

Michele Danieli

RESTAURI ALLA CHIESA DI SANTA MARIA ASSUNTA
A CASOLA DEI BAGNI

[Già pubblicato in "Nuèter noialtri - Storia, tradizione e ambiente dell'alta valle del Reno bolognese e pistoiese", a. XXXII, n. 63 (giugno 2006), pp. 26-35.

© Gruppo di studi alta valle del Reno

Distribuito in digitale da Alpes Appenninae - www.alpesappenninae.it]

Nel corso dell'anno 2004 sono stati restaurati con il contributo della Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna diversi quadri appartenenti alla Chiesa di Santa Maria Assunta a Casola dei Bagni, nel Comune di Castel di Casio, dallo Studio Patrizia Cantelli di Bologna.

La "Vergine Assunta" è stata restaurata grazie all'interessamento del Sig. Cesare Brunetti, in memoria del padre, mentre del recupero della "Madonna col Bambino e i Santi Andrea, Antonio da Padova, Luigi Gonzaga e Francesco", si è fatta carico la stessa Parrocchia.

Il dipinto più notevole che si conserva nella chiesa è la grande tela con la *Vergine Assunta* collocata dietro l'altare maggiore. I giudizi espressi e le altisonanti attribuzioni proposte (Albani, Gessi, Guido Reni) attestano lo stupore degli scrittori che la ammirarono, e testimoniano della sua qualità¹.

Naturalmente l'*Assunta* non appartiene a nessuno degli artisti sopra citati. Per inquadrare meglio il problema e tentare di formulare un'attribuzione, è innanzi tutto opportuno fare una precisazione riguardo la cronologia. Un inventario dei beni della chiesa di Casola redatto il 24 gennaio 1686 recita: "In Chiesa all'Altare Maggiore. Un Quadro della Assunzione della Beata Vergine di Pittura moderna pendente al muro"². La pala mantenne il suo posto anche dopo il rifacimento della chiesa nel 1793³. Ma cosa si intende per "pittura moderna"? Possiamo intuirlo attraverso il confronto con una commissione del tutto simile, quella dell'*Assunta* di Domenico Maria Canuti nella parrocchiale di Castelluccio. Anch'essa viene ricordata in un inventario di poco successivo, del 1692, come "una pittura dell'Assunta nuova opera del Sig. Canuti, assai stimata". Secondo Simonetta Stagni, la pala di Canuti è da porsi sul 1682, ovvero una decina d'anni prima del documento⁴. Possiamo quindi dedurre che con il termine "nuova" o col sinonimo "moderna" si intendeva un'opera realizzata da un artista dell'ultima generazione. Possiamo quindi escludere, anche a prescindere dai tratti stilistici, un intervento di Guido Reni, morto già nel 1642, e di Francesco Albani, scomparso nel 1660 all'età di ottantadue anni.

Una seconda precisazione: durante il Seicento la zona dell'alta valle del Reno era in grado di attirare opere di artisti di alto livello, basti pensare all'attività di Tiarini per le chiese di Bargi, Capugnano, Castelluccio, Porretta.

Ciò detto, passiamo ad analizzare lo stile della tela di Casola. Il punto di riferimento principale sembra essere l'arte di Carlo Cignani, di cui il nostro pittore ripropone il compatto blocco di figure al centro della composizione, la morbidezza correggesca delle carni dei putti, e più in generale l'intonazione sobria e classicheggiante che inclina verso Albani e Domenichino. Ma i contorni netti e chiusi delle figure, una maggiore solidità degli incarnati, una certa opacità dei panneggi impediscono di ravvisare la mano dello stesso Cignani. Senza contare che nel 1686 questi era uno degli artisti più celebri (e costosi) d'Italia, e dunque difficilmente il suo nome sarebbe stato taciuto nell'inventario sopra ricordato.

A questo punto non sembra impossibile ipotizzare la presenza del più dotato e affezionato tra gli allievi di Cignani, cioè Marcantonio Franceschini. Nato nel 1648, Franceschini si pose dapprima sotto la guida di Giovanni Galli detto il Bibiena, capostipite della nota famiglia di architetti e scenografi; alla morte di quest'ultimo (1665) passò nella bottega del Cignani, che subito ne riconobbe le qualità e se ne servì ampiamente. La principale fonte di notizie sulla vita e le opere di Franceschini, un manoscritto conservato all'Archiginnasio⁵, afferma chiaramente che già alla fine degli anni Sessanta il giovane artista era in grado di eseguire autonomamente pale d'altare, per lo più destinate a chiese della provincia. In queste prime prove, come la *Crocifissione* della chiesa di San Pietro a Ozzano, o il *San Filippo Benizzi rifiuta l'offerta del papato* di San Lorenzo a Budrio⁶, l'atmosfera è tenebrosa, le

grandi figure si scalano in profondità secondo tagli obliqui, la luce batte drammaticamente sui volti. Pochissimi anni più tardi l'influsso di Cignani porta l'allievo ad organizzare le figure in gruppi che tendono a schiacciarsi sul primo piano, e naturalmente a ricercare una maggiore morbidezza nella pennellata. Intorno al 1680, in opere come i *Santi Pietro, Paolo, Alberto e Lucrezia* a Finale Emilia, o nella bellissima *Estasi della Maddalena* della collezione Molinari Pradelli⁷, il suo stile appare già in via di formazione: i volti leggermente allungati del maestro si fanno più tondeggianti, i colori dei panneggi più puri. Compare anche quell'abitudine di atteggiare tutti i volti dei personaggi di tre quarti, e di coglierli spesso in un leggero scorcio dal basso verso l'alto. E queste caratteristiche si possono riscontrare anche nell'*Assunta* di Casola, dove il nodo dei putti al di sotto della Vergine sembra proprio il frutto di queste riflessioni.

L'evoluzione di Franceschini prosegue poi con eccezionale celerità, e presto il pittore è in grado di affrancarsi dal maestro e di elaborare il suo stile inconfondibile ed elegantissimo. Lo si nota già negli affreschi del palazzo Monti Salina (1682), ed il processo arriva al decisivo compimento nella celebre pala per San Giovanni Battista dei Celestini, fissata al 1686⁸.

In questa rapida ricerca di uno stile personale, un posto per la tela di Casola pare possa ritagliarsi intorno al 1680, all'inizio del processo di assimilazione profonda e al contempo di raffreddamento di quanto di barocco vi era ancora nel linguaggio di Cignani.

Nelle navate, al di sopra delle cantorie simmetricamente disposte tra il primo ed il secondo altare laterale, si trovano due dipinti di forma ovale, anch'essi sottoposti a restauro, che non sono ricordati né dalle fonti antiche né dalle guide moderne. Rappresentano l'*Annunciazione* e *Cristo risorto che appare alla Vergine*^{8bis}, e in apparenza sembrano formare una coppia di pendant.

Le cose tuttavia stanno diversamente, come chiarisce una breve analisi della seconda tela. Il *Cristo risorto* è di difficile lettura, a causa soprattutto di alcune lacune nella parte superiore che avevano quasi del tutto cancellato il volto di Gesù, ma nella composizione si riconosce comunque agevolmente una copia da Guercino. Il quadro di Guercino si trova oggi nella Pinacoteca di Cento, ma fu commissionato dalla locale Compagnia del Santissimo Nome di Dio e destinato al proprio Oratorio⁹. La tela guercinesca conobbe immediatamente una vasta notorietà, ma alcune importanti differenze fanno pensare che la versione di Casola derivi da un'incisione piuttosto che dalla conoscenza diretta dell'originale. Nella tela di Cento, un lembo di stoffa bianca sbucca dalla veste rossa della Vergine, e ricade a coprire la parte finale della manica, mentre a Casola non vi è traccia di questa distinzione. Ancora, Guercino aveva dipinto il manto che copre il capo della Madonna di uno splendido giallo ocre, e lo aveva fatto ricadere lungo il petto della figura, fino quasi a toccare il gradino del leggio: a Casola, il pittore utilizza per lo stesso manto un più tradizionale colore bianco, e ne equivoca la forma, pensando che la parte che ricade sul davanti faccia parte della sopravveste blu. Al di là di ulteriori incertezze tecniche (la legnosa ombreggiatura del braccio di Cristo che regge lo stendardo), l'ipotesi di una trascrizione da una stampa è avvalorata soprattutto da questa incomprensione del delicato e denso rapporto dei colori, che costituiva uno dei principali vanti dell'opera guerciniana. Conosciamo due incisioni tratte dalla tela della Pinacoteca di Cento: una fu eseguita da Robert Strange nel 1773 (in controparte rispetto all'originale), l'altra da Luigi Martelli verso la metà dell'Ottocento¹⁰. Orientata nello stesso senso della tela, questa seconda incisione è senza dubbio più vicina all'ovale di Casola, anche se forse la datazione verrebbe ad essere troppo avanzata. Ma data la notorietà del quadro di Guercino, nulla vieta di immaginare altri passaggi intermedi per la diffusione della composizione.

Il nostro artista, di livello tutto sommato mediocre, fu in ogni modo attivo già nel XIX secolo, probabilmente dopo il 1816, quando il dipinto di Guercino fece ritorno in patria dopo il temporaneo esilio francese: era stato infatti requisito dalle truppe napoleoniche nel 1796, e restituito all'indomani della Restaurazione.

Del tutto diverso il discorso riguardo all'*Annunciazione*, che appare subito di qualità più elevata. Anche in questo caso è possibile rintracciare un precedente per la composizione, seppure meno immediato e forse meno nobile: la figura della Madonna è tratta senza varianti dalla *Annunciazione* dipinta da Bartolomeo Cesi per la chiesa della Certosa di Bologna, nel 1616-1617¹¹. L'Angelo invece, molto più dinamico nella posa e vivace nel chiaroscuro, appartiene ad un repertorio ben più tardo, ed esibisce un inconfondibile profilo crespiano. Si tratta in effetti di una riscrittura dell'Angelo dipinto da Giuseppe Maria Crespi nel 1741 per l'Oratorio di Santa Maria Maddalena a Bologna¹².

Siamo dunque in presenza di un artista che dimostra una certa consuetudine con l'ambiente crepiano, come dimostra anche un particolare in apparenza secondario quale la colomba ad ali spiegate e con la testa rivolta verso il basso, che torna in diverse composizioni dell'artista¹³. Stiamo parlando di una consuetudine con il Crespi più maturo, dalla metà degli anni Trenta in poi, quando le sue composizioni (specialmente nel piccolo formato) si liberano dalla magniloquenza barocca per accostarsi ad un tono affettuoso e quotidiano.

Sarebbe vano cercare nell'*Annunciazione* di Casola la straordinaria sensibilità del pennello di Giovanni Maria: la stesura è più larga, la materia è priva di quella vibrazione incessante tipica del maestro. Nelle pieghe larghe dei panneggi dall'andamento semplice, nella spoglia sobrietà dell'ambientazione si possono piuttosto riconoscere tratti vicini a quelli di Antonio Crespi, secondogenito di Giuseppe (1712-1781).

Insieme al fratello maggiore Luigi, Antonio collaborò intensamente col padre durante gli ultimi anni della sua attività, prima della morte avvenuta nel 1747, e spesso le sue opere consistono in repliche delle composizioni paterne: circostanza che si verifica anche nel caso dell'Angelo di Casola.

Il catalogo di Antonio è tuttavia ancora troppo scarno e sfuggente per permettere confronti stilistici stringenti, e dunque l'attribuzione dovrà per il momento restare in sospeso, anche se gli indizi sembrano convergere su di lui. Se così fosse, la tela dovrebbe datarsi verso la metà del Settecento, ovvero quasi un secolo prima del *Cristo risorto che appare alla Vergine*, con il quale non avrebbe nessun rapporto. Purtroppo non possediamo alcuna notizia documentaria che ci illumini sulle vicende di questa strana situazione, né conosciamo la provenienza dei dipinti o le vicende relative alla commissione.

Sul primo altare a sinistra si trova inoltre una tela rappresentante il *Crocifisso con i dolenti*, e sull'altare di fronte una *Madonna col Bambino e i Santi Andrea, Antonio da Padova, Luigi Gonzaga e Francesco*. A partire dalla metà dell'Ottocento, essi sono concordemente riferiti a Lorenzo Pranzini, e la notizia non è da mettere in discussione poiché all'epoca della prima segnalazione di Luigi Aureli (1851) l'artista era ancora in vita¹⁴.

Quello di Lorenzo Pranzini era certo un nome noto nell'alta valle del Reno: nativo di Castelluccio, aveva infatti lasciato diverse opere nelle chiese della zona. Ed anche oggi, i rari studi che lo riguardano si riferiscono esclusivamente alle opere eseguite nei pressi della sua città natale¹⁵.

Dobbiamo però dire che una ricostruzione della personalità del pittore basata soltanto sui dipinti destinati alle chiese della montagna rischia di essere riduttiva. Ne uscirebbe l'immagine di un artista dall'esecuzione troppo veloce, che ripropone solo facili formule devozionali, e sostanzialmente isolato rispetto alla congiuntura bolognese tra Sette e Ottocento. La *Madonna addolorata* della parrocchiale di Castelluccio, gli affreschi della Madonna del Faggio, la *Madonna della Mercede* nella cappella Balducelli-Pranzini alla Pennola, ed anche le due tele di Casola non potrebbero non confermare questa impressione.

Invece la lettura dei pochi documenti coevi restituisce un quadro piuttosto diverso. Pranzini si formò a Bologna, e frequentò con un certo profitto l'Accademia Clementina, sotto la guida di Domenico Pedrini e Angelo Ferri. Nel 1784, a diciannove anni, partecipò al Premio Marsili Aldrovandi, nella sezione di figura di seconda classe: insieme a lui concorsero Giovanni Battista Gandolfi, Gaetano Tambroni e Francesco Sardelli, che risultò il vincitore¹⁶. Negli anni seguenti si aggiudicò per due volte, nel 1788 e nel 1790, il Premio Fiori, assegnato agli studenti più meritevoli e più costanti nella frequenza delle lezioni¹⁷. All'Accademia si conserva un *Nudo virile seduto* relativo al Premio Fiori del 1790: come spesso accade in simili prove scolastiche, è quasi impossibile riconoscerci un'impronta stilistica personale.

I compagni di studi di Pranzini in questi anni saranno gli artisti di primo piano nella Bologna tra i due secoli: Francesco Rosaspina, Ercole Petroni, Filippo Pedrini. Anche le ripetute collaborazioni con Gaetano Caponeri, suo quasi coetaneo (era nato nel 1763), sembrano indicare una carriera ben avviata: i due lavorarono insieme in Santa Maria della Mascarella, in Santa Maria Maddalena, in San Procolo¹⁸. E si noti che Caponeri, specialista di ornato, vantava collaborazioni con i più importanti artisti cittadini (dal Pedrini a Pietro Fancelli, da Vincenzo Martinelli ad Antonio Basoli), all'interno delle dimore signorili più prestigiose¹⁹.

Qualcosa tuttavia non dovette funzionare al meglio nello svolgimento della sua carriera: ritrovare Pranzini tra gli iscritti alla classe di Nudo nel 1803 (alla ragguardevole età di trentotto anni) è infatti

una circostanza che stupisce²⁰.

La spiegazione emerge dall'analisi dell'*Annunciazione* nella piccola chiesa della Madonna di Loreto annessa al complesso di Santo Stefano, probabilmente la sua opera più riuscita²¹. Nelle due tele, che fiancheggiano una nicchia contenente la statua della Vergine lauretana, la tavolozza si chiarisce secondo gli insegnamenti di Domenico Pedrini, ma senza raggiungere la primaverile serenità del maestro; al contempo l'esecuzione si fa rapida alla Felice Giani (a Bologna ventenne nel 1778, e anche lui discepolo di Pedrini all'Accademia) ma senza la sua sicurezza e la sua onnivora cultura figurativa.

Il *San Venanzio* per Santa Caterina di Strada Maggiore, altra commissione di una certa importanza, mostra già una certa incapacità a comprendere la via d'uscita dal tardo barocco, rifugiandosi in una semplificazione compositiva neoseicentesca un poco arida²².

Probabilmente il ritardo di Pranzini nei confronti delle correnti più aggiornate era ormai incolmabile già all'aprirsi degli anni Venti, quando il suo stile non era più spendibile. Proprio nel 1820 lo troviamo accanto al semiconosciuto Petronio Donelli, impegnato nel restauro della volta di San Giovanni Battista dei Celestini, incarico certo di minore rilievo rispetto alle commissioni degli anni precedenti²³.

Se a questo aggiungiamo che gli affreschi della Madonna del Faggio (che paradossalmente sono forse la sua opera oggi più nota e studiata) datano al 1831²⁴, ovvero alla fase meno felice dell'artista, e che questi nelle opere destinate alla provincia si mostrava ancora più frettoloso del solito, capiamo bene le riserve espresse sulla qualità complessiva della sua produzione.

Tornando alle due tele di Casola, esse si presentano di fattura più accurata rispetto alle opere che il pittore lasciò nella zona, eppure non vi sono scarti cronologici rilevanti: il restauro ha fatto emergere una scritta nell'angolo inferiore sinistro della *Madonna e Santi*, che recita: "Luigi Zagnoli Fece Fare / L'Anno 1831 Suo Proprio", e questa datazione sarà da estendere anche al *Crocifisso*, che mostra identici tratti di stile. I dipinti presentano i colori schiariti ereditati dai maestri, ed una composizione molto semplice e di stampo attardato, che sempre Pranzini adottò nelle commissioni di provincia. Si noti nella *Madonna e Santi* la scoperta citazione del gruppo della Vergine col Bambino dalla celebre pala di Sant'Alò del Cavedone (1614); nel *Crocifisso* l'ambientazione è del tutto spoglia, e tutta l'attenzione si concentra sulle tre figure. Una simile raffigurazione Pranzini l'aveva dipinta qualche anno prima, in una *Via Crucis* nella parrocchiale di San Matteo della Decima²⁵, dove tuttavia la presenza della Maddalena ai piedi della Croce ed una pennellata più sciolta conferivano alla scena un'intonazione meno severa e monumentale.

Al di sotto del *Crocifisso*, nel primo altare a sinistra, vi è un piccolo dipinto che rappresenta la *Madonna della Misericordia*, anch'esso di mano del Pranzini, dall'accento più affettuoso e colloquiale, evidentemente da riferire agli stessi anni. Il restauro ha restituito a questi tre dipinti la loro originale luminosità, a tratti diafana e a volte insicura, ma che rappresenta un carattere tipico dell'arte di Pranzini.

Una moltitudine di microstorie diverse che si intrecciano sugli altari di una piccola chiesa isolata della montagna bolognese. Una ulteriore testimonianza, quando ancora ce ne fosse bisogno, del movimento incessante della vita artistica della provincia, che continua a riservare sorprese agli amatori ed agli studiosi, a volte troppo pigri per saper sfruttare appieno il patrimonio rinchiuse nelle chiese distanti dalla città.

Note

¹ Vale la pena riportare le diverse opinioni: C. Pancaldi, *Itinerario storico-archeologico, mineralogico e statistico da Bologna alle Terme porrettane*, Bologna 1833 (ris. an. Bologna, 1977), *Appendice*, pp. 6-7, 27-28: "L'Assunta che mi si dice essere bellissima", e più avanti: "Non si può stare, (vedendo il quadro dell'Assunta) dall'esclamare - Oh la stupenda cosa! - Parecchi artisti ed intelligenti la giudicarono opera del Gessi scolare di Guido, parecchi altri stimarono dell'Albani: ed in vero la bellezza, la grazia de' molti puttini che sostentan, e corteggian la Vergine (di grandezza poco men del naturale) di molto avvalorò l'ultima opinione"; Aureli in *Le chiese parrocchiali della Diocesi di Bologna ritratte e descritte*, Bologna 1844-1851, vol. IV, 1851, n° 48: "è certamente di mano maestra, e se non è di Guido Reni come apparisce e come si predica, egli è per certo di alcun valente suo discepolo"; D. Lorenzini, *Guida ai Bagni della Porretta e dintorni*, Bologna 1910, pp. 258-259: "parecchi intelligenti lo giudicarono del Gessi scolaro di Guido; altri giudicarono dell'Albani"; L. Bortolotti, *I comuni della provincia di Bologna nella storia e nell'arte*, Bologna 1964, pp. 104-105: "viene attribuito alla scuola di Guido Reni".

² Archivio Arcivescovile di Bologna, *Miscellanee vecchie*, Castel di Casio, Casola. Devo la conoscenza del documento e la

possibilità di citarlo ad Anna Maria Bertoli Barsotti.

³ *Le chiese parrocchiali*, vol. IV, n° 48: "Alquanto deperita, fu il di lei interno rinnovato nel 1793 dall'inallora suo Parroco Don Matteo Evangelisti, e ridotta poi nel presente decoroso stato dal zelantissimo attuale di lei Parroco D. Gio. Battista Evangelisti".

⁴ S. Stagni, *Domenico Maria Canuti pittore (1626-1684). Catalogo generale*, Rimini 1988, pp. 114, 202; cfr. anche A. Giacomelli, E. Penoncini, R. Zagnoni, *Capugnano e Castelluccio. Una comunità e le sue chiese*, Porretta Terme 1993, p. 129.

⁵ *Notizie dell'Opere più Singolari del Pittore Cavagliere Marc'Antonio Franceschini*, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, ms B6, cc. 288-307.

⁶ D. Miller, *Marcantonio Franceschini*, Torino 2001, pp. 49, 176, 239-250, che data le due opere rispettivamente al 1675 circa ed al 1677.

⁷ *Ibidem*, pp. 184, 221, che propone per la pala di Finale una datazione precoce sul 1776-78, ma è più convincente la posizione di A. Mazza, *Pittura nei centri minori tra Modena e Reggio Emilia*, in *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Seicento*, a cura di A. Emiliani, Milano 1993, II, pp. 402-423, a p. 411, che la ancora al documento di commissione del 1680.

⁸ Miller, *Marcantonio Franceschini*, pp. 126, 168-169.

^{8bis} In passato il soggetto del dipinto era considerato l'episodio del "Noli Me Tangere".

⁹ L. Salerno, *I dipinti del Guercino*, Roma 1988, p. 221; *La Pinacoteca civica di Cento*, a cura di F. Gozzi, Bologna 1987, pp. 54-55; *Gioanni Francesco Barbieri. Il Guercino*, catalogo della mostra a cura di D. Mahon, Bologna 1991, cat. 72. Guercino ricevette il pagamento relativo all'opera il 24 aprile del 1630, ma la commissione risale probabilmente al 1628.

¹⁰ *Il Guercino. Le stampe della Pinacoteca Civica*, catalogo della mostra a cura di F. Gozzi, Ferrara 1996, cat. 63 e 275.

¹¹ Cfr. S. Vicini, *Bartolomeo Cesi nella Certosa di S. Gerolamo: nuove precisazioni*, in "Accademia Clementina. Atti e memorie", 27, 1990, pp. 17-36, alle pp. 26, 35; la critica è alquanto dubbiosa sull'attribuzione, ma sotto lo spesso strato di polvere credo proprio si celi un autografo di Cesi.

¹² *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747*, catalogo della mostra a cura di A. Emiliani, A. Rave, Bologna 1990, cat. 121; la tela con l'Angelo si accompagna naturalmente ad una Vergine Annunziata (cat. 122): entrambi sono di forma ovale.

¹³ Dai citati ovali dell'Oratorio della Maddalena al Sogno di San Giuseppe del Conservatorio del Baraccano, per limitarci agli esempi più noti.

¹⁴ *Le chiese parrocchiali*, vol. IV, n° 48; Lorenzini, *Guida ai Bagni della Porretta e dintorni*, pp. 258-259; cfr. anche Bortolotti, *I Comuni della provincia*, pp. 104-105.

¹⁵ Proprio nel primo numero di questa rivista comparve l'articolo di P. Biavati, *Lorenzo Pranzini pittore*, in "Nueter", 1, 1975, pp. 12-15, che forniva un succinto ma preciso elenco di opere; cfr. anche A. Ghirardi, *La leggenda del 'Faggio'. Un'ipotesi interpretativa*, in "Nueter", IX, 1983, n. 17, pp. 88-93. Al Pranzini è dedicata una voce nel repertorio enciclopedico di Thieme-Becker, XXVII, 1933, p. 349, da cui dipendono le menzioni nel Comanducci, III, 1962, p. 1499, e nel Bolaffi, IX, 1975, p. 215: voci alquanto incomplete, che non riportano nemmeno le date di nascita e di morte del pittore (1765-1853).

¹⁶ M. Giumanini, *Competere in arte. I concorsi Fiori e Marsili Aldrovandi dell'Accademia Clementina*, Bologna 2003, p. 161; il tema del concorso era Atalanta e Ippomene: "Atalante che mentre raccoglie di terra il pomo d'oro viene superata nel corso dal giovane Ippomene. Si ponno fare [in] lontananza alcuni spettatori che applaudono al vincitore, ed un amorino volante per aria".

¹⁷ *Ibidem*, p. 39, vedi anche p. 18, n. 50.

¹⁸ Tutti questi lavori sono citati già da G. Bianconi, *Guida del forestiere per la città di Bologna e suoi sobborghi*, Bologna 1826, pp. 18-19, 24, 92: i dipinti di Santa Maria della Mascarella sono stati distrutti dai bombardamenti alleati del 1943-1944.

¹⁹ Sul Caponeri cfr. O. Bergomi, *Gaetano Caponeri (Bologna 1763-1833) pittore di quadratura e di ornato*, in "Strenna Storica Bolognese", XLV, 1995, pp. 23-40, che ricorda, alle pp. 26-27, alcune delle opere svolte in collaborazione col Pranzini, ma senza farne il nome; vedi anche Bergomi in A.M. Matteucci, *I decoratori di formazione bolognese tra Settecento e Ottocento. Da Muro Tesi ad Antonio Basoli*, Milano 2002, p. 493.

²⁰ M. Giumanini, *Tra disegno e scienza. Gli studenti dell'Accademia di Belle Arti di Bologna (1803 - 1876)*, Bologna 2002, p. 292.

²¹ La *Guida* di Bianconi del 1826, p. 153, cita soltanto alcuni affreschi, oggi perduti, ai lati di una statua di San Bovo (conservata al Museo del convento): l'edizione del 1835, p. 145, ricorda anche l'Annunciazione "nella lunetta". La piccola chiesa è stata profondamente rimaneggiata, e le tele di Pranzini sono oggi di forma rettangolare, ma pare di cogliere le tracce di un precedente contorno arcuato, per adattarsi alla lunetta.

²² Ricordato sull'altare della terza cappella a sinistra da Bianconi, *Guida del forestiere*, p. 135, si trova oggi nella controfacciata. Non è citato nella guida di P. Bassani, *Guida agli amatori delle belle arti architettura, pittura, e scultura per la città di Bologna, suoi sobborghi, e circondario*, Bologna 1816, p. 219-220.

²³ Bianconi, *Guida del forestiere*, p. 90; la volta era stata affrescata nel 1714 da Giacomo Boni, Giacinto Garofalini e del quadraturista Luca Bistega con storie di San Pietro Celestino.

²⁴ G.P. Borghi, R. Zagnoni, *La Madonna del Faggio. Un santuario della montagna bolognese fra Castelluccio di Porretta e Monte Acuto delle Alpi*, Porretta Terme 1988, p. 28; vedi anche Ghirardi, *La leggenda del 'Faggio'*, p. 92.

²⁵ Rambelli in *Le chiese parrocchiali*, vol. II, n° 99; per la stessa chiesa Pranzini eseguì anche la tela dell'altare maggiore, con San Matteo e l'Angelo