

il tratt

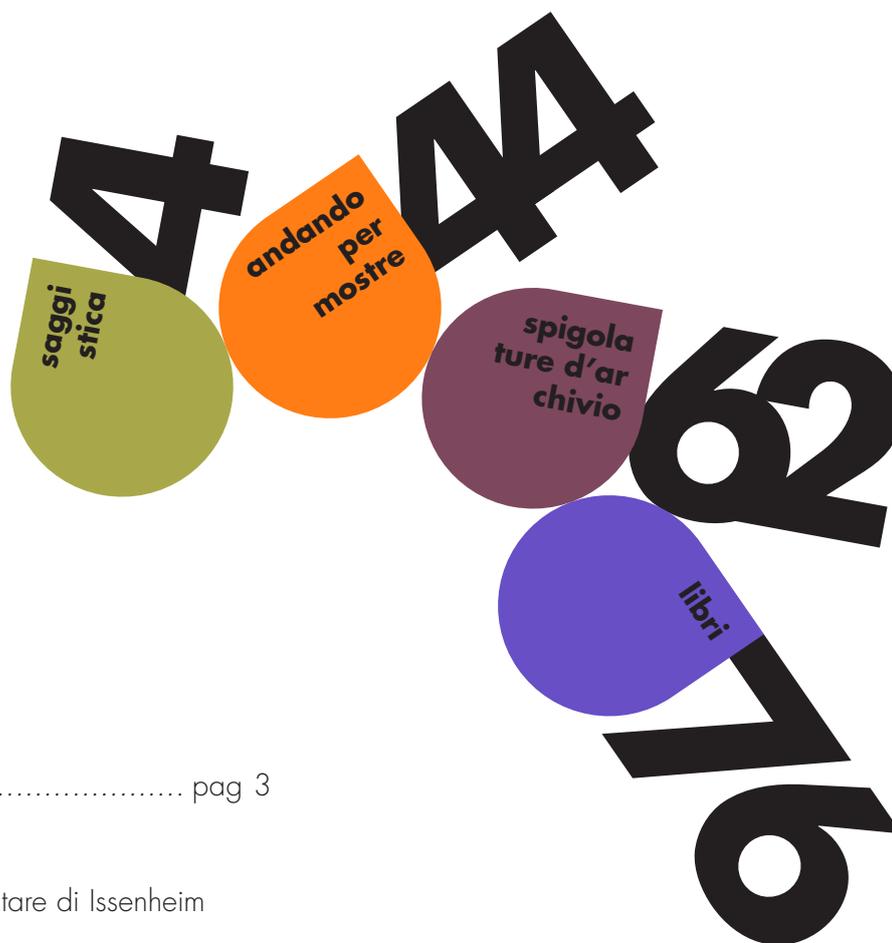
RIVISTA DI ARTE E CULTURA
DELL'ASSOCIAZIONE AMICI DEL CHIERICI APS



anno 10
numero 14
dicembre 2020



LO
D
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 e 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.

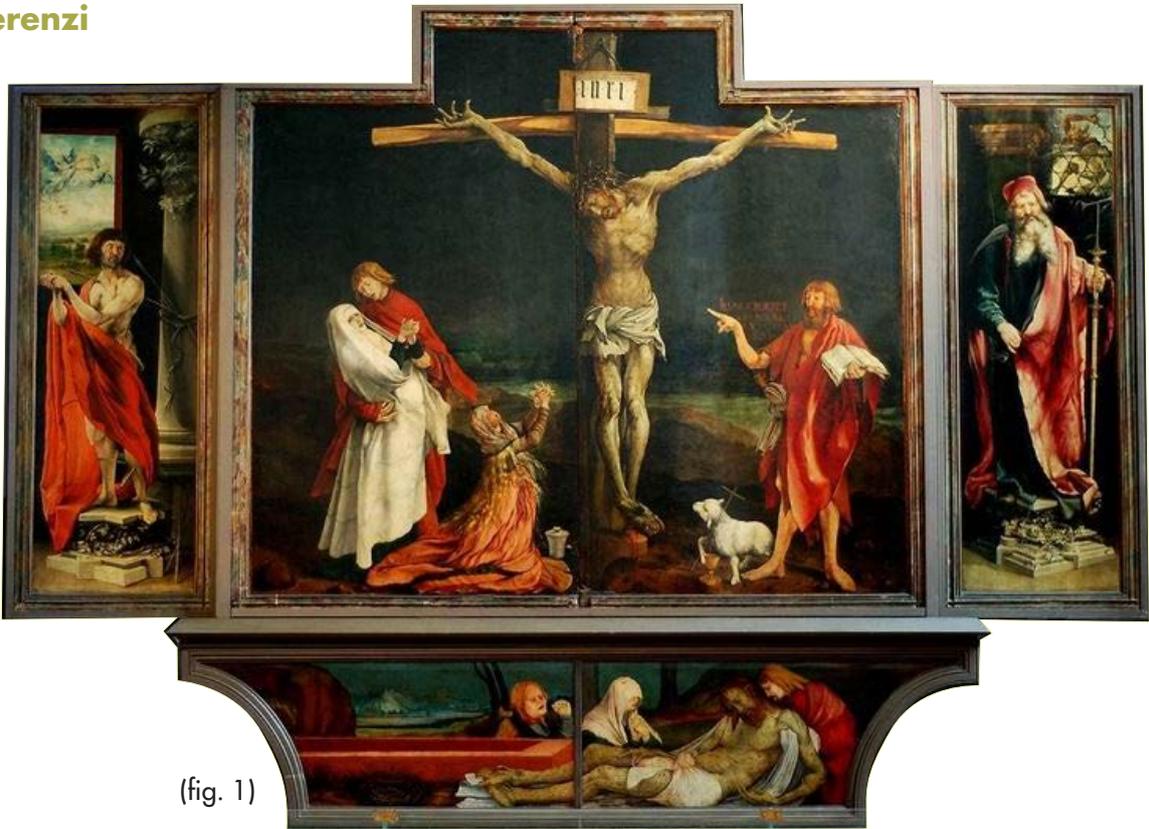
La prof.ssa Aurora Marzi, tenendo a battesimo la nuova rubrica, "**andando per mostre**" presenta un'esposizione su Giuseppe De Nittis allestita a Ferrara nel dicembre 2019 e poi chiusa in anticipo a causa dell'epidemia di Covid 19. Qui la si può riapprezzare nel suo significato artistico più genuino, 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
SSENHEIM
DI
MATHIAS
GRUNE
WALD**

di giorgio terenzi



(fig. 1)

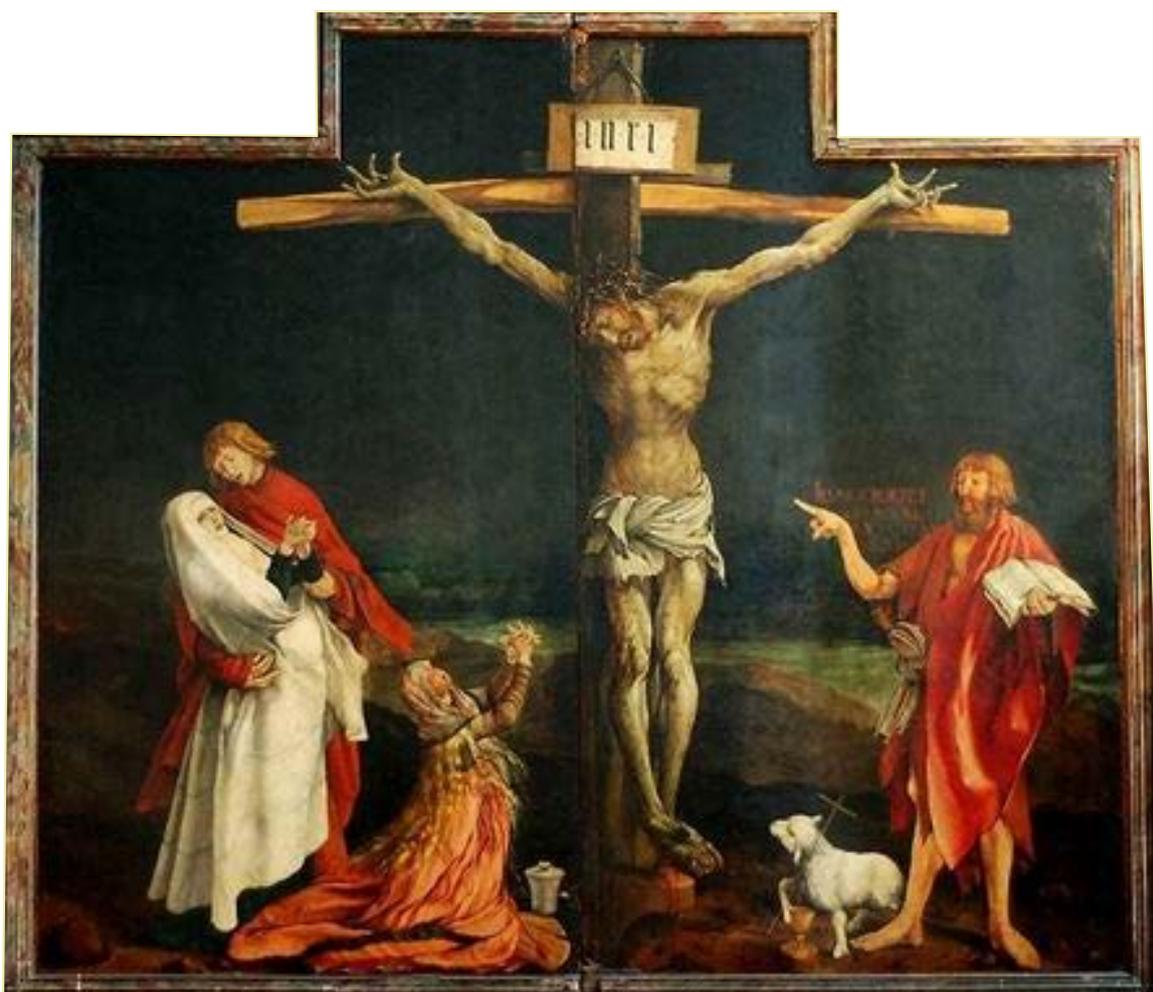
Lo scorso anno per le vacanze estive sono stato in Alsazia. Ne ho approfittato per recarmi a Colmar per poter ammirare dal vero la **pala d'altare di Isenheim** (1512-1516) (fig.1) di **Matthias Grünewald** (Würzburg 1480 circa - Helle, 31 agosto 1528).

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 sacrificano 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?

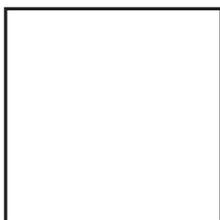
Come mai la sensazione di equilibrio permane anche se alla sinistra della rappresentazione del Cristo in croce vi sono tre figure ed una sola alla sua destra?

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:

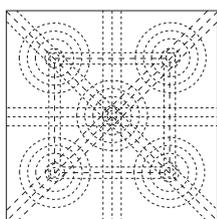
".. una figura visiva come il quadrato è vuota e non vuota al tempo stesso, il suo centro fa parte di una complessa struttura nascosta." (fig.3)



(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".

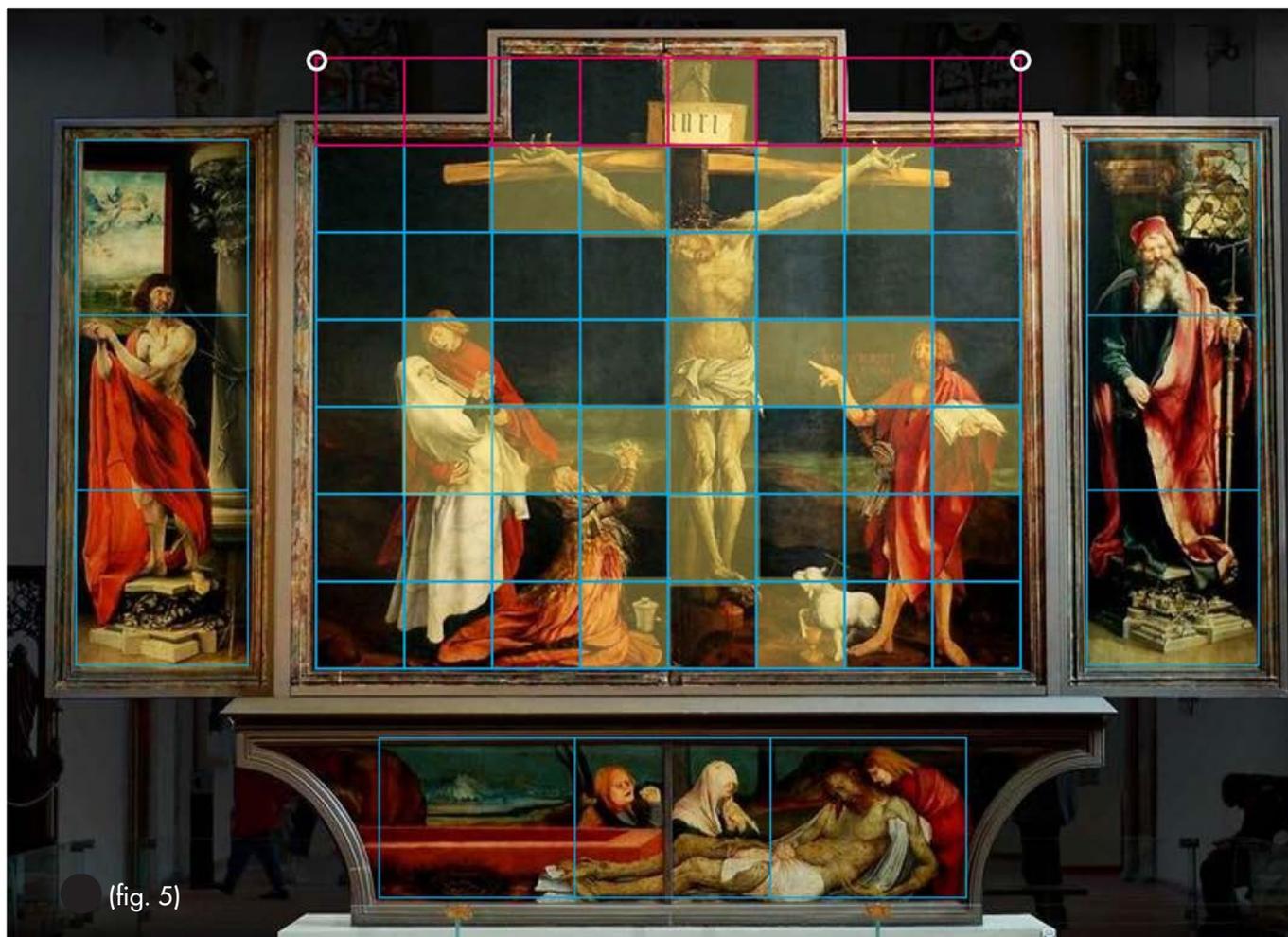
La **direzione**

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:

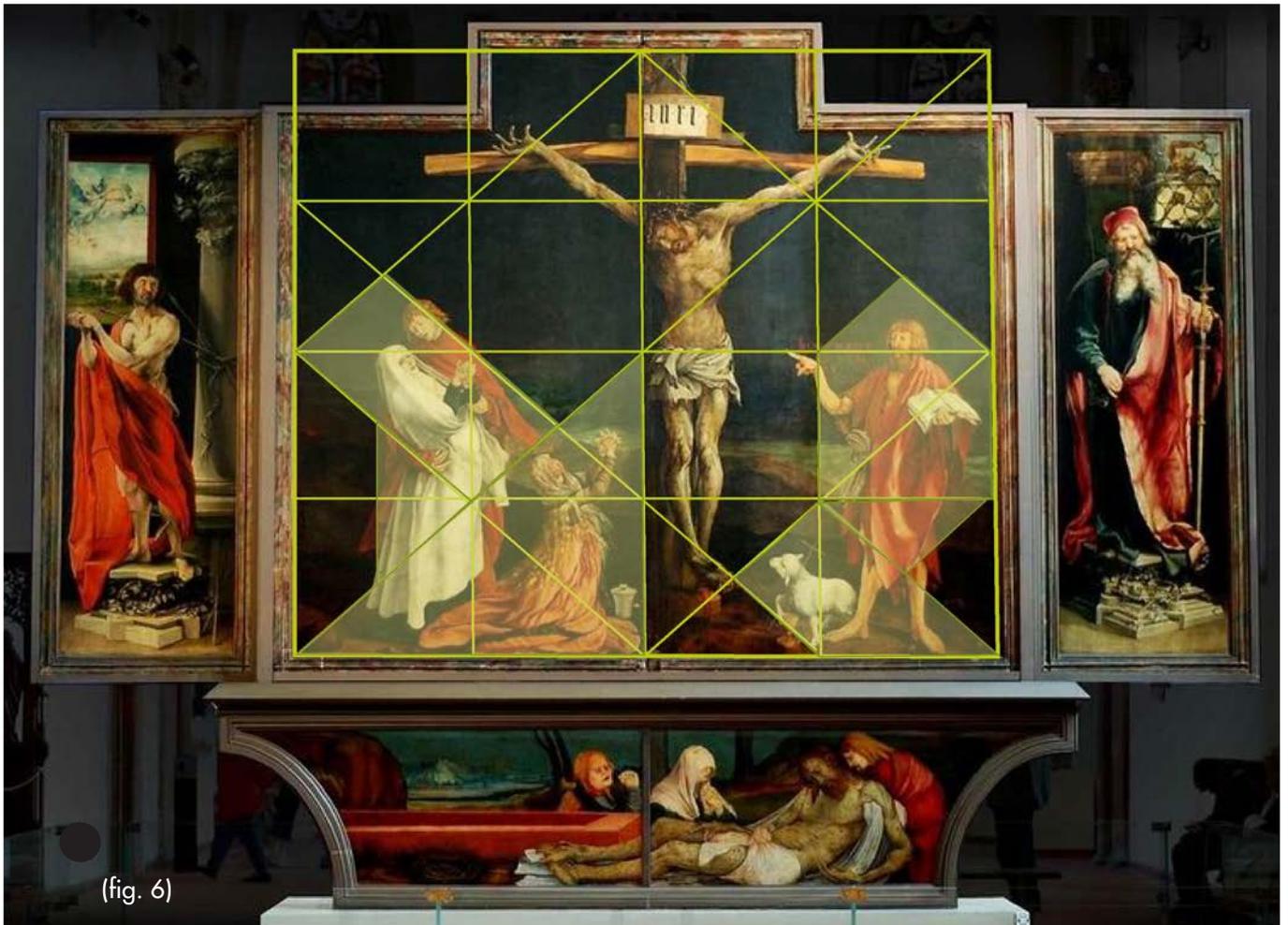
"...In ogni opera d'arte molti dei fattori sopra elencati agiscono di conserva o l'uno in opposizione all'altro al fine di creare l'equilibrio dell'insieme. Il peso ottenuto dal colore può venir controbilanciato dal peso ottenuto dalla collocazione. La complessità di questi rapporti contribuisce in larga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

" Rudolf Arnheim: Arte e percezione visiva "-Feltrinelli

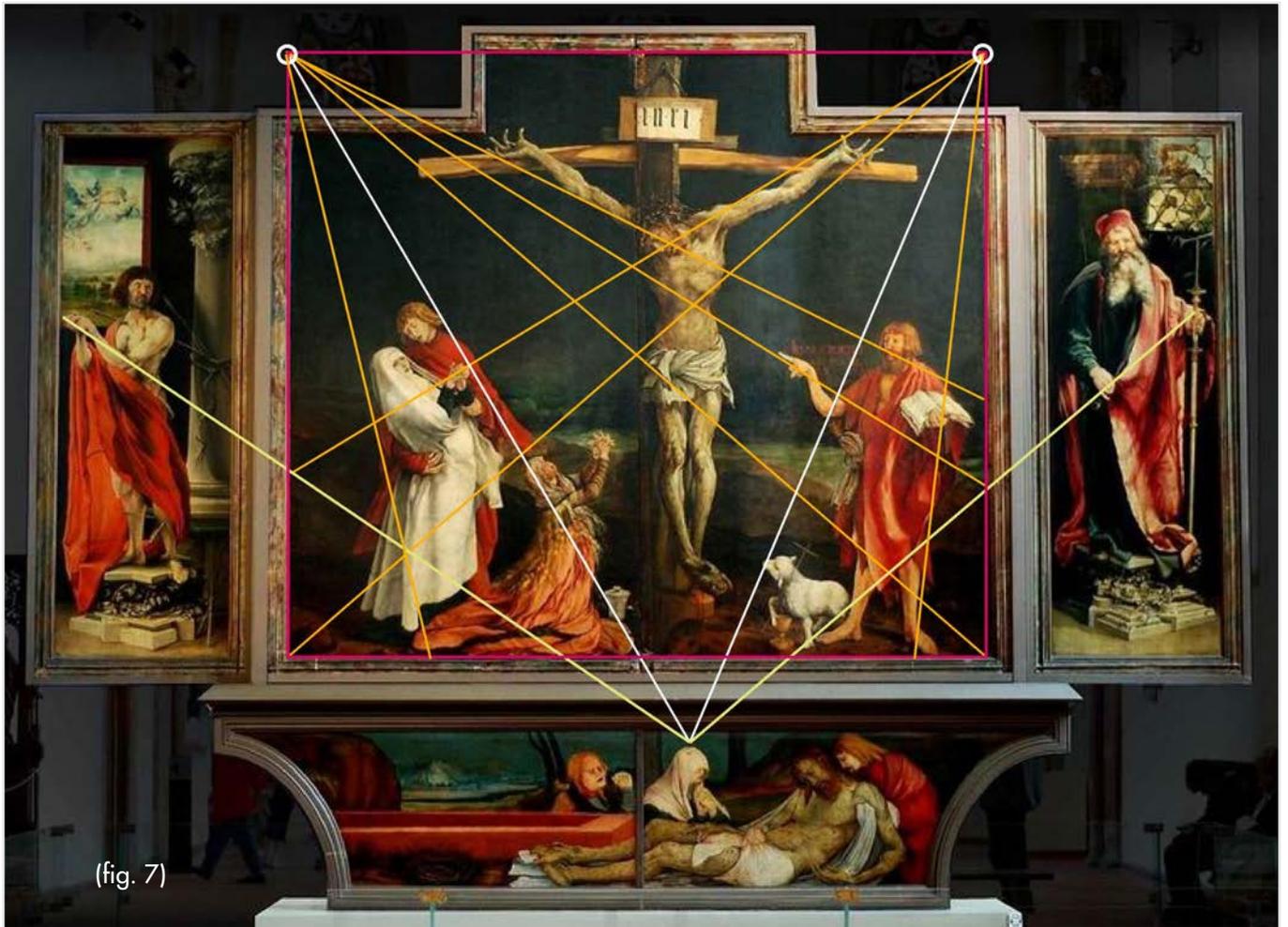


(fig. 5)

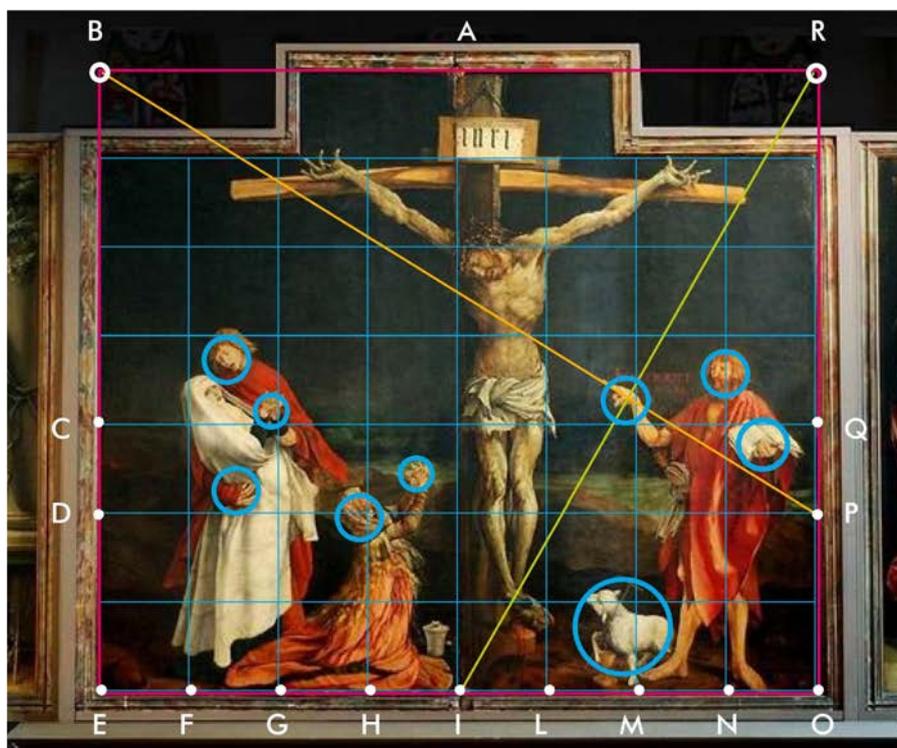
Date queste premesse comincio a tracciare righe strutturali sulla riproduzione del dipinto. Inizio con una **"struttura modulare"** (fig. 5) sulla rappresentazione centrale dell'opera, la crocifissione, prendendo in considerazione anche la parte superiore con la scritta "I.N.R.I.". Si ottiene così una "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.



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.



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.

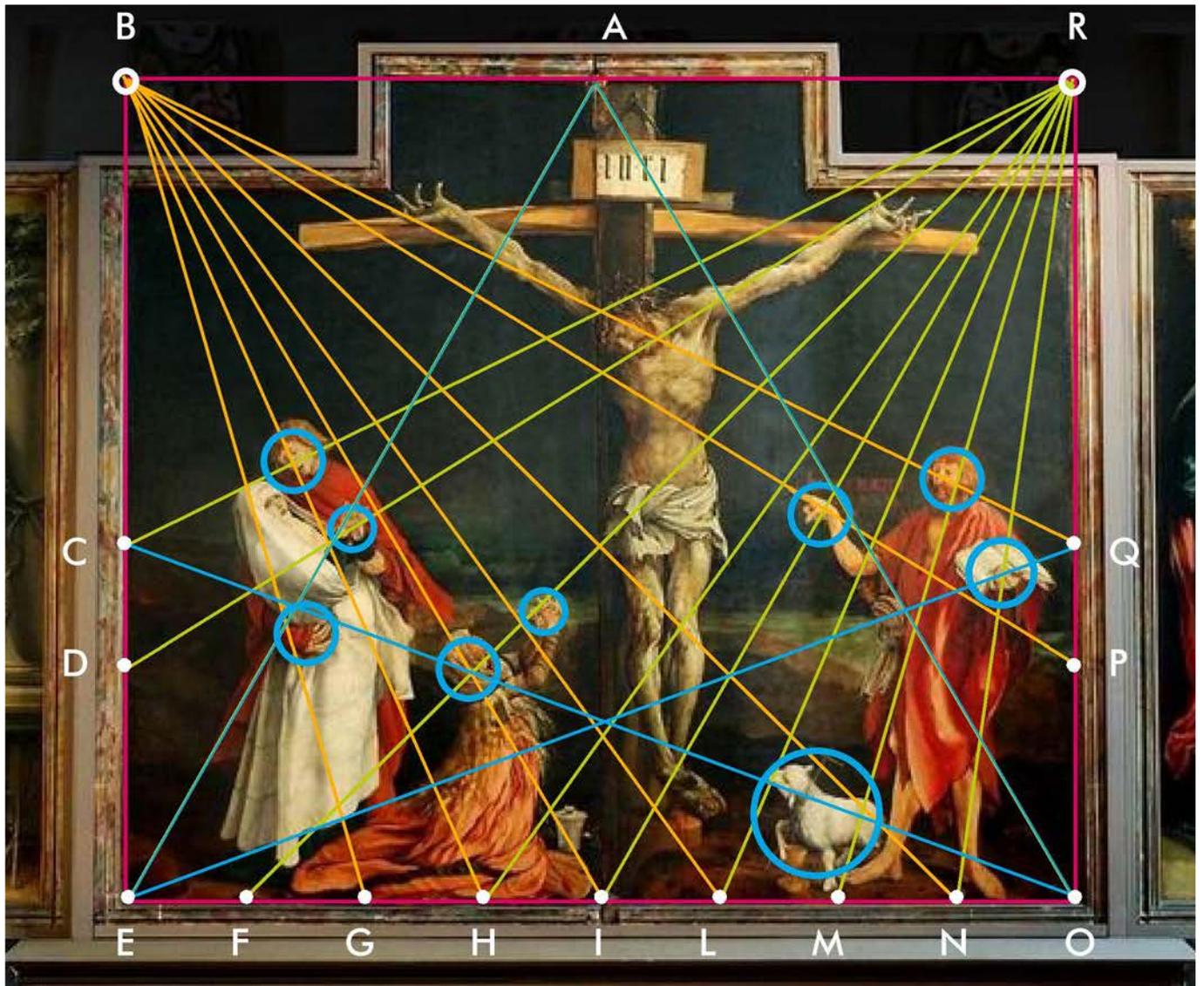


(fig. 8)

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.

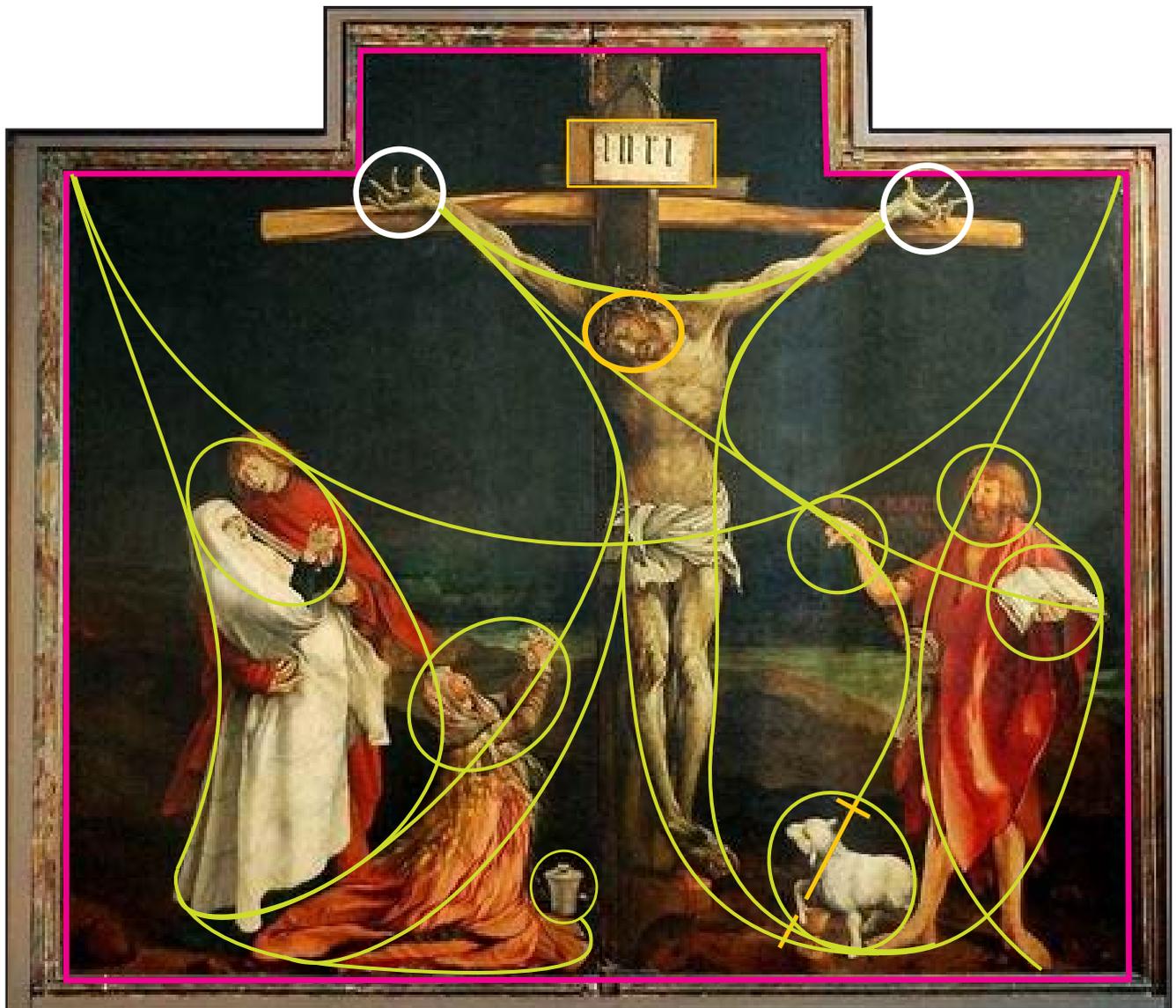
Anche nel lato sinistro molti punti di incrocio delle linee strutturali coincidono con particolari di interesse compositivo.



(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) conflueno 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.

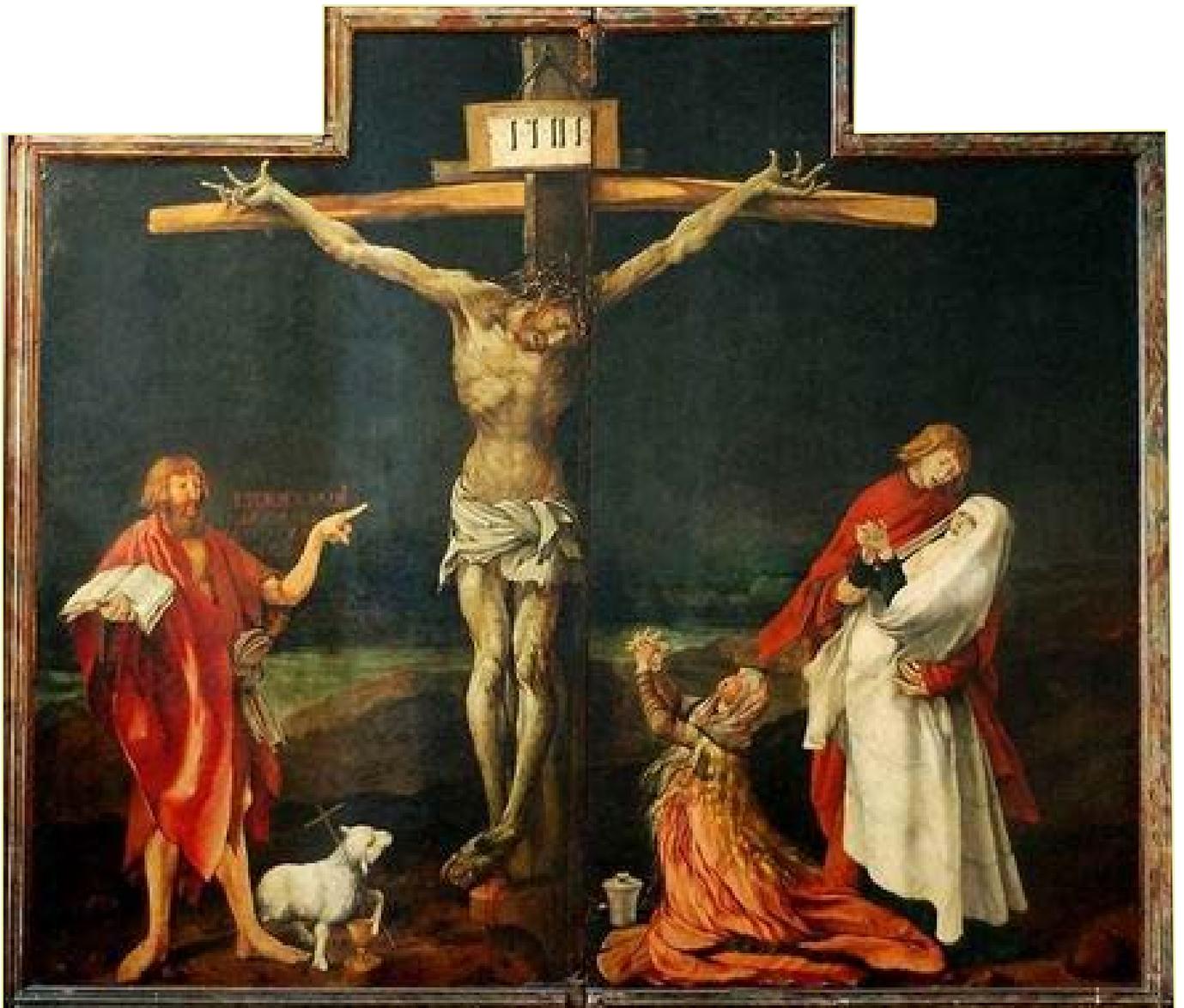
- Riprendiamo la definizione di H.A. Schmid

"... 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.



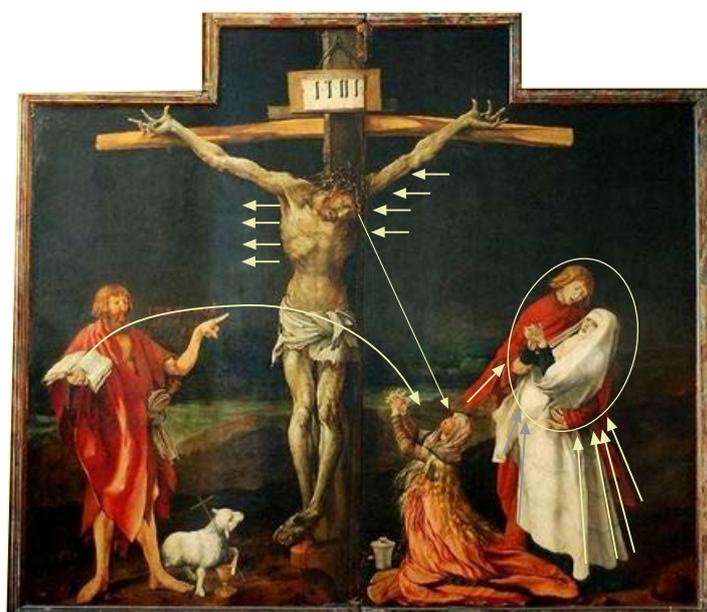
(fig. 14)



(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 quell'cosa 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 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 "arbitrii 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.

**CARTE
DECORATE
POPOLARI
ITALIANE**

**ANCORA
SULLE
BORDURE
DA
CAMINO**

di gian andrea ferrari

Quando ho pubblicato sul numero 12 de il Tratto, edito nel maggio 2018, un primo gruppo di carte popolari italiane riguardanti le bordure da camino, sapevo che non avrei resistito a illustrarne altre. Sfogliando gli album della collezione da cui ho tratto gli esempi che corredevano quell'articolo, ne ho potuto ammirare molti altri, che ho dovuto trascurare per dare spazio alle bordure che emergevano per la qualità dei motivi decorativi e la bellezza dei colori.

Mi ero però riproposto, appena possibile, di ritornare sul tema.

L'occasione è arrivata con il forzato isolamento provocato dalla pandemia di Covid 19. Ho potuto rivedere la collezione di bordure con calma e selezionare altri esempi, che sono ben contento di riproporre con questo nuovo contributo.

Fra le tante presenti, mi hanno colpito quelle più tipicamente "popolari", vale a dire quelle che andavano per la maggiore fra chi amava la semplicità decorativa, perché permettevano di essere apprezzate senza particolari esperienze in materia di gusto o di stile. Questo tipo di bordure è stato quello più prodotto, oltre ad essere quello più economico, perché era realizzato su carte molto sottili, purtroppo di facile deperibilità. Proprio per questo, oggi, è altrettanto difficile poterne reperire qualche esemplare, che invece da bravo e fortunato ricercatore, chi ha formato la collezione, non se li è lasciati sfuggire.

Come dicevo terminando l'articolo precedente, la collezione di cui mi sono servito anche per questo contributo, ha un evidente significato testimoniale e culturale perché consente di non perdere la memoria del gusto di un mondo popolare, scomparso temporalmente alcuni decenni fa, ma ormai lontano "secoli" dalla nostra mentalità decorativa.

Chi è che oggi decora i ripiani di una vetrina, le mensole appese ai muri, o i bordi di un caminetto

con delle sottili carte fustellate a colori vivaci, come accadeva negli anni '40, '50 e '60 del secolo scorso? Ormai più nessuno, perché l'imperativo decorativo è quasi sempre non decorare e semplificare.

Muri e arredi devono essere spogli, essenziali. Questo "stile" è entrato via via anche nell'immaginario popolare e oggi impera incontrastato.

Così quelle strisce di carta colorate, tanto amate dai nostri nonni, sono scomparse del tutto, rivedibili, quando capita, in qualche vecchia foto.

A questa fine ha contribuito anche la limitata considerazione di cui godevano quando erano in auge. Non c'era nei loro confronti quell'attenzione che si riservava ad altre categorie di oggetti decorativi, ritenuti più preziosi. Una volta logorate, finivano spesso bruciate per far fuoco nelle stufe e poi sostituite da altre più gradite.

La selezione che propongo è quindi quasi un "memento" di questo mondo passato, tanto effimero sì, ma per me altrettanto affascinante.

Ecco quindi le categorie che ho individuato, ognuna legata ad un proprio soggetto decorativo.

Bordure a paesaggio

Fra i temi popolari più apprezzati vi erano quelli a paesaggio. Qui ne propongo due: uno con soggetto lacustre-prealpino, forse lombardo (Fig. 1) ed uno di ambito siculo. (Fig. 2), editi negli anni '50-'60.

La scelta non è casuale perché attesta che i produttori di queste carte decorate conoscevano bene i gusti dei loro acquirenti, interessati a ritrovare temi che li ricordassero le loro terre d'origine.

In special modo questo valeva per i tanti emigrati che dal sud-Italia si erano trasferiti al nord e per le classi rurali che amavano ritrovare scorci a loro familiari, visti anche in qualche raro viaggio compiuto fuori dai loro paesi.

Le bordure a paesaggio, per quanto fossero le più



Fig. 1. **Bordura da camino policroma a soggetto paesaggistico:** parte centrale con veduta di lacustre forse lombarda e sfondo prealpino. Bordo superiore a fiori recisi (campanule, stelle alpine, ecc.) su fondo giallo. Bordo inferiore ad archi blu, intervallati da colonnine a birillo, con al centro scialli stilizzati azzurri su fondo rosa. Fustellatura del bordo inferiore ad onda. Cm. 14,5 x 70,0; senza dati editoriali (1950 ca).



Particolare della fig. 1.



Fig. 2. *Bordura da camino policroma a soggetto paesaggistico siciliano*: parte centrale con carretto siciliano e pastorella con gregge: sullo sfondo monti stilizzati del palermitano. Bordo superiore ad agrumi stilizzati su fondo verdino con un marchio a data (1881). Bordo inferiore a festoni con nappe, rifinito, più sotto con un fitto rigato irregolare. Fustellatura del bordo inferiore a graffa. Cm. 21,0 x 63,8; senza dati editoriali (1950-60 ca).



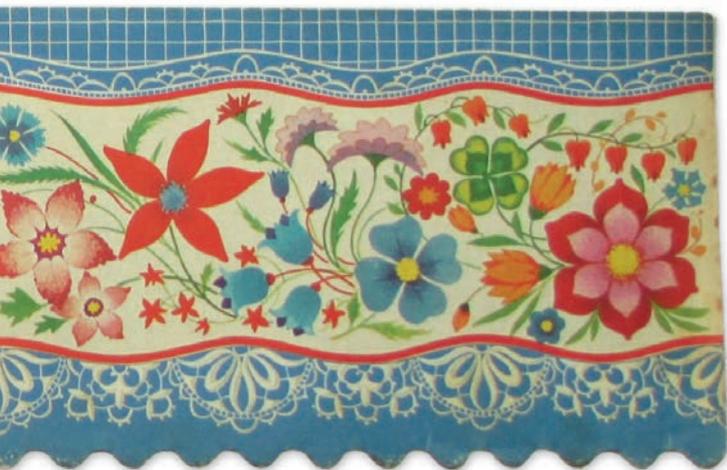
Particolare della fig. 2.



Fig. 3. **Bordura da camino policroma a soggetto floreale:** parte centrale limitata da filetti ondulati rossi e riempita di fiori colorati su fondo bianco. Bordo superiore a fondo azzurro con quadrettatura bianca bordata a finto pizzo. Bordo inferiore a finto pizzo bianco su fondo azzurro. Fustellatura ad archetti. Cm. 14,5 x 70,0; senza dati editoriali (1950 ca).



Fig. 4. **Bordura da camino policroma a soggetto floreale:** parte centrale a fiori e foglie colorati e stilizzati su fondo bianco. Bordo superiore a fitto rigato verticale in rosso su fondo bianco con pallini e filetto di delimitazione a zig zag. Bordo inferiore ad archetti gotici e riga azzurra ondulata verticale. Fustellatura ad archetti. Cm. 16,0 x 72,5; senza dati editoriali (1950 ca).



costose tra quelle "popolari", ebbero una notevole diffusione, godendo quasi sempre di una stampa su carta normale, pur se di tipo corrente.

Bordure floreali

Altro tema particolarmente amato era quello floreale. Se è vero che la scelta di quali bordure potevano essere più idonee per decorare arredi e camini di casa, era una prerogativa quasi esclusivamente femminile, è altrettanto vero che il soggetto floreale ne era un'esclusiva.

Gli esempi presenti nella raccolta e da proporre sarebbero molteplici. Qui ne sono stati scelti due fra quelli più comuni stampati su carta quasi "a velo" (Figg. 3 e 4), editi negli anni '50.

Nonostante una certa "stilizzazione" adottata dai disegnatori, la vivacità dei colori e lo sviluppo a mazze o a nastro, richiamano sempre un "naturalismo" di fondo, che è quello che le acquirenti "popolari" prediligevano.

Bordure "stagionali"

Fra i soggetti poi che non potevano mancare, vi erano quelli stagionali. Le bordure che richiamavano i quattro periodi dell'anno più noti godevano di una particolare predilezione da parte di tutte le categorie sociali. Qui ne vengono proposti tre: uno primaverile (Fig. 5), uno estivo (Fig. 6) e uno autunnale (Fig. 7), tutti editi fra gli anni '40 e '50. Nessuna stilizzazione, ma un realismo semplice e di sicuro gradimento. La bordura autunnale in particolare sembra richiamare, con i suoi decori posti in alto e in basso, una tovaglia su cui sono posti i frutti collocati al centro, un chiaro segno di buon auspicio per i raccolti stagionali.



Bordure geometriche

Diversa considerazione va fatta sulle bordure delle Figg. 8 e 9 stampate negli anni '40-'50. Qui si opta per un decoro ancora più popolare e semplice, basato su

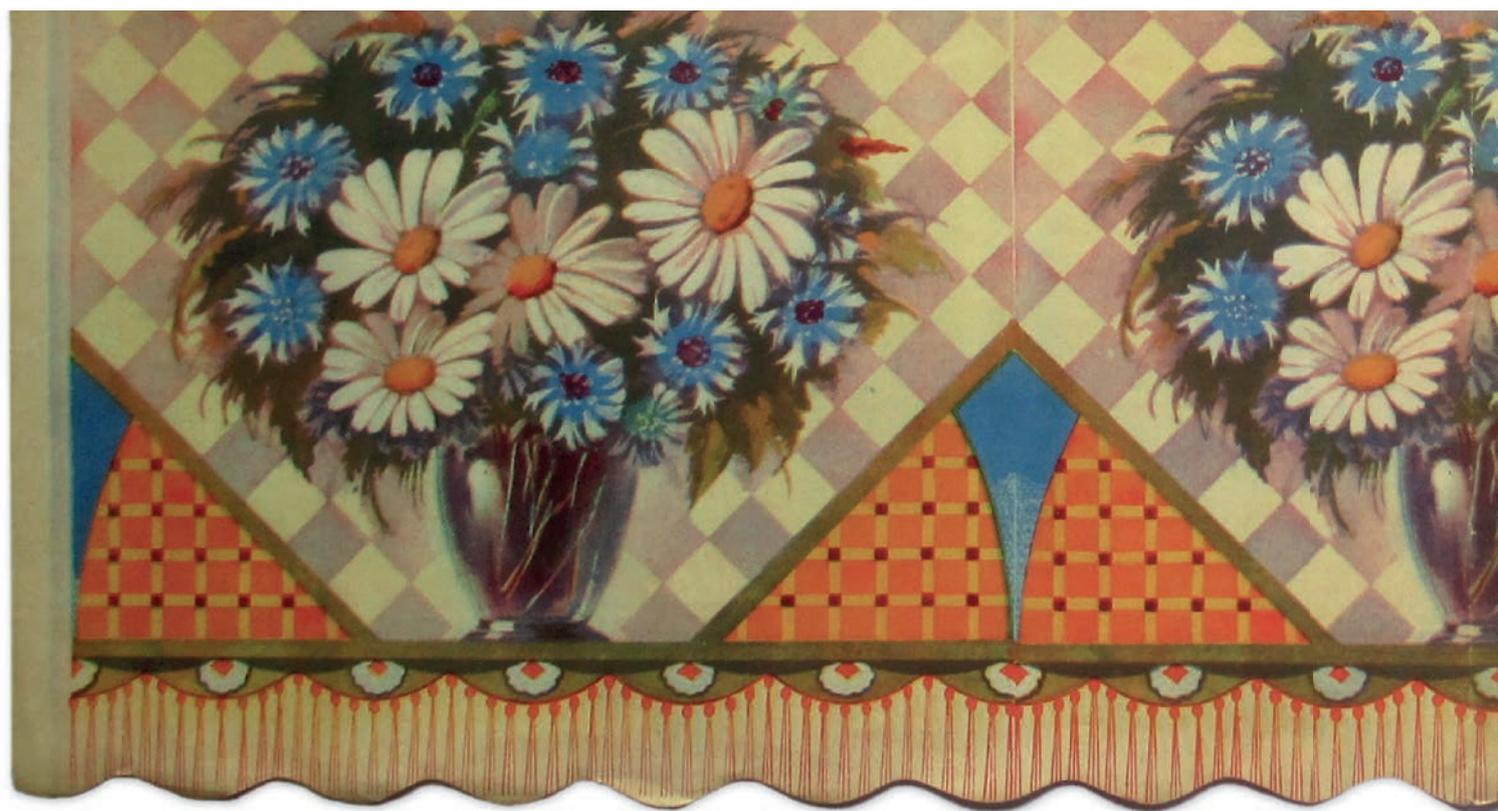
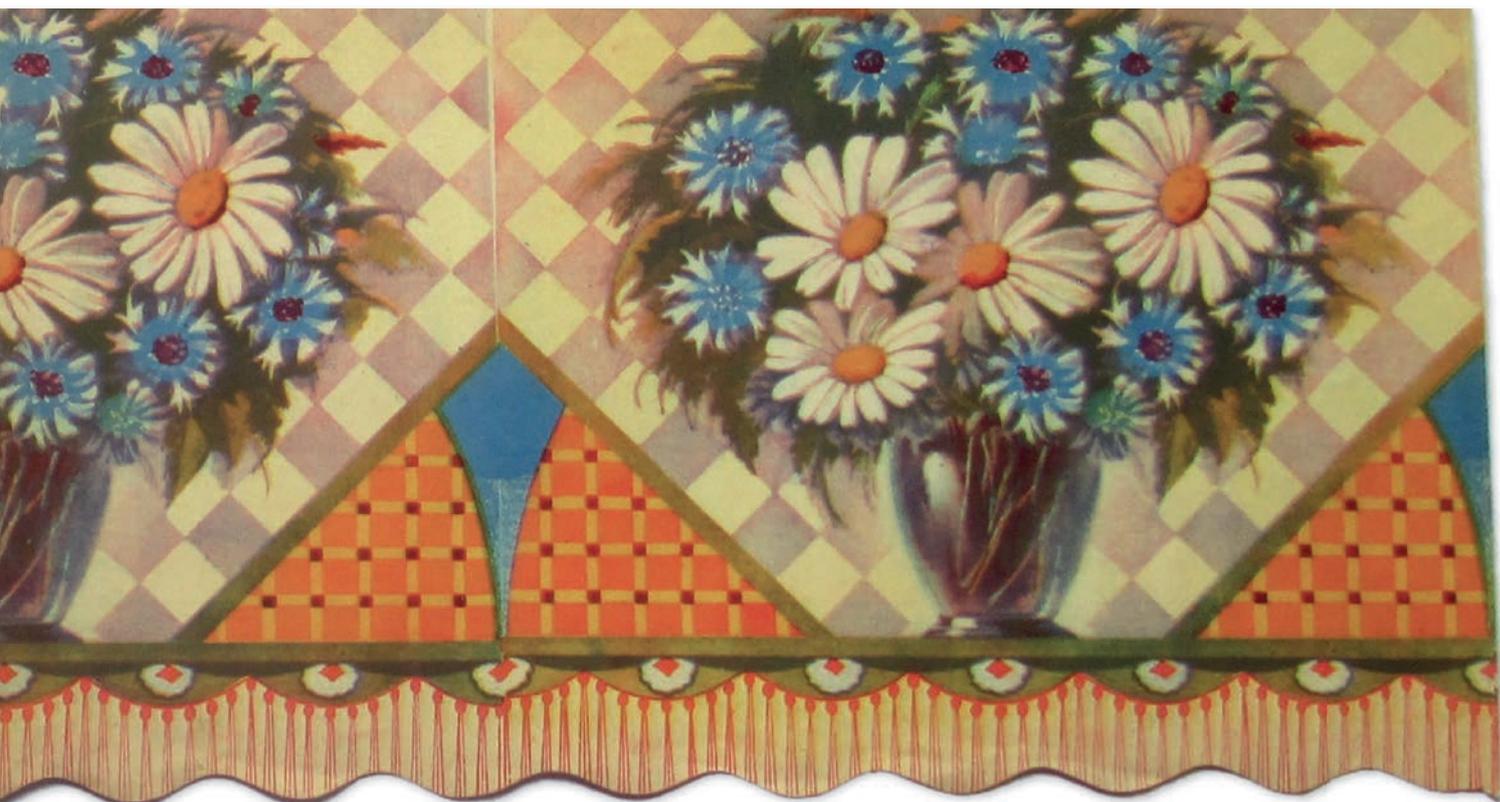


Fig. 5. Bordura da camino policroma a soggetto primaverile: vasi pieni di fiori primaverili bianchi e azzurri su fondo a quadri gialli e violetti, intervallati da grandi triangoli a fondo quadrettato, con motivo a lancia blu Bordo inferiore a fitte nappine in rosso su fondo giallino appese a un motivo posto sopra a mezza mandorla beige scuro, centrato da fiorellini stilizzati bianchi e rossicci. Fustellatura ad onda. Cm. 20,0 x 70,0; senza dati editoriali (1940-50 ca).



elementi geometrici ripetuti. Per quanto ispirati a motivi classici, il tema decorativo è trattato con un taglio più moderno, fino a sfiorare esiti da "optical-art", per quello della Fig. 8.

Edite su carta quasi "a velo", queste bordure erano prodotte soprattutto per chi non aveva esigenze decorative particolari, ma al contempo non voleva rinunciare del tutto ad un minimo abbellimento di un proprio ambiente.

Bordure ornitologiche

Infine un tema comunissimo, ma molto sfruttato e ricercato: quello ornitologico.

Gli esempi proposti, prodotti sempre negli anni '40-'50, si riferiscono a due modi di trattare questo soggetto: uno ispirato all'antico e uno trattato in modo naturalistico.

Il primo (Fig. 10) è costituito da una teoria di grifoni affrontati e stilizzati, inseriti e attornati da decori geometrici. Chiaro è il riferimento a motivi tratti da esempi in auge in secoli precedenti.

La bordura del XVIII° secolo stampata dalla tipografia Soliani di Modena in xilografia che si riporta alla

Fig. 11 ne è una buona dimostrazione. Anche qui coppie di colombe affrontate, tratte a propria volta da pizzi e ricami dell'epoca, è inserita in un contesto orizzontale di motivi geometrici e a giglietti stilizzati. Come tipo di bordure, questa a grifoni, è inseribile anche fra quelle geometriche prima citate, di cui di fatto ne costituisce una variante, proprio per questa caratteristica e per il tipo di carta quasi "a velo" su cui è edita.

L'ultima bordura è invece un'evoluzione naturalistica di quella precedente.

Qui coppie di picchi sono collocati in modo affrontato, appollaiati su rami di pruno in fiore. Il tutto però è trattato in modo completamente diverso. Il disegno è naturalistico e di facile e gustosa comprensione. È riconoscibile l'allusione agli accoppiamenti primaverili, colti in un primo momento di approccio, che richiama il rifiorire della natura, con il suo carico di nuove speranze. Da qui penso possa derivare il successo di bordure di questo tipo, tanto diffuse, quanto poi perite rapidamente, grazie alla loro produzione su carta troppo comune.



Fig. 6. **Bordura da camino policroma a soggetto estivo:** parte centrale a spighe di grano, papaveri e piccoli fiordalisi su fondo rosso rigato e bianco. Bordo superiore a righe rosse intrecciate con sottostante motivi ad archi in verde e trattini rossi. Bordo inferiore a archetti verdi, trattini e righe intrecciate ondulate a diversi colori. Stampa su carta sottile semitrasparente. Fustellatura ad archetti. Cm. 16,0 x 72,5; senza dati editoriali (1940-50 ca).



Particolare della fig. 6.



Fig. 7. Bordura da camino policroma a soggetto autunnale: parte centrale a grappoli d'uva susine e mele. Bordo superiore a tovagliolo con quadrettatura bianca e blu su fondo azzurro. Bordo inferiore a finto pizzo bianco su fondo azzurro (sbiatido). Fustellatura ad archetti. Cm. 18,5 x 71,0; senza dati editoriali (1940-50 ca).



Particolare della fig. 7.



Fig. 8. Bordura da camino policroma a motivi geometrici:
motivi tondi disposti in orizzontale a "can che fugge" in rosso
e blu su fondo bianco, intramezzati da foglie in blu e ciliegine
rosse. Bordo inferiore a righe ondulate concentriche blu e rosse
su fondo bianco. Fustellatura ad archetti.
Stampa su carta sottile semitrasparente.
Cm. 13,5 x 71,0; senza dati editoriali (1940 ca).



Particolare della fig. 8.

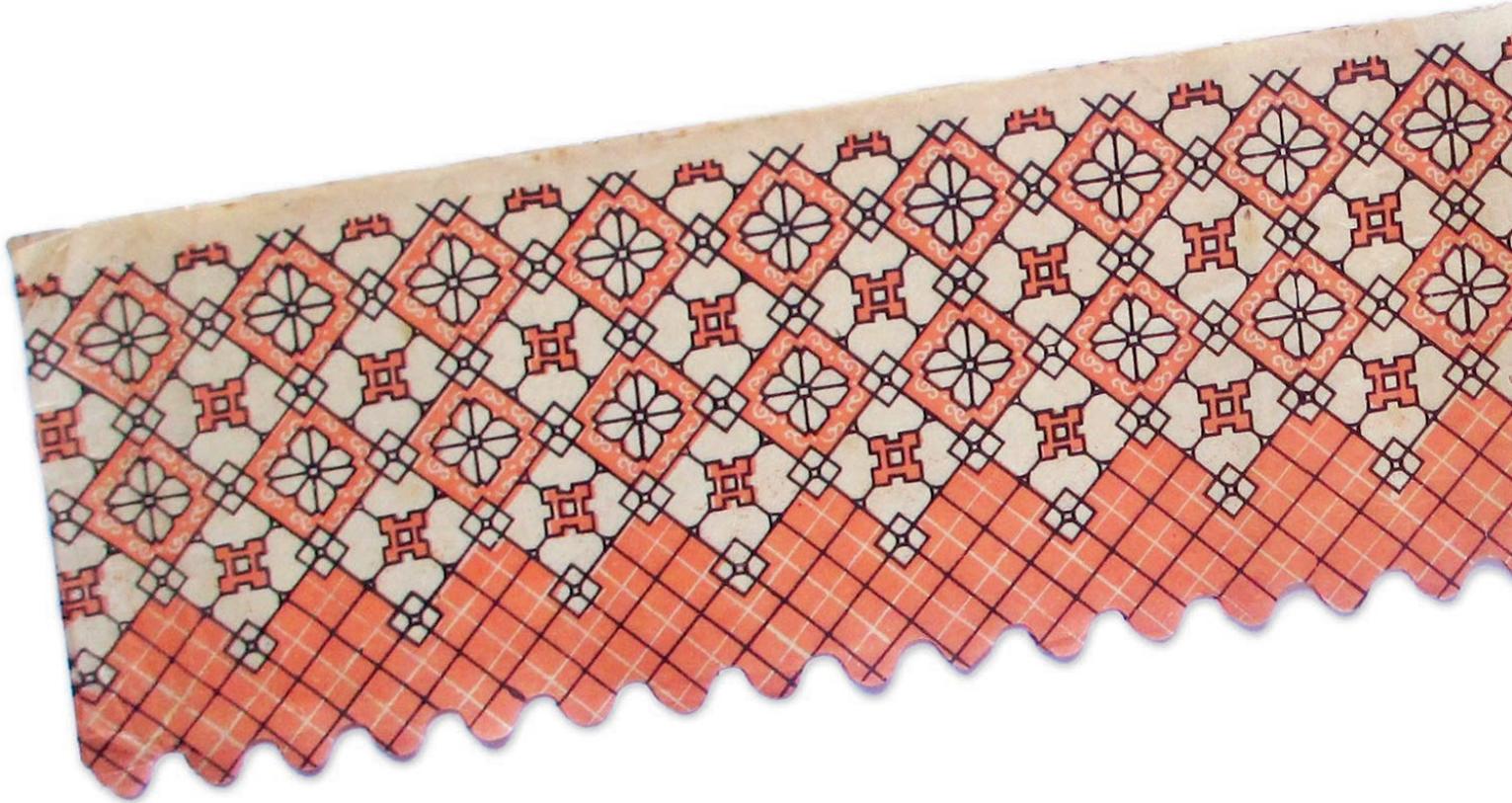
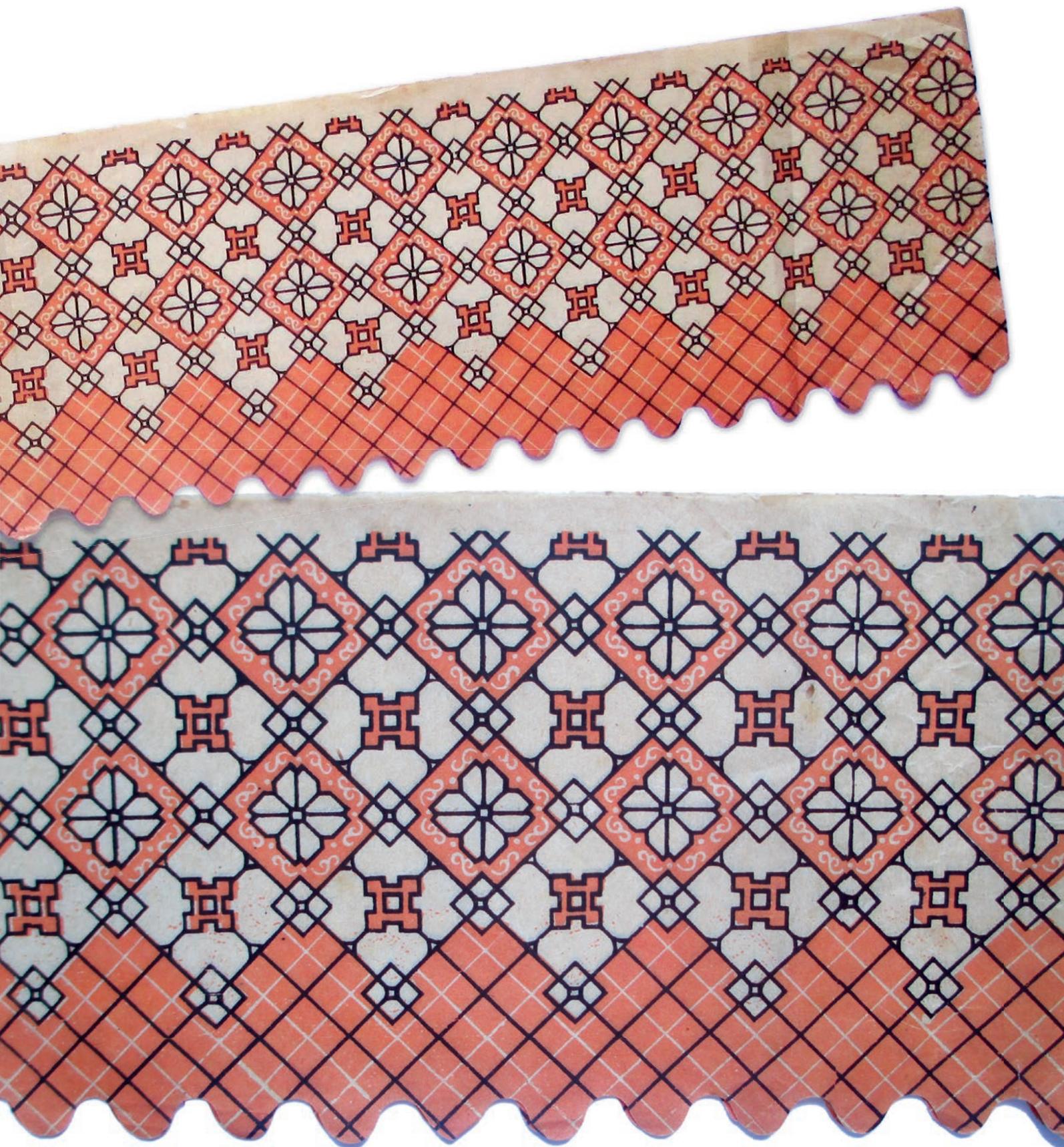


Fig. 9. Bordura da camino policroma a motivi geometrici: rombi e quadrifogli stilizzati disposti e alternati in orizzontale con modalità diverse. Bordo inferiore a quadrettatura romboidale bianca e nera su fondo rosso mattone. Fustellatura ad archetti. Stampa su carta sottile semitrasparente. Cm. 14,0 x 72,0; senza dati editoriali (1940-50 ca).



Particolare della fig. 9.



Fig. 10. **Bordura da camino policroma a motivi ornitologici:**
teorie orizzontali di griffoni affrontati posti su rami stilizzati
racchiusi in piccoli cerchi a loro volta disposti in quadrati
susseguenti chiusi agli angoli da borchie tonde e a rombo.
Bordo inferiore a linee ondulate verticali arancio e marrone.
Fondo giallo. Fustellatura ad archetti.
Stampa su carta sottile semitrasparente.
Cm. 14,2 x 72,0; senza dati editoriali (1940-50 ca).



Particolare della fig. 10.



Fig. 11. Bordura stampata dalla tipografia Soliani di Modena. Soggetto ornitologico con fiori stilizzati tratto da lavori a ricamo. Matrice xilografica del XVIII° secolo.



Foto 12. **Bordura da camino policroma a motivi ornitologici:** parte centrale con coppie di picchi su rami fioriti in blu su bianco a risparmio; fondo rosso. Bordo superiore formato da una griglia di quadrati a finto rilievo in bianco e blu. Bordo inferiore con striscia di campanule in bianco e blu. Più in basso motivo a righe verticali rosse su fondo bianco. Fustellatura a graffa. Cm. 19,6 x 68,5; senza dati editoriali (1940-50 ca).



Conclusion

Chiudo questo breve contributo con un cenno ad autori ed editori.

Come già ricordavo nel mio primo contributo, era rarissimo che anche bordure da camino dalle belle qualità decorative contenessero firme di disegnatori o marchi di editori.

A maggior ragione questa situazione viene confermata nelle tipologie più comuni e correnti come quelle qui presentate

Nonostante il campionario presente nella collezione, da cui ho tratto gli esempi, sia piuttosto nutrito, non ho trovato un benché minimo elemento cui fare riferimento. Queste bordure, come tantissime altre, restano anonime, alla pari dei loro venditori e dei loro acquirenti.

Non rimane così che apprezzare queste carte decorative per quello che sono state e sono: una momento di bellezza introdotta in un mondo semplice e comune, divenute poi memoria di un gusto popolare oggi scomparso.

GIUSEPPE DE NITTI,

andando
per
mostre

LA RIVOLUZIONE DELLO SGUARDO

di aurora marzi

Il pittore delle parigine, il ritrattista *charmant* preferito dalle signore chic, era Giuseppe De Nittis (Barletta 1846 - Saint-Germain-en-Laye 1884), un giovane talento autodidatta e incompreso, in fuga dalle polverose strade pugliesi per arrivare ai boulevard parigini. Nella capitale dell'arte e della Francia trovò un successo straordinario. Dumas figlio lo paragonò a un semidio, ma la morte lo colse a soli 38 anni. Palazzo dei Diamanti a Ferrara gli ha dedicato una mostra iniziata il 1 dicembre 2019 e chiusasi in con molto anticipo a causa della pandemia di coronavirus. Il taglio originale che gli era stato data era del tutto originale: rileggere la parabola creativa del pittore mediante una prospettiva inedita: vale a dire mettere in risalto la carica innovativa della sua pittura affine alla fotografia, arte, che proprio in quel periodo, cioè la seconda metà dell'Ottocento, inizia ad affermarsi. De Nittis ha dipinto immagini istantanee, "fotografie viventi", che mostrano la fugacità e l'apparire transitorio di quel mondo che affollava le piazze di Parigi e di Londra, dedito ai divertimenti, ai riti collettivi come l'assistere alle corse di cavalli, frequentare i locali alla moda o gli esclusivi salotti aristocratici. De Nittis ha abbracciato, con la sua maniera di guardare la realtà, traducendola con immediatezza sulla tela, quella "rivoluzione dello sguardo" che segna l'avvento della modernità in arte, a cui nella Parigi di fine Ottocento contribuisce il confronto tra la pittura, la fotografia e le stampe giapponesi, studiate e collezionate dagli impressionisti e da De Nittis stesso. Questa era la chiave di lettura della mostra, che affianca i dipinti di De Nittis alle fotografie firmate dai più importanti autori dell'epoca: Edward Steiche, Gustave Le Gray, Alvin Coburn, Alfred Stieglitz, (Fig. 1) oltre ad alcuni deliziosi spezzoni delle prime sperimentazioni cinematografiche dei Fratelli Lumière, come l'incantevole breve sequenza di una fanciulla che scherza col suo gatto tigrato. Sia che rappresenti i paesaggi accecati di luce del

Sud Italia o le assolate lande alle falde del Vesuvio o le piazze gremite di folla di Londra e Parigi, De Nittis dipinge con uno sguardo fotografico l'attimo fuggente, l'impressione visiva immediata, affiancata ad una sapiente resa della luce e dell'atmosfera che percepisce in quell'istante. Sembra voler afferrare la vita che gli scorre davanti con un "morso" vorace e immediato; la sua fame di vita forse era presaga della fine precoce e improvvisa della sua breve esistenza. Amava freneticamente la vita mondana e i suoi riti, si circondava di amici, che invitava a cena il sabato sera nella casa parigina di rue de Viète, dove si era trasferito con la moglie Leontine nel 1880. I sabato sera dai De Nittis divennero presto un appuntamento *à la page* della capitale; le frequentazioni erano eccellenti: vi si poteva incontrare Emile Zola, Eduard Manet, Edgard Degas, Oscar Wilde, Gustave Dorè, James Tissot, il conte e la contessa Primoli e in particolare la principessa Matilde Bonaparte. Di essa, nel 1883, De Nittis dipinse il salotto in un celebre quadro ambientato all'hotel in rue du Berri (Fig. 2), ultima residenza parigina di Matilde, che era la figlia di Girolamo Buonaparte e moglie divorziata del principe russo Anatolio Demidoff.

La rassegna aveva inizio da un'opera, *La traversata degli Appennini* del 1867, dove compare un tema molto caro all'artista, quello della strada e delle strade, dove viaggiava su una carrozza, che lui utilizzava come atelier mobile per cogliere frammenti di vita quotidiana "che il finestrino inquadra per un istante", come i cantieri in costruzione al Bois de Boulogne, nuove cattedrali di legno e di ferro o le signore trafelate che escono con le borse in mano dalle profumerie in voga. Era infatti interessato non solo agli effetti atmosferici, ma anche agli aspetti sociali alla vita urbana, che coglie nei boulevard parigini oppure a Londra nella folla che si accalca ai piedi della National Gallery con un'audace inquadratura dall'alto al basso (Fig. 3).



Fig. 1 - Alfred Stieglitz
Giorno di pioggia a Parigi, 1895
Photogravure, cm 9 x 16
Parigi, Musée d'Orsay



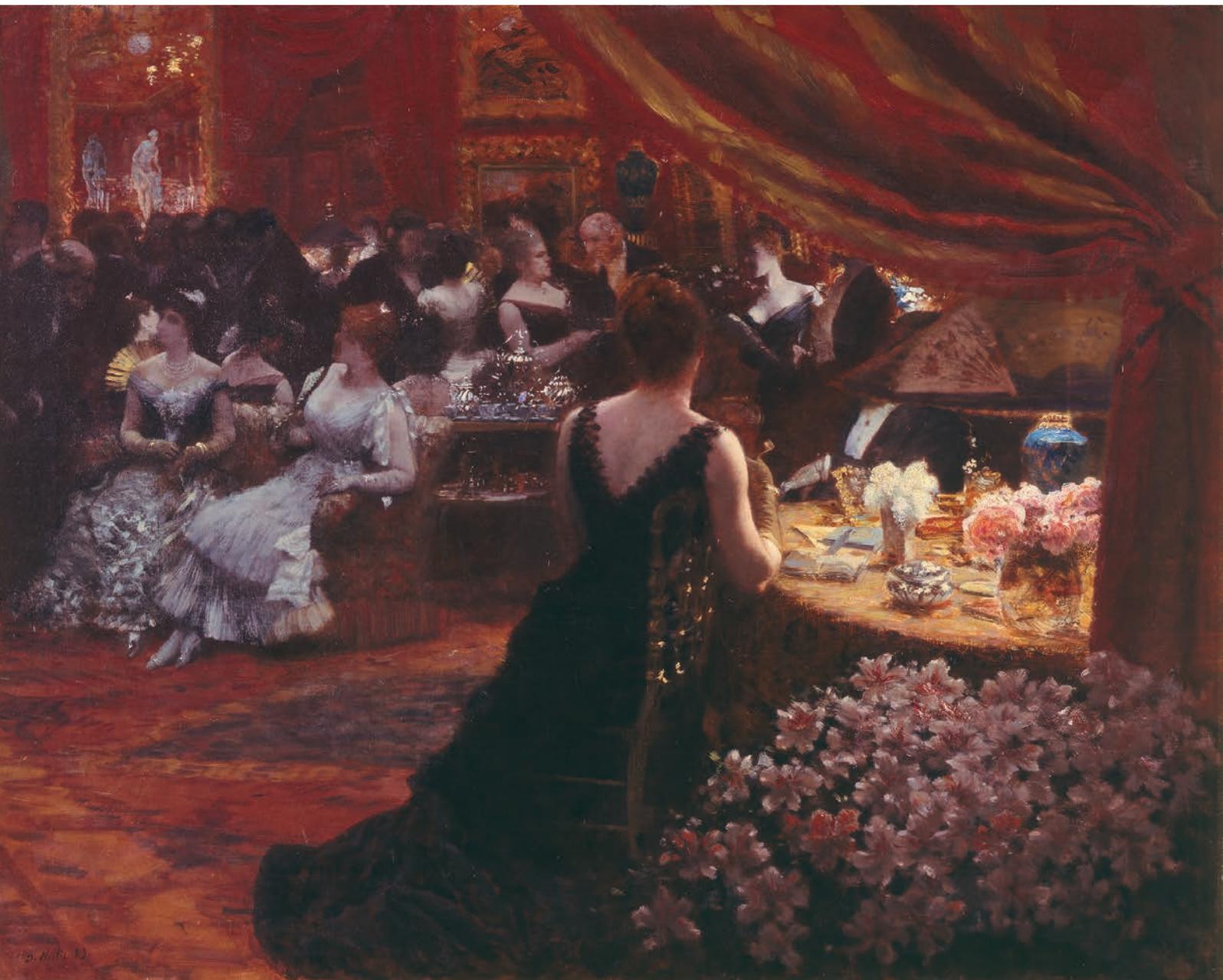


Fig. 2 - Giuseppe De Nittis
Il salotto della principessa Mathilde, 1883
Olio su tela, cm 74 x 92,5
Barletta, Pinacoteca Giuseppe De Nittis

Sempre a Londra, quando dipinge Westminster (Fig. 4) il suo occhio viene rapito dalla suggestione delle nebbie che offuscano quella grande costruzione al tramonto, tingendo di rosso fuoco le torri. Nel contempo però inserisce dei personaggi che si affacciano dal ponte, mostrando quell'attenzione al sociale, che suscitava l'ammirazione di Van Gogh, come si legge in una lettera inviata al fratello Theo. Osservatore instancabile dell'elegante società nel turbinio di ogni ora egli guarda con divertita ironia la coppia che "flirta" ad Hyde Park (Fig. 5) o la dama che sale sulla seggiola per vedere bene le corse di cavalli ad Auteuil, accanto ad un impeccabile borghese con cilindro e bastone da passeggio (Fig. 6). Le sue dame sono sempre elegantissime con graziosi cappellini in testa, spesso vestite di scuro (Fig. 7), il cui profilo si staglia sul verde della vegetazione o sul biancore della neve, dove ritrae la moglie Leontine mentre pattina (Fig. 8). Oppure vestite di bianco, immerse nel giallo dorato delle spighe di grano nell'opera *Il grano* (Fig. 9), che è anche il manifesto della mostra ferrarese. Dipinge con cromie sempre diverse il giallo, il nero, l'azzurro, il verde, affermando che conosceva tutti i colori, tutti i segreti dell'aria e del cielo. Di estrema suggestione sono i suoi studi sulle nubi (Fig. 10) e sul Vesuvio, un vero e proprio reportage fotografico, eseguito nel 1871-72, privo degli aspetti pittoreschi, con cui i pittori ritraevano il vulcano. De Nittis si sofferma sulla bellezza selvaggia e solitaria del monte in deliziosi quadretti, di piccole dimensioni, dalla cromia delicata e ridotta ai toni essenziali; si assiste ad un rigoroso processo di semplificazione formale e cromatico, una percezione del vero che raggiunge una straordinaria capacità di sintesi assimilabile all'estetica delle *Cento vedute del Monte Fuji* di Hokusai.

Oltre alla fotografia uno dei confronti più importanti per la poetica di De Nittis è quello con l'arte giapponese. Quando arriva a Parigi nel 1867 la capitale francese ospita la prima presentazione ufficiale del Giappone

ad un'Esposizione Universale e la città è letteralmente invasa dalla moda delle giapponeserie. Queste in breve tempo conquistano gli esponenti più in vista degli ambienti artistici ed intellettuali, acquisendo ben presto i contorni di un vero e proprio fenomeno culturale. Al pari di altri artisti De Nittis iniziò a raccogliere stampe e oggetti giapponesi fino a formare una delle più raffinate collezioni dell'epoca, non limitandosi solo a collezionare, ma partecipando in prima persona alle dimostrazioni pratiche dei maestri giapponesi. L'eleganza ornamentale, il raffinato sintetismo, il taglio insolito e quasi fotografico di quelle opere, influenzarono profondamente l'arte di De Nittis caratterizzata in molte sue opere da eleganti stilemi decorativi bidimensionali di matrice orientale. Nell'ultima parte della sua breve esistenza De Nittis sembra privilegiare scene dall'intonazione più intimista e malinconica. Protagonista è sovente la moglie Leontine ritratta in vari momenti: en plein air seduta in una barca (Fig. 11) che scivola nell'acqua luminosa della Senna incorniciata dalle verdi frasche della vegetazione, o nell'intimità del giardino della casa di campagna a Saint Germain-en-Laye, dove si era rifugiato con la famiglia, stanco della frenesia della vita urbana. L'opera *Colazione in giardino* (Fig. 12) del 1884 può considerarsi una sorta di testamento spirituale, un malinconico presagio della fine ormai imminente. Raffigura una tavola imbandita nel verde luminoso della campagna, la bianca tovaglia dai riflessi cangianti dialoga con il soffice abito grigio azzurrino indossato da Leontine, gli oggetti sono disposti in una raffinata composizione, un brano a se stante di natura morta. Il figlio Jaques rivolge la sua attenzione alle anatre e alle oche che girano in libertà sul prato. Un tovagliolo abbandonato sul tavolo e la seggiola vuota indicano che il pittore si è allontanato, è uscito di scena, come tragicamente accadrà qualche mese dopo nell'agosto del 1884, quando la morte lo coglierà a soli 38 anni.





Fig. 3 - Giuseppe De Nittis
La National Gallery e la chiesa di Saint Martin a Londra, 1877
Olio su tela, cm 71 x 105,5
Parigi, Petit Palais, Musée des Beaux Arts de la Ville de Paris *De Nittis*



Fig. 4 - Giuseppe De Nittis
Westminster, 1878
Olio su tela, cm 110 x 192
Courtesy Marco Bertoli



Fig. 5 - Giuseppe De Nittis
Flirt, Hyde Park (Accanto alla pista), 1874
Olio su tela, cm 33 x 43
Collezione privata, courtesy Enrico Gallerie d'Arte



Fig. 6 -
Giuseppe
De Nittis
*Alle corse di
Auteuil - Sulla
seggiola, 1883*
Olio su tela,
cm 107 x 55,5
Barletta,
Pinacoteca
Giuseppe
De Nittis



Fig. 7 - Giuseppe De Nittis
Effetto di neve, c. 1880
Olio su tela, cm 54 x 73
Barletta, Pinacoteca
Giuseppe De Nittis



Fig. 8 - Giuseppe De Nittis
Léontine che pattina, 1875
Olio su tela, 55 x 37,5
Collezione privata, courtesy
Enrico Gallerie d'Arte



Fig. 9 - Giuseppe De Nittis
Nel grano, 1873
Olio su tela, cm 33 x 25
Collezione privata







BIBLIOGRAFIA

AAV *De Nittis impressionista italiano*, catalogo della mostra al Chiostro del Bramante a Roma, ed. Mazzotta Milano 2004.

AAV *De Nittis - La rivoluzione dello Sguardo*, catalogo della mostra a Palazzo dei Diamanti Ferrara a cura di M.L. Pacelli, B. Guidi, H. Pinet, Ferrara 2019.

N.B. Tutte le immagini qui pubblicate sono state fornite a suo tempo all'autrice di questo articolo dagli organizzatori della mostra senza vincoli di copyright.

Fig. 10 - Giuseppe De Nittis
Studi di nubi II, 1864-66
Olio su tavola, cm 9 x 17,5
Barletta, Pinacoteca Giuseppe De Nittis

Fig. Sottotitolo
- Giuseppe De Nittis
La traversata degli Appennini - Ricordo, 1867
Olio su tela, cm 41,5 x 77
Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte.
Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo







Fig. 11 - Giuseppe De Nittis
Léontine in canotto, 1874
Olio su tavola, cm 24 x 54
Collezione privata





Fig. 12 - Giuseppe De Nittis
Colazione in giardino, 1888

LA PALA
DELLA CRO
CIFISSIONE
CON I SANTI
CAMILLO
DE LELLIS
E GIOVANNI
NEPUMO
CENO

DEL PITTTORE BOLOGNESE GIUSEPPE PEDRETTI

(Bologna 1697 - 1778)
(Olio su tela centinata visibile nella
Chiesa di S. Pellegrino di Reggio Emilia)

di gian andrea ferrari

Premessa

Questo dipinto è ricordato da storici e critici d'arte locali, senza però che gli sia mai stato dedicato un breve studio specifico con la dovuta riproduzione fotografica. Quanto qui si pubblica vuole contribuire a colmare questa lacuna e presentare ai cultori dell'arte religiosa un'opera di fatto inedita.

Anche se oggi si trova nella chiesa di S. Pellegrino di Reggio Emilia, un tempo faceva parte del patrimonio iconografico dell'antica chiesa cittadina di S. Lorenzo, poi divenuta S. Lorenzo in S. Agostino. Rientra quindi in quel piano di proposizione delle tele di questa parrocchia, già avviato, da chi scrive, in numeri precedenti del *Pescatore Reggiano*.

Come per le opere già pubblicate, anch'essa possiede una sua documentazione specifica in gran parte conservata nel locale archivio parrocchiale.

La commissione e la sua collocazione nell'antica chiesa di S. Lorenzo

Fu ordinata al pittore bolognese Giuseppe Pedretti (1),

tra il 1761 e il 1764, dal sacerdote reggiano don Pietro Bizzarri, che in quegli anni svolgeva il suo incarico religioso di coadiutore nell'antica chiesa di S. Lorenzo di Reggio, oggi scomparsa (2),

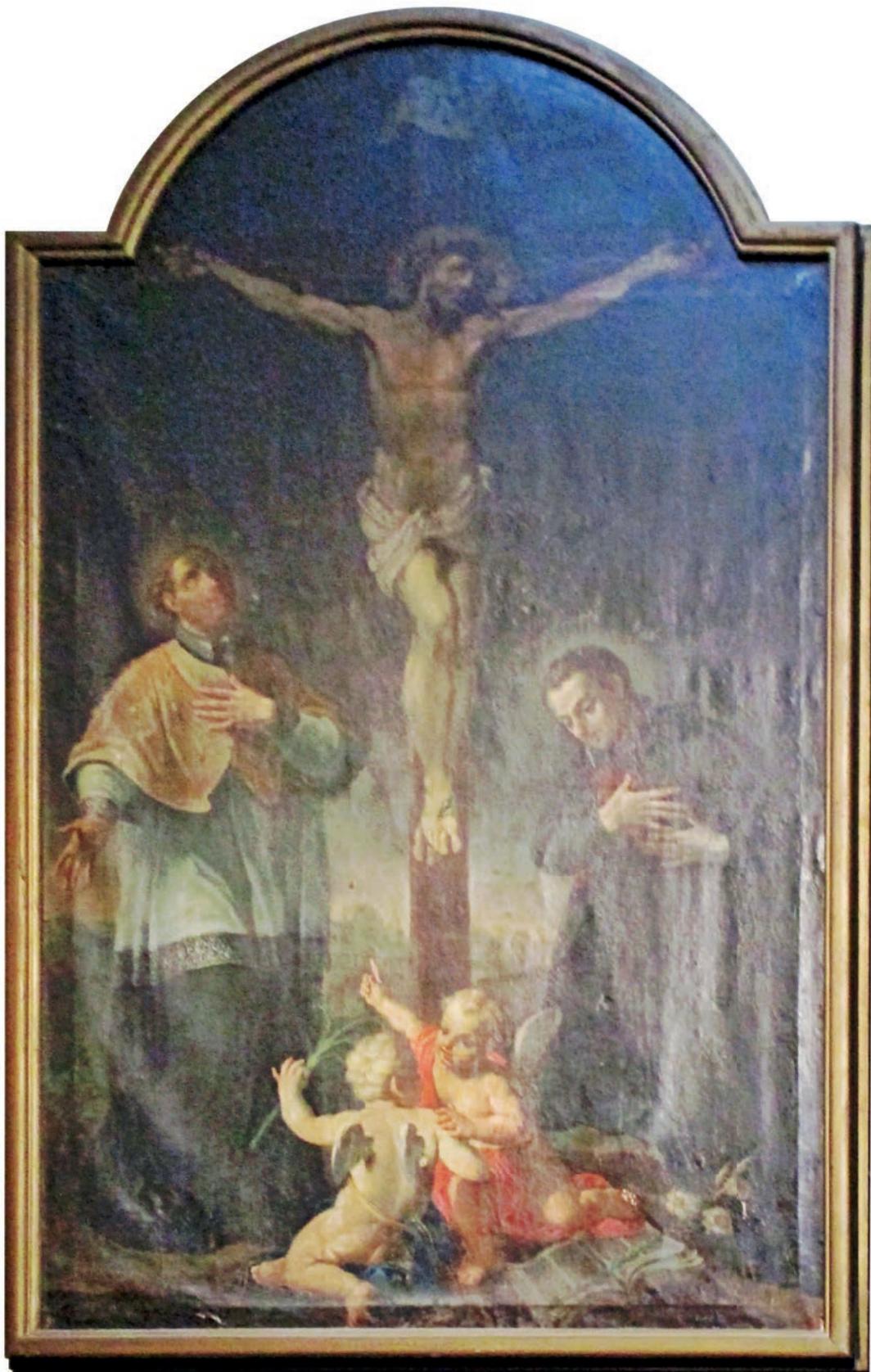
Rettore di essa era l'Abate Domenico Aurelio Franceschi, famoso predicatore e quaresimalista (3), che su sua iniziativa, tra il 1760 e il 1761, l'aveva "aggiornata" internamente, sia sotto l'aspetto liturgico che stilistico.

Dopo aver cancellato le antichissime strutture medioevali e quelle successive, coinvolse nel rinnovamento anche gli altari allora presenti, eliminando affreschi secolari e ricostruendo ex-novo le mense e le anconate nello stile allora in voga: il barocchetto.

Fu quella l'occasione di dotare gli altari laterali di nuovi dipinti, conservando e lasciando al loro posto solo quelli già presenti nel presbitero e nel coro (4),

Da qui nacque la necessità di avere un nuovo quadro anche per l'altare laterale dedicato da tempo immemorabile al *Crocifisso*, inserendolo nella nuova ancona ideata per accoglierlo.

I documenti finora a disposizione non dicono come,



Giuseppe Pedretti - Crocifissione con i santi Camillo de Lellis e Giovanni Nepumoceno - 1761-64 (un tempo nella antica chiesa di S. Lorenzo di Reggio; oggi nella chiesa di S. Pellegrino di Reggio Emilia).

per questo nuovo dipinto, si arrivò ad incaricare il pittore bolognese Giuseppe Pedretti, artista allora di fama, mentre per gli altri ci si sia "accontentati" di artisti reggiani (5). Il contatto potrebbe essere avvenuto forse tramite un giovane reggiano, morto poi prematuramente, certo Giuseppe Campiani, ricordato nei documenti della parrocchia, di cui nulla si sa, se non che potrebbe essere stato allievo del Pedretti. Sta di fatto che nel 1765 il dipinto era già stato eseguito e collocato in chiesa al suo altare. A darne notizia è proprio l'Abate Franceschi nel suo inventario del 14 settembre di quell'anno, quando cita l'altare del *Crocifisso* e fornisce un accurata descrizione del quadro, errando però sulla sua paternità, che viene attribuita a Giuseppe Campiani, invece che a Giuseppe Pedretti (DOC. 1). Sarà Don Pietro Bizzarri, suo successore, a mettere le cose a posto, quando nel suo inventario del 2 dicembre 1777 chiarirà di essere lui il committente dell'opera, di avere affidato l'incarico al Pedretti tramite Giuseppe Campiani e di avere sborsato 15 zecchini per la sua esecuzione e tre "filippi" per la cornice (DOC. 2).

Il passaggio nella Chiesa di S. Lorenzo in S. Agostino, la scomparsa e il ritrovamento

Fino al 1797 il dipinto rimase in S. Lorenzo, come testimonia l'inventario del 3 febbraio di quell'anno compilato dal rettore don Antonio Pisa (DOC.3). Poi, al momento del trasferimento della parrocchia nella chiesa e nell'ex-convento di S. Agostino, avvenuto sempre in quell'anno, la tela passò nella nuova sede, assieme a tutte le altre poste in S. Lorenzo e a tutti gli arredi sacri. Così era stato convenuto tra Don Pisa e i rappresentanti reggiani della Repubblica Cisalpina nel contratto di permuta stipulato il 19 maggio. Per alcuni dipinti, compreso quello del Pedretti, le cose andarono così; per altri invece non ci sono notizie

certe. Quello che è sicuro e che scomparvero senza lasciare tracce.

Nel 1802 la parrocchia, dopo la partenza di Don Pisa, venne amministrata da un economo: il "cittadino sacerdote" don Tommaso Ferrari e gran parte dell'ex-convento risultava affittato a privati.

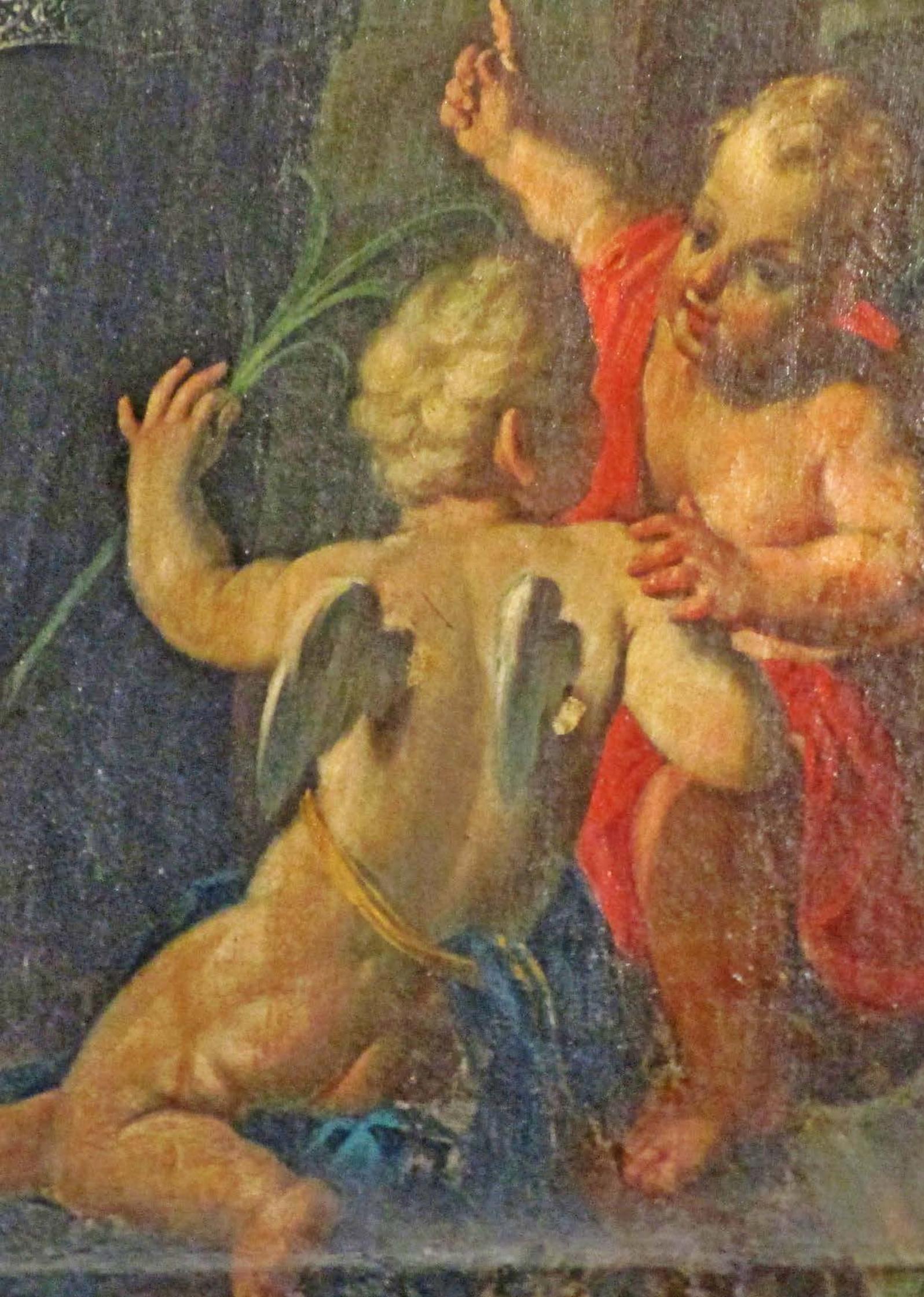
Tra i locatari c'erano anche tre ex-monache agostiniane, le sorelle Noli, che non erano rientrate nella loro famiglia d'origine, dopo la soppressione del loro convento. Esse, in quell'anno, ricevettero in custodia la tela della *Crocifissione*, assieme ad altri arredi sacri di S. Lorenzo, forse per costituire un loro altare domestico (DOC. 4). Fino al 1806 rimasero nell'ex-convento, poi si trasferirono altrove e da quel momento, della tela del Pedretti, non si seppe più niente.

Ricomparve quasi novant'anni dopo nella bottega di un rigattiere reggiano, tal Giuseppe Rossi, per essere venduta. Fortuna volle che fosse l'allora parroco di S. Lorenzo in S. Agostino Don Prospero Scurani a ritrovarla. La comprò infatti il 3 agosto 1894, assieme ad un tavolino, per 3 lire e mezzo!! (DOC. 5). Fu collocata nei locali di sagrestia e lì vi rimase almeno fino al 1917.

L'arrivo e la sua attuale collocazione nella chiesa di S. Pellegrino

Tra il 1918 e il 1926 don Scurani decise di farne un regalo per il parroco di S. Pellegrino Don Ettore Spaggiari. (DOC. 6). Questi la collocò nella sua chiesa e lì è ancora visibile sul fianco destro dell'altare del S. Cuore, in una posizione un po' troppo elevata e scarsamente illuminata.

Le sue attuali condizioni non consentono di poterla apprezzare nel modo dovuto, causa uno stato di conservazione, a prima vista, non buono. Necessita infatti di una pulitura e probabilmente di un restauro accurato per evidenziarne le belle caratteristiche pittoriche.





Il soggetto rappresentato

La tela rappresenta S. Camillo de Lellis (6) e S. Giovanni Nepumeceno (7) posti rispettivamente a destra e sinistra di Gesù crocifisso. S. Camillo ha ai suoi piedi il giglio e il libro delle costituzioni del suo ordine. Ai piedi della croce, invece sono presenti due angioletti, di cui uno ha in mano la palma del martirio di S. Giovanni ed indica all'altro la figura di quel santo.

La Crocifissione, verità di fede e cammino di santità

Le raffigurazioni della crocifissione con santi posti ai lati di essa sono numerosissime e cominciarono a diffondersi ampiamente a partire soprattutto con la fine dell'epoca paleocristiana.

Si tratta quindi di un'antichissima tradizione della chiesa, che ha sempre ritenuto necessario ricordare e presentare all'attenzione dei credenti la morte in croce del redentore come elemento base della redenzione. È verità di fede, ribadita in ogni tempo dalla dottrina cristiana, che Gesù, morendo crocifisso, ha preso su di sé, per amore, i peccati di tutti, offrendo se stesso come vittima di espiazione.

Secondo una prassi ammessa dalla chiesa fin dai tempi più antichi, per annunciare una tale verità, può essere utilizzata anche una raffigurazione atemporale, vale a dire una composizione che riunisce in una sola immagine situazioni storiche che sono fra loro incompatibili, perchè accadute in epoche molte diverse. I due santi rappresentati non sono contemporanei di Gesù, ma vengono raffigurati ugualmente sotto la croce. La loro santità riconosciuta li ha elevati alla dignità di rappresentare l'umanità ai piedi del Cristo crocifisso. Essi hanno creduto ed accettato le sue parole: "Venite a me, voi tutti che siete stanchi ed oppressi, e io vi darò ristoro. Prendete il mio giogo sopra di voi e imparate da me, che sono mite ed umile di cuore, e troverete ristoro per la vostra vita, Il mio giogo infatti è dolce e il peso leggero" (MT. 11, 29-30).

Santissima Vergine col Bambino in braccio, e sopra,
le tre in atteggiamenti tutti scherzando con Rose di
sig. D. Prospero Filocchi Sacerdote Nazzian
tela grande d'esso.

Seguendo a mano destra appresso vi è l'Immagine
Ispirante, e a lato destro San Giovanni Nepomuceno
S. Camillo de Lellis con a piede il giglio, e di
Zioni, e nel fondo del quadro un del gruppo
quali tiene la palma in mano, e l'altro lo
del famoso maestro pedretti di Bologna
mezzo del sig. Giuseppe Campiani Nazzian
costo Cecchini Guindici, e la cornice Filippi

Si entra ⁱⁿ la greppia dalla Chiesa nel ingresso
no, che si versa al dentro in due partite, co
zo, e si apre due a mano sinistro vi è un Ige
modo da tener vi le ampolle da air me
in due partite di vetrate con la ferrata
solamente una tenda gialla di merca lan
ti: sopra poi vi corrisponde una altra
vetrate ferrata, il tutto come sotto, di
ponde la finestra della strada munita
e vetrate con ferro e sue tendu di si o q
d'avanti in due partite di legno con suc
esso vi è un ferro tondino con una for
vificatorj

all'intorno vaghi e stazio
versamente: opera del
e fu la prima fatta in

del Santissimo Crocifisso
uno, e a lato sinistro
risso delle sue costole:
de due putini, uno da
a città di Praga, opera
fatto fare da me, per
uno morto giovine, cui
trò s'e

li essa vi è un uciobuo
on suoi occhiati catenati
ombro con lauello, e co-
w con piccola finestra
avanti del ingresso vi è
e, con suo ferro, ed occhi
nestra piu grande con
impeto, acui vi corru-
di ramato, ferrato,
iallo usa, e terra, lie
catenato, e sotto ad-
ellettato da stendere i su.

Da qui è scaturita una relazione viva che accomuna loro a Cristo: la loro tribolazione, o il martirio è stata un'occasione per stringersi sempre più a Lui, divenuto loro centro vivo di vita.

Modelli da imitare

Se questa unità spirituale ha portato ad annullare ogni temporalità, rendendo attuale il loro percorso di vita, ne consegue che i due santi possono essere presentati alla venerazione dei fedeli, come modelli da imitare per un cammino di conversione e santità.

In questa raffigurazione prevalgono due messaggi: quello della richiesta di perdono rappresentato di S. Giovanni di Nepomuk che in piedi, toccandosi il petto e guardando il Cristo appeso alla croce, invoca la sua misericordia sull'umanità peccatrice e quella della carità risanatrice praticata con l'esercizio dell'umiltà e del dono di se incondizionato, rappresentata da S. Camillo de Lellis, che, inginocchiato, stringe a se la croce rossa disegnata sul suo abito ad indicare il vero riferimento cristiano.

L'annuncio della resurrezione

Nelle raffigurazioni della Crocifissione appare quasi sempre un altro aspetto essenziale: in essa, non ci si limita a rappresentare la sola morte del Salvatore, ma ne viene annunciata la successiva resurrezione. I modi utilizzati dagli artisti per raggiungere questo risultato sono vari. In questo caso, il pittore, che non ha dimenticato questo aspetto essenziale, lo evidenzia simpaticamente con i due angioletti posti ai piedi della croce. Essi sono felici, hanno in mano i simboli della santità di S. Giovanni e sembrano quasi rallegrarsi, sotto la tragedia che si consuma sopra di essi. Lo possono fare perchè sanno che quel Gesù in croce è il Risorto, ha redento i due santi che hanno creduto in Lui ed è pronto a salvare chiunque si metterà nella stessa disposizione di vita, affidandosi alla sua misericordia.

Estratto dall'inventario del 1777 del parroco di S. Lorenzo in Reggio don Pietro Bizzarri, con indicato il dipinto della Crocifissione di G. Pedretti e la sua commissione. (Arch. Parrocch. di S. Lorenzo in S. Agostino - Tit. II°. Fabbriceria; Rub. II^, Inventari e memorie; Filza 1^: "1777. 2 dicembre / Inventario della chiesa Parrocchiale di S. Lorenzo estesa dal Rettore D. Pietro Bizzarri per ordine di Monsig.r Giammaria Castelvetri Vescovo di Reggio").

NOTE

(1) Giuseppe Pedretti (1694-1778), pittore bolognese, fu allievo di Carlo Rambaldi e poi di Marcantonio Franceschini. Nella sua vita divenne artista di fama e ben considerato. Ebbe una produzione notevole, anche se molto di lui resta da scoprire. Commissioni ed incarichi gli vennero non solo da Bologna, ma anche da altre città emiliane, lombarde, e venete. Fu a Leopoli, in Polonia, per tre anni tra il 1729 e il 1731. Abile nel ritratto, come nel soggetto religioso, divenne accademico Clementino e di se stesso lasciò una biografia manoscritta oggi conservata alla Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna.

(2) L'antica Chiesa di S. Lorenzo era posta all'angolo dell'attuale Via Guido da Castello e l'omonima piazzetta. Dopo il passaggio della parrocchia nel complesso di S. Agostino avvenuto nel 1797, fu venduta dai rappresentanti reggiani della Repubblica Cisalpina all'architetto e scenografo Antonio Paglia che l'abbattè per ricavarne la sua residenza in stile classicista.

(3) Il Franceschi fu rettore della Parrocchia di S. Lorenzo dal 1730 al 1773. Durante la sua vita fu uno dei più conosciuti oratori sacri italiani, invitato in ogni parte della penisola e non solo, soprattutto come predicatore quaresimale. Così lo ricorda il Tiraboschi *"Diedesi pure alla predicazione, cominciando dal recitare diverse Orazioni Panegiriche, nelle quali ebbe tale incontro, che animato venne da' giusti conoscitori del suo talento a comporre il Quaresimale, come di fatti fece; e riuscì così celebre Oratore, che meritò di essere chiamato più volte ai primi pulpiti d'Italia. Crebbe la sua fama nella carriera della predicazione per siffata maniera, che varj Principi vollero udirlo, e segnatamente l'Imperator Carlo VI, il Re Sardo, ed il Sommo Pontefice Benedetto XIV., i primi de' quali l'invitarono con le lettere, e l'ultimo, udito che l'ebbe, gli conferì l'Abbadia di S. Maria di Monte Tiffi. Lungo sarebbe il riferire gli onori, e le distinzioni che ottenne de' montovati Principi, e dalle primarie Città. In Udine, dove predicò l'anno 1755, fu dal Conte Florio, nome abbastanza noto nella Letteratura Repubblicana, ristretta in versi la sua predica dell'amor di Dio, e pubblicata colle stampe. In Firenze, dove fu a predicare l'anno 1760 in quella Imperiale Basilica di S. Lorenzo, oltre una Raccolta non volgare di poetici applausi, con un'Iscrizione contenente il suo elogio, gli fu con autorità pubblica coniatà in bronzo una medaglia, che presso di me esiste. Finalmente carico d'onori, e di meriti, dopo trentaquattro anni di gloriosa predicazione, con universale dolore di tutti i suoi Concittadini, ed Esteri, cessò di vivere a' 16 di Giugno nell'anno 1777. in Reggio. (Biblioteca Modenese o notizie, ecc. - Modena, 1786; Vol. II°, pagg. 357-58).*

(4) Nel rinnovamento voluto dall'abate Franceschi non furono rimossi, né spostati il quadro di Pietro Desani con il martirio di S. Lorenzo (oggi in S. Agostino,) posto, allora, nell'ancona dell'altare maggiore, assieme ai due grandi quadri laterali del presbiterio

dipinti da Orazio Talmi e Girolamo Massarini con episodi della vita del santo titolare della chiesa (oggi irreperibili)

(5) Per gli altri altari laterali furono incaricati gli artisti reggiani Prospero Zilocchi, Pietro Zinani e il parmense Paolo Ferrari, come si ricava dall'inventario del 1765 redatto dall'abate Franceschi.

(6) S. Camillo de Lellis, nato a Bucchianico in Abruzzo nel 1550, sacerdote, fondò l'ordine dei Chierici Regolari Ministri degli Infermi, meglio conosciuti come Camilliani. Fu canonizzato da Papa Benedetto XIV° nel 1746. Dopo una vita come militare, condotta anche in modo dissoluto, incontrò S. Filippo Neri, che lo portò alla conversione. Essa si tradusse in un servizio ai malati che lo spinse a fondare una congregazione religiosa, i Camilliani appunto, con lo scopo di assistere chi era nella sofferenza, imitando in ciò l'amore di Gesù per i malati, i deboli ed i poveri. È il patrono dell'Abruzzo, sua terra natale e della Sanità Militare.

(7) S. Giovanni (Jan) Nepumuceo, nacque prima del 1349 a Nepomuk in Boemia. Sacerdote, canonico della Cattedrale di Praga, fu predicatore presso il re di Boemia Venceslao IV°, Imperatore del Sacro Romano Impero. Non essendosi voluto piegare agli ordini di questo regnante, in particolare per non aver voluto rivelare i peccati a lui confessati dalla regina, fu imprigionato, torturato e poi gettato nella Moldava da un ponte di Praga. Morì così annegato nel 1393. Fu canonizzato nel 1723 da Papa Benedetto XIII°. È patrono della Boemia, dei confessori e di coloro in pericolo di annegamento. La sua venerazione ha valenza europea e innumerevoli sono le statue ed i dipinti con la sua immagine, non pochi dei quali presenti anche in Italia.

REGESTO E DOCUMENTI

DOC. 1

1765, 14 SETTEMBRE e 12 DICEMBRE 1770 - REGGIO

(La prima menzione della pala della crocifissione con i santi Giovanni di Nepomuk e Camillo de Lellis è contenuta nell'inventario dell'antica chiesa di S. Lorenzo di Reggio Emilia steso il 14 settembre 1765 dal rettore Abate Don Domenico Aurelio Franceschi. In esso si precisa che a seguito del rinnovamento interno del tempio parrocchiale (eseguito tra il 1760 e 1761) furono rifatti anche tutti gli altari, tra cui quello dedicato al Santo Crocifisso.

In quell'occasione furono introdotti nuovi dipinti, eliminando antiche raffigurazioni di santi ad affresco presenti da tempo immemorabile nelle antiche cappelle. Il Franceschi ricorda, in un primo momento, sbagliando, che la nuova pala della Crocifissione era stata dipinta da un tal Giuseppe Campiani, scomparso in giovane età. Poi in una postilla scritta il 12 dicembre 1770 afferma che l'altare vero e proprio era stato ricostruito a sue spese, mentre alle spese del quadro contribuì anche don Pietro Bizzarri, allora coadiutore parrocchiale. Questi aveva utilizzato denaro che proveniva dal Beneficio di S. Gottardo di cui era, a sua volta, rettore. Il dipinto quindi deve essere stato realizzato fra il 1761, anno di chiusura dei lavori di rinnovamento della chiesa e il 1765).

Inventario della Chiesa Parrocchiale di S. Lorenzo
Reggio Anno 1764

Nel Nome del Signor nostro Gesù Xp.to L'anno della sua Circoncisione 1765 Ind. ne 13^a il Di 14 del Mese di Settembre lo Dom.co Aurelio Franceschi Rettore della Chiesa Parrocchiale di S. Lorenzo di Reggio, quale già vacata per morte del Sig.r Dott.re D. Giovanni Curti mio immediato antecessore mi fù conferita dall'Ill.mo r R.mo Monsig.re Lodovico Forni il Di 28 di marzo dell'anno 1730. dico, e con mio giuramento affermo, che li Beni, ragioni, ed azioni della Sud.ta mia Chiesa (de' quali intedo, e giuro di fare colla presente scrittura,

un veridico ed intiero Inventario in esecuzione degli ordini di Monsig.re Ill:mo, e R.mo Vesc:vo Giammaria Castelvetri, e in adempimento dell'obbligo mio) sono li seguenti; cioè = Prima però mi conviene dare un breve dettaglio dello stato in cui trovansi presentem.te la Chiesa e la Sagrestia.

La Chiesa è tutta rinnovata; alzato il Tetto, ealzata tutta la Volta, ch'era assai bassa, levata alle Muraglie la p.ma Testa ch'era rovinata, e impostatavene una nuova; fatte di nuovo tutte le Pilastrate co' suoi basamenti e Capitelli di stucco; disfatta la Mensa dell'Altar Magg.re, ch'era presso il Muro, e portata avanti la nuova, e mensa un'isola, cosicchè vi resta al di dietro sufficiente Coro.
(Omissis)

Si son pur fatte di nuovo le Mense degli Altari bassi con prospetto alquanto concentrato, e ornato di stucchi come pure i Modiglioni e Banchette e parim.ti nuove le Predelle di legno: Per le Immagini poi de' Santi davanti di d:ti Altari bassi, che ab immemorabili eran dipinte nel semplicem.te nel Muro vi si sono posti Quadri nuovi dipinti in Tela e contornati di piccola Cornice di legno dorata, circondata da altra grande di stucco col suo ornato, quale ascendendo al di sopra dei Quadri vien fermato da un Riminato intiero che porta al disopra per compimento altro nobile Ornato chiuso similmente da due Riminati che si uniscono.

(Omissis)

Sacre Immagini negli Altari bassi

Nel primo Altare a mano sinistra scendendo fuori dalla Balaustra v'è l'Immagine del SS.mo Crocefisso spirante con al Lato destro quella di San Giovanni Nepomuceno e al sinistro Quella di San Camillo de Lellis, con ai piedi il Giglio e il Libro delle sue costituzioni e nel fondo del quadro un bel Gruppo di due Puttini, uno dei quali tenendo una palma in mano accenna all'altro l'Immagine del santo Martire Nepumoceno. Opera del fu Sig.r Giuseppe Campiani Reggiano stato studente in Bologna. Morì giovanetto. *(Seguono due note a margine. In una, anonima, si corregge l'autografia del dipinto dicendo che è opera di Pedretti in Bologna maestro del Campiani ed un'altra posteriore di Mons. Scurani in cui si dice che il dipinto era stato acquistato*

da lui ed era nella sagrestia di S. Agostino).

(Omissis)

Memorie aggiunte in questo inventario.

(Omissis)

L'altare del Crocefisso si fece a mie spese; e alle spese del quadro concorse il p.te S.r Coadiutore Bizzari, come Rett.e del Benef.o di S. Gottardo.

(Omissis)

17 Xbre = 1770

(Arch. Parrocch. di S. Lorenzo in S. Agostino - Tit.

II°. Fabbriceria; Rub. II^, Inventari e memorie; Filza

1^: "1765. 14 settembre / Inventario della chiesa

Parrocchiale di S. Lorenzo estesa dal Rettore Abate

Domenico Aurelio Franceschi per ordine di Monsig.r

Giammaria Castelvetri Vescovo di Reggio" con

integrazioni e note del 12 dicembre 1770).

DOC. 2

1777, 2 DICEMBRE e 1787, 29 DICEMBRE - REGGIO

(Dopo la morte dell'Abate Franceschi, viene eletto rettore di S. Lorenzo il suo coadiutore, Don Pietro Bizzari, il quale il 2 dicembre 1777 redige un nuovo inventario della chiesa, affermando che il quadro della crocifissione era stato ordinato da lui al pittore bolognese Giuseppe Pedretti tramite il già citato Giuseppe Campiani e da lui pagato assieme alla cornice. È difficile sapere se sia stato lui a ordinare il dipinto e lo abbia pagato per intero, oppure abbia solo contribuito, come scrive il suo predecessore. Quello che più conta è che dal inventario del Bizzari si può desumere con certezza la paternità della tela, correggendo così le imprecisioni del predecessore. Quanto riportato dal Bizzari nel 1777, venne poi da lui confermato in un successivo inventario del 29 dicembre 1787).

1777. 2 dicembre

Inventario della chiesa Parrocchiale di S. Lorenzo esteso dal Rettore d. Pietro Bizzari, per ordine di Monsig.r

Giammaria Castelvetri Vescovo di Reggio

(Omissis)

Entrato che siasi in chiesa si vede tutta al intorno restaurata nell'anno 1760 la massima parte dal mio

Sig.e Antecessore Don domenico aurelio Franceschi, e parte dai Possidenti dei rispetivi altari.

(Omissis)

Seguendo a mano destra appresso vi è l'immagine del Santissimo Crocifisso Spirante, a Lato destro San Giovanni Nepomuceno, e a Lato Sinistro S. Camillo de Lellis con a piede il giglio, e libro delle sue costituzioni, e nel fondo del quadro un bel gruppo di due puttini, uno de' quali tiene la palma in mano, l'altra la città di Praga, opera del famoso maestro pedretti di Bologna fatto fare da me per mezzo del Sig.e Giuseppe Campiani Reggiano morto giovane, e mi costò zecchini quindici, e la cornice Filippi tre (FOTO 3).

(Omissis)

(Arch. Parrocch. di S. Lorenzo in S. Agostino - Tit.

II°. Fabbriceria; Rub. II^, Inventari e memorie; Filza

1^: "1777. 2 dicembre / Inventario della chiesa

Parrocchiale di S. Lorenzo estesa dal Rettore D. Pietro

Bizzari per ordine di Monsig.r Giammaria Castelvetri

Vescovo di Reggio" - "1787. 29 dicembre / Inventario

della chiesa Parrocchiale di S. Lorenzo fatto dal

Rettore D. Pietro Bizzari in occasione della visita di M.r

Francesco Maria d'Este Vescovo di Reggio").

DOC. 3

1797, 3 FEBBRAIO

(Il 3 febbraio 1797 il parroco di S. Lorenzo Don Antonio Pisa, redige l'inventario dei sacri arredi presenti nella sua chiesa e nella canonica. Fra questi compare la Pala della Crocifissione, che viene definita "Quadro del Crocefisso".

Questo inventario è molto utile per capire quali fossero a quella data i quadri e le opere d'arte presenti nella chiesa che due mesi dopo verrà chiusa dal Governo della Repubblica Cisalpina, a seguito del trasferimento della parrocchia nella chiesa e convento di S. Agostino)

3 febbraio 1797

Inventario degli Aredi Sacri esistenti nella Chiesa, e Canonica di S. Lorenzo, ed altre cose non sacre Il Quadro di S. Lorenzo posto nel Coro dietro l'Altar Maggiore. (Opera presente oggi nella chiesa di

S. Lorenzo in S. Agostino).

Due quadri del detto Santo posti ai lati dell'Altare Maggiore. *(Opere attualmente irreperibili).*

Il quadro del Crocifisso posto nel p.mo Altare Basso. Il quadro della Madonna della B.a Vergine del Buon Consiglio posto sul secondo Altare basso, e ragione di Casa Ferrari. *(Opera attualmente irreperibile).*

Il quadro della Madonna della Neve, posto nel terzo Altare basso, e ragione del Consorzio Presbiterale. *(Opera attualmente irreperibile).*

Il quadro di S. Francesco di Paola, posto sul quarto Altare basso, e ragione di Casa Calcagni. (Oggi nei depositi del Vescovado).

L'Altare Maggiore di legno coperto di tela d'oro falso e vecchio d'Argento col suo Tabernacolo di legno indorato, e innargentato, e col suo Baldachino al di sopra di damasco rosso.

Il quadro piccolo del cor di Gesù, e l'altro quadro piccolo di S. Eurosia V.e e Martire. *(Opere scomparse).* *(Omissis)*

(Arch. Parrocch. di S. Lorenzo in S. Agostino - Tit. II°. Fabbriceria, Rub. I^, Legislazione e Amministrazione, Filza 1^ Fascicoli e documenti 1 -15, Fasc. 7: Atti della Traslocazione della Parrocchia di S. Lorenzo in S. Agostino 1796-1801).

1797, 19 MAGGIO - REGGIO

(Il 19 maggio 1797 venne rogata la permuta della chiesa, della canonica e dell'orto di S. Lorenzo con la chiesa ed il Convento di S. Agostino. Quest'ultimi divennero la nuova sede della parrocchia, mentre gli antichi stabili che l'avevano caratterizzata fino ad allora passarono al Governo della Repubblica Cisalpina. Fra le clausole dell'atto di permuta vi era anche quella riguardante il possesso degli arredi sacri e non presenti nella chiesa e nella canonica di S. Lorenzo,. Si convenne che essi dovevano essere lasciati all'allora rettore Don Antonio Pisa che così potè trasferirli nella nuova sede della parrocchia in S. Agostino. Tra questi fu ricompresa anche la pala della crocifissione del Pedretti).

(Arch. Parrocch. di S. Lorenzo in S. Agostino - Tit. I°. Beneficio Parrocchiale, Rub. I^ Stabile di Gavasseto,, Filza Unica; Fasc. 1: Permuta della Canonica, chiesa ed orto di S. Lorenzo col Convento di S. Agostino.

DOC. 4

1802 / 1806 - REGGIO EMILIA

(Nel 1802 il dipinto della Crocifissione, venne consegnato in custodia, assieme ad altri arredi della soppressa chiesa di S.Lorenzo, a tre ex-monache agostiniane: le sorelle Maria Settima, Giuditta Maria Eletta e Maria Matilde Noli. Dopo la soppressione del loro convento, non erano potute rientrare nelle loro famiglie d'origine e, assieme ad altre loro consorelle, avevano prese in affitto, già dal 1800, diversi locali dell'ex-Convento di S. Agostino per avere un proprio alloggio. L'economista "cittadino" Don Tommaso Ferrari, che allora amministrava la parrocchia di S. Lorenzo in S. Agostino, oltre a tali locali, concesse loro gli arredi sopraccitati probabilmente perchè potessero costituire un loro altare domestico.

Le Noli, nella dichiarazione qui sotto riportata, si impegnavano a restituire ogni cosa in qualsiasi momento e su apposita richiesta di Don Ferrari e/o dei futuri titolari di S. Agostino. In realtà esse rimasero nell'ex-Convento fino al 1806, poi trovarono un'altra soluzione domestica. Da quel momento nulla più si seppe della pala e nessuno dei parroci che si susseguirono in S. Agostino si occupò mai della sua restituzione, nonostante la presenza dell'attestato custodito nell'archivio parrocchiale).

Parrocchiale di S. Lorenzo / N° 65 / 1802
Attestato delle sorelle Noli per alcuni quadri e candelieri ragione della chiesa ricevuti dal sacerdote Tommaso Ferrari _____
Reggio Questo giorno 1802. Noi infrascritte sorelle confessiamo di aver ricevuto dal Citt.o sacerdote Tomaso Ferrari Economo della Chiesa Par.e di S. Agostino gli seguenti capi e cioè Un Quadro d'Altare rappresentante un Crocifisso, e S. Camillo de Lellis, e S. Giovanni Neppomoceno, Candelieri argentati

N° 4° con altrettanti vasetti da fiori, comprensivi due candellieri da mensa, unitam.te al Quadretto del S.Cuore di Gesù senza cornice, le quali cose tre ci obblighiamo di conservare e custodire, pronte a farne ad ogni inchiesta la dovuta restituzione al sud.o e di chi per lui, quando le piacerà. Intanto p. pura verità.
Noi Sorelle Noli affermiamo
(Arch. Parrocch. di S. Lorenzo in S. Agostino - Tit. II° Fabbriceria, Rub. I^; Legislazione e Amministrazione; Filza 1 fascicoli e documenti 1-15, Fasc. 6).

DOC. 5

1894, 3 AGOSTO - REGGIO EMILIA

(Dopo quasi novant'anni di silenzio la tela della Crocifissione ricomparve in un negozio di un rigattiere reggiano, certo Giuseppe Rossi, che l'aveva avuta in consegna per la vendita da un ignoto possessore. Don Prospero Scurani, parroco di S. Lorenzo in S. Agostino l'acquistò il 3 agosto 1894, assieme ad un piccolo tavolino, per 3 lire e mezzo. Così il tutto venne registrato sul libro di entrata e uscita della Fabbriceria di S. Agostino).

(Omissis)

1894, Agosto 3: Acquisto di un quadro vecchio "Il crocefisso S. Gio. Nepumoceno, e S. Camillo" dal rigattiere Giuseppe Rossi con piccolo tavolino Lire 3,50
(Omissis)

(Arch. Parrocch. di S. Lorenzo in S. Agostino - Tit. II° Fabbriceria; Rub. I^ Legislazione ed amministrazione; Filza 6 Registri incassi e uscite: Registro dell'amministrazione della Fabbriceria di S. Lorenzo in S. Giorgio, ora in S. Agostino 1878-1921, anno 1894).

1900 - REGGIO EMILIA

*(Nell'anno 1900 Don Prospero Scurani redige un inventario generale della parrocchia, ritornata in S. Agostino da ormai 10 anni, dopo aver patito un "esilio" di oltre trenta in S. Giorgio.
Per il quadro della crocifissione con i Santi Giovanni Nepumoceno e S. Camillo de Lellis, l'inventario lo indica collocato nell'atrio antistante la sagrestia e lo censisce al punto 128 del Titolo XV°, indicandolo come*

quadro dell'antica chiesa di S. Lorenzo).

(Omissis)

128 - Altro quadro rappresentate il Crocefisso con S. Giovanni Nepomuceno e San Camillo de' Lellis, acquistato da un pubblico rigattiere e che era in un Altare della antica Chiesa di S. Lorenzo (vedi inventario del secolo passato) - Valore lire 25,00.

(Omissis)

(Arch. Parrocch. di S. Lorenzo in S. Agostino - Tit. II° Fabbriceria; Rub. II^ Inventari e memorie; Filza 2^ - "Inventario della chiesa Parrocchiale di S. Lorenzo in S. Agostino di Reggio Emilia compilato dal Prevosto Prospero Scurani, l'anno 1900", pagg. 122-123).

1917 - REGGIO EMILIA

(Il dipinto viene censito nel nuovo inventario della Chiesa di S. Lorenzo in S. Agostino redatto da Don Prospero Scurani nel 1917. Risulta collocato in sagrestia e viene censito al punto 138 del Titolo XV°, praticamente con la stessa dicitura usata per l'inventario del 1900. Muta solo il valore, passato a 50 lire).

(Arch. Parrocch. di S. Lorenzo in S. Agostino - Tit. II° Fabbriceria; Rub. II^, Inventari e memorie; Filza 2^ - Registro intitolato "Inventario della chiesa Parrocchiale di S. Agostino 1917").

1962 - REGGIO EMILIA

(Fernando Fabbi parlando della chiesa di S. Pellegrino nella sua "Guida di Reggio Emilia" ricorda la presenza del dipinto della crocifissione unitamente ad altri, che definisce di autori ignoti settecenteschi. Non individua però correttamente le figure dei santi, credendo che quelli ivi raffigurati siano di S. Felice da Cantalice e S. Stanislao Kostka).

(Fernando Fabbi - Guida di Reggio nell'Emilia" - Associazione turistica "Pro Reggio", 1962. Pag. 211).

1976 - REGGIO EMILIA

(Elio Monducci e Vittorio Nironi in un proprio studio sulle chiese scomparse di Reggio Emilia, ricordano anche

quella di S. Lorenzo. Ne tracciano un breve sunto storico ed enumerano anche i dipinti presenti prima della sua chiusura (1797). Fra essi ricordano anche quello della Crocifissione, di cui per primi pubblicano le notizie sul suo autore e su chi lo aveva pagato. Non conoscendo però le vicende capitate alla pala nel XX° secolo, dichiarano di non sapere quale sia stato il suo destino dopo che essa pervenne alla sagrestia della chiesa di S. Agostino. Le notizie raccolte e pubblicate da Monducci e Nironi, sono derivate dalla copia del citato inventario di Don Pietro Bizzarri del 1777, conservato presso l'archivio vescovile).

(Elio Monducci e Vittorio Nironi - *Arte e storia nelle chiese scomparse di Reggio - Reggio Emilia, 1976. Capitolo 27 "Chiesa di S. Lorenzo", pag. 63*).

DOC. 5

1976, DICEMBRE - REGGIO EMILIA

(Don Angelo Cocconcelli, pubblica nel 1976 un volume sul sobborgo di San Pellegrino, dando molto spazio alla storia della chiesa parrocchiale. Nel capitolo dedicato alle opere d'arte presenti, descrive anche la pala della crocifissione dando notizia della sua posizione e di come pervenne in S. Pellegrino, vale a dire grazie al dono fattone da Mons. Scurani al parroco di Don Spaggiari per la sua chiesa, quindi tra il 1918 e il 1927. Provvede poi a correggere le indicazioni errate date a suo tempo dalla Soprintendenza sulle figure dei santi che avevano indotto in errore anche Fernando Fabbi nella sua guida citata in precedenza).

(Omissis)

A destra di questo altare (*l'altare del Sacro Cuore di Gesù n.d.r.*) c'è il quadro che rappresenta il Crocifisso con due santi, che non sono certamente né S. Felice di Cantalice, né S. Stanislao Kostka, come erroneamente ha dichiarato la cartella della Soprintendenza ai Monumenti. Anzi in questi giorni, grazie agli studi e alle pazienti ricerche del dott. Elio Monducci, abbiamo potuto dare un nome all'autore del quadro, che è di ottima fattura e si ispira a Guido Reni. È difatti di un pittore bolognese, Giuseppe Pedretti, che nella prima metà del settecento lavorò in Italia, e per sua celebrità

anche all'estero, in Polonia, Alta Slesia ecc. I due santi raffigurati sono pertanto San Giovanni Nepumoceno molto venerato in Boemia, Slesia e Polonia - nello sfondo del quadro si scorge la città di Praga - e San Camillo de Lellis. Il quadro era stato commissionato a spese del rettore della chiesa di San Lorenzo, Don Pietro Bizzarri, e poi passò alla Sagrestia della Chiesa di S. Agostino e dal prevosto don Scurani fu regalato al compianto Don Spaggiari per la chiesa di S. Pellegrino. (Omissis)

(Don Angelo Cocconcelli - *S. Pellegrino ne' Borghi di Porta Castello, undici secoli di storia - Ed. AGE, Reggio Emilia, 1976. Pag. 56*).

1982 - REGGIO EMILIA

(Massimo Pirondini nella sua Guida storico-artistica di Reggio Emilia, alla pag. 139, parlando della chiesa di S. Pellegrino, rileva la presenza della pala nel braccio sinistro del transetto, accettando l'autografia di Giuseppe Pedretti e confermando l'antica provenienza dalla chiesa di S. Lorenzo).

(M. Pirondini - *REGGIO EMILIA Guida storico-artistica - Reggio Emilia, 1982 - Bizzocchi Editore, pag. 139*).

2010 - REGGIO EMILIA

(Maria Montanari rileva la pala nella sua odierna collocazione nella chiesa di S. Pellegrino e la recensisce nella nota 503, posta a pag. 142 del volume da lei curato "Splendori di Reggio - la più antica guida artistica della città", Reggio Emilia - 2010. Fornisce di fatto notizie derivate da studi e analisi critiche svolte in pubblicazioni e studi precedenti. Ritiene la data di esecuzione, secondo quanto da lei raccolto in tali memorie, dei primi anni settanta del Settecento. Tale datazione va aggiornata in base agli esiti delle ricerche storiche qui pubblicate).

N.B. Questa ricerca è stata pubblicata in anteprima sulla rivista - annuario *Il Pescatore reggiano* 2020 del novembre 2019.

**IGESSI
DELLA
COLLEZIONE
BARTOLINI**

**DELL'UCCEO
ARTISTICO
"PAOLO
TOSCHI"
DI PARMA**

la redazione

Il 25 maggio 2019 il Liceo Artistico Statale "Paolo Toschi" di Parma ha presentato l'ultimo volume dedicato al proprio patrimonio artistico. Si tratta della raccolta di gessi tratti o collegabili ad opere dello scultore fiorentino Vincenzo Bartolini, raccolti o eseguiti dal suo allievo "parmigiano" Tommaso Bandini.

Già presenti in gran parte, fin dal 1845, presso l'Accademia di Belle Arti di Parma, entrarono in possesso di questa istituzione artistica in modo definitivo tra il 1853 e il 1855, dopo la morte del Bandini stesso. Ne furono fautori le maggiori personalità della cultura locale dell'epoca, tra cui l'incisore Paolo Toschi, il letterato Pietro Giordani e il prof. Agostino Ferrarini, che aveva sostituito il Bandini come insegnante di scultura. I gessi passarono parecchio tempo fa dall'Accademia all'ora Liceo e furono conservati e utilizzati per formare gli allievi, sia in campo scultoreo, sia in quello del disegno.

Questo sui modelli "bartoliniani" è il terzo contributo che il Liceo "Toschi" dedica alle proprie raccolte d'arte, dopo quello sui dipinti ottocenteschi presenti nella scuola e quello sul proprio archivio storico.

Non c'è dubbio che la strada intrapresa dal "Toschi" da diversi anni stia dando i suoi frutti.

Il volume del liceo parmense ha il merito indiscusso di portare alla luce, come già si sottolineava per i dipinti ottocenteschi, *la cultura artistica accademica presente a Parma soprattutto a cavallo della metà dell'ottocento e di mostrare l'indirizzo che prevaleva nella didattica della locale Accademia di Belle Arti. Gli esiti presentati, sia come esempi per l'insegnamento, sia come risultati conseguiti, mostrano come la formazione dei giovani artisti fosse tutta proiettata nella capacità di imitare l'arte del passato e di saperne trarre poi i dovuti stimoli per il*

proprio percorso successivo (1).

Le opere del Bartolini hanno però un significato ulteriore: rappresentano il desiderio di documentare lo spirito purista e verista perseguito dal maestro (in superamento del classicismo puro e semplice) che troverà un esponente convinto anche nel già citato Tommaso Bandini.

Si tratta in tutto di 27 opere, di cui 21 ritratti, tutti ricavati in calco da originali in marmo (2).

Raccolti in un'apposita sala da diversi anni, rappresentano il nucleo più significativo dei gessi presenti al "Toschi".

Con essi vanno infatti ricordati i tanti modelli presenti in un'altra grande sezione della scuola, ancora non pubblicati, assieme alla sala dedicata all'incisore Paolo Toschi, cui è intitolato il Liceo.

Meritano poi di essere sottolineati, in questo terzo volume, tutti i contributi che accompagnano storicamente e criticamente la pubblicazione.

Oltre al saggio di Maria Carla Ramazzini Calciolari, sulla scuola di scultura dell'Accademia di Parma, suscitano un indubbio interesse i contributi di Grégoire Extermann sul rapporto tra il Bartolini ed i gessi d'Accademia e quello di Gianantonio Cristalli sulla "formazione" di un "gesso a tasselli", per ottenere un calco adeguatamente fedele.

Esemplare infine la schedatura, pensata in modo da fornire tutte le informazioni essenziali, senza mai eccedere nell'analisi critica, sviluppata in modo da poter essere letta anche dai non addetti ai lavori.

Sfogliando questo volume viene sempre da pensare al patrimonio artistico del nostro Liceo d'Arte "G. Chierici" che giace in gran parte, come ormai diciamo



Copertina del volume La Collezione Bartolini presso il Liceo artistico Paolo Toschi - 2015.

Foto tratta dal sito www.mupeditore.it

da anni, dimenticato, nei depositi dei Civici Musei di Reggio Emilia, o sparso nella scuola senza un effettiva valorizzazione.

La nostra associazione da anni ha proposto che almeno il complesso dei gessi da studio o d'accademia, come si è soliti denominarli, vengano censiti e raggruppati in locali idonei per essere conservati, conosciuti e apprezzati. La loro diaspora tra Liceo, Musei civici di Reggio E. e Biblioteca delle Arti, va superata, riunendo questo patrimonio nel Liceo.

Qualcosa però negli ultimi tempi sembra muoversi.

Preferiamo non dire niente per non dare delle anticipazioni che poi potrebbero essere smentite, ma finalmente un progetto di catalogazione, di cui potremo essere parte anche noi con la nostra associazione, sembra profilarsi all'orizzonte.

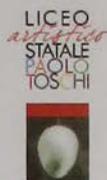
Se son rose speriamo che possano sbocciare belle, durature e numerose!

NOTE

(1) Si veda: Gian Andrea Ferrari - *I dipinti dell'ottocento dell'Istituto Paolo Toschi di Parma* - il Tratto N° 10, Novembre 2016; pag. 76.

(2) Tra i personaggi presenti, diversi sono legati alle conoscenze ed alle amicizie del Bartolini.

Ecco allora 2 ritratti di Rossini, uno di Lord. Byron, uno di Madame de Stael, uno di Franz List, uno della cantante lirica Carolina Ungher, uno di Elisa Napoleona Baciocchi contessa di Camerata, figlia di Elisa Bonaparte, uno del Granduca di Toscana Leopoldo II°, oltre ad altri che lo scultore fiorentino ritrasse su commissione, ma di cui si è persa l'identità.



La Collezione **BARTOLINI**

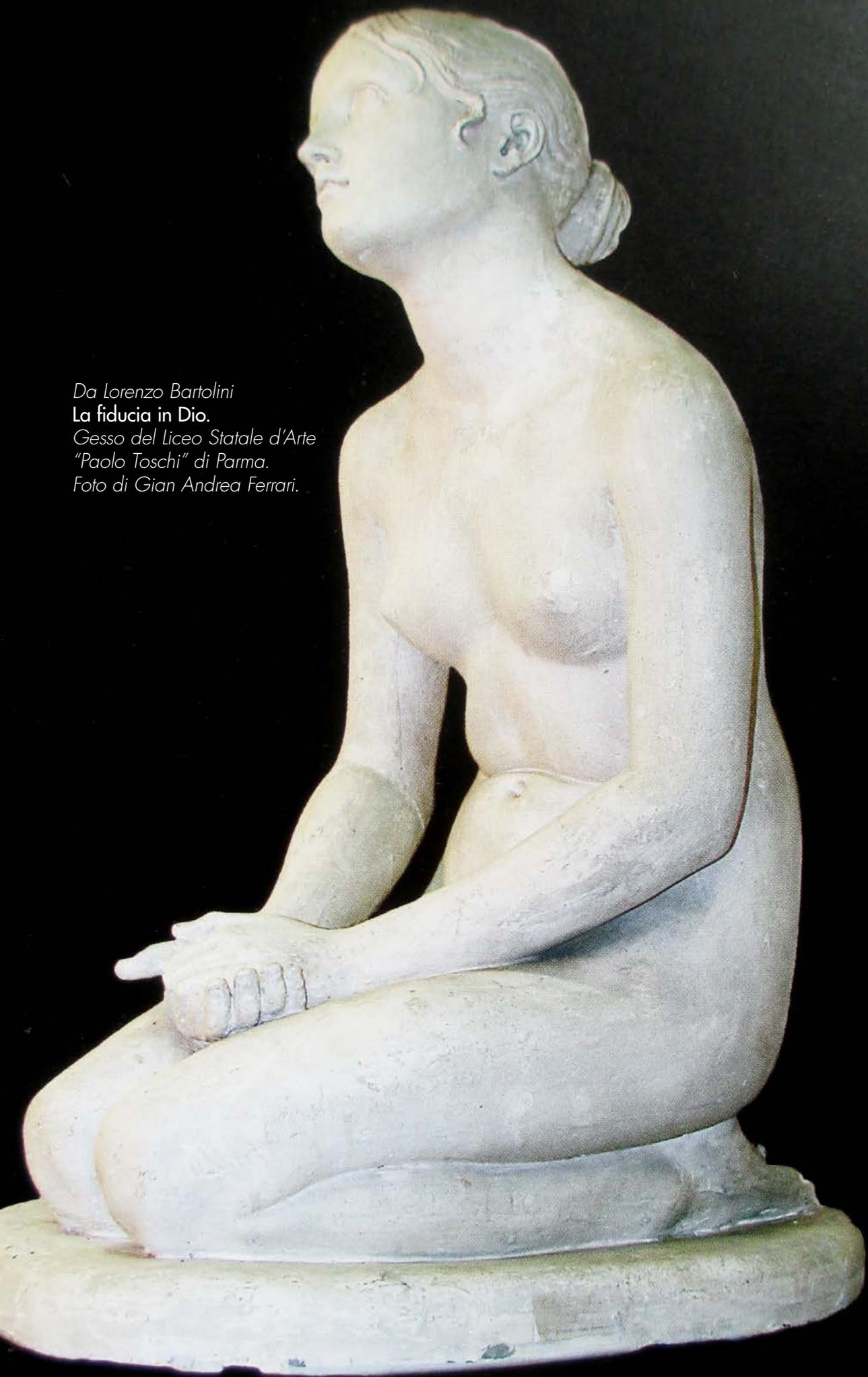
presso il Liceo Artistico
Paolo Toschi

testi di

Isabella Leoni
Maria Carla Ramazzini Calciolari
Grégoire Extermann
Gianantonio Cristalli

MP

Quaderni del Liceo n.3



Da Lorenzo Bartolini

La fiducia in Dio.

Gesso del Liceo Statale d'Arte
"Paolo Toschi" di Parma.

Foto di Gian Andrea Ferrari.

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: studioilgranello.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 "É Tv
Teleticolore".

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

A livello giornalistico ha curato anche l'ufficio stampa per il 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 Pubblicitista, iscritta regolarmente
all'Albo Giornalisti Pubblicitisti 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 Radiotelepace 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 pubblicitista, 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.