

LE TESTIMONIANZE ARTISTICHE MEDIEVALI DELLA ROCCHETTA MATTEI.  
TRA MITO, RIUTILIZZO E FALSIFICAZIONE  
di Paolo Cova

Nella *Guida alla Rocchetta del Conte Cesare Mattei*, edita a Bologna nel 1882, si legge:

Il pacifico castellano attende alla diffusione del suo nuovo sistema medico e ai miglioramenti agricoli dei suoi possedimenti, affine di dar pane a quei rozzi figli della montagna che egli protegge dall'alto delle sue torri. Operai ed artisti lavorano incessantemente ad abbellire la sua dimora, riproducendo i più bei ricordi dell'arte arabo-spagnola che tanto predilige il conte Mattei<sup>1</sup>.

Questa è l'immagine che il nobile bolognese voleva dare di sé, quella di un moderno feudatario che suscitò notevole interesse, e continua a suscitarlo, in particolare dopo la riapertura al pubblico della sua celebre dimora (fig. 1).



Fig. 1, Rocchetta Mattei, Grizzana Morandi, Riola di Vergato.

La bibliografia su Mattei e sulla Rocchetta ormai vanta numerosi titoli<sup>2</sup>, anche se alcuni contributi rientrano in una dimensione prossima alla pubblicitaria, mentre non è mai stato pubblicato un solido studio sulla sua committenza, che indaghi nei più disparati aspetti le scelte artistiche operate dal conte<sup>3</sup>. Questo breve studio, che ha carattere di indagine preliminare, si muove in questa direzione e

<sup>1</sup> DOMENICO GIANNITRAPANI, *Guida alla Rocchetta del Conte Cesare Mattei*, Bologna, Zanichelli, 1882, pp. 4-5.

<sup>2</sup> Per una breve bibliografia si vedano: STEFANO MURATORI, *La Rocchetta Mattei a Riola di Vergato* (Bologna), «Strenna Storica Bolognese», XXXIII, 1983, pp. 177-190; *Il Signore della Rocchetta: il conte Cesare Mattei nel centenario della morte (1809-1896)*, atti della giornata di studio (Riola, 27 ottobre 1997), a cura di Andrea Guidanti e Renzo Zagnoni, Porretta Terme, Riola, 1997; MARIO FACCI, *Il conte Cesare Mattei. Vita e opere di un singolare "guaritore" dell'Ottocento, inventore dell'Elettromeopatia, costruttore della Rocchetta di Riola*, Vergato, Ferri, 2002 (I libri di Nuèter, 31); ID., *Il Conte Cesare Mattei*, I-II, Pioppe di Salvaro, AGV studio, 2012 (con bibliografia precedente).

<sup>3</sup> Sull'argomento l'unico studio unitario, incentrato prevalentemente sugli aspetti iconografici e iconologici, è la tesi di CHIARA GHI, *La Rocchetta del Conte Cesare Mattei. Analisi dell'apparato decorativo e studio degli oggetti d'arte*, relatrice prof.ssa SONIA CAVICCHIOLI, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, A.A.

nasce dalle ricerche effettuate per il convegno *Il medioevo fra noi. Quinta edizione. Percorsi di frontiera*<sup>4</sup>. Per poter affrontare l'analisi di alcune delle testimonianze artistiche medievali oggi conservate presso la Rocchetta Mattei a Riola di Vergato, nel Comune di Grizzana Morandi, è opportuno ripercorrere brevemente la storia del luogo, riflettendo sulle ragioni precipue e sulle scelte specifiche che Mattei compì nel XIX secolo anche, ma non solo, in relazione ai suoi scopi politico-filosofici e terapeutici. Dostoevskij ne *I fratelli Karamazov* fa ricordare al Diavolo i discussi metodi curativi del conte<sup>5</sup>, quella elettromeopatia<sup>6</sup> che per i nostri intenti riveste un certo interesse, poiché, come ha già sottolineato la critica, le caratteristiche strutturali e le scelte decorative spesso trovano la loro ragion d'essere nelle convinzioni terapeutiche del medico-filosofo autodidatta: la Rocchetta è infatti stata disegnata come un vero e proprio percorso di ascesi, un pellegrinaggio verso la guarigione, dove le diverse opere d'arte, risemantizzate, accompagnavano e istruivano i pazienti. Dalla scarsa documentazione emerge che queste opere, sia quelle antiche che quelle contemporanee, vennero selezionate, o concepite e realizzate *ex novo*, per sottostare alle convinzioni di Mattei; egli sovente le investì di nuovi e molteplici significati, includendole materialmente e ideologicamente nel percorso fisico e simbolico della sua magione terapeutica, dove la guarigione dalla malattia fu sempre e comunque il riflesso di un risanamento spirituale. Il castello è perciò colmo di simboli, ma più precisamente è esso stesso che si configura come una creazione significativa, capace di narrare a vario livello gli umori, le passioni, i saperi, la cultura, le inclinazioni mediche, esoteriche, gli interessi spiritisti, massonici e la fede cattolica del suo artefice: nelle strutture architettoniche e nelle decorazioni è lo stesso 'universo Mattei' (fig. 2) che si palesa agli ospiti, fossero i pazienti di un tempo o i visitatori odierni. Purtroppo, molto di quel mondo è

---

2009/2010.

<sup>4</sup> *Il medioevo fra noi. Quinta edizione. Percorsi di frontiera, Urbino e Gradara* (7-9 giugno 2018). Ringrazio i curatori del convegno, la professoressa Francesca Roversi Monaco e i professori Tommaso di Carpegna Falconieri e Umberto Longo; i professori Francesco Caglioti, Laura Cavazzini e Aldo Galli per la disponibilità a confrontarsi con me sulle questioni stilistiche relative all'attribuzione a Jacopo della Quercia, di cui tratterò più avanti; il sindaco Graziella Leoni, Debora Sabattini, Lisa Vitali, Chiara Ghi, Elisabetta Lelli e Giovanni Giannelli per i suggerimenti e la disponibilità in quel di Riola; Fabrizio Lollini, Massimo Medica, Giacomo Alberto Calogero, Ilaria Negretti e Lorenza Iannacci. Infine, un doveroso ringraziamento alla prof.ssa Marinella Pigozzi, al Presidente di Genus Bononiae prof. Fabio Roversi Monaco, al Presidente della Fondazione Carisbo prof. Carlo Monti, al prof. Paolo Cacciari e alla dott.ssa Irene Di Pietro.

<sup>5</sup> «Che fai? Sono ricorso ai metodi naturali: un dottore tedesco mi ha suggerito di strofinarmi nel bagno con miele e sale. Io, unicamente per andare una volta in più al bagno, ci sono andato: mi sono sporcato tutto ma nessun giovamento. Disperato scrissi al conte Mattei a Milano; mi ha spedito un libro e delle gocce, Dio sia con lui. E immagina: un estratto di malto di Hoff mi ha fatto bene! L'ho comprato per caso, ne ho bevuto una boccetta e mezza, e poi avrei potuto anche ballare: è passato tutto come per magia. Decisi senz'altro di fargli un "ringraziamento" sul giornale – era il senso di gratitudine che parlava in me e immaginati un po', qui è iniziata tutta un'altra storia: non lo accettarono in nessuna redazione! "Sarà molto reazionario" dicono "non ci crederà nessuno, *le diable n'existe point*. Fatelo pubblicare anonimamente". Ma che "grazie" è, se è anonimo? Rido con gli impiegati: "È reazionario" dico "credere in Dio nel nostro secolo, ma io sono il diavolo, si può credere in me.": FÈDOR DOSTOEVSKIJ, *I fratelli Karamàzov*, vol. II, Milano, Mondadori, 1994 (rist. 2006), pp. 886-887.

<sup>6</sup> La elettromeopatia, o come la definiva Mattei elettromiopatia, è una terapia medica non-convenzionale, ideata dal conte, che si basava su rimedi omeopatici ed erboristici a formulazione segreta e su presunti fluidi elettrici corporei che attraverso le terapie dovevano essere riequilibrati. Mattei non possedeva alcuna nozione scientifica, ma iniziò a studiare da autodidatta, con livore dopo la morte della madre, diverse discipline mediche anche tradizionali. Nel suo metodo si combinano conoscenze empiriche, alchemiche, nozioni derivate dalle medicine tradizionali europee e cinesi, con omeopatia ed erboristeria, il tutto correlato da profonde convinzioni cattoliche, metafisiche e spiritiste: insomma una miscela veramente esplosiva che lo rese noto in tutta Europa e non solo. Cfr. M. FACCI, *L'Elettromeopatia, Il conte Cesare Mattei*, I, cit., pp. 175-234.

oggi di difficile decriptazione, sia perché obnubilato dal tempo, dalla complessa vicenda dell'eredità e dalle vicissitudini belliche e postbelliche della Rocchetta<sup>7</sup>, sia poiché frutto anche dei convincimenti, della prassi misteriosofica e degli abbagli del suo demiurgo, che appositamente celò molto del suo operato e lasciò un novero limitato di testimonianze scritte. Alfonso Rubbiani definì Cesare Mattei un originale impasto di feudatario, di taumaturgo, di elemosiniere e di artista<sup>8</sup>; e il cantiere della sua Rocchetta, seppur principiato nel 1850, continuò ad accrescersi e modificarsi per diversi decenni anche dopo la morte del conte (1896).

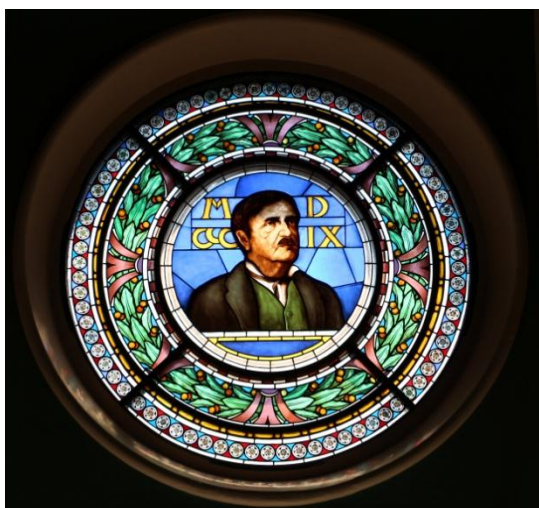


Fig. 2, Vetrata su disegno di Giulio Ferrari (?), Cesare Mattei, Sala dei XC, Rocchetta Mattei, Grizzana Morandi, Riola di Vergato.

Da un disegno di Giacomo Savini, anteriore al 1840, e da uno di Ottavio Campedelli<sup>9</sup>, si nota la presenza di una imponente torre medievale, e probabilmente anche di alcuni resti murari, nell'area che pochi anni dopo venne investita dalle febbrili attenzioni costruttive del conte; tali resti appartenevano alla medievale Rocca di Savignano, sulla quale si sono interrogati diversi studi storici<sup>10</sup>. Il mastio e le sue pertinenze fortificate furono probabilmente parte dell'eredità matildica contesa tra XII e XIII secolo, il castello appare infatti citato il 18 aprile 1135 in un documento del monastero di San Salvatore della Fontana Taona<sup>11</sup>. Nel secolo successivo esso seguì le sorti del territorio circostante che pervenne al Comune di Bologna, per poi perdere gradualmente

d'importanza e passare alla curia e a privati. Difatti, nel 1850 quando Cesare Mattei comprò il terreno e i resti della Rocca con la torre che vennero poi inglobati nelle architetture della Rocchetta, questi appartenevano a Francesco Donati di Gaggio Montano<sup>12</sup>. Il 5 novembre

1850 iniziarono i lavori dal cortile centrale dove venne posta la prima pietra: il fervente cantiere fu economicamente dispendioso, ma per i tempi abbastanza celere, poiché, come testimoniano i disegni del 1860 e le fotografie del 1865, un'ampia porzione della Rocchetta, e in particolare proprio il cortile centrale (fig. 3), dovettero essere fabbricati e in buona parte decorati nel primo lustro di attività, prima del definitivo trasferimento a Riola del conte, avvenuto proprio in quest'ultima data<sup>13</sup>.

<sup>7</sup> *Ivi*, pp. 325-368; per una breve cronologia si veda BILL HOMES, *La Rocchetta Mattei di Riola. Guida alla architettura e alla decorazione*, Pioppe di Salvaro, 2011, (I libri di Nuèter, 44), pp. 15-27.

<sup>8</sup> «[...]or sono sono trent'anni, un Conte Cesare Mattei vi fabbricò un castello di fantastico stile e vi si tenne chiuso fino a morte, bandendo di là una sua omeopatia di semplici che divenne famosa in Europa, in America, in Asia. Il maniero del mago, posato sopra una lieve altura alla confluenza del Reno colla Limentra, erge torri e le creste merlate dei suoi bastioni, i pinnacoli della cappella funebre, da largura dominata a levante da un gigantesco massiccio alpestre, che colpisce per la sua singolare struttura a cui fanno corona quasi con umile inchino i colli»: ALFONSO RUBBIANI, *L'Appennino bolognese. Paesi e paesaggi. Momenti di storia*, Bologna, Boni, 1987, p. 99; cfr. *Expo! Arte ed esposizioni universali*, a cura di Ilde Marino, Firenze, Giunti, 2014, pp. 21-25.

<sup>9</sup> B. HOMES, *La Rocchetta* cit., p. 15.

<sup>10</sup> R. ZAGNONI, in *Cesare Mattei e la Rocchetta: nuove ricerche nel bicentenario della nascita (1809-2009)*, Nuèter-Ricerche, estratto da «Nuèter», 70, XXV, 2009, pp. 337-400 (alle pp. 339-355, con bibliografia precedente).

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 348.

<sup>12</sup> PIER LUIGI PERAZZINI, *Frammento dell'archivio Mattei*, in *Il Signore della Rocchetta* cit., pp. 27, 51.

<sup>13</sup> Per i disegni del Campedelli e le foto si veda M. FACCI, *Il conte Cesare Mattei*, I, cit., pp. 82, 84.



Fig. 3, Cortile Centrale della Rocchetta Mattei, 1865, fotografia dell'Archivio della Fondazione Carisbo.

Nella fase primigenia le caratteristiche stilistiche del complesso castellare furono neomedievali: a queste date quasi un archetipo, poiché nel contesto emiliano, ma non solo, idee strutturate legate a diverse forme di medievalismo si affermeranno pienamente solo nei decenni successivi; questa intenzione costruttiva andò sviluppandosi intorno alla corte centrale quadrata, con una *ratio* in parte derivata dai rilievi della torre quattrocentesca di Magnavacca (Porto Garibaldi), commissionati proprio da Mattei, proprietario del feudo pontificio, all'ingegnere Felice Urbani nel 1847<sup>14</sup>.

L'amara conclusione dell'esperienza politica di Mattei, il lutto materno e, dopo l'Unità d'Italia, il definitivo trasferimento in Appennino, anche all'inseguimento dei suoi vaneggiamenti neofeudali, spinsero il committente verso l'abbandono di un generico stile medievaleggiante e nel cantiere si andò imprimendo una dimensione di spiccato eclettismo e orientalismo. In tale scelta ipotizziamo che una parte non marginale venne svolta da un cosciente rifiuto della tendenza

architettonica medievalista che iniziava ad affermarsi nel clima risorgimentale, tuttavia, come ampiamente sottolineato dalla critica, il presunto viaggio londinese del conte negli anni Cinquanta, se mai avvenne, dovette sicuramente caratterizzarsi come il vero punto di svolta. Perciò, Mattei ebbe forse l'opportunità di visitare il Crystal Palace ma comunque acquisì i testi di Owen Jones e altre pubblicazioni con i rilievi dell'Alhambra e più in generale con i principali episodi dell'arte e dell'architettura ispano-musulmana (figg. 4-5)<sup>15</sup>; questi stimoli introdussero nelle successive scelte artistiche alla Rocchetta una forte ventata internazionalista che lo orientarono verso la

singolare miscela di romanico-gotico, moresco e bizantino [che] finirà col dar vita ad un edificio che sfugge ben presto allo stesso controllo del Conte. Gli eredi, all'insegna del capriccio e della bizzarria, si impegnarono dopo il 1900, in un'avventura architettonica senza senso, al solo scopo di promuovere un luogo autoreferenziale entro il quale con la morte del Mattei l'architettura veniva a perdere la memoria della sua stessa motivazione<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> GIULIANO GRESLERI, *La costruzione della Rocchetta: modelli, tempi, disegno e tecnica*, in *Cesare Mattei cit.*, pp. 357-364.

<sup>15</sup> Sulla questione si veda il capitolo della tesi di C. GHI: *Un "Palazzo sullo stile Moresco". I modelli spagnoli alla Rocchetta*, *La Rocchetta cit.*, pp. 67-83; ma anche B. HOMES, *La Rocchetta cit.*, pp. 150-180; M. FACCI, *Il conte Cesare Mattei*, I, cit., pp. 111-118 e *Expo! cit.*, pp. 21-25.

<sup>16</sup> G. GRESLERI, *La costruzione cit.*, p. 358.

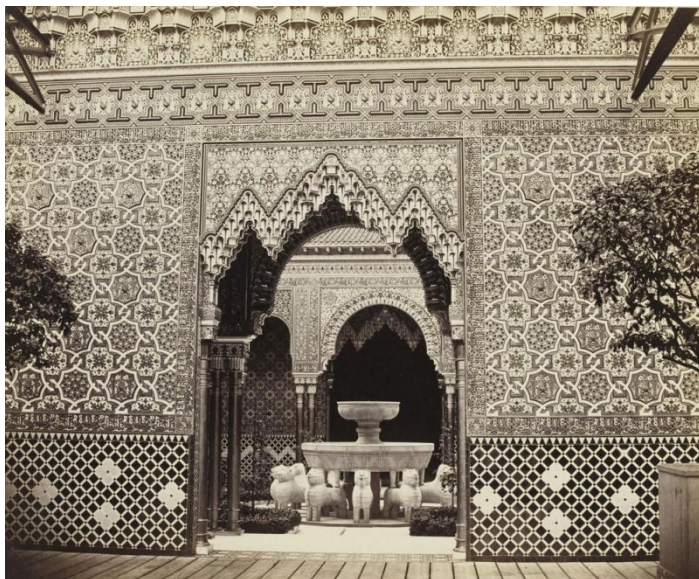


Fig. 4, Philip Henry Delamotte, *Alhambra court*, Cristal Palace, 1855 ca., Sydnham, London, Victoria and Albert Museum.



Fig. 5, Cortile dei Leoni della Rocchetta Mattei, Grizzana Morandi, Riola di Vergato.



Fig. 6, Veduta esterna del Loggiato pensile e della torretta con la Sala Verde, Rocchetta Mattei, Grizzana Morandi, Riola di Vergato.

Come è emerso dal primo testamento, Mattei continuò, fino al delirio complottista degli ultimi anni della sua vita, ad affidare le proprie idee circa le architetture e ovviamente la decorazione artistica del complesso al fedele amico, pittore e seguace Giulio Ferrari<sup>17</sup>, il quale si comportò come un capomastro medievale, traducendo in progetti le volontà specifiche del conte, coadiuvando e controllando un folto gruppo di maestri, pittori, scarpellini, vetrai, e altri artefici<sup>18</sup>. Il connubio inestricabile tra le architetture e le decorazioni artistiche ha fin dal principio caratterizzato lo spazio della Rocchetta (fig. 6), raggiungendo risultati evocativi e fascinazioni peculiari della letteratura simbolista della seconda metà del secolo:

<sup>17</sup> «Voglio che se la fabbrica della Rocchetta sia alla mia morte tuttavia incompiuta, che si finisca, con quel comodo e in quel tempo che piacerà al mio erede, perché amo che il più bizzarro, pittoresco e grandioso fabbricato intrapreso al mio tempo sia condotto a fine, e perché un simile luogo sarà dolce asilo alla famiglia nei tempi di pubblica calamità. Il signor Giulio Ferrari, pittore e amico, sa il modo ond'io intendo a ridurla a compimento perché sul luogo ne ho con esso lui discorso a lungo»: M. FACCI, *Il conte Cesare Mattei*, I, cit., pp. 85-87.

<sup>18</sup> La documentazione relativa agli artisti e agli artigiani, come è stato già evidenziato, risulta tutt'oggi scarsa: cfr. C. GHI, *La Rocchetta e i suoi artisti: documenti e ipotesi*, in *La Rocchetta* cit., pp. 26-43; M. FACCI, *Il conte Cesare Mattei*, I, cit., p. 120.

Si passa poscia sotto un altro bellissimo arco a chiglia, finché rimontando la gradinata scoperta, l'occhio liberamente osserva fra le roccie sorgere torri e muraglie con archi e finestre squisitamente decorate a striscie, a reticolati, a poliedri, ove predominano sempre le tinte bianche e nere. Animali fantastici qua e là ci guardano dalle mura merlate; dappertutto un'aria di mistero che colpisce e ricorda quei soggiorni incantati che la poesia orientale faceva edificare alle fate<sup>19</sup>.

Con l'exasperarsi del carattere eclettico e moresco delle architetture volute dal conte, le scelte che egli fece in relazione alle decorazioni scultoree o plastiche della Rocchetta furono prevalentemente orientate a trasporre in esse precisi significati simbolici attinenti alla sua *Weltanschauung* ed a criptiche e polisemiche funzioni medico-filosofiche. Parimenti, le valenze estetiche, l'armonia con gli spazi e in alcuni casi l'appartenenza quantomeno formale alle culture artistiche del passato che più lo affascinavano, dovettero essere dirimenti nell'acquisizione delle opere d'arte e nella conseguente collocazione all'interno del percorso curativo. Ne consegue che probabilmente poco interessanti per Mattei dovevano essere l'originalità e le caratteristiche stilistiche dei manufatti artistici, quasi per nulla la loro effettiva provenienza.

Per gli scopi precipui di questo studio prenderemo in esame solo gli interventi scultorei o di statuaria e non ci occuperemo di altri prodotti artistici, siano essi pittorici, vetrari, musivi o afferenti ad altre tecniche.



Fig 8, Ingresso al cortile centrale, Rocchetta Mattei, Grizzana Morandi, Riola di Vergato.

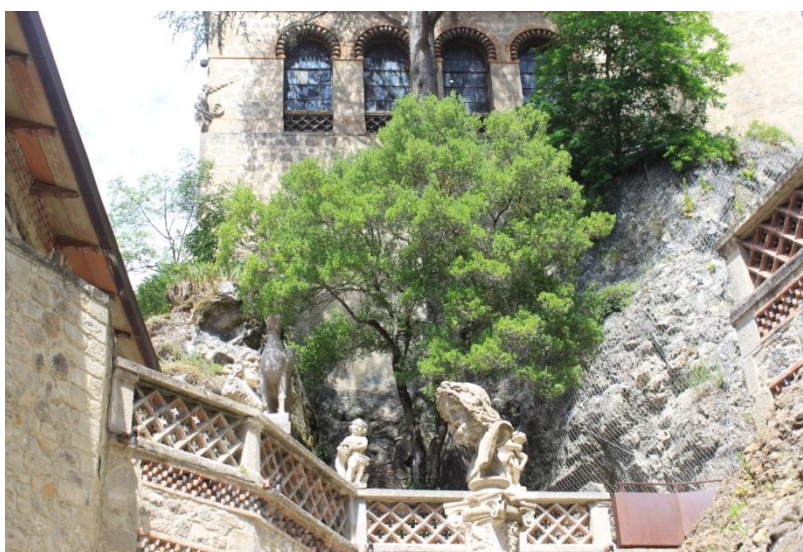


Fig. 7, Scalone d'ingresso, Rocchetta Mattei, Grizzana Morandi, Riola di Vergato.

Nel complesso *mélange*, ignoto e inconsueto nel contesto territoriale post-unitario, e anticipatore di una cultura del *kitsch* che si affermò solo nei decenni successivi, la precisa volontà artistica di Mattei portò all'acquisto, all'opportuna creazione, all'accostamento significativo e all'inserimento con funzione di decorazione architettonica di almeno tre categorie di opere:

- a) le testimonianze artistiche del passato acquisite dal mercato antiquario o da privati (in questa categoria vengono inseriti anche i falsi, quasi certamente ignoti in quanto tali al conte);
- b) le copie di opere antiche che verosimilmente lo avevano attratto per precisi significati iconografici o per determinati valori stilistici, realizzate *ad hoc* e il più delle volte opportunamente modificate secondo i suoi intenti;

<sup>19</sup> D. GIANNITRAPANI, *Guida cit.*, pp. 14-15.

c) le opere d'arte realizzate appositamente dalle botteghe che operavano alla Rocchetta, probabilmente su suggerimento o progetto dello stesso Mattei.

Vista la vastità dei materiali, abbiamo scelto di occuparci solo marginalmente delle ultime due categorie, fornendo qualche riflessione su due esempi dirimenti di ciascuna: il *Grifone* e l'*Arpia* conservati sullo scalone d'ingresso della Rocchetta (figg. 7-8).

Diversamente, delle opere pertinenti alla prima categoria ci occuperemo maggiormente.

La serie delle copie di opere antiche volute dal conte è ben esemplificata dal *Grifone*, rielaborazione in calcestruzzo su armatura metallica del celebre acroterio del Duomo di Pisa (fig. 9)<sup>20</sup>, e cartina tornasole delle attenzioni di Mattei all'arte islamica. L'opera, derivata da un disegno dell'originale 'migliorato' verosimilmente da Giulio Ferrari, pur mantenendo simile lunghezza<sup>21</sup>, differisce dal bronzo nell'altezza, in alcuni dettagli e ornamenti incisi, come la «decorazione di forma circolare con semplici motivi ornamentali collocata, nel pezzo bolognese, all'altezza del petto, in posizione centrale e nell'apparente mancanza, nell'opera della Rocchetta, di due aperture sulla bocca e sul ventre<sup>22</sup>» (fig. 10).

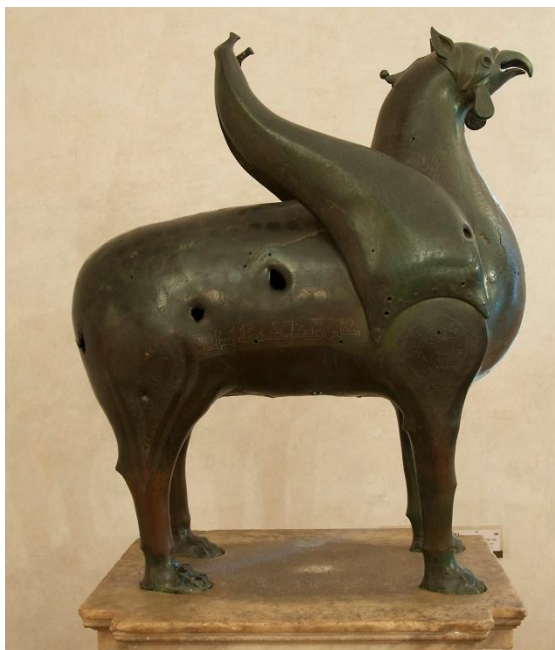


Fig. 9, Manifattura araba (Baleari?), *Grifone*, bronzo, XI sec., Pisa, Museo dell'Opera del Duomo.



Fig. 10, Giulio Ferrari (?), *Grifone*, calcestruzzo e metallo, 1865-75, Rocchetta Mattei, Grizzana Morandi, Riola di Vergato.

Inoltre, sensibili difformità, indice del fatto che siamo davanti più a una rielaborazione che a una copia, a un procedimento di 'traduzione' della splendida opera islamica, sono ravvisabili nel disegno delle ali, nella forma delle gambe e più in generale nelle proporzioni delle parti anatomiche che caratterizzano la bestia in calcestruzzo<sup>23</sup>. Il processo qui descritto è perciò esemplare del desiderio

<sup>20</sup> Le caratteristiche anatomiche dell'animale fantastico confermano che si tratta proprio della rappresentazione di un grifone, come nel caso pisano. Sull'opera si veda la bibliografia in C. GHI, in *La Rocchetta* cit., pp. 63-66; M. FACCI *Il conte Cesare Mattei*, I, cit., p. 129- 131.

<sup>21</sup> Il grifone di Riola misura cm 107x52, quello di Pisa cm 107x87.

<sup>22</sup> C. GHI, in *La Rocchetta* cit., p. 64.

<sup>23</sup> Parimenti, ma non possediamo gli strumenti linguistici per poter affrontare una circostanziata riflessione, anche sulla trascrizione dell'iscrizione araba tra l'originale e l'opera appenninica sembrerebbero esserci delle

di 'modellizzazione' e di reinvestimento di nuovi valori in opere d'arte che pur nascendo da originali del passato, nella sostanza se ne discostano, seguendo i ghiribizzi teorici e le volontà artistico-architettoniche di Mattei.



Fig. 11, Giulio Ferrari?, *Gargoyle-sfinge*, calcestruzzo e metallo, 1865-75, Rocchetta Mattei, Grizzana Morandi, Riola di Vergato.

dal conte e disegnata probabilmente dal solito Ferrari. Molteplici sono state le interpretazioni esoteriche e massoniche dell'opera, ma recentemente è stata avanzata un'affascinante ipotesi, che coniugando l'*Arpia* al *Grifone*, avvicinerrebbe entrambe le statue all'universo fantastico e simbolico derivato dall'opera del Boiardo e dell'Ariosto<sup>26</sup>. È probabile, come in altri casi, che la fantasia del conte associasse all'artefatto una pluralità di significati, ma dal punto di vista stilistico la critica non è

È pur vero che il conte, quando non riuscì a trovare nel passato opere che facessero al suo caso, ricorse al concepimento e alla realizzazione di manufatti nuovi, d'arte contemporanea, che ovviamente rientrano nella terza categoria che abbiamo individuato.

Uno dei casi più affascinanti ma anche più sconcertanti, poiché emblematico dei disastri relativi alle vicende conservative del complesso<sup>24</sup>, è quello della grande *Arpia* che regge il mondo, posta tra il *Grifone* e l'ingresso al cortile centrale (fig. 11).

Opera anch'essa in calcestruzzo e metallo<sup>25</sup>, è documentata da una fotografia Poppi del 1888 (fig. 12), perciò come la precedente poté essere realizzata verosimilmente negli anni Settanta, all'epoca dello sviluppo della decorazione dello scalone d'ingresso.

In questo caso la statua dovette essere iconograficamente ideata



Fig. 12, Pietro Poppi, *Gargoyle-sfinge*, 1888, fotografia dell'Archivio della Fondazione Carisbo.

discrepanze.

<sup>24</sup> Rispetto alle fotografie ottocentesche, il viso della statua è andato irrimediabilmente perduto e modificato forse da uno strampalato restauro che è stato riferito alla discussa proprietà della Rocchetta al tempo di Primo Stefanelli. *Ivi*, nota 59, p. 60.

<sup>25</sup> Le arpie vengono evocate da Dante nel canto XIII dell'*Inferno*: «Ali hanno late e colli e visi umani, piè con artigli, e pennuto il gran ventre»; quella della Rocchetta misura cm Ø 91x278, comprensiva del globo.

<sup>26</sup> «Io credo che, per la scultura fin'ora indicata come "demone alato", siamo di fronte all'ennesimo pastiche, questa volta letterario, in cui confluiscono identità differenti, confusamente riassunte in una creatura dai tratti non umani, forse un mago appunto o comunque un essere con poteri soprannaturali e che, non a caso, è stato collocato fin dai tempi del conte Mattei, proprio accanto ad un ippogrifo. Ritengo dunque che le due sculture facciano esplicito riferimento proprio a questi personaggi e, non secondariamente, alle vicende che li vedono protagonisti: il mago Atlante, sia nell'opera del Boiardo che in quella dell'Ariosto, è colui che ha edificato un palazzo incantato dove, a seguito di lunghi e complicati intrecci, confluiscono una moltitudine di cavalieri e dame, ognuno mosso da una personale ricerca, che non ha però mai fine perché l'oggetto del desiderio si dilegua sempre, irraggiungibile, continuando a spingerli alla ricerca.» C. GHI, in *La Rocchetta* cit., p. 61.



riuscita ad individuare alcun riferimento specifico, fermo restando che le sue condizioni attuali precludono una corretta lettura, che rimane sommaria se basata esclusivamente sulle vecchie fotografie. Infatti, l'*Arpia* palesava caratteri stilistici autonomi, forse frutto di una libera interpretazione di episodi artistici celebri, come le incisioni del Dorè<sup>27</sup>, le chimere (meglio note come *gargouilles*) delle maestranze di Viollet le Duc, ma anche i modelli dei telamoni e delle arpie della tradizione greco-romana e rinascimentale su cui Ferrari si era formato; questi spunti stilistici, sapientemente miscelati dal pittore, furono asserviti alle fantasie più profonde di Mattei.

Arriviamo alla prima delle categorie sopra definite, che è costituita dalle opere effettivamente antiche, oppure da alcuni falsi o copie di manufatti medievali che probabilmente il conte dovette acquistare ritenendoli originali. In questo caso è palese come nella volontà creativa del demiurgo bolognese queste vennero riutilizzate nelle architetture della Rocchetta, sovente perdendo la loro funzione primigenia, dopo che le complesse vicende collezionistiche avevano spesso obnubilato la loro storia e forse anche la loro provenienza, e il concreto valore stilistico. Per le caratteristiche di questo studio, l'annosa e non completamente risolta questione dei falsi e delle copie di manufatti medievali riveste un ruolo marginale, poiché appare acclarato che nei desideri e nella committenza di Mattei la loro 'originalità' rivestisse un interesse sostanzialmente secondario. Perciò ci soffermeremo solo brevemente sul cosiddetto 'pulpito pomposiano' e sull'arduo problema dei due telamoni posti all'ingresso del cortile centrale.



Fig. 13, Torretta e ingresso, Rocchetta Mattei, Grizzana Morandi, Riola di Vergato.



Fig. 14, Ingresso al cortile centrale, Rocchetta Mattei, Grizzana Morandi, Riola di Vergato.

Come ha ricostruito la critica, il pulpito in marmo con la rappresentazione degli evangelisti, riutilizzato come balaustra, e diviso tra la torretta a sinistra dell'ingresso (*fig. 13*) e la finestra del

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 63.

cortile centrale accanto alla Sala dei Novanta, è la copia marmorea di un'opera originale realizzata a cavallo tra l'XI e il XII secolo<sup>28</sup>.

La metà del pulpito, rispettivamente con la rappresentazione simbolica di Matteo e Marco è oggi scomparsa, mentre quella con Luca e Giovanni è conservata al Musée du Louvre<sup>29</sup>. Questione ancor più complessa e dibattuta è quella relativa ai due telamoni posti all'ingresso del cortile centrale (fig. 14): se in un primo momento vennero ritenuti, sulla base di confronti con modelli nicolaiani, databili alla prima metà del XII secolo<sup>30</sup>, recentemente, attraverso un'approfondita indagine stilistica, iconografica e tecnico-materiale, si è proposto di leggerli come il risultato di un abile falsario, attivo nella prima metà dell'Ottocento<sup>31</sup>.



Fig. 15, Cortile centrale, Rocchetta Mattei, Grizzana Morandi, Riola di Vergato.



Fig. 16, Balcone della Stanza del Papa o camera Bianca, Rocchetta Mattei, Grizzana Morandi, Riola di Vergato.

Un discorso ben diverso può essere fatto per altre opere della Rocchetta, alcune ancora conservate in loco, altre purtroppo trafugate e note esclusivamente da fotografie. Queste si configurano come testimonianze materiali del Medioevo che il conte acquistò, sovente possiedono provenienze note e in alcuni casi evidenziano un eccezionale valore stilistico o comunque una forte rilevanza storico-artistica, come il rilievo della *Crocifissione*, già nel muro sopra la porta della vecchia cappella ma oggi scomparso<sup>32</sup>; il fonte battesimale della chiesa di San Giovanni Battista di Verzano, riutilizzato

<sup>28</sup> Cfr. MARTA BOSCOLO MARCHI, "Si vede giunger le ginocchia al petto / la qual fa del non ver vera rancura / nascer a chi la vede". *Considerazioni sull'"autenticità" di telamoni e amboni della Rocchetta Mattei*, in *Arte tra vero e falso*, a cura di Chiara Costa, Valentina Valente e Matteo Vinco, Atti delle giornate di studio (Padova, Università degli studi, 7-8 giugno 2010), Padova, CLEUP, 2014, pp. 81-91 (con bibliografia precedente).

<sup>29</sup> Cfr. *Les sculptures européennes du musée du Louvre. Byzance, Espagne, îles britanniques, Italie, anciens Pays-Bas et Belgique, pays germaniques et de l'Europe de l'est, pays scandinaves, antiques restaurées et copies d'antiques*, a cura di Genevieve Bresc-Bautier, Paris, 2006. Scheda RF 3016.

<sup>30</sup> Cfr. RENZO GRANDI, *La scultura nel Medioevo*, in *1 Bologna antica e medievale, Storia illustrata di Bologna*, a cura di W. Tega, Bologna, Nuova Editoriale Aiep, 1987, pp. 261-280: 264; MASSIMO MEDICA, *I portali dell'antica cattedrale di Bologna tra XII e XIII secolo*, in *La cattedrale scolpita: il romanico in San Pietro a Bologna*, a cura di Massimo Medica e Silvia Battistini, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 13 dicembre 2003-12 aprile 2004), Ferrara, Edisai, pp. 109-146 (alle pp. 126-127).

<sup>31</sup> M. BOSCOLO MARCHI, "Si vede giunger cit..

<sup>32</sup> Allo stato degli studi non è possibile valutare l'autenticità dell'opera che è nota esclusivamente dalle fotocopie e che fu rubata dopo il 1984, come testimonia appunto una fotografia di Piacentini. Cfr. LAURA FALQUI, *Una fiamma nel paesaggio: il sogno di Cesare Mattei*, «Il Carrobbio», XXXIV (2008), pp. 221-250. Da un punto di vista stilistico la *Crocifissione* potrebbe essere riconducibile ai rari episodi di scultura padana preromanica del territorio e forse anch'essa proveniva da qualche edificio religioso

come 'vera da pozzo' o fontana nel cortile centrale (fig. 15)<sup>33</sup>; nel medesimo spazio le celebri mensole della tomba di Giovanni da Legnano di Jacobello e Pierpaolo dalle Masegne (fig. 16)<sup>34</sup>; infine il bassorilievo in pietra calcarea con l'immagine del condottiero bolognese Niccolò Ludovisi detto il Ligo (figg. 17-18), opera riconducibile a Jacopo della Quercia<sup>35</sup>.



Fig. 17, Ingresso alla scala nobile, Rocchetta Mattei, Grizzana Morandi, Riola di Vergato.



Fig. 18, Jacopo della Quercia, *Ritratto equestre di Niccolò Ludovisi* già tomba di Niccolò e Giovanni Ludovisi, Chiostro dei Morti di San Domenico a Bologna, pietra calcarea, Rocchetta Mattei, Grizzana Morandi, Riola di Vergato.

dell'Appennino o della città di Bologna. Infatti, con grande cautela, il rilievo potrebbe essere avvicinato alla formella con il *Redentore tra i Santi Vitale e Agricola* conservata nella Basilica stefaniana.

<sup>33</sup> Cfr. GIAMBATTISTA COMELLI, *Bargi e la Val di Limentra*, Bologna, Forni, 1917, p. 177.

<sup>34</sup> Osservando la fotografia del 1865 del cortile centrale, tra le diverse opere già presenti si nota che il balcone mostra dei caratteri formali molto diversi dall'attuale, perciò o si trattava dello stesso ma intonato secondo il motivo della parete inanzi a cui era montato, oppure Mattei provvide negli anni a rimpiazzarlo con l'attuale. Oggi, parte del balcone realizzato in pietra calcarea mostra uno stato conservativo disastroso, sembrerebbe comunque un'opera realizzata al tempo del conte dai maestri lapidei attivi alla Rocchetta.

<sup>35</sup> L'importante novità emersa in occasione di questi studi è al centro di un ampio contributo monografico in corso di pubblicazione in altra sede. Ad esso rimandiamo per una puntuale indagine di ogni aspetto del ritratto equestre del condottiero bolognese che sovrastava la tomba, già nel Chiostro dei Morti del complesso conventuale di San Domenico a Bologna, che il celebre Giovanni Ludovisi commissionò per se stesso e per il padre. L'eccezionale qualità dell'opera è da un punto di vista tecnico materiale e stilistico riferibile al periodo bolognese di Jacopo della Quercia. La comune provenienza da San Domenico del tondo e delle mensole si rivela per i nostri scopi assai interessante, poiché sembrerebbe implicare un'acquisizione 'in stock' da parte di Mattei di opere d'arte del complesso domenicano che forse transitarono presso il deposito della Certosa. Inoltre, come testimonia la già citata foto del 1865, entrambi i notevoli manufatti decoravano il cortile centrale a completamento della prima fase dei lavori, dove fortunatamente ancora oggi fanno bella foggia di sé.



Fig. 19: Jacobello e Pierpaolo Dalle Masegne, *Mensola*, dalla tomba di Giovanni da Legnano, già nella basilica di San Domenico a Bologna, pietra calcarea, 1383-86, Rocchetta Mattei, Grizzana Morandi, Riola di Vergato.

Paradigmatico è però l'episodio delle mensole di Giovanni da Legnano: grazie alle ricerche effettuate negli ultimi decenni<sup>36</sup>, queste possono assurgere a 'caso tipico' delle attenzioni di Mattei verso le opere antiche e dell'utilizzo che di esse fece negli spazi della Rocchetta. La tomba fu realizzata per la Basilica di San Domenico tra 1383 e il 1386, è firmata da entrambi i fratelli ma probabilmente fu in prevalenza scolpita dal solo Pierpaolo che era attivo in quegli anni a Bologna per diversi cantieri. Le due mensole (fig. 19) e i celebri frammenti conservati al Museo Civico Medievale (figg. 20-21)<sup>37</sup> dovettero condividere i numerosi spostamenti nel complesso domenicano e infine il passaggio al Cimitero della Certosa.

Tale traslazione avvenne a non molta distanza dal 1813, poiché in quell'anno Leopoldo Cicognara diede alle stampe la prima edizione della *Storia della scultura*, dove l'arca veniva ancora segnalata in basilica<sup>38</sup>. Nel 1874 i

frammenti oggi al Medievale, prima di pervenire al Grande Museo Civico, erano ancora custoditi presso il cimitero bolognese<sup>39</sup>, a differenza delle due mensole che dovettero essere acquistate da Mattei a ridosso del principio dei lavori alla Rocchetta, poiché, come anticipato, erano già visibili nella foto del 1865<sup>40</sup>. Una vicenda simile a molti altri monumenti bolognesi che tra XVIII e XIX secolo, ma sovente anche prima, furono smembrati: così quelle parti considerate di maggior valore artistico o storico furono musealizzate, mentre quelle ritenute di minor pregio alienate o riutilizzate.

<sup>36</sup> Riconosciute nel 1914 da Sighinolfi, e pubblicate in un articolo sul Resto del Carlino dove lo studioso ne auspicava la donazione al Museo Civico di Bologna da parte del Venturoli, furono studiate da R. GRANDI, *I monumenti dei dottori e la scultura a Bologna (1267-1348)*, Bologna, Istituto per la Storia di Bologna, 1982, nota 131, p. 101; ID., *Dottori, scultori, pittori: ancora sui monumenti bolognesi*, in *Skultur und gramal des spatmittelalters in Rom und Italien : Akten des kongress "Scultura e monumento sepolcrale del Tardo Medioevo"*, atti del convegno (4-6 luglio 1985), s.n., s.l., 1990, pp. 363-365 e più recentemente da C. GHI, *La Rocchetta* cit., pp. 44-59; ID., *Arte medievale alla Rocchetta Mattei: i mensoloni del monumento funebre a Giovanni da Legnano*, «Nuèter», 85 (Giugno 2017), pp. 8-19.

<sup>37</sup> Sui frammenti si veda P. COVA 2011, scheda N. Inv. 1660, Catalogo delle sculture, Ufficio Catalogo, Museo Civico Medievale, Istituzione Bologna Musei (con bibliografia precedente).

<sup>38</sup> LEOPOLDO CICOGNARA, *Storia della Scultura dal suo Risorgimento in Italia fino al secolo di Canova del conte Leopoldo Cicognara per servire di continuazione all'opere di Winkelmann e di D'Agincourt. Edizione Seconda riveduta e ampliata dall'autore*, Prato, Giacchetti, 1823, pp. 252-253.

<sup>39</sup> GIOVANNI GHILINI, *Descrizione dei monumenti sepolcrali del cimitero comunale di Bologna*, Bologna, 1874, pp. 72- 73.

<sup>40</sup> C. GHI, *Arte medievale* cit. p. 17-18.



Fig. 20: Jacobello e Pierpaolo Dalle Masegne, *Frammenti della tomba di Giovanni da Legnano*, già nella basilica di San Domenico a Bologna, marmo e pietra calcarea, 1383-86, Bologna, Museo Civico Medievale.

Le sue alte invenzioni, i dettagli di natura, che completi della pigmentazione realistica, giungevano certamente a risultati inusitati nel contesto scultoreo bolognese del tempo, palesano quella dimensione pienamente preumanistica che invero è il riflesso delle speculazioni e degli interessi artistici del defunto<sup>41</sup>. Un universo di valori che forse in ambito padano a queste date è possibile ravvisare solo nella pittura di Jacopo Avanzi e soprattutto di Altichiero. Non sappiamo se Mattei conoscesse la storia delle due mensole, è assai più facile il contrario, e cioè che queste furono scelte prioritariamente per le due teste di leone che le sostenevano. Un fatto comprovato sia dalla collocazione di prestigio, sia dalla ridondanza con cui il conte pose immagini leonine negli spazi della sua Rocchetta; in questo senso, oltre ai vissuti biografici e agli interessi storici, nella scelta di Mattei dovette pesare l'antichissimo valore pagano del leone, poi trasposto nel Cristianesimo, che associava alla sua effigie una valenza nobile, positiva e cristologica, che divenne funzionale al suo percorso terapeutico<sup>42</sup>. È pur vero che proprio «la splendida evidenza dell'invenzione zoomorfa, risolta in sigla, ma anche in aperta, libera intuizione naturalistica<sup>43</sup>», poté colpire il conte al tempo del loro acquisto, e, accanto alla coscienza della loro 'originalità' medievale, questo aspetto determinò la loro collocazione nel cortile centrale, dove trovarono spazio i migliori pezzi 'antichi' della sua collezione.

Ai fini di questo studio è invece essenziale chiedersi quali aspetti dei due splendidi manufatti trecenteschi abbiano attratto Mattei e lo abbiano spinto ad utilizzarli come supporto di uno dei più importanti balconi della sua dimora: quello della cosiddetta Camera del Papa. Nella strepitosa soluzione naturalistica del fregio fiorito, di grande respiro classicheggiante, che collega la mensola leonina dentellata al superiore stemma di Giovanni (fig. 22), similmente alla formella degli studenti, la scultura di Pierpaolo raggiunge la piena maturità.



Fig. 21: Jacobello e Pierpaolo Dalle Masegne, *Formella con gli studenti*, particolare, della tomba di Giovanni da Legnano, già nella basilica di San Domenico a Bologna, marmo, 1383-86, Bologna, Museo Civico Medievale.

<sup>41</sup> Cfr. BERARDO PIO, *Oldrendi, Giovanni (Giovanni da Legnano)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIX, Roma, Treccani, 2013, pp. 196-200.

<sup>42</sup> C. GHI, *La Rocchetta* cit. p. 19, nota 73. Alcuni dei leoni sono posti in posizione difficile per una corretta analisi, non stupirebbe però se future ricerche dimostrassero che qualcuno di questi fosse antico o comunque derivato da originali del passato.

<sup>43</sup> R. GRANDI, *I monumenti* cit..



Fig. 22: Jacobello e Pierpaolo Dalle Masegne, *Mensola*, particolare, dalla tomba di Giovanni da Legnano, già nella basilica di San Domenico a Bologna, pietra calcarea, 1383-86, Rocchetta Mattei, Grizzana Morandi, Riola di Vergato.

In conclusione, Cesare Mattei ricorse a numerosi modi per decorare la sua stravagante dimora. Uno di questi, prevalente nella fase iniziale del cantiere, dovette essere l'acquisto di alcune opere d'arte medievali, o presunte tali, da mercanti e da privati probabilmente bolognesi. Infatti, se rimane oscura la provenienza dei telamoni e in fondo anche quella del pulpito, certamente due casi riconducono tali opere al patrimonio che venne dismesso tra le Soppressioni napoleoniche e la metà dell'Ottocento dal complesso di San Domenico a Bologna. Il conte doveva ignorare che sia i mensoloni che il tondo a bassorilievo provenissero da due delle più importanti tombe che la città poté vantare tra la fine del Trecento e i primi decenni del Quattrocento. Due capolavori artistici dei Dalle Masegne e di Jacopo della Quercia che il tempo, le vicende politiche e i cambiamenti del gusto avevano obliato, ma che, letteralmente investite di nuove valenze e di molteplici significati neofeudali, mistici, esoterici, massonici e terapeutici, riemersero dalle nebbie della storia nel bizzarro ed eclettico progetto della Rocchetta di Cesare Mattei.