

# Trasparenti

---

I “trasparenti” sono dipinti traslucidi in tela montata su “casse” illuminate dall’interno, di forme e dimensioni diverse, appesi attraverso le strade del borgo o sui muri delle case. Quelli portatili sono lampioni, diffusi ovunque e da sempre; gli altri invece rarissimi e forse unici. Va’ distinta la prima produzione tra il 1790 e il 1852, dalla successiva che solo prosegue (e a volte tradisce) l’idea originaria. Oggi sono circa 450, non tutti esposti; l’ultimo è stato fatto nel 2012. Uniscono la funzione di illuminare le processioni notturne, di spettacolare decorazione effimera come archi di trionfo, e di illustrazione della storia sacra. Hanno carattere popolare per facile leggibilità e colto per le raffinate e moderne scelte esecutive, tematiche e stilistiche.

Alcuni tra i primi sono firmati e datati entro il 1792 da Giovanni Battista Bagutti (Rovio, 1742-1823): le due serie sulla facciata del convento e della chiesa di San Giovanni, con alcune tra le 10 “porte” o archi a due facce tripartite (quasi tutti sostituiti da copie o gigantografie). Fra’ Antonio Maria Baroffio (Mendrisio, 1732-1798) forse ne fu l’ideatore, al suo ritorno dal convento di Piacenza nel ducato di Parma, nella cui Accademia Bagutti vinse un premio nel 1768 per la modernità delle sue opere in stile neoclassico. Questo si nota nelle cornici dipinte delle “porte”, nei colori chiari e freddi (alterati dalla cera ingiallita) e nelle scene posate, mai troppo drammatiche sebbene vivaci e intense.

Rappresentano scene legate alla Passione di Cristo, ma in tutte le serie antiche c’è sempre almeno un episodio non evangelico, come “Il congedo di Gesù dalla Madre”, intrecciando i “racconti” della *Via Crucis* e della *Via Matris*. Il complesso criterio di collocazione delle prime 10 “porte” nel percorso processionale (in un documento del 1789 ca.), è stato interrotto da incendi e spostamenti, tradito nelle sostituzioni di fine ‘800 e inizio ‘900.

La tecnica esecutiva è straordinaria: su tele rade ma robuste imbevute di cera, con vernici oleo-resinose si usavano pochissimi pigmenti compatibili e non coprenti, senza poter correggere. Almeno un pigmento è stato importato da Bagutti dalla Germania, che forse apprese l’uso della cera dagli studi francesi sulla pittura romana a encausto a Parma, oppure durante i viaggi nell’Europa illuminista che sperimentava tecniche “scientifiche” oggi definibili all’avanguardia.



## Le prime vele

Tra i pochissimi documenti riguardanti i trasparenti che si siano conservati, c’era fino a qualche anno fa (oggi è disperso) un foglio che indicava l’ordine in cui dovevano essere collocate le prime dieci “porte trasparenti”, allora giustamente chiamate “archi luminosi”. Dato che sono indicati i proprietari delle case (che avevano anche pagato l’esecuzione delle opere) a cui erano appoggiati e non le vie (né – tanto meno – i numeri civici, allora inesistenti), non è facile capire esattamente dove fossero, pur considerando le demolizioni e le nuove costruzioni intervenute nel nucleo del borgo. Per l’esposizione straordinaria di alcuni trasparenti al Museo d’arte nella primavera del 2012 è stato possibile esporre la più vecchia cartina conservata (del tardo Ottocento), con l’indicazione delle ubicazioni probabili (in bianco le 3 sicure). Ben più importante è l’identificazione del tema iconografico, che dimostra come non sia mai stato una *Via Crucis*, per la presenza di alcuni altri soggetti, soprattutto dedicati a Maria, e l’assenza di altri fondamentali. Anche l’ordine in cui erano collocati non rispettava la cronologia degli episodi evangelici. A partire dal primo centenario del 1898 non si è più rispettato questo ordine logico, giustificando le ricombinazioni dei grandi archi, le sostituzioni errate e le intromissioni di nuovi soggetti con la necessità di ampliare la serie, o di sostituire le “porte” scomparse. Questa leggerezza nell’affrontare l’originalità dei

trasparenti e la loro natura colta, è proseguita fino al secondo centenario, quando si è cercato di rimediare in parte ai danni fatti, senza però eliminare le "porte" "nuove" anche se incoerenti, ormai entrate a far parte della tradizione.

#### Ordine antico delle "porte"

Porta	n.ro	Soggetto all'andata	n.ro	Soggetto al ritorno
I°	1	<i>Cartellone</i>	11	<i>La deposizione dalla croce</i>
II°	2	La lavanda dei piedi	12	Gesù spogliato per crocefiggerlo
III°	3	<i>Congedo di Cristo da Maria</i>	13	<i>Gesù caduto aiutato dal Cireneo</i>
IV°	4	L'orazione nell'orto		
V°	5	La flagellazione alla colonna	14	L'incontro con la Madre
VI°	6	L'incoronazione di spine	15	L'ecce Homo
VII°	7	La condanna a morte	16	La negazione di S. Pietro
VIII°	8	<i>Gesù consola le donne piangenti</i>	17	<i>Giovanni avvisa Maria</i>
IX°	9	La crocefissione	18	Tradimento e cattura di Cristo
X°	10	<i>Gesù depresso nel sepolcro</i>	19	<i>Gesù sveglia gli apostoli nell'orto</i>

*In corsivo le opere scomparse. La porta IV° aveva un lato solo essendo posta trasversalmente alla processione.*

#### Ordine moderno delle "porte"

Porta	n.	Soggetto all'andata	n.	Soggetto al ritorno
I°	1	<i>L'ultima Cena</i> (copia di Gilardi da Anastasio)	12	<i>Le tre Marie</i> (Gilardi da Anastasio)
II°	2	La lavanda dei piedi		
III°	3	Pilato e L'ecce Homo		
IV°	4	(La negazione di S. Pietro) nel Pretorio	13	Tradimento e cattura di Cristo
V°	5	(La condanna a morte) Gesù da Erode	14	La crocefissione
VI°	6	La flagellazione alla colonna	15	L'incontro con la Madre
VII°	7	L'incoronazione di spine	16	Gesù spogliato e abbeverato di fiele
VIII°	8	L'orazione nell'orto	17	La Veronica ( <i>Gesù consola le donne</i> )?
IX°	9	<i>Maria al Sepolcro</i> (Cassinari 1979)	18	<i>La Divisione delle vesti</i> (Cassinari 1979)
X°	10	<i>Entrata in Gerusalemme</i> (Realini 1969)	19	<i>La resurrezione</i> (Realini 1969)
XI°	11	<i>Cristo nel Sepolcro</i> (Anastasio 1898)	20	<i>Cristo depresso</i> (Anastasio 1898)

*In corsivo le opere aggiunte dopo il 1989. La precedente porta IX° eseguita da Anastasio nel 1898 è irrecuperabile.*

*In attesa di completare la presentazione dei "trasparenti", si offre qui di seguito un esempio di analisi storico-artistica su alcuni tra gli esemplari più significativi.*

## Il Bagutti

Giovanni Battista Bagutti nasce a Rovio (sulla strada dal lago di Lugano verso la Val d'Intelvi e il lago di Como) il 6 aprile 1742, da una famiglia di cui poco si sa, ma in un piccolo borgo non privo, come molti nella regione al di qua e al di là del confine, di una discreta tradizione di artigiani e artisti. Nel 1763 è iscritto nella più prestigiosa Accademia "moderna" del Nord Italia, a Parma, dove conosce alcuni altri artisti "ticinesi", con i quali manterrà saltuariamente i contatti. Tra questi in particolare l'architetto Simone Cantoni, l'ornatista Giocondo Albertolli e il pittore Domenico Pozzi, con i quali condividerà la formazione e il gusto del nuovo stile Neoclassico. L'adesione alla modernità gli consente di vincere il primo premio per la pittura

con l'opera *Deianira* del 1765. Sicuramente soggiornò qualche anno a Roma, seguendo una logica formativa e la tradizione dei suoi conterranei da secoli attivi nell'Urbe; analogamente dovette cercare lavoro a Nord delle Alpi, anche se è testimoniata la sua presenza solo nella chiesa parrocchiale di Altdorf, più tardi, nel 1802, mentre nel 1777 è a Genova. La sua attività pare fosse quasi esclusivamente incentrata nel Cantone – con una sola presenza in Mesolcina – e in particolare a sud del Ceresio. Ottimo conoscitore dell'affresco, in opere come i medaglioni sulla volta nella chiesa di San Giovanni a Mendrisio, del 1774, dimostra di voler riprendere la luminosa leggerezza del miglior Rococò europeo, in questo caso chiaramente ispirato alla produzione dell'intelvedere Carlo Innocenzo Carloni. D'altra parte in altre opere, specie di cavalletto o nei "trasparenti", ha saputo conciliare la tradizione settecentesca con un certo rigore classicista decisamente più aggiornato. Per lo più attivo in edifici ecclesiastici (i pochi sicuri committenti presenti nel Cantone), con soggetti religiosi spesso di vivace e composto gusto narrativo, ci ha lasciato anche una scena mitologica nel salone di palazzo Petrucci a Maroggia (poi Collegio don Bosco), un *Sacrificio di Ifigenia* nel Museo di Mendrisio e qualche ritratto, tra cui il gustoso *Alfonso Turconi*, il conte di origine comasca donatore dell'ospedale di Mendrisio. Almeno uno dei suoi figli, Abbondio, diventerà pittore, a cui sono attribuiti alcuni "trasparenti" pur senza certezza, considerando che la sua miglior opera di confronto sono gli affreschi nella chiesa di San Sisinio a Mendrisio, eseguiti nel 1816 accanto all'altro presunto autore dei "trasparenti", Francesco Catenazzi. Entrambi, forse per questo, sono considerati allievi di Giovan Battista. Muore a Rovio il 28 novembre 1823. Nel 1994 la pinacoteca Züst di Rancate gli ha dedicato una mostra, il cui catalogo è stato curato da Edoardo Augustoni e Ivano Proserpi.

### La lavanda dei piedi

Bruciata nel 1829 la prima porta della serie originale, ci resta la seconda con al centro *La lavanda dei piedi* la cui copia fotografica è collocata forse non lontano dal luogo in cui era fin dall'inizio, come nel documento antico: «al cantone [della casa] dei ss. Bosia e Brenni». Aveva nel lato "di ritorno", cioè verso la piazza, la scena con *Gesù abbeverato di fiele* che oggi si trova invece in Corso Bello; attualmente invece ha un lato solo, essendo esposta all'imbocco del vicolo Nobili Bosia, rivolta verso via Stella. Soppresso nel 1852 il convento dei Servi di Maria incaricati della gestione dei trasparenti, gli allestitori successivi l'hanno tolta dal percorso relegandola in una posizione secondaria, lasciando il posto alla "porta" "nuova" di Pietro Anastasio, consegnata nel 1898 (e oggi sostituita da una copia di Silvano Gilardi del 1983) che nel lato verso San Giovanni rappresenta una reinterpretazione dell'*Ultima Cena* di Bernardino Luini presente in Santa Maria degli Angeli a Lugano, e dall'altro lato *Le Marie al Calvario*.

### L'orazione dell'orto

L'odierna "porta" 8 nella cui facciata verso la piazza è inserita la copia fotografica del centrale di Giovanni Battista Bagutti datato 1791 con *L'orazione nell'orto*, si trova in Corso Bello, con un lato agganciato all'angolo anteriore di palazzo Pollini. Nel lato posteriore vi è la scena dell'*Incontro con la Veronica*. In origine costituiva l'unico lato della porta IV, visibile quindi solo all'andata della processione, ed era appesa «al cantone de' Signori Polini», probabilmente in una traversa di Via Stella, o di via San Damiano. Non è escluso che fosse collocata all'imbocco di via Nobili Bosia, dove è l'attuale porta 2, con la *Lavanda dei piedi*. Non bisogna infatti confondere la "casa dei signori Pollini" con l'odierno Palazzo Pollini, che solo nell'anno in cui comparvero i primi "trasparenti", cioè nel 1791 venne acquistato dalla famiglia, che prima di allora abitava – dobbiamo concludere – da qualche parte nel così detto "Canton Uri", ovvero nella parte più antica del borgo, in una casa che si affacciava sul percorso delle processioni. Poiché i "trasparenti" furono da sempre pagati dai proprietari delle case a cui erano appesi, non è da escludere che, trasferitasi la famiglia, avessero deciso di portarsi appresso il loro dipinto, anche se lo scambio delle tele potrebbe risalire anche solo ad una delle numerose e non documentate "riorganizzazioni" del secolo scorso.

In una di queste presumibili occasioni i laterali originali vennero soppressi e furono eseguiti quelli ora visibili, talvolta scambiati con quelli della facciata posteriore. Dovrebbero esservi associate le figure del profeta Geremia, con il testo: *Accepi calicem de manu domine* (Geremia 25, 17), e di re Davide, ritenuto l'autore dei Salmi: *Calicem salutaris accidia et nomen Domini invocabo* (Salmi 115, 4). Non si sa in base a quale tradizione sono attribuiti al pittore Augusto Catenazzi (1808-1880) e datati intorno al 1840, cioè poco

dopo aver firmato un contratto con la Comunità per l'esecuzione di non meglio specificati "lampioni" e "fanali", con altri per la Confraternita del Rosario. La scena illustrata è presente in tre dei quattro Vangeli canonici ( Matteo, 26, 36-46; Marco 14, 32-42; Luca 22, 41-46), mentre Giovanni (18, 1) cita l'episodio senza descriverlo. È ampiamente diffusa nell'iconografia cristiana, per la possibilità che offre di evidenziare allo stesso tempo l'esempio umano di Gesù in preghiera e la sua sovrumana capacità di accettazione consapevole. Dal punto di vista artistico appariva semplice da illustrare, grazie all'efficace descrizione nel testo e all'uso di metafore espressive come il calice, ma dobbiamo aspettare il pieno Rinascimento per trovare rappresentata con verosimiglianza la suggestiva ambientazione notturna, invece diffusa già a metà del Quattrocento per l'episodio successivo della *Cattura di Gesù*. Come negli altri pannelli centrali caratterizzati da una centinatura nel lato superiore che compie una curva sinuosa verso l'alto (diversamente dai semplici archi di cerchio degli altri), la finta cornice marmorea riduce visibilmente la scena ai lati, rappresentando in questo caso due lesene o paraste con un triglifo classico completo di gocce triangolari.

A differenza di tutte le altre scene rimaste, in questa Bagutti ha scelto di avvicinare i personaggi, che quindi appaiono piuttosto grandi, pur essendo tutti rappresentati solo parzialmente, mentre Gesù è inginocchiato in primo piano a destra. Una sola diagonale compositiva attraversa il riquadro, marcata dal manto svolazzante dell'angelo che sorregge il calice, su cui incrocia un secondo vettore opposto meno evidente, formato da un tronco spezzato in primo piano a sinistra, dal braccio destro del Cristo, dal braccio alzato dell'angelo toccando la testa del protagonista per terminare su un albero sullo sfondo alle sue spalle, a cui il gruppo poco definito degli apostoli addormentati fa da contrappeso nell'angolo opposto. Questa semplice composizione enfatizza la solennità del momento meditativo, privo di un'azione vera e propria, suggerendo un percorso di riflessione sulle possibili interpretazioni anche simboliche dei pochi elementi rappresentati e rendendo efficacemente il senso di solitudine. Forse per questo in un primo momento non si notano le sproporzioni e le incongruenze prospettiche nelle figure, per cui – ad esempio – l'angelo appare troppo grande per essere teoricamente più indietro rispetto a Gesù in primo piano. La tela è tra le prime ad essere stata sottoposta ad un restauro completo e finalizzato alla conservazione museale (contributo del Lyons Club del Mendrisiotto, 1999), per cui è stato possibile recuperare parte della cromia originale; risultano così evidenti i colori chiari e leggeri, prevalentemente freddi, intonati all'espedito di lasciare nuda la tela dove la luce doveva trasparire dando rilievo e intensità espressiva alle figure, come nelle carnagioni di Cristo e dell'Angelo, o negli aloni intorno alle loro teste. Per questo molto probabilmente doveva essere visibile pur da lontano il piccolo dettaglio del sangue sulla fronte sudata del Signore. Così Bagutti ha saputo dosare con equilibrio la drammaticità della scena, che nell'arte barocca assume sovente forme spettacolari, con la quieta solennità della meditazione, quasi che il moderno spirito illuminista fosse riuscito a portare serenità anche nel terribile momento della paura e del dubbio del figlio di Dio.

## La prima vela

Non si sa per quale ragione sono tradizionalmente chiamati "vele" i sei "trasparenti" a balconcino di Giovanni Battista Bagutti, appesi sotto o tra le finestre nella facciata dell'ex convento a destra e a sinistra dalla chiesa di San Giovanni, e oggi interamente sostituiti da copie fotografiche, mentre di uno era stata fatta una copia fedele, praticamente indistinguibile, da Silvano Gilardi nel 1977. Essi rappresentano gli episodi del *Commiato* o *Congedo di Gesù da Maria*, il *Rinnegamento di san Pietro*, *San Pietro taglia l'orecchio a Malco*, *Gesù vestito dell'abito bianco*, *Gesù presentato ad Anna*, *Lo schiaffo del soldato*. Ciascun episodio è commentato da un testo, eseguito in caratteri romani in un finto cartiglio apposto al centro del lato inferiore. Quello nella scena analizzata recita: *Tota confusa sum ad vocem istam* di cui non si riesce a rintracciare la fonte, come anche le ragioni della scelta o il significato o i collegamenti tra le scene rappresentate in questa serie. Per quanto se ne sa sono da sempre collocate in sequenza rispettando la cronologia della storia evangelica, come confermerebbero i numeri di serie ancora leggibili sui telai, insieme ad una citazione del testo a mo' di titolo identificativo e in alcuni casi anche alla data 1792.

Peraltro il primo episodio non appartiene ai Vangeli canonici, pur essendo piuttosto diffuso nella tradizione iconografica cristiana già dal tardo Medioevo, specialmente in ambito francescano. Le probabili fonti letterarie del tema sono le *Meditazioni sulla vita di Cristo* un tempo attribuite allo Pseudo Bonaventura (uno dei primi frati di san Francesco), più di recente identificato con Giovanni de Caulibus, attivo a San

Gimignano nel XIV secolo, o le più tarde predicazioni di San Bernardino da Siena, in parte ispirate alle *Meditazioni* stesse, ma vi sono precedenti noti, come uno scritto di Roswita di Gandersheim, vissuta tra il 935 e il 975 ca. Che il saluto o congedo di Cristo da Maria sia un tema centrale, o meglio d'esordio, nell'ancora non studiato programma iconografico di tutti i "trasparenti" originali è dimostrato dal fatto che era presente in tutte e tre le prime serie eseguite dal Bagutti: nella prima di queste "vele", nella prima delle quattro "lesene" sulla facciata di San Giovanni (la prima a sinistra, con la scritta: *Mater tempus redemptionis advenit*, probabilmente parafrasando un passo delle *Meditazioni sulla vita di Cristo*) e nella scomparsa III° "porta", descritto come «Gesù prende licenzia dalla sua Santissima Madre», dopo quella con il cartello descrittivo e quella con la *Lavanda dei piedi*. Per quanto non stupisca la preminenza data alla loro protettrice, resta da chiedersi a quali fonti attingessero i Servi di Maria nell'intrecciare e sovrapporre a dipendenza dei luoghi e dei percorsi processionali la logica nelle sequenze degli episodi illustrati. A differenza della due succitate serie, questa delle "vele" presenta finte cornici con ornamenti vegetali di gusto ancora tardo barocco, con all'apice dell'accentuata centinatura superiore testine d'angelo in finto bronzo dorato a cui corrispondono in basso finti cartigli con gli angoli talvolta accartocciati e finte borchie di fissaggio. Le scene sono ariose, con le figure relativamente piccole in ambienti vasti e sviluppati in profondità suggerita da architetture prospettiche e da gradazioni luminose. Peraltro le figure spesso sono sommariamente delineate, con qualche errore anatomico appena camuffato dai contrasti cromatici a volte vistosi, sebbene quasi sempre artificiosamente accentuati dallo scurimento indotto dalle successive incerature e restauri. L'episodio del *Congedo* è forse il più semplice e solenne, in cui le figure dei due protagonisti si fronteggiano dialogando con i gesti, mentre dietro Maria due figure femminili quasi replicano la prima, sfumando in una progressiva indefinita lontananza. Campeggia per contro Cristo in piedi di profilo, nell'atto di compiere un passo fino a fermarsi davanti alla piattaforma su cui poggia lo sgabello della Madre. Lo scorcio del viso riduce eccessivamente l'occhio, che appare come una breve linea scura diagonale. Se l'impostazione strutturale scandita in profondità oblique, l'ambientazione teatrale, l'intensità cromatica e gli elementi decorativi d'ornato palesano il persistere della cultura rococò, invece l'espressione contenuta dei sentimenti e l'impressione del rarefarsi della scena stessa potrebbero derivare dall'adesione sincera di Bagutti alla cultura neoclassica già manifestata nei suoi esordi accademici a Parma. L'opera è stata restaurata nel 2008 da Jacopo Gilardi con i più moderni ritrovati tecnici disponibili grazie al contributo del Soroptimist del Mendrisiotto.

## L'Ancona

La Fondazione Processioni Storiche di Mendrisio da alcuni anni segue l'importante progetto di restauro dell'Ancona dell'Addolorata, un imponente altare posticcio, realizzato nel 1794 da Giovanni Battista Bagutti di Rovio per quanto concerne la parte pittorica, e da Giovanni Battista Brenni di Salorino, per quanto riguarda quella architettonica. L'Ancona raffigura, in prospettiva, una cappella decorata con angeli e putti, con al centro una nicchia, nella quale viene esposta la Madonna Addolorata durante il Settenario e nella Settimana Santa. Quest'impalcatura, assai scenografica, studiata ad arte per essere posizionata sull'altare maggiore della chiesa di San Giovanni a Mendrisio, è stata utilizzata fino al 1994, anno in cui la chiesa fu sottoposta a importanti interventi di restauro. L'Ancona dell'Addolorata di Mendrisio è una delle poche salvate dalla distruzione messa in atto negli anni della secolarizzazione dei conventi in Svizzera, in cui molte opere di questo tipo furono bruciate. È perciò oltremodo fondamentale restaurare questa importante Ancona, sia per recuperare un elemento chiave nell'ambito del patrimonio culturale dei trasparenti, sia per ridare alla chiesa di San Giovanni quell'impianto scenografico che la rende assolutamente unica nel periodo pasquale.



## L'800

La prima documentata produzione dei “trasparenti” si colloca nel controverso periodo politico che va dall’allontanamento dell’ultimo landfogto nel 1798, all’istituzione del nuovo Cantone nel 1803. Anche le vicende italiane influirono pur sempre nella vita di Mendrisio; in ogni caso la vita religiosa del cantone restò ancorata alle diocesi di Milano e di Como fino al 1885. L’evento più importante per le processioni di Mendrisio fu la soppressione dei conventi, tra cui quello dei Servi di Maria nel 1852. Finché i frati vissero nel borgo è sicuro che almeno i dipinti delle 10 grandi “porte”, con quelli per la chiesa e il convento erano da essi custoditi. Ma già nel 1838 il Comune fece fare al pittore Augusto Catenazzi 12 “fanali” da collocare in Corsobello, e i soggetti furono scelti da don Giuseppe Franchini come lui stesso scrive nel suo “Diario”. Possiamo immaginare che molti cittadini volessero ornare le loro case con altri “trasparenti” più maneggevoli da conservare privatamente, che perciò si moltiplicarono. Forse a questo periodo appartengono la “collana Viscardi” in Piazza del ponte, che presenta affiancate scene dell’Antico e del Nuovo Testamento e le opere in Piazzetta Borella, specie quelle sulla casa che fu del pittore Antonio Baroffio, con la cui pittura neoclassica dimostrano qualche affinità, benché la tecnica utilizzata non li renda effettivamente “trasparenti”. Dopo la partenza dei Servi di Maria venne in parte a cadere il controllo su tutte le manifestazioni, che lentamente decaddero: alcuni prevosti lamentarono il comportamento irrispettoso dei partecipanti alle processioni, nuove costruzioni indussero gli allestitori a trovare altre collocazioni per le “porte”, alcune anche rimontate senza tener conto della coerenza tra il soggetto centrale e i laterali. Anche gli incendi e la cattiva conservazione contribuirono a creare dei vuoti nella serie originale. Infine la superficialità con cui si considerava la manifestazione – ormai più che altro uno spettacolo di teatro popolare – determinò la produzione di “trasparenti” con soggetti non più coerenti con il tema della passione di Cristo e dei Dolori di Maria e sovente anche di scarsa qualità e di contenute dimensioni. Si distinguono comunque le grandi e ben fatte opere di Giuseppe Monti, che aveva studiato a Brera, tra cui lo spettacolare *Sacrificio d’Isacco* nel portone di via San Damiano.

## I Contemporanei

L’ondata di entusiasmo del Primo centenario proseguì fino allo scoglio emotivo ed economico delle guerre mondiali e, dopo di queste, la tradizione ormai solidamente radicata delle processioni riuscì anche a superare il troppo spesso frainteso rinnovamento culturale tanto dei movimenti giovanili del ’68, quanto la spogliazione stilistica ispirata al Concilio Vaticano II. Moltissime altre processioni simili a quelle di Mendrisio presenti nel mondo cattolico si esaurirono proprio in questo periodo e per la maggior parte non furono più rinnovate. Testimoniano questo periodo alcuni “trasparenti” dallo stile insolito, come *La pesca miracolosa* di Gian Pio Fontana, che vede protagonisti alcuni scheletri. Altri presentano più o meno timide adesioni ai movimenti pittorici delle avanguardie storiche, come il moderato cubismo della *Tempesta sul lago* di Italo Gilardi, o nella *Scala di Giacobbe* di Franco Valsangiacomo invece espressionista nella *Crocifissione* su palazzo Pollini. Nella corrente della tradizione si inseriscono volutamente le moltissime opere di Mario Gilardi, che dal padre Silvio apprese la tecnica, e qualche altro raro pittore ben formato, come Giacomo Carloni, mentre diversi dilettanti hanno prodotto copie più o meno accettabili, quasi tutte tecnicamente fragili. Si riconoscono per una certa coerenza stilistica con qualche variante personale molti dipinti di Gino Macconi, mentre due pittori professionisti, Giuseppe Bolzani e Silvano Gilardi, pur con qualche proposta insolita (i due balconcini a “finta vetrata” del primo, in Corso Bello), hanno volutamente scelto di adottare uno stile figurativo legato in qualche modo alla tradizione, quasi del tutto estraneo al loro stile consueto di artisti. Sono tuttora molto discusse pur nella loro dignità

professionale le due "porte" aggiunte al percorso: di Gianni Realini del 1969, e di Marco Cassinari del 1979, la prima più figurativa con tonalità soffuse, e la seconda con forme prevalentemente astratte e colori sgargianti; entrambe eseguite con tecniche e supporti "nuovi" che ora non solo palesano la loro fragilità, ma rendono estremamente difficoltoso il restauro. Per questo meglio si presentano e resistono le opere di Silvano Gilardi, che ha ereditato dal padre e dal nonno la tecnica, essendo stato per anni anche restauratore. Ultimamente una nuova commissione ha fatto fare un nuovo trasparente esigendo il rispetto della tecnica, eseguito dal giovane Matteo Gilardi.

## La Conservazione

Una lettera del 1792 testimonia indubbiamente come fosse frà Antonio Maria Baroffio a custodire i "trasparenti" (probabilmente le prime non ancora ultimate "porte") nei locali del convento dei Servi di Maria a San Giovanni, e si può dire che almeno questi, da allora sempre ivi siano rimasti. Presumibilmente con essi si riponevano anche quelli pertinenti al convento e alla chiesa stessa, e forse anche tutti i lampioni della processione del Venerdì, che inizialmente erano non più di una ventina, cioè solo quelli che accompagnavano i simulacri della Madonna e del Cristo morto. Con il diffondersi e il progredire della tradizione si suppone che i frati offerissero ospitalità nel loro deposito anche ai dipinti di dimensioni maggiori che i proprietari non avevano agio a conservare nelle loro case, e così anche a quelli di proprietà del Comune, mentre è probabile che i più piccoli venissero semplicemente riposti dai proprietari in qualche ripostiglio o solaio, come ancora si è visto fare per gli ultimi "privati". Con la soppressione del convento nel 1852 tutto il patrimonio, compresi i trasparenti, passò al Comune, compresi i "trasparenti", che forse già da prima si prendeva carico del loro allestimento lungo le strade. Molti in paese ancora ricordano la difficile convivenza dei fragili dipinti con i vivaci allievi delle scuole insediate nel convento, e delle ripetute richieste di un locale apposito e ben coibentato, rese urgenti da una pericolosa infestazione di muffe qualche decennio fa. Infine nel 2004 il Comune ha ristrutturato e allestito con appositi scaffali tutto il pianterreno di un'ala dell'ex convento per i dipinti più grandi, mentre i numerosissimi lampioni (ormai sono circa 300) sono distribuiti in locali ben chiusi in un altro edificio vicino, dove oggi trova spazio anche il laboratorio di restauro. Dal 1982, quando il Museo d'arte si è installato nei locali del convento, la popolazione chiede invano ogni anno di soddisfare la promessa di allestire almeno una stanza come esposizione permanente dei "trasparenti", soprattutto dopo la seconda fase dei restauri che ha raddoppiato la disponibilità di spazi per il museo. Non più di tre volte si sono visti esposti nel Museo, l'ultima volta nel 2012, per il resto solo la generosità della parrocchia consente l'esposizione in chiesa di alcuni tra gli originali, garantendo anche una sorveglianza continua durante le sere delle processioni.

## La Tecnica

I "trasparenti" di Mendrisio sono eseguiti con una tecnica e con dei materiali che non trovano paragoni nell'ambito della "classica" pittura su tela. Con le dovute varianti possiamo dire che in generale si tratta di dipinti eseguiti su tele fini ma compatte rese traslucide grazie all'impregnazione con cere e/o sostanze oleo-resinose; queste sostanze inoltre rendono impermeabili le tele permettendo così l'esposizione all'aperto. La pittura viene tradizionalmente eseguita con olio siccativo (di noce o di lino) sfruttando le caratteristiche di trasparenza o opacità dei singoli pigmenti. Caso emblematico è dato dai pigmenti bianchi che, essendo opachi per definizione, non possono essere impiegati come tali o per schiarire altri pigmenti: questi effetti si ottengono, come per l'acquerello, per diluizione o semplicemente lasciando la tela bianca. Si può facilmente immaginare come non sia possibile apportare correzioni o modificare i soggetti una volta

abbozzati sulla tela, e visto lo spessore ridottissimo dello strato di preparazione non è possibile nemmeno asportare meccanicamente una parte già dipinta. Si sa poco riguardo alle origini di questa tecnica. Forse la più antica testimonianza sta nel cosiddetto *Manoscritto di Bologna*, del XV secolo: le ricette 214, 215 e 216 trattano del dipingere pergamena o tela di lino “che parerà vetro naturali” impregnandola con albume e gomma arabica e verniciando poi il tutto con “*vernice liquida*” ovvero una miscela composta da olio di lino e una resina naturale come la mastice o la sandracca. Anche S. Serio nel 1535 e A. T. De Mayerne nel 1620-46, accennano alla pittura in traslucido, ma sarà J. M. Cröker nel 1736 a darci una descrizione dei tanti apparati effimeri che venivano allestiti in occasione di feste, parate, incoronazioni e funerali, fornendo anche degli schemi di telai per dipinti di varie forme, con basi per le candele e fori per l'accensione; vengono descritti archi, colonne, piramidi ecc.. Verso la fine del XVIII secolo la pittura in traslucido diventa un genere a se stante e una vera moda, in particolare tra gli artisti del Nord Europa, possiamo citare P. Hackert, Carmotelle, A. Nussenthaler, T. Gainsborough, fino a C. D. Friedrich. Vediamo dunque come i “trasparenti” di Mendrisio si inseriscono in un ambito più ampio di cui però restano pochissime testimonianze dirette dato che si trattava principalmente di una tecnica destinata ad allestimenti temporanei.

Trattandosi di una tradizione viva che si tramanda tuttora i materiali, in particolare i pigmenti e i solventi, si sono adattati all'evoluzione tecnica facilitando il lavoro agli artisti e offrendo opportunità espressive estremamente interessanti.

## Il Restauro

Malgrado l'incredibile resistenza al degrado che questi dipinti dimostrano, è normale che durante le fasi di allestimento o di esposizione si verificano danni di vario tipo, quindi si può immaginare che interventi di manutenzione siano stati eseguiti da subito e spesso da personale per niente esperto. Possiamo dire che si comincia a parlare di restauro vero e proprio solo a partire dai primi anni '50 del secolo scorso quando il pittore e restauratore Mario Gilardi viene incaricato dal Municipio per un intervento di conservazione generale delle “porte” e dei dipinti di Bagutti sulla base di una tradizione di famiglia che vedeva già suo padre Silvio, autore di tantissimi trasparenti, saltuariamente anche restauratore. A partire da quegli anni e in particolare a seguito della centralizzazione del deposito nel decennio successivo, la conservazione, il restauro e la manutenzione ordinaria diventano un impegno regolare per il Municipio e per gli specialisti. Come nel caso della tecnica pittorica anche le metodologie di restauro devono adattarsi a delle particolari condizioni di trasparenza, di impermeabilità, di resistenza meccanica, ecc., che non sono certo quelle del restauro dei “normali” dipinti su tela, esposti in ambienti chiusi e controllati. In più, per via del loro carattere didascalico, i “trasparenti” non possono essere trattati come oggetti da museo, ma devono continuare ad assolvere il loro compito grazie a una leggibilità che non accetta le interruzioni delle integrazioni neutre, anche a fronte di mancanze di grande dimensione. Fortunatamente oggi sono disponibili materiali e metodologie che si adattano meglio alle esigenze di questi oggetti così particolari rispetto a quelli tradizionalmente impiegati fino a 40/50 anni fa: tele sintetiche resistenti ma quasi del tutto trasparenti, colle trasparenti attivabili a caldo o a freddo ecc.. Per i dipinti più antichi – in particolare per le “porte” e per i dipinti del complesso di San Giovanni – si è optato per il ricovero definitivo e la sostituzione con riproduzioni fotografiche, con copie o interpretazioni pittoriche.



## L'Iconografia

Dire che i soggetti dei "trasparenti" di Mendrisio appartengono alla storia sacra può essere corretto, ma è certamente riduttivo, e d'altra parte senza conoscerne la storia e senza distinguerne le diverse origini non si riesce ad identificarne un disegno coerente. Della prima serie delle "porte" forse commissionate da fra' Antonio Maria Baroffio tra il 1789 il 1794 (e probabilmente fino alla sua morte nel 1798) conosciamo i 18 soggetti, in un intreccio tra *Via crucis* e *Via Matris*, tra Vangeli canonici e altre fonti. Il parallelismo tra le due figure è confermato dalla scritta in uno dei due "archi" attribuiti a Bagutti (forse le mensole di una "porta" scomparsa) oggi esposti in via Nobili Rusca: «*Passio filii erat passio Matris*». Considerando le opere rimaste si nota anche che la figura di Maria è spesso collocata in modo da risultare quanto meno paritaria a quella del figlio. Se ne conclude che uno tra gli scopi di questa produzione era una sorta di promozione dei committenti Servi di Maria, ritenuta necessaria in tempi non facili per i frati. Ma esaminando altre scene si deducono più nobili intenti. Ad esempio nella scena della *Flagellazione*, Cristo è legato ad una mezza colonna conica, forse derivata da quella conservata nella chiesa romana di Santa Prassede e considerata originale, conferendo alla scena un certo "valore storico". Anche la scelta di dedicare ben due opere al tema dell'*Orazione nell'orto*, quella rimasta e un'altra, scomparsa, in cui Cristo svegliava gli apostoli, forse aveva lo scopo di sottolineare l'intento di tutta la serie: risvegliare nei fedeli la partecipazione agli eventi della fede. Un'altra serie, la così detta "collana Viscardi" probabilmente di primo Ottocento, palesa scelte iconografiche derivate da un'ottima conoscenza delle fonti, essendo formata da 9 coppie di scene, con a



sinistra una scena dal Nuovo e a destra dell'Antico Testamento; ad esempio: *Cristo nel sepolcro* e *Giona nella balena*, *Cristo deriso* e *Sansone alla macina*; *Giuda vende Cristo* e *Giuseppe venduto dai fratelli*.

Con l'allentarsi della sorveglianza ecclesiastica sulle scelte dei soggetti, si assiste da un lato ad una ripetizione delle medesime scene, o all'allargamento ad altre dai logici "precedenti" ebraici (Caino e Abele, il sacrificio di Isacco, le storie di Mosè), o all'introduzione di altre meno immediatamente legate al tema della Passione ma pur sempre incentrate sulla vita di Cristo (la Samaritana al pozzo,

la consegna delle chiavi a Pietro), e dall'altra a scelte tanto "innocue" quanto banali: *Il volto di Cristo*, o di *Maria*, o di *Maddalena*, o di qualche profeta o angelo; per non dire degli oggetti legati alla Passione (chiodi, lance, ecc.), o dei cartigli. Si distinguono un paio di trasparenti (purtroppo non più esposti) dedicati quasi solo alla decorazione geometrica con qualche simbolo sacro, in parte determinati dalle difficoltà dei loro autori nel rappresentare figure, con risultati decisamente migliori delle mal riuscite copie dilettantesche di opere celebri. Uno si potrebbe definire "laico", cioè con decorazioni che circondano la bandiera svizzera. Si dice che il committente, chiaramente liberale e forse anche ateo, volesse partecipare alla manifestazione del borgo senza rinunciare ad esporre garbatamente i suoi ideali. Penso che questa sia la miglior dimostrazione della forza e vitalità di questa tradizione centenaria, al di là di ogni credo e ideologia legati a brevi periodi storici.

## I Committenti

Le uniche tre o quattro testimonianze coeve alla nascita dei “trasparenti” sono appunti e bozze di lettere del prevosto di Mendrisio, che si lamentava dell’inaudita iniziativa dei Servi di Maria all’interno della tradizionale processione del Venerdì santo; tra l’altro specifica che le “porte”, pur essendo indubbiamente gestite da fra' Antonio Maria Baroffio, erano però state pagate dai proprietari della case a cui erano appese, toccando il punto delicato riguardante la loro effettiva “proprietà”. D’altra parte nel 1794 il Municipio rimborsa lo stesso frate per le spese da lui sostenute per fare “i lampioni nuovi”. Mancando altri documenti – che pur dovevano esserci – possiamo soltanto supporre che la questione non venne più sollevata fino alla soppressione del convento, quando almeno tutte le grandi “porte” divennero sicuramente proprietà del Comune. Ma il genere, i soggetti e le dimensioni erano comunque stati scelti nell’ambito del convento. Eppure ancora presenti i frati nel borgo, il Comune aveva già commissionato nel 1838 sicuramente alcuni nuovi “trasparenti”: una serie di “fanali” da collocare in Corso Bello, con una qualche scena sacra da un lato e dall’altro lo stemma del Comune, due lampioni per la processione e uno da appendere all’arco di uno dei portoni del borgo. Anche l’inventario di casa Torriani del 1848 registra ben 12 “fanali” di loro proprietà; poiché due balconcini sono sopravvissuti finora si pensa non fossero lampioni, ma appunto opere da esporre sotto le finestre del palazzo. Questi due casi documentati e diversi dipinti esistenti testimoniano una pluralità di committenti: i frati per le prime opere “maggiori”, il Comune per diverse altre e i singoli proprietari per tutte le rimanenti. La presenza degli stemmi rispettivamente dei Servi di Maria e del Comune su alcuni lampioni confermano la volontà di segnalare visivamente la proprietà dell’oggetto, ma – come in molte altre opere d’arte – si riscontra anche qualche altro espediente meno esplicito. Ad esempio la piccola serie di balconcini appesi sotto le finestre di casa Soldati all’inizio di Corso Bello ha sui fianchetti scritte in spagnolo, forse ricordando la fortuna fatta in Sud America dal loro committente. Anche la scelta dei soggetti dev’essere in alcuni casi stata determinata dalla volontà dei proprietari, come testimoniano due dipinti relativamente recenti di Silvano Gilardi: la *Natività* all’inizio di via Stella, specificatamente richiesta dai committenti nel 1986 in ricordo del figlio, o *L’arca di Noè* in Piazza del ponte, commissionato da Ada Binaghi nel 2000 per esprimere l’ampiezza della sua spontanea disponibilità persino nel comprendere gli animali.

## I Percorsi

Allo stato attuale delle conoscenze nulla lascia supporre che il percorso delle processioni nel XVI e XVIII secolo fosse molto differente dall’attuale, tenendo conto delle modifiche avvenute nella struttura dell’abitato. In breve: partivano dalla chiesa di San Giovanni, ai confini nord del borgo, percorrevano la via principale (via Stella e via San Damiano) fino alla chiesa parrocchiale che si trovava nell’attuale piazza del Ponte con la facciata perpendicolare alla torre ancora esistente, passavano il largo ponte sul Morèe che fungeva da piazza alle spalle della chiesa, per imboccare l’attuale Corso Bello verso l’altro portone ai confini sud in Piazzetta Borella. Quasi sicuramente proseguivano fin alla chiesa di San Francesco del convento dei cappuccini, forse percorrendo l’antica strada verso Coldrerio, che potrebbe essere l’attuale vicolo Odescalchi dato che conduce proprio di fronte alla chiesa. Se nel ritorno facessero qualche anello prima di piazzetta Borella può essere dipeso dalla presenza di passaggi percorribili, mentre il percorso attuale venne praticato senza dubbio a partire dal tardo Ottocento, con l’apertura delle strade carrozzabili: lungo la più ampia Via Gismonda, Largo Bernasconi, piazzale della chiesa di San Francesco, via Baroffio e nuovamente alla piazzetta, dove forzatamente si riprende il corso fino in piazza del Ponte. Sicuramente, o all’andata o al ritorno, il percorso antico includeva la chiesa di Santa Maria nascente, dato che la processione del Giovedì

era organizzata dalla confraternita del Sacramento, che qui aveva sede fin dal 1585, ma nel 1792 i Servi di Maria la deviarono verso piazzetta Fontana e via Stella, per poter meglio “godere” dei nuovi “trasparenti” e per evitare l’aria fredda che cala sovente ancor oggi da via Selvetta, con la scusa che “smorzava le candele”. Dal 1870 circa per “toccare” la nuova parrocchiale costruita sul poggio sovrastante la vecchia piazza, il percorso dell’andata compie un anello salendo per via Bosia, via Pretorio vecchio, via Nobili Rusca, e scendendo per la “nuova” via Croci (nell’Ottocento era solo un vicolo) fino alla piazzetta Fontana (anch’essa ingrandita nel Novecento) per girare ad angolo retto su via San Damiano verso la piazza.

***I testi relativi ai Trasparenti ed alle chiese sono stati redatti dalla storica dell’arte Anastasia Gilardi, che si è occupata anche della supervisione generale dei contenuti di tutto il sito.***

***I testi relativi alle due processioni ed ai loro contenuti sono stati redatti dallo storico Andrea Stephani.***