# *L'orazione nell'orto*

di
Giovan Battista Bagutti

Pubblicato in occasione
Della mostra sulle collezioni del Museo

Museo d'arte Mendrisio,
7 luglio - 19 agosto 2000

# *L'orazione nell'orto*

di
Giovan Battista Bagutti
Storia e restauro di un trasparente

*A cura di*
Simone Soldini
Anastasia Gilardi
Jacopo Gilardi

Chiostro dei Serviti
Mendrisio - MM

# Voce della devozione popolare

*"Giovan Battista Bagutti di Rovio, sciolto e vario nella composizione, vivace di colorito, epigono di decantate e alleggerite tradizioni pittoriche settecentesche e barocche, è – e forse è destinato a rimanere – il vero "maestro" in questa non facile arte. E, come tale, ha fatto veramente scuola: imitato, non mai eguagliato."*[1].

Non ricordo di aver visto esposto che uno solo dei ben cinquantotto trasparenti dipinti dal pittore di Rovio Giovan Battista Bagutti nella pur esaustiva retrospettiva di recente dedicatagli[2], e bisogna risalire fino al 1963, alla mostra sui trasparenti curata da Mario Medici[3], per annotare la loro presenza in una sede espositiva; fuori dunque dalla consueta prassi che li vuole in pubblica esposizione solo durante i giorni della Settimana Santa. Tolti dalla loro abituale cornice, i trasparenti mendrisiensi – perlomeno i più antichi – non mancano comunque di suscitare interesse e spunti di riflessione; e ciò soprattutto in considerazione della loro origine, tuttora avvolta nel mistero, e della particolare tecnica con la quale sono stati eseguiti. L'occasione offertaci dal res-tauro di uno fra i più antichi e toccanti trasparenti, il baguttiano *L'orazione nell'orto*, promosso e finanziato dall'asso-ciazione Lions Club del Mendrisiotto, si dimostra estremamente utile e opportuna perché consente sia un ag-

1. M. Medici nel catalogo *Mostra del trasparente*, Mendrisio, Vecchio Ginnasio, 1963, s.p.
2. E. Agustoni – I. Proserpi (a cura di), *Giovanni Battista Bagutti*, *1742 – 1823*, Pinacoteca Züst, Rancate, 16 settembre – 30 novembre 1994.
3. Nella mostra vennero esposti cinquantatre trasparenti, di cui ventisei del Bagutti.

giornamento dello stato delle cose nel campo della ricerca storica su questo affascinante tema, sia una verifica dei dati tecnici e dei principi di cui tener conto nel lavoro di restauro di questi particolari oggetti d'arte.

*"L'impianto raffigurativo e pittorico è dunque sicuramente risultato dell'invenzione dell'artista-artigiano, guidato però dal teologo, profondo conoscitore delle sacre scritture. I trasparenti così concepiti assumono un'importanza rilevante nel contesto della processione perché non sono certamente soltanto elementi decorativi od ornamentali lasciati al caso o all'estro inventivo del pittore ma sono un elemento funzionale, culturale e teologico, il complemento scientifico e filosofico di un rito esteriore e popolare"*[4].
Su quanto affermato da Petraglio tutti sembrano concordi; meno invece sulle origini dei trasparenti, che alcuni vogliono assai lontane ed altri più vicine ai nostri tempi. Certo è che l'attenta, minuziosa lettura fatta da Anastasia Gilardi dei rarissimi documenti superstiti mette in evidenza un nuovo importante dato: fossero stati veramente trasparenti, quelle note secentesche che molti hanno portato e portano a conferma di una loro origine assai antica non avrebbero parlato di carta, materiale del tutto estraneo alla tecnica del trasparente. Nel sodalizio tra l'intraprendente e fattivo frate Baroffio e il noto pittore locale Bagutti potrebbe quindi essere colto il punto di partenza di una tradizione unica nel suo genere, ancor oggi estremamente radicata e sentita dal mendrisiense; tanto più che, come osserva Gilardi, è lo stesso quadro storico locale a convalidare una tale ipotesi.

4. G. Lazzeri – R. Petraglio, *I trasparenti di Mendrisio. Storia dei quadri notturni della Passione*, Lugano, 1995, p. 66.

Ulteriori ricerche darebbero forse nuove, più complete risposte ai vari interrogativi che ancora sussistono. Se ad esempio si riuscisse a mettere a fuoco nella scia di indagini da svolgere negli archivi di Parma, così come suggerisce ancora Gilardi, il rapporto che legava frate Baroffio al Bagutti, forse si troverebbero per una parte di essi utili suggerimenti.

Il vasto insieme dei trasparenti baguttiani, riconducibile al 1789-92, rappresenta una straordinaria testimonianza di quella forte coesione che ancora univa alla fine del '700 il culto dell'immagine sacra alla fede popolare; coesione di cui altra straordinaria testimonianza si offre nella cospicua messe di ex voti dipinti che popolano il territorio del Ticino[5]. E la pittura di Giovan Battista Bagutti la esprime nella maniera più smagliante e veritiera, avvalendosi nel racconto di una cadenza al contempo dolente e leggera secondo i dettati di un tardo barocco ormai desueto nei centri maggiori ma ancor ben vivo nelle regioni di campagna. Per il Bagutti l'esperienza parmense e romana non è qui altro ormai che un lontano ricordo. Partito per Parma ancor prima del 1763, lì frequentò con buon successo la rinomata e aggiornata Accademia di Belle Arti e assimilò – alla stregua di altri ben noti suoi conterranei, come Domenico Pozzi o, sul versante architettonico, Simone Cantoni e Giocondo Albertolli – i principi di un Neoclassicismo che stava ormai imponendosi in tutti i circoli artistici. E sapendolo così ben introdotto e incanalato, stupisce vederlo ritornare repentina-

5. A. Gaggioni – G. Pozzi (a cura di), *Inventario dell'ex voto dipinto nel Ticino*, Bellinzona, 1999.

mente a una pittura assai lontana dagli insegnamenti accademici. Ma il suo non è che un caso, senz'altro esemplare per afferrare e valutare l'incolmabile divario esistente tra – diremmo oggi – centro e periferia, tra una nuova laica avveduta committenza ed una, invece, religiosa e tradizionalista.

Merita ora almeno una breve nota la puntuale relazione del restauratore Jacopo Gilardi, il quale, partendo dai risultati ottenuti durante il lavoro svolto su *L'orazione dell'orto*, spiega nel suo testo i motivi che rendono difficile e complesso l'intervento sui primi trasparenti; non trascurabile, in questo senso, l'incolmabile scarto esistente tra preparazione e tipo di materiale di allora e quelli di oggi. Per quali vie il Bagutti sia arrivato alla sua particolare tecnica, questo con molta probabilità non ci sarà mai dato di saperlo. Poco o tanto che importi, qui si tratta comunque di ribadire che più il restauro appare difficile e delicato, più si rende necessaria un'accurata conservazione e un uso intelligente e prudente nell'esposizione all'aperto.
La conclusione di Gilardi è incontestabile: la ragione d'esistere dei trasparenti risiede proprio nel fatto di essere esposti nelle strade di Mendrisio; impensabile altrimenti. Quindi, per questi oggetti delicati e deteriorabili, il fattore conservazione – manutenzione – restauro rappresenta una priorità assoluta.

Per concludere, vorrei riandare proprio a uno dei rarissimi documenti superstiti del tempo del Bagutti, perché da lì viene lo spunto per riflettere su un aspetto capitale della questione; vorrei, dicevo, riandare a quel *"fatti dipingere a*

*spese dei particolari"*, cioè dei privati, che si legge sul retro della lettera di don Ambrogio Torriani[6]; e questo per sottolineare il fatto, divenuto poi consuetudine, che la tradizione del trasparente è sorta ed ha vissuto grazie alla generosità della comunità di Mendrisio. Fatto importante, perché dice a chiare lettere che i trasparenti appartengono innanzitutto ad essa, e che ad essa però spetta anche il dovere morale di assicurarne la sopravvivenza, garantendone la conserva-zione. Con il finanziamento del restauro della porta *L'orazione nell'orto* l'associazione Lions Club del Mendrisiotto dà un'utile indicazione proprio in questo senso e un esempio che sarebbe bene non cadesse nel vuoto. Mettendo da parte le pur notevoli e peculiari qualità dell'oggetto in sé, scopo primo dell'odierna mostra è di dimostrare l'enorme beneficio che simili iniziative di privati comportano, stimolandone con un po' di fortuna altre future e confermando la necessità ormai impellente di conservare i più antichi trasparenti in un deposito adeguato.

Simone Soldini

Conservatore del Museo d'arte di Mendrisio

6. Si veda a pagina 15 del presente quaderno.

*Gesù Cristo in preghiera*
*L'orazione nell'orto, particolare*

# Rilettura critica delle fonti sulle prime porte trasparenti

La questione delle origini dei trasparenti di Mendrisio non è mai stata affrontata in modo approfondito e sistematico, ma il loro legame con le processioni storiche della Settimana Santa è così forte che già nei primi testi editi se ne parla come se fossero nati contemporaneamente ad esse, leggendo in questo senso le scarse notizie documentarie[1].
Ritengo, invece, che i trasparenti siano comparsi in circostanze particolari, e per sostenere questa ipotesi dovrò ripercorrere brevemente la storia della manifestazione religiosa e popolare nella quale essi giocano un ruolo eminente.
Tralasciando la complessa questione dell'origine, diffusione e articolazione delle processioni, ricordiamo solamente che la sera del Giovedì Santo si rappresenta la salita al Calvario del Cristo, accompagnato da diversi personaggi. La prima citazione documentaria della «fontione» compare nel 1697[2].

1. Prima della seconda edizione (1962) de *Le processioni storiche* di Mario Medici (con la scarna bibliografia precedente) pare che nessuna pubblicazione abbia affrontato il problema. Lo stesso autore ha in seguito recisamente affermato l'origine contemporanea di processioni e trasparenti (1980, p. 1492) ipotizzando la precedenza dei lampioni, ma senza affrontare la questione della tecnica d'esecuzione. Il Martinola (1975, p. 281), prudentemente, riporta solo le date sicure sulle "porte" del Bagutti, mentre Lazzeri e Petraglio (1995, p. 50 e segg.) ripropongono, indiscussa, la tesi del Medici.
2. Il libro inizia l'anno 1659; di precedenti (citati nel medesimo), non rimane traccia. Questo, come gli altri, dovrebbe essere oggi presso l'A.C.M.; utilizzo le trascrizioni del Medici, che ho verificato sugli originali per la compilazione della tesi di laurea nel 1991.

Il Venerdì, invece, il clero parrocchiale (un tempo anche conventuale) e le confraternite accompagnavano il funerale del Cristo; forse solo in un secondo tempo i Serviti inserirono la statua dell'Addolorata. La processione è citata per la prima volta nel 1712[3].
Comune e confraternite fornivano i necessari strumenti di illuminazione. Rileggendo le annotazioni manoscritte nella loro integrità si può verificare come i lampioni non fossero eseguiti con la tecnica specifica del "trasparente". Sono indicative di ciò alcune note di spesa che contemplano l'acquisto di carta, colla e colori[4]: Si trattava, dunque, di lanterne di varie forme e dimensioni, ma con le "luci" (cioè le parti traslucide) in carta dipinta, e oggi del tutto scomparse.
Solo nel 1791 compaiono per la prima volta nei documenti rimastici opere che possano essere identificate con una discreta sicurezza con i trasparenti. L'allora prevosto, don Ambrogio Torriani, non tralasciava alcuna occasione per annotare le azioni dei frati serviti (con cui era in "concorrenza") che ritenesse soprusi o offese nei suoi confronti[5]. Tra l'altro, sul retro di una lettera del 1785, scrive:
*«N.B. che nella processione dell'Intero* (Entierro, voce spagnola per «funerale») *fattosi nell'anno 1791 si usarono per la prima volta tre Pluviali neri fatti a spese dei P.P. Serviti (...). In detto*

3. 1980, Medici, p. 1474.
4. Ad esempio: 1762 *Pagato £. 16.- a M.ro Pietro Lurà per aver fato un triangolo lampione, e per carta per agiustar lampioni* (1980, Medici, p. 1469; dal «Libro della Confraternita del Sacramento», 1761-1810). Oppure: 1732 *a Filippo Belasio pittore di Mendrisio per il costo di tanta carta, colla, orpimento, e farina di segala, il tutto servito per accomodar n.23 lanternoni ecc. £. 5.9* (1980, Medici, p. 1475; dal III «Libro della Comunità», 1685-1740).
5. Riassunta in 1980, Medici, pp. 1460-1463; 1479-1481.

*anno si usarono gli fanali illuminati nelle contrade fatti dipingere a spese dei particolari* (privati). *Nella Processione dell'Interro del 1792 si terminarono li fanali illuminati a spese dei particolari sino al Palazzo Confalonieri* (oggi palazzo Pollini)».

Ripete sostanzialmente le stesse notizie in due carte del 1792, ricordando che «Frà Antonio» si rifiutò di lasciar esporre le «porte trionfali» durante la processione del Corpus Domini. Frà Antonio Maria Baroffio appare anche in un verbale municipale del 1794 quando presenta un conto per i «lampioni nuovi»[6].

È abbastanza chiaro che i «fanali illuminati nelle contrade»[7] siano le attuali «porte trasparenti», pagate dai cittadini ai muri delle cui case venivano allestiti con il contributo del Comune, ma che il committente e "gestore" fosse il frate servita Antonio Maria Baroffio. Nessuno prima d'ora ha però sufficientemente rimarcato la novità di queste presenze nell'anno 1791, ben segnalata dal prevosto Torriani (con una punta di stizza invidiosa). L'idea poco felice di esporre le porte in coincidenza della processione diurna del Corpus Domini dimostra come l'uso recentemente introdotto non avesse ancora legato così strettamente i trasparenti alle processioni della Settimana Santa.

Ritengo, quindi, che prima di questa data a Mendrisio non vi fossero "trasparenti", neanche sotto forma di lampioni[8].

6. In 1980, Medici, p. 1475.

7. Interessante, ma qui non affrontabile, è anche l'analisi della terminologia relativa ai trasparenti; accenno solamente all'importanza delle esitazioni sul nome riscontrate nei documenti, che ritengo indicative della loro "novità".

8. Forse alcuni lampioni del Bagutti precedono di qualche anno le porte; nel 1949 (*150° ordinamento*, p. 13) Mario Gilardi scrive: «I più antichi che ci res-

La comparsa dei trasparenti intorno al 1790 non è casuale, e altrettanto significativo è il riferimento documentario al loro custode, a prima vista un qualunque frate laico (non sacerdote) servita. Nato il 19 agosto 1732 e morto il 27 novembre del 1798, visse fino al 1769 nel convento di Sant'Anna di Piacenza, soppresso il quale tornò a Mendrisio con preziosi arredi che alienò per finanziare l'ornamento della chiesa di San Giovanni[9]. In particolare fece dipingere la volta della chiesa a Giovan Battista Bagutti nel 1774. Questa è la prima e più importante tra le opere note del pittore di Rovio, dopo il brillante esordio costituito dal premio del 1768 presso l'Accademia di Parma, dove era presente già nel 1763[10]. A quest'epoca il ducato di Parma comprendeva anche Piacenza, e non è da escludere che il Baroffio vi avesse conosciuto il pittore conterraneo. Come i due giungessero alla realizzazione dei trasparenti non è possibile (ancora) ricostruirlo. Sappiamo però che hanno ricevuto entrambi la loro formazione professionale nel culturalmente vivace ducato parmense e, che poco dopo il loro rientro in patria (tra il 1769 e il 1773), si "presentano" con un'opera significativa e costosa evidentemente concordata e facilmente realizzata. Da questo punto di vista l'affinità tra il ciclo a fresco di San Giovanni e i trasparenti è palese: entrambi sono sostenuti da un programma iconografico semplice ma

tano sono quelli del pittore G. B. Bagutti di Rovio che li firmò e li datò, sul telaio, con date dal 1789 al 1791»; vedi anche le date in: 1963, *Mostra*. Purtroppo oggi non esiste alcun telaio con la data più antica.

9. Queste sono le notizie essenziali dedotte da diverse fonti (1980, Medici, pp. 1169, 298-303) e dal «Libro dei Partiti» nell'Archivio Generale dell'Ordine a Roma.

10. Ulteriori notizie sul pittore nel catalogo di Agustoni - Proserpi, 1994.

colto, e la scelta di uno stile pittorico ancora tardobarocco ("ritardatario" rispetto al neoclassicismo del premio parmense) sembra corrispondere a esigenze di funzionalità, oltre che al gusto conservatore del committente e dei fruitori[11]. Come poi il Bagutti sia giunto alla realizzazione di essi con la particolare tecnica esecutiva che li contraddistingue, senza documenti certi non è possibile stabilirlo. Agustoni e Proserpi, però, hanno verificato l'interesse di Gaetano Callani (un altro allievo di Giuseppe Baldrighi maestro a Parma del Bagutti) per «l'uso della cera come legante dei pigmenti di colore»[12]; ritengo quindi che sia in questo ambito che si debbano condurre ulteriori ricerche.

Un altro aspetto finora trascurato delle porte originali è il programma iconografico che le caratterizza e che contribuisce a individuare il loro ideatore proprio in una persona, come il Baroffio, presumibilmente più colto rispetto alla media dei frati di San Giovanni, sebbene attento all'aspetto "popolare" e didattico della manifestazione nella quale erano inseriti. Anche se quattro (su dieci) sono scomparse, ci resta un documento prezioso che ne elenca i soggetti e le collocazioni[13]. Considerando che una porta aveva un solo lato, delle diciannove scene almeno tre sono incentrate sulla figura della Vergine, che compare in primo piano anche nella Crocifissione (come presumibilmente doveva essere anche in uno o entrambi degli ultimi due, scomparsi[14]). La

11. Infatti nel primo caso il Bagutti dovette inserirsi nella decorazione del 1729, nel secondo adeguarsi alla spettacolarità barocca - teatrale - delle porte.
12. Catalogo 1994, p. 21; bibliografia in nota 62.
13. In 1980, Medici, pp. 1491-1492. Vedi anche più avanti.
14. Non ritengo casuale che dei soggetti facciano parte dei «Sette Dolori di Maria»: 4) L'incontro con la Madre; 5) La Crocifissione; 6) Il compianto e

presenza di episodi tratti dai Vangeli apocrifi o da altri testi devozionali in uso nell'ordine servita[15] e i riferimenti biblici rappresentati dai «Profeti» che affiancano i riquadri centrali, dimostrano l'esistenza di un programma iconografico colto, sebbene il "messaggio" principale (il dolore di Maria per la Passione di Gesù) fosse allora leggibile nella sequenza dei dipinti anche dai fedeli illetterati, che vi riconoscevano temi noti, frequentissimi nella decorazione delle chiese e nella predicazione popolare. Evidentemente l'ordine dei Servi di Maria di Mendrisio manifestava anche in queste scelte la sua particolare devozione verso l'Addolorata, che era la «protagonista» della processione del Venerdì; perciò la sequenza delle porte non illustra una *Via Crucis* tradizionale, ma la storia della Passione del Cristo intrecciata con l'esperienza dolorosa di Maria.

La spettacolare autopromozione dei serviti tramite la processione del Venerdì e l'introduzione dei trasparenti sembra motivata dalla volontà di evidenziare il ruolo del convento nella cura spirituale e nell'organizzazione della vita collettiva del borgo. In effetti le soppressioni di molti conventi nella vicina Italia (in cui fu coinvolto lo stesso Baroffio), il conflitto di autorità religiosa con la parrocchia, e le difficoltà tra il Comune e il convento a proposito dell'istituzione di una scuola pubblica tenuta dai frati[16], possono ben costituirne il movente. Anche il coinvolgimento dei privati, sol-

la deposizione; 7) Il trasporto al sepolcro. Gli ultimi due anche nella serie originale delle porte.

15. Anche queste fonti non sono ancora state identificate, sebbene ad un conoscitore della storia devozionale non dovrebbero essere di difficile reperimento.

16. Vedi 1980, Medici, pp. 912-917.

lecitati a mostrare pubblicamente il loro appoggio alle iniziative dei frati con il finanziamento dei trasparenti, sembra rispondere ad una ricerca di consenso.

**La prima serie delle grandi «porte»**

L'elenco dei trasparenti: *«Modo da tenersi per mettere li fanali sopra la strada, per la processione del Venerdì Santo»* non è datato, ma ritengo sia stato scritto entro il XVIII secolo in quanto viene nominato il *«Palazzo di Casa Confalonieri o sia al presente del Sig.r Polini»*, acquistato nel 1792[17]. Vi compaiono i soggetti dei diciannove «centrali» (qui riordinati secondo la vicenda evangelica): 1) cartello con scritta esplicativa (scomparso); 2) La lavanda dei piedi; 3) Il commiato di Gesù dalla Madre (scomparso); 4) L'orazione nell'orto (un solo lato); 5) Gesù sveglia gli apostoli nell'orto (scomparso); 6) Il tradimento di Giuda e la cattura di Gesù; 7) L'annuncio di Giovanni a Maria (scomparso); 8) La negazione di Pietro; 9) La condanna a morte; 10) L'incoronazione di spine; 11) Ecce Homo; 12) La flagellazione; 13) Caduta di Gesù sotto la croce aiutato dal Cireneo (scomparso); 14) Gesù consola le donne piangenti (sostituito da La Veronica ?); 15) L'incontro di Gesù con la Madre; 16) Gesù spogliato delle vesti; 17) La crocifissione; 18) La deposizione dalla croce (scomparso); 19) Gesù riposto nel sepolcro (scomparso). A parte qualche incertezza sul n. 14[18], mi pare non ci siano molti dubbi sull'identità tra questi titoli e le dodici scene sopravvissute. Logicamente

17. Vedi 1980, Medici, pp. 1137-1143.

18. L'attuale facciata verso sud della porta n. 8 rappresenta Gesù con la Veronica. Quasi sicuramente non è del Bagutti. L'episodio appare nell'apocrifo

non sarebbe da escludere la sostituzione a pochi decenni di distanza di alcune porte con le precedenti, considerando la possibilità di incendi[19], danni, ecc. In questo caso, però dovevano esservi ancora dei riferimenti iconografici precisi (disegni, bozzetti, indicazioni letterarie), tali da permettere al nuovo esecutore di riprodurre il medesimo soggetto, forse anche con la medesima composizione e rispettando una certa fedeltà al particolare stile. Da parte mia credo invece più probabile che l'urgenza di completare l'intero apparato abbia spinto il committente a suddividere l'incarico tra due pittori che lavoravano contemporaneamente, anche se il secondo è ancora da identificare.

**Autori e attribuzioni**

In effetti solo in cinque «centrali» si cita la presenza sui telai delle date e del nome del Bagutti: gli altri trasparenti "antichi" vengono dunque assegnati ad un autore o all'altro solo per consuetudine o per confronto stilistico. Gli altri set-

noto come «Mors Pilati» (vedi 1995, Lazzeri - Petraglio, p. 178). Anche *L'incontro con la Madre* (n. 15) compare nell'apocrifo «Vangelo di Nicodemo», il quale sviluppa la citazione dal Vangelo di Luca (23, 27-31; vedi: op. cit., pp. 156-157), che da questo elenco pare fosse il soggetto della "prima" porta n. 14. Infatti credo che se ci fosse stata una scena con la Veronica (presente nella tradizionale *Via Crucis*) sarebbe stata citata secondo la consueta titolazione. Forse l'opera del "secondo pittore" (solitamente riconosciuto in Catenazzi - vedi più avanti) ha sostituito la precedente, scomparsa poco dopo l'esecuzione, privilegiando un soggetto più ricorrente.

19. Nel 1829 la prima porta, con da un lato il cartello esplicativo e dall'altro la *Deposizion*e, prese fuoco a causa del forte vento; dal Diario di don Giuseppe Franchini, 1980, Medici, p. 1483, meglio trascritta in 1949, *150° ordinamento*, p. 5.

20. A mio parere, però, solo tre si differenziano nettamente dai Bagutti: *La Veronica, La cattura* e *La negazione di Pietro.*

te[20] sono attribuiti a Francesco Catenazzi (Mendrisio, 1775 - 1832[21]). In questo caso, sorge però un problema: una di queste è quella un tempo collocata sul palazzo Confalonieri - Pollini, che il prevosto Torriani cita nel 1792. Ma a questa data il Catenazzi ha diciassette anni. Avrebbe potuto essere "allievo" del Bagutti e imparare da questi la speciale tecnica del trasparente, ma mi sembra poco credibile che i frati gli assegnassero la commissione prima del suo soggiorno in Russia, avvenuto tra i ventidue e i ventisette anni. Concludendo: o le sette porte in questione non sono del Catenazzi, ma di uno sconosciuto artista[22]; se invece sono sue le ha eseguite tra i diciotto e i ventidue anni (1797-1801), oppure entro i primi trent'anni dell'Ottocento, sostituendo la gran parte della prima serie nel frattempo precocemente scomparsa (in ogni caso riprendendo lo stile e l'iconografia del Bagutti).

Bisogna riconoscere che questi sette centrali dimostrano qualche affinità stilistica con l'unica opera di grande formato facilmente visibile del Catenazzi: gli affreschi nella chiesa di San Sisinio[23], anche se questi denunciano una più stretta aderenza al Neoclassicismo, nel 1816 già pienamente affermatosi. Ma non è facile giudicare stilisticamente i trasparenti, legati, come sono, ad una contingenza d'uso e ad una tecnica esecutiva particolari. Anche in questo caso uno studio

21. Biografia in G. Martinola, *I diletti figli di Mendrisio*, Locarno 1980, p. 51. Sembra fosse in Russia dal 1797 al 1802.

22. Che non può essere neppure il figlio pittore del Bagutti, Abbondio, nato nel 1788, morto nel 1850; vedi 1994, Agustoni - Proserpi, p. 148, nota 19 p. 165. Anch'egli è tradizionalmente ritenuto autore di alcuni trasparenti.

23. Vedi 1975, Martinola, pp. 255-256; e 1994, Agustoni - Proserpi, pp. 35, 86, 108, 141.

più approfondito dovrà riconsiderare, sulla base di stringenti confronti, le attribuzioni tradizionali, benché la scarsità di opere certe già da ora prospetta notevoli difficoltà in questo senso.

**«L'orazione nell'orto»**

Questo «centrale» è uno dei cinque sicuramente del Bagutti, anche se la data (1791) e la firma non sono più reperibili. Come in altri tre presenta una incorniciatura architettonica laterale[24] che riduce la scena figurata. La composizione è equilibrata ed essenziale, i piani sono scanditi, con qualche incertezza, dagli essenziali elementi del paesaggio. L'ambientazione "notturna" è data, più che altro, dal prevalere dei colori freddi.

In questo, come nella maggior parte degli altri trasparenti, il Bagutti manifesta la sua aderenza ai moduli stilistici ricorrenti nella grande tradizione barocca, così ben rappresentata in Europa dagli artisti "dei laghi" lombardi e ticinesi. Se l'estro compositivo e coloristico tipici di questa produzione appaiono qui ridotti[25], ritengo se ne debbano individuare le cause nella difficile tecnica d'esecuzione e nelle richieste di leggibilità iconografica da parte del committente, più che non in una precisa volontà di aggiornamento stilistico. Così anche lo scandirsi più lineare e pacato dei piani e dei gesti mi sembra essere dettato dal clima particolare del soggetto:

24. Tutti hanno cornici dipinte (e misure) tra loro differenti. Ringrazio Michela Chiesa per la consultazione dell'inventario dei trasparenti.

25. Basti il confronto con l'analogo soggetto trattato da Carlo Innocenzo Carloni intorno al 1755 nella collegiata di Balerna; vedi scheda di S. Coppa in *Carlo Innocenzo Carloni. 1686/87 - 1775*, a cura di S. Coppa - P. O. Krückmann - D. Pescarmona, Milano 1997, pp. 138-139.

infatti la scena di dolorosa ma quieta concentrazione è la meno affollata e drammatica della serie. Il gusto tardobarocco si manifesta nell'intrecciarsi delle linee compositive, nei panneggi pieni dalle pieghe un poco rigide, e nei gesti leggermente enfatizzati dell'angelo e di Gesù. Una certa compiaciuta esibizione di cultura classica si può, for-se, individuare nella scrupolosa e realistica definizione della cornice, con le due lesene sovrastate da specie di triglifi.
Secondo l'elenco settecentesco *L'orazione nell'orto* era l'unica porta con una sola facciata, la quarta nell'ordine di comparizione. Era collocata «al cantone de' SS.ri Polini, verso S. Giovanni», cioè nel tratto che oggi comprende le vie Stella e San Damiano. Probabilmente durante uno dei periodici "riordinamenti" delle porte si è mal interpretato il testo antico, confondendo la casa dei sig. Pollini con il "nuovo" palazzo da loro acquistato dai Confalonieri, perciò si è risistemato il centrale in questione nella porta 8, appunto tra palazzo Pollini e casa Ferrazzini. In occasione di questa "ricomposizione" si sono forse commissionati i quattro laterali (omogenei) per adattare la porta allo spazio disponibile. Questi vengono tradizionalmente assegnati al figlio di Francesco Catenazzi, Augusto[26]. L'attribuzione non è del tutto infondata, poiché l'epoca di esecuzione concorda con l'attività del pittore, dal 1838 al 1880. Le citazioni nel dipinto dai Salmi e da Geremia, con il preciso e segnalato riferimento alla fonte, potrebbe suggerire la consulenza di un ecclesiastico; forse lo stesso Franchini che ha indicato i temi per i dodici «fanali» pagati allo stesso pittore nel 1838 (vedi più avanti).

26. Nato e morto a Mendrisio (1808-1880); vedi G. Martinola, *I diletti figli di Mendrisio*, Locarno 1980, p. 77.

**I committenti**

Fin dalle prime attestazioni documentarie seicentesche i committenti degli arredi per le processioni risultano essere le due confraternite del Rosario e del Sacramento; a partire almeno dal primo decennio del Settecento anche il Comune contribuisce alle spese. Per quanto ne sappiamo i Serviti spesero del proprio per la processione del Venerdì solo per gli oggetti conservati in chiesa; infatti nell'inventario precedente la soppressione (1841) una nota specifica:

*«Tutti gli arredi componenti la funzione del Venerdì Santo, consistenti in vari archi dipinti e fanali che rappresentano la passione di Gesù Cristo che vengono illuminati la sera, i Misteri, e corredo di detta Processione non si computano in questo inventario perché fatti con elemosine di Religiosi, di Particolari, e del Borgo*[27]*».*

Questa è un'indiscutibile conferma di quanto già emerso precedentemente: che i trasparenti furono fin dall'inizio pagati da privati cittadini[28]. Sembra che il loro ruolo fosse solo questo e che non avessero avuto voce in capitolo sulla scelta dei soggetti o del pittore.

I serviti non furono, comunque, i soli a dettare il programma iconografico dei trasparenti, almeno per quelli successivi alla prima serie delle porte. Infatti nel 1838 il Comune paga al pittore Augusto Catenazzi dodici «fanali» da collocarsi in Corsobello, ognuno con «un fatto di storia sacra da scegliersi dalla Municipalità»; don Franchini, però, nel suo

27. In A.S.Ti., trascritto nella mia tesi di laurea, 1991.

28. Ritengo che non siano segnalati nell'elenco delle donazioni di frà Baroffio (in A.S.Ti., edito da E. Torriani, *Storia ecclesiastica di Mendrisio*, Como 1922, pp. 150-152), sia perché questo è datato 1783, sia perché i trasparenti non furono pagati direttamente dal frate.

*«Diario»* scrive: «a spese dei borghigiani furono fatte ed erette lungo la via del Corobiello 12 lanterne dipinte per le quali io stesso diedi gli argomenti»[29]. In realtà questo è l'unico documento precedente la fine del XIX secolo, che testimoni l'intervento di un'autorità nella scelta dei soggetti da rappresentare nei trasparenti e, fatto interessante, presenti ancora i serviti a Mendrisio. Dobbiamo dunque presup-porre che non vi fosse una regola precisa a questo proposito. Con la formazione della commissione per il centenario del riordinamento (sorta nel 1897) abbiamo la prima testimonianza di un interesse verso il risarcimento della sequenza originaria delle porte, sconvolta dalle distruzioni e dagli spostamenti e ricomposizioni delle facciate dettati dal mutare delle strutture abitative del borgo[30].
Non è chiaro quando la serie delle porte originali venne acquisita dal Comune, che ora possiede anche quasi tutti gli altri esemplari esistenti, ma l'intervento dei privati e delle associazioni per l'esecuzione di nuovi trasparenti è stata sempre determinante. Per questo possiamo affermare che il finanziamento del loro restauro sia parte stessa della tradizione soprattutto nei confronti dei Bagutti. Infatti il problema della loro esposizione, riproduzione, sostituzione con copie, gigantografie, ecc. ha aperto ampie e irrisolte divergenze di opinione nell'ambito delle apposite commissioni comunali durante gli ultimi cento anni. L'unica soluzione concorde è la necessità di un pronto e approfondito restauro che ne consenta la conservazione ottimale.

29. 1980, Medici, nota 1 p. 1478, e p. 1476.
30. Alcune vecchie fotografie dimostrano una diversa composizione delle porte, vedi ad esempio: 1980, Medici, p. 1477.

Un primo, significativo intervento in questa direzione è la sponsorizzazione del restauro definitivo di una lesena del Bagutti *(Ecce Homo)* effettuata dalla ditta Saar di Mendrisio nel 1990.
Ora un maggior impegno è stato assunto dal Lions del Mendrisiotto per la porta 8 (*L'orazione nell'orto*), una tra le più interessanti della serie originaria. A differenza di quanto praticato finora, l'intervento è stato affrontato con l'inten-zione di approfondire la conoscenza dell'opera nella sua complessa composizione, per garantirne la migliore conservazione e valorizzazione. Si tratta dunque di un'operazione esemplare, attuata con la volontà di far risorgere nei suoi aspetti migliori la tradizione di illuminata committenza privata a favore della collettività, restituendo parte di un patrimonio artistico strettamente legato all'identità storica di un borgo, rappresentativo di un sentimento sociale ancora molto vitale al di là della sua origine devozionale.

Anastasia Gilardi

*L'orazione nell'orto, 1791*
*olio su tela, 168 x 214*

*Ecce rex vester, 1792*
*olio su tela, 233 x 110*

*L'annuncio di Giovanni a Maria, 1792*
*olio su tela, 125 x 150*

*Gesù spogliato rifiuta il fiele, 1789*
*olio su tela, 47 x 50*

*Il "cartellone", 1792*
*olio su tela, 165 x 200*

ECCE
REX VESTER

TOTA CONFOSS
AD VOLGN ISTIM

CHRISTI INFERIIS
MARIAE LACRYMIS
CONTRITO CORDE
SINCERA PIETATE
ADSISTITE
LENIMEN ADFERTE

*Gli apostoli dormienti.*
*L'orazione dell'orto, particolare.*

# Ipotesi di approccio tecnico e scientifico allo studio dei trasparenti

Nel campo abbastanza limitato delle tecniche pittoriche tradizionali su supporto mobile, i trasparenti rappresentano un caso unico per due motivi particolari: da un lato le evidenti esigenze di trasparenza hanno obbligato il Bagutti e i suoi successori a confrontarsi con una pittura che non sopporta gran parte dei colori e dei leganti di uso corrente, e dall'altro i criteri di esposizione impongono caratteristiche di resistenza agli agenti atmosferici che nessun altro tipo di pittura richiede.
Questi due concetti sono di basilare importanza per tentare perlomeno di definire un campo di indagine che ci possa portare alla definizione di una tecnica pittorica per i trasparenti di Mendrisio; possiamo infatti essere certi solamente del fatto che, dal punto di vista puramente scientifico, non potremo mai stabilire con assoluta certezza quale legante fu utilizzato dal Bagutti per eseguire le prime tele, nel 1791.
Prima della fine del XIX gli artisti non disponevano di prodotti confezionati, di conseguenza imparavano da giovanissimi a tendere le tele, a costruire i pennelli e anche a macinare i pigmenti, minerali e non (terre colorate, ossidi metallici, argille, carboni, lacche ecc.) e a "legarli", cioè mischiarli, con il legante (olio di lino, uova, vernice, colla, ecc.) per ottenere dopo ore di lavoro, ciò che noi siamo abituati a spremere semplicemente da un tubetto.
Per questo motivo i pittori antichi non avevano limitazioni nell'approntare di volta in volta una tavolozza che rispon-

desse alle esigenze del caso, dato che potevano tra l'altro, appoggiarsi a una tradizione secolare di conoscenze tecniche di cui al giorno d'oggi non possediamo che una vaga nozione. Nel nostro caso Giovan Battista Bagutti ha dovuto fare fronte ai due problemi appena enunciati, dapprima ricercando quei pochi pigmenti che garantissero una tale trasparenza da non alterare i rapporti cromatici; poi individuando il materiale in cui disperdere i pigmenti e che, oltre alla trasparenza, garantisse impermeabilità ed elasticità; ed infine elaborando un modus operandi pittorico che gli permettesse di sfruttare al massimo quelle (in realtà poche) possibilità espressive che questi prodotti offrivano. A titolo di esempio ricordo che fino ad ora nessun materiale sintetico si è dimostrato durevole come quelli tradizionali.
Per affrontare correttamente uno studio organico sulla tecnica dei trasparenti è necessario fare una premessa di ordine scientifico, ma strettamente legata ai criteri di utilizzo. Al contrario della maggior parte delle opere pittoriche su supporto mobile, i nostri dipinti svolgono un ruolo "attivo" di primo piano nell'ambito di quelle manifestazioni tradizionali che sono le processioni storiche della Settimana Santa; essi vengono infatti esposti tutti gli anni, per la durata di due settimane, all'aperto lungo le pareti esterne delle abitazioni del centro storico, subendo così danneggiamenti di ogni tipo, sia per cause naturali, sia per vandalismo o incuria. Di conseguenza gli interventi di manutenzione, di rifacimento e di restauro si sono sovrapposti e, nella maggioranza dei casi, hanno del tutto alterato la natura originale delle opere.[1]

1. Il tradizionale utilizzo della cera stesa a caldo in soluzione di idrocarburi mischiata il più delle volte con olii o resine - procedimento adottato sicuramente a partire dagli inizi del secolo da Silvio Gilardi come fissativo e/o ver-

Tra l'altro, il fatto che questo patrimonio unico non sia iscritto come Bene Culturale, ha impedito all'Ente proprietario di accedere ai sussidi cantonali previsti per legge in favore delle indagini conoscitive sulle opere d'arte, così che mai nessuno ha potuto indagare a fondo la composizione dei materiali impiegati e le varie interazioni che tra questi si determinano. Le uniche analisi finora effettuate sono frutto di una personale ricerca eseguita a Firenze in ambito scolastico, con la collaborazione di ricercatori locali, che ha potuto affrontare parzialmente la sola problematica dei leganti.

**I supporti**

I trasparenti sono dei dipinti su tela e necessitano dunque di un telaio su cui quest'ultima possa essere messa in tensione; a sua volta il telaio deve poter essere appeso lungo le vie oppure trasportato in processione, visto che anche i duecento e più lampioncini processionali devono essere considerati come trasparenti a pieno titolo. Non si tratta dunque di telai normali, ma di strutture che, oltre ad essere spesso sagomate, devono contenere l'illuminazione necessaria per l'esposizione notturna. Da questo punto di vista il telaio del *L'orazione nell'orto* è esemplare considerando che deve mettere in tensione una tela di 230 per 170 centimetri.

Per quanto riguarda le cosiddette porte il problema è duplice in quanto sono dei veri e propri polittici: la struttura

nice finale - ha determinato la definitiva alterazione di eventuali materiali diversi da essa. La cera ha infatti delle caratteristiche che, quando si trova allo stato fluido, le permettono di penetrare con grandissima facilità nei materiali porosi come i tessuti, ma soprattutto, a causa del pH acido, le consentono di demolire lentamente, ma inesorabilmente, tutti quei materiali proteici di origine animale o vegetale che costituivano i leganti pittorici tradizionali.

di sostegno, oltre a dover attraversare la via, deve pure permettere l'assemblaggio di almeno sei dipinti - una scena centrale e due, o quattro laterali per lato - più due mensole pure dipinte ed illuminate.
Riguardo la natura del tessuto di supporto possiamo ipotizzare che si tratti di una stoffa di lino molto compatto, ma probabilmente già sfibrato, composto in pezze di dimensioni variabili e congiunte in verticale con una doppia cucitura. Queste tele venivano certamente trattate con materiali impregnanti per raggiungere un'accettabile trasparenza; in tempi recenti, perciò sicuramente documentati, gli artisti che si sono cimentati in questa tecnica hanno utilizzato principalmente la cera, a caldo o in soluzione; non possiamo però escludere che in passato siano stati utilizzati olii, resine o gomme, o magari miscele ed emulsioni di questi stes- si prodotti.
Anche nel caso di *L'orazione nell'orto* il degrado e i vari interventi di manutenzione che si sono sovrapposti negli anni ci hanno restituito un materiale del tutto alterato: la tela ha infatti perso totalmente la sua elasticità, al punto che è sufficiente una leggerissima torsione affinché essa si frantumi; questo processo ha provocato anche quella generale colorazione dei supporti che determina il tono bruno - rossastro di tutte le opere più antiche.

**L'esecuzione**

Per quanto riguarda la tecnica esecutiva vera e propria adottata dal Bagutti (tipo di legante, natura dei pigmenti, metodologie di applicazione, ecc..) non posso che rimandare a uno studio organico in via di realizzazione; vorrei invece soffermarmi sul modo di dipingere dell'artista di Rovio nel-

la grande serie delle porte del biennio 1791 - 1792. Abbiamo già detto che dipingere un trasparente non è come dipingere un qualsiasi quadro; dal punto di vista espressivo questa definizione acquista di valore in modo tale da giustificare la classificazione della tecnica di realizzazione dei trasparenti come una forma unica e con delle esigenze del tutto particolari. Nell'arte dei trasparenti non esistono né bianchi né altri colori coprenti o semicoprenti; gli effetti chiaroscurali possono quindi essere realizzati solamente in trasparenza, costringendo l'artista a una pittura per certi aspetti si-mile all'acquerello; d'altro canto i colori scuri assumono una colorazione che li fa reagire in maniera completamente diversa rispetto al loro normale utilizzo in opaco. Alla luce dei dati attuali possiamo dire che la tavolozza utilizzata dal Bagutti si limitasse a un massimo di sette colori, tra i quali annoveriamo un verde, un rosso laccato, due bruni, un nero, forse un giallo, forse un'ocra rossa. È facile immaginare che le sovrapposizioni, quindi anche le correzioni, fossero inaccettabili in quanto creavano immediatamente un effetto di opacità alla luce, che l'occhio interpreta come massimo scuro. La stesura del colore deve essere immediata e precisissima e senza alcun ripensamento; l'importanza della fase progettuale e l'impossibilità di correzioni avvicina questa tecnica alla pittura a fresco.
Abbiamo visto dunque che per l'esecuzione di un trasparente sono necessarie conoscenze tecniche diverse, una grande abilità manuale e una certa duttilità intellettuale, se non fosse che per adeguarsi a quel clima suggestivo di calda ed intensa luminosità che solamente i trasparenti appesi lungo le strade del Borgo possono dare. Oggi la tradizione pittorica dei trasparenti si sta definitivamente perdendo in quanto

nessuno, fino ad ora, si è interessato a raccogliere le esperienze dei due soli artisti viventi - Giuseppe Bolzani e Silvano Gilardi - che vantano esperienze in questo senso, in modo da tramandare alle nuove generazioni quelle conoscenze che rappresentano un vero e proprio patrimonio per Mendrisio.

**L'esposizione**

Questo aspetto della tradizione dei trasparenti è determinante dal punto di vista tecnico - esecutivo visto che, malgrado ricerche approfondite, non siamo a conoscenza di altre opere dipinte su tela che siano destinate all'esposizione all'aperto per periodi prolungati e quindi realizzate in modo da sopportare l'azione degli agenti atmosferici e climatici.
La comune esperienza ci ricorda che non c'è periodo meteorologicamente instabile come la Primavera. Durante le due settimane di esposizione dei trasparenti abbiamo potuto rilevare di tutto: pioggia battente, vento a raffiche, persino neve, oppure giornate quasi estive con gradi di insolazione che portano la superficie scura dei dipinti a temperature intorno ai 60°, senza contare l'incidenza dei fattori di degrado di origine recente come gli agenti inquinanti, le piogge acide e via dicendo. Una qualsiasi opera dipinta su tela con tecniche tradizionali, in condizioni simili, durerebbe pochi giorni; le porte del Bagutti, per esempio, hanno illuminato le processioni, seppure con qualche interruzione, per più di cento anni prima di venire definitivamente ricoverate in un deposito.
Altro importante motivo di degrado è rappresentato dalla non specializzazione del personale preposto all'allestimento.
Quello della conservazione è un problema molto spinoso

visto che queste opere, estrapolate dal contesto per il quale sono state ideate, perdono quasi totalmente il loro significato e la loro suggestione; i trasparenti devono continuare ad essere il compendio pittorico alle processioni evitando di "imbalsamare" una tradizione che si presuppone in continua evoluzione.

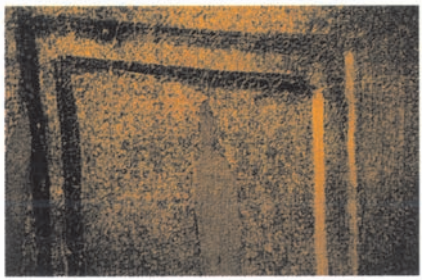
**Il restauro**

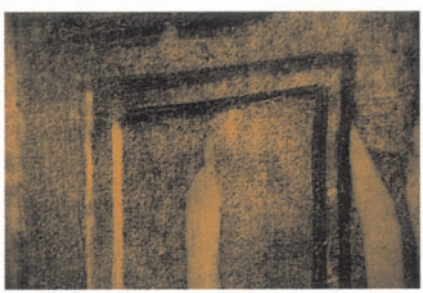
Essendo quella dei trasparenti una tecnica pittorica unica, anche i metodi di restauro e di conservazione sono stati formulati appositamente per intervenire con foderature e tassellature senza alterare l'aspetto traslucido della tela. Le normali metodologie di restauro infatti non prendono mai in considerazione la trasparenza del supporto, sia quando affrontano il problema dal punto di vista prettamente conservativo, sia quando si occupano dell'aspetto estetico; allo stesso modo la già lacunosa ricerca industriale non si preoccupa di formulare materiali (collanti, supporti, fissativi) che diano garanzie di trasparenza oltre a tutte le altre caratteristiche richieste ai materiali per il restauro (resistenza, durata, reversibilità, inerzia chimica ecc..).

I risultati raggiunti fino ad ora sono dunque frutto di una lunga ricerca scientifica e merceologica che ha portato alla formulazione di tecniche originali che comprendono l'utilizzo di fibre non tessute di poliammide, resine termoplastiche, fogli di PVA, insieme a materiali di derivazione tradizionale come tele di bisso di lino, gomme vegetali, resine naturali e cera d'api.

Jacopo Gilardi

*L'orazione nell'orto.*
*Particolari fotografati*
*dopo il restauro eseguito*
*nel 1999.*

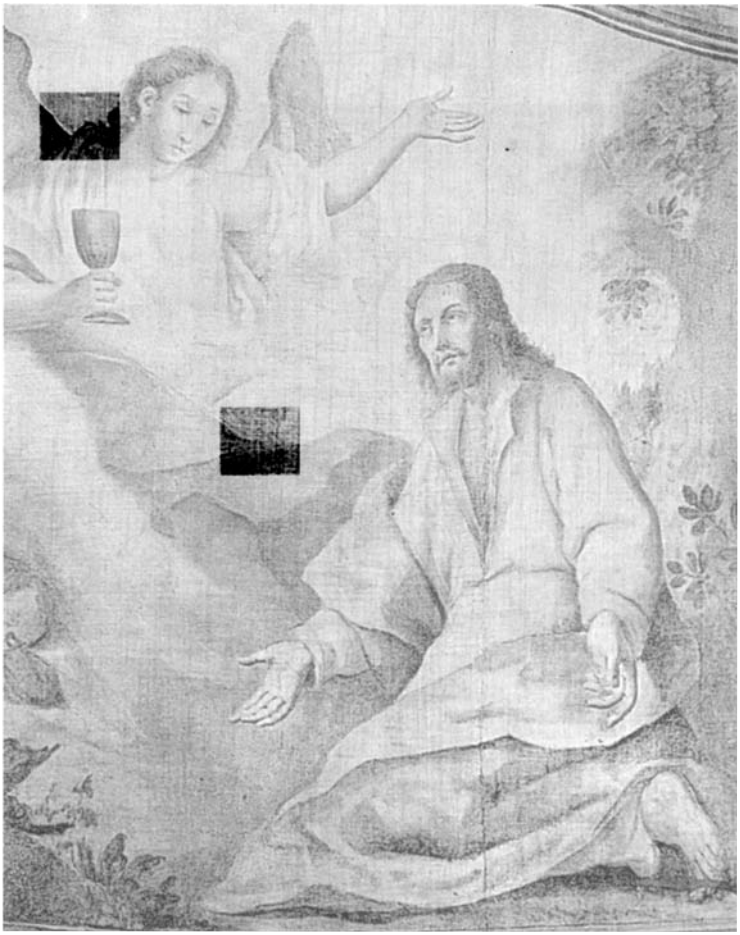




*Dettaglio della fascia decorativa ripresa davanti e dietro. Si notano i tasselli ritoccati secondo il metodo dell'abbassamento di tono.*

*Particolare della figura di Gesù.*
*In evidenza la foderatura in materiale sintetico trasparente applicata sul retro.*

*Il medesimo particolare visto dal davanti.*



*L'orazione nell'orto.*
*Parte centrale con i due tasselli riprodotti nelle pagine seguenti in evidenza.*

*Nel riquadro superiore il tassello di tela nuova ritoccato in modo d'abbassare il tono e le abrasioni del film pittorico, velato con la tecnica del puntinato.*
*Nel riquadro inferiore la velatura nell'abrasione è stata condotta con un tono più lieve.*

# Biografia*

Giovan Battista Bagutti nasce a Rovio il 16 aprile 1742, figlio di Giovanni e Angela Caterina nata Vegezzi. Ricevuta forse una prima formazione di bottega nei luoghi natii, si trasferisce ventenne a Parma, dove frequenta l'Accademia di Belle Arti ottenendo nel 1763 un premio per il concorso di disegno di storia e ripetendosi nel 1768 in occasione del concorso di pittura. Risale attorno a quest'ultima data il suo soggiorno a Roma, durante il quale vince nuovamente un premio in pittura. Resta in contatto con artisti suoi conterranei, tra i maggiori dell'epoca: Simone e Gaetano Cantoni, Giovan Battista Innocenzo Colomba, Domenico e Carlo Luca Pozzi. Nel 1773 sposa Maddalena Antonia Longhi di Viggiù e l'anno seguente diventa membro della Confraternita del SS. Sacramento. Numerose le chiese nel Mendrisiotto decorate, dopo il definitivo rientro, con affreschi o dipinti di sua mano (Mendrisio, Rancate, Besazio, Rovio, Riva S. Vitale, Morbio Superiore, Stabio). Dallo Stato delle anime del 1785 si sa che è padre di ben sette figli; il figlio Abbondio, pure lui pittore, nascerà però alcuni anni più tardi, nel 1788. Si reca anche oltre Gottardo per affrescare la Parrocchiale di Altdorf (1802). Documentata la sua presenza alle assemblee del patriziato di Rovio fino al 1822. Giovan Battista Bagutti muore nel suo paese il 28 novembre 1823.

* Tratta da: E. Agustoni – I. Proserpi (a cura di), *Giovan Battista Bagutti, 1742 – 1823*, cat. mostra Pinacoteca Züst, Milano, 1994.

# Elenco dei trasparenti di G. B. Bagutti

Su nessuna tela compaiono il nome del Bagutti o le date, presenti invece su alcuni telai, segnalati qui dall'asterisco. Uso la terminologia tradizionale per le tipologie, senza discuterla.

1-4) Centrali delle porte: 2ª *La lavanda dei piedi*; 6ª *La flagellazione*; 6ᵇ *L'incontro con la Madre*; 8ª *L'orazione nell'orto*. * 1791

5-20) 16 Laterali con *Profeti*, delle porte: 2ª (Ez. 36, 25) - (Is. 1, 16-17); 3ª (?) - (Is. 53, 7); 5ª (Is. 53, 7) - (Is. 53, 5); 5ᵇ *Angeli* (dubbia attribuzione); 6ª *Profeti* (Sal. 37/38, 18) - (Sal. 72/73, 14); 6ᵇ: (Lam. 2, 13) - (Lam. 1, 2); 7ª (Lc. 22, 37) - (Gb. 16, 12?); 7ᵇ (Sal. 68/69, 22) - (Sal. 21/22, 19).

21) Il «cartellone» sulla porta della chiesa di San Giovanni * 1792: «Christii Inferiis / Mariæ Lacrymis / Contrito Corde / Sincera Pietate / Adsistite / Lenimen Adferte».

22-25) 4 «lesene» sulla facciata della chiesa di San Giovanni: *L'incontro con la Madre; Cristo flagellato; Cristo incoronato di spine; Ecce Homo.* * 1792.

26-31) 6 «vele», trasparenti a muro sulla facciata del convento: *L'annuncio di Giovanni a Maria; La negazione di Pietro* * 1792; *Pietro e Malco; Gesù con la veste bianca* * 1792; *Gesù davanti ad Anna; Lo schiaffo del soldato.*

32-35) 4 piccoli «tempietti» davanti alla chiesa: *Profeti.* * 1792.

36-39) 1 «arco di porta» (mensole) con 4 angeli portanti cartigli: «Passio Domini Nostri Iesu Christi» - «Passio Filii Erat Passio Matris»

I lampioni * (1789?).

40-47) 8 «fanali a urna intorno al Cristo Morto»: *I caduta di Gesù sotto la croce; Gesù aiutato dal Cireneo; Gesù con la Veronica; II caduta; Gesù incontra le donne; III caduta; Gesù spogliato rifiuta il fiele; Gesù inchiodato alla croce.*

48) 1 «Ovale grande» con *Angioletto* e *Croce vuota.*

49-56) 8 «palloni ottagonali» intorno all'Addolorata con *Cuore trafitto da sette spade.*

57) 1 «rettangolare» con Maria e i sette santi fondatori dell'ordine (completa la serie dei Sette dolori di Maria, ormai in gran parte rifatti).

58) 28 lampioni esagonali con stemma dei Serviti (4) e del Comune, alternati ad angioletti (non tutti sono originali).

# Fonti d'archivio e bibliografia

A.P.M. = Archivio Parrocchiale di Mendrisio: Libri dei conti parrocchiali; carte sciolte.

A.C.M. = Archivio Comunale di Mendrisio: Libri dei conti delle confraternite; Verbali municipali dal 1685 al 1810.

A.S.Ti. = Archivio di Stato di Bellinzona: Fondo Torriani (spese A. M. Baroffio); Fondo Conventi soppressi, Serviti di Mendrisio.


1826/47 G. FRANCHINI, *Kalendarium rerum magis notabilium* ..., MS in A.S.Ti.; in parte trascritto da G. MARTINOLA e E. POMETTA in «Bollettino Storico della Svizzera italiana» 1929-1931; e in parte tradotto e riassunto da M. MEDICI, ib. 1976.

1949 *150.mo ordinamento delle processioni storiche della Settimana santa*, Mendrisio.

1962 M. MEDICI, *Le processioni storiche di Mendrisio*, Mendrisio.

1963 *Mostra del Trasparente*, a cura di M. MEDICI, Mendrisio.

1974 A.A.V.V., *175.mo riordinamento Processioni storiche*, Mendrisio.

1975 G. MARTINOLA, *Inventario delle cose d'arte e di antichità del Mendrisiotto*, Edizioni dello Stato.

1980 M. MEDICI, *Storia di Mendrisio*, Mendrisio.

1990/91 A. GILARDI, *Gli arredi ecclesiastici nelle chiese di Mendrisio nei sec. XVIII e XIX (Fonti e inventari)*, tesi inedita, Università di Torino.

1992 *10 anni. Mendrisio Museo d'arte. 120 opere scelte dalle collezioni*, catalogo a cura di S. COLOMBO, Lugano.

1994 *Giovanni Battista Bagutti, 1742-1823*, catalogo a cura di E. AGUSTONI - I. PROSERPI, Locarno.

1995 G. LAZZERI - R. PETRAGLIO, *I Trasparenti di Mendrisio*, Lugano.

# Indice

7 Voce della devozione popolare
*di Simone Soldini*

13 Rilettura critica delle fonti sulle prime porte trasparenti
*di Anastasia Gilardi*

35 Ipotesi di approccio tecnico e scientifico allo studio dei trasparenti
*di Jacopo Gilardi*

49 Biografia

50 Elenco dei trasparenti di G.B. Bagutti

51 Fonti d'archivio e bibliografia

Museo d'arte di Mendrisio

L'orazione nell'orto
di Giovan Battista Bagutti
Storia e restauro di un trasparente

Municipio di Mendrisio

Claudio Nauer
*capodicastero Museo e cultura*

Simone Soldini
*conservatore*

Gian Pio Fontana
*assistente*

Paolo Sulmoni
*allestimento*

Fernanda Vela
*segreteria*

Tipografia Stucchi SA, Mendrisio
*stampa*

Questo volume è stato pubblicato grazie al sostegno
del Lions Club del Mendrisiotto

© 2000 Museo d'arte, CH - 6850 Mendrisio, tiratura 400 copie

Chiostro dei Serviti

1 Giuseppe Bolzani
Antologia dei testi critici
con una scelta di disegni

2 L'orazione nell'orto
di Giovan Battista Bagutti
Storia e restauro di un trasparente

Mendrisio
Museo d'arte