

Maria Censi

3. LA NUOVA CHIESA E IL SUO CAMPANILE. ASPETTI ARCHITETTONICI



(1) F. Tartari, *GALLIERA dalla sua origine ai giorni nostri*, S. Pietro in Casale, 1927

(2) E' scritto sul campanile "Jacopo Benfenati Architecto, Josepho Brighenti Opifice". Si tratta, verosimilmente di un errore, in quanto a quella data Giuseppe era già morto.

(3) La storia della famiglia Brighenti risulta complessa in quanto con i costruttori s'intrecciano i fonditori di campane. Cesare, l'ultimo della famiglia Brighenti, fu insieme costruttore e fonditore (v. *Strenna storica bolognese*, 1984)

(4) L'attività dei Brighenti si sviluppò particolarmente nel bolognese, sconfinando poi anche nel modenese, nel ferrarese e in Romagna.

"L'antica chiesa di S. Maria del Carmine di Galliera (sic) fu abbattuta nell'anno 1885 dall'allora parroco Don Raffaele Cardinali, che a sue spese ne fece costruire una assai più grandiosa, in posizione più alta e meglio esposta", scriveva Ferdinando Tartari nel 1927⁽¹⁾.

Quella che oggi si affaccia con solenne semplicità al piazzale-sagrato prospiciente la strada principale del paese è dunque la nuova chiesa eretta sul finire del XIX secolo, in un diffuso clima di rigore costruttivo subentrato all'estrosa creatività, alla capacità inventiva di singole personalità, che aveva connotato, in particolare, la passata età barocca. Edificata nel 1885, fu consacrata l'anno successivo, come è scritto nella lapide di controfacciata.

In un fine secolo dagli orizzonti angusti e provinciali, architetti e capomastri, cui veniva affidato il compito di ristrutturare una chiesa, o di costruirla dalle fondamenta com'è il caso di Galliera, tendevano soprattutto a non perdere di vista lo spirito "classicista" che aveva presieduto alla loro formazione favorendo esiti ancor oggi apprezzabili per equilibrio e sobrietà.

Il nuovo complesso chiesa-campanile nacque appunto dalla collaborazione di un architetto progettista, Giacomo Benfenati, e di un capomastro, Vincenzo Brighenti⁽²⁾, figlio di Giuseppe, appartenente a quella dinastia di capomastri e di fonditori di campane che furono i Brighenti⁽³⁾, attivi per più di due secoli in territorio emiliano⁽⁴⁾, ai quali si devono molte delle chiese e dei campanili del capoluogo e del contado bolognese, esempi di tipizzazione quasi seriale delle forme.

Indubbiamente dotata di buon gusto, non disgiunto da un certo senso pratico, la coppia Benfenati-Brighenti diede vita a una soluzione non priva d'interesse anche sul piano urbanistico, alla cui realtà adattò il lessico tranquillo e sintatticamente ben articolato dell'intero complesso. L'edificio sacro si presenta esternamente come un'opera architettonica di solida e semplice eleganza, slanciata, armonica nelle proporzioni, riscattata dalla freddezza di altri edifici sacri del tempo grazie a eleganti e misurati inserti decorativi, che solo nell'interno cederanno il passo a più imponenti spunti formali di una passata classicità.

La facciata si presenta scandita dal succedersi ritmato di lesene e di specchiature rettangolari strette e slanciate. Le lesene centrali raddoppiate, proseguendo nella parte superiore della struttura delimitata da contrafforti curvilinei che si concludono in vasi fiammati, conferiscono slancio alla costruzione proiettandola verso l'alto. Sulle lesene poggia una fascia decorata ai due estremi, contenente la scritta "Erectam Anno D. MDCCCLXXXV", che funge da base al frontone triangolare sottolineato da elegante motivo geometrico. Al centro, inscritto ancora in un triangolo, trionfa l'elegante monogramma della Vergine. Sul portale d'accesso, in un decoro a volute e tralci, è inserito un ovale contenente lo scapolare che reca al centro una stella a sei punte. Nel rispetto del concetto di unitarietà estetica, accanto alla chiesa

(5) E' evidente la somiglianza con il campanile della chiesa parrocchiale di S. Sebastiano di Renazzo (Fe).

(6) Il "doppio" di quattro campane, tipico del bolognese, è suonato dai campanari direttamente a contatto con i bronzi e non dal basso con l'aiuto di funi.

(7) Il "doppio" bolognese andava sempre più diffondendosi in sostituzione dei due o tre bronzi di cui erano generalmente dotate le chiese del contado.

(8) Notizie relative all'artista si trovano in: A.M.Comanducci, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano 1962. In esso si legge che il Trebbi fu maestro nella litografia e instaurò a Bologna, nel 1863, l'arte allora nuova in Italia della oleografia, diffondendo con questo mezzo numerose riproduzioni di capolavori della pittura italiana, da lui ritratti con fedeli copie dalle Gallerie di Bologna e di Firenze. Illustrò i fasti di Giovanni II Bentivoglio nel castello della Giovannina. Fu attivo anche come disegnatore, acquarellista e miniaturista. Ideò e diresse lavori d'intaglio, di oreficeria e di mosaico per il Vaticano.

(9) Pompeo Fortini, di Pieve di Cento (BO) è nato nel 1847 ed è morto nel 1917. Lo si conosce attivo anche nelle chiese bolognesi dei Servi e di S. Francesco.

Vincenzo Brighenti costruì il solido e slanciato campanile, attenendosi ad una consolidata tradizione che elabora, con qualche variante, soluzioni già adottate in precedenza dall'architetto bolognese Angelo Venturoli⁽⁵⁾. Impresa non facile quella della costruzione dei campanili "sia per le scarse conoscenze geotecniche del tempo, sia per le sollecitazioni dinamiche indotte nelle strutture dalla rapida rotazione delle campane montate alla bolognese e di peso spesso superiore alla tonnellata".⁽⁶⁾

Eppure i nuovi campanili arrivavano a raggiungere anche cinquanta metri di altezza ed erano particolarmente adatti a ospitare il famoso "doppio" bolognese⁽⁷⁾.

Quello di Galliera s'innalza su base a tronco piramidale e prosegue con un corpo intermedio a unica riquadratura segnata da tre ordini di finestre rettangolari, che si riducono a due nella facciata in quanto al posto della più alta è stato montato l'orologio.

In cima, la cella campanaria, con finestre centinate e paraste angolari culminanti in un capitello ionico, lo stesso delle lesene superiori della facciata, è coronata da timpani ad arco e sovrastata da guglia a scanalature, posta su base ottagonale.

L'attenzione progettuale riservata a ogni parte della torre, come della facciata, rende il complesso architettonico "classicamente" elegante e rispondente, in ogni particolare, alla esigenza di sobria finezza decorativa.

Quando don Cardinali decise la costruzione della nuova chiesa, aveva ben chiaro che essa doveva reggere il confronto con le architetture sacre della città e soddisfare le nuove esigenze dei fedeli, che tendevano a trasferire nell'edificio sacro comunitario quel "decoro" che non era loro consentito in una quotidianità spesso modesta.

A tal fine l'aula, a una sola navata secondo il modello controriformistico, che aveva scelto lo spazio unico per l'assemblea dei fedeli, si arricchisce di eleganti decorazioni di mano del pittore Mauro Cesare Trebbi⁽⁸⁾ e dell'ornatista Pompeo Fortini⁽⁹⁾.

E' qui soprattutto che si concentra la ricchezza decorativa plastica e pittorica. Lungo i due lati articolati in cappelle, l'aula è percorsa da una marcata trabeazione sorretta da lesene a capitello corinzio. La conclude un arco slanciato che introduce al presbiterio, delimitato da quattro colonne che richiamano quelle della cattedrale bolognese di San Pietro. Qui sono collocate le cantorie (di cui una occupata dall'antico organo), decorate a tromp-l'oeil con vasi di fiori inseriti in nicchie entro cornici rettangolari. Lo stesso effetto illusionistico è ripreso nelle finte nicchie in monocromo dell'abside, contornate da corpose cornici baroccheggianti, in cui sono inserite le immagini del profeta Elia e del suo discepolo ed erede Eliseo, entrambi con i segni dell'ordine carmelitano.

IL CORREDO ARTISTICO DELLA CHIESA LE DECORAZIONI A TEMPERA E I DIPINTI.

La volta a botte dell'aula, gli archi di coronamento delle cappelle, la cupola del presbiterio e il catino absidale offrono allo sguardo l'articolata decorazione a tempera del bolognese Cesare Mauro Trebbi (1847-1931), allievo di Alessandro Guardassoni, che lo indirizzò alla composizione di figure, e del Leoni, che lo addestrò nella scenografia e nell'uso della tempera.



Cupola e abside.

Dotato di svariate attitudini, il Trebbi deve la sua fama soprattutto agli apprezzabili esiti conseguiti nelle composizioni storico-religiose per diverse chiese⁽¹⁰⁾, rientrando nel novero di quegli artisti che, a cavallo dei due secoli, continuarono a sostenere, mentre si agitavano da tempo idee più moderne e innovatrici, un'arte del tutto accademica, ancora legata a una tradizione esemplata su modelli secenteschi.

Con brillante e forte impatto visivo, muovendosi sulla scia di Vittorio Maria Bigari (1692-1776), il Trebbi affronta con scioltezza l'effetto di sfondamento della cupola, distribuendo la rappresentazione secondo punti di vista successivi, distinti e opposti gli uni agli altri in un armonioso insieme prospettico. Per cogliere la sequenza raffigurativa, l'osservatore è portato a far scorrere l'occhio lungo la circonferenza delimitata da una cornice elegantemente elaborata e inserita in una quadratura che presenta, incastonate nei pennacchi, le figure di due Santi della chiesa d'occidente, Bernardo e Tommaso d'Aquino, e di due della chiesa d'oriente, Cirillo e Giovanni Damasceno.

⁽¹⁰⁾ Lavorò nel Duomo di Finale Emilia, nelle chiese di S. Martino di Caprara, di S. Agata bolognese, di Castello d'Argile, dove istoriò la vita di S. Pietro, nella Cappella di S. Anna della Cattedrale bolognese, dove decorò la volta e i pennacchi, giudicati la sua opera più importante.

Dominante è la rappresentazione della Madonna che consegna lo scapolare a S. Simone Stock: la scena è ricostruita pittoricamente con stretta aderenza all'iconografia tradizionale ed è collocata, evidenziata da contrasti luministici, nell'atmosfera di garbata gaiezza di angeli musicanti.

La volta absidale si apre ad accogliere due distinte schiere di Sante e Santi carmelitani assurti alla gloria del cielo, accompagnati dalle note musicali di una schiera di angeli.

L'addestramento alla scenografia, esercitato nel corso dell'alunnato accademico, portò il Trebbi a sopperire all'altezza della volta conferendo efficacemente una certa monumentalità alle figure angeliche di primo piano, insieme con una più particolareggiata descrittività.

Al contrario, le figure che compongono la schiera dei Santi, al cui centro sta Elia inondato di luce divina, sono volutamente rese con contorni sfumati e a dimensioni ridotte, per evidenziare un secondo piano che accentua la profondità spaziale. Le forme semplificate dichiarano palesemente che l'artista ha qui scelto una diversa forma narrativa, per opera della quale l'aulico anticonformismo adottato nel presbiterio si tramuta in descrizione più feriale e didascalica dell'evento, semplificato anche nella resa delle singole figure.

Nella volta delle cappelle laterali sono descritte, con linguaggio pittorico chiaro ed efficace, scene che hanno stretta attinenza con la dedicazione delle cappelle stesse.

I dipinti, entrati a far parte del corredo della vecchia chiesa in un lasso di tempo compreso tra il XVI e il XVIII secolo, conservano intatto, ancor oggi, il loro prestigio e continuano, mantenendo vivo l'originario significato, ad adempiere a una precisa funzione devozionale, tuttora ampiamente partecipata.

La gran parte di essi trae origine dalla temperie postridentina, che contro l'iconoclastia protestante diffuse l'opera pittorica come "bibbia degli incolti", con la finalità di educare e di muovere a sentimenti di fede.

Quando i dipinti precedono cronologicamente il dettato paleottiano, com'è il caso della tela raffigurante la Madonna con Bambino e i SS. Giuseppe, Elena e Lorenzo, risultano tuttavia in perfetta corrispondenza, sull'esempio della Santa Cecilia di Raffaello in quegli anni assunta a modello dagli artisti bolognesi, con le esigenze didascaliche e devozionali più tardi elencate nel celebre *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, pubblicato dal cardinale Gabriele Paleotti nel 1582.

Sul finire del XVII secolo al filone classicista, esemplato in questa sede dall'opera di Marcantonio Franceschini, cui è verosimilmente assegnabile il bel dipinto raffigurante la *Madonna con Bambino e i SS. Antonio da Padova, Antonio Abate e Giovanni Battista*, si accosta una tendenza barocca, che si trascinerà fino alla metà del XVIII secolo, riscontrabile negli ampi e svolazzanti panneggi di Mauro Gandolfi nell'*Estasi di S. Luigi Gonzaga*, e un ritorno a un certo "arcaismo" di sapore controriformistico, come appare nei due dipinti settecenteschi, entrambi restituiti, in quest'occasione, al pittore Gaetano Frattini.

Il fervore che aveva portato alla straordinaria fioritura di pale d'altare specialmente in ambito bolognese, dove più forte si era sentita l'esigenza

di corrispondere alla temperie controriformata, prese a declinare con l'avanzare del XVIII secolo, quando ormai la gran parte delle chiese era stata dotata di un cospicuo e significativo corredo di opere d'arte.

Nel loro insieme, i dipinti che completano il corredo artistico della chiesa lasciano trasparire una palpitante testimonianza di devozionalità quotidiana e di sentita partecipazione alla vita religiosa comunitaria⁽¹¹⁾.

Provenienti quasi tutti⁽¹²⁾ dall'antico edificio demolito e collocati sugli altari e nella parete di controfacciata della nuova chiesa, costituiscono la testimonianza tangibile di come, anche in anni di flagelli naturali, di guerre, di carestie, di gravi indigenze, gli abitanti dell'antica terra di Galliera non abbiano mai cessato di dedicare attenzione al decoro della loro chiesa, da sempre punto di riferimento di una comunità che ha saputo trasformare in devozione le proprie storie di sofferenza e di necessità quotidiane, ritrovando nella preghiera la fiducia e l'aiuto per proseguire il cammino.

In particolare, le immagini dei Santi taumaturghi o ausiliatori, quali Sant'Antonio da Padova e Sant'Antonio abate, ampiamente diffuse anche nel territorio limitrofo, rispecchiano una devozionalità dai rituali semplicissimi ma di forte incisività: la guarigione, che nel contatto diretto con ogni tipo di vicenda terrena l'uomo implora da loro, diviene metafora della salvezza eterna.

L'umana semplicità degli atteggiamenti devozionali trova riscontro nelle immagini di S. Francesco, S. Carlo, S. Liberata, esempi di dedizione della propria esistenza al prossimo.

La figura di S. Vincenzo Ferrer sottintende il desiderio di dare un senso al faticoso lavoro dei campi ed esorta a essere fiduciosi che sulla tribolazione quotidiana il Santo, patrono contro i fulmini e le tempeste, veglierà elargendo la propria protezione. Si sviluppa in tal modo anche uno stretto collegamento con l'Eucarestia, dove il pane e il vino rappresentano il frutto del lavoro dell'uomo.

Il crocifisso seicentesco, sul secondo altare a sinistra, rimanda alle numerose presenze dell'immagine nel territorio, tra cui famosissima quella della vicina Pieve di Cento meta di pellegrinaggi, e testimonia l'ampia devozione che da sempre viene tributata all'immagine di Cristo sulla croce.

Una forte dichiarazione di fede si collega con la presenza della figura di S. Giovanni Battista in ben due dipinti che dichiarano il fascino esercitato dalla personalità di Giovanni come precursore del Messia, divenuto, a partire dall'età controriformistica, simbolo della penitenza e della conversione contro la dottrina protestante.

Precipua, tra le altre devozioni, è quella rivolta alla Madonna cui, nell'intitolazione del Carmine, è dedicata la chiesa. La sua immagine, più di ogni altra, appartiene ad un culto feriale che alimenta vincoli speciali con Colei che è esempio e guida nella quotidianità di ciascuno.

La grande pala dell'altare maggiore, che raffigura la Madonna con il Bambino e accanto i SS. Francesco di Paola e Vincenzo Ferrer, segna il punto culminante di un percorso dedicato a Maria, che si snoda all'interno dell'edificio sacro richiamando le tappe fondamentali della storia della salvezza, e coinvolge ogni parte dell'aula, per concludersi con le litanie mariane nei cartigli di coronamento dell'abside.

⁽¹¹⁾ I recenti restauri eseguiti su diverse tele hanno fornito l'occasione per studi approfonditi raccolti nel volume: *Restauri e scoperte tra Ferrara e Bologna. Dipinti sacri dal XV al XVIII secolo*, Milano 1998, a cura della scrivente. Il volume costituisce un prezioso e imprescindibile punto di riferimento per l'attuale lavoro. Marcantonio Franceschini (?)

⁽¹²⁾ I due dipinti intitolati a S. Liberata e a S. Francesco furono donati alla chiesa rispettivamente nel 1888 e nel 1890 dal canonico don Federico Tassinari (si legga, al proposito, il testo di F. Ardizzoni in questo volume).

Gaetano Frattini
sec. XVIII
SAN FRANCESCO IN PREGHIERA
olio su tela, cm. 290 x 190

Entrando nell'aula, sul primo altare a destra è collocata la tela centinata raffigurante S. Francesco in preghiera. D. Benati⁽¹⁾, compilando la più recente scheda dell'opera, riprende dubitativamente l'attribuzione di L. Bortolotti a "Frattini da Cento"⁽²⁾. Si tratta verosimilmente di Gaetano Frattini⁽³⁾, artista operante intorno al 1700, scolaro e aiuto del bolognese Marcantonio Franceschini. Le scarse notizie che di lui si hanno lo dicono attivo nella chiesa del Corpus Domini di Ravenna e in S. Maria del Borgo a Budrio⁽⁴⁾, dove ha dipinto un sottoquadro di piccole dimensioni con l'immagine di Sant'Antonio da Padova, collocato sul primo altare a sinistra.

Il confronto stilistico con le poche opere note convince, tuttavia, circa la paternità del Frattini, artista inseribile in quel filone pittorico che, a cavallo tra Sei e Settecento, recupera modi espressivi "arcaici" accanto ad un altro filone, più propriamente "classicista", facente capo ai seguaci del Reni.

Pur essendo il dipinto di Galliera ascrivibile cronologicamente al XVIII secolo, ancora ottempera al dettato controriformistico che, con immagini di preghiera e di penitenza, esortava all'osservanza di costumi di vita cristiana. Gli intenti didascalici volevano l'immagine facilmente riconoscibile attraverso attributi iconografici atti all'identificazione del Santo. Inginocchiato dinanzi alla croce, S. Francesco, il cui profilo scarno si staglia nella luce di un lontano orizzonte tra le rocce scure del primo piano, giunge in preghiera le mani segnate dalle stimmate. Ai suoi piedi un libro di preghiere aperto è appoggiato al teschio, simbolo per eccellenza della vanitas terrena.

La figura del Poverello di Assisi è ritratta nell'isolamento di un muto colloquio con la divinità, in cui acquistano particolare risalto gli oggetti pertinenti al culto e alla identificazione del Santo, secondo più antichi prototipi cesiani.

Incline al devozionismo e a rappresentazioni pietistiche, il Frattini rivela un ordinato gusto compositivo e sincerità d'ispirazione entro la serena e feriale verità della scena.

⁽¹⁾ D. Benati, in Maria Censi (a cura di), *Restauri e scoperte tra Ferrara e Bologna. Dipinti sacri dal XV al XVIII secolo*, 1998.

⁽²⁾ L. Bortolotti, *I Comuni della provincia di Bologna*, 1964. Le ricerche sul Frattini svolte negli archivi parrocchiali di S. Biagio a Cento (Ferrara) e dell'Assunta a Cento di Budrio non hanno dato alcun esito. Pertanto, rimangono fin qui sconosciuti luogo e data di nascita dell'artista.

⁽³⁾ Thieme-Becker, *Kunstler Lexicon*, ad vocem, con bibliografia precedente.

⁽⁴⁾ Archivio comunale di Budrio, ms. Bodmer, tit.21, cat I, fasc. 2 b, 1943.



Gaetano Frattini
sec. XVIII
SANTA LIBERATA
olio su tela, cm. 295 x 180

Il dipinto è collocato sul secondo altare a destra sopra una finta predella, in cui è narrata la storia dell'angelo che addita alle due giovani pellegrine, Liberata e la sorella Faustina, una barca sul fiume. Con essa le due giovani da Piacenza poterono raggiungere Como, dove fondarono il monastero di S. Margherita.

S. Liberata è rappresentata con accostante accento narrativo, vestita dell'abito dell'ordine benedettino, in atteggiamento devozionale di umana semplicità. Sta inginocchiata, a braccia aperte senza enfasi alcuna e con lo sguardo rivolto al cielo, entro una visione ingentilita da uno sfondo di cielo animato dalla vivace presenza di angeli e dalla vegetazione arborea che s'intravede a sinistra, dietro la quinta del colonnato.

Insieme con l'altra tela raffigurante S. Francesco, sul primo altare a destra, l'opera, attribuita a Gaetano Frattini dalla storiografia locale⁽¹⁾, cui si rifà anche la più recente schedatura ministeriale, è stata proposta da D. Benati⁽²⁾, seppure in termini dubitativi, al bolognese Lucio Massari.

In assenza di documentazione, è il confronto stilistico a convincere che possa trattarsi, per entrambi i dipinti, di un medesimo autore, ravvisabile appunto in Gaetano Frattini, allievo di Marcantonio Franceschini. Le scarse notizie che di lui si hanno lo dicono attivo nella chiesa del Corpus Domini di Ravenna e in S. Maria del Borgo a Budrio (si veda, al proposito, la scheda precedente).

Sulla scia del più celebre maestro, il Frattini appare, in entrambe le opere, incline ad atteggiamenti pietistici, proposti in chiave di assorta semplicità e di accostante naturalezza, di sapore ancora controriformistico.

L'immagine di S. Liberata, cui i fedeli si rivolgono per invocarne l'aiuto nel momento del trapasso, non molto diffusa nel territorio, è presente nella chiesa anche in una rappresentazione plastica, segno di una devozione fortemente sentita nel passato, ma ancor oggi viva e sorretta dalla funzione didascalica che da sempre la chiesa cattolica ha attribuito alle immagini dei Santi, ribadendola più decisamente in seguito al Concilio di Trento.

(1) L. Bortolotti, *I Comuni della provincia di Bologna*, 1964

(2) D. Benati, in Maria Censi, *op.cit.*, legge l'immagine come S. Rita e ne propone l'attribuzione a Lucio Massari.



Marcantonio Franceschini (attr.)
(post 1675)
LA MADONNA CON BAMBINO TRA I SS. ANTONIO
DA PADOVA, ANTONIO ABATE E GIOVANNI BATTISTA.
Olio su tela, 195 x 126 cm.

Proveniente dalla vecchia chiesa demolita, dove occupava il primo altare a sinistra, la tela si trova ora collocata sul terzo altare a destra. In posizione centrale, la figura genuflessa di S. Antonio da Padova è rappresentata in atto di baciare il piede al Bambino Gesù che, amorevolmente avvolto dall'abbraccio materno, tiene nelle mani un ramo di giglio, segno iconografico del Santo. La scena ricorda il miracolo dell'apparizione di Gesù Bambino a S. Antonio da Padova, evento mirabilmente rappresentato dal Guercino nella parrocchiale di S. Giovanni in Persiceto, e ripreso nel 1650, in collaborazione con il nipote Benedetto, in un dipinto per la vecchia chiesa di S. Carlo (Fe)⁽¹⁾.

Ai lati sono disposti S. Antonio abate con i segni iconografici della fiamma, a terra, e della tau sul mantello, e S. Giovanni Battista avvolto in un drappo rosso sulla pelle di capra, con il bastone a forma di croce e il braccio destro proteso ad additare il Bambino ai fedeli. Il solo riferimento documentario per quest'opera è costituito dall'inventario del 12 ottobre 1675⁽²⁾, che inizia elencando i beni della chiesa, tra cui risultano annoverati cinque altari, gli stessi, verosimilmente, elencati con relativa intitolazione in un altro inventario non datato ma pressoché coevo⁽³⁾. Il documento prosegue con l'elenco delle "Robbe fatte dal sud.o Anno in qua, prima de palij di scaiola", dove viene ricordato "l'altare di S. Antonio, col quadro e adornamento d'intaglio". Il dipinto risulta, dunque, eseguito dopo il 1675 ed è riconducibile al clima classicista bolognese instaurato dal Domenichino, dal Reni, dall'Albani, allievi dell'Accademia carraccesca. Non sfugge il riferimento alla pala di Annibale Carracci, nota come *La Madonna di S. Matteo*, commissionata dall'Arte dei Mercanti di Reggio Emilia per la chiesa di S. Prospero, non soltanto nell'impianto generale della rappresentazione, semplificato nel dipinto di Galliera, ma anche nella puntuale citazione della figura del Battista. Chi eseguì il dipinto non doveva ignorare neppure il Battista della *Vergine con Bambino che incorona S. Teresa e S. Giovanni Battista con S. Carlo Borromeo* di mano di Carlo Cignani, conservato nella Pinacoteca Nazionale di Bologna. Di ascendenza cignanesca appare, inoltre, la "tornita rotondità"⁽⁴⁾ del Bambino, senza che ciò induca a una possibilità attributiva a Carlo Cignani che, negli anni intorno all'ultimo quarto del secolo, fa uso di un diverso cromatismo. Considerando verosimile la collocazione della tela in anni intorno al 1680, come propone D. Benati⁽⁵⁾, e vista l'elevata qualità pittorica, riscontrabile nonostante il pesante restauro che ha quasi annullato le velature, è possibile ipotizzarne l'attribuzione a Marcantonio Franceschini (1648-1729), continuatore del Cignani, di cui ha assimilato lo stile, e sul cui insegnamento recupera Annibale Carracci, aggiungendovi personali contenuti sentimentali. Il rigore compositivo, l'intonazione psicologica delle figure, la ricerca di una certa idealità formale, che non ignora la poetica cesiana⁽⁶⁾, caratterizzano l'opera come prodotto della migliore tradizione del classicismo bolognese.

⁽¹⁾ M. Censi, *op. cit.*, 1998

⁽²⁾ AAB, *Miscellanee vecchie*, cart.581, fasc.335 b.

⁽³⁾ Gli altari risultano intitolati alla Madonna del Carmine, alla Madonna del Rosario, a S. Pietro martire, a S. Carlo e a S. Antonio da Padova.

⁽⁴⁾ R. Roli, *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*. Bologna, 1977

⁽⁵⁾ Scheda di D. Benati in: M. Censi, *op. cit.*, 1998.

⁽⁶⁾ La figura di S. Antonio abate è accostabile alla stessa di Bartolomeo Cesi nella parrocchiale di S. Pietro in Casale (BO) e a quella della Madonna e Santi in S. Giacomo Maggiore a Bologna.



Giuseppe Carlo Pedretti
(1772)
LA MADONNA DEL CARMINE CON I SS.FRANCESCO
DI PAOLA E VINCENZO FERRER.
Olio su tela, 320 x 220 cm.

La pala dell'altare maggiore rappresenta la Madonna del Carmine seduta su una nube, con il Bambino sulle ginocchia. Ai suoi piedi sono inginocchiati i due Santi in una composizione triangolare all'interno della quale svolgono la funzione controriformistica di tramiti tra la terra e il cielo.

S. Francesco Ferrer, la cui immagine è venerata in più di una chiesa del contado bolognese, è invocato a protezione dei campi e per questo il suo culto è specialmente diffuso nelle campagne. Ritratto con una fiammella sulla testa a indicare il fuoco della sua predicazione, è rivolto verso i fedeli, che invita a indirizzare le preghiere alla Vergine. I segni iconografici del ramo di giglio e della tromba che lo identifica come predicatore dell'ultimo giudizio, sono affidati ai due angioletti nella zona inferiore della tela.

Dall'altra parte S. Francesco di Paola, con il bastone recante all'estremità la scritta "Charitas" circondata da raggi di luce, sta in atteggiamento di estatico abbandono.

Il dipinto è riferito, nelle schede ministeriali, al ferrarese Giacomo Parolini (1663-1733). Il reperimento da parte della scrivente di una nota di pagamento di fine 700 al pittore bolognese Giuseppe Carlo Pedretti, conservata nell'archivio parrocchiale con altre preziose notizie relative all'acquisto di una cornice e di una tela, ha consentito di giungere all'esatta attribuzione dell'opera, convalidata, al momento del restauro, dalla scritta leggibile sul retro della tela "Giosepe Carlo Pedretti Fecit 1772 Sub Archip. Ronchini".

La commissione della pala, come giustamente argomenta G. Damen nella scheda del 1998⁽¹⁾ potrebbe collegarsi con la concessione alla chiesa del titolo di arcipretura da parte del card. Vincenzo Malvezzi. L'opera appartiene alla tarda maturità del Pedretti che, dopo aver ricoperto per due volte la carica di Principe dell'Accademia Clementina, e dopo essersi fatto apprezzare a Bologna con opere che lasciavano intravedere il suo alunnato giovanile sotto Marcantonio Franceschini, si trasferì in Polonia dove raggiunse una certa fama lavorando per la famiglia Rzewuski.

La pala di Galliera risulta eseguita in età tarda, dopo il rientro dell'artista a Bologna, in anni contrassegnati da una certa fiacchezza e da scarsa capacità inventiva, preferendo, l'artista, "far più da mercante che da pittore".

Se l'intera rappresentazione è regolata da un "controllato equilibrio accademico", non mancano, tuttavia, brani d'ispirazione artistica quali, in particolare, il profilo intenso di S. Francesco di Paola, reso con grande scioltezza e naturalezza e con rapide pennellate luministiche.

⁽¹⁾ G.Damen in: M.Censi, *op. cit.*, 1998.



Mauro Gandolfi
(Bologna, 1764 - 1834)
ESTASI DI S. LUIGI GONZAGA
Olio su tela, 375 x 180 cm.

Il Santo è qui rappresentato con l'abito di novizio gesuita, accanto alla corona alludente ad un episodio di vita che lo vide rinunciare ai propri diritti al principato in favore del fratello Rodolfo, al fine di dedicarsi interamente al servizio di Dio. La presenza nella chiesa di un altare intitolato al patrono dei gesuiti testimonia la presenza nel territorio di un ordine monastico ampiamente impegnato nella valorizzazione dei propri Santi, di cui promuovevano forme iconografiche collegate con situazioni esemplari.

Il riferimento "alla maniera dei Gandolfi" suggerito dal Bortolotti⁽¹⁾ per questo dipinto è ripreso da D. Benati⁽²⁾, che vede nell'opera un preciso aggancio con il dipinto di Mauro Gandolfi in S. Maria Maggiore a Bologna.

Mauro, figlio di Gaetano e suo allievo, si dedicò all'attività disegnativa e incisoria ancor prima di entrare in Accademia nel 1794, dopo aver viaggiato, appena sedicenne, in Francia e nelle Fiandre, spinto dallo spirito di avventura che connotò i suoi anni giovanili.

Pur collegandosi ai modi espressivi del padre, con il quale visse un rapporto non sempre felice, nel confronto con le opere di lui, che rappresentano le novità più belle dell'arte bolognese di quegli anni, il dipinto di Mauro non è immune da un certo gusto barocco negli ampi e svolazzanti panneggi delle vesti, e rivela "una specifica improbabilità e inconsistenza"⁽³⁾ nella ripresa di un gusto neomanieristico nei sottili filamenti luministici della veste dell'angelo che conforta l'estasi del Santo.

L'impianto della raffigurazione rispetta il gusto pittorico del tempo in ambito bolognese, dove la situazione emotiva dell'estasi di un Santo si costruiva spesso con la rappresentazione del solo protagonista, accompagnato dai propri simboli iconografici, e l'apparizione di una figura celeste in atteggiamento di collegamento con il Santo, che a lei rivolge lo sguardo.

⁽¹⁾ L.Bortolotti, *I Comuni*, cit., 1964

⁽²⁾ D.Benati, in M.Censi, *op. cit.*, 1998.

⁽³⁾ R. Roli, *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, 1977.



Vincenzo Spisanelli
(Orta Novarese, 1595 - Bologna, 1663)
SAN GIOVANNI BATTISTA PREDICA ALLE FOLLE
Olio su tela, 200 x 150 cm.

Il dipinto, collocato sul primo altare a sinistra, colpisce per l'equilibrio della fantasiosa composizione fitta di figure colloquianti tra sé o rivolte al Battista, in una varietà di atteggiamenti quale si riscontra anche nel dipinto della Pinacoteca civica di Cento (*Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia*). Notevole spicco ha la figura di Giovanni, pensata in posizione centrale in atteggiamento che ricorda quello di G. Reni (Roma, coll. Vitelli) o quello di Guercino (Cento, Pinacoteca Civica), ma con una differenza sostanziale: mentre il Battista reniano, dal corpo plasticamente evidenziato, assume un atteggiamento di esaltazione eroica nell'imponente isolamento entro un'ampia visione paesaggistica, e quello guerciniano punta alla resa di una ideale classico con intensità declamatoria nel gesto del braccio levato verso l'alto, quello dello Spisanelli vive di un'umanità piena e consapevole.

Il Santo è ritratto, secondo una diffusa iconografia, come un giovane vestito di pelle di capra, visibile sotto l'avvolgente drappo rosso, e regge con la sinistra una croce di giunco recante la scritta "Ecce agnus Dei". In un silenzioso colloquio di indici protesi, richiama l'attenzione sulle figure che stanno ai suoi piedi insieme con un agnello, citazione di episodi di vita di Gesù Bambino, spesso intento a giocare con l'agnello e con il Santo in età puerile.

Il dipinto, ignorato dalle fonti ufficiali, è stato attribuito a Vincenzo Spisanelli dalla scrivente⁽¹⁾, sulla base di confronti stilistici fissati in occasione del restauro della tela.

Lo Spisanelli, di origini piemontesi, fu allievo a Bologna di Denis Calvaert, nella cui bottega visse infelicamente i primi esiti pittorici, in quanto il maestro vendeva per propri i dipinti dell'allievo.

Il Malvasia lo dice "ostinato sempre a voler mantenere il colorito del suo maestro nonostante avesse veduto ai suoi tempi a lui prevalere i Carracci e i seguaci, l'Albani, Guido, Domenichino"⁽²⁾.

Pur mostrando apprezzamento per l'opera di svariati seguaci dell'accademia carraccesca e, in particolare, per la "prosa efficace" e per la "pennellata libera e veloce" del Mastelletta, lo Spisanelli scelse di attenersi al gusto cromatico del maestro fiammingo, traendo da lui anche un'attenzione tutta nordica alla minuziosa resa degli elementi naturalistici, inseriti sia nelle pale d'altare, sia in piccoli dipinti dove, secondo E. Riccomini, il pennello scorreva in maniera più sciolta su forme "serpentine e preziose"⁽³⁾.

L'artista fu molto attivo nel territorio periferico bolognese oltre che nel capoluogo, dove appare nei dipinti del coro di S. Paolo Maggiore⁽⁴⁾, ai quali sembra richiamarsi nella tela di Galliera per analoghi elementi compositivi e pittorici.

⁽¹⁾ M.Censi, *op. cit.*, 1998

⁽²⁾ C.C. Malvasia, 1678, ed.1841, I, pagg. 204-206

⁽³⁾ E.Riccomini, *I dipinti del coro dei S.Paolo Maggiore in Bologna*, in *Arte antica e moderna*, Bologna 1967.

⁽⁴⁾ Si tratta dei dipinti: *Il miracolo della serpe* e *I SS. Paolo e Barnaba in Antiochia*.



Ercole Procaccini
(Bologna, 1520 - Milano, 1595)
MADONNA CON BAMBINO E I SS.GIUSEPPE,
LORENZO, ELENA
Olio su tela, 205 x 140 cm.

Il dipinto è collocato nella parete di controfacciata, a sinistra dell'ingresso nell'aula.

All'interno della rappresentazione occupa la posizione centrale S. Lorenzo ritratto, secondo l'iconografia tradizionale, come un giovane diacono con la palma del martirio nella mano sinistra, mentre sorregge con la destra la graticola appoggiata ad un braciere ardente. Veste una dalmatica impreziosita da due speciali inserti pittorici raffiguranti rispettivamente l'Annunciazione e una Sibilla.

Alla sua sinistra Elena, madre dell'imperatore Costantino, colei che, secondo la leggenda, volendo liberare il Golgota dai resti degli edifici pagani costruiti dai Romani, rinvenne la croce della passione di Cristo, rimanda nei tratti fisionomici ad una delle giovinette della tela raffigurante la "*Madonna con Bambino, S. Nicola e tre giovinette*" della chiesa bolognese di S. Giacomo Maggiore.

Completa la rappresentazione di primo piano l'immagine di S. Giuseppe che reca in mano il bastone fiorito.

L'attribuzione della tela al bolognese Ercole Procaccini ad opera di D. Benati, è stata confermata dalla scrivente dopo il restauro della stessa⁽¹⁾ e ripresa da Giovanni Sassu (1998), che coglie l'occasione per stendere un percorso dell'attività del Procaccini, all'interno del quale egli colloca il dipinto di Galliera "nel contatto (dell'artista) con Bologna all'indomani dell'esperienza parmense, tenendo presente l'ipotesi di un suo ritorno in patria già prima del 1569"⁽²⁾.

L'affermazione anticiperebbe a prima del 1570 il pentimento della "maniera bolognese di ogni libertà d'arbitrio e di fantasia (per) comporsi in una clericale deferenza e umiltà" (Graziani, 1939, pag.68), portando al recupero del raffaellismo, che scioglie le forzature anatomiche tibaltesche. Lo si evince dall'impaginazione del dipinto, dalla morbidezza dei panneggi, dalla scelta di un vivo cromatismo.

Pur essendo stato definito dal Malvasia "artista dalle doti che non superano il segno d'una sufficiente mediocrità" non si può non cogliere l'intima e solenne umanità dei Santi, rappresentati con grande risalto sullo sfondo uniforme della tela e nella nitida impaginazione, costruita con simmetriche corrispondenze tra le figure terrene e le celesti. Queste, collocate su nuvole che fungono da diaframma tra le due parti, si congiungono idealmente con le terrene tramite la luce che illumina in alto le nubi squarciate dalla presenza della Vergine, e riverbera sulle figure sottostanti, accendendo la raffinata colorazione delle vesti.

⁽¹⁾ Il restauro è stato eseguito nel 1993. In quell'occasione venne pubblicato il volumetto: M.Censi, *I dipinti restaurati di S.Maria del Carmine di Galliera*.

⁽²⁾ G.Sassu in: M.Censi, *op. cit.*, 1998.



Bartolomeo Cesi
(Bologna, 1556 - 1629)
SAN CARLO BORROMEO
Olio su tela, 160 x 140 cm.

L'ipotesi attributiva del dipinto a Bartolomeo Cesi, fatta oralmente dalla scrivente in occasione della presentazione dei restauri di alcune tele della parrocchia di Galliera nella primavera del 1993, è stata confermata da Michele Danieli che, nella scheda del 1998⁽¹⁾ riferisce in nota anche l'attribuzione di D. Benati, avvenuta in modo del tutto indipendente dalle precedenti. E' il Benati a riportare fedelmente il manoscritto del Malvasia, laddove è elencata, tra gli altri lavori del Cesi "una tavola grande con San Carlo Borromeo per la chiesa del C. di Galliera"⁽²⁾.

Proveniente dalla chiesa abbattuta e conservato a lungo nella sagrestia della chiesa attuale, solo recentemente il dipinto è stato collocato nella parete di controfacciata, a destra della porta d'ingresso, entro la cornice originale.

Dopo la canonizzazione del Santo, avvenuta nel 1610, fiorirono numerose le cappelle a lui intitolate e grande fu anche la diffusione in pittura della sua immagine. Ciò avvenne più cospicuamente in territorio emiliano, dove S. Carlo ricoprì la carica di Legato Pontificio dal 1561.

In occasione del convegno tenutosi a Milano nel 1984 con tema "S. Carlo e il suo tempo", Giovanni Testori parlò di "totale inevitabilità dell'immagine" del Santo, più forte di qualsiasi variante stilistica: quel suo naso "curvo ed enorme" diventerà nel tempo emblema di S. Carlo al pari delle guance emaciate che contraddistinguono S. Francesco. L'attraversamento indenne dei secoli si deve al senso di eternità che l'immagine ha acquistato in quanto specchio o metafora della santità dell'uomo, che dedicò la propria vita ad una costante opera di pietà.

Due sono generalmente i modi di rappresentarlo: il primo lo vede in atto di battezzare o di assistere gli ammalati di peste del 1575, il secondo lo ritrae in preghiera inginocchiato dinanzi al Crocifisso, com'è nel dipinto di Galliera. Entrambi i modi identificano la necessità di combattere il credo protestante, che prometteva la salvezza dell'anima attraverso la sola grazia, senza l'intervento della fede e delle opere.

All'ideale cattolico di rappresentazione del Santo si rifanno tutti i grandi interpreti dell'arte controriformata, da Ludovico Carracci a Guercino, a Massari, a Lanfranco, a Cesi⁽³⁾.

A differenza degli altri artisti, il Cesi, che secondo il Danieli esegue l'opera in anni intorno al primo decennio del '600, caratterizzati dalla tendenza alla semplificazione delle forme e della composizione, elimina dalla tela ogni elemento narrativo e concentra la propria attenzione sulla figura del Santo che, inginocchiato in preghiera, tiene gli occhi fissi sul piccolo Crocifisso. L'artista sembra qui rifuggire anche da qualsiasi esibizione esecutiva, se non fosse per l'attenzione rivolta alla morbidezza del pannello della veste rossa sotto il minuto gioco chiaroscurale del bianco.

⁽¹⁾ M.Danieli in: M.Censi, *op. cit.*, 1998.

⁽²⁾ D.Benati in: M.Censi, *op. cit.*, 1998.

⁽³⁾ Ad artista della cerchia carraccesca è assegnato l'altro bel dipinto di S.Carlo Borromeo nella parrocchiale di Poggetto, a pochissimi km. da Galliera, documentato a partire dal 1640.



Lorenzo Calzoni

GLI OGGETTI DI ARREDO LITURGICO E DEVOZIONALE

Lo studio del patrimonio artistico costituito dagli oggetti di arredo liturgico e devozionale presenti all'interno della chiesa della Beata Vergine del Carmine, rappresenta un passo importante ai fini della comprensione della storia di questa chiesa.

L'importanza di questi oggetti è legata ad una serie di motivi: il primo dei quali è la preziosa testimonianza sulle scelte che venivano operate in un ambito artistico, lontano dalla città, e dai clamori e dettami che da essa provenivano; l'altro è lo specchio della salute economica di cui quest'area godeva.

Le importanti commissioni affidate ad alcuni argentieri, tra cui Bonaventura Gambari uno dei più in voga nella seconda metà del settecento, oppure la sistemazione dell'organo operata dalla famiglia di origine bergamasca dei Traeri, testimoniano che questa chiesa, benché collocata in un area di provincia, operava scelte a livello artistico che nulla avevano da invidiare a quelle della "lontana" Bologna.

La presenza sul territorio di numerosi fondi appartenenti a famiglie senatorie bolognesi e la vicinanza di un'arteria di traffico, come la strada che collega Bologna a Ferrara, dimostrano che Galliera non era affatto emarginata dal clima culturale che nei centri cittadini più importanti si stava sviluppando.

Gli oggetti che verranno trattati in questo saggio, sono quelli che comunemente vanno sotto il nome di arti minori.

Quest'espressione pare assegnare loro implicitamente una connotazione negativa che si è a lungo protratta nel tempo. Essa è in realtà legata alla "povertà" dei materiali utilizzati e al fatto di non poter associare a tali oggetti nomi celebri, ma pur sempre opera di sapienti artigiani. La scarsa considerazione di cui a lungo hanno sofferto è stata una delle cause principali della loro dispersione, oltre che ai furti, e ai mutamenti di gusto e di moda che ne hanno spesso causato la trasformazione o la distruzione. La stessa scarsa considerazione è stata uno dei maggiori ostacoli allo studio di questi oggetti. Infatti per lunghi anni l'assenza pressoché totale di studi in materia, se non ad opera di pochi e rarissimi intenditori, unita alla dispersione di documenti considerati poco importanti, ha prodotto lacune che, solo da circa venti anni, attenti studi nel settore stanno cercando di colmare, allo scopo di ridare a questa categoria il giusto e meritato splendore.⁽¹⁾

D'altro canto, un merito rilevante dei parroci e delle chiese è stata la capacità di salvaguardare e custodire questi oggetti, ed il portarli, ora, alla attenzione dei fedeli, in modo tale da poterne apprezzare non solo l'accuratezza e la ricchezza della lavorazione ma anche il valore simbolico - religioso da essi rivestito.

Lo studio pertanto concentrerà l'attenzione, seppur in maniera succinta ed antologica solo su alcuni oggetti in particolare, nello scopo di offrire ad un attento osservatore lo spunto per future riflessioni.

Concentreremo la nostra attenzione su tre oggetti di arredo liturgico,

⁽¹⁾ Vedi in proposito il fondamentale studio di Jadranka Bentini in *"L'arte del settecento in Emilia e in Romagna: l'arredo sacro e profano a Bologna e nelle legazioni pontificie"* Catalogo della mostra. Bologna 1979

quali un calice del 1692 opera dell'orefice Pietro Antonio Calzolari, un prezioso ostensorio del 1784 e una macchina processionale opera dell'argentiere Bonaventura Gambari,⁽²⁾ e su due oggetti posti all'attenzione quotidiana dei fedeli, lo splendido crocifisso della terza cappella di sinistra e la particolare via crucis in terracotta, questi ultimi entrambi presenti all'interno della chiesa.

Argenteria

(2) Di questi oggetti si omette appositamente la collocazione per ovvie ragioni di sicurezza.

(3) Vedi in proposito il catalogo della mostra *"L'arte per l'Eucaristia"* Bologna Chiesa di S. Giovanni in Monte 1987

(4) L'orefice che ha prodotto questo calice è Pietro Antonio Calzolari. Le notizie attorno alla sua persona vanno dal 1687 al 1707. Nel 1687 ottiene la cittadinanza bolognese insieme al padre, Francesco Calzolari, ha diciotto anni ed è già orefice.

Si iscrive alla matricola degli orefici nel 1704, il 18 dicembre dello stesso anno viene aggregato al Consiglio dell'Arte. Dal 1705 compare negli elenchi delle persone che vengono imburse per essere estratte come massari dell'Arte. Nel 1707 è massaro per le arti nel terzo trimestre.

Tutte le notizie relative agli orefici ed argentieri sono frutto del paziente lavoro di ricerca operato nel 1969 da Costantino Bulgari.

(5) A Bologna gli statuti comunali e quelli dell'Arte degli orefici imponevano l'apposizione di ben tre punzoni per tutti gli oggetti in oro e argento commerciati. Questi tre punzoni erano: quello dell'artigiano che aveva prodotto l'oggetto, un bollo con un leone vessillifero voltato verso sinistra, simbolo del Comune di Bologna la cui presenza certificava che la bontà del metallo era pari o superiore a quella stabilita dagli statuti dell'arte, ed infine il punzone del saggiaiore, la persona preposta a certificare la qualità degli oggetti messi in commercio.

Come la liturgia costituisce l'aspetto visibile delle verità cristiane, così anche gli oggetti usati per lo svolgimento dei riti sacri partecipano di questa realtà, a tal punto ciò è vero se pensiamo che le dottrine imposte dagli sviluppi delle controversie religiose svoltesi nel corso dei secoli, ricadono, oltre che sulla liturgia e sui riti, anche sugli utensili strettamente legati al culto. Gli ostensori, i reliquiari, i calici testimoniano in maniera significativa questa correlazione stretta che intercorre tra celebrazione ed oggetti di arredo.

L'analisi degli oggetti che costituiscono l'apparato liturgico cercherà di porre all'attenzione l'importanza di questi oggetti nella loro funzione fondamentale all'interno del rito e soprattutto per il valore artistico da essi ricoperto.⁽³⁾

Calice

Il calice prodotto dell'argentiere Pietro Antonio Calzolari in argento fuso, sbalzato, inciso e cesellato, è prezioso ed elegante.

Il motivo fogliato che ricorre lungo tutta la superficie si caratterizza per uno sbalzo plastico e raffinato, unito ad un sapiente uso del cesello volto a sottolineare il rincorrersi delle foglie. La superficie resa mosca dal frangersi della luce sulle increspature del metallo sembra attirare appositamente su di sé la luce, simbolo del mistero eucaristico che in esso si celebra e compie.

L'impugnatura a mensola è ampia e vistosa, con teste di cherubini sbalzate e delineate con estrema attenzione fin nei minimi particolari dei volti, indice di una produzione attenta nella cura del dettaglio.

Il motivo fogliato della base viene ripreso e sviluppato con un elegante traforo a giorno nel sottocoppa, il quale è esaltato ed arricchito dal gioco chiaroscurale prodotto dal contrasto tra l'oro e l'argento.

Le notizie attorno a questo calice sono purtroppo scarse e lacunose; è però possibile risalire all'artefice grazie alla presenza di tre punzoni sotto la base: nel primo vi sono due lettere A C, quelle dell'orefice che lo ha prodotto⁽⁴⁾, il secondo un leone vessillifero, simbolo del comune di Bologna, ed infine un fiore probabilmente il punzone usato dal saggiaiore allora in carica, del quale però non è possibile risalire all'identità causa la sua consunzione.⁽⁵⁾

Il calice reca alla base del piede un'iscrizione in latino: VARYS

ELEMOSINE ECLESIE S MARIE GALERIE RECTORE D. IO: DE
TOMBELLIS A.D. 1692

Come spesso accadeva questo genere di oggetti era finanziato direttamente dal parroco con gli avanzi delle elemosine della sagrestia, e probabilmente la commissione di questo calice così prezioso è da legare alla celebrazione di un evento particolare, quale potrebbe essere un anniversario di sacerdozio.

Nel complesso si tratta di un oggetto di pregevole manifattura che risponde al gusto in voga alla fine del XVII secolo, momento in cui il barocco trionfò in tutte le sue espressioni. La ricchezza della decorazione, unita alla preziosità del materiale, erano forti elementi catalizzatori dell'attenzione dei fedeli, i quali vedevano nelle mani del celebrante compiersi il sacrificio eucaristico, fulcro di tutta la messa.

I dettami Tridentini e le riforme operate in ambito bolognese dal cardinale Gabriele Paleotti, mostrano come, sempre più, anche la produzione di questo genere di oggetti, fosse rivolta a dare solennità, preziosità e distinzione degne della sacralità di ciò che in essi si compie. Gli echi artistici, poi, che provenivano da Roma nel XVIII secolo, introdussero in città un nuovo gusto, che divenne simbolo di solennità e in cui l'ornamento, dapprima relegato a ruolo di semplice evidenziatore della struttura dell'oggetto, ne prese completo possesso e ne diventò parte integrante e motivo stesso della sua forma. Questo calice ne è appunto un valido esempio.

Ostensorio

Lo splendido ostensorio in argento colpisce l'attenzione dello spettatore per la ricchezza e eleganza del modellato.

Prodotto con parti a fusione e a sbalzo, si presenta come il più classico dei modelli di ostensorio a sole raggiato.⁽⁶⁾

La nostra attenzione è attratta dalla plasticità e la raffinatezza del modellato delle superfici, nelle quali un motivo floreale si rincorre fin sul lungo fusto, evidenziato da due vistose volute aggettanti nel nodo.

Ai fianchi della alta ed imponente base ovale troviamo due teste di putti in argento dorato, su di un lato della base abbiamo la rappresentazione in piccolo di un mazzo di spighe e di grappoli di uva in argento dorato, chiaro richiamo ai simboli del mistero eucaristico, sull'altro lato dell'ovale all'interno di uno scudo troviamo un'iscrizione: D. JOES BAPTA FABRI PAROCUS CONSTRUXIT 1784.

Purtroppo l'assenza di punzoni non ci permette di risalire alla paternità di questo oggetto.

Le notevoli dimensioni (l'altezza raggiunge i 74 centimetri) e l'accuratezza e preziosità della lavorazione oltre che il peso, fanno supporre che il costo di questo ostensorio non fu esiguo.

La teca circondata da una nuvola, al cui interno sono presenti quattro teste di cherubini, richiama modelli diffusi e tradizionali in ambito

⁽⁶⁾ Confronta Franco Faranda
*"Argentieri ed argenteria sacra in
Romagna dal medioevo al XVIII
secolo"* Forlì 1990

emiliano e spicca per la cura nel modellato e nello sbalzo della voluminosa nube argentea.

È visibile un recente restauro nella teca ricostruita ex novo e nella doratura che la circonda, quest'ultima troppo brillante e luminosa per poter esser coeva al resto dell'ostensorio.

L'uso dell'ostensorio divenne sempre più frequente dopo il secolo XIV a seguito dell'istituzione della festa del Corpus Domini ed ebbe in un primo momento forma di reliquiario, cioè forma di piccola cappella o facciata di chiesa con al centro la teca vitrea che conteneva l'ostia consacrata. Questa forma di ostensorio a "tempio" si rifaceva ad uno schema narrativo in cui la presenza dei simboli della passione oltre che la struttura architettonica volevano sottolineare il rapporto tra morte e risurrezione. Invece la centralità che comincia ad assumere nel XVI secolo l'ostia consacrata, come fulcro ed immagine della salvezza, portò allo sviluppo di un nuovo modello di ostensorio.

Modello che compare nell'ostensorio dipinto da Raffaello nella "Disputa del Sacramento", non più a tempio o a reliquiario, ma un ostensorio in cui l'Eucaristia appare in tutto il suo splendore all'interno di una teca circolare, tesa ad affermare la nuova centralità da essa rivestita, staccatasi dal concetto del "sacrificio della morte" e volta ad affermare il suo nuovo valore salvifico e accentuando il valore dell'Esposizione così contestato dai "riformatori".

L'acquisizione dell'ostensorio a sole raggiato è pertanto lenta e progressiva. Agli inizi l'ostensorio usato per l'Esposizione nelle solenni 40 ore presupponeva forse un modello diverso, in cui la centralità dell'attenzione era rivolta alla sola teca centrale contenente l'ostia consacrata, mentre il modello a raggiata, trionfo della luce che si irradia sul mondo e dell'Eucaristia, perciò della chiesa stessa sulle eresie dei riformatori, è probabile che coesistette insieme al modello più semplice per un breve lasso di tempo, fino a quando, nel XVII secolo, divenne l'unico utilizzato.

È opera degli argentieri barocchi l'elaborazione del fusto che diventa figurato con immagini di santi che sorreggono la teca, anch'essa ridondante di particolari e di motivi decorativi sempre più elaborata.

L'impiego del "nostro" ostensorio in particolare nella festa del Corpus Domini prevedeva il suo utilizzo per portare in processione l'ostia consacrata o per la sua esposizione durante la celebrazione delle solenni Quarant'ore.

La teca raggiata, che era, per praticità d'uso, staccabile, veniva spesso usata da sola lungo la processione o utilizzata per benedire i fedeli raccolti.

La commissione è da far risalire al parroco il quale devolve parte delle elemosine della sagrestia per dotare la propria chiesa di un ostensorio che fosse all'altezza richiesta dalla celebrazione liturgica e seguisse le norme Conciliari in materia di celebrazione, custodia e esposizione del santissimo sacramento.

Fioriera

Questa macchina processionale o fioriera è uno dei tipici strumenti di devozione popolare di ambito emiliano.

Utilizzata nei festeggiamenti in onore della Vergine veniva portata in processione lungo le strade del paese.

È interessante notare come la sua importanza sia legata ad una serie di fattori, principalmente il valore culturale - religioso e simbolico delle processioni, ma anche artistico.

Cominciando appunto da quest'ultimo preme porre all'attenzione alcuni particolari:

questo tipo di apparato processionale è tradizionalmente diffuso nell'area emiliana, e come tale è spesso legato alla produzione di artigiani e botteghe che non hanno lasciato traccia dei loro nomi nel corso dei secoli, ma a questa in particolare unisce il suo nome l'argentiere, noto soprattutto nell'ambito bolognese, Bonaventura Gambari.

La macchina processionale è costituita da una struttura lignea dipinta e contornata da fiori in tessuto policromo, mentre la decorazione a volute floreali in argento che ricorre lungo tutta la superficie del fronte è opera dell'argentiere Bonaventura Gambari, la cui presenza è riconoscibile grazie al punzone personale apposto sulla lamina sbalzata: un ramo di palma⁽⁷⁾. La presenza di questo punzone ci permette di datare approssimativamente l'opera in un arco cronologico compreso tra il 1752 e il 1798, periodo in cui fu utilizzato. Purtroppo non ci è dato sapere il nome del falegname o della bottega che ha costruito la restante parte della struttura, sia quella lignea che l'insieme dei fiori in tessuto.

Le volute in argento che si rincorrono lungo tutta la superficie del fronte della macchina dovevano spiccare con evidenza sul fondo ligneo colorato in rosso, dando vita al rincorrersi dei riflessi luminosi sullo sbalzo del motivo fogliato, circondando perciò l'icona della Vergine, contenuta al centro della fioriera, di un'aura luminosa. Purtroppo l'ossidatura del metallo e il non perfetto stato di conservazione ne smorzano la lucentezza, rendendo la visione spenta ed offuscata dalla patina del tempo.

L'insieme della decorazione a volute sul fronte della macchina, è sormontato da un imponente aquila in argento sbalzato e inciso, simbolo della discesa dello Spirito Santo, circondata da nubi anch'esse sbalzate e incise.

Al culmine della macchina due angeli in legno sostengono la corona in metallo dorato, ed invitano a guardare, indicando l'icona sottostante, l'incoronazione della Vergine.

Il valore di questa macchina processionale non è solo di tipo artistico ma anche di tipo culturale.

Da un punto di vista simbolico le processioni dei fedeli con l'immagine della Madonna hanno il forte valore di sacralizzare lo spazio circostante la chiesa, ed allo stesso tempo di richiamare la protezione della Vergine su questi luoghi.

Il corteo festante che accompagna l'immagine della vergine, ha la volontà di onorare chi vi è raffigurato e di richiamare, stringendovisi attorno, la corte celeste.

⁽⁷⁾ Questo punzone è stato attribuito all'argentiere Bonaventura Gambari da Costantino Bulgari, il quale ha notato il suo utilizzo solo nelle opere eseguite personalmente dal Gambari.

Di Bonaventura Gambari restano numerose opere, tra le più celebri conviene ricordare gli splendidi ostensori prodotti per le chiese di S. Maria Maddalena a Bologna, e l'ostensorio per la Compagnia del Suffragio a Medicina, oltre alle numerose argenterie sparse nelle varie chiese di Bologna e provincia.

Attorno alla sua persona le notizie sono scarse e lacunose, sappiamo che era iscritto all'ordine di S. Filippo Neri, del quale era confratello laico. Allo stesso ordine erano iscritti anche altri artisti, tra cui lo stesso Angelo Gabriello Piò il quale collaborò con Bonaventura Gambari nell'invenzione dei due ostensori sopraccitati con alcuni bozzetti ancora esistenti.

Da un punto di vista artistico abbiamo notato come questo tipo di apparato riproponga un modello assai diffuso nell'area emiliana in cui la decorazione richiama e imita la preziosa macchina processionale usata per la processione dell'icona della Madonna di S. Luca a Bologna. Non è raro infatti imbattersi in questo genere di *macchine* processionali nella provincia, segno inconfutabile di una fede radicata nel territorio e di una produzione assai vasta e largamente diffusa. Purtroppo però lo studio di questi oggetti trova ostacoli insormontabili qualora si tenti di assegnare loro nomi di artisti e artigiani.⁽⁸⁾

Crocifisso

Questo crocifisso, testimone di una particolare scelta di tipo rappresentativo, si discosta per la serenità e dolcezza dell'espressione del viso, dal genere del Cristo crocifisso, pietoso o sofferente in voga nel '700.

La diffusione delle dottrine gianseniste legate, ad una concezione del cristianesimo come vita fatta di rinunce e di fortissima ascesi, fu la causa della diffusione di un modello di Cristo sofferente, connotato da una accentuata evidenziazione dei segni della passione.

Il crocifisso presente all'interno della chiesa invece mostra un Cristo connotato da una particolare dolcezza del viso.

La testa reclinata quasi di dormiente e il corpo con i segni della passione ben visibili ma non esasperati, la ferita sanguinante nel costato, gli occhi chiusi, la bocca quasi rilassata, le tracce delle ferite e delle offese subite, evidenti nei rivoli di sangue sulla fronte, segno della coronazione di spine, ci narrano che il dramma della passione ha già avuto il suo triste epilogo, e ci comunicano una composta serenità nella salita verso la destra del Padre.

La sovra-dimensionatura rispetto alle proporzioni umane sono tipiche del periodo barocco, ma senza eccessi o esasperazioni. Le braccia tese e la tensione della muscolatura rivelano un attento studio nella parte superiore del corpo, in cui anche la stessa evidenziazione del costato e dei muscoli addominali sono indice di una visione attenta e tesa ad una resa naturalistica.

Purtroppo non ci è possibile risalire all'artefice. Molto probabilmente si tratta di una realizzazione di bottega artigiana che opera in un ambito provinciale, lontano dai clamori della città e dai dettami artistici che da essa giungevano, e questo potrebbe spiegare la netta differenza rispetto ai modelli allora in voga.

Da un punto di vista tecnico, il crocifisso è realizzato in cartapesta. Questa scelta è in parte dettata dalla difficoltà di reperire in ambito emiliano il materiale principe della scultura, il marmo, dall'altro da una tradizione artistica radicata che ne ha fatto sempre larghissimo uso.

L'estemporaneità della costruzione di apparati effimeri per feste, matrimoni o particolari celebrazioni che avevano nella spettacolarità una delle principali caratteristiche, ha portato al deperimento e alla dispersione di una grandissima quantità di costruzioni scenografiche, ma la povertà del materiale non è mai stata ostacolo con realizzazioni di tal

⁽⁸⁾ In proposito confronta anche, Jadranka Bentini e Adriano Baccilieri e in *"Il patrimonio artistico culturale della provincia di Bologna"* Bologna 1973 e G. Adani in *"Arte e santuari in Emilia Romagna"* Bologna 1987

genere di artisti di fama, tra cui possiamo annoverare Angelo Gabriello Piò ed anche Giuseppe Mazza, due tra i più insigni scultori di ambito bolognese di età barocca.⁽⁹⁾

Ma è soprattutto in ambito devozionale che fiorisce l'utilizzo di questo materiale, ne sono esempi il crocefisso nella chiesa di S. Maria dei Servi, la Pietà nella chiesa del SS. Crocefisso di S. Stefano a Bologna, i quali, secondo la tradizione, furono eseguite con le carte da gioco requisite nelle osterie durante le predicazioni, e successivamente fatte bollire.

La Via crucis

Abituati come siamo alla presenza, all'interno di ogni chiesa, della Via Crucis, sequenza narrante le vicende della passione del Signore, rischiamo di non notare la pregevolezza e particolarità di quella presente in questa chiesa.

Superato un primo disattento approccio, se abbiamo la pazienza di soffermarci ad osservare attentamente le 14 formelle, noteremo la loro forte capacità espressiva.

Prodotte in terracotta successivamente colorata, non sono semplici formelle a basso rilievo, ma vere e proprie icone scultoree in cui le figure fuoriescono dai limiti imposti dalla cornice, e sono vere e proprie sculture aggettanti a tutto tondo tese ad impossessarsi dello spazio che le circonda.

I personaggi rappresentati, come nella formella con Cristo davanti a Pilato o quella della Crocifissione, sono figure plasticamente evidenti e non sacrificate entro i limiti che le circoscrivono. Anche gli sfondi entro cui si muove la rappresentazione, alle volte solo accennati dal colore altre volte descritti minuziosamente, indicano la precisa volontà di narrarci le vicende della passione del signore come se fossimo spettatori di una sequenza cinematografica, in cui anche lo spazio dipinto sembra essere partecipe ed accentuare l'evento che viene rappresentato. Ciò è evidente nella formella della spoliazione di Cristo, in cui sono ben visibili sul fondo le mura della città.

Ogni stazione di questa via crucis immortala in un fotogramma la triste progressione verso il sacrificio finale; dapprima le scene di Cristo davanti a Pilato, poi procedendo in una accelerazione del dolore, quella della caduta durante la salita al Golgota, per culminare infine in quelle della Crocifissione e della deposizione. Possiamo notare l'attenzione nella resa del dolore sui volti dei personaggi, testimone della volontà di dare vita ad una rappresentazione dal forte impatto emotivo.

L'uso della terracotta rientra in una tradizione consolidata a livello locale, la memoria corre subito alle splendide sculture del compianto sul Cristo morto in S. Maria della Vita a Bologna, opera di Nicolò dell'Arca, in cui l'uso di un materiale "povero" come questo, permise allo scultore di congelare il dolore e la disperazione della morte in uno splendido "fotogramma" scultoreo.

La tradizione locale ha poi fatto largo uso della terracotta in tantissime rappresentazioni, la facilità della lavorazione e la possibilità di produrre "in serie" oggetti di uso devozionale mediante l'utilizzo di stampi, sono tra le cause principali di questa larghissima diffusione.

⁽⁹⁾ Confronta il saggio di Rosa D'Amico in *"Terracotta, cera, cartapesta: i materiali della scultura minore"* in *"L'arte del settecento in Emilia e in Romagna: l'arredo sacro e profano a Bologna e nelle legazioni pontificie"* a cura di Jadranka Bentini Bologna 1979 e Eugenio Riccomini in *"Mostra della scultura bolognese del 700"* nel quale si affronta in maniera esaustiva e approfondita l'utilizzo di questo materiale ai fini devozionale.

Altri cicli rappresentativi simili, prodotti in terracotta, si possono osservare lungo la salita che porta alla Chiesa dell'Osservanza ad opera dello scultore Gaetano Pignoni, e nella chiesa del Crocifisso a S. Giovanni in Persiceto dove troviamo una rappresentazione analoga, la Via Doloris, lavoro della bottega di Giuseppe de Maria.⁽¹⁰⁾

Possiamo perciò addurre l'ipotesi che la scelta di questo tipo di materiale non sia solamente legato ad esigenze di costi, o anche ad una povertà espressiva o di capacità artistiche, quanto più invece ad una vera e propria scelta artistica, dal momento che, scegliendo l'argilla, si prediligeva un materiale che potesse offrire una maggiore malleabilità ai fini emotivi della narrazione.

Ancora una volta ci troviamo di fronte a opere in cui la povertà del supporto non preclude il raggiungimento di vette espressive elevate, in cui le figure tratteggiate con evidenza plastica e forza impressionistica, sembrano fuoriuscire come tese ad impossessarsi dello spazio che le circonda per coinvolgere maggiormente il fedele che di fronte ad esse è chiamato a fermarsi e meditare.

La policromia tuttora integra e vivace, rende la visione piacevole e coinvolgente, mentre l'uso di colori vivi configura queste piccole formelle come una sequenza pittorica.

A proposito di questa Via Crucis dobbiamo però registrare una grave lacuna, il nome dell'autore ci è purtroppo ignoto. Tuttavia questa mancanza sembra poter essere in parte colmata da un carteggio intercorso tra il parroco, Don Raffaele Cardinali e l'Arcivescovo di Bologna, Francesco Battaglini. Nel mese di maggio del 1886, il parroco inoltrò richiesta al Cardinale Arcivescovo di poter affidare l'esecuzione del ciclo della Via Crucis ad un religioso, l'autorizzazione venne data il giorno 29 maggio 1886 con la specifica raccomandazione dell'Arcivescovo di affidare l'incarico ad un frate Minore Osservante.⁽¹¹⁾ Preme sottolineare questo aspetto perché in seguito ai dettami del Concilio di Trento, l'esecuzione di tale genere di opere, era affidato esclusivamente ai frati minori osservanti, i quali, appartenendo ad un ordine mendicante, erano a stretto contatto con il popolo.

Il religioso perciò che ha eseguito questa Via Crucis ha colto con intelligenza le capacità espressive del colore, dando vita ad una rappresentazione che nulla ha da invidiare ai maggiori cicli pittorici.

⁽¹⁰⁾ Jadranka Bentini e Adriano Baccilieri in *"Il patrimonio artistico culturale della provincia di Bologna"* Bologna 1973

⁽¹¹⁾ Si unisce testo integrale del carteggio intercorso tra Don Raffaele Cardinali e l'Arcivescovo Francesco Battaglini.

Lettera di Don Raffaele Cardinali redatta in data 20 maggio 1886:

*All'Eminenza reverendissima
Il Cardinale arcivescovo di Bologna*

*“Eminenza Reverendissima,
Dacchè venne atterrata la vecchia chiesa parrocchiale la popolazione affidata alle mie cure rimase senza il modo di fare la via crucis e quindi senza il mezzo di lucrare tanta indulgenza. Ora che una parte della nuova chiesa è abbastanza compita il sottoscritto prega umilmente l'Eminenza V. Reverendissima a dargli il permesso di prendere un frate per la canonica erezione della Via Crucis, e così provvedere a sé stesso e al popolo il mezzo di lucrare le indulgenze ammesse a questo santo esercizio.*

*Rese anticipate grazie si prostra al bacio della sacra porpora professandosi della E. V. R.. l'umile servo.
Cardinali d. Raffaele parroco”*

La risposta dell'Arcivescovo porta la data del 29 maggio 1886

“ NOI FRANCESCO CARDINALE BATTAGLINI

*Ad istanza del M.R:Sig. Raffele Cardinali parroco di S. Maria di Galliera concediamo al medesimo il permesso di fare erigere nella sua Chiesa Parrocchiale le Stazioni della Via Crucis per mezzo di un Religioso M.(inore) O.(sservante) onde maggiormente ammirare i fedeli alla contemplazione della passione e Morte di N. S. Gesù Cristo.
Bologna dalla Nostra Residenza nel Palazzo Arcivescovile li 29 maggio 1886”*

Ringraziamenti:

un sentito e profondo ringraziamento va a Don Graziano Rinaldi Ceroni il quale mi ha reso partecipe di questa splendida, e per me nuova “avventura”, e allo studioso Domenico Medori prezioso ed insostituibile consigliere, e a tutte quelle persone che mi sono state vicine “correggendomi” e incoraggiandomi.

Dedicato a mio padre e a mia madre.

BIBLIOGRAFIA

- 1900

Gatti *“Mostra di Arte sacra nella chiesa monumentale di S. Francesco”*
Bologna

- 1926

F. Malaguzzi Valeri *“Arte gaia”* Bologna

- 1935

R. Longhi G. Zucchini *“Mostra del settecento bolognese”* Catalogo della mostra Bologna

- 1966

E. Riccomini *“Mostra della scultura bolognese del 700”* Catalogo della mostra Bologna

- 1969

C. Bulgari *“Argentieri gemmari e orafi d’Italia” Parte quarta Emilia*
Roma

- 1972

E. Riccomini *“Ordine e vaghezza scultura in Emilia nell’età barocca”*
Bologna

- 1973

Baccilieri J. Bentini *“Il patrimonio culturale della provincia di Bologna”* Bologna

- 1974

G. Marchetti P. Biavati *“Antiche sculture lignee in Bologna”* Bologna

- 1977

E. Riccomini *“Vaghezza e furore la scultura del 700 in Emilia Romagna”* Bologna

- 1979

J. Bentini *“L’arte del settecento in Emilia e in Romagna: l’arredo sacro e profano a Bologna e nelle legazioni pontificie”* Catalogo della mostra Bologna

- 1982

S. Camerini *“Il magnifico apparato Pubbliche funzioni feste e giuochi bolognesi nel settecento”* Catalogo della mostra Bologna

- 1984

P. Prodi *“Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica”* Bologna

- 1987

G. Adani *“Arte e santuari in Emilia Romagna”* Bologna

- 1990

F. Faranda *“Argentieri e argenteria sacra in Romagna dal medioevo al XVIII secolo”* Rimini

- 1991

R. Grandi *“Presepi e terrecotte nei musei civici di Bologna”* Bologna

- 1993

Garuti *“Arredi e suppellettili del culto cattolico” in Atlante dei Beni Culturali dell’Emilia Romagna*

- 1997

S. Baviera J. Bentini *“Mistero e immagine: l’Eucaristia nell’arte dal XVI al XVIII secolo”* Catalogo della mostra Bologna

SCHEDE DI CATALOGO

CALICE
secolo XVII (1692)

Argento fuso, sbalzato, inciso e cesellato.
Altezza centimetri 25
Diametro base centimetri 15
Diametro calice centimetri 11

Autore: Calzolari Pietro Antonio
Motivo dell'attribuzione: punzone A.C nella base

Iscrizioni: documentaria in latino a lettere capitali sotto la base:
VARYS ELEMOSINIS ECLESIE S MARIE GALERIE RECTORE D.
IO DE TOMBELLIS A.D. 1692

Punzoni : 3 nella base
Descrizione : primo A.C , secondo Leone vessillifero, terzo un fiore (?)

Proprietà della chiesa della Beata Vergine del Carmine

Descrizione:
calice in argento fuso e sbalzato, successivamente inciso e cesellato.
Nella base circolare ricorre un motivo decorativo fogliato, richiamato fin nel sottocoppa, valorizzata da un traforo a giorno che esalta le qualità luministiche della decorazione.
La decorazione del nodo emerge con forza dall'insieme, reca al suo interno testine di puttini finemente lavorate.

Lo stato di conservazione buono ed una recente ripulitura permettono di apprezzarne la qualità luministica ed esecutiva, in cui lo sbalzo lieve e delicato unito ad un sapiente e calibrato plasticismo, rendono questo calice fine ed elegante.



OSTENSORIO
secolo XVIII (1784)

Argento fuso, sbalzato, inciso, cesellato e parzialmente dorato
Altezza centimetri 74
Diametro teca centimetri 11
Diametro raggiera centimetri 38
Dimensioni base: larghezza centimetri 22 profondità centimetri 18.5

Autore: ignoto
Attribuzione: ambito emiliano
Motivo dell'attribuzione: analisi stilistica

Iscrizione documentaria in latino a lettere capitali:
D. JOES BAPTA FABRI PAROCUS CONSTRUXIT 1784

Proprietà della Chiesa della Beata Vergine del Carmine

Descrizione :

Nella ampia base ovale ricorre un motivo fogliato lungo tutta la superficie. Ai lati dell'ovale due teste di puttini in argento dorato. Sul recto dell'ovale un mazzo di spighe ed un grappolo di uva, richiamo ai simboli della passione in argento dorato, nel verso uno scudo contenente l'epigrafe con la data e il nome di Giovanni Battista Fabbri parroco nel 1784.

Il fusto connotato da una vistosa voluta a mensola al centro richiama il motivo decorativo della base.

Questo ostensorio risente fortemente del clima artistico in voga alla fine del XVIII secolo a Bologna, connotato da un evidente plasticismo delle forme e della decorazione, si distingue per una evidente ricchezza della lavorazione, chiaro ed evidente testimone del barocco allora in voga, mantiene una composta sobrietà senza cadere in eccessi decorativi.

L'ampia raggiera presenta evidenti segni di ossidazione, la teca mostra un restauro recente riscontrabile nella doratura e nelle parti che la compongono.

Attorno alla teca una nube in argento sbalzato e inciso con quattro teste di cherubini in argento dorato.



MACCHINA PROCESSIONALE

Secolo XVIII seconda metà (1750-1799)

Argento sbalzato inciso, legno intagliato dipinto e dorato, seta colorata.

Dimensioni:

altezza centimetri 140, larghezza centimetri 80, profondità centimetri 48

autore: Bonaventura Gambari

motivazione dell'attribuzione: punzone Ramo di palma legato da un nastro, presente in più punti della decorazione in argento

punzoni sparsi lungo la decorazione a volute in argento:

primo ramo di palma, secondo un leone vessillifero, terzo insegne vescovili

proprietà della Chiesa della Beata Vergine del Carmine

descrizione:

Macchina processionale o fioriera, in legno intagliato dipinto e dorato. Nel fronte della macchina al centro un'icona della Vergine col bambino, probabilmente aggiunta successivamente non sembra essere quella originale, la differenza è visibile anche nell'immagine stessa in cui un segno di una cornice più stretta di questa è ben evidente, spicca la decorazione in argento sbalzato opera di Bonaventura Gambari.

È l'unica opera a noi nota in cui troviamo l'argentiere Bonaventura Gambari cimentarsi in questo genere di produzione, la presenza del suo punzone personale ci indica una sua partecipazione diretta, non è perciò frutto del lavoro di bottega.

La fioriera richiama e imita la macchina processionale della Madonna di S. Luca a Bologna, archetipo di un modello assai diffuso nella provincia bolognese.

La decorazione floreale è costituita da fiori di seta e tessuto colorato.

Al culmine della struttura due angeli in legno sorreggono una corona in metallo dorato e indicano l'icona sottostante come a richiamare l'attenzione del fedele all'incoronazione della Vergine.

Lo stato di conservazione mediocre, purtroppo non permette di apprezzare appieno le qualità luministiche del motivo fogliato in argento, il quale nonostante la patina e l'ossidatura, ancora spicca con evidenza sul fondo rosso.

L'immagine della vergine posta al centro della fioriera non è quella originale, quest'ultima sostituita probabilmente perché aveva perso smalto e lucentezza nei colori, o perché non corrispondeva più al gusto del tempo.



CROCIFISSO

Secolo XVIII (1700-1799)

Cartapesta dipinta, legno intagliato dorato e verniciato

Dimensioni: altezza centimetri 280 larghezza 150

Autore: ignoto

Attribuzione: ambito emiliano

Motivazione dell'attribuzione: analisi stilistica

Descrizione:

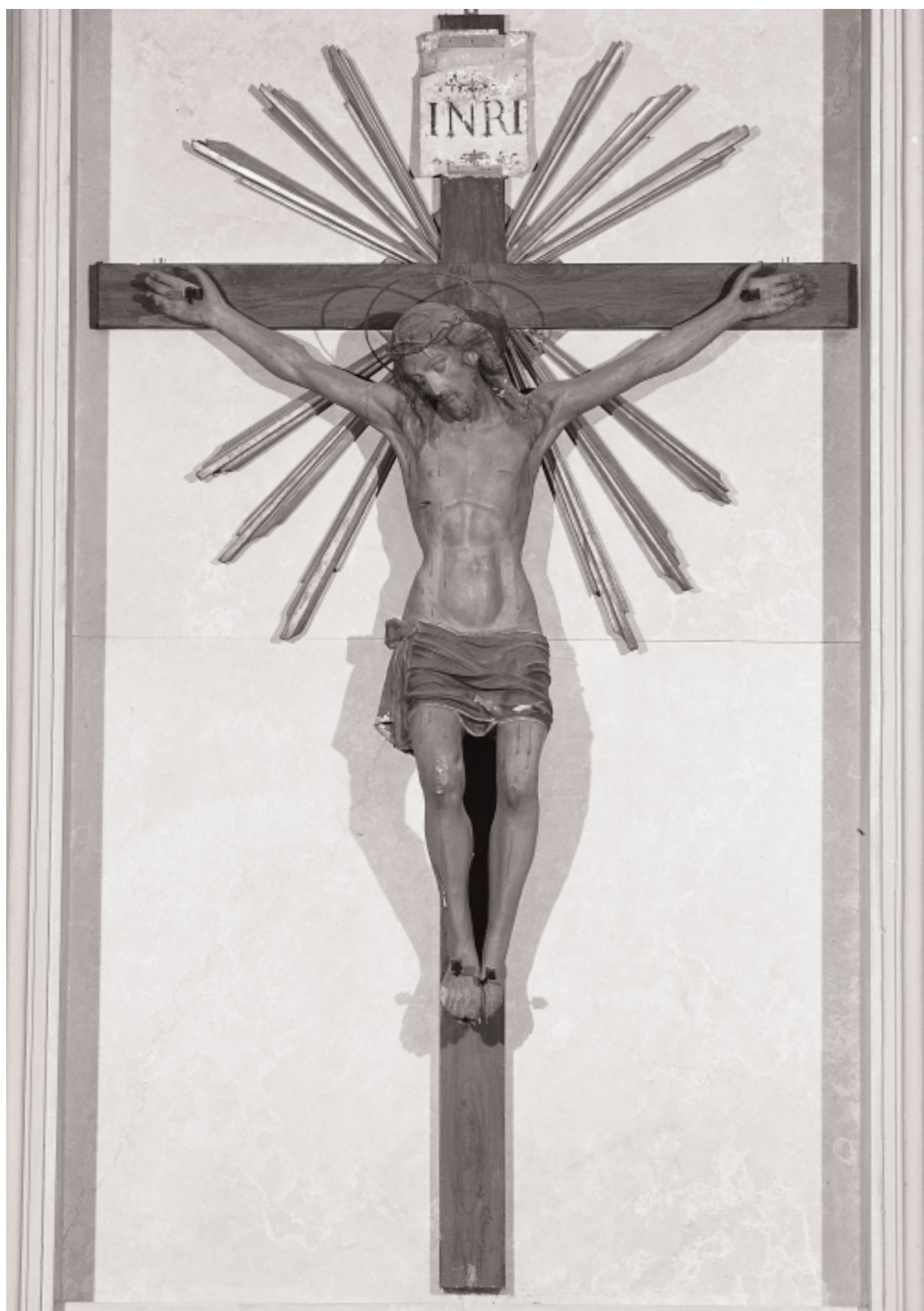
scultura in cartapesta su croce lignea.

Il Cristo crocifisso mantiene una compostezza che si distanzia dai modelli allora in voga,

è rappresentato già morto, in cui la testa reclinata, le membra abbandonate, ci mostrano la già avvenuta salita alla destra del padre.

La resa anatomica è buona, c'è una attenta descrizione naturalistica dei particolari del corpo testimoniata dalla resa della tensione muscolare delle braccia e dall'attenta descrizione del costato.

Opera di bottega locale artigiana in cui viene operata una precisa scelta narrativa distaccandosi dai modelli del Cristo crocifisso allora in voga.



VIA CRUCIS
Secolo XVIII (1700-1799)

Terracotta dipinta

Autore: ignoto

Attribuzione: ambito emiliano

Motivazione dell'attribuzione: analisi stilistica

Dimensioni: altezza centimetri 30 larghezza centimetri 20

Descrizione:

le 14 formelle rappresentati la via crucis sono caratterizzate da un fortissimo plasticismo.

Ogni stazione viene rappresentata come una vera e propria scultura indipendente non legata dal fatto di essere inserita in una sequenza.

Ognuna di esse nel mostrarci il cammino di Cristo verso il sacrificio finale, da vita ad una rappresentazione in cui la forte resa espressiva dei personaggi che animano la narrazione, unita ad un vivace colorismo che definisce o accenna lo sfondo sul quale si muove l'evento, sembra concepita per colpire il fedele.

È interessante notare come le figurine che animano le formelle si impossessano dello spazio che le circondano, anche fuoriuscendo dai limiti imposti dalla cornice.

Rimangono scarse tracce di questo genere di rappresentazione, assai diffuse in passato ma ora per larga parte disperse.

Nota in proposito l'analoga rappresentazione di S. Giovanni in Persiceto, la Via Doloris presente nella chiesa del Crocifisso opera dello scultore Giuseppe de Maria, o la Via Crucis lungo la salita che porta alla chiesa dell'Osservanza a Bologna dello scultore Gaetano Pignoni.

