

DA GIUSEPPE MARIA MAZZA
AD ANGELO GABRIELLO PIÒ E CARLO SARTI:
PROPOSTE PER ALCUNE TERRECOTTE BOLOGNESI POCO NOTE

Claudio Collari

ABSTRACT

Il contributo prende in esame alcune opere riferite allo scultore Giuseppe Maria Mazza (1653-1741). Tra queste, due rilievi fittili noti grazie alle foto di Felice Croci conservate nella fototeca del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna: uno firmato e datato da Mazza, l'altro viene qui attribuito al suo allievo Angelo Piò. La seconda parte dell'articolo mette a fuoco la fisionomia stilistica del bolognese Carlo Sarti prima del suo trasferimento a Rimini attraverso la restituzione al suo catalogo di due terracotte: un ovale recentemente riemerso sul mercato e la Pietà della chiesa dei Mendicanti a Bologna.

PAROLE CHIAVE: Giuseppe Maria Mazza, Angelo Gabriello Piò, Carlo Sarti, scultura del Settecento, Bologna

From Giuseppe Maria Mazza to Angelo Gabriello Piò and Carlo Sarti:
proposals for some little-known Bolognese terracotta works

ABSTRACT

The contribution examines some works attributed to the sculptor Giuseppe Maria Mazza (1653-1741). Among these are two terracotta reliefs known thanks to photographs by Felice Croci preserved in the photo archive of the Department of the Arts at the University of Bologna: one signed and dated by Mazza, the other here attributed to his pupil Angelo Piò. The second part of the article focuses on the stylistic profile of the Bolognese sculptor Carlo Sarti before his move to Rimini, through the reassignment to his catalogue of two terracottas: an oval piece that recently resurfaced on the market and the Pietà in the Church of the Mendicanti in Bologna.

KEYWORDS: Giuseppe Maria Mazza, Angelo Gabriello Piò, Carlo Sarti, Eighteenth-Century Sculpture, Bologna

Da quando, a partire dall'inizio degli anni Sessanta del Novecento, Eugenio Riccòmini diede impulso agli studi sulla scultura nei secoli XVII e XVIII in Emilia Romagna, sfociati, ancora nel 1965, nella pionieristica *Mostra sulla scultura bolognese del Settecento* con relativo catalogo¹ e culminati, per quanto riguarda il contributo dello studioso, con la pubblicazione dei due volumi fondamentali *Ordine e vaghezza* e *Vaghezza e furore*², non sono stati trascurabili gli apporti di vario genere da parte della critica specializzata³. Nonostante ciò, sfuggono ancora diverse personalità

*Desidero ringraziare Andrea Bacchi, Marco Fossati, Davide Lipari, Maurizio Nobile Fine Art, Elisabetta Sambo, Francesco Zagnoni.

¹ E. RICCÒMINI, *Mostra della scultura bolognese del Settecento*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico, 12 dicembre 1965 – 12 gennaio 1966), Tamari editori, Bologna, 1965.

² ID., *Ordine e vaghezza*, Bologna, Zanichelli, 1972; ID., *Vaghezza e furore*, Bologna, Zanichelli, 1977.

³ Cito in ordine cronologico i contributi essenziali: R. GRANDI, M. MEDICA, ET AL. (a cura di), *Presepi e terracotte*, catalogo della mostra (Bologna, Lapidario del Museo Civico Medievale, 26 ottobre 1991 – 6 gennaio 1992), Cento (Ferrara), Nuova Alfa Editoriale, 1991; S. TUMIDEI, *Antonio Trentanove e la scultura del Settecento in Romagna*, a cura di A. BACCHI, S. MASSARI, Bologna, Fondazione Federico Zeri, 2016; S. MASSARI, «Il nostro moderno Algardi». *Giuseppe Maria Mazza, scultore bolognese tra Sei e Settecento*, tesi di dottorato (Università di Trento), 3 voll., 2014; ID., *Mazza, Giuseppe Maria*, in *Allgemeines Künstlerlexikon*, Berlino, De Gruyter, 2016, vol. 88, pp. 166-167; M.G.

artistiche che operarono in Emilia nel corso del Sei e del Settecento, e anche per quanto riguarda i protagonisti di quella stagione l'indagine filologica ha dimostrato la necessità di nuove verifiche: si pensi, ad esempio, al caso del caposcuola della scultura bolognese Giuseppe Maria Mazza (1653-1741), il cui catalogo è stato addirittura impoverito delle iconiche terrecotte del Museo Davia Bargellini provenienti da Villa Aldrovandi Mazzacorati di Bologna, giustamente restituite alla mano di Petronio Tadolini (1727-1813) da Davide Lipari che ne ha anche chiarito l'originaria funzione⁴; e certamente, altre attribuzioni a Mazza attendono di essere rettificare. Proprio a tal fine, ci sembra necessario riconsiderare l'ovale fittile policromo con l'*Adorazione dei pastori* [fig. 1] in collezione privata bolognese, se ancora è valida l'indicazione topografica che si ricava dalla fascetta didascalica della foto Croci che la riproduce, il cui negativo, databile tra il 1931 e 1934, è conservato oggi presso la Biblioteca delle Arti dell'Università di Bologna. La foto, che riporta appunto il riferimento a Mazza, mi è stata segnalata da Elisabetta Sambo che ritiene il rilievo probabile *pendant* di un *Riposo nella fuga in Egitto* [fig. 2] riprodotto sempre in una lastra Croci e anch'esso, a quanto mi risulta, inedito ma siglato e datato da Giuseppe Maria Mazza nel 1732. I due negativi hanno numeri di inventario consecutivi e i rilievi sono affini per caratteristiche tecniche e tipologiche (anche se ci sono ignote le misure) perciò appare più che giustificata l'ipotesi che le due opere provengano da una stessa collezione dove avrebbero potuto effettivamente formare un *pendant*⁵. Mazza si era misurato precedentemente con gli stessi soggetti plasmando i due rilievi fittili già nella collezione del marchese Andrea Boschi, nei quali sono stati evidenziati debiti compositivi dal repertorio carraccesco e dall'opera grafica di Simone Cantarini, facilmente accessibile al giovane scultore nello studio del suo maestro Lorenzo Pasinelli (1629-1700)⁶. La variante sul tema del *Riposo* che rappresenta anche il miracolo della palma, episodio tratto dal vangelo apocrifo dello Pseudo-Matteo, con l'introduzione delle figure angeliche deriva da Francesco Albani, secondo quanto appurato da Silvia Massari, e viene interpretata da Mazza attraverso il filtro intimistico di Cantarini pure nel rilievo fittile eseguito molto probabilmente per il contraltista Francesco Pistocchi nella seconda metà del nono decennio del Seicento e oggi al Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza⁷.

A dispetto della datazione inoltrata, ci sembra che l'ovale firmato che qui si presenta rielabori più precisamente un'invenzione del Pesarese, se non è casuale il rapporto con l'acquaforte di identico soggetto nota anche attraverso l'esemplare che si conserva nel Gabinetto Disegni e Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna⁸. L'episodio del *Riposo* è restituito dallo scultore in modo

D'APUZZO, M. MEDICA (a cura di), *Verità e illusione: figure in cera del Settecento bolognese*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Davia Bargellini, 19 novembre 2022 – 12 marzo 2023), Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2022; A. BACCHI, D. BENATI, ET AL. (a cura di), *Bologne au siècle des Lumières: art et science, entre réalité et théâtre*, catalogo della mostra (Ajaccio, Ville d'Ajaccio, Palais Fesch-Musée des Beaux-Arts, 29 giugno – 30 settembre 2024), Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2024.

⁴ D. LIPARI, *Petronio Tadolini, Figure allégorique féminine armée, Figure allégorique drapée avec un bras derrière le dos, Figure allégorique féminine drapée avec une main sur la hanche*, in BACCHI, BENATI, ET AL. (a cura di), *Bologne au siècle des Lumières*, cit., pp. 332-333.

⁵ Fototeca I.B. Supino, Archivio Croci, inv. nn. cro 55512127 (*Riposo nella fuga in Egitto*), cro 55522127 (*Adorazione dei pastori*). Le schede F sono consultabili dal database della Fondazione Federico Zeri. Nella fototeca del Kunsthistorisches Institut in Florenz si conservano due positivi stampati dalle lastre Croci (inv. nn. 91321, 91322), dai quali però non emergono ulteriori informazioni sulle vicende dei rilievi.

⁶ Per i rilievi Boschi rimando, su tutti, alle relative schede in: MASSARI, «*Il nostro moderno Algardi*», cit., II, pp. 249-253, n. 3 e 254-255, n. 4. Per un *focus* sull'attività giovanile di Mazza si veda anche: ID., *Una "statuina piaciuta assai": il San Giovanni Battista di Giuseppe Maria Mazza per Alessandro Fava*, «Faenza», 2 (2012), pp. 51-60.

⁷ MASSARI, «*Il nostro moderno Algardi*», cit., II, pp. 446-450.

⁸ Cfr. A.M. AMBROSINI MASSARI, in A. EMILIANI (a cura di), *Simone Cantarini detto il Pesarese (1612-1648)*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 11 ottobre 1997 – 6 gennaio 1998; Accademia di Belle Arti, 11 ottobre 1997 – 6 gennaio 1998), Milano, Electa, 1997, p. 333.

essenziale: i quattro personaggi – la Madonna, in muto dialogo col Bambino attraverso un intenso scambio di sguardi che discende poeticamente da Cantarini; san Giuseppe addormentato sulla destra, in secondo piano, e infine l'angelo che raccoglie i datteri dalla palma – occupano quasi interamente lo spazio dell'ovale lasciando luogo, nella parte superiore della composizione, a un'ambientazione minimale ritagliata da una linea obliqua ideale che decresce dall'angelo a sinistra fino a san Giuseppe e lega la narrazione in equilibrio sul gruppo centrale della Madonna col Bambino. A petto di tale semplicità, che è poi astrazione sulla scia dalla poetica reniana, si deve a nostro avviso escludere la possibilità che anche l'estroso rilievo con l'*Adorazione dei pastori* spetti allo stesso artista. Lo spazio del racconto si sviluppa qui con maggiore profondità e due punti focali che seguono una gerarchia apparente: gli angeli guizzanti che si rivolgono al cielo, a sinistra, rappresentano certamente un episodio secondario rispetto al tributo del pastore al Bambino ma attirano ugualmente, o forse in misura maggiore, l'attenzione dell'osservatore. Questo modo di comporre, così coinvolgente e in un certo senso scenografico, considerato insieme al dato formale che possiamo ridurre alle figure allungate e svelte, neomanieriste, affini agli esiti pittorici di Vittorio Maria Bigari (1692-1776) o di Francesco Monti (1685-1768) piuttosto che ai caratteri reniani di Pasinelli, ci induce ad avanzare il nome di Angelo Gabriello Piò (1690-1769) quale autore dell'ovato. In effetti, già Riccòmini aveva evidenziato nei rilievi più antichi oggi disponibili eseguiti da Piò per l'oratorio del Suffragio di San Giovanni in Persiceto (1711-1712) l'utilizzo di più centri di interesse, in contrapposizione alla narrazione distesa delle opere analoghe di Mazza (che pure apprezzò la serie persicetana: «[Piò] fece alcuni bassi rilievi per l'oratorio del suffragio in san Giovanni in Persiceto, i quali veduti un giorno dal Mazza mentre li faceva, così gli piacquero, ch'egli se gli offerì per direttore, e lo incoraggiò a proseguire in tal guisa»)⁹. La proposta attributiva è quindi corroborata dal confronto con le statue degli angeli nel fastigio dell'altare di San Filippo Neri in Santa Maria di Galliera a Bologna [fig. 3], saldate allo scultore nell'aprile del 1740¹⁰, che risentono di quel processo di sintesi formale delle figure riscontrabile nella produzione di Piò a partire dal cantiere della chiesa del Carmine di Medicina (1721)¹¹, e percepibile anche nel nostro ovale. Il gruppo della Madonna col Bambino, poi, è prossimo a quello del rilievo di identico soggetto realizzato da Piò sempre per i Filippini e datato da Riccòmini intorno al 1730 [fig. 4]¹². Si aggiunga a questi confronti la *Madonna col Bambino* non finita donata da Frederick Mont al Los Angeles County Museum¹³, dove ritorna praticamente identico il partito delle pieghe. Per quanto riguarda la datazione dell'*Adorazione*, non deve necessariamente coincidere con quella del supposto *pendant*, dal momento che il livello di astrazione delle forme, ridotte quasi a sigla grafica, anche se in parte necessario a far emergere con più risalto il gruppo principale, ricorda piuttosto, *mutatis mutandis*, gli stucchi che decorano il santuario della Madonna di San Luca a Bologna, eseguiti da Piò nella seconda metà degli anni Quaranta¹⁴. Se questo ci induce a datare il pezzo di Piò in un momento successivo rispetto al compagno, sarà bene tener presente che in altra occasione era stato chiesto a un discepolo di Mazza di realizzare il *pendant* per il *San Giovannino* fittile modellato da Giuseppe Maria nel 1676 per casa Fava, cioè molti anni prima

⁹ GIAMPIETRO ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Istituto delle Scienze e delle Arti*, In Bologna, per Lelio della Volpe, 1739, II, p. 246. Sui rilievi di San Giovanni in Persiceto: RICCÒMINI, *Mostra della scultura bolognese*, cit., p. 77, e D. LIPARI, *Angelo Gabriello Piò, L'Arrestation du Christ*, in BACCHI, BENATI, ET AL. (a cura di), *Bologne au siècle des Lumières*, cit., p. 236.

¹⁰ RICCÒMINI, *Vaghezza e furore*, cit., p. 61.

¹¹ Si rimanda al contributo più recente: A. BACCHI, D. LIPARI, «*Felsina ancora scultrice*», in BACCHI, BENATI, ET AL. (a cura di), *Bologne au siècle des Lumières*, cit., pp. 72-73.

¹² RICCÒMINI, *Vaghezza e furore*, cit., p. 58.

¹³ C. LORENZETTI, *Tecniche e materiali*, in GRANDI, MEDICA, ET AL. (a cura di), *Presepi e terrecotte*, cit., p. 66.

¹⁴ RICCÒMINI, *Vaghezza e furore*, cit., pp. 64-65.

del 1740 quando il conte Alessandro, che lo aveva nella sua collezione, richiese appunto a Gaetano Lollini (1700 circa-1769) «una statuetta di Gesù Salvatore per accompagnare il S. Giovanni del Mazza»¹⁵. E nemmeno è certo se il rilievo di Piò con *Sant'Antonio da Padova e il Bambino* ricordato da Oretti in casa Sampieri di via Santo Stefano «fatto per compagno» a una *Madonna col Bambino*, ancora di Mazza, sia stato eseguito nella stessa occasione di quest'ultima opera¹⁶. D'altra parte, non sarebbe nemmeno l'unica volta che Piò condivide con il suo maestro una commissione: Giampietro Zanotti cita, ad esempio, una sua statua di *Apollo* in marmo compagna di una *Diana* di Mazza scolpita per monsignor Antonio Maria Ghisilieri¹⁷.

Constatata l'importanza del patrimonio fotografico del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, e della sua accessibilità attraverso il catalogo della Fondazione Federico Zeri, sarebbe chiaramente auspicabile che i due rilievi qui presentati venissero finalmente alla luce anche per chiarire i dubbi riguardo la loro datazione, e quindi la possibilità che siano stati concepiti insieme *ab origine*.

Ci interessa ora rendere note altre due opere che a nostro avviso sono state realizzate da uno stesso autore ma anch'esse riferite alla mano di Giuseppe Maria Mazza. Consideriamo anzitutto il gruppo in terracotta policroma con la *Pietà* [fig. 5] oggi collocato nella prima cappella a sinistra della chiesa bolognese di Santa Maria della Pietà detta dei Mendicanti che Angelo Raule, nel 1968, segnalava nella cappelletta della sagrestia con un'attribuzione a Mazza¹⁸, nonostante le guide non riportino alcuna informazione a riguardo. Allo stesso scultore l'opera è assegnata nella scheda della Soprintendenza di Bologna alla quale è allegata anche una foto che la riproduce sopra una base (molto probabilmente dove la vide Raule), ambientata nel Golgota dipinto nella nicchia alle spalle del gruppo¹⁹. Tale ambientazione non è certo contemporanea benché la tipologia fosse diffusa nel Settecento e, nonostante la scarsissima qualità della pittura, sembra trattarsi di un assetto almeno ottocentesco. Per quanto riguarda la *Pietà*, invece, appare evidente che la durezza dei lineamenti dei visi e nella descrizione anatomica di Cristo, così brutalmente deformato, hanno poco a che vedere con lo stile astratto ed eletto di Mazza. In effetti, la composizione sembra piuttosto ispirarsi alla *Pietà con san Francesco* che Angelo Gabriello Piò realizzò nel 1727 per la cappella esterna della chiesa dei cappuccini di Monte Calvario, in origine ambientata contro un fondale dipinto da Ferdinando Galli Bibiena e oggi nel santuario di San Giuseppe Sposo a Bologna²⁰. Il gruppo dei Mendicanti non trova però più stringenti termini di confronto in città: sono i dati stilistici ad assicurarci che si tratta infatti di un'opera di Carlo Sarti (1697-*post* 1773). La conoscenza di questo scultore bolognese si deve in grandissima parte a un articolo di Pier Giorgio Pasini del 1970²¹, una vera e propria piccola monografia con tanto di catalogo a schede e apparato con le fonti inedite uscito in un momento assai significativo per gli studi sulla scultura emiliana avviati poco meno di un decennio prima da Eugenio Riccòmini. Il lavoro di Pasini rimane fondamentale, e oggi possiamo contare anche

¹⁵ MASSARI, *Il nostro moderno Algardi*, cit., II, p. 258; ID., *Giuseppe Maria Mazza e l'“Accademia” di palazzo Fava: nuovi documenti, nuove opere*, «Nuovi Studi», 19 (2013), pp. 208-209, nota 84. Si tenga conto anche del *Busto di giovane* realizzato da Lorenzino del Mazza nel 1738 come *pendant* di quello eseguito dal maestro dieci anni prima (MASSARI, *Il nostro moderno Algardi*, cit., II, pp. 823-824).

¹⁶ MARCELLO ORETTI, *Le Pitture che si vedono nelle Case e Palazzi de Nobili della Città di Bologna*, Ms. B104, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, c. 34.

¹⁷ ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, cit., II, p. 248.

¹⁸ A. RAULE, *S. Maria della Pietà detta dei Mendicanti*, Bologna, Arnaldo Nanni, 1968, p. 48. L'opera misura: 75x110 cm.

¹⁹ La scheda è consultabile al link seguente:

<https://catalogo.cultura.gov.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0800020132> (ultimo accesso: 27/06/2025).

²⁰ RICCÒMINI, *Vaghezza e furore*, cit., pp. 52-53.

²¹ P.G. PASINI, *Carlo Sarti statuario*, «Studi romagnoli», 21 (1970), pp. 455-496.

sull'ottimo profilo biografico redatto da Silvia Massari per la Treccani con importanti scoperte biografiche²².

Carlo Sarti intraprese la professione del padre Benedetto, suo primo maestro, la stessa dello zio Sebastiano che era stato collaboratore di Giuseppe Mazza almeno in un'occasione²³ nonché, secondo la testimonianza del nipote stesso, maestro di Angelo Gabriello Piò²⁴. Carlo, tuttavia, si affermò come plasticatore nella città di Rimini, dove si era stabilito definitivamente intorno alla metà degli anni Quaranta, instaurando una sorta di monopolio. Qui prese parte alle decorazioni delle chiese di Santa Croce, Sant'Agostino e San Bernardino, per citarne alcune, spostandosi anche nelle Marche: a Fano, dove eseguì il ciclo di statue per l'eremo di San Salvatore a Monte Giove (1748), e a Cagli, con le due *Virtù* nel duomo, sempre insieme all'architetto riminese Gianfrancesco Buonamici (1756 circa)²⁵. Considerato che Carlo lasciò Bologna – dove Piò aveva praticamente monopolizzato le commissioni più importanti – alla soglia dei cinquant'anni, stupisce che non si conosca quasi nulla della sua attività felsinea, se non che realizzò il sepolcro del Giovedì Santo per la chiesa della confraternita di Santa Maria della Carità nel 1735 – del quale abbiamo testimonianza figurativa grazie a un disegno reso noto da Mario Fanti²⁶ – e che nel 1727, probabilmente poco dopo essersi affrancato da Mazza²⁷, eseguì un rilievo per i Cappuccini di Monte Calvario, lo stesso anno in cui Piò licenziava la già citata *Pietà con san Francesco*²⁸. Né si può dare per certo che la terracotta con *San Francesco di Paola* del Museo Davia Bargellini, che giustamente gli venne attribuita da Pasini con una datazione alta nel percorso dell'artista, sia stata realizzata a Bologna data la sua provenienza dal mercato antiquariale²⁹. L'opera nella chiesa dei Mendicanti presenta fortissime somiglianze con gli stucchi del primo tempo riminese, eseguiti entro gli anni Quaranta: basti l'accostamento della testa del Cristo di Bologna con quella di Golia che Davide esibisce a chi si avvicina all'altare maggiore della chiesa di Santa Croce di Rimini [fig. 6]. Mancando ulteriori riferimenti che ci consentano di stabilire una cronologia precisa per l'opera che qui si presenta, converrà tenersi larghi, entro un intervallo che va dal 1727 (anno della *Pietà* di Piò per Monte Calvario) al 1745 circa, quando Sarti si trasferisce stabilmente a Rimini.

I Sarti portavano tutti (eccetto Lorenzo, fedele discepolo di Mazza, il cui rapporto di parentela con i Sarti già citati non ci è noto³⁰) il soprannome di Rodellone³¹ ed erano specializzati nella produzione di statue da presepe al punto che Sebastiano e Angelo Michele, rispettivamente zio e

²² S. MASSARI, *Sarti, Carlo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Treccani, 2017, vol. 90, pp. 643-646.

²³ Sarti collaborò infatti all'allestimento del grande trionfo in casa del senatore Francesco Ratta in occasione del banchetto offerto agli Anziani di Bologna nel 1693 (RICCÒMINI, *Ordine e vaghezza*, cit., pp. 36-37; MASSARI, *«Il nostro moderno Algardi»*, cit., I, pp. 134-136.

²⁴ LUIGI CRESPI, *Vite di pittori bolognesi e scritture critiche da formare il tomo IV della Felsina Pittrice*, Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Ms. B13, foglio sciolto; si veda anche in: PASINI, *Carlo Sarti*, cit., p. 493.

²⁵ Sul rapporto architetti-stuccatori rimando a S. TUMIDEI, *Terrecotte bolognesi di Sei e Settecento: collezionismo, produzione artistica, consumo devozionale*, in GRANDI, MEDICA, ET AL. (a cura di), *Presepi e terrecotte*, cit., p. 31.

²⁶ M. FANTI, *Confraternite e città a Bologna nel Medioevo e nell'Età moderna*, Roma, Herder, 2001, p. 377.

²⁷ La cronologia del discepolato presso Mazza si ricava da una dichiarazione dello stesso Sarti rilasciata nel 1768 (S. MASSARI, *Ritornando a Trentanove tra Toscana, Umbria, Marche e Romagna*, in TUMIDEI, *Antonio Trentanove*, cit., p. 46 nota 4).

²⁸ D. BIAGI MAINO, *Arte e carità: il complesso storico e museale dei frati minori cappuccini di Bologna*, Bologna, Bologna University Press, 2022, p. 43.

²⁹ PASINI, *Carlo Sarti*, cit., p. 470. Il pezzo è stato infatti collocato nel periodo riminese dell'artista (1755-1760 circa) da Stefano Tumidei, seguito da Silvia Massari (MASSARI, *Sarti, Carlo*, cit., p. 645).

³⁰ D. LIPARI, *Who was Lorenzo Sarti called 'Lorenzino del Mazza'? A biography of the 18th-century Bolognese sculptor with new works and new documents*, in A. BACCHI, D. LIPARI, *Bolognese Baroque Classicism, the Seasons by Lorenzo Sarti*, Londra, Brun Fine Art, 2022, p. 35.

³¹ RICCÒMINI, *Mostra della scultura*, cit., p. 95.

fratello di Carlo, ebbero fortuna in questo settore anche a Roma³². Recentemente Davide Lipari ha assegnato proprio a Carlo un gruppo da presepe con il *Re magio e un paggio*, un'altra statua era già stata inserita nel suo catalogo da Pasini insieme ad altre di qualità più modesta eseguite dalla sua bottega³³. Forse proprio la dimestichezza con la produzione presepiale dai caratteri stilistici "grevi" è la chiave di lettura anche per le opere di destinazione più prestigiosa realizzate da Carlo, nelle quali però agisce necessariamente, come notava già Pasini, l'influenza dei maggiori esempi della cultura figurativa emiliana: dal più scontato Giuseppe Maria Mazza a Guido Reni³⁴. Eppure, il doppio registro che rileviamo per esempio tra la scultura monumentale e le terrecotte da presepe di Piò³⁵ appare meno congeniale al catalogo di Sarti.

Recuperato per chiare evidenze stilistiche un tassello del periodo bolognese del nostro scultore, finora privo di opere, possiamo subito aggiungere al suo catalogo anche un ovale fittile comparso sul mercato antiquario bolognese con un'attribuzione a Giuseppe Maria Mazza e collocato nella sua produzione giovanile. L'opera, destinata alla devozione privata, rappresenta la *Madonna* a mezzo busto³⁶ [fig. 7]; alla luce di quanto finora si è detto, appare di non trascurabile importanza la restituzione a Sarti di questo rilievo, da collocare a nostro avviso nel periodo bolognese dello scultore. A suggerire la paternità proposta sono anzitutto i confronti con i putti, «che cominciano a smagrire quasi al presentimento dell'adolescenza»³⁷, abbinati alle figure monumentali di santi e beati agostiniani collocate entro nicchie nella navata della chiesa riminese di Sant'Agostino (1755 circa): vi si riconoscono corrispondenze formali nel modo di definire l'ovale del viso un po' squadrato [figg. 8-9]; simile è anche il taglio degli occhi affilati e il naso appuntito [figg. 10-11]. Benché questa *Madonna* trovi prevedibile ispirazione dall'ovale di identico soggetto – ma di scala decisamente inferiore – firmato da Giuseppe Maria Mazza nel 1687³⁸, Sarti non raggiunge la stessa intensità espressiva, ottenendo viceversa un'immagine più austera il cui momento patetico è raggiunto attraverso lo sguardo mesto della Vergine dal viso declinante. Una composizione che, facendo le opportune integrazioni rispetto alla tipologia e destinazione dell'opera, non si discosta tanto da una delle prove qualitativamente più sostenute di Carlo, cioè il *Monumento a Giovanni Antonio Alvarado* in Santa Maria delle Grazie a Rimini, eseguito nel 1751³⁹. L'effigie del cavaliere spagnolo fattosi francescano ricorda sotto certi aspetti la nostra terracotta: si guardi soprattutto il misurato movimento della testa e il caratteristico stringersi delle spalle. Viceversa, il modellato pastoso che notiamo in certi brani del panneggio (per esempio il dolce ripiegarsi delle stoffe all'altezza del seno) allontana la *Madonna* in esame dalla produzione nota di Sarti, avvicinandola alle opere del suo maestro. Proprio quest'ultimo dato ci consente di ipotizzare una datazione intorno alla seconda metà degli anni Venti del Settecento, quando l'influenza di Mazza doveva avvertirsi maggiormente. Va altresì notato che alcuni vocaboli utilizzati da Sarti in questo rilievo – si guardi soprattutto il profilo

³² Su Angelo Michele: S. RUDOLPH, *Traccia per il Presepio eccezionale creato a Roma nel 1718-23 da uno scultore bolognese: iconologia, tecnologia, vicende giudiziarie*, «Labyrinthos», 15-16, 29-32 (1996-1997), pp. 239-260.

³³ D. LIPARI, *Carlo Sarti, Roi mage avec son page*, in BACCHI, BENATI, ET AL. (a cura di), *Bologne au siècle des Lumières*, cit., p. 248; PASINI, *Carlo Sarti*, cit., p. 478.

³⁴ Ivi, pp. 459-460, 462.

³⁵ A. MAMPIERI, *Immagini per pregare. La scultura devozionale a Bologna tra Sette e Ottocento*, in G. ADANI, C. GRIMALDI FAVA, A. MAMPIERI, *Il fascino della terracotta: Cesare Tiazzi: uno scultore tra Cento e Bologna 1743-1809*, catalogo della mostra (Cento, Pinacoteca Civica, 7 novembre 2011 – 11 marzo 2012), Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2011, p. 108.

³⁶ L'opera misura: 70x56 cm.

³⁷ PASINI, *Carlo Sarti*, cit., p. 462.

³⁸ Bologna, Pinacoteca Nazionale; l'opera misura: 28x23 cm; per l'analisi dell'ovale, *pendant* di un *San Giuseppe con il Bambino*, si veda: MASSARI, *Il nostro moderno Algardi*, cit., II, pp. 429-436.

³⁹ Si veda: PASINI, *Carlo Sarti*, cit., pp. 460, 477.

acuto – rinviano già al linguaggio di Angelo Gabriello Piò, secondo la caratterizzazione che assunse dai lavori al Carmine di Medicina in poi. Non possediamo al momento testimonianze che possano certificare un legame più stretto tra Sarti e quest'ultimo scultore, appare tuttavia evidente l'intenzione di aggiornare lo stile mutuato da Mazza alla nuova maniera portata avanti da Piò, Monti e Bigari, i campioni del barocchetto bolognese.



1. Angelo Gabriello Piò: *Adorazione dei pastori*

ubicazione sconosciuta

(foto: Archivio Croci;

Proprietà della Biblioteca delle Arti, ARPAC, Alma Mater Studiorum Università di Bologna)



2. Giuseppe Maria Mazza: *Riposo nella fuga in Egitto*

ubicazione sconosciuta

(foto: Archivio Croci;

Proprietà della Biblioteca delle Arti, ARPAC, Alma Mater Studiorum Università di Bologna)



3. Angelo Gabriello Piò: *Angelo*, particolare
Bologna, chiesa di Santa Maria di Galliera, cappella di San Filippo Neri
(foto: Autore)



4. Angelo Gabriello Piò: *Adorazione dei pastori*

Bologna, chiesa di Santa Maria di Galliera

(foto: su concessione del Ministero della Cultura – Archivio Fotografico dei Musei Nazionali di Bologna-

Direzione regionale Musei Nazionali Emilia-Romagna.

Divieto di riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo)



5. Carlo Sarti: *Pietà*
Bologna, chiesa di Santa Maria della Pietà
(foto: Autore)



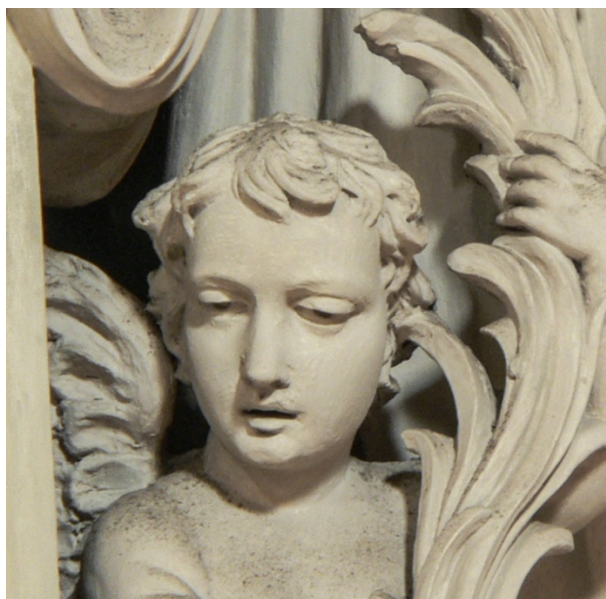
6. Carlo Sarti: *Davide con la testa di Golia*, particolare
Rimini, chiesa di Santa Croce
(foto: Università di Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Stefano Tumidei, inv. 302507)



7. Carlo Sarti: *Madonna addolorata*
Bologna, mercato antiquario
(foto: Maurizio Nobile Fine Art)



8. Carlo Sarti: *Madonna addolorata*, particolare
Bologna, mercato antiquario
(foto: Autore)



9. Carlo Sarti: *Angioletto*, particolare
Rimini, chiesa di Sant'Agostino
(foto: Autore)



10. Carlo Sarti: *Madonna addolorata*, particolare
Bologna, mercato antiquario
(foto: Autore)



11. Carlo Sarti: *Angioletto*, particolare
Rimini, chiesa di Sant'Agostino
(foto: Autore)