

Crediti fotografici

Archivio di Stato di Modena; Archivio di Stato di Reggio Emilia; Archivio Fotografico della Provincia Emilia Romagna dell'ordine dei Cappuccini; Archivio Fotografico della Soprintendenza BSAE di Parma e Piacenza; Archivio Fotografico Fondazione Manodori, Reggio Emilia; Archivio Fotografico Ufficio Cultura Comune di Castelnovo di Sotto; Archivio Istituto Omozzoli Parisetti, Reggio Emilia; Archivio Storico del Comune di Novellara; Basilica Papale di San Paolo fuori le Mura, Roma; Casa Buonarroti, Firenze; Collezione d'Arte UniCredit; Fototeca Musei Civici di Reggio Emilia; Fototeca Museo Diocesano della Diocesi di Reggio Emilia – Guastalla autorizzazione concessa dall'Ufficio beni culturali; Gabinetto delle Stampe "A. Davoli", Biblioteca Municipale Panizzi Reggio Emilia; Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze; Istituto Superiore di Studi Musicali di Reggio Emilia e Castelnovo ne' Monti; Monastero benedettino di San Giovanni Evangelista, Parma; Museo Glauco Lombardi – Parma; Prefettura UTG di Alessandria – Ministero degli Interni; Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici della Diocesi di Cremona; Ufficio per i Beni Culturali Ecclesiastici Arcidiocesi di Modena – Nonantola; Ufficio per i Beni Culturali Ecclesiastici della Diocesi di Piacenza-Bobbio; Victoria and Albert Museum, Londra.

Foto di

Bruno Adorni, Laura Sassi, Carlo Vannini, Riccardo Varini

Un particolare ringraziamento a Maurizio Festanti per la collaborazione alle riprese fotografiche del patrimonio librario di Elio Monducci conservato presso la Biblioteca Municipale Panizzi di Reggio Emilia.

In copertina

Foto di Carlo Vannini

Progetto grafico

Emanuele Bruscoli, Agenzia NFC - Rimini

Catalogo edito da

Agenzia NFC - Rimini

Con il contributo di



ISBN: 9788867260775

© 2015 - Musei Civici di Reggio Emilia.

© 2015 - Agenzia NFC di Amedeo Bartolini & C. sas

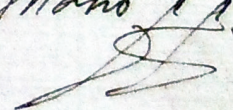
Tutti i diritti sono riservati. È vietata la riproduzione anche parziale dell'opera, in ogni forma e con ogni mezzo, inclusi la fotocopia, la registrazione e il trattamento informatico, senza l'autorizzazione del possessore dei diritti.

LE MEMORIE DELL'ARTE
Scritti in ricordo di Elio Monducci

a cura di
Elisabetta Farioli
Angelo Mazza
Massimo Mussini

Diaria Madefior in Roma

Confesso io in frascritto avere ricevuto dal ^{pm} 9^{to} 178:
Sic Marchese Mattei & mano del R. Gio:
Donati scudi cento Funeta sono & paga-
mento di un quadro rappresentante un ^{Romano}
Lavo & P. C. dico 100 -

Io Pietro Pan: Mota
a
mano p. p.


GIULIO ZAVATTA

***Una ricevuta autografa di Pier Francesco Mola tra le carte dei
Gonzaga di Novellara (e alcune note su Giovanni Bonatti)***

*Non è vero che il ricercatore insegue la verità,
è la verità che insegue il ricercatore.*

Robert Musil

La ricerca di documenti d'archivio ha sempre appassionato Elio Monducci, il quale ha messo a disposizione di storici e studiosi centinaia, o forse migliaia di notizie ordinate in accurati registri. Le carte, anche in ragione di una mole di scoperte davvero considerevole, sono state interamente trascritte solo in alcuni casi; più spesso troviamo nei saggi e nelle appendici curate dallo studioso indicazioni precise che attendono nuove letture, approfondimenti e contestualizzazioni e che faciliteranno il progredire degli studi ancora per molti anni.

In questa sede, tuttavia, segnalo un documento inedito conservato presso l'archivio storico del Comune di Novellara. Si tratta, all'apparenza, di una carta di semplice interpretazione, la quale è stata purtroppo separata dal fondo originale di provenienza per essere disposta in una cartella di autografi d'artista compilata in epoca abbastanza recente, intorno alla metà dell'Ottocento. Il valore finora attribuito, dunque, risiedeva soprattutto nel fatto di essere stata scritta «mano propria»: il documento consiste infatti in una breve ricevuta autografa di pagamento firmata dal pittore ticinese Pier Francesco Mola¹ che – anche in ragione della sua brevità – vale la pena di trascrivere per intero:

Adi 22 Marzo 1662 in Roma

Confesso io infrascritto avere ricevuto dall'Eccellentissimo Signor Marchese Mattei per mano del Signor Gio. Bonatti scudi cento di moneta sono per pagamento di un quadro rappresentante un Homero fatto per S. E. dico Ducati 100

Jo Pietro Francesco Mola

Mano propria

In realtà, a una lettura attenta, questa asciutta attestazione di pagamento ci pone non poche questioni e si rivela ricca di informazioni che sostanziano storicamente alcuni dati finora riportati solo dalle fonti; notizie che non avevano altrimenti trovato conferma archivistica. Non sarà dunque un esercizio inutile incardinare intorno a essa un articolato contesto e alcune vicende biografiche d'artisti e committenti tali da rivelare molteplici e inaspettate congiunture, specie se rapportate alle poche righe vergate sul foglio novellarese.

1. Pier Francesco Mola, *Ricevuta autografa di pagamento*, Roma, 22 marzo 1662, Novellara, Archivio Storico Comunale.

Innanzitutto va identificato il destinatario, dichiarato in un marchese Mattei. I rapporti di vicinato della famiglia Mola con i Mattei risultano duraturi e documentabili almeno da quando Giacomo, zio di Pier Francesco, prese un appartamento in affitto «ai Mattei»², nella zona della parrocchia di San Nicola dei Cesarini a Roma, ovvero nelle immediate adiacenze di palazzo Mattei di Giove. Nella stessa dimora ebbe per qualche anno residenza anche Giovanni Battista, architetto e padre di Pier Francesco Mola³; il capomastro e genitore del pittore, peraltro, risulta documentato nel 1637 nei registri dell'archivio Mattei per alcuni lavori: «non so che piante di Grotta Perfetta»⁴. L'eminente posizione dei Mattei nel collezionismo romano tra la fine del XVI secolo e la prima metà del successivo è ben nota agli studi: in particolare è stata sottolineata la figura di Ciriaco⁵, uno tra i più importanti protettori e clienti di Caravaggio, che nel suo testamento del 1610 ricordava la galleria famigliare visitata da romani e forestieri, giustificando questa ostentazione non per «vanagloria, ma solo per verità et per essortazione delli miei posterì a conservarlo»⁶. Assieme a Ciriaco, e dopo di lui, infatti, anche la solerzia dei fratelli, e in particolare di Girolamo e di Asdrubale⁷, custodi e continuatori della collezione, consentì di accrescere e migliorare la raccolta, anche in virtù di rapporti intrattenuti non solo con i commercianti d'arte, ma anche con gli artisti stessi⁸. Esulando – se si escludono questi necessari ma sommari cenni – da ulteriori discorsi collezionistici legati ai Mattei, sui quali si è nel tempo addensata una corposa bibliografia, e tornando allo specifico del documento in esame e al proposito di identificarne il ricevente, la presenza dell'autografo di Mola presso l'archivio di Novellara fornisce un indizio decisivo: sappiamo infatti che il già citato Asdrubale Mattei aveva sposato in seconde nozze Costanza Gonzaga di Novellara, figlia di Camillo del fu Alfonso⁹. Dal matrimonio nacquero i figli Alfonso Emanuele nel 1595, Francesca Leonora nel 1596¹⁰ e Maria Vittoria nel 1597¹¹, sempre da Costanza Gonzaga risulta esser nato anche Ludovico detto Luigi Mattei¹².

Dal precedente matrimonio di Asdrubale Mattei con Eleonora Rosso di San Secondo era invece nato Girolamo (II), che era il primogenito, mentre il già ricordato Luigi¹³, il quale fu protagonista di una fortunata carriera militare, risultava cadetto: entrambi poterono vantare il titolo di marchese, ed è dunque ragionevole pensare che il destinatario fosse uno dei due. Il primo si lascerebbe preferire in qualità di erede principale, il secondo invece in quanto figlio di Costanza Gonzaga: la menzione «marchese Mattei» dunque consente di circoscrivere notevolmente il campo a una coppia di committenti, ma non ancora di indicare con certezza il cliente – l'«Eccellentissimo Signor Marchese Mattei» – *ad personam*. Quando morì il padre Asdrubale nel 1638 i due rampolli rimasero nel palazzo romano dei Mattei di Giove, custodi e a loro volta protagonisti dell'accrescimento dell'imponente collezione d'arte: i fratelli, al pari dei loro maggiori – come evidenzia anche il documento in oggetto – rimasero infatti in rapporti di committenza con alcuni dei più influenti pittori dei loro tempi.

La presenza dell'attestato di pagamento nella città emiliana può essere dunque facilmente spiegata per la già dettagliata parentela tra i Mattei e i conti Gonzaga. L'inopinata decon-

testualizzazione del documento, tuttavia, ha precluso la possibilità di conoscere quando e in che circostanza esso pervenne a Novellara. In ipotesi, dunque, andranno considerate due possibilità. La prima, certamente più plausibile, è che la ricevuta autografa possa essere giunta nell'archivio emiliano in occasione di un recupero o di un versamento di documenti romani avvenuto in data imprecisata. In questo caso i Mattei sarebbero effettivamente i committenti di Mola, il dipinto sarebbe appartenuto alla loro collezione e la carta d'archivio sarebbe giunta in Emilia a motivo della stretta parentela con i Gonzaga. La seconda, in vero più remota, è che la ricevuta sia stata spedita a Novellara già nel Seicento contestualmente alla sua stesura. In questa evenienza il ruolo dei Mattei si potrebbe configurare come quello di intermediari: non si può infatti escludere che tramite il loro interessamento i conti, e in particolare Camillo II e Alfonso II Gonzaga, parenti stretti e figure notissime di collezionisti¹⁴, avessero potuto tentare l'acquisizione di un'opera di Pier Francesco Mola, pittore allora assai ambito e famoso. Questa seconda eventualità, tuttavia, risulta notevolmente affievolita dalla mancata menzione di un dipinto così importante negli inventari delle collezioni dei Gonzaga di Novellara, dove figurava solo una copia – una delle tante – del *san Bruno* di Mola¹⁵. D'altro canto, allo stato attuale – e a complicare la questione –, un dipinto di Mola non risulta elencato neppure negli inventari della nobile famiglia romana, come quello del 1676 relativo ai beni di Girolamo Mattei, il più prossimo alla data segnata sul documento. In questo elenco¹⁶ – peraltro spesso assai generico circa soggetto e autore dei dipinti, dove sovente risultano anonime «teste di vecchio» – risulta significativamente «L'Arbore di Casa Mattei e quello di Casa Gonzaga in carta», testimonianza e ostentazione dell'unione dinastica paterna sulla quale abbiamo argomentato in precedenza.

Tornando dunque alla nostra breve carta, il soggetto del quadro che venne pagato nel 1662 a Pier Francesco Mola è chiaramente espresso: si trattava di «un Homero». Siamo, come la data stessa indica, nella fase finale della carriera del pittore, che si sarebbe conclusa solo pochi anni dopo: Mola morì infatti improvvisamente nel 1666. Il periodo estremo del maestro ticinese è connotato dalla realizzazione di soggetti mitologici, in piena sintonia con il tema dichiarato. Esistono alcuni dipinti di Mola aventi per soggetto Omero: il più noto è certamente quello della Galleria Nazionale d'Arte antica di palazzo Corsini a Roma (inv. 192) documentato nella collezione Corsini dal 1750: non si hanno tuttavia notizie sulla precedente provenienza. Ulteriori versioni considerate autografe si trovano a Dresda (Gemaldegalerie, inv. 715), dipinto proveniente dalla collezione di Federico Augusto III, dove era attestato nel 1754; e a Mosca (Museo Puskin, inv. 171) proveniente dal museo Rumjancev e menzionato per la prima volta solo nel 1924¹⁷; altri esemplari risultano in collezione privata o sono testimoniati da antichi inventari, come ha recentemente puntualizzato Francesco Petrucci¹⁸. All'evidenza nessuno di questi dipinti ha attestazioni precedenti alla metà del XVIII secolo: in pratica dunque ognuno di essi potrebbe essere quello qui documentato, senza peraltro escludere che il nostro dipinto possa risultare un'ulteriore versione oggi non conosciuta. È noto infatti che la dispersione della collezione Mattei andò nella

maggior parte dei casi a impinguare alcune delle più rinomate raccolte romane, essendosi attuata in gran parte tra gli inizi dell'Ottocento e gli anni Trenta del secolo appena passato¹⁹. In ogni caso, la serie di quadri con il celebre poeta greco è stata generalmente collocata dagli studiosi nei primi anni '60 del Seicento²⁰, ovvero intorno al 1661 o dopo il 1663, e il documento novellarese fornisce in questo senso una importante conferma, ancorando archivisticamente almeno un esemplare – per quanto come detto ancora non identificabile con certezza – al 1662. Tra i dati forniti dal documento non va infine trascurata la valutazione di 100 scudi romani, in linea con altre stime coeve relative a quadri con soggetto allegorico o mitologico realizzati da Mola²¹.

Il documento dell'archivio storico di Novellara rivela infine una nuova e interessante notizia; in posizione apparentemente marginale appare il nome di un ulteriore personaggio intrigato nel pagamento: i denari furono infatti consegnati a Mola «per mano del Signor Gio. Bonatti». Questi altri non è se non il pittore ferrarese Giovanni Bonatti detto il Ferraresino o il pittore del Pio²², spesso indicato – ma non in maniera concorde, specie dalle fonti antiche, e finora in modo non documentato – tra gli allievi di Mola.

Cesare Cittadella – seguendo Girolamo Baruffaldi che aveva steso un'ampia e colorita biografia pubblicata solo nel XIX secolo²³ – ricordava che il pittore ferrarese Giovanni Bonatti (il quale «fioriva nel 1665») dopo un primo apprendistato presso il maestro locale Costanzo Cattaneo fu protetto dal cardinale Carlo Francesco Pio e indirizzato alla bottega di Guercino.

La figura del mecenate, nel contesto di committenza che abbiamo finora delineato, è probabilmente la chiave di volta di una serie di rapporti interfamigliari: anche il cardinal Pio, infatti, era imparentato con i Mattei, essendo erede di Ascanio Pio di Savoia – anch'egli collezionista²⁴ – e appunto di Eleonora Mattei²⁵. Quest'ultima si identifica infatti nella Francesca Leonora figlia dei già citati Asdrubale Mattei e Costanza Gonzaga di Novellara (che significativamente era effigiata anche nella galleria dei ritratti di Ascanio Pio)²⁶, ed era dunque sorella (ma in un caso solo per parte paterna) dei committenti di Pier Francesco Mola intrigati nel documento in esame. Indubbiamente questo doveva aver favorito la presenza di Bonatti al fianco del Ticinese nella commissione di cui si sta argomentando, che coinvolgeva, con un rimando «circolare» di vincoli parentali, di richiami archivistici e credo a questo punto in maniera non casuale, tanto il suo protettore cardinal Pio, quanto le famiglie Mattei di Giove e Gonzaga di Novellara, tra l'altro tutte protagoniste di notevoli imprese collezionistiche durante il XVII secolo. In questo *milieu* si può probabilmente circoscrivere anche la presenza in antico nella collezione Pio²⁷ dell'*Endimione* di Mola oggi conservato presso la Pinacoteca Capitolina. Il quadro giunse infatti ai nobili emiliani – e in particolare a Luigi Pio – per legato del musicista Bonaventura Argenti, raffinato collezionista e amico di Mola²⁸, ancora entro il Seicento, a ulteriore testimonianza di costanti rapporti tra le famiglie fin qui evocate e la committenza del pittore ticinese.

Tornando alla vicenda di Giovanni Bonatti, è in seguito così narrata per gli anni che ci in-

teressano: «fu dal cardinale suo protettore richiamato in Patria all'occasione, che ritornò a Roma, dopo aver rinunciato il vescovado al card. Donghi l'Anno 1662, e seco portata la sua galleria di pitture, della quale volle per Direttore il Bonatti»²⁹. L'anno dell'arrivo a Roma corrisponde dunque alla data segnata sul documento in esame, che lo attesta proprio in quel millesimo nella città eterna.

I biografi settecenteschi Baruffaldi e Cittadella, e con loro Leone Pascoli, continuano quindi ricordando il dispiacere del Guercino nel perdere un così valido allievo e collaboratore: il maestro avrebbe per questo dato alcuni consigli al giovane raccomandando di non eseguire pitture licenziose e soprattutto «di non invogliarsi mai nelle maniere, quantunque vaghissime e fondatissime, d'altri pittori, anche eccellenti; lodarle, applaudirle, e stimarle doversi, dicea, ma non mai talmente investirsene che si smarrisse la propria, e divenir scolaro dove prima s'era maestro»³⁰. Questa raccomandazione, reiterata nelle fonti ferraresi, ebbe ripercussioni sugli estensori delle biografie di Bonatti, tanto da giustificare il tono assai prudente assunto da Cittadella nel definire il pittore del Pio allievo di Pier Francesco Mola. Lo storico ricorda infatti significativamente che «giunto a Roma col card. Pio, come Direttore, e Custode della preziosa sua Raccolta, si legò in amicizia con Pier Francesco Mola da Lugano scolaro del famoso Francesco Albano Bolognese, e molto raffinò nel vedere il capriccioso Carattere di questo eccellente Pittore, ma memore degli insegnamenti del suo maestro, non lo volle seguire; ebbe il dolore in breve il Bonatti di vedersi privo dell'Amico, perché il Mola improvvisamente morì in Roma d'Anni 56. nel 1665»³¹. Amico, dunque, e non allievo secondo Cittadella – il biografo ancora una volta sembra più attento alle raccomandazioni di Guercino di quanto dimostrò d'essere lo stesso Bonatti – mentre Baruffaldi lo aveva configurato in maniera differente e ambigua: «Portossi dopo ciò [sempre le fatidiche raccomandazioni del Barbieri] Giovanni a Roma, e molto benignamente ricevuto dal cardinale, fu da esso raccomandato alla virtuosa premura di Pier Francesco Mola da Lugano, celebre pittore di quell'età, e già scolaro del famoso Albano, il quale accettandolo nella sua stanza, ben tosto gli si affezionò di tal sorta, che gli accrebbe vie più stimolo ad avanzarsi nella professione, dandogli que' documenti che nel breve tempo della sua dimora in Bologna non avea sotto il Guercino potuto apprendere»³². Lo storico, pur non parlando di alunnato ma piuttosto di «affetto», protezione e incentivo a proseguire la carriera artistica, minimizzava gli insegnamenti di Mola ma anche, a ben vedere, l'alunnato presso Guercino, che durò tra i tre e i quattro anni, vale a dire esattamente gli stessi che Bonatti passò «nella stanza» di Mola. Diversamente, Leone Pascoli, nel XVIII secolo, sulla base del Baruffaldi e di ulteriori fonti³³, scrisse che Bonatti indicò di propria iniziativa la bottega di Mola, dove fu «ammaestrato» alla pittura nel volgere di pochi anni: «stabili di prendere un buon Direttore, e scelse Pierfrancesco Mola»³⁴. Da ultimo Nicola Pio, in un manoscritto del 1724 edito solo nel secolo appena trascorso, enfatizzava invece il discepolato, dichiarando che Bonatti «stiede per sette e più anni» a bottega da Mola, evento assai improbabile considerando che una simile durata è inconciliabile con gli estremi costituiti dall'arrivo a Roma del

pittore ferrarese (1662) e la data di morte del maestro ticinese (1666)³⁵.

La critica moderna ha – contrariamente alle fonti antiche – ammesso senza riserve l'alunato romano di Bonatti presso Mola³⁶, e il documento dell'archivio storico di Novellara, di fatto, sancisce un caposaldo nel rapporto tra i due artisti, evidentemente già in contatto nel marzo del 1662, vale a dire in una data assai precoce immediatamente dopo l'arrivo del giovane artista ferrarese a Roma, il quale doveva esser giunto in città contestualmente – e non dopo come sosteneva Baruffaldi – all'arrivo del suo mecenate Carlo Francesco Pio³⁷.

NOTE

1. Archivio Storico del Comune di Novellara, busta 72, fasc. 33.

2. S. FALABELLA, *Mola, Giovan Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 75, 2011, pp. 305-310; G. CURCIO, *Giacomo e Giovanni Battista Mola: due diversi modi di essere architetti a Roma nella prima metà del XVII secolo*, in *Pier Francesco Mola 1612-1666*, a cura di M. Kahn-Rossi, Milano 1989, pp. 28-39.

3. FALABELLA, *Mola, Giovan Battista*... cit., pp. 305-310.

4. F. CAPPELLETTI, *Vicende e dispersione della raccolta fino alla fine dell'Ottocento*, in F. CAPPELLETTI, L. TESTA, *Il trattenimento dei virtuosi. Le collezioni secentesche di quadri nei Palazzi Mattei di Roma*, Roma 1994, pp. 81-82.

5. L. TESTA, *La committenza di Ciriaco Mattei*, in CAPPELLETTI, TESTA, *Il trattenimento dei virtuosi*... cit., pp. 25-52; EAD., *La collezione di quadri di Ciriaco Mattei*, in *Caravaggio e la collezione Mattei*, a cura di R. Vodret, Milano 1995, pp. 29-38.

6. *Ivi*, p. 29.

7. F. CAPPELLETTI, *La committenza di Asdrubale Mattei e la creazione della galleria nel palazzo Mattei di Giove*, in CAPPELLETTI, TESTA, *Il trattenimento dei virtuosi*... cit., pp. 53-66.

8. M. CALVESI, *Michelangelo da Caravaggio: il suo rapporto con i Mattei e con altri collezionisti di Roma*, in *Caravaggio e la collezione Mattei*... cit., pp. 17-28; F. CAPPELLETTI, *Gli affanni e l'orgoglio del collezionista. La storia della raccolta Mattei e l'ambiente artistico romano dal Seicento all'Ottocento*, in *Caravaggio e la collezione Mattei*... cit., pp. 39-54; R. VODRET, *La collezione Mattei*, in L. MOCHI ONORI, R. VODRET, *Galleria Nazionale d'arte antica palazzo Barberini. I Dipinti. Catalogo sistematico*, Roma 2008, pp. 22-23.

9. G. MALACARNE, *Gonzaga. Genealogie di una dinastia. I nomi e i volti*, Modena 2010, pp. 311-312, nn. 188, 200.

10. Presso la Biblioteca Civica di Verona, Carteggio Serego, b. 316 si trova una lettera di Leone Ferrarini del primo maggio 1611 dove viene delineato un interessante ritratto della fanciulla: «et alla domanda che V.S. mi fa circa la figliola dell'Eccellentissimo Signor Marchese Asdrubalo Mattei, il nome suo si chiama Donna Leonora, delle sue rare qualità, et virtù (e V.S. mi fusse Padre non l'andrerei più alla libera) non se ne puol andar in cappo dell'estade, ha anni quatordeze, et è avvicino alli quendeci, i capelli biondi di color di carne bianca et rossa, di grandezza quasi ordinaria, d'una presentia grande et matura, lei versata nella lingua latina, buona retoricista, di saper ben balare, sonar d'Ampicordo, si sa per cantare a canto figurato, insomma è stata educata,

sotto a questa Illustissima et Eccellentissima nostra Signora Contessa, et duoi maestri, uno l'insegna lettere, et l'altro di cantare et sonare, et quelle che più importa è devotissima et timoratissima al Signor».

11. CAPPELLETTI, *La committenza di Asdrubale Mattei e la creazione della galleria nel palazzo Mattei di Giove...* cit., pp. 54, 61 note 13-16: in particolare la studiosa ricorda presso l'archivio Mattei una *Nota delle spese per un viaggio del Signor Asdrubale Mattei a Novellara* probabilmente relativa al viaggio per prendere accordi di matrimonio.

12. G. BRUNELLI, *Mattei Ludovico, detto Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 72, 2008, pp. 170-171.

13. *Ibidem*.

14. S. BODO, *Il collezionismo dei Gonzaga di Novellara: uno studio attraverso gli inventari*, in *Archivi per il collezionismo dei Gonzaga di Novellara*, a cura di S. Bodo, C. Tonini, Modena 1997, pp. XV-XXVIII, in part. pp. XVII-XX.

15. Negli elenchi di opere un tempo conservate presso la corte emiliana si segnala la presenza di una copia del San Bruno di Mola, sicuramente tra i soggetti più celebri dell'artista: nelle «note ed inventari (...) del signor Conte Giulio Gonzaga» del 1676 troviamo infatti «quadri uno in tela. S. Bruno e Bambino copia del Molli» (C. TONINI, *Note e inventari delle diverse robe e suppellettili del signor Conte Don Giulio Gonzaga dati in custodia a quel guardarobbiere*, in *Archivi per il collezionismo dei Gonzaga di Novellara...* cit., p. 16), dipinto citato anche l'anno successivo nell'«inventario generale dei beni di Giulio Cesare di Camillo II» come «quadri uno in tela dipintovi S. Bruno e Puttini, copia del Molli n°1» (C. TONINI, *Inventario generale dei beni di Giulio Cesare di Camillo II, 1677*, in *Archivi per il collezionismo dei Gonzaga di Novellara...* cit., p. 19). Il dipinto, peraltro, non figura più negli inventari successivi.

16. F. CAPPELLETTI, L. TESTA, *X. Inventario ereditario del Duca Girolamo Mattei, 1676*, in CAPPELLETTI, TESTA, *Il trattenimento dei virtuosi...* cit., pp. 203-210.

17. L. LAUREATI, *schede I.36, I.37, I.38*, in *Pier Francesco Mola 1612-1666...* cit., p. 195.

18. Si veda nota 19, *infra*.

19. R. VODRET ADAMO, *Alcune testimonianze romane al tempo della dispersione della collezione Mattei*, in *Caravaggio e la collezione Mattei...* cit., pp. 65-72.

20. Già E. ARSLAN, *Opere romane di Pier Francesco Mola*, in "Bollettino d'Arte", VIII, s. II, 1, 1928-1929, p. 68 riteneva l'*Omero* della Galleria Corsini «databile intorno al 1661»; più recentemente LAUREATI, *schede I.36, I.37, I.38*, in *Pier Francesco Mola 1612-1666...* cit., p. 195 prendendo in esame tre esemplari (Roma, Galleria Corsini; Dresda, Gemäldegalerie; Mosca, Museo Puskin) e ricordandone ulteriori, nonché il disegno preparatorio in collezione Mahon, notava come R. COCKE, *Pier Francesco Mola*, Oxford 1972, fig. 136 fosse propenso a postdatare ulteriormente agli ultimi anni di vita la serie di *Omero*, dopo il 1663; così anche E. SCHLEIER, *Pier Francesco Mola e la pittura a Roma*, in *Pier Francesco Mola 1612-1666...* cit., pp. 80-81 ritiene l'*Omero* della Galleria Corsini di Roma eseguito solo dopo il 1663; da ultimo, e ordinando una questione attributiva che ha visto nel corso degli anni numerose prese di posizione, il puntuale studio di F. PETRUCCI, *Pier Francesco Mola (1612-1666). Materia e colore nella pittura del '600*, Roma 2012, dove vengono presentati una serie di dipinti con *Omero* come soggetto datando gli esemplari di Chicago, Mosca, Dresda e della Galleria Corsini di Roma tra 1663 e 1666 circa (nn. B110, B111, B112, B112a pp. 382-385), due ulteriori esemplari in collezione privata agli stessi millesimi (nn. B113, B114, pp. 386-387), un *Omero come allegoria dell'udito* conservato a palazzo

Chigi ad Ariccia al 1662-1666 circa (B128, pp. 397-399). Lo studioso infine ha segnalato la presenza in antichi inventari di altri dipinti con *Omero* attribuiti a Mola: una testa di *Omero* in collezione Amici Moretti (n. F6, p. 506), un «Homero piccolo, del Mola» in collezione Cacciaporci alla fine del Seicento (n. F129, p. 512), un *Omero* e un giovane in collezione Corsini (n. F202, p. 515), un «Omero, mezza figura, dal naturale, del Mola» in collezione Meola all'inizio del XVIII secolo (n. F349, p. 522).

21. L. CALENNE, *Il poeta Sebastiano Baldini e i suoi amici pittori Cerquozzi, Mola, Rosa, Brandi e Baciccio e gli amatori d'arte Giovanni Azzavedo e Girolamo Panesio*, in «Rivista d'Arte», s. V, vol. II, 2012, p. 334 ricorda tra i dipinti di Baldini «due quadri grandi da sedici e dieci in circa con figure à guazzo rappresentanti la Musica» di Mola stimati in coppia 150 scudi e «un quadro in lungo circa palmi quindici di lunghezza, et otto di altezza con un Aquila, che porta Ganimede» stimato 100 scudi.

22. Sull'artista si veda, negli studi moderni, E. RICCOMINI, *Il Seicento ferrarese*, Milano 1969, pp. 50-52, 70-71; e in particolare L. FICACCI, *Giovannin del Pio: notizie su Giovanni Bonati pittore del cardinale Carlo Francesco Pio di Savoia*, in *Quadri rinomatissimi. Il collezionismo dei Pio di Savoia*, a cura di J. Bentini, Modena 1994, pp. 199-226.

23. G. BARUFFALDI, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, Ferrara 1846, II, pp. 231-249.

24. C. VICENTINI, *La collezione di Ascanio Pio di Savoia tra Ferrara e Roma*, in «Paragone Arte», 95, 731, 2011, pp. 67-80.

25. *Ivi*, p. 78: risultava, tra i numerosi ritratti, anche «un quadro col ritratto della Sig.ra D. Leonora».

26. *Ibidem*: «un quadro senza cornice con il ritratto della Contessa di Novellara».

27. S. GUARINO, *L'inventario dei Pio di Savoia del 1724*, in *Quadri rinomatissimi. Il collezionismo dei Pio di Savoia...* cit., p. 123, n. 146; p. 166, ill. 145.

28. PETRUCCI, *Pier Francesco Mola (1612-1666). Materia e colore nella pittura del '600...* cit., B88, pp. 354-355 (con bibl. prec.).

29. C. CITTADELLA, *Catalogo istorico de' pittori e scultori ferraresi e delle opere loro...*, Ferrara 1783, p. 291.

30. BARUFFALDI, *Vite de' pittori e scultori ferraresi...* cit., II, p. 239.

31. CITTADELLA, *Catalogo istorico de' pittori e scultori ferraresi e delle opere loro...* cit., pp. 292-293.

32. BARUFFALDI, *Vite de' pittori e scultori ferraresi...* cit., II, pp. 239-240.

33. FICACCI, *Giovannin del Pio...* cit., p. 200.

34. L. PASCOLI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma 1730, II, p. 212.

35. N. PIO, *Le vite di pittori, scultori e architetti*, ms. del 1724, edizione a cura di C. e R. Engass, Roma 1977, p. 85.

36. A dispetto delle notizie evidentemente reperite dal Cittadella, A. NIBBY, *Roma nell'anno MDCC-CXXXVIII*, Roma 1839, p. 512 indicò chiaramente «Giovanni Bonatti, scolare di Costanzo Cattanio bolognese, del Guercino, e del Mola»; prima di lui L.A. LANZI, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti*, ed. Bassano 1795-1796, vol. II, pp. 262-263, ricordava Bonatti tra i tre allievi più prossimi di Mola insieme a Antonio Gherardi da Rieti e Giovan Battista Boncuore; come visto anche L. PASCOLI, *Le vite de' pittori...* cit., II, p. 212, indicò in Mola (che «in pochi anni l'ammaestrò») il «direttore» di Bonatti; s.n., *Bonatti, Giovanni detto Giovannino del Pio o il Ferraresino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 11, 1969, pp. 602-603: nella biografia non firmata si ribadisce che il pittore ferrarese «frequentò la scuola di P.F. Mola»; F. PETRUCCI, *Mola e il suo tempo*, in *Mola e il suo tempo. Pittura di figura a Roma dalla Collezione Koelliker*, a cura di F. Petrucci, Milano 2005, pp. 73-76 attesta che gli era accordata «la protezione del Mola», e il fatto che, rimanendo nell'ambito degli allievi e seguaci in particolare insieme a Gherardi, lo stesso Bonatti sia diventato a sua volta maestro di Filippo Germisone detto il Moletta, nipote per parte di madre del Mola; da ultimo ancora PETRUCCI, *Pier Francesco Mola (1612-1666). Materia e colore...* cit., pp. 212-220 (paragrafo *La bottega e i seguaci*), in part. pp. 215-217 ribadisce quanto argomentato in precedenza; E. SCHLEIER, *Pier Francesco Mola e la pittura a Roma*, in *Pier Francesco Mola 1612-1666...* cit., pp. 80-81 nel sondare lo stile di Bonatti e di Gherardi accomuna le loro prime opere romane, significativamente, all'*Omero* della Galleria Corsini di Roma, eseguito a parere dello studioso solo dopo il 1663, vale a dire in anni prossimi al qui documentato *Omero* per i Mattei. Lo studioso ha in seguito individuato, dopo la morte di Mola, un progressivo discostamento dello stile di Bonatti da quello del maestro romano, che lo ha portato in seguito ad assumere modi più maratteschi in consonanza con Ciro Ferri, pittore che, a detta di Pascoli, divenne nuovo punto di riferimento e compagno del pittore del Pio sulla scena artistica capitolina. Le fonti settecentesche concordano su un viaggio nel nord Italia di Bonatti dopo la morte di Mola, che trova attestazione documentaria nel recente volume di L. BARTONI, *Le vie degli artisti. Residenze e botteghe nella Roma barocca dai registri di Sant'Andrea delle Fratte (1650-1699)*, Roma 2012, p. 424: nel 1665 Bonatti risulta infatti testimone a Venezia insieme a Ludovico Gemignani a una dichiarazione di stato civile di Guillaume Curtuois detto il Borgognone. Se il documento (peraltro già noto a Petrucci e menzionato sul catalogo della mostra di Ariccia del 2005) è letto correttamente (il millesimo è indicato in una carta successiva del 1672 che evidentemente richiama atti precedenti) e l'anno non risulta *more veneto*, potrebbe essere dimostrazione di un distacco di Bonatti da Mola già prima della morte del maestro.

37. Il fatto che la rinuncia del titolo di vescovo di Ferrara da parte di Carlo Francesco Pio di Savoia fosse avvenuta solamente nei primi mesi del 1663 aveva lasciato dubbi circa la data precisa di arrivo di Bonatti a Roma: Baruffaldi infatti ricordava che il pittore seguì dopo qualche tempo il protettore nella città dei papi, tanto da indurre ragionevolmente FICACCI, *Giovannin del Pio...* cit., pp. 202-203 a stabilire intorno al «1662/3» l'arrivo dell'alto prelato e solo in seguito dell'artista, le cui prime opere romane sarebbero state comprese «tra 1663, e l'anno di morte del maestro lombardo (1666)». Il documento in esame dunque retrodata di almeno un anno la presenza del Ferraresino sulla scena romana. Per il cardinale Carlo Francesco Pio: L. CARDELLA, *Memorie storiche de' cardinali della Santa Romana Chiesa*, Roma 1793, vol. VII, pp. 113-115.