

Il presente volume vuole essere una memoria storica di quanto successo in Emilia nella primavera del 2012. La prima parte mostra le ferite (purtroppo ancora aperte) ma anche gli aspetti positivi che quegli eventi hanno portato: l'ampia solidarietà che ha mobilitato tante persone in gesti grandi e piccoli, l'impegno delle istituzioni e degli enti che a vario titolo hanno dato il loro contributo, la forza d'animo e la dignità di una popolazione in ginocchio che non si arrende. Questo è quanto raccontano la cronaca e la sezione fotografica del volume.

La seconda parte racchiude una descrizione storica delle chiese colpite dal terremoto, mostrandone immagini sia precedenti che successive, a cui seguono le schede delle opere esposte. La terza parte contiene una presentazione del Museo Diocesano e della Diocesi di Carpi, con le schede di catalogo delle opere provenienti da quel territorio così profondamente martoriato dal sisma ed ospitate in segno di fratellanza tra Chiese sorelle nel Museo Benedettino e Diocesano d'Arte Sacra di Nonantola.

In quarta di copertina:  
*vigili del fuoco recuperano un  
dipinto dalla chiesa di Camurana*



*“Il sisma del 20 e 29 maggio 2012 ci ha colti di sorpresa, costringendoci a prendere atto di una devastazione che si è scatenata soprattutto sul patrimonio architettonico storico, fragile e prezioso, la cui rovina ha trascinato con sé quadri e statue, paliotti e libri, archivi, affreschi, ancone, altari, crocifissi; oggetti d'arte e fede di un territorio plasmato dalla storia.”*

Arch. Carla di Francesco

*“Le opere d'arte sottratte, con coraggio e generosità, alla distruzione diventano semi di un nuovo atto di creazione, simboli di una ricostruzione e di una rinascita possibile.”*

Card. Gianfranco Ravasi



9 788864 621791

L'ARTE NELL'EPICENTRO

DA GUERCINO A MALATESTA - OPERE SALVATE NELL'EMILIA FERITA DAL TERREMOTO

A

## L'ARTE NELL'EPICENTRO DA GUERCINO A MALATESTA OPERE SALVATE NELL'EMILIA FERITA DAL TERREMOTO

*premessa del*  
Card. Gianfranco Ravasi



A  
EDIZIONI  
ARTESTAMPA

La mostra “L'arte nell'epicentro. Da Guercino a Malatesta, opere salvate nell'Emilia ferita dal terremoto” propone una selezione di opere salvate dalle chiese dell'Arcidiocesi di Modena-Nonantola danneggiate dal sisma del maggio 2012: vi si alternano capolavori tra XV e XIX secolo come dipinti di Guercino, Scarsellino, Giuseppe Maria Crespi, Simone Cantarini, Caula ed Adeodato Malatesta, accanto ad antiche sculture lignee e in terracotta, reliquiari, argenti e scagliole. Una parte delle opere proviene anche dal Museo Diocesano di Carpi, ospitato a Nonantola dopo che le scosse hanno reso inagibile la sua sede. La mostra non è una delle solite esposizioni tematiche o per oggetti proposti cronologicamente tanto da far ammirare l'evolversi nel tempo e nella sensibilità della gente: la visita non deve essere determinata soltanto da un interesse culturale, ma affettivo per le comunità che per tanti secoli hanno conservato e venerato queste opere di fede e d'arte. Suo scopo è lanciare uno sguardo più ampio su quanto è capitato tra Finale Emilia, San Felice sul Panaro, Medolla e Cavezzo nel maggio 2012. Per questo la mostra delle opere d'arte è affiancata da una suggestiva galleria fotografica che testimonia in modo diretto la grave distruzione causata dal sisma a questa ampia porzione della provincia modenese.

In copertina: *Interno del Duomo di  
San Felice sul Panaro dopo il crollo e  
particolare del dipinto del Guercino*

# **L'ARTE NELL'EPICENTRO**

## **DA GUERCINO A MALATESTA**

**OPERE SALVATE NELL'EMILIA FERITA DAL TERREMOTO**

*premessa del*  
Card. Gianfranco Ravasi

*A*  
EDIZIONI  
ARTESTAMPA

## Enti promotori



Arcidiocesi di Modena-Nonantola  
Ufficio Diocesano per  
i Beni Culturali Ecclesiastici di Modena



Museo Benedettino  
e Diocesano  
d'Arte Sacra di Nonantola



Comune di Nonantola



## INDICE

### Enti collaboratori

Diocesi di Carpi  
Museo Diocesano “Cardinale Rodolfo Pio di Savoia” di Carpi

### Patrocinio

Pontificio Consiglio della Cultura  
Direzione Regionale Beni Culturali e Paesaggistici dell'Emilia Romagna  
Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici di Modena e  
Reggio Emilia  
Regione Emilia Romagna  
Provincia di Modena  
Comuni e parrocchie di Bastiglia, Bomporto, Campogalliano, Camposanto,  
Cavezzo, Finale Emilia, Medolla, Nonantola, Ravarino, San Felice sul Panaro,  
San Prospero sulla Secchia, Soliera  
Comuni di Carpi, Castelfranco Emilia, Concordia sulla Secchia, Mirandola,  
Modena, Novi di Modena, Rolo, San Possidonio

### Cura del catalogo

Jacopo Ferrari  
Alfonso Garuti  
Simona Roversi

### Testi e schede di catalogo

ArcheoNonantola (Paola Felicani, Gabriella Malagoli, Gianfranco Marchesi,  
Angela Melotti, Maria Pia Molinari, Ruggero Piccinini, Loris Sighinolfi, Maria  
Luisa Zambelli)  
Roberta Apparuti  
Giovanna Caselgrandi  
Jacopo Ferrari  
Alfonso Garuti  
Roberto Montecchi  
Simona Roversi

### Fotografie delle opere d'arte

Marco Papazzoni

### Fotografie dal sisma

Diego Poluzzi  
Vigili del fuoco - Direzione regionale Emilia Romagna, Centro  
Documentazione Video, Bologna  
Jacopo Ferrari  
Ruggero Piccinini  
Loris Sighinolfi

### Coordinamento editoriale

Carlo Bonacini

### Progetto grafico e impaginazione

Greta Malavasi

### Ringraziamenti

Don Odoardo Ballestrazzi, Elisabetta Barbolini, Carlo Alberto Benatti,  
don Oscar Bin, Aldo Borghi, Pier Paolo Borsari, don Cesare Bosi, Mario Bovo,  
don Francesco Bruni, don Giancarlo Dallari, Gabriella Delizzos, Gian Luigi  
Fiorini, Stefania Grenzi, don Boguslaw Kulesza, Valentina Lanzilli, Saverio  
Marchi, don Gianfranco Milioli, don Paolo Notari, don Giorgio Palmieri,  
Lorenzo Pongiluppi, don Ettore Rovatti, Piergiorgio Serafini, Riccardo Sola,  
don Davide Sighinolfi, don Walter Tardini,

Un ringraziamento ai volontari del Gruppo San Benedetto di Nonantola:  
Vitaliano Galeotti, Emilio Masetti, Augusto Prandini, Leonardo Sighinolfi,  
Loris Sighinolfi, Arnaldo Zoboli

Un sentito ringraziamento alla Soprintendenza di Modena ed ai suoi funzionari  
che hanno collaborato alla realizzazione della mostra ed in generale al recupero  
delle opere d'arte dalle chiese lesionate dal terremoto. In particolare si ricordano  
Laura Bedini, Daniela Ferriani, Federico Fischetti, Annunziata Lanzetta, Marco  
Mozzo, Marcello Toffanello e Silvia Gaiba (Soprintendenza di Bologna),  
responsabile del Coordinamento recupero beni mobili post sisma 2012.

## L'arte nell'epicentro.

### Da Guercino a Malatesta

#### Opere salvate nell'Emilia ferita dal terremoto

*Museo Benedettino e Diocesano d'Arte Sacra  
Nonantola 16 marzo 2013 – 16 marzo 2014*

#### Ideazione e cura della mostra

Jacopo Ferrari  
Simona Roversi

#### Comitato scientifico

Roberta Apparuti  
Giovanna Caselgrandi  
Jacopo Ferrari  
Alfonso Garuti  
Roberto Montecchi  
Simona Roversi

#### Segreteria organizzativa e coordinamento

Jacopo Ferrari  
Simona Roversi

#### Ufficio stampa

Mariapia Cavani

#### Progetto espositivo

Augusto Bulgarelli

#### Stampa pannelli

Eidos grafica

#### Restauri

Ripresa Restauri

#### Assicurazione

Vittoria Assicurazione

#### Trasporti

Ripresa Restauri

#### Con il contributo di



© Museo Benedettino e Diocesano d'Arte Sacra di Nonantola

© Edizioni Artestampa

Tutti i diritti sulle immagini, sui testi e sulla stampa sono riservati. L'illecito sarà penalmente  
perseguibile a norma dell'art. 171 della legge n.633 del 22/04/1941. Nessuna parte di questo  
libro può essere riprodotta in alcuna forma e con qualunque mezzo, senza il permesso dell'editore.

ISBN 978-88-6462-179-1

**A**  
EDIZIONI  
ARTESTAMPA

www.edizioniartestampa.com  
carlo@edizioniartestampa.com

Premessa

Card. Gianfranco Ravasi

*Prefetto del Pontificio Consiglio della Cultura* . . . . . 5

+ Antonio Lanfranchi

*Arcivescovo Abate di Modena-Nonantola* . . . . . 6

+ Francesco Cavina

*Vescovo di Carpi* . . . . . 7

Carla Di Francesco

*Direttrice regionale per i Beni Culturali dell'Emilia Romagna* . . . 9

Mons. Adriano Tollari

*Direttore del Museo Benedettino e Diocesano d'Arte Sacra* . . . 10

Pier Paolo Borsari

*Sindaco di Nonantola* . . . . . 11

Stefano Casciu

*Soprintendente di Modena* . . . . . 12

LA MEMORIA E LE IMMAGINI. . . . . 13

Cronaca del terremoto: paura, solidarietà, speranza

*don Roberto Montecchi, vice parroco di Finale Emilia* . . . . . 14

La grande distruzione dei luoghi delle comunità. . . . . 21

Come la vita si è dovuta adattare alla calamità . . . . . 27

Il terremoto delle opere d'arte. . . . . 31

Interventi dei Vigili del Fuoco.

Messe in sicurezza e demolizioni . . . . . 35

La Protezione Civile ed il volontariato.

La grande solidarietà. . . . . 39

Le visite istituzionali. . . . . 43

I LUOGHI E LE OPERE . . . . . 47

Bastiglia . . . . . 48

San Clemente. . . . . 52

Bomporto. . . . . 56

Solara. . . . . 60

Sorbara. . . . . 62

Campogalliano. . . . . 68

Saliceto Buzzalino. . . . . 71

Camposanto. . . . . 72

Cadecoppi . . . . . 74

Cavezzo . . . . . 78

Disvetro . . . . . 82

Motta. . . . . 86

Finale Emilia . . . . . 90

Massa Finalese . . . . . 110

Reno Finalese. . . . . 112

Medolla . . . . . 116

Camurana . . . . . 122

Villafranca . . . . . 124

Modena . . . . . 130

Nonantola . . . . . 132

Bagazzano . . . . . 139

Redu' . . . . . 140

Rubbiera . . . . . 141

Ravarino. . . . . 142

Stuffione. . . . . 144

San Felice sul Panaro . . . . . 150

Rivara. . . . . 162

San Biagio in Padule. . . . . 168

San Prospero sulla Secchia . . . . . 172

San Pietro in Elda. . . . . 174

San Lorenzo della Pioppa . . . . . 176

Staggia . . . . . 177

Soliera . . . . . 178

Sozzigalli . . . . . 180

### IL MUSEO DIOCESANO DI CARPI

OSPITE A NONANTOLA . . . . . 181

Il Museo diocesano d'arte sacra “Cardinale Rodolfo Pio di

Savoia” di Carpi ospite a Nonantola

*Alfonso Garuti*. . . . . 182

Schede di catalogo e inventario. . . . . 220

Fonti e Bibliografia. . . . . 220

## PREMESSA

### La “ferita” della bellezza



Desidero rendermi idealmente presente a questo momento – così solenne per l’Arcidiocesi di Modena-Nonantola ma anche per la Chiesa italiana – in cui simbolicamente si innalza, attraverso una suggestiva raccolta di opere d’arte, un inno alla speranza. La scelta di un titolo quanto mai significativo manifesta in modo chiaro l’anelito della comunità ecclesiale e civile di Modena-Nonantola a risorgere.

In questo orizzonte in cui s’intrecciano gioia e dolore, vorrei evocare il simbolo radicale, sotteso all’atto che ora si compie, quello della bellezza. Esso non è soltanto esplosione di creatività, estasi dello sguardo, contemplazione serena, ma anche “ferita”, come affermava l’allora Cardinal Joseph Ratzinger: «La bellezza ferisce, ma proprio così richiama l’uomo al suo destino ultimo». Infatti, il termine “ferita” ha in italiano una parola derivata, “feritoia”, intesa come una finestra aperta sul mistero, sull’infinito. Eppure la ferita procura sofferenza e angoscia, tormenta l’anima dell’artista. Così, nelle terre emiliane, sia le pietre degli edifici, sia i capolavori della pittura che hanno visto momenti di splendore, portano ora impressi i segni della “passione”, attraverso la firma inquietante del terremoto.

La bellezza, dunque, viene ininterrottamente costretta in grembi oscuri, inquieta le anime e le menti, invoca di essere riportata alla luce, di rinascere, così da dominare il *tremendum*, il terrore che talora il creato genera, e da lenire la pena, come si sta facendo in modo mirabile attraverso questa e tante altre manifestazioni. Le opere d’arte sottratte, con coraggio e generosità, alla distruzione diventano semi di un nuovo atto di creazione, simboli di una ricostruzione e di una rinascita possibile. I Padri, a chiusura del Concilio Vaticano II, lanciarono, tra i vari messaggi alle diverse categorie sociali e professionali, queste parole agli artisti, parole che possono risuonare anche oggi nel contesto di questa esposizione: «Il mondo in cui viviamo ha bisogno di bellezza per non oscurarsi nella disperazione. La bellezza, come la verità, è ciò che mette la gioia nel cuore degli uomini, è il frutto prezioso che resiste all’usura del tempo, che unisce le generazioni e le congiunge nell’ammirazione».

Innanzitutto l’arte tende verso l’assoluto, cerca di esprimere l’ineffabile, di “costringere” l’infinito e l’eterno nello stampo della parola, della forma, dell’immagine, del suono. «L’arte è l’Ignoto», diceva il poeta francese Jules Laforgue nei suoi *Lamenti* lirici, e Paul Klee era consapevole che l’opera dell’artista non è quella di rappresentare il visibile ma di introdurci nell’invisibile, tant’è vero che anche l’arido taglio della tela compiuto da Lucio Fontana simbolicamente era dall’artista considerato come «uno spiraglio per intravedere l’Assoluto». Credere e creare sono, dunque, due atti fondamentali che l’uomo adotta per raggiungere la trascendenza, come affermava suggestivamente il poeta Paul Valéry, quando scriveva nei *Cattivi pensieri* che «il pittore non deve dipingere quello che vede, ma quello che si vedrà».

A questo futuro perfetto, all’assoluto cercato dall’uomo la fede dà il nome di Dio che talora è esplicitamente riconosciuto come propria meta anche dallo stesso artista. Bach, sommo musicista e grande credente, non aveva dubbi quando poneva in capo alle sue partiture la sigla SDG, *Soli Deo gloria*, e dichiarava: «Il *finis* e la causa finale della musica non dovrebbero mai essere altro che la gloria di Dio e la ricreazione della mente». Lapidario Hermann Hesse, un autore caro a Benedetto XVI che lo ha citato proprio davanti agli artisti riuniti attorno a lui nella Cappella Sistina il 21 novembre 2009, che nel suo scritto su *Klein e Wagner* dichiarava: «Arte significa: dentro a ogni cosa mostrare Dio».

In questa luce, arte e fede fanno germogliare e custodiscono nel loro grembo un messaggio, una verità alta ed efficace; non interpretano soltanto, ma rivelano e «creano un mondo», per usare un’espressione del filosofo Martin Heidegger. La loro funzione è epifanica, irradiano una luce che le ha percorse. Significative sono

le parole di Kafka nei suoi *Preparativi di nozze in campagna*: «L’arte vola attorno alla verità... e il suo talento consiste nel trovare un luogo in cui se ne possano potentemente intercettare i raggi luminosi». In ultima analisi, noi crediamo religiosamente e creiamo artisticamente per scoprire il senso supremo dell’essere e dell’esistere e non semplicemente per arredare e ornare la nostra anima e le nostre case o città.

Illuminante è la confessione di un autore apparentemente lontano da motivazioni trascendenti come Henry Miller, che nella *Sapienza del cuore* asseriva: «L’arte non insegna niente, tranne il senso della vita». Questa frase potrebbe essere adattata anche all’esperienza del credere. Sappiamo, poi, che la fede si nutre di stupore, di contemplazione, di illuminazione. Ebbene, Chesterton nel suo scritto *Generalmente parlando* aggiungeva: «La dignità dell’artista sta nel suo dovere di tener vivo il senso di meraviglia nel mondo». Si tratta di una grazia che irrompe nel fedele e nell’artista e gli fa vedere il mondo con occhi diversi, scoprendo nuovi mari quanto più si naviga, mari talvolta in tempesta, ma anche orizzonti luminosi e placati.

È curioso notare che le nostre lingue hanno adottato lo stesso termine per indicare l’“ispirazione” delle Scritture Sacre e quella dell’artista. Per questo, «ogni poesia è misteriosa: nessuno sa interamente ciò che gli è stato concesso di scrivere» (così Borges nel prologo alla sua *Opera poetica*). Si entra, dunque, con la fede e l’arte nel santuario del mistero per cui, come suggeriva il pittore Georges Braque nel suo testo *Il giorno e la notte*, «l’arte è fatta per turbare, mentre la scienza rassicura». È la stessa grande inquietudine della fede che sant’Agostino ha mirabilmente espresso nel suo celebre *Inquietum est cor nostrum donec requiescat in Te*: la meta comune è, infatti, l’Infinito ed è necessaria la grazia divina per riuscire a raggiungerla.

Papa Benedetto XVI, nel citato incontro con gli artisti del 2009, affermava che la grande arte – e rimandava al Giudizio Universale michelangiolesco della Sistina che era davanti al suo uditorio – «ricorda che la storia dell’umanità è movimento e ascensione, è inesausta tensione verso la pienezza, verso la felicità ultima, verso un orizzonte che sempre eccede il presente mentre lo attraversa». Riecheggiano, allora, le parole della *Lettera agli artisti* (1999) di Giovanni Paolo II che, citando il poeta polacco Adam Mickiewicz: «Emerge dal caos il mondo dello spirito», si rivolgeva agli artisti con questo auspicio: «La vostra arte contribuisca all’affermarsi di una bellezza autentica che, quasi riverbero dello Spirito di Dio, trasfiguri la materia, aprendo gli animi al senso dell’eterno». In conclusione, alla Chiesa di Modena-Nonantola che vuole testimoniare la sua fede nella risurrezione di Cristo anche quando si è nel tempo della prova e della passione rivolgo l’augurio di continuare ad esprimere, anche attraverso la bellezza artistica di cui è ricca, la sua fede forte e serena.

Lo faccio ricorrendo ancora una volta alla voce dell’arte che si comunica nelle mille sfaccettature delle sue espressioni, a partire dalla poesia. Sono alcuni versi del poemetto di Blaise Cendrars curiosamente intitolato *Pasqua a New York* (2012): «È oggi, Signore, il giorno del tuo Nome, / ho letto in un vecchio libro le gesta della tua passione / e la tua angoscia e i tuoi travagli e le tue buone parole (...) / Conosco tutti i Cristi appesi nei musei; / ma tu cammini, Signore, stasera accanto a me. / Il tuo costato aperto è come un grande sole, / le tue mani tutt’intorno palpitano di scintille (...) ». Dopo il Venerdì Santo, infatti, c’è l’alba di Pasqua. Là incontriamo Cristo che spiega la nostra sofferenza e la trasfigura e la trasforma nel volto della speranza, della gioia, della rinascita nella luce della risurrezione.

Card. Gianfranco Ravasi  
Prefetto del Pontificio Consiglio della Cultura

Quale significato può avere una mostra di opere d'arte recuperate dalle chiese crollate o profondamente ferite dal terremoto del maggio 2012?

La risposta più vera credo che verrà da coloro, spero tanti, che la visiteranno. Non ho la pretesa di sostituirmi a loro, semplicemente vorrei “rompere il ghiaccio”, come si dice quando si vuole aprire un dialogo, esternando alcune considerazioni non da “esperto” critico d'arte ma come vescovo, da “padre e fratello”, stretto in una comunione di destino con tutti coloro che sono stati interessati dal terremoto.

Come tante persone che nella tragedia hanno perso i loro affetti e beni, anche le opere d'arte sono sfollate dalle loro chiese per cui sono state realizzate e che per lunghi secoli le hanno gelosamente custodite.

Prestando loro sentimenti umani, mi verrebbe da dire che esse soffrono nell'anelito di ritornare a “casa”, non rifiutandosi nel frattempo di continuare a “comunicare” con il loro linguaggio, come hanno fatto i tanti abitanti delle zone terremotate che hanno colpito tutti coloro con cui venivano in contatto per il messaggio di dignità, di forza, di speranza che trasmettevano.

Le opere d'arte esposte, oltre ad avere un valore artistico, che già attira di per sé, sono segni identitari per le comunità parrocchiali, essendo sempre state collocate nelle chiese e davanti alle quali generazioni intere hanno pregato, sostato in silenzio, acceso un lume votivo, alimentato la loro coscienza di appartenenza. Esse sono una testimonianza del connubio fecondo tra arte e fede. La fede ha trovato nell'arte una forma di conoscenza che si realizza attraverso l'attrattiva, una forza che trascina dentro la realtà per rivelarla; l'arte a sua volta ha trovato nella fede la sua anima, il suo alimento.

Possiamo dire che la Chiesa ha promosso l'arte non come una realtà a se stante, ma come momento fondante della spiritualità cristiana. La pittura, come la scultura, l'architettura, il canto, la musica dovevano aiutare l'uomo a partecipare con tutto se stesso alla comunione con Dio e con i fratelli. Con questo spirito, credo, guardiamo a questa mostra, cercando di coglierne i molteplici messaggi.

Il Santo Padre, Benedetto XVI, durante la sua visita a Rovereto il 26 giugno 2012, ci ha detto: “Guardando le vostre terre ho provato profonda commozione davanti a tante ferite, ma ho visto anche tante mani che le vogliono curare; ho visto che la vita ricomincia, vuole ricominciare con forza e coraggio, e questo è il segno più bello e luminoso”. Anche questa mostra, dopo i momenti difficili ed impegnativi del recupero delle opere in luoghi spesso pericolosi, vuole essere un segno bello e luminoso di ripartenza, un'occasione per non dimenticare quanto il terremoto abbia segnato profondamente e modificato la vita delle nostre parrocchie, un'opportunità offerta alle comunità colpite per riavere un contatto diretto con il loro patrimonio di fede e di devozione e per lasciarsi affascinare ancora una volta da un'esperienza viva edificante per lo spirito. Nell'attesa che al momento opportuno ritornino nelle chiese rinnovate.

La mostra costituisce anche un momento ancora più significativo e di profonda comunione tra Chiese sorelle, poiché una sezione contiene opere provenienti dalla Diocesi di Carpi che con il terremoto ha perso anche la sede del Museo Diocesano.

Un ringraziamento caro va a tutti coloro che hanno collaborato nel recupero delle opere, dai Vigili del Fuoco, all'Ufficio Beni Culturali dell'Arcidiocesi, alla Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici dell'Emilia Romagna, alla Soprintendenza ai Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici di Modena e Reggio Emilia, ai volontari e al personale del Museo Benedettino e Diocesano, ai Carabinieri del Nucleo Tutela patrimonio culturale di Bologna.”

+ Antonio Lanfranchi  
*Arcivescovo Abate di Modena-Nonantola*



La mostra organizzata dall'Arcidiocesi di Modena nella sede nonantolana richiama i drammatici eventi causati dal sisma di maggio che ha provocato distruzioni, rovine, lutti, perdite dolorose ed anche irrecuperabili al patrimonio storico artistico ecclesiale di molte delle diocesi emiliane. Il catastrofico evento con particolare violenza ha colpito quelle di Modena e Carpi, contigue per entità territoriale, unite per identità storiche, tradizioni religiose, sentimenti del vissuto delle popolazioni, per avvenimenti e situazioni che il tempo ed il presente hanno accomunato e rinsaldato.

Il patrimonio culturale così duramente provato nelle forme storiche e nelle aggregazioni parrocchiali non è soltanto formato dalle pietre, ma dalle opere artistiche e dagli arredi di utilizzo culturale. Essi hanno un valore non soltanto estetico, ma devozionale e di alta qualificazione d'arte e di artigianato appartenenti alla variata creatività di generazioni del lavoro dell'uomo.

Dopo i mesi trascorsi dal momento distruttivo, le opere attendono ora l'attenzione di chi è preposto alla tutela, alla conservazione, al recupero, alle fasi di ricostruzione per essere riguardate negli aspetti del riuso, nei nuovi riconoscimenti di identità derivati dal passato, ma rivolti ai detentori ed ai fruitori di oggi e di domani.

Molte di queste fasi stanno lentamente attuandosi. La messa in sicurezza dei crolli e delle rovine, il puntellamento e copertura di chiese, campanili, case e scuole, si avviano a concreti realizzati e inducono alla speranza ed a rinnovati ritmi di vita ecclesiale. Tra gli interventi eseguiti hanno importanza le operazioni di recupero dei beni mobili, delle opere d'arte e di arredo a cui si rivolge l'attuale mostra nonantolana per darne conoscenza e testimonianza di valorizzazione, e fruizione culturale. Siamo quindi debitori ed esterniamo ringraziamenti e gratitudine per l'intenso lavoro svolto dagli organi preposti alla tutela: dalla Direzione Regionale per i beni ambientali e architettonici, alla Soprintendenza per il Patrimonio storico ed artistico di Modena e Reggio Emilia, alla fattività dei Vigili del Fuoco, della protezione Civile e, per Carpi, alla presenza di un corpo di Guardie Svizzere Vaticane; infine all'assistenza degli Uffici diocesani preposti alla conoscenza del patrimonio locale di entrambe le diocesi.

Il Museo diocesano per i dissesti statici subiti dal contenitore, la chiesa di sant'Ignazio, è stata oggetto di completo sgombero, senza dover lamentare alcuna perdita o danneggiamento del suo cospicuo patrimonio. La Nostra riconoscenza si rivolge oggi alla concreta sensibilità organizzativa dell'Arcidiocesi di Modena che ha desiderato accostare nella mostra di Nonantola, alle opere provenienti dalla zona terremotata della bassa modenese, una scelta di quelle del Museo diocesano di Carpi che, grazie a tale circostanza, ha potuto mantenere e continuare, anche se in forma parziale, la propria identità conoscitiva e di valorizzazione. Le finalità delle scelte sono illustrate nella premessa alle schede di catalogo redatte dal direttore, Alfonso Garuti, e suggeriscono contenuti e modelli d'arte e di artigianato artistico dovuti ad antiche forme manifatturiere carpiiane; testimonianze che per la loro bellezza e rarità, non mancheranno di stimolare l'attenzione e la curiosità dei visitatori.

Si tratta di contenuti da non riferirsi soltanto alle forme estetizzanti delle opere, ma che mantengono l'origine di appartenenza e d'uso delle singole comunità e messaggi di catechesi, di contemplazione devota e d'uso liturgico. L'arte sacra anche se inserita in un contesto museale, conserva e manifesta gli originali significati, derivati dalle testimonianze del culto, espressioni concrete e tangibili della teologia della fede, tra realtà umana e comprensione divina. L'anno attuale è appunto demandato al mistero della Fede. Tra gli indici comunicativi fanno parte integrante i valori spirituali che il patrimonio d'arte sacra della Chiesa ha saputo mantenere e trasmettere nella trasformazione in bellezza e decoro di segni e simboli attinenti alle funzioni del culto contenuti in stretto rapporto didascalico e pastorale comprensivo delle forme del lavoro dell'uomo che nel tempo li ha prodotti e creati. L'attribuzione di identità culturale e di bellezza alle opere del sacro può richiamare, anche per l'attualità del messaggio, le parole di sant'Agostino riguardanti le cose spettanti al culto divino “quanto qui vediamo fatto sui muri, avvenga spiritualmente nei cuori” (dai *Discorsi*).

+ Francesco Cavina  
*Vescovo di Carpi*



Il sisma del 20 e 29 maggio 2012 ci ha colti di sorpresa, costringendoci a prendere atto di una devastazione che si è scatenata soprattutto sul patrimonio architettonico storico, fragile e prezioso, la cui rovina ha trascinato con sé quadri e statue, paliotti e libri, archivi, affreschi, ancone, altari, crocifissi; oggetti d'arte e fede di un territorio plasmato dalla storia, tra Estensi e Bentivoglio, da rocche, castelli, palazzi; da pievi, chiese, oratori, cattedrali.

Dei più di duemila immobili storici danneggiati nell'area, compresa tra le province di Modena, Ferrara, Bologna, Reggio Emilia, oltre cinquecento sono chiese: tra queste, ottanta sono quelle censite nella Arcidiocesi di Modena-Nonantola, cinquantacinque quelle della Diocesi di Carpi. Ma, più che il dato numerico, l'allarme per queste due Diocesi riguarda la gravità e l'estensione del danno riscontrato sugli edifici di culto: crolli, parziali o totali, di coperture, di volte, di facciate, di campanili compongono qui il mosaico variegato, esteso e gravissimo, di un triste inventario di menomazioni e perdite, al quale va aggiunto quello sui beni mobili e, più in generale, sulle opere d'arte che delle chiese sono parte integrante e sostanziale.

L'area di epicentro è caratterizzata da centri urbani storici, come Carpi, Mirandola, Concordia, Finale Emilia, San Felice sul Panaro e costellato di tante piccole frazioni sparse nella campagna, sorte accanto e all'ombra di un campanile. La chiesa è per questi luoghi storicamente il centro di socialità oltre che di fede e devozione, poiché attorno ad essa si sono aggregate le comunità rurali, che fino all'ultimo dopoguerra vivevano della coltivazione dei campi strappati alle acque dalle bonifiche, antiche e più recenti. Patrimonio diffuso per tutto il territorio, in molti casi nate a partire dal medioevo, le chiese rappresentano la continuità storico-artistica oltre che religiosa ed umana del popolo che vive in queste terre basse. I campanili ne segnano la presenza e scandiscono il tempo dei credenti; ma sono anche un punto di riferimento visivo, di orientamento, nella piatta linea di orizzonte della pianura: per questo la perdita di taluni di essi sotto le scosse del sisma è stato un vero lutto per le comunità, mentre gli altri, quelli colpiti ma ancora in piedi, mostrano oggi puntelli e cerchiature come cura provvisoria delle gravi ferite subite.

Le opere provvisorie e le coperture provvisorie, lungi dall'essere terminate, sono il segno della speranza di condurre ogni chiesa ad uno stato di sicurezza minimo ma sufficiente per impedire ulteriori crolli per il tempo che sarà necessario ad attendere il restauro definitivo. Si approntano così in questi mesi studi, ricerche, progetti, attività propedeutiche necessarie per produrre al meglio percorsi ed azioni di recupero e conservazione, nella certezza che tutto questo contribuisca in modo sostanziale ad una ricostruzione sostenibile: ovvero ad interventi di riparazione e miglioramento sismico, in una parola, di *restauro*, condivisi nelle finalità, e coerenti con lo stato di consistenza attuale degli edifici.

Si tratta di un percorso già avviato, che coinvolge tutti, ciascuno con le proprie responsabilità: le Diocesi, le strutture di tutela, cioè le Soprintendenze e la Direzione regionale per i beni culturali e paesaggistici del Ministero per i beni e le attività culturali, i Comuni, gli uffici del Commissario delegato.

In parallelo vanno avanti le azioni di primo intervento sui beni mobili traumatizzati dal sisma, ricoverati presso il palazzo Ducale di Sassuolo: il complesso delle oltre 1200 opere è affidato alle cure della Soprintendenza per il patrimonio storico artistico di Modena, ed a restauratori guidati dall'Opificio delle Pietre dure e dell'Istituto Superiore di Conservazione e Restauro; da qui alcune di esse partiranno per Nonantola, dove si riuniranno a quelle che al momento dell'emergenza furono riparate in altri depositi temporanei messi a disposizione dalle Diocesi, per diventare con esse ambasciatrici di speranza. Sfolate, colpite e talvolta sfregiate, mostreranno al pubblico la qualità del messaggio artistico racchiuso nelle chiese della bassa modenese, ma soprattutto ricorderanno a tutti la necessità di un impegno costante per il loro ritorno ai luoghi di provenienza, da ricostruire.

Un ringraziamento sincero all'Arcidiocesi di Modena-Nonantola ed ai curatori per averci resi partecipi del progetto della mostra, alla quale aderiamo nello spirito di condivisione, di solidarietà e di vicinanza tra persone che è nato nei giorni critici dell'emergenza, e che costituisce il filo rosso del tanto lavoro svolto e da svolgere insieme.

*Statua della Madonna caduta a terra nella chiesa di Reno Finalese*

arch. Carla Di Francesco  
 Direttrice regionale per i Beni Culturali  
 e Paesaggistici dell'Emilia Romagna

La mostra che stiamo presentando non è una delle solite esposizioni tematiche o per oggetti proposti cronologicamente tanto da far ammirare l'evolversi nel tempo e nella sensibilità della gente.

Questa è una mostra basata sulla devozione e la preghiera intrisa di fede e speranza delle nostre parrocchie che hanno subito l'offesa del terremoto. I quadri, le statue ecc. sono di nuovo segno di quella speranza di rivedere le proprie opere d'arte e devozione ritornare esposte a quei muri che per anni e secoli hanno accolto un popolo in preghiera.

Ricordo e speranza sono i segni di questa mostra oltre che omaggio a queste popolazioni che in un momento così tragico hanno dimostrato un così profondo legame alle proprie tradizioni.

La visita a questa esposizione non deve essere determinata soltanto da un interesse culturale, ma affettivo per le comunità che per tanti secoli hanno conservato e venerato queste opere di fede e di arte. È anche omaggio all'attaccamento di queste popolazioni per la conservazione di questo piccolo ma per loro grande tesoro.

Mons. Adriano Tollari

*Direttore del Museo Benedettino e Diocesano d'Arte Sacra*



La psicologia dell'emergenza (disciplina che studia il comportamento individuale, gruppale e comunitario in situazioni di calamità, disastri ed emergenze in generale) insegna che dopo un evento catastrofico, una comunità non può più essere come prima. Ciò che è accaduto si imprime nella vita della comunità e costruisce una nuova realtà". Attorno a chiese, piazze e strade si costruiscono e si strutturano le relazioni e le abitudini quotidiane delle persone. Quando questi punti di riferimento vengono meno, vengono messe in discussione le consuetudini delle persone, i legami che fino a quel momento hanno determinato la storia delle comunità, le sue tradizioni, la sua identità: viene definito *lutto culturale*.

Il terremoto che ha sconvolto buona parte della nostra Provincia e della nostra Regione, ne ha devastato anche il patrimonio storico, monumentale ed artistico, proprio quei "punti di riferimento" che le comunità avevano avuto fino a quel momento. Per questa ragione, accanto alle tante emergenze dei primi giorni, un'attenzione particolare è stata rivolta al recupero delle opere d'arte mobili ospitate nelle tante chiese colpite.

Dopo i sisma del 20 e del 29 maggio 2012, le nostre comunità e in particolare quelle dei comuni più vicini all'epicentro hanno sentito la necessità di mobilitare nuove energie, di stimolare una nuova coesione sociale, di ristabilire nuovi significati, salvando dalla rovina gli elementi centrali della propria identità.

Ricostruire non significa "solo" costruire nuovi edifici, ma ricostruire le comunità, le identità dei singoli e dei gruppi, il tessuto sociale. Le vicende delle chiese ferite o distrutte dai sisma del maggio scorso raccontano storie e momenti importanti, di religiosità, di patrimonio artistico, ma anche di identità delle comunità.

Il patrimonio salvato è costituito in maggior parte da dipinti, alcuni di grande valore artistico, e da arredi sacri come argenterie, sculture e reliquiari.

Il Museo Benedettino e Diocesano d'Arte Sacra di Nonantola, in accordo con gli Enti preposti, ha messo a disposizione il proprio deposito per la custodia delle opere recuperate dalle chiese lesionate, in attesa che queste stesse chiese possano ospitarle nuovamente.

L'idea di questa mostra nasce dalla volontà di tenere alta l'attenzione sullo stato del patrimonio artistico locale nel dopo terremoto e di permettere ai cittadini dei paesi colpiti di veder valorizzate le opere delle loro chiese.

Inoltre, questa mostra vuole essere un omaggio alla ricchezza artistica del territorio della nostra provincia, una ricchezza spesso sconosciuta, ma di enorme valore.

Un sincero ringraziamento a tutti i soggetti pubblici e privati, che a diverso titolo e in diverse forme, hanno contribuito alla realizzazione di questa mostra.

Pier Paolo Borsari  
*Sindaco di Nonantola*



*Crollo del tetto nella chiesa di Sant'Egidio a Cavezzo*

Nel 1947 Santi Romano, illustre giurista che aveva dato un sostanziale contributo alla definizione della prima legge organica di tutela dei beni culturali, la Legge Bottai del 1939, paragonò nei suoi Frammenti di un dizionario giuridico gli effetti delle rivoluzioni sociali e politiche a quelli del terremoto “che abbatte indistintamente edifici brutti o malsani, monumenti insigni ed opere d’arte”. Negli stessi anni la Costituzione della nuova Repubblica italiana (in vigore dal 1 gennaio 1948), riallacciandosi ed interpretando un’illustre, antica ed ininterrotta tradizione di protezione e di rispetto per le arti, peculiare dell’Italia intesa da sempre come un’identità culturale, prima ancora che il suo nome divenisse anche quello di uno Stato, introduceva nell’articolo 9 la “tutela del paesaggio e del patrimonio storico artistico della Nazione”.

Quel patrimonio, come tutti sanno, è per una parte molto consistente di pertinenza e di proprietà ecclesiastica. Da sempre il sistema delle Soprintendenze, altra peculiarità italiana da non disperdere, collabora ed interagisce con i diversi gradi dell’ordinamento ecclesiastico. Ciò è naturalmente avvenuto ai massimi livelli, anche per intensità, dopo i gravissimi eventi sismici del maggio 2012. Un’iniziativa come questa mostra di Nonantola, che coinvolge le due Diocesi maggiormente colpite dal sisma, non poteva quindi non vedere la massima collaborazione ed il pieno appoggio della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici di Modena e Reggio Emilia, a sua volta pienamente e direttamente coinvolta dal terremoto, che ha stravolto una gran parte del territorio di sua competenza e le sue stesse sedi.

Alla creazione nel Palazzo Ducale di Sassuolo, a partire dal 25 maggio 2012, del centro di raccolta e del cantiere di primo intervento per le opere d’arte danneggiate dal sisma, che custodisce ad oggi oltre 1200 beni per la maggioranza provenienti da edifici religiosi di tutto il cratere sismico, sono stati necessariamente individuati sin da subito, nelle due Diocesi di Modena e di Carpi, altri luoghi destinati alla raccolta ed al deposito di svariate altre opere d’arte, meno o niente affatto danneggiate. Uno di questi luoghi è proprio il Museo Diocesano di Nonantola, dove oggi bellissime ed importanti opere d’arte sono esposte a testimonianza di quanto l’arte figurativa sia una componente essenziale della sensibilità religiosa dell’uomo europeo, ed italiano in particolare, e di quanto essa rappresenti un legante identitario insostituibile per le nostre comunità.

Continuiamo quindi a lavorare insieme perché tutti i beni artistici che il sisma ha in qualche modo toccato, dai capolavori più noti alle semplici espressioni della devozione popolare, possano tornare ai loro luoghi e continuare a trasmettere quei valori religiosi, culturali, comunitari, ed anche estetici, che non hanno mai cessato di testimoniare nei secoli.

Stefano Casciu  
*Soprintendente ai Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici  
delle province di Modena e Reggio Emilia*



## LA MEMORIA E LE IMMAGINI

## Cronaca del terremoto: paura, solidarietà, speranza

don Roberto Montecchi  
*vice parroco di Finale Emilia*

20 Maggio 2012.

Descrivere questo giorno per noi che lo abbiamo vissuto da vicino non è per niente facile. I motivi possono essere tanti ma credo si possano tradurre fondamentalmente in due: il primo è il desiderio di dimenticare, non tanto gli avvenimenti che rimarranno invece scritti in maniera indelebile dentro di noi, bensì dimenticare la paura vissuta, la sensazione di impotenza e la perdita di punti di riferimento che in quella notte e nei giorni successivi abbiamo provato. Il secondo motivo penso vada ascritto alla dinamica propria della memoria che tende a far ricordare gli avvenimenti in modo differente a seconda delle emozioni che hanno provocato, ecco allora che diventa difficile poter fare una cronaca di quei giorni che non sia una cronaca personale e che possa raccontare ciò che provoca nell'intimo delle persone quello che sembra un evento naturale facilmente descrivibile, le sensazioni e percezioni che arriva a scatenare.

Sin da bambini, alla scuola elementare ed alla scuola media, gli insegnanti di geografia ci hanno sempre educato a riconoscere sulla cartina quel triangolo verde che nella mappa fisica contraddistingue l'Emilia-Romagna.

Abbiamo imparato come questa terra sia il granaio d'Italia, la più grande pianura della nostra penisola, quella padana, terra fertile, terra di agricoltori che hanno lavorato e costruito le loro piccole fortune sulla capacità imprenditoriale. Abbiamo imparato come nella storia della nostra Emilia ci siano state tantissime persone che hanno costruito il nostro presente, che hanno favorito la crescita della nostra gente.

L'Emilia, Modena, una terra di imprenditori, di santi, di figure autorevoli, ne possiamo ricordare alcuni a partire dal Patrono Geminiano, fino ad arrivare a tanti altri dei nostri tempi...

La nostra terra è una terra particolare, che ti entra nel sangue e ti fa amare questi luoghi.

E sempre su quei banchi di scuola alcune cose le avevamo imparate ed erano per noi delle certezze: le zanzare in estate, quando la nostra pianura si riempie di afa e l'umidità raggiunge picchi altissimi; la nebbia in inverno, quella nebbia fitta che ha ispirato i miracoli di San Geminiano, una nebbia così intensa che provoca paura, una nebbia che negli ultimi anni, da quando abito nella bassa, è diventata sinonimo di sberleffo benefico: "voi là nella bassa, solo la nebbia avete!!!". Infine una delle certezze incrollabili: in Emilia la terra non trema, sotto c'è l'acqua, "bambini, sotto Modena c'è tantissima acqua, ricordate lo stemma del comune? Ha due grandi trivelle. Bene, tutta quell'acqua fa sì che qualora venga un terremoto noi lo sentiremmo appena". Certezza che ci ha accompagnato anche negli ultimi anni quando qualche scossetta l'abbiamo a dir la verità sentita, ed anche bene.

Noi cittadini del secondo millennio dimentichiamo in fretta la storia, una storia, la nostra, costellata di tantissimi terremoti, anche di forte intensità. Ma il passato per noi tante volte è solo passato e non "il Passato" col quale confrontarci e comprendere come poter vivere meglio il presente.

Ma veniamo al 20 maggio scorso.

Una notte che non dimenticherò mai e che mi rimarrà impressa in maniera indelebile nella mente. Notte che provoca sentimenti contrastanti e che non è possibile

fissare: ogni volta che ci torno con i ricordi le immagini, i sentimenti sono diversi e spesso confusi.

Alle 4:04 il boato e poi la casa ed il letto hanno cominciato a muoversi e a far tremare violentemente ogni cosa. La mente ha cominciato a lottare con se stessa mettendo in contrasto tantissimi pensieri, uno diverso dall'altro: mi alzo e scappo, rimango a letto e aspetto che smetta, mi riparo sotto lo stipite della porta, cosa sarà mai successo, è la fine del mondo, è la mia fine...

In 20 secondi l'uomo può veramente trovarsi a fare tantissimi pensieri e discorsi, a rivedere centinaia di migliaia di immagini e a porsi domande estreme.

Comunque sia, pareva di essere in un incubo, un sogno di quelli che speriscono per poter riprendere tranquillamente a dormire e svegliarsi il giorno dopo, facendo tutto ciò che solitamente fai e senza magari ricordarti minimamente cosa avevi sognato ed immaginato. Ma per noi non è stato così.

La prima vera convinzione di ciò che era accaduto l'ho avuta di lì a poco.

Sceso in via Cavour, a motivo delle altre scosse che si susseguivano, ho raggiunto la piazza principale cittadina dove tanta gente cominciava a confluire e a sfogare la paura; arrivato in direzione della Collegiata ho visto con la coda dell'occhio che tutto il sagrato era avvolto dalla nebbia ma la mia mente si ribellava all'idea di cogliere subito la conclusione di un crollo, anche perché intorno a noi non vi erano altri segni di distruzione. Solo quando mi è stato detto da altri in piazza di alzare la testa e guardare verso la facciata della chiesa ho cominciato a capire che tutto quello che stavamo vivendo non era un sogno, bensì era la realtà, una realtà che ci avrebbe cambiato il futuro e che dovevamo affrontare.

In quell'attimo, davanti alla possente facciata in mattoni a vista del duomo che non c'era più, davanti a quella chiesa che aveva accolto e fatto da scenario ad alcuni dei più bei momenti della mia vita e della nostra comunità, davanti a quell'edificio costruito dalla cittadinanza, orgoglio nostro e simbolo concreto della comunità cristiana finalese ho pensato che tutto fosse finito.

Da lì in poi è stata una via crucis umana: le notizie hanno cominciato a rincorrersi di voce in voce, chi arrivava in piazza portava testimonianze di crolli e di distruzione; abbiamo cominciato a chiedere gli uni degli altri, a chiedere se tutti stavano bene, ed insieme a voci confortanti (nessun morto, nessun ferito) si mescolavano parole di altre perdite: la torre dei modenesi crollata per buona metà, il mastio del Castello rovinato sul corso, il campanile della chiesa del cimitero sbriciolato dando vita con le sue campane all'ultimo concerto lugubre, il palazzo dei veneziani sventrato, e via via tanti altri simboli della nostra storia cancellati.

In quella notte, sotto il castello che continuava a crollare e a perdere mattoni che l'avevano reso glorioso fino ai nostri giorni, abbiamo toccato con mano cosa significhi la paura.

Paura che si vedeva chiaramente negli occhi degli anziani avvolti nelle coperte e seduti sui muretti, negli occhi dei malati evacuati dall'ospedale in fretta e furia, negli occhi dei bambini che ancora bene non sapevano cosa stesse accadendo, dei giovani e dei ragazzi, di noi adulti incapaci di trovare spiegazioni e soprattutto impauriti dall'incapacità di poter dire "tranquilli, è tutto finito".

E le notizie hanno continuato a rimbalzare, non solo Finale è stato toccato, anzi...

A Sant'Agostino sono crollate le fabbriche di ceramiche, le chiese, a San Felice la chiesa non c'è più, è diventata un cratere, il castello ha tenuto ma è in una situazione critica, le case intorno alla canonica hanno ceduto alla forza del sisma, gli scout accolti sopra il teatrino si sono miracolosamente salvati. Tutti raccontano di essere usciti sul piazzale della chiesa e di essere stati avvolti dalla nube di polvere, le macerie hanno riempito tutto il sagrato, la facciata maestosa della chiesa ancora sopravvive, ma in maniera spettrale introduce al ciò che irrimediabilmente è accaduto, a tutto quello che le sta dietro: il tetto e la volta non ci sono più, il bellissimo campanile sul

retro non si erge più... Al loro posto solo polvere e macerie.

E ancora arrivano notizie di altri luoghi devastati.

La chiesa di Rivara ha subito danni ingenti col crollo del timpano di facciata, con numerose fratture della muratura portante, la chiesa di San Giuseppe a San Felice pare bombardata, l'oratorio di piazza ha provato a resistere ma a fatica; e poi San Biagio, Camposanto, Cadecoppi e tutte le nostre altre chiese della zona.

Per noi presbiteri è cominciato un doppio pellegrinaggio: quello in mezzo alla nostra gente e quello a prendere atto di ciò che il terremoto ci aveva portato via.

Siamo entrati nelle nostre chiese con paura, con tanta irresponsabilità, con il timore che il terremoto non fosse finito ma anche con l'obbligo di andare a vedere, vedere cosa avremmo potuto fare, cosa ci era stato portato via.

Quelle chiese per noi non sono solo edifici, non sono neanche solo opere d'arte o esempio della capacità di un qualche artista, non sono e non possono essere musei.

Quelle chiese per noi sono il segno della fede che le nostre città hanno avuto e trasmesso, che le nostre comunità cristiane hanno alimentato. Quei tesori d'arte sono il frutto del desiderio di una comunità di lodare Dio, di rendere viva la propria fede, di manifestare anche all'esterno la bellezza di Dio.

Senza la fede della gente comune che ha lavorato, costruito, commissionato, comprato tutto ciò che serviva per avere queste opere non avremmo nessun Loschi, nessun Guercino, nessun Reni, nessun Vellani.

Per noi quelle chiese valgono molto di più che per arte e tesori, valgono perché testimoniano.

La prima ferita è stata alle nostre comunità, alla perdita d'identità, ai luoghi dove abbiamo celebrato i sacramenti, le tappe della vita cristiana.

Tanti nostri fedeli ci hanno detto in questi giorni che in quella o quell'altra chiesa si erano sposati, battezzati o avevano vissuto un altro momento forte della loro vita familiare.

Queste chiese ci sono state affidate perché noi continuassimo la storia di una comunità, e le abbiamo sentite subito nostre.

Tanti di noi hanno pianto vedendole così, distrutte, perdute, vedendole andarsene via forse per sempre.

Quei mattoni facevano parte di noi, erano nostri e lo sono ancora.

Entrare in questi luoghi sventrati è stata una esperienza tremenda: nel buio della notte ancora fonda, o nel bagliore dell'alba le nostre chiese non erano più quei luoghi dove sentivamo il calore della vita parrocchiale; erano fredde, sferzate dal vento che entrava dai crolli, coperte dalla polvere e dalle macerie, luoghi spettrali.

Un ricordo vivo e contrastante che mi porto dentro è vedere i foglietti della liturgia sui banchi, pronti per la prima messa del mattino, stridere con tutto quello che gli stava accanto.

Le pale dei santi degli altari laterali mi guardavano mentre mi avventuravo e sembravano chiedere aiuto, chiedere di essere salvate da quello che pareva un destino irreparabile. L'unico pensiero che è scattato nelle nostre teste è stato "salvare il salvabile".

Le tante foto dei giorni seguenti hanno visto sacerdoti, fedeli, vigili del fuoco arrischiarsi e salvare i simboli della comunità, le tele preziose, i vasi sacri, le suppellettili ed anche oggetti e statue che forse agli occhi degli intenditori non valevano nulla ma per le mani che pregano e le ginocchia che si piegano valgono tanto.

Don Ivan Martini, parroco di Rovereto, nel salvare l'immagine della Madonna ha perduto la vita nel sisma del 29 Maggio, immane tragedia che dice però l'impegno di tanti di noi a ricostruire l'identità delle nostre comunità e a non voler lasciare spazio alla distruzione intorno a noi.

L'altro grosso impegno come dicevo sono state le persone: è cominciato l'altro grande pellegrinaggio alle tendopoli. Tenda dopo tenda andare a vedere, ad ascoltare, a farsi vicini. Ci siamo sentiti impotenti. Prima di partire, ci siamo chiesti tante volte cosa avremmo mai potuto dire, come avremmo potuto rispondere alle domande,

come avremmo potuto portare il messaggio di speranza del Vangelo. La cosa più bella che abbiamo imparato è che non serve parlare, si deve prima di tutto ascoltare, entrare nella vita delle persone, andare e raccontare anche le proprie paure e debolezze. Abbiamo condiviso, condiviso quello che a nostra volta stavamo vivendo.

Stando tra la gente è tornato anche il sorriso.

È nata la solidarietà di chi è venuto, magari anche da lontano, e ci ha portato serenità, il suo aiuto, il suo desiderio di essere utile, di aiutare magari facendo quello che gli era più congeniale.

È tornata la speranza di riavere la nostra vita, di riavere le nostre città, le nostre aziende, i nostri luoghi di ritrovo: le nostre comunità hanno cominciato a radunarsi sotto i tendoni, nei container, si è cominciato a celebrare l'eucarestia ed i sacramenti, a raccontarsi le proprie vicende e i propri timori, a cercare di stare il più insieme possibile per superare i momenti difficili.

È venuta la voglia di fare: di lavorare per chi era in difficoltà, di coordinare gli aiuti, di raggiungere anche chi non era nei campi ma si stava arrangiando da solo, di raccogliere generi alimentari, vestiario, altri materiali donati per noi popolazioni terremotate.

Le Caritas parrocchiali hanno affiancato l'egregio e preziosissimo lavoro della Protezione Civile e di tantissime altre grandi e piccole associazioni. Si sono rotti anche muri precedenti, diffidenze, la collaborazione è diventata il pane quotidiano: lavorare insieme per dare futuro e speranza, per non dire che tutto è finito.

29 Maggio 2012.

È venuto poi il 29 maggio con un altro tremendo peso da sopportare: anche altri paesi fratelli della Bassa sono stati trascinati nel turbine ed il peso da sopportare è diventato molto più grosso. Le perdite umane e materiali si sono allargate a dismisura: le persone decedute sono aumentate, non venivano più solo a mancare le industrie, le aziende, le scuole, le chiese, i monumenti ed i castelli, venivano a mancare anche gli affetti.

Nel momento in cui si aveva la speranza di aver passato il peggio, il peggio si è fatto sentire.

Chiunque abbia avuto la possibilità di attraversare Cavezzo, Mirandola, Concordia, Novi, Rovereto, Medolla, o altri piccoli e grandi centri ha potuto vedere come il terremoto abbia tentato di piegare la nostra vita.

Interi comparti industriali distrutti che hanno portato via vite umane, interi centri segnati per sempre, ed una ferita del territorio che sembrava non circoscriversi.

Dal 29 maggio in poi siamo diventati tutti fratelli dell'unico stesso male, fratelli perché chiamati a condividere la fatica di ricominciare.

Ancora una volta le comunità cristiane dovevano fare i conti con la perdita di case, chiese, luoghi di aggregazione.

Ancora una volta abbiamo assistito allo spettacolo di solenni edifici come le chiese di Cavezzo, Mirandola, Concordia, Villafranca, Medolla, che hanno riempito i nostri occhi di terrore.

Quegli edifici sono ancora lì a parlare, a dire come abbiamo vissuto quelle ore, come il sisma abbia tentato di spezzare le nostre vite.

Sono stati giorni in cui la paura ci ha rincorso e ci ha riempito; paura dei tanti campanili che rimanevano punto di riferimento non più per il battito delle loro campane e lo scandire della vita quotidiana, ma per la paura del crollo e della rovina di tutto quanto stava loro attorno.

Anche il vecchio adagio "all'ombra del campanile non si trema" ha perso di veridicità ed ha generato un po' ovunque la caccia alle torri campanarie e alle torri in generale.

È sorto il desiderio di demolire, eliminare tutto ciò che sembrava incombere sulle nostre teste, togliere di mezzo ciò che non sembrava più importante.

Il 29 maggio ha portato la consapevolezza di essere dentro qualcosa che non si sarebbe risolto in fretta; ci ha fatto capire che ci sarebbe voluto tempo, e che l'impe- to iniziale andava dosato con il senso della responsabilità, la pazienza e l'accettazione della fatica.

Ricominciare diventava sinonimo di ricostruzione, di innovazione: non possiamo tornare indietro, dobbiamo recuperare case, scuole, chiese, monumenti ma guardando al futuro ed alla sicurezza.

Mano a mano che scorrevano i giorni dell'estate i nostri centri storici sono stati testimoni della perizia e della capacità di tanti uomini dei Vigili del Fuoco, delle forze dell'ordine, dei competenti mandati a trovare soluzioni concrete per ridare vita ai nostri paesi.

Abbiamo cominciato a familiarizzare con le tante opere provvisorie di legno, con le tante costruzioni in tubi metallici che andavano a rivestire torri, a tamponare aperture, a cerchiare gli edifici.

Le vie centrali dei paesi, da Mirandola a San Felice, hanno visto i loro portici sostenuti da vere e proprie strutture in legno costruite con perizia e calcoli millimetrici; le facciate delle chiese, come quella della collegiata di Finale e della chiesa di Massa Finalese, contenute da impalcature e tralicci che hanno costruito una vera e propria ragnatela capace di contenere altre possibili scosse sismiche. I campanili, un tempo orgoglio delle diverse cittadine, privati delle cuspidi o guglie, o smontati con ingente lavoro come quello di Medolla, o controventati come quello della chiesa del Rosario di Finale, o ancora cerchiati con vere e proprie armature come quelli di Camposanto e Reno Finalese.

Ogni comunità parrocchiale guarda ora alle proprie chiese con un misto di nostalgia, di paura e di domande sul futuro.

Le celebrazioni vissute nelle strutture provvisorie e nelle tensostrutture hanno riportato però la normalità della vita cristiana. Abbiamo potuto toccare con mano la volontà di andare avanti; abbiamo celebrato matrimoni e battesimi, celebrazioni sentite, vissute, percepite con grande gioia e carica emotiva.

Abbiamo sentito la vicinanza di tante comunità sorelle, ci sono stati gemellaggi, semplici visite, tutto vissuto in un vero spirito di fraternità. Certo non sono mancate anche le note stonate.

I ritardi delle istituzioni spesso sono stati percepiti come inadempienze, come incapacità e non come tempi necessari per poter fare bene; le stanchezze morali e spirituali hanno portato tutti a vivere quei giorni anche con rabbia e rancore.

Mons. Molinari, arcivescovo dell'Aquila, visitando Finale Emilia per la festa del Patrono, l'8 settembre scorso, facendo memoria dei giorni terribili del sisma in Abruzzo, ci disse che il terremoto produce un effetto ambivalente: in alcuni aumenta il bene, in altri amplifica il male. Ti mette davanti a quello che sei e ti fa reagire di conseguenza.

Le calde giornate estive passate a trovare riparo all'ombra degli alberi, a cercare i volti delle persone, a progettare il futuro hanno reso tutti noi un po' più forti ed un po' più deboli al tempo stesso.

Oggi, nonostante siano passati tanti giorni, non possiamo ancora fare un bilancio definitivo. Tante persone sono ancora fuori dalla loro casa, molti l'hanno perduta per sempre assieme alle cose che esse contenevano; tante industrie, aziende, attività produttive, hanno dovuto chiudere o per gli ingenti danni o per l'impossibilità a continuare; tanta gente ha perduto il lavoro e si è vista costretta ad andare altrove; i nostri centri storici in parte sono stati riaperti ma testimoniano in maniera evidente che la normalità è ancora un miraggio lontano dal potersi realizzare; le nostre chiese, oramai spoglie di tutte le loro opere d'arte, dei loro quadri e suppellettili, spente e vuote dai giorni del terremoto, ci richiamano alla cruda realtà della forza della natura.

La nostra stessa vita quotidiana ha cominciato ad abituarsi a transenne, a sensi

unici variati, a percorsi pedonali, a zone rosse chiuse.

Quello che ci rimane dentro però è quel boato che ancora adesso accompagna ogni scossa, quel boato che senti per primo e che ti dà la possibilità di pensare a quanto sarà forte la scossa che seguirà e che ti crea un vuoto enorme nello stomaco. Quel boato a cui credo non ci abitueremo mai.

Parlando con i tanti che avevano vissuto anche il terremoto dell'Irpinia, mi è stato detto che sentendo la prima scossa del 20 maggio, quella delle ore 1:30 circa, avevano rivissuto la paura e lo sgomento che avevano avuto da piccoli. Ecco, credo che anche noi ci porteremo dentro questa inquietudine ancora per molto.

L'inquietudine di andare a coricarsi e controllare di avere a portata di mano tutto quello che può servire a scappare velocemente di casa; l'inquietudine di non sentire più così tanto le nostre case come dei rifugi e luoghi amici ma di vederle come dei luoghi che non ci danno più lo stesso calore ed accoglienza di un tempo.

Mentre scrivo tutto questo il mio paese è un pullulare di gru, di cantieri, di restauri e riaperture; visitando le altre comunità e parlando con gli altri confratelli sacerdoti della Bassa Modenese, vedo come ciascuno si sta riorganizzando: molte celebrazioni sono ancora sotto una tenda, c'è chi ha già inaugurato la sua chiesa nuova, e chi ha già ripristinato quella storica; c'è chi sta lavorando al recupero dei precedenti edifici e chi sta approntando nuove strutture o il recupero delle precedenti per le attività pastorali, quali quelle caritative, catechistico-educative e di oratorio.

Stanno sorgendo nuovi poli che faranno convergere le comunità: a Medolla ci si è spostati a fianco della chiesa storica dove si sta costruendo quella nuova, il centro di comunità, e dove si trova la scuola materna parrocchiale; a San Felice si sta attendendo la costruzione della nuova chiesa e dopo la riapertura del centro don Bosco si aspetta la realizzazione del centro di comunità; stesso dicasi per la parrocchia di Rivara, spostatasi dall'altra parte della strada dove ci sono il teatrino ed i campi parrocchiali; a Massa Finalese lo svolgersi delle attività confluiscono nel teatro Verdi dove vengono svolte le varie celebrazioni liturgiche e dove, col ripristino della vecchia scuola e la struttura provvisoria in cui è alloggiato l'asilo, la realtà parrocchiale tornerà ad avere vita; a Cavezzo si è puntato su due poli: un edificio rurale adattato a chiesa ed il centro di comunità che verrà utilizzato per tutte le altre attività; a Camposanto si è potuto accedere al nuovo oratorio e così ripristinare la vita parrocchiale; a Finale la vita della comunità si è concentrata nel sito dell'ex Seminario, dove col ripristino dei locali lievemente toccati dal sisma, la riapertura della chiesa, la costruzione della nuova scuola d'infanzia e la collocazione del centro di comunità si è creato un vero e proprio quartiere parrocchiale.

Le altre comunità più vicine a Modena, quali San Prospero, Staggia, Motta, Disvetro e altre ancora, si sta decidendo e lavorando per ripartire con la volontà dei fedeli e cittadini.

In conclusione il "Terremoto" è veramente stato un cambiamento profondo per tutti i nostri paesi, cambiamento sofferto, che rimarrà come un ferita aperta che difficilmente potrà essere rimarginata ma che al tempo stesso ha prodotto, nonostante tutto, frutti di solidarietà, fraternità e che ci ha stimolato a ripensarci come cittadini e come cristiani.



La grande  
distruzione dei  
luoghi delle  
comunità



*La cuspide del campanile di San Biagio in Padule, crollata sulla chiesa*



*Interno della scuola materna "Sacro Cuore" di Finale Emilia*



*Il Castello Estense di San Felice sul Panaro*



*Il sagrato della Collegiata di Finale Emilia*



*Calcinacci nella Collegiata di Finale Emilia*



*Il Parmigiano Reggiano: danni ad un caseificio*



*Il centro di Concordia sulla Secchia*



*Profonda crepa nel terreno*



*Abitazione privata nei pressi di Cavezzo*



*Devastazione nel castello di Finale Emilia*



*Ciò che resta della Torre dei Modenesi di Finale Emilia*



*Grave distruzione a Cavezzo*



*Veduta aerea di San Felice sul Panaro, con la chiesa ed il castello*



*Cavezzo nel cuore*



*Desolazione a Cavezzo*



*Un messaggio per Cavezzo*



*Capannoni collassati*



Come la vita  
si è dovuta  
adattare alla  
calamità



*Veduta su una tendopoli*



*Il lavoro sotto una tenda nella calda estate padana*



*Ci si organizza per gli esami scolastici nonostante i danni alle sedi*



*Un momento di svago a San Biagio in Padule*



*26 maggio: Veglia di Pentecoste a Finale Emilia con Mons. Lanfranchi*



*Il recupero delle cose indispensabili dalle case lesionate*



*A Cavezzo la vita continua nonostante la devastazione*



*La celebrazione della messa domenicale in palestra a San Biagio in Padule*



*Un matrimonio sotto una tensostruttura*



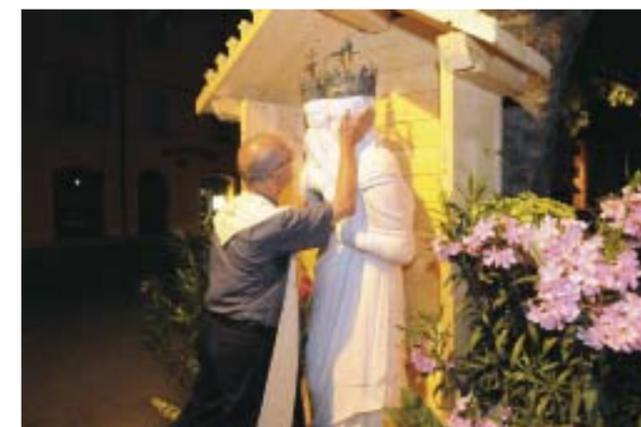
*Le tv nazionali ed internazionali in Emilia per seguire il dramma*



*Primi terribili attimi dopo la scossa del 29 maggio*



*Fiaccolata di preghiera a Mirandola*



*Un sacerdote affida la comunità alla protezione di Maria*

## Le visite istituzionali



*La gioia della folla per la visita del  
Papa Benedetto XVI*



*Il premier Mario Monti*



*Papa Benedetto XVI con Mons. Cavina*



*I sindaci dei Comuni coinvolti dal sisma*



*Il Presidente Napolitano con alcuni volontari*



*La visita del Dalai Lama*



*Il Santo Padre davanti alla chiesa di Rovereto*



*L'arcivescovo Lanfranchi con il sindaco di Finale Emilia*



Interventi dei  
Vigili  
del Fuoco.  
Messe in  
sicurezza e  
demolizioni

*Copertura provvisoria del campanile della  
Collegiata di Finale Emilia*



*Un momento di stanchezza tra le macerie delle fabbriche*



*La ricerca dei dispersi*



*Recupero delle opere d'arte dalla chiesa di San Francesco di Mirandola*



*Messa di Santa Barbara a Finale Emilia col vescovo Lanfranchi*



*Verifica dei crolli a Concordia*



*Delicata operazione di recupero del Trittico di San Felice sul Panaro*



*Copertura provvisoria della chiesa di Rivara*



*Intervento nel centro storico di Finale Emilia*



*Puntellamenti nel centro storico di San Felice sul Panaro*



*Foto di gruppo dopo il recupero delle campane a Finale Emilia*



*Rafforzamento della base del campanile di Rivara*



*Messa in sicurezza di ciò che rimane della Torre dei Modenesi di Finale Emilia*



*Tra le macerie di una abitazione di Cavezzo*



*Demolizione di una casa privata*



*Un'abitazione di Rovereto*



La Protezione Civile ed il volontariato. La grande solidarietà

*Allestimento di una tendopoli*



*Un volontario della Protezione Civile*



*Liquefazione del terreno*



*Rilievo dei danni al Castello di Finale Emilia*



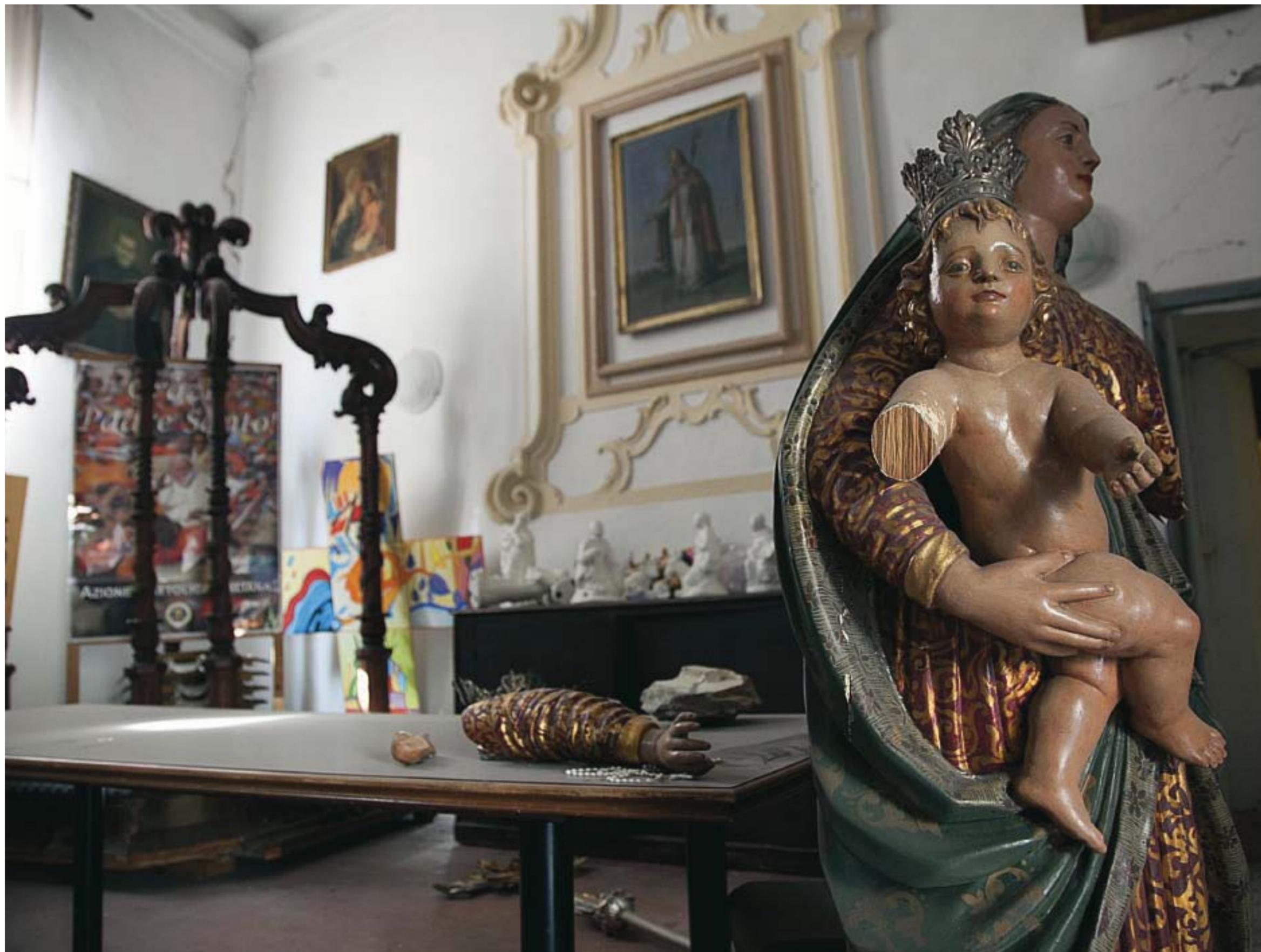
*Distribuzione dei pasti nella tendopoli*



*Esercito a Mirandola*



*Iniziativa di beneficenza a Concordia*



Il terremoto  
delle opere  
d'arte



*Crocefisso nella sagrestia di San Biagio in Padule*



*Recupero di opere d'arte dalla chiesa di San Biagio in Padule*



*I Vigili del Fuoco salvano un dipinto dalla chiesa di Bastiglia*



*Danni gravi ad una statua a Finale Emilia*



*Recupero del tabernacolo a San Felice sul Panaro*



*Da Stufione il dipinto del Crespi arriva al Museo Diocesano*



*I Vigili del Fuoco recuperano opere da una chiesa di Mirandola*



*Madonna del Rosario a Finale Emilia*



*Lo spettacolare recupero del Trittico del Loschi dalla chiesa di San Felice*



*Recupero del crocefisso della chiesa del Gesù di Mirandola*



*Foto di gruppo coi Vigili del Fuoco di Varese a Bastiglia*



*Recupero del dipinto di Caula dalla chiesa di Bastiglia*



*Statua lesionata a Finale Emilia*

## I LUOGHI E LE OPERE

## Bastiglia

CHIESA PARROCCHIALE DELLA  
BEATA VERGINE ASSUNTA

L'antico nome di Bastiglia era Cesa o Zese e viene citato per la prima volta in una carta nonantolana del 1058. Nella zona avevano terre e case i conti Cesi di Modena, forse vassalli e dipendenti dell'Abbazia di Nonantola, proprietaria di vaste estensioni di terreni, dapprima paludosi e incolti, poi successivamente bonificati. La zona era di grande importanza strategica per la vicinanza ai fiumi Secchia, Panaro e al canale artificiale Naviglio che congiungeva Modena a Ferrara; per questo il territorio fu spesso conteso, con alterne vicende, dalle Signorie delle città vicine.

Nel 1534 i Visconti di Milano, in guerra con gli Estensi di Ferrara, occuparono Cesa e vi costruirono una fortificazione con relativo fossato; il nome dell'antico borgo divenne così Bastia de' Cesi da cui deriva l'odierno toponimo di Bastiglia.

La chiesa esisteva fin dall'anno 1104 col titolo di Santa Maria (carta nonantolana del 1104); abbandonata, fu poi ricostruita nel 1534, in occasione del ritrovamento di un'immagine miracolosa della Beata Vergine. Prese poi il nome di Santa Maria del Canale o del Pedagno, per la presenza nelle vicinanze di un passaggio sul Naviglio. Demolita una seconda volta perché deteriorata, l'attuale edificio sacro fu costruito nel 1604, modificato e abbellito in tempi successivi.

La chiesa si erge sul lato orientale della piazza maggiore, affiancata dalla torre campanaria a pianta quadrata. La facciata presenta un unico portale, sormontato da una vetrata a lunetta e termina con un timpano triangolare.

L'interno è ad unica navata con quattro cappelle laterali. Da segnalare sull'altare maggiore un'ancona in legno intagliato che racchiude una tela di pittore ignoto del primo '600, raffigurante l'*Assunzione al cielo di Maria Santissima*; il dipinto è interessante anche perché riproduce, nella parte inferiore, la chiesa di Bastiglia. Sono presenti diversi dipinti tra cui una tela della prima metà del secolo XVII che raffigura la *Madonna col Bambino e i Santi Francesco d'Assisi e Nicolò da Bari* di ignoto pittore bolognese.



*La facciata prima del terremoto*



*Lesioni ad un arco*



*Rimozione del dipinto di L. Crespi*

*I danni causati dal sisma sono abbastanza limitati e circoscritti agli archi delle cappelle laterali e all'arco del presbiterio che presentano modeste fessurazioni in chiave. Un distacco interessa la volta leggera dalla parete di facciata, con caduta di piccoli frammenti, ma non interessa la struttura muraria. Il campanile presenta fessurazioni di lieve entità.*



*La facciata transennata dopo il terremoto*

**1.**  
**Luigi Crespi (Bologna, 1708-1779), 1739 ante**  
**San Clemente papa e San Geminiano vescovo in**  
**adorazione del SS. Sacramento**

Olio su tela, cm. 256x168

Bastiglia, chiesa parrocchiale della Beata Vergine Assunta

Il dipinto, commissionato verso il 1739 per decorare l'altare di San Geminiano nella parrocchiale di Bastiglia, venne eseguito dal pittore bolognese Luigi Crespi, figlio maggiore del celebre Giuseppe Maria. L'opera è menzionata per la prima volta dallo Zanotti: "Per la Chiesa della Bastiglia, terra dello stato di Modena, [Luigi Crespi] ha fatto un quadro con S. Clemente, e S. Geminiano" (ZANOTTI 1739); e qualche anno più tardi, nel 1763, compare nella visita pastorale del vescovo di Modena Giuseppe Fogliani (Archivio Capitolare di Modena, Visite pastorali, Filza 8, anni 1759-86).

Si tratta della prima opera probabilmente dovuta alla mano del solo Luigi, che di norma si poteva avvantaggiare della collaborazione del ben più talentuoso genitore che lo aiutava, suggerendo le tracce per le composizioni e ritoccando di sua mano le parti ritenute più deboli. Ne è un esempio il *San Giovanni Nepomuceno e Sant'Andrea Avellino in adorazione della Madonna di San Luca* di Finale Emilia, concordemente attribuito dalla critica ad entrambi i pittori (DIPINTI DEI MAESTRI 1982; GHIDIGLIA QUINTAVALLE 1967; ROLI 1977; IDEM 1984): nella tela, la figura del San Giovanni emerge qualitativamente per la sua ammiccante vitalità e l'intensità d'espressione rispetto al resto della composizione che, pur aderendo ai modelli crespiani, non ne fa scaturire la medesima vivezza. L'opera tra l'altro presenta molte similitudini con quella di Bastiglia, per la costruzione della scena e dei personaggi, per l'abile e metodica attenzione alla resa dei pizzi, per il cangiamento dei tessuti e la materia sfilacciata dei panneggi.

Luigi Crespi, pur non raggiungendo i vertici qualitativi e la genialità inventiva del padre, fu un artista di talento che attraverso lo studio e l'applicazione riuscì, soprattutto nella ritrattistica, a pervenire a risultati di notevole finezza e maturità nell'indagine psicologica dei personaggi.

Nella tela di Bastiglia, l'impostazione della scena è raccolta e severa, lungi dalle invenzioni compositive di Giuseppe Maria, con le due imponenti figure dei santi inginocchiati e assorti nella contemplazione del Santissimo Sacramento, raffigurato in alto dall'ostensorio raggianto sulle nubi. San Geminiano, sulla destra del dipinto, con un ampio gesto d'intercessione indica con entrambe le braccia il fine e atmosferico paesaggio di fondo in cui compaiono la città di Modena (con le sue mura bastionate e l'inconfondibile sagoma della torre Ghirlandina) e il paese di Bastiglia, rappresentato dalla chiesa di Santa Maria del Pedagno. Tra i due santi siede un vispo angioletto che regge la tiara papale di San Clemente e la mitra vescovile di San Geminiano: reso con facile corsività ed eterea corposità, costituisce il passaggio più apprezzabile dell'intero dipinto.

Restauro: 1977, Maricetta Parlatore Melega.

Esposizioni: Restauri fra Modena e Reggio, Modena 1978.

s. r.

Bibliografia: ZANOTTI 1739, p. 72; CAMPORI 1855, pp. 244-245; ROLI 1977, p. 146; GARUTI 1969, sch. 4; BONSANTI 1978, pp. 32-33; DIPINTI DEI MAESTRI DEI SECOLI XVI-XVIII 1982, pp. 37-39; ROLI 1984, voce Crespi, Luigi; GARUTI 1990, pp. 45-46; APPARUTI 2007, sch. 7Q00030.



**2.**  
**Sigismondo Caula (Modena 1637-1724),**  
**fine del XVII secolo**  
**Martirio di Sant'Ignazio di Antiochia**

Olio su tela; cm. 249x152

Bastiglia, chiesa parrocchiale della Beata Vergine Assunta

Il dipinto era esposto nel santuario della Madonna di San Clemente nelle campagne di Bastiglia. Per ragione di sicurezza, in seguito a pesanti furti di opere d'arte qui avvenuti, fu collocato nella parrocchiale. Nella schedatura del santuario, la tela è stata riconosciuta come lavoro di Sigismondo Caula (GARUTI 1970), identificazione confermata sulla scorta di descrizioni settecentesche riscontrate nelle fonti e nelle vecchie guide del Pagani, Lazarelli, Tiraboschi, riprese nelle analisi dettagliate sulle chiese modenesi del Soli. I tanti passaggi e trasferimenti di opere d'arte dalle chiese e conventi chiusi e soppressi dalle riforme dell'illuminismo estense nella seconda metà del XVIII secolo, avevano fatto esulare la tela del Caula dall'antica sua sede nella chiesa dei Santi Filippo e Giacomo di Modena, chiusa nel 1774, a quella di San Francesco, qui rimasta fino alla chiusura avvenuta nel 1797, termine *post quem* per il suo arrivo non documentato a Bastiglia e la collocazione nel santuario della Madonna di San Clemente. Stessa sorte per altro dipinto modenese, la *Deposizione di Cristo*, copia di Antonio Verni dall'opera di Guercino già nella chiesa del Voto, qui pure posizionato, proprio di fronte ed in simmetria del *Martirio di Sant'Ignazio* del Caula. Appare significativo che entrambe le tele, di quasi identica dimensione, abbiano uguali cornici di elegante fattura tardosettecentesca in legno intagliato e dorato, quindi esiti di una stessa volontà di committenza o di decoro (GARUTI 1983; 1989; 1990<sup>4</sup>).

Il dipinto, assegnato all'ultimo decennio del XVII secolo (LUGLI 1986), si caratterizza per la narrazione didascalica che coglie il martirio del santo ambientato all'aperto in un contesto antichizzante di rovine ed arbusti richiamante l'antica cavea di anfiteatro, scena resa vivace per la presenza di numerose ed

agili figurette di spettatori appostati sui ruderi, sullo sfondo aperto di cielo e nuvole, dove compaiono due angioletti. Uno di essi mostra il cartiglio con la scritta "Frumentum Christi" allusiva al sangue versato dal martire che alimenta altre conversioni. L'impostazione narrativa è risolta con effetti scenografici che richiamano caratteri veneti che il Caula evidenzia nelle sue opere, sia per dosaggio del colore che per il luminoso rarefarsi del fondale. Campisce completamente l'insieme compositivo ed in contrasto di luci ed ombre con il contorno ambientale, la massiccia ed ascetica figura del santo martire paludato di vesti vescovili, il volto ispirato rivolto al cielo, mentre alcuni grossi leoni lo azzannano.

Restauro: 1985, Maricetta Parlatore Melega.

a. g.



Bibliografia: GARUTI 1970, sch. 1; GARUTI 1983, pp. 138-141; 1989, pp. 220-221; LUGLI 1986, pp. 137-38; GARUTI 1990<sup>4</sup>, pp. 50-51, 101-102

## San Clemente

SANTUARIO DELLA BEATA VERGINE  
DI SAN CLEMENTE

La chiesa è nominata per la prima volta in un documento del 1026 come Cappella S. Clementis in Cesa. Sorse nelle valli di proprietà dell'Abbazia di Nonantola, dedicate al terzo successore di San Pietro, San Clemente. Le valli vennero bonificate, la cappella rimase, ma andò in rovina. Fu ricostruita nel 1346. Nel 1689 una eccezionale nevicata la fece crollare, riportando alla luce un affresco raffigurante la *Madonna col Bambino*, risalente al XV secolo; iniziata subito la ricostruzione su disegno dell'architetto Antonio Loraghi, il nuovo santuario fu inaugurato l'8 settembre del 1691.

La facciata è caratterizzata dalla presenza di quattro lesene e di una elegante trabeazione. L'edificio è caratterizzato da una cupola ottagonale e una piccola torre campanaria. L'interno, a croce greca, è di stile barocco con tre cappelle e relativi altari e conserva alcuni interessanti dipinti del XVII e XVIII secolo.

*I danni prodotti dal sisma sono fortunatamente abbastanza limitati. Lesioni principali nella muratura tra il campanile e l'aula con una fessurazione verticale lungo tutto il campanile che però non ne compromette la staticità. All'interno della chiesa, le volte leggere in laterizio appaiono lesionate e presentano fenomeni di distacco con gli archi in muratura. Nella cupola centrale sono visibili alcune lesioni di minore entità, ma gli archi che sostengono il tamburo paiono in buono stato.*



*Il santuario prima del terremoto*



*I Vigili del Fuoco recuperano un dipinto*



*Il santuario dopo le scosse*



Un putto rovinato al suolo durante le scosse



3.  
**Ambito modenese, inizi XVIII del secolo**  
**Compianto su Cristo morto (copia da Correggio)**

Olio su tela, cm. 187x184  
Bastiglia, santuario della Beata Vergine di San Clemente

Il dipinto ripropone abbastanza fedelmente la celebre tela dipinta nel 1524 dal Correggio per la cappella Del Bono in San Giovanni a Parma (ora alla Galleria Nazionale della stessa città), un'opera che del resto ebbe un notevole successo e da cui furono tratte diverse incisioni che circolarono ampiamente soprattutto durante il XVII e XVIII secolo, ispirando molti artisti.

La scena mostra il momento successivo a quello della deposizione di Cristo dalla croce: Gesù giace esanime e livido a terra, mentre Maria gli sorregge il capo sul suo grembo; distrutta dal dolore ella è in atto di svenire, soccorsa da San Giovanni e da una pia donna. Ai piedi del Cristo, nell'estremo lato destro del dipinto, sta Maria Maddalena, seduta a terra piangente, affranta nella sua dolorosa solitudine. Dallo sfondo cupo riecheggia la drammatica scena della crocifissione che si è da poco compiuta: dalla scala appoggiata alla croce sta scendendo Nicodemo che regge ancora in mano le tenaglie con cui ha tolto i chiodi dai polsi e dai piedi di Gesù e attorno alle spalle si nota il lenzuolo usato per calarne il corpo dalla croce. Nicodemo è colui che il Vangelo ricorda sul Golgota insieme a Giuseppe d'Arimatea e che partecipa alla deposizione

dalla croce e alla sepoltura del corpo di Cristo (Gv 19,39-42).

Nel dipinto originale un tragico fremito interiore traspare dalle espressioni dei personaggi in primo piano, pervasi da una profonda intensità e disperazione che il Correggio riesce a contenere in gesti trattenuti ma carichi di *pathos*, tali da coinvolgere emotivamente il fedele. Nella copia di Bastiglia l'ignoto pittore attenua il dramma costruito dal Correggio, traducendo le sue intense espressioni in volti sommessi, in sguardi da cui appena traspare la tragedia vissuta dai personaggi. Contribuiscono ad edulcorare l'enfasi patetica della scena i due angioletti con strumenti della passione collocati in basso a sinistra - si tratta di una "licenza poetica" dello sconosciuto copiatore rispetto all'originale correggesco - e la maggior altezza del quadro che permette all'artista di decomprimere la scena principale e allontanare le figure nello sfondo.

L'opera giunse probabilmente al santuario intorno all'inizio del Settecento (GARUTI 1990) insieme ad un'altra tela con l'*Adorazione dei Magi*, copia con varianti da Girolamo da Carpi. I due dipinti furono rubati dal santuario nel 1980, ma recentemente, dopo varie alterne vicende, il Compianto è stato recuperato e restituito alla parrocchia.

Restauro: 1980, Maricetta Parlatore Melega.

s. r.

BIBLIOGRAFIA: GARUTI 1969, SCH. 18; GARUTI 1990, PP. 51,118-119; APPARUTI 2003, SCH. 7Q00239

## Bomporto

CHIESA PARROCCHIALE DI  
SAN NICOLÒ DI BARI

Bomporto, un tempo Buonporto, deve il suo nome all'ubicazione che esso aveva tra il canale Naviglio e il fiume Panaro. Il Navigium o Naviglio, il canale che il vescovo di Modena Eriberto fece scavare nel 1056 per un collegamento con il Po e con l'Adriatico, ha sempre avuto grande importanza non solo per il paese, ma anche come arteria di traffico della città di Modena.

Nel corso del tempo furono spesso eseguiti lavori di sistemazione come il bacino equilibratore detto Sostegno, per collegare sempre meglio il canale con il fiume Panaro.

La chiesa, intitolata a S. Nicolò di Bari, protettore dei naviganti, diventò parrocchia nel 1610.

Nel 1837 fu costruito l'imponente atrio di gusto neoclassico con il timpano triangolare sostenuto da due lesene e due colonne con capitelli ionici; tre anni dopo si rinnovò il campanile, alzandolo di 7,50 metri.

L'interno è ad una sola navata con cinque altari arricchiti da dipinti di Ferdinando, Giovanni e Luigi Manzini.

Sull'arco del presbiterio spicca un dipinto di Antonio Simonazzi raffigurante *San Nicolò*, mentre nella nicchia dell'abside, ad ornamento dell'altare maggiore, si può ammirare il pregevole gruppo statuario in terracotta di Antonio Begarelli con il *Crocefisso*, la *Madonna* e *San Giovanni*.

L'organo, costruito nel 1724, è opera di Domenico Traeri.



La facciata prima del sisma

*Il terremoto ha provocato all'interno della chiesa il distacco tra la volta leggera della navata e la struttura muraria in corrispondenza della facciata e delle lunette laterali. La volta è fessurata anche nel presbiterio e nel portico d'accesso, ma non si temono collassi della struttura né crolli parziali di essa. Una lesione verticale passante interessa il lato sinistro del presbiterio all'innesto dell'abside. Lesioni di maggior entità interessano la volta a semicupola che copre la zona absidale che presenta abbassamenti e cedimenti. La copertura non presenta lesioni apparenti causate dal sisma, anche se ha parti degradate. Il campanile ha una lesione orizzontale al di sotto della cella campanaria con leggera rotazione della parte superiore della torre.*



La facciata transennata dopo il terremoto



Lesioni lievi ad un arco



Danni al tetto lato sud della chiesa



4.  
**Ambito modenese, 1646-1647**  
**Natività (copia da "La Notte" di Correggio)**  
 Olio su tela; cm. 260x180  
 Bomporto, chiesa parrocchiale di San Nicolò di Bari

Il dipinto fu realizzato per il primo altare destro della chiesa dei Servi di Maria, iniziata nel 1609. Un'iscrizione nella cimasa dell'ancona, non più visibile ma riportata dal Brandoli, recitava: "IN STABULO COELUM EST/ VINCUNT PRAESEPIA COELUM/ COELICOLAE PLAUDUNT/ NOX SUPERATQUE DIEM/ MDCXXXVI" (BRANDOLI 1888; GARUTI 1999).

Si tratta di una copia fedele della celebre tela del Correggio denominata "La Notte": il quadro originale fu dipinto nel 1522-30 per la chiesa di San Prospero a Reggio Emilia, ma nel 1640 fu requisito dal duca di Modena Francesco I che lo sostituì prontamente con una copia (tuttora in loco) fatta dal giovane pittore francese Jean Boulanger. La tela originale, rimasta per un secolo nelle collezioni ducali, fu venduta nel 1746 a Federico Augusto di Sassonia ed ora è conservata alla Gemaldegalerie di Dresda; ma negli oltre cento anni in cui rimase esposta in San Prospero, "La Notte" di Correggio conobbe un successo crescente e molti pittori, italiani e stranieri, andavano ad ammirarla, ne facevano copie e incisioni. L'autore della tela bomportese rimane ancora anonimo: la buona, ma non eccellente, qualità dell'opera farebbe escludere l'ipotesi che si tratti di un ennesimo duplicato di mano del Boulanger.

Il dipinto presenta una tra le scene più raffigurate nella storia dell'arte, la Natività di Gesù: in un'ambientazione notturna resa estremamente suggestiva dagli effetti luministici, al centro la Madonna abbraccia il Bambino avvolto in fasce; dietro di lei, nella penombra, Giuseppe conduce l'asino e più in fondo s'intravede il bue. In alto, alcuni angeli volteggiano turbinosi in ardite torsioni (ricordo degli affreschi della cupola della cattedrale di Parma). Sulla sinistra della tela sono due pastori e una donna che, abbagliata dalla luce divina e miracolosa del Bambino, porta la mano sinistra al volto per proteggersi gli occhi, mentre con l'altra sorregge una piccola cesta con delle anatre. Questo animale è legato alle energie femminili, alle emozioni e, per il suo collegamento con l'acqua, è segno di fertilità; inoltre, in quanto uccello migratorio, è la personificazione del viaggio iniziatico e rappresenta la difficile ricerca spirituale. La presenza di questo animale simbolico nel quadro potrebbe essere conferma di quanto recentemente teorizzato dal Lovato (G. Lovato, *La levatrice incredula nella storia della Natività*, 2012), cioè che ci troveremmo di fronte ad una delle rarissime raffigurazioni di una vicenda narrata dai vangeli apocrifi, ovvero l'incredulità di Salomè, una delle due levatrici incaricate da Giuseppe di assistere Maria dopo il parto: la donna dubitò della verginità di Maria e "quando ritrasse la mano che aveva toccato, la mano inaridì" (Vangelo dello pseudo-Matteo 13,4); solo con l'intercessione di un angelo e di Maria, Salomè guarì, toccando un lembo dei panni che avvolgevano il piccolo Gesù (Ibidem, 13,5).

s. r.

Bibliografia: BRANDOLI 1888, p. 47; GARUTI 1999, p. 332; GARUTI 1969, sch. 6; APPARUTI 2007, sch. 7QR0013.

## Solara

CHIESA PARROCCHIALE DI  
SAN MICHELE ARCANGELO

L'Antica Corte di Canetolo, l'odierna Solara, fu già citata a metà dell'VIII secolo nei diplomi nonantolani, pur essendo dipendente dal Vescovo di Modena.

Passò poi alla Badia nonantolana che proprio in quei luoghi, presso il guado del fiume Panaro, possedeva un ospizio e un ospedale per i viandanti.

La chiesa attuale, fiancheggiata dall'alto campanile e dedicata a S. Michele Arcangelo, presenta aspetto ottocentesco, con un unico ampio portale.

L'interno, costituito da una sola navata con volta a botte, ha ai lati cappelle con ancone ottocentesche in scagliola eseguite da Giovanni Garuti, scagliolista di Staggia.

Nell'abside si staglia la bella tela di *San Michele che uccide il drago*, eseguita nel 1875.

Altro dipinto di pregio è quello del pittore neoclassico modenese Luigi Manzini, raffigurante *San Carlo Borromeo che comunica San Luigi Gonzaga*.

L'organo del 1908 è di Fortunato Ghidoni.

*Le scosse sismiche hanno provocato danni alle murature perimetrali. La facciata risulta lesionata e distaccata dal resto del corpo di fabbrica, con rischio di ribaltamento esterno. Il campanile presenta lesioni passanti in corrispondenza delle forature delle finestre.*



*La facciata prima delle scosse*



*Danni alla croce sommitale della facciata*



*Puntellamento della facciata dopo il sisma*

## Sorbara

## CHIESA PARROCCHIALE DI SANT'AGATA

Sorbara è luogo antichissimo, abitato e colonizzato in età romana. La zona nel 1084 fu teatro della celebre battaglia fra le truppe papali di Matilde di Canossa e quelle imperiali di Enrico IV.

La chiesa, risalente al IX secolo come possedimento del Vescovo di Modena, entrerà a far parte dei beni dell'Abbazia di Nonantola. La struttura originaria, pur risalendo al XII secolo, nel corso degli anni è stata ricostruita e restaurata più volte.

Oggi la chiesa è dedicata a S. Agata.

Nella parte bassa della facciata settecentesca, tra le lesene, si conservano archetti pensili in cotto e sopra il portale è posto il bassorilievo di un leone marmoreo, forse elemento superstite dell'antico ambone di scuola di Wiligelmo.

Caratteristico è l'alto campanile in stile neogotico.

L'interno, a tre navate, è di tipo basilicale a ritmo romanico nella successione delle colonne.

Le cappelle laterali, con altari del XIX secolo, sono abbellite da numerose tele fra le quali spicca l'*Annunciazione* del modenese Luigi Manzini, realizzata nel 1855.

L'organo del 1753 è da attribuirsi ad Agostino Traeri.

*A seguito delle scosse sismiche, il pilastro sommitale della facciata è gravemente pericolante. All'interno, la volta della navata centrale presenta profonde fessurazioni e un crollo parziale presso l'ingresso; altre gravi lesioni interessano gli archi delle navate laterali e del presbiterio. Il campanile ha una lesione da taglio in corrispondenza della cella campanaria, senza rotazione apprezzabile dei piani.*



*La facciata prima del terremoto*



*Lesioni alla volta del presbiterio*



*La facciata transennata dopo il sisma*

5.  
**Ignoto pittore "madonnero" di scuola veneto-cretese, seconda metà del XVI secolo**

**Battesimo di Cristo**

Olio su tavola; cm. 76x64

Sorbara, chiesa parrocchiale di Sant'Agata

Il pregevole dipinto, inedito, è stato riscontrato durante la campagna di inventariazione della chiesa di Sorbara (APPARUTI 2003). L'attuale restauro di tipo conservativo, con il consolidamento del supporto e la pulitura, ha cercato di porre rimedio alle gravi lacune della stesura pittorica dovute alla prolungata dimenticanza ed abbandono. L'opera, di ingenua compostezza, caratterizzata nell'accostarsi di cromatismi privi di accordi chiaroscurali, è raro esempio, difficile a ritrovarsi presso sedi chiesastiche padane, di una particolare corrente artistica da riconoscersi nella un tempo cospicua produzione di pittori di tradizione veneto-cretese, chiamati comunemente "madonneri". Essi dovevano il nome ai soggetti preferenziali di Madonne col Bambino di stile bizantineggiante ed erano operosi in botteghe collocate a Venezia o nell'area lagunare, anche se giunsero a prestare e divulgare la loro opera nella Serenissima dai suoi possedimenti nelle isole dell'Egeo dal XV secolo ed attivi con ripetizioni di modi e stile fino al tardo XVIII secolo ed oltre. La loro peculiarità artistica, inizialmente di derivazione icastica bizantina, esterna nella ripetizione di forme e modelli un concetto di interpretazione popolare dell'immagine sacra di ampia richiesta che nel tempo ha

trovato aggiornamenti a contatto con la cultura artistica veneziana, il più delle volte con spunti ripresi dall'arte occidentale in superficiali esteriorità di forme anche baroccheggianti, nel perfezionamento dei particolari e dei colori, pur mantenendo arcaiche rifiniture, ad esempio l'abbondante uso di lumeggiature dorate di ricalco orientale (BETTINI 1933). Tale produzione può essere osservata ed individuata anche in area emiliana dove è giunta tramite i contatti commerciali con Venezia ed ha costituito pure rilevanti collezioni di icone, come quanto espone la Pinacoteca Nazionale di Ravenna (PAVAN 1979), a testimonianza della fortuna incontrata da questi soggetti sacri, assai richiesti per i contenuti devoti delle immagini e la facile comprensione accostata a rese preziose di effetto estetico dovute ai colori ed alle dorature. La tavola del *Battesimo di Gesù* di Sorbara si allontana comunque da facili schematismi bizantineggianti avvicinandosi al livello delle opere del manierismo veneto di ascendenza popolare. La fissità delle espressioni dei personaggi e degli atteggiamenti evidente nel lineare disegno e nell'acceso cromatismo, tende però ad evolversi nell'ambientazione che esula dai modi tradizionali dei "madonneri" cretesi per ricerca più marcata di elementi naturalistici che riguardano l'ampiezza, la profondità del paesaggio e la luminosa trasparenza del colore, diversi dai toni puri e senza effetti di contrasto, come negli esiti senza tempo e privi di stilismi delle forme prettamente bizantineggianti.

Restauro: 2012, Ripresa restauri

*a.g.*

Bibliografia: APPARUTI 2003, sch. 7Q10084



6.  
**Bottega bolognese, seconda metà del XVI secolo**

**Ostensorio ambrosiano**

Argento sbalzato e cesellato, cm. 37x13,5

Sorbara, chiesa parrocchiale di Sant'Agata

L'ostensorio presenta un piede polilobato con orlo decorato a fascia di ovoli da cui parte il fusto che mostra una decorazione fogliata allungata; il nodo a vaso è cesellato con motivi a girali includenti elementi vegetali che si ripetono anche nel coperchio. La parte superiore del manufatto è riccamente adornata da volute arricciate includenti esili e lievi rametti fogliati; la teca, oggi priva della parte vitrea, è composta da quattro pilastri con cariatidi sorrette alla base da cherubini e foglie allungate. Il coperchio si completa con una piccola croce a terminazioni trilobate con Gesù crocifisso.

La decorazione, ancora in parte legata ad un'impronta classica, ne mostra un graduale affrancamento per le forme via via più snelle e vivaci riscontrabili nei soggetti fogliati che interessano tutto il corpo del manufatto, propendendo quindi per una datazione che lo avvicina sempre più al XVII secolo, non ancora contaminato dallo stile manierista. Simili oggetti si riscontrano in altre zone del Nord Italia (Emilia e Lombardia) e si caratterizzano per un disegno raffinato ed elegante eseguito con un'accurata maestria artigianale di sbalzo e cesello.

L'ostensorio appartiene ad una tipologia specifica denominata a "coppa" per la palese forma che lo diversifica; ma trattandosi di ostensorio impiegato nel rito ambrosiano, viene contraddistinto anche con tale nomina, differenziandosi da quello romano che si caratterizza per la presenza della raggiera.

*r. a.*

Bibliografia: APPARUTI 2003, sch. 7Q10230.

7.  
**Adeodato Malatesta (Modena, 1806-1891), 1853-1859**

**Sant'Agata**

Olio su tela, cm. 179x113,7

Sorbara, chiesa parrocchiale di Sant'Agata

La tela compare menzionata in diversi inventari; il primo è quello redatto dall'arciprete Sante Ferrari nel 1894 in cui si legge: "Altare ad onore di S.ta Agata V. e M. Patrona della parrocchia./ Eretto colle offerte del Parroco e della Parrocchia, tutto in scagliola. Il/ Quadro che serve di Ancona, è dipinto del Malatesta, a spesa ed offerta del/ fu Sig. D. Gregorio Adani ex Arciprete di Sorbara, e poscia Canonico, quindi Arciprete/ della Cattedrale di Modena" (Archivio Parrocchiale di Sorbara, Inventario generale dei Vasi sacri, Arredi, Mobili, Apparati e Biancheria della Chiesa Plebana di S.ta Agata di Sorbara steso pel nuovo Arciprete Signor M. R.do Sig. D. Sante Ferrari di Modena. 24 Febbraio 1894; c. 2r.). Sempre lo stesso arciprete rammenta il dipinto in un altro Inventario del 1898 (Ibidem, 2 Luglio 1898. Inventario Generale di tutto il Benefizio Parrocchiale, Arredi S., Mobili appartenenti alla Pieve di Sorbara compilato a norma delle Sinodali Costituzioni dall'Arciprete Sante Ferrari; c. 10r.).

L'arciprete don Gregorio Adani redasse un Inventario nel 1840 ma senza menzionare il dipinto del Malatesta, descrivendo lo stato dell'altare di Sant'Agata come segue: "Quadro grande, o Ancona dipinta rappresentante la detta Tito/lare da una parte, e S. Antonio di Padoa dall'altra e nel mezzo/ internata nel detto Quadro l'immagine, in muro dipinto,/ col Millesimo, ad Anno 545., rappresentante la B. V. del Carmelo/ lattante il Bambino, il quale dipinto fu poscia da pochi An/ni addietro ricoperto da cattivo penello, con Cristallo davanti, e/ sua Tendina di tela colorita" (Ibidem, Inventario generale dei Vasi Sacri, Arredi, Capi d'Argento, Biancherie, Apparati, Mobili, ed altro di ragione della Plebana di Sorbara, compilato nella circostanza della promozione all'Arcipretura di detta Chiesa del M. Illus., e Rev.do Sig.r

Professore D. Gregorio Adani Modenese. 3 luglio 1840; c. 2r.). In altri fogli aggiunti al medesimo Inventario scritti nel 1853, in cui si aggiornava lo stato degli oggetti presenti in chiesa ma che non erano stati citati dall'Adani, non si trova menzione della tela, ma si legge che l'altare era stato arricchito con un dipinto raffigurante *San Luigi Gonzaga*, opera dello Zattera. Nel 1859 don Celeste Dallari prende possesso della parrocchiale di Sorbara ed è quindi tra l'anno 1853 e il 1859 che la tela del Malatesta doveva prendere posto nella cappella, sostituendo quel dipinto cinquecentesco recante maldestre ridipinture.

Il bel dipinto, opera dell'artista capofila dell'Accademia modenese, raffigura Sant'Agata vergine e martire che, ancora fanciulla, dovette subire la persecuzione romana.

Secondo la tradizione, Agata nacque nei primi decenni del III secolo da una ricca famiglia catanese di religione cristiana. La sua adolescenza, contraddistinta da una formazione che aspirava al conseguimento di una purezza verginale, la portò all'età di 15 anni a consa-



crarsi a Dio; durante le cerimonia, il vescovo di Catania le impose il "flammeum", il velo rosso indossato dalle vergini consacrate. Il proconsole di Catania Quinziano, vedendo la giovane se ne invaghì e in base all'editto di persecuzione dell'imperatore Decio, intese accusarla di vilipendio della ragione di stato per poterla catturare. Giunta al suo cospetto la giovane resistette a ogni forma di istigazione immorale, esasperando definitivamente il proconsole. Cominciarono quindi gli interrogatori accompagnati da ogni genere di tortura fino al taglio dei seni tramite enormi tenaglie. Ma Agata ricevette la miracolosa guarigione da parte di San Pietro apostolo che accolse le sue preghiere, risanandole i seni amputati. L'ira del proconsole non si fermò e impose che Agata venisse bruciata su un letto di carboni ardenti. La tradizione riporta che, mentre il fuoco le bruciava il corpo, restava integro il velo che indossava: da qui "il velo di Sant'Agata" divenne fin da subito una delle reliquie più preziose.

La tela, ripulita dalle successive sovrapposizioni pittoriche col restauro del 1983, viene attribuita da Alfonso Garuti al Malatesta ed alla sua bottega, assegnandola agli anni successivi ai soggiorni di studi romani e veneziani del pittore. Il dipinto ben si allinea alla concezione del pittore sulla sacra raffigurazione che doveva necessariamente attenersi al conseguimento di un bello ideale inteso da tutti, ottenuto tramite una pittura purista dall'intonazione romantica: "l'arte grande ed utile veramente non può essere se non la rappresentazione del vero, ma solo di quello che la mente consola ed innalza, e la fa più amorosa a virtù, ed idoleggiando il bello morale sempre si vale del fisico unicamente per salire a quello" (LETTERE 1998, p. 117).

La *Sant'Agata*, accostabile per impostazione scenica e concettuale allo stendardo processionale con *San Cesario* dell'omonima pieve, viene quindi rappresentata in primo piano secondo una posa intimista e al medesimo tempo statuaria, forte del proprio coraggio, immediato richiamo alla tenacia avuta in vita e all'incorruttibilità della sua fede; alle sue spalle è un paesaggio dal basso orizzonte e dai dolci declivi montuosi, mentre in basso a sinistra è raffigurata la cesta contenente i seni, emblemi del suo martirio.

Restauro: 1983, Marta Galvan.

r. a.

Bibliografia: GARUTI 1969, sch. 5; GARUTI 1994, p. 345; GARUTI 1998, p. 343; APPARUTI 2003, sch. 7Q100079; LETTERE ALL'ARTISTA 1998, p. 117.

## Campogalliano

## CHIESA PARROCCHIALE DI SANT'ORSOLA

Le prime notizie di luoghi di culto a Campogalliano, allora un semplice avamposto fortificato presso il fiume Secchia, risalgono all'XI secolo. È menzionata la chiesa di Sant'Ambrogio, poi pieve alle dipendenze di Nonantola. Sussiste fino al XVI secolo, ma allora è già funzionante quella di Sant'Orsola, collocata fuori dalle fossa del castello, nel centro di quello che diventerà il paese di Campogalliano. Rifatta più volte, l'ultima nel 1795, era in origine ad unica navata. Venne trasformata in tre navate a partire dal 1830 e nel 1841 fu aggiunto il campanile con disegno di Francesco Vandelli, interprete dello stile neoclassico.

Oggi la chiesa si presenta a tre navate, di cui la centrale è particolarmente slanciata e spaziata da colonne libere di tipo corinzio. La decorazione novecentesca, in stile neobarocco, è di Carlo Baldi di Bologna. Di rilievo è la tela della *Trinità e Santi*, copia seicentesca da Guido Reni, di buona esecuzione. La cappella maggiore reca un bel coro in noce del tardo Settecento. Nell'abside è collocata la tela con *Sant'Orsola e San Carlo Borromeo*, di scuola bolognese di inizio XVII secolo.

Dei secoli XVI-XVII e XVIII si conservano quattro dipinti, tra cui spicca la pala dedicata a Sant'Orsola, eseguita, tra il 1610 e il 1614, da Lavinia Fontana, pittrice del tardo Rinascimento.

*A causa del sisma si sono avuti danni di lieve entità con cadute di calcinacci.*



*La facciata della chiesa*

## Campogalliano

SANTUARIO DELLA  
BEATA VERGINE DELLA SASSOLA

È tra i santuari mariani più noti del territorio diocesano modenese e riceve la visita di numerosi devoti specialmente nel mese di maggio. La collocazione è suggestiva e, almeno fino a pochi anni fa, solitaria nella campagna verso le rive del Secchia. La storia del santuario è piuttosto recente: il culto pubblico inizia nella prima metà del XVIII secolo verso un'immagine della Madonna dipinta su tavola che la tradizione dice ritrovata in un albero nella campagna e danneggiata da un colpo di sasso lanciato per ingiuria (da questo fatto forse il nome "Sassola" dato all'icona). L'edificio di culto venne iniziato nel 1745 su disegno del capomastro modenese Giuseppe Gozzi su un terreno di proprietà della famiglia Pio. L'architettura è semplice, a pianta centrale, con due cappelle laterali. Ebbe ampliamenti nel XIX secolo, mentre l'attuale decorazione neobarocca è del bolognese Carlo Baldi e risale al 1931. L'interno è semplice ed armonico. Nelle cappelle laterali altari ed ancone in stucco e scagliola con statue devozionali. In quella centrale, una cornice in scagliola del XVIII secolo accoglie la veneratissima icona della Madonna, una piccola tavoletta di fattura seicentesca, aggraziata nel dolce flettere del capo e dall'amorevole espressione.

D'interesse documentario, storico e testimonianza di fede è la corposa raccolta di tavolette votive dipinte dal XVIII al XX secolo esposte in alcuni ambienti appositamente attrezzati.

*Il terremoto non ha causato danni all'edificio sacro.*



*La facciata del santuario*



Incisione raffigurante l'immagine della venerata "Madonna della Sassola".



Tavolette votive dipinte facenti parte della raccolta di ex-voto conservate nel santuario.



## Saliceto Buzzalino

### CHIESA PARROCCHIALE DEI SANTI FILIPPO E GIACOMO

La collocazione è presso il fiume Secchia, appartata e discreta, tra ricchi campi coltivati a frutteto. La chiesa è di origine tardomedievale, ricordata solamente nel 1383 ed appartenne alla pieve di Ganaceto, la più vicina territorialmente. L'attuale chiesa è stata ricostruita negli anni Trenta del Novecento in stile neogotico, con un aspetto piuttosto pesante dal punto di vista architettonico. Unica traccia superstite dell'antico edificio è il campanile. All'interno l'attenzione è attratta dal ritmo ascensionale delle arcate in stile goticizzante. Nella seconda cappella a destra, statua ottocentesca di *Santa Filomena* in stucco policromo e decorazione nella calotta con *Gloria della santa* di Fermo Forti. Nell'abside, tela del tardo XVI secolo con *Madonna col Bambino ed i Santi Filippo e Giacomo*, opera di scuola parmense, di buon interesse artistico. Dalla chiesa vecchia provengono il fonte battesimale in marmo dell'inizio del XVIII secolo ed il coro in noce.

*La chiesa è rimasta illesa dalle scosse sismiche.*



La facciata della chiesa

## Camposanto

CHIESA PARROCCHIALE DI  
SAN NICOLA DI BARI

Le origini di Camposanto, risalenti al periodo tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo, vanno poste in relazione con lo sviluppo dei traffici commerciali in seguito all'unione del canale Naviglio col fiume Panaro. Il suo toponimo è documentato per la prima volta nel 1445 nella forma di Campus Sanctus e deriverebbe da un camposanto esistente nelle vicinanze, mentre secondo altri la denominazione va legata al casato modenese dei Santi.

Nel 1743, nel corso della guerra di successione austriaca, fu teatro di uno scontro fra le truppe austro-piemontesi e quelle franco-spagnole.

Raggiunta l'autonomia amministrativa durante il periodo napoleonico, con la restaurazione estense, Camposanto fu unito a San Felice sul Panaro, da cui venne separato nel 1860.

La chiesa parrocchiale di S. Nicola di Bari, che sorge sul lato meridionale del borgo a ridosso dell'argine del fiume Panaro, era soggetta all'Abate di Nonantola.

Nelle sue forme attuali è databile fra il '500 e il '600 e fu eletta al rango di Pieve con Bolla Pontificia del 12 luglio 1629. Nel corso dei secoli fu arricchita di altari, opere d'arte e paramenti preziosi. La struttura attuale risale alla seconda



*La facciata della chiesa prima delle scosse*

metà del XVIII secolo, quando fu modificata anche la facciata che oggi si presenta molto sobria, caratterizzata dal timpano, eleganti lesene ed un unico portale. Il campanile del 1741 fu ornato nel 1825 da una cuspidi di sapore moresco, raggiungendo così l'altezza di 40 metri.

L'interno, ad una sola navata con otto cappelle laterali, fu affrescato agli inizi del XX secolo da artisti locali. Fra le varie opere custodite segnaliamo un gruppo in stucco policromo che rappresenta il *Crocifisso con la Madonna e San Giovanni* (XIX sec.). Sull'abside si può ammirare un dipinto notevole di ignoto pittore bolognese del '600 raffigurante la *Madonna della Ghiara con i Santi Nicolò e Rocco*. Vi è inoltre una grande tela di *San Geminiano* del pittore I. Neri dove sullo sfondo è rappresentato l'assedio di Modena da parte degli Unni e il Santo Vescovo che regge la città. Da sottolineare ancora la presenza di due altari con ancone in stucchi policromi dei primi del Settecento e l'organo del Traeri risalente al 1748.

*A causa delle scosse sismiche, il timpano della facciata non ha retto alle spinte della copertura ed è crollato al suolo. La facciata presenta un distacco dalle murature laterali. All'interno: crollo parziale della volta della navata. Nell'abside, all'esterno sono visibili ampie e gravi fessurazioni inclinate. Danni anche al campanile.*



*La facciata della chiesa dopo le scosse del 29 maggio.*

## Cadecoppi

CHIESA PARROCCHIALE DI  
SAN GIROLAMO

L'odierno toponimo Cadecoppi deriva da *Domus a Cupis, Domus Cupporum, Ca di Coppi* (casa dei coppi, ossia delle tegole) e compare per la prima volta nel 1408. Il primo insediamento si era formato vicino al canale che serviva da raccordo fra Modena e il Po, come si deduce dal Dizionario Topografico-Storico degli Stati Estensi del Tiraboschi, dove, con riferimento all'anno 1277, si nomina una torre "tra Solara e il Finale" sorta all'interno di un'ansa del Naviglio, in un luogo anticamente detto *Volta della Torre*; essa serviva come posto di guardia per il traffico fluviale.

La parrocchiale, dedicata a S. Girolamo, fu eretta nel 1485 per volere della contessa Violante Martinengo, moglie del conte Ugo Rangone.

Della chiesa primitiva oggi non rimane nulla; l'attuale costruzione risale al XVIII secolo: la facciata presenta forme molto semplici con un unico portale sovrastato da un'ampia finestra rettangolare; è affiancata da un campanile.

L'interno della chiesa si presenta ad unica navata che termina nel presbiterio, ove si trova l'altare maggiore e l'ancona barocca con la tela raffigurante *San Girolamo* del pittore modenese Adeodato Malatesta (1806-1891). Le pareti laterali sono scandite da piccole cappelle: tre a sinistra e due a destra. Entrando, a sinistra, si trova quella dedicata a S. Fedele, abbellita dalla statua lignea a tutto tondo del XIX secolo, che raffigura il santo nelle vesti di soldato romano, la cui devozione risale al secolo XVII, quando il vescovo Carlo Molza donò a Cadecoppi una reliquia del Santo.



Veduta dall'alto sulla chiesa

Segue la cappella che ospita il battistero e quindi quella della Madonna del Rosario, raffigurata in una statua settecentesca. Opposta a quest'ultima, sull'altro lato della navata, si erge la cappella del Santo Crocifisso, opera in scagliola.

Infine, di fronte a quella di S. Fedele, si apre l'ultima cappella dedicata a S. Francesco d'Assisi, abbellita da una tela ottocentesca di Luigi Manzini e da un paliotto in scagliola carpigiana di raffinata esecuzione, attribuito ad Annibale Grifoni (1619-1674).

*Il terremoto ha provocato danni ingenti alle murature perimetrali e al campanile. La facciata risulta fortemente lesionata; gravi fratture interessano anche le pareti laterali della chiesa.*



La facciata dopo il sisma



*Gravi lesioni al campanile*



**8.**  
**Bottega emiliana (bolognese?), prima metà del XIX secolo**  
**Madonna con Gesù Bambino**  
 Cartapesta dipinta, argentata, dorata; cm. 135x80x70  
 Cadecoppi, chiesa parrocchiale di San Girolamo

L'iconografia della statua – utilizzata principalmente per essere portata in processione – è quella tradizionale della Madonna del rosario, con la Vergine assisa sulle nubi tra cherubini, con in grembo Gesù Bambino. Maria ha veste rossa con cintura dorata e ampio velo azzurro con bordi ornati da racemi vegetali dorati; il Figlio indossa una semplice tunichetta bianca. Entrambi hanno il capo coronato e offrono ai devoti il rosario. Si tratta di un'opera d'interesse devozionale probabilmente dovuta a bottega artigiana emiliana, forse di area romagnola, dove già dal XVIII secolo era diffusa la produzione di statue e manufatti in cartapesta, soprattutto ad uso cultuale. Le forme essenziali e il sobrio panneggio delle vesti ripropongono stili tardoneoclassici e inducono a porre l'esecuzione dell'opera ai primi decenni del XIX secolo.

s. 7.

Bibliografia: inedito.

## Cavezzo

CHIESA PARROCCHIALE DI  
SANT'EGIDIO ABATE

La zona nei documenti a partire dal XII secolo è detta delle "Casare", comprendente le ville di S. Egidio, Motta e Disvetro. Queste facevano parte della corte di Roncaglia (l'attuale S. Pietro in Elda) appartenente all'Abbazia di Nonantola. In un documento del 1203 si parla dell'isola di S. Egidio circondata dai possedimenti della stessa chiesa e dal fiume Secchia: in questo territorio sembra si possa identificare Cavezzo. L'odierno toponimo, in uso a partire dal XVI secolo, pare avere origine dalle forme "Cavezoli" o "Cavezali" legate alla presenza di cavità, avvallamenti e paludi.

La parrocchiale di S. Egidio dal XVI secolo acquista giurisdizione sulle chiese di Motta e Disvetro e diviene parrocchia nel 1532 e pieve nel 1641. Costituisce il più importante monumento di Cavezzo; fu costruita nel Trecento, molto rimaneggiata tra il XVII e il XVIII secolo, quindi interamente rifatta nell'Ottocento in forme neoclassiche. La facciata presenta



La chiesa prima del terremoto

un timpano sostenuto da quattro paraste di ordine dorico che includono un arco trionfale con quadrifora su colonnine binate; al di sopra una lunetta a bassorilievo del 1939 raffigurante l'Annunciazione. Il campanile, che risale al tardo Settecento, rielaborato nel XX secolo, ospita l'orologio pubblico.

L'interno, ad una sola navata, conserva un paliotto e due dossali in scagliola carpigiana seicentesca di Annibale Griffoni.

*Il terremoto ha causato il crollo delle pareti sommitali della navata, degli archi e delle volte che sovrastavano la navata; lesioni inclinate lungo le pareti. I danni sono stati provocati da una insufficiente risposta trasversale dell'aula alle sollecitazioni del sisma imputabili soprattutto alla snellezza delle pareti e alle volte e agli archi fortemente spingenti con carichi concentrati in sommità e spinte laterali non irrilevanti. La presenza di catene negli archi non è stata sufficiente a sostenere le sollecitazioni trasversali del terremoto. La zona del presbiterio e dell'abside hanno riportato danni minori, grazie alla presenza dei corpi di fabbrica adiacenti (canonica ed edifici parrocchiali) che hanno contenuto le conseguenze dell'azione sismica. Le pareti delle cappelle laterali sono fortemente fessurate, mentre alcune delle volte sono crollate.*



La chiesa dopo il terremoto



Una panoramica della chiesa dall'alto



Veduta aerea su Cavezzo dopo la scossa del 29 maggio



9.  
**Scuola modenese, attribuibile a Giuseppe Andreoli (Mirandola, 1720-1776), seconda metà del XVIII secolo**  
**Sant'Egidio abate**  
 Olio su tela; cm. 246x154 ca.  
 Cavezzo, chiesa parrocchiale di Sant'Egidio

Il dipinto raffigurante il titolare della chiesa, proviene dal precedente sacro edificio ed è collocato nella parete di fondo del presbiterio dietro l'altare maggiore, entro ancona monumentale di stucco di linee neorinascimentali in sintonia con l'eclettismo architettonico del tempio ricostruito tra il 1909 ed il 1912 su progetto dell'architetto Giacomo Masi.

La raffigurazione rimanda all'iconografia tradizionale del santo protettore, Sant'Egidio, vissuto tra VII e VIII secolo, eremita, monaco benedettino, abate e fondatore del monastero di Saint-Gilles-du-Gard in Provenza sulla valle del Rodano nei pressi di Arles, dove fu sepolto e qui si venerano le sue reliquie. Il sepolcro, oggetto di culto popolare già nel IX secolo, fu meta di pellegrinaggi per la fama dei fatti della sua vita, per invocazione contro numerose malattie e per i miracoli. La leggenda dei fatti straordinari raccolta da Jacopo da Varagine rammenta l'episodio più noto, quello della cerva ferita dal re visigoto Wamba durante una partita di caccia che si rifugia tra le braccia del santo monaco, oppure nell'altra versione, che anch'esso venne colpito dal dardo nel tentativo di difenderla (DESCO 2001).

Il racconto si dimostra peculiare come veicolo iconografico per l'identità del santo abate raffigurato in paramenti vescovili o di abate con a fianco la cerbiatta. Così è ripreso nella tela di Cavezzo, titolarità giustificata dall'appartenenza del territorio all'abbazia di Nonantola, dove il culto a Sant'Egidio è stato mantenuto e diffuso in altre località di ragione spirituale e temporale dei benedettini, ad esempio per Ospitaletto di Marano nella collina modenese, la cui chiesa gli è dedicata. Nella pala di Cavezzo è raffigurato in piedi su fondo di paesaggio montuoso con alberi e boschi, in abiti vescovili idonei anche per la dignità di abate, con piviale, mitra, appoggiato al pastorale e benedicente. Vicino a lui, a sinistra, si accosta timorosa la cerva, quasi a chiedere protezione, mentre in secondo piano

ed in lontananza appare lo stesso santo inginocchiato in preghiera.

Il richiamo stilistico, nella schedatura (GARUTI 1969), proponeva generico accenno al XVII secolo con influenze emiliane, anche in considerazione della scarsa leggibilità del testo pittorico dovuto alla precaria conservazione ed all'offuscamento dei colori. Il restauro del 1981 ha restituito l'opera a maggior chiarificazione, permettendo di riferirla ad epoca successiva, ormai settecentesca (GARUTI 1993<sup>1</sup>), ed ora attribuirli all'operosità del mirandolese Giuseppe Andreoli. Il confronto stilistico risulta pertinente paragonando il dipinto di Cavezzo con quello di *San Possidonio* nella Collegiata di Mirandola, oltre alla serie di tele con i *Dottori della Chiesa* esistenti presso il Gesù di questa città (GARUTI 1988<sup>1</sup>). Le medesime componenti si dimostrano probanti per l'attribuzione, richiamando nei tratti la pesantezza chiaroscurale della figura e del paesaggio, le cupe fisionomie, i particolari degli abbigliamenti e le posture in forme rigide, schematiche: si tratta di risultati che ottemperano all'evidente modestia artistica di questo pittore, le cui opere un tempo erano diffuse a Mirandola (CERETTI 1901). Considerazione riduttiva, ma che per quanto è superstita si dimostra di fattivo interesse per comprendere un tassello, anche minore, delle manifestazioni artistiche locali.

Restauro: 1981, Carlo Barbieri.

a. g.

Bibliografia: GARUTI 1969, sch. 4; GARUTI 1988<sup>1</sup>, p. 70; 1993<sup>1</sup>, p. 83; DESCO 2001

## Disvetro

CHIESA PARROCCHIALE DI  
SAN GIOVANNI BATTISTA

La località di Disvetro è nominata in tre documenti dell'archivio di Nonantola come "Dusveclum", "Duceveclum", "Duxveclum". Negli antichi Statuti modenesi abbiamo "Dexvetre" e "Desvedre" che, secondo Franco Violi, derivano da "de ex vetere" termine applicato alla terra col significato di dissodata, svecchiata.

La chiesa, dedicata in origine a S. Maria e nominata nel XIV secolo negli Atti di visita dell'Abate di Nonantola a cui apparteneva quel territorio, nel corso del tempo fu abbandonata perché cadente. La parrocchia fu trasferita nell'oratorio di S. Giovanni Battista perciò, quando nel XVII secolo la chiesa fu ricostruita divenendo la nuova parrocchia, fu dedicata allo stesso santo.

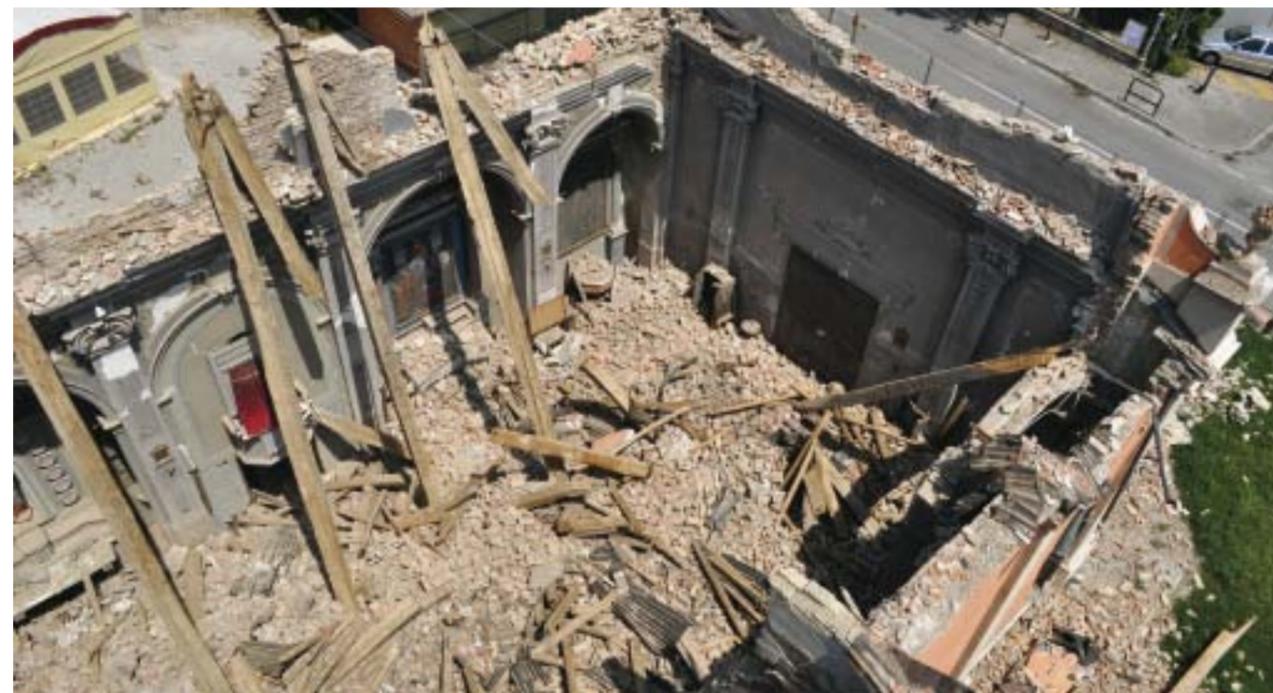
La facciata a timpano è abbellita da eleganti lesene e da nicchie con statue in terracotta del XVIII secolo di S. Giovanni Battista e di S. Antonio da Padova.

L'interno, ad un'unica navata, ha quattro cappelle laterali; la volta è a botte e l'abside piana. Le cappelle sono ricche di statue, dipinti e scagliole; si segnala un bellissimo altare in marmi policromi del 1760.

Il campanile in stile neogotico è del 1922.



*La chiesa prima delle scosse*



*Veduta dall'alto sull'interno dopo il crollo*

*Il terremoto ha provocato il crollo parziale della copertura del presbiterio che ha generato un dissesto generale delle murature con tracollo della semicupola. Il crollo della copertura e della volta della navata centrale ha causato la caduta del timpano e dell'ordine superiore della facciata; la parte rimasta si presenta molto lesionata, distaccata dalle murature laterali e con forte ribaltamento verso l'esterno. Crollo totale del campanile.*



*La chiesa dopo le scosse*



*La distruzione causata dai crolli*



**10.**  
**Ambito modenese, XVII secolo**  
**San Francesco d'Assisi**  
 Olio su tela; cm. 170x69  
 Disvetro, chiesa parrocchiale di San Giovanni Battista

Il dipinto raffigura San Francesco d'Assisi, in tunica marrone chiara ed in atto di reggere in mano un crocifisso, la cui figura campeggia davanti ad una finta nicchia sfumata in giallo. La plasticità della figura e l'impostazione coloristica farebbero pensare ad una attribuzione all'area veneta provinciale di inizi XVIII secolo, ma potrebbe trattarsi anche di un'esecuzione tarda che ci porterebbe a pensare ad una imitazione ottocentesca.

*j. f.*

## Motta

CHIESA PARROCCHIALE DI  
SANTA MARIA “AD NIVES”

La località di Motta, nominata per la prima volta in un documento nonantolano del 1351 come “Capella Mottae de Azolinis”, deve probabilmente il suo nome alla presenza di un terreno rialzato vicino al corso del fiume Secchia.

La chiesa di S. Maria “ad nives”, costruita ed elevata a parrocchia all’inizio del ‘500, fu ricostruita sempre nello stesso secolo.

La facciata a timpano, divisa da un marcapiano in cotto, è percorsa da lesene e vi si aprono un semplice portale e un’ampia finestra. È affiancata da un agile campanile neogotico con guglia conica.

L’interno, ad una navata e con quattro cappelle laterali, è ricco di opere d’arte e d’arredo in scagliola carpigiana. Si distinguono una statua in pietra della *Madonna col Bambino* del XVII secolo e soprattutto all’altare maggiore il solenne ciborio a forma di tempio ottagonale con cupola, opera del 1672 di Gaspare Griffoni, autore anche di numerosi paliotti e ancone.



*La facciata prima del terremoto*

*A seguito delle scosse sismiche si è verificato il distacco della facciata ed il ribaltamento del timpano sommitale con crollo della prima campata del tetto. Il cedimento della copertura ha causato quello della volta a botte sottostante. Crollo della copertura e della volta del presbiterio e bucatura dell’abside, investite dalle macerie del campanile. Lesioni diffuse delle murature laterali e dell’abside; collasso parziale delle volte interne e gravi lesioni di quelle non collassate. Il crollo della cella campanaria e della guglia in mattoni del campanile ha causato quello parziale della copertura della sagrestia sottostante.*



*La facciata dopo il terremoto*



*La grave devastazione dopo le scosse*



**11.**  
**Scuola emiliana, modenese, seconda metà del XVII secolo (1672 ca.)**  
***Sant'Antonio di Padova venera l'immagine della Madonna di San Luca***  
Olio su tela; cm. 230x151  
Motta, chiesa parrocchiale di Santa Maria della Neve

L'iniziale riscontro attribuito ai modi di Francesco Stringa, indicato durante la schedatura di Soprintendenza del cospicuo patrimonio artistico della chiesa di Motta (GARUTI 1969), è da confermarsi per le caratteristiche del dipinto che dimostra indubbio livello qualitativo.

La composizione è incerniata su duplice lettura del soggetto sacro narrato, quasi un quadro nel quadro, verso il quale il fedele riconosceva l'oggetto della propria devozione interpretata in modo semplice, comprensibile e didascalico in aderenza dei principi instaurati in materia di pittura sacra dall'epoca contro-riformistica, quasi a potersi immedesimare nella scena che doveva trasmettere nel quotidiano il mistero della salvezza in un rapporto di intercessione tra un santo taumaturgo e l'oggettività del divino. Il soggetto che fa da tramite è Sant'Antonio di Padova, invocato nella capillare diffusione del suo culto, raffigurato nel modo tradizionale, in preghiera, con il giglio tra le mani. Un angelo in volo dirige la sua contemplazione verso un altare che è trasposizione fittizia di quello reale in cui è allogato il dipinto. L'immagine della Madonna di San Luca sostenuta da angioletti serve da ulteriore espediente cultuale, figurando come seconda icona mostrata in modo soprannaturale per essere venerata. Opera densa di stimoli rivolti alla pietà ed alla devozione, significativo esempio di catechesi dall'indubbio effetto di immediatezza narrativa, il dipinto accosta ai contenuti di contemplazione, quelli insiti di specifica qualità della resa pittorica da interpretare nei caratteri

propri dell'ambiente bolognese seicentesco di ascendenza reniana, ampiamente divulgati nel territorio, come per Modena da Francesco Stringa e dalla sua bottega, a cui la tela va confermata come attribuzione, dove i contrasti di luce, di colore brumoso, rialzano le forme e l'ambientazione con effetti naturalistici.

Un dipinto di particolare interesse per l'arte locale che restituisce pure riferimento documentario, verso il 1672, data che si legge nella dedicazione dell'ancona da ritenersi coeva al dipinto. La scritta è presente nella cimasa del pregevole manufatto in scagliola a finto marmo di fabbricazione carpigiana che si accompagna al sottostante paliotto in bianco e nero da ritenersi opera di Gaspare Griffoni. Oltre alla dedicazione, ne esce pure la committenza nello stemma gentilizio della nobile famiglia Federici Zuccolini, pure di Carpi, presente nei basamenti delle colonne dell'ancona, famiglia che possedeva a Motta terreni ed un grande palazzo di campagna tuttora esistente, eretto dopo la parrocchiale e presso l'argine della Secchia (GARUTI 1993<sup>1</sup>).

Lo scagliolista Gaspare Griffoni e il padre Annibale sono autori nella chiesa di Motta della quasi totalità dell'arredo plastico di altari, paliotti, ancone, comprensive del monumentale tabernacolo a forma di tempietto posto all'altare maggiore. Firme, sigle, caratteri stilistici, di straordinaria unitarietà di forme e di materia, fanno dell'arredo sacro della chiesa di Motta uno degli esempi più cospicui, fuori delle mura di Carpi, di questa particolare produzione di alto artigianato artistico seicentesco.

Restauro: 2000 ca., Carlo Barbieri

*a. g.*

Bibliografia: GARUTI 1969, sch. 16; GARUTI 1993<sup>1</sup>, p. 115

## FINALE EMILIA

Il territorio di Finale Emilia rappresenta l'ultimo lembo della provincia di Modena che si insinua fra le province di Ferrara e Bologna.

Insedimenti molto antichi, risalenti all'Età del bronzo, sono documentati da ritrovamenti archeologici. Nella preistoria il territorio di Finale era quasi sicuramente caratterizzato da paludi, acquitrini e isolotti boscosi, come testimoniano anche alcuni toponimi: Selvabella, Bosco, Valletta...

Questa fu sempre una terra di confine, come dice il suo nome, che indicava non solo il paese, ma una zona molto più ampia, dove si segnalavano fortificazioni, richiamate nello stemma del comune, in cui compaiono due torri sull'acqua, nella quale nuota un'oca.

Nel popolamento si succedettero Etruschi, Liguri, Galli, quindi, dal II al IV secolo, i Romani, che attribuirono alla zona una grande valenza strategica e che ci hanno lasciato importanti testimonianze archeologiche, come mosaici, tombe, monete, lucerne.

La prima menzione di Finale è poi di un documento nonantolano del 1009, con il quale il vescovo di Modena Varino permuto con Rodolfo, abate di Nonantola, metà del castello di Finale.

Secondo molti studiosi l'abitato di Finale nacque nel 1213, anno in cui nel borgo fu costruita la Torre del Popolo o dell'orologio.

Finale fu parte dei domini estensi dal 1288, ma solo nel 1331, dopo alterne vicende, gli Este ne ottennero l'investi-

tura, rafforzandolo ulteriormente.

La comunità si diede gli statuti nel 1420 e nel corso del secolo XV si svilupparono importanti attività artigianali, favorite dalla presenza di vie d'acqua, che facilitavano gli scambi e consentivano il funzionamento di mulini e opifici, facendo di Finale la Venezia degli Estensi.

Nel corso del XVI secolo, per favorire l'espansione dell'abitato, furono abbattute le mura; nel 1598 Finale ospitò il duca Cesare d'Este, che aveva dovuto abbandonare Ferrara: per questo meritò il titolo di Finale Fedelissimo e divenne di nuovo un importante avamposto militare.

Nel corso del Settecento il paese conobbe il passaggio e le spoliazioni di numerosi eserciti, impegnati nelle guerre di successione; nonostante ciò, l'economia si sviluppò, furono costruiti palazzi, fra cui il nuovo palazzo comunale, venne aperto il ghetto degli Ebrei che avevano favorito con i loro investimenti le attività industriali, fin dal loro inserimento nel 1511.

Grazie alla sua posizione privilegiata, vicina ai fiumi Panaro e Po, alla sua floridezza economica, Finale meritò nel 1778 il titolo di città.

Seguirono gli avvenimenti che videro l'avventura napoleonica, la Restaurazione, il Risorgimento, l'Unità d'Italia e per il paese importanti trasformazioni sia del territorio, con interventi di carattere idraulico, sia urbanistiche, sia economiche, che hanno fatto di Finale un attivo e vivace centro, in una zona in cui si incontrano tre diverse province.



*Veduta aerea sul centro storico di Finale Emilia*

## Finale Emilia

CHIESA PARROCCHIALE (COLLEGIATA) DEI  
SS. FILIPPO E GIACOMO

La parrocchiale dei SS. Filippo e Giacomo fu costruita nel 1474. Venne ingrandita e rifatta più volte fino al 1770, quando fu ristrutturata su progetto di Angelo Marescotti.

La facciata risale al 1807, mentre il campanile e l'abside sono ancora quelli dell'originaria costruzione quattrocentesca. Essa è tripartita con corpo centrale sopraelevato, terminante con il timpano; vi si aprono tre portali sormontati da ampie finestre. Il portale maggiore è abbellito da una lunetta.

L'interno, a tre navate, è decorato da stucchi ed ha copertura a volta nella navata maggiore; nel 1942 il finalese Giuseppe Busuoli eseguì i dipinti che lo ornano. Le quattro cappelle laterali conservano altari e ancone in legno, scagliola, marmo e preziose tele di importanti pittori tra cui Benedetto Gennari, Carlo Cignani e Giuseppe Maria Crespi. Il presbitero ospita una tela dei SS. *Filippo e Giacomo*, opera di Giovanni Mussati del 1772, un solenne altare maggiore settecentesco in marmi policromi e il dipinto seicentesco di Sigismondo Caula raffigurante *Lo sposalizio della Vergine*.

*Le scosse sismiche hanno provocato il collasso della facciata. All'interno sono crollate parzialmente le volte delle navate laterali e la volta di quella centrale a contatto con la facciata. Il campanile è gravemente lesionato.*



*La facciata della Collegiata prima delle scosse*



*Crollo di una volta*



*Interno della Collegiata*



*La facciata della Collegiata dopo le scosse*

**12. Scultore di ambito emiliano (Ferrara o Modena?), seconda metà del XV secolo**

***Madonna addolorata con Cristo morto sulle ginocchia (la Pietà)***

Terracotta dipinta; cm. 70x56x40 ca.

Finale Emilia, chiesa parrocchiale dei SS. Filippo e Giacomo

Si trovava nella chiesa finalese dell'Annunziata (GARUTI 1968), in seguito collocata dopo il restauro del 1983, per ragioni di culto e sicurezza, nella collegiata dei Santi Filippo e Giacomo (ROVATTI 1991). L'interessante scultura aveva precoce menzione come presenza devota a Finale in relazione all'attività penitenziale esternata dal movimento dei battuti o flagellanti affiliati all'antica confraternita dell'Annunziata che officiava l'omonima chiesa dal XV secolo (FRASSONI 1778).

In effetti, l'aspetto composto e riservato dell'immagine si rifà, nell'espressivo dolore manifestato dalla Vergine sul morto corpo del Figlio che sostiene e contempla disteso sulle sue ginocchia, ai modelli nordici dei "compianti" a più figure di dolenti, o soltanto con quella della Vergine col Cristo (a quest'ultimo caso appartiene l'esemplare di Finale), indicati col termine tedesco di *Vesperbild* che significa "preghiera della sera", verso cui si rivolgevano preci ed invocazioni al termine del giorno. Molte di queste sculture, di accentuata espressività, diverse per materiale, dimensioni, aspetti, si venerano anche in aree italiane settentrionali, alpine e padane, a testimonianza della loro diffusa richiesta e dell'intimo richiamo alla preghiera.

A tale identificazione storica e iconografica era stato avanzato un primo riferimento critico al XV secolo e l'assegnazione attributiva della bella scultura a manifattura ferrarese, giustificata per la sobria espressività dell'insieme (GARUTI 1985<sup>1</sup>; 1993<sup>2</sup>). Diverso indirizzo di lettura aveva optato verso maestranza modenese d'impronta mazzoniana per i contenuti di immediatezza drammatica e veristica, nonostante che le allora condizioni conservative dovute a pesanti e spesse ridipinture nascondessero l'alta qualità dell'opera (RIGHI GUERZONI 1988).

Il restauro, togliendo rifacimenti e sovrapposizioni di colore che indurivano la comprensione visiva dell'insieme e dei particolari, esasperandone le fattezze, ha permesso la rilettura dell'opera restituendola all'originale compostezza ed al primitivo dosaggio cromatico formulato in passaggi e toni smorzati, sia per gli incarnati che per i panneggi, ora addolciti da maggior sobrietà e compostezza che vengono ad attutire l'immagine del dolore in rassegnata mestizia ed in calibrati atteggiamenti, tali da restituire alla scultura maggior comprensione e più calibrata emotività, e quindi l'attuale opinione di riconfermare e rendere plausibile il referente attributivo verso l'area ferrarese del maturo Quattrocento compresa di contenuti di calibrata classicità.

La ripetuta presenza di simili opere, forse un tempo di più numerosa esistenza verso finalità devote, può anche sottolineare la loro realizzazione ad officine locali, pur con termini di confronto da modelli di prestigiosa matrice aulica. Se ne citano alcune che presentano simili caratteristiche di identità con il *Vesberbild* di Finale, quella nella parrocchiale di San Pancrazio presso Modena, di Guastalla, di Ferrara e, pur nella differenziazione di dimensioni, atteggiamenti e materiale, il gruppo ligneo policromo a più figure del *Compianto* quattrocentesco della Pinacoteca di Cento.

a.g.



Bibliografia: FRASSONI 1778, pp. 34-35; GARUTI 1969, sch. 6; GARUTI 1985<sup>1</sup>, p. 357; RIGHI GUERZONI 1988, pp. 17-18; ROVATTI 1991, pp. 251-52; GARUTI 1993<sup>2</sup>, pp. 8-9



**13.**

**Giuseppe Maria Crespi (Bologna, 1665 - 1747), 1730**  
***Adorazione dei Magi***

Olio su tela; cm. 223x152

Finale Emilia, chiesa parrocchiale dei Santi Filippo e Giacomo

Il dipinto non fu realizzato in origine per la collegiata di Finale Emilia, come testimonia un documento rinvenuto e riprodotto nel 1972: "il quadro rappresentante l'Adorazione dei Magi del Cavalier Crispi, che trovasi collocato nella Ancona dell'altare della Cappella del Santissimo fu acquistato in Bologna nell'anno 1819, dal Sacerdote Francesco Marchetti per italiane lire 76,30 pari a modonesi lire 198,16.6, di proprietà della Confraternita del Santissimo Sacramento. E nell'anno 1820 fu posta nella detta ancona" (CHIOSSI 1972-73).

In seguito l'opera fu progressivamente dimenticata; nel 1932, grazie ad un articolo del Pedrazzi, fu ricondotta al Crespi ed in seguito recuperata dal deposito in cui era stata abbandonata, ma continuò ad essere ignorata dalla critica. Soltanto nel 1966 fu restaurata, esposta e pubblicata su iniziativa dell'allora soprintendente di Modena (GHIDIGLIA QUINTAVALLE 1967), che tuttavia la ricondusse erroneamente alla fase giovanile del Crespi.

La giusta collocazione temporale dell'opera è individuata dalla Chioffi (CHIOSSI 1972-73) e autorevolmente confermata da Carlo Volpe (VOLPE 1982) che riconosce nell'*Adorazione dei Magi* di Finale la ripresa matura di una tela di medesimo soggetto ora nella collezione del Credito Romagnolo, dipinta dal Crespi nell'ultimo decennio del Seicento. Il confronto tra le due versioni se, da un lato mostra assonanze generali d'impostazione e ripetizioni di alcune trovate compositive (in particolare le pose dei Magi e di San Giuseppe), dall'altro fa emergere la profonda distanza stilistica che le separa: "se invariata in parte è l'impaginazione [...], difforni e divergenti

affatto sono l'occhio e la mente che la ripensano ed esprimono. [...] Quel che è mutato, nel frattempo, è lo spazio mentale nel quale l'immagine si dichiara" (VOLPE 1982). Dalla versione giovanile di stampo neocarraccesco e neo-veneto, il Crespi perviene alla densa e incombente atmosfera della tela finalese: nella concezione della scena sacra, perduti gli antichi equilibri, predomina l'espressione di una personalità geniale, autonoma rispetto all'ambiente accademico bolognese, moderna e volta a cancellare le certezze del passato per dare spazio alle ragioni della mente, ad un'immaginazione ardente, accesa, avvincente. Un contemporaneo scrisse del Crespi: "tutto quello che fa il ritrae dal naturale, ma con una pittoresca libertà, che aggiugne un non so ché all'opere sue, che affascina e diletta, e però tutto quello, che ne' suoi quadri introduce è così vero, e così ben fatto, che innamora qualunque." (ZANOTTI 1739, p. 70).

Restauro: 1966, Renato Pasqui.

Esposizioni: Arte in Emilia, Modena 1967; Dipinti di Maestri dei secoli XVI-XVIII, Finale Emilia 1982; L'arte degli estensi, Modena 1986; Giuseppe Maria Crespi 1665-1747, Bologna 1990

s. r.

Bibliografia: COEN 1953, p. 12; GHIDIGLIA QUINTAVALLE 1961, p. 439; IDEM 1967, pp. 115-116, tav. 118; GARUTI 1969, sch. 28; CHIOSSI 1972-73, pp. 88-91; ROLI 1977, p. 137 n. 60, 250; MERRIMAN 1980, p. 242 sch. 29, tav. 29; VOLPE 1982, pp. 32-36; CHIOSSI 1985, p. 159; GARUTI 1985, p. 377; L'ARTE DEGLI ESTENSI 1986, p. 308; ARTE A MIRANDOLA 1988, p. 51; GIUSEPPE MARIA CRESPI 1990, p. 224; ROVATTI 1991, p. 123; GARUTI 1993<sup>1</sup>, p. 90; ROVATTI 2009, p. 68 (riprodotto).

## Finale Emilia

CHIESA DI SANT'AGOSTINO  
O DEL SEMINARIO

La chiesa si trova all'estremità settentrionale del paese; fu costruita insieme a un convento come sede dei Minori Osservanti nel 1607. Dal 1771, dopo le soppressioni ducali, divenne sede degli Agostiniani, poi dei Salesiani, dei Padri Bianchi, infine della Congregazione di don Orione. È chiamata "del seminario" in quanto dal 1821 ospitò la sede locale del Seminario Metropolitano di Modena.

La facciata tripartita, con il corpo centrale sopraelevato, è marcata da una cornice e culmina con un timpano. La chiesa è affiancata da un campanile con cuspide sagomata.

L'interno è a navata unica con copertura a botte; ha cinque cappelle per lato ed è decorato da stucchi e arricchito da ancone, sia in marmo che in scagliola; vi sono inoltre dipinti, tra cui spicca l'opera del Guercino raffigurante *S. Lorenzo che invoca la Vergine*. Nell'abside si trovano un coro ligneo e un organo di Domenico Traeri del 1726.

*A seguito del terremoto si sono riscontrati danni alle volte delle cappelle laterali, alle murature dell'abside. La facciata ha subito un processo di ribaltamento. Il campanile è seriamente lesionato.*



*Interno della chiesa dopo il sisma*



*La chiesa prima del terremoto*



*La facciata dopo il terremoto*

14.  
**Giovan Francesco Barbieri, detto il Guercino**  
**(Cento, 1591 – Bologna, 1666), 1624**  
*La Madonna con Gesù Bambino appare a San*  
*Lorenzo*

Olio su tela; cm. 270x144

Finale Emilia, chiesa di Sant'Agostino, o del Seminario

La storia critica di questo mirabile dipinto è molto corposa e annovera contributi di illustri studiosi, tuttavia è lo stesso Guercino che in una lettera risalente al 1638 circa testimonia la sua paternità per "un Quadro d'Altare chio fece p[er] una Chiesa del Finale, e [sarà da] quattordici Anni in circa..." (riportato in *IL GUERCINO* 1991, p. 165). La pala è citata dallo Scannelli (1657) nella "Chiesa detta di San Nicola de' Padri Agostiniani" a Finale e, quasi un secolo dopo, è ricordata dal Frassoni nella "Chiesa di Sant'Agostino" (1752). Girolamo Baruffaldi a inizio Settecento indica esplicitamente l'anno 1624 come data di esecuzione dell'opera, mentre di nuovo il Frassoni nell'edizione rinnovata delle sue Memorie del Finale (1788) rivela che la pala fu commissionata da Giovan Battista Mirandello, il quale "molto amico del Cavaliere Gio. Battista Barbieri detto il Guercino da Cento; provide un Altare di sua Famiglia in questa vecchia Chiesa di S. Agostino di una delle più eccellenti Opere di tale Autore, rappresentante il Protomartire S. Lorenzo". La chiesa ove era collocato in origine il dipinto fu eretta dagli Eremitani di Sant'Agostino, il primo ordine religioso giunto a Finale nel 1494 (ROVATTI 1991, p. 143) ed accanto ad essa sorgeva il convento. Il sacro edificio era dotato di vari altari ornati da opere e arredi preziosi, ma alla metà del XVIII secolo versava in condizioni precarie. Nel 1771 gli Agostiniani si trasferirono nel convento dei Minori Osservanti soppressi dal duca di Modena. La chiesa di S. Agostino fu poi adibita ad usi profani ed infine demolita. Gli Agostiniani trasferirono nella nuova sede tutti i loro arredi, le opere d'arte, la preziosa biblioteca e ovviamente la pala guercinesca, ma nel 1789 a seguito delle soppressioni napoleoniche dovettero abbandonare definitivamente Finale e i loro beni furono incamerati dallo stato. Nel 1821-22, il duca Francesco IV istituì in quegli ambienti il Seminario, cedendo la proprietà al vescovo di Modena (ROVATTI 1991, pp. 223-224).

Il dipinto raffigura il diacono Lorenzo, protomartire a cui era dedicata la chiesa più antica di Finale, nominata nel primo documento storico relativo alla città risalente all'anno 1009 (citato in ROVATTI 1991, pp. 23-25). Il santo è rappresentato inginocchiato, in atteggiamento orante, mentre rivolge lo sguardo in alto ove appare seduta tra le nubi la Vergine con in grembo Gesù Bambino. Guercino lega in modo sottile le figure del santo e della Madonna, ottenendo una composizione intima e naturale, pur con carattere monumentale. Nello spazio compresso della tela appare in lontananza una veduta di campagna immersa in un'atmosfera coloratissima "colpita da una calda luce declinante" (DIPINTI DEI MAESTRI 1982, p. 16), caratterizzata da valori tonali e luministici tizianeschi, da dove emergono un campanile e un gruppo di rovine classiche che riecheg-



giano scenari osservati dal pittore durante il suo soggiorno romano.

I personaggi sono disposti in primo piano, entro un spazio poco profondo, dominanti su un paesaggio naturale ma idealizzato. Guercino abbandona qui l'artificio di suggerire la profondità attraverso il disporsi delle forme su diversi piani arretranti, espediente ancora utilizzato in dipinti dell'inizio degli anni '20 come nelle tre versioni del *San Francesco in estasi* (le prime due databili al 1620 al Muzeum Narodow di Varsavia e al Louvre di Parigi, la terza del 1623 alla Gemaldegalerie di Dresda), opere che pure presentano parallelismi con la tela di Finale per la concezione generale della composizione. Tra queste opere si colloca una nuova convinzione intellettuale dell'artista, maturata durante il suo soggiorno a Roma (1621-23) al seguito del cardinale Ludovisi divenuto papa col nome di Gregorio XV: l'ambiente dell'*urbe*, dominato in quegli anni dal primato estetico del classicismo teorizzato dal cardinale Giovan Battista Agucchi ed esemplificato nelle opere del Domenichino, portò Guercino ad un progressivo cambiamento nei principi fondamentali che sottendevano alla sua arte e che caratterizzarono la fase matura della sua produzione pittorica.

Il dipinto di Finale dunque si colloca nel periodo di transizione verso uno stile meno barocco, più classico: le figure appaiono più chiaramente articolate e la luce evidenzia la solidità, rivelando colori intensi, profondi. Il Mahon per primo (1947) pone in stretta relazione la pala di San Lorenzo con la tela del *Seppellimento di Santa Petronilla* eseguita dal Guercino nel 1623 per San Pietro (ora nella Galleria Capitolina di Roma), osservando come in entrambi i dipinti, pur nella diversità di soggetto e di composizione, si rilevano "la stessa fermezza, la stessa compattezza di modellatura, gli stessi contorni un po' duri, lo stesso tipo di luce (disciplinata e diffusa, per quanto potente e sferzante possa apparire a prima vista), la stessa intensità di colorito nell'aria chiara".

Dell'opera esistono un'incisione eseguita nel 1626 in controparte e con lievi varianti dal centese Giovanni Battista Pasquini (BAGNI 1988) e una piccola copia (ora al Museo Puskin di Mosca, inv. n. 194) probabilmente identificabile con il "quadretto" del Gennari cui fa riferimento lo stesso Guercino nella lettera citata all'inizio della presente scheda. Mahon – lo studioso inglese recentemente scomparso che ha dedicato la sua vita allo studio dell'arte italiana del Seicento ed in particolare del Guercino, di cui è considerato il maggior conoscitore e ammiratore – cita infine due disegni da mettere in relazione con la pala di Finale: uno con la testa del san Lorenzo e l'altro con la figura della Madonna col Bambino (IL GUERCINO 1991, p. 176).

Restauro: 1966, Renato Pasqui.

Esposizioni: Omaggio al Guercino, a cura di A. Mezzetti, Cento 1967; Arte in Emilia, a cura di A. Ghidiglia Quintavalle, Modena 1967; Il Guercino, a cura di D. Mahon, Bologna 1968; Dipinti di maestri dei secoli XVI-XVIII, Finale Emilia 1982; Il Guercino 1591-1666, a cura di D. Mahon, Bologna 1991; Libera Nos, Modena 2000

s. r.

Bibliografia: SCANNELLI 1657, p. 361; BARRI 1671, p. 114; FRASSONI 1752, p. 189; IDEM 1778, p. 117; BARUFFALDI 1844-46, II, pp. 448-449; CAMPORI 1855, p. 36; MAHON 1947, pp. 97ss; COEN 1953, p. 13; OMAGGIO AL GUERCINO 1967, p. xxxiii-xxxiv; GHIDIGLIA QUINTAVALLE 1967, pp. 93-94; MAHON 1968, pp. 141-142; GARUTI 1969, sch. 28/13; CHIOSSI 1972-73, pp. 54-56; DIPINTI DI MAESTRI 1982, pp. 14-17; L'ARTE DEGLI ESTENSI 1986, pp. 179-180; BAGNI 1988, p. 65; SALERNO 1988, p. 183; IL GUERCINO 1991, pp. 166-167, 176-177; ROVATTI 1991, pp. 236, 238-240; LIBERA NOS 2000, pp. 156-157; ROVATTI 2009, p. 161 (riprodotto).

## Finale Emilia

CHIESA DI SAN BARTOLOMEO  
O DELLA BUONA MORTE

La chiesa si trova nella piazza centrale ed era la sede della Confraternita della Buona Morte. Fu costruita a partire dal 1504 di fianco all'ospitale, dove venivano accolti i pellegrini e curati gli infermi. Più volte restaurata, deve il suo attuale aspetto ai lavori della prima metà del XVIII secolo.

Nella facciata si apre un portico con colonne doriche in cotto e architrave; il corpo superiore, a timpano, ha due grandi finestre e una nicchia centrale incorniciate da paraste ioniche.

L'interno, a navata unica e con quattro cappelle laterali, è decorato da eleganti stucchi e ospita numerose tele, tra cui sull'altare maggiore l'importante dipinto settecentesco di Francesco Vellani con il *Martirio di S. Bartolomeo*. Vi si conserva la statua in terracotta di S. Bartolomeo, un tempo ospitata all'esterno nella nicchia centrale, e il crocifisso in stucco del 1648, che viene portato ancora oggi in processione. Sulla controfacciata è collocato un organo di Agostino Traeri del 1736.

*Il terremoto ha provocato in facciata il parziale ribaltamento del timpano; lo scorrimento delle capriate ha trasmesso sollecitazioni orizzontali alle pareti perimetrali che si sono allontanate causando il crollo della volta. Varie lesioni sulle pareti della cantoria; controsoffitto parzialmente staccato; fessurazioni, distacchi e mancanze negli archi laterali e nella trabeazione modanata delle pareti laterali dell'aula. All'esterno, l'abside è attraversata da due larghe lesioni inclinate.*

*Nella cella campanaria del campanile è presente un'estesa lesione diagonale che minaccia la stabilità cantonale.*



*La facciata prima del sisma*



*Crollo delle volte*



*La facciata dopo il sisma*

## Finale Emilia

## CHIESA DEL SS. ROSARIO

La chiesa sorse tra il 1572 e 1580 per celebrare la vittoria dei cristiani a Lepanto e per uso della Confraternita del SS. Rosario.

Abbellita nel 1646 e nel 1767, fu però gravemente danneggiata nel 1812 dalle inondazioni del fiume Panaro, inoltre subì le spoliazioni dei soldati di Napoleone. Fu restaurata e decorata a partire dal 1837 dai pittori Luigi Manzini di Modena e Gregorio Boari di Ferrara e dai plasticatori Righi e Bulgarelli.

La facciata è molto semplice, a timpano, con un unico portale.

L'interno ha una sola navata, quattro cappelle laterali, copertura a botte e un profondo presbiterio. Ricca di decorazioni in stucco, ha numerose tele, statue e preziose ancone. La cappella maggiore, riccamente ornata di stucchi, ha una splendida ancona in legno con fregi, fogliami, colonnati, angeli, con al centro, in una nicchia, la statua della Madonna in legno policromo, circondata dai "Misteri", opera del Boari. Di notevole interesse è l'organo, entro cassa di legno intagliato e policromo, di Antonio Colonna del 1647. Tra i dipinti si segnalano *l'Apparizione della Madonna al Beato Domenico di Soriano*, di Francesco Stringa e *la Vergine col Bambino appare a S. Filippo Neri* di Carlo Cignani, opere del secolo XVII.

*I movimenti tellurici hanno causato il ribaltamento della facciata con profonde fessurazioni e gravi danni statici. Gravi, diffusi sono anche i danni alla copertura. Il campanile è gravemente lesionato.*



*La facciata prima delle scosse*



*Crolli all'interno*



*Una statua caduta a terra*



*La facciata dopo le scosse*

## Finale Emilia

CHIESA DI SAN FRANCESCO DI PAOLA  
O DEL CIMITERO

La chiesa sorge fuori dal centro abitato. Fu costruita insieme al convento dai Padri Minimi di S. Francesco di Paola nel 1625 e subì lavori di rifacimento a partire dal 1760. Dopo la soppressione ducale, il luogo fu adibito a cimitero e del complesso conventuale sopravvisse la sola chiesa.

Questa sorge in posizione sopraelevata e vi si accede con un'ampia scalinata.

La facciata è tripartita, a salienti, con il corpo centrale ornato da un timpano; vi si aprono tre porte e tre finestre ad arco. È fiancheggiata da un alto campanile con cuspide sagomata.

L'interno è a tre navate con copertura a volte a crociera e sei cappelle laterali e conserva numerose e pregevoli opere. L'altare maggiore è in marmi policromi del XVIII secolo e nella tribuna è collocato un organo di Domenico Traeri.

*Le scosse sismiche hanno causato il collasso del campanile, le cui macerie hanno colpito l'abside della chiesa creando lo sfondamento di parte della copertura e profonde lesioni che minacciano seriamente la stabilità della muratura. In facciata si è avuto il distacco dalle pareti perimetrali. All'interno sono presenti gravi lesioni alle volte e alle pareti laterali.*



*La facciata prima del sisma*



*Lesioni all'interno*



*La chiesa dopo il sisma*

15.

**Scuola emiliana, bolognese?, seconda metà del XVI secolo**  
**San Francesco d'Assisi riceve le stimmate**

Olio su tavola; cm. 193x110 ca.

Finale Emilia, chiesa di San Francesco di Paola, o del Cimitero

L'identificazione del pregevole dipinto, avvenuta durante l'iniziale campagna di schedatura di Soprintendenza a Finale Emilia, ne aveva indicata la collocazione nella chiesa di San Francesco di Paola annessa al Cimitero comunale, inserito entro cornice settecentesca di stucco nella prima cappella di sinistra, posizione fin d'allora riconosciuta non originaria in quanto si trattava di evidente adattamento di un antico dipinto su tavola rispetto al contesto decorativo tardo barocco della chiesa e che aveva subito per questo drastiche riduzioni nelle dimensioni con perdita di componenti di lettura della scena sacra (GARUTI 1969). La probabile origine è da ricercare, per il particolare soggetto trattato, cioè le *Stimmate di san Francesco*, da altra chiesa di matrice francescana che a Finale non mancavano: Osservanti, Conventuali, Cappuccini, Confraternita delle Stimmate. Dopo il restauro del 1974, per ragioni di sicurezza, l'opera venne trasferita nei locali della parrocchia (ROVATTI 1991).

L'assegnazione del dipinto in considerazione della rarità del supporto ligneo e della sua stessa qualità, si sono rivolte all'epoca del riconoscimento all'ambiente emiliano e bolognese del maturo Cinquecento per le indicazioni manieristiche della composizione richiamante la maniera di Bartolomeo Passerotti ed anche riferimenti di bottega verso fatti romani, per l'evidenziata descrizione del paesaggio dove si svolge la scena che assume ruolo di protagonista più che l'isolata e pur preminente figura del santo (GARUTI 1985<sup>1</sup>).

Restauro: 1974, Benito Podio.

a.g.

Bibliografia: GARUTI 1969, sch. 15; GARUTI 1985<sup>1</sup>, p. 363; ROVATTI 1991, p. 265

## Finale Emilia

## CHIESA DELLA SANTISSIMA ANNUNZIATA

L'edificio di culto risale alla seconda metà del XV secolo, verso il 1480, per le esigenze di culto della Confraternita dell'Annunziata. Nel 1752 venne riedificata e le fu dato all'interno l'attuale aspetto barocco. Per lungo tempo non più officiata ed abbandonata, è stata oggetto solo in tempi recenti di alcuni interventi di restauro, in particolare al tetto, al pavimento, al presbiterio ed agli intonaci interni.

L'elegante facciata è tardo settecentesca, con timpano a cuspide. Sopra al portale, in passato si poteva ammirare il gruppo marmoreo dell'Annunciazione, pregevole lavoro di scultore veneziano del XVII secolo, in seguito trasferito dentro al duomo di Finale, per motivi conservativi.

All'interno si presenta a navata unica, terminante in abside piatta. Per ogni lato sono due cappelle.

Nella prima di destra, entro un'ancona lignea policroma del tardo XVII secolo, troviamo una tela coeva con *San Camillo de Lellis* di Giuseppe Artioli. Nella seconda cappella è collocata una tela del Seicento firmata dal finalese Battista Beccanuli raffigurante *Madonna della Ghiara coi Santi Agata, Caterina, Geminiano, Apollonia, Nicolò, Lucia*, interessante dipinto di fattura manieristica.

Sulla mensa si trovava una *Pietà* in terracotta del XV secolo. Proviene da questa chiesa anche il grande dipinto del Vellani raffigurante l'*Annunciazione*. Entrambe le opere sono state trasferite nella Collegiata.

*A seguito del terremoto la struttura ha subito diffusi e gravi lesioni alle murature e alle volte.*



La facciata della chiesa

## Finale Emilia

## CHIESA DI SAN FRANCESCO D'ASSISI

Fu eretta nel 1625 dai Conventuali che proseguirono la costruzione nella seconda metà del XVII secolo, fino al 1693, con abbellimenti nel Settecento, completando la facciata nel 1766. Soppressi i Minori Conventuali, i locali furono destinati a scuole pubbliche fino al 1835, poi affidati alla Congregazione dei Redentoristi che si interessarono dell'educazione della gioventù, e vi rimasero fino al 1866. Per lunghi anni la chiesa è rimasta chiusa al culto in uno stato di grave abbandono. Solo recentemente la chiesa è stata oggetto di alcuni interventi di restauro che hanno riguardato il tetto, il campanile e la facciata.

L'insieme architettonico è molto caratteristico per la bellezza della facciata e del piccolo tempietto che la precede. La facciata ha timpano semicircolare con pinnacoli, raccordato da volute agli angoli. Nella nicchia si trova una notevole statua in marmo di San Francesco d'Assisi del 1766 di scultore veneziano.

L'interno è a vano unico ed è voltato a crociera. Ha stucchi con motivi armonici attribuibili a Frisoni e Rigoli che hanno lavorato anche nella chiesa del Rosario.

Tra i dipinti degni di menzione possiamo ricordare *Madonna col Bambino ed i Santi Crispino e Crispiniano* di scuola guercinesca, la piccola tela con *Gesù infante sulla croce* in bella cornice dorata, il *Transito di San Giuseppe* del XVIII secolo, la tela con *Sant'Alfonso de Liguori*, opera del romano Giacomo Conca del 1836 e la tela con *Sant'Antonio da Padova* di bella fattura seicentesca.

*Durante il terremoto la facciata ha subito un processo di distacco dalle pareti perimetrali con cadute degli elementi decorativi sommitali (la croce centrale e i "pignoni" laterali). All'interno sono presenti gravi danni alle volte con crollo anche della copertura di quelle prossime alla facciata.*



*La chiesa prima delle scosse*



*Crollo delle volte*



*La chiesa dopo le scosse*

## Massa Finalese

### CHIESA PARROCCHIALE DI SAN GEMINIANO

Il toponimo richiama il termine “massaricia” che indicava una grande proprietà terriera: la tradizione riporta che Massa fu fondata dai monaci del S. Spirito di Ferrara; essa è nominata per la prima volta in un contratto di enfiteusi dell’811, poi in una pergamena del 998.

La chiesa viene citata come “Ecclesia S. Mariae de Massa” in una bolla del 1148: apparteneva al monastero di S. Pietro di Modena. Alla fine del XIV secolo questo primo edificio fu sostituito da uno nuovo dedicato a S. Geminiano, ma della costruzione medievale non resta nulla, se non la testimonianza di una delle quattro lapidi murate sulla facciata della chiesa odierna. Nelle altre tre vengono ricordati ampliamenti e rifacimenti fino al XIX secolo.

La facciata, d’ispirazione neoclassica, è tripartita e rispecchia la struttura interna. L’attuale campanile, alto e slanciato, che sostituisce quello precedente, fu inaugurato nel 1926.

L’interno, a tre navate e con sei cappelle laterali, termina con un’abside con il volto di pietra.

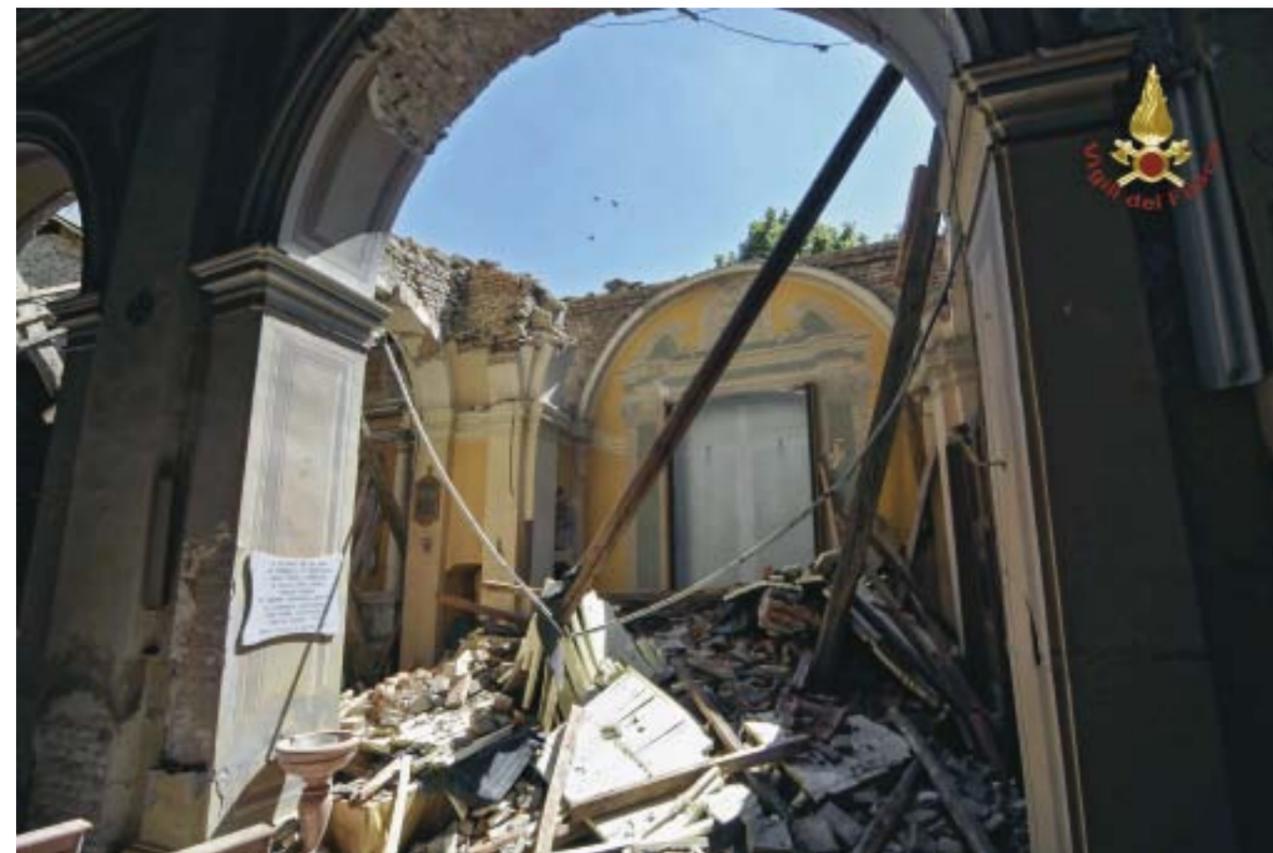
Tra le opere conservate, si segnala un grande Crocifisso ligneo policromo del XVI secolo e sull’altare maggiore una tela del modenese Carlo Rizzi raffigurante *S. Geminiano e la Beatissima Vergine* dei primi del Settecento. Si segnalano infine le decorazioni in scagliola e stucchi policromi di Giovanni Garuti di Staggia del secondo Ottocento e le grandi vetrate artistiche del XX secolo.

*Il terremoto ha provocato gravi lesioni verticali in facciata, crollo parziale della copertura e delle volte e lo ‘spanciamento’ delle murature laterali.*

*Il campanile è gravemente lesionato.*



*La chiesa prima del sisma*



*Gravi crolli all'interno*



*La chiesa dopo il sisma*

## Reno Finalese

CHIESA PARROCCHIALE DELLA  
VISITAZIONE DI MARIA SANTISSIMA

La località, che deve il proprio nome ad un antico alveo del fiume Reno, oggi è vicina all'argine del fiume Panaro. Le prime notizie della chiesa risalgono al XV secolo.

La chiesa presenta una facciata composta da un struttura centrale d'aspetto settecentesco con lesene e timpano, mentre i due corpi laterali appaiono meno omogenei rispetto all'insieme della costruzione.

Su un fianco della chiesa rimane un tozzo campanile del primitivo edificio, mentre sull'altro fianco si eleva una slanciata torre campanaria con alta guglia del Novecento.

L'interno, a tre navate, presenta negli altari laterali decori ottocenteschi e ancone in stucco. All'altare maggiore tela raffigurante la *Visitazione e il ritratto di un devoto* di scuola ferrarese del Seicento. Altre opere importanti sono una preziosa scultura in legno policromo e dorato del XVII secolo raffigurante la *Madonna col Bambino* e una tela con *l'Assunzione*, circondata dalle tavolette dei Misteri del Rosario, di scuola ferrarese del XVI secolo.

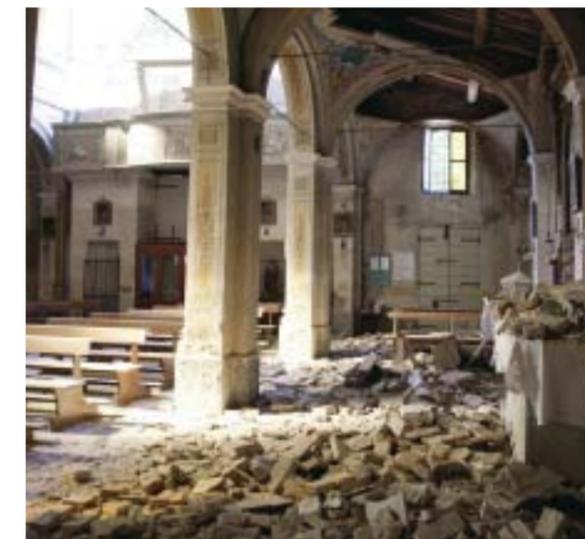
*A seguito delle scosse si è determinato il crollo del timpano nella facciata che ha causato a sua volta il collasso di parte della copertura e delle volte interne della chiesa. Il campanile presenta lesioni, ma più preoccupante appare la condizione della torre di epoca romanica in cui si riscontrano gravissimi danni e il crollo della copertura.*



*La facciata dopo il terremoto*



*Interno della chiesa*



*Pesanti crolli all'interno*



*La facciata dopo il terremoto*



Collassi delle volte laterali



**16. Ambito veneto (Francesco Terilli?), inizi del XVII secolo**

***Madonna in trono con Gesù Bambino (Madonna del rosario)***

Legno intagliato, dipinto, dorato; cm. 87x60

Reno Finalese, chiesa parrocchiale della Visitazione di Maria SS.ma (custodita presso la canonica di Finale Emilia)

La statua rappresenta Maria Vergine seduta su un semplice scranno dorato con in grembo Gesù Bambino. Ella indossa la caratteristica veste rossa, legata in cintura da un cingolo, mentre il manto azzurro a fregi dorati le ricade in abbondanti pieghe sulle gambe; il suo capo è delicatamente coperto da un corto velo sotto cui affiora la folta capigliatura. Nella mano destra, distesa verso l'esterno, reggeva in origine la corona del rosario. Le sue forme sono austere e compatte, ingentilite tuttavia da un'espressione di serena dolcezza. Il Bambino siede sulle sue ginocchia, colto in atteggiamento solenne ma nel contempo spontaneo e vitale: il suo corpo nudo e florido si protende in avanti e pare volersi divincolare dal tenero abbraccio della Madre; con la mano sinistra si appoggia a quella di Maria, sorreggendosi per non cadere, mentre nel braccio destro alzato esibisce una croce dorata, emblema della sua regalità celeste che richiama il tema di Cristo *Redemptor Mundi*. L'iconografia qui rappresentata è quella della Madonna del rosario, ma la fissità frontale della composizione evoca più antiche tipologie figurative di derivazione bizantina, quale la Panagia Nikopoia ovvero la Madonna "che dà la vittoria", rappresentata frontalmente, seduta in trono e con Gesù Bambino sulle ginocchia. Questa immagine ieratica, molto diffusa nell'oriente cristiano già dal V secolo, si diffuse in Europa anche grazie agli intensi legami commerciali, politici e culturali con Venezia (una preziosissima Madonna Nikopoia del IX-X secolo proveniente da Santa Sofia è esposta dal 1204 nella Basilica di San Marco), evolvendosi nella tipologia della Madonna in maestà (celebri quelle dell'arte francese del XII secolo e quelle toscane del Due-Trecento), da cui poi trasse ispirazione il tema iconografico della Madonna del rosario.

La statua di Reno è apprezzabile per la ricca e ben conservata decorazione, per il solenne panneggio con eleganti arabeschi dorati, per la "compatta volumetria delle massicce forme e i richiami arcazzanti" (ARTE A MIRANDOLA 1988). Per essa si avanza qui l'inedito raffronto con l'immagine lignea venerata nella chiesa di San Giovanni a Portogruaro, realizzata nel 1612 da Francesco Terilli, scultore feltrino attivo fra il 1596 e il 1633 (G. BIASUZ, *Francesco Terilli*, Feltre, 1988): le due opere presentano la stessa fissità frontale nella posa della Vergine ed il medesimo dinamismo sinuoso del Bambino (coperto nella statua portogruarese da un abitino dorato). Tale confronto si aggiunge e avvalorava l'attribuzione di Garuti (1969) che attribuisce l'opera di Reno ad area veneta, adducendo il parallelo con la statua della Madonna delle grazie esposta dal 1603 nella collegiata di Finale Emilia e proveniente da Venezia.

s. r.

Bibliografia: GARUTI 1969, sch. 4; ARTE A MIRANDOLA 1988, p. 21; ROVATTI 2009, p. 248 (riprodotto).

## Medolla

CHIESA PARROCCHIALE DEI  
SS. SENESIO E TEOPOMPO

Il nome di Medolla pare che derivi dal latino *Medulla*, deformazione del termine *Midolla*, che significa capanna di paglia, prima dimora degli abitanti della zona non ancora bonificata. La sua origine presunta è medioevale e longobarda, infatti essa fa parte della donazione fatta da Astolfo e poi da Liutprando all'Abbazia di Nonantola e confermata in seguito da Carlo Magno e successori. Negli antichi documenti nonantolani essa è anche chiamata *Medula*, *Melidula* e *Medeola*.

La notizia più antica riguardo la chiesa di Medolla si trova in un documento del 1197 nell'Archivio Abbaziale di Nonantola, nel quale si fa cenno ad un terreno vicino alla chiesa dei SS. Senesio e Teopompo.

Le poche e frammentarie notizie esistenti ci portano al '600 con alcuni documenti attestanti che davanti alla chiesa sorgeva un portico. Nel corso degli anni, essa subì diversi rimaneggiamenti e ampliamenti e nel Settecento fu riedificata.

L'attuale facciata si deve ai lavori effettuati nel secolo XIX su disegno dell'architetto G. Sola e la nuova chiesa fu aperta al culto il 25 maggio 1856. Si presenta abbastanza elegante e ai lati del corpo centrale, dove si apre il portale sormontato da una finestra semicircolare, si ergono, in corrispondenza delle navate laterali, due statue in pietra raffiguranti i Santi protettori Senesio e Teopompo.

A fianco della chiesa s'innalza il campanile che troviamo citato già in un inventario del 1520, più volte restaurato e rimaneggiato nei secoli successivi.

L'interno, a tre navate, è sobrio ed essenziale con volta a botte e cappelle laterali. L'altare maggiore è del 1781 opera dello scagliolista Luigi Bandieri di San Martino in Rio e come mensa è utilizzato un altro paliotto seicentesco. Nell'abside si trova una bella tela del tardo Ottocento del pittore carpigiano Fermo Forti, raffigurante il *Martirio dei SS. Senesio e Teopompo*.



*La facciata prima del sisma*



*Macerie dovute ai crolli all'interno della chiesa*

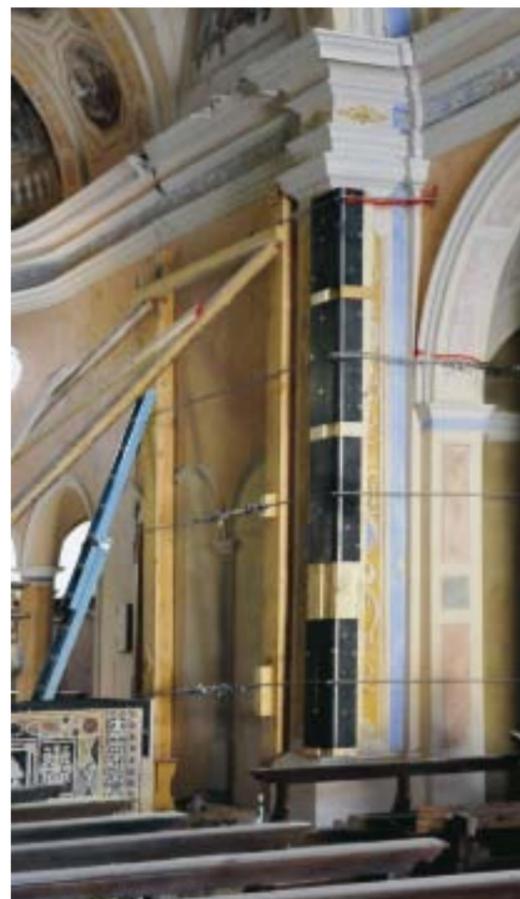
*Le onde sismiche hanno provocato il crollo parziale delle volte interne e gravi lesioni con fessurazioni delle pareti laterali e della sagrestia. Il campanile, gravemente lesionato soprattutto in corrispondenza della cella campanaria e della copertura, è stato parzialmente smontato.*



*La facciata dopo il sisma*



Gravi lesioni al campanile



Messa in sicurezza dell'interno



La rimozione della cuspide e della cella campanaria



17.  
**Bottega orafa veneta o dell'Italia settentrionale, seconda metà del XV secolo**

**Reliquiario dei Santi Senesio e Teopompo**

Rame dorato; cm. 38x14

Medolla, chiesa parrocchiale dei Santi Senesio e Teopompo

L'opera, ad uso devozionale in quanto contenente reliquie dei Santi Martiri Senesio e Teopompo, titolari della chiesa, è costituita da un antico manufatto liturgico di fabbricazione quattrocentesca consistente in un ostensorio a torretta rispondente alla ritualità ambrosiana. In un momento successivo, probabilmente nel XVIII secolo, vi è stata inserita una teca argentea contenente le reliquie dei due Santi. La teca a struttura cilindrica, ornata da listature tortili e da cornici a foglie stilizzate, serviva per l'ostensione del Santissimo Sacramento. In alto l'opera termina con una cupoletta emisferica a superficie ondulata e sormontata da un Crocifisso a rilievo.

La forma e la decorazione del supporto a base poliloba rimandano a caratteri goticizzanti con timide aperture a forme più armoniose di gusto ormai rinascimentale, evidenti soprattutto nella parte superiore.

Gli elementi fitomorfi ed il motivo geometrico a rombi presente nel nodo evidenziano modelli in uso nell'artigianato orafico nordico e ci consentono di attribuire il manufatto all'area settentrionale, probabilmente veneta. L'opera, di rara presenza per la zona modenese, mostra nel complesso un'accurata esecuzione grazie all'assemblaggio di parti ottenute a fusione e rifinite a cesello ed in parte a sbalzo.

Le notizie storiche relative alle vicende dei due martiri sono poche. Sulla base dei Sinassari orientali - nella liturgia greca, libri contenenti notizie e letture agiografiche in forma compendiarie, specialmente per uso liturgico, e anche l'indice delle letture, bibliche o desunte da altri testi, incluse nella liturgia, con esclusione delle Epistole e dei Vangeli - di certo possiamo dire che essi facevano parte dei 3.000 cristiani che subirono il martirio nel 303 durante l'ultima persecuzione di Diocleziano a Nicomedia, l'attuale cittadina di Izmit, presso Istanbul. Stando ad una antica tradizione, Teopompo, vescovo di Nicomedia, fu sottoposto a molteplici supplizi per indurlo all'abiura, come il fuoco, l'avvelenamento, l'accecamento, rimanendo miracolosamente illeso. Il giudice, volendo dimostrare che tali prodigi erano alla portata anche dei pagani, convocò il mago Teonas, il quale, però, non solo si dichiarò vinto, ma chiese di aderire al cristianesimo: pertanto, egli ricevette il battesimo dallo stesso vescovo Teopompo, che gli impose il nome di Senesio. I due subirono il martirio insieme: Teopompo fu decapitato mentre Senesio venne sepolto vivo. Il culto per i due martiri si estese non

solo in Oriente, ma anche in Occidente, in particolare presso l'Abbazia benedettina di Nonantola, da cui la chiesa di Medolla dipendeva, che conserva ancora oggi le reliquie principali dei due Santi (all'interno di una teca di cristallo e bronzo conservata nell'altare della cripta della basilica e nella lipsanoteca argentea del Tesoro dell'Abbazia, contenente le loro calotte craniche), e presso il Duomo di Radolfzell am Bodensee, cittadina tedesca sul Lago di Costanza.

*j. f.*

Bibliografia: GARUTI 1969, sch. 33; GARUTI 1988, p. 114; GARUTI 1993<sup>1</sup>, p. 112; GAVIOLI 1996, v. II, pp. 315,317; SANCTITATIS FLORES 2003, pp. 58-59; NONANTOLA, EUROPA 2003, pp. 23-24; GOLINELLI 2007, pp. 58-59

**18.**  
**Scuola emiliana, bolognese, attribuibile a Girolamo Donnini (Correggio, 1681-Bologna, 1743), prima metà del XVIII secolo**

***Madonna col Bambino in gloria tra angeli ed i santi Teresa e Pasquale Baylon***

Olio su tela; cm. 250x180

Medolla, chiesa parrocchiale dei Santi Senesio e Teopompo

Con ogni probabilità, in considerazione del soggetto d'impronta prevalente carmelitana, il dipinto proviene dal distrutto convento dei Carmelitani alla Galeazza presso Camurana soppresso nel 1787. Con la stessa origine è possibile identificare opere esposte in chiese vicine, a Camurana, San Prospero Secchia, San Giacomo Roncole di Mirandola (GARUTI 1993<sup>1</sup>). Pur nella segnalazione della sostenuta qualità formale dell'opera, tra ambiente emiliano ed influenze venete di estrazione tardo seicentesca ma con impostazione ormai al XVIII secolo (GARUTI 1969), il dipinto aveva mantenuto l'anonimato, tra richiami referenziali alla scuola modenese con derivazioni da Francesco Stringa (BONSANTI 1978) e suggerimenti puntuali verso la cultura bolognese di matrice classicheggiante tra Sei e Settecento versata al perfezionismo di ripresa reniana da Gioseffo Dal Sole divulgata dal modenese Giacomo Zoboli (RIGHI GUERZONI 1988).

Su tale versante è, a nostro avviso, da inquadrare e mantenere il bel dipinto di Medolla, però accantonata l'ipotesi allo Zoboli, si può avanzare l'attribuzione al correggese Girolamo Donnini. Molti e puntuali appaiono i riscontri e varie le assonanze stilistiche che permettono di sostenerla per i confronti che mostra la sua abbondante produzione densa di approfondimenti e ricambi di identità, verso differenziati versanti ed intrecci di relazioni e committenze tra Emilia, Romagna, Marche e Roma. Appunto, l'iniziale formazione presso Francesco Stringa ed i successivi perfezionamenti bolognesi, tra il Dal Sole, Teresa Muratori, Cignani, Franceschini, determinano nei lavori della maturità espressioni di pausato classicismo, tra accademia ed innovazione. Condizioni di stile che ostentano soluzioni venete e romane, fatti evidenziati nella puntuale monografia sull'artista correggese (RINALDI 1979).

Del Donnini la tela di Medolla condivide numerosi spunti ed assonanze comprese nella solenne impostazione di forme a struttura piramidale e nella severa, ma allo stesso tempo dolce perfezione di atteggiamenti, di particolari, di colori. È sufficiente soffermarsi nell'aspetto regale della Vergine, astratta ed umana nello stesso tempo, nell'intimo gesto di offerta e di abbraccio del Bambino con la santa, fatto di sguardi e di contatti, e dell'angelo in primo piano che sostiene e mostra la gloria celeste in naturale accostarsi tra nubi, terra e cielo, mentre il santo francescano sulla sinistra in atto di preghiera, rimane in ombra, quasi discosto e distante dalla parte centrale completata nel fondo da nubi dove si formano in controluce angeli e cherubini. Quest'ultimi, sfumati ed indistinti nei corpi e nei profili come espressioni virtuosistiche di sensibilità cromatica, puntualizzano nella loro diafana presenza una caratteristica sigla stilistica del Donnini ripresa dai modi idealizzanti del maestro Gioseffo Dal Sole.

Restauro: 1976, Ariodante Piella

a.g.

Bibliografia: GARUTI 1969, sch.1; BONSANTI 1978, p. 54; RIGHI GUERZONI 1988, pp. 46-47; GARUTI 1993<sup>1</sup>, pp. 79, 110,290



**19.**  
**Fermo Forti (Carpi, 1839-1911), 1878-1880**  
***Martirio dei santi Senesio e Teopompo***

Olio su tela; cm. 204x130

Medolla, chiesa parrocchiale dei Santi Senesio e Teopompo

L'opera costituisce la pala absidale della chiesa, commissionata nel 1878 con una spesa di 400 lire nell'occasione del rifacimento della parrocchiale e collocata nel 1880 in sostituzione di altre due tele ritenute irrecuperabili (GAVIOLI 1996). Il lavoro è ricordato nell'*Autobiografia* redatta dal Forti per un testo sugli artisti carpigiani rimasto manoscritto (SAMMARINI ad vocem).

Il soggetto è riferito al culto dei due santi titolari della parrocchia, martiri orientali le cui reliquie dall'XI secolo si venerano all'abbazia di Nonantola dalla cui autorità dipendeva la chiesa di Medolla. Simile patrocinio, per medesima ragione di antica sudditanza ecclesiale, riguarda altre località, ad esempio nel modenese quella di Castelvetro che ostenta nella parrocchiale una pala simile per contenuto iconografico e celebrativo verso i santi protettori eseguita un decennio dopo con maggior evidenza formale da Giovanni Muzzioli, nella quale varia soltanto la narrazione della vita dei due titolari riportando il battesimo dato dal vescovo Teopompo al mago Teona rinnovato alla fede col nome di Senesio, mentre a Medolla è rappresentata l'estrema scena del martirio (ROVERSI 2003).

La tela del Forti esprime il momento di attesa che precede la testimonianza del sacrificio. I due protagonisti, occupano la parte centrale della composizione visibili nella luce che rialza le espressioni e le vesti (specialmente interessanti i paramenti all'orientale del vescovo Teopompo evidenziati dall'artista con ricercatezza storica), abbandonati in ginocchio ed esprimenti rassegnata speranza e certezza di glorificazione manifesta nell'apparire nella gloria ed in squarcio di nubi di due angioletti recanti le palme del martirio. La luce che scende da loro squarcia le tenebre del carcere e mostra uscire dall'ombra la possente figura del carnefice che si avvicina brandendo la spada sguainata. Il Forti sa esprimere con perizia, nel contrasto

di luce ed ombra, l'atmosfera di attesa ed il sentimento dei due martiri per ciò che sta per accadere. Si tratta di narrazione didascalica di immediata comprensione che imposta la costruzione prospettica dell'insieme con sapiente effetto scenografico di espediente teatrale, dimostrante nella ricerca dilatata dello spazio l'abile mestiere dell'artista di decoratore d'interni e facile prospettico, che sa trasferire i dettami dell'insegnamento accademico nella varietà dei soggetti, compresi quelli di argomento sacro, unendo padronanza di stile, vibrazioni libere di colore, ambientazioni storicizzate con puntuali osservazioni dall'antico, specialmente da esempi della pittura seicentesca emiliana e da quella veneta rivolta alla grande fase della decorazione settecentesca, cogliendo da Tiepolo spunti ed evidenze di magniloquenza costruttiva e narrativa (GARUTI 1988<sup>1</sup>; GARUTI 2003).

Restauro: 2004, Carlo Barbieri

a.g.

Bibliografia: FORTI 1897, ms.; SAMMARINI fine XIX, ms.; GARUTI 1969, sch.5; GARUTI 1988<sup>1</sup>, p. 77; GARUTI 1993<sup>1</sup>, p. 112; 1997, p. 174; 2003, pp. 62-63; ROVERSI 2003, pp. 64-65.



## Camurana

CHIESA PARROCCHIALE DI  
SAN LUCA EVANGELISTA

L'etimologia del nome Camurana non è conosciuta, tuttavia in uno studio del prevosto Pacchioni, redatto nel 1812, si fa cenno ad una famiglia Camurri o Camuori presente con possedimenti nel territorio prima delle invasioni dei Longobardi, da qui si può ipotizzare la derivazione del nome Camurana.

Probabilmente la chiesa esisteva già nel VI secolo, infatti quando nel 776 Carlo Magno donò alla badia di Nonantola le Corti di Camurana e di Solara, vi aveva comprese anche le relative chiese che erano già di proprietà dei re Longobardi fin dal tempo di Alboino.

Nel 1139 troviamo menzione della stessa in una bolla di Innocenzo II. Da vari documenti risulta che la pieve, a partire dal 1333, era dedicata a S. Maria, mentre in una carta del 1439 viene intitolata all'evangelista San Luca.

Nel corso dei secoli fu ricostruita più volte: si ricorda quella del 1783, anno in cui venne consacrata dall'abate di Nonantola Francesco Maria d'Este. Seguirono poi altri interventi significativi esterni ed interni che la portarono ad assumere le forme attuali.

La chiesa presenta una architettura settecentesca; nella facciata, elegante e slanciata, si notano timpano, paraste ed un unico portale sul quale si apre una finestra rettangolare.

Accanto alla parrocchiale si erge il campanile con orologio; anche se si ritiene che una torre esistesse già fin dal XII secolo, è tra il 1776 e 1779 che il prevosto don Cremonini lo fece innalzare. La guglia fu costruita nel 1830.

L'interno della chiesa è ampio, ad un'unica navata, con tre cappelle per lato; sul fondo dell'abside è collocato un coro settecentesco semicircolare in noce. La chiesa è arricchita da ancone e altari in scagliola, quadri, statue fra cui quella del protettore S. Luca di pregevole fattura, un organo di Domenico Traeri del 1783 e un busto in terracotta del Redentore (sec. XVI), attribuito ad Antonio Begarelli.



*La facciata prima delle scosse*



*Campanile dopo il crollo*



*Salvataggio di un'opera*

*Il crollo del timpano e dell'ordine superiore della facciata, dovuto al sisma, ha comportato il collasso della copertura e della volta nella prima campata. Ulteriore crollo della volta e del tetto si riscontra nella terza campata a ridosso del presbiterio; anche le cappelle laterali hanno subito parziali crolli delle volte e della copertura. Le murature rimaste presentano gravi lesioni. Il campanile è crollato.*



*La facciata dopo le scosse*

## Villafranca

CHIESA PARROCCHIALE DI  
SAN BARTOLOMEO APOSTOLO

Il nome Villafranca appare per la prima volta in un documento del 1273 e sembra che la sua origine derivi dal fatto che la "villa" fosse considerata sicura (franca) perché protetta dal Bosco della Saliceta; secondo altri il toponimo trarrebbe origine dal fatto che l'insediamento godeva di particolari privilegi relativi ai dazi e alle gabelle.

La chiesa esisteva certamente prima del Mille perché compresa fra le donazioni fatte nell'VIII e IX secolo al Monastero di Nonantola. È citata in diversi documenti dei secoli XV e XVI e fra il 1761 e il 1764 fu riedificata in proporzioni più ampie, tuttavia lavori di rilievo furono eseguiti nei secoli successivi per rendere la chiesa più bella e sempre più decorosa.

L'attuale edificio, di impianto settecentesco, presenta una facciata con timpano, paraste ed un unico portale sovrastato da un'ampia finestra. Sul lato sinistro s'innalza il campanile cuspidato settecentesco.

L'interno è ad una sola navata, ai lati si aprono quattro cappelle, la maggiore si espande a formare un coro semicircolare. Nel 1900 furono eseguiti vari decori fra i quali è significativo quello dipinto nella volta raffigurante la "Gloria di San Bartolomeo" del carpigiano Albano Lugli. Si conservano ancone policrome in legno e scagliola, statue devozionali in cartapesta, tele del XVIII secolo e paliotti in scagliola, fra cui uno di pregio nella cappella maggiore, della scuola di Gaspare Griffoni.

*Crollo totale del tetto, delle volte interne e di parti consistenti delle pareti laterali. Rimane ancora in essere la cappella laterale dedicata alla Madonna, anche se gravemente lesionata. Campanile crollato.*



*La chiesa prima del terremoto*



*La chiesa dopo il terremoto*



*Veduta aerea sulla chiesa*

20.

**Bottega emiliana o lombarda, fine XVI – inizi del XVII secolo**  
**Reliquiario di San Bartolomeo**

Rame sbalzato, cesellato, dorato; ottone fuso, cesellato, dorato; gemme vitree; cm. 37x11

Villafranca, chiesa parrocchiale di San Bartolomeo apostolo

Il reliquiario è composto da un piede circolare con orlo decorato a fasce fogliate concentriche, mentre nel dorso si ripetono cherubini a bassorilievo alternati a racemi eretti con fogliami. L'ampio nodo a oliva propone gli strumenti della passione di Cristo inseriti in cartelle sagomate definite da nastri arricciati e volute.

Sul fusto poggia un sottocoppa riccamente ornato da specchiature mistilinee includenti trofei vegetali a cui si alternano testine alate di cherubini. Gli stessi motivi decorativi si ripetono nel coperchio a cupola fortemente modanato, concluso da una crocetta non originale. La teca cilindrica con semplici pilastri lisci è ornata da gemme vitree di colore verde e blu incastonate in tempi recenti e ospita una campana di vetro entro cui è alloggiato il reliquiario argenteo di San Bartolomeo, patrono e titolare della parrocchia di Villafranca (nella reliquia è l'iscrizione: "Ex Oss. S. Barthol./ Apostoli"), anche questo un inserimento relativamente vicino nel tempo. La trasformazione di antichi ostensori "a torretta", di rito ambrosiano, in reliquiari non è inusuale e nel nostro territorio si contano numerosi esemplari, come quelli di Iola (TRAME DI LUCE 2004, pp. 138-139) e Guscioia (IBIDEM, pp. 136-137), quelli di Finale Emilia (ARTE A MIRANDOLA 1988, p. 192) o quello esposto in questa mostra proveniente dalla parrocchia di Medolla (vedi scheda relativa).

Questa tipologia di ostensorio, privo della teca centrale può essere utilizzato anche in funzione di pisside, come nei casi conservati a San Cesario, Nonantola e Vaglio.

Il reliquiario di Villafranca, con la ricca decorazione di gusto naturalistico intrecciata ad elementi simbolici ed astratti, appartiene alla vasta produzione tardomanieristica di oreficerie liturgiche largamente diffusa in forme ripetitive nelle aree emiliana e lombarda tra la fine del Cinquecento e l'inizio del secolo successivo.

s. 7.

Bibliografia: ARTE A MIRANDOLA 1988, p. 192; GARUTI 1993<sup>1</sup>, p. 155.

21.

**Bottega orafa veneziana (marchio "P.L."), primo quarto del XVIII secolo****Calice**

Argento sbalzato e cesellato; cm. 25,5x13

Villafranca, chiesa parrocchiale di San Bartolomeo apostolo

Calice di estrema eleganza formale, contraddistinto da virtuosismi esecutivi ed esuberanza ornamentale. Il pregio artistico dell'opera è coniugato all'uso e al significato liturgico per la ripetuta presenza di richiami eucaristici e cristologici nella decorazione, caratterizzata da ornati fitomorfi a bassorilievo con ramoscelli frondosi e fogliami da cui fanno capolino paffuti angioletti svolazzanti, che esibiscono gli strumenti della passione di Cristo (nel sottocoppa recano la tenaglia, i chiodi e il martello, nel dorso del piede la corona di spine, le palme e il velo della Veronica). Nel fusto, il nodo piriforme è arricchito da cherubini aggettanti, piccoli trofei vegetali e corolle di foglie.

L'esuberante decorazione d'impronta naturalistica rimanda alle argenterie di uso liturgico prodotte in ambito veneziano tra la fine del Seicento e la prima metà del Settecento. Tale attribuzione è confermata dalla presenza di tre punzoni impressi sotto il piede e nella coppa: il primo è il cosiddetto leone di San Marco "in moleca", il pubblico sigillo con cui la zecca di Venezia contrassegnava i manufatti in metalli preziosi dal XV secolo all'inizio dell'Ottocento (con lievi varianti nel corso dei secoli); il secondo è la torre merlata affiancata dalle lettere maiuscole ZC, bollo di controllo di Zuanne Cottini (Venezia, 1682-1736) *sazador* della zecca tra il 1712 e il 1736, cioè orafo assaggiatore incaricato di accertare la quantità (titolo) di metallo prezioso presente nei manufatti d'oro e d'argento (PAZZI 1992, pp. 127,177). L'ultimo punzone, consistente nelle lettere P.L., appartiene all'orafo autore del calice, ma per ora non è attribuibile con certezza (forse Lorenzo Pelliccioli, attivo tra il 1704 e il 1740, oppure Piero Legnaghi, operoso dal 1712 al 1740...).

Calici identici a quello di Villafranca e riportanti i medesimi punzoni sono presenti in altre chiese del territorio modenese, sia in pianura che in area montana, tra cui, Ravarino, Saliceto Buzzalino, Monzone, Lama Mocogno, Zocca, San Matteo di Modena e da ultimo il calice della chiesa di Santa Croce esposto nella sezione carpigiana

della presente mostra (vedi scheda relativa). Le stesse particolarità esornative (e in parte gli stessi marchi) caratterizzano infine calici nella vicina Medolla e a Ganaceto, un turibolo e una navicella a Mocogno e alcuni ostensori raggiati conservati nelle parrocchiali di Gaiato, Verica e in Sant'Adriano a Spilamberto, a ulteriore testimonianza di un intenso e duraturo commercio di oreficerie importate nel modenese dall'area veneziana.

La datazione del calice di Villafranca è determinata dal confronto con l'esemplare identico della parrocchia di Lama Mocogno, commissionato da don Benedetto Torelli, che ne fu rettore dal 1722 al 1786 (MAZZIERI 1992, p. 22); poiché questa tipologia di calice, come si è visto, ebbe molto successo, è possibile estendere la sua produzione e diffusione lungo tutto il primo quarto del Settecento.

s. 7.

Bibliografia; GARUTI 1993<sup>1</sup>, p. 155.

22.

**Bottega palestinese, XVIII secolo****Croce da tavolo**

Legno di ulivo intagliato e intarsiato, madreperla incisa; cm. 35x16x7,5  
Villafranca, chiesa parrocchiale di San Bartolomeo apostolo

L'opera è costituita da una base tronco-conica, poggiante su tre cilindretti (quello di sinistra è mancante), su cui s'innesta una semplice croce con bracci lisci arricchiti nelle terminazioni da cilindretti formanti decorazioni trilobate. A tale linearità di forme fa da contrappeso la ricercatezza e minuziosità dell'intarsio in preziosa madreperla che riveste completamente il lato anteriore: al centro della base è raffigurata la Madonna addolorata entro medaglione ovale circondato da una cornice di foglie; lo spazio restante è occupato dal ripetersi a varie grandezze di un medesimo elemento a croce romboidale che richiama stilemi orientaleggianti. Lo stesso modulo decorativo si ripete, secondo un gusto geometrico, lungo i bracci della croce e nei cilindretti ornamentali. All'incrocio dei bracci si trova incastonata una placchetta in avorio inciso con il Cristo crocifisso: qui l'ornato assume aspetti più naturalistici per la presenza di racemi sinuosi e di un bordo fogliato che corre lungo il margine; la figura del Cristo, seppur semplificata e per alcuni aspetti ingenua, presenta una certa attenzione per i dettagli anatomici resi attraverso un' apprezzabile abilità tecnica.

Purtroppo la croce si presenta in mediocre stato di conservazione, specialmente in prossimità dell'incrocio dei bracci dove è evidente la perdita di parte della superficie intarsiata (maggiore nel braccio sinistro) e l'inserimento di parti incoerenti, come la placchetta con cherubino posta sopra il Cristo.

Questa particolare tipologia di croce da tavolo (insieme ad altri prodotti di simile fattura) è tipica di botteghe artigiane palestinesi, operose a partire dal Seicento nell'intaglio del legno di ulivo e nell'intarsio della madreperla. Con queste tecniche, intraprese e diffuse dai francescani (dal XIII secolo custodi dei Luoghi Santi della cristianità), venivano realizzati svariati oggetti devozionali come croci da tavolo, crocifissi, cornici di via crucis, ma anche modellini delle basiliche che venivano venduti ai viaggiatori occidentali come ricordo del loro pellegrinaggio in Terra Santa. Tale produzione ebbe una buona diffusione in Italia tra Sette e Ottocento: diversi esemplari sono conservati in numerose chiese, monasteri e musei della penisola (un esemplare è ai Musei Civici di Pesaro) e alcuni si possono tuttora trovare nel territorio modenese, tra cui Lama Mocogno (nella base della croce è raffigurato l'emblema del Terzo Ordine Franciscano), Fiumalbo, San Biagio in Padule, Mirandola, Novi, Carpi (al Museo diocesano, proveniente dalla chiesa di San Nicolò), Nonantola e il palazzo arcivescovile di Modena; nella parrocchiale di Susano è esposta una croce con decori cruciformi identici a quella di Villafranca.

s. r.



Bibliografia: inedito.



23.

**Bottega emiliana, seconda metà del XVIII secolo****Ostensorio raggiato**

Argento sbalzato, cesellato; cm. 48x26x14

Villafranca, chiesa parrocchiale di San Bartolomeo apostolo

L'ostensorio presenta il piede ovale con profilo sagomato definito da nervature verticali alternate a specchiature bulbiformi entro cui emergono con evidente plasticità composizioni di foglie e piccole piriforme ornate da corolle di fogliami, sorregge il ricettacolo circondato da nuvolette abitate da cherubini e da una raggiera, sormontata dalla crocetta apicale, pure raggiata. La tipica forma dell'ostensorio con ricettacolo raggiato, a partire dal XV secolo, vuole alludere all'identificazione simbolica dell'Eucarestia con il sole e si diffuse grandemente a partire dal XVII secolo.

La decorazione curvilinea della base ispirata al mondo naturale e l'aggraziata armonia complessiva delle linee nell'esemplare di Villafranca richiamano generici accenti di gusto tardo rococò. Tuttavia, un senso della misura contiene e regola l'espandersi delle forme, attenuate da una certa compostezza e sobrietà ornamentale, tipiche della produzione emiliana della seconda metà del Settecento.

Non sono presenti impronte di punzoni.

s. r.

Bibliografia: inedito.

## Modena

## DUOMO DI MODENA (CATTEDRALE DI SANTA MARIA ASSUNTA)

La città sorge nella pianura dove i corsi dei due fiumi Secchia e Panaro si avvicinano formando un corridoio. Il suo nome ha subito diversi mutamenti: il più antico testimoniato, di epoca romana, Mutina, derivante dalla radice Mut, sembra essere di origine etrusca: indicherebbe un luogo rialzato. Il popolamento del suo territorio risale all'età del bronzo, come attestano numerosi rinvenimenti archeologici; fu poi abitata da Umbri, Liguri, Galli, infine, nel 183 a.C. divenne colonia romana: fu una città ricca e fiorente ornata di templi, monumenti e terme.

A questo periodo di splendore, per cui Cicerone definì la città "fortissima e splendidissima", seguì un periodo di decadenza caratterizzato da invasioni barbariche e calamità naturali, fra cui le esondazioni dei fiumi.

Nell'892 Leodoino vescovo diede impulso alla città, costruendo nuove mura e promuovendone sviluppo e floridezza. Nel 910 Modena viene descritta come una città dai numerosi canali e ricca di navi.

In epoca medievale la giurisdizione sul territorio modenese fu dei Canossa, mentre il dominio reale sulla città era tenuto dal Vescovo.

Una tappa importante nella storia di Modena è rappresentata dall'anno 1099, quando vennero gettate le fondamenta del Duomo.

Nel corso del XII secolo Modena divenne libero comune e iniziò una serie di lotte con quelli limitrofi ed in particolare con Bologna.

Nel 1288, in conseguenza dei conflitti sia esterni che interni alla città, le famiglie più in vista offrirono a Obizzo II d'Este, marchese di Ferrara, la signoria di Modena, per garantire alla città un periodo di pace. Il dominio degli Estensi si protrasse con alterne vicende per circa cinque secoli, in particolare nel 1598 Modena divenne la capitale del ducato, in quanto Cesare d'Este dovette cedere Ferrara al Papa e trasferirsi nella nostra città.



La facciata romanica

Nel corso del XVII secolo i duchi fecero erigere il nuovo palazzo ducale che oggi ospita l'Accademia Militare.

Durante il periodo napoleonico, Modena entrò a far parte della Repubblica Cisalpina, quindi con la Restaurazione in città ritornò la dinastia Austro-Estense con Francesco IV.

Nel corso del Risorgimento a Modena si ebbero diversi moti insurrezionali, fra cui quello di Ciro Menotti.

Con il 1861 Modena entrò a far parte del Regno d'Italia.

Il duomo di Modena, costruito al posto dell'antica basilica, che accoglieva le spoglie di San Geminiano, fu iniziato nel 1099 per volontà del popolo e del clero. I lavori furono diretti dall'architetto Lanfranco che utilizzò per l'edificio materiali ricavati dai resti della Mutina romana. Le decorazioni e i rilievi marmorei sono opera di Wiligelmo; dalla fine del 1100 fino al 1300 ai due artisti Lanfranco e Wiligelmo succedettero nella costruzione del duomo i Maestri Campionesi, famiglia di architetti e scultori provenienti da Campione sul lago di Lugano.

Già nel 1106, quando i lavori non erano ancora terminati, furono traslate le spoglie di San Geminiano alla presenza della contessa Matilde di Canossa e gli fu dedicato l'altare; nel 1184 fu consacrata la cattedrale.

Il Duomo di Modena è uno dei capolavori dell'architettura romanica: bellissima la sua facciata tripartita con tre portali di cui quello centrale con protiro; nella parte mediana si apre un loggiato a trifore con capitelli preziosi della scuola di Wiligelmo a motivi vegetali; un mirabile rosone gotico orna la parte alta. Di particolare interesse sono le lastre scolpite da Wiligelmo in cui sono narrate storie della Genesi.

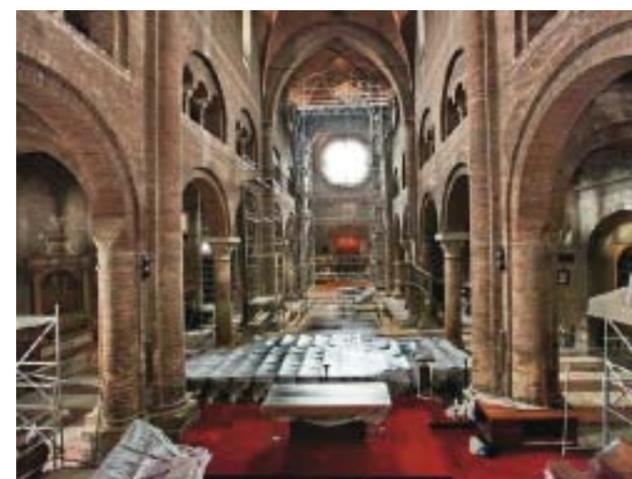
Sul lato meridionale si aprono due importanti porte: quella dei Principi, in cui sono raccontate le vicende di San Geminiano e quella Regia, con ricchissima strombatura, eretta dai Campionesi.

Sul lato settentrionale troviamo la porta della Pescheria, opera della scuola di Wiligelmo, così denominata perché nei pressi si trovava la pescheria del Vescovo. Le sculture che la ornano raffigurano negli stipiti i dodici mesi dell'anno con i lavori di stagione, nell'archivolto un episodio del ciclo cavalleresco di re Artù.

Accanto alle splendide absidi s'innalza la torre campanaria detta Ghirlandina con la cuspide piramidale trecentesca, simbolo della città. Alta 86,12 metri, fu ultimata nel 1319.

L'interno si presenta maestoso e solenne, diviso in tre navate da potenti pilastri alternati a colonne marmoree. Sulla navata centrale si affaccia il finto matroneo. Il presbiterio è delimitato dal magnifico pontile e dall'ambone, opere dei Campionesi e si alza sulla vasta cripta le cui volte sono sorrette da colonne ornate da pregevoli capitelli. Qui è custodito il sepolcro di San Geminiano, patrono di Modena, morto il 31 gennaio dell'anno 397.

Preziose opere sono custodite all'interno del duomo e fra queste possiamo ricordare l'*Altare delle Statue* in terracotta del 1400 di Michele da Firenze, la *Natività* di Antonio Begarelli, splendido gruppo statuario in terracotta del 1527, la pala di Dosso Dossi il politico di Serafino dei Serafini del 1385, la *Sacra Famiglia* di Guido Mazzoni del 1480, gruppo in terracotta raffigurante la Madonna col Bambino, meglio nota come "Madonna della pappa".



Lavori di ripristino dei danni all'interno della cattedrale

## NONANTOLA

Nonantola deve il suo nome al numerale romano “Nonaginta”, col quale vennero indicate le centurie ricavate nel suo territorio in epoca romana.

In precedenza vi erano stati insediamenti dell'età del bronzo e del ferro di cui rimangono ricche testimonianze.

A partire dal 183 a.C. il territorio entrò a far parte del dominio romano e conobbe un notevole sviluppo economico testimoniato dalla presenza di numerose “domus rusticae” nelle campagne. Con la crisi dell'impero romano il territorio andò incontro ad un profondo abbandono: i campi si trasformarono in paludi e boschi. Solo con l'avvento dei Longobardi, a metà dell'VIII secolo, il territorio conobbe la sua rinascita: nel 753 il re dei Longobardi Astolfo concesse al cognato Anselmo una vasta estensione di terreni posti “nella zona di Nonantola, nella Corte di Zena” per fondare un monastero benedettino. Il cenobio assunse subito una grande importanza politico-economica a livello europeo, ricevendo donazioni sempre più numerose da duchi longobardi, da Carlo Magno, altri nobili ed imperatori. Grande fu anche il suo prestigio culturale grazie alla presenza di un importante “scriptorium”, nel quale furono prodotti preziosi codici miniati. Giunse

ad avere già nel primo secolo della sua vita oltre mille monaci. Il ricco patrimonio e gli estesi possedimenti suscitarono l'invidia e l'avidità dei potenti vicini, quali il comune di Modena e il Vescovo di Bologna. Ciò indusse nel 1058 l'abate Gottescalco a preoccuparsi di difendere adeguatamente il monastero. Egli allora, per circondarlo di sudditi fedeli, dichiarò liberi, concedendo i diritti civili, coloro che abitassero o che fossero venuti ad abitare in Nonantola e concesse al popolo una vasta estensione di terreno a comune utilità, in cambio gli abitanti avevano l'obbligo di circondare a proprie spese con mura e fosse, per tre quarti, il castello di Nonantola.

Il monastero durante il periodo delle Signorie conobbe progressivamente una decadenza fino a quando, nel 1449, fu introdotto l'istituto della Commenda per cui non ci furono più abati regolari a reggere il cenobio; fra gli abati commendatari dell'Abbazia di Nonantola vi furono tuttavia grandi personaggi come Giuliano della Rovere, divenuto poi papa col nome di Giulio II e San Carlo Borromeo.

La storia del paese a partire dal XV secolo segue le vicende del Ducato Estense e ai nonantolani furono riconosciuti i diritti municipali. Del 1419 sono gli Statuti della Comunità che regolavano la convivenza e l'amministrazione del paese.

In epoca napoleonica, con la soppressione degli ordini religiosi, i beni del Monastero furono incamerati dalla repubblica Cisalpina e venduti a privati, mentre l'Abbazia entrò a far parte della Diocesi di Modena.



*Veduta sui tetti di Nonantola con la Torre dell'orologio o dei Modenesi*

## Nonantola

## ABBAZIA DI SAN SILVESTRO I PAPA

La prima costruzione della chiesa risale al 753, ma l'edificio di quell'epoca subì gravi danni per effetto di incendi e delle scorrerie degli Ungheri. Ricostruita nel XII secolo, anche a causa del terremoto del 1117, subì poi grandi trasformazioni nel corso dei secoli XV, XVI e XVII. Il ripristino del 1913-1917 ha riportato l'edificio alla sua originale fisionomia romanica.

La facciata a salienti, frutto dei restauri del 1913, ha il suo centro nel protiro, sorretto da leoni stilofori, che incornicia il prezioso portale: esso è l'unica parte originale della facciata, risale al XII secolo ed è opera di ambito wiligelmico. Le formelle degli stipiti raffigurano le vicende della Abbazia dalla sua fondazione ed episodi dell'infanzia di Gesù.

Un'altra parte della costruzione originale è costituita dalle tre absidi decorate da archetti pensili, lesene e finte loggette.

L'interno presenta la tipica struttura basilicale a tre navate separate da grandi pilastri. La parte absidale è suddivisa su due piani: il presbiterio è sopraelevato e vi si accede attraverso una scala centrale e due laterali. Il suo altare maggiore, dedicato a San Silvestro patrono dell'abbazia, conserva le sue reliquie ed è abbellito da otto lastre che raffigurano episodi della vita del Santo, scolpite nel XVI secolo dallo scultore Silla de' Longhi. Sotto al presbiterio si apre la cripta, la parte più antica (VIII secolo) e suggestiva dell'intera chiesa. La popolano sessantaquattro colonnine, molte delle quali conservano capitelli originali di varie fogge. Custodisce, sotto l'altare maggiore, le reliquie di sei dei sette Santi venerati a Nonantola, fra cui quelle di S. Anselmo, l'abate fondatore.



*La facciata dopo il terremoto*



*Lesioni nelle absidi romaniche*



*Fessurazioni sulla muratura esterna*

Nel suo insieme l'interno si presenta solenne con i muri a faccia vista; fa eccezione nella navata di destra l'affresco del XV secolo raffigurante la *Crocefissione, l'Annunciazione e sette santi*.

*I movimenti tellurici hanno provocato lesioni di varia gravità riscontrabili nelle absidi romaniche e nelle murature laterali, oltre che uno spostamento delle capriate lignee nella navata centrale. All'esterno, è stato rilevato lo slittamento del manto di copertura.*



*Il distacco del tetto nella navata nord*

## Nonantola

### PIEVE DI SAN MICHELE ARCANGELO

Sorge a nord del paese fuori dalle antiche mura, a poca distanza dall'Abbazia. A disporne la costruzione fu l'abate Teodorico nel IX secolo per offrire un luogo di culto agli abitanti del borgo.

Nel corso dei secoli subì varie traversie come saccheggi e devastazioni, fu quasi sicuramente oggetto delle incursioni degli Ungheri. Alterazioni avvennero anche nel XVII e nel XVIII secolo, quando importanti lavori di ricostruzione ne trasformarono l'originale aspetto romanico in forme tardo barocche: venne demolita la cripta, il pavimento fu rialzato e il soffitto ligneo sostituito da volte. In tempi più recenti iniziarono interventi di ripristino delle forme romaniche ad opera di don Ferdinando Manzini, che però non furono terminati.

Chiusa nel 1978 per problemi di sicurezza, nel corso degli anni venne restaurata e riaperta nel 1998: si è trattato di interventi conservativi che hanno in particolare valorizzato l'esterno delle absidi, sistemato il presbiterio e riaperto la cripta.

La facciata, tripartita, presenta le porte sovrastate rispettivamente da finestre decorate con motivi curvilinei quelle



La facciata dopo le scosse

lateralì, da un lunettone poggiante su mensole e volute quella centrale. Nella parte superiore, delimitata da una trabeazione, si apre un'ampia finestra. La facciata culmina con un timpano triangolare e un pinnacolo che regge una croce in ferro battuto.

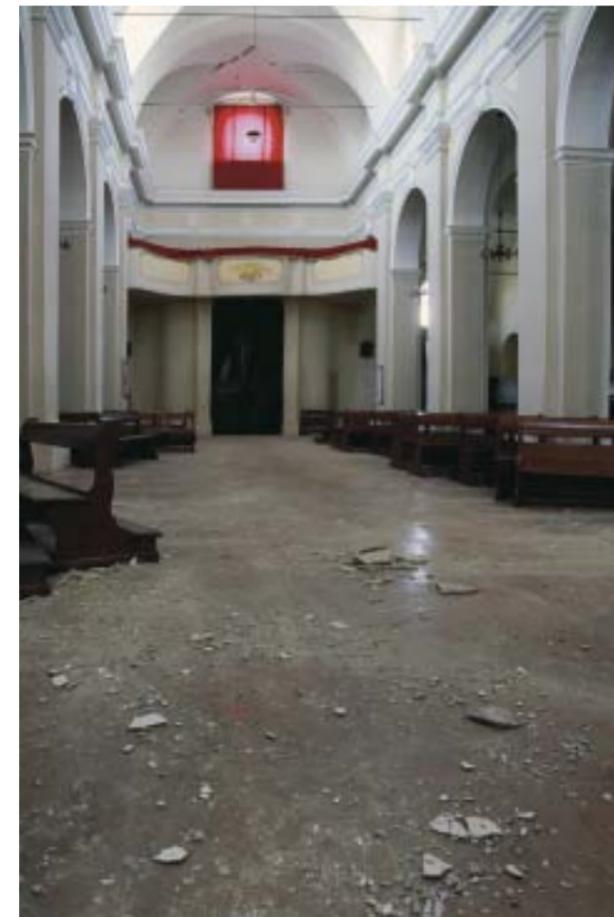
Sui muri laterali restano le caratteristiche decorazioni ad arcatelle della struttura romanica e inoltre, tra i finestroni settecenteschi, si aprono quattro finestre a doppia strombatura del secolo XI.

Le absidi rappresentano la parte più interessante del monumento: due di esse, originali del secolo XI, sono caratterizzate dalla presenza di lesene, cornici a dente di sega, archetti pensili, finestre a strombo.

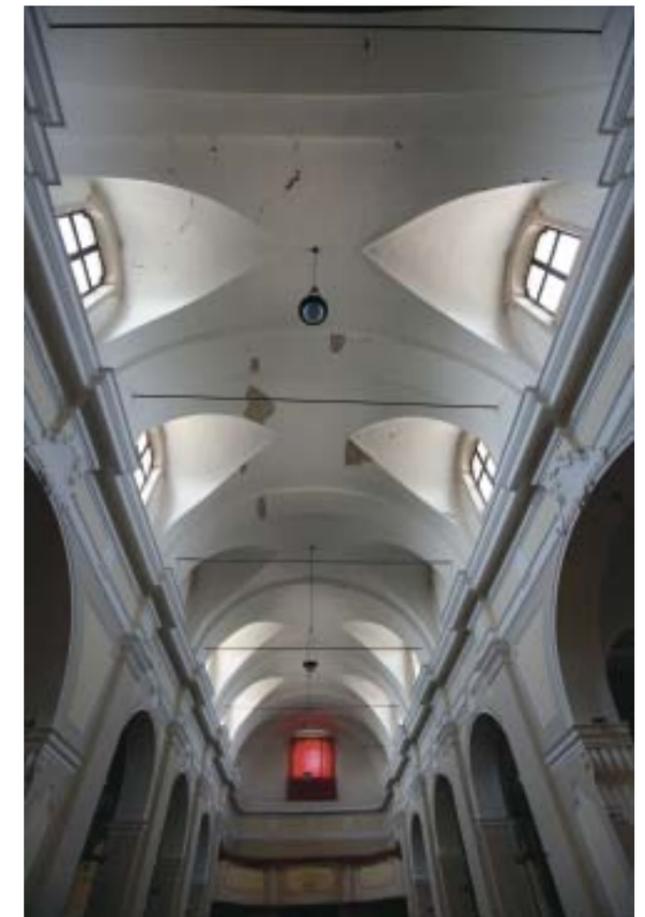
Sul fianco destro della chiesa, lateralmente alle absidi, si erge il bel campanile dalla forma alta e slanciata, con evidenti cornici marcapiano, che delimitano la cella campanaria nella quale sono ospitate quattro campane; esso culmina con un'elegante cuspidata sovrastata da una croce poggiante su una sfera.

L'interno, solenne e maestoso, è suddiviso in tre navate, separate da pilastri cruciformi, con decorazioni in stucco. La copertura è a volte a vela, ad eccezione del presbiterio, dove rimane quella a capriate. Delle tre absidi la più imponente è quella centrale, in nuda pietra; nelle cappelle laterali si segnalano alcuni dipinti come *Madonna col Bambino e i Santi Francesco d'Assisi, Antonio abate e Antonio da Padova* di Francesco Stringa del XVII secolo, *Annunciazione* di Giulio Secchiari della fine del Cinquecento, *Cristo fra la Madonna, San Giovanni, San Gregorio Magno e le anime del Purgatorio* del XVIII secolo. Alcuni altari sono impreziositi da pregevoli paliotti in scagliola policroma del XVII secolo di scuola carpigiana.

*Le scosse sismiche hanno causato lesioni sulle volte della navata centrale e di quelle laterali con ampie cadute d'intonaco. Lievi danni nella zona presbiterale e absidale risalente all'epoca romanica; una fessurazione si è generata sull'architrave della porta laterale destra della cappella del rosario. Lievemente lesionato il grosso pilastro sinistro che sostiene l'arco del finto transetto realizzato in epoca barocca. Il campanile non presenta danni imputabili all'azione del sisma.*



L'interno dopo le scosse



Lesioni alle volte

## Nonantola

CHIESA DI SANTA MARIA FUORI LE MURA DETTA  
DI SANTA FILOMENA

La piccola chiesa di Santa Filomena è collocata appena all'esterno del circuito monastico abbaziale ed è ben distinguibile per il porticato della facciata, ritmato da tre volte. Questa suggestiva costruzione, unita ad un ospedale per i pellegrini, sorse nel XIV secolo su terreni dell'Abbazia, concessi ad una Confraternita di Flagellanti, che si era presa l'impegno dell'assistenza ai malati. Ampliata ed abbellita tra Sei e Settecento, venne poi abbandonata, dopo il degrado dovuto all'uso come alloggio per le truppe in fuga dopo Caporetto (1917). Restaurata e riconsacrata nel 2004 dall'Arcivescovo Bartolomeo Santo Quadri, si presenta come un'ampia aula rettangolare che termina nel presbiterio, con altare settecentesco.

*Grazie al recente restauro, la chiesa non ha riportato alcun danno rilevante in seguito alle scosse telluriche.*



*La facciata della chiesa*

## Bagazzano

CHIESA PARROCCHIALE DELLA  
BEATA VERGINE ASSUNTA

Il toponimo della località deriva probabilmente da Bocadius, colono romano proprietario di un podere posto a pochi chilometri da Nonantola: il nome completo, infatti, era "*Fundus Bacadianus*", cioè podere di Bacadio. Prima della grande bonifica di queste terre da parte dei monaci benedettini dell'Abbazia di Nonantola, i poderi, accuratamente lottizzati, vennero assegnati ai veterani di Roma. La chiesa parrocchiale del piccolo abitato è dedicata all'Assunta e risale al 1695; degli edifici preesistenti all'attuale non rimangono tracce. La facciata è piuttosto semplice ed è coronata dal tradizionale timpano triangolare. L'interno è elegante e spazioso: sull'altare maggiore è collocata una tela di anonimo emiliano del Settecento raffigurante l'*Assunzione in cielo della vergine tra i Santi Giuseppe e Antonio Abate*. Nelle due pareti laterali si aprono due cappelle e, procedendo verso la porta d'ingresso, altri due altari minori. Una torre a pianta quadrata costituisce il campanile ed è collocato sul fianco della chiesa.

*Non sono stati rilevati danni causati dal sisma.*



*La facciata della chiesa*

## Redu'

CHIESA PARROCCHIALE DELLA  
NATIVITÀ DI MARIA VERGINE

La frazione di Redù sorge a 4 km dal centro storico del paese, in direzione sud-est. Il suo territorio ha conosciuto insediamenti fin dall'età del Bronzo; il toponimo è fatto risalire dal parroco don Ricci al termine romano *reductum*, indicante un luogo per lo stanziamento dei soldati che facevano da guarnigione alla colonia romana.

La prima testimonianza scritta relativa alla località risale all'814 ed è presente in una pergamena in cui l'imperatore Ludovico conferma uno scambio di terre fra l'abate Pietro di Nonantola e il rettore Rodolfo del monastero di Santa Giulia di Brescia. Redù è ricordato come Redudum o Curticella. In questa località sicuramente sorse quella cappella o oratorio che troviamo ricordato in un documento del 1168 come chiesa di S. Marie de Rieduto, del quale però non conosciamo né dimensioni, né caratteristiche. Più volte trasformata o ricostruita, nel 1828 venne descritta in modo abbastanza preciso dal parroco don Domenico Ricci.

L'attuale edificio però fu iniziato il 7 luglio 1844, dopo la demolizione del precedente, su disegno del capomastro Giuseppe Vezzelli e fu inaugurato il 7 settembre 1845.

La chiesa presenta una facciata a timpano triangolare, al culmine del quale si alza una croce in ferro battuto; sopra il portale, una lapide ricorda i restauri del 1984, mentre un lunettone aperto illumina l'interno.

La grande, unica navata ha la copertura a volta, quattro cappelle laterali ed un'ampia abside: il catino è decorato da un dipinto che raffigura l'*Incoronazione di Maria Santissima*, opera novecentesca, come i dipinti che ornano le pareti, del pittore bolognese Giovanni Lambertini; un grande quadro del primo Ottocento di Bernardino Rossi all'altare maggiore ricorda la *Nascita di Maria*; nelle cappelle laterali troviamo un dipinto ottocentesco di Adeodato Malatesta, raffigurante *S. Carlo Borromeo che comunica S. Luigi Gonzaga*, un quadro di scuola emiliana del XVII secolo dedicato alla *Madonna del Rosario e Misteri*, una tela di Massimiliano Malatesta con *Madonna e i Santi Sebastiano, Filippo Neri e Valerio Vescovo* (1845) dono dei fratelli Salimbeni; un dipinto di scuola modenese dei primi dell'Ottocento con i *Santi Brunone e Macario e la Pietà*. Degno di interesse è anche il fonte battesimale in marmo, che reca la data del 1468 e l'iscrizione del donatore Domenico Greci.

*A seguito del movimento di rotazione subito a seguito del terremoto, la facciata presenta il distacco dalle pareti perimetrali. All'interno si riscontrano varie lesioni alla volta.*



Veduta frontale della chiesa

## Rubbiara

CHIESA PARROCCHIALE DI  
SAN PIETRO APOSTOLO

La frazione di Rubbiara è posta a circa 3,5 Km a sud di Nonantola. Il suo toponimo, riportato in documenti antichi (1101-1188), trae origine probabilmente dal nome "rubia tinctorum" ovvero robbia, pianta che cresce fra le siepi e i cespugli e veniva usata per tingere i tessuti. La sua storia è molto antica, infatti i primi abitanti furono gli Etruschi; più ricche sono le testimonianze di epoca romana rinvenute particolarmente in località Ampergola. Nel Medioevo la storia di Rubbiara è strettamente legata all'Abbazia di Nonantola.

La chiesa, dedicata a S. Pietro Apostolo, è citata più volte in documenti del XII, XIII e XIV secolo. La prima descrizione sommaria dell'edificio preesistente all'attuale risale agli inizi del Settecento. Nel 1764 la chiesa si trovava in pessime condizioni, nel 1768 fu demolita ed entro lo stesso anno si iniziò la sua ricostruzione. Negli anni successivi fu sottoposta a modifiche, migliorie e restauri.

L'attuale chiesa ha mantenuto esteriormente l'impianto settecentesco; la facciata di stile neoclassico è ornata da paraste e culmina con un timpano triangolare. Nella parte centrale si aprono un ampio finestrone decorato da una cornice e il bel portale in bronzo, opera dello scultore nonantolano Angelo Borsari, realizzato nel 1999. Sul fianco destro, un po' arretrato, si erge il campanile, fatto costruire da un benefattore nel 1820. A base quadrata, è coronato da una cella campanaria e da una cuspide conica; è dotato di un orologio proveniente dalla Torre dei Modenesi di Nonantola.

L'interno ha un'unica navata con volta a botte, due cappelle laterali e si chiude sul fondo con un presbiterio semicircolare che ospita una tela seicentesca con *San Pietro* e un Crocifisso in stucco. Nella cappella di destra si può ammirare una tela della seconda metà del XVII secolo raffigurante la *Madonna della Ghiara con i Santi Carlo Borromeo e Francesco d'Assisi*. Il paliotto dell'altare è in scagliola ed al centro reca l'immagine di S. Pietro. Nella cappella di sinistra, è conservata una tela settecentesca della *Beata Vergine del Rosario* opera del pittore bolognese Lodovico Lambertini.

Il fonte battesimale del XVII secolo, in marmo, fu collocato nella chiesa nel 1784.

*Il sisma ha causato varie lesioni diffuse alle pareti. È stata rimossa la controsoffittatura che rischiava il cedimento.*



La facciata della chiesa



Veduta dell'interno

## Ravarino

CHIESA PARROCCHIALE DI  
SAN GIOVANNI BATTISTA

Ravarino viene citato ufficialmente per la prima volta il 27 marzo 1002, in un documento in cui l'abate di Nonantola Rodolfo affitta ad Albrico del fu Gisone da Sala dei terreni "in loco Ravarino". Nell'atto di locazione, conservato presso l'Archivio Abbaziale di Nonantola, compare già, come nella sua normale ed attuale dizione, il nome "Ravarino".

Il toponimo pare derivi dal longobardo "rav", che significa fango, anche se le prime testimonianze riguardanti il territorio ci provengono dal periodo romano.

A memoria della colonizzazione romana rimangono tuttora la stele funeraria di Quinto Aburio ed il quadrilatero dei fossati di Castel Crescente, antico castrum.

La chiesa parrocchiale, un tempo dedicata a San Damiano e nominata già nel XII secolo come appartenente all'Abbazia di Nonantola, fu ricostruita ed intitolata a San Giovanni Battista nel XV secolo e rimane come testimonianza il fonte battesimale benedettino in marmo, di forma esagonale, datato 1464.

Le murature esterne della chiesa e l'elegante torre campanaria a pianta quadrangolare, pur avendo subito nel corso del tempo numerosi rifacimenti, presentano tuttora l'antico impianto quattrocentesco.

La facciata è settecentesca, l'interno è a tre navate con sei cappelle arricchite da tele, statue devozionali e due paliotti in scagliola policroma carpigiana.

Nella terza cappella della navata di destra, una sontuosa ancona in stucco settecentesco contiene lo stemma della famiglia Rangoni, antichi feudatari del paese.

Nell'abside si stagliano la tela di S. *Giovanni Battista* del pittore ottocentesco reggiano Giovanni Giaroli e il settecentesco coro in noce.

*Con le scosse del maggio 2012 la facciata si è distaccata dal resto del corpo di fabbrica con vistose lesioni verticali. All'interno, le pareti e le volte hanno fessurazioni varie, più gravi nelle cappelle del lato sinistro, privo di contrafforti efficaci. Arco trionfale del presbiterio danneggiato in chiave.*

*Lesioni evidenti alla cella campanaria del campanile con scorrimento di un cantonale e conseguente rottura dei maschi murari*



*La chiesa prima del sisma*



*Danni all'interno*



*Lesioni sul perimetro esterno*

## Stuffione

CHIESA PARROCCHIALE (SANTUARIO) DELLA  
BEATA VERGINE DELLE GRAZIE

In base a notizie provenienti dall'archivio parrocchiale ed anche per tradizione popolare, si crede che il nome di Stuffione derivi dal grosso manipolo di paglia (stuffione) sistemato sopra un alto palo e posto come segnale affinché i viaggiatori si potessero orientare nelle campagne, spesso allagate dalle acque del fiume Panaro. La chiesa, appartenente all'Abbazia di Nonantola ed annessa al feudo dei Rangoni, signori di Ravarino, esisteva già nel XIV secolo, ma fu rifatta più volte fino alla forma attuale.

L'aspetto settecentesco è evidente nella slanciata facciata spartita da lesene e nel timpano, sagomato in arricciature, che danno all'insieme imponenza e monumentalità. L'interno, coperto da volta a botte, ha una navata centrale di grandi dimensioni e sei cappelle laterali ricche di ancone in scagliola, importanti altari e dipinti notevoli, fra cui la pala settecentesca di Giuseppe Maria Crespi, raffigurante il *Transito di S. Giuseppe*.

Pregevoli sono il battistero con vasca monolitica in marmo rosso di Verona e la piccola cappella dedicata a Santa Filomena.



*La facciata del santuario prima del terremoto*

Nella zona absidale riveste notevole importanza il tempietto reliquiario in scagliola carpigiana, in cui è posta l'immagine della *Madonna di Monserrato*. L'opera è una xilografia a matrice lignea, impressa su carta, della fine del quattrocento e legata al celebre santuario spagnolo.

Sopra al portale d'ingresso, in una grande cassa architettonica, troneggia il pregevole organo del bolognese Antonio Colonna (1647) restaurato da Agostino Traeri verso la metà del XVIII secolo.

*Le gravissime e diffuse lesioni interne della chiesa causate dal terremoto sono già visibili all'esterno nello stato fessurativo che caratterizza la facciata dove si è avuto anche il crollo di ampie porzioni d'intonaco in corrispondenza soprattutto della profonda lesione verticale al centro.*



*La facciata del santuario dopo il terremoto*

**24.**  
**Ambito bolognese, XVII secolo**  
**Madonna del Rosario**

Olio su tela, cm. 290x167  
 Stuffione, chiesa parrocchiale (santuario) della Beata Vergine delle Grazie

Realizzato per fini votivi, il dipinto raffigura la Madonna, seduta sulle nubi, ed il Figlio in atto di donare la corona del rosario a San Domenico ed a Santa Caterina da Siena. Ignoto l'autore seicentesco che segue i classici canoni dell'iconografia mariana. L'opera è stata realizzata per la cappella della Madonna del Rosario del Santuario di Stuffione, collocata entro una pregevole ancona di rifacimento settecentesco, sopra un altare di scagliola imitante marmi colorati. Il 23 maggio 1616 frate Raffaele Riffo, vicario generale dell'ordine dei domenicani, ai quali era affidata la gestione del culto del rosario, istituì la Confraternita della Compagnia del Santissimo Rosario di Stuffione. Il Rettore del Santuario don Luigi Sighinolfi annotò in un *Inventario di tutti i beni della chiesa di Stuffione* conservato presso l'Archivio Abbaziale di Nonantola che "quest'ornato fu tocco nell'anno passato da un fulmine li 18 settembre 1771 che alcun poco l'ha danneggiato" (Archivio Abbaziale di Nonantola, *Inventario di tutti i beni della chiesa di Stuffione, sotto l'invocazione della Beatissima Vergine Maria delle Grazie di Montserrat*, manoscritto del Rettore pro tempore don Luigi Sighinolfi, datato 28 agosto 1773, Visite Pastorali 1773).

Il dipinto, di proprietà del Santuario, fu ceduto in comodato gratuito, previa autorizzazione della Curia Arcivescovile di Modena, al signor Tadini Augusto, proprietario dell'omonima villa padronale, in località La Villa di Ravarino. L'opera venne collocata nell'attiguo oratorio Tadini, di pertinenza della villa medesima, recuperato dopo parecchi decenni ed inaugurato il 12 settembre 1966. Nel novembre 1987 il parroco don Ugo Gradellini chiese autorizzazione alla Soprintendenza di Modena per provvedere al restauro del dipinto che *sebbene ancora discretamente leggibile, ha qualche lacerazione e la tela è molto allentata. Posto in un locale nel parco della casa padronale, non è esposto al pubblico e non da che poca o nessuna garanzia di sicurezza e di custodia; è quindi opportuno, quando sarà restaurato, riportarlo in chiesa e ricollocarlo nella sede originale.* Il quadro nel 1990 venne restaurato a spese del parroco e ritornò nel proprio altare.

Restauro: 1990, Carlo Barbieri.

j. f.

Bibliografia: FAVA 2009, p. 53



**25.**  
**Simone Cantarini (Pesaro, 1612-Verona, 1648), 1637**

**La Madonna di Montserrat e santi**  
 Olio su tela; cm. 245x164  
 Stuffione, chiesa parrocchiale (santuario) della Beata Vergine delle Grazie

A Stuffione è venerata un'antica xilografia di ambito nordico raffigurante la Beata Vergine di Montserrat in Catalogna: la leggenda narra che nel IX secolo, alcuni bambini intenti ad accudire il loro gregge, attirati da un bagliore, trovarono una piccola statua con la Madonna all'interno di una grotta nella montagna Montserrat, il "monte segato". Ritenuta miracolosa, in quel luogo venne edificato un santuario benedettino.

La tela del Cantarini, donata nel 1637 alla chiesa di Stuffione, raffigura la Madonna di Montserrat con San Giuseppe, Sant'Antonio di Padova e San Francesco di Paola. Nella parte inferiore sinistra è ritratto il committente del quadro, il donatore Girolamo Bolognini col figlio Francesco Maria. Il dipinto venne donato come ex voto in seguito alla guarigione del figlioletto del commendatore bolognese, possessore di un'ampia area territoriale tra Ravarino e Crevalcore.

Il dipinto veniva tradizionalmente attribuito a Guido Reni (CAVAZZONI PEDERZINI, 1864; VARINI, 1923) a ragione della sua alta qualità formale. È negli anni recenti, in seguito alla catalogazione dei beni del territorio ad opera della Soprintendenza di Modena, che Alfonso Garuti riconduce con certezza il dipinto alla mano di Simone Cantarini (GARUTI, 1969). Ed è anche la biografia dell'artista scritta dal Malvasia a ricordarne la sua realizzazione: si legge infatti di "una tavola con la Beata Vergine e certi Santi, che fece fargli il Commendator Bolognini per una sua chiesuola nella villa di Crevalcore, e nella quale, ritraendo l'istesso Commendatore, il fece così simile e con sì felice maneggio, che Guido stesso non si saziava di

lodarla, facendogliene perciò dare anche più dell'accordato" (MALVASIA, 1678).

La frequentazione della bottega di Guido Reni aveva profondamente segnato lo stile del Cantarini, anche se la sua presenza all'interno della scuola non deve essere interpretata come un tradizionale rapporto di discepolato; lo stesso Reni si era presto reso conto "esser costui maestro prima di entrare nella scuola" (MALVASIA, 1678).

E proprio l'esercizio accanto a Guido doveva intimamente mutare lo stile di Simone che ora propone una comprensione perfetta degli insegnamenti del grande maestro bolognese, fruttuose lezioni che dischiudono, esaltandola, la ricca personalità dell'artista.

Il restauro del 1971 ha restituito al dipinto l'incredibile varietà della gamma coloristica che ben si esprime nei delicati passaggi tonali, nella variabile naturalezza luminosa e nella particolareggiata analisi delle figure, inquadrate secondo un intimismo dalle delicate e sottili sfumature non immuni alla perfezione classicheggiante reniana.

Restauro: 1971, A. Piella.

r. a.

Bibliografia: MALVASIA 1678, ed. Bologna 1871, II, pp. 375-376; CAVAZZONI PEDERZINI 1864, p. 10; VARINI 1923, p.12; GARUTI 1969, sch. 3; LODI 1969, p. 71; COLOMBI FERRETTI 1982, pp. 19-34; COLOMBI FERRETTI 1986, pp. 197-199; COLLI, GARUTI 1989, p. 220; COLOMBI FERRETTI 1992, pp. 109-132; GARUTI 1993<sup>1</sup>, p. 67A; MAZZA 2000, pp. 186-187; FAVA 2009, pp. 49-51



26.  
Domenico Monio, o Mona (Ferrara, 1550 - 1602),  
fine XVI secolo

*Madonna di Monserrato coi Santi Antonio Abate, Biagio, Sebastiano, Donnino, Agata, Lucia ed Apollonia*  
Olio su tela; cm. 250x185

Stuffione, chiesa parrocchiale (santuario) della Beata Vergine delle Grazie

Il dipinto proviene dall'altare laterale dedicato a Santa Lucia ed è attribuito a Domenico Monio, pittore attivo nell'ultimo quarto del Cinquecento in area ferrarese. L'opera raffigura nella parte bassa una teoria di Santi che ben si distinguono grazie ai tradizionali elementi simbolici che li accompagnano. Da sinistra troviamo Sant'Antonio Abate con il libro ed il campanello, San Biagio vescovo, San Sebastiano, San Donnino, Sant'Agata, Santa Lucia e Sant'Apollonia. Nella parte alta, invece, due angeli sulle nubi reggono l'immagine della Madonna di Monserrato col Bambino che regge la sega, delimitata da una cornice in legno dorato.

Il dipinto risente del tardo manierismo cinquecentesco e le forme piene, abbastanza delicate, il colore intenso, chiaroscurale, sono elementi caratteristici della maniera ferrarese di fine Cinquecento.

In seguito al restauro del 1972 è emerso un ripensamento dell'artista nella figura di Santa Lucia che ha portato in luce una diversa disposizione delle braccia e della testa.

Restauro: 1972.

*j. f.*



Bibliografia: FAVA 2009, p. 52; Garuti 1969, sch. 20

27.  
Giuseppe Maria Crespi, XVIII secolo (1723 ante)  
*Transito di San Giuseppe*

Olio su tela; cm. 300x208

Stuffione, chiesa parrocchiale (santuario) della Beata Vergine delle Grazie

La pala costituisce un'eccellente opera del pittore bolognese Giuseppe Maria Crespi, detto anche lo Spagnolo. Pittore italiano di scuola bolognese, riceve la sua prima formazione dal Canuti e poi dal Cignani. Poi, finanziato da un ricco mercante, compie la seconda parte della sua formazione studiando, in diversi centri del Nord Italia, le grandi opere della scuola emiliana del tardo Rinascimento (Correggio, Federico Barocci) e venendo a contatto con la coloristica veneziana che lo influenzerà particolarmente. Pittore molto versatile nella scelta degli episodi rappresentati, esplora tutta la pittura, dalla sacra alla pittura di genere fino alla ritrattistica. Secondo quanto riportato dallo Zanotti, il dipinto sarebbe identificabile con quello commissionato dai Rangoni di Modena per essere collocato "nella chiesa di Fozzone, terra, che loro appartiene". Per la testimonianza fornita da una relazione manoscritta della storia della chiesa stessa – datata 20 giugno 1822 ed intitolata *Informazione esatta della Chiesa parrocchiale di Stuffione governata dall'anno 1800 da sacerdote Niccola Zoboli nato in Nonantola li 2 di Marzo 1762 che di sua età ora conta anni 60 mesi 4* – la pala fu invece commissionata al Crespi dalla locale Confraternita del Suffragio. Tale confraternita venne soppressa nel 1723; in seguito fu la comunità di Stuffione a prendersi cura dell'opera. Le informazioni offerte dalle due diverse fonti non necessariamente sono da ritenersi in contraddizione l'una con l'altra. Non vi è infatti ragione di dubitare che i Rangoni facessero parte della Confraternita del Suffragio. L'esecuzione del dipinto, quindi, deve aver avuto luogo prima del 1723.

Il bel dipinto, ricco di una così intensa concentrazione spirituale in quel grumo di figure che attorniano il santo che ancora indugia alla vita e già se ne apparta, raffigura uno dei più popolari soggetti della Controriforma. L'immagine del Crespi segue il tipo patetico, basandosi su un Vangelo apocrifo del V - VI secolo, riscoperto nel XVI secolo. In base a tale narrazione, Giuseppe muore assistito della sua sposa e dal Figlio, che viene rappresentato nell'atto di benedirlo tenendogli la mano. Oltre a questi, sono presenti un grande angelo ad ali spiegate e un coro di cherubini. Appoggiato al letto è il bastone del morante, sparsi sul pavimento gli attrezzi da falegname. Il trapasso da questi ultimi, descritti con accuratezza, e dal povero materasso a righe si realizza con la mediazione dell'angelo, il cui corpo è inserito in corrispondenza dell'asse mediano della tela. La serena familiarità della scena è in linea con la tradizione bolognese, che risale probabilmente ad Annibale Carracci. Lo scopo di una simile immagine di pietà era quello di esortare i fedeli a prepararsi a una buona morte confortata dalla fede.

Particolarmente significativo è il giudizio contenuto nella scheda redatta per la Soprintendenza di Modena: "È un pezzo di eccezionale bellezza, dove brani di intensa drammaticità si accompagnano a particolari di immediato realismo e di perfezione tecnica. La scena si svolge soffocata da una luce grigio perlacea che sfuma gli sfondi e si apre in alto in una gloria luminosa di cherubini. Su di un lettuccio, coperto da un lenzuolo giallo, giace San Giuseppe; vicino è il Cristo in veste rossa e azzurra ed inginocchiata la Madonna, ammantata di azzurro cupo su abito rosa violetto, dietro è un angelo che porge l'ampolla dell'olio santo, in terra gli strumenti del lavoro di San Giuseppe" (GARUTI 1969).

*j. f.*

Bibliografia: ZANOTTI 1735, p. 59; CRESPI 1769, p. 215; LETTERE PITTORICHE 1832, p. 469; CAMPORI 1855, p. 173; QUINTAVALLE 1961, p. 439; LODI 1969, p. 72; GARUTI 1969, sch. 6; ROLI 1977, pp. 145-157; GIUSEPPE MARIA CRESPI, 1990, pp. 130-131; GARUTI 1993<sup>1</sup>, p. 221; FAVA 2009, pp. 53-54



## SAN FELICE SUL PANARO

Il paese sorge nella bassa pianura modenese tra i fiumi Secchia e Panaro; il territorio, anticamente paludoso, conobbe i primi insediamenti nell'età del bronzo. Successivamente occuparono queste terre Umbri, Etruschi e Galli Boi.

In epoca romana, grazie alle bonifiche e alla centuriazione, l'aspetto del territorio cambiò, ma l'opera di bonifica più incisiva fu quella attuata dai monaci benedettini di Nonantola a partire dall'VIII secolo. Essi favorirono il formarsi di un nucleo abitato intorno ad un'antichissima chiesa plebana dedicata a San Felice, testimoniata, secondo alcuni storici, già nel 551; in realtà la prima menzione certa di una *plebs* è in un documento del 1081. Proprio da questa chiesa prese il nome il paese.

Già prima del Mille, contro le invasioni barbariche, era stato costruito un fortilizio trasformatosi nel tempo in un vero e proprio castello con mura e fossato, ricordato per la prima volta nell'anno 929.

Nel XII secolo il territorio fu feudo di Matilde di Canossa, quindi passò sotto la giurisdizione del vescovo di Modena fino al 1227, quando divenne dominio degli Estensi, ma alla metà del XIV secolo entrò a far parte dei possedimenti dei Pio, signori di Carpi. Conobbe alterne vicende, divenendo possesso di diverse signorie; fu teatro di numerosi episodi bellici, tra cui l'occupazione da parte delle truppe di papa Giulio II, all'epoca dell'assedio di Mirandola nel 1510. Seguì successivamente le sorti del ducato estense fino all'annessione al Regno d'Italia.



*Collasso totale della Torre dell'orologio e del centro storico di San Felice sul Panaro*

## San Felice sul Panaro

CHIESA PARROCCHIALE (DUOMO) DI  
SAN FELICE VESCOVO

Il primo edificio di culto, secondo alcuni storici, sarebbe stato costruito nel 551 per volontà della popolazione di erigere una chiesa dedicata a San Felice, il vescovo che fu martirizzato durante le persecuzioni di Diocleziano. Un'altra testimonianza relativa alla chiesa è del 1038, mentre in un documento del 1081 si fa riferimento ad una *plebs*, cioè una chiesa con fonte battesimale.

Questo edificio ormai cadente alla fine del Trecento, fu completamente riedificato nel 1499, poi ampliato in lunghezza nel 1606. Dopo un grave incendio, nel XVIII secolo, la chiesa fu ristrutturata e ingrandita ad opera dell'architetto Piazza, con la costruzione del cornicione e della copertura a volta.

La facciata, completamente rifatta tra il 1892 e il 1895, è suddivisa in tre sezioni e presenta nella parte inferiore un portale con timpano fra due lesene; in quella intermedia un grande arco che incornicia un finestrone rettangolare; in quella superiore un timpano sormontato da una torretta con croce.

Di fianco alla chiesa s'innalza una torre campanaria in forme romaniche, sopraelevata nel 1611.

L'interno, a una sola navata, ha sei profonde cappelle laterali e la volta è a botte. Sull'altare maggiore si trova il bellissimo trittico di Bernardino Loschi (1500) raffigurante *l'Incoronazione di Maria Santissima con San Felice e San Geminiano*. Conserva inoltre pregevoli ancone lignee e marmoree nelle cappelle laterali. Sulla tribuna della controfacciata si trova l'organo ottocentesco contenuto in una cassa lignea settecentesca.



*Il duomo prima del crollo*

*L'edificio non ha retto alle forti scosse sismiche, subendo il crollo completo del tetto e delle volte, comprese buona parte delle cappelle laterali. Restano in piedi parziali settori delle pareti laterali della navata e il primo ordine della facciata. Anche il campanile è crollato.*



*Ciò che resta della cappella del rosario*



*Il duomo dopo il crollo*

**28.**  
**Ignoto plastificatore emiliano, metà del XV secolo**  
**Busto di Cristo morto**

Terracotta; cm. 67x44x28

San Felice sul Panaro, chiesa parrocchiale di San Felice vescovo

La terracotta raffigura il busto di Gesù morto con gli occhi chiusi, la testa lievemente reclinata, le braccia conserte. I lunghi capelli, descritti con cura dall'autore, scendono a fianco del volto e sono sormontati dalla corona di spine, ricordo dei patimenti di Gesù, così come le stigmate ben evidenti nella mano in primo piano. Il volto tradisce sofferenza nella bocca socchiusa e nella fronte solcata da rughe profonde, mentre il busto mette in evidenza il costato attraverso un modellato attento ai trapassi chiaroscurali. Sulla spalla destra è presente un'iscrizione con le lettere *E. P.*

Questa iconografia trae le proprie origini nell'Oriente bizantino quale *imago pietatis*, per diffondersi poi in Occidente, in modo particolare durante il XV secolo, grazie anche alla predicazione degli Ordini mendicanti che riservavano particolare attenzione alla umanità di Cristo.

Un tempo la piccola scultura era collocata all'esterno del campanile della chiesa parrocchiale di San Felice e, solamente nel 1982 nell'ambito di più generali lavori di restauro, ne è stata disposta la rimozione e sistemazione all'interno dell'edificio.

È stato ipotizzato che, in origine, potesse provenire dall'antico monastero di San Pietro di Sola in San Felice, da tempo scomparso. Si ha, infatti, notizia che nel 1588 l'allora arciprete don Andrea Cattabriga sia andato dal vescovo di Modena per richiedere le pietre del monastero al fine di ingrandire la sua chiesa (GULINELLI 1982, n. 2, p. 15).

L'opera mostra un'evidente analogia iconografica e stilistica con un'altra terracotta che si trovava all'esterno della facciata della chiesa di San Giuseppe, sempre a San Felice (COSTA GIANI 1890, p. 228; GARUTI 1969, sch. 1). Essa poggiava su una lastra recante incise le date 1423-1436, confronto utile anche per la datazione della scultura qui oggetto di analisi.



*g. c.*

Bibliografia: GULINELLI 1982, n. 2, pp. 14-16; APPARUTI 2001, sch. 7UY0019



**29.**  
**Scuola mantovana, attr.<sup>lc</sup> a Fermo Ghisoni (Caravaggio 1505?- Mantova 1575), metà del XVI secolo**  
**Madonna col Bambino**

Olio su tavola di forma ovale, cm. 64x53; in cornice tardo ottocentesca di legno intagliato e dorato a sagome lisce  
 San Felice sul Panaro, canonica della chiesa parrocchiale

Pregevole per resa pittorica e per epoca di esecuzione, che riguarda la metà del XVI secolo, il dipinto di antica appartenenza alla parrocchiale di San Felice, è da identificarsi per quello che nell'Ottocento era esposto in chiesa come sottoquadro nella terza cappella di destra all'altare dei santi Antonio Abate, Lucia e Caterina. Considerato di valore, era attribuito al bolognese Francesco Raibolini detto il Francia (COSTA GIANI 1890). Riferimento che, all'odierna lettura, è ovviamente da escludere per identità stilistica e per assonanze temporali, ma che appare significativo per il riconoscimento dell'importanza artistica reso in passato all'opera.

La delicata raffigurazione è sapientemente inserita nella forma ovale del supporto che è da considerarsi quella originale per dimensioni, tanto da puntualizzarne il calibrato rapporto di pieni e vuoti nella compatta grazia di tenerezza tra la Madre ed il Divin Figlio, visti a mezza figura, quasi di scorcio verso destra, in un abbraccio che li uniforma sulla tonalità scura del fondo. Pure la gamma cromatica, accentuata dai cangiantismi delle stoffe, sfumate e perlacee, appare abilmente amalgamata a far contrastare la composizione tra ombre e luci, quasi simile ad esito scultoreo.

Rimasto ignorato fin dalla citazione tardo ottocentesca, il dipinto è emerso durante la campagna di inventariazione diocesana, rintracciato ad arredo della canonica (APPARUTI 2001) ed assegnato ad ambito manieristico

del maturo Cinquecento verso la cultura mantovana dipendente dalle esperienze di Giulio Romano. Su tale versante di riconoscimento è possibile ipotizzarne ora l'attribuzione ad uno dei più stretti collaboratori di Giulio, attivo nella sua *équipe* mantovana nei lavori sugli edifici di Palazzo Ducale o del Tè al servizio di Federico II Gonzaga, oppure per committenze religiose del cardinale Ercole. L'identità dell'opera sanfeliciano presenta richiami verso Fermo Ghisoni, attivo nella bottega giuliesca e spesso continuatore di opere del maestro, personalità di spicco ricondotta nel riconoscimento di molti lavori da apporti recenti di studio a cui far riferimento (R. BERZAGHI, *Pittura a Mantova tra Romanico e Rinascimento*, 1989, p. 240; *Manierismo a Mantova. La pittura da Giulio Romano all'età di Rubens*, 1998, pp. 63-67; *Museo diocesano di Mantova. Dipinti ed arazzi*, 2011, pp. 66-69). Il richiamo ai modi del Ghisoni enunciati da Renato Berzaghi possono giustificare l'attribuzione odierna della *Madonna col Bambino* di San Felice. Il confronto da riguardarsi nei particolari in opere di questo artista mantovano si fa serrato per l'identità di forme, colore, impostazioni espressive e di modi che emergono nelle due figure: dal profilo appuntito ed affusolato della Vergine, all'allungarsi delle mani, al drappeggio tondeggiante delle pieghe, agli sguardi accostati e intensi dei due protagonisti, in un orientarsi di dolci exteriorità e di intimo colloquio che richiamano modelli di anteriore classicità di matrice toско-romana interpretati con sensibile umanità di contenuto manieristico. Queste componenti lessicali leggibili nella tavola di San Felice sono tratte da Fermo Ghisoni da spunti dal suo maestro, ma acquisite e riformulate da altri nei soggiorni a Venezia, a Roma, e, in particolar modo, nei contatti con la cultura parmigiana post correggesca, per rapporti anche di lavoro e di collaborazione trattenuti con Gerolamo Mazzola Bedoli. La somiglianza appare palese nel confronto del nostro dipinto con la parte centrale della pala della *Madonna col Bambino e santi* ora al Museo diocesano di Mantova, dove il gruppo della Vergine col Bambino ne richiama, quasi in controparte, l'essenza e la dimestichezza di una sobria dolcezza espressiva.

*a. g.*

Bibliografia: COSTA GIANI 1890, p. 212; APPARUTI 2001, sch. 7UY0222

## San Felice sul Panaro

### ORATORIO DELLA SANTA CROCE

L'oratorio di Santa Croce, noto agli abitanti di San Felice come "oratorio di piazza", fu costruito nel 1725 per volere della Confraternita del SS. Sacramento; unitamente al vicino palazzo del S. Monte di Pietà costituisce uno dei complessi settecenteschi di maggior pregio architettonico della Bassa Modenese. L'oratorio, opera dell'architetto milanese Giacomo Papotti, fu restaurato nel 1870 e più recentemente a cura della Banca Popolare di San Felice.

La facciata, di stile neoclassico, presenta quattro lesene doriche sormontate da un elegante architrave ripartito in elementi quadrangolari con scanalature verticali (triglifi) che si alternano a metope e culmina con un fastigio triangolare. Sul tetto si erge un campanile a vela con due campane.

L'interno è ad unica navata con due cappelle laterali. Sulla parete interna sopra l'ingresso si conservava una *Deposizio-*



*L'oratorio prima del sisma*

*ne di Cristo dalla croce* del 1572 attribuita a Benvenuto Tisi da Garofalo, trasferita nel 1817 dal duca Francesco IV nella sua pinacoteca a Modena. L'opera fu sostituita da una copia del pittore carpigiano Ippolito Bianchini Ciarlini (1767-1849). L'ancona dell'altare maggiore, del 1725, presenta stucchi a bassorilievo e fregi dorati. Nelle cappelle laterali sono conservate due tele: una settecentesca di ignoto autore emiliano raffigurante *la Vergine, il Bambino e i Santi Antonio di Padova e Rocco*, l'altra, forse da attribuire alla stessa mano, rappresenta *la Madonna con S. Anna e S. Gioachino ed altri Santi*.

*Il terremoto ha causato il crollo parziale del timpano in facciata e il crollo delle volte interne. L'abside presenta gravi fessurazioni.*



*Messa in sicurezza dell'edificio di culto*



*L'oratorio dopo il sisma*

30.  
Ambito ferrarese, metà del XVI secolo  
*Cristo risorto*

Olio su tavola; cm. 60 Ø

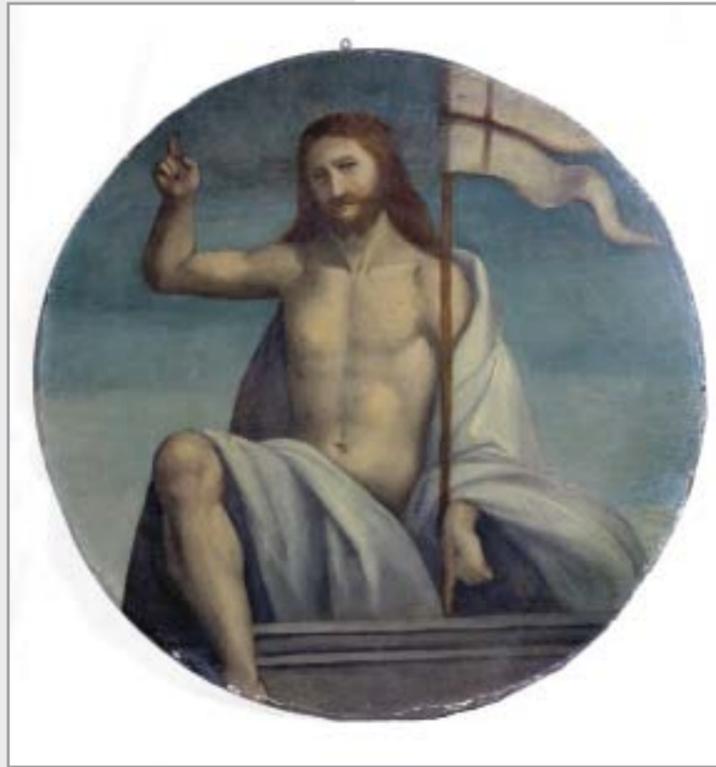
San Felice sul Panaro, oratorio della Santa Croce

Il dipinto raffigura *Cristo risorto* che tiene in mano il vessillo crociato, emblema del suo trionfo, avvolto da un abbondante drappo. La figura, che porta ancora i segni dell'avvenuta crocifissione, si presenta col corpo anatomicamente ben modellato e si erge solenne, ridestandosi vittoriosa alla vita ultraterrena per volere di Dio.

La tavola era collocata presso l'ancona dell'abside, come cimasa del dipinto sottostante che raffigurava una *Deposizione di Cristo* del Garofalo. Nel 1817, durante il regno del duca Francesco IV D'Este, la tela venne prelevata per essere esposta alla Galleria Estense di Modena, dove tutt'ora si trova. In luogo di tale dipinto si commissionò prontamente una copia, precisa e conforme pur con l'aggiunta dell'iscrizione sottostante, ad opera di Ippolito Bianchini Ciarlini.

Dalle vicende sopracitate emerge quindi che, con ogni probabilità, il piccolo ovale congiunto all'originaria *Deposizione*, sia stato inavvertitamente ignorato durante l'azione requisitoria ducale. Ma la cifra classicheggiante ferrarese, prossima alla cerchia del Garofalo, viene colta e correttamente interpretata da Garuti (1969) durante la sua campagna di catalogazione dei beni artistici per la Soprintendenza, nonostante l'infelice collocazione che ne impediva un'agevole analisi, ricongiungendo stilisticamente il piccolo dipinto della tavola alla pala originaria sottostante.

r. a.



Bibliografia: GARUTI 1969, sch. 7



31.  
Ambito bolognese, prima metà del XVIII secolo  
*Madonna con Gesù Bambino, San Rocco e Sant'Antonio di Padova*

Olio su tela; cm. 230x165

San Felice sul Panaro, oratorio della Santa Croce

Ai lati della raffigurazione un ampio e pesante tendaggio sostenuto da angioletti dischiude la scena con l'apparizione della Madonna sulle nubi con Gesù Bambino, particolarmente riusciti nel lieve e bell'incarnato; alle estremità sono San Rocco che col braccio indica la visione e Sant'Antonio di Padova in procinto di ricevere il ramo di giglio - emblema di purezza - dalle mani di Gesù, in linea col favore iconografico delle rappresentazioni a carattere devozionale che suggellano, con l'apparizione del Bambino al santo, l'intimo legame tra i due.

Sulla sinistra San Rocco, figura legata alle pandemie e più in generale alle malattie che potevano distruggere il bestiame o il raccolto contadino, è perfettamente rappresentato secondo la tradizionale iconografia: la piaga ostentata sulla gamba in ombra, la conchiglia sulla spalla, il bordone a sollevare il pesante drappo scenografico e, in basso, il cane con in bocca il cibo che sfamò il santo pellegrino, a ricordo della fedeltà di questo animale verso l'uomo e l'amore stesso di San Rocco per gli animali. In primo piano un riuscito brano di natura morta: il libro ed il teschio, ammonimento all'effimera condizione dell'esistenza.

L'opera viene citata solamente dal Costa Giani come dipinto di buona esecuzione (COSTA GIANI, 1890).

Lo sconosciuto artista, legato agli "influssi bolognesi e del tardo classicismo cignanesco" (GARUTI, 1969) resta debitore di quella scuola che coerentemente interpreta gli ideali della pittura seicentesca e che vede in Cignani un innegabile prosecutore. L'autore della pala persegue con una certa continuità l'imprescindibile indirizzo della cultura bolognese, ne prende parte, adeguandosi a modelli di rigore formale e misurata classicità, ancora apprezzati e mantenuti vivi nel territorio modenese.

Restauro: 1986, Carlo Barbieri.

r. a.

Bibliografia: COSTA GIANI 1890, p. 220, GARUTI 1969, sch. 2.

## San Felice sul Panaro

## CHIESA DI SAN GIUSEPPE O DEL MULINO

La chiesa, nota come Madonna del Mulino per la sua vicinanza con l'antico mulino di San Felice, sorge alla periferia del paese. Fu edificata nel 1425 e ricostruita nel 1648.

Ha una facciata tripartita con due montanti curvilinei ai lati del corpo centrale culminante a sua volta con un timpano. Un marcapiano la divide orizzontalmente in una parte inferiore con due nicchie e un portale sormontato da lunetta con mosaico moderno e una parte superiore con bifora e timpano.

La torre campanaria, a base quadrata, culmina con guglia e modesti pinnacoli.

L'interno, a tre navate, ospita nell'abside un dipinto di scuola emiliana del Seicento raffigurante la *Madonna in gloria con San Giuseppe, San Geminiano e San Lorenzo*, ex voto degli abitanti in occasione della peste del 1630. Prezioso è anche il paliotto dell'altare maggiore in scagliola policroma su fondo nero. Conserva inoltre dipinti di valore come il *San Giovanni Battista e altri Santi* di pittore emiliano del Settecento, *San Sebastiano con San Felice e San Girolamo*, tela ad olio cinquecentesca di autore ignoto.

*Il terremoto ha provocato il crollo parziale della facciata. All'interno sono crollate anche tutte le volte e quasi tutto il tetto. Importanti lesioni nelle pareti laterali e nell'abside. Crollo completo del campanile.*



*La facciata prima delle scosse*



*Crolli in una parete laterale*



*La facciata dopo le scosse*

## Rivara

CHIESA PARROCCHIALE DELLA  
NATIVITÀ DI MARIA SS.MA

“Riparia” era l’antica denominazione di Rivara perché sorgeva sui terreni alluvionali della rete fluviale dei fiumi Secchia e Panaro. Il toponimo Rivara potrebbe essere una contrazione da “Ripa di fiumara”.

La chiesa, dedicata alla Natività di Maria, è molto antica: faceva parte della Diocesi di Modena già nel X secolo. La sua struttura, dopo vari rifacimenti, è giunta a noi in stile settecentesco. La facciata si presenta con timpano triangolare, paraste, un unico portale affiancato da nicchie e sovrastato da tre finestre, di cui una rotonda al centro e due rettangolari ai lati.

A fianco sorge il campanile di origine quattrocentesca con orologio, modificato nelle guglia nel secolo XVIII e oggetto di restauri più recenti.

L’interno, ad unica navata con tre cappelle per lato, colpisce per la sua vastità e per l’insolita soffittatura piana in legno che sostituisce quella settecentesca che era dipinta ad ornati floreali.

Nel presbiterio, in una ancona lignea, si trova un dipinto su tavola che rappresenta la *Natività di Maria*, attribuibile alla scuola modenese del XVI secolo.

La seconda cappella di sinistra, piuttosto ampia con volta decorata, accoglie una ancona imponente in scagliola ed una bella tela del 1626 del pittore cremonese Carlo de’ Natali, raffigurante la *Madonna del Rosario con i Misteri*. Le altre cappelle conservano ancone settecentesche in scagliola, paliotti dei secoli XVII e XVIII e diverse tele fra cui *l’Annunciazione* (1627), *San Giuseppe col Bambino e Santi* del XVIII secolo e *S. Antonio Abate e Santi* di scuola ferrarese seicentesca.

Da segnalare, il battistero in unico blocco marmoreo con scolpita la figura della Madonna, opera di notevole interesse di stile gotico del XV secolo e un organo ricostruito sull’originale del 1864 di Carlo Comencini.



*La chiesa prima del terremoto*

*A seguito delle forti scosse telluriche, il grande timpano della facciata, del tutto slegato dalla copertura che gli sta dietro e con baricentro proteso verso l’esterno, è crollato rovinosamente, come pure la lanterna della cappella del rosario. Gravi e diffuse lesioni passanti si riscontrano alle connessioni verticali e alle pareti della struttura. Gli endemici problemi di risalita di acqua dal terreno si sono accentuati con le scosse sismiche che hanno provocato il parziale sprofondamento di parte della pavimentazione. Il campanile ha resistito meglio, anche se alla base sono comparse fratturazioni importanti.*



*Vigili del fuoco all’opera*



*La chiesa dopo il terremoto*

32.

**Giovanni Camuzzoni, 1627****Annunciazione**

Olio su tela; cm. 250x180

Rivara, chiesa parrocchiale della Natività di Maria SS.ma

Il dipinto rappresenta l'Annunciazione. In primo piano si trova l'arcangelo Gabriele con la ali dispiegate e la veste in movimento che rivolge il suo saluto a Maria con la mano destra, mentre, con la sinistra, regge un serto di gigli bianchi fioriti. Il suo profilo è incorniciato da una lunga e folta chioma ricadente parzialmente sulle spalle. È visibile parte della gamba poiché la veste è trattenuta da un fermaglio con una pietra scura ed indossa gambali secondo l'uso classico. Di fronte a lui sta la Vergine semi inginocchiata su uno sgabello ligneo. Ella è scalza, mentre il suo corpo è avvolto da una veste colore rosa e da un mantello che ricade in ampie pieghe ed il cui bordo è di un colore giallo dorato, lo stesso del velo che le ricopre il capo. Le tinte dei suoi abiti sono le medesime delle vesti dell'angelo, creando in tal modo una corrispondenza visiva efficace tra i due personaggi. La lieve rotazione della testa e la posizione delle mani rivelano che ella risponde con pudore e modestia al saluto del messaggero alato. Dall'alto, attraverso i nubi, si fa strada la colomba, simbolo dello Spirito Santo che irradia di luce l'ambiente mentre, intorno, sono presenti testine di cherubini alati.

La scena ha un inquadramento architettonico classico in cui gli alti basamenti delle colonne sono visibili, nell'oscurità, mediante un fascio di luce laterale. La loro collocazione suggerisce uno spazio profondo, ricoperto da una pavimentazione a disegni geometrici policromi, che sfocia in un paesaggio di colline boschive digradanti verso la costa del mare sovrastata da monti. In esso si scorgono alcune figure che camminano, mentre diverse navi solcano le acque.

In alto a sinistra, vi sono tre piccole figure, delle quali due impegnate a colloquio: si tratta, probabilmente, di una sacra conversazione tra i Santi Francesco e Domenico a cui si affianca San Giovanni il Battista. Gli unici elementi rivelatori delle loro identità sono gli abiti, il saio francescano, la veste domenicana e la veste di pelle, a cui si uniscono gli attributi iconografici del Battista, la lunga croce pastorale e l'agnello. La loro presenza, inusuale nell'ambito di una pala dedicata all'Annunciazione, può correlarsi al fatto che, all'interno della chiesa, erano presenti diverse cappelle, delle quali una dedicata a San Francesco, una alla Vergine del Rosario con San Domenico ed una dedicata al Battesimo di Cristo. Nell'insieme, l'opera rivela una certa armonia della composizione ed una resa prospettico-spaziale convincente. I colori sono ben armonizzati, così come ben dosate sono le luci e le ombre, in modo da dare risalto alle figure in primo piano ed allo squarcio paesaggistico sullo sfondo; quest'ultimo si rivela di un alto livello esecutivo, soprattutto nella resa dello sfumato atmosferico basato sui toni del grigio all'orizzonte, là dove acqua e cielo si fondono. La presenza dei monti, del porto e delle navi può non essere casuale e ricollegarsi alla simbologia mariana. Già in epoca medievale, in particolare nelle prediche di San Bernardo, si evidenzia un paragone tra la figura di Maria e l'immagine del mare. Ella è *Maris stella* che rischiarà il tragitto dell'uomo nel mondo. *Essa è quella stella splendidissima e meravigliosa elevata sopra questo mare grande e spazioso*. Anche le immagini dei Serafini attorno allo Spirito Santo, spesso presenti in scene di annunciazione, sono spiegati da Bernardo in tal modo: *Onorate, angeli santi, la Madre del vostro Re, voi che adorare la Prole della nostra Vergine, che è nostro e vostro Re*. Anche quest'ultimo concetto della regalità del Cristo è enfatizzato dalla ricca ambientazione della scena. Sant'Agostino afferma che *Cristo procede dalla stirpe di Davide tramite Maria... ecco dunque la stirpe regale* (NATALI 2002, pp. 64-65).

L'iconografia del dipinto è, pertanto, legata alla tradizione mentre, a livello stilistico, l'autore, pur lavorando nel XVII secolo, si mostra particolarmente legato ai moduli manieristi della fine del secolo precedente, evidenti nella scelta dei colori brillanti delle vesti e nell'allungamento eccessivo delle figure, nelle quali i rapporti proporzionali non si ispirano al vero di natura, ma al vero della consuetudine artistica. Per lungo tempo ritenuta opera del 1645 di autore ignoto (COSTA GIANI 1890), durante il più recente restauro essa ha ottenuto un'attribuzione e datazione certi a motivo del rinvenimento di un'iscrizione dipinta sulla cornice superiore del primo basamento. Essa recita: *Io: Camuzzono pinxit MDCXXVII*.

g. c.

Bibliografia: COSTA GIANI 1890, p. 228; GARUTI 1969, sch. 3; PARADISI, CALZOLARI, RAGAZZI 1978, vol. I, pp. 127-129, 135, 142; GARUTI 1993<sup>1</sup>, p. 121



33.

**Ignoto pittore emiliano, prima metà del XVII secolo**  
**L'Eterno Padre**

Olio su tela; cm. 40x40 (forma quadriloba)

Rivara, chiesa parrocchiale della Natività di Maria SS.ma

Il dipinto presenta un formato particolare, motivato dalla sua posizione di coronamento al di sopra della pala dell'Annunciazione di cui completava l'iconografia nella rispettiva cappella.

Esso rappresenta Dio Padre come un uomo anziano, effigiato a mezzo busto. I capelli e la barba ricadono in morbidi ricci nei toni del bianco e del grigio scuro. Il volto è caratterizzato da profonde rughe, lo sguardo è abbassato, mentre con la mano destra benedice e, con la sinistra, mostra il globo sormontato dalla croce, segno di regalità e di dominio sul mondo. Egli indossa una veste di colore rosa intenso ed è avvolto da un mantello blu scuro, privo di bordi e ornamenti. Nella parte destra trovano posto due testine di serafini alati, mentre lo sfondo è di un colore rosa arancio uniforme.

L'immagine risulta accurata e ben proporzionata, così come grande attenzione è data ai contrasti chiaroscurali. I giochi delle luci e delle ombre conferiscono realismo e concretezza alla figura. L'autore, ignoto, risente di quella ricerca di evidenti naturalismo che era divenuta centrale nell'opera dei pittori

del Seicento, e, in particolare in Emilia, del Guercino.

La piccola tela è menzionata in un inventario dei beni della chiesa risalente al 1838 che, in merito all'altare dell'Annunziata, afferma che *vi è un quadretto in tela rappresentante il Padreterno*.

g. c.

Bibliografia: GARUTI 1969, sch. 24; PARADISI, CALZOLARI, RAGAZZI 1978, vol. I, p. 128.

34.

**Ignoto pittore emiliano, metà del XVII secolo  
La Madonna della Ghiara e San Giacinto**

Olio su tela; cm. 200x130

Rivara, chiesa parrocchiale della Natività di Maria SS.ma

Il dipinto è basato sulla contrapposizione compositiva e coloristica di due parti: in basso a sinistra sta la figura di San Giacinto inginocchiato sul pavimento, in preghiera con le mani giunte davanti al petto mentre, in alto a destra su un denso strato di nuvole grigie, appaiono la Madonna con Gesù Bambino, secondo la tipica iconografia della *Madonna della Ghiara* di Reggio Emilia. Tale immagine, disegnata dapprima dal pittore Lelio Orsi (1508/11 - 1587), tradotta in affresco nel 1569 da Giovanni Bianchi e conservata all'interno dell'omonima basilica, è tra quelle di maggior venerazione del territorio reggiano, dal momento che il primo miracolo ad essa ascrivibile risale al 1596. In essa, Maria appare seduta su rocce boscosi, con le mani giunte in preghiera davanti al Figliolletto che, ignudo e seduto, rivolge a Lei il suo sguardo.

Nella tela qui analizzata, la Vergine è seduta sui nubi, abbassa una mano in direzione del Santo ai suoi piedi mentre, con la destra, sembra richiamare l'attenzione del Bambino, seduto a cavalcioni sulle nuvole e a lei rivolto, forse per ascoltare la sua intercessione nei confronti di Giacinto. Tra i due si apre un alone di luce dorata, mentre una sottile striscia di pergamena si snoda recando le parole: *Gaude filii mii Cinthe, quia orationes tue grate sunt Filio meo et cet.* (*Gioisci figlio mio Giacinto, poiché le tue preghiere sono gradite al Figlio mio*): tale pergamena è, dunque, una rappresentazione visiva concreta della preghiera che unisce i personaggi presenti nella tela. Il capo di Maria è coperto da un velo scuro che lascia intravedere i capelli biondi circondanti il viso dall'elegante profilo. La veste è di colore rosa chiaro con bordure d'oro ed il mantello, che avvolge quasi per intero la sua figura, è blu. Alle sue spalle, tra i nubi scuri, trova posto una piccola figura dorata e bianca non più chiaramente leggibile e quindi identificabile. In basso a destra, in primo piano, sta San Giacinto che la tradizione ricorda come appartenente alla nobile famiglia degli Ordowaz della Slesia, nato nella seconda metà del XII secolo, divenuto domenicano e morto a Cracovia nel 1257. Egli indossa la veste dell'ordine su cui spicca la lunga corona del rosario, segno di particolare devozione alla Vergine. Il capo è circondato dal sottile filo dorato dell'aureola, mentre il volto è rappresentato in estatica adorazione. Sotto di lui, un pavimento ricoperto da larghe mattonelle a disegni geometrici suggerisce uno spazio ampio, esteso in profondità che giunge fino ad un prato esterno dal brillante color verde e ad un accurato paesaggio di alti monti digradanti verso il mare, sulle cui rive sorge un piccolo paese. La resa atmosferica attenta impone l'uso dello sfumato nelle parti più lontane, mentre i giochi di luci ed ombre, proiettate sul colore grigio, conferiscono profondità allo squarcio paesaggistico. Alle spalle del Santo, quasi come una cortina teatrale, sta un'alta e scura parete caratterizzata da pilastri su basamenti di gusto classico. Il pittore è attento a porre in luce gli elementi per lui fondamentali nella scena, quelli su cui desidera che si appunti l'attenzione dello spettatore: la coppia della Madre e del Figlio, il volto del Santo, l'apertura del paesaggio sullo sfondo, a lato. Lo stile è pertanto quello tipico della tradizione artistica emiliana della metà del Seicento; proprio al 1637 risale un atto di morte della parrocchia in cui appare menzionato, per la prima volta, un altare dedicato a San Giacinto, pur non precisando in quale parte della chiesa si trovi (PARADISI, CALZOLARI, RAGAZZI 1978).

g. c.

Bibliografia: GARUTI 1969, sch. 22; PARADISI, CALZOLARI, RAGAZZI 1978, vol. I, pp. 127-129, 142-143; GARUTI 1993<sup>1</sup>, p. 122.



35.

**Ignoto pittore emiliano, fine del XVII secolo  
San Giuseppe col Bambino, Sant'Antonio da Padova e  
San Francesco di Paola**

Olio su tela; cm. 190x160

Rivara, chiesa parrocchiale della Natività di Maria SS.ma

La tela mostra, in mezzo ad una fitta cortina di nubi grigi e ad una gloria di angeli, la figura di San Giuseppe con in braccio Gesù Bambino, a sinistra Sant'Antonio da Padova, a destra San Francesco di Paola e, al centro, fra questi ultimi due, un piccolo angelo che mostra un serto di gigli bianchi fioriti. Sia per la struttura compositiva, sia per il ricadere della luce, il nucleo focale della rappresentazione è costituito dalla coppia centrale di padre e Figlio. Giuseppe sovrasta le altre figure, è imponente ed il suo volto, caratterizzato da una folta barba e capigliatura bianchi, è animato da uno sguardo vivace rivolto non ai personaggi che lo circondano, bensì allo spettatore esterno, quasi volesse coinvolgerlo direttamente mostrandogli, con orgoglio, il Bimbo che regge tra le braccia. La sua veste azzurra ed il mantello ocra contrastano efficacemente con le carni rosate del fanciullo, accentuandone l'effetto di morbidezza e giovinezza.

Gesù rivolge il volto e la mano destra in direzione di Sant'Antonio, mentre sembra sfiorare gentilmente la spalla di San Francesco. Il primo, vestito con il saio bruno, è visto parzialmente di spalle e mostra solo il profilo

e le mani congiunte in preghiera: esse rivelano l'amore ardente verso il Cristo che ha caratterizzato tutta la sua vita. Il secondo, più anziano, volge lo sguardo in direzione del Fanciullo, ha la mano destra appoggiata al petto e, con la sinistra, regge un bastone recante alla sommità una tabella circolare dorata con la parola *Charitas*, divenuta suo motto caratterizzante.

Uno degli elementi di maggior pregio del dipinto consiste proprio nello scambio reciproco di sguardi che intercorre tra i personaggi e che giunge a coinvolgere direttamente l'osservatore esterno.

A livello di scelte stilistiche, i toni scuri appaiono molto accentuati, così come attento è l'uso delle lumeggiature che ravvivano gli incarnati ed i petali bianchi dei fiori, in primo piano. Si possono ravvisare influssi stilistici tipici della pittura del Seicento di ambito modenese che avvicinano la tela, in maniera particolare, ai modi di Francesco Stringa (QUINTAVALLE 1962), seppure di realizzazione più corsiva. Un ulteriore confronto può essere istituito con l'arte di Pietro Pisa (1691-1774) che ha lasciato una serie di tele in alcune chiese di Modena e della provincia affini, in tono più modesto, alla pittura di Antonio Consetti e di Francesco Vellani (GARUTI 1986, pp. 296-297). Interessante, inoltre, può essere un confronto stilistico e iconografico con la tela della chiesa parrocchiale di San Bartolomeo di Sassomorello raffigurante il Bambino Gesù con Sant'Antonio da Padova, Sant'Ubaldo, Santa Lucia, San Bartolomeo e Sant'Omobono. La somiglianza nella resa dei due Santi Antonio, la vivacità del piccolo Bambino, l'angelo recante i gigli, in basso al centro, e la collocazione della scena tra le nuvole senza architetture di inquadramento, creano un evidente legame tra le due opere. Quest'ultima è stata attribuita, seppure con qualche dubbio, a Giuseppe Romani, nativo di Como, ma operante anche nel modenese (1654/57 - 1727), di cui restano parecchie opere, tra le quali le due grandi tele raffiguranti l'*Adorazione dei Magi* e l'*Adorazione dei pastori* nella chiesa di San Carlo a Modena. Proprio la matrice culturale comune legata ai modi dello Stringa, seppure con un fare più rustico, non esclude un'eventuale attribuzione al Romani anche per la tela qui oggetto di analisi.

g. c.

Bibliografia: QUINTAVALLE 1962, vol II, p. 123; GARUTI 1969, sch. 12; PARADISI, CALZOLARI, RAGAZZI 1978, vol. I, pp. 127-129, 143; GARUTI 1993<sup>1</sup>, p. 122.



## San Biagio in Padule

## CHIESA PARROCCHIALE DI SAN BIAGIO

La località sorgeva in una zona paludosa e la sua antica denominazione era “curtis Paludi”. Le prime notizie sulla chiesa risalgono al XIII secolo e già dal basso medioevo era parrocchia autonoma; successivamente la troviamo nominata nei documenti a seguito di varie ricostruzioni.

L'attuale aspetto architettonico è settecentesco e nel XIX secolo fu sottoposta ad interventi di abbellimento. La facciata si presenta con semplici paraste, un unico portale sovrastato da una bifora e un timpano triangolare con una piccola finestra rotonda al centro. Le fiancate sono ornate nella parte mediana da arcature pensili, mentre nella parte alta si aprono quattro grandi finestre. Sul retro della chiesa s'innalza uno slanciato campanile cuspidato di antiche origini.

L'interno, ad unica navata a crociera, presenta quattro cappelle per lato e un profondo presbiterio. Nelle cappelle sono conservate ancone in scagliola ottocentesche ed una seicentesca di pregevole fattura con paliotto in rilievo; vi sono custoditi diversi dipinti, fra i quali il seicentesco *Battesimo di Cristo*, la *Madonna della Ghiara e Santi* del XVII secolo e due ottocenteschi di Albano Lugli: *Madonna col Bambino e Santi* e *Miracolo di S. Biagio*. Da rilevare, nella terza cappella di destra, la presenza di una venerata immagine della *Beata Vergine delle Grazie* su ceramica del XVI secolo. Le cronache religiose raccontano che la formella venne posta sotto una enorme pianta a metà del '600 e chi si recava in preghiera otteneva benefici miracolosi, tanto che crescendo la sua fama, nel 1699 fu trasportata all'interno della chiesa di S. Biagio.

Ricordiamo inoltre un organo di Fortunato Ghidoni, un antico fonte battesimale in marmo con tempietto ligneo e, nella cappella maggiore, un coro in noce del XVIII secolo.

*I danni provocati dal terremoto sono stati devastanti: crollo completo del tetto e delle volte interne. Rimangono molto lesionate le pareti laterali, crollate nelle sommità. Fortemente lesionata la cappella del SS. Sacramento. Crollata anche l'adiacente sagrestia. Crollo totale del campanile.*



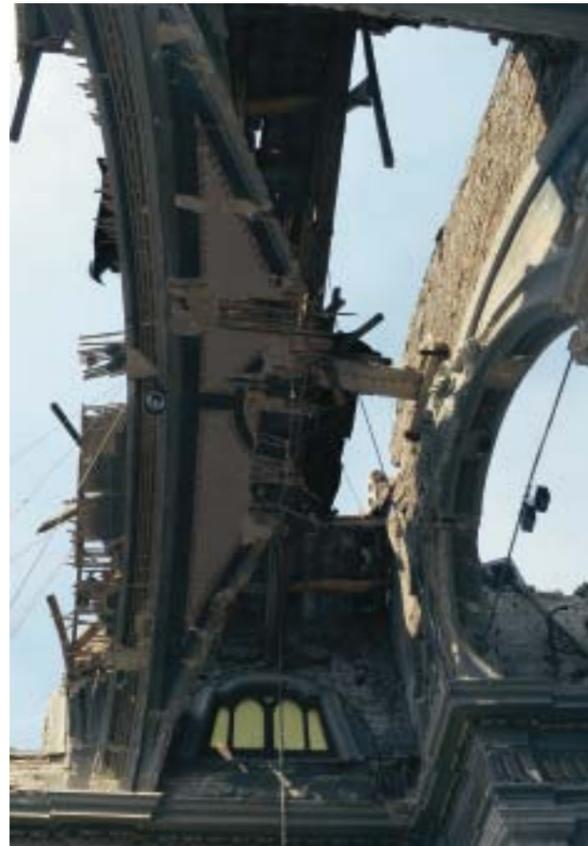
*La chiesa prima del sisma*



*I gravi crolli visti dal lato sud*



*La chiesa dopo il sisma*



Particolari dei crolli nell'interno



36.

Scuola modenese, attr.<sup>le</sup> alla bottega di Antonio Consetti (Modena, 1686-1766), verso la metà del XVIII secolo

**Sant'Anna educa la Vergine Bambina alla lettura, san Gioacchino, san Vincenzo Ferreri e l'Eterno Padre in gloria tra cherubini ed angioletto**

Olio su tela, centinata e scantonata in alto; cm. 246x156; in cornice originale di legno intagliato e dipinto a velatura

San Biagio in Padule, chiesa parrocchiale di San Biagio vescovo

Il dipinto era collocato nella terza campata di sinistra, appeso a parete presso il pulpito. Le ragguardevoli dimensioni lo identificano come pala d'altare, non però di collocazione originaria della parrocchiale in quanto non figura presente negli inventari settecenteschi che comprendono trasformazioni ed adattamenti delle immagini di culto nelle cappelle intrapresi nel primo Settecento da don Giuliano Frangiowski (A. GARUTI, *Il santuario della Beata Vergine delle Grazie nella chiesa parrocchiale di San Biagio in Padule*, in "La Beata Vergine delle Grazie di San Biagio in Padule" a cura di G. P. BORGHI e M. CALZOLARI, Finale Emilia 1999, pp.29-80).

Se incerta è la provenienza, la lettura critica dell'opera non lascia adito a dubbi, permettendo il riscontro attributivo a bottega artistica modenese. La data può facilmente assegnarsi entro la metà del XVIII secolo, in quanto rispondente a caratteri esecutivi di corsiva resa pittorica propri di quest'epoca derivati da modelli di ampia diffusione che si accompagnano ad esiti di espressione devota, nei quali la comprensione del soggetto s'immedesima nella facile divulgazione e nell'assemblaggio didascalico sulla comprensione delle immagini sacre mostrate alla pietà dei fedeli.

Il gruppo centrale esprime il culto verso sant'Anna, esempio alle madri cristiane nello svolgimento del compito di educazione della piccola Maria Bambina insegnandole a leggere, unitamente allo sposo Gioacchino che mostra nel cartiglio l'allusione alla santità "Anna et nomine et re". È questa la parte più riuscita del dipinto, anche se convenzionale e di tradizione ancora seicentesca, coerente nella lettura compatta delle forme, completata dalla gloria celeste con l'Eterno tra cherubini ed aloni di luce. L'inquadratura in profondità, segnata dalla triplice scalinata a

sagome ricalca espedienti prospettici e spaziali di ricalco scenografico, ripetuti e scelti dal Consetti nell'esecuzione di dipinti a più figure. Tale è pure la colorazione densa e carica di chiaroscuri che risente della lezione iniziale presso Francesco Stringa e l'ambiente bolognese. L'inserimento del san Vincenzo Ferreri, in primo piano a mostrare la scena, appare forzato e risente dei modi di un ignoto scolaro che forse ha utilizzato idee grafiche del maestro per il resto dell'impaginazione. La presenza del santo ne giustifica il culto dall'ampia diffusione nelle campagne modenesi a protezione dei campi contro le avversità atmosferiche, oltre al richiamo di assistenza ai lavoratori addetti alla manifattura del truciolo, cioè dell'intreccio delle paglie di salice per la confezione dei cappelli. Accompagna il suo gesto di invito quello dell'angioletto presso la scalinata che mostra ai fedeli l'intimistica scena ad esempio e confronto di perfezione per una famiglia cristiana.

Nella schedatura delle opere della chiesa (GARUTI 1969), pur esprimendo giudizio riduttivo per la qualitativa serialità del dipinto, si avanzava assegnazione alla bottega modenese di Francesco Vellani, ipotesi ripresa nella successiva analisi della campagna inventariale diocesana (APPARUTI 2001). L'attuale verifica permette di analizzare con maggior rigore il riferimento attributivo, togliendo il dipinto alla maniera del Vellani in quanto non vi si riconoscono i modi dell'artista, o di qualche suo facile imitatore. Non appaiono, infatti, i particolari dosaggi compositivi e cromatici derivati dall'interpretazione veneta di forme e colori che ne caratterizzano gli esiti, anche se espressi in lavori di bottega, ormai contraddistinti da resa di decisa appartenenza al maturo Settecento. Il richiamo, quindi, può con maggior verosimiglianza rivolgersi all'altro comprimario dell'arte modenese del XVIII secolo, cioè verso la facile e feconda bottega di Antonio Consetti, lasciando il dipinto nell'anonimato di un ignoto seguace che interpreta e riprende con fatica modi e caratteri stilistici del maestro; giudizio in apparenza riduttivo ma pure giustificato dalle condizioni del dipinto che mostra evidenti tracce di pesanti restauri e rifacimenti, tali da attutirne l'aspetto e la lettura. Comunque, dal Consetti si rileva l'impostazione del soggetto, anche se appare piuttosto forzoso per l'assemblaggio dei diversi protagonisti, specialmente per la figura del san Vincenzo Ferreri che l'ignota committenza, per ragioni di economicità, facendo esprimere insieme due testimonianze di pietà in unica tela, ha desiderato fosse presente nella scena.

a.g.

Bibliografia: GARUTI 1969, sch. 14; APPARUTI 2001, sch. 7UX0087.

## San Prospero sulla Secchia

### CHIESA PARROCCHIALE DI SAN PROSPERO VESCOVO

La chiesa, già ricordata in una carta del 1067 come “cimiterio Ecclesiae S. Prosperi”, è forse anche più antica perché scavi effettuati nel 1971 hanno rivelato una costruzione vicina ad un complesso monastico del IX- X secolo.

L'edificio sacro, insieme ad altri sette della zona, apparteneva alla quasi leggendaria Pieve di S. Silvestro di Roncaglia, più semplicemente “Roncaglio”, lo scomparso complesso curtense, alla diretta dipendenza dell'Abbazia di Nonantola.

L'attuale chiesa, accanto alla quale si erge la possente torre campanaria, fu ricostruita nel 1779, subì vari interventi e fu consacrata definitivamente il 15 agosto 1912 dal vescovo di Modena, Natale Bruni.

La facciata è caratterizzata da quattro lesene terminanti con capitello ionico, mentre l'interno, di aspetto ottocentesco, è ad un unico vano con quattro cappelle per lato.

Nella seconda di destra fa mostra di sé un piccolo dipinto di Adeodato Malatesta raffigurante *S. Giuseppe con il Bambino*.

Sono poi presenti varie tele seicentesche come quella di *S. Prospero, S. Carlo e S. Marino*, situata nell'abside.

Nella quarta cappella destra si trova la settecentesca *Ultima Cena*, forse proveniente dal distrutto convento dei Padri Carmelitani di Galeazza.

*Il terremoto ha provocato lesioni diffuse in tutto l'edificio sacro, soprattutto nelle cappelle laterali. Gravemente danneggiate risultano anche le volte della navata centrale.*

*La facciata della chiesa presenta un distacco, fortunatamente non grave, rispetto alle murature perimetrali.*

*Nel campanile si riscontrano crolli nella terminazione e nel solaio.*



*La chiesa prima del terremoto*



*Un tecnico ispeziona la copertura*



*La chiesa dopo il terremoto*

## San Pietro in Elda

CHIESA PARROCCHIALE DI  
SAN PIETRO APOSTOLO

La zona ha storia antica, legata al periodo della colonizzazione romana e poi a vicende altomedievali. La badia nonantolana ebbe giurisdizione sul territorio chiamato "Vicus Siculo" in quanto anche queste zone facevano parte del lascito di re Astolfo al cognato Anselmo, fondatore dell'Abbazia di Nonantola.

La chiesa di S. Pietro ed il centro religioso-amministrativo chiamato "in Launeta o Lauto" poi trasformato "in Elda", sorgevano presso il fiume Secchia dove già prima dell'anno Mille, si era formato un piccolo porto.

L'attuale chiesa, con l'alta facciata rimasta incompiuta, è la ricostruzione tardo settecentesca di una struttura sacra più antica. Infatti l'odierno architrave, collocato sul portale, è datato 1481 e la torre campanaria, con la suddivisione romanica a lesene e archetti pensili, è di epoca anteriore.

L'interno si presenta a vano unico con due cappelle laterali. Il presbiterio è decorato da stucchi imponenti mentre la calotta, opera di Fermo Forti, rappresenta la *Gloria del Sacramento*. Paliotti e dipinti del XVII e XVIII secolo arricchiscono le due cappelle. In quella maggiore, un'interessante composizione in stucco di artista bolognese del XIX secolo raffigura la *Consegna delle chiavi a S. Pietro con gli Evangelisti e L'Eterno Padre*.

Il battistero, posto all'ingresso, è un'antica vasca in macigno di forma ottagonale risalente al XV secolo.



*La chiesa prima delle scosse*

*A seguito del sisma si è avuto il crollo parziale della volta nella navata causato dallo sbattimento di quest'ultima contro la facciata. Lesioni diffuse si riscontrano nelle pareti laterali della chiesa.*

*Il campanile ha subito una gravissima e pericolosa rotazione nella parte alta.*



*Importanti lesioni al campanile*

## San Lorenzo della Pioppa

CHIESA PARROCCHIALE DI  
SAN LORENZO MARTIRE

Già citata nel diploma di re Corrado del 1026, nel quale si parla della località “La Pioppa” chiamata anche di “S. Lorenzo” per la presenza di un edificio di culto dedicato al Santo, questa chiesa sorge come cappella rurale, isolata e situata nei pressi dell’argine della Secchia.

Di rilievo è il campanile del 1090, in gran parte rifatto nel XVIII secolo, annesso ai resti dell’antica chiesa.

L’esterno dell’attuale edificio sacro è una ricostruzione di fine Ottocento rimasta incompiuta, mentre l’interno, in stile classico, è ad unica navata con due cappelle per lato.

Nella prima a sinistra si possono ammirare una tela settecentesca raffigurante *S. Anna, Maria e S. Gioachino*, il bel battistero in marmo bianco del 1778 ed un pregiato, antico crocifisso, imponente opera in legno policromo del XV secolo.

L’altare maggiore, in scagliola, è attribuito all’artista modenese del XVIII secolo Pietro Battagliola; a lato è il dipinto raffigurante *Cristo e S. Teresa*, molto probabilmente opera proveniente dal distrutto monastero della Galeazza.

*Le onde sismiche hanno provocato lo sbattimento della controfacciata sul volto della prima campata della chiesa, causando il crollo di quest’ultimo. Il resto della navata presenta lesioni diffuse, in particolare nelle parti alte delle murature.*



Veduta sulla chiesa

## Staggia

CHIESA PARROCCHIALE DEL  
SS. NOME DI MARIA

La chiesa, dedicata in origine a S. Michele Arcangelo, è nominata già nel XII secolo come appartenente all’antichissima Pieve di Roncaglio e quindi all’Abbazia di Nonantola.

Ricostruita più volte, attualmente presenta aspetto tardo settecentesco con il campanile a cuspide.

L’interno è ad unica vasta navata con quattro cappelle per lato le cui ancone, in stucco e scagliola carpigiana, contengono dipinti seicenteschi di buona fattura. Nella prima cappella di destra la tela raffigurante la *Madonna della Ghiara, S. Francesco e S. Girolamo* è dei primi anni del Seicento. La quarta cappella di sinistra mostra la tela della *Crocifissione*, pregevole copia del dipinto di Guido Reni. L’organo, la tribuna lignea e l’ovale con l’immagine di Santa Cecilia sono opera settecentesca della bottega di Agostino Traeri.

*Dopo il terremoto la chiesa presenta un grave dissesto dovuto al crollo di buona parte della copertura e delle volte interne. La facciata ha subito una profonda lesione orizzontale. Anche nell’edificio parrocchiale adiacente si sono avuti crolli e seri danni. Campanile gravemente lesionato.*



Messa in sicurezza dopo il sisma



Veduta dell’interno con le volte crollate

## Soliera

CHIESA PARROCCHIALE DI  
SAN GIOVANNI BATTISTA

Soliera deriva dal latino "Solarium" ossia il solaio scoperto dove si lasciava essiccare il grano al sole.

I primi insediamenti sono di origine etrusca e romana. In un atto del 1029, citato dallo storico L. A. Muratori, viene riportato l'acquisto di alcuni territori fra i quali Soliera, da parte del marchese Ugo Estense. Data la sua posizione fra Modena e Carpi fu più volte contesa dagli Este e dai Pio di Savoia.

La chiesa di San Giovanni Battista, già esistente nell'XI secolo, fu fondata dai monaci benedettini e in una Bolla del 1153 viene indicata fra i possedimenti del Monastero della Pomposa. Nel 1198 l'Arcidiacono di Parma concesse il possesso della chiesa al Vescovo di Modena. Nel 1490 la chiesa fu ricostruita e rifatta completamente nei secoli XVII e XVIII.

Attualmente si presenta in stile settecentesco con una semplice facciata, timpano triangolare, paraste e un unico portale sormontato da una piccola finestra. La parte più antica è il campanile, resto quattrocentesco con merlature del secolo XIX e, nella zona inferiore, archetti pensili di epoca romanica.

Interessante è l'interno, ad unica navata, con presbiterio nell'abside semicircolare, volta a botte e quattro cappelle laterali che conservano paliotti seicenteschi in scagliola. Le pareti sono decorate con stucchi contenenti medaglioni che rappresentano la vita del Santo protettore. Custodisce inoltre pregevoli tele fra cui una *Annunciazione* da alcuni attribuita alla scuola dei Carracci, un *Crocifisso con Santi*, di probabile scuola di Guido Reni e una tela di scuola cremonese tardo cinquecentesca.

*Il terremoto ha causato fessurazioni in chiave degli archi nella navata principale, nelle cappelle laterali e nel presbiterio; lesioni nelle volte a botte della navata centrale e del presbiterio. Lesioni nella semicupola del catino absidale con distacco di materiale. Scollamento della facciata dalle murature perimetrali con rischio di ribaltamento. Il campanile non presenta evidenti danni da imputarsi ai movimenti sismici.*



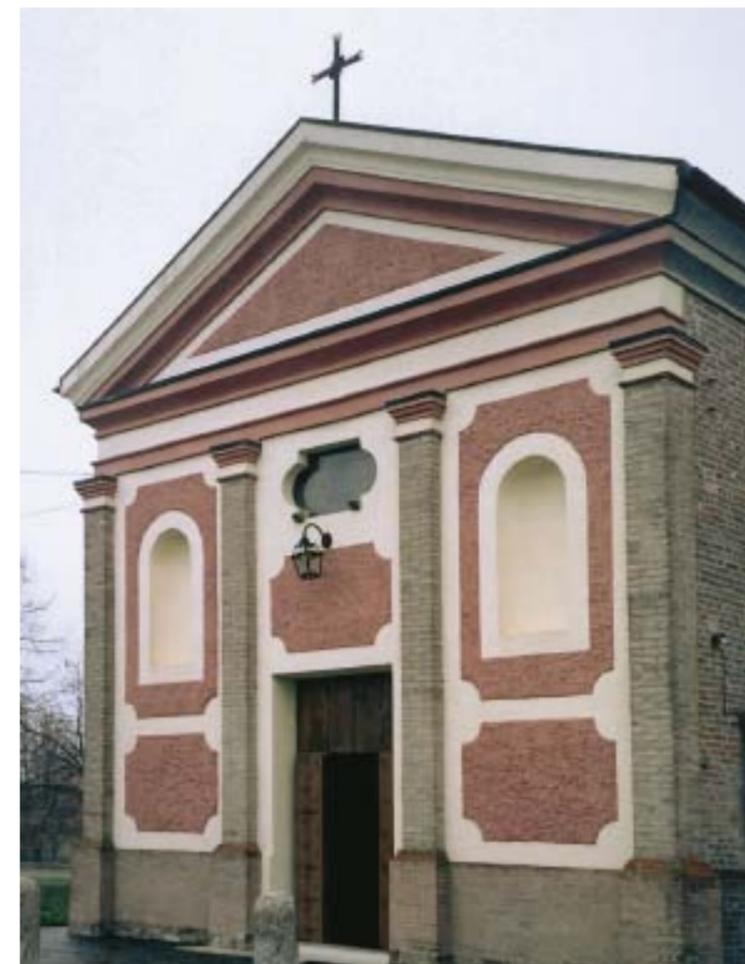
*La facciata della chiesa*

## Soliera

CHIESA DI  
SAN MICHELE ARCANGELO

La chiesa è sussidiaria della chiesa parrocchiale, adibita ad uso cimiteriale. Si trova in aperta campagna, prossima agli argini del fiume Secchia. La dedicazione denota un'origine antica, forse longobarda. La prima menzione ufficiale è del XII secolo, 1106, appartenente ai beni della famiglia Canossa e dell'abbazia benedettina di Pomposa. Dell'edificio romanico originario non resta nulla: infatti, la struttura si presenta con i tratti tipici del Quattrocento. Interventi di abbellimento interessarono la chiesa nel XVIII secolo. L'esterno è semplice, con murature in mattoni a vista e piccolo campanile quadrato. L'interno ha vano unico con cappelle laterali, due per parte, e presbiterio quadrato. Sulla destra troviamo un dipinto della *Madonna del Rosario, San Domenico e Sant'Antonio da Padova* del XVII secolo ed una *Addolorata* del XVIII secolo. Sulla sinistra si può notare una ricca ancona ottocentesca di scagliola policroma con paliotto di Giovanni Pozzuoli e Giovanni Massa. Nell'ancona si conserva l'affresco con la *Madonna ed il Bambino*, notevole lavoro di artista di ambito ferrarese della prima metà del XV secolo. Nella cappella maggiore troneggia l'alto e maestoso ciborio in legno dorato e policromo a forma di tempio a cupola. La tela del coro rappresenta la *Maddalena e San Michele Arcangelo*, opera seicentesca di scuola emiliana.

*Dopo il sisma non sono stati riscontrati danni.*



*La facciata della chiesa*

## Sozzigalli

### CHIESA PARROCCHIALE DI SAN BARTOLOMEO APOSTOLO

In documenti antichi troviamo due definizioni di questa località: “Villa de Sozzis” e “Villa de Galli” e ciò fa supporre la divisione in due territori, solo in seguito riuniti in un’unica componente civile e amministrativa.

Nel 1433 il territorio fu ceduto ai Pio da Nicolò d’Este. Soltanto dopo l’Unità d’Italia, con l’istituzione del Comune di Soliera, troviamo il toponimo Sozzigalli.

La chiesa attuale fu realizzata nel 1916 dall’architetto Carlo Barberi; è in stile neorinascimentale e sorge presso l’argine del fiume Secchia; a fianco, lievemente arretrato, si erge il campanile a cuspide, con orologio.

L’esterno si presenta maestoso e imponente: la facciata, con paraste ornate da capitelli corinzi, ha un unico portale e un’ampia trifora sormontata da un timpano triangolare.

L’interno, ad unica navata, è a croce greca; negli altari laterali si trovano ancone marmoree del primo Seicento provenienti dal Duomo di Modena, tolte durante i restauri di fine Ottocento. Gli arredi e i quadri sono databili tra la fine dell’Ottocento e inizio Novecento: da segnalare tre tele del carpigiano Vittorio Guandalini, *Madonna del Rosario*; *Cristo in Gloria* e *i Santi Bartolomeo, Antonio abate e Antonio da Padova*; *S. Francesco riceve le stimmate* e una tela del modenese Gaetano Bellei, *Transito di S. Giuseppe*.

*A seguito delle scosse sismiche l’imponente chiesa ha subito un generale, ma non grave, dissesto, dovuto in particolare alla povertà delle malte utilizzate nelle murature.*



*La facciata della chiesa*

### IL MUSEO DIOCESANO DI CARPI OSPITE A NONANTOLA

Il Museo diocesano d'arte sacra  
"Cardinale Rodolfo Pio di Savoia" di Carpi ospite a Nonantola

Alfonso Garuti  
*direttore*

L'occasione offerta al Museo diocesano di Carpi dall'Arcidiocesi di Modena-Nonantola di partecipare presso la sede museale nonantolana, con una selezione rappresentativa del proprio patrimonio, ad una esposizione di opere provenienti dalle chiese terremotate modenesi, è da riguardarsi come positivo segnale che affianca una reciproca e fattiva collaborazione culturale, già collaudata tra le due diocesi vicine nell'operosità trascorsa di intenti ed esperienze e nella continuità del presente.

La scambievole corrispondenza da parte dei rispettivi istituti diocesani su quanto attiene alla valorizzazione dei beni culturali, ha trovato in passato coerente operatività in varie iniziative. Per entrambi, l'esito congiunto di lavoro sulla conoscenza del patrimonio culturale ha riguardato la sua catalogazione. Per Carpi, l'operazione inventariale si è conclusa nel 2009 con la consegna alla C.E.I. ed all'organo di tutela ministeriale competente per territorio, cioè la Soprintendenza di Modena e Reggio Emilia, delle schede informatizzate dei beni mobili appartenenti alle chiese diocesane, ma è pur sempre aperta la possibilità della loro integrazione. Per Modena, l'esecuzione è ancora in atto, considerando l'estesa ripartizione territoriale tra montagna



*Veduta di una sala del museo, prima del sisma*



*La chiesa di S. Ignazio di Carpi, Sede del museo diocesano, prima del sisma*

e pianura. L'evento del sisma ha vanificato, ritardando per ora, il proseguimento in quest'ultima zona, poiché gran parte delle parrocchie qui gravitanti colpite dal terremoto, tra Cavezzo e Finale, non erano ancora comprese nella catalogazione del patrimonio storico artistico e la sua conoscenza ha come riferimento la rilevazione inventariale e fotografica di Soprintendenza condotta da chi scrive ed ormai di datazione quarantennale che, nella situazione attuale, si è dimostrata preziosa per l'individuazione dell'esistente.

L'esposizione si collega alla situazione di emergenza conseguente ai catastrofici effetti del sisma che hanno causato distruzioni e rovine nel territorio della "bassa modenese", contiguo di entrambe le diocesi. Per Carpi, particolarmente pesanti sono risultati i danni verificatisi nelle parrocchie del mirandolese, con effetti disastrosi per gli edifici di culto, del tutto simili a quelli prossimi del finalese e sanfeliciano. Di conseguenza, le perdite non hanno riguardato soltanto il patrimonio architettonico comprendendo pure le opere d'arte e di arredo che, nella loro straordinaria varietà espressiva intercorribile tra fatti d'arte e di fede, il tempo aveva stratificato nei luoghi di culto.

Il Museo diocesano di Carpi ha subito gli effetti del terremoto. Inaugurato il 17 maggio 2008, l'apertura al pubblico ha interessato la breve durata di quattro anni. Il progetto museale, a firma dell'architetto Anna Allesina, con supporto scientifico dell'Ufficio diocesano beni culturali ed operativo della ditta Tecton di Reggio Emilia, ha riguardato il completo recupero strutturale e funzionale della chiesa di sant'Ignazio di Loyola, già dei Gesuiti ed attigua al Seminario vescovile, terminata nel 1686, dall'armonica architettura impostata a ritmi classicheggianti su struttura centralizzata, rispondente a canoni estetici diffusi nel ducato modenese dalle progettazioni di Antonio Loraghi, allievo di Bartolomeo Avanzini.

L'allestimento era risultato rispettoso del contesto edilizio della chiesa, restituita nell'originalità del suo arredo costituito da opere d'arte e suppellettili di culto, a corollario essenziale dei contenuti museali, rispondente essa stessa alla funzione di museo. Il legame con l'edificio sacro, quale essenza architettonica ed urbanistica di notevole presenza ed importanza nel contesto storico ed artistico carpigiano, ha trovato rinnovo di funzioni nel percorso espositivo museale con testimonianze provenienti dal territorio diocesano e dalla stessa Carpi, inserite con sobria chiarezza in rapporto di continuità tra passato e presente, oltre ad essere rispondenti a finalità di lettura e di interpretazione nel loro significato didascalico e dell'originale utilizzo liturgico e pastorale.

Le scosse telluriche del 20 e 29 maggio non hanno risparmiato la sede espositi-

va, cioè la chiesa di sant'Ignazio, provocando danni ingenti con lesioni strutturali e statiche all'edificio, tanto che, per l'immediata sicurezza delle opere esposte, si è provveduto al loro sgombero totale senza doverne lamentare perdite o danneggiamenti.

Oggi, nello spazio messo a disposizione con generosa liberalità nella sede museale nonantolana, il Museo diocesano di Carpi ricrea, rivive e rinnova, seppur con una mirata scelta di opere, la sua compagine continuandone la presenza, da intendersi come una sua seconda esistenza che, nelle condizioni attuali di incertezza per un futuro di ricostruzione e di riapertura, si dimostra nei contenuti assai significativa, riproponendo ed anche mantenendo, nell'indicizzazione parziale del patrimonio, caratterizzazione della sua qualificata tipologia espositiva che, nella sua interezza, aveva ricevuto lusinghieri apprezzamenti dai numerosi visitatori e per apporti di conoscenza critica.

I pezzi scelti a rappresentare l'originaria essenza ed entità del Museo si rapportano ad una particolare tipologia di materiali da riconoscersi nell'espressione di forme e di modelli che si riferiscono alla storia dell'arte carpigiana e, con particolare attenzione, alle antiche manifatture dell'artigianato che nel tempo si sono relazionate con essa, producendo esiti significativi a testimonianza dell'operosità locale. Oltre ad alcuni dipinti di indubbio pregio - la cui provenienza al Museo documenta la ricchezza artistica delle chiese del territorio per rapporti dipendenti da committenze di alto livello qualitativo e di prestigio verso influssi da varie botteghe artistiche emiliane e non solo da queste - si aggiungono alcune produzioni manifatturiere di elevato valore artigianale, peculiari di testimonianze che nel passato hanno procurato fama a Carpi, inerenti ad opere in scagliola, terracotta, legno, oltre a ceramiche, tessuti, incisioni, miniature, argenterie. Quest'ultime, per la loro destinazione culturale, mantengono ed esprimono, pur nell'esposizione museale, l'inalterato messaggio dell'originaria destinazione per utilizzi pastorali e liturgici, mentre alcuni oggetti, di pertinenza ed uso nelle cerimonie vescovili, rispondono allo specifico rapporto di identità e dignità diocesana della Chiesa carpigiana.

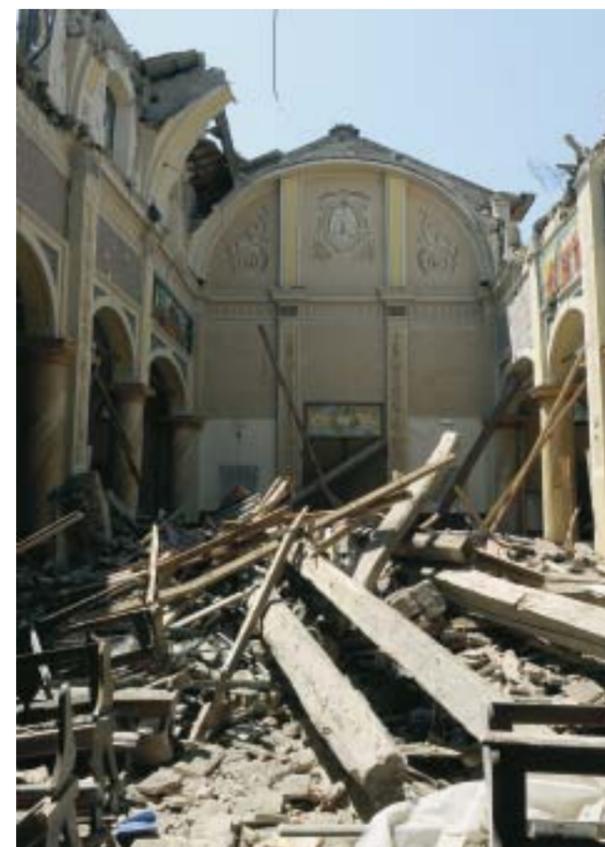
Si può precisare che la quasi totalità delle opere esposte nella mostra di Nonantola costituiscono parte dell'itinerario permanente del Museo. L'indicazione didascalica permette di riconoscerne la provenienza dalle sedi di culto nel territorio diocesano, pervenute per ragioni conservative e di valorizzazione ben prima dell'evento del sisma. Tra esse, al contrario, tra i ritiri fortunosi effettuati in fretta dalle chiese dopo la prima scossa del 20 maggio, si enumerano il piccolo dipinto su tavola della *Madonna della Ghiara* dalla pieve di Quarantoli, messo in salvo con tutto il patrimonio mobile di quella chiesa, ed un *calice* tra gli arredi sacri di Gavello giunto nella medesima occasione.



*La cattedrale di Carpi transennata*



*La chiesa di Rovereto*



*I crolli nella chiesa di Concordia*



*I crolli nella chiesa di San Francesco a Mirandola*



*I danni alla cupola*



*Interno del museo dopo il terremoto*



*Il duomo di Mirandola gravemente crollato*



*La chiesa di San Possidonio*

**I.**  
**Scuola veneto-fiamminga, prima metà del XVI secolo**

**Ecce Homo**

Olio su tavola; cm. 52x42; in cornice seicentesca di legno intagliato, dorato, ornata a racemi graffiti, cm. 72x63x4

Inv. Museo A/39 (dipinti). Scheda CEI F5X0178, 0179

proveniente dalla chiesa di san Bernardino da Siena al Carpi, al Museo civico nel 1914, al Museo diocesano nel 1999

Pervenuto alla Confraternita di san Bernardino da Siena nel 1840 per lascito ereditario del nobile Alfonso Bettini, dove è ricordato da guide e cronache locali con parole di ammirazione per la memoria del riferimento alla scuola di Tiziano, notizia mantenuta da tradizione familiare annotata già in un inventario del 1685 quando l'opera era presso i Bettini: "un'immagine del Salvatore creduto del Tiziano con cornice dorata" (GUAITOLI ms.). Il richiamo ricorre in testi ottocenteschi manoscritti (GUAITOLI 1865; SALTINI; SAMMARINI) ed a stampa (GUIDA 1875; SEMPER 1882; TIRELLI 1900) con collocazione presso la chiesa, notizie che hanno contribuito a trasmetterne la conoscenza permettendo la tutela e la conservazione. Il riferimento critico, dopo il restauro del 1976 quando l'opera si trovava esposta al Museo civico, avanza l'attribuzione ad ignoto pittore fiammingo italianizzante di cultura veneta, per la qualità formale intrisa di minuzie calligrafiche ed il tipo di supporto, una tavola di sottile spessore in uso dai pittori fiamminghi (GARUTI 1978; 1990<sup>2</sup>; 2004). L'area veneta del XVI secolo risulta congeniale all'esecuzione per la stesura del colore a spessori chiaroscurali e l'intima resa fisionomica del Cristo, velata di dolce mestizia, ripresa da modelli che comprendono ricordi correggeschi ed emiliani di diffusione controriformistica, mentre un timbro di arcaizzante perfezione e di puntigliosa esattezza emerge dalle lumeggiature dorate dell'aureola raggiata, quasi di rimando, pur nell'indubbia qualità dell'insieme, all'operosità di maestranze veneto-cretesi.

a.g.

Restauro; 1976, Carlo Barbieri.



Bibliografia: ARCH. GUAITOLI b.123 c.37; SALTINI ms.; GUAITOLI 1865, ms.; SAMMARINI ms.; GUIDA 1975, p. 23; SEMPER 1882, p. 61; TIRELLI 1900, p. 68; GARUTI 1978, p. 7; 1990<sup>2</sup>, pp. 38-39; 2004, p. 116.



**II.**  
**Scuola modenese, Domenico Carnevali (Sassuolo, 1524-Modena, 1579), seconda metà del XVI secolo**

**Martirio di san Giovanni Battista**

Olio su tela; cm. 155,5x110

Inv. Museo A/41 (dipinti). Scheda CEI F5X0181

proviene dalla Cattedrale di Carpi, al Museo civico nel 1914, ed al Museo diocesano nel 1999

Il dipinto, originario dalla Cattedrale, era collocato in uno degli altari che si appoggiavano nei nicchioni dei grandi pilastri tra lo spazio centralizzato destinato all'enorme cupola peruzziana ed i transetti. Quello dedicato a san Giovanni Battista, con datazione verso il 1574, di patronato della nobile famiglia Grillenzoni, era posizionato al termine della navata destra, sul lato di sinistra. Venne tolto, unitamente agli altri, nel tardo XVIII secolo al tempo dell'arciprete Felice Bianchi, in occasione della semplificazione degli arredi interni della chiesa, elevata nel 1779 a dignità di cattedrale (SAMMARINI 1894).

Le tele che ornavano questi altari minori, in gran parte superstiti, ebbero sistemazione nei locali di sacrestia. Quella con il *Martirio di san Giovanni Battista* fu depositata con altre nel costituendo Museo civico (MUSEO DI CARPI 1914). Ritenuta di anonimo artista cinquecentesco, solamente dopo il restauro è stata proposta la pertinente attribuzione al modenese Domenico Carnevali (GARUTI 1978; 1987<sup>2</sup>; 1990<sup>2</sup>), avvalorata da ulteriori citazioni di studio (GARUTI 2007; MAZZA 2009).

La data di costruzione dell'altare al 1574 può essere riferita pure all'esecuzione del rispettivo dipinto, richiamando quindi la maturità artistica del pittore sassolese. La composizione dimostra infatti contenuti manieristici legati alla cultura pittorica locale, vivacizzata dalle conoscenze di aggiornamento ricevute durante i ripetuti soggiorni a Roma che il Carnevali estrinseca nelle opere realizzate nel castello di Sassuolo al servizio dei Pio di Savoia ed a Modena. Noto esempio è il dipinto della *Circoncisione* del 1576 nella Galleria Estense, più volte riportato dalla pubblicistica locale e, come confronto (MAZZA 2009).

Verso quest'opera si avanza il richiamo del quadro carpigiano, dove appare un michelangiolismo di superficie che allunga le figure in appuntiti profili ed atteggiamenti e forma contrasti cromatici smorzati negli sfondi architettonici della composizione ambientata in un carcere quasi di ricalco medievale, reso in tonalità grigiastre quasi a monocromo. Non sono estranee pure scelte tipologiche dei personaggi, bizzarre e sentimentali, desunti dai contemporanei bolognesi, Passerotti, Ribaldi ed ispirazioni romane verso il grottesco di Lelio Orsi.

a.g.

Restauro; 1976, Carlo Barbieri.

Bibliografia: SAMMARINI 1894, p. 47; MUSEO DI CARPI 1914, p. 56; GARUTI 1978, p. 8; 1987<sup>2</sup>, p. 22; 1990<sup>2</sup>, pp. 38-39; GARUTI 2007, p. 261; MAZZA 2009, pp. 351-52.



**III.**  
**Scuola ferrarese, Ippolito Scarsella detto lo Scarsellino (Ferrara, 1550-1620), fine XVI - inizi del XVII secolo**

**Annunciazione (Madonna annunciata ed Angelo annunciante)**

Due dipinti ad olio su tela; ognuno cm. 164x100  
 Inv. Museo A/101, 102 (dipinti). Schede CEI 2Y#0020, 0021

proveniente dalla chiesa parrocchiale di Santa Giustina Vigona di Mirandola, al Museo diocesano nel 2002

L'identificazione e la prima lettura di questo importante testo pittorico, già obsoleto e di difficile analisi, rivolta in forma dubitativa per le pessime condizioni conservative tra Sante Peranda e lo Scarsellino durante la schedatura di Soprintendenza redatta da chi scrive nella parrocchiale di Santa Giustina Vigona da cui le opere provengono al Museo diocesano nel 2002 (GARUTI 1968), ha trovato sostegno verso l'artista ferrarese dopo il restauro (BONSANTI 1978), avvalorato da riscontri critici (VOLPE 1979). L'alta qualità dei pezzi, per identità attributiva, ha trovato conferma nell'origine dei due frammenti in cronache documentarie che hanno restituito le fortunate vicende di una grande pala d'altare raffigurante l'Annunciazione,

ridotta nelle due sole figure della Vergine e dell'Angelo Gabriele, mentre si sono perdute le altre parti (GARUTI 1988<sup>1</sup>; 1991; MAZZA 1993; BUSCAROLI FABBRI 1994; CAPPI 2002; GARUTI 2001 e 2007), fino a comprendere le sintesi recenti di studio e pubblicazione (NOVELLI 2008; GARUTI 2010).

In origine il dipinto era ospitato nella collegiata di Mirandola all'altare di patronato di Galeazzo Signoretti. Secondo le indicazioni del testamento del 4 gennaio 1592 i suoi beni passarono a favore del monastero delle Clarisse comprensivi dei diritti sull'altare. La tela passò quindi nella chiesa di san Ludovico delle Clarisse e qui rimasta fino alla soppressione napoleonica, poi acquistata dal dottor Guglielmo Papotti che la divise in tre parti, due pervenute per ignote vicende alla chiesa di Santa Giustina Vigona nella campagna mirandolese. La ricomposizione della compagine pittorica originaria, oltre che figurare in un piccolo dipinto che ne trasmette le fattezze reso noto dal Volpe, trova confronto con la grande tela di identico soggetto nel Museo civico di Carpi, già all'altare maggiore della locale chiesa di santa Chiara, ma di stesura più tarda verso il 1610, come da ricordi documentari e dall'iscrizione dedicatoria sull'ancona, dipinto nel quale lo Scarsellino stempera l'intensità del colore in toni smorzati di adesione veneta. Al contrario, nei due frammenti mirandolesi, già parte del dipinto, poi esposti al Museo diocesano, da ritenersi secondo il testamento Signoretti dell'ultimo decennio del XVI secolo, di riguardo quindi ancora manierista, il colore si accende di bagliori di straordinaria intensità cromatica, come il rosso violento e di assoluto risalto della tunica della Madonna, in antitesi con il contenuto naturalistico chiaroscurale carraccesco e l'impronta veneziana dell'effetto notturno e di luce del fondale e della figura dell'Angelo, captati tra Tiziano e Tintoretto, che nella stesura completa dovevano possedere maggior evidenza descrittiva, ora soltanto intuibile per lo stato di frammentarietà dei due pezzi e per il paragone con la pala di Carpi.

a.g.

Restauro: 1977, Maricetta Parlatore Melega.

Bibliografia: CAMPORI 1855, p. 348; CERETTI 1889, p. 21; GARUTI 1968 schede 3,4; BONSANTI 1978, pp. 57-59; VOLPE 1979 p. 80; GARUTI 1988<sup>1</sup>, pp. 31-32; 1991, p. 148; MAZZA 1993 p. 321; BUSCAROLI FABBRI 1994, pp. 106-108; GARUTI 2001, pp. 12, 53, e 2007, p. 272; CAPPI 2002 pp.31-32; NOVELLI 2008, p. 292; GARUTI 2010, pp. 82-83.



**IV.**  
**Scuola modenese o fiorentina, attribuibile a Sigismondo Coccapani (Firenze, 1583-1642), prima metà del XVII secolo**

**San Giovanni Battista alla sorgente**

Olio su tela; cm. 125x94

Inv. Museo A/91 (dipinti). Scheda CEI 2YN0059

proveniente dalla chiesa parrocchiale di san Biagio a San Marino di Carpi, al Museo diocesano nel 2000

Il dipinto, dapprima ignoto, è stato rinvenuto in un locale della parrocchiale di San Marino in circostanze fortunate durante la campagna di schedatura ministeriale (GARUTI 1979).

Nonostante l'allora precaria conservazione, era possibile ritrovare la qualità formale piuttosto alta che il restauro ha confermato, permettendo una prima assegnazione ad ambito seicentesco emiliano con desinenze carraccesche o di impronta modenese in riflessi artistici di modi schedoniani (GARUTI 1990<sup>1</sup>; 2000; 2007). Presentando l'opera alla mostra sui fatti artistici della Carpi del '600, l'analisi ha sottolineato componenti chiaroscurali e marcati effetti di contrasto cromatico tra la figura del Precursore e l'ambiente paesaggistico, espressi con sentimenti privi di retorica formale e di immediata umanità; elementi che hanno suggerito di cogliere il richiamo naturalistico verso la cultura toscana e fiorentina del primo Seicento nel quale sono evidenti le suggestioni romane dalle coeve evoluzioni caravaggesche impostate tra forma e chiaroscuro. Da chi scrive si indicava la possibilità di riconoscere nel dipinto le peculiarità del fiorentino Sigismondo Coccapani, appartenente a nobile famiglia di origine carpigiana. Le fonti documentarie rammentano un suo lavoro di uguale soggetto per la chiesa di sant'Agostino di Carpi, distrutta nel tardo XVIII secolo. La coincidenza che i Coccapani possedevano villa e poderi nei pressi della chiesa di San Marino e che qui pervenne dopo la

soppressione del sant'Agostino di Carpi il suo soffitto ligneo, sono ipotesi che potrebbero riguardare anche un trasferimento del dipinto della cappella di famiglia. Considerazioni che lasciano aperta ogni riflessione, ma per il nome del Coccapani resta la possibilità probante di confronto con sue opere esposte nel Museo civico di Pistoia (GARUTI 2010).

a.g.

Restauro: 2000, Daniele Bizzarri

Bibliografia: GARUTI, 1979, sch. 36; GARUTI 1990<sup>1</sup>p.389; 2000, p. 137; 2009, p. 282; 2010, p. 183.

V.  
**Scuola modenese, attribuibile a Simone (Modena, 1636-1702) e Pellegrino Ascani (Modena, 1634?-1720), seconda metà del XVII secolo**  
*Madonna col Bambino in ghirlanda di fiori (Madonna della rosa)*

Olio su tela; cm. 113x79; entro cornice monumentale in legno intagliato e dorato, cm. 190x144x16  
 Inv. Museo A/20 e H/138 (dipinti e arredi). Scheda CEI F5X00124

proveniente dalla chiesa parrocchiale della Natività di Maria a Fossoli di Carpi, poi al Museo civico, nel Seminario vescovile e al Museo diocesano

Il dipinto, dalla contenuta espressività figurativa di scelte devozionali, ma affascinante per l'elaborata componente naturalistica della ghirlanda di fiori dove è inserita l'immagine mariana, fu donato dopo la metà del XIX secolo alla chiesa di Fossoli dal parroco don Francesco Ferraresi. Con tale informazione viene ricordato nell'aggiornamento del 2 giugno 1865 all'inventario parrocchiale del 1846 come "donato di recente" (ARCH. CURIA ms. Inventario 1846). Rimasto a Fossoli fino al 1929 quando, nella visita pastorale di monsignor Giovanni Pranzini, per la particolare ricercatezza ed importanza dell'opera il presule ne dispose il deposito al Museo civico di Carpi. Nel 1954 è restituito alla Diocesi per essere collocato nel Seminario e, nel 2008, esposto al Museo diocesano.

La raffinata composizione comprende la Vergine col Bambino in braccio vista frontalmente a mezzo busto con una rosa nella mano. Il fondo scuro ed uniforme si arricchisce della ghirlanda di fiori intrecciati tra loro che formano un sontuoso ovale di contorno. Tale espediente formale e decorativo di brillante effetto e di ricchezza inventiva deriva da esempi fiamminghi e romani seicenteschi, ed è stato riferito all'attività dei fratelli modenese Simone e Pellegrino Ascani, operosi anche a Carpi. Entrambi erano al servizio della committenza estense e varie opere sono a loro attribuite nelle collezioni ducali a somiglianza delle analoghe di Francesco Cittadini. Ad essi è assegnata dallo storico settecentesco Eustachio Cabassi una *Sacra Famiglia con san Giovannino entro ghirlanda di fiori*, già a Carpi nella chiesa di san Bernardino da Siena, esulata dopo le soppressioni napoleoniche nelle raccolte Campori, poi al Museo civico di Modena, opera che serve di confronto attributivo per questa *Madonna della rosa* (GARUTI 1986). L'attività degli Ascani viene distinta nelle parti esecutive dagli storici settecenteschi: le figure assegnate a Simone, i completamenti fiorati a Pellegrino, indicazione ripresa recentemente anche per il quadro Campori (LORENZINI 2010).

Un richiamo è di dovere per l'appariscente e sontuosa cornice in cui è collocato dall'origine il dipinto, composta da ricchi fogliami e corpose volute rese quasi a tutto tondo tra cherubini ed un tempo splendidamente dorata. Pur nella non perfetta conservazione per qualche rottura e perdita della doratura a foglia che il restauro del 1978 non ha potuto risolvere, l'opera è di altissimo artigianato, da ritenersi di manifattura seicentesca bolognese. Non è da escludersi l'appartenenza a maestranze lignarie mirandolesi sulla cerchia di Paolo Bonelli, per confronto con simili lavori presenti nella chiesa del Gesù di Mirandola, ma dai quali si discosta per una più minuta resa virtuosistica dei particolari (LO RUSSO DE LEO 1978; GARUTI 1984; 1990<sup>1</sup>).

a.g.

Restauro: 1977, Renato Boni per la cornice e successivo per il dipinto.

Bibliografia: ARCH. CURIA. Sez.I. b.15b; LO RUSSO DE LEO 1978, pp. 27-28; GARUTI 1984, pp. 142-43 n. 47; 1986, p. 179 n. 6; 1990<sup>1</sup>, p. 223; LORENZINI 2010, pp. 144-45.



VI.  
**Scuola emiliana, modenese?, prima metà del XVIII secolo**

*Madonna della Ghiara*

Olio su tavola; cm. 45x34

Scheda CEI 2Y\$0071

proveniente dalla chiesa pievana di Santa Maria della Neve in Quarantoli di Mirandola

Il quadretto fa parte del patrimonio artistico e di arredo liturgico della pieve di Quarantoli prontamente ritirato nei depositi del Museo diocesano dopo la scossa tellurica del 20 maggio scorso. La piccola tavola, un tempo esposta in chiesa, era conservata nella canonica inserita entro appariscente cornice lignea a tempietto di stile neogotico non pertinente allo stile del dipinto, riferito dalla pubblicistica locale ad epoca seicentesca con rimandi alla committenza principesca di Brigida Pico per adornare una cappella intitolata alla Madonna della Ghiara posta nella villa della Falconiera nei dintorni di Quarantoli e, dopo la sua distruzione, riposta nella parrocchiale (CAPPI 1954; 2002). Ipotesi che, per evidenza stilistica, non corrisponde ai caratteri settecenteschi dell'opera.

Con maggior probabilità il dipinto è di recupero, forse dal mercato antiquario, dovuto all'attività di restauratore della pieve di don Alberto Fedozzi, parroco dal 1895 al 1945, che immise nel tempio, da lui ricostruito ed interpretato in forme romaniche, numerosi arredi di culto ed antiche immagini sacre con funzione di abbellimento.

La tavoletta appare decurtata notevolmente in basso e forse nei bordi, in quanto è visibile assai lacunoso un cartiglio di linee barocche che forse conteneva uno stemma gentilizio oppure l'iscrizione dedicatoria. La sapiente stesura pittorica dell'immagine, dai caldi cromatismi sfumati in vivaci tonalità, la fa risaltare dal fondo scuro uniforme, quasi componente di matrice arcaizzante nella fedeltà al prototipo devoto, assai diffuso nei territori un tempo gravitanti su Reggio dove estesa è la venerazione alla Madonna della Ghiara ed alla sua diocesi a cui apparteneva l'antico ducato di Mirandola. La perfezione della resa pittorica richiama la maniera, delicata e leggera, del modenese Francesco Vellani.

a.g.

Restauro: 1983 ca., Carlo Barbieri

Bibliografia: CAPPI 1954, p. 80; 2002, p. 121.

## VII.

**Scuola carpigiana, Tommaso Bisi (Carpi, 1760-Milano 1826), 1824**  
***San Bernardino da Siena invoca la protezione della Madonna Assunta su Carpi assediata da truppe nemiche***

Olio su tela; cm. 156x89; in cornice novecentesca non pertinente in legno dorato

Inv. Museo A/67 (dipinti)

proveniente dalla chiesa di San Bernardino da Siena in Carpi, al Museo diocesano nel 2006

Eseguito da Tommaso Bisi a Milano, dove l'artista risiedeva, come gonfalone processionale commissionato dalla Confraternita e consegnato il 5 agosto 1824, in sostituzione di altri ammalorati dal tempo e dall'uso. Il dipinto, di cui si erano perdute le tracce e ritrovato in sede di schedatura, era noto per rimandi documentari, richiesto da Giuseppe Saltini a quel tempo priore della Confraternita e parente dell'artista. Si conservano al Museo civico due disegni acquerellati come stesura preparatoria al gonfalone che presentano notevoli varianti rispetto all'esecuzione finale (GARUTI 1987<sup>1</sup>; 2007; 2009<sup>1</sup>).

L'idea concettuale dipende dal più vecchio gonfalone settecentesco (pur esso conservato al Museo diocesano) che riprende con fedeltà il dipinto di Ludovico Carracci in origine all'altare maggiore della chiesa carpigiana e, per vicende di vendite e soppressioni, esulato a Parigi al Louvre, nel quale la figura del santo patrono campeggia in primo piano intercedendo per la salvezza della città assediata, mentre la Vergine appare in gloria di angeli. Il Bisi muta l'effetto scenico seicentesco per una più semplice impostazione neoclassica, riducendo la figura di san Bernardino ad un rapporto di immediatezza emotiva e di partecipazione tra lui, inginocchiato, e la gloria celeste dove, in alone di luce, appare la Madonna Assunta identificata con la statua cinquecentesca del Cibelli venerata in cattedrale, quindi in rapporto di realtà iconografica d'impostazione culturale ottocentesca. Nel fondo rimane la veduta di Carpi, vista da ovest, emergente dalle mura con i suoi edifici monumentali, perfettamente aggiornata nel veritiero e reale aspetto di primo Ottocento, mantenendo la narrazione miracolistica delle truppe assedianti, con restituzione dell'insieme a valore perfettamente storico e documentario (GARUTI 2010).

Un intervento di restauro o meglio di adattamento del primissimo Novecento, trasformando il gonfalone a quadro provvisto di telaio e cornice, ha decurtato i bordi, riducendo la raffigurazione, mutilando sulla destra il profilo murato della città.

a.g.

Restauro conservativo: 2010, Daniele Bizzarri



Bibliografia: SALTINI 2005, p. 182; GARUTI 1987<sup>1</sup>, pp. 18-21; 2007, p. 299; 2009<sup>1</sup>, pp. 14-20; 2010 p. 137.



## VIII.

**Scuola modenese, Adeodato Malatesta (Modena, 1806-1891), metà del XIX secolo**  
***Madonna del Buon Consiglio***

Olio su tela; cm. 52x39; in cornice originale di legno intagliato, dorato con volute fogliate a giorno e cimasa conclusa da corona regale, cm. 90x56x20

Scheda CEI 2YS0492

proveniente dalla Cattedrale di Carpi

Esposto in origine come sottoquadro nella seconda cappella di destra, intitolata al Crocifisso, fu poi conservato in canonica. Trasportato per motivi precauzionali di sicurezza dopo il sisma del 29 maggio scorso nei depositi del Museo diocesano.

Di questo delicato ed affascinante dipinto si conoscono soltanto tracce documentarie negli inventari della chiesa a partire dal maturo Ottocento, senza indicazione di paternità e provenienza, quest'ultima da mettersi in relazione con l'utilizzo cultuale dell'immagine sacra dal titolo devoto di *Madonna del Buon Consiglio* che riceve in Carpi, come in numerose località, impulso tramite la formazione di pie unioni per la particolare attenzione di papa Pio IX che ne curò il restauro e l'incoronazione nel santuario di Genazzano presso Roma. La diffusione non riguarda soltanto i dipinti, ma pure le più popolari e disponibili incisioni e litografie, nel rimando fedele all'iconografia del modello originale, il cui culto adottato dall'ordine agostiniano deriva dal trasporto ritenuto miracoloso dell'icona mariana avvenuto nel 1467 da Scutari in Albania alla chiesa di sant'Agostino di Genazzano che allora si stava ricostruendo.

Il riconoscimento del dipinto carpigiano ad Adeodato Malatesta, collocato verso la metà del secolo (GARUTI 1987<sup>2</sup>; 1990<sup>1</sup>; 1994), trova conferma nell'esposizione alla mostra dell'artista modenese ottocentesco (GARUTI 1998). La precisione dell'elegante e raffinata stesura pittorica supera per delicatezza formale il referente iconografico medievale aggiornandolo nella grazia delle espressioni dei volti uniti in tenero abbraccio e per l'inserimento nel fondo di brano paesaggistico di grande suggestione descrittiva che richiama dal vero i tratti della campagna modenese collinare, definendo nell'insieme l'ispirazione purista dell'artista alla perfezione neoraffaellesca.

a.g.

Restauro: 1998, Daniele Bizzarri

Bibliografia: GARUTI 1987<sup>2</sup>, p. 94; 1990, p. 96; 1994, pp. 340-41; 1998, pp. 198-200.

## IX.

**Scuola lombarda e carpigiana, Damiano Gafori, calligrafo e miniatore (Novara ?, attivo a Carpi 1510-1538+), 1517**

*Graduale secundum ritum Romane Ecclesie* (sic)

Volume membranaceo in foglio massimo, segnato G, cc.136 numerate, manoscritto. Scrittura gotica libraria arrotondata, rigature musicali in nero e rosso rispondenti a canoni gregoriani; cm. 65x46.

Inv. Museo N/17 (miniature)

proveniente dalla Cattedrale di Carpi, al Museo civico nel 1915, al Museo diocesano dal 1999

Il frontespizio, miniato a colori su fondi dorati a piena pagina, ha bordo con candelabre fogliate e fiorate di anemoni e boccioli in azzurro e rosso. Negli spigoli inferiori riquadri con i Santi Pietro e Paolo. In alto, tra volute, medaglione del Nome di Gesù. Al centro, sulla destra, l'Assunta. Nel bordo orizzontale inferiore medaglione con stemma dell'arcidiacono Ippolito Ciarlini, committente del lavoro, significante cavallino bianco rampante su fondo azzurro con iniziali "I.C." ed aquila nera su fondo d'oro. Grande iniziale "R" con Cristo risorto su fondo di paesaggio. Foglio 31, iniziale V, *Ascensione di Cristo*. Foglio 43 iniziale S, *Discesa dello Spirito Santo*. Foglio 57 iniziale B, *SS.<sup>ma</sup> Trinità*. Foglio 59, *sacerdote in paramenti sacri e calice*.

All'inizio del frontespizio "In Nomine Dni Nostri Jhesu Xpi ac gloriose Virgin. Marie Incipit graduale secundum ritum Romane Ecclesie a Dom.ca Resurrectionis Dni usque ad Dom.ca ultimam..." Nel foglio finale è la sottoscrizione autografa "hoc opus fecit Domn.Damianus de Novara Anno Dni 1517 die secunda martii".

Rilegatura originale in assicelle di legno rivestite di cuoio colorato in marrone, rinforzi nei bordi e negli spigoli con borchie di bronzo a rilievo dalla forma di stelle e negli spessori puntali conici per appoggio e sostegno. Altre lamine di ottone, traforate e sagomate, coprono la superficie ed hanno punzonature espressive in tondi la *Madonna col Bambino* e il *Nome di Gesù raggiato* che, per carattere goticizzante, possono ritenersi di recupero e di fattura quattrocentesca. Lo spessore dei fogli è dipinto a marmorizzazione rosata.

Il volume appartiene alla serie completa di dodici corali per l'ufficiatura annuale della collegiata dell'Assunta, poi cattedrale. L'insieme si dimostra complessa opera scrittoria, arricchita di miniature e fregi su fondo dorato, eseguita dal calligrafo e miniatore Damiano Gafori da Novara che in molti si sottoscrive indicando le date di realizzo. Il Gafori, documentato a Carpi dal 1510 fino al 1538 anno della morte, nel 1511 inizia l'attività carpigiana realizzando i libri corali per la chiesa di san Francesco dei Conventuali, non più esistenti, ma in parte ancora conservati a metà Ottocento (GARUTI 2008). Prosegue l'impegnativa impresa dei volumi per la collegiata avviata in lungo periodo di tempo, dal 1515 al 1534, date che compaiono nelle sottoscrizioni ed a spese del Capitolo, in sostituzione di altra serie più antica andata perduta, ricevendo in compenso, avendo gli ordini sacri, il pingue beneficio della pieve di Limidi, oltre alle rendite di sacrestia e di mansionario della collegiata di Carpi (GUAITOLI ms.; CAMPORI 1855; SEMPER 1882; SAMMARINI 1894; SPINELLI 1900; GARUTI 1978 e 1987<sup>2</sup>). Il riferimento descrittivo e critico bibliografico (GARUTI sch. 1972; 1990; ZANICHELLI 2000) ripercorre le fasi dell'attuazione dell'importante serie, rara per l'integrità e l'eleganza della resa artistica. Le figurazioni miniate eseguite dal Gafori ricalcano schemi del rinascimento lombardo con rimandi a modelli quattrocenteschi di aspetto ritardatario, dettagliate nei particolari e negli inserti naturalistici d'impronta tradizionale ferrarese e padana, mentre in alcuni volumi l'apparato miniato è dovuto ad altri artisti di formazione locale e carpigiana, da paragonarsi alla scuola di Bernardino Loschi, oppure riconoscersi in Saccaccino Saccaccini (GARUTI; LUCCHI 2007).

Conservazione buona, sfibrizioni nella cucitura interna dei fogli

a.g.

Bibliografia: GUAITOLI sec. XIX, ms.; CAMPORI 1855, pp. 219-221; SEMPER 1882, p. 57; SAMMARINI 1894, p. 48; GARUTI 1978, p. 42; 1987<sup>2</sup>, p. 18; 1990<sup>2</sup>, pp. 173-187; ZANICHELLI 2000, p. 37; GARUTI 2007, p. 264; LUCCHI 2007, p. 188; GARUTI 2008, p. 49.



## X.

**Scuola incisoria francese, Francois Langot (Parigi, notizie 1661-1679), seconda metà del XVII secolo**

**Cristo incoronato di spine (da Antoine Van Dyck)**

Incisione a bulino su nove lastre di rame impresse su carta ed incollate su tela a formare un'unica composizione, provvista di telaio e cornice settecentesca in legno intagliato a sagome lisce, dipinta a finta marmorizzazione bruna; cm. 248x178x4

Inv. Museo I/5 (incisioni). Scheda CEI F5X0207

proveniente dalla Confraternita di san Bernardino da Siena in

Carpi, al Museo civico nel 1914, al Museo diocesano nel 1999

Stupiscono le dimensioni e la qualità perfezionistica della resa dell'insieme incisorio, in quanto la composizione è formata da nove grandi stampe su fogli di carta di massimo formato abilmente riuniti senza sovrapposizioni e sbavature ed incollati su tela, con esito finale di simulare un enorme disegno a monocromo.

L'autore, l'incisore parigino Francois Langot che si sottoscrive in basso a sinistra, specificando il modello da cui ha tratto l'ideazione "ANTO. VANDICK (PIN)XIT. FRANCIS/ LANGOT SCULP. PARISIJS. APUD/ LANDRY. VIA JACOBEO A SUB/ SIGNO S. FRANCISCUS SALESI CUM PRIVIL. REGIS", doveva essere un esperto in lavori incisorii di grandi dimensioni fuori dalla prassi usuale, in quanto il Museo diocesano espone un'altra prova che forma coppia con questa e delle stesse misure, pure da lui firmata, raffigurante l'*Adorazione dei pastori* tratta da Pietro da Cortona, di cui altro esemplare esiste nel Museo civico di Viterbo. Sono debitore dell'informazione a Tania Previdi, che ringrazio per le sue ricerche informatiche.

Entrambe le opere, da ritenersi di rara presenza, appartenevano alla confraternita di san Bernardino da Siena ed erano di antica pertinenza carpigiana, essendo state donate negli anni 1832 e 1833. Quella con l'*Incoronazione di spine* dal confratello Gaetano Gardini "EX DONO GAET. GARDINI CONFR. ANNO MDCCCXXXII" come si legge nella scritta vergata a penna sul telaio; l'altra con l'*Adorazione dei pastori* l'anno dopo dall'allora priore Giuseppe Saltini "DI RAGG.<sup>NE</sup> DI GIUSEPPE SALTINI 1833" che le ricorda nelle memorie della sua Cronaca di Carpi (GARUTI 2005).

L'opera corrispondente del Van Dyck, da cui è tratta l'incisione, di simili dimensioni, si trova al Prado di Madrid, derivata da studi compiuti su Rubens dello stesso soggetto più volte riprodotti da vari incisori fiamminghi ma nelle normali forme di unico foglio. Da queste, che però rendono in controparte il dipinto del Van Dick, forse il Langot ha tratto ispirazione per la sua straordinaria fatica incisoria che ha lo stesso orientamento visivo del quadro di Madrid. Conservazione discreta, qualche lacuna in basso per vecchi strappi e macchie di colature d'acqua in alto, risarciti dal recente restauro conservativo (2010) con contributi della CEI: Ditta Frati e Livi

a.g.

Bibliografia: RAGGHIANI 1939, sch. 18; MUSEO DI CARPI 1914, p. 54; GARUTI, 2005, p. 45.

## XI.

**Bottega toscana, prima metà del XV secolo  
Madonna col Bambino, detta la "Madonnina di San Rocco"**

Formella in terracotta ad altorilievo, dipinta e con dorature; cm. 44x38, in cornice seicentesca a cassetta di legno intagliato, dorato a sagome lisce e fogliate, chiusa da sportello protetto da vetro, cm. 74x66x8

Inv. Museo B/74 (sculture). Scheda CEI F5Y0089, 0090 proveniente dalla chiesa di Santa Maria delle Grazie o di San Rocco in Carpi, poi in Palazzo vescovile, al Museo diocesano nel 2007

Proviene al Museo dal Palazzo vescovile, qui trasportata per motivi di sicurezza dalla chiesa di Santa Maria delle Grazie detta di San Rocco, allora chiusa al culto. La documentazione rammenta l'origine in un tabernacolo viario collocato sotto pubblico voltone o passaggio che, dalla strada Maestra conduceva all'antica chiesa di San Rocco eretta nel 1531 dall'omonima confraternita che avrebbe gestito, dal 1585, il pubblico ospedale degli Infermi. Nel 1771, a seguito delle riforme giurisdizionali estensi, la chiesa venne soppressa e demolita, trasferendosi la pia unione in quella delle Grazie o dei Serviti anch'essi allontani da Carpi (GARUTI 2004). Il nome di "Madonnina di San Rocco", attribuito dalla devozione popolare all'immagine, richiama le antiche vicende di culto che ne hanno segnato i trasporti, l'identità, ma pure la conservazione (GUAITOLI ms.).

Si tratta di pregevole formella in terracotta di manifattura toscana quattrocentesca, resa vivace dalla policromia e dalle dorature che, in gran parte, sono quelle originali, anche se continuamente rifatte per abbellimenti a scopo devozionale. L'esecuzione a stampo documenta la fattura seriale, pur dimostrando l'alta qualità della resa, non ripetitiva, ma variata per interventi di differenziazione, non formali, ma compresi nei particolari, denotando il lavoro di perfezione artigianale del tutto personalizzata nella resa finale. Il modello, assai diffuso per ripetizioni, dipende da prototipi fiorentini di ascendenza tardogotica, ma avviati a scelte di rigore rinascimentale, che può derivare da schemi usciti dalle botteghe dei Della Robbia o del Ghiberti prodotti con materiale povero, stucco o cartapesta gessata, rifiniti con la dipintura e dorature per rendere preziosa l'opera ad imitazione di materiali costosi e nobili (GARUTI 1990<sup>1</sup>; 2004; 2007). La Vergine, rialzata ad altorilievo dal fondo piatto e dipinto a cielo stellato, figura frontalmente a più di mezzo busto, ammantata con velo a pieghe scendente sulle spalle, trattenendo il Bambino ignudo in piedi, appoggiato alla cornice inferiore che simula ipotetico davanzale, rendendo nell'insieme una visione spaziale e di profondità.

La presenza di targhe in terracotta di produzione quattrocentesca locale, derivate da nobili esempi toscani o lombardi, pur con varianti nelle tipologie a volte riferite a modelli classicheggianti, ma di resa piacevolmente popolare, un tempo si vedevano presenti nelle case rurali nelle campagne del carpigiano. Alcuni esemplari, ormai rari nel territorio, testimoniano antiche scelte devote, contatti e forse scambi, ma pure sono da ritenersi di fabbricazione locale, come possono documentare frammenti di scarto, alcuni conservati nel Museo civico, da assegnarsi a manifatture carpigiane quattro e cinquecentesche (GARUTI 1988<sup>2</sup>; 2000).

a.g.

Restauro: 1994



Bibliografia: GUAITOLI, ms b.9, f.8, cc. 20,35; GARUTI 1988<sup>2</sup>, pp. 195-202; 1990<sup>1</sup>p. 262; 2000, pp. 130-39 con riproduzione; 2004, p. 137, riprodotta; 2007, p. 254.

## XII.

**Manifattura tedesca (Augsburg?) o italiana, romana?, inizi del XVII secolo****Crocifisso da tavolo o da scrittoio**

avorio, legno intagliato, verniciato in nero; cm. 54,5x27,5x6

Inv. Museo B/15 (sculture). Scheda CEI F5Y0033

proveniente dal Palazzo vescovile di Carpi, al Museo diocesano nel 2002

Manufatto di pregio da ritenersi esito di qualificato artigianato diffuso presso colta committenza ecclesiastica o di aristocratica destinazione devozionale. Questo crocifisso proviene dalle stanze dell'episcopio e compare in un ritratto fotografico di monsignor Giovanni Pranzini (vescovo dal 1925 al 1935).

L'incertezza della classificazione del pezzo dipende dalla ripresa da modelli che guardano, per l'intenso pietismo della resa, ad esempi aulici della scultura barocca e della pittura controriformistica di ascendenza romana. Da non escludere altri riferimenti che interessano la cultura artistica tardomanierista espressa nelle opere dell'artigianato fiammingo o nei laboratori di corte della Baviera e della bassa Germania, specialmente nelle botteghe di Augsburg. Su tali versanti è da impostare l'appartenenza dell'opera che presenta una resa di estrema perfezione e finezza nel trattamento sapiente della materia diventata duttile e plasmabile per il virtuosismo delle forme e dell'espressione. Si tratta di un Cristo ormai spirato, il capo reclinato in avanti, le braccia tese nella rigidità della morte ed il corpo allungato senza palpiti e spasimi, particolarità realistiche che si distaccano dagli esempi dove il Redentore è vivo, esprime nella torsione del corpo sofferenza e dolore. Il richiamo emiliano può orientarsi ai pezzi custoditi nel tesoro della cattedrale di Bologna ritenuti di ascendenza romana dall'Algardi (VARIGNANA 1997, pp. 55, 197) o di Bergamo (AA.VV. 1989, pp. 50-51).

L'ipotesi che il Crocifisso carpigiano appartenga ad officina tedesca può prendersi in considerazione per la puntigliosa descrizione anatomica accentuata dalla materia in plastiche trasparenze e per la presenza caratterizzate del cherubino collocato in alto, forse per sostituzione, al *titulus* del braccio superiore verticale della croce il quale, nell'espressione vivace, ma tesa, rispecchia frizzanti fisionomie nordiche. Il crocifisso, eseguito in tre pezzi ed a tutto tondo, essendo le braccia realizzate a parte e poi applicate al tronco, è appeso alla croce con tre chiodi, mentre la croce è semplice in legno verniciato di nero ad imitazione dell'ebano, appoggiata a piedistallo rettangolare sagomato.

Conservazione discreta, piccole rotture nel drappo sul fianco sinistro.

a.g.



Bibliografia: INEDITO.

**XIII.**

**Scuola emiliana o veronese? e manifattura carpigiana, metà del XVII secolo**

**Il Crocifisso**

Dipinto ad olio in supporto di scagliola; cm. 44x31; in cornice di noce intagliata a fogliami annodati verniciata al naturale, cm. 58x39x5

Inv. Museo M/9 (scagliole). Scheda CEI 2YP 0072

proveniente dalla chiesa parrocchiale di Santa Giulia in Migliarina di Carpi, al Museo diocesano nel 2006

Si tratta di un quadretto che, per dimensioni e soggetto pietistico, con ogni probabilità era indirizzato alla devozione privata. Su lastra di scagliola di color nero uniforme, trattata a lucido, ad imitazione del marmo chiamato pietra di paragone o nero del Belgio, risalta l'immagine di Cristo crocifisso, isolato, senza alcun elemento di contorno o di ambientazione, dal noto prototipo di Guido Reni, già a Reggio Emilia, esposto nella Galleria Estense di Modena.

Il materiale di supporto, una tavola in scagliola, rimanda alle manifatture carpigiane seicentesche, mentre la resa pittorica del Crocifisso può richiamare l'opera di un colto artista di formazione emiliana, forse bolognese, non escludendo altro ambiente di esecuzione, quello veneto e veronese, dove era prassi nel XVII secolo dipingere su lastre di ardesia immagini sacre alla "fiamminga", nelle quali la preziosità della materia si accompagna al virtuosismo pittorico. L'ignoto artista sa esprimere con delicata finezza interpretativa il modello reniano che, nel suo isolamento formale, ben si adatta alla contemplazione ed al sentimento di partecipata pietà. L'opera è completata dalla bella cornice, da ritenersi originale, in cui l'intaglio assume componenti naturalistiche di alta qualificazione artigianale.

Restauro: 1998, Sandra Andreoli

*a.g.*



Bibliografia: INEDITO.

**XIV.**

**Scuola carpigiana, attribuibile a Giovanni Gavignani (Carpi, 1632-1680), seconda metà del XVII secolo**  
**Sant'Antonio di Padova riceve la visione del Bambino Gesù**

Targa ad intarsio su scagliola in bianco e nero; cm. 30,5x26,5; in cornice ottocentesca di legno verniciato

Inv. Museo M/11 (scagliole).

dono al Museo diocesano da parte di don Marino Mazzoli, 2010

Di recente donazione al Museo, l'opera ha antiche origini locali in quanto apparteneva alla famiglia Molinari di Carpi. La resa è ad intarsio e tratteggio in bianco e nero secondo comune prassi delle manifatture carpigiane seicentesche ad imitazione di incisioni a bulino impresse su carta. Il modello utilizzato, di notevole fortuna per repliche pittoriche di scuola emiliana e reniana, dipende da un'opera di Simone Cantarini diffusa graficamente da suoi disegni. Il foglio inciso, nel rispetto delle dimensioni, era utilizzato a ricalco dagli scagliolisti carpigiani e, non solo da questi, durante il XVII secolo ed oltre, con particolare utilizzo da parte di Giovanni Gavignani, di Giovan Marco Barzelli ed altri di epoca coeva. Le duplicazioni si vedono con frequenza nei paliotti d'altare inserite in elaborate cornici baroccheggianti. È sufficiente menzionare uno dei capolavori del Gavignani, appunto il paliotto all'altare di Sant'Antonio di Padova nella chiesa carpigiana di San Nicolò datato 1652 e la perfetta replica dai medesimi cartoni ornativi e di composizione del 1666 esistente nella chiesetta della Madonna di Lourdes a Reggiolo (GARUTI 1990<sup>3</sup>, pp. 81-83

per le fotografie). L'immagine è stata ripetuta dalle medesime maestranze locali, senza differenze per soggetto e dimensioni, se non per ambientazione paesaggistica e per impaginazione delle cornici, in targhe di destinazione privata.

*a.g.*

Bibliografia: INEDITO.

## XV.

Scuola carpigiana, attribuibile a Giovanni Gavignani (Carpi, 1632-1680), seconda metà del XVII secolo

*Allegoria della morte (sic transit gloria mundi)*

Targa di forma ottagonale ad intarsio su scagliola in bianco e nero; cm. 43x37; in cornice ottocentesca di legno intagliato e dorato a sagoma liscia

Inv. Museo M/10 (scagliole). Scheda CEI F5Y 0097

proveniente dal Palazzo vescovile di Carpi, al Museo diocesano nel 2006

Nel Vescovado si accompagna ad altri tre quadretti in scagliola di esecuzione seicentesca, ma di forma rettangolare. Si tratta di lavori destinati all'arredo ed alla devozione privata i quali, per ipotesi, sono giunti nell'episcopio da qualche congregazione religiosa o confraternita locale. È possibile menzionare quella di san Giovanni Battista o della Misericordia, soppressa nel 1771, i cui beni nel 1782 confluirono a formare la dotazione dell'allora costituenda Mensa vescovile di Carpi (GARUTI 1990<sup>3</sup>; 2004).

La forma ottagonale della targa enfatizza la verticalità della resa del soggetto. Su fondo nero si evidenzia, in bianco ed a tratteggio ad imitazione di stampa, la composizione forse derivata da incisione nordica. L'allegoria della morte viene identificata nella figura di uno scheletro dalle ali di pipistrello, variegata a farfalla, che mostra in cartiglio una scritta allusiva e moraleggiante "VIGILAE QUIA NESCITI. S. QUA HORA DNS VENIENT", relativa all'imparzialità della morte. Ai suoi piedi sono quattro teschi, dietro è un muro in rovina dove si appoggia la falce dentata nella cui asta è attorcigliato un serpente. Oltre il muro, si distende il paesaggio con alberi e chiesetta verso cui si dirige il corteo funebre che porta un cadavere sul cataletto, significante la vittoria imprescindibile del fato, oppure scena di pestilenza; da relazionarsi con l'opera di pietà svolta dalla confraternita della Misericordia nell'assistenza agli infermi ed ai condannati a morte, contenuti che possono giustificare l'antica appartenenza del manufatto a questa istituzione carpigiana.

La resa in bianco e nero, ripetuta nel XVII secolo dagli scagliolisti carpigiani, il carattere del disegno e dell'incisione, sono elementi che giustificano stilisticamente l'attribuzione al Gavignani.

a.g.



## XVI.

Manifattura italiana o francese, metà del XVIII secolo  
*Pianeta con Madonna Immacolata*

Tessuto di cotone, misto seta, trama ad arazzo, fili policromi, argento, oro; cm. 117x73

Inv. Museo G/301 (tessuti). Scheda CEI 2Z30180

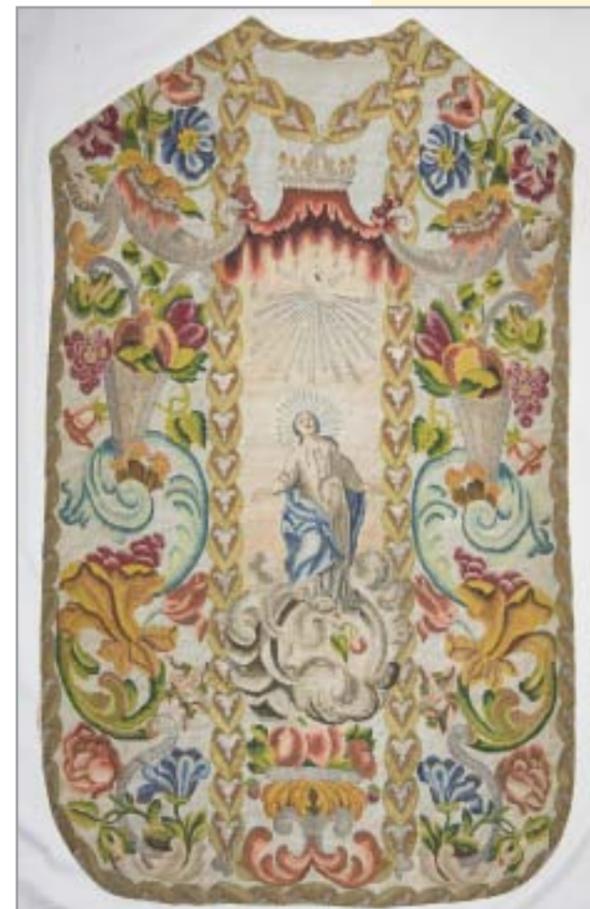
proveniente dalla chiesa parrocchiale di S. Michele a Cividale di Mirandola, al Museo diocesano nel 2000

Il paramento è incompleto, conservandosi soltanto pianeta e stola. Si tratta di pregevole tessuto a trama d'arazzo eseguito a telaio, in cotone e sete policrome di color bianco grigiastro nel fondo, arricchito in oro e argento, tecnica usata per tappezzerie da mobili o da parete, ma di raro utilizzo per destinazione ecclesiastica. L'uso liturgico è giustificato per la presenza al centro dello stolone della figura in piedi dell'*Immacolata* che risalta dal fondo alonato di luce e sotto un baldacchino frangiato, appoggiata al globo, calpestando il serpente con la mela nelle fauci. In alto è la Colomba dello Spirito Santo. Intorno si svolgono fitti motivi di fogliami, racemi, cornucopie colme di frutta e fiori che rendono sontuoso intreccio naturalistico di grande effetto decorativo. Pure le passamanerie ed i galloni di contorno sono intessuti ad arazzo, la fodera di sostituzione è di cotone rosaceo.

Si tratta di prodotto di rara presenza che, come ipotesi di studio, può considerarsi di manifattura francese.

Conservazione discreta, il tessuto ha perduto la brillantezza dei colori

a.g.



## XVII.

**Manifattura italiana, romana?, seconda metà del XIX secolo****Mitra vescovile**

Taffetas di seta color avorio a trama d'argento, ricamo in sete policrome, oro filato e lamellare, applicazioni di *paillettes* dorate e pietre sfaccettate; cm. 40x35 la mitra, cm. 34x10 le infule

Inv. Museo G/710 (tessuti). Scheda CEI F5X0779

proveniente dal Seminario vescovile, al Museo diocesano nel 1998

Su entrambe le facce della mitra viene ripetuto identico il motivo ornamentale di ricco effetto a candelabra ed intreccio di motivi fogliati ed arricciati parenti da cespi a sagoma retinata, realizzato in oro lamellare e filato, arricchito di *paillettes* dorate e da castoni dove sono applicate finte gemme colorate e sfaccettate. Passamanerie in trina dorata e frange a giorno di cannottiglie completano gli spessori del manufatto e delle infule. L'interno è foderato di seta rossa ed amaranto. La mitra conserva la custodia originale di cartone rivestito di teletta rossa.

Apparteneva al vescovo di Carpi, monsignor Giovanni Pranzini (presule dal 1925 al 1935) il quale, secondo l'iscrizione applicata nella custodia, l'aveva ricevuta dal cardinale bolognese Ranuzzi Bianchi di Sassoli, lasciandola per testamento nel 1935 al Seminario "DEL CARDINALE RANUZZI BIANCHI DI SASSOLI/ POI DI S.E. MONS. GIOVANNI PRANZINI/ VESCOVO DI CARPI + 22.6.1935/ DONO DEL MEDESIMO AL SUO SEMINARIO PER TESTAMENTO".

L'elegante repertorio ornamentale, forse di esecuzione romana, rispecchia l'elettismo tardo ottocentesco che riprende il ricco decoro classicheggiante di tradizione barocca ripetuto per questo genere di manufatti di prestigiosa appariscenza.

a.g.



Bibliografia: INEDITO.

## XVIII.

**Bottega emiliana, officina reggiana degli Spani, inizi del XVI secolo****-Reliquiario a torretta di san Prospero**

Rame dorato, parti di fusione da getto, sbalzo, cesello, bulino; cm. 32x10x13

## XIX.

**-Reliquiario a torretta di santa Lucia**

Rame dorato, parti di fusione, sbalzo, cesello, applicazioni d'argento a niello; cm. 21x10

Inv. Museo E/170, 171 (argenti). Schede CEI 2YI0172, 0173

provenienti dalla chiesa parrocchiale di Santa Croce di Carpi, al Museo diocesano nel 2004

I due manufatti, di simile struttura pur con differenze decorative, risultano adattamenti funzionali e liturgici a reliquiario dall'originario utilizzo ad ostensorio di modello ambrosiano, rispondenti ad arcaizzanti tipologie tardogotiche nella forma architettonica a torretta, pur nell'aggiornamento dell'ornamentazione rinascimentale di larga diffusione in zone emiliane all'inizio del XVI secolo da influssi toscani quattrocenteschi.

L'attribuzione alla bottega reggiana di Bartolomeo Spani può essere ritenuta pertinente dalla lettura degli elementi decorativi e strutturali, anche per confronto con opere appartenenti a questa manifattura nelle quali il richiamo classico delle forme si accompagna ad elementi di decoro vegetale dal ritmo pausato ed elegante. L'esempio corre ai reliquiari di Rubiera assai vicini a questi (ARTIOLI 1968). Del tutto ignoti, i due pezzi sono stati individuati durante la schedatura di Soprintendenza inseriti in un pannello reliquiario di epoca settecentesca, assegnati all'ambito reggiano del primo Cinquecento, più volte segnalati e riprodotti, fino ad essere ritirati ed esposti, per la loro rara unicità in zona carpigiana, al Museo diocesano (GARUTI 1979; 1985; 1990<sup>1</sup>; 2007).

L'esecuzione corrisponde alla medesima manualità riscontrabile nelle forme, pur con differenze tipologiche e di ornati. Il piede si presenta per entrambi polilobato, esagono, a spigoli acuti e smussati di riscontro goticizzante, diviso in listature nervate con racemi a fondo puntinato, mentre nodi sferici con fogliami e baccellature reggono la teca cilindrica coperta da cupoletta emisferica, liscia, oppure ad embrici squamati. Nel maggiore, contenente la reliquia di san Prospero, la teca è percorsa da arcate a tutto sesto su piastrini piatti, mentre la cupola, liscia, viene completata da agile lanterna a cuspide conica terminante in crocetta a bracci trilobati. Il piede, tra i racemi, si arricchisce di medaglioni in cornici a ghirlanda annodata incisi a graffito con le figure di *Cristo in pietà*, *Madonna col Bambino*, busto di un *santo* difficilmente identificabile. Nel minore, dedicato a santa Lucia, la forma estrinseca una più accentuata scelta decorativa rinascimentale, pur presentando articolato piede a polilobi tondeggianti nei quali, tra decori vegetali a cespi fogliati, si alternano dischi d'argento operati a niello su fondo brunito raffiguranti *Cristo in pietà*, *Madonna col Bambino*, *san Giovanni Evangelista*, di buona resa esecutiva d'impronta toscana. Bottoni d'argento con fiorellanze sono applicati nel nodo entro castoni rilevati. La teca viene sostenuta da un cespo baccellato e presenta una sobria architettura a loggetta formata da arcate a tutto sesto tra pilastrini dorici e cupola squamata terminante in appendice cilindrica con piccola crocetta apicale.

a.g.



Bibliografia: GARUTI 1979, schede 54,55; GARUTI 1985, pp. 160-63, riprodotti; 1990<sup>1</sup>, p. 333; 2007, p. 262.

## XX.

**Bottega emiliana, bolognese?, seconda metà del XVII secolo**  
**Reliquiario antropomorfo a braccio del sangue di san Nicola da Tolentino**  
 Argento, parti di fusione da getto, rifiniture a sbalzo e cesello; cm. 27x9  
 Inv. Museo E/165 Scheda CEI F5X 0511  
 proveniente dalla cappella del Cimitero urbano di Carpi, al Museo diocesano nel 2006

La presenza del reliquiario nella cappella del Cimitero urbano, costruzione novecentesca, è giustificata dalla titolarità di questo sacro edificio che richiama l'antica chiesa carpigiana dedicata a San Nicola da Tolentino, costruita nel 1476, distrutta nel 1772 ed officiata dall'omonima confraternita che, per vari passaggi di sede, nel primo Ottocento aveva la gestione del pubblico camposanto. L'interessante oggetto ha seguito, silenziosamente, nelle vicende alterne la confraternita fino alla riscoperta in anni recenti e recuperato per il Museo diocesano (GARUTI 2004). Il reliquiario è riconoscibile per richiami documentari che ne percorrono l'origine e la destinazione, tanto da farne apparire la conservazione un fatto insolito, dopo avvenimenti di soppressione, vendita di beni della confraternita, dispersione delle argenterie a favore dell'Ospedale degli Infermi, la parziale alienazione e fusione per l'immediato recupero commerciale del valore. La reliquia del sangue di san Nicola da Tolentino venne donata alla confraternita nel 1672 dal padre cappuccino Innocenzo Rebecchi da Carpi. Nello stesso anno il contenitore d'argento a forma di braccio, fatto prontamente eseguire, figura nella nota delle reliquie in possesso della chiesa del pio sodalizio, ripetuto in altro del 1748 e nel dettagliato elenco dei beni del 1770 in occasione della soppressione, nel quale le argenterie sono valutate dal negoziante ebreo Davide Usiglio di Modena. L'oggetto non è annotato tra quelli destinati alla fusione, ma ceduti all'Ospedale degli Infermi per la chiesa di San Rocco "un ostensorio d'argento in forma di braccio entro cui si custodisce una Reliquia di S. Nicola" (GUAITOLI ms.; TIRELLI ms.). Dall'ospedale, alla cura del pubblico cimitero da parte della confraternita, il reliquiario mantiene la ragione storica di esistenza come superstita testimonianza di devozione e di culto rivolto al santo. Insolita si presenta la forma, non tanto per l'aspetto di braccio, ma per la posa della mano non benedicente come si vede di frequenza, ma con il palmo aperto, quasi ad indicare salute ed offerta. Il braccio è nudo, panneggiato soltanto nel bordo inferiore con finestrina ovale al centro per la reliquia, in cornice di volute, mentre l'appoggio circolare ha orlo appiattito, bombato a baccelli e mostra a rilievo la stella, simbolo del santo. L'insieme esprime grazia classicheggiante avulsa da enfasi barocca. Non presenta impronta di punzoni.

a.g.



Bibliografia: ARCH. GUAITOLI b.10, cc. 34,35; ARCH. TIRELLI b.nn2 e b.R; GARUTI 2004, p. 159, riprodotto.

## XXI.

**Bottega orafa emiliana, reggiana?, prima metà del XVI secolo**  
**Pastorale degli arcipreti di Carpi**

Argento, rame, ottone argentati, parti di fusione da getto, rifiniture a sbalzo, cesello; cm. 53x16x17 il riccio  
 Inv. Museo E/158 (argenti) Scheda CEI 2YS 0622  
 proveniente dal Tesoro della Cattedrale, al Museo diocesano nel 2006

L'arcipretura e collegiata di Carpi, *nullius*, dal medioevo dall'autorità vescovile di Modena e Reggio, riceve nel XVI secolo con bolle pontificie di Giulio II e Leone X, oltre all'intervento di Alberto III Pio signore della Città, autorevolezza e dignità che si concretizzano nella costruzione, iniziata nel 1514, dell'enorme edificio dedicato all'Assunta, e funzionalità di culto con diritto di particolari segnali destinati alle cerimonie solenni mediante l'uso di suppellettili e paramenti di indiscusso pregio e significato. Tra questi è l'adozione del pastorale e l'esemplare superstita degli antichi arredi liturgici cinquecenteschi, ne è visiva e concreta testimonianza.

Le forme rispecchiano l'eleganza rinascimentale dell'apparato ornativo di matrice classicheggiante in uso nel XVI secolo anche negli oggetti della ritualità liturgica con ripetizione di elementi di decoro espressi in raffinatezze d'insieme e di particolari che richiamano nell'esecuzione la bottega reggiana, non tanto di Bartolomeo Spani, ma di Prospero Clementi (GARUTI 1987<sup>2</sup>; 1990<sup>1</sup>), per l'aggiornato ritrovarsi di schemi decorativi manieristici che indicano un periodo compreso entro il terzo o quarto decennio del secolo.

Uno spesso nodo esagonale, partente da sagoma tondeggiate a spicchi con cespi fogliati a bassorilievo, tra cherubini e racemi che serve di attacco del riccio all'asta, viene diviso in struttura architettonica a nicchie conchigliate separate da pilastri scanalati includenti sei statuette a rilievo, della *Madonna Assunta* titolare della chiesa collegiata, che specifica l'appartenenza carpigiana del pregevole manufatto, e di cinque *santi*, quattro vescovi ed un pontefice dalla difficile identificazione. Il tempio si conclude in sagoma a cupola dagli spicchi baulati, divisi in listature con ornati di cespi arricciati su fondo puntinato, definita da timpani a traforo con volute ricorrentesi e cherubini. Dall'attacco superiore s'impone il riccio a volute, di corposo spessore esagonale, recante listature geometriche a dischi, separate dall'evolversi di fogliami e da nodi che terminano all'interno nel corpo squamato di un delfino a sostegno del libro dell'Apocalisse dove si appoggia disteso l'*Agnello Mistico*.

a.g.



Bibliografia: GARUTI 1987<sup>2</sup>, p. 97; GARUTI 1990<sup>1</sup>, p. 105.

**XXII.**

**Bottega orafa emiliana, bolognese?, seconda metà del XVI secolo**

**Pisside**

Rame, dorato, parti di fusione, sbalzo, cesello, bulino; cm. 22x12  
Inv. Museo E/167 (argenti). Scheda CEI 2YG 0113  
proveniente dalla chiesa parrocchiale della Conversione di San Paolo a Budrione di Carpi, al Museo diocesano nel 2006

L'opera, di pregevole lavoro artigianale, presenta tipologia comune al periodo tardo cinquecentesco diffusa in area emiliana e di probabile esecuzione bolognese (GARUTI 1990<sup>1</sup>), con spiccati caratteri stilistici di inflessione manieristica evidenti nella forma e nell'ornamentazione a graffito di racemi fogliati e festonati che coprono superfici della base e le sagome del coperchio a cupola schiacciata. Dal piede piatto, circolare, dall'orlo sagomato a cercini sovrapposti, s'impone il fusto a nodi, il maggiore allungato e liscio, regge ampia coppa semicircolare chiusa da coperchio a cupola dalla doppia baulatura, provvista di crocetta apicale dai bracci trilobati.

*a.g.*

Bibliografia. GARUTI 1990<sup>1</sup>, p. 363.

**XXIII.**

**Bottega orafa emiliana, bolognese?, fine XVI - inizi del XVII secolo**

**Pisside**

Rame, ottone, per fusione da stampo, sbalzo e cesello, coppa argento sbalzato internamente dorata; cm. 25x10  
Inv. Museo E/169 (argenti). Scheda CEI F5X0409  
proveniente dal Seminario vescovile, al Museo diocesano nel 1998

Elegante nell'insieme ornamentale e nella forma slanciata, appartiene a quella tipologia di oggetti di culto di ampia diffusione nelle zone padane che forse hanno origine da officine bolognesi entro il XVI secolo per la presenza di motivi arcaizzanti di carattere manieristico con scelte fitomorfe.

Il piede, dal dorso appiattito e dall'orlo frastagliato ed obliquo, richiama lobature goticizzanti, comprese di decori ad elementi vegetali, festoni e racemi, tra listature. Esso si innalza a formare il fusto a nodi, il maggiore ad oliva e termina in breve sottocoppa a cespo di foglie. L'ampia coppa d'argento è liscia e contrasta nella sua linearità con il fitto ornato del piede, dei nodi, del coperchio a cupola bombata e sagomata, in ripetersi ed alternarsi di ornati rameati e listati. Un cespo di foglie terminale al coperchio reca la consueta crocetta a bracci trilobati.

*a.g.*

Bibliografia. INEDITO.

**XXIV.****Bottega emiliana, bolognese?, seconda metà del XVI secolo****Calice**

Rame, bronzo dorato e argentato, parti di fusione da stampo, cesello, coppa argento sbalzato e dorato; cm.22x10

Inv. Museo E/164 (argenti) Scheda CEI 2YL 0038

proveniente dalla chiesa parrocchiale di Sant'Agata a Cibeno di Carpi, al Museo diocesano nel 2002

Proviene dalla dotazione di arredi sacri della parrocchiale di Cibeno, unitamente ad una pisside simile per tipologia ed epoca, tanto da far supporre che i due pezzi, entrambi compresi per la celebrazione eucaristica, siano appartenuti all'originaria suppellettile della chiesa costruita con entità parrocchiale nel 1578.

La forma del calice è tradizionale e di ampia diffusione entro il XVI secolo, ripetuta nel tempo. Il piede circolare dal piatto orlo liscio e listato ha dorso convergente all'attacco dei nodi dello stelo ed è ornato di sagome rameate, fogliate, arriciate con presenza di cherubini. Si tratta di elementi ornamentali di tipicità manierista che si ripetono nel pronunciato nodo piriforme e si aprono con maggior definizione nella sottocoppa dall'orlo frastagliato a volute affrontate e contrapposte. L'ampia coppa in argento, contrasta con la doratura del sostegno, in una varietà di esiti che accentuano la preziosità dell'oggetto, i cui caratteri ornamentali sono comuni in epoca cinquecentesca in area emiliana e non soltanto in questa.

Conservazione buona, abrasioni nella doratura

a.g.



Bibliografia: INEDITO.

**XXV.****Bottega orafa fiorentina, fine XVI - inizi del XVII secolo****Calice Bettini o della Confraternita di san Bernardino da Siena**

Argento, parti di fusione da getto, rifiniture a sbalzo e cesello; cm. 24x13,10

Inv. Museo E/151 (argenti). Scheda CEI F7# 0176

proveniente dalla chiesa di San Bernardino da Siena in Carpi, al Museo diocesano nel 2002

In uso nella chiesa di San Bernardino da Siena, utilizzato per riguardo all'importanza ed al pregio del pezzo nelle principali solennità liturgiche e, specialmente, nella ricorrenza annuale della festa del santo patrono della città, quindi riposto in sicurezza presso la locale Cassa di Risparmio, da cui è stato ritirato per l'esposizione al Museo diocesano. Era pervenuto alla confraternita per disposizione testamentaria del 1 marzo 1830 di Alfonso Bettini a rogito del 27 marzo del notaio Giuseppe Franchini. Da antica data presso la nobile famiglia del donatore, aveva mantenuto nel tempo l'attribuzione, non suffragata da prove ma soltanto per tradizione orale, alla bottega di Benvenuto Cellini (SALTINI ms.; SPINELLI 1902<sup>2</sup>). Segnalato nella schedatura della chiesa (RAGGHIANI 1939), soltanto in epoca recente (GARUTI 1990<sup>1</sup>, 2004) veniva assegnato a generica esecuzione toscana o fiorentina tra la fine del XVI secolo ed il primo decennio del successivo per la presenza di elementi strutturali e decorativi di carattere manieristico e, per le parti figurate, di più libere qualità interpretative. Non sono impronte di punzoni nel calice, ma solamente nella patena che è da considerarsi coeva, ornata ad incisione con il *Nome di Gesù* entro corona di spine, significanti *giglio di Firenze sormontato da corona ducale* e *sagoma stellata con cesta*, iniziali *K. L.* e *corona*, attualmente non identificati.

Il calice riprende la consueta forma cinquecentesca caratterizzata da esuberante ornamentazione in alto e bassorilievo. Il piede, circolare, bombato, si appoggia ad orlo piatto formato da cespi di foglie. Nel dorso cherubini tra fogliami definiscono sagome trapezoidali con raffigurazioni ad oggetto degli *Evangelisti*, seduti, panneggiati, intenti alla scrittura dei sacri testi con i rispettivi simboli. Nodi a cercine, il maggiore piriforme, tra cherubini e festoni, servono di attacco alla sottocoppa dal cespo fogliato, ed orlo frastagliato tra cherubini e medaglioni dal contorno di volute con i *Dottori della Chiesa*.

a.g.



tra cherubini e festoni, servono di attacco alla sottocoppa dal cespo fogliato, ed orlo frastagliato tra cherubini e medaglioni dal contorno di volute con i *Dottori della Chiesa*.

Bibliografia: SALTINI, ms. ed. 2005, p. 220; SPINELLI 1902<sup>2</sup>, p. 17; GARUTI 1990<sup>1</sup>, p. 171; GARUTI 2004, p. 117.

**XXVI.****Bottega bolognese, secondo decennio del XVII secolo****Calice**

Bronzo rame, argentato e dorato da fusione, rifiniture a cesello e sbalzo, coppa argento sbalzato, dorato; cm. 22x12

Inv. Museo E/165 (argenti). Scheda CEI 2Y@0060

proveniente dalla chiesa parrocchiale di San Biagio in Gavello di Mirandola

Ritirato nei depositi del Museo diocesano a scopo cautelativo dopo il sisma del 20 maggio scorso, insieme ad altra suppellettile della parrocchiale di Gavello che si trovava presso la pieve di Quarantoli. L'opera, in un saggio sul patrimonio artistico di quella chiesa (GARUTI 2002), era assegnata al maturo XVI secolo per la struttura tipologica e decorativa di richiamo arcaizzante diffusa in area emiliana, e non solo in questa, come riflesso di scelte assuefatte alla ripetizione di modelli. La presenza nel piede del san Carlo Borromeo posticipa l'esecuzione al secondo decennio del XVII secolo, in quanto la sua canonizzazione risale al 1610, in contrasto con l'aspetto formale dell'oggetto consono ai caratteri in uso nel tardo manierismo. Si confronti l'esemplare simile esposto a Nonantola ed in origine della chiesa di Rubbiara.

Il piede a struttura polilobata ha richiamo goticizzante ed in setti semicircolari sono le figure in bassorilievo, di resa piuttosto sommaria essendo lavoro di fusione seriale, di *san Francesco d'Assisi*, *dell'Assunta*, di *san Carlo Borromeo*. Il fusto si allunga ad oliva diviso in spicchi che ripetono elementi ornamentali del piede tra cherubini e racemi fogliati presenti pure nella sottocoppa, contribuendo a rendere l'insieme slanciato ed elegante. Non ha impronte di punzoni, almeno nella coppa d'argento, soltanto sotto il piede sono incise le lettere "C. A." indicanti un'antica appartenenza.

Conservazione buona, doratura abrasa

a.g.



Bibliografia: GARUTI 2002, pp. 78-79.

**XXVII.****Bottega veneziana, seconda metà del XVII secolo****Calice**

Argento, parti di fusione da getto, rifiniture a sbalzo, cesello, coppa dorata; cm. 23x11,5

Inv. Museo E/163 (argenti). Scheda CEI 2YI0133

proveniente dalla chiesa parrocchiale di Santa Croce di Carpi, al Museo diocesano nel 2004

Il manufatto si identifica come significativo esempio di produzione orafa veneziana che ebbe ampia diffusione nel territorio modenese, oppure in altre zone gravitanti in area padana in considerazione dei traffici e dei commerci che il corso fluviale del Po e della canalizzazione permetteva con il litorale adriatico e Venezia. Testimonia l'appartenenza alle officine orafe veneziane la presenza dei punzoni tipici e ripetuti da tali botteghe: *leone di San Marco in moleca* a titolo di garanzia e *torre merlata fiancheggiata dalle iniziali Z.C.* riferita all'orefice assaggiatore Zuane Cottini (vedi scheda di Roversi del calice di Villafranca esposto in mostra).

Pure l'ornamentazione corrisponde per modelli e scelte decorative a tale ambiente, ripetuta come schema fisso, ma elegante per resa naturalistica. Il piede circolare, dall'accentuata bombatura su orlo obliquo, a salienti listati reca in bassorilievo fitto intreccio vegetale di fogliami e racemi dove s'inseriscono puttini alati che mostrano strumenti della Passione di Cristo. Nel nodo piriforme sono cherubini a tutto tondo, mentre la sottocoppa, dall'orlo frastagliato, riprende il motivo fitomorfo dei tralci abitati dagli angioletti come nel piede. Sotto la base sono incise le iniziali "G.L." di antica appartenenza dell'oggetto.

a.g.

Bibliografia: INEDITO.

## XXVIII.

**Bottega orafa modenese, Giovanni Guldoni (Modena, notizie tra il 1716 e il 1739), 1730**

**Calice**

Argento, parti di fusione da getto, rifiniture a sbalzo, cesello; cm. 27x15

Inv. Museo E/162 (argenti). Scheda CEI 2YK0065

proveniente dalla chiesa parrocchiale della Natività di Maria a Fossoli di Carpi, al Museo diocesano nel 2009

Pregevole per forma e ricchezza ornamentale, il pezzo riveste importanza documentaria per l'identificazione dell'artefice, poco noto ai lessici e per la produzione, il modenese Giovanni Guldoni, appartenente a famiglia di orefici e con ruolo di massaro dell'arte nel 1723 (BOCCOLARI 1989, pp. 123,149; BARBOLINI FERRARI, BOCCOLARI 1991, p. 157). Memorie dall'archivio parrocchiale di Fossoli (BELLINI ms.) e di epoca settecentesca (MARRI, ms. ed. 2002) forniscono notizie sulla suppellettile liturgica della chiesa procurate il 6 luglio 1730 dal parroco don Giovanni Francesco Papotti, comprensive di argenterie e paramenti, dove viene ricordato il nome dell'orefice Giovanni Guldoni di Modena come esecutore di molti oggetti, mentre altri pur rispondendo alle stesse caratteristiche stilistiche, presentano punzoni diversi. La qualità dei pezzi viene sottolineata dallo storico don Natale Marri "sono argenterie di molto prezzo".

L'ornamentazione del calice si presenta esuberante e di ricca invenzione dimostrando l'abile professionalità dell'orefice aggiornata a modelli barocchi. L'ampio piede circolare, dal contorno mistilineo e sagomato nei risalti scalati dell'orlo, ha superficie bombata percorsa da volute e fogliami arricciati, dove si alternano cherubini ad altorilievo, festoni di frutta e fiori ripetuti nel nodo maggiore e nella sottocoppa dall'andamento frastagliato tra cartigli, listature ed elementi naturalistici. Sotto al piede sono le impronte dei punzoni: *leone accucciato con libro tra le zampe e cipresso con iniziali G.G.*, elementi che conferiscono identità all'orefice riconosciuti in alcune suppellettili sacre durante la campagna di schedatura nelle chiese modenesi e reggiane di montagna e pianura, ad indicazione della notorietà del suo lavoro. Possono citarsi le località di Acquaria, Vaglio, Lesignana, Saliceto Buzzalino, Correggio, Rovereto e San Marino, quest'ultime prossime a Fossoli ed appartenenti al distretto diocesano carpigiano.

a.g.



Bibliografia: BELLINI, ms. b. 26, f. 2,c. 5; MARRI, ms. 1771 p. 403 ed. 2002, p. 328; GARUTI 1990<sup>1</sup>, p. 370.



## XXIX.

**Bottega orafa veneziana, metà del XVIII secolo**

**Calice dell'arciprete Ferdinando Molza**

Argento, parti di fusione da getto, parziali dorature, rifinito a sbalzo e cesello; cm. 29x15

Inv. Museo E/161 (argenti). Scheda CEI 2YS0588

proveniente dal Tesoro della Cattedrale, al Museo diocesano nel 2006

La tradizione indica come originario possessore l'arciprete don Ferdinando Molza, nobile modenese, arciprete ed ordinario di Carpi dal 1745 al 1773. Le date corrispondono alla tipologia ornamentale del sontuoso manufatto, tra i pezzi più importanti e significativi per bellezza e finezza di esecuzione presenti in ambito locale, tanto che il calice esposto tra le opere del Museo diocesano ne ha assunto logo rappresentativo e di identità.

I punzoni presenti nel bordo del piede, ripetuti due volte: *leone marciano in moleca, torre merlata con iniziali Z. C.*, stanno a documentare la manifattura veneziana caratterizzata da altissima qualità formale (GARUTI 1987<sup>2</sup>; 1990<sup>1</sup>). Di aspetto complesso ed imponente, si presenta denso di stilemi tardo barocchi in sontuosi modi *rocaille*, nei quali gli ornati e le parti figurate non lasciano spazio alla struttura, ma accompagnano il suo ritmo ascensionale nel quale, arricciature, volute, elementi fitomorfi, diventano protagonisti di una lettura simbolica univoca alla destinazione liturgica, espressi ed evidenziati in riferimenti eucaristici, scene figurate, in allegorie riprese nei tralci di vite, spighe, festoni di frutta e fiori che compongono l'andamento sinuoso di forme e risalti che dorature rendono brillanti di contrasti chiaroscurali e lucentezze. L'ampio piede tondeggiante ha andamento mistilineo nei contorni di base, arricciandosi in tre grandi volute cariche di decori naturalistici che definiscono altrettante cartelle sagomate con scene in bassorilievo: *Sacrificio di Isacco, Davide e Golia, Svenimento di Ester*, di particolare finezza esecutiva con effetti pittorici nel trattamento dei piani sui fondi puntinati; scene che si ripetono con stesse caratteristiche, ma di soggetto evangelico, nella sottocoppa: *Cristo e la Samaritana, Cristo guarisce il cieco nato, Cena in Emmaus*, dense di figure, circondate da ornati ricchi di spunti tra cherubini, cartigli,

profili frastagliati nella fascia superiore a volute e valve di conchiglia arricciate. Il fusto si profila in nodi esagoni, prolungandosi nel maggiore dove si accostano le figure in piedi, quasi a tutto tondo, delle *Virtù Teologali: Fede, Speranza, Carità*, espressive negli atteggiamenti e con proprie simbologie, completano l'altissima concezione artistica e di contenuti religiosi dello stupendo arredo liturgico.

a.g.

Bibliografia: GARUTI 1987, pp. 104-105, riprodotto nei particolari; 1990<sup>1</sup>, p. 105.

XXX.

**Bottega orafa bolognese o romana, prima metà del XVIII secolo*****Ostensorio a sole raggiato***

Argento, parti di fusione da getto, rifiniture a sbalzo e cesello, parziali dorature; cm. 53,5x26x18

Inv. Museo E/169 (argenti). Scheda CEI F5X0430

proveniente dai depositi della Curia vescovile, al Museo diocesano nel 1998

Forse l'originaria provenienza è dalla soppressa nel XVIII secolo, poi distrutta, chiesa di san Giovanni Battista officiata dalla Confraternita della Misericordia in relazione successiva nella gestione dell'Ospedale degli Infermi; oppure da una delle numerose sedi francescane che erano presenti a Carpi: osservanti, conventuali, clarisse, cappuccine, cappuccini. Il richiamo di origine del manufatto a queste realtà ecclesiali può configurarsi nella lettura delle parti figurate che esprimono nell'iconografia uso legato a tali realtà, evidenziando san Giovanni Battista, ed i santi Francesco e Chiara (GARUTI 2004).

Il piede circolare dall'andamento mistilineo, di aspetto piramidale, su fasce lisce a gradoni, viene diviso da sagome listate ed arriciate sostenute da cherubini a tutto tondo che inquadrano superfici bombate e dorate dove, entro cornici piatte ed in bassorilievo, sono le figure di *san Giovanni Battista*, *santa Chiara*, *san Francesco d'Assisi*. L'innesto del fusto produce nodi aperti in cespi fogliati. Il più ampio sostiene le figure a rilievo delle Virtù: *Fede*, *Speranza*, *Carità*. Sopra, all'attacco della teca, due *angioletti* resi a tutto tondo abbracciati al tronco di un albero reciso la sostengono circondata da ampia raggiera dorata e seghettata, intramezzata di rami di vite con grappoli d'uva e da mannelli di spighe di grano. Un globo terminale regge la crocetta a volute e raggiera.

Non presenta impronte di punzoni, ma l'esuberanza dell'insieme, dall'accentuato naturalismo nei particolari modula ritmi barocchi che, oltre ad area emiliana e bolognese, potrebbero riguardare a manifattura romana.

a.g.



Bibliografia: GARUTI 2004, p. 146, riprodotto.



XXXI.

**Bottega orafa modenese, Giuseppe Manzini senior (Modena, notizie 1741-1795), metà del XVIII secolo*****Croce astile capitolare***

Argento, parti di fusione da getto, rifiniture a sbalzo e cesello; cm. 70x35x6

Inv. Museo E/160 (argenti). Scheda CEI 2YS0169

proveniente dal Tesoro della Cattedrale, al Museo diocesano nel 2006

Il manufatto non ha riscontri documentari circa l'esecuzione o la committenza, tranne citazioni negli inventari a partire dal tardo XVIII secolo. La presenza, ripetuta in ogni elemento, anche nei particolari ornamentali, delle punzonature permette di attribuire l'opera all'orafa modenese Giuseppe Manzini senior, significanti *aquila estense coronata rivolta a sinistra*, *leone rampante reggente libro*, e *l'iniziale G.M.* (BOCCOLARI 1991, p. 80; BARBOLINI FERRARI, BOCCOLARI 1994, p. 43). La croce, di appariscente grandiosità d'impostazione ornamentale e formale, rispecchia tradizione iconografica legata a ritmi seicenteschi per il contenuto esprimersi dell'insieme e dei particolari resi con finezza e spontanea sensibilità espressiva che, nelle parti figurate e negli accessori decorativi di matrice naturalistica, richiamano coeve esperienze orafe bolognesi e venete (GARUTI 1987<sup>2</sup>; 1990<sup>1</sup>). I bracci della croce terminano in quadrilobi con protuberanze a giorno di cherubini e negli spigoli di ricci fogliati. Essi contengono busti a forte rilievo, in alto il *Padre Eterno* benedicente con il globo nella mano, in basso la *Maddalena* col vaso degli unguenti, a destra la *Vergine dolente*, a sinistra *san Giovanni Evangelista*. Questi due ultimi, per malinteso restauro, sono stati invertiti e non guardano più al bellissimo *Crocifisso* reso a tutto tondo, ormai cadavere, col capo abbassato. Dietro di lui l'aureola a raggiera e sopra il cartiglio frappato con l'INRI. Le superfici nel retro sono lineari ed ornate con racemi fogliati e rosette. Suntuoso è il plurimo nodo di attacco all'asta, di forma piriforme a cespi di foglie e cherubini a rilievo in alternanza di superfici sagomate a cartigli piatti.

Conservazione buona, mancano i cherubini nel quadrilobo inferiore.

a.g.

Bibliografia: GARUTI 1987<sup>2</sup>, pp. 104-105, riprodotta; GARUTI 1990<sup>1</sup>, p. 105.

## XXXII.

**Bottega orafa italiana, romana?, seconda metà del XVIII secolo**

**Fermaglio da piviale o razionale del vescovo Francesco Benincasa**

Argento, parti di fusione, sbalzo, cesello, dorature, gemme e pietre dure; cm. 2x23x13; in custodia di legno e cuoio impresso in oro, cm. 7x26x15

Inv. Museo E/159 (argenti). Scheda CEI 2YS0649

proveniente dalla Cattedrale di Carpi, al Museo diocesano nel 2002



L'appartenenza del gioiello al primo vescovo di Carpi, Francesco Benincasa, viene restituita dall'iscrizione impressa in oro sul coperchio della custodia, unitamente allo stemma del prelato "PRIMUS EPISCOPUS/ ANNO MDCCXXXIV". Di forma ovale, a contorno frastagliato, l'ornato reso a giorno ed a tutto tondo, risalta dalla lastra del fondo in metallo argentato provvista dell'immorsatura per l'attacco al piviale. Un intreccio di listature arricciate a volute fogliate costituisce il reticolo d'impronta naturalistica dell'insieme, ricevendo risalto per l'esistenza di gemme sfaccettate inserite in castoni. Si tratta di ametiste, topazi, zirconi, acquemarine o semplici vetri colorati ad imitazione di rubini, smeraldi ed altre entità che punteggiano la superficie. Esse formano il contorno al centro del fermaglio impostato su ampia raggiera dorata conclusa da ghirlanda di nubi, cherubini che circonda la Colomba dello Spirito Santo eseguita a tutto tondo.

Non presenta impronte di punzoni, ma il sontuoso ritmo barocco dell'invenzione potrebbe far avanzare l'assegnazione a manifattura orafa romana (GARUTI 1987<sup>2</sup>; 1990<sup>1</sup>) Interessante è pure l'originaria custodia in legno a forma di scatola rettangolare rivestita di cuoio con impressioni in oro, l'interno rivestito di velluto rosso.

a.g.

Bibliografia: GARUTI 1987<sup>2</sup>, p. 106, riprodotto; GARUTI 1990<sup>1</sup>, p. 105.



## XXXIII.

**Bottega orafa romana?, metà del XIX secolo**

**Fermaglio da piviale o razionale del vescovo Andrea Righetti**

Argento, parzialmente dorato, parti di fusione, sbalzo, cesello, oro, applicazioni di finte gemme sfaccettate ad imitazione di rubini e zirconi, grossa corniola intagliata; cm. 1,50x14x15 il fermaglio, cm. 3,50x1,50 la corniola, in custodia originale ad astuccio di cartone pressato

Inv. Museo E/32. Scheda CEI F5X0442

proveniente dal Seminario vescovile, al Museo diocesano nel 1998

Il pregevole e prezioso oggetto apparteneva al vescovo di Carpi, monsignor Andrea Righetti (1894-1924), lasciato al successore Giovanni Pranzini; da questo nel 1935 destinato al Seminario per volontà testamentaria. La scritta impressa in oro sul coperchio dell'astuccio indica tali vicende di trasmissione "MONS. RIGHETTI/ AL SUO SUCCESSORE/ 1924".

Manufatto orafa di particolare pregio, per materia e lavorazione.

Si presenta di forma leggermente ovale a superficie bombata dal contorno mistilineo che asseconda nel bordo simmetriche volute

fogliate ed arricciate riunite a formare otto cespi annodati recanti verso il centro, entro castoni, finte gemme sfaccettate, rosse e bianche, che risaltano per contrasto cromatico dal fondo dorato trattato con raffinata esecuzione a zigrinatura puntinata che permette rese di riverberi e lucentezze. Al centro, in cornice d'oro a volutine contrapposte rese a giorno, è inserito medaglione ovale in corniola scolpito a bassorilievo con l'immagine a mezza figura di un santo diacono martire, di profilo verso sinistra, da riconoscersi in *Lorenzo* o *Stefano*, opera di grande finezza che interpreta con linearità richiami neoclassici, mentre l'ornato dell'oggetto ricalca eclettiche forme baroccheggianti in uso nell'Ottocento. La mancanza di punzoni o di marchi non permette sicura attribuzione, ma per ricchezza dell'insieme, può riferirsi a produzione romana o meridionale.

a.g.

Bibliografia: INEDITO.

XXXIV.a.b.

**Manifattura italiana, romana?, secondo-terzo decennio del XIX secolo****Due palle per calice**

Cartone pressato incollato su tela; ognuna cm. 14,5x14,5

Inv. Museo O/ 8, 9 (oggetti d'arte). Schede CEI F5Y0036, 0037

provenienti dai depositi della Curia vescovile, al Museo diocesano nel 1998

L'uso liturgico della "palla" deriva dal corporale, ampio fazzoletto di lino o cotone bianco che copriva il calice e la patena prima della celebrazione eucaristica, spesso ornato di bordi a pizzo ed al centro di una crocetta ricamata. Il tempo e l'uso ne hanno ridotto notevolmente le dimensioni, giungendo a formare un piccolo quadrato di lino reso rigido dall'amidatura.

Di rara ed inusitata esecuzione sono gli esemplari di "palle" realizzati in cartone o carta pressata a caldo col procedimento di stampo da matrice metallica, quest'ultima spesso recante decori in bassorilievo, visibili sulla carta o tela per impressione, poi rinforzati con fodere di tela o garza, che recano motivi allegorici o religiosi di significato eucaristico. I due pezzi carpigiani appartengono a questa tipologia di lavoro artigianale e sono stati rinvenuti nei depositi della Curia con probabile origine dalla cappella vescovile. Si tratta di manufatti di buon livello artigianale, forse di colta produzione romana, ed i fregi esprimono unitarietà di elementi ornamentali d'impronta neoclassica impostati al centro in ghirlande fogliate ed annodate tra racemi definiti negli spigoli da cornicetta di foglie. Nel mezzo del medaglione recano simbologie sacre di riferimento eucaristico: in uno è il *Pellicano che nutre i figli* tra simboli e strumenti della *Passione* con la scritta "EX VULNERE SALUS", nell'altro il *Bambino Gesù raggiato* reca la croce ed intorno tralci di vite, spighe, grappoli d'uva.

a.g.



Bibliografia: INEDITI.



XXXV.

**Bottega orafa lombarda?, fine del XIX secolo****Pastorale**

Argento, metallo argentato e dorato, parti fuse da stampo, cesello e sbalzo; cm. 59x17x7 il riccio

Inv. Museo E/29 (argenti). Scheda CEI F5X0823

proveniente dal Seminario vescovile, al Museo diocesano nel 1998

La curvatura a spirale prende forma tradizionale di riccio a decoro fitomorfo, compreso di volute fogliate che si attorcigliano alla superficie sferica di un ramo vitineo partente dal nodo a cespo che serve di attacco all'asta. La terminazione all'interno delle volute sostiene la figurina dell'*Agnello Mistico*, reso a tutto tondo, disteso sul volume chiuso dell'Apocalisse provvisto dei segnacoli dei sette sigilli e recante tra le zampe anteriori il vessillo crociato della Resurrezione. Simbologie, significati e motivi decorativi si rifanno alla tipologia consueta di questo arredo vescovile stabilizzatosi nelle forme d'impronta naturalistica a partire dall'epoca cinquecentesca e barocca, consolidate nell'armonia degli elementi classicheggianti riproposti senza varianti dall'ecllettismo ottocentesco, come dimostrano le forme di questo esemplare ormai di realizzazione tarda, da ritenersi di produzione lombarda. Non ha impronte di punzoni.

Appartenuto a monsignor Andrea Righetti, vescovo di Carpi dal 1894 al 1924, in seguito al successore Giovanni Pranzini, da lui lasciato in eredità al Seminario unitamente a paramenti sacri, suppellettili e alla ricca biblioteca.

a.g.

Bibliografia: INEDITO.

## Schede di catalogo e inventario

C. E. I. Conferenza Episcopale Italiana, *Schedatura beni culturali ecclesiastici dell'Arcidiocesi di Modena-Nonantola: Chiesa parr.le di Bastiglia, Santuario della B. V. di S. Clemente; Chiesa parr.le di Bomporto; Chiesa parr.le di S. Felice; oratorio di S. Croce a S. Felice; Chiesa parr.le di Sorbara; Chiesa parr.le di Stuffione; Chiesa parr.le di S. Biagio in Padule*

C. E. I. Conferenza Episcopale Italiana, *Schedatura beni culturali ecclesiastici della Diocesi di Carpi: Cattedrale, Chiesa di Sant'Ignazio e Museo diocesano; Chiesa San Bernardino da Siena; Palazzo vescovile; Seminario vescovile; Chiesa parr.le di Budrione; Chiesa parr.le di Cibeno; Chiesa parr.le di Gavello; Chiesa parr.le di Migliarina; Chiesa parr.le di San Marino; Chiesa parr.le di Santa Croce; Chiesa parr.le di Fossoli; Chiesa parr.le di Cividale; Chiesa plebana di Quarantoli*

GARUTI 1968 = Garuti Alfonso, *Schedatura Soprintendenza. S. Giustina Vigona, parrocchiale*, ds.  
 GARUTI 1969 = Garuti Alfonso, *Schedatura Soprintendenza. Cavezzo, chiesa Sant'Egidio*, ds.; *Motta di Cavezzo, chiesa Santa Maria della neve*, ds.; *Medolla, Chiesa SS.<sup>mi</sup> Sinesio e Teopompo*, ds.; *Finale Emilia, Chiesa S. Francesco di Paola*, ds.; *San Biagio in Padule, Chiesa di S. Biagio vescovo*, ds.; *San Felice, Chiesa parrocchiale di S. Felice vescovo*, ds.; *Chiesa parrocchiale di Stuffione*, ds.  
 GARUTI 1975 = Garuti Alfonso, *Schedatura Soprintendenza. Finale Emilia. Chiesa SS.<sup>mm</sup> Annunziata*, ds.  
 GARUTI 1979 = Garuti Alfonso, *Schedatura Soprintendenza. Chiesa di San Marino di Carpi*, ds., *Chiesa di Santa Croce di Carpi*, ds.

## Fonti e Bibliografia

Archivio Abbaziale di Nonantola, *Inventario di tutti i beni della chiesa di Stuffione, sotto l'invocazione della Beatissima Vergine Maria delle Grazie di Monteserrato*, manoscritto del Rettore pro tempore don Luigi Sighinolfi, datato 28 agosto 1773, Visite Pastorali 1773  
 Archivio Bellini presso Seminario di Carpi, b. 26, quaderno 2, c. 5, Bellini sec. xx, ms. *Fossoli, appunti*, mss.  
 Archivio Capitolare di Modena, Visite pastorali, Filza 8, anni 1759-86  
 Archivio Curia Vescovile di Carpi. Sez. I, b.15b, *Inventario degli oggetti della chiesa di Fossoli*, 1846, ms.  
 Archivio don Ettore Tirelli presso Seminario di Carpi, b. NN2, *manoscritti* n. 51 e b. *R, reliquie*  
 Archivio Guaitoli presso Arch. Storico Comunale di Carpi, b. 9, fasc. 8, *Santa Maria delle Grazie* cc. 20, 35; b. 10, *Chiesa e confraternita di S. Nicola*, cc. 34, 35 e b.123; *Arti Belle*, c. 37  
 Archivio Parrocchiale di Sorbara, *Inventario generale dei Vasi Sacri, Arredi, Capi d'Argento, Biancherie, Apparati, Mobili, ed altro di ragione della Plebana di Sorbara, compilato nella circostanza della promozione all'Arcipretura di detta Chiesa del M. Illus., e Rev.do Sig.r Professore D. Gregorio Adani Modenese*. 3 luglio 1840; c. 2r  
 Archivio Parrocchiale di Sorbara, *Inventario generale dei Vasi sacri, Arredi, Mobili, Apparati e Biancheria della Chiesa Plebana di S.ta Agata di Sorbara steso pel nuovo Arciprete Signor M. R.do Sig. D. Sante Ferrari di Modena*, 24 Febbraio 1894; c. 2r.  
 Archivio Parrocchiale di Sorbara, 2 Luglio 1898. *Inventario Generale di tutto il Benefizio Parrocchiale, Arredi S., Mobili appartenenti alla Pieve di Sorbara compilato a norma delle Sinodali Costituzioni dall'Arciprete Sante Ferrari*; c. 10r.  
 ARTE A MIRANDOLA 1988 = *Arte a Mirandola e nella Bassa modenese*, a cura di Graziano Manni, Mirandola 1988  
 L'ARTE DEGLI ESTENSI 1986 = *L'arte degli Estensi*, catalogo della mostra, Modena 1986  
 ARTIOLI 1968 = Artioli N., *Mostra di Bartolomeo Spani*, Reggio Emilia 1968

BAGNI 1988 = Bagni Prisco, *Il Guercino e i suoi incisori*, Roma 1988  
 BALBONI, BONFATTI 2006 = Balboni Maria Pia, Bonfatti Gian Luca, *Finale Emilia, arte e storia della città e del territorio*, Finale Emilia 2006  
 BARBOLINI FERRARI, BOCCOLARI 1994 = Barbolini Ferrari Elisabetta, Boccolari Giorgio, *Argenti Estensi. L'arte orafa nel ducato di Modena e Reggio*, Correggio 1994  
 BARRI 1671 = Barri Giacomo, *Viaggio pittoresco*, Venezia 1671  
 BARUFFALDI 1844-46 = Baruffaldi Girolamo, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, ms. 1700 ca., Ferrara 1844-46  
 BETTINI 1933 = Bettini S., *La pittura di icone veneto-cretesi e i madonneri*, Padova 1933  
 BOCCOLARI 1989 = Boccolari Giorgio, *L'arte degli orefici a Modena*, Modena 1989  
 BONSANTI 1978 = Bonsanti Giorgio, *Restauro tra Modena e Reggio*, catalogo mostra, Modena 1978  
 BRANDOLI 1888 = Brandoli Primo M., *Del territorio e chiesa parrocchiale di Bomporto*, Modena 1888  
 BUSCAROLI FABBRI 1994 = Buscaroli Fabbri Beatrice, *Scarsellino*, in AA.VV., *L'arte a Mirandola al tempo dei Pico*, catalogo mostra, Mirandola 1994, pp. 106-108

CABASSI 1986 = Cabassi Eustachio, *Notizie degli artisti carpigiani con le aggiunte di tutto ciò che ritrovasi in Carpi d' altri artisti dello Stato di Modena*, ms. XVIII sec., edizione trascritta e commentata da A. Garuti, Modena 1986  
 CAMPORI 1855 = Campori G., *Artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi. Catalogo storico corredato di documenti inediti*, Modena 1855  
 CAPPI 1954 = Cappi Vilmo, *La chiesa plebana di S. Maria della neve in Quarantoli*, Modena 1954

CAPPI 2002 = Cappi Vilmo, *Nuova guida storico artistica della Mirandola e dintorni*, Mirandola 2002  
 CAVAZZONI PEDERZINI 1864 = Cavazzoni Pederzini, *Le antichità di Ravarino e Stuffione*, Modena 1864  
 CERETTI 1889 = Ceretti Felice, *Del Duomo*, in “Memorie storiche della città e antico ducato della Mirandola”, Vol. VII, Mirandola 1889  
 CERETTI 1901 = Ceretti Felice, *Biografie mirandolesi*, in “Memorie storiche della città e antico ducato della Mirandola” Vol. XIII, Mirandola 1901  
 CHIOSSI 1972-73 = Chiossi M., *Contributo alla storia della pittura a Finale Emilia*, tesi di laurea, rel. F. Arcangeli, Università di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1972-73  
 CHIOSSI 1985 = Chiossi M. in *Finale Emilia, popolo e castello*, atti del convegno di studio, 1982, Modena 1985  
 COEN 1953 = Coen Clemente, *Finale Emilia*, Finale Emilia 1953  
 COLOMBI FERRETTI 1982 = Colombi Ferretti Anna, *Simone Cantarini. Dalla marca barocca alla bassa padana*, in *Bollettino d'Arte del Ministero Beni Culturali*, Roma 1982, pp. 19-34  
 COLOMBI FERRETTI 1986 = Colombi Ferretti Anna, “Simone Cantarini”, in *L'arte degli Estensi*, Modena 1986, pp. 197-199  
 COLOMBI FERRETTI 1992 = Colombi Ferretti Anna, “Simone Cantarini”, in *La scuola di Guido Reni*, a cura di M. Pirondini e E. Negro, Modena 1992, pp. 109-132

COSTA GIANI 1890 = Costa Giani Pietro, *Memorie storiche di San Felice sul Panaro*, Modena 1890  
 CRESPI 1769 = Crespi Luigi, *Vite dei pittori bolognesi*, Roma 1769

DESCO 2001 = Desco A., *L'uomo della cerva. Indagine su un illustre sconosciuto*, Modena 2001, depliant  
 DIPINTI DI MAESTRI DEI SEC. XVI-XVIII 1982 = *Dipinti di maestri dei secoli 16.-18.*, catalogo della mostra di Finale Emilia, Modena 1982

FAVA 2009 = Fava Giorgio, *La parrocchia di Stuffione dalle origini ai giorni nostri. Cinquecento anni di Storia*, Modena 2009  
 FINALE EMILIA 1985 = *Finale Emilia, popolo e castello*, atti del convegno di studio, 1982, Modena 1985  
 FORTI 1897 = *Autobiografia*, ms. propr. privata, copia in Archivio Nuovo presso Archivio Storico Comunale  
 FRASSONI 1752 = Frassoni Cesare, *Memorie istoriche del Finale di Lombardia*, Modena 1752  
 FRASSONI 1778 = Frassoni Cesare, *Memorie del Finale di Lombardia*, Modena 1778

GARUTI 1978 = Garuti Alfonso, *Mostra dei restauri e delle nuove acquisizioni del Museo civico*, Carpi 1978  
 GARUTI 1983 = Garuti Alfonso, *Il martirio di S. Ignazio di Antiochia. Un dipinto di Sigismondo Caula ritrovato*, in “Bollettino Musei Ferraresi” nn. 13-14, Ferrara 1983, pp. 139-141  
 GARUTI 1984 = Garuti Alfonso, *Testimonianze sull'artigianato artistico del legno a Mirandola dalXVII alXVIIIsecolo*, in AA.VV.,”Mirandola e le terre del basso corso del Secchia”, Atti Convegno di Studi, Modena 1984  
 GARUTI 1985<sup>1</sup> = Garuti Alfonso, *Finale Emilia. Dal territorio al museo*, in AA.VV., *Finale Emilia. Popolo e Castello*, Atti Convegno di Studi, Modena 1985  
 GARUTI 1985<sup>2</sup> = Garuti Alfonso, in AA.VV., *Le pietre della memoria. La Sagra ed altri edifici medievali a Carpi, Correggio, Novi, Soliera*, Modena 1985  
 GARUTI 1987<sup>1</sup> = Garuti Alfonso, *Vedute urbane di Carpi*, Carpi 1987  
 GARUTI 1987<sup>2</sup> = Garuti Alfonso, *La cattedrale di Carpi. Osservazioni sulla storia edilizia e artistica dell'edificio*, in AA.VV., *Un tempio degno di Roma. La cattedrale di Carpi*, Modena 1987  
 GARUTI 1988<sup>1</sup> = Garuti Alfonso in AA.VV., *Arte a Mirandola e nella Bassa modenese*, Modena 1988  
 GARUTI 1988<sup>2</sup> = Garuti Alfonso, in *Immagini devozionali. Ricerca fotografica di Stanislao Farri*, Reggio Emilia 1988, pp. 95-102  
 GARUTI 1989 = Garuti Alfonso, *La civiltà delle acque. Emergenze architettoniche e presenze artistiche lungo il medio e basso corso del Panaro*, in AA.VV. *Il bel Panaro. Un fiume generoso e umile*, Modena 1989  
 GARUTI 1990<sup>1</sup> = Garuti Alfonso, in *Carpi. Guida storico artistica*, a cura di A. Garuti, D. Colli, Reggio Emilia 1990  
 GARUTI 1990<sup>2</sup> = Garuti Alfonso, *Carpi Museo civico “Giulio Ferrari”. I dipinti*, Bologna 1990  
 GARUTI 1990<sup>3</sup> = Garuti Alfonso, *La scagliola: arte dell'artificio o della meraviglia*, in AA.VV., *La scagliola carpigiana e l'illusione barocca*, Modena 1990

GARUTI 1990<sup>4</sup> = Garuti Alfonso, *Il santuario della Beata Vergine di San Clemente. Bastiglia*, Carpi 1990  
 GARUTI 1991 = Garuti Alfonso, *Scarsellino*, in AA.VV., *Committenze dei Pico*, Modena 1991, p. 148  
 GARUTI 1993<sup>1</sup> = Garuti Alfonso, in *Le chiese della provincia. Storia e immagini. La Bassa*, Modena 1993  
 GARUTI 1993<sup>2</sup> = Garuti Alfonso, *Opere d'arte in provincia. La Pietà di Finale Emilia*, in “Modena Storia” n. 4, dicembre 1993, pp. 8-9  
 GARUTI 1994 = Garuti Alfonso, *Presenza di opere di Adeodato Malatesta nella provincia di Modena*, in “Atti e Memorie Deputazione di Storia Patria per le antiche Province Modenesi” ser. XI, Vol. XVI, Modena 1994  
 GARUTI 1997 = Garuti Alfonso, *Fermo Forti*, in “Dizionario biografico degli Italiani”, Vol. LXIX, Roma 1997, pp. 174  
 GARUTI 1998 = Garuti Alfonso, *Adeodato Malatesta*, in *Modelli d'arte e devozione. Adeodato Malatesta*, catalogo mostra di Modena e Reggio Emilia, Firenze 1998, pp. 198-200  
 GARUTI 1999 = Garuti Alfonso, *Aspetti artistici nelle chiese di Bomporto, Sorbara, Solara*, in AA.VV., *Bomporto e il suo territorio. Inse-diamenti e acque dal Medioevo all'Ottocento*, atti del Convegno, Bomporto 1998, pp. 325-368, Bomporto 1999  
 GARUTI 2000 = Garuti Alfonso, *Immagini tra messaggio e sentimento nella religiosità popolare* in AA.VV., *Vita e tradizioni contadine*, Modena 2000  
 GARUTI 2001, in AA.VV., *Le mura del silenzio. Monasteri femminili tra Po e crinale*, Modena 2001  
 GARUTI 2002 = Garuti Alfonso, *Architettura e aspetti artistici della parrocchiale di Gavello*, in AA.VV., *Da Gabellum a Gavello. Storia di*

una chiesa e del suo territorio, S. Felice sul Panaro 2002

GARUTI 2003 = Garuti Alfonso, *Fermo Forti*, in *Sanctitatis Flores Iconografia dei Santi Nonantolani*, Modena 2003, pp. 62-63

GARUTI 2004 = Garuti Alfonso, *Chiese di Carpi. Appunti di storia e riferimenti artistici*, in A. Garuti, M. Ghizzoni, *Chiese di Carpi, tra arte, storia e topografia urbana*, Modena 2004

GARUTI 2005 = Garuti Alfonso, *Non solo la Cronaca di Carpi. L'archivio e gli scritti di Giuseppe Saltini*, in G. Saltini, *Memorie (o Cronaca di Carpi) tenuta in regola da me Giuseppe Saltini della stessa città, 1796-1863*, trascrizione ed edizione critica a cura di A. Garuti, A. M. Ori, G. Zacchè, Modena 2005

GARUTI 2007 = Garuti Alfonso, *Per una storia dell'arte religiosa nella Diocesi di Carpi*, in AA.VV., *Storia della Chiesa di Carpi*, Vol. II *Percorsi tematici*, Modena 2007

GARUTI 2008 = Garuti Alfonso, *La chiesa di San Francesco d'Assisi in Carpi. Vicende storiche e artistiche*, Carpi 2008

GARUTI 2009<sup>1</sup> = Garuti Alfonso, *Il gonfalone ritrovato della Confraternita di San Bernardino da Siena*, in *La fiera del 20 maggio, il Santo, l'Arte, la Storia*, a cura di C. Tamagnini, Carpi 2009, pp. 14-20

GARUTI 2009<sup>2</sup> = Garuti Alfonso, *Il Museo diocesano d'Arte sacra di Carpi "Cardinale Rodolfo Pio di Savoia"*, in "Arte Cristiana" Rivista internazionale di Storia dell'Arte e di Arti Liturgiche, Vol. XCVII, fasc. 851 marzo-aprile, Milano 2009, pp. 107-113

GARUTI 2010 = Garuti Alfonso, *Scarsellino, Sigismondo Coccapani, Tommaso Bisi*, in AA.VV., *Rare pitture. Ludovico Carracci, Guercino e l'arte del Seicento a Carpi*, catalogo della mostra a cura di M. Rossi, Carpi 2010, pp. 82-83, 137, 183

GARUTI 2011 = Garuti Alfonso, *Il Museo diocesano d'Arte Sacra "Cardinale Rodolfo Pio di Savoia"*, in AA.VV., *Storia di Carpi*. Vol. III, *La città e il territorio nel lungo Ottocento (1796-1914)*: Tomo II, *Società e cultura*, Modena 2011, pp. 349-354 con bibliografia

GAVIOLI 1996 = Gavioli Francesco, *Medolla e il suo territorio comunale: un popolo, una storia. Notizie e ricerche storiche civili*, Nonantola 1996

GHIDIGLIA QUINTAVALLE 1961 = Ghidiglia Quintavalle Augusta, *Tuttitalia. Enciclopedia dell'Italia antica e moderna. Emilia Romagna. II*, Milano 1961

GHIDIGLIA QUINTAVALLE 1962 = Ghidiglia Quintavalle Augusta, *Arte in Emilia, seconda*, Parma 1962

GHIDIGLIA QUINTAVALLE 1967 = Ghidiglia Quintavalle Augusta, *Arte in Emilia, terza*, Modena 1967

GIUSEPPE MARIA CRESPI 1990 = *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747*, catalogo della mostra a cura di Andrea Emiliani e August B. Rave, Bologna 1990

GOLINELLI, GARUTI 1993 = Golinelli Enio, Garuti Alfonso, *Modena. Le chiese della provincia, storia e immagini. La Bassa*, Modena 1993

GOLINELLI 2007 = Golinelli Paolo, *Nonantola. I luoghi e la storia. Guida spazio-temporale di un grande centro monastico e del suo territorio*, Nonantola, 2007

GUAITOLI 1865 = Guaitoli P., *Catalogo delle opere d'Arti Belle di ragione pubblica esistenti nella città di Carpi l'anno 1865*, ms. in Archivio Guaitoli cit. b. 123 *Arti Belle*, fasc. 10

GUAITOLI SEC. XIX, ms. = Guaitoli P., *Memorie intorno alla vita e alle opere di Damiano Gafori da Novara calligrafo e miniatore*, ms. in Archivio Guaitoli, cit. b.124 *Arti e artisti*, fasc.29

IL GUERCINO 1991 = *Il Guercino (Giovanni Francesco Barbieri, 1591-1666)*, a cura di Denis Mahon, Bologna 1991

GUIDA 1875 = *Guida storico artistica della città di Carpi*, Carpi 1875

GULINELLI 1982 = Gulinelli Veber, *Il Cristo morto*, in "Quaderni della Bassa modenese", Modena 1982, n. 2, pp. 14-16

LETTERE ALL'ARTISTA 1998 = *Lettere all'artista. Testimonianze d'arte nell'Ottocento dall'epistolario di Adeodato Malatesta*, a cura di Luciano Rivi, Modena 1998

LETTERE PITTORICHE 1832 = *Lettere pittoriche*, vol. II, Milano, 1832

LIBERA NOS 2000 = AA.VV., *Libera Nos. Santi e simboli nella devozione colta e popolare*, Modena 2000

LODI 1969 = Lodi Bruno, *Ravarino e i ravarinesi*, Bomporto 1969

LORENZINI 2010 = Lorenzini Lorenzo, *Pellegrino e Simone Ascani*, in AA.VV., *Rare pitture. Ludovico Carracci, Guercino e l'arte del Seicento a Carpi*, catalogo mostra, Carpi 2010, pp. 144-45

LO RUSSO DE LEO 1978 = Lo Russo De Leo Franca, in *Restauri tra Modena e Reggio*, catalogo mostra, Modena 1978, pp. 27-28

LUGLI 1986 = Lugli Adalgisa, *Sigismondo Caula*, in *L'arte degli Estensi. La pittura del Seicento e del Settecento a Modena e Reggio*. Catalogo della mostra, Modena 1986, pp. 137-38

MAHON 1947 = Mahon Denis, *Studies in Seicento Art and Theory*, Londra 1947

MAHON 1968 = Mahon Denis, *Il Guercino. Catalogo critico dei dipinti*, catalogo della mostra, Bologna 1968

MALVASIA 1678 = Malvasia Carlo Cesare, *Felsina Pittrice*, Bologna 1678 (riedizione Bologna, 1841)

MARRI 2002 = Marri N., *Memorie storiche critico-topografiche della città di Carpi, suo principato antico e moderno con i luoghi adierenti e della sua diocesi nullius antica e moderna, sue parrocchie et aderenze, sì dell'uno come dell'altra. 1771*, ms., edizione critica a cura di M. Dezzi Bardeschi, C. Rossi, Carpi 2002

MAZZA 1993 = Mazza Angelo, *La pittura a Modena nel Seicento: le chiese*, in AA.VV., *La pittura in Emilia e in Romagna*, Bologna 1993

MAZZA 2000 = Mazza Angelo, *La Madonna di Monserrato*, in AA.VV., *Libera Nos. Santi e simboli nella devozione colta e popolare*, Modena 2000, pp. 186-187

MAZZA 2009 = Mazza Angelo, *Per una storia dell'arte nella diocesi di Carpi*, in AA.VV., *Storia di Carpi*. Vol. II, *La città e il territorio dai Pio agli Estensi (sec. XIV- XVIII)*, Modena 2009

MAZZIERI 1992 = Mazzieri Antonio, *Lama e Mocogno*, Modena 1992

MERRIMAN 1980 = Merriman Mira P. in *Mostra di opere restaurate, secoli XIV-XIX*, catalogo della mostra, Modena 1980

MODELLI D'ARTE E DI DEVOZIONE 1998 = *Modelli d'Arte e di Devozione. Adeodato Malatesta 1806 – 1891*, catalogo della mostra, Milano 1998

MUSEO DI CARPI 1914 = *Il Museo civico di Carpi*, in "Memorie storiche e documenti sulla città e antico principato di Carpi" Vol. X, Carpi 1914

NATALI 2002 = Natali Antonio, *Leonardo. Il giardino delle delizie*, Cinisello Balsamo 2002

NONANTOLA, EUROPA 2003 = *Nonantola, Europa. Luoghi, chiese, monasteri legati all'Augusta Badia*, Modena 2003

NOVELLI 2008 = Novelli Maria Angela, *Scarsellino*, Milano 2008

OMAGGIO AL GUERCINO 1967 = *Omaggio al Guercino*, catalogo della mostra di Cento, Bologna 1967

PARADISI, CALZOLARI, RAGAZZI 1978 = Paradisi Giuseppe, Calzolari Mauro, Ragazzi Guido, *Memorie storiche di Rivara*, 4 volumi, Modena 1978

PARROCCHIA DI CADECOPPI 1985 = *Parrocchia di Cadecoppi. Camposanto (MO). 21 Luglio 1985. 5° Centenario della Chiesa*, Camposanto 1985

PAVAN 1979 = Pavan Gino, *Icone delle collezioni del Museo Nazionale di Ravenna*, Ravenna 1979

PAZZI 1992 = Pazzi Piero, *I punzoni dell'argenteria e oreficeria veneta*, Venezia 1992

PIRONDINI 1969 = Pironcini Massimo, *Giovanni Boulanger, un pittore francese nel ducato di Modena*, Modena 1969

RAGGHIANI 1939 = Raggianti Carlo L., *Schedatura Soprintendenza Museo civico di Carpi. Incisioni* ds. 1939

REMONDI 1986 = Remondi Ireneo, *Cadecoppi: memorie notizie curiosità*, Massa Finalese 1986

RIGHI GUERZONI 1988 = Righi Guerzoni Lidia, in AA.VV., *Arte a Mirandola e nella Bassa modenese*, Modena 1988, pp. 17-18, 46-47

RINALDI 1979 = Rinaldi Federica, *Mostra di Girolamo Donnini. (1681-1743)*, catalogo, Reggio Emilia 1979

ROLI 1977 = Roli Renato, *Pittura bolognese, 1650-1800, dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna, 1977

ROLI 1984 = Roli Renato, *Crespi Luigi*, in Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 30, Roma 1984

ROVATTI 1991 = Rovatti Ettore, *Finale Emilia. Mille anni di storia*, Modena 1991

ROVATTI 2009 = Rovatti Ettore, *Finale Emilia. Mille anni di storia, volume secondo*, Finale Emilia 2009

ROVERSI 2003 = Roversi Simona, *Giovanni Muzzioli*, in *Sanctitatis Flores. Iconografia dei Santi Nonantolani*, Modena 2003, pp. 64-65

SALERNO 1988 = Salerno Luigi, *I dipinti del Guercino*, Roma 1988

SALTINI SEC. XIX = Saltini G., *Descrizione pitture di Carpi*, ms. sec. XIX prima metà, in Archivio Nuovo Commissione di Storia Patria presso Arch. Storico Comunale di Carpi b. C1, fasc. 12

SALTINI 2005 = Saltini G., *Memorie (o Cronaca di Carpi) tenuta in regola da me Giuseppe Saltini della stessa città, 1796-1863*, trascrizione ed edizione critica a cura di A. Garuti, A. M. Ori, G. Zacchè, Modena 2005

SAMMARINI 1894 = Sammarini Achille, *Il Duomo di Carpi. Memorie storico artistiche*, Modena 1894

SAMMARINI SEC. XIX = Sammarini Achille, *Inventario di tutti i monumenti e oggetti d'arte nel Comune di Carpi*, ms. sec. XIX fine, in Biblioteca Comunale di Carpi, Manoscritti in cassetta

SAMMARINI 1897 ms. = Sammarini Achille, *Notizie ed opere degli architetti, pittori, scultori ed altri artisti nati e domiciliati nel territorio di Carpi*, redazione manoscritta, cc. 84, in Archivio don Ettore Tirelli Serie NA n. 44bis, Seminario Vescovile di Carpi, *Fermo Forti* (ad vocem)

SANCTITATIS FLORES 2003 = *Sanctitatis Flores. Iconografia dei Santi Nonantolani*, Modena 2003

SCANNELLI 1657 = Scannelli Francesco, *Il microcosmo della pittura*, Cesena 1657

SEMPER 1882 ed. 1999 = H. Semper, F. O. Schulze, W. Barth, *Carpi. Una sede principesca del Rinascimento*, traduzione ed edizione critica di A. D'Amelio e A. E. Werdehausen, a cura di L. Giordano, Pisa 1999

SPINELLI 1902<sup>1</sup> = Spinelli A. G., *Notizie spettanti alla storia della musica in Carpi*, in "Memorie storiche e documenti sulla città ed antico principato di Carpi", Vol. VII, Carpi 1900, pp. 77-88

SPINELLI 1902<sup>2</sup>, = Spinelli A. G., *Sosta a Carpi*, Modena 1902

IL TESORO 1989 = *Il Tesoro del Duomo di Bergamo*, Bergamo 1989

TIRELLI 1900 = Tirelli E., *Guida storico artistica di Carpi*, Carpi 1900

VARIGNANA 1997 = Varignana Franca, *Il tesoro di San Pietro in Bologna e papa Lambertini*, Bologna 1997

VARINI 1923 = Varini Geminiano, *1623. A memoria del III Centenario della traslazione della miracolosa immagine di Maria SS. delle Grazie nella chiesa parrocchiale. Celebrato in Stuffione (Modena) dal 15 al 26 aprile 1923*, Modena 1923

VOLPE 1979 = Volpe Carlo, *Una mostra di restauri e una proposta per la loro gestione*, in "Paragone Arte" Firenze 1979

VOLPE 1982 = Volpe Carlo in *Dipinti di maestri dei secoli 16.-18.*, catalogo della mostra di Finale Emilia, Modena 1982, pp. 14-17,32-36

ZANICHELLI 2000 = Zanichelli G., *Lo scriptorium di Johannes Coppo de Prusia e i suoi miniatori*, in AA.VV., *Tesori di una Biblioteca francescana. Libri e manoscritti del Convento di san Nicolò in Carpi Sec. XV-XIX*, Catalogo mostra, Carpi 2000

ZANOTTI 1739 = Zanotti Giampietro, *Storia dell'Accademia Clementina*, Bologna 1739

Questa parte di albero, è divenuta libro,  
sotto i torchi di Edizioni Artestampa  
nel mese di febbraio 2013.

Possa un giorno, dopo aver ceduto agli uomini  
il suo carico di conoscenza, ritornare alla terra  
e diventare un nuovo albero.