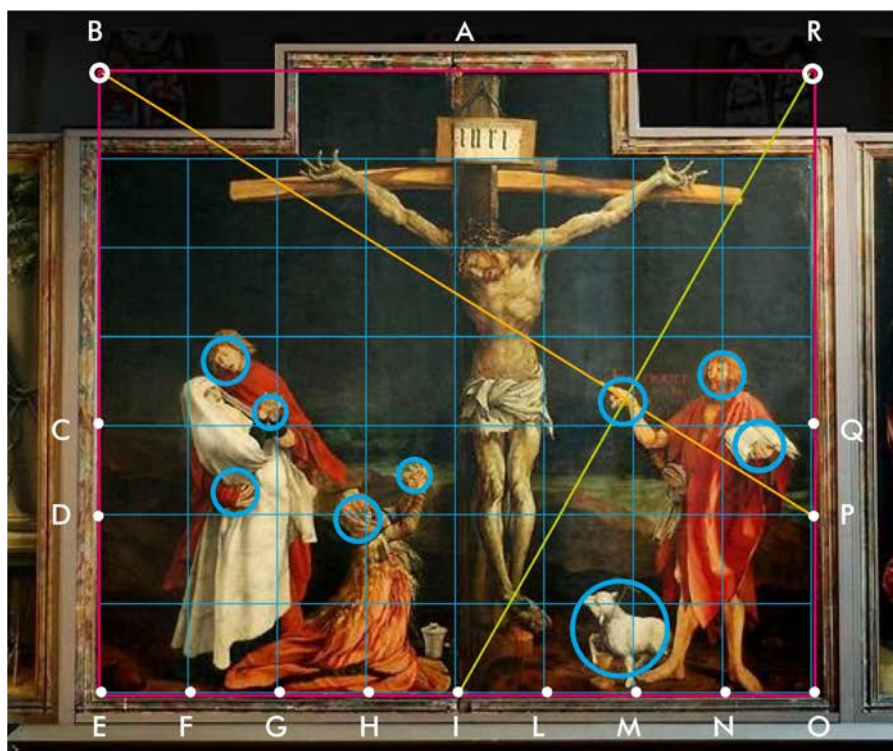
(fig. 6)

Traccio poi una “**struttura portante**” (fig.6), sempre sulla rappresentazione centrale dell’opera, che il più delle volte è rivelatrice di come è organizzata la composizione. Appaiono così le “masse” grazie alle quali la percezione risulta equilibrata, ma non è tutto manca ancora qualcosa.



(fig. 7)

Andando avanti, dai due nuovi vertici genero una “**struttura proiettiva**” (fig.7) e subito appare il vero “campo strutturale” dell’opera, che ne favorisce la lettura sottolineando la postura dei personaggi e definendo gli spazi che si incastonano in armonia tra loro.

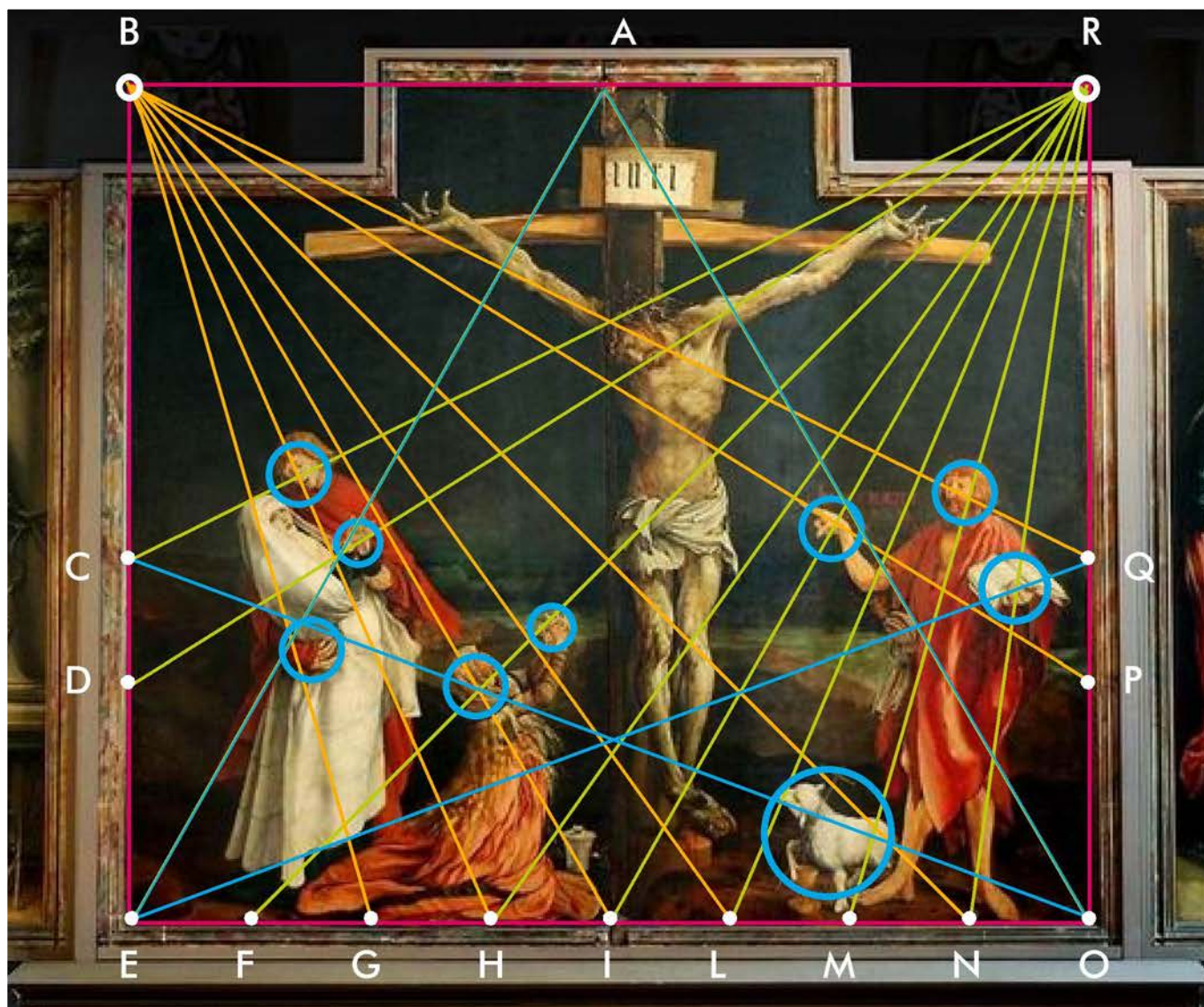


(fig. 8)

Direzionando le linee della “**struttura proiettiva**” (fig. 8) dai vertici sui punti alla base della “**struttura modulare**” con una scansione di 38 cm (al vero) si genera un’intreccio, le cui intersezioni **coincidono o lambiscono** i punti di *maggior interesse percettivo*. esempio: se dal vertice **B** viene tracciata una linea fino al punto **P** e dal vertice **R** ne viene tracciata un’altra fino al punta **I**, le due linee si incroceranno esattamente all’altezza della mano indicante del Battista.

Certo la cosa potrebbe essere casuale, ma anche la proiezione R-N incrocia Q-E (fig. 9) proprio dove troviamo il libro che il Battista ha nell’altra mano e la testa del Battista si trova all’incrocio delle linee R-M con B-Q.

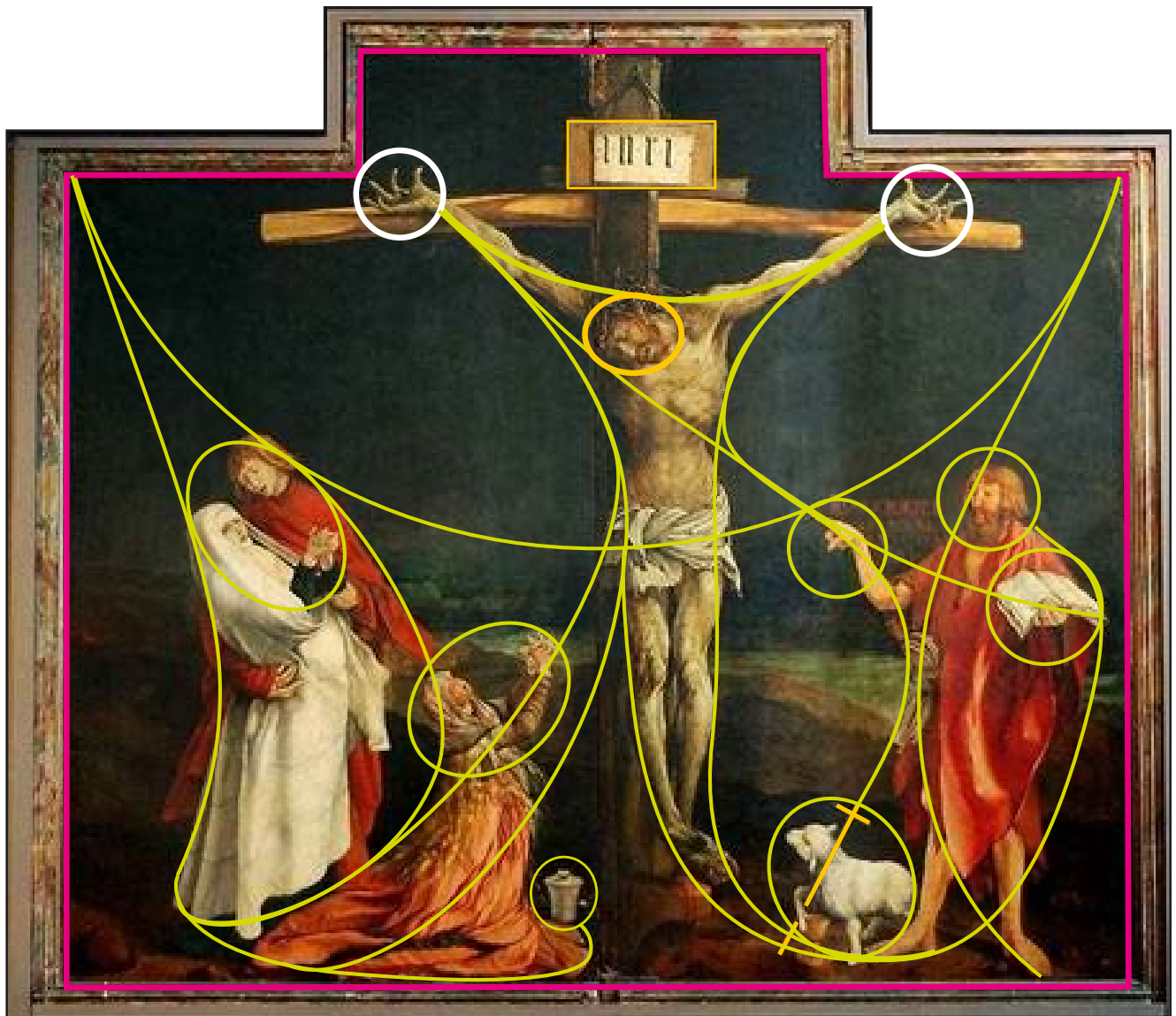
Anche nel lato sinistro molti punti di incrocio delle linee strutturali coincidono con particolari di interesse compositivo.



(fig. 9)

B-Q incrocia R-M testa Giovanni
 R-D incrocia A-E mani Maria
 A-E incrocia C-O mani Giovanni
 C-O incrocia R-F testa Maddalena

B-L incrocia R-F mani Maddalena
 B -P incrocia R-I mano Battista
 R-M incrocia B-Q testa Battista
 R-N incrocia Q-E libro Battista



(fig.10)

Le figure dei personaggi e degli oggetti rappresentati, con la loro **"massa"** e la loro **"postura"**, danno origine a linee di **andamento direzionale** (fig.10) confluyendo verso la figura martoriata del Cristo.

Il capo del Cristo, chino sul lato, **non** ostacola il fluire dell'andamento lineare che continua verso le **drammatiche mani, punti di vera attrazione finale.** (fig.12/13)



(fig.12)

E' alle mani, e non solo quelle di Cristo morente ma anche quelle di tutti gli attori, che **Matthias Grünewald** affida la resa drammatica dell'opera, è soprattutto per loro che vengono attribuiti i termini: pathos viscerale e iconografia del dolore.



(fig.13)

- In questa ricerca ho preso in considerazione soprattutto le figure di contorno al Cristo morente e non certo perchè la sua figura non si imponga alla nostra attenzione, tutt'altro. Il motivo è dato dal fatto che queste figure con la loro forma, con il loro colore, con la loro posizione, concorrono (come dice l'*Arnheim*) a rendere la composizione più complessa e quindi più vivace ed interessante.
- Il Cristo non poteva essere posto al centro, non solo perché le ante avrebbero diviso a metà la sua figura, ma anche perché avrebbe contrastato la drammaticità dell'intera rappresentazione, dato che il centro è l'area di massimo equilibrio e massima stabilità.
- Alla luce di tutto questo è sorprendente che certi particolari di massimo interesse si trovino proprio in quei punti di incrocio, sorprendente anche perché, probabilmente Grünewald non ha usato delle strutture costruttive, ma tutto deriva dal suo personale senso d'equilibrio.
- Prendiamo ora in considerazione l'uso del colore: il manto di Maria è generalmente rappresentato blu sulle vesti rosse. La scelta del bianco non ha solo la funzione di dare alla scena un'atmosfera algida, ma serve a bilanciare le figure isolate sul pannello destro. Infatti Giovanni Battista e l'agnello, anche se inferiori come massa rispetto al gruppo di sinistra, si trovano nell'area destra ove le forme hanno un peso maggiore.

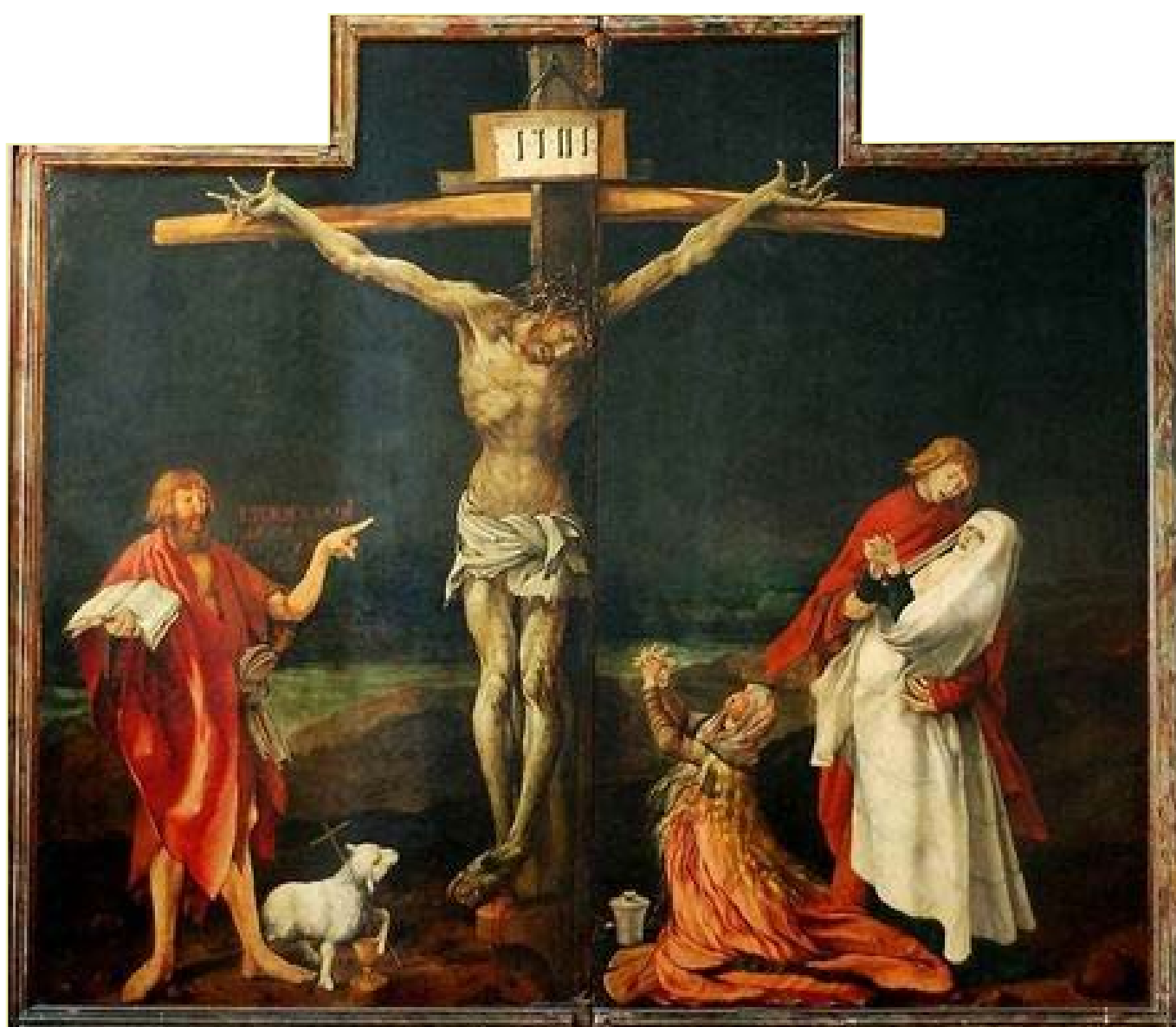
- Riprendiamo la definizione di H.A. Schmid

"... in ogni dipinto si riscontrano arbitrii di disegno che hanno una giustificazione artistica. ... l'artista non si è lasciato turbare da ciò che è anormale..."

Questo si può verificare analizzando il particolare della mano destra di Giovanni che sostiene Maria e si trova all'incrocio delle linee strutturali A-E C-O. Questa mano (fig.14), considerando le proporzioni anatomiche, non dovrebbe essere in quella posizione ma per esigenze compositive del dipinto, poiché fa da perno al corpo piegato di Maria (Vergine bianca monachella), è giusto che si trovi in quella posizione. Grünewald non si preoccupa della veridicità dell'anatomia di Giovanni, ma privilegia l'armonia compositiva.



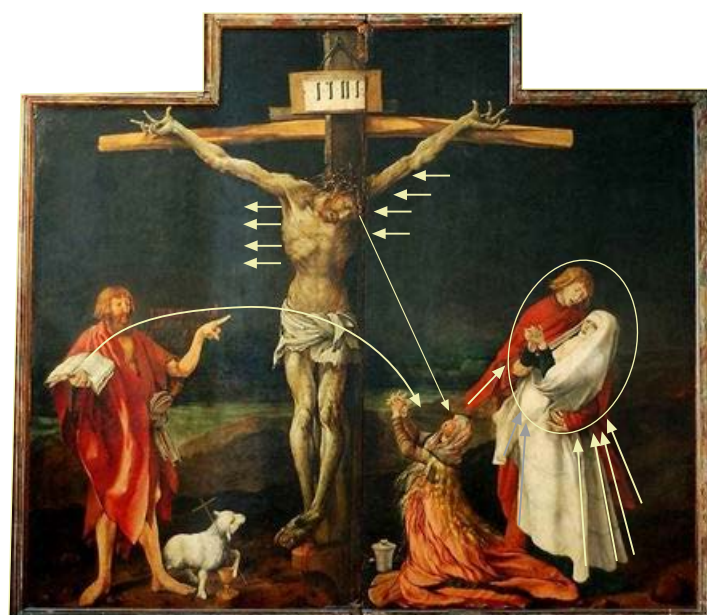
(fig.14)



(fig. 15)

Quanto l'ubicazione dei soggetti influenzi la percezione del dipinto si può verificare ribaltando l'immagine in maniera **speculare** (fig.15). La propongo, in un primo momento, senza l'ausilio di linee strutturali, come apparirebbe ad un semplice osservatore: converrete che la percezione dell'opera ne risulta totalmente stravolta.

- Mentre i rapporti all'interno dei gruppi rappresentati rimangono invariati, (Cristo e la croce- Maria, Giovanni e Maddalena - Il Battista e l'agnello), il rapporto fra i gruppi è completamente diverso, vi sono diverse percezioni di "pesi" e soprattutto diverse percezioni di spazio:
- La cosa più evidente è che la figura del Cristo ci appare chiaramente decentrata verso sinistra. Ora lo spazio retrostante destro sembra più ampio come si fosse "espanso" e allontana visivamente dal centro il corpo del crocefisso. Nell'originale esso funge da "attrazione", facendolo percepire più centrale rispetto alla reale posizione.
- Gli sguardi **si invertono** non è più la Maddalena che rivolge la sua disperazione verso il Cristo, ma è Cristo che sembra guardare la Maddalena (anche se ha le palpebre chiuse).
- Il Battista appare più stabile. La funzione di questa figura è di indicare il Cristo morto sulla croce ma, ribaltandolo specularmente, il suo gesto prende vigore (*grazie alla nostra consuetudine di leggere da sinistra a destra*) e il suo indice non si arresta sul Cristo ma porta lo sguardo dell'osservatore sulla Maddalena che dovrebbe essere una figura di secondo piano.
- Infine il gruppo Maria e Giovanni, posizionato sulla destra e attirando così maggiore attenzione, assume decisamente più "peso", agevolato anche dal fondo scuro che in parte lo **isola**. Le figure diventerebbero così di primaria importanza nella composizione.



(fig.15 b)

E' chiaro che questa versione speculare della pala d'altare di Issenheim non verrebbe percepita come il grande capolavoro che in realtà è.

Torniamo quindi alla mia domanda iniziale: cos'è che ci fa percepire il "capolavoro"? Sicuramente un capolavoro è qualcosa che ha diversi livelli di lettura e che trasmette ad ogni osservatore qualcosa di soggettivo: il furore espressivo, i contrasti violenti, i dettagli realistici e il clima irrealista

Per quanto mi riguarda l'ordine segreto che organizza tutti questi elementi è qualcosa di *ulteriore* intrinseco ma non immediatamente intelleggibile di cui accennavo all'inizio. Come già detto, non credo che Grünewald utilizzasse strutture costruttive, "la complessità dei rapporti" che contribuisce in larga misura alla vivacità dell'opera d'arte (nelle parole di Rudolf Arnheim) nasce in effetti dal suo personale senso dell'equilibrio, questo sesto senso di cui sono dotati i grandi artisti e che a noi è dato solo percepire ed analizzare a posteriori.

La grandezza di quest'opera nasce anche dai rapporti di forza nascosti che equilibrano una composizione asimmetrica, gruppi di personaggi impari ed "arbitrari nel disegno". Uscire dalla banalità della simmetria e della corrispondenza è possibile solamente là dove un'idea, una consapevolezza o un istinto sappia restituire equilibrio e costruire una storia per lo sguardo dell'osservatore, guidarlo e trasmettere qualcosa di più e di altro rispetto alla semplice rappresentazione.

L'inquietudine che si prova di fronte ad un capolavoro come la crocifissione è la percezione non consapevole della rottura della regola e della sua ricomposizione secondo nuovi ed occulti canoni.

Indagare e scoprire questi principi nascosti che governano la composizione è stato il modo per avvicinarmi e comprendere questa grandezza.

L'immagine della Pala di Issenheim è tratta dal n° 123 della collana "i Maestri del Colore" del 1966, dedicata a Mathias Grunewald.

Le immagini dell'articolo sono tutte elaborazioni realizzate dall'autore del presente articolo.

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

Direttrice responsabile: Monica Baldi
Capo redattore: Gian Andrea Ferrari
Redazione: Gaetano Baglieri, Gian Andrea Ferrari,
William Ferrari, William Formella, Maria Aurora Marzi,
Alessandro Tedeschi, Giorgio Terenzi.

Design: studioigranello.it

Copertina: Emanuela Ghizzoni

Hanno collaborato a questo numero: Aurora Marzi,
Gian Andrea Ferrari, Giorgio Terenzi.

Per contatti con la direzione e la redazione utilizzare
esclusivamente il seguente indirizzo
gaf.ginori@gmail.com

—
Proprietà: Associazione Amici del Chierici - Aps
Sede legale: via S. Pietro Martire 2/h
42121 Reggio Emilia
c.f. 91134800357
www.amicidelchierici.it
info@amicidelchierici.it
Presidente dell'Associazione: Aurora Marzi

—
I contenuti degli articoli firmati, o siglati impegnano
esclusivamente gli estensori degli stessi. È vietata qualsi-
asi forma di riproduzione non autorizzata.
Per ogni controversia è competente il Foro di Reggio Emilia.

MONICA BALDI

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

Inizia la carriera giornalistica nel 2007 collaborando colquotidia-
no "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 cortome-
traggio "All'Inferno ci vado in Porsche" tratto dal romanzo dello scrit-
tore 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 ter-
ritoriale.

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 ospi-
tano le facoltà di Agraria e Medicina dell'Università degli studi di
Modena e Reggio.

Nel campo dell'informazione è stato promotore dell'emittente radio-
fonica cattolica Radiotelepacia di Verona, contribuendo a fondare
nel 1990, la Redazione Reggiana, cui ha collaborato come redat-
tore dal 1990 al 2003.

È stato promotore e coordinatore di numerose pubblicazioni in cam-
po 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.