

Interstizi emiliani nella pittura viterbese del Settecento.

Pietro Ercole Fava e Giuseppe Antonio Ghedini nella chiesa di S. Flaviano a Montefiascone

Fulvio Ricci*



Montefiascone, chiesa di S. Flaviano, Giuseppe Antonio Ghedini, *Martirio di s. Flaviano*.

In questo ultimo lustro si sono avuti costanti cospicui incrementi degli studi della pittura del Settecento a Viterbo e sul suo territorio, individuando episodi di altissimo rilievo ma anche una notevole attività di personalità artistiche spesso pressoché sconosciute, protagoniste non trascurabili di una realtà artistica oggetto di un fenomeno di generale rivalutazione critica¹. Il repertorio di opere del Settecento sul territorio dell'antico distretto geografico del *Patrimonium Beati Petri*, finora non molto ampio anche se ricco di numeri di altissima qualità, va notevolmente arricchendosi ed articolandosi benché sul filone di una quasi totale adesione alla supremazia culturale di Roma, la "Dominante", come allora venne definita: la vicinanza, l'eccedenza dell'offerta di maestranze artistiche -spesso di eccezionale rilievo-, le ragioni della committenza che faceva perno essenzialmente sul mondo curiale romano, rendevano l'ambiente viterbese particolarmente permeabile e recettivo all'inserimento di maestri provenienti da Roma -o di opere ad essi commissionate direttamente presso i loro ateliers romani-. Il Settecento vide Roma capitale di uno stato che, ormai da tempo, aveva perso molto dell'antico potere politico ma rimaneva comunque uno dei maggiori poli d'attrazione della cultura internazionale; i suoi monumenti e la feconda attività mecenatoria di papi e grandi prelati, in particolare, e dei rappresentanti delle grandi famiglie aristocratiche rendevano la città ricca di attrattiva per artisti di ogni provenienza e fucina di creazione e sperimentazione per le novità che dal rococò e dal pro-

toneoclassicismo confluirono poi nelle alge e misurate eleganze del neoclassicismo. L'hinterland romano come l'Umbria Meridionale, il territorio dei Castelli Romani e, appunto, il viterbese, tradizionali sedi privilegiate per le villeggiature, era realtà avvantaggiata per registrare la complessa e diversificata presenza di un gran numero di maestri; sia di primissimo piano, sia esponenti delle varie scuole e accademie gratificati di committenze sporadiche, occasionali o collegate a peculiari ragioni contingenti. A quest'ultima categoria di commissioni sono da far risalire le due pale d'altare poste sugli altari laterali della chiesa superiore di S. Flaviano a Montefiascone.

Il cardinale Pompeo Aldrovandi, vescovo della diocesi di Montefiascone, proveniente da una aristocratica famiglia bolognese, intraprese nella antica chiesa di S. Flaviano imponenti lavori di rifacimento e restauro, specie nella chiesa superiore che arricchì di nuovi altari, su quelli dedicati a S. Flaviano e a S. Margherita pose due tele commissionate ai maestri conterranei Giuseppe Antonio Ghedini e Pietro Ercole Fava. L'individuazione delle opere dei due maestri si rivela di rilevante interesse non solo per la storia artistica del distretto geografico della Tuscia viterbese ma anche per una più approfondita conoscenza delle dinamiche storiche della produzione artistica nelle accademie del Settecento. Le opere di Ghedini e Fava pur non assurgendo ad alti vertici qualitativi si presentano di rilevante interesse anche alla luce della loro non cospicua produzione che diviene assolutamente rarefatta per Pietro Ercole. Il rinvenimento della pala di Montefiascone viene a rappresentare la seconda opera conosciuta di quest'ultimo maestro, appaiandosi a quella con l'*Adorazione dei Magi* posta sull'altare maggiore del duomo di Ancona, la sua sola opera conosciuta ancora visibile.

Pietro Ercole Fava, di estrazione aristocratica, nasce a Bologna nel 1669 dal conte Alessandro e dalla nobildonna Argia dé Ghisilieri² dai quali si originò il ramo nobiliare dei Fava-Ghisilieri tuttora esistente nel ramo degli Hercolani Fava Simonetti. Spirito poliedrico e complesso, la rigida formazione aristocratica impostagli lo trova

particolarmente recettivo e pieno di interessi culturali, inizialmente nel campo della letteratura: a soli diciannove anni è membro dell'Accademia letteraria degli Accesi³; ma in seguito rivolge le sue attenzioni alle arti del disegno e della pittura che divengono la sua vera passione, fino a portarlo ad essere il più attivo promotore e protettore della Accademia Clementina che ebbe sede proprio nell'avito palazzo gentilizio dei Fava, reso famoso dalla presenza di un celebre ciclo di affreschi dei Carracci⁴. La sua biografia redatta nel 1739 dall'accademico Giampietro Zanotti⁵, co-

struisce il suo percorso formativo partendo da una personale passione ereditata dal padre e ipotizza che il suo interesse per la pittura fosse motivato dal desiderio di emulazione per gli artisti ospitati dal padre e ammaestrato dagli insegnamenti di Flaminio Torri⁶. Sicuramente di maggiore proficuità furono le lezioni all'Accademia del Nudo, tenute dal Pasinelli all'interno dello stesso palazzo Fava, nel corso di queste lezioni strinse un solido legame amicale con il dotato Donato Creti. Il perfezionamento del suo percorso formativo continuò in vari viaggi di studio che lo



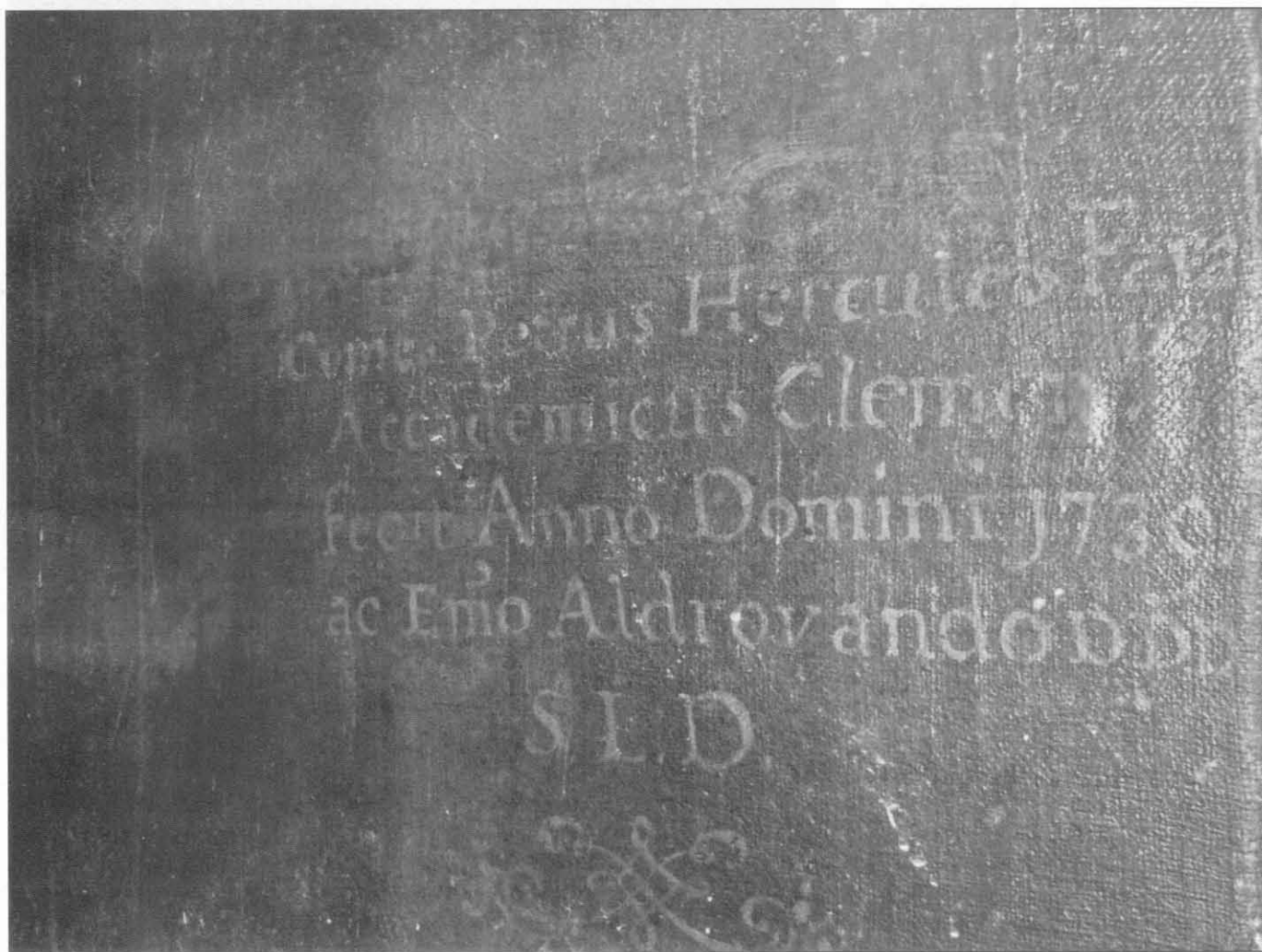
Montefiascone, chiesa di S. Flaviano, Pietro Ercole Fava, *Martirio di S. Margherita*.

portarono prima a Roma, in seguito a Modena e Venezia, un itinerario formativo molto in voga nell'ambiente artistico bolognese; a Venezia andò in compagnia del Creti. Reduce dal suo viaggio veneziano realizzò una pala con la raffigurazione della *Madonna col Bambino e i santi Paolo e Alberto* per la chiesa bolognese di S. Tommaso al Mercato, opera andata dispersa, così come la teletta con *S. Carlo si appresta a celebrare Messa*, realizzato per la cappella del palazzo vescovile⁷. Il dotto gesuita Luigi Lanzi, grazie alla conoscenza diretta di numerosi dipinti realizzati dal conte Fava, nella sua *Storia pittorica dell'Italia* gratifica quest'ultimo di un ottimo giudizio. «...per quanto ci si descriva come un dilettante di pittura ci pare degno del ruolo de' nobili professori». Tale giudizio anche nell'incertezza di quanto possa essere influenzata da cortigiana lusinga, pone

in una posizione di tutto rispetto la figura artistica di Ercole Pietro Fava, il quale, peraltro, faticò non poco ad imporre se stesso come maestro piuttosto che come nobile mecenate: unico aristocratico a firmare il *Memoriale* di fondazione dell'Accademia nel 1706, nel 1709 si vide costretto a rassegnare le sue dimissioni perché ritenuto solo un dilettante di pittura e non un maestro riconosciuto; reintegrato con onore nel 1711 vi rivestì più volte il ruolo di direttore di figura, di viceprincipe e, nel 1733, fu anche eletto principe⁸. Fava muore nel 1744, dopo questa data il suo biografo Giampietro Zanotti aggiunge delle postille manoscritte alla sua *Storia dell'Accademia Clementina* che possono essere eufemisticamente definite sconcertanti se poste in relazione con la versione ufficiale stampata nel 1739: «Morto è questo povero Cavalieri...Egli era molto ricco ma nel

pari dabbene e limosiniere senza eguale. Ha giovato a molti e non credo che a niuno ha fatto mai danno. Era ben poi cattivissimo pittore ma zelante dell'onore della pittura»⁹.

Le malevole parole del poco riconoscente Zanotti rendono ancora più complicato sciogliere il nodo sulle qualità artistiche di Ercole Pietro Fava: le gratificanti attenzioni di Lanzi, nella sua *Storia pittorica dell'Italia*, dello stesso Zanotti nei giudizi precedenti la sua morte, erano solo il frutto di una cortigiana *captatio benevolentiae*? Luigi Crespi, pochi decenni dopo la morte del Fava, nelle *Vite de' pittori Bolognesi*¹⁰, fa un gratificante e garbato ritratto di Pietro Ercole ma solo dal punto di vista della sua umanità e della sua arguzia, mentre sminuisce il suo ruolo artistico. Emblematica, quasi un epitaffio in negativo, sembra essere l'affermazione di Crespi nelle sue *Vite*: «che se



Montefiascone, chiesa di S. Flaviano, Pietro Ercole Fava, *Martirio di s. Margherita* (part.)

egli avesse di proposito studiato, ed intorno a tal possessione affaticato, come quei, che vi si affaticano, perché dall'acquisto di essa, sperano il modo di vivere, sarebbe riuscito un buon professore...»¹¹; questa poco esaltante considerazione rimane l'unica nota che collega il Nostro alla professione di pittore, il resto delle cinque pagine dedicate da Crespi a Fava si incentrano sulle sue gesta di gran inventore di burle e sulle sue caratteristiche istrioniche di grande imitatore delle voci altrui¹². Ma se il positivo giudizio del Lanzi, collegato anche alle complesse vicende della fondazione dell'Accademia Clementina e al suo imporsi sul panorama cittadino bolognese, poteva essere eccessivamente lusinghiero e sembrava molto procedere dalla peculiare collocazione sociale di Fava, il malevolo, quasi irridente, giudizio postumo di Zanotti e Crespi, non rende giustizia alle qualità di un maestro che se non accede ai vertice dell'arte denota, però, nelle sue opere una onesta possibilità nutrita di studio e passione e non solo di pulsioni velleitarie. L'opera montefiasconese, pur nella sua leggibilità attenuata da uno spesso strato di sporco - sarebbe oltremodo necessario un intervento di pulizia e restauro -, documenta una decorosa convenienza nella strutturazione scenografica, nel disegno e nel colore. La grande figura della santa in catene campeggia al centro della composizione in totale primo piano, i panneggi ricchi degli abiti accentuano la sua isolata monumentalità; sono relegati sullo sfondo i carnefici, comprimari della scena, e i cherubini che si affacciano dalla densa coltre di nuvole. Il disegno, i modi di rendere gli ampi panneggi cartacei, l'ambientazione scura, denunciano ad evidenza i debiti stilistici che Pietro Ercole aveva nei confronti del più dotato amico Donato Creti¹³. Opere diverse e realizzate in tempi diversi da Creti sono i puntuali riferimenti tipologici di Ercole, facendo i dovuti distinguo sulla qualità è evidente l'affinità stilistica con opere cretiane quali l'olio su muro con la *Memoria del medico Giovanni Girolamo Sbaraglia* dipinto nel 1713 sui muri dell'Archiginnasio di Bologna, o la tela con l'*Immacolata* dipinta nel 1729 per la chiesa di S. Francesco a Palermo¹⁴.

La *S. Margherita* montefiasconese presenta, poi, quasi i caratteri di una riedizione della *Allegoria dell'Esperienza*, un quadro di piccolo formato (cm. 88x63) conservato nella collezione di Palazzo Spalletti-Trivelli a Reggio Emilia. E' evidente come Donato Creti rappresenti un riferimento stilistico che l'aristocratico maestro bolognese non aveva mai abbandonato e che lo ha accompagnato con poche aggiunte e varianti per sempre nella sua attività artistica, fino al paradosso di dare al volto della santa protagonista dell'opera di S. Flaviano i caratteri fisionomici della bella moglie di Donato, da questi ripetutamente ritratta nei personaggi femminili delle sue opere. Il conte, peraltro, doveva giudicare con soddisfazione anche se, forse, con qualche indulgenza nei propri confronti, le sue opere, con palese orgoglio amava firmare i propri lavori, ambedue le opere sue attualmente conosciute: la *Resurrezione* del duomo di Ancona e, appunto, la *S. Margherita* di Montefiascone, recano in calce una elegante e vistosa assunzione di paternità; sulla tela di S. Flaviano compare in eleganti caratteri capitali la seguente iscrizione impreziosita da un decoro ad intreccio: *Comes Petrus Hercules Fava / Accademicus Clemen(t)us / fecit Anno Domini 1739 / ac E(minentissi)mo Aldrovando ... / S.L.D.*

Un percorso formativo diverso è, invece, quello intrapreso da Giuseppe Antonio Ghedini. Nato nel 1707 a Ficarolo, un piccolo comune del Polesine ferrarese, muore molto vecchio, nel 1791, a Ferrara. Una lettera autografa del Ghedini -oggi conservata nella Biblioteca Ariostea di Ferrara- indirizzata all'autorevole storico ferrarese Giuseppe Antenore Scalabrini, getta luce sui suoi primi passi nella professione che iniziata sulle orme del conterraneo Ercole Santi, il Muto di Ficarolo, si perfeziona nell'alunnato presso il torinese Giacomo Parolini, egregio maestro allievo di Peruzzini e Cignani, trasferitosi a Ferrara dove, ritenuto in assoluto il più prestigioso maestro di pittura, operò fino alla morte nel 1733. Il giovane Ghedini fu introdotto presso il Parolini grazie ai buoni uffici del canonico Girolamo Baruffaldi, buon amico del maestro torinese¹⁵. Alla morte del mae-

stro, Ghedini, cui sono già da annoverare all'attivo alcune apprezzate opere di pittura sacra¹⁶, si trasferisce a Venezia, dove la sua personale cifra stilistica si arricchisce di inflessioni lagunari che contrassegneranno tutta la sua futura attività, specie quella di ritrattista; in seguito alla realizzazione del ritratto del suo protettore Girolamo Baruffaldi, figura di spicco nel panorama sociale ferrarese, Ghedini divenne il più ricercato ritrattista dell'alta borghesia e dell'aristocrazia di Ferrara¹⁷.

Dopo la proficua esperienza veneziana Ghedini, sullo scorcio degli anni Trenta, aveva avuto modo di arricchire la sua esperienza formativa anche con un soggiorno a Bologna, prima di un definitivo rientro a Ferrara dove operò fino alla morte. Il 1740, anno in calce alla tela autografa realizzata per l'altare di S. Margherita a Montefiascone, apre un decennio molto positivo per l'attività artistica di Ghedini, continua la sua attività di ritrattista ed è ripetutamente chiamato a lavorare dai Bevilacqua e realizza in collaborazione con Francesco Parolini e i quadraturisti Giacomo Filippi e Giuseppe Facchinetti le decorazioni del transetto di S. Maria in Vado¹⁸. Il suo prestigio in patria è notevole, il gradimento assoluto ma emerge anche un limite importante nelle sue fatiche artistiche: una forte discontinuità qualitativa nelle sue opere, probabilmente dovuta ad un eccesso di lavoro, che gli procurò anche una seria disavventura giudiziaria¹⁹. A partire dagli anni Cinquanta del secolo il maestro è oberato di lavoro che arricchisce anche con interventi di restauro su opere di maestri più antichi²⁰; è forse da imputare a questa eccessiva disinvoltura nel reperire troppe committenze il fatto che l'opera montefiasconese non risponde certo al meglio della sua produzione: il *S. Flaviano* è raffigurato a cavallo al centro della scena mentre un armigero a cavallo, rivestito di una possente armatura, incrocia alle sue spalle e lo colpisce con una lancia; da uno squarcio di cielo affocato di luce scende un angelo a porgergli la corona e la palma del martirio. Le nuvole che fanno corona allo squarcio luminoso rimangono deboli nel disegno e rese con un grigio atro e piatto; anche cavallo, bardato di una elegante gualdrappa che incrocia

sul petto in un nodo a forma di mascherone, appare incerto nelle proporzioni. Sullo sfondo scuro compare una città cinta da mura con un edificio ecclesiale con una grande cupola che sembra riprendere quella di S. Margherita; sulle mura sventola uno stendardo bianco con accampata una croce rossa e davanti alla porta urbana galoppa un cavaliere con armatura. L'approssimazione esecutiva nel disegno e nelle proporzioni imbolisce anche l'angelo, invero molto poco elegante nel suo volo. Un più alto livello qualitativo che avvicina questa tela alle molte altre opere di Ghedini, si coglie nelle figure di s. Flaviano e del suo carnefice il cui cavallo, peraltro, denota sia l'effetto di *raccourci* che le sproporzioni evidenti in quello del santo; i due cavalli faticano a contenersi nel formato verticale della tela. Le due figure, molto più eleganti, propongono una voluta asincronia cronologica con il santo rivestito di una lorica romana, da un ampio mantello rosso e delle caligie ai piedi; il carnefice, invece, è bardato con una armatura di modello seicentesco. Nella roccia in basso a sinistra compare la firma del pittore e la data di realizzazione dell'opera.

Nella tela in esame Giuseppe Antonio Ghedini non raggiunge i livelli qualitativi che caratterizzano le opere che avevano fatto di lui il più prestigioso artista ferrarese, punto di riferimento per aristocratici e letterati di vaglia per i quali realizza raffinati ritratti e si adoperava per i restauri delle opere di pittori del passato, una fama che nel 1768 lo porterà ad occupare la cattedra di disegno all'Accademia di pittura rifondata dal vescovo Giovanni Maria Riminaldi, cattedra che terrà fino alla morte. Nella luminosità tetra e nell'accostamento di colori dissonanti di questo lavoro, che sembrano ancora legati ai modi del Muto di Ficarolo, il seicentista Ercole Sarti, sulle cui opere si era ammaestrato il giovanissimo Giuseppe Antonio Ghedini, poco si notano le eleganze cromatiche e le fusioni pastose della pittura veneta, sua cifra caratteristica dopo il viaggio a Venezia e così evidente in opere quali la tela con i *Santi Anna e Maria Maddalena* nella chiesa di S. Valentino a Salara; o la sua peculiare caratteristica di una pittura leggera, di vivace esecuzione con una

puntigliosa ricerca dell'aneddoto narrativo e del dettaglio ricercato nei costumi, solo adombrata nella resa delle armature dei due personaggi, come si manifesta in opere coeve quali le grandi tele e gli affreschi realizzati per la chiesa di S. Maria in Vado a Ferrara²¹. In quello stesso 1740, Ghedini tra i suoi vari numerosi impegni lavora ad affresco nel palazzo dei Bevilacqua, suoi protettori, firma e data, poi, un ritratto per Alfonso Varano che contrariamente alla tela montefiasconese si evidenzia per la cura preziosa delle tinte e dei velluti. Il maestro, ad evidenza, pur firmando le sue opere denota una notevole disomogeneità qualitativa dove a raffinatezze cromatiche e scenografiche riesce ad appaiare anche opere caratterizzate da una certa sciatteria ed approssimazione da imputare, evidentemente, alla sua caratteristica -per necessità o per ingordigia di guadagno?- di fare incetta di quante più commissioni possibili, cui non riusciva poi a far fronte con la necessaria meticolosità.

Sullo scorcio degli anni Ottanta del Novecento l'opera fortemente alterata nella superficie pittorica e nella struttura di sostegno fu sottoposta ad un improcrastinabile intervento di restauro²². Quello degli anni Ottanta non è stato l'unico restauro cui è stata sottoposta la tela, già nel 1909 questa aveva avuto un intervento da parte di Fermano Castellani²³.

NOTE

* *Storico dell'Arte, Ufficio Documentazione e Valorizzazione delle Risorse Territoriali - Provincia di Viterbo.*

¹ V. A. LO BIANCO, *Committenti ed artisti del XVIII secolo nel viterbese: il cardinal Ottoboni, Giaquinto, Conca, Rocca ed altre indagini*, in "Bollettino d'Arte", 80-81, 1993, pp. 107-120. E. MANNA, *Il cantiere pittorico del nuovo San Lorenzo*, Grotte di Castro 1995, pp. 8-10. P. GROSSI, *Una personalità poco nota del Settecento figurativo viterbese attraverso i documenti: Vincenzo Strigelli (1713-1769)*, in "Biblioteca e Società", anno XVII, 4, 1998, pp. 6-14. S. ANGELI, F. RICCI, *Un petit maître viterbese: Anton Angelo Falaschi*, Atti del Convegno

di Studi *Il Barocco viterbese*, Viterbo 2001; G. FELINI, *La Crocifissione del duomo di Gallese: un dipinto inedito di Domenico De Angelis*, in "Biblioteca e Società", anno XXI, 1-2, 2002, pp. 65-68. La pregevolissima opera dalla preziosa luminosità atmosferica e dalla patinata stesura materica è permeata di un pathos che già prelude al Romanticismo. C. LEONARDI, *Nicola Bonvicini: pittore in Roma e opere tuscanesi*, in "Biblioteca e Società", anno XXII, 1-2, 2003, pp. 28-32. F. RICCI ET ALII, *La chiesa di S. Maria Assunta a Montalto di Castro (Vt.)*, in "i Beni Culturali", anno XII, nn. 4-5, luglio-ottobre 2004, pp. 44-60. F. RICCI, *Il Settecento nel viterbese*, in "i Beni Culturali", anno XIII, n. 1, gennaio-febbraio 2005; IDEM, *Uno sconosciuto protagonista della pittura del Settecento a Viterbo: Giuseppe Sisto Fietti*, in "i Beni Culturali", anno XIV, nn. 4-5, luglio-ottobre 2006. IDEM, *Il monastero e la chiesa di padri Carmelitani a Canepina (già S. Maria del Fossatello e S. Michele)*, Viterbo 2007. IDEM, *Due nuovi protagonisti del Settecento viterbese: Pietro Tedeschi e Domenico De Angelis*, in "Biblioteca e Società", nn. 2-3, anno XXV, giugno 2007.

² D. BIAGI MAINO, *Dizionario Biografico degli Italiani, ad vocem*, vol. **, pp. 424-426.

³ M.G. BERGAMINI, *Dai Gelati alla Renia (1670-1689). Appunti per una storia delle accademie letterarie di Bologna*, in *La colonia Renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese*, Bologna 1988. Da accademico "acceso" compone un poemetto in ottave alla maniera di Torquato Tasso dal titolo *Vienna liberata*.

⁴ L'Accademia Clementina rappresenta un Istituto fondamentale per la Storia della cultura artistica bolognese nel secolo dei Lumi, con una complessa storia che si intreccia con l'Accademia delle Scienze, celeberrimo Istituto conosciuto in tutta Europa, specie grazie alla figura di un personaggio avventuroso quale il fondatore dell'Istituto conte Luigi Ferdinando Marsili. Nel 1706 un gruppo di pittori capeggiati da Giampietro Zanotti, riunitosi a palazzo Fava istituì un'Accademia che col sostegno del Marsili fu aggregata all'Istituto delle Scienze nel 1710; nel 1711, ebbe il riconoscimento dello statuto da papa Clemente XI. Del tutto inedita era la nuova visione illuministica dei rapporti tra le arti del disegno (Giuseppe Maria Crespi, Donato Creti, Ercole Lelli, Lorenzo Pasinelli, Pietro Ercole Fava) e le scienze della natura (Eustachio Manfredi, Marcello Malpigli, Luigi Ferdinando Marsili), con particolari attenzioni anche alle accademie poetiche e alla cultura dell'Arcadia (cfr. D. BIAGI MAINO -a cura-, *L'immagine del Settecento da Luigi Ferdinando Marsili a Benedetto XIV*, Torino

2006).

⁵ P. G. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, Bologna 1739.

⁶ Flaminio Torri (o Torre) nasce a Bologna nel 1620 e muore nel 1661, alcuni anni prima, quindi, della nascita di Ercole Fava ma, a detta del biografo Zanotti, il giovane aspirante pittore si applicò a copiare tutti i disegni realizzati dal Torri sulle storie di Enea dipinte da Ludovico Carracci sui muri del palazzo paterno.

⁷ D. BIAGI MAINO, *Dizionario Biografico degli Italiani*, *ad vocem*, cit., pp. 424-425. Come sottolineato nell'accurata scheda di Biagi Maino, la destinazione privata della maggior parte delle opere pittoriche di Fava, molte firmate e datate, ha favorito la loro dispersione con una menomazione tanto drastica da rendere ardua anche una ricostruzione del catalogo per via stilistica.

⁸ *Ibidem*, p. 425.

⁹ A. OTTANI CAVINA, R. ROLI, *Commentario alla "Storia dell'Accademia Clementina" di G. P. Zanotti (1739)*, in *Atti e memorie dell'Accademia Clementina di Bologna*, XII (1977), pp. 59-60.

¹⁰ L. CRESPI, *Vite de' pittori Bolognesi non descritte nella Felsina pittrice*, Roma 1769.

¹¹ *Ibidem*, p. 265.

¹² *Ibidem*, p. 266.

¹³ L'atmosfera cupa e scura di questa tela rimanda alle più raffinate tele con le *Storie di Achille* dipinte da Creti, opere attualmente conservate nelle Collezioni d'Arte della Galleria di Bologna.

¹⁴ L'opera fu rifiutata dai frati di S. Francesco perché si presentava a braccia troppo aperte, in disarmonia con i codici iconografici correnti ma imitata puntualmente da Ercole Fava nella sua *S. Margherita* per Montefiascone. La tela fu venduta alla chiesa di S. Gandolfo a Polizzi dove ancora si conserva.

¹⁵ Girolamo Baruffaldi fu una figura fonda-

mentale per gli inizi dell'attività di Ghedini, colto letterato con interessi antiquari, amico di Ludovico Antonio Muratori, fu anche l'estensore delle corpose biografie dei maestri ferraresi compresi, tra gli altri, anche Ghedini e Parolini, da lui particolarmente stimati (*Vite de' pittori e scultori ferraresi*, I, Ferrara 1844, II, Ferrara 1846). Ad introdurre Ghedini presso l'influente canonico Baruffaldi fu il fratello del pittore, Felice, ecclesiastico ed arciprete nel piccolo centro di Melara nel Polesine, questi chiamò anche il giovane fratello alla realizzazione della decorazione della nuova chiesa parrocchiale di S. Materno, Giuseppe Antonio realizzò nel 1732 per un altare della chiesa la sua prima opera conosciuta, una tela con i santi protettori andata dispersa nelle vicende belliche dell'ultima guerra.

¹⁶ Oltre alla citata pala per Melara, Giuseppe Antonio aveva anche realizzato nel 1736 una pala per la parrocchiale di Cento dove si era trasferito il suo mentore Girolamo Baruffaldi che qui morì e fu sepolto, ed una pala per il duomo di Mirandola, anche questa andata perduta nel corso dell'ultima guerra.

¹⁷ Lo stesso Ghedini affermava di avere dipinto centinaia di ritratti (cfr. E. RICCOMINI, *Settecento ferrarese*, Milano 1970, pp. 79-82), tra quelli che a lui sono riferibili perché autografi o attribuiti dalle fonti eccellono per qualità quelli di Ferrante Borsetti, Bonaventura Barberini, papa Benedetto XIV. Da numerosi dei suoi ritratti furono tratte delle incisioni da Francesco Zucchi (Venezia 1696-1764; alcune fonti lo dicono morto a Madrid nel 1770), uno dei più rinomati incisori veneti che collaborò con Ghedini anche nella illustrazione di numerosi testi a stampa.

¹⁸ Cfr. la bella scheda di G. SARTI, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, *ad vocem*, vol. 53, pp. 525-526.

¹⁹ Una commissione avuta dai Domenicani

di S. Maria degli Angeli di Ferrara non venne onorata dal maestro nei tempi stabiliti così che seguì una denuncia all'autorità giudiziaria (cfr. E. RICCOMINI, *Settecento ferrarese*, cit., p. 82-84) che non ebbe esiti particolarmente gravi solo grazie all'intercessione del suo nuovo protettore, il marchese Bevilacqua. Questi informato da dotto letterato ferrarese Giovanni Andra Berotti intervenne a protezione di Ghedini anche in relazione alle gravi difficoltà economiche e personali che avevano colpito il pittore in seguito alla prematura morte della moglie (cfr. G. BARUFFALDI, cit., pp. 358-360).

²⁰ Emblematica la notizia tramandata da Baruffaldi sul restauro di un'opera del Garofalo nel convento delle clarisse di S. Bernardino, durante questi lavori Ghedini catalogò anche tutte le opere d'arte presenti all'interno del convento passando le sue informazioni all'amico Baruffaldi impegnato nella sua opera sulle *Vite de' pittori*.

²¹ Le due grandi tele raffiguranti il *Sacrificio di Melchisedec* e la *Parabola del mendico cacciato dal convito di nozze*, firmate e datate, furono realizzate dal maestro nell'ambito di una grande campagna di decorazione della chiesa che lo vedevano attivo insieme a Francesco Parolini, figlio del suo maestro, e ai quadraturisti Giacomo Filippi e Giuseppe Facchinetti, particolarmente felice il sodalizio con quest'ultimo con il quale aveva collaborato anche alle pitture di Palazzo Bevilacqua.

²² Il restauro è stato eseguito tra il 1982 e il 1987 presso il Laboratorio di Restauro della Provincia di Viterbo, a cura degli operatori Francini Luigi, Giovagnoli Cesira, Bernini Linda (v. «Quaderni degli Istituti Culturali della provincia di Viterbo», *Laboratorio di Restauro*, 1988, 1, Viterbo 1988, pp. 64-81).

²³ Sul retro della tela compare la seguente iscrizione: *Fermanus Castellani/restauravit /1909*.