



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO

Dipartimento di Lettere e Filosofia

Dottorato di Ricerca in

STUDI UMANISTICI. DISCIPLINE FILOSOFICHE, STORICHE E DEI BENI CULTURALI

Indirizzo

STUDI E RICERCHE SULLA CONDIZIONE UMANA

Ciclo XXV

Tesi di Dottorato

«*Il nostro moderno Algardi*»:

Giuseppe Maria Mazza scultore bolognese

tra Sei e Settecento

**VOL. I
SAGGI**

Relatore:

PROF. ANDREA BACCHI

Dottoranda:

SILVIA MASSARI

Anno Accademico 2012/2013

A mia mamma

INDICE

Capitolo I	<i>“Il Fidia di Bologna”:</i>		
	note per la fortuna critica di Giuseppe Maria Mazza	pag.	6
Capitolo II	Gli anni della formazione artistica	»	31-99
	II. 1 <i>Breve introduzione sulla scultura in Emilia 1662-1673</i>	»	32
	II. 2 <i>Cenni biografici e ruolo di Camillo Mazza</i>	»	38
	Illustrazioni	»	67
	II. 3 <i>L’attività giovanile di Giuseppe Maria Mazza in casa Fava</i>	»	77
	II. 4 <i>Le terrecotte giovanili negli inventari Fava</i>	»	92
Capitolo III	Ascesa e affermazione	»	100-146
	III. 1 <i>Le opere d’esordio 1680-1685</i>	»	101
	III. 2 <i>La partecipazione alle grandi imprese decorative e il sodalizio con i pittori contemporanei</i>	»	115
	III. 3 <i>“Statuette e piccoli bassi rilievi di creta che ornano le celebri gallerie”</i>	»	131
	Illustrazioni	»	144
Capitolo IV	Marmo e bronzo: i Liechtenstein e Venezia	»	147-201
	IV. 1 <i>L’attività per Johann Adam Andreas I principe di Liechtenstein</i>	»	148
	IV. 2 <i>L’attività a Venezia</i>	»	173
	Illustrazioni	»	201
Capitolo V	L’attività tarda a Bologna e altrove	»	203-219
	V. 1 <i>Bologna, Emilia, Marche</i>	»	204
	V.2 <i>Roma, Foligno e gli ultimi anni</i>	»	214
Catalogo delle opere		»	220-854
Indice al catalogo delle opere		»	855-858
Apparati		»	859-1234
	<i>Regesto della vita e delle opere</i>	»	860
	<i>Fortuna poetica</i>	»	935
	<i>Le biografie settecentesche di Giampietro Zanotti e Marcello Oretti</i>	»	964
	<i>Appendice documentaria</i>	»	979
Bibliografia		»	1235-1275
Referenze fotografiche		»	1276

Elenco delle abbreviazioni

BOLOGNA

<i>Accademia di Belle Arti</i>	ABAB
Atti Consiliari	ABAB, AC
<i>Archivio Arcivescovile</i>	AAB
Registri battesimali della cattedrale	AAB, RBC
Archivio parrocchiale di San Pietro	AAB, APSP
San Tommaso del Mercato	AAB, STM
<i>Archivio della Fabbriceria di San Petronio</i>	AFSPB
<i>Archivio della chiesa di Santa Caterina de Vigri</i>	ASCVB
<i>Archivio parrocchiale della chiesa di Santa Maria Maddalena</i>	ApSMMB
<i>Archivio parrocchiale della chiesa di Santa Maria Maggiore</i>	ApSMMAB
<i>Archivio parrocchiale della chiesa di San Benedetto</i>	ApSBB
<i>Archivio della Soprintendenza ai Beni Storici Artistici di Bologna</i>	ASBSAB
<i>Archivio del convento di San Domenico in Bologna</i>	ASDB
<i>Archivio di Stato</i>	ASB
Demaniale	ASB, D
Notarile	ASB, N
<i>Archivio Privato Hercolani Fava Simonetti</i>	AHFSB
Famiglia Fava	AHFSB, FF
Famiglia Fava Ghislieri	AHFSB, FG
<i>Archivio del Collegio Artistico Venturoli</i>	ACVB
<i>Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio</i>	BCAB
Gabinetto Disegni e Stampe	GDS
<i>Biblioteca Universitaria</i>	BUB
<i>Biblioteca del Convento di San Francesco</i>	BcSFB
<i>Borgo Panigale, Archivio parrocchiale di Santa Maria Assunta</i>	ApSMABP
<i>Opera Pia Vergognosi</i>	AOPVB

CESENA

<i>Archivio di Stato</i>	ASC
--------------------------	------------

FANO

<i>Archivio della Venerabile Confraternita di Santa Maria del Suffragio</i>	ACSMSF
<i>Archivio di Stato</i>	ASF
<i>Biblioteca Comunale Federiciana</i>	BCFF

IMOLA

<i>Archivio Arcivescovile</i>	AAI
<i>Archivio del Capitolo del Duomo</i>	ACDI
<i>Archivio di Stato</i>	ASI
Notarile	ASI, N

MODENA

<i>Archivio di Stato</i>	ASMO
<i>Biblioteca Estense</i>	BEM

NOVELLARA

<i>Archivio di casa Gonzaga</i>	AGNO
---------------------------------	-------------

Carte di Amministrazione
Carteggio

AGNO, CA
AGNO, C

PADOVA

Archivio della Veneranda Arca di Sant'Antonio

AASAP

PARMA

Archivio della chiesa di Santa Maria della Steccata
Archivio dell'Ordine Costantiniano di San Giorgio

ASMSP
AOCP

RAVENNA

Archivio della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici
per le province di Ravenna, Ferrara, Forlì-Cesena e Rimini
Biblioteca Comunale Classense

ASBAR
BCRa

RIMINI

Archivio di Stato
Biblioteca Comunale Gambalunga

ASRN
BCGR

ROMA

Archivio di Stato
Trenta Notai Capitolini

ASR
ASR, TNC

VENEZIA

Archivio di Stato
Notarile
Biblioteca Correr
Archivio Storico del Patriarcato

ASVE
ASVE, N
BCVE
ASPVE

VIENNA

Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein, Hausarchiv

SL-HA

**I. *“Il Fidia di Bologna”:*
note per la fortuna critica di Giuseppe Maria Mazza**

I. **“Il Fidia di Bologna”:**

note per la fortuna critica di Giuseppe Maria Mazza

Mai un ripensamento, mai una voce contrastante nel coro all'unisono di elogi che dal XVII secolo e fino ai giorni nostri, ha riconosciuto in Giuseppe Maria Mazza (Bologna, 1653 – 1741), uno dei principali scultori italiani dell'età barocca.

Nel 1686 viene data alle stampe la prima edizione della celebre guida *Le pitture di Bologna* in cui il canonico Carlo Cesare Malvasia, non omette di celebrare le prime operazioni pubbliche realizzate dallo scultore, allora trentatreenne, presentandolo come «*giovane e spiritoso*». Per i due grandi altorilievi che ornano le pareti laterali nella cappella di giuspatronato della famiglia Manzoli nel tempio agostiniano di San Giacomo Maggiore (sch. 15, 16), opera che segna l'esordio pubblico del nostro in patria nel 1681, Malvasia non lesina elogi: «*sono opere magnifiche dello spiritoso Giuseppe Mazza, che nella scultura ha passato di longa mano il Padre*»¹. Ugualmente per il secondo incarico a cui lo scultore attese subito dopo, nel 1682, il canonico bolognese riferisce che la chiesa di San Giobbe (sch. 20) era stata «*Rimodernata arricchita e abbellita ultimamente dallo spiritoso Giuseppe Mazza che ha fatto gli ornati à tre altari che vi sono*»². L'ultima menzione è relativa a quanto messo in opera da Giuseppe Maria su commissione di Pietro Mengoli nella chiesa di Santa Maria Maddalena in strada San Donato (sch. 23): «*La statua di S. Pietro sedente sulla Cattedra Romana di tutto rilievo è di Giuseppe Mazza, giovane spiritoso, e che maggiormente ha mostrato il suo sapere nell'Angelo Custode à piè della scala e nel bellissimo Christo morto pianto dalle Marie*»³.

Antonio Masini nelle aggiunte alla *Bologna Perlustrata* (ante 1691) pubblicate postume da Adriana Arfelli (1957), dopo aver ricordato le stesse opere citate da Malvasia, chiude col dire «*Gioseffo Mazza scultore [...] in molti luoghi e fuori si vede risplendere la sua singolare virtù*»⁴.

¹ *Le pitture* 1686, p. 85.

² *Le pitture* 1686, p. 103.

³ *Le pitture* 1686, p. 72.

⁴ Masini, BCA ms. B 1087 in Arfelli 1957.

I tanti cantieri a cui lo scultore prende parte in città nel corso degli ultimi due decenni del Seicento, ne decretano la piena affermazione nel panorama culturale felsineo: nel 1692 gli elogi per l'impresa artistica della cappella maggiore nella chiesa di Santa Maria dei Poveri (sch. 46-50) in cui Giuseppe Maria condivide i ponteggi con il suo sodale, il pittore Giovan Gioseffo dal Sole, e con il quadraturista Tommaso Aldrovandini, vengono cantati in rima da Smeraldo Sardi in un libretto dedicato al committente, Francesco Campolonghi: «*Le volte della Cappella Maggiore in S. Maria de' Poveri dipinte*»⁵.

Pochi anni dopo agli elogi dei letterati si aggiungono quelli dei colleghi pittori, come attesta una testimonianza documentaria, ad oggi mai segnalata, pubblicata in seguito all'apertura il 9 marzo 1695 della chiesa bolognese del Corpus Domini, cantiere in cui al fianco di Marcantonio Franceschini, Luigi Quaini ed Enrico Haffner, Giuseppe Maria esegue la quasi totalità delle decorazioni plastiche (sch. 40-43, 54-56, 58-60). Il pittore torinese Alessandro Mari, che aveva condiviso con Mazza l'alunnato presso Lorenzo Pasinelli, in un opuscolo dato alle stampe nel giugno del 1695 in occasione della consegna ai monaci Girolamini di due dipinti per l'altar maggiore della loro chiesa di San Barbaziano, conclude affermando «so che pare grave il mio ardire... che io osi scoprire ... le mie insipidezze, in tempo che s'è scoperto il Divotissimo Tempio, & Amenissimo Deposito della Beata Catterina Vigri *il Trionfo della Vaghezza, della Grazia, dell'Invenzione, ne' Dipinti de' Tre Maestri famosi, il Sig. Franceschini, il Sig. Quaini, il Sig. Afner, che gareggiando nelle lor belle fatiche col singolar Disegno, e Maestria del mio incomparabile Signor Giuseppe Mazza scultore, e con l'esemplare Magnificenza di questi Nobilissimi Cittadini, hanno formato un mirabile triumvirato...*»⁶.

All'età di quarant'anni, quando Giuseppe Maria Mazza non era ancora a metà della sua lunga vita e dell'altrettanto lunga e prolifica carriera, l'amico pittore, poeta e letterato, Giampietro Zanotti (Parigi 1674 - Bologna 1755) gli dedica il primo profilo biografico a stampa. Nel 1703, a tre anni dalla morte di Lorenzo Pasinelli, Zanotti che gli era stato allievo, pubblica in suo onore il *Nuovo fregio di gloria a Felsina sempre Pittrice nella vita di Lorenzo Pasinelli pittor bolognese*⁷, dedicato al cardinale Giuseppe Ulisse

⁵ Si veda la trascrizione integrale in *Fortuna Poetica*, I.

⁶ Mari 1695, pp. 9-10, cfr. la trascrizione parziale in *Fortuna poetica*, II/a.

⁷ Zanotti 1703, p. 112.

Gozzadini. In chiusura al volume include «la serie lunga de' suoi discepoli»: dopo aver brevemente trattato di Annibale e Claudio Gozzadini, fratelli del dedicatario dell'opera, passa a Pietro Ercole «figlio di quel conte Alessandro sì grande amico del Pasinelli», di seguito a Giovan Gioseffo dal Sole pittore «riverito pel primo di questa città», e subito dopo dedica una interessantissima pagina all'unico tra gli allievi di Pasinelli che aveva preferito la stecca al pennello. Pressoché sconosciuto alla critica, il breve medaglione biografico delineato da Giampietro Zanotti permette di mettere subito in luce alcuni aspetti peculiari della fortuna e altresì della sfortuna nella carriera artistica di Giuseppe Maria. «*Figlio di Camillo Mazza, Scultore assai buono. Questi doppo avere da Giovanetto qualche poco dipinto, lasciò la Pittura ed alla Scoltura si diede nella quale è divenuto sì bravo che la nostra Felsina ancora Scultrice può vantarsi di avere in oggi il suo Algardi*»⁸. Se per il maestro bolognese, attivo per buona parte della sua vita a Roma, l'autore della *Felsina pittrice*, Carlo Cesare Malvasia, aveva coniato il celebre epiteto di «nuovo Guido in marmo»⁹, per Giampietro Zanotti con Giuseppe Maria Mazza «*Felsina è ora scultrice*» perché può fregiarsi di vedere all'opera «*il suo Algardi*». Prosegue Giampietro Zanotti lamentando però la carenza di commissioni in materiale nobile offerte dalla sua città d'origine allo scultore: «*E' solo da dispiacere, che la sua Patria non abbia dimostrata una conoscenza ben giusta del suo Valore, eleggendolo per quei Lavori di marmo, che in certe Chiese ha distribuita, la congiuntura, ma dove mancò la Patria supplirono molte altre Città nelle quali Egli ha potuto fare una degna comparsa. E' vero, che in Bologna ci sono molte sue bell'Opere in Pubblico bastanti a renderlo cognito agl'Intendenti ma queste sono di stucco, degne però d'essere fatte di marmo*».

Sospira Zanotti «*Ah! così va, nissun Profeta à la sua Patria è caro*», frase che potrebbe dare adito ad un intero capitolo inerente a quanto la terra d'origine, la tradizione, il contesto culturale, a cui va aggiunta la conformazione del territorio, per ciò che riguarda Bologna in gran parte pianura alluvionale terminante in colline ricche di gessi e di arenarie distante chilometri dalla prima cava di marmo, influenzasse la carriera di uno scultore che ambiva a divenire statuario. «*Non è già ch'Egli non sia Eccellentissimo ne Lavori di marmo imperrocchè ha ben saputo anco in questo genere*

⁸ Zanotti 103, p. 111.

⁹ Malvasia 1678, p. 35. Per la fortuna critica di Alessandro Algardi in ambito prevalentemente bolognese si veda Perini 1999, pp. 85-92.

*dimostrare il suo valore ne' trè sontuosi Depositi che sono sotto la Capella maggiore di San Cassiano in Imola ornati da Lui di Puttini, nelli due Puttini e nelle due mezze Figure possedute dal Principe Lictestein in Vienna; nel piccolo Davide del Signor Pistochi; nel San Giovanni del Signor Salaroli; in una altro San Giovanni ma in figura di Puttino presso i Signori Monti e finalmente in due Puttini rappresentanti l'Amore divino che abbatte l'Amore profano i quali al presente ha quasi compiti per la famosa Galeria de Signori Sampieri». Un primo elenco, dunque, dei marmi realizzati da Mazza per i committenti privati bolognesi, che consente di rilevare la stima nutrita dai contemporanei anche in merito alla produzione "per via di levare" dell'artista, attestata anche qualche decennio più tardi dall'inventario della collezione dello stesso Paolo Bernardino Salaroli, citato da Zanotti, in cui «due figure di marmo di Carrara cioè *San Giovanni Battista e Santa Maria Maddalena* del Sig. Giuseppe Mazza» raggiungono la medesima valutazione economica pari a 2500 lire stimata per «un Bassorilievo di marmo di Carrara» raffigurante la «Beata Vergine Addolorata col suo Figliolo in braccio creduto di Michel Angelo Bonarota»¹⁰.*

Nel 1704 il carmelitano bolognese Pellegrino Antonio Orlandi include nell'*Abecedario pittorico*, stampato a Bologna presso Costantino Pisarri, le brevi biografie di Camillo e Giuseppe Maria Mazza. Di quest'ultimo segnala: «[...] si diede alla plastica, ed alla Scultura, con tale, e *tanta grazia*, che è indicibile descrivere *l'amore, la morbidezza, le belle ciere, e l'erudite invenzioni con le quali termina i suoi bassi & alti rilievi in terra, in marmo, o in bronzo. Vive questo Virtuoso in Patria*»¹¹.

Al prestigio raggiunto nella città natale corrispose negli stessi anni l'affermazione a Venezia e non solo. All'esposizione del rilievo bronzeo con *l'Adorazione dei Pastori* nella chiesa dei Camaldolesi di San Clemente in Isola nel 1705 (sch. 96), di cui Mazza aveva formato il modello in terracotta nel 1703, seguì la pubblicazione in Padova presso la Stamperia del Seminario di una raccolta di componimenti poetici dal titolo: *Alle Glorie Immortali del Sig. Giuseppe Maria Mazza Scultor Celeberrimo Bolognese per il Prodigioso Presepio Di Bronzo, Alto piedi cinque, e Lungo piedi otto, e mezzo, gettato nell'Arsenal di Venezia e collocato nella Chiesa de R. R. P. P. Camaldolensi dell'Eremo nell'Isola di S. Clemente di Venezia, L'Anno MDCCV*¹².

¹⁰ ASB, N, Rogito Tommaso Lodi, 1725, c. 2r.

¹¹ Orlandi 1704, p. 187.

¹² Si veda la trascrizione integrale in *Fortuna poetica*, III.

Nel 1706, nell'edizione delle *Pitture di Bologna* del Malvasia, aggiornata da Giampietro Zanotti, il nome dello scultore è accompagnato da un crescendo di lodi: «celebre», «valentissimo», «famosissimo», e per quanto messo in opera nella cappella maggiore della chiesa del Corpus Domini (sch. 58-60), Zanotti afferma: «Il Padre Eterno di rilievo in gloria sì copiosa d'Angeli, e li due Santi Francesco, e Chiara che danno l'ultima mano al compimento di sì maestosa Cappella sono *mirabilissimi parti del nostro moderno Algardi, Giuseppe Mazza*»¹³.

Le sue opere si segnalano per la «*tanta grazia*» con cui «*son ridotte ad un inarrivabile buon gusto*»¹⁴, e ancora son definite «*graziosissime*» le *Virtù* che sorreggono l'ovale nella cappella maggiore della chiesa dei Poveri (sch. 50)¹⁵.

Nello stesso anno (1706) a Forlì nella *Relazione* stampata in occasione della scopertura dell'affresco di Carlo Cignani nella cupola della cappella intitolata alla Madonna del Fuoco nel duomo cittadino, vengono citate anche le «quattro belle statue de' SS. *Evangelisti*, opera di Giuseppe Mazza, illustre scultore bolognese» (sch. 73-76)¹⁶.

Ancora a Venezia, nel 1707, in onore della statua in marmo raffigurante *Venere* «*Opera celeberrima del Signor Giuseppe Maria Mazza Famosissimo Scultor Bolognese*», esposta nel nobile palazzo di Rialto della famiglia Manin, veniva pubblicata presso Girolamo Albrizzi una *Raccolta poetica* «dedicata all'Illustrissimo e Reverendissimo Agostino Correggio»¹⁷. L'opera viene definita «*Sforzo d'Italo Fidia, in cui pretende / L'Arte uguagliar, più che imitar la Natura*»¹⁸.

Nel 1708 in occasione del matrimonio tra Arpalice Manin e Daniel Bragadin sulle pagine della *Galleria di Minerva*, compare una descrizione delle opere contenute nel palazzo Manin; fra le statue l'autore afferma di eleggerne solo una: «E' il simulacro di Venere, che in fatti s'è poi voluta trovare a queste Nozze, senza che Stazio ve la inviti. L'Autore è il *Fidia di Bologna* il Signor Giuseppe Mazza. La figura però non è d'Avorio; ma lo vince in *finezza*, ed in *bianchezza* il suo marmo»¹⁹.

¹³ *Le pitture* 1706, p. 217.

¹⁴ *Le pitture* 1706, p. 108.

¹⁵ *Le pitture* 1706, p. 182.

¹⁶ *Relazione* 1706, cc. nn.

¹⁷ Si veda la trascrizione integrale in *Fortuna poetica*, IV.

¹⁸ Si veda *Fortuna Poetica*, IV/h.

¹⁹ *Lettera del conte ...* 1708, pp. 83-85

Due anni più tardi, nel 1710, Giampietro Zanotti trovava l'occasione di celebrare nuovamente l'abilità del suo amico scultore nello scolpire il marmo. In una lettera scritta a Girolamo Baruffaldi dal titolo *Dialogo in difesa di Guido Reni*, pubblicata nel 1710, Zanotti narrava al collega ferrarese di una conversazione avuta con il pittore Giuseppe Mazzoni (Bologna 1678 – 1763)²⁰ sulle "due maniere di Guido" e apriva il racconto col dire: «Poiché avemmo il dopo pranzo del Giovedì scorso Giuseppe Mazzoni & io visitato dov'ei lavora il nostro celebre Gioseffo Mazza ed ammirato per quanto spazio di tempo concederne poté (che ne parve assai breve) la *singolare opera in marmo ch'egli ha poco men che compiuta (singolare dico sì in riguardo all'espressione del soggetto che è il Giudizio di Paride, e sì in riguardo alla finezza del disegno come alla tenerezza a cui è ridotto quel marmo; di modo che quelle figure piuttosto di viva Carne sembrano che di duro Sasso)*, c'incamminammo amendue fuori dalla Porta S. Mamolo...»²¹. Dell'opera in marmo elogiata da Zanotti rimane forse il modello in terracotta, in un bassorilievo raffigurante il medesimo soggetto oggi conservato nel National Museum of Scotland di Edimburgo (sch. 114).

Nel 1732 la nuova edizione della guida malvasiana curata nuovamente da Giampietro Zanotti e dedicata agli «Accademici Clementini», riporterà altri apprezzamenti per l'operato dello scultore: della *Gloria* nella chiesa delle Monache Scalze di San Gabriele (oggi a Minerbio, sch. 68), già menzionata nella precedente edizione del 1706, Zanotti evidenzia gli effetti di luce nascosta, di matrice berninana, ma forse mediati dagli artifici scenografici e teatrali dei Bibiena : «*Il Padre Eterno di rilievo con così bei puttini, e alluminato sì bizzarramente è raguardevol fattura dell'eccellente Scultore Giuseppe Mazza*»²². Finalmente Zanotti può registrare in luoghi pubblici cittadini anche la presenza di qualche marmo dello scultore ma la mancanza di aggettivazione induce a supporre che non ne apprezzasse appieno gli esiti raggiunti. E infatti «i tre busti di Marmo, due de' Venieri, l'altro di uno Scappi, col puttino anch'esso di marmo»²³, censiti nel palazzo Pubblico sulle pagine della guida per dovere di cronaca, sono omessi dalla biografia che lo stesso autore dedicherà solo qualche anno dopo allo scultore. Nel 1739, infatti, Giampietro Zanotti, da alle stampe la *Storia*

²⁰ Sul pittore, allievo dapprima di Pasinelli e di Dal Sole poi, si veda: Zanotti 1739, II, pp. 169-176.

²¹ Zanotti 1710, pp. 114-115.

²² *Le pitture* 1732, p. 288.

²³ *Le pitture* 1732, p. 175.

dell'Accademia Clementina, la prestigiosa istituzione fondata ufficialmente il 2 gennaio 1710²⁴, nella quale ricoprì la carica di Segretario dall'origine e fino alla metà del secolo, in cui alla nascita e alla vicende dell'Accademia seguono le vite e le opere degli Accademici. Nelle formulazioni teoriche di Zanotti, improntate ai principi del classicismo, i modelli sono Raffaello per «l'invenzione e la disposizione ingegnosa», i Carracci in quanto «osservatori della simmetria di Raffaello e dei Greci», Guido Reni «per una certa nobiltà, certa idea celeste e divina, sparsa in qualunque cosa» e per la «facilità d'operare» e Domenichino per «una sì viva espressione degli affetti che non la si può oltrepassare»; ancora a un livello leggermente inferiori sono posti Francesco Albani «emulo appassionato di Guido», Guercino che ebbe un «far tratto da alcune tavole di Ludovico ma con un certo suo far particolare, e Alessandro Tiarini «uno dei più dotti pittori»²⁵.

Sono questi i riferimenti entro cui si muove anche Giuseppe Maria Mazza, che condivide l'orientamento artistico prevalente nell'Accademia rappresentato da Carlo Cignani, nominato principe a vita: il «naturale buon gusto», l'importanza del disegno, acquisito mediante la copia delle opere degli antichi maestri per «impradonirsi di belle Ciere, e d'Idee Greche Rafaellesche e Guidesche, per valersene secondo il bisogno, e la proprietà» e la «bella Facilità, che è tanto difficile come Figlia primogenita del precitato Buon



G. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina*, 1739, II, p. 2

²⁴ Sull'Accademia si veda almeno Benassi 2004 con bibliografia precedente.

²⁵ Zanotti 1739, I, p. 25.

Gusto»²⁶. Giuseppe Maria Mazza fu tra i quaranta fondatori dell'Accademia, e ne divenne sin da subito docente (*Direttore di Figura*), carica che ricoprì più volte nel corso della sua vita, e nel 1726 «resse il nono principato dell'accademia con molta assiduità»²⁷. La biografia dedicatagli da Giampietro Zanotti che apre il secondo volume della *Storia dell'Accademia Clementina*, costituisce il punto riferimento fondamentale per le notizie sull'artista.

Le pagine dedicate a Giuseppe Mazza sono precedute da un'incisione realizzata dal pittore bolognese Sante Manelli in cui al centro è raffigurato il ritratto dello scultore posto entro un medaglione portato in volo da puttini alati e sormontato dalla *Fama*.

Il ritratto è contornato dall'iscrizione «GIUSEPPE MAZZA ACCADEMICO CLEMENTINO»: nel cognome le due zeta sono capovolte, un particolare che si ritrova anche nella firma apposta nel marmo di *Arianna* eseguito da Giuseppe Maria per il principe di Liechtenstein Johann Adam Andreas I, e oggi conservato nel palazzo di Rossau in Vienna.

Riguardo all'effigie posta in apertura al profilo biografico, Giampietro Zanotti afferma: «Egli è grande alquanto di statura, e fu sempre più tosto bello, che brutto, come si po' vedere dal suo ritratto antiposto a queste notizie, e



G. M. Mazza, *Arianna*, particolare della firma, Vienna, palazzo Liechtenstein.

ricavato da un busto di terra, che in fresca età egli medesimo fece»²⁸. Nel 1673, infatti, tra le primissime opere eseguite dallo scultore quando frequentava il palazzo di Alessandro Fava, si trova il pagamento per la cottura alla «fornace della Madonna

²⁶Le citazioni sono tratte dalla lettera *Sentimenti del Cav. Cignani e Istruzione di giovani dell'Accademia sua Pittoria esercitati* inviata da Carlo Cignani a Luigi Ferdinando Marsili a Roma del 27 giugno 1714, in AAC, Lettere, cartone III, in Benassi 2004, pp. 109-110.

²⁷ Zanotti 1739, II, p. 14.

²⁸ Zanotti 1739, II, p. 13.

della Neve»²⁹ di un «ritratto del Mazza» modellato dallo stesso scultore, pervenuto poi al primogenito Pietro Ercole Fava e registrato nell'inventario del 29 luglio 1745 come un *Autoritratto dello scultore* «mezza figura ... in ovato»³⁰. Anche Francesco Maria Nicolò Gabburri (Firenze 1676-1742) possedeva un bassorilievo in terracotta raffigurante l'autoritratto dello scultore bolognese, esposto a Firenze nella chiesa della Santissima Annunziata nel 1737 in occasione della festa di San Luca³¹. L'opera è inoltre ricordata nelle *Vite di pittori*, alla cui stesura Gabburri si dedicò tra il 1737 e il 1742: nel profilo biografico dedicato al bolognese in cui l'erudito fiorentino ripercorre quanto indicato da Pellegrino Antonio Orlandi, in aggiunta si legge: «conservo appresso di me il di lui ritratto in terra cotta somigliantissimo, fatto di sua mano espressamente per la mia collezione di ritratti di professori diversi antichi e moderni, tutti originali di loro propria mano»³².

Entrambi i due autoritratti in creta sono ad oggi sconosciuti ma le sembianze dello scultore ci sono state tramandate da un dipinto, attribuito dapprima al pittore Giovan Antonio Burrini da Eugenio Riccòmini³³ e in seguito a Donato Creti da Daniele Benati³⁴, acquisito nel 1998 dal Museo Davia Bargellini di Bologna. L'identità dell'effigiato è attestata da un cartellino riportato sul retro del telaio, ed in effetti, come è stato già evidenziato, i



D. Creti, *Ritratto di G. M. Mazza*, olio su tela, 63, 8 x 51 cm, Bologna, Museo Davia Bargellini.

²⁹ Cfr. capitolo II. 3, *Tra pittura e scultura: l'attività giovanile in casa Fava*, e la trascrizione del pagamento in *Appendice*, 14.

³⁰ AHFSB,FF, *Istrumenti*, 47/13, c. 23v, in *Appendice*, 18.

³¹ *Nota de'Quadri i opere di scultura esposti per la festa di S. Luca dagli Accademici del disegno, nella Loro Cappella e nel Christo secondo del Convento de PP. della SS. Nonziata di Firenze l'Anno MDCCXXXVII*, Firenze, Gio. Gaetano Tartini, 1737, p. 29.

³² Firenze, Bibl. Nazionale, ms. Palatino E. B. 9. 5, vol. III, p. 1114.

³³ Riccòmini 1999, pp. 179-180, cat. 15 e fig. 30; Idem 1999 a, pp. 134-135.

³⁴ Benati 2001, pp. 113-114, cat. 49.

lineamenti del personaggio coincidono con il ritratto che apre la biografia dello scultore di Giampietro Zanotti. Quest'ultimo nelle aggiunte manoscritte alla *Storia dell'Accademia Clementina* sotto all'incisione annotava «[...] Questo nostro [ritratto] lo somigliava allora ora nulla, essendo decrepito molto»³⁵. Nel 1739, quando Zanotti diede alle stampe la sua opera, Mazza aveva infatti raggiunto gli ottantasei anni e probabilmente proprio in quell'anno fu colto «da un tocco d'apoplezia che lo privò d'un occhio»³⁶ costringendolo a smettere di lavorare. Poté comunque fornire ragguagli al suo amico sulla sua lunga carriera artistica, come lo stesso Zanotti afferma: «ma tanto ha fatto il Mazza che il dir tutto, e con ordine, è cosa troppo difficile, ed egli medesimo nol sa riferire, ed io però il riferisco come l'ho inteso da lui»³⁷. Non celando un poco di invidia, il segretario della Clementina evidenzia del suo amico «l'attitudine alla scultura, la quale più tosto gli è venuto incontra, che l'abbia egli cercata con affanno, e con fatica» e prosegue col dire: «Ella è una sorte degna certamente d'invidia, lo acquistare senza molto travaglio quello stesso, che pochi, sudando, ottengono. [...] Non intendo qui dire, che il Mazza non istudiasse i fondamenti dell' arte sua, e non trafficasse con giudizio le doti, ch'egli ebbe dalla natura, intendo dire, che studiò, ma che mille altri col medesimo studio non giunsero alla millesima parte di quello, ch'ei fece, e che rarissimi furono coloro, che giugnendovi il facessero con tanta facilità, e senza intoppi, spassandosi, e quasi profittando per giuoco»³⁸. Segue sottolineando l'importanza avuta nella formazione dello scultore dalla guida di Lorenzo Pasinelli: «ne faccia meraviglia che da un pittore s'andasse il Mazza per divenir più eccellente nella scultura, conciossiaché derivando così questa, come la pittura dal saper dare alle cose la *proporzione*, e la *forma*, che loro è dovuta, e anzi questo pare in certo modo, che basti ad una scultura, potea ottimamente il Mazza apprenderlo dal Pasinelli, da lui ricevendo documenti, e consigli, e tali, che d' altronde non gli avrebbe avuto migliori». Oltre a ricordare le realizzazioni di scala monumentale il segretario avverte sulla grande quantità di opere di modeste dimensioni: «non verrebbe a capo giammai chi volesse tutte le opere del Mazza noverare, e quante statuette, e quanti piccoli bassi rilievi di creta

³⁵ Cavina – Roli 1977, p. 141.

³⁶ ASB, *Archivio del Senato*, Vacchettoni, n. 64, c. 88v, cfr. capitolo V.2 *Roma, Foligno e gli ultimi anni*.

³⁷ Zanotti 1739, II, p. 9: si veda la trascrizione integrale in Apparati. *Le Biografie settecentesche...*

³⁸ Zanotti 1739, II, pp. 3-4.

facesse, che ornano celebri gallerie, e dalle persone sono tenute in pregio, le quali intendono alla preziosità del lavoro, più che a quella di qualunque pietra o metallo»³⁹. E in chiusura afferma: «Siccome molto imparò senza molto discorso, tanto fu egli dalla natura ... portato, così poco sull'arte ragiona, e de' suoi giudicj suol fondare la maggior parte sull'estro pittoresco, che tutto lo domina, e riempie. Uno de' suoi pregi primari circa l'arte sua, fu la pastosità, e morbidezza, perché le sue cose più pinte sembrano, che scolpite. Fece bellissime arie di teste, bellissime piegature, attitudini proprie, e naturali, e in tutte le sue cose sparse certa grazia, ed eleganza, che tutti innamora»⁴⁰. Dalle pagine di Zanotti si apprende inoltre la fama raggiunta in vita dallo scultore in ambito europeo: un *David* in marmo eseguito per «il celebre musico don Francesco Pistocchi», dopo la morte di questi «fu portato in Inghilterra» e inoltre un bassorilievo marmoreo raffigurante «un bagno di Diana con le Ninfe, ed Ateone cangiato in cervo» (sch. 116) dopo alcuni anni dalla sua realizzazione «cioè del MDCCXVII, fu comperato da un Milord, e a Londra portato»⁴¹.

Negli anni che seguono, le riedizioni della guida *Le Pitture di Bologna*, pubblicata con aggiunte nel 1755 e nel 1766, continueranno a menzionare quanto realizzato dallo scultore, senza modifiche di rilievo, mentre nelle edizioni del 1776, del 1782 e del 1792 si segnalano alcune aggiunte e inoltre in alcuni casi vengono moderati gli entusiastici giudizi espressi dapprima da Carlo Cesare Malvasia e in seguito da Giampietro Zanotti, e talvolta sono emendati gli aggettivi preposti al nome di Mazza quali «valente» o «famosissimo»: nel complesso però la valutazione sull'operato dello scultore non appare sostanzialmente modificata.

Nella seconda metà del Settecento si aggiungono altre due biografie redatte da Luigi Crespi e da Marcello Oretti entrambe rimaste in forma manoscritta.

Luigi Crespi nel terzo tomo della *Felsina Pittrice* del 1769, prosecuzione dei due pubblicati da Malvasia (1678), cita «il valente scultore» Giuseppe Mazza solo ricordando che in occasione del carnevale del 1688 per la nobilissima mascherata organizzata da Carlo Cesare Malvasia, egli eseguì le maschere degli «antichi maestri della nostra scuola» che riuscirono «somigliantissime ai defunti professori e cavate

³⁹ Zanotti 1739, II, pp. 11-12.

⁴⁰ Zanotti 1739, II, p. 13.

⁴¹ Zanotti 1739, II, p. 10.

dai loro ritratti»⁴², mentre per la biografia l'autore rimanda a quanto scritto da Zanotti⁴³. Crespi però aveva progettato di pubblicare un "quarto tomo della *Felsina Pittrice*" rimasto invece incompleto e inedito⁴⁴, interamente dedicato alle vite dei principali scultori bolognesi (Properzia de' Rossi, Giulio Cesare Conventi, Domenico Maria Mirandola, Gabriele Brunelli, Alessandro Algardi, Giuseppe Mazza, Andrea Ferreri e Angelo Gabriello Piò) inframmezzate da qualche architetto. Ricalcando l'esempio di Giampietro Zanotti che aveva posto la vita di Giuseppe Mazza in apertura al secondo volume della sua *Storia dell'Accademia Clementina*, Luigi Crespi nella *Vita di Giuseppe Mazza scultore* afferma: «a questo secondo mio tomo che forma il IV della Felsina Pittrice do io cominciamento colla vita di un eccellente nostro scultore, il quale nella sua Virtù s'acquistò l'universale estimazione e colla sua onestà l'affezione di molti. E se di lui nel precedente libro non ho fatto parola è stato perché ho creduto dover dar questo luogo al merito di lui»⁴⁵. Figlio del pittore Giuseppe Maria Crespi, le novità, non molte, rispetto a quanto già scritto dallo Zanotti, sono probabilmente frutto dei racconti paterni con cui lo scultore era in stretti rapporti di amicizia: «era amicissimo di mio padre, delli stessi suoi interessi all'arte, di cui parlava molto dottamente, ma di mio padre più convenevole e gioviale». Al catalogo di Zanotti, Luigi Crespi aggiunge le «quattro statue nella grandiosa sala dell'appartamento nobile» di palazzo Ranuzzi e inoltre menziona l'interessante notizia dell'apprezzamento espresso da Camillo Rusconi per l'arte di Mazza. Lo scultore lombardo durante un soggiorno a Bologna vide le vigorose e magniloquenti statue dei profeti modellate nello stucco da Giuseppe Maria nella chiesa dei Poveri e ne «restò sorpreso dando al suo autore le più onorevoli e vantaggiose laudi»⁴⁶. Crespi ricorda che Mazza dopo il rientro da Roma «seguitò ad arricchire or l'una, or l'altra di queste case [di Bologna], con i suoi nobili bassi rilievi e statue, facendo ogn'uno a gara di poter mostrare qualche pezzo di questo celebre professore; il quale oltre l'eccellenza del suo operare per la pastosità, venustà e verità delle sue figure, nobilmente vestite, ideate e travagliate, era dotato d'una grazia singolare nel favellare, d'un onestà molto

⁴² Crespi 1769, p. 10.

⁴³ Crespi 1769, p. 136.

⁴⁴ Si veda sull'argomento Perini 1985, pp. 235-261.

⁴⁵ Crespi BCAB Ms. B 13, cc. nn.

⁴⁶ Crespi BCAB Ms. B 13, cc. nn.

stimabile nel parlare, e d'una vivezza così particolare che assolutamente la sua conversazione era un continuo divertimento».

All'incirca agli anni Sessanta del Settecento si data anche la ricca biografia inclusa dall'erudito bolognese Marcello Oretti nelle *Notizie de' professori del disegno cioè pittori, scultori e architetti bolognesi e forestieri di sua scuola*⁴⁷. Oretti soprattutto in virtù del suo rapporto privilegiato con i collezionisti felsinei, amplia il catalogo dello scultore, riferendo di numerose opere conservate nelle dimore private bolognesi⁴⁸.

Ma la fortuna di Mazza non riguarda solo la sua città d'origine: nel 1767 il pittore Vincenzo Fanti⁴⁹, subentrato nel 1760 al padre Gaetano nel ruolo di direttore della galleria dei principi di Liechtenstein, a corredo del catalogo dove sono registrate diverse opere del bolognese, sia in marmo sia in terracotta⁵⁰, pubblica nello stesso anno, 1767, il *Compendio delle vite de' pittori, scultori e d'altri artefici le di cui famose opere formano la prescritta celebre Galleria*. Di Giuseppe Mazza afferma «si applicò ... alla plastica e alla scultura, ove riuscì a meraviglia per la grazia e per la morbidezza, e per la leggiadria, e finalmente per quegli aspetti, e per quelle rare invenzioni che erano comuni a lui solo. In bassi ed in alti rilievi in terra in marmo ed in bronzo tanti progressi egli fece e tanto bene colpì la natura, specialmente in esprimere i muscoli delineamenti, e giunture, che era arrivata già al colmo la sua fama; il fu Principe Giovanni Adamo di Liechtenstein gli fece generose offerte per averlo al suo servizio ma gli ricusò tutto per una natural timidezza. Bensì gli fece quei Busti (per cui acquistossi sommo onore) che ancora si ammirano in questa Galleria»⁵¹.

La prima citazione dello scultore nella letteratura odeporica veneziana compare nella riedizione con aggiunte del 1736 della *Cronica veneta* di Pier Antonio Pacifico pubblicata una prima volta nel 1697, dove nella basilica dei Santi Giovanni e Paolo nella cappella di san Domenico sono citati i «sei quadri di bronzo, de quali l'autore fu

⁴⁷ Oretti, BCAB Ms. B 130, cc. 106- 118. Si veda la trascrizione integrale in Apparati. *Le Biografie settecentesche...*

⁴⁸ Si veda anche: Oretti, BCAB Ms. B 104: *Le pitture che si ammirano nelli Palaggi, e Case de' Nobili della città di Bologna e di altri edifizii in detta Città, Bologna*; Oretti, BCAB Mss. B 109-110: *Le pitture nelli Palazzi, e Case di Villa nel Territorio Bolognese*.

⁴⁹ Si veda U. Knall- Brskovsky, *Fanti, Gaetano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 44, Roma 1994, pp. 633-635

⁵⁰ Fanti, *Descrizione completa di tutto cio che ritrouasi nella galleria di pittura e scultura di sua Altezza Giuseppe Wenceslao del S.R.I. principe regnante della casa di Liechtenstein ...*, Vienna 1767, pp. 68, 69, 70, 78,79,99,105-106 Si veda il capitolo IV.1. *L'attività per il principe Joahnn Adam Andreas I principe di Liechtenestein*.

⁵¹ Fanti, *Compendio...*1767, p. 120.

l Mazza bolognese e Francesco Lioni li lavorò a spese del Molto Rev. Padre Maestro Francesco Gallo »⁵². Tommaso Temanza nelle *Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani che fiorirono nel secolo decimo sesto* nella Vita di Girolamo Campagna, menziona Giuseppe Mazza «buono Scultore, ma pessimo Architetto»⁵³ in riferimento all'altare nella chiesa del Redentore, attribuendogli oltre alle statue in bronzo che gli appartengono raffiguranti i *Dottori della chiesa, i SS. Sebastiano, Rocco, Pietro, Paolo e i sei Angeli con gli strumenti della Passione* anche il progetto dell'altare che invece come hanno chiarito le ricerche di Davide da Portogruaro si deve a Giuseppe da Vicenza «capuccino e proto»⁵⁴.

Nel Settecento, tra i viaggiatori stranieri che ricorderanno il nome di Mazza il primo è l'archeologo, pittore e antiquario francese Anne-Claude-Philippe de Tubières, meglio noto come conte di Caylus (Parigi 1692 –1765), che nel suo resoconto del *Voyage d'Italie* effettuato tra il 1714 e il 1715, ma pubblicato solo nel 1914, ricorda sulla riproduzione della Santa Casa di Loreto nella chiesa veneziana di San Clemente in Isola: «les figures et les bas-relief qui l'ornent ne sont pas bons mais une "Nativité" de Bronze qui est derrière la chapelle, vis-à-vis le choeur, est un beau morceau fait depuis peu de temps par un bouloinois, nommé Mazza»⁵⁵. Nelle *Lettres familières* di Charles de Brosses, da lui scritte in parte durante il viaggio in Italia del 1739 e alcune successive nel 1745⁵⁶, tra le poche sculture menzionate a Bologna, oltre a Michelangelo, Giambologna, e Algardi compare Giuseppe Mazza di cui ricorda l'*Assunzione* in palazzo Ranuzzi, oggi non più esistente menzionata anche da Zanotti come «le bella Concezione, fatta su l'idea di una Assunta di Guido»⁵⁷, le statue degli *Angeli* nel Corpus Domini e le *Virtù Cardinali* nella chiesa di San Domenico⁵⁸. Charles Nicolas Cochin nel *Voyage d'Italie* pubblicato in tre tomi nel 1758, cita Giuseppe Maria Mazza solo una volta ma non come si ci potrebbe aspettare per i più celebri bassorilievi bronzei nella cappella di San Domenico in SS. Giovanni e Paolo a Venezia,

⁵² Pacifico 1736, p. 170.

⁵³ Temanza 1778, II, p. 527.

⁵⁴ Davide da Portogruaro 1930, p. 182.

⁵⁵ Caylus 1914, p. 102

⁵⁶ Le lettere furono edite per la prima volta da Sérieyss nel 1799. Le notizie qui riportate sono tratte dall'edizione curata da Bruno Schacherl del 1957 ristampata nel 1973.

⁵⁷ Zanotti 1739, II, p. 7.

⁵⁸ De Brosses 1773, pp. 171, 180.

in cui invece menziona solo le pitture di Giambattista Piazzetta⁵⁹, bensì a sorpresa per la piccola cappellina domestica nel palazzo bolognese della nobile famiglia dei Grassi: «On y cite un Hercules de Louis Carracci; des peintures d'Aldobrandini & d'Ercole Graziani, peintre moderne, qui a du mérite, & des sculptures de *Giuseppe Massa*»⁶⁰; il nome del nostro è tra i rarissimi scultori ricordati a Bologna da Cochin, che in aggiunta menziona solo Gambologna, Alfonso Lombardi e Alessandro Algardi, omettendo anche Jacopo della Quercia e Michelangelo⁶¹.

Nel XIX secolo lo scultore è ricordato per le opere in patria dalle guide bolognesi di Petronio Bassani (*Guida agli amatori delle belle Arti*, 1816), di Michelangelo Gualandi (*Tre giorni a Bologna* edita a partire dal 1850) e di Girolamo Bianconi (*Guida del forestiere per la città di Bologna* pubblicata a partire dal 1820⁶²). Sarà in particolare la chiesa del Corpus Domini a sorprendere i viaggiatori stranieri: lo scrittore francese Antoine Claude Pasquin conosciuto con lo pseudonimo di Valery (1789-1847)⁶³, menziona nella cappella Fontana «une Madone, les Mystères du rosaire, deux grands Anges» come «bons ouvrages de Joseph Mazza»⁶⁴, opere ricordate anche dall'editore inglese John Murray (1808-1892) nei diversi *Handbook for travellers* pubblicati a partire dalla seconda metà dell'Ottocento⁶⁵.

Della letteratura lagunare ottocentesca si tratterà nelle singole schede ma occorre qui dire che il bolognese sarà uno tra i rarissimi scultori scampati alla generale stroncatura della scultura barocca operata da Leopoldo Cicognara sulle pagine della *Storia della Scultura dal suo Risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*. Seppur equivocando il nome di Giuseppe con quello del padre Camillo, originando così uno scambio che sarà ripetuto nella maggior parte dei testi pubblicati a Venezia nell'Ottocento, lo storico ferrarese apprezza la «sua maggiore sobrietà» derivata dal «non aver ricevuto la sua educazione nell'arte in Roma» e dal fatto che egli fu «più seguace dei modi del pennello che delle altre stravaganze dominanti»⁶⁶. Del catalogo dello scultore, Cicognara menziona gli «Vangelisti per la chiesa di San Domenico in

⁵⁹ Cochin 1758, III, p. 55.

⁶⁰ Cochin 1758, II, p. 128.

⁶¹ Sugli orientamenti del gusto dei viaggiatori francesi a Bologna nel Settecento si veda Bersani 1982.

⁶² In seguito ristampata con aggiunte nel '26, nel '35, nel '44 e nel '57.

⁶³ Conservatore delle biblioteche reali nel palazzo di Versailles e di Trianon, durante il regno di Carlo X di Borbone (1824-30) e di Luigi Filippo di Borbone Orléans (1843-48).

⁶⁴ Valery 1831, p. 141; Valery 1838, p. 27; Valery 1842, pp. 131-132.

⁶⁵ Murray 1850, p. 51; Murray 1857, p. 47; Murray 1863, p. 483; Murray 1866, p. 503.

⁶⁶ Cicognara, 1824, VI, pp. 219-220, si veda la trascrizione in *Appendice*, 1.

Modena, che se non fossero di stucco potrebbero quasi preferirsi alle statue che stanno ai piloni della Vaticana e contarsi tra le opere più ragionevoli di questo secolo», asserendo però che «Il suo nome è [...] raccomandato più che ad ogni altra opera a bronzi che condusse in Venezia [...] rappresentanti i fasti della vita di S. Domenico che veggonsi nella chiesa de' Santi Gio: e Paolo [...] che non possono accusarsi dei vizj così pronunciati in altre opere di quel tempo»⁶⁷. Cicognara ricorda inoltre il «gran basso rilievo che fuse nell'arsenale veneto per la chiesa de' Camaldolesi nell'isola di San Clemente» e «le figure in bronzo che ingombrano l'altar maggiore nella chiesa del Redentore poste d'intorno al tabernacolo». Riferisce inoltre che «si accusa questo scultore di aver scolpito il parapetto di quel medesimo altare, ov'è in marmo il basso rilievo del portar della Croce, opera veramente di pessimo stile, e inferiore di molto a' suoi bassi rilievi in bronzo ma se mai fosse di sua mano, forse volle far conoscere a tutti gli allievi della scuola di Giusto le Curt, che allora lavoravano in Venezia con grande ammirazione e vi corrompevano ogni bel modo d'inventare e di eseguire come a lui pure fosse facile l'adeguar quello stile che dalla sola meccanica de' ferri trae modo di maraviglia»⁶⁸.

Quanto scritto da Leopoldo Cicognara, sarà ripreso negli anni a seguire da Stefano Ticozzi nel *Dizionario degli architetti, pittori, scultori, intagliatori in rame* pubblicato a Milano in quattro volumi tra il 1830 e il 1833⁶⁹ e da Filippo de Boni nella *Biografia degli artisti* edita a Venezia nel 1840⁷⁰.

A differenza di Cicognara, Pietro Selvatico (1847) dimostra di apprezzare oltre a Mazza anche altri scultori attivi in laguna nel Settecento come Pietro Baratta e Giovanni Marchiori. Dei bassorilievi bronzei in SS. Giovanni e Paolo afferma: «se in essi manca la severità della linea conveniente alla scultura se le composizioni affastellate attestano il discepolo di pittori farragginosi le pieghe son però ragionevoli, non dilombate le movenze in una parola non va infetto da nessuno di que' smodati capricci, di cui tanto moveva gloria l'arte di allora»⁷¹.

Dell'attività emiliana tratta Giuseppe Campori nel 1855, in cui oltre alle opere documentate già da Giampietro Zanotti e da Marcello Oretti, aggiunge anche alcune

⁶⁷ Cicognara, 1824, VI, pp. 219-220.

⁶⁸ Cicognara, 1824, VI, p. 220.

⁶⁹ Ticozzi 1831, II, pp. 418-419, si veda la trascrizione integrale in *Appendice*, 1.

⁷⁰ De Boni 1840, p. 631, si veda la trascrizione integrale in *Appendice*, 1.

⁷¹ Selvatico 1847, pp. 444-445.

sculture presso collezionisti privati modenesi e le decorazioni plastiche nella collegiata di Santo Stefano a Novellara e a Guastalla nella chiesa della Beata Vergine della Porta, queste ultime sono state in seguito espunte dal catalogo del bolognese da Riccòmini⁷².

La fama europea di Giuseppe Mazza è sancita nel XIX secolo dalla menzione di Jacob Burckardt nel *Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens* pubblicato a Basilea nel 1855. All'interno del capitolo *Barocksculptur. Relief*, lo storico svizzero subito dopo aver trattato di Alessandro Algardi e in particolare del rilievo in marmo con *L'incontro di Attila e Papa San Leone Magno* nella basilica di San Pietro, dedica un paragrafo al nostro, segnalandone per qualità i rilievi bronzei con gli episodi della vita di San Domenico a Venezia, mentre non attribuisce importanza alla restante produzione dello scultore: «Nächst ihm ist der Bolognese Giuseppe Mazza insoweit einer der Bessern im Relief, als die bolognesische Malersehne in der Composition die meisten übrigen Maler überragt. Ausser zahlreichen Ara beiten in den Kirchen seiner Vaterstadt hat er in S. Giovanni e Paolo zu Venedig (letzte Cap. des rechten Seitenschiffes) in sechs grossen Bronzereliefs das Leben des beil. Dominicus geschildert; nimmt man die obern zwei Drittheile mit den Glorien weg, so bleiben ganz tüchtige Compositionen übrig, zumal die mit dem Tode des Heiligen. Dagegen giebt es von Mazza Arbeiten in mehrern Kirchen seiner Vaterstadt, die nicht besser sind als Anderes aus dieser Zeit»⁷³.

Il XX secolo si apre con la voce delineata da un autore anonimo nell'*Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler*⁷⁴ basata per ciò che concerne il catalogo sui testi di Giampietro Zanotti e Vincenzo Fanti, a cui si aggiungono i contributi apparsi negli anni precedenti in area tedesca⁷⁵.

A Bologna le guide cittadine pubblicate da Corrado Ricci in seguito coadiuvato da Guido Zucchini⁷⁶, continueranno a segnalare le opere dello scultore seppur senza aggiungere valutazioni in merito alla qualità.

Il biennio 1934 – 35 segna in città un progresso importante negli studi sullo scultore. Le ricerche svolte da Adriana Arfelli su un nucleo di lettere indirizzate da diversi

⁷² Campori 1855, pp. 309-310.

⁷³ Burckhardt 1855, p. 712.

⁷⁴ Thieme – Becker 1930, p. 304.

⁷⁵ Brinckmann 1923, p. 148; Tietze Conrat 1907, pp. 69-113.

⁷⁶ cfr. Ricci 1881; Idem 1884; Idem 1893; Idem 1900; Idem 1906; Idem 1914; Ricci Zucchini 1930.

corrispondenti a Giuseppe Maria Mazza, pubblicate nel 1934 sulle pagine del bollettino annuale della biblioteca dell'Archiginnasio⁷⁷, hanno apportato notizie di rilievo in particolare sulle commissioni Liechtenstein e sul monumento a *Maffeo e Luigi Venier*. L'anno seguente il rinnovato interesse per l'arte felsinea del XVIII secolo promosso soprattutto da Francesco Malaguzzi Valeri che sottolineava «il carattere gaio, decorativo della pittura bolognese del magnifico barocco»⁷⁸, porterà alla celebre *Mostra del Settecento bolognese*, allestita nelle sale del palazzo Comunale, dove affianco ai dipinti di Franceschini, Creti, Dal Sole, Burrini, Crespi, Gandolfi ecc. figuravano anche un nutrito gruppo di terrecotte provenienti dalle collezioni private cittadine per la maggior parte riferite a Giuseppe Mazza, affiancato da Angelo Piò e Filippo Scandellari. Nel catalogo a corredo, Roberto Longhi nella breve biografia evidenzia: «Il Mazza è veramente uno dei più feraci rappresentanti della tarda scultura barocca, pur ritenendo sempre una certa castigatezza di vena bolognese»⁷⁹. Nei decenni successivi in cui si andava riabilitando del Seicento italiano la pittura così come la scultura, fu la voce autorevole di Rudolph Wittkower, che aveva da poco pubblicato la monografia su Bernini⁸⁰, a risvegliare gli interessi internazionali sull'artista. Nell'importante *Art and Architecture in Italy 1600 to 1750* Wittkower apre e chiude il paragrafo sulla scultura tardo barocca e rococò in Emilia con Giuseppe Maria Mazza, a cui aggiunge, ma solo in nota, i nomi di Andrea Ferreri, Angelo Piò e Filippo Scandellari⁸¹. «*Bologna had a first-rate sculptor of Rusconi's generation in Giuseppe Mazza [...], who harmoniously fused the general stylistic tendencies with local tradition. His Late Baroque classicism has nothing of Roman grandeur, and the emotional moderation of his work reveals that he had imbibed the 'academic' atmosphere of Bologna. In his many statues and relief in stucco, marble and bronze, to be found not only in his native city but also at Ferrara, Modena Pesaro, and above all Venice, he appears to perpetuate the classical current coming down from Algardi, but it is classicism drained of High Baroque vigour. This has fully proved by his masterpieces,*

⁷⁷ Arfelli 1934, pp. 416-434.

⁷⁸ Malaguzzi Valeri, *I Nuovi Acquisti...* 1926, pp. 29-30; Idem, *Arte Gaia* 1926.

⁷⁹ Bologna 1935, p. 36.

⁸⁰ Wittkower 1955.

⁸¹ Wittkower 1958, p. 298, p. 381 n. 41.

the six monumental bronze reliefs of the Cappella di S. Domenico in SS. Giovanni e Paolo, Venice»⁸².

Al breve ma denso paragrafo, faceva seguito solo tre anni dopo, nel 1961, il primo profilo dello scultore, tracciato da John Fleming sulle pagine della rivista *The connoisseur*. Lo studioso preso atto che la pittura bolognese «of the seventeenth and early eighteenth centuries have returned to fashion during the last few years», cercava di porre rimedio alla «little attention has as yet been paid to their fellow sculptors». «Indeed», proseguiva, «Giuseppe Mazza in almost the only Bolognese sculptor, apart from Algardi, who is known today and he is remembered mainly for his small terracotta groups and figures. [...] But charming though many of these terracottas undoubtedly are, they form only one and by no most important section of Mazza's total output»⁸³. Nel saggio introduttivo Fleming indica le principali opere, aggiungendo ai cantieri monumentali anche qualche proposta attributiva, e stila in calce un primo elenco dei lavori suddivisi in tre paragrafi: «works in Italy», «outside Italy», all'interno distribuiti per collocazione topografica, e infine chiude con una «selective list of losts marble». Ad oggi lo studioso britannico rimane l'unico autore ad aver redatto in un solo scritto, basandosi perlopiù su quanto riportato dalle fonti, un elenco il più possibile completo del vasto catalogo dell'artista, che ancora sul confine degli ottant'anni saliva sui ponteggi della chiesa dei domenicani di Modena per modellare nello stucco le monumentali figure degli *Evangelisti*. Ma il valore scientifico dell'opera di Fleming sta anche nell'aver indicato i possibili percorsi europei dello scultore: «The lightness and delicacy of handling might almost seem to foreshadow Clodion's tour de force in the same medium nearly a century later. And it is probable that the works he executed for Prince Liechtenstein inspired the greatest of Austrian sculptors, Raphael Donner». Già Tietze Conrat in un articolo sulle componenti veneziane nella formazione del maestro austriaco del 1907⁸⁴, evidenziava nel Donner l'apprendimento della lezione di Giuseppe Maria Mazza, studiato durante i ripetuti soggiorni in laguna, ma anche nel periodo della formazione presso Giovanni Giuliani. Quest'ultimo, infatti, nei tanti anni trascorsi al servizio dei Liechtenstein, fu incaricato di frequente di tradurre in scala monumentale e in altro materiale le opere in

⁸² Wittkower 1958, p. 298.

⁸³ Fleming 1961, p. 206.

⁸⁴ Tietze Conrat 1907, pp. 69-113.

terracotta inviate da Mazza, formando così il suo stile sugli esempi del bolognese, come ha rilevato Luigi Ronzoni nella recente monografia dedicata allo scultore veneziano⁸⁵.

Nella città d'origine dello scultore nei decenni successivi alla *Mostra del Settecento bolognese*, tornava ad assopirsi l'attenzione sulla scultura locale fino agli studi fondamentali di Eugenio Riccòmini.

Polvere, in tutte le sue forme «*a strati, a grumi, a festoni*», è il termine che consente a Riccòmini di costruire un'anafora, di eccezionale valenza evocativa, nei due paragrafi d'apertura del suo studio del 1972 *Ordine e Vaghezza. Scultura in Emilia in età Barocca*, dove volle spazzarne via un po' da tutta quella depositatasi «*da più di due secoli di pressoché totale silenzio delle fonti, della critica*», sulla «*scultura seicentesca fra la Trebbia e l'Adriatico*»⁸⁶.

Un volume meticoloso e a tutt'oggi insuperato, in cui lo studioso bolognese ripercorre le vicende della scultura del diciassettesimo secolo in Emilia, attraverso i profili dei suoi maggiori interpreti, dai Reti al Mazza, passando per l'attività bolognese di Alessandro Algardi, dei quali ricostruisce, sulla base delle fonti documentarie e archivistiche, il catalogo delle opere superstiti prevalentemente in terra emiliana.

L'ultima e più corposa sezione è dedicata a Giuseppe Maria Mazza, a cui lo studioso riconosce il merito di aver «*reinventato l'arte della scultura a Bologna*» che «*prima di lui al più balbettava qualche faticoso ornato, azzardava qualche impacciata figura*»⁸⁷.

Con lo stesso nome, Riccòmini, ripartiva solo cinque anni dopo, analizzando gli sviluppi della scultura del secolo successivo da Angelo Gabriello Piò che gli era stato allievo «*e per discepolo del Mazza sempre poi s'è promulgato*»⁸⁸, passando per i più fedeli seguaci, come Lorenzo Sarti detto appunto Lorenzin del Mazza, Andrea Ferreri, Gaetano Lollini, Giovan Battista Bolognini, e al riminese Antonio Trentanove, che, seppur per questioni anagrafiche non fu suo allievo, fondò la sua arte sull'esempio dell'alta scuola di Mazza.

Verso questi due fondamentali volumi, Eugenio Riccòmini si era avviato a passi svelti già dal 1965, allorché idealmente arricchendo una delle sezioni della *Mostra del*

⁸⁵ Ronzoni 2005.

⁸⁶ Riccòmini 1972, p. 2.

⁸⁷ Riccòmini 1977, p. 7.

⁸⁸ Zanotti 1739, I, p. 246.

Settecento bolognese del 1935, gremì le sale espositive del Museo Civico di terrecotte, gessi e cere, curando la *Mostra sulla scultura bolognese del Settecento* che come confini cronologici aveva la produzione di Giuseppe Maria Mazza fino a quella di Giacomo de Maria⁸⁹.

Solo due anni dopo, nel 1967, sempre Riccòmini in un articolo apparso sulle pagine di *Arte Veneta*⁹⁰ si soffermava ancora su Giuseppe Maria Mazza, esaminandone però sulla scorta delle fonti felsinee mai avare di informazioni, la «trama dei rapporti culturali, o di colleganza»⁹¹ che portarono l'artista ad operare in più occasioni in laguna. Le conclusioni a cui giungeva in quel saggio, e da lui mai più in seguito riconsiderate, in merito alla nullità dell'apporto dell'artista felsineo nei termini del "dare" in seno all'orientamento artistico della Serenissima, che contraddicevano quanto sostenuto negli anni precedenti da Camillo Semenzato⁹², paiono oggi non pienamente condivisibili, come è emerso dagli studi sulla scultura veneta che da quelle prime e pionieristiche aperture si sono in seguito sviluppati, come i fondamentali contributi di Paola Rossi⁹³, Andrea Bacchi⁹⁴, Monica de Vincenti⁹⁵, Matej Klemenčič⁹⁶, per citare solo i principali.

Dopo gli studi di Riccòmini, negli anni Ottanta, Antonia Nava Cellini nel volume sulla *Scultura in Italia nel Seicento* dedica alcune pagine al nostro, di cui ripercorre nei brani principali il catalogo noto, e ne indica come caratteristiche dello stile «la nettezza luminosa del modellato, la serenità idealizzante, e una cordialità tipicamente emiliana». La studiosa conclude affermando che lo scultore «non solo ha posto le premesse per la scultura settecentesca a Bologna, ma ha contribuito in parte alla formazione di quella veneta, e con le statue e terrecotte inviate a Vienna, ha dato suggerimenti al grande scultore austriaco Raphael Donner»⁹⁷.

Fatta eccezione per il breve profilo tracciato da Branstator in *The Dictionary of Art* (1996)⁹⁸ e per quello delineato da Francesca Sinagra nel *Dizionario biografico degli*

⁸⁹ Riccòmini 1965.

⁹⁰ Riccòmini 1967, pp. 173-184.

⁹¹ Riccòmini 1967, p. 713.

⁹² Semenzato 1964, pp. 241-244; Idem 1966, pp. 32-33.

⁹³ Rossi 1997, pp. 721-726.

⁹⁴ Bacchi 2000, pp. 19-23.

⁹⁵ De Vincenti 2002, pp. 221-281.

⁹⁶ Klemenčič 2001, pp. 229-242.

⁹⁷ Nava Cellini 1982, p. 144.

⁹⁸ Branstator 1996, pp. 902-903.

Italiani (2009)⁹⁹, negli ultimi trent'anni non si sono avuti altri contributi volti a ricostruire nella completezza il catalogo dell'artista che è rimasto sostanzialmente invariato su quanto proposto da Fleming e da Riccòmini per ciò che concerne i cantieri monumentali, mentre addizioni e sottrazioni hanno modificato il *corpus* delle numerosissime opere destinate al collezionismo privato.

Non sono mancati interventi che hanno consentito di precisare singoli episodi della carriera dell'artista. Per ciò che concerne l'attività veneziana, dopo gli studi di Semenzato e Riccòmini, l'operato dello scultore è stato ripercorso e aggiornato da Andrea Bacchi nel volume sulla *Scultura a Venezia da Sansovino a Canova*¹⁰⁰. Nel saggio di apertura lo studioso segnala come negli anni a cavaliere tra i due secoli «l'egemonia lecourtiana dovrà fare i conti con nuove, diverse istanze». «*In primo luogo con l'elezione disegnativa del bolognese Mazza, impegnato a più riprese in laguna*» e con l'arrivo in città nel '93 del carrarese Pietro Baratta che vi rimarrà per circa trent'anni, il quale «pur senza essere una figura di primo piano, riuscirà a far conoscere e quindi a diffondere a Venezia molti aspetti della coeva scultura centroitaliana, una scultura faticosamente impegnata, a queste date, in una severa revisione dei modelli berninani attraverso il filtro della tradizione algardiana che, grazie soprattutto a Ercole Ferrata e Domenico Guidi, stava vivendo una stagione di grande fortuna»¹⁰¹.

Per ciò che concerne la committenza, i tempi e i modi dell'attività veneziana di Mazza, novità di rilievo sono emerse da due contributi pubblicati pressoché in contemporanea da Lino Moretti (1984-1985)¹⁰² e da Gastone Vio (1985)¹⁰³. Moretti ha rinvenuto il contratto e la documentazione relativa alla più importante e complessa opera dello scultore, la decorazione della cappella di San Domenico a Santi Giovanni e Paolo, con le storie del santo titolare, analogamente le ricerche condotte da Vio hanno consentito di precisare la cronologia e le modalità della commissione delle quattordici statue in bronzo che ornano l'altare maggiore nella chiesa del Redentore sull'Isola della Giudecca. Nell'indagine sul collezionismo della nobile famiglia dei Manin, originaria di Udine ma protagonista delle vicende artistiche

⁹⁹ Sinagra 2009, pp. 487-491

¹⁰⁰ Bacchi 2000, pp. 759-760.

¹⁰¹ Bacchi 2000, p. 18.

¹⁰² Moretti 1984-85, pp. 376-377.

¹⁰³ Vio 1985, pp. 205-206.

lagunari di inizio Settecento, Martina Frank¹⁰⁴ ha ritrovato i pagamenti allo scultore per la statua in marmo di *Venere*, ad oggi conosciuta solo grazie all'incisione di Giannantonio Faldoni resa nota da Zava Boccazzi. Nel corposo articolo, già ricordato, di Zava Boccazzi¹⁰⁵, in cui la studiosa esamina il mecenatismo e il collezionismo del lucchese Stefano Conti, sono emerse notizie di rilievo anche riguardo allo scultore bolognese, a cui il nobile toscano aveva richiesto due busti in marmo raffiguranti *Diana ed Endimione*, ad oggi sconosciuti. Dallo studio di Zava Boccazzi, emerge inoltre la fitta trama di rapporti intessuti da Mazza con i pittori lagunari, in particolare con Alessandro Marchesini, Antonio Pellegrini e Antonio Balestra, ed il ruolo da lui svolto come intermediario per il prestigioso committente sulla piazza bolognese.

La fama internazionale dello scultore ha potuto giovare di due mostre realizzate nell'arco della prima metà degli anni Ottanta entrambe nella prestigiosa sede del Metropolitan Museum of Art di New York. La prima nel 1981, *European Terracottas from the Arthur M. Sackler*, in cui tra le varie opere esposte di Algardi, Soldani, Clodion, Pajoux, Carpeaux, Rodin, Martini, il *David e Golia* di Giuseppe Maria Mazza è stato selezionato per illustrare la copertina del catalogo¹⁰⁶. Nel 1985 in occasione della mostra *Liechtenstein. Princely collection*, i quattro busti in marmo di *Venere, Adone, Bacco e Arianna* eseguiti dallo scultore bolognese per Johann Adam Andreas I sono stati studiati da Olga Raggio che ne ha curato le relative schede critiche nel catalogo a corredo della mostra¹⁰⁷.

Per ciò che riguarda l'attività in patria, si sono avuti in tempi recenti alcuni studi volti ad approfondire alcune opere: Giovanna Perini nel 1992 ha potuto precisare le fasi progettuali e le richieste della committenza per l'esecuzione della memoria Venier nel Palazzo Comunale di Bologna (sch. 72), mentre Stefano Tumidei in un ricchissimo saggio sulle *Terrecotte bolognesi di Sei e Settecento*, che si distingue per l'apertura metodologica e per gli spunti di ricerca offerti, ha analizzato la produzione di Mazza destinata al collezionismo e alla devozione privata, aggiungendo anche al catalogo alcune opere di rilievo come il modello in terracotta per il *Bacco* Liechtenstein (sch. 85)¹⁰⁸. Recentemente la mostra organizzata a Cento sul plastificatore locale Cesare

¹⁰⁴ Frank 1996, pp. 63, 64, 69, 73, 143.

¹⁰⁵ Zava Boccazzi 1990, pp. 109-152.

¹⁰⁶ Draper 1981.

¹⁰⁷ Raggio 1985, pp. 23-25, catt. 11-14.

¹⁰⁸ Tumidei 1991, pp. 21-51.

Tiazzi, ha offerto l'occasione per studiare alcune terrecotte dello scultore di modeste dimensioni¹⁰⁹. Nel catalogo della mostra Antonella Mampieri ha inoltre reso noto un altorilievo dello scultore, considerato distrutto, *l'Estasi di Santa Teresa*, nel palazzo Malvezzi Campeggi di Bologna (sch. 123)¹¹⁰.

¹⁰⁹ Gozzi 2011, pp. 190-191; Samoggia 2011, pp. 188-189; Mampieri 2011, pp. 184-187, 192-193

¹¹⁰ Mampieri, *Immagini...* 2011, pp. 95-119; Mampieri 2011, pp. 95-119.

II. *Gli anni della formazione*

II. 1 *Breve introduzione sulla scultura in Emilia 1662-1673*

«Ne faccia meraviglia, che da un pittore s'andasse il Mazza per divenire più eccellente nella scultura, conciossiachè derivando così questa, come la pittura dal sapere dare alle cose la proporzione, e la forma che loro è dovuta, e anzi questo pare in certo modo, che basti alla scultura, potea ottimamente il Mazza apprenderlo dal Pasinelli, da lui ricevendo documenti, e consigli, e tali, che d'altronde non gli avrebbe avuto migliori»¹.

Il brano, tratto dal profilo biografico che Giampietro Zanotti dedica allo scultore Giuseppe Maria Mazza, è stato reso celebre dalla critica moderna che se ne è servita a più riprese per comprovare e sintetizzare l'alunnato del giovane scultore felsineo presso la bottega del pittore Lorenzo Pasinelli, e di conseguenza per esplicitarne lo stile. Ma a dire il vero gli anni della formazione dello scultore non sono mai stati indagati approfonditamente: le parole di Giampietro Zanotti si motivano in primo luogo nel contesto storico-artistico in cui ebbe inizio la carriera di Giuseppe Maria. L'ambiente artistico bolognese a cui Mazza si accostò negli anni della prima formazione, vale a dire dalla metà del settimo fino all'inizio dell'ottavo decennio del Seicento, si contraddistingue da un lato per il rinnovato fiorire della pittura, ad opera principalmente di Lorenzo Pasinelli e Carlo Cignani, e dall'altro invece dall'assenza pressochè totale della scultura, succeduta forse alla carenza di commissioni importanti che indusse i principali scultori autoctoni a recarsi fuori dalla patria per lavorare. Una situazione di stallo che perdurerà per circa un decennio, fino al 1673, allorché, in linea con quanto accadeva negli stessi anni negli attigui ducati, si dovette ricorrere ad uno scultore 'foresto', il lombardo Giovanni Battista Barberini (Laino 1625 - 1692), per condurre a termine il tempio petroniano. Nel decennio che precede l'arrivo di Barberini nella città legatizia, infatti, nel ducato estense e in quello farnesiano le imprese plastiche di rilievo sono per la maggior parte affidate a scultori di formazione e provenienza delle valli dei laghi lombardo - ticinesi. Il breve arco cronologico qui esaminato coincide con un periodo difficile per il ducato estense: alla morte del duca Alfonso IV, rimasto in carica per soli quattro anni (1658-1662), fu incaricata della reggenza la moglie Laura Martinozzi (1662-1674), in nome del

¹ Zanotti 1739, II, p. 5.

minorenne figlio Francesco, che anche a causa della non florida situazione finanziaria in cui versava il ducato, dovette moderare la rinvigorita politica artistica promossa dai predecessori Alfonso IV e ancora di più da Francesco I². In questi anni, l'impresa artistica di maggiore rilevanza è il rinnovamento interno della chiesa modenese di Sant'Agostino, trasformata, dal 1660 al 1663, in *Pantheon Atestinum*, luogo delle esequie ducali, non più in forma di apparato effimero come era accaduto in occasione del funerale di Francesco I ma di «pompa stabile» deputato alle celebrazioni di casa d'Este³. Sotto la direzione iconografica del gesuita Domenico Gamberti e quella architettonica di Giovan Giacomo Monti, che fornì anche i «disegni e le sagome» per la decorazione plastica, un folta schiera di plasticatori modellarono le statue dei santi, beati ed antenati del casato estense: il ruolo predominante lo ebbe il lainesese Giovanni Battista Barberini che andò ad aggiungersi alla collaudata équipe di scultori già attivi nella delizia di Sassuolo⁴ formata dal ticinese Luca Colomba, il carrarese Giovanni Lazzoni (1618 – 1690-1691) e il romano Lattanzio Maschio (op. 1652-1663), oltre a questi compaiono anche i nomi di Carlo Francesco Piazza, Carlo Antonio Gravi⁵. Altro scultore lombardo attivo nella capitale del ducato estense, dal 1658 soprintendente dei cantieri ducali è il comasco Tommaso Loraghi (1608-1670), che in Sant'Agostino è incaricato dell'ornamento in marmo della porta principale d'ingresso e poco dopo, dal 1664, lavora al completamento del prezioso tabernacolo policromo dell'altar maggiore nella chiesa di San Vincenzo, su disegno dell'architetto romano Bartolomeo Avanzini⁶. Anche nel ducato farnesiano, retto da Ranuccio II (duca dal 1646 al 1694), i protagonisti delle imprese plastiche avviate nella seconda metà del secolo nelle città dinastiche di Parma e Piacenza, sono artisti lombardi: Leonardo e Domenico Retti, membri della numerosa famiglia di stuccatori lombardi originari di Laino, che operarono insieme nel monumento sepolcrale di Rodolfo Tanzi in Sant'Ilario (1664) e

² Sul mecenatismo di Laura Martinozzi cfr. Cavicchioli 2009, pp. 89-117.

³ Per le vicende della chiesa si veda *La chiesa di Sant'Agostino: Pantheon Atestinum*, a cura di E. Corradini, E. Garzillo, G. Polidori, Modena 2002 e in particolare i saggi di Belardinelli, Cavicchioli, Conforti, Dugoni.

⁴ Sulla decorazione scultorea della delizia di Sassuolo cfr.: Bacchi 2004, pp. 41-54.

⁵ Per l'ornamentazione plastica cfr. almeno Riccòmini 1972, pp. 19-23, pp. 60-63; Belardinelli 2002, pp. 97-132, Spiriti 2005, pp. 121-133.

⁶ Il tabernacolo fu commissionato da Francesco I come monumento funebre per la madre Isabella di Savoia. I lavori presero avvio nel 1639, ma l'opera fu ultimata molto tempo più tardi nel 1672, cfr. Martinelli Braglia 1990, pp. 107-108; Conforti 2001, pp. 159-170. Sullo scultore originario di Piello si veda la voce biografica relativa agli architetti, stuccatori e lapidisti appartenenti a diverse famiglie accomunate dal cognome Luraghi delineata da Pinto 2007, pp. 640-645.

nella decorazione plastica della cappella della Madonna di Costantinopoli in San Vitale(1666-69), mentre il solo Leonardo fu incaricato dei lavori per il teatro del Collegio dei Nobili di Parma (1668) e per la cappella della Cintura in San Lorenzo a Piacenza (1670-1671)⁷. Nel 1670 lavora a Parma anche Giovanni Battista Barberini chiamato a rinnovare la facciata della chiesa francescana dell'Annunciata con l'inserimento di una monumentale *Annunciazione* in stucco⁸.

A Bologna in questi stessi anni non si registrano imprese plastiche di rilievo, e inoltre nella seconda metà del Seicento non sono molti gli scultori bolognesi in attività di cui abbiamo notizia: Clemente Molli (Russi 1599 ca.- Venezia 1664), Gabriele Brunelli (Bologna, 1615-1682), Giovanni Maria De Rossi (Bologna, 1636 ca. – Roma(?), post 1704), Fabrizio Arigucci (notizie dal 1657 al 1695, ma forse originario di Roma), oltre a Camillo Mazza (1601-1672), padre di Giuseppe. Tranne l'ancora misterioso Fabrizio Arrigucci, di cui non conosciamo altro se non il ritratto del Guercino della Pinacoteca Nazionale di Bologna (1657), i due busti di Giovan Battista de Bianchi e di Francesco de Tosetti (entrambi datati al 1680 e firmati: Fabritio Arigucci Romano)⁹, e la decorazione a stucco dell'altar maggiore della chiesa di San Michele in Bosco eseguita con Bernardo Borelli (1684), tutti gli altri scultori, fatta eccezione per Camillo, in questi anni sono documentati al di fuori di Bologna. Clemente Molli, dopo una rapida comparsa in città alla fine del terzo decennio dove scolpì gli stucchi della cappella Dondini in San Salvatore, seguì la sua carriera artistica in Romagna, in Veneto, e in particolare a Venezia, dove fin dalla fine del quarto decennio, seppur con intervalli che lo portarono a Ravenna (1640) e a Varsavia (1644-46), operò quasi sempre nei cantieri diretti da Baldassarre Longhena, spesso in collaborazione con Francesco Cavrioli¹⁰. Gabriele Brunelli dopo un soggiorno romano, iniziato forse nel 1637,

⁷ Sull'attività nel ducato farnesiano dei Retti: Riccòmini 1972, pp. 44-52; Baroncelli 2005, pp. 43-50; Facchin 2011, pp. 164-181:168-171.

⁸ Riccòmini 1972, pp. 51-52, cat. 13; Baroncelli 2001, pp. 9-14; Spiriti 2005, pp. 29-30.

⁹ Zanuso 1996, p. 774, figg. 82-83 (con bibliografia). Il busto in terracotta dell'architetto veronese Giovan Battista de Bianchi si conserva in Palazzo Barberini mentre quello del chirurgo veronese *Francesco de Tosetti* nel Museo di Roma.

¹⁰ Per notizie generali sulla biografia di Clemente Molli si vedano in particolare Orbicciani 2011, pp. 423-426 (con bibl.) e Cecchini 1998, pp. 147-151. Sull'attività bolognese e emiliana si veda Riccòmini 1972, pp. 29, 78-79 e Danieli 2005, pp. 68, 122. Sono numerosi gli studi sull'attività in Veneto e in particolare a Venezia: Semenzato 1966, pp. 18, 84-85; Vio 1981, pp. 209-261, Rossi 1989, pp. 61-68; Eadem 1995, pp. 120,122,124; Zanuso 2000, pp. 764-765; Rossi 2001, pp. 620-622; Eadem 2001^a, pp. 151-153; Hopkins 2006, p. 180. Per l'attività veronese cfr. Marchi 1997, pp. 263-265, n. 69; Guzzo 1991^a, pp.18, 20; Tomezzoli 2002, pp. 36-41.

durante il quale fu allievo di Algardi¹¹, rientrato a Bologna poco prima della metà del secolo, eseguì su disegno di Simone Cantarini (quindi entro il 1648, anno di morte del Pesarese) le statue nella chiesa del Gesù e Maria, oggi scomparsa, seguite nel '50 dalla memoria in marmo di Gregorio XV in San Pietro da un disegno fornito dallo stesso Algardi, e nel 1658 scolpì il *Gigante* di destra del portale di Palazzo Davia Bargellini¹² mentre a quello di sinistra attese Francesco Agnesini (Carrara 1616- post 1662)¹³. Dopo un primo soggiorno veronese nel 1656 durante il quale realizzò l'*Annunciazione* per la cappella del Rosario in Sant'Anastasia, dal 1660-61 e fino alla fine del 1673 Brunelli lavorò al di fuori delle mura felsinee: a Padova, a Vicenza e principalmente a

¹¹ Per il profilo biografico dello scultore si veda Alessandretti 1972, pp. 554-555; Parsch 1996, p. 543. Più di recente Tumidei (2007, pp. 54-63) ha delineato il percorso stilistico dello scultore evidenziandone in particolare la ricezione della lezione algardiana. Per il rapporto tra Gabriele Brunelli e Alessandro Algardi si veda: Montagu 1985, pp. 113-115; 222-224. Per l'attività bolognese Riccòmini 1972, pp. 30-31, 83-86.

Il 1637 come anno di inizio del soggiorno romano è riportato dalle fonti bolognesi cfr. Riccòmini 1972, p. 83. Anche Luigi Crespi nel *IV Tomo della Felsina*, che si conserva manoscritto presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginasio (B 13), nella «Vita di Gabriello Brunelli scultore Bolognese» afferma che questi andò a Roma all'età di 22 anni «all'incirca nel 1637», e aggiunge di non aver trovato notizie ne riguardo la sua attività romana ne come allievo di Algardi ma «solamente che invaghitosi d'una vedova romana per nome Ludovica del quondam Anselmo Rochi la sposasse li 27 aprile 1640 nella chiesa Parrocchiale di Santa Susanna».

Nel 1638 un «Gabriele Branelli» è ricordato nei libri di conti di Francesco Barberini per avergli fornito sculture antiche (cfr. Aronberg Lavin 1975, p. 126; Tumidei 2007, p. 55 e p. 62 n.2;), nel 1643 risulta in una lista dell'Accademia di San Luca come scultore indipendente (Montagu 1985, p. 254 n.17).

¹² In particolare riguardo alla *Memoria di Gregorio XV* cfr.: Riccòmini 1972, p. 83 e Montagu 1985, pp. 427-428; sui *Giganti* di palazzo Davia Bargellini: Riccòmini 1972, p. 83-84; Geese 1984, p. 42; Montagu 1985, p. 223; Riccòmini 1987, pp. 61,64.

Al 1650 dovrebbero collocarsi altre opere eseguite da Brunelli: Luigi Crespi nella biografia manoscritta dello scultore annota che «nel libro del registro dei mandati delle spese occorse nella fabbrica della nostra Fortezza Urbana trovasi una partita sotto li 25 giugno 1650 di lire 340 pagate allo scultore Gabriello Brunelli per le quattro armi di macigno scolpite e collocate nel quartier nuovo, incontro la chiesa di quella fortezza» (si tratta della fortezza di Castelfranco Emilia avviata nel 1628 da Urbano VIII, alla cui costruzione sovrintendeva il legato Bernardino Spada cfr. il ritratto del cardinale di Guercino conservato nella Galleria Spada di Roma); ancora Crespi afferma inoltre che «nell'anno medesimo 1650 fu fatta dal Brunelli la copiosa e bella Circoncisione di Nostro Signore, di tutto rilievo, in terra cotta, numerosa di sedici figure, nobilmente istoriate che serve d'ancona dell'altar maggiore della chiesa del Buon Gesù [oggi scomparsa] e nella quale pure fece nella Capella de' Landi la statua d'un Ecce Homo similmente di terra cotta e di tutto rilievo, mostrato al popolo da due angeli, e nell'altra Capella di rincontro della famiglia Bassani la statua di Sant'Antonio, ambedue grandiose, caratterizzate e così naturali, anche per essere a meraviglia colorite dal vero che sembrano figure vive, e tutti gli angeli fece di rilievo sopra le cappelle di quella Chiesa» (BCAB, Ms. B13 c. nn.).

¹³ Dopo la ricordata attività con Gabriele Brunelli in palazzo Davia Bargellini, Francesco Agnesini nel 1659 è al servizio dei Gonzaga nel palazzo di Maderno dove realizza una fontana monumentale e nel 1662 esegue una fontana monumentale nel palazzo di Marmirolo. A Verona, probabilmente tra la fine del sesto e l'inizio del settimo decennio, esegue la statua dell'*Adone* (o *Meleagro*) per il giardino del palazzo dei conti Verità a Lavagno. Su Francesco Agnesini si veda Ghidiglia Quintavalle 1960, p. 444; Perina 1965, III, p. 518; Geese 1984, p. 42; Lenzi 1985, p. 171 n.4; Montagu 1985, p. 223; Guzzo 1991a, p.21; Heimbürger Ravalli, 1992, p. 528; Belluzzi 1998, I, p. 62; Tomezzoli 2002, pp. 44-45; L'Occaso 2010, p. 132.

Verona dove ottenne un numero importante di commissioni e avviò una florida bottega, entro la quale si formarono Francesco Crivelli e Domenico Tomezzoli¹⁴.

Tra gli scultori citati, l'ultimo a lasciare la città è Giovanni Maria De Rossi; questi, a differenza di Brunelli, non farà più ritorno in patria¹⁵. Le poche notizie sull'attività bolognese di Giovanni Maria de Rossi riguardano quanto da lui messo in opera nelle chiese di San Michele in Bosco e di S. Nicolò. In quest'ultima chiesa, nella cappella maggiore le fonti ricordano di sua mano due statue in legno policromo di *SS. Maria Maddalena e Marta*, perdute, e due statue in terracotta rappresentanti i *SS. Bononio e Parisio* che oggi si conservano nella chiesa di Santa Maria di Carità dove vennero trasportate in seguito alla chiusura al culto della sussidiale di San Nicolò a causa dei gravi danni subiti nel corso del secondo conflitto mondiale¹⁶. In San Michele in Bosco le sole ancora visibili sono le statue in stucco dei profeti *David e Isaia* seduti sulla cimasa della parete che divide il coro, eseguite nel 1662, e quelle sottostanti, poste entro nicchie ai lati della scala, raffiguranti *San Benedetto e San Marco*, riferite allo scultore dalla guida del Malvasia e databili secondo quanto riportato da Arze e Giordani al 1664¹⁷. Per lo stesso convento e ancora nel 1662, realizzò altre opere che ad oggi risultano disperse: sette teste per la cappella del Crocifisso e due statue raffiguranti una *Madonna* e un *San Giovanni*. Infine eseguì una copia in bronzo del *San Michele Arcangelo* dall'originale di Alessandro Algardi, che all'epoca si conservava nella libreria del convento, ed è oggi esposto nel Museo Civico di Bologna¹⁸: la copia fu posta sulla cimasa della cancellata che serrava il coro dei monaci, e andò

¹⁴ A Verona Brunelli è documentato con continuità dal 1660 al 1667 e dal 1670 al 1673: nel 1660-61 realizzò le sei statue litiche a coronamento di Palazzo Maffei in piazza delle Erbe, in seguito, dal 62 al 67, è incaricato di eseguire i monumenti lapidei dei rettori veneti per piazza dei Signori, e infine dal 1671 al 1673 lavora nuovamente nella chiesa di Sant'Anastasia dove esegue gli angeli sul frontone dell'altare maggiore e le quattro virtù cardinali nella cappella del Rosario. Per una attenta ricostruzione dell'attività dello scultore nella città scaligera cfr.: Tomezzoli 2002, pp. 41-56; si vedano inoltre Cipolla 1915^b, pp. 464-465; Brenzoni 1972, p.192; Flores d'Arcais 1980, p. 569; Cappelletti 1981, pp. 34,50; Montagu 1985, pp. 113-114; Guzzo 1990-1991, p. 249-250, 253- 254; Guzzo 1991^a pp. 21-23; Tomezzoli 2000-01, pp. 409-11.

Nel 1667 esegue per la chiesa di Sant'Agostino a Padova una scultura raffigurante *Sant'Antonio da Padova con il Bambino*, ora conservata nella chiesa di Alano di Piave (Treviso) (cfr.: Brandolese 1795, pp. 155, 156; Sartori 1965, pp. 55-107) e nel 1670 circa è attivo a Vicenza nella chiesa di Santa Corona.

¹⁵ Su Giovanni Maria de' Rossi, artista ancora poco noto, cfr. il profilo biografico delineato da Pedroli Bertoni 1987, p. 209 e Eadem 1991, p. 220-221. Per l'attività in San Michele in Bosco cfr. Malaguzzi Valeri 1895, p. 76; Zucchini 1943, pp. 32,36; Riccòmini 1972, pp. 79-80, cat. 64.

¹⁶ Malvasia 1686, p. 143; Montefusco Bignozzi 1981, pp. 95, 106.

¹⁷ Arze- Giordani 1850, p. 96.

¹⁸ Inv. 1504, sul gruppo di Algardi cfr. almeno Heimbürger Ravalli 1973, pp. 161-162; Montagu 1985, pp. 200, 365-67; Grandi 1987, pp. 84-86; Montagu 1999, p. 188 n. 44.

successivamente dispersa e sostituita da un gruppo in legno quando la cancellata fu rimossa e collocata all'ingresso della Biblioteca dell'Archiginnasio. In seguito lo scultore si trasferì a Roma, già nel 1666 è registrato come residente a Capo le Case nei pressi di Sant'Isidoro, ed entrò a far parte della bottega berniniana impegnata nel cantiere vaticano nella decorazione statuaria del portico del colonnato di San Pietro. Tra gli artisti chiamati ad affiancare il "capocantiere" Lazzaro Morelli nella vasta campagna decorativa, De Rossi ebbe un ruolo preponderante poiché fu incaricato di tredici statue di santi e martiri per i bracci curvi del colonnato, che egli eseguì tra il 1666 e il 1670, numero inferiore solo a Lazzaro Morelli che ne eseguì quarantasei¹⁹. In seguito la sua permanenza a Roma è documentata fino al 1704, ma oltre ad una statua, non identificata, eseguita tra il 1674 e il 1676 per l'attico della facciata di Santa Maria in Montesanto, non rimangono ulteriori attestazioni della sua attività artistica²⁰.

In questi anni, dunque, l'unico scultore documentato entro le mura felsinee è proprio Camillo Mazza, padre di Giuseppe, che dovette rivestire un ruolo non secondario nei primissimi anni di Giuseppe Maria.

¹⁹ Per l'importante ruolo avuto nel cantiere del colonnato di San Pietro cfr. il volume curato da Martinelli (1987) e i saggi di Falaschi 1987, pp. 28,29; Pedrolì Bertoni 1987, pp. 31-32. Nello stesso volume si vedano le schede scritte da M.Pedrolì Bertoni relative alle quindici statue che sono state attribuite a De Rossi: cat. 8 (p. 66),11-13 (pp. 69-71), 15-17 (pp. 73-75), 30-31 (pp. 88-89), 38 (p. 96),104 - 108 (pp. 163-167).

²⁰ Pedrolì Bertoni 1987, p. 209 e Eadem 1991, p. 221.

II. 2 *Cenni biografici e ruolo di Camillo Mazza*

Il catalogo delle opere e il conseguente profilo artistico di Camillo Mazza (Bologna, 1601-1672) stenta ancora a prendere forma: alle scarse notizie riportate dalla storiografia artistica bolognese e alla confusione operata principalmente dalle fonti veneziane che hanno perlopiù mescolato il profilo del padre con quello del figlio e viceversa¹, soccorrono solo in parte gli sporadici ritrovamenti nella documentazione manoscritta dell'epoca, che seppur non esaustivi, permettono comunque di approfondire e ampliare la conoscenza su quanto operato da Camillo in patria e fuori e conseguentemente anche sull'alveo artistico e sociale in cui Giuseppe mosse i suoi primissimi passi². Da quanto è emerso sin qui, l'eredità lasciata da Camillo a Giuseppe Maria consistette da un lato nella versatile preparazione sui diversi materiali e tecniche della scultura, dall'arte dell'intaglio, della plastica, dell'indoratura, e forse anche della toreutica, dall'altro nel suo inserimento nella scena artistica bolognese che consentì al figlio un contatto privilegiato con i suoi protagonisti.

Grazie alle ricerche condotte in questo studio, è stato possibile correggere e dettagliare le rare e imprecise informazioni anagrafiche trasmesse dalle fonti: Camillo nasce a Bologna il 12 agosto 1601 da Domenico Mazza e Livia, viene battezzato il

¹ L'assenza, pressoché totale, di notizie su Camillo nella coeva storiografia artistica locale, impegnata negli stessi anni a tessere le lodi dei maestri di pennello (C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice - Vite de' Pittori bolognesi*, Bologna 1678), è sorte comune alla quasi totalità degli scultori dell'epoca attivi a Bologna, come Gabriele Fiorini, Giulio Cesare Conventi, Domenico Maria Mirandola, Clementi Molli, Gabriele Brunelli etc. Sull'argomento si veda Perini 1999, pp. 7-86.

Si deve ad Antonio Masini (1666, p. 617) il primo breve profilo biografico dello scultore; Carlo Cesare Malvasia nella prima edizione de *Le pitture di Bologna* annota una sola opera di mano di Camillo, a cui nelle edizioni successive se ne aggiungerà una seconda (1686, p. 139 e ed. succ.). Nel XVIII secolo si sono brevemente occupati dello scultore Antonio Pellegrino Orlandi (1704, p. 106, ed. Bologna 1719, p. 105 e s., Napoli 1733, p. 98, ed. 1753, p. 108) e Marcello Oretti (BCA, B129, c. 37); a questi hanno fatto seguito nell'Ottocento Girolamo Bianconi (1820 p. 515 e ed. succ.) e Pietro Zani (vol XIII, 1823, p. 141). Molti scrittori hanno confuso il nome del padre con quello del figlio, come Cicognara (VI, 1824, pp. 219-220), Ticozzi (1830, p. 419), De Boni (1840, p. 631, ed. 1852, p. 631) e la letteratura odepórica veneziana (Selvatico - Lazari, 1852, p. 121, 265; ed. 1881, p.221, 426; Parenzo 1872).

Delle principali biografie manoscritte e a stampa del XVII e XVIII secolo si riporta la trascrizione in *Appendice*, 1.

Nel secolo scorso hanno scritto brevemente di Camillo i seguenti autori: Rodriquez 1955, p. 44-45; Golzio 1968, I, p. 443; Riccòmini 1972, pp. 81-82.

² Al conto delle opere accreditate da Marcello Oretti al catalogo dello scultore, possiamo oggi aggiungerne altre dodici, per un totale complessivo di diciannove opere, molte perdute, scalate su circa cinquant'anni di attività, dal 1619 al 1672, si veda l'elenco delle opere in *Appendice*, 2.

giorno seguente nella cappella, oggi scomparsa, di San Biagio³. Il 7 aprile 1630 sposa Desideria Piccinini nella chiesa di San Pietro⁴, dalla loro unione, secondo quanto ho potuto sin qui verificare, nasceranno quattordici figli, nell'arco di venticinque anni tra il 1631 e il 1656: a sollevarli al fonte battesimale furono per la maggior parte esponenti della nobiltà locale e delle più alte cariche del potere politico e religioso della società bolognese, segno di un'indiscussa sicura e crescente posizione sociale di Camillo⁵. Dagli atti relativi ai battesimi dei figli, dove si riporta la parrocchia ove la famiglia risultava domiciliata al momento della nascita del figlio, sembrerebbe che Camillo non possedesse una casa di proprietà in città e questo comportò un continuo trasferimento della famiglia che periodicamente afferiva ad una diversa circoscrizione ecclesiastica: Camillo nasce nei pressi di San Giovanni in Monte, si sposa nella parrocchia della moglie, San Pietro, nel biennio '36-'37 dimora con la famiglia nei pressi di San Tommaso del Mercato, nel '38 è registrato nelle vicinanze di San Gregorio, seguono due anni dal '40 al '41 nei pressi di San Nicolò degli Albari, mentre dal '42 al '46, il periodo di più lunga permanenza, è in prossimità della parrocchia di Santa Caterina in Strada Maggiore, nel '47 lo ritroviamo sotto Santa Maria Baricella, poi nel '51 in Santa Maria de' Foscherari, nel '53 in San Giacomo dei

³ La notizia riportata dalle fonti (per primo Orlandi 1704, p. 106, ed. Bologna 1719, pp. 105-106, Napoli 1733, p. 98, ed. 1753, p. 108) secondo le quali Camillo sarebbe nato nell'anno 1602 è smentita dall'atto di battesimo trascritto in *Appendice*, 3/a. Anche Marcello Oretti nel profilo biografico dedicato allo scultore commette diversi errori: oltre agli estremi anagrafici, l'erudito bolognese sostiene poi in una rara svista che il padre di Camillo fosse «Odoardo anch'esso pittore ... figliuolo di Antonio Pittore e marito di Giulia Felini» e aggiunge che nel «Libro IV de Morti di Santa Caterina di Strada Maggiore» alla data 22 luglio 1757 sarebbe annotata la morte del padre Odoardo (a quell'epoca Camillo avrebbe avuto ben 155 anni) (BCAB, B129, c. 37).

⁴ Cfr. l'atto di matrimonio trascritto in *Appendice*, 3/b.

⁵ A poco meno da un anno dal matrimonio, il 21 febbraio 1631 nasce Angelica la prima figlia, seguita a distanza di cinque anni da Domenico Maria, nato il 29 giugno 1636. Negli anni a seguire nascono gli altri figli con cadenza quasi annuale: Giovanni Alberto il 7 agosto 1637, Domenico Maria il 9 settembre 1638, Angelica Maria il 20 febbraio 1640, Giacinto Bonaventura il 27 febbraio 1641, Livia Francesca il 15 aprile 1642, Livia il 1° novembre 1643, Francesco il 23 marzo 1646, Giovanni Battista il 1° settembre 1647, Giuseppe Maria il 23 novembre 1651, il nostro Giuseppe Maria il 15 maggio 1653, Giovanni Girolamo il 18 novembre 1654 e infine Giovanni Battista il 3 maggio 1656.

Fra i padrini sono annoverati membri degli Anziani come Giovan Battista Scala, cavaliere di Santo Stefano (cfr. Dolfi 1670, p. 565), Filippo Malvezzi che fu «capitano de' Svizzeri in Ferrara» (*ivi*, pp. 507-508) e Lorenzo Sanpieri (*ivi*, p. 675); figurano inoltre senatori come Filippo Guastavillani (*ivi*, p. 419), il conte Lelio Bonfioli (*ivi*, p. 206), il dottore di legge Saulo Guidotti (*ivi*, p. 427), il conte e marchese Cornelio Lambertini, il conte e dottor di legge Girolamo Segni.

Si veda la trascrizione delle fedi battesimali in *Appendice*, 3/c.

Carbonesi, dal '54 al '56 in San Procolo e infine al momento della morte nel '72 afferisce alla parrocchia di San Tommaso del Mercato, ove viene sepolto⁶.

Nulla è di certo sulla sua formazione: Antonio Masini, che diede alla stampe la seconda edizione della *Bologna Perlustrata* nel 1666, omette di riferire sul suo percorso, mentre Pellegrino Antonio Orlandi nell'*Abecedario Pittorico* pubblicato nel 1704, ripreso poi dai biografi successivi, apre le poche righe dedicategli affermando che egli «esercitossi gran tempo nella professione dell'Indoratore, poi in Roma sotto l'Algardi imparò la Scultura»⁷. Vero o falsa che sia la testimonianza di Orlandi andrà comunque sottoposta a vaglio e si dovrà almeno tener conto che se per Antonio Masini era superfluo indagare la figura di uno scultore che per le poche opere lasciate in patria poteva considerarsi di mediocre levatura, pressoché equiparabile ad un buon artigiano, quasi mezzo secolo più tardi l'affermazione di Giuseppe Maria Mazza nell'ambito della storia artistica locale deve aver indotto Orlandi ad approfondire l'origine del «celebre, eccellente, virtuoso» Giuseppe, come lo definisce a più riprese lo stesso carmelitano bolognese, forse avvalendosi direttamente dei suoi ragguagli per tracciare la biografia del padre.

La vicinanza anagrafica di Camillo Mazza ed Alessandro Algardi, nati entrambi nella città felsinea a cavallo del nuovo secolo, Camillo più giovane di tre anni, connessa alla contiguità professionale potrebbe suggerire che i due si frequentassero in patria prima del 1619, anno della partenza di Alessandro per la corte dei Gonzaga a Mantova. A questo primo periodo dell'operato di Camillo, quando cioè la sua specificità era in prevalenza quella di indoratore e probabilmente anche di abile intagliatore, dovrebbe risalire l'esecuzione della ricca *ancona lignea* (fig.1), interamente dorata, che incornicia la *Fuga in Egitto* di Giovanni Andrea Donducci detto il Mastelletta, nella cappella di giuspatronato della Compagnia dei Falegnami, la seconda della navata sinistra, nella chiesa bolognese di Santa Maria della Pietà o dei

⁶ Non è possibile ricostruire con precisione annuale gli spostamenti della famiglia né tantomeno fornire maggiori informazioni sulle diverse dimore poiché per la maggiorparte delle parrocchie citate per gli anni in cui è documentata la presenza di Camillo non si sono conservati i registri degli *Status Animarum*. L'unica eccezione è costituita dalla parrocchia di San Nicolò degli Albari dove nel registro relativo agli anni 1640 e 1641 è annotata la presenza di Camillo e Desideria (AAB, San Nicolò degli Albari, Stati delle Anime, 35/8, vol. 1, *Liber animarum Parochia S. Nicolai de Arborib. 1637 ad annum 1641 Joannes Guglielminus Rector*).

⁷ Orlandi 1704, p. 187, ed. 1719 pp. 105-106; Napoli 1733, p. 199, seguito poi da Oretti, BCAB Ms. B129, c. 137.

Mendicanti⁸. L'ancona, la cui esecuzione va posta verosimilmente a ridosso della decorazione pittorica della cappella, che, secondo la ricostruzione di Coliva, dovrebbe datarsi alla fine del secondo decennio del Seicento⁹, è impostata su un doppio ordine di basamenti, di cui il primo alto come la mensa, e composta da due lesene con capitello ionico, adorne entro riquadri rettangolari di foglie d'acanto disposte a raggiera attorno ad un fiore, e da due colonne ioniche, decorate nei due terzi superiori del fusto da scanalature tortili e nella parte inferiore da delicati festoni di frutta in rilievo. Al di sopra la trabeazione, intagliata ai lati con motivi di carattere vegetale, è sormontata da un timpano rettilineo su cui siedono due angeli in stucco che sorreggono il cartiglio con le parole: SECESSIT IN AEGYPTUM S.M.E.V. C II; i pannelli ai lati dell'ancona presentano un fregio vegetale dorato su fondo avorio chiaro¹⁰. L'interessante complesso ligneo innesta entro una formulazione tardo-cinquecentesca, che rimanda alla tradizione classicista dell'ornato locale che fa capo ad Andrea da Formigine, elementi più moderni, aggiornati alla coeva produzione scultorea: in particolare i due angeli in stucco che reggono un cartiglio posti a coronamento del timpano che, seppur caratterizzati da una maggiore rigidità d'impianto, rivelano affinità compositive e stilistiche con quelli approntati entro il 1618 da Giulio Cesare Conventi (1577-1640), sopra l'arco d'ingresso alla cappella nell'Oratorio di Santa Maria della Vita.

Il legame tra Camillo Mazza e l'ambiente artistico che a quei tempi gravitava attorno alla figura di Giulio Cesare Conventi è confermato, a mio avviso, dalla notizia resa nota da Pier Girogio Pasini nel 1969 e poi ripresa in contributi successivi dello stesso autore¹¹, relativa alla partecipazione di Camillo insieme al pittore Guido Cagnacci alla decorazione della cappella del Santissimo Sacramento nell'antica pieve di San Biagio a Saludecio, importante centro della Valle del Conca, situato nei dintorni di Rimini. La ricostruzione della cappella prese avvio nel marzo 1626, l'8 settembre 1627 i confratelli della Compagnia del Santissimo Sacramento decisero di affidarne la decorazione pittorica a Guido Cagnacci, che la ultimò entro il 1628, in seguito, Camillo

⁸Il riferimento a Camillo come artefice dell'ancona è annotato per la prima volta da Pietro Bassani (1816, p. 179), seguito da Ferdinando Rodriquez (1955, pp. 44-45), Angelo Raule (1968, pp. 40-42), Eugenio Riccòmini (1972, p. 82 cat. 70) e più di recente da F. Bergonzoni (1998, p. 17).

⁹ Coliva 1980, p. 126.

¹⁰ L'ancona misura cm 700x500 ed è stata sottoposta a restauro nel 1928 da Colli, si veda la relativa scheda OA dell'Arcidiocesi di Bologna n. 19972.

¹¹ Pasini 1969, pp. 47, 56; Idem 1970, pp. 457-458; Idem 1997, p. 15.

Mazza, come risulta dai pagamenti del 1633 e 1634¹², vi realizzò una complessa decorazione plastica di cui rimane unica testimonianza la relazione alla visita pastorale compiuta il 24-25 giugno 1635. Angelo Cesi, vescovo di Rimini, annotò che la cappella, sebbene non ancora ultimata, presentava già una ricca decorazione in stucco: al centro dell'arco d'ingresso tra angeli recanti i simboli della Passione era il Cristo risorto, sull'altare, ornato dalle statue dei profeti Davide e Mosè e ai lati da quelle dei santi Pietro e Paolo, era posto un grande tabernacolo ligneo dipinto, dorato e ritmato da colonne alternate a figure di angeli «habentes in manibus turibulum et cerofera», sopra alle quali era una «imago salvatoris nostri resurgentis»; la cappella era «omnia ex stucco» e «undique adornata floribus et foliis inauratis»¹³. Così descritta, l'attività di Camillo appare una delle più ampie e articolate tra quelle di cui abbiamo notizia: poté dare prova delle sue abilità sia come plastico e statuario lavorando lo stucco nella decorazione d'ornato e nelle statue, sia come intagliatore scolpendo un prezioso tabernacolo ligneo, e infine come abile indoratore. Purtroppo poco meno di due secoli più tardi, nel 1794, la decisione di riedificare la chiesa in forme moderne comportò la demolizione dell'intera cappella e con essa anche delle statue contenute ormai considerate di «scultura ordinaria», mentre delle pitture di Guido Cagnacci rimane oggi solo il dipinto su tela raffigurante la *Processione del Santissimo Sacramento* che si conserva nel museo annesso alla nuova chiesa consacrata nel 1803. L'attività di Camillo a Saludecio riveste grande importanza: innanzitutto perché qualificato nei pagamenti come «scultore» e non come semplice indoratore quale fu secondo Antonio Masini sino al 1644, permettendo quindi di anticipare almeno di un decennio l'inizio della sua attività, e in secondo luogo la collaborazione di Camillo con Guido Cagnacci consente di collocare la sua formazione vicino a Giulio Cesare Conventi. Il sodalizio umano e artistico tra Giulio Cesare Conventi e Guido Cagnacci, iniziato probabilmente nell'ambito della bottega di Ludovico, di cui Guido fu secondo Scannelli «ultimo della scuola», e poi proseguito per altri vent'anni, è stato studiato da Raffaella Morselli, la quale ha rinvenuto l'inventario legale stilato alcuni mesi dopo la morte dello scultore, in cui oltre ad essere registrate

¹² I pagamenti a Camillo, segnalati da Pasini ma mai trascritti in precedenza, sono riportati in *Appendice*, 5/a.

¹³ La relazione alla visita pastorale è trascritta in *appendice Appendice*, 5/b.

tre opere del pittore di Santarcangelo, egli figura come testimone e amico di famiglia¹⁴.

La prima educazione di Giulio Cesare Conventi avvenne all'interno dell'Accademia degli Incamminati; del suo legame con i Carracci rimangono due testimonianze: nel 1602 collaborò alla realizzazione dell'apparato per le esequie celebrate a Bologna in memoria di Agostino, modellando una statua rappresentante una *Virtù*; realizzò inoltre un'incisione raffigurante una *Sacra famiglia in un paesaggio* tratta da una composizione di Annibale. Nella bottega di Ludovico Carracci, del quale fu probabilmente allievo, dovette avvenire l'incontro con Alessandro Algardi, il quale «praticando in casa di Giulio Cesare Conventi Scultore, s'invogliò di modellare alcune figurine, e in esse scoprì lo spirito e il bel talento suo nella Scoltura, alla quale trapassò egli in un subito...»¹⁵. Non sono molte le attestazioni sulla sua attività in patria (che, forse nonostante gli esiti non alti della sua produzione artistica, meriterebbe uno studio più approfondito che porterebbe nuove conoscenze sulla scultura nata a Bologna sotto l'egida di Ludovico): oltre all'oratorio di Santa Maria Vita, cantiere in cui dal 1615 fu responsabile con Antonio Martini del progetto della decorazione scultorea eseguendovi gli stucchi del soffitto e due statue dei santi protettori di Bologna, fu operoso nella chiesa di San Salvatore dove nel 1623 realizzò le due statue in stucco raffiguranti *san Giuseppe* e *san Francesco* all'interno della cappella Zaniboni; nel 1633 eseguì la *Madonna del Rosario* in rame posta su una colonna in piazza San Domenico e nel 1636 portò a termine le statue dei *santi Pietro e Paolo* iniziate da Domenico Maria Mirandola per la facciata della chiesa di San Paolo. Negli anni che dalla metà del terzo decennio conducono al 1630-31 Giulio Cesare Conventi è a Roma – come è noto il suo arrivo nell'aprile 1625 precedette di alcuni mesi quello del suo allievo Alessandro Algardi - attratto forse come i tanti compatrioti giunti in quegli anni nell'Urbe, dalle possibilità di lavoro che si aprirono a seguito dell'elezione al soglio pontificio del bolognese Gregorio XV, avvenuta il 9 febbraio 1621; lo stesso Guido Cagnacci nel 1622 è documentato a Roma in casa di Guercino. Di Conventi a Roma è provata sia la sua attività al servizio della famiglia Ludovisi sia

¹⁴L'autrice ha messo in luce il rapporto Cagnacci – Conventi una prima volta nel catalogo della mostra dedicata a Cagnacci, tenutasi a Rimini nel 1993 (Morselli 1993, pp. 188-194), in seguito è tornata sull'argomento pubblicando l'inventario dello scultore (Morselli 1998, pp. 176-179).

¹⁵ Bellori 1672, p. 388.

la sua adesione e partecipazione alle attività dell'Accademia di San Luca, all'interno della quale egli rivestì un ruolo non secondario, ricoprendone diversi incarichi: tra questi, nel 1628 fu deputato «curatore dei forestieri», importante riferimento dunque per gli artisti bolognesi in arrivo o già attivi nella capitale¹⁶.

Pare dunque verosimile l'affermazione di Pellegrino Antonio Orlandi, secondo il quale Camillo si sarebbe educato alla scultura a Roma, ma forse non presso Algardi, come sosteneva il carmelitano bolognese, risulta più probabile invece che al pari di Algardi, la sua prima formazione sia avvenuta al fianco di Giulio Cesare Conventi, dapprima a Bologna e poi presumibilmente al seguito di questi a Roma, nel corso del terzo decennio del Seicento. L'ipotesi romana, sebbene finora priva di riscontri documentari, non è contraddetta da quanto ho sin qui sintetizzato del percorso artistico e personale di Camillo: dopo la prima opera, l'ancona d'altare in santa Maria della Pietà, che si data presumibilmente agli anni a cavallo tra la fine del secondo e l'inizio del terzo decennio, ritroviamo lo scultore a Bologna solo il 7 aprile 1630, quando sposa in San Pietro Desideria Piccinini – parrebbe in fretta poiché vennero omesse le consuete pubblicazioni matrimoniali -, e meno di un anno dopo, il 22 febbraio 1631, allorché viene celebrato il battesimo della prima figlia Angelica; seguono cinque anni, vale a dire fino al 2 luglio 1636 data del battesimo del secondo figlio Domenico Maria, durante i quali la mancanza di attestazioni di Camillo in patria si giustifica parzialmente con l'attività a Saludecio; in seguito le nascite dei figli, che scandiscono con ritmo pressoché annuale la vita dello scultore, consentono di ipotizzare solo brevi periodi di assenza dalla città natale, come si dirà in seguito.

¹⁶ Grazie allo studio condotto da Jennifer Montagu sui documenti della famiglia Ludovisi, è possibile documentare la presenza a Roma di Giulio Cesare Conventi almeno dal 21 aprile 1625, data in cui riceve il pagamento per un *Crocifisso* d'avorio, e fino al maggio 1631, quando viene ricompensato «for various marble statues for the family villa on the Pincio, including no doubt the *Dead Boy on a Dolphin* attributed to him by Fioravante Martinelli». (1985, p. 11 e nn. 14 e 15 a p. 238). Un'ulteriore conferma della presenza di Conventi a Roma è data dalla sua partecipazione alle riunioni della congregazione degli accademici di San Luca, documentata dal 14 novembre 1627 al 10 agosto 1630, durante le quali riceve anche alcuni incarichi: nel 1628, il 9 marzo, viene nominato «Curatore dei forestieri» con Alessandro Bottoni, il successivo 6 agosto è tra i maestri deputati ad assistere allo studio dell'Accademia e l'8 settembre nella nomina degli ufficiali per la festa di San Luca viene eletto tra i «festaroli pittori»; l'anno seguente, il 1 gennaio, è deputato a ricoprire l'ufficio di «stimatore» dell'Accademia con Prospero Orsi.

(cfr. ASR, TNC, uff. 15: 1627, pt. IV, vol. 114, f. 257r-v, 258 r-v, 272r; 1628, pt. I, vol. 115, f. 497r-v, 508r e pt. III, vol. 117, f. 207r-v, 292 r-v, 367r-v - 372r; 1629, pt. I, vol. 119, f. 13r-v, 14r, pt. II vol. 120, f. 2r-v, ; 1630, pt. III, vol. 125, f. 353r-v, 378r; e uff. 11: 1628, pt. IV, vol. 118, fols. 447r-v.

Dati disponibili sul sito internet http://www.nga.gov/casva/accademia/search_ita.shtm).

Dunque, dopo il cantiere di Saludecio, Camillo dovette rientrare a Bologna, dove è documentato con continuità dal 1636 fino al 1647. In questo lungo intervallo di tempo rimane però solo una sua opera la *Memoria del vescovo Filippo Carafa* (fig.2), datata nell'iscrizione 1644, opera accreditata allo scultore dalle fonti che la associano alla data della sua fioritura artistica, tuttora esistente nella chiesa bolognese di San Pietro, sulla parete destra dell'andito a lato della cappella maggiore che collega l'uscita su via Altabella e immette alla sagrestia capitolare¹⁷. Come informa l'epitaffio¹⁸, la lapide fu commissionata da Carlo Carafa¹⁹, in sostituzione di una precedente epigrafe del XIV secolo²⁰ commemorativa dell'avo, il cardinale Filippo Carafa, morto il 23 maggio 1389, figura di primo piano nella Bologna trecentesca per esserne stato dapprima arcidiacono, poi vescovo e protagonista con Giovanni da Legnano della consegna ai bolognesi per concessione papale del governo del contado di Imola (1378), in cambio della ricasazione alle insidie dell'antipapa Clemente VII²¹. Il committente Carlo Carafa è qualificato nell'iscrizione dalle cariche ecclesiastiche di «prolegatus Bononiae», nomina che ebbe dal giugno 1644 e «Aversanus Episcopus», incarico affidatogli il 13 luglio dello stesso anno e che consente di circoscrivere

¹⁷ Antonio Masini fu il primo ad attestarne l'autografia (1666, p. 617), in seguito ripreso da Marcello Oretti (BCAB, Ms. B 129, c. 37; B 30, c. 3). Più di recente una breve scheda dell'opera è stata redatta da Eugenio Riccòmini (1972, p. 81 cat. 67), mentre nella guida alla chiesa di Mario Fanti e Carlo degli Esposti (1995, p. 51) si cita la memoria ma non il suo artefice.

¹⁸ La lastra è attraversata longitudinalmente da una fessura che ha provocato alcune lacune, ma non ha finora compromesso la leggibilità dell'iscrizione, che recita: «D.O.M. / QVIS QVIS ES TVMVLO PHILIPPI CARAFAE ET ROCELLAE/ PRINCIPIBVS,/ ECCLESIAE BONONIENSIS EPISCOPI/ HOSPES ASSVRGE./ HUIC NATALE LVMEN PARTHENOPE/ ROMANAE SPLENDOREM PVRPVRAE/ URBANUS VI ASSERVIT/ QUI EVM/ MCCCLXXXII / DVRIS TEMPORIBVS CHRISTIANAE REIPVBLICAE/ PERNECESSARIVM/ TITVLI S. MARTINI IN MONTIBVS CARDINALEM/ DE BONONIA NVNCPATVM/ BONONIAE A LATERE LEGATVM INSTITVIT./ PROBITAS, VIRTUS, IVSTITIA, PIETAS,/ QVAE IN TANTO VIRO VIXERUNT,/ DEMUM, HEV, MORI VISAE SVM MORTVO./ NE INTERIM VETVSTATE IGNOBILE MONVMENTVM / PERIRET, ERGA AVITI HEROIS MANES/ ANIMI NON MINVS PII EXIBENS MONVMENTVM/ MEMORIAE SVAE INSTAVRATOR FAMILIAE/ NOVVM HOC SACRO CINERI/ D. CAROLUS CARAFA NEAPOLITANUS,/ HIERONTMI ROCELLAE PRINCIPIS FILIVS,/ AVERSANVS EPISCOPVS, / ET PROLEGATVS BONONIAE/ P.C. MDCXLIV OBIIT ANNO SALVTIS MCCCLXXXIX» (l'iscrizione è trascritta anche da Muzzi, III, 1841, p. 21).

¹⁹ Carlo Carafa nacque a Roma il 21 o 22 aprile 1611, dal padre Girolamo acquisì il titolo di principe della Roncella. A diciotto anni entrò nell'Ordine dei teatini, nel 1639 fu nominato protonotario apostolico e referendario della Segnatura. Nunzio pontificio dapprima, nel 1653, in Svizzera, poi, l'anno seguente, a Venezia, e infine nel 1658 ottenne da Alessandro VII la nunziatura presso l'imperatore, durante la quale, il 14 gennaio 1664, ricevette la porpora cardinalizia. A Bologna ebbe un primo incarico, nel 1644, come prolegato in sostituzione di Angelo Cesi vescovo di Rimini, e nel 1665 come legato successore del cardinale Vidoni. Morì nel 1680 a Roma.(cfr. il profilo delineato da Raffaelli Cammarota 1976 pp. 513-517).

²⁰ Sulla precedente epigrafe informa Salvatore Muzzi (III, p. 520), che ne trascrive l'iscrizione come segue: «HIC CORPUS EST REVERENDI IN CRISTO PATRIS ET DOMIMI D PHILIPPI DE CARAFIS DE NEAPOLI QUONDAM EPISCOPI ET CARDINALIS BONONIENSIS».

²¹ Per un approfondimento su Filippo Carafa si veda Strand 1976, pp. 545-547.

ulteriormente la data di esecuzione dell'opera fornendo un sicuro *terminus post quem*. La lapide commemorativa si compone dunque da una lastra in arenaria rettangolare recante l'epigrafe funeraria, inquadrata da una cornice architettonica in stucco. L'impostazione e il repertorio decorativo sono desunti sia dalle incorniciature architettoniche sia da sistemi decorativi cinque-seicenteschi: come il motivo dei putti laterali posti in posizione frontale che ebbe largo impiego in ambito emiliano sia come decoro ai camini nei palazzi signorili - da Gabriele Fiorini fino a Giovanni Tedeschi²²- e alle ancone d'altare²³, sia ai monumenti celebrativi, dalle lapidi funebri a parete alle memorie dei maestri dello Studio che ornano le sale del palazzo dell'Archiginnasio²⁴. Nella fascia piatta creata dalla cornice a doppia sequenza di modanatura con battuta a cordone liscio, i lati verticali presentano in alto due mascheroni in rilievo che trattengono una caduta di foglie e in basso negli angoli rosette rilevate. La cimasa reca in posizione centrale, affiancato da volute affrontate vestite da foglie d'acanto, uno scudo ovale ornato da volute arricciate, cimato da un cherubino alato e chiuso in basso da un acroterio da cui si dipartono due festoni di fiori e frutti; lo scudo, sebbene abraso alla fine del XVIII secolo, doveva recare lo stemma del defunto. Nella parte inferiore tra due volute addossate, compare uno scudo, anche questo abraso, che doveva contenere lo stemma del committente dell'opera. Ai lati su due volute si inseriscono due putti alati in altorilievo che

²² Di Gabriele Fiorini si veda in particolare la decorazione in stucco che adorna uno dei camini di Palazzo Sampieri con l'affresco raffigurante *Cerere in cerca di Proserpina*, eseguito da Ludovico Carracci tra il 1593 e il 1594.

Una soluzione prossima a quella di Camillo, sia per datazione che per composizione, è rappresentata dall'ornato in stucco che inquadra l'affresco di Tiarini sopra un camino nell'Ospedale dei Bastardini a Bologna, modellato da Giovanni Tedeschi nel 1641 e reso noto da Riccòmini (1972, p. 77).

²³Uno dei modelli figurativi per quest'opera è nella lussuosa ancona lignea dell'altar maggiore nella chiesa dei SS. Vitale e Agricola, eseguita nel 1580 da «Giacomo de Gientili mastro di Lignamo et intagliatore» su disegno di Tommaso Laureti, dove su due semicolonne sono poste due giovani figure maschili che sorreggono i capitelli (cfr. Benati 1993, pp. 150-152; si veda inoltre la scheda relativa all'opera in Biavati - Marchetti 1974, pp. 262- 265).

Un bell'esempio di ancona in stucco che ripropone il motivo dei putti - cariatidi laterali - si trova nella chiesa di S. Stefano a Labate di Castel d'Aiano, ma probabilmente già settecentesca (cfr. D'Amico, 1980, p. 206 n.18).

²⁴ Il motivo dei putti affiancati ricorre sovente nelle decorazione del palazzo dello Studio bolognese: nel ciclo ad affresco della sala della Consigliatura dell'Università dei Legisti eseguito nel 1582-83 con dedica al lettore Girolamo Boccadoferro, dove gli stemmi sono intervallati da putti panneggiati e raffigurati in varie posture che reggono cartigli superiori. Inoltre molte delle memorie presentano una decorazione in stucco simile: si vedano tra le tante la *Memoria dedicata al lettore Giovanni Pietro Sementi dall'Università degli Artisti*, del 1610, collocata nella parete dell'arcata XII del loggiato inferiore, (cfr. Brizzi 2011, pp. 726-728) fino alla *memoria del medico Antonio Valsava* lettore dal 1697 al 1723, realizzata da Angelo Gabriello Piò, posta nell'arcata VII del loggiato superiore (cfr. Biagi Maino 1988, p. 137-139).

sostengono con entrambe le braccia levate capitelli colmi di frutti, posizione che richiama il *Telamone* in stucco realizzato da Alessandro Algardi nella cappella della Strada Cupa in Santa Maria in Trastevere (1628).

E' dal sesto decennio del Seicento che le attestazioni sull'attività di Camillo iniziano ad essere più frequenti: agli anni immediatamente successivi alla metà del secolo si colloca presumibilmente l'ornamento dell'altare nella cappella Fontana Bombelli nella chiesa di Santa Maria della Carità in Strada San Felice a Bologna, oggi non più esistente. Il «maestoso insieme e bizzarro ornato», come lo definì Carlo Cesare Malvasia, che per primo ne attestò l'autografia a Camillo²⁵, incorniciava la pala raffigurante *la Vergine col Bambino in Gloria e i Santi Carlo Borromeo, Nicola da Tolentino, Girolamo e Giovanni Battista* di Flaminio Torri, opera perduta²⁶, che viene citata da Antonio Masini nell'edizione del 1666 e non in quella del 1650 consentendo alla critica, anche sulla base della lettura stilistica dei numerosi disegni e di un bozzetto che si sono conservati, di collocarne l'esecuzione ai primi anni della seconda metà del secolo. L'operato di Camillo doveva consistere verosimilmente in una grande e articolata ancona d'altare, che da quanto si può dedurre dalla testimonianza di Malvasia, doveva discostarsi dalla classica compostezza che caratterizza l'ancona che si conserva in Santa Maria della Pietà, presentando un'invenzione singolare, tanto da meravigliare lo scrittore felsineo che ne volle annotare il nome dell'artefice, nella prima e unica menzione riservatagli nell'edizione del 1686 de *Le Pitture di Bologna*. Sarebbe forse sin troppo audace voler indagare qui quale significato assumesse per Malvasia il termine "bizzarro" ma si impone almeno una considerazione: nella stessa edizione della guida Malvasia utilizza lo stesso termine solo in un'altra occasione, per qualificare «il disegno in forma ovale»²⁷ predisposto da Giovan Francesco Negri per la chiesa del Buon Gesù di Bologna, costruita tra il 1639 e il 1640 e oggi scomparsa. La

²⁵ Malvasia 1686, p. 139 [Malvasia -Emiliani 1969, p. 97]; *Le pitture* 1706, p. 150; *Le pitture* 1732, p. 150; *Le pitture* 1755, p. 154; *Le pitture* 1766, p. 157; *Le pitture* 1776, p. 105; *Le pitture* 1792, p. 120. L'opera è ricordata anche da Oretti (BCAB, Ms. B 129, c.127, e B30 c. 111: «il gran quadro con la Beata Vergine sollevata in alto col figliuolo, sotto li Santi Gio: Battista, Girolamo, Carlo e Nicola da Tolentino, fu con indicibile leggiadria di pennello tratteggiato di Flaminio Torri allievo di Guido, che detto Torre stentamente si quietò nella mercede di L. 2000, e ne pretendeva L. 4000. Il maestoso ornato in scultura, è opera di Camillo Mazza, padre di Gioseffo») e da Bianconi 1820, p. 128.

²⁶ Testimonianza dell'opera di Flaminio Torre è il bozzetto o modello che si conserva nella Galleria Estense di Modena.

²⁷Malvasia 1686, p. 213. Su Giovan Francesco Negri (Bologna 1593-1659) architetto, pittore, orefice, intagliatore, incisore e orefice nonché fondatore nel 1643 dell'Accademia del Disegno detta degli Indistinti, si veda Thieme -Becker, XXV, p. 370.

peculiarità del progetto di Giovan Francesco Negri risiedeva nella pianta della chiesa che presentava una struttura ottagonale, che sebbene anomala per l'architettura felsinea dell'epoca rispondeva a quanto di più aggiornato si andava sperimentando negli stessi anni con esiti paralleli a Roma, con Francesco Borromini, e a Venezia, con Baldassarre Longhena²⁸. Quel «bizzarro» che all'incirca cinquant'anni dopo Malvasia, con la pubblicazione del *Dictionnaire de l'Académie Française*, diventerà sinonimico figurato di barocco²⁹, usato per aggettivare la decorazione messa in opera da Camillo Mazza, potrebbe suggerire che l'opera fosse inconsueta ai canoni artistici cittadini, che proponesse un fare nuovo informato dei recenti sviluppi in materia di grande decorazione scultorea che a Roma aveva come principali protagonisti Alessandro Algardi e Gian Lorenzo Bernini. Interpretato così, l'epiteto di Malvasia porterebbe dunque ad ipotizzare un secondo soggiorno a Roma di Camillo, a cavallo della metà del secolo, in anni in cui Alessandro Algardi poteva beneficiare delle numerose commissioni affidategli dalla famiglia del pontefice Innocenzo X; ma il silenzio dei documenti romani unito a quanto sullo stile di Camillo siamo informati dalle opere superstiti³⁰, impone di sospendere la trattazione, che avrebbe bisogno di ulteriori verifiche. Per il momento si ci limiterà a segnalare come la carriera di Camillo Mazza si intersechi negli anni immediatamente successivi alla metà del secolo con una figura che appare legata sia a Innocenzo X, sia allo stesso Alessandro Algardi, con cui Camillo

²⁸ A Roma nel 1634 il procuratore dei Trinitari Scalzi spagnoli commissionò a Borromini la costruzione della chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane che fu conclusa nel 1641, ad eccezione della facciata completata tra il 1665 e il 1667. A Venezia nel 1631 su disegno di Baldassarre Longhena si iniziò la costruzione della Chiesa di Santa Maria della Salute definita dallo stesso architetto «una chiesa in forma di rotonda, opera di invenzione nuova, non mai fabricatasene niuna a Venezia ... mi parve di farla in forma di corona, essendo dedicata alla Vergine».

²⁹ Nel *Dictionnaire de l'Académie Française* del 1740 e poi in quella del 1762 si legge: «Baroque se dit aussi au figuré pour irrégulier, bizarre, inégal. Un esprit baroque, une expression». Nel 1788 Quatremère de Quincy nell'*Encyclopédie méthodique* definisce il barocco in architettura come segue: «una tonalità del bizzarro. Ne costituisce, se si vuole, il raffinamento o, se fosse possibile dirlo, l'abuso. Ciò che la severità è rispetto alla saggezza del gusto, il barocco lo è rispetto al bizzarro, ne rappresenta cioè il superlativo». Formula ripresa da Francesco Milizia nel *Dizionario delle Belle Arti* (1797, seconda ed. 1804) dove afferma: «Barocco è il superlativo del bizzarro, l'eccesso del ridicolo». Per una trattazione completa sull'argomento si vedano almeno: Wölflinn [1888] 1988; Croce 1929; Anceschi, 1952; Battisti 1960; *Manierismo...* 1962; Mérot 2007. Di recente una puntuale sintesi sull'argomento è offerta da T. Montanari nel capitolo d'apertura al *Il Barocco* (2012, pp. 1-16).

³⁰ Seppur estremamente lacunosa la produzione artistica di Camillo a noi nota, non si distingue per forza inventiva, pertanto non è da escludere che fosse lo stesso Faminio Torri o un altro pittore a fornire il progetto della decorazione dell'altare, secondo la consueta prassi del tempo. (Ad esempio Tommaso Laureti nel contratto per la decorazione dell'altare maggiore nella chiesa dei SS. Vitale e Agricola si impegna a fornire oltre alla tavola anche il disegno dell'ancona, mentre è il Bagnacavallo a fornire i disegni all'intagliatore Agostino Cristoforo Bigni per la cornice al dipinto di Girolamo da Carpi per la cappella Boncompagni nella chiesa di S. Martino).

potrebbe essere entrato in contatto in occasione di un soggiorno romano, che potrebbe datarsi, sulla base delle possibili assenze da Bologna, tra il settembre 1647 e l'inizio del 1651³¹. Si tratta di Giovanni Girolamo Lomellini³², uomo di fiducia di Innocenzo X che nel 1647 gli conferì la carica di tesoriere generale della Camera Apostolica, nel 1652 lo creò cardinale e lo destinò alla guida della legazione di Bologna, ove rimase, confermato da Alessandro VII, fino al 1658. Algardi che ben conosceva «all the officials connected with the papal mint», doveva essere entrato in contatto con il cardinale poiché nell'inventario stilato alla sua morte è registrato un «ritratto di marmo d'uno di casa Lomellini», che secondo Montagu doveva trattarsi «a finished bust not yet consigned to the patron, or perhaps a bust which was returned to the sculptor to be copied»³³. La vicinanza di Camillo con il cardinale legato Lomellini, appare evidente nel 1654, allorquando il 26 novembre poté convocarlo come padrino di battesimo per il penultimo figlio, al quale impose in suo onore il nome di Giovanni Girolamo³⁴. Il contatto tra i due potrebbe essere connesso ad alcune commissioni che Camillo ottenne in questi anni: risale infatti al 1653, l'esecuzione da parte dello scultore della grande *medaglia in bronzo* (11,7 centimetri di diametro)³⁵ (fig.4) fusa in occasione della costruzione dell'abside della Basilica di San Petronio in Bologna³⁶. Sul dritto della medaglia è raffigurato il santo protettore in trono nimbato e benedicente che regge con la mano sinistra un modello della città di Bologna, sulla

³¹ In questi anni anche il giovane pittore Domenico Maria Canuti (Bologna, 5 aprile 1626- 6 aprile 1684) si trovava a Roma, dove secondo Malvasia fu allievo del «Lanfranco, ma più dell'Algardi, che gli riuscì più cortese, maneggiabile ed amoroso» (Arfelli 1961, pp. 17-18).

L'intervallo di tempo che si propone per l'ipotetica assenza di Camillo da Bologna si è calcolato sulla base delle sicure presenze ai battesimi dei figli, riportati in *Appendice, 3/c*

³² Giovanni Girolamo Lomellini (Genova 1609? - Roma 4 aprile 1659) dopo aver compiuto gli studi presso il Collegio romano ed aver ottenuto la laurea nel 1633 *in utroque iure* presso l'Università di Perugia, nel 1638 fu nominatoreferendario della Signatura e prefetto del piombo. Nel 1637 ottenne la carica di vicelegato di Ferrara, e nel 1642 di Bologna. Nel 1644 Urbano VIII lo nominò governatore di Roma, carica confermatagli poi da Innocenzo X; fu inoltre legato di Bologna nel 1642 e poi dal 18.8.1652 cfr. *Legati e governatori dello Stato pontificio, 1550-1809*, a cura di C. Weber, Roma, 1994.

Durante la legazione a Bologna Lomellini promulgò le ordinazioni per il buon governo dell'Archivio (*De riordinando Archivio Bononien. Constitutio Eminentiss. ac Reverendiss. Card. Lomellini a Latere legati, Bononiae Typis Haeredis Benatij Impressoris Cameralis, 24 octobris 1653*).

³³ Montagu 1985, pp. 93,234, 437

³⁴ Cfr. l'atto di battesimo in *Appendice, 3/c*.

³⁵ Bologna, Museo Civico Archeologico, inv. 2178.

³⁶ Eugenio Riccòmini ha reso noto il pagamento allo scultore: «1653, 4 settembre, a Messer Camillo Mazza lire diecisette de' quattrini a conto delle medaglie di bronzo da metere nelli fondamenti» (AFSPB, cart. 376, vol. 3, *Giornale A per accrescimento della fabbrica, 1654-1671, c. 2r* in Riccòmini 1972, p. 81).

Sulla medaglia cfr. anche: Legati 1677, p. 444.

Di recente: Noè 1986, pp. 40, 59; Bellocchi 2001, p. 221; Ead. - Giovetti 2001, p. 301, cat. 125.

base del trono è l'iscrizione A D MDCLIII; sul verso vi sono quattro stemmi: in alto lo stemma del pontefice Innocenzo X coronato da triregno e chiavi, sotto quello della città di Bologna sormontato da un leone, a sinistra lo stemma del cardinale Lomellini e a destra quello del cardinale Boncompagni³⁷. Inoltre, si dovrà riferire a Camillo, con buona probabilità, l'esecuzione del *monumento in onore del cardinale legato Lomellini* nelle scuole pubbliche, voluto da Matteo Santacroce, priore dell'Università dei Legisti, il quale il 30 giugno 1653 ottenne dagli ufficiali della Gabella l'autorizzazione ad erigere la memoria e a collocarla al posto di quella di Alessandro Pellicani, sul lato occidentale del quadriportico inferiore dell'Archiginnasio³⁸. La memoria, completata l'anno seguente come risulta dall'iscrizione, è composta da una lastra rettangolare contenente l'iscrizione entro una ampia cornice in rilievo, sormontata dallo scudo del cardinal legato³⁹.

Sempre a questi anni, si data un'altra scultura modellata da Camillo, la terracotta policroma raffigurante *l'Apparizione del Bambin Gesù a Sant'Antonio da Padova* per la chiesa di Santa Maria Assunta a Borgo Panigale (fig. 3). Già Marcello Oretti aveva ascrivuto quest'opera a «Mazza», ma senza specificare a quale dei due dovesse riferirsi, se padre o figlio⁴⁰; la questione venne definitivamente risolta a favore di Camillo a metà dell'Ottocento da Gaetano Giordani, il quale, a seguito delle scrupolose ricerche documentarie condotte nell'archivio della parrocchia, riferì con dovizia di particolari

³⁷ Sul dritto nel contorno l'iscrizione: + DIVO PETRONIO BONONIENSIS PASTORI OPTIMO PROTECTORI MAX. HANC BASILICAM S.P.Q.B. NOVIS CONSTRUCTIONIB.AVXIT. Sul verso nel contorno l'iscrizione: +INNOC.PP.X IO. HIER. CARD. LOMELLINO. LEG. HIER. BONCOMP. ARCHIEP. PRAESIDE. ET. FABRIC.ANNI.EIVSDEM.

³⁸ La richiesta per la memoria venne approvata in data 30 giugno 1653, come risulta dagli atti della congregazione di Gabella: «mediante un altro partito ottenuto con tutti i voti favorevoli affermativi n. XI hanno concessa facoltà al sig. Priore dell'Università de' Signori Legisti di poter erigere una memoria su le pubbliche scuole dell'Eminentissimo Signor Cardinale Lomellini nel luogo dove di presente si trova la memoria del Signor Alessandro Seniore de' Pellicani, purché esso signor Priore quella prima facci porre dirimpetto alla memoria del signor dottor Saracini a tutte sue spese (ASB, *Atti di congregazione di Gabella Grossa*, a. 1653, f. 171v in Sorbelli 1916, p. XXXIII).

³⁹ L'iscrizione sulla memoria recita: D.O.M/IOANNIS HIERONYMI LOMELLINI S. R. E. CARD./ VIRTUTES DISPICIENS HOSPEM CONCIPERE VIRVM/LEGATI OLIM FERRARIAE AC BONONIAE VICES AGENTĒ/ PONTIFICII EXERCITVS COMMISSARIVM GENERALEM/ ROMAE QVADRIENNIO GVBERNATOREM OBSTVPESCERE/ CAMERAE APLICAE GENERALĒ QVÆSTVRAM/ STRENVTE AC LIBERALITER GERENTEM/ AB INNOCENTIO X OSTRO DECORATVM/ AB EADEM ROMA PLAVSV EGREGIO EXCEPTV ADMIRARE/ BONONIAE DEMV DE LAT. LEGATV IVSTITIAE STUDIOSS.^{MUS}/ AC QUIETIS PUBLICAE ASSERTOREM VENERARE/ DVM HÆC FAMA CANENTE AETERNITATI TRADENDA/ MATTHÆVS SANTACRVCIS RAVENNAS IVRISTARVM PRIOR/CVRABAT ANNO DOMINI MDCLIV (cfr. Sorbelli 1916, pp. 103-104).

Il monumento è posto nella XXIII arcata sopra a quello dell'abate Girolamo Sampieri eretto nel 1683.

⁴⁰ Oretti, BCAB Ms. B 110, c. 87.

sulle vicende storiche e artistiche relative alla chiesa⁴¹. Seguendo il percorso indicato da Giordani e riprendendo in mano il *Libro mastro* ove sono annotate le spese e le elemosine per la fabbrica della chiesa dal 1650 al 1692 ho potuto precisare la data di esecuzione della scultura, inesatta, seppur prossima, quella riportata dall'Ispettore dell'Accademia di Belle Arti di Bologna, e aggiungere ulteriori notizie inedite su quanto operato dallo scultore in questo contesto⁴². La commissione si iscrive in un vasto progetto di restauro dell'antica chiesa medievale di Borgo Panigale, già attestata nel XIV secolo, avviato nel 1639 dall'Arciprete Giovanni Andrea Rota e proseguito alla morte di questi, avvenuta il 28 dicembre 1648⁴³, dal suo successore Lattanzio Cilli, che condusse a termine i lavori nel 1658, come risulta dalla lapide commemorativa collocata al centro della controfacciata sopra alla porta d'ingresso della chiesa⁴⁴. Nella lista dei benefattori che concorsero alle spese necessarie alla nuova fabbrica, oltre ai parrocchiani, alle compagnie del Santissimo Sacramento e del Santissimo Rosario, figura anche il cardinale Giovanni Girolamo Lomellini, il quale contribuì alla fabbrica devolvendo una offerta cospicua pari a quattrocento lire di quattrini⁴⁵. La scelta degli artisti cui affidare la decorazione della chiesa, venne probabilmente suggerita dalla famiglia senatoria dei Ghisilieri, cui sin dal XIV secolo apparteneva il giuspatronato della chiesa. La maggiorparte degli artisti impegnati nella realizzazione delle opere pittoriche richieste durante i lavori di ampliamento e che tuttora si conservano nell'edificio religioso, come Michele Desubleo che eseguì la *Sacra famiglia* posta nella quarta cappella a destra, Giovanni Andrea Sirani l'*Assunzione della Vergine* nell'altare maggiore, Carlo Cittadini che iniziò la *Madonna con il Bambino e i Santi Filippo Neri e Agostino* conclusa dal fratello Francesco e collocata nella prima cappella a sinistra, sono infatti citati da Malvasia tra i membri dell'Accademia del Disegno fondata nel 1646 da un membro della famiglia Ghisilieri, il conte Ettore, che la ospitò all'interno del suo palazzo sino alla sua chiusura nel 1652, allorché entrò nell'ordine dei padri

⁴¹ Giordani IV, 1851, n. 74.

Di recente Armanda Pellicciari (2002, pp. 81-94) in uno studio sul dipinto raffigurante l'*Angelo Custode* attribuito a Giovan Francesco Romanelli e precedentemente a Francesco Gessi, ha trattato anche delle altre opere pittoriche che si conservano nella chiesa.

⁴²Cfr. in *Appendice*, 6 dove sono riportati i documenti a cui si fa riferimento nelle righe che seguono.

⁴³Giovanni Andrea Rota fu dottore di Sacra Teologia, celebre oratore e predicatore: scrisse una vita di suor Pudenziana Zagnoni che ebbe più edizioni e un libro di edificazione dedicato a San Filippo Neri (cfr. Fantuzzi, VII, 1789, p. 222).

⁴⁴ L'iscrizione è trascritta in Giordani IV, 1851, n. 74.

⁴⁵ L'offerta del cardinale Lomellini è annotata alla data 6 marzo 1656. Si tratta dell'elemosina più alta tra quelle registrate dal 1650 al 1692 (cfr. *Appendice*, 6).

filippini di Santa Maria di Galliera⁴⁶. Il giuspatronato dei Ghisilieri è simbolicamente espresso in una delle dodici tele dipinte da Luigi Crespi poste in alto tra gli altari delle cappelle ove è raffigurato il pontefice S. Pio V (Ghisilieri) che accoglie benevolmente un Arciprete (forse quello del Borgo Panigale), e sotto l'epigrafe: *Ghisiliera Famil. huius Eccles. Patr. bis SS. Germano PP. gregem comendat*. Non è da escludere che anche l'incarico a Camillo rientrasse all'interno di una selezione di artisti guidata dai Ghisilieri, famiglia che dovette rivestire un ruolo importante nella sua carriera e in quella iniziale di Giuseppe, poiché, come si dirà più avanti, è documentato che al momento della morte egli viveva in una casa di proprietà dei «SS.ri Ghisilieri» posta sotto la parrocchia di San Tommaso del Mercato. Inoltre, la particolare venerazione rivolta dalla famiglia Ghisilieri al santo padovano effigiato nella scultura eseguita da Camillo, derivata probabilmente dall'omonimia con il pontefice Pio V - nato Antonio (in religione Michele) Ghisilieri -, è confermata dall'esistenza nell'oratorio di famiglia nei pressi di San Carlo, vicino Ferrara, di un dipinto che raffigura il miracolo dell'*apparizione del Bambino a sant'Antonio* attribuito a Guercino e Benedetto Gennari⁴⁷. Sul dipinto l'iscrizione «Corradinus Areostus donavit, anno 1650» che compare sulla traversa del tavolo su cui siede il Bambino consente di datare l'opera ad anni prossimi a quelli della plastica di Camillo, e in aggiunta di stabilire un legame importante con la chiesa di Borgo Panigale. Il conte Corradino Ariosti benefattore del dipinto di San Carlo, ricorre di frequente nelle registrazioni delle spese per la fabbrica della chiesa, associato a quello dell'architetto bolognese Francesco Martini, che aveva fornito il progetto per la nuova chiesa e per il campanile, in compagnia del quale il conte si recava a Borgo Panigale per seguire lo stato di avanzamento del cantiere. Dunque il nome di Corradino Ariosti che ritorna negli stessi anni come donatore di un quadro per l'oratorio della famiglia Ghisilieri e come accompagnatore dell'architetto della chiesa di Borgo Panigale di giuspatronato Ghisilieri, risultando quindi come persona incaricata delle "cose d'arte" da parte della famiglia senatoria, conferma

⁴⁶ L'Accademia era detta degli Ottenebrati ed ebbe come professori Alessandro Tiarini, Francesco Albani, Guercino, Giovanni Andrea Sirani e Michele Desubleo. cfr. Malvasia - Emiliani, 1969, p. 76; Arfelli 1961, p. 93, n. 19. Dopo un primo periodo di attività dal 1646 al 1652, l'Accademia venne riaperta nel 1685 da Francesco Ghisilieri (cfr. Arfelli 1961, p. 234). Sulla raccolta artistica di Ettore Ghisilieri cfr. Landolfi 1995-96, pp. 141-186.

⁴⁷ il dipinto è pressoché identico a quello di sicura autografia guercinesca che si conserva nella chiesa parrocchiale di San Giovanni in Persiceto che si data al 1650-51, sull'opera custodita nella chiesa dei Santi Carlo e Benedetto a San Carlo di Sant'Agostino (Ferrara) si veda Censi 1998, pp. 136-137, cat. 14.

l'ipotesi avanzata in precedenza che gli artisti coinvolti nella chiesa di Borgo Panigale appartenessero all'*entourage* dei Ghisilieri.

La decisione di dedicare una cappella al culto antoniano e di provvedere al suo ornamento richiedendo una statua devozionale a Camillo dovette avvenire all'inizio del mese di maggio 1652, allorché a tal scopo si diede avvio alla raccolta delle offerte che a conti fatti superarono di poco le dieci lire. L'opera risulta già compiuta il 21 maggio, quando viene registrato il pagamento allo scultore per un totale complessivo di centotrentanove lire e diciannove soldi, di cui venti lire per la fattura della statua e per la nicchia destinata a contenerla, ove ancora oggi è collocata, appoggiata su di un ripiano nella prima cappella della navata destra, mentre il restante esborso copriva le spese per un manovale, per i materiali necessari al restauro della cappella e per il vitto di due settimane. Solo tre anni più tardi la cappella venne definitivamente ultimata: dal febbraio al maggio 1655 si registrano infatti ulteriori pagamenti ad «Agostino scultore» per l'ornamento all'altare di sant'Antonio, probabilmente l'ancona dorata che inquadra il santo che presenta ai lati colonne ioniche scanalate sulle quali posa il timpano spezzato nel cui centro è dipinto il libro, attributo iconografico del santo. Il gruppo in terracotta a tutto tondo raffigura sant'Antonio, stante a figura intera in posizione frontale vestito del consueto saio francescano, ai suoi piedi giace un libro aperto che lo individua come profondo conoscitore delle *Sacre Scritture* e grande predicatore; accostato al petto del santo è il Bambino Gesù, sostenuto da due cherubini⁴⁸. Il tema iconografico, così come il tono intimo e devozionale della composizione espresso nello sguardo contemplativo del santo che porta la mano destra al petto e nel gesto affettuoso del Bambino che con una carezza gli sfiora il mento, rimandano allo stesso soggetto che Simone Cantarini aveva eseguito entro il 1640 per la chiesa di San Francesco di Cagli (dipinto che oggi si conserva a Milano nella chiesa di San Lorenzo, in deposito dalla Pinacoteca di Brera). Il dipinto di Cantarini ebbe sin da subito grande autorità nelle elaborazioni successive: lo stesso Flaminio Torri, con il quale Camillo pochi anni prima collaborava alla decorazione della cappella Fontana Bombelli, eseguì in anni prossimi a quelli della scultura, una tela di analogo soggetto per la chiesa dell'Osservanza di Imola, dove reinventò il modello cantariniando conferendo maggiore dinamicità e teatralità

⁴⁸ La scultura misura 100x46cm.

alla composizione. Nella scultura di Camillo il movimento appena accennato che fa arretrare e ruotare il capo del santo per consentire una più ampia contemplazione del volto del Bambino, rompe la complessiva rigidità del gruppo. La sproporzione evidente della testa del Bambino e i corpi allungati delle figure sono tratti caratteristici dello stile dello scultore, che si esprime attraverso vocaboli del tardomanierismo. L'opera dovette appagare le attese dei committenti, tanto che a distanza di sei anni si riferirono nuovamente a Camillo per l'esecuzione di un *Angelo* probabilmente destinato alla cappella del santo Angelo Custode, la terza della navata destra, dove sull'altare era già stato collocato il dipinto di Giovan Francesco Romanelli, sottoposta in quegli anni, dal 1656 al 1658, a lavori di decorazione e ornamento finanziati dalla compagnia dedita al culto del medesimo santo, che aveva sede nella chiesa sin dal 1652⁴⁹. In una registrazione del 10 gennaio 1658 si annota che Camillo ricevette «lire dodici soldi dicidotto di quattrini a conto dell'Angelo che deve fare per questa Chiesa e di più per il piedistallo lire quattro e di più... lire ventisei... e di più havuto...un Ungaro»⁵⁰. Dell'opera non rimane traccia nella chiesa, ma costituisce un'aggiunta al catalogo dello scultore, altrimenti priva di opere per più di un decennio, e attesta dell'apprezzamento e della stima dei contemporanei.

Nella prima metà del settimo decennio ritroviamo attestazioni di Camillo prima a Padova e poi a Venezia, dove in entrambi i casi lavorò il bronzo, dando prova delle sua abilità come scultore e fonditore. Per la basilica di Sant'Antonio a Padova nel 1663, quindi a cinque anni dall'ultima attività a Borgo Panigale, esegue la *cancellata bronzea* (figg. 5.I-IV) della balaustra che delimita il presbiterio⁵¹. Sulla commissione siamo ben informati dallo studio pubblicato da Sartori nel 1964 sulla figura del committente, il

⁴⁹Lo statuto della Compagnia del Santo Angelo Custode fu approvato dal vicario vescovile Antonio Rodolfo il 29 maggio 1652 (cfr. *Libro Mastro*, cit.).

⁵⁰ Si veda la trascrizione del pagamento in *Appendice*, 6.

⁵¹ Nelle guide antiche la cancellata veniva attribuita a Tiziano Aspetti, autore delle quattro statue raffiguranti la *Fede*, la *Carità*, la *Temperanza* e la *Fortezza* eseguite per l'altare della cappella dell'Arca e in seguito, a metà del Seicento, quando venne modificato l'assetto del coro, collocate sulla balaustra marmorea realizzata nel 1651. A metà dell'Ottocento Bartolomeo Gonzati (1852-53, vol. I p. 131 e n. 1) poté correttamente riferire la cancellata a Camillo Mazza avendone individuato la firma e un documento che ne attestava la data di esecuzione al 1661, data che va posticipata di due anni sulla scorta dei documenti pubblicati da Sartori (1964, p. 269 e docc. XXI-XXIV alle pp. 286-88) che si riportano in *Appendice*, 7.

Dopo Gonzati, la corretta attribuzione a Camillo è riportata in: Isnenghi 1857, p. 57; Cantù 1859, IV, p. 222; Amati 1868, vol. 5, p. 806; Selvatico 1869, p. 82; Bondini 1913, p. 89.

Più di recente un accenno all'opera è nello studio curato da Lorenzoni (1984, p. 227, fig. 301) dove però la data di esecuzione è erroneamente indicata al 1653.

frate Ludovico Gargano detto il Monaco⁵²: nato a Napoli, entrato sin da giovane nel convento della Roccarainola e dall'11 giugno 1640 membro del convento di Padova, dove ricopriva l'incarico di maestro dei chierici e cerimoniere. La commissione nacque nell'ambito dei lavori di rinnovamento del presbiterio avviati nel 1651 secondo un progetto di Lorenzo Bedogni: da una lettera inviata dal frate alla presidenza dell'Arca di Sant'Antonio il 17 febbraio 1663, si apprende che la costruzione delle «portelle di bronzo al coro alla parte d'avanti» era già stata avviata e che il frate aveva già dovuto sostenere una «spesa considerabile, avendo sinhora speso in esse ducati 1200»; temendo di non poter coprire la restante spesa, il Gargano supplica la presidenza ad accollarsi un suo credito di lire 1924:16 consegnando a lui una somma identica di denaro. A distanza di tre mesi, il 29 maggio, il Gargano torna a supplicare la presidenza a pagare essa nel caso non dovesse risultare sufficiente il denaro già versato allo scultore specificando che questo ammonta già a «più di ducati mille cento cinquanta», poiché «dovendosi pur, essendo fornite, stimarsi da periti il valsente del metale et anco la fattura del mastro che le ha costrutte ... havendo questo gran pretensioni». L'opera doveva essere già a buon punto, poiché il committente auspicava che le «due porte di bronzo con statue e figure di rilievo» fossero messe in opera entro la festa del Santo, vale a dire entro il 13 giugno. Non sappiamo per quale motivo, ma il lavoro dovette protrarsi ulteriormente, il successivo 4 ottobre venne deliberato che «avanti si partino le portelle dalla casa del Sig. Mazza siino fatte vedere da periti eletti dalle parti, et non trovando in esse imperfettione sia fatto deposito a nome della *veneranda* Arca de ducati trecento e cinquanta da lire 6:4 per ducato in mano di persona confidente delle parti d'esser liberamente dati a esso sig. Mazza, recevuto che habbi aviso il depositario dell'arrivo in Padova di esse portelle, che doverà subito darleli. Che gli altri ducati trecento e cinquanta per compito pagamento del prezzo di esse siino ... datti a esso statuario poste che siano in opera esse portelle con ottima riuscita»; infine si specifica inoltre che «le spese che occorreranno darsi per collocar a loco suo le portelle sudette, cioè de dazi condotta materiali maestranze, siano fatte a tutte spese dell'Arca» e che Camillo doveva «assistere a proprie sue spese all'opera sino al compimento d'essa et far lui tutto quello che è proprio della sua professione». Il successivo 15 novembre i due presidenti dell'arca Pasquale

⁵² Sartori 1964, p. 269 e pp. 286-288, docc. XXI-XXIV, si vedano le trascrizioni in *Appendice*, 7.

Anselmi e Girolamo Campolongo si recano a Venezia per valutare l'opera e un mese dopo si registra una spesa di 15 lire per «diverse cose per le portelle di bronzo del choro»; finalmente 31 dicembre furono poste in opera dal fabbro Francesco Zennari. La cancellata bronzea è certamente l'opera più riuscita tra quelle che ci sono rimaste dell'artista, che vi appose la firma «CAMILLUS / MAZZA / BONON», in un'incisione apposta sull'estremità inferiore del montante di sinistra, che rimane parzialmente celata dalla balaustra marmorea (fig. 5.II). La cancellata si compone di due montanti laterali fissi e di una parte centrale apribile, a due ante. Le ante presentano riquadri rettangolari, sormontati da un fastigio culminante in due ali spiegate, al centro delle quali uno scudo, sostenuto da due putti alati, reca l'emblema dei Francescani: due braccia incrociate su una croce (fig. 5.I). I riquadri, profilati da un motivo ornamentale a conchiglia e ornati da un intreccio di volute, fogliami e teste di cherubini, presentano ai lati, finemente cesellate, due aggraziate figure di angeli ad altorilievo dai lineamenti eleganti e affusolati, atteggiati in posture contrapposte (fig. 5.V-VI) e al centro un cartiglio sorretto da putti alati entro il quale sono rappresentati a figura intera il santo a cui la basilica è dedicata e il santo omonimo del committente dell'opera, incoronati da due putti alati in volo. Nel cartiglio di destra è raffigurato sant'Antonio da Padova con il saio francescano che tiene fra le braccia il Bambino, entrambi posano su teste di cherubini (fig. 5.III); alla sua sinistra un putto alato reca gli attributi iconografici del santo: nella mano destra tiene un libro aperto e nella sinistra sollevata il ramo di giglio fiorito. Nel cartiglio di sinistra il santo francescano Ludovico d'Angiò (fig. 5.IV), con la veste e la mitria episcopale in quanto vescovo di Tolosa, affiancato lateralmente da due putti alati nudi i cui piedi posano su una testa di cherubino. I due montanti laterali presentano una decorazione speculare, con due volute vegetali verticali contrapposte: su quella inferiore, percorsa da un motivo ornamentale a perle e chiusa da un mascherone annidato nel ricciolo, siede con disinvoltura un putto modellato a tutto tondo, vestito di un sinuoso panno che gli copre il pube, a cui si contrappone entro la voluta superiore un putto nudo stante che sostiene la spirale, anche questo scolpito a tutto tondo.

Ricca di rimandi ad opere realizzate in precedenza, il sant'Antonio con il Bambino ricalca quello di Borgo Panigale (fig. 3), così come i putti alati nudi ai lati di san Ludovico e quelli in piedi sui montanti riproducono i "guardiani" della memoria

funebre di Filippo Carafa in San Pietro a Bologna (fig. 2), la cancellata rivela un aspetto nuovo del percorso artistico di Camillo, appena accennato nella medaglia eseguita nel 1653 (fig. 4) (dove l'esito è stato forse indebolito dalle dimensioni dell'oggetto, estremamente ridotte per uno statuario), vale a dire la grande abilità tecnica come fonditore. Abilità che doveva essere ben nota ai contemporanei, poiché la sua fama arrivò sino a Padova e poi a Venezia e di cui anche egli doveva essere ben consapevole, pare infatti, come si è detto, che avesse «gran pretensioni» circa il valore economico del suo operato in materiale nobile. Da quanto si apprende dai documenti citati sopra, Camillo attese alla realizzazione della cancellata bronzea in una sua casa posta a Venezia, qui infatti vengono inviati i periti per valutarla. E a Venezia rimase fino al 1665, infatti conclusa l'opera per il santuario padovano alla fine dell'anno 1663, è ancora documentato nella città lagunare il 1 settembre dell'anno successivo allorché stipula un contratto con la Scuola Grande della Misericordia o della Valverde per «la facitura di un solaro d'argento ad uso delle processioni»⁵³, vale a dire per un *baldacchino processionale d'argento* che doveva esser «fatto e perfetionato sopra la macchina di legno» che si trovava «in casa di lui sig. Mazza» con il disegno e il modello in creta che era stato precedentemente approvato. La Scuola si impegnava a provvedere a sue spese a «tutto il rame» necessario per «il primo fondamento dell'opera sopra alla macchina di legno» e a «farlo dorare per tutti i luoghi necessari» e a «in collare li vedri coloriti ad imitatione delle gioie», e infine si obbligava a far «fare le vide messe di ferro per liggamento dell'opera e per le piccole viti dare il rame che occorrerà ad esso Sig. Camillo». Lo scultore era invece obbligato a realizzare di sua mano le «forme di bronzo e di cera» e ogni altra cosa «necessaria alla perfettione di tutta l'opera». Il contratto imponeva vincoli serrati per quanto concerne la composizione: il baldacchino doveva presentare una ricca decorazione con «figure, fogliami e cartelle»: erano previste otto cartelle, sette delle quali dovevano contenere «la descrizione delle opere di misericordia» mentre nell'ottava «quello che gli sarà aditato», e si specificava che ogni scena, probabilmente a rilievo, dovesse comporsi di almeno «tre figure per cadauna» e un'altra in aggiunta che doveva personificare

⁵³ La scoperta di questa attività veneziana di Camillo Mazza si deve a Stefania Mason (1999, pp. 83-84 e 93-94), ma purtroppo la trascrizione dell'unico documento che si cita è parziale. Inoltre nella pubblicazione non si accenna al fatto che, come si dirà, Camillo Mazza non portò a compimento l'opera. Si ritiene pertanto utile riportare integralmente i documenti in *Appendice*, 8, per il contratto si veda la trascrizione integrale in *Appendice*, 8/a.

«detta veneranda scuola». Lo scultore era obbligato inoltre a provvedere a sue spese «a gettare... a fondere tutto l'argento, nettarlo e pullirlo, cesselarlo, inbianchirlo e riducendolo a tutta la desiderata perfezione e ponerlo in opera colle viti a luoghi necessari fatte da lui signor Camillo». L'accordo contrattuale prevedeva inoltre che Camillo conservasse l'argento «per fondere e lavorare con giusta lega» e che ne utilizzasse solo la quantità necessaria. Per quanto concerne il compenso, nel contratto si conveniva che per approntare le forme gli venissero esborsati subito cinquanta ducati, in seguito «perfettionate tutte le forme tanto di bronzo che di cera altri trenta ducati, gettato poi tutto l'argento secondo che consegnerà li costi del medesimo argento lavorato e perfetto a ragion di soldi cinquanta l'oncia e perfetta l'opera il rimanente denaro quanto entrerà in ragion li lire cinque l'oncia d'argento computati li ottanta ducati, che haverà già avuto insieme colli cinquanta soldi che per ogni oncia d'argento perfettionato haverà conseguito, onde tutto insieme faccia il denaro la detta convenuta ricognitione de lire 5 l'oncia». Il successivo 7 settembre Camillo riceve l'acconto di cinquanta ducati⁵⁴. Da quanto si apprende dai successivi documenti lo scultore lavorò all'opera sino all'agosto del 1665, realizzandone alcune parti, tra queste «un angelo grande», ma non la condusse a termine, perché «abbandonatola si absentò da questa città»⁵⁵. Il baldacchino fu proseguito e compiuto entro l'11 novembre dello stesso anno da «Domino Zuanne Franco orefice all'insegna dell'organo» ed è annoverato negli inventari delle reliquie, argenti, mobili etc. della Scuola Grande come «un solaro d'argento con la Madonna della Misericordia e quattro angeli con cartelle dorate», dove lo si trova registrato fino al 1747⁵⁶. Non sappiamo il motivo per cui Camillo fu costretto ad abbandonare l'opera e la città di Venezia, ma per una clausola inserita nel contratto che prevedeva che lo scultore modellasse fin da subito «tutte le forme» e che nel caso in cui l'opera non fosse stata terminata entro sei mesi, egli avrebbe dovuto consegnare ai committenti «le forme fatte» affinché potessero servirsene a loro piacimento per far ultimare l'opera «a tutti di lui danni spese interessi»⁵⁷, è probabile che l'orafo, incaricato di portare a termine il prezioso baldacchino, abbia provveduto alla fusione dei modelli già approntati da

⁵⁴ *Appendice, 8/a.*

⁵⁵ *Appendice, 8/b.*

⁵⁶ *Appendice, 8/c.*

⁵⁷ *Appendice, 8/a.*

Camillo. Questi fu inoltre tenuto a rimborsare alla Scuola poco meno di centottanta ducati «per danno seguito nella costruttrura del solaro oltre l'accordato in lui per essersi allontanato dalla città et abbandonato l'opera»⁵⁸.

Il baldacchino purtroppo è andato perduto, ma non può sfuggire la notevole importanza che questa commissione riveste nella conoscenza della figura di Camillo (che anche qui fu attivo come intagliatore, scultore e fonditore insieme), delle relazioni tra l'arte veneziana e quella bolognese a metà del Seicento, e infine del rapporto duraturo e proficuo della famiglia Mazza con la città lagunare, probabilmente originato dalle frequentazioni di Camillo, che a mio avviso se meglio indagato potrebbe riservare novità interessanti su entrambi gli scultori, ma su questo punto si tornerà in seguito.

Quindi all'incirca nell'estate del 1665 Camillo dovette lasciare Venezia, presumibilmente richiamato da qualche urgenza in patria, dove comunque sembrerebbe non si esimesse dal lavorare. A Bologna, infatti, nello stesso anno, venne posta sulla porta maggiore della chiesa di Santa Croce, nel complesso conventuale dei frati minori Cappuccini di Monte Calvario, una *Pietà* in terracotta modellata da Camillo, come si apprende da un libro settecentesco di memorie del convento con rimandi a volumi precedenti⁵⁹. La notizia trova conferma nella citazione dell'opera nella *Bologna Perlustrata* di Antonio Masini del 1666, sicuro termine *ante quem* per la sua datazione⁶⁰. A seguito della soppressione del convento e al trasferimento dei frati presso la chiesa di San Giuseppe, dove ancora oggi si trovano, l'edificio religioso subì diversi passaggi di proprietà e altrettante ristrutturazioni, fino a divenire l'attuale Villa Revedin⁶¹, durante i quali si è persa ogni traccia del gruppo scultoreo di Camillo. All'interno della stessa chiesa si conservava un'altra scultura (fig. 7) attribuita allo stesso autore e raffigurante lo stesso soggetto, posta sotto l'altare maggiore, registrata anche questa nel libro manoscritto sopra citato⁶². La prima menzione

⁵⁸ *Appendice*, 8/ b, c.

⁵⁹ Bologna, Archivio parrocchiale della chiesa di San Giuseppe, *Campione del Convento dei Cappuccini di Bologna*, Tomo III, p. 211.

⁶⁰ La *Pietà*, ricordata per la prima volta da Antonio Masini (1666, p. 617), è menzionata dalle guide del Settecento, da Marcello Oretti (BCAB, Ms. B 129, c. 37) e da Guidicini (IV, 1872, p. 167).

⁶¹ Per una ricostruzione delle vicissitudini relative alla trasformazione del convento dei Cappuccini cfr.: Calindri 1782, III, pp. 281-291; Lipparini 1868; Guidicini 1871, pp. 161-189; Guidicini IV, 1872, p. 167; Cosentino 1931; Ungarelli 1933, pp. 75-84. Più di recente: Pozzi e Prodi, 2002.

⁶² Bologna, Archivio parrocchiale della chiesa di San Giuseppe, *Campione del Convento dei Cappuccini di Bologna*, Libro III (dal 1755 in poi), pag. 211: «presso terra vi è uno scavo, che va sotto l'altare

dell'opera nella letteratura odeporica si trova nella settima edizione della guida di Malvasia del 1782, che la ascrive alla mano di Camillo e ne annota la collocazione sotto l'altare⁶³. In seguito alla soppressione del convento, sopra ricordata, nella prima edizione della *Guida del Forestiere per la città di Bologna e suoi sobborghi* di Girolamo Bianconi (1820), ritroviamo la *Pietà* di Camillo Mazza nella decima cappella della chiesa di San Girolamo della Certosa dove l'autore la registra specificandone la provenienza dai Cappuccini⁶⁴. In seguito l'opera venne collocata in una camera posta sotto la base del campanile della stessa chiesa di S. Girolamo della Certosa, dove rimase fino 1948, allorché ritornò ai frati Cappuccini, che la posero nell'ambulacro del chiostro del convento presso la chiesa di san Giuseppe, loro sede dal 1818 che da pochi anni era stata elevata a Santuario (1943). Il pellegrinaggio della scultura però non si concluse con l'approdo al convento bolognese dei cappuccini: questi infatti, solo un anno più tardi, la donarono ai confratelli di Lugo: in data 9 maggio 1950 P. Teodosio da Camugnano, padre guardiano di Bologna, con l'approvazione del Ministro Provinciale P. Luigi da Gatteo, acconsentì al desiderio espresso da P. Marcello da Gaggio Montano, padre guardiano di Lugo, di accogliere la scultura nella rinnovata chiesa dei Padri Cappuccini di Lugo, ricostruita in seguito ai danni subiti dai bombardamenti della seconda guerra mondiale⁶⁵. Prima di trovare posto all'interno della cappella votiva dedicata ai Caduti lughesi, collocazione, non estremamente felice, dove tuttora si trova appoggiata su di un basamento di travertino⁶⁶, la *Pietà* (fig. 7), inevitabilmente compromessa dai continui spostamenti e, come testimoniato da Mario Zuffa, «da una serie di aggiunte posteriori e numerose verniciature e stuccature ...[che] ne avevano depressa la qualità artistica da renderla simile ad un volgare gruppo in carta-pesta dipinta», fu sottoposta ad un intervento di restauro condotto da Umberto Pinzauti (Firenze, 1886-Ravenna 1960), pittore, scultore,

maggiore e vi si conserva una *Pietà* assai divota. Campione lib. I, p. 38. Non si nota ivi però l'Autore. Ma si crede fatta dal Padre del celebre scultore Giuseppe Mazza; come di lui si crede l'altra *pietà* la quale è posta sopra la porta esteriore della Chiesa, postavi l'anno 1665 (Mem. pag. 42)».

⁶³ *Le pitture ...*, 1782, pp. 392-393, ed. 1792, pp. 430-431: «Cappuccini ... sotto l'altare la *Pietà* è di Camillo Mazza»; Bianconi 1820, p. 431, ed. 1826 p. 191; Ricci-Zucchini 1930, p. 188.

⁶⁴ Bianconi 1820, p. 431; Idem 1826, p. 191; Ricci - Zucchini 1930, p. 188.

⁶⁵ Zuffa 1951.

Nell'attuale collocazione l'opera è menzionata in Rodriquez 1955, p. 44-45; Donato da S. Giovanni in Persiceto 1956, I, pp. 510 e tav. XVI, fig. 48; Frontali 2010, pp. 61-62.

⁶⁶ Il gruppo scultoreo in terracotta misura m. 0,94 in altezza ed è larga alla base m. 1,49.

nonché docente di Scultura presso l'Accademia di Belle Arti di Ravenna⁶⁷. A distanza di più di mezzo secolo da quel restauro, l'attuale stato di conservazione del gruppo scultoreo testimonia delle tante vicissitudini subite: la superficie dell'opera risulta quasi del tutto coperta da una patina bruno-rossastra, probabilmente stesa durante il restauro della metà del secolo scorso al fine di celare imperfezioni della superficie e nobilitare l'opera; mentre è assai probabile che la *Pietà* in origine fosse policroma, come le altre testimonianze plastiche fittili che ci sono note di Camillo. Oltre al distacco dell'ala destra del putto, sono evidenti numerose fratture sulla figura del Cristo: un taglio percorre il busto e continua sul braccio sinistro, interessato da una frattura anche all'attaccatura della spalla, e un'altra lesione solca le gambe poco sopra le ginocchia.

Confacente alla collocazione originaria, in una nicchia sottoaltare nella prima chiesa dei cappuccini, la parte tergale della Madonna, la figura del gruppo che occupa lo spazio più arretrato, è lasciata grezza, indicando che questa doveva essere addossata ad una parete. L'attribuzione a Camillo Mazza indicata dalle fonti, mi pare possa essere confermata, seppur sono evidenti alcune incongruenze stilistiche, che probabilmente dovranno imputarsi ai precedenti restauri, votati principalmente all'integrazione per finalità estetiche e devozionali: come nell'esplicito e accentuato patetismo del volto della Vergine rigato da lacrime rilevate e incorniciato da un velo che evoca palesemente le romane invenzioni berniniane, la Santa Teresa e la Beata Albertoni, derivazione che costituirebbe un *unicum*, allo stato attuale delle conoscenze, nella produzione nota di Camillo. Tra i caratteri che confermano l'attribuzione a Camillo è l'aderenza della composizione al prototipo carraccesco dello stesso soggetto dipinto da Annibale, che si conserva a Napoli⁶⁸. Lo schema compositivo è variato solo per l'assenza della bellissima invenzione di Annibale dell'angioletto che si punge il dito sulla corona di spine, mentre ripete fedelmente l'impaginazione piramidale del gruppo, la disposizione, seppur invertita, e la posizione delle singole figure: la Madonna seduta che contempla con profonda sofferenza il volto del Figlio depresso dalla croce adagiato sulle sue ginocchia e ne

⁶⁷ Zuffa 1951.

⁶⁸ Il dipinto di Annibale raffigurante *La pietà* (olio su tela centinata, cm 158x151, Napoli Galleria Nazionale di Capodimonte, inv. Q363) fu commissionato da Odoardo Farnese e si ritiene che sia stato eseguito tra il 1598 e il 1600.

sorregge il capo con la mano sinistra, il putto alato inginocchiato al fianco destro della Vergine che solleva la mano destra inerte del Cristo e volge lo sguardo al riguardante per invitarlo a essere partecipe di tanto dolore, e infine il Cristo, semidisteso con una leggera torsione del busto, le gambe sovrapposte, i piedi accavallati, le braccia lungo i fianchi, il viso rivolto verso l'osservatore. La mano di Camillo si riconosce in alcune iperboli espressive che caratterizzano la sua cifra stilistica: le proporzioni delle figure che hanno corpi e visi allungati, la scarsa consistenza plastica del busto della Vergine che si contrappone alla solida massa corporea del Cristo, e infine la definizione approssimativa e tozza delle mani. Per ciò che concerne la data di esecuzione credo che questa possa con buona approssimazione collocarsi nell'ultimo periodo dell'attività dello scultore, in un arco cronologico non distante dall'altorilievo policromo raffigurante la *Madonna con il Bambino, incoronata da due angeli, tra gli arcangeli Michele e Gabriele* (fig. 6) eseguito nel 1667, di cui si darà conto nelle righe che seguono, come è provato dalle somiglianze nei volti, nella resa a grosse ciocche

della capigliatura del putto alato nella *Pietà* con quelli del Bambino o degli angeli in volo nell'altorilievo, così come nelle proporzioni allungate delle figure o nella resa poco accurata di alcuni dettagli anatomici, come mani e piedi.

L'ultima opera nota dello scultore è appunto l'altorilievo cui si è appena fatto cenno, in origine collocato entro un baldacchino in una nicchia al

centro della facciata dell'edificio della Dogana di proprietà della Gabella sul Porto Naviglio, come si vede in un'incisione di Pio Panfili del 1779, e oggi sistemata in cima allo scalone del Palazzo Comunale⁶⁹ (fig. 6).



Pio Panfili, *Porto e dogana del Canale Naviglio della Città di Bologna*, 1779, BCA, GDS, Goz.3 162/2, acquaforte, 143x203 mm.

⁶⁹Sull'altorilievo si veda: Sorbelli 1934, pp. 46-48; Riccòmini 1965, p. 47; Idem 1972, pp. 81-82 cat. 69; Pesci - Ugolini - Venturi 2005, pp. 161; Idem 2005, p. 186.

L'opera, il cui autore è rimasto anonimo per più di due secoli, l'eruditissimo Marcello Oretti si limitava a segnarla come «di buona mano»⁷⁰, è stata ascritta al catalogo di Camillo nel 1934, allorché durante la sua rimozione, nell'ambito dei lavori per la demolizione dell'edificio e del porto necessari alla sistemazione dell'attuale via Marconi, venne ritrovata in una scatola in piombo contenente delle reliquie, murata al di sopra della nicchia, una pergamena scritta dal custode del porto Francesco Maria Martelli e committente dell'opera, nella quale egli dava conto, con abbondanza di particolari, delle motivazioni che portarono all'erezione della scultura nonché dell'autore⁷¹. Si apprende che la decisione di apporre un'immagine della Beata Vergine nella finestra chiusa della facciata del palazzo era già stata presa e approvata dal conte Alessandro Ghisilieri, allora Priore della Gabella Grossa, nel 1660, ma in quell'anno il passaggio della processione della Madonna di San Luca per il porto comportò una spesa tale da non consentirne altre. Dopo sette anni, ottenuta nuovamente la licenza dal priore Montalbani, il custode del porto Francesco Maria Martelli commissionò l'opera a Camillo come *ex voto* per il miracolo occorso in quel luogo alla diciottenne Anna Maria Biancossi, quando il 21 febbraio 1667 a «un hora e più di notte», mentre si recava con la cognata a casa dello stesso Francesco Maria Martelli e del fratello, da dove poi si sarebbero trasferiti «alla Cademia del Porto» per assistere «a certa lodevole Rapresetatione recitata da que' Signori», cadde in acqua mentre attraversava il canale su di una passerella, ma «rinvenuta...si trovò senza lesione alcuna». L'altorilievo policromo presenta al centro, in piedi sulle ali di un putto alato e su una falce di luna, la Madonna, incoronata da due angeli in volo, con in braccio il Bambino, con le gambe raccolte e i piedi posati entro un'insenatura della veste della Madre, che benedice con la mano destra e con l'altra sostiene il globo terrestre, fiancheggiata dalle figure corpulenti degli arcangeli anch'essi sostenuti da teste di cherubini, contrapposti nelle posture e nelle vesti, Michele sulla destra con una veste blu drappeggiata da un panno rosso armato di lancia e ai suoi piedi un mascherone, simbolo del demonio, mentre a sinistra vestito di rosso con un panno blu è Gabriele, il cui nome ebraico potrebbe essere letto come "Gallo di Dio", che abbraccia una colonna in legno, presumibilmente rifatta in epoca recente, su cui campeggia un gallo.

⁷⁰ Oretti, BCAB Ms B 30, cc. 71v, 72r.

⁷¹ Il testo della pergamena reso noto da Sorbelli è integralmente trascritto in *Appendice*, 9.

Siamo dunque giunti agli ultimi anni del settimo decennio del Seicento, come si è detto in apertura in questi anni è plausibile supporre, anche se nessuna delle fonti ne fa menzione, che Giuseppe Maria si accostasse sempre più al mestiere del padre, frequentandone la bottega e iniziando a familiarizzare con gli strumenti della scultura, e che da lui apprendesse i primi rudimenti dell'arte. Come si dirà nel capitolo che segue⁷², proprio al 1670 circa si data con buona probabilità un primo lavoro del giovane Giuseppe Maria a Venezia, commissione che probabilmente ottenne grazie all'intercessione del padre, il quale verosimilmente fu al suo fianco al figlio in questo primo importante lavoro. A Venezia, come si è detto in precedenza, Camillo aveva atteso alla realizzazione della cancellata bronzea per la basilica del santo di Padova, e subito dopo aveva iniziato a lavorare al baldacchino processionale d'argento per la Scuola Grande della Misericordia. Oltre a queste notizie ad oggi non sono note ulteriori attestazioni che possano provare una presenza ricorrente di Camillo in laguna, sebbene una novità emersa durante questo studio, avvalora l'ipotesi di un duraturo e continuo legame della famiglia Mazza con la città. E' emerso infatti che l'ultimo figlio di Camillo, Giovanni Battista, nato il 3 maggio 1656, oltre a seguire la professione paterna, specializzandosi come «intagliador»⁷³, risiedette a Venezia con continuità dall'aprile 1678, quindi dall'età di ventuno anni, in una casa posta sotto la parrocchia di Santa Sofia, nel quartiere di Cannareggio (a poca distanza dalla stessa Scuola Grande della Misericordia e dalla maggior parte dei cantieri in cui lavorerà Giuseppe). La notizia si apprende dalle testimonianze prodotte l'11 settembre 1690 necessarie a certificare lo stato libero di Giovanni Battista Mazza «quondam Camillo da Bologna» in vista del matrimonio con Orsetta Alberti⁷⁴. Le testimonianze sono rilasciate dai veneziani «Domenico quondam Jacobi Zanobi» di professione barbiere, di anni 28, della parrocchia di Sant'Apollinare, e da «Angelo Longo quondam Jacobi» anch'egli di professione intagliatore, di anni 37, della parrocchia di San Giuliano, che

⁷² Cfr. il capitolo II.3 *L'attività giovanile di Giuseppe Maria Mazza in casa Fava*.

⁷³ Credo che la professione di Giovanni Battista di «intagliador» debba intendersi come intagliatore di legno e non di intagliatore su rame, ovvero incisore. Se così fosse andrebbero a lui riferiti i pagamenti che ho rinvenuto da parte delle monache del monastero del Corpus Domini di Bologna ad un Mazza, di cui non si specifica il nome di battesimo, relativi ad «un armario novo» (AAB, *Monastero del Corpus Domini*, ovvero archivio della Beata Caterina, b. 11, vol. 3 *Elemosine e spese per la cappella della Santa*: «spese fatte in questo anno 1726 speso per aver pagato il falegname per un armario novo fatto dal Mazza posto in capo la stanza della cisterna lire 15.12»).

⁷⁴ Cfr. *Appendice*, 11.

afferma di conoscere «il detto Gio: Battista Mazza da 12 anni in qua, per haverlo fatto norbare nell'arte, et sempre praticato confidentemente». Alle testimonianze dei cittadini veneziani si aggiunge quella autorevole di Giacomo Boncompagni arcivescovo di Bologna (Isola del Liri, 15 maggio 1652 – Roma, 24 marzo 1731), sottoscritta dal notaio arcivescovile, dalla quale si apprende il mese di inizio della residenza stabile di Giovanni Battista a Venezia, vale a dire l'aprile del 1678. Il successivo 26 settembre 1690 venne celebrato il matrimonio «in una casa posta in nostra Contrà [Santi Apostoli], di ragione del N. S. Girolamo Zen fu di *quondam* Pietro, e ciò alla presenza di due Testimoni conosciuti cioè il Clarissimo Signore Francesco Anichini sta in Santa Maria Zobenigo, et il Signore Zuanne Colanghe Intagliador sta in S. Felice», il successivo «18 ottobre 1690 furono benedetti in Misse celebrate ex ritu Sancte Reverendissime Ecc.le. dal sud.o Sig.re Piev.o nella chiesa de PP. di San Michiel di Murano»⁷⁵. Tra i testimoni di matrimonio figura Francesco Anichini, che rivestirà un ruolo importante anche per Giuseppe Maria, poiché il suo nome ricorre come intermediario nei pagamenti relativi all'attività dello scultore per la chiesa veneziana del Redentore negli anni 1705-1707. E' verosimile, dunque, che la casa in cui viveva Giovanni Battista posta sotto la parrocchia di Santa Sofia, fosse la stessa in cui dimorava Camillo nel 1663-65, quando è documentata la sua permanenza nella città lagunare⁷⁶, e di Giuseppe, forse con il padre, nel 1670, all'epoca dei lavori in Santa Maria delle Vergini.

In seguito i due rientrarono a Bologna, dove Camillo fu richiesto dal conte Alessandro Fava, in virtù della sua esperienza nell'arte dei metalli, maturata dapprima come indoratore e in seguito come scultore e fonditore insieme. Alessandro Fava, ben informato sugli artisti attivi entro le mura felsinee, decise di mettere alla prova dapprima la sua abilità fusoria affidandogli il crocifisso «più bello che sia uscito dalle perfetissime mani» di Alessandro Algardi e subito dopo la sua sensibilità artistica richiedendogli un'opera di suo genio. Il 7 gennaio 1671, infatti, Alessandro Fava lo

⁷⁵ I documenti a cui si fa riferimento sono trascritti in *Appendice*, 11.

⁷⁶ Si segnala che tra i documenti pubblicati da Bellavitis (2008, p. 183 n. 35) è segnalato il testamento di tale Camillo Mazzi, segretario ducale (ASVE, N, b. 193, 1584 7 novembre). Anche nei documenti bolognesi il cognome Mazza è spesso indicato come Mazzi. Anche alla luce di questa segnalazione l'ipotesi di un ramo veneziano della famiglia bolognese dello scultore, andrebbe meglio indagata, ma sin qui non mi è stato possibile recuperare i genitori di Domenico Mazza, padre di Camillo. Inoltre la errata notizia riportata dalle fonti secondo le quali il padre di Camillo era tale Odoardo non ha consentito agli studi di progredire in questo senso.

incaricò di tradurre nel più nobile e durevole bronzo un crocifisso in cera riferito ad Algardi, acquistato l'8 marzo dell'anno precedente a Roma per il tramite di Lorenzo Pasinelli, pittore di fiducia nonché intermediario nell'acquisto di oggetti d'arte del conte, per il prezzo di settanta lire. La fiducia risultò ben riposta e dopo sei mesi di lavorazione, a cui lo scultore attese all'interno di casa Fava – come si specifica in un pagamento, dal 9 gennaio infatti Camillo «cominciò a lavorar in casa»⁷⁷ -, il 15 luglio consegnò la versione in bronzo del modello algardiano, cui aggiunse di «sua inventione la corona di spine e la iscrizione» fatto salvo il modello originale in cera e lasciando al committente le forme che «vogliono assai» riutilizzabili per eventuali successive repliche. A detta del conte il crocifisso riuscì «bene e lodato da molti», pertanto compensò il suo artefice elargendo un lauto pagamento pari a seicentoventicinque lire e incaricandolo dell'esecuzione di un «crocifisso da letto» sempre in bronzo ma questa volta «di sua inventione». Il seguente 2 ottobre, a poco più di due mesi dalla conclusione della prima commissione, anche questo secondo crocifisso, in realtà solo la figura di Gesù senza la croce, risultava ultimato e anche questo ottenne le lodi del conte che lo stimò «assai bello» pagandolo cento lire. Il 12 gennaio dell'anno seguente 1672 Camillo compare per l'ultima volta nella lista di conti di Alessandro Fava, allorché questi completata l'opera con l'aggiunta della croce pagò tre lire allo scultore per inserire «una morte sotto li piedi del Crocifisso fatto da lui di metallo»⁷⁸.

In questi ultimi due anni Camillo viveva in una casa di proprietà dei Ghisilieri, dove morì il 17 settembre 1672, fu sepolto nella chiesa di san Tommaso del Mercato, oggi scomparsa⁷⁹.

La bottega da lui avviata, proseguirà almeno con Giovanni Battista e con Giuseppe Maria, ma fu solo quest'ultimo capace di imprimere una strada nuova alla storia della scultura a Bologna.

⁷⁷ AHFSB,FF, 1603 *Primo gennaio Vacchetta segnata + dagli eredi del Sig. Ludovico cioè Ercole e Gio: Galeazzo Fava, ove sono notati i loro negotij familiari e poi proseguita li 24 maggio 1659 dal sig. Co: Alessandro di Ercole sudetto serve per giornale cioè per le spese quotidiane e dura sino all'anno 1673, inv. n. 1666, cc. nn.: i pagamenti a Camillo Mazza da cui sono tratte le citazioni sono trascritti in Appendice, 12.*

⁷⁸ Cfr. *Appendice, 12.*

⁷⁹ Cfr. l'atto di morte in *Appendice, 3/a.*



Fig. 1: Camillo Mazza, *Ancona*,
Bologna, chiesa di Santa Maria della Pietà
o dei Mendicati.





Fig. 2: Camillo Mazza,
Memoria del vescovo Filippo Carafa,
Bologna, chiesa di San Pietro,
arenaria e stucco, 1644



Fig. 3: Camillo Mazza,
Apparizione del Bambin Gesù a Sant'Antonio da Padova,
Bologna, Borgo Panigale, chiesa di
Santa Maria Assunta,
terracotta policroma, 1652



Fig. 4: Camillo Mazza,
*Medaglia celebrativa
della costruzione dell'abside
di San Petronio*, bronzo, 1654,
Bologna, Museo Civico
Archeologico, inv. 2178.



Fig. 5.I: C. Mazza, *Stemma dell'Ordine dei Francescani*, Padova, Basilica del Santo, bronzo, 1663, part. della cancellata.



Fig. 5.II:
Camillo Mazza,
Cancellata,
Padova,
Basilica del Santo,
bronzo, 1663,
part. della firma .



Fig. 5: Camillo Mazza, *Cancellata*, Padova, Basilica del Santo, bronzo, 1663



Fig. 5.III: Camillo Mazza, *Sant'Antonio da Padova*, Padova, Basilica del Santo, bronzo, 1663, part. della cancellata.



Fig. 5.IV: Camillo Mazza, *San Ludovico da Tolosa*, Padova, Basilica del Santo, bronzo, 1663, part. della cancellata.



Fig. 5.V: Camillo Mazza, *Angeli*, Padova, Basilica del Santo, bronzo, 1663, particolare della cancellata.

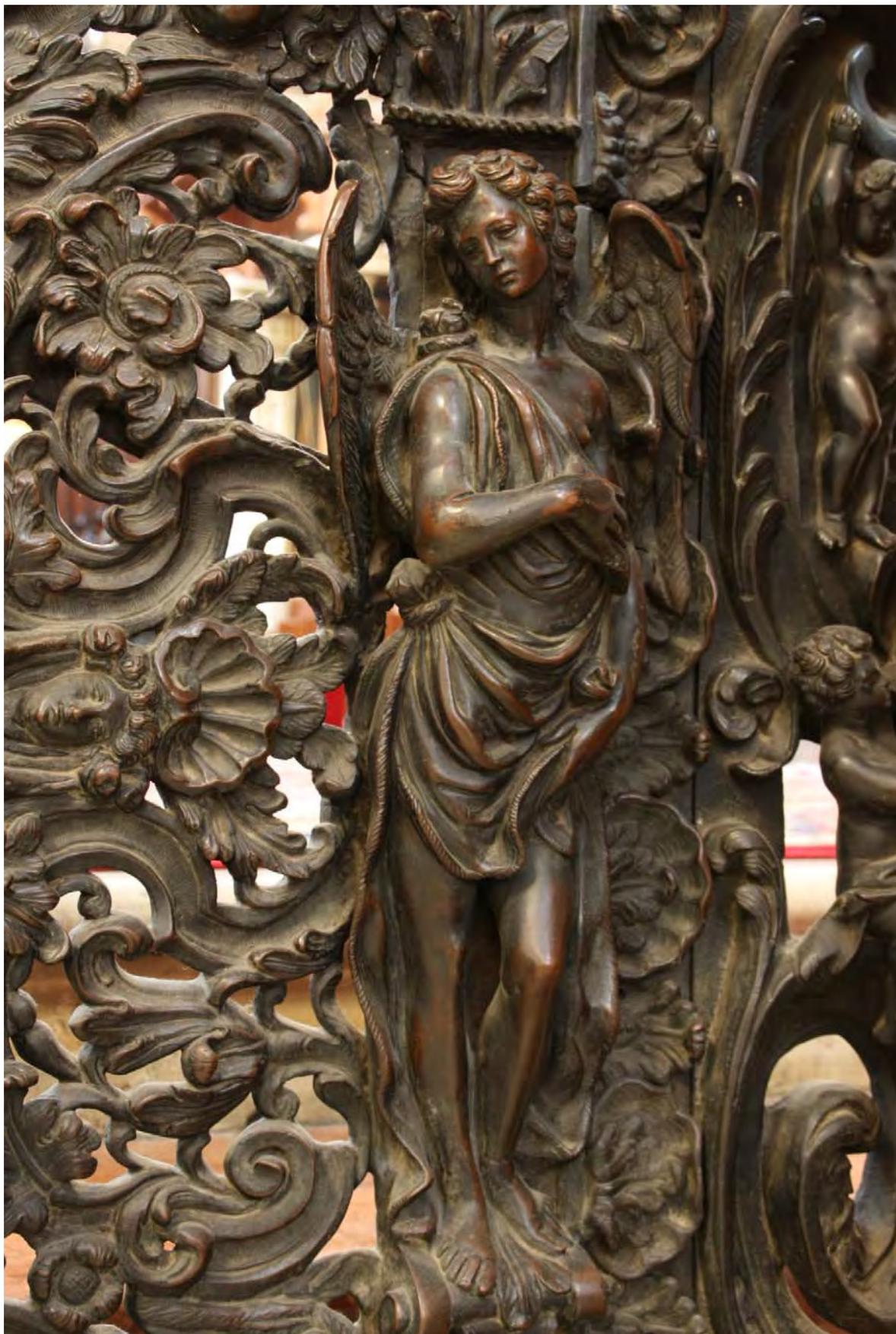


Fig. 5.VI: Camillo Mazza, *Angelo*, Padova, Basilica del Santo, bronzo, 1663, particolare della cancellata



Fig. 6: C. Mazza, *Madonna fra gli Arcangeli Michele e Gabriele*, Bologna, Palazzo Comunale, 1667

II. 3 *L'attività giovanile di Giuseppe Maria Mazza in casa Fava*

Giuseppe Maria nasce a Bologna il 15 maggio 1653 da Camillo Mazza e Desideria Piccinini, il giorno seguente viene celebrato il battesimo nella parrocchia, oggi scomparsa, di San Giacomo dei Carbonesi¹. A svolgere il ruolo di padrino è chiamato Matteo Macchiavelli, il famoso speziale bolognese, ricordato da Malvasia, che aveva bottega sotto al Pavaglione, fornitore di colori preziosi ai pittori, nonché scaltro e agguerrito mercante d'arte e collezionista dei migliori artisti del Seicento bolognese². Dal profilo biografico che l'amico nonché segretario dell'Accademia Clementina, Giampietro Zanotti, dedica allo scultore nel 1739, siamo informati della giovinezza di Giuseppe Maria, quando nonostante «dimostrasse ingegno atto ad apparare qualunque cosa, non vi intesero i genitori, e per trascuranza il lasciarono passare i fanciulleschi anni ozioso, lasciandolo apprendere quel poco solamente, ch'egli voleva»³. Probabilmente girovagando nella bottega paterna, tra sgorbie, stecche, argilla, gesso, iniziò, forse per gioco, a prendere dimestichezza con gli strumenti della scultura, alimentando e rafforzando quell'innata attitudine all'arte che gli permise di raggiungere in breve tempo risultati eccellenti, come «que' viandanti, che chiusi in nave, dormendo fanno viaggio, perché desti veggono nuove terre, e nuovi paesi, e si trovano presto alla meta». «Non intendo qui dire – spiega il segretario dell'Accademia Clementina – che il Mazza non istudiasse i fondamenti dell'arte sua, e non trafficasse con giudizio le doti, ch'egli ebbe dalla natura; intendo dire che studiò, ma che mille altri col medesimo studio non giunsero alla millesima parte di quello, ch'ei fece e che rarissimi furono coloro, che giugnendovi il facessero con tanta facilità e senza intoppi, spassandosi, e quasi profittando per giuoco»⁴. Giunto all'età della consapevolezza, oltre alla scultura che in fondo nella bottega paterna aveva sempre praticato, «da se si elesse di apprendere l'arte della pittura» e «fu posto nella scuola» del pittore

¹ Giampietro Zanotti, seguito poi da tutte le fonti successive fino alla critica moderna, fissava la data di nascita di Giuseppe Maria al 13 maggio 1653, mentre l'atto di battesimo datato 16 maggio attesta che lo scultore nacque il 15 (cfr. la trascrizione in *Appendice*, 4/a).

² Lo studio più recente su Matteo Macchiavelli si deve a Raffaella Morselli (1998, pp. 297-302) che ha rinvenuto e pubblicato l'inventario della sua collezione.

³ Zanotti 1739, II, p. 4.

⁴ Zanotti 1739, II, p. 3.

Domenico Maria Canuti (Bologna, 1626 - 1684), probabilmente introdotto dal padre che, come si è detto⁵, era ben inserito in quella cerchia di artisti che gravitava attorno all'accademia del disegno promossa da Ettore Ghislieri, cui appartenne anche lo stesso Canuti per esser stato allievo di Giovanni Andrea Sirani, che di quell'accademia fu tra i professori. Inoltre Canuti durante il suo primo soggiorno romano, che avvenne dal 1647 al 1651⁶ circa, fu allievo, come ricorda Malvasia, del «Lanfranco, ma più dell'Algardi, che gli riuscì più cortese, maneggiabile ed amoroso»⁷: è probabile che anche la memoria di questo alunno abbia condizionato Camillo nella scelta di affidare alla sua guida il giovane figlio, ancora incerto tra le arti sorelle.

Durante il suo primo apprendistato presso la bottega del pittore Domenico Maria Canuti, Giuseppe Maria «cominciò a dipingere, e fece alcuni piccoli quadri che davano molto speranza»; volle esercitarsi anche nell'affresco, tecnica con la quale realizzò «un fregio con alcuni fanciulli in una saletta del palazzo del Conte Antonio Bianchini»⁸, oggi non più esistente. Negli stessi anni frequentò l'accademia del nudo di Carlo Cignani (1628-1719), all'epoca frequentata anche da Marcantonio Franceschini (1648 -1729) e da Luigi Quaini (1643-1717), che vi rimarrano per circa un decennio⁹. Suo compagno nella prima età della formazione fu soprattutto il pittore Giovan Gioseffo dal Sole (1654 - 1719), col quale «nella scuola del Canuti s'avea presa stretta amistà» e «con lui da questa si tolse, e passò in casa Favi a disegnare, e modellare e vi fece alcune cose, che vi si veggono ancora»¹⁰. La datazione in cui si svolse l'apprendistato dovrebbe corrispondere agli anni immediatamente precedenti allo scadere del settimo decennio del Seicento: secondo quanto riportato da Malvasia, Canuti chiuse la sua scuola nell'aprile 1672, per trasferirsi a Roma, affidando gli allievi a Lorenzo Pasinelli, ma Giuseppe Maria Mazza con Giovan Gioseffo dal Sole «si tolse» dalla scuola di Canuti, dunque, decise di andarsene ancor prima della sua chiusura, e «passò in casa Favi a disegnare e modellare», cioè nel palazzo della famiglia Fava, dove fin dal 1671 è documentato il padre, Camillo, che, come si è

⁵ Cfr. capitolo precedente (II.2 *Cenni biografici e ruolo di Camillo Mazza*), in particolare la sezione relativa alla partecipazione di Camillo nella decorazione della chiesa di Borgo Panigale, di patronato Ghislieri.

⁶ Nel precedente capitolo si è ipotizzato che in questi anni fosse presente a Roma anche Camillo Mazza.

⁷ Arfelli 1961, pp. 17-18.

⁸ Zanotti 1739, II, p. 4.

⁹ Per la scuola di Carlo Cignani cfr. Buscaroli Fabbri 1991, pp. 81-89.

¹⁰ Zanotti 1739, II, p. 4.

detto¹¹, ricevette alcune commissioni importanti da quel conte. A questo torno di anni, tra lo scadere del settimo e l'inizio dell'ottavo decennio, si dovrà presumibilmente datare l'ingresso di Giuseppe Maria al fianco del padre in casa Fava. Zanotti ricorda che dopo la prima opera pubblica in scultura, «due graziosi fanciulli, e tutto l'adornamento intorno alla immagine di nostra Donna sotto il porticale di San Damiano», perduta, Giuseppe Maria con il denaro ricevuto per questo lavoro «passò a Vinegia», trovando in questo primo soggiorno «grande piacere», non solo «dalle esimie pitture di quella celebratissima scuola, ma per tutte le altre parti infinite, onde quella reale città si è una delle prime d'Italia e d'Europa»¹². Secondo quanto riferisce il suo biografo, Giuseppe Maria, rimase in laguna per un anno intero «e tra le varie cose, che vi lavorò è ragguardevole assai un ornamento nel coro delle monache delle vergini». Dell'opera di Giuseppe Maria non rimane alcuna traccia: l'edificio religioso venne demolito nel corso del XIX secolo¹³ e le fonti locali non riportano l'attività dello scultore bolognese¹⁴, ma doveva trattarsi di una commissione di prestigio, perchè il monastero con annessa la chiesa delle Vergini, furono sempre sotto il giuspatronato dogale. Da un manoscritto conservato nella biblioteca Correr, dedicato alla memoria di Elisabetta Benzoni, abbadessa del monastero dal 1668 al 7 gennaio 1673, alla data marzo 1670 si specifica che nell'ambito dei lavori per dare degna collocazione ad un Breve pontificio, l'abbadessa commise l'esecuzione sopra «l'Altare in detto coreto una Nicchia, et in questa fatto poner la Beata Vergine di rilievo, che s'attrovava nel Monasterio, dichiarandola del Santissimo Rosario, facendo anco fare doi figure l'una di San Domenico, et l'altra di Santa Caterina da Siena, ponendole l'una per parte della detta Beata Vergine»¹⁵. Poiché questo è l'unico caso documentato di lavori al coro del

¹¹ Cfr. il capitolo II.2 *Cenni biografici e ruolo di Camillo Mazza*.

¹² Zanotti 1739, II, pp. 4-5.

¹³ La chiesa e il monastero delle Vergini, sorti nel 1205 per volere del doge Pietro Ziani e affidati alle monache agostiniane con l'abito di S. Marco, furono demoliti nel XIX secolo e sull'area, compresa nel 1869 nella cerchia dell'Arsenale, venne costruito un bacino di carenaggio. Cfr. Zorzi 1984, pp. 364 – 367; Battiston 1991, pp. 19- 37; Bassi 1997, pp. 272-281.

¹⁴ Nella guidistica e nella letteratura veneziana non è riportata l'attività di Giuseppe Maria nel Monastero delle Vergini: cfr. ad esempio Martinelli 1684, p. 78; Coronelli 1744, p. 69; Corner 1758, pp. 93-98; Albrizzi 1740, pp. 81-82; Cicogna 1824-53, tomo V, pp. 5 e ss.

¹⁵ Venezia, Biblioteca Correr, *Monastero delle Vergini di Venetia...* Mss. P. D. 699 c/III, parzialmente trascritto in *Appendice*, 10.

Il fondo archivistico del monastero si conserva presso l'Archivio di Stato di Venezia, ma purtroppo non è ordinato e le ricerche sin qui condotte non hanno dato alcun risultato circa l'attività di Giuseppe Maria (mentre esistono documenti su Girolamo Campagna, Giusto Le Court...). L'unico dato di qualche interesse deriva dalla consultazione dei libri contabili ove sono annotate in forma sintetica le spese

monastero, ciò induce a ritenere che possa trattarsi dell'attività svolta da Giuseppe Maria durante il primo soggiorno veneziano, che pertanto si daterebbe al 1670. All'epoca Giuseppe Maria era poco più che adolescente, aveva soli diciassette anni, ed è quindi probabile che venisse accompagnato e favorito dal padre Camillo, che aveva già intrattenuto rapporti lavorativi nella città lagunare.

In seguito Giuseppe «tornato a Bologna, e giovanetto ancora, tornò in casa Favi»: dal gennaio 1671 allo stesso mese dell'anno successivo Camillo è documentato al servizio di Alessandro Fava, al suo seguito è lecito supporre che anche Giuseppe Maria frequentasse l'ambiente di palazzo Fava.

In questi anni di studio e formazione Giuseppe Maria condivise il suo percorso con il pittore Giovan Gioseffo dal Sole, più giovane di lui solamente di un anno, che probabilmente al pari di Giuseppe, dovette giovare del florido rapporto lavorativo intrattenuto con il conte Alessandro¹⁶, per circa tredici anni dal 1662 e fino al 1675, dal padre Antonio Maria detto il Monchino dalli Paesi (Bologna, 1606 – 1684)¹⁷. Nel registro di contabilità tenuto da Alessandro Fava, Giovan Gioseffo e Giuseppe Maria compaiono per la prima volta solo nel 1673, ma entrambi dovevano frequentare il palazzo già dagli anni precedenti: per Giovan Gioseffo la prova è fornita dal suo primo

sostenute annualmente: nella « nota di tutto quello che si è speso in un anno da primo marzo 1670 sino ultimo febbraio 1671» l'ammontare complessivo dei denari pagati per le occorrenze della chiesa è di ducati «420.2.13», mentre l'anno precedente si fermava «358.3.12», un lieve rialzo che potrebbe indicare qualche lavoro eccezionale (ASVE, *Santa Maria delle Vergini*, busta 44, c. 26)

¹⁶ Le analitiche annotazioni contabili del conte Alessandro consentono di ampliare le scarse notizie trasmesse dalle fonti sull'artista, del quale ad oggi non è noto alcun dipinto. Emerge invece una intensa attività al servizio del Fava dal 1662 fino al 1675, dal quale era estremamente stimato per la sua maestria nella pittura di paesaggio, specializzazione nella quale eccelle. Ad esempio dalle carte si apprende che realizzò diversi «paesi a secco» sulle pareti divisorie delle stanze, alcuni in collaborazione con Prospero Manzini, inoltre eseguì tre dipinti ad olio su rame di piccolo formato raffiguranti scene tratte dalla Gerusalemme Liberata di Torquato Tasso e un «Sacrificio d'Abramo, un Agar et la Samaritana», «con figure fatte da lui assai belle ma li paesi et frasche sono bellissimi», e inoltre molti dipinti ad olio e altri a secco raffiguranti «paesi», in particolare «una levata di sole et un lume di luna senza figure che non si può far di più che sono fatte in quadri per la lunghezza a olio et molto grande che le staria una gran $\frac{1}{2}$ figura ancor sotto li ginocchi». Il suo operato per Alessandro Fava prolungato per più di decennio sia come pittore che come decoratore - dipinse infatti «le armi nella carrozza alla francese cioè quelle vernigate color rosino» mentre «il fondo dipinto è tutto oro e il cielo lo fece Prospero Manzini» e inoltre decorò la «cassetta con suoi filetti d'oro» all'interno della quale era riposto il «Crocifisso in zera spirante bellissimo» di Alessandro Algardi - lo pone tra gli artisti maggiormente attivi nel palazzo posto di fronte alla chiesa della Madonna di Galliera. Grazie a lui anche il figlio, Giovan Gioseffo poté trarre vantaggio dalla liberalità del conte Alessandro Fava, che lo accolse con Giuseppe Maria Mazza fin dall'inizio dell'ottavo decennio del Seicento.

¹⁷ La data di morte di Antonio Maria dal Sole è oggi comunemente fissata al 1677, mentre già Marcello Oretti la indicava al 1684 (Thiem 1990, pp. 9-10). Credo che si debba riconsiderare l'indicazione di Oretti anche sulla base di quanto riportato da Alessandro Fava che nel suo *Diario* alla data 16 febbraio 1684 annotava: «E' morto il S. Anton Maria dal Sole detto il Monchino Padre del S.re Gian Gioseffo che pure è incaminato a divenire un celebre pittore.» (Fava-Bovio, BCAB Ms. B 33, c. 242).

disegno noto che ritrae un pellicano, dove l'iscrizione con la data aprile 1672 e la sigla di Alessandro, permette di attestare la sua presenza all'interno del palazzo almeno dall'anno precedente¹⁸. Seppur parallela, e in particolare per l'anno 1674 sovrapponibile, la formazione dei due artisti bolognesi presenta fin dalle prime attestazioni in casa Fava alcune differenze: nel 1673, infatti, mentre lo scultore ormai solo, essendo morto il padre alla fine dell'anno precedente, sembra già dimostrare una qualche autonomia e padronanza del mestiere, tanto che a lui sono indirizzati compensi per l'esecuzione di ben sette opere plastiche, tra queste almeno due commissionate dal conte per essere esposte, Giovan Gioseffo sembra attenersi maggiormente alle pratiche consuete del percorso formativo, in stretta collaborazione e dipendenza dal padre. Nel 1673 il suo nome compare solo due volte nel libro di spese: una prima volta in data 31 marzo allorché il conte registra il pagamento di «meza dobla datta per pasqua» perché «disegna in casa»¹⁹ e una seconda il successivo 29 settembre quando Alessandro annota di aver dato nove lire ad Antonio Maria dal Sole per «una copia fatta da Gio: Josepe suo figliolo della Sofonisba del Pasinelli che io ho l'originale»²⁰. Oltre ai disegni e alle copie dei dipinti di Lorenzo Pasinelli, Giovan Gioseffo dovette dedicarsi anche alla scultura: un bassorilievo di terracotta raffigurante una «*Beata Vergine* picciola mezza figura in faccia col Bambino tutto intero, che tiene il mondo in mano con cornice a festone nella stessa terra cotta, scoltura del Sig. Giovan Gioseffo dal Sole; è scrittovi di dietro 1673 Marzo Gio Giosepe dal Sole A: FA.» è ricordato nella collezione artistica posseduta da Nicolò Maria Valeriano figlio secondogenito di Alessandro²¹. Negli anni che seguono il percorso di Giovan Gioseffo dal Sole è fortemente contrassegnato dalla collaborazione con il padre che si esprime nell'esecuzione a quattro mani delle opere richieste dal conte, dove al padre spettava il compito di realizzare i «paesi», specializzazione nella quale eccelleva, mentre il figlio si occupava di delinearvi all'interno le «figure»²². La

¹⁸ Thiem 1990, pp.180-181.

¹⁹ AHFSB, FF, inv. n. 627, c. 123: si veda la trascrizione parziale in *Appendice*, 14.

²⁰ AHFSB, FF, inv. n. 627, c. 131: si veda la trascrizione parziale in *Appendice*, 14.

²¹ Cfr. in *Appendice*, 19/4 la trascrizione integrale dell'inventario della collezione di Niccolò Maria Valeriano Fava redatto il 22 novembre 1720 e con aggiunte successive (in AHFSB, FF, *Istrumenti*, 40/20, c. 151): l'opera è registrata al n. 136.

²² Come nel caso di un «gran Paese con le figure fatte da Gio: Josepe suo figliuolo con un Santo Eustachio il Cavallo, n.° 4 cani, la zerva» che gli venne pagato nell'agosto 1674 «in lire 30 dati in tanti robba e pochi denari» (in AHFSB, FF, n. 596, *Descrizione delle pitture che sono in casa di me Alessandro*

lunga formazione del pittore, che che tardò ad emanciparsi dapprima dal padre e poi dal maestro²³, è confermata dalle carte Fava, dove egli è documentato fino al 1685²⁴.

Per ciò che concerne Giuseppe Maria, le prove concrete, costituite dalle opere che ci sono pervenute congiunte alle attestazioni documentarie, lo pongono tra gli artisti attivi in palazzo Fava negli anni a cavallo della metà dell'ottavo decennio del Seicento – vale a dire per quattro anni consecutivi, dal 1673 al 1677 -, in realtà è probabile che la durata della sua permanenza debba estendersi all'intero decennio: dal 1671, come si è detto, quando entrò in contatto con il conte al seguito del padre e fino ad arrivare al 1681, anno della sua prima opera monumentale, la decorazione della cappella della famiglia Manzoli in San Giacomo Maggiore, la cui commissione nacque con buona probabilità proprio nelle stanze del palazzo dirimpetto alla chiesa di Santa Maria di Galliera.

A testimonianza di questo periodo di studio e formazione rimangono una decina di sculture, tra rilievi e statue a tutto tondo, tutte in terracotta, la cui provenienza dalla collezione artistica del conte Alessandro Fava è attestata sia da un'incisione che compare sulla maggiorparte delle opere contenente il nome dell'autore, la data a volte precisata anche nel mese e la sigla del nome di Alessandro Fava, espressa nella formula « A^o. FA », sia dalle registrazioni negli inventari della collezione lasciata in eredità ai figli. Da queste e dalle annotazioni dei pagamenti del conte apprendiamo che le opere eseguite dallo scultore dovevano essere in numero maggiore e in aggiunta nella collezione vi erano anche due pitture e molte esercitazioni grafiche di sua mano. La conferma è in una postilla scritta dal figlio Pietro Ercole il 20 aprile 1697 ad un elenco di opere appartenenti alla collezione redatto da Alessandro Fava nel 1675, dove il figlio Pietro Ercole annotava in data quanto segue: «dal 1675 sino al presente non se è tenuto conto per la gran quantità [di opere]che Iddio ci ha mandato ogni *Inditione* di novi maestri come del Milanese ... del Sig. Gio: Joseppe del Sole, e poi

Fava fatta li 9 novembre 1675 essendo à Uzano nella Villa del Sig. Bartolomeo Spadi dico descrizione delle Pitture movibili nella mia casa in Bologna, c. 12r in Massari 2013, p. 98).

²³ Mazza 1994^b, p. 234.

Oltre ai pagamenti per i dipinti, tra questi anche il ritratto di Pietro Ercole, le carte Fava testimoniano che nel 1677 Giovan Gioseffo dal Sole compirà un viaggio a Venezia al seguito del conte Alessandro e nel 1680 si recherà nuovamente nella città lagunare con il maestro Lorenzo Pasinelli. Le puntuali note di pagamento e le accurate citazioni inventariali, consentiranno di studiare meglio l'operato del giovane Giovan Gioseffo in casa Fava e anche forse di legare a questo suo periodo di formazione, scevro sin qui di opere, alcune testimonianze artistiche.

²⁴ Cfr. le note di pagamento a favore del pittore in AHFSB, FF, inv. n. 627.

in ultimo del Sig. Donato, allevato in casa dal 1685 Aprile sino alla presente Indizione, e molte bellissime operationi del Sig. Ioseppe Mazza, che si puoli chiamare l'Algardi de nostri giorni. Li ultimi tre sono tutti allievi fatti dalla *Beata Memoria* del Nostro Signor Padre ... e più infinite cartelle di disegni delli suditti tre, moltissimi del sig. Donato, dal Sig. Padre e da me raccolti che si puono interpretare in bona verità per di mano di miliori pittori antichi...»²⁵.

Le carte, fin qui inedite, a cui si farà riferimento nelle pagine che seguono²⁶, unite alle opere che sono giunte fino a noi, consentono di datare *ad annum* i gradualis esiti di stile raggiunti dallo scultore durante il suo percorso formativo.

Il primo pagamento allo scultore datato 15 maggio 1673 riguarda una «*Madonna con il Puttino in atto di Benedire* di bassorilievo ... con un festone intorno» raffigurante l'arma di casa Fava «et quattro lepri in modo che sono l'arma di casa Ghisilieri», di «terra da cuocersi» richiesta dal conte «per meterla nel Nichio sopra Reno dal Torsotto di San Giorgio vicino alle mie case e botteghe»²⁷. Per quest'opera Giuseppe Maria riceve l'intero «valore accordato» di ventisette lire e quattro soldi, di cui dodici in moneta e il restante in prodotti agricoli (vino e farina), esclusa la cottura che venne saldata con quella di altre terrecotte direttamente alla fornace. Sempre nello stesso giorno l'artista riscuote altri due pagamenti per altrettante sculture, una a soggetto religioso l'altra profano, che possiamo supporre trattarsi in entrambi i casi, data la modesta entità del compenso, di risultati di studio, i cui esiti diametralmente opposti sono riferiti dal conte: due lire per «una statuina piaciuta assai di terra da cuocersi» raffigurante «un *S. Gioanni in atto che predica* per tenersi sotto d'un vetro» (sch. 1) e quattro lire per «una *Galatea o una Venere con Adone et un amore* di pietra cotta», che il conte reputava essere «cosa mal fatta e poco poco bella e buona che non vale uno scudo»²⁸; non è stato ancora possibile rintracciare quest'ultima opera ma possiamo

²⁵ AHFSB,FF, inv. 596, *Descrizione* ... cit., cc. 58-59 in Massari 2013, p. 102.

²⁶ I documenti citati appartengono all'archivio privato dell'attuale famiglia Hercolani Fava Simonetti che conserva la documentazione prodotta e acquisita dagli esponenti del ramo originario della famiglia Fava, dal ramo Fava Ghisilieri, (originatosi dal matrimonio celebrato l'8 febbraio 1666 tra Alessandro Fava [13 feb. 1622-11 nov. 1695] e Argia Maria, esponente della famiglia senatoria dei Ghisilieri), dal ramo Fava Ghisilieri Simonetti (nato dal matrimonio tra Alessandro Fava [1854-1922] e Isotta Simonetti che essendo ultima della sua stirpe, figlia di Rinaldo Simonetti e di Teresa Angelelli -a sua volta ultima della sua stirpe- porta in casa Fava beni, diritti e archivi di Simonetti e Angelelli), e infine da quello pertinente all'attuale famiglia Hercolani Fava Simonetti (creatosi nel 1912 dal matrimonio tra Marianna Fava Simonetti [1891-1919] e Antonio Hercolani [1883-1962]).

²⁷ Cfr. le trascrizioni dei pagamenti in *Appendice*, 14: AHFSB, FF, inv. n. 627, c. 103r.

²⁸ Cfr. le trascrizioni dei pagamenti in *Appendice*, 14: AHFSB, FF, inv. n. 627, c. 103r.

supporre sulla base del giudizio espresso dal conte che la valutazione economica più alta rispetto al *San Giovanni* non derivasse dalla sua qualità ma piuttosto dal fatto che al momento dell'acquisto l'opera era del tutto ultimata, mentre sia la scultura a tutto tondo del *San Giovanni*, sia il bassorilievo con *la Madonna con il Bambino* vennero pagate ad uno stato intermedio della lavorazione quando l'argilla compiutamente foggata si presentava ancora cruda.

Un mese e mezzo più tardi infatti, il 28 giugno, il conte registra il pagamento «al pignataro dalla Madonna della Neve lire sette soldi dieci dacordo e lui paga li homini» per «la cottura della Madonna del Mazza suddetto in vari pezzi et del S. Giovanni Battista», a cui si aggiungono anche «una Madonnina et il Ritratto del Mazza suddetto»²⁹. Quest'ultimo è con buona probabilità identificabile con il «busto in terra che in fresca età egli medesimo fece»³⁰ ricordato da Zanotti, che servì da modello per l'effigie dello scultore intagliata dall'incisore bolognese Sante Manelli³¹ posta in apertura alla biografia di Giampietro Zanotti nella *Storia dell'Accademia Clementina*. Nell'agosto dello stesso anno su richiesta del conte lo scultore modellò la terracotta raffigurante il ritratto del *Beato Pio V* (sch. 2), per la «fattura e cottura» riscosse quarantatre lire, di cui ventidue in contanti, cinque lire per «la cottura alla fornace della Madonna della Neve» e il restante in «robba»³². Tra queste opere plasmate dallo scultore nell'arco del 1673, le uniche che sono giunte sino a noi sono il *San Giovanni Battista* (sch. 1) e il *Ritratto del Beato Pio V* (sch. 2): il primo si conserva nel Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza, mentre il secondo in collezione privata a Bologna. Ma se il *San Giovanni Battista* si qualifica come una esercitazione di studio, l'effigie del beato Pio V fu di certo una commissione richiesta dal conte al giovane scultore che all'epoca aveva soli ventanni per onorare la memoria di papa Pio V in quanto il pontefice era ritenuto avo della moglie di seconde nozze, Argia Maria Ghisilieri.

Dunque queste due opere, concepite per finalità diverse, testimoniano gli esordi dello scultore il cui linguaggio seppur acerbo riflette da un lato gli insegnamenti paterni, nella conoscenza tecnica e nelle citazioni delle invenzioni romane da Algardi

²⁹ Cfr. in *Appendice*, 14: AHFSB, FF, inv. n. 627, c. 103r.

³⁰ Zanotti 1739, II p. 13.

³¹ Il nome dell'incisore è ricordato anche da Marcello Oretti (BCAB Ms. B 133, c. 278).

³² Si veda il pagamento in *Appendice*, 14: AHFSB, FF, inv. n. 627, c. 104.

ravvisabili nel ritratto del beato Pio V, e dall'altro nell'esitante definizione plastica di quella naturale predisposizione dell'artista alla scultura, celebrata da Zanotti nelle prime righe del ritratto biografico a lui dedicato, ancora non inalveata all'interno di un sistematico percorso formativo. Di questo doveva essere ben cosciente il conte Alessandro il quale sapeva che «la muta scorta dell'opere non basta ad un giovanetto per condurlo dirittamente al fine proposto»³³ e che «i giovani, quantunque abbiano molto ingegno, abbisognano di chi sia loro di guida, perché non perdano la diritta strada, anzi la faccian più breve, il che non farebbono camminando da soli, e a fortuna», volle perciò procurargli «un maestro, e il pose nella scuola di Lorenzo Pasinelli»³⁴. Di certo nelle stanze del palazzo Fava, di cui entrambi erano assidui frequentatori, i due si incontrarono sin dagli anni precedenti, ma il rapporto di vero e proprio alunnato dovette avere inizio sul finire del 1673. In un pagamento allo scultore datato 5 dicembre di nove lire per un «Putino fatomi che dorme da tener sopra un tavolino» il conte Alessandro aggiungeva infatti che l'opera era molto piaciuta «al S.r Lorenzo Pasinelli pitore che l'ha assistito in carta»³⁵.

E' noto che Domenico Maria Canuti nell'aprile del 1672 in vista della sua partenza per Roma, «commise e raccomandò al Pasinelli quei discepoli che più gli stavano a cuore»³⁶ ma probabilmente, da quanto è emerso dalle carte Fava, Lorenzo a quelle date non aveva ancora una sede stabile per la propria scuola. E' il conte di proprio pugno ad informarci infatti che dopo aver «tanto operato acciò che egli [Lorenzo Pasinelli] formi una scuola o stanza questo anno 1674 verso il fine di Ottobre li ho dato e fattoli accomodare con farli la fornascella per farvi l'Accademia, che l'ha goduta sino à maggio 1675 nella mia casa della Madona di Gagliera dove stano molti pigionanti havendo in detta un partimento vuoto. Ho buscato alcuni nudi bellissimoi di sua mano, et in particolare in pastello da mettervi sopra un talcho, che non si può far meglio avutti avanzo però il compagno»³⁷. Secondo quanto annotato dal conte, dall'agosto 1675 la scuola si trasferì in un ambiente adibito a granaio di proprietà dei canonici di San Pietro, situato nelle prossimità della chiesa metropolitana, che si adattava meglio alle nuove esigenze del pittore di disporre di uno spazio maggiore,

³³ Zanotti 1739, I, p. 291.

³⁴ Zanotti, 1739, II, p. 5.

³⁵ Si veda il pagamento in *Appendice*, 14: AHFSB, FF, inv. n. 627, c. 104.

³⁶ Zanotti, 1739, I, p. 292.

³⁷ AHFSB, FF, inv. 596, *Descrizione...cit.*, c. 36 in Massari 2013, p. 101.

poiché era stato incaricato di «far alcuni quadroni cioè duoi per li Padri da San Martino et uno che va in San Francesco nella Capella del S.to Antonio dipingendo il Miracolo quando il Santo libera il Padre dalla morte ...»³⁸. Dall'ottobre 1674 Lorenzo Pasinelli tenne dunque «l'Accademia», esortato e patrocinato dal conte Alessandro, che oltre fornirgli una sede stabile in un appartamento all'interno di palazzo Fava, omaggiava i suoi allievi (e non solo) di regali e mance, come attestano le annotazioni degli ultimi giorni del 1674, rispettivamente il 22 e il 26 dicembre : la prima «al modello della Accademia del Sig. Lorenzo Pasinelli pittore, manza lire -.136» e la seconda «a Gio: Josepe dal Sole Pittore per manza lire 3 et à Giosepe M. Mazza scultore lire 3»³⁹. Se nel 1673 dai pagamenti si avvertiva una diversità di trattamento tra i due artisti, Giovan Gioseffo e Giuseppe Maria, dove a quest'ultimo venivano indirizzate anche commissioni per opere di qualche prestigio destinate ad essere esposte al pubblico mentre il primo attendeva solo alle pratiche consuete del percorso formativo, nell'anno che segue entrambi dovettero dedicarsi unicamente alla formazione. Fianco a fianco i due giovani artisti attendono allo studio e alla copia dei dipinti compiuti dal maestro sempre in casa Fava negli anni precedenti: il 21 febbraio 1674 del dipinto di Lorenzo raffigurante la *Poesia* «in meza figura la quale tiene la pena da scrivere in mano et con l'altra tiene un involvo di carta et ha una corona di lauro in testa»⁴⁰, saldato dal conte in data 14 novembre 1665 con sessanta lire - l'equivalente delle «4 doble» richieste dal pittore - , Giovan Gioseffo appronta il disegno «a lapis rosso per metterla alla stampa», ricevendo un compenso di tre lire, mentre Giuseppe Maria Mazza ne esegue «la copia in pittura»⁴¹ della stessa misura dell'originale ricevendo dapprima un compenso di cinque lire e poi il 5 marzo l'equivalente di cinquanta lire in farina. Il successivo 13 aprile la *copia della Poesia* eseguita da Giuseppe Maria venne ritoccata da Lorenzo Pasinelli, in una prassi di bottega che ricorda gli inizi di Pasinelli quando il suo maestro Simone Cantarini si serviva del suo giovane allievo per «abbozzare i suoi quadri, che appena da lui ritoccati, avrebbero potuto passare per di sua mano, appresso i non ben accorti intendenti»⁴². Il 20 maggio 1673 Lorenzo Pasinelli aveva ricevuto il pagamento di

³⁸ AHFSB, FF, inv. 596, *Descrizione...cit.*, c. 36.

³⁹ Cfr. *Appendice*, 14: AHFSB, FF, inv. n. 627, c. 127.

⁴⁰ Cfr. *Appendice*, 14: AHFSB, FF, inv. n. 627, c. 127.

⁴¹ Cfr. *Appendice*, 14: AHFSB, FF, inv. n. 627, c. 127.

⁴² Zanotti 1703, pp. 16-17.

ottanta lire per una «Santa Maria Maddalena piangente che adora un Crocifisso»⁴³, l'anno seguente si ripete lo stesso binomio della Poesia: Giovan Gioseffo ne realizzò il disegno per l'incisione mentre Giuseppe Maria la trascrizione pittorica. Sempre il 21 febbraio, infatti, insieme al pagamento per la copia della *Poesia*, Giuseppe Maria riceve anche undici lire, di cui cinque in contanti e il restante in farina, per la *copia della Maddalena*, che a differenza della prima non corrispondeva perfettamente all'originale del maestro, perché a causa delle maggiori dimensioni della tela egli vi aggiunse con il consenso del maestro «un non so che»⁴⁴; anche questa volta Lorenzo Pasinelli ritoccò definitivamente il dipinto il 4 aprile. Giovan Gioseffo in data 23 marzo riceve in «dono per esser il Venerdì Santo per contento, et per animarlo à studiare» quattro lire e dieci soldi per diversi disegni e per la trascrizione grafica della Maddalena⁴⁵, disegno che sarà alla base del «Rame fatto della Madalena del S. Lorenzo Pasinelli» inciso dal «Sig. Viani» (Giovanni Maria Viani, Bologna 1636-1700), il cui pagamento di lire dieci è registrato in data 5 maggio⁴⁶. Nei mesi a seguire continuano i pagamenti indirizzati a Giovan Gioseffo dal Sole per opere grafiche, mentre non se ne registrano più a favore di Giuseppe Maria, che compare nel registro di contabilità di Alessandro solo altre due volte: nel dicembre dello stesso anno quando riceverà, come si è detto, una mancia di tre lire e poi ancora il 9 gennaio dell'anno seguente, 1675, quando otterrà un prestito dal Fava di sette lire e dieci perchè «disse ricorse un Processo d'un Offitio tocatoli»⁴⁷, debito che lo scultore risarcì al conte dopo soli quattro giorni. Questa annotazione si riferisce probabilmente ad una vicenda biografica occorsa allo scultore all'età di diciassette anni quando, come riferisce Zanotti che lo udì direttamente dalle parole di Giuseppe Maria insieme ad altri «piacevolissimi racconti ... da farne sgannasciar per le risa», Giuseppe fu messo in «prigionia e bandito capitalmente» perché «preso in cambio di un'omicida ... il quale avea lo stesso nome e cognome»⁴⁸. Sebbene i pagamenti allo scultore si interrompano il 9 gennaio 1675, l'attività di Giuseppe Maria al servizio di Alessandro continua ad essere documentata fino al 1677 da ulteriori testimonianze

⁴³ Cfr. *Appendice*, 14: AHFSB, FF, inv. n. 627, c. 103r.

⁴⁴ Cfr. *Appendice*, 14: AHFSB, FF, inv. n. 627, c. 104.

⁴⁵ Cfr. *Appendice*, 14: AHFSB, FF, inv. n. 627, c. 104.

⁴⁶ Cfr. *Appendice*, 14: AHFSB, FF, inv. n. 627, c. 104.

⁴⁷ Cfr. *Appendice*, 14: AHFSB, FF, inv. n. 627, c. 132.

⁴⁸ Zanotti 1739, II, p. 12.

scritte nelle carte Fava, ed è ben illustrata da un buon numero di opere eseguite tra il '75 e il '77 che sono giunte sino a noi. La prima in ordine di tempo è un piccolo bassorilievo raffigurante l'*Adorazione dei Pastori* (sch. 3) già in collezione Boschi a Bologna, eseguita nel 1675 come attesta l'iscrizione incisa sull'opera. La terracotta, esito tipico della prima attività dello scultore, rivela la pratica di studio sui grandi testi pittorici della tradizione figurativa bolognese e in particolare testimonia l'itinerario formativo tutto carraccesco comune agli allievi della scuola di Lorenzo Pasinelli. Il suo fedele allievo e biografo, Giampietro Zanotti, ricordava che la «superba raccolta» del pittore era costituita da disegni dei migliori artisti e «principalmente de' Carracci da trenta pezzi tutti finiti, e la più parte pensieri delle più famose tavole di Bologna»⁴⁹, destinati probabilmente a materiali di studio per i giovani allievi che frequentavano la sua bottega. Tra questi, nell'inventario della collezione appartenuta al pittore, redatto nel 1707, è registrato anche il disegno preparatorio per il dipinto che costituì la fonte principale per l'esercitazione plastica di Giuseppe Mazza nel bassorilievo già Boschi, ovvero un «Presepio con molte figure il cui quadro è nella Chiesa di S. Bartolomeo di Reno d'Agostino Carracci alto 20 largo 13»⁵⁰. Anche due dipinti di Giovan Gioseffo dal Sole raffiguranti il *Riposo nella fuga in Egitto* (uno conservato nell'Accademia di Bergamo e l'altro nel Museo Puskin di Mosca)⁵¹ dimostrano, in particolare nella figura di San Giuseppe, la derivazione dal prototipo di Agostino, e le carte Fava registrano che nello stesso anno in cui Giuseppe modellò questa terracotta, Antonio Maria dal Sole aveva eseguito un «gran paese di circa Piedi 8 per un verso et 5 per l'altro, bellissimo, per farvi dentro da suo figliolo un Riposo della Beata Vergine in Egitto». La terracotta rivela le coordinate fondamentali dell'educazione all'arte del giovane Giuseppe, che attraverso la lezione pasinelliana è saldamente fondata sulla scuola bolognese: affianco all'esercizio sulle opere dei Carracci e alla memoria profonda di quei maestri, è evidente il richiamo all'insegnamento e al magistero di Guido Reni declinato sull'interpretazione del suo allievo difficile e "forestiero" Simone Cantarini, la cui conoscenza era facilitata oltreché dai disegni posseduti da Pasinelli anche dalla copiosa presenza di pitture di sua mano avidamente riunite nel palazzo Fava dal conte Alessandro, che per il pittore

⁴⁹ Zanotti 1703, p. 115.

⁵⁰ Morselli 1998, p. 378.

⁵¹ Thiem 1990, pp. 119-120.

pesarese nutriva una particolare predilezione. Un esempio concreto dell'esercizio compiuto da Giuseppe sulle invenzioni cantariniane è nell'altro bassorilievo in terracotta a *pendant* di questo, raffigurante *Il Riposo nella fuga in Egitto* (sch. 4), dove lo scultore trasferisce nella creta suggestioni figurative derivate dalle tante varianti sul tema realizzate dal maestro di Pesaro.

Al 1676 si datano quattro sculture a tutto tondo: il *San Giovanni Battista fanciullo* (sch. 5), il *Gesù Bambino addormentato sulla croce* (sch. 6), il *San Giovanni Battista predicante* (sch. 8), il *San Girolamo* (sch. 9), a queste si aggiunge un *San Sebastiano* (sch. 10) plasmato nel 1677. Tutte queste statuette recano un'iscrizione con la data di esecuzione e il nome dell'artefice; mentre la sigla del conte Alessandro Fava, e quindi l'indicazione dell'appartenenza alla sua collezione, compare solo sul *San Girolamo* (sch. 9) e sul *San Sebastiano* (sch. 10), ma di certo faceva parte della raccolta artistica del conte anche il *San Giovanni Battista fanciullo* (sch. 5) come risulta da numerose citazioni negli inventari della famiglia⁵².

L'ammirazione per gli esiti conseguiti dal giovane scultore appare manifesta nel 1677 allorché in occasione della solenne processione del Santissimo Sacramento della parrocchia di Santa Maria Maggiore, il conte volle esporre alla pubblica ammirazione alcune delle opere da lui plasmate⁵³. Di Giuseppe Maria allora ventiquattrenne e che ancora non aveva mietuto grandi successi in città al di fuori del palazzo Fava, erano ben sette le opere selezionate da Alessandro Fava, tra le molte in suo possesso, incaricate di rappresentare il giovane scultore «di grandissima aspettazione» come lui stesso lo definì⁵⁴, in questo solenne debutto cittadino. Vicino alla porta d'ingresso del palazzo ornata dalla «famosa Adoratione de Magi del Pesarese tavola fatta da lui per un Altare» vi era «uno spargolo da Aqua Santa di Pietra cotta con puttini che lo sostenevano di mano del Sig. Josepe Maria Mazza» accostato ad un «piatto di Rafael d'Urbino istoriato da tutte le parti»; all'interno del palazzo di fronte ad ogni finestra erano disposte «statue da tavolini cioè un S. Girolamo, un S. Sebastiano, un S. Giovanni in atto di predicar un Amorino che dorme et un S. Gioannino che è in atto di leggere una carta, et una sotto con tre Satirini e Baccarini che contrastano de graspi d'uva ...

⁵² Per un approfondimento si veda la relativa scheda.

⁵³ Si veda in *Appendice*, 15, la trascrizione integrale del documento: AHFSB, FF, inv. 596, *Lì 19 ottobre 1742 Memoria del addobbo per il Corpus Domini di Pitture fatto sotto il nostro Portico*.

⁵⁴ Cfr. AHFSB, FF, inv. 596, *Lì 19 ottobre...*, c. 3r in *Appendice*, 15.

tute sono stimate bellissime opere del sudetto Sig. Josepe Maria Maza giovine di grandissima aspettatione»⁵⁵. Nella relazione sono citate buona parte delle opere di cui abbiamo dato conto sin qui, a queste si aggiungono «uno spargolo da Aqua Santa», un gruppo con «tre satirini e baccarini» e un «Amorino che dorme», forse quest'ultimo identificabile con il «putino [...] che dorme da tener sopra un tavolino» pagato il 5 dicembre 1673⁵⁶.

Negli anni a seguire non si hanno altre testimonianze in merito all'operato di Giuseppe nel palazzo Fava, mentre continuano quelle relative alla presenza di Giovan Gioseffo dal Sole, almeno fino alla metà del nono decennio. La frequentazione e il legame intellettuale e affettivo di Giuseppe Maria con la nobile famiglia che per prima lo aveva accolto patrocinandone l'attività, dovette comunque proseguire, seppur più saltuariamente, anche negli anni successivi. Nel 1688 Giuseppe Maria con Felice Cignani, Giovan Gioseffo dal Sole e Pietro Ercole Fava figura tra gli iscritti dell'Accademia letteraria degli Accesi, nata nel 1686 per spontanea aggregazione di giovani amanti dello studio, posta l'anno successivo sotto la protezione aristocratica e l'assistenza economica del secondo principe, il diciassettenne Niccolò Maria Valeriano Fava, secondogenito del conte, che offrì sede stabile per le accademie pubbliche e per le private nel palazzo di famiglia⁵⁷.

Il conte Alessandro continuava a seguire il cammino artistico dello scultore, non lesinando parole di encomio nel registrare alcuni dei suoi successi professionali: nella cronaca compilata dal senatore Antonio Bovio sulla base delle annotazioni del conte Alessandro, alla data 16 marzo 1686 nella notizia della scopertura della «scultura, che adorna l'Altar Maggiore della Chiesa della Madonna di Galliera» (sch. 29) specifica che «Il panno è opera di Filippo Succhielli detto Giovanni Bologna, e le statue del *Signor* Giuseppe Mazza scultore di molto grido»⁵⁸. Alcuni anni più tardi sotto la data 7 marzo 1693 il conte annotava «si è impressa alle stampe la relazione di sì sontuoso convito unitamente a rami intagliati, applicazione del S. Dott. Piantini, e S. Gius. Mazza celebre

⁵⁵ Cfr. *Appendice*, 15.

⁵⁶ Cfr. *Appendice*, 14: AHFSB, FF, inv. n. 627, c. 104.

⁵⁷ La prima riunione all'interno del palazzo si tenne il 14 settembre 1687 come è registrato nel manoscritto Fava Bovio, BCAB Ms. B 33, c. 267.

Sull'Accademia degli Accesi e sui suoi membri cfr. Bergamini 1988, pp. 31-38, 43-52.

⁵⁸ Fava - Bovio, BCAB Ms. B 33, c. 263. Questa registrazione, inedita, consente anche di datare con esattezza l'opera, cfr. la scheda 29.

scultore. Dicesi che la spesa ascenda a l. 15000. La gran tavola era disposta nella sala superiore del Palazzo Vizzani condotto in affitto dal Sud.o Sig. Ratta»⁵⁹.

⁵⁹ Fava - Bovio, BCAB Ms. B 33, c. 362. Per il banchetto offerto dal senatore Ratta, cfr. il capitolo III. 3 «*Statuette e piccoli bassi rilievi di creta che ornano le celebri gallerie*».

II. 4 *Le terrecotte giovanili negli inventari Fava*

Ad oggi è stato possibile recuperare molte delle opere modellate da Giuseppe Maria in questi primi anni, ma purtroppo i passaggi ereditari e le successive alienazioni non hanno permesso di ricostruire interamente il *corpus* documentato della prima produzione artistica dello scultore. Alla morte del conte Alessandro Fava, i due figli Pietro Ercole (Bologna, 1669 –1744) e Niccolò Maria Valeriano (Bologna, 1670-1736) si spartirono la prestigiosa collezione artistica del padre, a loro volta incrementandola. Nei due inventari, il primo del 31 luglio 1744¹ e il secondo del 29 luglio 1745², della collezione artistica ancora custodita nel palazzo dirimpetto alla chiesa di Santa Maria di Galliera dal primogenito, Pietro Ercole, *alias* Matteo Ghisilieri³, «dilettante di pittura»⁴ allievo di Pasinelli amico di Creti e accademico fin dalla fondazione della Clementina⁵, si registrano un totale di quindici sculture: undici di Giuseppe Mazza, una «Beata Vergine e Sant’Antonio di terra cotta» di uno scolaro, il bassorilievo di Duquesnoy, e due crocifissi di bronzo di cui non si riporta il nome dell’autore ma credo possano identificarsi con quelli di Camillo. Le terrecotte di mano di Giuseppe che Pietro Ercole ottenne dall’eredità paterna paiono essere, anche in base alla valutazione economica fattane dal celebre pittore Donato Creti, artista la cui carriera fu legata alla famiglia Fava fin dalla giovinezza⁶, per la maggior parte esercitazioni accademiche dello scultore agli esordi della sua longeva attività artistica.

¹ AHFSB, FF, n. 780, trascritto parzialmente in *Appendice*, 17.

² AHFSB,FF, *Istrumenti*, 47/13, trascritto parzialmente in *Appendice*, 18. Questo inventario è stato parzialmente pubblicato da Giuseppe Campori nel 1870 (pp. 602-615); delle quindici sculture presenti nella collezione nella trascrizione di Campori se ne registrano solo undici: risultano mancanti due opere di Giuseppe e i crocifissi del padre.

³ In seguito alla morte di Carlo Antonio Ghisilieri, senza eredi maschi, sulla base di una disposizione testamentaria del nonno di questi Matteo Ghisilieri, l’eredità passò al figlio primogenito della sorella Argia Maria, Pietro Ercole che per poter beneficiare dell’eredità del nonno Carlo Antonio dovette assumere il nome di Matteo Ghisilieri (Cfr. AHFSB,FF, *Istrumenti*, 39/12:« Imposizione del nome e cognome di Matteo Ghisilieri fatta dalla Signora Contessa Argia Maria Ghisilieri al Signor Conte Pietro Ercole Fava di lei primogenito fatta da Matteo Ghisilieri nel suo testamento rogato li 15 Novembre 1600», si vedano inoltre i documenti pertinenti a Pietro Ercole Fava con diverse copie di testamenti in AHFSB, FG, n. 1248.)

⁴ Lanzi 1809, p. 152.

⁵ Su Pietro Ercole Fava si vedano almeno: Oretti, BCAB Ms. B 130, cc. 52-56; Orlandi 1704, p. 124; Zanotti 1739, II, pp. 193-198; Crespi 1769, pp. 265-269.

Il testamento originale di Pietro Ercole Fava si conserva in AHFSB, FF, *Istrumenti*, 47/9.

⁶ Cfr. almeno Mazza, *‘Ercole e Cerbero’...* 1994, pp. 97-124.

Delle undici opere presenti nella collezione solo due, oggi perdute, raggiungono una valutazione ragguardevole e poiché non sono menzionate nella collezione di Alessandro, la loro esecuzione potrebbe datarsi ad una fase più matura dell'attività artistica dello scultore: una «statua della *Beata Vergine Concezione*, di terra cotta con suo piedistallo in legno» e una «statua di *Marc'Antonio*, mezza figura più che dal vero, con suo piedistallo di legno» entrambe collocate nella «galleria dei disegni», la prima valutata duecento lire⁷ per la seconda il prezzo stimato è di cento lire, pari alla valutazione assegnata al bassorilievo in cera «con puttini e satiri» di François Duquesnoy e a quella che Creti assegna ad un suo quadro con «sonatori, mezze figure dal vero» da identificarsi probabilmente con il *Concertino* di alta qualità già in collezione privata a Genova⁸. Nella stessa «galleria dei disegni» trovavano collocazione anche una *testa di satiro* ed una *maschera* valutate entrambe poco più di sette lire, una «*femina*, mezza figura dal vero di terra cotta, con suo piedistallo di legno» il cui prezzo è stimato in lire trenta e infine un *autoritratto dello scultore* «mezza figura ... in ovato»⁹ che viene valutato quindici lire. «Una *Maria Vergine* di terra cotta con sua campana di cristallo» del valore di dieci lire era posta nella stanza da letto del conte¹⁰, insieme a un crocifisso di cui non viene indicato l'autore, ma dal confronto tra gli inventari potrebbe trattarsi di quello realizzato da Camillo «di sua invenzione»¹¹, mentre nella «camera dipinta dal Cesi» vi erano il «*San Girolamo* di terra cotta con suo piedistallo di legno» (sch. 9) valutato trenta lire e un gruppo di «*due puttini con un satiro* di terra cotta con suo piedi stallo di legno» stimato cinquanta lire¹². Un *puttino* «con suo piede in legno per tenere sopra i tavolini» valutato quindici lire trovava posto nella «camera dipinta dall'Albani» insieme a un «*San Giovanni Battista* di terra cotta con campana di cristallo Mazza» (sch. 1) valutato otto lire. Infine, nella «sala grande dipinta da Carrazzi» vi erano «tre ritratti di pittori antichi, con quello di Giuseppe Mazza, mezze figure dal vero con cornici nere filettate d'oro uno e gli altri due con cornici bianche» valutati insieme ad «un angelo figura dal

⁷ Nella trascrizione di Campori per errore la valutazione riportata è di cento lire, cfr. AHFSB,FF, *Istrumenti*, 47/13, c. 23v, si veda la trascrizione parziale in *Appendice*, 18.

⁸ Roli 1967, p. 93.

⁹ AHFSB,FF, *Istrumenti*, 47/13, c. 23v in *Appendice*, 18.

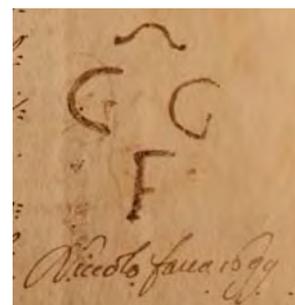
¹⁰ AHFSB,FF, *Istrumenti*, 47/13, c. 19r in *Appendice*, 18.

¹¹ AHFSB,FF, *Istrumenti*, 47/13, c. 7r.

¹² AHFSB,FF, *Istrumenti*, 47/13, c. 5r in *Appendice*, 18 (Queste ultime due opere non sono registrate nella trascrizione di Campori [1870, pp. 602-615]).

vero, con cornice marmorina filettata d'oro» quarantacinque lire¹³. Alla morte di Pietro Ercole i suoi beni pervennero ai tre figli maschi Filippo, Giovan Francesco Rossi Poggi Marsigli, Carlo Antonio: del primo non è rimasta alcuna testimonianza, Carlo Antonio morì in giovane età e rimase solo Giovan Francesco che non ebbe eredi e dispose nel suo testamento che tutti i suoi beni passassero ai cugini figli di Niccolò Maria Valeriano. Nell'addizione all'eredità e inventario legale dei beni di «Giovan Francesco Rossi Poggi Marsigli nato Fava»¹⁴ redatto il 14 dicembre 1792 sono registrate due opere di Giuseppe Maria Mazza che non si ritrovano negli inventari precedenti né tantomeno in quelli successivi, si tratta di «due gruppi di terra cotta colorati a bronzo uno rappresentante *San Petronio, San Paolo* e l'altro la *Beata Vergine ed altri Santi* sopra tavole di legno opera del Mazza»¹⁵ valutati dodici lire dal pittore Domenico Pedrini (1728-1800) accademico clementino.

Al secondogenito del conte Alessandro, Niccolò Maria Valeriano, dedito agli studi letterari e principe dell'Accademia degli Accesi alla quale come si è detto era iscritto lo stesso scultore, spettarono altre opere tutte accuratamente descritte nei molteplici e analitici inventari della sua collezione artistica che si pubblicano qui per la prima volta. Nel primo inventario redatto il 27 novembre 1699 si elencano le pitture e le sculture pervenutegli dalla divisione con il fratello Pietro Ercole dell'eredità paterna «secondo l'ordine in cui si trovano presentemente disposte nelle stanze della nostra casa da noi abitata in commune rimpetto alla Madonna di Galiera»¹⁶. La divisione delle opere tra i due fratelli fu gestita «dal Sig. Donato Creti pittore», il quale aveva provveduto anche alla descrizione dei singoli oggetti. In occasione della stesura di questo inventario inoltre le opere spettanti a Niccolò Maria Valeriano vennero «marcate dalla parte di dietro, tanto nella tela quanto nella cornice con la seguente marca [vedi immagine a lato] rispetto



¹³ AHFSB,FF, *Istrumenti*, 47/13, c. 25 r-v. Il ritratto potrebbe forse identificarsi con l'opera attualmente nel Museo Davia Bargellini, ma se così fosse l'autore non potrebbe riconoscersi in Donato Creti, poiché in quanto estensore dell'inventario ne avrebbe di certo rivendicato la paternità. Il nome di Creti quale autore del ritratto è ricordato in un inventario del 1823 di cui si dirà in chiusura di questo capitolo. Il dipinto è riprodotto qui nel capitolo I. «*Il Fidia di Bologna*»: note per la fortuna critica di Giuseppe Maria Mazza.

¹⁴ AHFSB,FF, *Istrumenti* 52/5, si veda la trascrizione parziale in *Appendice*, 20/a.

¹⁵ Cfr. *Appendice*, 20/a.

¹⁶ Dell'inventario si conservano due copie, la scrittura privata originale è in AHFSB,FF, n. 596a, mentre la copia è in AHFSB,FF, *Istrumenti*, 34/18.

alle Pitture e rispetto alle Scolture saranno pure marcate nella medesima maniera: si contiene in questa marca due G al pari un F al di sotto e sopra delli due G questo segno [vedi immagine a lato] et è una marca antica del Sig. Gio: Galeazzo Fava zio del Sig. Nostro Padre, quale poi accioché sia meglio autenticata per mia, ho contradistinta, ò sopra o sotto col mio nome Nicolo Fava e coll'anno corrente 1699 ... questa marca è fatta sopra una carta, et è incollata in ciascheduna di queste Pitture, o Scolture nella forma espressa di sopra»¹⁷. In un secondo inventario datato 29 maggio 1702 sono registrate le opere appartenenti a Niccolò Maria Valeriano consegnate al fratello Pietro Ercole allorché quest'ultimo, che per lascito testamentario paterno era proprietario di una metà del palazzo posto di fronte alla chiesa della Madonna di Galliera, acquistò dal fratello per il prezzo di diciottomila lire l'altra metà del palazzo¹⁸, divenendone così unico proprietario e prendendo in consegna anche tutti i beni mobili (pitture, sculture e mobili) di Niccolò Maria Valeriano che si trovavano all'interno della casa¹⁹. Il successivo 11 febbraio 1707 le pitture, le sculture e parte dei mobili vennero riconsegnate da Pietro Ercole al legittimo proprietario Niccolò Maria Valeriano²⁰, il quale in seguito li trasferì nella casa di sua proprietà posta di fronte alle suore della Maddalena²¹. Il 22 novembre 1720, in seguito al trasferimento nella nuova casa, si provvide a redigere un ulteriore inventario dove le opere vengono registrate nella nuova collocazione, e vengono indicate anche le eventuali vendite e trasferimenti in altre proprietà²². Una nota premessa a questo fascicolo avverte che nel 1723 al suo rientro da Torino, Niccolò Maria si trasferì dall'appartamento al piano terra a quello superiore trasportandovi anche le opere, e «per non fare un nuovo inventario» si preferì aggiungere «in margine di ciaschedun capo ... la stanza dove sono state trasportate»; l'indicazione della nuova collocazione venne aggiunta solo

¹⁷ AHFSB,FF, inv. 596, Adì 27 9bre 1699, *Inventario delle Pitture e Scolture toccate all'Ill.mo Sig. Co: Niccolò Maria Valeriano Fava nella Divisione con l'Ill.mo Suo Sig. Fratello. Scrittura Privata*, c.1r.-v.: la trascrizione integrale è in *Appendice* 19/1.

¹⁸ L'atto di compravendita è conservato in AHFSB,FF, *Istrumenti*, 35/9.

¹⁹ Si veda *Appendice*, 19/2. L'inventario delle pitture e sculture rogato da Giovan Battista Monti è in AHFSB,FF, *Istrumenti*, 35/10, quello dei mobili redatto sempre nello stesso giorno e dallo stesso notaio è in AHFSB,FF, *Istrumenti*, 35/11.

²⁰ L'atto della riconsegna dei mobili, delle pitture e sculture rogato da Ercole Ruggeri è allegato agli inventari precedenti.

²¹ Il conte Alessandro prima di acquistare il palazzo posto di fronte all'Oratorio dei Padri di San Filippo Neri, dimorava in questa casa. Come ricorda Guidicini (*Cose Notabili ...*, Bologna 1869, vol. II, p. 189) la casa si trovava a Bologna all'angolo tra via di Galliera e via Strazzacappe.

²² AHFSB,FF, *Istrumenti*, 40/20, trascritto integralmente in *Appendice*, 19/4.

più tardi, nel 1728, come risulta dalle note a margine in ciascuna pagina. In seguito alla morte di Niccolò Maria Valeriano, i suoi beni pervennero in eredità al figlio Alessandro (Bologna, 1706-20/02/1779)²³ (nominato suo erede universale nel testamento rogato da Pier Giacomo Martelli nel 1726), il quale in data 8 novembre 1736 fece redigere un inventario dell'eredità ricevuta, sottoscritto dal notaio Antonio Magnani, includendo per la prima volta anche la valutazione degli oggetti: la stima delle pitture venne affidata a Pietro Ercole Fava, «alias Matteo Ghislieri», zio paterno di Alessandro, quella degli argenti a Lorenzo Montanari e i mobili a Angelo Michele Gardi²⁴. Dal confronto tra questi inventari emerge che la collezione artistica di Niccolò Maria Valeriano rimase pressoché immutata dal 1699 e fino al 1728, comprendendo circa duecentodieci pezzi (nel 1699 ne risultano duecentododici) tra disegni, pitture e sculture. Rispetto a Pietro Ercole, Niccolò Maria Valeriano possedeva un numero maggiore di sculture, oltre ad opere di Giuseppe Maria, egli aveva ricevuto in eredità dal padre anche il bassorilievo in creta raffigurante la *Madonna con il Bambino* modellato da Giovan Gioseffo dal Sole, che ad oggi è l'unica testimonianza non pittorica dell'artista, i due bassorilievi in terracotta di Domenico Muratori rappresentanti il *Sacrificio d'Abramo* e *Paride che rapisce Elena*, un «Presepio in terracotta di uno scolaro del Mazza» con la Beata Vergine che siede vicino alla mangiatoia dov'è il Bambino, e dall'altra parte S. Gioseffo con uno ginocchio a terra curvo, con una mano al petto in atto di adorazione: e di dietro si vedono le teste del Bue e dell'Asino, figure di rilievo sopra di un piedistallo intagliato nel contorno». Nella sua collezione figuravano anche le sculture di Alessandro Algardi acquistate dal padre: «una Giunone di cera sedente sù l'Aquila in atto di scagliare il fulmine su piedistallo di legno intagliato nel contorno» e i due «panieroni con i Giganti dell'Algardi uno di cera», è registrato nella sua raccolta anche il Crocifisso in bronzo fuso da Camillo Mazza da un modello di Algardi, ma negli inventari è registrato come opera di Algardi.

²³ Alessandro Fava compiuti nel 1729 gli studi in legge, nel 1731 fu membro del Collegio dei giudici e degli avvocati. Per un anno tra il 1727 e il 1728 appartenne alla Religione dei santi delle Missioni. Fu più volte degli Anziani tra il 1743 e il 1745.

²⁴ AHFSB,FF, *Istrumenti*, 45/11, cc. nn, si veda la trascrizione integrale in *Appendice*,19/4.

Di Giuseppe Maria figuravano nella raccolta otto opere²⁵, tra queste vi erano anche le due copie dai dipinti di Pasinelli: «una copia di una *Santa Maria Maddalena* piagnente, fatta dal Mazza, che viene dal Pasinelli: mezza figura in profilo in tela da 16 ha le mani al petto con cornice smacchiata profilata d'oro S. M.» e «una copia simile di una *Poesia* in faccia: ha la mano manca pendente con una carta involtata, e con l'altra ha la penna, con cui su vi scrive: è incoronata d'alloro, con cornice come sopra S.M.» entrambe valutate trenta lire da Pietro Ercole Fava. Tra le terrecotte quella che raggiungeva una stima più alta pari a trecento lire era il «San Sebastiano di figura intera del Mazza, alta col tronco a cui è legata p. 18 ½, ha una mano legata di dietro e la dritta sopra il capo, vi è un piedistalletto di noce rotondo, che si gira dentro di un altro ad oggetto di girarlo, e vedere la figura d'intorno, e sotto vi è il piedistallo grande di legno intagliato e che dall'alto si restringe al basso smacchiato a marmo, alto piedi 3. Vi è un vetro, che cuopre il Santo con suo coperchio pure di vetro S.M.» (sch. 10); seguito dai «due baccarini piccioli, uno coronato di vite ed un altro, che tenta di levargli un grappolo d'uva da una mano, con uno satiretto supino in terra, che contempla una grana d'uva, che tiene in mano sopra della bocca, con suo piedistallo di legno intagliato nel contorno vi è la marca di dietro» e da «un S. Antonio di terra cotta che ha il Bambino sull'ufficio, del Mazza con vernice berettina scura, alto col Bambino da 30 su piedistallo di legno, che esce dal muro intagliato e smacchiato a marmo S.M.» entrambi valutati centottanta lire; per due statuette raffiguranti Apollo con la cetra e Cerere «in piedi con sotto suo piedistallo di pero nero» la stima era di centocinquanta lire²⁶ mentre cento lire era il valore stimato per il «S. Gioannino che legge la carta dell'Agnus Dei, ed ha à piedi l'Agnello, con piedistallo di legno intagliato nel contorno con la marca di dietro» (sch. 5); infine uno «spargolo di terra cotta del Mazza: È un padre Eterno, che tiene la mano manca su 'l mondo, e con la dritta da la benedizione,

²⁵ Poichè nei diversi inventari il numero delle opere di mano di Giuseppe Maria Mazza rimane invariato, si farà riferimento a quello redatto nel 1720 per la descrizione delle opere (AHFSB,FF, *Istrumenti*, 40/20 in *Appendice*, 19/4) perché fornisce maggiori dettagli; mentre per la valutazione si riporterà quella fornita da Pietro Ercole Fava nell'inventario del 1736 (AHFSB,FF, *Istrumenti*, 45/11, cc. nn. in *Appendice*, 19/5). La diversa collocazione delle opere negli anni sarà riferita nelle relative schede.

²⁶ Sulla scorta di quanto indicato da Marcello Oretti (BCAB, Ms. B 104, cc. 40-41) che ricordava nella casa Fava dirimetto alle Suore della Maddalena, queste due statue di Giuseppe Maria Mazza, Eugenio Riccòmini proponeva di identificarle con le opere raffiguranti *Apollo* e *Cerere* attualmente conservate nel museo Davia Bargellini di Bologna (sch. 164-165). Come si dirà nelle relative schede, le precise registrazioni inventariali contenute nelle carte Fava consentono invece di escludere con sicurezza la provenienza Fava per le due terrecotte del Davia Bargellini.

sopra ha un serafino, e di qua e di là sono due puttini che sostentano un panno. Egli è in una cassetta di legno dipinta con vetri d'avanti, e da i lati con la solita marca sotto lo spargolo basso rilievo» risultava nella collezione fino al 1728 ma non risulta nell'inventario del 1736. In chiusura dell'inventario si registrano alcune «maschere» che potrebbero riconoscersi con quelle approntate da Giuseppe Maria Mazza per «la nobilissima sfilata» finanziata ed inventata dal canonico Carlo Cesare Malvasia circa «l'anno 1688» e narrata da Luigi Crespi che ebbe come protagonisti gli allievi dell'accademia: ognugno dei quali «rappresentava al vivo, e colla maschera, e come se vero fossero, e coll'abito, uno degli antichi maestri della nostra scuola, co' i suoi rispettivi proprj arnesi denotanti la professione»²⁷; le maschere «somialtissime» furono plasmate da Giuseppe Maria Mazza e i luoghi deputati visitati dal pittoresco corteo partito da Palazzo Ghisilieri furono le abitazioni dei quattro direttori della scuola.

L'eredità di Niccolò Maria Valeriano pervenne al figlio Alessandro che a sua volta la trasmetterà al figlio Nicolò Fava Ghisilieri (Bologna, 1757-1823), al quale pervennero anche i beni posseduti dai cugini, figli di Pietro Ercole Fava, la cui discendenza si estinse con il figlio «Gio: Francesco Rossi Poggi Marsigli Ghisilieri nato Fava» morto il 20 gennaio 1792, che, come si è già accennato, aveva istituito suo erede in mancanza di discendenti diretti dei suoi fratelli «il nobiluomo Sig.r Co: Nicolò figlio del fu Sig.r Alessandro Fava di lui cugino, e li di lui figli e discendenti in infinito»²⁸. Nell'inventario stilato in data 4 giugno 1823 alla morte di Nicolò Fava Ghisilieri buona parte delle opere si trovava ancora nel palazzo²⁹. Le pitture di maggior pregio furono descritte e periziate dall'accademico Ercole Petroni in un distinto inventario, mentre quelle ritenute di minor valore unitamente ai disegni, alle stampe e alle sculture furono incluse tra gli «effetti mobili» e stimate da Ferdinando Puglioli «pubblico perito rigattiere». Per ciò che concerne le sculture esse risultano sinteticamente descritte in alcuni casi attraverso il soggetto raffigurato, sempre senza l'indicazione del nome dell'autore, di cui evidentemente si era persa la memoria, rendendone così piuttosto difficile il riconoscimento. Nella registrazione dei beni presenti nell'appartamento posto nel piano nobile del palazzo abitato dalla «signora Contessa

²⁷ Crespi 1769, pp. 9-10.

²⁸ AHFSB, FF, 52/5.

²⁹ AHFSB, FG, n. 1953: si veda la trascrizione parziale in *Appendice*, 21/b.

Ippolita Marsigli» vedova di Alessandro Fava (nato il 27/09/1793 da Nicolò Fava Ghislieri e Gaetana Marescotti Berselli), si registrano: una statua rappresentante Maria Vergine col Bambino di Creta a bronzo sopra piedistallo antico di legno dorato scudi cinque, «un gruppo di due puttini e un Sattiro di Creta e due piccole statue simili, e un Mezzo Busto grande di Donna sopra piedistalli diversi» valutati otto lire, un gruppo di Creta San Girolamo, altro di due puttini e un Sattiro, altro di Gesù Bambino, altro di San Giovannino, e altro di San Sebastiano, con qualche rottura sopra piedistalli, vari dorati, scudi dieci Crocifisso di Bronzo in croce di legno, scudi venticinque [...] due puttini di creta bronzati, scudi due Due mezzi busti di creta bronzati in cornici dorate e bronzate, scudi due; due ritratti mezza figura uno rappresentante uno Scultore e l'altro un Pittore, del Creti, cornici tinte e velate, scudi sei»³⁰.

³⁰ AHFSB, FG, n. 1953, in *Appendice*, 21/b.

III. Ascesa e affermazione

III. 1 *Le opere d'esordio 1680-1685*

Il 1680, che compare nel titolo, rappresenta per gli studiosi di scultura una data importante e indissolubilmente legata al nome di Gian Lorenzo Bernini, e la conseguente svolta classicista della scultura romana ad opera degli allievi di Alessandro Algardi. Ma il “mal di pietra” che aveva investito Roma negli anni che videro all’opera, oltre a Bernini, almeno Algardi e Du Quesnoy, non si era diffuso nella città legatizia, Bologna, dove neppure l’arrivo dalla capitale della *Decollazione di San Paolo* del grande maestro bolognese era riuscito ad imprimere un cambiamento di direzione alle sorti cittadine dell’arte sorella alla pittura. Il gruppo scultoreo di Algardi «fa parte di un’altra storia, ben diversa da quella della scultura bolognese: e a Bologna infatti restò un fatto isolato, senza possibili connessioni col mondo provinciale e tradizionalista dei plasticatori locali. In un terreno più fertile e preparato avrebbe proliferato in imitazioni, in copie, in tentativi di emulazione; avrebbe aperto un dialogo. Invece, nulla. Mancavano gli artisti»¹ potremmo dire insieme a Riccòmini, ma qualcosa finalmente, all’incirca trent’anni più tardi, stava iniziando a cambiare e da un palcoscenico prestigioso, forse il tempio più importante della città, la chiesa degli agostiniani di San Giacomo Maggiore, si ci stava avviando verso un nuovo corso dell’arte plastica bolognese, per mano di un solo artista che ebbe un ruolo trainante nei confronti della generazione a seguire.

Se volessimo periodizzare l’attività svolta da Giuseppe Maria Mazza entro la fine del Seicento, questa si potrebbe agevolmente, sulla base delle notizie ad oggi note, suddividere secondo una scansione cronologica ad intervalli di dieci anni: se infatti, come si è illustrato nel capitolo precedente, egli si avviò all’arte negli anni settanta del Seicento, il decennio che segue segna la sua piena affermazione sulla scena artistica cittadina e prelude ai dieci anni che conducono alla fine del secolo, durante i quali il suo nome oltrepasserà le mura felsinee per raggiungere committenti di prestigio della nobiltà europea².

¹ Riccòmini 1972, p. 30.

² Si veda qui il capitolo IV. 1 *L’attività per Johann Adam Andreas I principe di Liechtenstein* e le schede 61,62, 86, 87.

I confini cronologici proposti per l'affermazione dello scultore coincidono con due prove particolarmente significative nella sua carriera: al 1681 si data la prima opera monumentale, la decorazione della cappella Manzoli in San Giacomo Maggiore (sch. 15-19), mentre il 1691 è l'anno in cui egli prende parte con Giovan Gioseffo dal Sole al rinnovamento della cappella maggiore della chiesa dei Poveri (sch. 46-50), impresa che sancisce la piena notorietà di Giuseppe Maria, celebrata e diffusa nel componimento poetico di Smeraldo Sardi³. All'interno di questo arco cronologico si può ulteriormente tentare una scansione in due intervalli di tempo che nel percorso professionale così come in quello privato dell'artista, presentano caratteristiche unitarie: dal 1680-1681 al 1685 Giuseppe Maria Mazza attende alle prime prove d'esordio di rilievo, mentre dal 1686 circa risulta affatto inserito nelle grandi imprese decorative ecclesiastiche cittadine, iniziando così una collaborazione serrata con i colleghi pittori. Le tappe della vita privata riflettono la scansione temporale proposta per quella professionale: negli anni della formazione, ovvero nell'ottavo decennio, è probabile che lo scultore visse nella «casa Ghisilieri» nei pressi della parrocchia di San Tommaso del Mercato⁴, l'abitazione in cui nel 1672 si trovava il padre Camillo⁵, di proprietà di Gabriele Ghisilieri, cognato di Alessandro Fava⁶. Negli anni a seguire che segnano l'inizio della sua carriera autonoma, dall'80 all'85, Giuseppe Maria, ancora lontano dal possedere una indipendenza economica e finanziaria tale da potersi concedere un'abitazione di proprietà oppure in affitto, risiede in casa di parenti, presso i quali poteva trovare, forse, ospitalità gratuita. Probabilmente ebbe un rapporto privilegiato con il fratello Giovanni Girolamo⁷, più giovane di soli 16 mesi: nel 1680 Girolamo sposa Maria Maddalena, vedova di Francesco Pulzoni⁸, e si sposta

³ Per la trascrizione integrale del componimento si veda qui *Apparati, Fortuna poetica*, 1.

⁴ Purtroppo non è possibile accertare la dimora di Giuseppe in questi anni poiché della parrocchia di San Tommaso del Mercato non si sono conservati gli *Status Animarum*.

⁵ Cfr. l'atto di morte trascritto in *Appendice*, 3/a.

⁶ Cfr. il capitolo II. 2 *Cenni biografici e ruolo di Camillo Mazza*.

⁷ Giovanni Girolamo nacque il 18 novembre 1654, si veda in *Appendice*, 3/b la trascrizione dell'atto di battesimo.

⁸ Francesco Pulzoni si può forse identificare con il mansionario della chiesa di San Petronio nonché maestro di canto fermo di cui si conserva un manoscritto nella biblioteca del Museo Internazionale della Musica di Bologna firmato come segue: «Franciscus de Pulzonis Perinsignis Collegiatae Eccles. S. Petronij de Bononia Mansionarius, nec non Cantus plani Professor» (si veda Gaspari 1890, I, p. 92). Ulteriori notizie si apprendono da quanto riportato in un volume del XIX secolo, in cui alla data 1678 è registrato «D. Francesco Pulzoni bolognese aggregato nell'anno della Fondazione, fu discepolo nel contrappunto di D. Agostino Filippuzzi, ed altresì eccellente maestro di canto fermo» (Bacchi 1887, p. 102).

nella casa dove dal 1679 la vedova viveva con i figli Ercole Maria e Angela Maria, di proprietà della famiglia senatoria Angelelli, sita al numero 6 di via de' Corghi (l'attuale via de' Corighi), nei pressi della parrocchia di Santa Maria Maggiore⁹. Nello stesso anno anche Giuseppe Maria si trasferisce nella medesima strada a pochi passi dal fratello, in una casa di proprietà del «Sig. Giovanni Camillo dal Re» situata al civico numero 13, dove oltre a Giuseppe hanno dimora Marc'Antonio Mazza, forse un parente, e Maddalena Barbieri «sua serva». L'anno seguente, nel 1681, lo scultore andrà a vivere insieme alla famiglia del fratello Girolamo e alla «serva» Domenica, in via di Galliera «à mano destra» al numero civico 17, in una casa di proprietà dei padri di San Martino. Nella stessa abitazione avevano dimora anche i figli di Maria Maddalena, moglie di Girolamo, nati dal precedente matrimonio con Francesco Pulzoni, Ercole Maria e Angela Maria, proprio quest'ultima sarà a lungo partecipe della vita di Giuseppe Maria Mazza. Solo pochi mesi più tardi, infatti, il 22 dicembre 1681 nella chiesa di Santa Maria Maggiore alla presenza dei testimoni, il sacerdote «Bartolomeo de Balducellis, Blasio de Nutiis e Pietro Antonio de Martinis»¹⁰, fu celebrato il matrimonio tra lo scultore e la stessa Angela Maria Pulzoni; dalla loro unione verranno al mondo ben quattordici figli, otto femmine e sei maschi, le cui nascite si scalano tra il 1682 e il 1706¹¹. Ricostruite le circostanze che condussero lo scultore a frequentare la sua futura moglie, si chiarisce quanto scritto da Giampietro Zanotti in un brano della biografia dedicata all'artista: «delle sue spese giovanili, amoroze avventure ... del modo che prese moglie, il che fece d'anni ventisei, e d'altre cose, l'abbiamo udito far racconti piacevolissimi, e da farne sgannasciar per le risa»¹². In realtà, Giuseppe Maria aveva ventott'anni all'epoca del matrimonio, che come si è ricordato, fu celebrato nel 1681, anno importante nella sua biografia poiché coincide con quello in cui esordì pubblicamente con un'impresa importante che per vastità e linguaggio non trovava precedenti in città: la decorazione della cappella di patronato della famiglia Manzoli nella chiesa bolognese degli agostiniani (sch. 15-19). San Giacomo Maggiore offriva agli occhi del giovane scultore uno spaccato importante della storia artistica cittadina: le episodiche testimonianze scultoree di alto livello –

⁹ Le citazioni riportate sono tratte dai relativi registri delle parrocchie, trascritti in *Appendice*, n. 4/d.

¹⁰ La trascrizione dell'atto di matrimonio è in *Appendice*, n. 4/b.

¹¹ Si vedano le fedi battesimali in *Appendice*, 4/c.

¹² Zanotti 1739, II, p. 12.

come la tomba di Antonio Galeazzo Bentivoglio di Jacopo della Quercia - per la paternità "foresta" riferivano della mancanza di una solida tradizione locale nell'ambito della scultura, mentre attraverso gli affreschi, i dipinti e le tante pale d'altare si poteva seguire l'evoluzione della locale storia pittorica da Vitale a Ludovico Carracci, passando attraverso gli affreschi della cappella di Santa Cecilia di mano tra gli altri di Amico Aspertini, Francesco Francia e Lorenzo Costa, questi ultimi due responsabili anche dei dipinti della celeberrima cappella Bentivoglio. Non a caso si è deciso di concludere questo cammino tra i capolavori di San Giacomo, oltremodo breve e rapsodico, con la cappella bentivolesca: su questa infatti dovette soffermarsi più a lungo lo sguardo dello scultore, impegnato proprio nella cappella attigua negli anni a cavaliere tra l'ottavo e il nono decennio. Se infatti la data di conclusione dei lavori è fissata al 1681, da tre diverse iscrizioni presenti nella cappella e da una nota contenuta nel manoscritto *Obblighi de la sagrestia e de convento de' RR. PP. di San Giacomo*¹³, è probabile però, considerata l'importante mole di operazioni da approntare, che le attività avessero preso avvio almeno dall'anno precedente. Per il giovane Giuseppe Maria si trattava di una commissione di grande importanza e di altrettanta complessità: a lui, che sino a quel momento si era confrontato con opere singole e di dimensioni modeste, era affidato l'incarico di occuparsi della decorazione complessiva della cappella con tre statue a tutto tondo sulla parete di fondo - al centro sull'altare entro una nicchia *San Bartolomeo*, santo eponimo del committente, fiancheggiato dalle figure di minori dimensioni di *Santa Giuliana de' Banzi* e *San Nicolino Manzoli* - e due grandi altorilievi istoriati sulle pareti laterali, raffiguranti episodi dei due santi di casa Manzoli - sulla destra la *Decollazione di San Nicolino* fronteggiato da *Santa Giuliana comunicata da San Petronio*. Alla difficoltà del formato monumentale, si univa anche quella di dover orchestrare l'intero apparato decorativo solo mediante la scultura: se Bologna non offriva al giovane scultore modelli a cui ispirarsi, negli attigui ducati, Mazza dovette trovare garanzia sulla fattibilità di tale impresa nella prestezza e nella facilità con cui i plasticatori lombardi saturavano di stucchi interi ambienti, ma sono ancora le città della Repubblica Veneta, Padova e Venezia, a fornirgli norme e regole da cui muovere, la capacità di matrice

¹³ Lanzoni, BUB Ms. 3877, c. 41r.

sansovinesca di ordinare l'architettura attraverso la scultura, in un'articolazione compositiva rigorosa e solenne.

Una soluzione che poté trovare compimento dall'incontro tra le ambizioni di Giuseppe Maria con la cultura figurativa del committente, Bartolomeo Manzoli, personalità di rilievo nel contesto politico e sociale della Bologna di fine Seicento, senatore nel 1689 e più volte gonfaloniere¹⁴, a lungo presso la corte farnesiana, in qualità di gentiluomo del duca Ranuccio II e mastro di camera del principe Alessandro Farnese (Parma 1635 – Madrid 1689)¹⁵. Durante la permanenza a Parma, Bartolomeo aveva probabilmente potuto apprezzare gli esiti raggiunti da Leonardo e Domenico Retti, membri della numerosa famiglia di stuccatori lombardi originari di Laino, in particolare nella decorazione della cappella Beccaria in San Vitale eseguita tra il 1666 e il 1669, dove come nella cappella bolognese che più tardi lui stesso commissionerà è lo stucco il *medium* prescelto per magnificare la “nobiltà dei natali” attraverso “l'esaltazione dei santi di famiglia”: un'impresa quella parmense che a quelle date, come già sottolineava Riccòmini¹⁶, non ha eguali nel panorama della grande decorazione a stucco dell'Italia Settentrionale, dove dominano gli stuccatori lombardi “ma raramente il loro ruolo supera quello del mero accompagnamento della decorazione pittorica o architettonica”, come invece accadrà nella cappella Beccaria¹⁷. Bartolomeo Manzoli, dunque, forse memore di quell'impresa, per glorificare la sua casata decise di ornare la cappella solo mediante la scultura.

La scelta di affidare questo prestigioso incarico al giovane scultore nacque probabilmente all'interno di palazzo Fava: Bartolomeo Manzoli era cognato del conte Alessandro Fava, egli infatti aveva preso in moglie Silveria Davia, sorella di Margherita Davia consorte di Alessandro Fava¹⁸.

¹⁴ Per ulteriori dettagli sulla figura del committente si vedano le schede dedicate alla cappella (nn. 15-19).

¹⁵ Cfr. gli atti in ASB, N, Atti di Scipione Uccelli, 6/16.

¹⁶ Riccòmini 1972, pp. 8-10 e 47-48, cat. 5.

¹⁷ Riccòmini 1972, p. 10. Sulla cappella Beccaria si veda anche Riccòmini, *Beccariae gentis monumenta...* 1972.

¹⁸ Le sorelle Margherita e Silveria Davia figlie di Giovanni Battista Davia membro degli Anziani e Porzia Ghisilieri sposarono rispettivamente Alessandro Fava e Bartolomeo Manzoli (cfr. Dolfi 1670, p. 398). Dopo la morte di Margherita, avvenuta il 19 agosto 1665, Alessandro Fava sposerà il 13 dicembre 1665 Argia Maria Ghisilieri (nata il 2 aprile 1645 da Nicolò Ghisilieri e Margherita Locatelli).

A riprova del legame tra Bartolomeo Manzoli e Alessandro Fava si vedano anche le registrazioni di quest'ultimo nel *Diario*, dove egli annota gli incarichi assegnati al marchese Bartolomeo, ad esempio alla data del 19 Aprile del 1666 si da notizia che Bartolomeo Manzoli fu inviato dal duca di Parma in

La frequentazione e la conoscenza di Bartolomeo Manzoli dell'ambiente artistico di palazzo Fava negli anni in cui Giuseppe Maria Mazza e Giovan Gioseffo dal Sole si formano sotto la guida del maestro Pasinelli è documentata anche nel *San Giovanni dalla Croce*, dipinto eseguito nel 1675 da lui commissionato a Lorenzo Pasinelli per donarlo al duca di Parma Ranuccio II Farnese, il quale a sua volta lo donò al Monastero delle Carmelitane Scalze di Piacenza, dove tuttora è conservato¹⁹.

Del dipinto rimane anche un disegno eseguito proprio da Giovan Gioseffo dal Sole, che riporta sul verso l'iscrizione che ha consentito di datare l'opera e riconoscere in Bartolomeo Manzoli il committente²⁰.

Sempre alla mano di Giovan Gioseffo dal Sole si deve inoltre una incisione raffigurante l'*Eresia fulminata* posta in un opuscolo intitolato *Lampi di Gloria accesi nelle presenti vittorie Cesaree e Venete da Confratelli della*



Lorenzo Pasinelli, *San Giovanni dalla Croce*, Piacenza, Monastero delle Carmelitane Scalze

Compagnia di santa Maria del Soccorso nel Borgo di San Pietro, e della Contrada di detto luogo l'anno 1686. Dedicati all'Illustrissimo Signor Marchese Bartolomeo Manzoli Rettore, in Bologna per gli Eredi del Peri, 1686.

Spagna per la morte di Filippo III, e in seguito il 20 ottobre 1666 si registra che Bartolomeo Manzoli e Virgilio Davia ritornarono dal loro viaggio di Spagna (BCAB, B 33, cc. 59, 61).

¹⁹ Baroncini 2010, pp. 239-240, cat. 43.

²⁰ Baroncini 2010, p. 352 cat. 94; Thiem 1990, p. 188.

Non è improbabile che per la sua cappella di famiglia, egli si fosse rivolto nuovamente al pittore Lorenzo Pasinelli, il quale, forse, oberato in quegli anni da numerose commissioni che in alcuni casi non riuscì a portare termine²¹, decise di affidarne la realizzazione al suo allievo, che a differenza del suo sodale Giovan Gioseffo dal Sole, si presentava compiutamente formato e in grado di conseguire opere di notevole impegno.

L'ipotesi che la commissione fosse inizialmente indirizzata ad un pittore, deriva da diverse circostanze: innanzitutto l'iscrizione



apposta sul rilievo di destra, raffigurante la *Decollazione*, dove si afferma che Bartolomeo Manzoli volle rinnovare la cappella di

G.G. Dal Sole, *L'eresia fulminata*, incisione contenuta in *Lampi di Gloria accesi nelle presenti vittorie Cesaree e Venete da Confratelli della Compagnia di santa Maria del Soccorso nel Borgo di San Pietro, e della Contrada di detto luogo l'anno 1686. Dedicati all'Illustrissimo Signor Marchese Bartolomeo Manzoli Rettore. Disegno allegoria e componimenti di Giorgio Maria Lipparini*, In Bologna per gli Eredi del Peri.

famiglia «IN HANC NOBILIOREM FORMAM», per mezzo della «SCULPTURAE SUPPETYS», vale a dire attraverso la scultura resasi disponibile.

Inoltre l'articolazione stessa dell'impianto decorativo dell'ambiente, suggerisce un assetto più propriamente pittorico, piuttosto che scultoreo: se la tecnica del rilievo sarà una costante nell'attività dell'artista felsineo, gli altorilievi della cappella Manzoli differiscono dagli altri rilievi istoriati di grandi dimensioni che egli eseguirà nel

²¹ In questi anni il pittore è impegnato in numerosi lavori che in alcuni casi portò a compimento, come i due dipinti a lui richiesti dai padri di San Martino mai consegnati, mentre la tela col *Sant'Antonio che resuscita un morto* affidatagli dai padri di San Francesco nel 1675 verrà conclusa solo nel 1688.

prosiegua della sua attività e principalmente al di fuori della città natale per un maggiore oggetto²². Egli dispone gli altorilievi come se fossero dei quadri appesi alla parete, modellando lo stucco a partire dalla soglia architettonica senza incavarla. Una soluzione che potrebbe essere stata originata dalla necessità di adattare un progetto nato per un ornamento di tipo pittorico e non pensato in termini scultorei fin dall'origine. A confermare ulteriormente questa ipotesi, è, a mio avviso, il bozzetto monocromo ad olio in tutto rifinito firmato sul retro da Lorenzo Pasinelli, reso noto da Eugenio Riccòmini²³ e conservato nella collezione ferrarese dei Saracco Riminaldi, raffigurante l'episodio trasposto nell'altorilievo con la *Decollazione di San Nicolino Manzoli*. Probabilmente si trattava del modello che Lorenzo Pasinelli sottopose all'approvazione del committente, e in seguito, forse, non potendo occuparsi direttamente dell'incarico, lo passò al suo allievo che, grazie all'esercizio compiuto con l'esecuzione di copie dai dipinti del maestro, seppe restituire appieno l'invenzione pasinelliana nella versione in stucco. Anche per l'altorilievo posto sulla parete di fronte, il giovane scultore dovette trarre l'impostazione compositiva da un'opera pittorica: un disegno che si conserva nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe del Louvre²⁴ proveniente dalla collezione di Alfonso II d'Este, come dimostra il timbro sul retro del foglio, restituisce, infatti, una composizione affine a quella resa nella plastica.

Oltre alla padronanza della tecnica acquisita dapprima al fianco del padre e poi con Gabriele Brunelli, Giuseppe Maria dimostra nell'impresa della cappella Manzoli la sua risolutezza ad emulare nella plastica gli esiti della pittura, avviando un confronto paritario con i pittori a lui contemporanei, inserendosi in quel filone classicista della scuola bolognese che da Correggio a Reni, conduce sino a Carlo Cignani e a Lorenzo Pasinelli. Come era consueto per i pittori della sua generazione, Mazza trae i modelli dai grandi esempi pittorici felsinei: i tanti omaggi resi a Reni, Cavedone, Ludovico, Agostino ma anche a Domenico Maria Canuti, di cui si tratterà in modo più

²² In particolare a Venezia e a Pesaro: in laguna eseguirà dapprima nel 1704 il grande rilievo in bronzo dell'*Adorazione dei pastori* per la chiesa dei Camaldolesi di San Clemente in Isola e in seguito dal 1716 nella cappella di San Domenico a San Giovanni e Paolo i sei pannelli che raffigurano le storie del santo titolare; nella città marchigiana modellò nel 1712 l'altorilievo in stucco raffigurante l'*Annunciazione* all'interno della chiesa dell'Annunziata.

²³ Riccòmini 1972, p. 93; si veda anche Scardino – Torresi 1999, p. 191.

²⁴ Fondo Disegni e Miniature inv. 7094, recto; cm 47,5 x 42,5. Sul disegno si veda Loisel 2004, n° 322, p. 184 con bibliografia precedente. Per un approfondimento sul disegno si veda la scheda relativa alla cappella (15-19).

approfondito nella relativa scheda, dovevano fornire allo scultore una sorta di lasciapassare a garanzia degli studi svolti e dell'assimilazione di quella poetica.

Nei rilievi la composizione, articolata secondo uno schema simmetricamente tripartito, si distende in orizzontale; la narrazione si snoda ritmicamente in ampi e pacati brani ed è pausata da figure che si dispongono con equilibrio e simmetria, illustrando il racconto con assoluta chiarezza e ordine. Mazza trae dalle grandi pale marmoree romane di Alessandro Algardi e dei suoi allievi, la soluzione di scalare l'oggetto delle figure ponendo al centro di profilo i protagonisti scolpiti quasi a tutto tondo, mentre simmetricamente ai lati si dispongono gruppi di figure graduate su pochi piani di profondità: in primissimo piano lo spazio è delimitato lateralmente da due figure poste di tre quarti rispetto al riguardante e modellate quasi a rilievo pieno; dietro di loro alcuni personaggi sono resi a basso rilievo, altri sbalzati dal piano di fondo. Il disegno dei panneggi, ampi e abbondanti che si articolano in pieghe profonde creando decise insenature d'ombra, è elegante e misurato; la luce naturale che entra dalle finestre della parete di fondo evidenzia l'articolazione dei volumi e contribuisce a creare brani di intensa teatralità: nell'altorilievo di destra la luce investe il torso arcuato del giovane martire al centro della scena con le braccia legate sulla schiena; la disposizione del corpo, di tre quarti rispetto allo sfondo, la rotazione del busto così come l'inclinazione della testa originano intense variazioni chiaroscurali.

La consapevolezza da parte di Giuseppe Maria di aver affrontato con successo quel primo importante banco di prova è espressa nella volontà di esplicitarne la paternità, apponendo in due collocazioni distinte la firma e la data di esecuzione: l'una sul libro retto da *San Bartolomeo* e l'altra in basso sulla sinistra dell'altorilievo con la *Decollazione di San Nicolino*, dove a dimostrazione dell'eccezionalità dell'impresa compiuta, decise di indicare anche la propria età.

Ai manierismi accentuati delle prime terrecotte, in cui Mazza indugia su pose d'accademia e sui rilievi della muscolatura, si sostituiscono un gestire composto e improntato ad una maggiore naturalezza e nobiltà ottenute mediante un trattamento morbido del modellato, e grazie al panneggiare ampio e chiaroscurato. Alcuni rilievi di piccole dimensioni provenienti dalla famiglia bolognese dei Boschi (sch. 11-12) che qui si riferiscono al 1680 circa, seguendo quanto già proposto da Eugenio Riccòmini,

riflettono la graduale assimilazione – parafrasando Zanotti - del nutrimento offertogli dagli insegnamenti di Lorenzo Pasinelli²⁵.

L'impresa della cappella Manzoli fu un avvio importante per lo scultore, che seppe muoversi con «tanta disinvoltura, grandissima facilità e maestria che ben si comprese ... quanto fosse il suo valore»²⁶, come testimoniato da Luigi Crespi nella biografia rimasta manoscritta ma che avrebbe dovuto simbolicamente aprire il *IV Tomo della Felsina Pittrice* dedicato agli scultori²⁷. Carlo Cesare Malvasia nella celebre guida storico-artistica pubblicata nel 1686, *Le Pitture di Bologna*, descriveva gli stucchi come «opere magnifiche dello spiritoso Giuseppe Mazza che nella scoltura ha passato di longa mano il Padre»²⁸, un giudizio ampiamente condiviso da Giampietro Zanotti, il quale affermava «Quando il Mazza fece quest' opere non avea più di XXVIII anni, come sotto vi scrisse, ma qualunque più provetto maestro si poria compiacere di averle fatte. Per esse acquistò gran nome il qual sempre più crebbe mercè l'altre egregie, ed infinite sculture, che di poi fece»²⁹.

Solo l'anno successivo, infatti, gli venne affidata l'ornamentazione plastica dei tre altari della chiesa annessa all'ospedale di San Giobbe (sch. 20)³⁰ che sorgeva in quello che attualmente è il vano centrale del passaggio coperto denominato «Galleria Giovanni Acquaderni». Dell'attività svolta da Giuseppe Maria, si conservano solo gli angeli in stucco posti ai lati della finestra e le due coppie di puttini con cartigli che sormontano i due archi centrali, mentre dai documenti manoscritti rinvenuti si apprende che anche in questo caso l'attività dello scultore fu di notevole importanza. Nulla è rimasto, infatti, della ricca raffigurazione plastica che ornava l'altare

²⁵ Zanotti 1739 II, pp. 5-6: « [...] ne faccia maraviglia, che da un pittore s'andasse il Mazza per divenir più eccellente nella scultura, conciossiaché derivando così questa, come la pittura dal saper dare alle cose la proporzione, e la forma, che loro è dovuta, e anzi questo pare in certo modo, che basti ad una scultura, potea ottimamente il Mazza apprendere dal Pasinelli, da lui ricevendo documenti, e consigli, e tali, che d' altronde non gli avrebbe avuto migliori. Così procedé alcun tempo, e tanto si nudrì degli insegnamenti di questo maestro che ciò che modellava, o di stucco lavorava, pareva in gran parte ricavato dal Pasinelli. Si può questa verità vedere nella cappella de' Manzoli in san Giacomo; non tanto nella figura del san Bartolomeo posta sovra l'altare, quanto nelle due storie laterali, in cui mirabilmente espresse santa Giuliana comunicata da san Petronio, e san Niccolino, che sta aspettando, che il manigoldo gli tronchi la testa».

²⁶ Crespi, BCAB, ms. B13, cc. nn.

²⁷ Si veda qui il capitolo I. *Il Fidia di Bologna: note per la fortuna critica di Giuseppe Maria Mazza*. Sul manoscritto di Crespi cfr. Perini 1985, p. 248 e Eadem, *Una sorta di introduzione...* 1999, p. 9.

²⁸ Malvasia 1686, p. 85.

²⁹ Zanotti 1739, p. 6.

³⁰ Sull'edificio ecclesiastico e sull'ospedale adibito alla cura dei sifilitici si veda Fanti 1985, pp. 345-453.

maggiore, ove al centro era posta la figura «bella, languente e tribolante»³¹ di San Giobbe, giacente «super sterquilino»³². Il santo era figurato ai piedi di un crocifisso, probabilmente preesistente, posto entro una nicchia che lo scultore aveva provveduto ad arricchire con un drappeggio, «un padiglione o tappeto», sempre in stucco ma coperto da una policromia nera a simulare la più nobile pietra di paragone. Nella parte superiore dell'altare, sotto ai due angeli che tuttora siedono con disinvoltura sulle volute ai lati della finestra ovale, compariva «una mezza figura o testa» raffigurante il Padre Eterno librato tra le nuvole «in atto di benedire...vestito gravemente et ... adornato»³³. In aggiunta egli aveva posto a coronamento di ciascuno dei due altari laterali una coppia di angeli, anche questi andati persi nel passaggio dalla chiesa alla galleria.

Come risulta dai documenti inediti reperiti nel corso di questo studio, i lavori presero avvio il 9 luglio 1682, allorché Giuseppe Maria stipulò il contratto con Giovan Maria Beltramelli, cappellano dell'ospedale di San Giobbe, e dai successivi mandati di pagamento si apprende che si conclusero il 21 dicembre dello stesso anno, quando lo scultore ottenne l'ultimo compenso. Se purtroppo di quest'opera, come si è già accennato, rimane oggi ben poco, le testimonianze testuali forniscono però notizie determinanti per la comprensione del primo periodo di attività di Giuseppe Maria Mazza e altresì dello svolgimento successivo della sua carriera. Come si apprende dall'accordo contrattuale, all'architetto, pittore e scenografo bolognese Giovan Giacomo Monti (Bologna 1620 – 1692)³⁴, fu richiesto di giudicare e valutare anche economicamente l'operato dello scultore nelle figure minori, poiché in lui « comune Amico, Esperto *Signore* et discreto nelle sue operationi, affidano, et confidano, tanto il Signor Giuseppe ... quanto il Reverendo Don Giovan Maria Beltramelli Capellano nel Pio ospitale». Giovan Giacomo Monti è figura emblematica della Bologna di fine secolo, uomo di fiducia di mecenati e collezionisti, mediatore tra questi ultimi e i

³¹ Beltramelli, BCAB, ms. B 3943, *Memorie sulla storia dell'ospedale di San Giobbe e sulla compagnia di Santa Maria delle Laudi, sec. XVII-XVIII*, fascicolo di carte sciolte nn. 23, documento parzialmente trascritto in *Appendice*, 25.

³² La citazione è tratta dalla minuta relazione alla visita pastorale compiuta il 21 luglio 1693 alla chiesa, all'oratorio e all'ospedale di San Giobbe dal cardinale Giacomo Boncompagni (in AAB, *Visite pastorali*, vol. 68, cc. 181-204).

³³ Si veda la trascrizione integrale del contratto in *Appendice*, 23.

³⁴ Si veda il recente profilo biografico redatto da De Lillio 2012, pp. 265-267, sull'importante ruolo rivestito dall'architetto Giovan Giacomo Monti nella seconda metà del XVII secolo rimangono fondamentali gli studi di Anna Maria Matteucci (1969, pp. 12-16, 51 e *passim*; 1973, pp. 225-252).

pittori e gli scultori, in grado di distribuire committenze di prestigio e valutare l'operato degli artisti. La gratitudine di Giuseppe Maria nei confronti dell'architetto, il quale probabilmente aveva anche suggerito il suo nome al Beltramelli, appare evidente solo a qualche giorno di distanza dalla firma del contratto per i lavori in San Giobbe. Secondo una pratica che si rivelerà costante nel percorso di Giuseppe Maria Mazza, in cui le medesime persone, perlopiù nobili bolognesi o pittori e architetti, sono partecipi oltreché dei suoi successi artistici anche di quelli personali, il 28 luglio 1682 Giovan Giacomo Monti insieme ad Apollonia Ricci, figura come compare di battesimo di Desideria Anna, la prima figlia di Giuseppe Maria e Angela Maria Pulzoni³⁵. Se come si dirà, Giovan Giacomo Monti sarà una figura determinante nella carriera dello scultore e con il quale negli anni a seguire consoliderà un vero e proprio sodalizio artistico, per ciò che concerne Apollonia Ricci, la sua presenza è probabilmente legata ad una commissione isolata di cui si trova traccia nell'inventario dell'eredità del marito, il banchiere Giacomo Maria Marchesini, redatto due anni più tardi nel 1684, dove viene registrato un *Battesimo di Gesù* in terracotta di mano «del Razza [*sic*] scultore», valutato cinquanta lire dai periti Giovanni Battista e Angelo Bolognini, ad oggi non ritracciato³⁶.

Il solido rapporto istaurato da Giuseppe Maria Mazza con la senatoria famiglia bolognese dei Monti e in particolare con i fratelli Ferdinando e Giovan Giacomo, è provato da diverse testimonianze. Tra queste la più prossima in ordine cronologico a questo periodo iniziale dell'attività, è la menzione nell'inventario legale della collezione di Ferdinando Monti, datato 13 agosto 1685, di due sculture entrambe in marmo e di mano «del Mazza», poste nel nobile palazzo bolognese della famiglia, sito all'attuale civico 13 di via Barberia. Nell'appartamento «da basso a mano manca della casa grande» nella seconda stanza era collocato «un Giesù puttino di marmo che dorme su la Croce», mentre «un puttino di marmo à sedere con testa di morto» si trovava nella stanza seguente³⁷. Di questi marmi si sono perse le tracce, mentre è

³⁵ Si veda la fede battesimale in *Appendice 4/c*.

³⁶ L'opera è registrata nella sala grande, «nella quale s'entra per la loggia» del palazzo della famiglia sito in via Lame, sotto la giurisdizione della parrocchia di San Lorenzo Porta Stiera, si veda ASB, N, Rogito del notaio Girolamo Medici, Prot. 1685-1686, c. 56 in Morselli 1998, p. 344.

³⁷ ASB, N, Rogito di Baldassarre Maria Melega, c.nn; un'altra copia rogata dallo stesso notaio e datata 13 agosto 1685 è conservata in ASB, Archivio Monti, Istrumenti e scritture, b. 326, n. 464, *Inventario legale dello stato et heredità del già Signor Ferdinando Monti fatto dal Signor Gio: Giacomo suo fratello e dalli SS.ri Francesco Maria, Giuseppe Stanislao, Filippo Maria et Antonio Felice suoi figliuoli*, c. 20r).

forse identificabile uno dei due modelli in terracotta in un'opera che rappresenta un *Gesù Bambino addormentato sulla croce* (sch. 6) firmata e data 1676, venduta dalla galleria d'arte *Il Caminetto* nel 1972 e oggi non più rintracciabile. Lo stesso Ferdinando Monti potrebbe aver caldeggiato il coinvolgimento dello scultore nei lavori in San Giobbe, egli infatti in quegli anni è annoverato tra i membri della confraternita di Santa Maria dei Guarini³⁸, fondatrice dell'ospedale, all'interno della quale ricopriva il ruolo di «archivista perpetuo» e sindaco³⁹. La predilezione di Ferdinando Monti per la scultura risulta anche dal rapporto privilegiato intrattenuto con Gabriele Brunelli, al quale nell'inventario sono riferite diverse opere; ma soprattutto a testimoniare la consuetudine fra i due è la scelta dello scultore di eleggere il nobile bolognese come suo esecutore testamentario⁴⁰. In virtù di questo legame, fu probabilmente lo stesso Brunelli a favorire in casa Monti il suo giovane allievo, che in seguito alla morte del maestro, occorsa il 14 marzo 1682, dovette plausibilmente succedergli in qualità di scultore di fiducia della famiglia. Giovan Giacomo Monti concorse all'affermazione di Giuseppe Maria inserendolo nell'*équipe* incaricata dell'ammodernamento del complesso ecclesiastico del Corpus Domini (sch. 40-43, 54-56) e in seguito lo affiancò a Giovan Gioseffo dal Sole nei lavori di rinnovamento che interessarono tra il 1690 e il 1692 la cappella maggiore nella chiesa della Madonna dei Poveri (sch. 46-50) e che segneranno la definitiva consacrazione di Giuseppe Maria Mazza. La perfetta sintonia tra Mazza e dal Sole, nata negli anni della comune frequentazione dapprima della bottega di Canuti e poi delle stanze di palazzo Fava sotto la guida di Lorenzo Pasinelli, doveva essere ben nota all'architetto; i due artisti infatti si erano già trovati ad affrontare insieme un'opera di rilievo nei primi anni della loro attività, nei mesi immediatamente successivi alla fine dei lavori in San Giobbe. Entro il 4 giugno 1683 giungeva a compimento, infatti, il vasto progetto di ampliamento degli ambienti annessi all'edificio ecclesiastico di Santa Maria Maddalena di Strada San Donato, ideato e voluto dal celebre scienziato bolognese nonché priore e parroco della chiesa, Pietro

³⁸ La costruzione della chiesa e dell'ospedale di San Giobbe si deve alla confraternita dei Guarini. Ancora oggi al piano superiore della galleria Acquaderni si conserva l'oratorio di Santa Maria dei Guarini.

³⁹ ASB, D, *San Giobbe*, 6/6477, *Strazzo*, partito del 6 gennaio 1684, c. 18r.

⁴⁰ Per il testamento di Gabriele Brunelli, cfr. Tumidei 1991, pp. 24, 48 n. 17.

Mengoli⁴¹, il quale aveva affidato le opere pittoriche al Dal Sole e quelle plastiche a Giuseppe Maria Mazza. Anche in questo caso a conferma del rapporto istaurato con il committente, qualche giorno dopo il termine dei lavori, lo stesso Pietro Mengoli sarà chiamato a svolgere il ruolo di padrino della seconda figlia dello scultore, Camilla, nata il 21 giugno 1683 e battezzata il dì seguente⁴².

In un vano adiacente alla chiesa intitolato simbolicamente al «Santo Sepolcro», oltre al gruppo scultoreo policromo in terracotta e stucco raffigurante il *Compianto sul Cristo morto* (sch. 23) modellato da Giuseppe Maria Mazza, era esposta sull'altare la *Santa Veronica con il sudario* delineata da Giovan Gioseffo dal Sole in un dipinto ad oggi sconosciuto. Poco distante, nella chiesa dedicata a «Santa Croce», l' *Ascensione di Cristo* dipinta «di sotto in sù dal vivacissimo Giovan Gioseffo Dal Sole», sormontava la statua di Mazza del *San Pietro in cattedra*. Lo scultore aveva eseguito anche un *Angelo custode* posto «a piè della scala», ma di queste opere ad oggi rimane solo il *Compianto sul Cristo morto*, di cui il museo Davia Bargellini di Bologna conserva il modelletto sottoposto all'approvazione del committente (sch. 22). Al confronto imposto con la tradizione scultorea emiliana dei *Compianti*, il cui *topos* iconografico era rimasto pressoché invariato dai tempi di Niccolò dell'Arca, Mazza risponde elaborando un'interpretazione personalissima a cui perviene mediante un dialogo profondo con i più grandi esempi della tradizione. Se il motivo iconografico evoca il prototipo carraccesco della *Pietà* (“*Le tre Marie*”) di Annibale della National Gallery di Londra per il numero delle ploranti che è limitato alle sole figure femminili legate in vita al Cristo, la predilezione per la teatralità degli affetti espressi attraverso ritmi pausati e composizioni semplificate e armoniose, rimanda direttamente agli esiti della contemporanea scuola di pittura, espressi dallo stesso Giovan Gioseffo dal Sole e da Marcantonio Franceschini, al cui fianco Mazza trascorrerà buona parte degli anni a seguire.

⁴¹ Sulla figura di Pietro Mengoli e sui lavori da lui patrocinati nella chiesa si veda qui la scheda n. 23.

⁴²Cfr. *Appendice*, 4/c.

III.2 *La partecipazione alle grandi imprese decorative e il sodalizio con i pittori contemporanei (1685-1700).*

Nel 1686 veniva data alle stampe la celebre guida *Le pitture di Bologna*, nelle cui pagine il canonico Carlo Cesare Malvasia non dimenticava di menzionare anche le principali opere compiute sino a quel momento da Giuseppe Maria Mazza presentandolo come «*giovane e spiritoso*»¹. Di ben altra intonazione risulta l'espressione usata dal primo benefattore di Mazza, Alessandro Fava, che nello stesso 1686 annotando nel suo *Diario* la scopertura dell'apparato scultoreo nella chiesa della Madonna di Galliera lo apostrofava quale «*scultore di molto grido*»². Alessandro Fava aveva infatti una cognizione precisa del percorso svolto da Giuseppe Maria fin dagli anni settanta, e con buona probabilità a quelle parole d'encomio concorreva sia l'ammirazione per le prime realizzazioni sacre di carattere monumentale sia e in misura forse maggiore l'apprezzamento per le prime operazioni in marmo destinate al collezionismo privato³ che riferivano del progressivo inserimento dell'artista nelle dinamiche artistiche cittadine e soprattutto delle sue abilità di scultore a tutto tondo, versato sia nella modellazione di materiali duttili e malleabili come lo stucco e la creta sia nell'arte dello scolpire il marmo.

«Giunto ai trent'anni, il Mazza ha il successo assicurato; e la sua lunghissima, instancabile attività assume subito un carattere di monopolio»⁴: scomparso Gabriele Brunelli, infatti, la scultura in città si identifica per almeno quattro decenni con il solo nome di Mazza, a lui si affiancano plasticatori minori come il bolognese Carlo Nessi, o i luganesi Giuseppe e Bernardo Borelli responsabili perlopiù degli elementi decorativi nelle tante imprese in cui, a partire dalla seconda metà del nono decennio, Giuseppe Maria risulta protagonista al fianco dei colleghi pittori.

Ad inaugurare questo nuovo ruolo è la partecipazione ai lavori nella chiesa della Madonna di Galliera dei padri oratoriani di San Filippo Neri (sch. 29), all'interno della quale egli esegue entro il 16 marzo 1686 l'apparato scultoreo della cappella maggiore,

¹ *Le pitture* 1686, pp. 72, 85, 103

² Fava-Bovio, BCAB, Ms. B 33, c. 263.

³ Si veda sull'argomento il capitolo III. 3 «*Statuette e piccoli bassorilievi di creta che ornano le celebri gallerie*».

⁴ Riccòmini 1972, p. 37

di cui oggi, a seguito del rifacimento dell'altare sostituito dall'ancona marmorea progettata da Francesco Bibiena, rimangono solo gli angeli in stucco modellati a tutto tondo. Il pittore Giuseppe Rolli (Bologna, 1645 - 1727) inquadrò con una *Gloria d'angeli*⁵ l'antico affresco oggetto di devozione raffigurante la *Madonna con il Bambino* posto al centro dell'altare, mentre Giuseppe Maria con la collaborazione di Giovanni Filippo Bezzi detto il Giambologna⁶, eseguì la decorazione in stucco costituita da un finto tessuto drappeggiato, sostenuto da puttini alati, e dai due angeli in adorazione che ancora oggi si conservano ai lati dell'altare. Nella finezza del disegno, nell'esecuzione fresca e sciolta, a cui si accompagna la delicata bellezza dei volti che evoca fisionomie tipicamente algardiane, nella morbidezza e nella soavità del modellato, ottenute mediante infinite sfumature chiaroscurali, queste figure angeliche presentano le qualità che contraddistinguono a lungo il linguaggio dello scultore, e che raggiungono vertici di virtuosismo nelle numerosissime opere di piccolo formato.

Per Mazza questi stessi anni furono caratterizzati da un cambiamento importante, che investì la sfera privata e familiare ma che risulta profondamente intrecciato anche alla sua carriera professionale. Dopo la lunga convivenza, dal 1681 al 1684, con la famiglia del fratello Girolamo, si assiste ad un mutamento di rilievo nella vita dello scultore, che per la prima volta risulta indipendente da altri membri del suo nucleo familiare originario⁷. Tra il 1685 e il 1686 infatti, egli lascia la casa di via Galliera 17 ed insieme alla moglie e alle tre figlie, Desideria Anna, Camilla e Maria Teresa, si trasferisce nei pressi della parrocchia di San Lorenzo di Porta Stiera⁸, in una casa sita nel «Borgo San Lorenzo [da via Marconi a via delle Lame]» di proprietà dell'architetto Stefano Bonini, che vi dimorava con la moglie Elisabetta, i figli Antonio, Francesco e Santo, e in aggiunta la domestica Antonia⁹. Non sappiamo con quale formula la famiglia di Giuseppe Maria trovasse ospitalità presso l'architetto, ma è indicativo che proprio negli stessi anni in cui prese avvio una nuova fase nella carriera dello

⁵ Sul pittore si vedano almeno Guidetti Roli 1989, p. 866; Roli 1977, pp. 51-53, 80-81, 290.

⁶ La collaborazione tra i due artisti, ad oggi inedita, si ricava da quanto riportato da Alessandro Fava nel suo *Diario* (BCAB Ms. B33, c. 263), per un approfondimento si veda la relativa scheda.

⁷ Nel 1685 nella casa di via Galliera rimangono solo Maddalena Mazza, il figlio Ercole e la domestica Ippolita Tedeschi.

⁸ La chiesa, oggi scomparsa, si trovava all'inizio di via delle Lame, all'angolo con l'attuale via San Lorenzo. Soppressa nel 1806, nel 1824 fu sconsacrata, venduta e destinata ad uso profano.

⁹ Cfr. gli *Status Animarum* della parrocchia di San Lorenzo in Porta Stiera riportati in *Appendice 4/d*.

scultore, con l'inserimento nelle più importanti imprese decorative cittadine, egli si accostasse anche fisicamente ad altre figure attive nei medesimi cantieri. Stefano Bonini, infatti, nel 1686 risulta tra i principali protagonisti dei lavori di rinnovamento nella chiesa di San Giovanni Battista dei Celestini¹⁰, cantiere in cui Mazza opererà negli stessi anni, tra il 1686 e il 1687. A fianco di Marcantonio Franceschini, incaricato della pala d'altare con la *Vergine ed il Bambino in trono con i Santi Luca, Giovanni Battista e Pier Celestino*, e Antonio Burrini responsabile degli affreschi coadiuvato da Enrico Haffner per la quadratura, lo scultore modellò, a coronamento dell'ancona lignea realizzata da Antonio Orsoni, gli stucchi a tutto tondo che ancora oggi si conservano: le personificazioni femminili della *Penitenza* e della *Mansuetudine*, semi distese sulle volute, e al centro due angioletti in volo che sostengono la croce, in cui nella parte inferiore è raffigurato lo stemma dell'ordine dei Celestini (sch. 37). Ai lati dell'ancona, sopra due porte, erano posti i due possenti e vigorosi busti in terracotta, raffiguranti *San Benedetto* e *Santa Scolastica* (sch. 38-39), che oggi sono collocati all'interno di due nicchie sulle pareti laterali all'inizio della navata. Giampietro Zanotti descriveva le due *Virtù* come «due cose egregie e così fossero di bronzo, o di marmo ... così graziosamente atteggiare, disegnate così aggiustatamente, e con tanta eleganza vestite, e con arie di volti così belle, e spiranti grazia, e divinità, che non so dire, se lo stesso Algardi avesse mai oltrepassato»¹¹. Se di certo Zanotti non sbagliava a richiamare il nome di Alessandro Algardi, le *Virtù* evocano le figure femminili dipinte da Reni ma reinterpretate attraverso Carlo Cignani e Lorenzo Pasinelli.

La collaborazione avviata nella chiesa dei Celestini, sarà destinata a durare a lungo: in quegli anni infatti aveva preso avvio l'importante progetto di ricostruzione della chiesa del Corpus Domini (sch. 40-43, 54-56, 58-60). La prima pietra del nuovo complesso chiesastico fu posta il 24 maggio 1684¹², l'autore del progetto fu l'architetto Giovan Giacomo Monti, che al contempo ricopriva anche il ruolo di sindaco del monastero, succedendo in quella carica al fratello Ferdinando, dalla morte

¹⁰ Si veda la relazione delle operazioni svolte nella chiesa in ASB, D, *Chiesa e convento di San Giovanni Battista dei Celestini*, Campione dell'anno MDCLXXV, cc. 11-14.

¹¹ Zanotti 1739, II, p. 7.

¹² Per l'occasione venne stilato un atto notarile, sin qui inedito, che si conserva in ASB, D, *Corpus Domini*, 79/1204: «Fede fatta da un confessore delle Reverendissime Madri del Corpus Domini d'avere posta con le sue proprie mani la prima pietra ne fondamenti della Chiesa nuova della Beata Caterina da Bologna, e cioè dalla parte destra vicina alla capella, dove risiedeva detta Beata, qual Chiesa fu poi costrutta per opera e mano di mastro Andrea Dotti muratore... Rogito di Ercole Ascanio Cavazza».

di questi avvenuta nel 1685¹³. Lo stesso Giovan Giacomo Monti aveva selezionato quali principali interpreti della decorazione interna della chiesa lo stesso “triumvirato” che si era imposto in San Giovanni Battista dei Celestini: Marcantonio Franceschini per le pitture, Enrico Haffner per le quadrature e Giuseppe Maria Mazza per le sculture di figura. Tra il 1687 e fino al 1695 circa, Giuseppe mise in opera la maggior parte della decorazione scultorea della chiesa, occupandosi di tre cappelle e dell’ornamentazione plastica dell’altar maggiore dove eseguì sul vano semicircolare che lo sormonta il *Padre Eterno in gloria d’angeli* (sch. 58) (1692-1693) in stucco e ai lati della pala d’altare le grandi statue in terracotta, dipinta di bianco, raffiguranti *Santa Chiara e San Francesco* (sch. 59-60) (1694-1695 circa). Nell’estate 1687, quando ancora fervevano i lavori all’interno della chiesa dei Celestini (inaugurata nel febbraio 1688), gli stessi artisti sono già all’opera al Corpus Domini nella cappella della Santa, dove tuttora si custodisce il corpo incorrotto di Caterina de Vigri, fondatrice del monastero delle clarisse annesso alla chiesa, co-patrona della città di Bologna, e proclamata santa nel 1712. Qui gli angioletti dorati di Mazza con le guance gonfie, i corpicini carnosì e paffuti coperti solo da un breve panno svolazzante, si dispongono in posizioni variate e vivaci, ai lati dei quattro medaglioni nei peducci della volta, all’interno dei quali Franceschini dipingeva le effigi degli *Evangelisti*. La cornice con foglie e fiori che inquadra gli ovali, si dovrà ascrivere agli altri due stuccatori attivi nel cantiere, Bernardo Borelli, di origine luganese in più occasioni attivo al fianco di Mazza, e un meno noto Carlo de Giorgi; a questi sono da riferirsi anche i cinque puttini alati in stucco dorato che incorniciano la celebre pala di Marcantonio Franceschini con il *Transito di San Giuseppe* nella cappella Monti (1686-1688)¹⁴, attribuiti invece da Eugenio Riccòmini a Giuseppe Maria Mazza¹⁵. Sebbene il disegno potrebbe esser stato fornito da Giuseppe, rispetto agli altri da lui modellati nello stesso cantiere, come quelli a cui si è appena fatto cenno nella cappella della Santa, la resa del modellato, una certa rigidità nei movimenti così come le fisionomie rivelano una qualità piuttosto modesta e distante dalla mano del nostro.

¹³ Cfr. le schede 58-60 relative alla decorazione plastica dell’altar maggiore della chiesa.

¹⁴ Miller 2001, pp. 153-154, cat. 45.

¹⁵ Riccòmini 1972, p. 97, cat. 106.

A seguire nella stessa chiesa, tra il 2 febbraio 1687 e il 18 aprile 1688¹⁶, Giuseppe Maria, lavora nella terza cappella di sinistra di patronato del nobildonna Giulia Campagna (sch. 40-43), religiosa nel monastero delle benedettine dell'ordine vallombrosano annesso alla chiesa di Santa Caterina di Strada Maggiore a Bologna. Un ruolo importante nella scelta degli artisti che operarono in questa cappella, lo ebbe Giovan Maria Beltramelli, già committente di Giuseppe Maria Mazza per la decorazione scultorea nella chiesa di San Giobbe (sch. 20), il quale, come è emerso dal ritrovamento dei contratti con gli artisti, agiva in qualità di procuratore della Campagna. Nonostante i danni subiti nel corso della seconda guerra mondiale, sono ancora leggibili i due altorilievi sulle pareti laterali che raffigurano a destra *Il Battesimo di Cristo* e a sinistra *l'Orazione di Cristo nell'orto del Getsemani*; sopra l'altare al centro si sono conservati solo i due *Puttini* seduti sulle volute, mentre il *Padre Eterno* in rilievo è stato interamente ricostruito. Gli elementi decorativi, furono affidati a Bernardo Borelli¹⁷, che come si afferma nell'accordo contrattuale, si impegnava ad «adornare tutta la capella dentro et fuori ... et questa perfetionare» conformandosi al disegno «fatto dal Signore Giovanni Arrigo Tenente delli Tedeschi di Pallazzo». È evidente dunque che la suddivisione dei compiti formulata da Giovan Giacomo Monti, mirasse a dare vita ad un complesso armonico e unitario, per ciò che concerne le quadrature Enrico Haffner era ritenuto l'unico responsabile e Bernardo Borelli per l'ornato in stucco dovette attenersi ad un suo modello grafico. Nell'impresa del Corpus Domini, di certo anche tra Marcantonio Franceschini e Giuseppe Maria Mazza ambedue "artisti di figure", rispettivamente nella pittura e nella scultura, si instaurò una collaborazione importante, ma di pari dignità, in cui ad entrambi nelle rispettive espressioni artistiche era affidato il processo creativo completo, dall'invenzione alla sua realizzazione. In questi termini, si può forse anche contestualizzare l'attività di Giuseppe Magri, orefice e scultore veneziano, al quale si

¹⁶ Il 2 febbraio 1687 come termine *post quem* si desume dal contratto con Bernardo Borelli, incaricato dell'ornato in stucco e trova inoltre conferma da una cronaca manoscritta in cui si afferma che le prime due cappelle in cui nei primi due mesi dell'anno '87 presero avvio i lavori furono la prima di sinistra di patronato Monti, e la terza sullo stesso lato di patronato Campagna. Il termine *ante quem* risulta invece dal manoscritto redatto da Domenico Maria Galeati, il quale alla data 18 aprile 1688, registra: «s'aperse il nuovo altare di Giulia Campagna nella chiesa del Corpus Domini con sculture di Gioseffo Mazza, quale negli anni passati fece le sculture nella Cappella Manzoli in San Giacomo dietro al coro» (Galeati, BCAB Ms. B. 83, c. 221).

¹⁷ Si vedano in *Appendice*, 33, le trascrizioni dei documenti inediti rinvenuti nel corso di questo studio e in particolare i contratti stipulati con gli artisti.

dovevano i lavori in bronzo che un tempo ornavano la cappella Campagna, lavori oggi perduti in seguito alla distruzione bellica. In virtù anche del suo alunnato presso Camillo Mazza, forse Giuseppe Magri per il paliotto in rame dell'altare e i termini in bronzo della cancellata si servì di un modello grafico o plastico fornitogli da Giuseppe Maria, il quale nel ruolo di scultore di figura sovrintendeva con buona probabilità alle operazioni. Qualche anno più tardi, nel 1692, Giuseppe Maria attende alla decorazione della cappella nel transetto destro, che all'interno del cantiere è l'esito più alto raggiunto dallo scultore. Al centro entro una nicchia la *Madonna con il Bambino* in stucco, contornata dai quindici ovali in terracotta con policromia bianca raffiguranti i *Misteri del Rosario*, ai lati su due semicolonne due grandi *Angeli* concludono la decorazione plastica dell'altare. Il «singolar disegno e la maestria»¹⁸ dimostrati da Mazza nelle sculture del Corpus Domini, celebrati dal pittore torinese Alessandro Mari, troveranno ulteriore conferma negli stessi anni nell'impresa di rinnovamento della cappella maggiore della Madonna dei Poveri (sch. 46-50), in cui lo scultore potrà condividere i ponteggi con il Dal Sole, il pittore a cui era legato oltreché dal comune percorso artistico anche da una profonda amicizia. Non a caso, pochi mesi dopo la firma del contratto per i lavori nella chiesa della Madonna dei Poveri, Giovan Gioseffo dal Sole figura come padrino di battesimo di Alessandro, il quinto figlio di Giuseppe e Angela, nato il 1 dicembre 1690, e battezzato il giorno successivo nella parrocchia di San Benedetto¹⁹.

Anche in questo caso, fu probabilmente Giovan Giacomo Monti a favorire il coinvolgimento dello scultore nel cantiere. Nel contratto inedito stipulato il 20 ottobre 1690 da Francesco Campolongo, committente dell'opera, con i pittori incaricati degli affreschi Giovan Gioseffo dal Sole e Tommaso Aldrovadini, l'architetto Giovan Giacomo Monti risulta infatti quale mediatore e testimone. Allo scultore fu affidato l'incarico di modellare nello stucco le statue di *Noè* e *Mosè* ai lati dell'altare, due *Angeli* seduti sulle volute del timpano e al centro due angioletti che reggono la croce. Inoltre, nell'ancona sotto al dipinto di Francesco Camullo raffigurante *l'Assunzione della Vergine*, Mazza aveva disposto, attorno all'ovale con la *Madonna con il Bambino* attribuita a Tiburzio Passerotti²⁰, due *Virtù*, in sembianze di giovani

¹⁸ Mari 1695, pp. 9-10, trascritto parzialmente in *Fortuna poetica*, II/a.

¹⁹ Si veda la fede battesimale in *Appendice 4/c*.

²⁰ Fanti 1977, pp. 178-179.

fanciulle²¹. Lo scultore ottenne il pagamento il 14 novembre 1691, come attesta una ricevuta autografa inedita in cui dichiara di aver ricevuto quattrocento lire «per le figure fate nella Capela dela Madona de Poveri» e altre «ducento cinquanta lire per compimento del lavoro»²². L'idioma comune espresso dalle magniloquenti e gesticolanti figure di *Noè* e *Mosè* formate da Giuseppe Maria e dai *Profeti* affrescati sulla cupola da Giovan Gioseffo rappresentano uno dei vertici più alti raggiunti dalla storia dell'arte bolognese di fine secolo.

Fin dalla sua scopertura nel 1692, la cappella ottenne ininterrotte celebrazioni, oltre al componimento poetico di Smeraldo Sardi pubblicato nello stesso anno²³, è interessante la notizia ricordata tra le fonti solo da Luigi Crespi, il quale nella biografia manoscritta di Mazza annota «[...] [le statue di] Mosè e Noè lateralmente poste nella Cappella Maggiore della Chiesa de' Poveri, son veramente due capi d'opera del nostro egregio Professore, con due Virtù sotto l'ancona, ed alcuni angeli sopra la medesima, che possono dirsi delle più bell'opere che mai facesse. Lo che veduto il Cavalier Rusconi venuto a Bologna, e condottovi da Felice Torelli, restò sorpreso quel degno scultore, dando al suo Autore, le più onorevoli e vantaggiose laudi»²⁴. Luigi Crespi non riporta l'anno della visita di Camillo Rusconi (Milano 1658- Roma 1728), il quale fu in più occasioni in contatto con Bologna²⁵, ma certo i due possenti profeti di Mazza si sarebbero ben accostati ai quattro *Apostoli*²⁶ in marmo scolpiti dal lombardo nella basilica lateranense a Roma, eguagliandoli in solennità e anticipando «quel

²¹ L'assetto dell'ancona fu modificato nel corso dell'Ottocento, si vedano le schede nn. 42-46.

²² Cfr. *Appendice*, 36/c.

²³ Cfr. la trascrizione integrale in *Fortuna poetica*, I.

²⁴ Crespi BCAB ms. B13, cc. nn.

²⁵ Nel 1718 Angelo Gabriello Piò si recò a Roma dove stette per circa un anno nella bottega di Camillo Rusconi. Questo per la cappella Aldrovandi in San Petronio eseguì il ritratto del cardinale Pompeo Aldrovandi giacente, terminata con l'aggiunta della testa dal Piò. Rusconi inviò inoltre il disegno dell'altare sui cui Piò appose i puttini in marmo nella cappella Boncompagni in San Pietro aperta al pubblico il 23 novembre 1731 (si veda almeno Montefusco Bignozzi 2003, pp. 122-134).

Il 5 marzo 1724 Camillo Rusconi e Agostino Cornachini furono accettati come Accademici d'onore della Clementina.

²⁶ Della serie dei dodici *Apostoli* in marmo inseriti nelle nicchie della navata centrale della basilica di San Giovanni in Laterano eseguita tra il 1703 e il 1718, Rusconi realizza *Sant'Andrea*, *San Matteo*, *San Giovanni* e *San Giacomo Maggiore*, altri tre allievi di Ferrata realizzeranno altre tre sculture, Giuseppe Mazzuoli il *San Filippo*, Lorenzo Ottoni il *San Taddeo* e Giovanni Battista Foggini il *San Bartolomeo*, ai francesi Le Gros e Monnot spettano rispettivamente due statue ciascuno, al primo *San Bartolomeo* e *San Tommaso* e al secondo *San Pietro* e *San Paolo*.

sincretismo tra la corrente barocca e quella classicheggiante»²⁷ che sarà caratteristica precipua dello scolaro di Ercole Ferrata.

La notorietà acquisita da Giuseppe Maria in questi anni, e la conseguente solidità economica, gli consentirono di ricercare una nuova e più confortevole abitazione. La convivenza con Stefano Bonini, avviata tra il 1685 e il 1686 terminerà nel 1690, allorché lo scultore si sposterà nuovamente per ritornare nella via Galliera, il cardo della Bologna romana, su cui ancora oggi insistono alcuni dei palazzi nobili più importanti della città, simbolicamente distante dai quartieri dei bottegai e degli artigiani²⁸. Dal 1690 al 1695 egli infatti dimora sempre con la famiglia, vicino alla parrocchia di San Benedetto in una abitazione di proprietà dei «Giselini»²⁹, identificabile con la casa ricordata al n. 572 della via di Galliera da Giuseppe Guidicini, il quale annota che «nel 1694 era dei successori di Stefano Ghisellini (forse Ghisellardi)»³⁰. Il continuo aumento dei componenti del nucleo familiare, è forse la causa dell'ultimo e definitivo spostamento della famiglia, avvenuto nel 1696, lo stesso anno in cui si registra la nascita di Camilla, l'ottava figlia di Angela e Giuseppe Maria³¹. Per i successivi quarant'anni, vale a dire fino al 1736, lo scultore visse «cittadinescamente»³², o signorilmente, ancora in via Galliera, ma nella «terza casa»³³, di proprietà dei padri di San Benedetto, all'interno della quale teneva la sua scuola, come ricorda anche Marcello Oretti³⁴.

In questi anni l'inserimento a pieno titolo di Mazza nei più alti ranghi del panorama artistico cittadino e contestualmente il suo obiettivo di condurre la scultura ad un livello paritario a quello della pittura, è evidente anche nella sua partecipazione alla Compagnia dei Pittori, nella quale dal 1696 e fino almeno al 1721 è annoverato, sempre insieme a Giovan Gioseffo dal Sole, tra i membri del Consiglio³⁵ organo che

²⁷ Nava Cellini 1982, p. 13.

²⁸ Oretti, BCAB ms. B 109, cc. 72-73.

²⁹ Cfr. gli *Status Animarum* della parrocchia di San Benedetto dal 1690 al 1695 riportati in *Appendice 4/d*.

³⁰ Guidicini, II, 1869, p. 168.

³¹ Si veda in *Appendice 4/c* la fede di battesimo di Camilla, nata il 12 febbraio 1696 e battezzata il giorno seguente.

³² Zanotti 1739, II, p. 13.

³³ Cfr. gli *Status Animarum* della parrocchia di San Benedetto dal 1696 al 1736 riportati in *Appendice 4/d*.

³⁴ Oretti, BCAB Ms. B 109, cc. 72-73.

³⁵ La documentazione relativa alla Compagnia dei Pittori che si conserva in ASB, *Assunteria d'Arti, Notizie sopra le Arti, Pittori, Atti* per gli ultimi decenni del Seicento e i primi del Settecento si presenta piuttosto lacunosa. Dalle carte relative ai membri del Consiglio, tuttora esistenti, risulta che lo scultore

aveva il compito di deliberare su questioni relative alla corporazione. Dai primi anni del nuovo secolo, inoltre, Giuseppe Maria ricoprì più volte la carica di «massaro» della stessa Compagnia: dapprima nel 1703 (primo trimestre), poi nel 1710 (quarto trimestre), ancora nel 1714 (terzo trimestre) e nel 1719 (quarto trimestre) e infine nel 1721 (primo trimestre)³⁶.

Una costante ascesa professionale e sociale che trova conferma negli ultimi anni del secolo nella sua partecipazione ad un cantiere di grande rilievo, la cappella della Madonna del Fuoco nel duomo di Forlì, nella quale Giuseppe collabora con il più illustre pittore bolognese dell'epoca, Carlo Cignani (sch. 73-76).

Nell'impresa a cui il pittore dedicò una parte importante della sua vita e che lo costrinse a lasciare il capoluogo emiliano, lo studio, i suoi collaboratori, per trasferirsi nella città romagnola, dove per vent'anni (1686-1706) attese all'affresco della cupola della cappella con *l'Assunzione della Vergine*, fu probabilmente per volere del Cignani stesso che si decise di modificare l'impianto del tamburo della cupola, allargandone le finestre e sostituendo le opere pittoriche presenti, con una più aggiornata decorazione scultorea, composta da quattro figure in stucco degli *Evangelisti* posti entro nicchie, eseguite da Giuseppe Maria Mazza nel 1699. Accomunati da un medesimo linguaggio, fondato nella tradizione più eletta e volto al raggiungimento degli ideali di *facilità, decoro, grazia e dolcezza*, i due artisti condividono qui per la prima volta gli stessi ponteggi: la distanza tra le nicchie e la base della cupola, consentiva loro, infatti, di svolgere le operazioni contemporaneamente, senza intralciarsi. Mazza fu debitore all'insegnamento di Cignani ricevuto negli anni in cui aveva seguito l'Accademia del Nudo tenuta dal maestro, dell'espressione aulica che si esprime nella nobiltà e nella maestosità delle figure, nell'eleganza del disegno evidente nei brani del panneggio definiti per ampi piani, ma rispetto al solido e fermo comporre di Cignani, Mazza predilige un'intonazione più intensa e intrisa di una maggiore naturalezza determinata dall'impostazione delle figure e dalla variazione tonale del chiaroscuro originata dall'andamento obliquo e avvolgente delle pieghe del panneggio.

ne fece parte 1696 e fino al 1721, con solamente una assenza nel 1704 probabilmente a causa dell'impegno lavorativo a Venezia (si veda il regesto alle date 28 marzo 1696, 30 settembre 1699, 29 marzo 1701, 30 marzo 1704, 26 settembre 1706, 27 giugno 1708, 24 settembre 1710, 31 dicembre 1716, 28 dicembre 1719).

³⁶ BCAB, Orlandi ms. B. 2444, *Massari dell'Arte dei Pittori*, c. 10r in Feigenbaum 1999, p. 373.

Ma se fino a qui si è dato conto solo delle imprese in cui Mazza risulta essere co-protagonista insieme ai pittori, contemporaneamente egli attese anche ad una importante quantità di opere in cantieri in cui egli figura come unico artista.

Nel 1688, appena conclusi i lavori nella cappella Campagna, si sposta nella chiesa di Santa Cristina³⁷, dove esegue le «perfettissime»³⁸ statue in stucco di *San Giuseppe* e *San Giovanni Battista* (sch. 44-45), poste entro nicchie sulle pareti laterali dell'arco che immette nel presbiterio, per le quali riscuote il 9 agosto 1688 il pagamento di trecento lire. Alle vicine statue di *San Pietro* e *San Paolo* modellate da Guido Reni, nella navata della chiesa, Mazza risponde con le sue figure dove alla nobiltà dell'impianto si affianca la ricerca di un'espressività intensa ed energica ottenuta mediante effetti luministici di derivazione neoveneta. Nel 1692 è nuovamente richiesto dal suo primo committente, Bartolomeo Manzoli, per la decorazione della cappella del Crocifisso all'interno del santuario di Santa Maria della Vita (sch. 51-53), dove esegue, probabilmente con la collaborazione di Carlo Nessi, due coppie di angeli in stucco ai lati e al di sopra del Crocifisso posto sull'altare, e ai piedi di questo due busti in terracotta raffiguranti *San Nicola da Tolentino* e *San Francesco da Paola*, oggi collocati entro nicchie sulle pareti laterali della prima cappella a sinistra. L'anno successivo nella libreria del convento di San Domenico (sch. 63) modella a tutto tondo quattro coppie di puttini alati, vivaci e sgambettanti, al lato di cartelle ornate da una fastosa decorazione a fogliami. Nel 1696, come è stato possibile precisare nel corso di questo studio grazie al ritrovamento dei documenti contabili, attende alla decorazione della cappella maggiore nella chiesa della Santissima Concezione di Crevalcore (sch. 64-67), riproponendo seppur con diverse varianti l'impianto compositivo già sperimentato con successo nella chiesa bolognese della Madonna dei Poveri: *Mosé* e *Noè* ai lati dell'altare e due *Angeli* seduti sulle volute del timpano, mentre al centro dell'ancona egli pone due coppie di *Angioletti* in volo a sostegno di un'antica immagine in ovale oggetto di popolare devozione.

La volontà di sperimentare le potenzialità della sua arte, lo porterà a confrontarsi con tutti i materiali della scultura, seppur uniformandosi alla tradizione bolognese nella

³⁷ Sul complesso conventuale e chiesastico si veda il saggio di Mario Fanti relativo alle vicende storiche (1997, pp. 15-57), mentre per quelle artistiche si veda il contributo di Nicosetta Roio (1997, pp. 133-141).

³⁸ Riccòmini 1972.

predilezione per i materiali duttili e leggeri come la terracotta e lo stucco usato nei cantieri monumentali al fianco dei colleghi pittori.

Oltre al marmo impiegato per opere pubbliche di particolare rilievo o per committenti nobili italiani e stranieri³⁹, e al bronzo adoperato in prevalenza a Venezia nelle realizzazioni sacre⁴⁰, sappiamo da riferimenti documentari muti di opere, che egli si applicherà con successo anche alla scultura lignea. L'arte del legno doveva essere familiare allo scultore: come si è ricordato nel capitolo che precede⁴¹, il padre Camillo eseguì in legno l'ancona dorata per la cappella di patronato della compagnia dei Falegnami nella chiesa bolognese di Santa Maria della Pietà o dei Mendicati, e in aggiunta nello stesso materiale scolpì un tabernacolo per la cappella del Santissimo Sacramento nella chiesa di San Biagio a Saludecio, vicino Rimini. All'interno della famiglia Mazza a specializzarsi nella tecnica dell'intaglio del legno fu soprattutto Giovanni Battista⁴², fratello di Giuseppe Maria, più giovane di tre anni, ma ad oggi di quanto da lui messo in opera in particolare a Venezia, città in cui risiedé con continuità dal 1678, non rimane alcuna notizia certa.

Giampietro Zanotti nella biografia di Giuseppe Maria ricordava: «I confratelli del Crocifisso delle Navi tengono un suo Crocifisso scolpito in legno, che sogliono portare processionalmente alle principali solennità, il quale non si lascia mai vedere, che non sia ammirato, e laudato»⁴³. Nel 1696 infatti i confratelli della compagnia del Crocifisso del Porto Naviglio ricevettero in dono un *Crocifisso* ligneo «da portare processionalmente», fatto dal «Sig. Gioseffo Mazza famosissimo scultore», costato la cifra considerabile di «doble trenta»⁴⁴. Il giudizio in merito alla qualità della scultura riferito da Zanotti, trova conferma nella decisione presa nella riunione della congregazione della Compagnia, tenutasi il 20 maggio 1696: i confratelli stabilirono, infatti, che «per essere opera singolare non era bene il portarlo fuori» se non in

³⁹ Per le sculture in marmo realizzate da Giuseppe Maria per la nobiltà cittadina si veda il capitolo III.3 *Statuette e piccoli bassi rilievi di creta*, mentre per le opere commissionate ad di fuori di Bologna si veda il capitolo IV. *Marmo e bronzo: i Liechtenstein e Venezia*.

⁴⁰ Si veda in proposito il capitolo IV.2 *L'attività a Venezia*.

⁴¹ Cfr. il capitolo II. 2 *Cenni biografici e ruolo di Camillo Mazza*.

⁴² La qualifica di «intagliador» riferita a Giovanni Battista è riportata nelle testimonianze prodotte in occasione del suo matrimonio con Orsetta Alberti, celebrato il 26 settembre 1690 (cfr. il capitolo II. 2 *Cenni biografici e ruolo di Camillo Mazza e Appendice*, 11).

⁴³ Zanotti 1739, II, pp. 8-9.

⁴⁴ Si veda la nota seguente.

particolari ed eccezionali ricorrenze⁴⁵. La medesima valutazione sarà confermata ancora nel 1801, allorché lo scultore Giacomo de Maria inserì il «Cristo in croce scolpito in legno di Giuseppe Mazza» ancora conservato «nell'Oratorio della chiesa detta Crocifisso delle Navi» tra le «pitture scelte per formare una pinacoteca» all'interno degli ambienti del soppresso Noviziato dei Gesuiti di S. Ignazio, dove in quegli anni si stava insediando l'Accademia Clementina⁴⁶. In seguito alle soppressioni che determinarono la chiusura della chiesa e la successiva demolizione all'inizio del XX secolo, del *Crocifisso* si sono però perse le tracce⁴⁷.

L'eco della fama raggiunta in patria, si diffuse ben presto anche fuori dalle mura cittadine. Già nel 1687, Giuseppe Maria fu richiesto dal conte Camillo III Gonzaga

⁴⁵ ASB, D, *Compagnia del Santissimo Crocifisso*, 3/6522, *Libro dei Partiti*:

«Campione della Veneranda Confraternita del Santissimo Crocifisso del Porto c. 98 Adì 20 Maggio 1696 in Domenica. Invitato li fratelli con polizze e finito l'offizio fu esposto a radunati come era stato fatto regalo alla nostra Compagnia d'un Crocifisso di legno da portare processionalmente e l'opera era stata fatta dal Sig. Gioseffo Mazza famosissimo scultore et erra fatto à spese di Domenico Maria Manzini, Pietro Tarroni, e Giovan Francesco Rambaldi fratelli della Compagnia e fu di spesa di doble trenta e per essere opera singolare non era bene il portarlo fuori se non nelle sottoscritte funzioni cioè li tre giorni delle rogationi la sera che si da la beneditione alla B. V. di S. Luca, il giorno del Corpus Domini, il giorno de Santi per la nostra Processione e quando li PP. di San Giorgio ci invitano alla Processione del Santissimo Sacramento una volta l'anno e così fu proposto al Priore il ponerli partito sopra cioè a chi pare e piace che detta Santa Immagine non si porti fuori se non le sudette funzioni et accettare detto regalo con le sudette conditione come ancor le sottoscritte cioè che sia conservato nella stanza rincontro l'oratorio e che qualcuno ardischi di ponere mazzo di fiori di seta o altro sopra la croce e di lasciarlo sempre così stieso e che qualcuno mai non l'imprestasse fuori, chi vuole accettare in sudetta forma dia la fava bianca e chi no dia la nera, quale raccolte le fave furono trovate tutte bianche cioè n. 8 e li presenti furono li sottoscritti: Lucca Modena Priore. Gioseffo Maria Tomassini S. Priore. Gio Rovinetti sindaco. Domenico Maria Mancini. Sebastiano Macari. Bartolomeo Nardini. Giovan Antonio Magnani. Giovan Francesco Rambaldi.

L'istessa mattina delli 20 fu portata detta Sant'Immagine alla nostra Parrocchia di San Giorgio quale li fu la Benedizione dal reverendo Padre Priore di detto Convento e poi fu portato alla Nostra Compagnia e poi fu recitato l'officio della B. Vergine e dopo fatta detta Congregatione».

⁴⁶ Si veda Cammarota 1997, p. 137.

Il *Crocifisso* è citato anche in un inventario relativo ai beni della compagnia del 1779, trasportati in altre sedi a seguito di un terremoto:

«*Inventario delle suppellettili trasportate fuori di Chiesa per la disgrazia del terremoto una parte in casa del sig. Antonio Tacchetti confratello Professo e Conservatore, l'altra nell'edifizio dell'Accademia, quali suppellettili sono della Confraternita del SS.mo Crocifisso e Beata Vergine dal Porto Naviglio*

Adì 11 giugno 1779

Suppellettili trasportate in casa del Sig. Antonio Tacchetti[...]

Un Crocifisso grande di legno per le processioni, fatto dal celebre Mazza» (ASB, D, *Compagnia del Santissimo Crocifisso*, 2/6521, *Regole, Inventari e altre memorie*).

⁴⁷ La chiesa, collocata dietro la zona delle darsene e accostata alle mura cittadine, fu costruita nel 1632 per volere della compagnia del SS. Crocifisso del Naviglio. Chiusa con le soppressioni napoleoniche e demolita all'inizio del XX secolo con l'abbattimento delle mura a cui era addossata, si veda: Oretti, BCAB B 30, cc. 71v-72r; Masini 1666, I, pp. 506; Guidicini, 1870, III, p. 341; Fanti 1985, p. 120; Pesci, Ugolini, Venturi 2005, pp. 157-179.

(Novellara 1649 – 1727), attento mecenate nei confronti dell'arte bolognese⁴⁸. Tra l'agosto e il dicembre Giuseppe, insieme ancora a Bernardo Borelli, risulta attivo nella residenza di villeggiatura dei Gonzaga, detta Casino di Sotto⁴⁹, situata appena fuori dall'abitato di Novellara, verso Guastalla. Qui sulla fede di Zanotti, sappiamo che Mazza fu incaricato di eseguire «alcuni fanciulli» in una «gran camera» e un elegante ornato ad «un camino in un gabinetto» che «piacque moltissimo a quel signore», tutte opere purtroppo oggi non più esistenti⁵⁰. Solo l'anno precedente un «camerone» dello stesso palazzo, era stato affrescato da Francesco Bibiena e Marc'Antonio Donzelli⁵¹, e nello stesso 1687, contemporaneamente ai lavori di scultura, i pittori bolognesi Paolo Antonio Paderna e Giacomo Bolognini dipingevano nel «camerone e nei camerini»⁵². E'interessante notare come Camillo III Gonzaga riconoscesse sia alle coppie dei pittori (prima Bibiena – Donzelli, poi Paderna-Bolognini) sia alla coppia di scultori (Mazza – Borelli) il medesimo salario, pari a 3640 lire, al netto di tutte le spese⁵³. Per ciò che concerne le opere plastiche, la spesa totale, che comprendeva oltre ai materiali, la costruzione e la messa in opera dei palchi, il compenso ai «muratori e i marangoni», agli aiutanti, e in aggiunta anche il pagamento dei viaggi da e per Bologna, ammontò a circa 7222 lire, di poco superiore a quella sostenuta per le opere pittoriche degli stessi ambienti che si fermò a 6980 lire. Ma a far lievitare il costo delle operazioni plastiche fu la malattia che colpì proprio Giuseppe al termine dei lavori; egli, infatti, rimase «infermo un mese contiguo» durante il quale venne accudito e curato a spese del conte⁵⁴.

Solo due anni dopo, nel 1689, lo scultore fu richiesto da Francesco II d'Este, duca di Modena e Reggio, per la decorazione plastica del salone d'onore nel palazzo ducale a Modena. Il 20 aprile 1689, infatti, in una lettera inedita inviata al duca, Giuseppe

⁴⁸ Bodo 1997, pp. XV-XXVIII.

⁴⁹ Cfr. in *Appendice*, 31/a la trascrizione dei pagamenti agli artisti registrati nel libro di contabilità di Camillo III Gonzaga.

⁵⁰ Zanotti 1739, II, p. 7.

⁵¹ AGNO, CA, Cartella 72, fascicolo 32: «Adi 22 ottobre 1686 Io Francesco Bibiena in compagnia del Signor Marc'Antonio Donzelli habbiamo ricevuto dal Sig. D. Gio Franzoni lire tre milla e seicento quaranta per la nostra fattura di dipingere il Camerone di Sua Eccellenza di Novellara al Palazzino di Sotto dico lire 3640».

⁵² AGNO, CA, Serie Seconda, *Casa, Corte e Camera*, reg. 185, *Entrate – Uscite del Conte Camillo III Gonzaga. Spese dal 1685 al 1690*, c. 160 trascritto parzialmente in *Appendice*, 31.

⁵³ AGNO, CA, Serie Seconda, *Casa, Corte e Camera*, reg. 185, *Entrate – Uscite del Conte Camillo III Gonzaga. Spese dal 1685 al 1690*, c. 160 in *Appendice*, 31.

⁵⁴ Cfr. *Appendice*, 31.

Maria afferma: «ho sin hora regolato i miei precisi doveri intorno alle benignissime intenzioni già datemi di valersi dell'opera mia nel Salone del Serenissimo Signor Duca», ma prosegue «perché non poco tempo vi abbisognerà al preparamento de principii avanti che io ponga mano all'opera; parmi d'haver luogo di supplicare l'Altezza Vostra Serenissima à permettermi il servire in questo mentre il Sig. Marchese Canossa, in ciò ch'è già seco concertato»⁵⁵. La lettera, di grande interesse, oltre a riferire dei rapporti intrattenuti dallo scultore con la corte estense, di cui non vi è traccia nella bibliografia, fornisce anche nuove informazioni circa l'attività svolta dallo scultore sullo scadere del nono decennio. Nell'aprile 1689, dunque, egli aveva concordato un lavoro per i marchesi di Canossa: non è stato possibile rintracciare altre notizie utili a specificare quanto succintamente accennato nella missiva, anche se non è escluso che Giuseppe possa aver lavorato nel palazzo mantovano della famiglia⁵⁶. Il successivo 20 dicembre 1690, probabilmente conclusi i lavori per i Canossa, Giuseppe scrive nuovamente al duca d'Este, rinnovandogli la sua disponibilità a porsi al suo servizio e lasciando intendere dunque come a queste date i lavori nel salone d'onore non fossero ancora stati intrapresi. In seguito, dopo la morte di Francesco II d'Este, il suo successore, Rinaldo, determinato a conferire una nuova decorazione agli ambienti del palazzo, si rivolse al suo agente Onofrio Campori, chiedendogli quali fossero i migliori artisti a cui affidare l'opera. Questi rispose con una lettera del 9 luglio 1695, indicando in Franceschini, Haffner e Mazza gli artisti più appropriati: «à giudizio de professori il più eccellente pittore in quadratura si è il tenente della Guardia svizzera dell'Eminentissimo Legato di Bologna, che presentemente si trova in Milano, e come, che avrebbe ad essere il primo a cominciare il lavoro, così pare necessario che Vostra Altezza li faccia ordinare la subita partenza verso qui. Il più accreditato nelle figure si è Marc'Antonio Franceschini, et ambi opererebbero nelle camere di V.A., e stuccatore il Mazza, che approvato da Altezza Vostra Serenissima si è in caso di trattenerlo, acciò si impieghi in Venezia [...]»⁵⁷. Il duca non perse tempo e già il giorno seguente scriveva al suo agente approvando tutti gli artisti indicati e chiedendogli di «far venire gli operaii

⁵⁵ La trascrizione integrale della lettera è in *Appendice*, 35/a.

⁵⁶ Purtroppo il palazzo è oggi inaccessibile pertanto non è stato possibile fin qui approfondire quanto emerso dalle carte d'archivio.

⁵⁷ Si veda la trascrizione in *Appendice*, 35/b.

proposti senza che noi habbiamo d'apparire [...]» e in aggiunta sollecitandolo «à fare tutte le diligenze perché quanto in più presto si haveranno tanto più sollecitamente compieremo la nostra intenzione»⁵⁸. Com'è noto Marcantonio Franceschini, con la collaborazione di Luigi Quaini, decoratore, e di Enrico Haffner, quadraturista, condusse a termine nel 1696 il grande affresco che orna la volta del salone d'onore, raffigurante *Bradamante che viene incoronata da Giove in Olimpo*. In virtù delle notizie documentarie riportate, si potrebbe supporre che anche Giuseppe Maria Mazza accettasse l'invito alla corte estense e che la sua attività procedesse insieme a quella di Marcantonio Franceschini, come del resto accadeva in patria negli stessi anni. Nel salone d'onore la decorazione plastica era composta da «stucchi di Figure simboliche esprimenti le signorili Virtudi degli Estensi»⁵⁹ e dai busti di Rinaldo I e Francesco I in nicchie ricavate dal fregio a chiaroscuro dipinto da Francesco Stringa posto a completamento dell'affresco di Franceschini. Interamente smantellati a seguito di un incendio avvenuto nel 1815, degli stucchi oggi non rimane più nulla, se non la menzione di Giovanni Filiberto Pagani (1770)⁶⁰, che descrivendo brevemente l'ornamentazione plastica del salone, ne ricordava però quale artefice Antonio Traeri detto il Cestellino (Modena 1669-1732)⁶¹, responsabile anche della decorazione plastica nella sala contigua al salone, affrescata da Francesco Stringa con le storie di *Amore e Psiche*. L'attività di Traeri nel salone d'onore non è suffragata da ulteriori documenti e si sarebbe più propensi a vedere Mazza accanto a Franceschini mentre Traeri a collaborare con lo Stringa. Non è improbabile però che, anche a causa del protrarsi della data di inizio dei lavori - dal 1689 quando fu richiesto per la prima volta al 1695 quando finalmente si diede avvio alle operazioni - Giuseppe Maria si trovasse a dover declinare l'offerta prospettatagli dal duca di Modena per adempiere ad altri impegni che nel frattempo aveva assunto. Benché nella biografia dello scultore non siano documentate opere certe per il 1695, è probabile che nei primi mesi dell'anno egli attendesse al completamento della decorazione plastica nella chiesa del Corpus Domini a Bologna, ma soprattutto ciò che in maggior misura doveva tenerlo indaffarato erano le sculture in marmo. Oltre a quelle commissionategli in

⁵⁸ cfr. *Appendice*, 35/b.

⁵⁹ Pagani 1770, p. 103.

⁶⁰ *Ivi*, si veda Dall'Olio 1811, pp. 56-58.

⁶¹ Sullo scultore si veda quanto scritto da Riccomini 1972, pp. 124-125 e più di recente lo studio di Bianca Belardinelli (1999, pp. 265-284).

questi anni dal principe Johann Adam I di Liechtenstein, di cui si parlerà nel capitolo che segue, già l'8 novembre 1694, il senato bolognese lo aveva incaricato del *Monumento in Memoria di Maffeo e Luigi Venier* (sch. 72) e sebbene si trattasse ancora di un impegno solo verbale, poiché alla firma del contratto si arriverà dopo ben tre anni l'11 luglio 1698, è verosimile che la prospettiva di ottenere una commissione prestigiosa in patria lo inducesse a rifiutare altri lavori. Nel 1696 inoltre, ricevette l'incarico da parte del cardinale Taddeo Dal Verme di scolpire per il duomo di Imola le tre *Urne dei santi martiri Proietto, Pier Crisologo e Cassiano* (sch. 69-71), decorate sulla sommità con puttini marmorei, progetto a cui lavorò fino al 1704 quando fu collocata l'ultima urna destinata a contenere le reliquie del santo protettore della città di Imola.

In aggiunta se probabilmente buona parte del suo tempo era dedicato alle tante opere monumentali a cui attese entro lo scadere del secolo, le numerosissime statuette e rilievi da lui modellati in questi anni, perlopiù in terracotta ma anche in marmo e in bronzo, dovettero contribuire non poco a riempire le sue giornate e ancor di più a garantire la fama del suo nome.

III.3 “Statuette e piccoli bassi rilievi di creta... che ornano le celebri gallerie”

«Non verrebbe a capo giammai chi volesse tutte le opere del Mazza noverare, e quante statuette, e quanti piccoli bassi rilievi di creta facesse, che ornano celebri gallerie, e dalle persone sono tenute in pregio, le quali intendono alla preziosità del lavoro, più che a quella di qualunque pietra, o metallo»¹.

Come non dare ragione a Giampietro Zanotti: solo pensando alla recentissima XXVIII edizione della *Biennale Internazionale dell'Antiquariato*, tenutasi in palazzo Corsini a Firenze dal 5 al 13 ottobre 2013, dove Mazza risultava essere tra gli artisti maggiormente rappresentati: appena entrati, ad aspettarci in uno dei primi stand, la Galleria Carlo Orsi di Milano mostrava due bei ovali in terracotta di piccole dimensioni *a pendant* raffiguranti un'Annunciazione, già passati da Sotheby's nel 2012, e collocabili tra la fine del nono e l'inizio dell'ultimo decennio del Seicento (sch. 32,33), poco più avanti, girato l'angolo, un inedito *David con la testa di Golia* (sch. 79) a tutto tondo in marmo, esposto dall'antiquario Giovanni Pratesi e corredato da una scheda critica di Andrea Bacchi che ne ha riconosciuto la mano dello scultore bolognese datandolo al primo decennio del Settecento, e infine saliti i gradini dello scalone monumentale di Antonio Maria Ferri si incontrava il meraviglioso gruppo in terracotta rappresentate lo stesso soggetto del marmo visto al piano terra, ma ancora permeato dell'enfasi barocca tipica dei



¹ Zanotti, II, 1739 , pp. 11-12.

primi decenni dell'attività dello scultore, proveniente dalla collezione Sackler e già pubblicato nel 1972 da Riccòmini², e in seguito nel 1981 presentato al Metropolitan Museum of Art di New York dove tra diverse *European Terracottas*, era stata selezionata proprio l'opera del nostro per illustrare la copertina del catalogo. Il perché della scelta è spiegato con efficacia da James David Draper nel testo introduttivo, dove oltre a fornire una panoramica sulla tecnica della modellazione e sulla diffusione e l'impiego di questo materiale dal Rinascimento e fino al XX secolo, riguardo all'uso della terracotta in epoca barocca legato alla creazione di modelli e bozzetti, affermava: «At the same time that preliminary models were reaching heights of expressivity in the hands of seventeenth - and eighteenth - century sculptors, it happened that the aptitudes of certain geniuses led them to model almost exclusively and to produce small, entirely finished terracottas as cabinet pieces for the delectation of connoisseurs. Giuseppe Maria Mazza's *David* would have to be included in this category. Mazza belonged to a fairly fixed Bolognese tradition of making finished terracottas»³. E' vero che la solida tradizione bolognese di terrecotte di piccole dimensioni completamente rifinite proseguiva ininterrottamente dal Cinquecento, ma la genialità di Mazza che noi oggi gli riconosciamo – ne è prova la cifra fatta registrare dallo stesso *David e Golia* Sackler venduto da Sotheby's nel 2010 per 266500 dollari⁴ - nasce dalla sua determinazione a calarsi pienamente nel contesto bolognese e dall'interno togliere alla pittura quell'egemonia nelle vicende artistiche cittadine che aveva avuto per buona parte del Seicento. Se infatti per Gabriele Brunelli «la geografia dei suoi spostamenti (Padova, Ravenna, Verona, Napoli, Mantova, Modena [...]) denota una conduzione del mestiere non ancora molto in sintonia con le opportunità offerte da Bologna»⁵, la peculiarità di Giuseppe Maria Mazza fu proprio quella di spremere al massimo le opportunità artistiche proposte dalla sua città, reinventando il ruolo della scultura e portandolo allo stesso grado di autonomia culturale della pittura. Fin dalla sua prima formazione si era trovato immerso nei due grandi poli di attrazione che definiranno le sue scelte artistiche: al fianco dei pittori aveva mosso i suoi primi passi, protetto e favorito da un mecenate e

² Riccòmini 1972 p. 98, cat. 110.

³ Drapper 1981, p. 8.

⁴La stima di partenza era di 60000-90000 dollari, cfr. Sotheby's 2010, sale number 08689, lot. 444.

⁵ Tumidei 1991, p. 26.

collezionista di ampie vedute. In quegli anni, con la pubblicazione della *Felsina Pittrice* (1678), Carlo Cesare Malvasia coniava per Alessandro Algardi il celebre epiteto di “nuovo Guido ne’ marmi”, ed era chiaro quale fosse il procedimento che portava ad esaltare lo scultore per analogia, ovvero l’eccellenza del maestro bolognese derivava dalla capacità di eguagliare nella scultura gli esiti di poetica e linguaggio dell’altro grande compatriota. Giuseppe Maria muove da queste premesse, e anche la sua inesauribile produzione mobile in cui privilegia come da tradizione il *medium* della terracotta è finalizzata a rivendicare alla scultura lo statuto di arte liberale impossessandosi oltretutto delle medesime peculiarità anche degli stessi canali di distribuzione e fruizione della pittura. Non più quindi una produzione prossima o assimilabile all’ambito artigianale, con sculture di piccole dimensioni raffiguranti perlopiù soggetti devozionali che ritorneranno ampiamente con la generazione successiva - si pensi alle tante statuette di pastori modellate tra gli altri da Angelo Piò e Filippo Scandellari - , ma opere di altissima qualità per «preziosità»⁶ e perfezione nel disegno, nello stile, nella finitura e nell’invenzione.

A dimostrazione della sua piena adesione all’oraziano *ut pictura poesis*, e agli auspici sulla formazione colta dell’artista formulati già da Leon Battista Alberti, nel 1688 Giuseppe Maria Mazza, insieme al Dal Sole e a Felice Cignani risulta iscritto all’Accademia letteraria degli Accessi, e inoltre una testimonianza documentaria mai segnalata permette di ascrivere alla sua penna un componimento poetico dedicato al senatore Francesco Carlo Caprara, pubblicato nel 1685⁷, in cui sono cantati in rima gli elogi per il successo militare ottenuto dagli eserciti imperiali guidati dal conte Enea Silvio Caprara (Bologna 1631 - Vienna 1701)⁸ contro i turchi nella città di Neuhäusel. Sebbene forse per questa composizione poetica, Mazza poté trovare supporto e aiuto in qualche letterato o poeta con cui era in rapporti di amicizia, ciò nondimeno lo

⁶ Zanotti 1739, II, p. 12.

⁷L’opuscolo composto da tre pagine, si conserva nella Biblioteca Comunale dell’Archiginnasio cui è pervenuto dal lascito della famiglia Malvezzi de’ Medici (33/15): *Celebrandosi messa solenne e Te Deum nella Chiesa della Confraternita de’ Poveri, della Regina de’ Cieli. Per le ottenute vittorie delle Armi Cristiane. Ode Alle Glorie dell’Ill(ustrissimo) & Ecc(ellentissimo) Sig. Maresciallo Co: Enea Caprara Trionfante di Nahaysel dedicata da’ Confrati della medesima All’Illustrissimo Sig. Conte, e Senatore Francesco Carlo Caprara Loro Vigilantissimo Rettore*, In Bologna per gli Eredi del Sarti, dal Monte delle Scuole, alla Rosa, 1685 con licenza de’ Superiori.

⁸ Generale italiano al servizio degli Asburgo, principalmente negli eserciti di Raimondo Montecuccoli, si veda Benzoni 1976, pp. 169-177.

scritto testimonia delle frequentazioni dello scultore e del suo ruolo nell'ambiente culturale bolognese.

Non si tratta di una prova isolata: il 28 febbraio 1693 infatti, in occasione della conclusione del mandato di Gonfaloniere, il senatore Francesco Ratta, offrì, come da tradizione, un sontuoso banchetto di salute nel suo palazzo, della cui scenografia fu incaricato Giuseppe Maria Mazza, il quale come ringraziamento per il prestigioso compito ricevuto volle dare alle stampe un breve opuscolo intitolato *La custodia d'oro goduta nel Vigilantissimo Confalonierato dell'Illustrissimo Signor Francesco Ratta e simboleggiata nel di lui sontuosissimo convito fatto all'Illustrissimo Pubblico, & Eccelsi Signori Anziani il primo*



bimestre dell'anno 1693 (Bologna, Per li Peri all'insegna dell'Angelo Custode)⁹. Il libretto si apre con una lettera dedicatoria al senatore Francesco Ratta firmata da «Gioseffo Mazza» e datata «di casa 25 febbraio 1693», quindi composta solo tre giorni prima del banchetto. Nella dedica, lo scultore spiega i motivi che lo hanno spinto a pubblicare l'opera: «questo apparato non doveva essere di poche ore; doveva longhamente farsi vedere; era meritevole di stampa. E per queste ragioni, mi possa addurre in contrario la modestia di V. S. Illustrissima, non mi abatterà quest'una, che sempre è virtù pubblicare quella virtù, che può servire ad altri d'esempio». Le pagine che seguono si compongono di una descrizione testuale corredata da alcuni disegni, (figg. 1-2) il cui intento è spiegato da Mazza nelle prime righe: «Signore quantunque il Vostro Ingegno possa dedurre assai da questi piccioli disegni; pure per farvi concepire e la grandiosità di questo apparato, e la intenzione con la quale misteriosamente fu espresso, ho stimato mio dovere, per facilitarvene la conoscenza, lo spiegarvi i miei sensi, e l'altrui operazione». Il progetto fu infatti ideato da Mazza e messo in opera da Sebastiano Sarti, detto il Rodelone, mentre alla modellazione dei

⁹ Una copia dell'opuscolo si conserva nella Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Archivio Bentivoglio. Stampati, n. 13 (17.N.III.13 op. 12). L'opera è integralmente trascritta nei volumi manoscritti dell'abate Anton Francesco Ghiselli (BUB, ms. 770, LV, cc. 66-89).

Trionfi di zucchero attese Giovanni Battista Zaccarini, l'intagliatore con cui solo due anni prima, nel 1691, Mazza si era trovato a collaborare nell'impresa decorativa della cappella maggiore nella chiesa bolognese di Santa Maria dei Poveri (sch. 46-50). Il testo prosegue spiegando l'allestimento della tavola, studiato a partire dall'emblema del casato Ratta, composto da grifi che reggono la palma: «Perché gli Ipogriffi ... sono custodi negli altissimi loro Monti delle vene d'oro, si è figurato in mezzo della gran Tavola per Trofeo maggiore il nostro fecondo Apenino tutto coperto d'argento, velato di varj colori, & ornato di erbe varie di Paste di Zuccaro... ». Si trattava di una tavola circolare al cui centro era posto un grandioso trionfo, alto 18 palmi, per il quale, come emerge anche dal disegno a corredo del testo (fig. 1), Mazza aveva guardato alla fontana di Piazza Navona scolpita da Bernini. Il *Trofeo maggiore* infatti, aveva la forma di un monte «quadriforato» con «quattro grotte» nelle quali «giacevano le quattro figure di quattro fiumi» che versavano «dalle loro urne d'argento le confetture più fini», mentre negli angoli più bassi si vedevano ipogrifi «scherzanti ... dorati». Infine sulla cima del monte «riposava Felsina, quasi del naturale, scolpita e dorata, sopra del suo gran leone» appoggiata «ad una gran Palma». Il significato allegorico del Trofeo è espresso come segue: «Parendo che Felsina in questo fortunato Bimestre, avesse consegnato il Governo alla Prudenza di questo grand'animo, e che sotto l'ombra gloriosa dell'avita sua palma, godesse la quiete di un'aurea custodia, se non di un secolo d'Oro». Il testo prosegue, descrivendo il restante ornamento della tavola con 24 trionfi modellati nella pasta di zucchero e inoltre con «un popolo di figure picciole... ». La spettacolarità della scenografia era inoltre amplificata dai grandi specchi posti alle pareti della sala, vestita «di verde trinato d'oro», che «mostravano il tutto reduplicato», al punto che «la credenza, sopra la quale balenava una infinità di Argenteria si vedeva dovunque si volgesse lo sguardo, e le quattro degli angoli botigliarie di tartaro cariche di Vetri, miravansi con artificio centuplicarsi»¹⁰.

Dell'importanza dell'evento e del successo riscosso in città, ne dà prova un secondo opuscolo intitolato *Disegni del Convito fatto dall'Illustrissimo Signor Senatore Francesco Ratta ... terminando il suo gonfalonierato li 28 febbraio 1693* (Bologna, Per li Peri all'insegna dell'Angelo Custode). A differenza del precedente, di questo testo non

¹⁰ *La custodia d'oro* 1693, p. 4.

è noto l'autore, anche se pare assai simile a quello scritto da Mazza. La descrizione del banchetto è più approfondita, sono riportati anche tutti i nomi dei partecipanti e non manca l'indicazione degli artefici: «tutta l'assistenza di ciò devesi all'ingegno del Sig. Gioseffo Mazza il quale come in tutte le sue operazioni hà mostrato le vivezze del suo gran spirito, e la manifattura, è del Sig. Sebastiano Sarti Scultore, eccettuato il maneggio de' Zuccheri ne' Trionfi, che è tutta bellissima operazione del Sig. Gio: Battista Zaccarini primo in quella professione».



Incisione della sala con il trionfo da tavola progettato da Gioseffo Mazza, tratta da *Disegni del Convito...* 1693.

Nelle righe di apertura si afferma «Eccovi di nuovo presentato sotto gli occhi il disegno, ma con forma più decorosa ... si è procurato (havendolo concesso il tempo) di accostarsi il meglio, che si è potuto alla grandiosità dell'originale, ma non potendosi ritrarre in carta la regia nobiltà degli Ori e degli Argenti; convien, che ne resti malgrado di qualunque Arte infinitamente diminuito». In questo libro compaiono

sette incisioni¹¹ eseguite su disegno di Marc'Antonio Chiarini da Giacomo Giovannini (figg. 3-7), mentre nella precedente pubblicazione compaiono solo cinque incisioni di cui non è indicato l'autore¹², ma forse è a queste traduzioni calcografiche che si riferiva Zanotti allorché ricordava Chiarini quale autore dei disegni e Bonavera degli intagli¹³.

Il coinvolgimento di Giuseppe Maria Mazza quale inventore di questo apparato effimero oltre a dare prova del suo prestigio, poiché, come è noto agli studi, questi venivano solitamente offerti agli artisti più in voga del momento, denota anche la sua dimestichezza con la classe senatoria bolognese.

Come affermava Zanotti nelle righe che aprono questo capitolo, le sue creazioni ornavano «*celebri gallerie*» ed erano «*tenute in pregio*» da persone in grado di apprezzarne «*la preziosità del lavoro*» aldilà del materiale con cui erano state eseguite. Oltre alle richieste provenienti da fuori Bologna, come quelle dai nobili veneziani o dal principe di Liechtenstein di cui si tratterà nei capitoli che seguono, egli riuscì ad inserirsi in città in un ambiente collezionistico colto ed elitario, che nonostante preferisse esibire le sue creazioni in marmo non disdegnava tantomeno le sue sempre raffinatissime opere in materiale meno prezioso, perlopiù di piccole dimensioni, statuette ma soprattutto rilievi che per tipologia e fruizione potevano competere con il classico quadro da stanza e quindi far breccia anche all'interno delle dimore più saldamente ancorate al mito della *Felsina Pittrice*. Le sue prime opere (sch. 4,13,14) rivelano un'aderenza in particolare ai modi di Simone Cantarini, che Mazza aveva conosciuto mediante Lorenzo Pasinelli. Dai dipinti del maestro di Pesaro derivano molte composizioni plasmate dal nostro scultore, in cui all'esecuzione veloce e sciolta si affianca un trattamento dolce e pastoso della materia con delicatissime torniture del modellato, volte a restituire quella intensa naturalezza e quell'intonazione intima e nobile propria delle opere di Cantarini. Negli anni a seguire

¹¹ Le sette incisioni raffigurano: 1. *La sala allestita con la tavola e il Trofeo maggiore al centro* 2. *La credenza* 3. *L'esibizione dei cristalli e vetri* 4-5-6-7 *Trionfi minori*. Alcuni di questi intagli sono pervenuti in fogli sciolti dalla raccolta Gozzadini al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Biblioteca dell'Archiginnasio e sono stati esposti nella sezione intitolata *Architettura, Scenografia, pittura di paesaggio* della mostra *L'Arte del Settecento Emiliano* tenutasi nel Museo Civico di Bologna dall'8 settembre al 25 novembre 1979, si vedano le schede redatte da Anna Ottani Cavina nel relativo catalogo (Bologna 1980, pp. 210-212, cat. 318-321 e figg. 275, 277-278).

¹² Le cinque incisioni a corredo del testo illustrano: 1. *Trofeo maggiore* 2-3-4 *Tre trionfi di minori dimensioni*; 5. *La sala con la credenza* entro cui sarebbe poi stato allestita la grande tavola.

¹³ Zanotti 1739, II, p. 271.

subentrerà una interpretazione più personale, modulata anche dal confronto con i contemporanei sviluppi dei colleghi pittori, ma rimarrà immutata quella destrezza tipica dei primi anni. Anche nel caso in cui gli fosse richiesta un'opera in marmo, le terrecotte non si qualificano come bozzetti o modelletti destinati a fissare velocemente la prima idea quasi come fossero dei disegni per i pittori, bensì sono sempre concepite come opere autonome, destinate agli stessi canali del marmo. Nei due diversi materiali, le opere così create e compiutamente finite, potevano essere proposte al medesimo committente, che in questo modo si sarebbe aggiudicato una sorta di esclusiva su quell'invenzione artistica, oppure offerte separatamente in modo da trarne il massimo profitto. Il metodo impiegato dallo scultore, è verificabile su alcune opere che ancora si conservano: si veda ad esempio il *Bacco* in terracotta di palazzo Caprara (sch. 85), e quello in marmo della collezione Liechtenstein (sch. 86), oppure l'*Adorazione dei Pastori* (sch. 34) conservata nel Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza versione in creta del marmo che orna il monumento sepolcrale di Alessandro Strozzi nella Certosa di Ferrara (sch. 35). Di altre opere invece si è conservata solo una delle due versioni: ad esempio il Royal Scottish Museum di Edimburgo conserva la terracotta datata 1707 (sch. 114) del bassorilievo in marmo con il *Giudizio di Paride*, commissionatogli dal senato cittadino come dono per il cardinal Gualtieri, lodato da Zanotti come opera «singolare si riguardo all'espressione del soggetto ... e sì in riguardo alla finezza del disegno, come alla tenerezza, a cui è ridotto quel marmo, di modo che quelle figure piuttosto di viva carne sembrano, che di duro sasso»¹⁴.

La popolarità delle terrecotte di Mazza favorita anche da una maggiore accessibilità economica rispetto alle sculture in marmo¹⁵, è attestata dalle tante registrazioni negli inventari dei collezionisti, da quelli a lui contemporanei¹⁶ in poi, includendo anche alcuni artisti di rilievo, come lo scultore neoclassico Cincinnato Baruzzi (Imola 1796 – Bologna 1878), il quale nella sua cospicua raccolta d'arte possedeva anche un «*Piccolo putto di Ercole con serpe in mano*» e un bassorilievo raffigurante «*San Caterina in atto*

¹⁴ G. Zanotti, *Dialogo in difesa di Guido Reni*, 1710 rist. in *Considerazioni del marchese Giovan Gioseffo Orsi*, vol. II, Modena, Soliani, 1753, p. 271

¹⁵ Un'indagine circostanziata e brillante su questo argomento è stata già svolta da Stefano Tumidei, a cui si rimanda per una trattazione completa sul tema del collezionismo di terrecotte in ambito bolognese (1991, pp. 21-51).

¹⁶ Si veda il *Regesto* dove sono riportate le registrazioni inventariali fin qui segnalate o reperite relative agli anni dell'attività dello scultore.

di dipingere» di mano del nostro¹⁷. Oggi sono note un buon numero di opere, oltre a quelle conservate presso privati, alcune terrecotte sono giunte mediante lasciti di collezionisti ai musei italiani e stranieri, altre invece sono sul mercato, dove però abbastanza di frequente il nome di Mazza, riconosciuto quale iniziatore di tale espressione artistica in ambito emiliano, è accostato a terrecotte plasmate da abili plasticatori settecenteschi dei quali si conosce ancora molto poco, fatta eccezione per quelli che hanno trovato spazio negli studi di Riccòmini.

Sebbene in minor quantità, rispetto a quelle in terracotta, non era poi così raro incappare all'interno delle dimore senatorie bolognesi in sculture in marmo di mano di Giuseppe Maria Mazza: come si è già ricordato fin dal 1685 nel palazzo della famiglia Monti, figuravano due marmi ad oggi sconosciuti: «un Giesù puttino [...] che dorme su la Croce» e «un puttino [...] à sedere con testa di morto»¹⁸. Nella stessa collezione, negli anni a seguire, il numero delle opere scolpite nel marmo da Mazza raddoppierà: nel 1725 l'inventario tutelare dei marchesi Luigi e Giuseppe Monti oltre alle due già menzionate, il cui valore economico è stimato in 120 lire per il *Gesù bambino* e 90 per l'allegoria della *Vanitas*, censisce anche «un S. Giovannino di marmo ... di mano del Signor Giuseppe Mazza Lire 225» e un «bassorilievo di marmo conficato nel muro rappresentante la *Beata Vergine col Bambino, San Giuseppe et un angelo* di mano del Signor Giuseppe Mazza, con cornice intagliata e dorata lire 150»¹⁹. Se per quest'ultima si può solo indicare che il soggetto, il materiale, la tecnica potrebbero rimandare al rilievo in marmo bianco di Carrara che oggi orna il monumento sepolcrale di Alessandro Strozzi nel Cimitero della Certosa di Ferrara, firmato in basso a sinistra «GIU. MAZZA BOL.» (sch. 35), per il *San Giovanni bambino* abbiamo la certezza del suo aspetto da un'incisione di Ludovico Mattioli (Crevalcore 1662-Bologna 1747) che ambienta in un fertile paesaggio boschivo il *San Giovanni bambino* stante e atteggiato in un languido contrapposto²⁰.

¹⁷ Sighinolfi 2007, p. 319.

¹⁸ ASB, N, Rogito di Baldassarre Maria Melega, c.nn; un'altra copia rogata dallo stesso notaio e datata 13 agosto 1685 è conservata in ASB, Archivio Monti, Istrumenti e scritture, b. 326, n. 464, *Inventario legale dello stato et heredità del già Signor Ferdinando Monti fatto dal Signor Gio: Giacomo suo fratello e dalli SS.ri Francesco Maria, Giuseppe Stanislao, Filippo Maria et Antonio Felice suoi figliuoli*, c. 20 r.

¹⁹ ASB, N, Rogito di Angelo Maria Galeazzo Bonesi del 20 settembre 1725, *Tutela et inventario tutelare delli Nobili SS.ri Marchesi Luigi Giuseppe e Carlo Pupilli Monti Bandini*, cc. nn.

²⁰ Giampietro Zanotti (1703, p. 112 e 1739, II, p. 9) per primo testimonia: «qui in casa Monti v' ha un san Giambatista bambino, di marmo, bello quanto si può dire, e fu intagliato in rame da Lodovico

Giampietro Zanotti nel *Nuovo Fregio di Gloria* in elogio di Lorenzo Pasinelli, riporta anche un breve elenco delle opere in marmo eseguite fino a quel momento da Giuseppe Maria Mazza, e tra queste include anche il «San Giovanni ... in figura di puttino presso i Signori Monti », fornendo dunque un termine cronologico *ante quem* per la scultura al 1703, anno di pubblicazione del testo letterario di Zanotti²¹.



Nel cartiglio sottostante

L. Mattioli, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto disegni e Stampe, acquaforte, mm 354X256, inv. 5386 vol. 14

all'acquaforte che si conserva presso il Gabinetto dei disegni e delle stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna, compare una lunga iscrizione in cui Ludovico Mattioli dedica l'opera al pittore Giovan Gioseffo dal Sole²²; ciò consente dunque di collocare la stampa ad una data precedente al 1719, anno di morte di Giovan Gioseffo dal Sole.

Mattioli». La notizia è riportata anche da Oretti (BCAB Ms. B130, c. 111) e Gori Gandellini (II, 1771, pp. 270-271). Si veda inoltre Bartsch 1870, XIX, pp. 353-354, n. 30.

²¹ Zanotti 1703, p. 112

²² Nella copia che si conserva presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna (cfr. *Catalogo Generale...*1974, n. 455) l'iscrizione recita: « Al Signor Gio. Giuseppe dal Sole mio Signor Singolarissimo / Tradotta sul rame colla debolezza del mio povero talento lo porgo su gl'occhi una delle Insigne Fatture dello Scarpello del signor Giuseppe Mazza espressa nel Santo Bambino Giovanni il / Battista; Non mi do a pensare, che à la di lei bontà non possa essere che gradita simile offerta, sapendo quanto ella stimi l'eccellente Maestro dell'Originale, e credo si degnerà per mia / fortuna riceverne solo l'ombra di me dileneata, per farmi credere, che io sii più atto a seguirla coll'ombra delle mie debolezze e successivamente a dedicarle come faccio la mia servitù / comprobandomi sempre. Di V.S. Molt'Illustre/Humilissimo e Devotissimo Servitore / Lodovico Mattioli».

Le stesse opere sono ancora registrate in un inventario della famiglia datato 1754, in cui la valutazione economica offerta dallo scultore Ottavio Toselli differisce in alcuni casi anche notevolmente rispetto alle stime riportate nella registrazione inventariale del 1725: le opere presenti già nel primo inventario ricevono una valutazione notevolmente inferiore (sessanta lire per il *Gesù bambino addormentato sulla croce* e sole trentacinque lire per la *Vanitas*), mentre la stima del *San Giovanni bambino* aumenta sensibilmente a trecento lire, e quella del bassorilievo viene quasi triplicata, arrivando a quattrocentotrenta lire²³. Quest'ultimo dato è indicativo dell'evoluzione del gusto verso quel neoclassicismo che l'*Adorazione dei pastori* di Mazza precorre.

Tra le altre opere in marmo si devono datare ad anni prossimi all'inizio della sua attività pubblica anche le sculture ricordate nel palazzo bolognese del «ricchissimo mercante» Gianangelo Belloni. Secondo la prassi a cui si è già fatto cenno, il 30 ottobre 1686 lo stesso Belloni, infatti, è chiamato a svolgere il ruolo di padrino di Maria Teresa, quarta figlia di Giuseppe Maria e Angela Pulzoni²⁴, e tale circostanza suggerisce che forse proprio negli stessi anni lo scultore e il collezionista fossero legati anche da un rapporto di tipo professionale. Sappiamo infatti da Giampietro Zanotti²⁵ e da Marcello Oretti²⁶ che in casa Belloni erano custoditi «*quattro fanciulli molto belli*», ricordati più tardi in una descrizione inventariale della collezione come «*due gruppi di puttini scolpiti in marmo di Giuseppe Mazzi*» posti nella camera dell'appartamento nobile al primo piano e valutati trecento lire. Nello stesso inventario è registrato inoltre un «*quadro in marmo rappresentante Ercole Fanciullo che tiene un serpente in mano di marmo di Giuseppe Mazzi*», collocato nella prima camera contigua alla sala dell'appartamento al pian terreno con una stima di cento lire, e infine nella sesta camera trovava posto una «*Santissima Annunziata di terracotta due figure separate del Mazzi*» stimata venti lire²⁷.

²³ ASB, Fondo Bianchetti Monti, n. 369: Rogito del notaio Giovanni Rosini del 15 luglio 1754, *Inventarium legale honorum repertorium in Statu et Hereditate olim E.mi et R.mi D. Card.lis Philippi M. Monti fact. per Nobil. viros Ill.mumet R.mum D. Cornelium Caprara March.m Josephum Stanislaum et March.m Carolum Armandum omnes frat.s Monti Bendini Heredes testamentarios d.i olim D. Cardinalis*, cc.124,125, 129.

²⁴ Si veda la fede battesimale in *Appendice*, 4/c.

²⁵ Zanotti 1739, II, p. 9.

²⁶ BCAB, Oretti ms. B 130, c. 111.

²⁷ ASB, N, Vincenzo Longhi, 16 giugno 1810, prot. 68, cc. 85r, 92v e 95v in Spike 1990, pp. 384, 390, 392.

Le valutazioni riportate negli inventari Monti e Belloni sono però molto distanti dalle cifre raggiunte da due figure di marmo di Carrara raffiguranti «*S. Giovanni Battista*²⁸ e *S. Maria Maddalena* del Sig. Giuseppe Mazza» registrate nel 1725 nell'inventario legale dell'eredità di Paolo Bernardino Salaroli stilato dal figlio Girolamo Maria Francesco erede beneficiario e collocate nella casa di famiglia nei pressi della parrocchia di San Giorgio in Poggiale²⁹. A queste due opere viene infatti assegnata una valutazione economica pari a 2500 lire: la stessa cifra è riconosciuta nel medesimo inventario ad un'opera creduta di Michelangelo³⁰ testimoniando, dunque, del prestigio raggiunto in città da Giuseppe Maria.

Dell'epiteto di «nostro moderno Algardi» coniato da Giampietro Zanotti per lo scultore, il riscontro figurativo era offerto dalle stanze di palazzo Sampieri dove nella terza camera, ai lati di una finestra, trovava posto fin dal 1703 circa³¹, un gruppo



scultoreo con «due fanciulli di marmo grandi quanto il naturale» raffiguranti «l'Amore divino che abatte il Profano» scolpiti da Giuseppe Maria Mazza «per accompagnare due dell'Algardi»³².



Il gruppo di Alessandro Algardi è stato acquistato nel

2006 dal principe Hans-Adam II di Liechtenstein ed è oggi esposto nel palazzo viennese, mentre rimane sconosciuta la collocazione del marmo di Mazza che è stato venduto all'asta nel 1990 dalla londinese Trinity Fine Art (sch. 80). Proseguiva Zanotti «a dir vero in questa occasione un così fatto paraggio molto non giova al

²⁸ Il *San Giovanni Battista* è ricordato da Giampietro Zanotti già nel *Nuovo Fregio di Gloria...* (1703, p. 112) ed è quindi precedente al 1703.

²⁹ ASB, N, Rogito di Tommaso Lodi, 19 giugno 1725, *Inventario di tutti li stabili, mobili, semoventi, crediti, debiti, raggioni e azioni ritrovate nello stato del fu Sig. Paolo Bernardino Salaroli Defunto il 23 marzo*, c. 2r.

³⁰ ASB, N, Rogito di Tommaso Lodi, 19 giugno 1725, c. 2r: «un Bassorilievo di marmo di Carrara con la Beata Vergine Addolorata col suo Figliolo in braccio creduto di Michel Angelo Bonarota Lire 2500»

³¹ Zanotti lo ricorda come quasi ultimato nel *Nuovo fregio di gloria* del 1703, pp. 112.

³² Zanotti 1739, II, p. 10; BCAB, Oretti Ms. B 104, c. 47; BCAB, Oretti ms. B 130, c. 111; ASB, Assunteria d'Istituto, *Diversorum*, b. 31 in Cammarota 2000, p. 454.

Mazza; ma a cui [sic] non l'avria fatto, essendo que' due fanciulli dell'Algarði due cose divine?»³³. Sebbene la produzione in marmo di Mazza sia assai più limitata rispetto a quella in terracotta, la scelta di confrontarsi con il materiale nobile a lui meno familiare, gli garantì fin da subito un prestigio a livello internazionale: il *Davide* in marmo esposto a Firenze, di cui si è dato conto in apertura, realizzato «per il celebre musico don Francesco Pistocchi», alla morte di questi «fu portato in Inghilterra»; stessa sorte occorsa al bassorilievo in marmo raffigurante «*Diana con le Ninfe, ed Ateone cangiato in cervo*», attualmente conservato nel Bode Museum di Berlino (sch. 116), che dopo alcuni anni dalla sua realizzazione, fu acquistato nel 1717 «da un Milord e a Londra portato»³⁴. A questi casi isolati si affiancano invece i rapporti più duraturi intrattenuti con il principe di Liechnestein e con i nobili veneziani o conosciuti in laguna, come il nobile lucchese Stefano Conti che possedeva due busti in marmo raffiguranti *Diana e Endimione*, ripetuti poi anni più tardi dopo il viaggio a Roma del 1722, come ricorda Giampietro Zanotti: «per il senator conte Alamanno Isolani, letteratissimo cavaliere, e della intelligenza d'ogni bell'arte, e di gentilezza, liberalità, e magnificenza, ornatissimo, fece, dico, due mezze figure di marmo, l'una Diana, e l'altra Endimione »³⁵.

³³ Zanotti 1739, II, p. 10.

³⁴ Zanotti 1739, II, p. 10.

³⁵ Zanotti 1739, II, p. 11. I due busti sono ricordati anche da Marcello Oretti (BCAB Ms. B 104, c. 171; Oretti, BCAB Ms. B 130, c.112).



Fig. 1: Incisione del trionfo da tavola tratta da *La custodia d'oro...*, Bologna 1693.



Fig. 2: Incisione della sala di palazzo Vizzani con l'indicazione della collocazione della tavola e del trofeo, tratta da *La custodia d'oro...*, Bologna 1693.

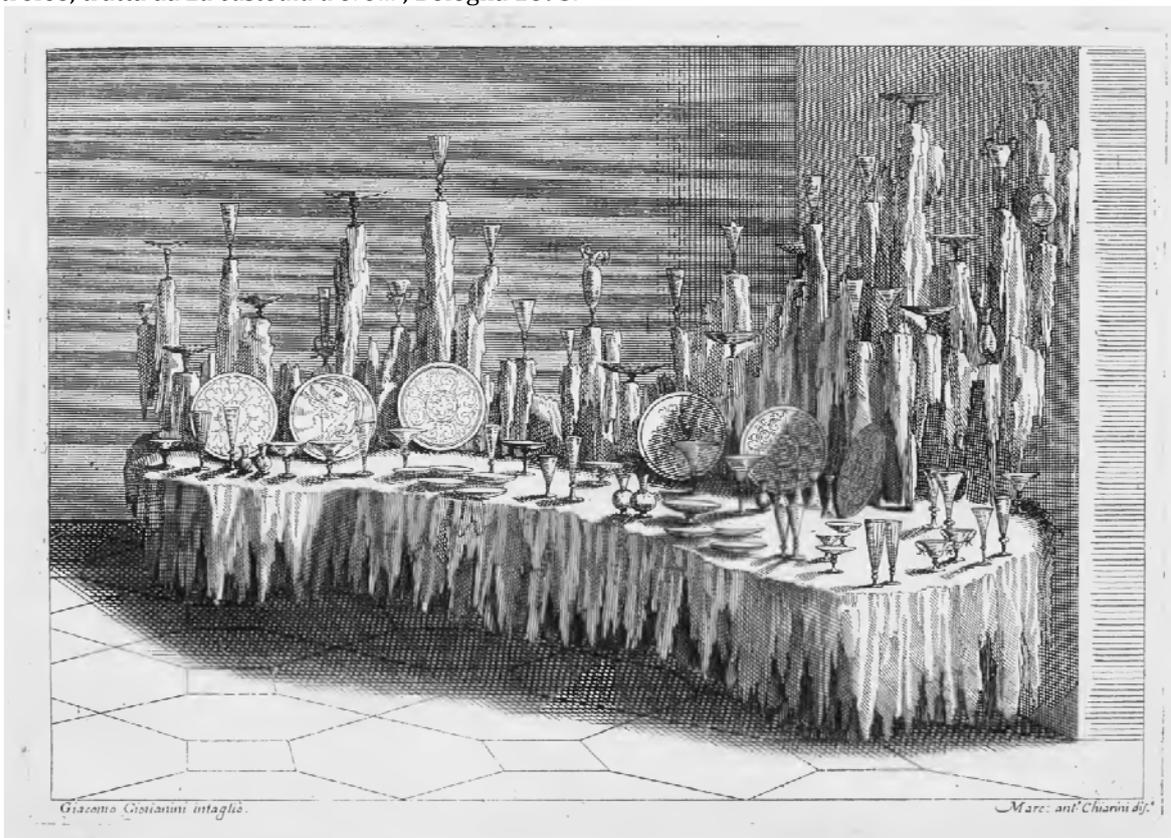
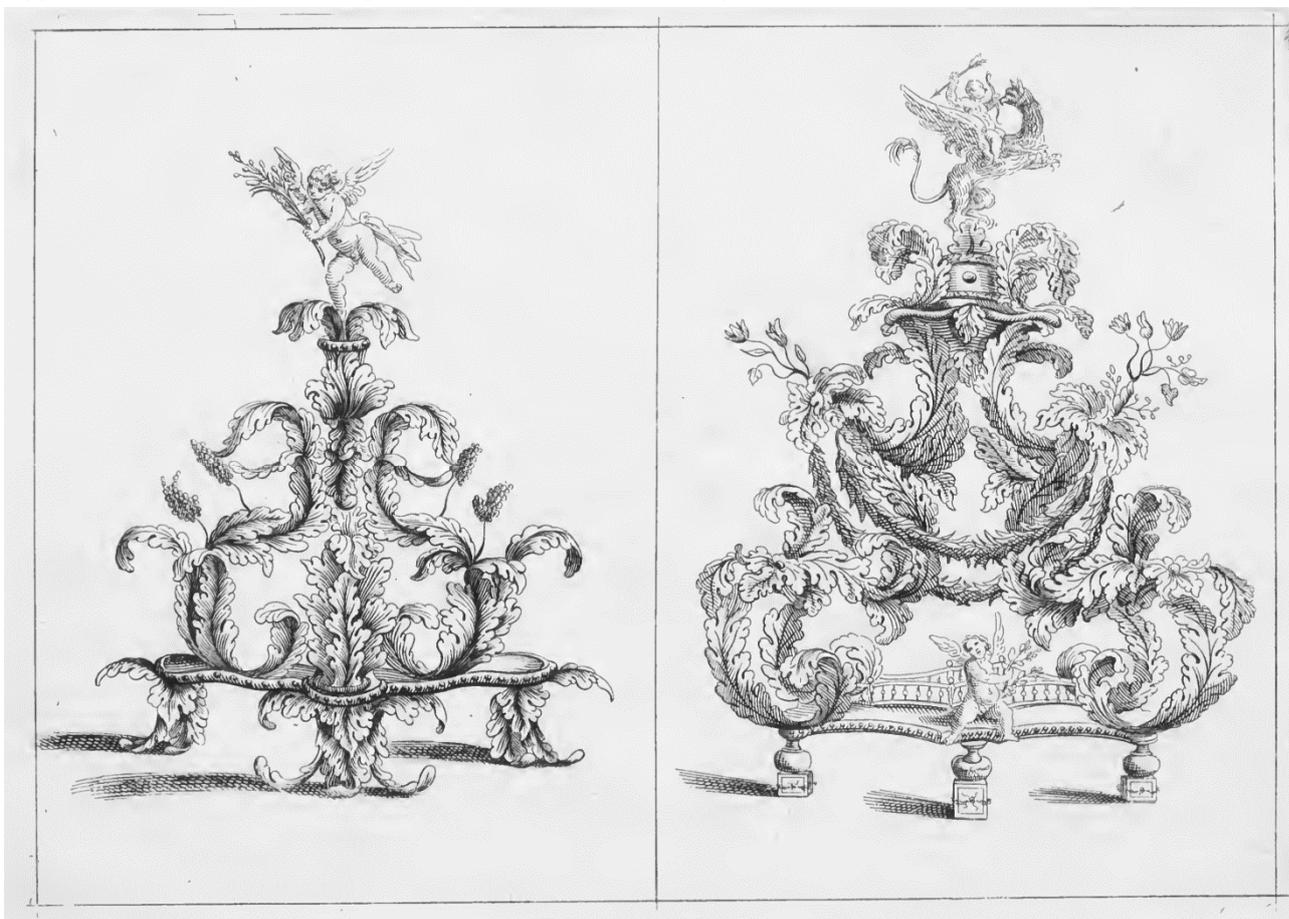


Fig. 3: Incisione della sala con l'esibizione delle porcellane e cristalli, tratta da *Disegni del Convito...* 1693.



Figg. 4-7: Incisioni dei trionfi di pasta di zucchero tratte da *Disegni del Convito...*1693.



IV. Marmo e bronzo: i Liechtenstein e Venezia

IV.1 *L'attività per Johann Adam Andreas I, principe di Liechtenstein*

« Noi ch'habbiamo havuto tanti busti di marmo, di diversissimi scultori per tutta l'Italia, non habbiam' trovato nissun meglio che il Parodi, e Mazza; tutti altri non meritano il nome di virtuosi»¹.

Così si esprimeva Johann Adam Adreas I di Liechtenstein in una lettera al pittore Marcantonio Franceschini del 27 gennaio 1694, allorché suo malgrado dopo aver ricevuto l'ennesimo rifiuto da Giuseppe Maria Mazza di portarsi a Vienna, si trovava a dover valutare tre prove scultoree, due terrecotte e un marmo, di due artisti per lui selezionati dal pittore bolognese che invece sarebbero stati disposti a trasferirsi alla sua corte per lavorare al suo servizio.

Johann Adam Andreas I (1662-1712)² si inserì nel filone collezionistico già tracciato dal padre Karl Eusebius von Liechtenstein (1611 – 1684), il quale, tra le tante opere che formano il nucleo originario delle collezioni principesche, aveva acquisito nel 1643 per la chiesa di Feldsberg l'*Assunzione della Vergine* di Rubens, e durante un viaggio in Italia il *Davide con la testa di Golia* realizzato da Giovan



Peter Van Roy, *Principe Johann Adam Adreas I von Liechtenstein*, 1706

¹ La citazione è tratta da una lettera inviata da Vienna il 27 gennaio 1694 dal principe Joahnn Adam Andreas a Marcantonio Franceschini, cfr. *Appendice*, n. 39/XI.

² Sul principe e sulla sua attività di mecenate e collezionista d'arte si veda il recente volume di Herbèrt Haupt (2012).

Francesco Susini tra il 1625 e il 1630³. Karl Eusebius fu autore del *Trattato sull'architettura e sull'educazione del principe*, dedicato al figlio Johann Adam Andreas, in cui alle norme per la corretta formazione di un membro di una casata principesca, si affiancavano il richiamo a proseguire l'attività collezionistica e istruzioni sull'orientamento tematico delle opere da acquisire.

Johann Adam Andreas perfezionata la propria formazione con un Grand Tour in Germania, Olanda, Inghilterra, Francia e Italia, si dedicò all'arte in tutte le sue espressioni. Il momento in cui egli si trovava a vivere era particolarmente favorevole: con la liberazione di Vienna dall'esercito turco che l'aveva tenuta per mesi sotto assedio (1683) si erano resi disponibili nuovi terreni su cui edificare residenze che avrebbero contribuito alla magnificenza e alla rappresentanza di una delle più importanti casate europee. Oltre ai tanti castelli sparsi in Boemia e Moravia, Johann Adam Andreas I nella capitale asburgica avviò contemporaneamente due importanti progetti edilizi: uno nella tenuta di Rossau, oggi parte del IX distretto viennese, e l'altro nel palazzo sulla Schenkenstrasse (oggi Bankgasse), posto vicino al centro del potere dell'Hofburg.

Per la costruzione del palazzo a Rossau, il principe chiamò inizialmente, nel 1688, l'architetto Johann Bernhard Fischer von Erlach (Graz 1656 – Vienna 1723), attivo a lungo a Roma, il quale riuscì a portare a compimento solo il Belvedere mentre il completamento della residenza fu affidato dapprima nel 1690 a Domenico Egidio Rossi (Fano 1659-1715), che aveva compiuto la sua formazione a Bologna ed era stato al servizio del principe come quadraturista nel castello di Feldsberg in Moravia meridionale, e in seguito a Domenico Martinelli (Lucca 1650-1718), insegnante dell'Accademia di San Luca a Roma, il quale si occupò dapprima del palazzo della Bankgasse e tra il 1692 e il 1702 terminò la residenza di Rossau, rielaborando il progetto di De Rossi. Per questi palazzi egli acquisì un gran numero di opere: nel 1693 attraverso il mercante di Anversa, Marcus Forchoudt, riuscì ad entrare in possesso di dipinti e disegni di Van Dyck e di Rubens, di quest'ultimo acquistò anche la serie che raffigura episodi della vita del console Decio Mure.

La decorazione interna del palazzo di Rossau fu affidata ai dipinti inviati da Bologna da Marcantonio Franceschini, il quale eseguì due cicli con le storie di Diana (1696) e

³ Per l'attività collezionistica intrapresa dai membri della famiglia, si veda *Le collezioni principesche* in Kräftner – Stockhammer 2004, pp. 11-26.

quelle di Adone (1700) e in aggiunta molte altre opere; mentre Andrea Pozzo (1642-1709) attese dal 1704 al 1708 al monumentale affresco con il *Trionfo di Ercole* nel salone del piano nobile e ai sei dipinti ad olio delle pareti. Per ciò che concerne la decorazione scultorea, il veneziano Giovanni Guliani scolpì le statue del palazzo e del giardino mentre Santino Bucci dal 1704 fu incaricato degli stucchi che inquadrano gli affreschi del pianterreno e del piano nobile (1706).

Al fine di arredare sontuosamente i suoi palazzi, oltre agli artisti che lavorano direttamente nelle residenze, a partire dagli anni Novanta del Seicento Johann Adam commissiona numerosissime opere: in aggiunta alle pitture, egli ordinò una grande quantità di sculture e bozzetti in particolare a Giuseppe Maria Mazza e a Massimiliano Soldani Benzi (1656-1740), sia per esporli nelle collezioni sia per offrirli come modelli agli scultori presenti in loco.

Della passione collezionistica del principe di Liechtenstein orientata in prevalenza verso gli artisti bolognesi, rimane testimonianza oltretutto nei tanti dipinti che ancora oggi ornano il palazzo di Rossau⁴, anche nella copiosa corrispondenza da lui intrattenuta dal 1691 al 1709 con Marcantonio Franceschini, che è stata oggetto degli studi compiuti da Wilhlem⁵ all'inizio del XX secolo e più di recente da Miller⁶. Il carteggio ha consentito di precisare il gusto dell'esponente del casato asburgico indirizzato alla pittura di impronta classicista e di definire il ruolo svolto dal pittore bolognese come mercante d'arte e suo rappresentante nelle relazioni con altri artisti a lui vicini per origine e linguaggio.

Per ciò che concerne il mecenatismo del principe nei confronti di Giuseppe Maria Mazza, sono state soprattutto le ricerche condotte da Adriana Arfelli a portare novità di rilievo: il reperimento di un nucleo rilevante di lettere conservate nella Biblioteca dell'Archiginnasio, ha consentito di precisare l'attività svolta dallo scultore per Johann Adam Andreas nell'arco di un decennio, dal 1692 al 1702. In ragione di nuove testimonianze documentarie acquisite nel corso di questo studio, l'intervallo cronologico in cui Giuseppe Maria Mazza risulta essere in contatto con l'esponente della casata Liechtenstein, può essere ampliato, almeno fino a dopo il 1703, come si dirà nelle pagine che seguono.

⁴ Si veda Miller 1991 e Idem 2001, pp. 266-273, cat. nn.165-168.

⁵ Wilhelm 1911, pp. 89-142.

⁶ Miller 1991.

Nell'articolo pubblicato nel 1934, Adriana Arfelli non aveva alcun dubbio sull'importanza determinante avuta da Franceschini nella preferenza accordata dal principe di casa Liechtenstein allo scultore felsineo: «E' certo – affermava la studiosa – che il nome di G. M. Mazza fu conosciuto a Vienna per consiglio ed opera del Franceschini che fu per lunghi anni pittor favorito e uomo di fiducia di Giovanni Adamo»⁷. Non è escluso che le cose siano andate realmente così, ma ad oggi non vi sono documenti probanti che consentano di scartare a priori altri canali. Se è vero che Marcantonio Franceschini diverrà dal 1693 in poi consulente artistico e intermediario per il principe, dalle prime lettere scambiate fra i due nel '91-'92 emerge un consueto rapporto tra committente e artista incaricato dell'esecuzione di opere da lui richieste, rapporto che solo in seguito evolverà invece in quel legame di stima e fiducia che consentirà al pittore di divenire intermediario e rappresentante dell'aristocratico sulla piazza bolognese.

Al 1692 sono datati nelle relative iscrizioni due busti in marmo raffiguranti *Venere* (sch. 61) e *Adone* (sch. 62) eseguiti da Giuseppe Maria Mazza e conservati ancora oggi nel palazzo di Rossau per il quale erano stati richiesti dal principe Johann Adam. Se a queste date l'influenza di Franceschini sull'aristocratico appare ancora a mio avviso limitata, altre circostanze e altre personalità potrebbero aver suggerito il nome dello scultore. Non sarà inutile ricordare ad esempio che già nell'80 Lorenzo Pasinelli aveva inviato un dipinto raffigurante *L'allegoria della gloria militare del Montecuccoli*, oggi perduto ma noto dalla trascrizione incisoria eseguita da Giovan Gioseffo dal Sole⁸, destinato ad ornare il salone del palazzo viennese del generale Raimondo Montecuccoli⁹, nominato principe nel 1679 dall'Imperatore Leopoldo I per le sue vittorie militari contro i turchi. Negli anni a seguire, il successo riscosso da quel dipinto assicurerà al maestro di Giuseppe Mazza altre commissioni importanti: prima una *Maddalena* per l'Imperatore, e a seguire tre opere per lo stesso Johann Adam Andreas: una *Maddalena in meditazione sul Crocifisso* firmata e datata 1685, attualmente nel castello di Valtice, una *Madonna* ancora oggi nelle collezioni

⁷ Arfelli 1934, p. 418.

⁸ Gaeta Bertelà 1973, n. 565; Bartsch 1982, 43 (XIX) n. 330; Thiem 1990, cat. I 20, p. 206.

⁹ Nel recente volume di R. Gherardi e F. Martelli, *La pace degli eserciti e dell'economia. Montecuccoli e Marsili alla corte di Vienna* (Bologna 2009) si indaga il ruolo avuto da Raimondo Montecuccoli (Modena 1609 – Linz 1680) e da Luigi Ferdinando Marsili (Bologna 1658 – 1730) nella vicenda militare, politica e diplomatica dell'Impero asburgico.

principesche e un dipinto raffigurante *Susanna e i vecchioni*, di cui non è nota l'attuale collocazione¹⁰. Il nome di Pasinelli dunque, più plausibilmente di quello di Franceschini, potrebbe essere chiamato in causa per un iniziale contatto tra il suo allievo e il principe¹¹.

Inoltre fu a mio avviso di grande importanza, anche la vicinanza tra lo scultore e il bolognese Enea Silvio Caprara (Bologna, 1631 – Vienna 1701), in lode del quale, come si è già ricordato nel capitolo che precede, Giuseppe Maria aveva scritto un componimento poetico in occasione della vittoria militare da lui riportata a Neuhäusel nel 1685 sull'esercito turco. Il Caprara fu, infatti, generale al servizio dell'Impero asburgico, partecipando alla guerra dei Trent'anni e prestando servizio negli eserciti di Raimondo Montecucoli, a cui era anche legato da vincoli di parentela. Nella carriera dello scultore il nome di Enea Silvio Caprara ritorna ancora un'altra volta, solo pochi anni dopo, nel 1688, quando fu grazie ad una donazione economica del maresciallo che si poté procedere al rinnovamento della cappella di Santa Caterina de Vigri all'interno della chiesa del Corpus Domini di Bologna, nella quale Mazza realizzò le quattro coppie di angioletti che sostengono gli ovali con le effigi degli Evangelisti dipinti da Franceschini (sch. 40).

Ad attestare la familiarità e sintonia tra il principe di Liechtenstein ed Enea Silvio Caprara sono proprio le scelte artistiche effettuate nella realizzazione dei loro sontuosi palazzi cittadini: Domenico Egidio Rossi, l'architetto fanese che come si è detto fu per un periodo al servizio di Johann Adam Andreas, fu anche responsabile nel 1698 di palazzo Caprara sulla Wallnerstrasse, sul cui portale d'ingresso campeggiano due *Telamoni* in pietra arenaria eseguiti nel 1698 circa da Giovanni Giuliani (Venezia 1664 – Heiligenkreuz 1744)¹², scultore che rimase per buona parte della sua carriera professionale al servizio del principe di Liechtenstein, lavorando alle statue per le scuderie della tenuta di Eisgrub in Moravia e alla decorazione dei due palazzi di famiglia a Vienna in Bankgasse e a Rossau.

¹⁰ Baroncini 1991, p.p 264-265, cat. 51, pp. 275-276, cat. 54.

¹¹ Il principe possedeva anche alcune opere di Giovan Gioseffo dal Sole e del padre di questo, si veda Fanti 1767: «[p. 38 n. 120:] Un paesetto con diverse figure, di Antonio del Sole; [p. 47 n. 264:] La Presentazione della Beata Vergine al tempio di Gian Gioseffo dal Sole, sulla maniera del Burrino; [p. 51 n. 283:] Una Diana coll'Arco in mano di mezza figura, di Gian Gioseffo dal Sole; [p. 53 n. 307:] Una Dea Flora di mezza figura di Giovan Gioseffo dal Sole».

¹² Sullo scultore si veda la recente monografia di Luigi A. Ronzoni (2005), sui *Telamoni* di palazzo Caprara vol. I, p. 26.

E infine, benché possa trattarsi forse solo di una coincidenza, sarà utile segnalare che del busto in marmo raffigurante *Bacco* scolpito da Mazza su richiesta di Johan Adam Andreas, e ancora oggi nella residenza di Rossau (sch. 86), Stefano Tumidei ha ritrovato la versione in terracotta proprio all'interno del palazzo bolognese che fino al XX secolo era di proprietà della famiglia Caprara (sch. 85)¹³.

I primi contatti documentati tra Giuseppe Maria Mazza e il principe di Liechtenstein si datano all'inizio dell'ultimo decennio del Seicento: in una lettera del 2 marzo 1692 Johann Adam gli esprime la sua soddisfazione per aver saputo che i due busti in marmo erano stati terminati e gli fornisce le istruzioni su come inviarli: «cioè al Signor conte Corbelli a Venetia»¹⁴, assicurandolo inoltre di aver provveduto ad emettere in suo favore l'ordine di pagamento al «Signor Rezzonico di ducati veneti due cento». Conclude invitandolo ad esprimergli quanto avrebbe desiderato per fare delle «statue di altezza di sei e putini di tre piedi», e aggiunge «se in caso se li facesse avere il marmo, le voglesse lavorare qui»¹⁵. Si tratta del primo invito rivolto allo scultore di trasferirsi a Vienna per attendere alla decorazione scultorea dei palazzi principeschi; due anni dopo, il 19 aprile 1694, il principe rinnoverà la proposta in forma ancora più esplicita, cercando di attrarre lo scultore prospettandogli la possibilità di lavorare un materiale nuovo e pregiato: «han trovato adesso nel Tirol un marmo così bello e bianco, anche buono per lavorare come quello di Genova» afferma il principe, e fiducioso continuava: «se noi sapessimo che Vostra Signoria haverebbe gusto di venir in questi paesi per Tre o Quattro anni, voglessimo fare della diligenza, di poter procurare di questo marmo, per far delle statue per Galeria»¹⁶. Ma Giuseppe Mazza ricusò entrambi gli inviti - «per natural timidezza» secondo Vincenzo Fanti¹⁷-, e al suo posto fu il veneziano Giovanni Giuliani a trasferirsi presso il principe per

¹³ Una copia dell'inventario dei beni posseduti da Enea Silvio Caprara nel palazzo viennese e pervenuti in eredità al nipote Nicolò, che li trasferì a Bologna, è in ASB, N, Estratto dell'inventario rogato in Vienna il 1° marzo 1701 dal notaio Nicolò Schimdt, conservato negli atti di Alessandro Trombelli degli anni 1700-1701. Tra gli altri sono registrati anche tre dipinti di Giovan Gioseffo dal Sole: «un gran quadro di Rinaldo e Armida ... un quadro simile rappresentante la Galatea ... una Madonna che riposa in Egitto figura ovale in Rame».

¹⁴ Sul conte Nicolò Maria Corbelli, autore di una ventina di opere letterarie di vario contenuto stampate a Bologna e a Venezia, si veda il profilo biografico di G. Busseto in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 28, 1983.

¹⁵ Cfr. la trascrizione in *Appendice*, 39/I.

¹⁶ Cfr. *Appendice*, 39/XIII.

¹⁷ Fanti, *Compendio...*1767, p. 120.

occuparsi delle statue della galleria della Bankgasse e del giardino di Rossau e in generale della decorazione scultorea dei palazzi.

Sebbene nella carriera di Mazza siano documentati diversi spostamenti dalla città natale (Novellara, Forlì, Cesena, Ferrara, Rimini, Fano, Pesaro, Foligno e a più riprese Venezia), egli preferì sempre incarichi che richiedessero un tempo abbastanza limitato o che comunque come nel caso dell'altorilievo bronzeo della chiesa di San Clemente o le statue per l'altare del Redentore gli consentissero di svolgere la maggior parte del lavoro a Bologna, approntando il modello in terracotta, e in seguito portarsi a Venezia per seguire le fasi successive della fusione e cesellatura. Solo oltre i sessant'anni quando le commissioni in città iniziavano a diminuire, ormai rimasto solo per la perdita della moglie e sollecitato dalle esigenze della numerosa famiglia, acconsentì ad impegnarsi in un'impresa di rilievo al di fuori delle mura di Felsina, accettando l'incarico di eseguire i sei pannelli bronzei raffiguranti episodi della vita di San Domenico per Santi Giovanni e Paolo a Venezia. E quasi settuagenario compì il suo primo e unico viaggio a Roma, come racconta Zanotti, infatti «avea veduto molt'altre belle, ed inclite città d'Italia, e solamente di Roma gli restava vaghezza. La vide, e fu l'anno MDCCXXII, ne si può ridire con qual piacere»¹⁸.

Quando Johann Adam Andreas gli richiese di spostarsi per tre o quattro anni a Vienna, Mazza era nel pieno della sua crescita e della sua affermazione cittadina, trasferirsi nella città austriaca avrebbe comportato la separazione da quel contesto professionale su cui aveva fondato la sua arte. Il confronto quotidiano con gli amici pittori, con le accademie e con l'ambiente collezionistico, e inoltre dovette contribuire a dissuaderlo dall'accettare l'invito anche la difficoltà con il materiale, il marmo prospettato dal principe era a lui meno familiare della più amata e padroneggiata terracotta.

Ancora il 4 maggio 1692 il principe torna a chiedere informazioni sui due busti in marmo, affermando: «due mesi sono già scorsi che ... s'è dichiarato di volgere mandare in queste parti li due busti per noi fatti ... onde vogliam sapere la ragione del ritardo del trasporto delli detti busti», informandolo inoltre di aver dato «ancor oggi ordine che se gli paghi il residuo dei due cento ducati di banco»¹⁹. Una settimana dopo, l'11 maggio 1692, il principe gli scrive nuovamente, rispondendo ad una lettera

¹⁸ Zanotti 1739, II, p. 11.

¹⁹ Cfr. *Appendice*, 39/II.

che nel frattempo aveva ricevuto da parte di Giuseppe Maria. Forse nella missiva lo scultore spiegava i motivi del ritardo nella spedizione dei busti, ma quasi certamente la lettera non era posta ad accompagnamento dei due marmi ai quali infatti non vi è alcun accenno nella risposta del principe. Quest'ultimo apprese le richieste economiche per le statue di sei piedi e per i puttini di tre, gli comunicava di voler rinunciare alle sculture maggiori perché il prezzo proposto gli pareva «troppo alto», e di procedere solo con i puttini «di marmo a spesa nostra», e a tal fine gli comunicava di aver provveduto a dare ordine al «Signor Rezzonico ... [di emettere] ducati correnti di Venezia cinquanta per caparra» e inoltre «di provvedere del marmo a proposito di questa opera». Chiudeva la lettera esprimendo l'auspicio che «non solamente ci metterò presto la mano, ma anche c'impegnerò ogni applicazione, per far riuscire il tutto con Nostra soddisfazione»²⁰. Non sappiamo quando arrivarono a Vienna i due busti marmorei; come già indicato da Adriana Arfelli questi si identificano con le effigi di *Venere* e *Adone*, esposte nel palazzo di Rossau, la cui autografia e data di esecuzione è provata dall'iscrizione «G.M.F 1692» che compare su ciascuna scultura.

E' dunque a questi due busti che si riferiva Johann Adam nella lettera a Franceschini riportata in apertura a questo capitolo, dove nel 1694 affermava che tra i tanti busti da lui posseduti di mano «di diversissimi scultori per tutta l'Italia», i migliori fossero quelli «di Parodi, e Mazza», unici due artisti a essere degni del «nome di virtuosi»²¹. Alla mano del genovese spettano il *Vizio* e la *Virtù*, ancora oggi nelle collezioni principesche²², che esemplati sull'*Anima dannata* e l'*Anima Beata* di Bernini²³ già di proprietà di Pedro de Foix Montoya ed oggi nell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede, riflettono le peculiarità dello stile maturo di Parodi, dove all'educazione romana si affianca l'influenza dell'artista marsigliese Pierre Puget, attivo a Genova a più riprese dal settimo decennio del Seicento.

I prototipi berniniani a cui fanno riferimento i due busti di Parodi dovevano essere particolarmente apprezzati dal principe, infatti pochi anni dopo (1705-1707) egli

²⁰ Cfr. *Appendice*, 39/III.

²¹ Cfr. la lettera inviata dal principe Joahnn Adam Andreas a Marcantonio Franceschini, datata Vienna 27 gennaio 1694 in *Appendice*, 39/XI.

²² Vienna, Collezione Liechtenstein, inv. nn. SK 11, SK 15, cfr. Raggio 1985, pp. 25-26, cat. 15-16; Kräftner - Stockhammer 2004, p. 218, pp. 212-213 cat. VI.18-VI.19.

²³ Per la relazione tra i busti di Parodi e quelli berniniani si veda Schütze, 1998, pp. 148-167.

accettava l'offerta di Massimiliano Soldani Benzi²⁴ di due bronzi da lui realizzati a partire proprio da quei modelli²⁵.

In virtù delle dimensioni simili delle due coppie di marmi scolpiti da Mazza e Parodi²⁶, si potrebbe supporre che il principe avesse in animo di costituire un ciclo unitario di busti raffiguranti soggetti mitologici. In aggiunta a *Venere e Adone*, all'incirca un decennio più tardi, lo scultore bolognese realizzerà anche le due effigi a *pendant* di un'altra coppia di amanti della mitologia: *Bacco* (sch. 86), di cui Tumidei ha rinvenuto il modello in terracotta (sch. 85) a cui si è già fatto cenno, e *Arianna* (sch. 87), quest'ultima firmata «GIOSEPPE MAZZA BOL. F». Per questi due marmi non abbiamo riferimenti cronologici certi, ma in ragione di quanto scritto da Giampietro Zanotti nell'elogio del pittore Lorenzo Pasinelli, il *Nuovo fregio di gloria a Felsina sempre Pittrice nella vita di Lorenzo Pasinelli pittor bolognese*²⁷, sappiamo che al 1703, data della pubblicazione del testo di Zanotti, le opere in marmo possedute dal principe di Liechtenstein di mano dello scultore felsineo erano solo quattro, ovvero *Venere e Adone* e i due puttini del 1694, di cui si tratterà in seguito. In ragione dei panneggi più lineari e del minor oggetto plastico delle figure, che trovano confronti con sculture eseguite in anni assai prossimi al testo di Zanotti, come i busti in terracotta per la basilica di Santa Maria della Steccata a Parma (1703) (sch. 81 - 84) e il gruppo marmoreo raffigurante *l'Amor Sacro e l'Amor profano* dei Sampieri (sch. 80), la collocazione cronologica dei busti di *Bacco* e *Arianna* dovrebbe porsi tra il 1703 e il 1705.

Secondo quanto riportato nel catalogo della Galleria del palazzo nella Bankgasse stilato da Vincenzo Fanti²⁸, e pubblicato a Vienna nel 1767²⁹, tra i 501 quadri e le 186 sculture che componevano la raccolta, i busti scolpiti da Giuseppe Maria Mazza sarebbero stati in tutto sei, descritti come segue: «una Arianna ... busto alto piedi 2 e

²⁴ Per le opere commissionate a Massimiliano Soldani Benzi (Montevarchi 1656 - Galatrona 1740) dal principe di Liechtenstein si veda Kräftner – Stockhammer 2004, pp. 203-211.

²⁵ Vienna, Collezione Liechtenstein, inv. nn. SK516, SK 517, cfr. Kräftner – Stockhammer 2004, p. 218, cat. VI.21-VI.22, e pp. 210-211.

²⁶ I due busti di Parodi misurano 77 cm in altezza, *l'Adone* e la *Venere* di Mazza sono alti rispettivamente 75 e 81 cm.

²⁷ Zanotti 1703, p. 112.

²⁸ Su Vincenzo Fanti (Vienna 1719 -1776), subentrato nel 1760 nel ruolo di direttore della galleria al padre, il pittore bolognese Gaetano, si veda Knall- Brskovsky, *Fanti, Gaetano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 44, Roma 1994, pp. 633-635.

²⁹ Fanti, *Descrizione completa...*, 1767.

once 7» (identificabile con la *Venere*, firmata e datata «G.M.F 1692»), «un Bacco ... busto alto piedi 2 once 7» (identificabile con *Adone* con iscrizione «G.M.F 1692»), «Un Bacco ... busto alto piedi 2 e once 8», «un'Arianna ... busto alto piedi 2 e once 9» (firmata «GIOSEPPE MAZZA BOL. F»), «un Apollo ... busto alto piedi 2, once 5» e infine «un Tantalo ... busto alto piedi 2, once 5»³⁰. Vincenzo Fanti nella sua lunga enumerazione delle opere possedute dai Liechtenstein non menziona però i busti di Filippo Parodi, la cui presenza è invece assicurata dalle parole dello stesso committente. Che Fanti non fosse a conoscenza della presenza delle opere dello scultore, lo dimostra anche il fatto che nel *Compendio delle Vite dei Pittori Scultori ed altri artefici le cui famose opere formano la prescritta celebre galleria*, pubblicato a corredo del catalogo sempre nel 1767³¹, egli tacesse sull'artista genovese. In ragione anche di quanto scritto dalle fonti bolognesi, ed in particolare da Giampietro Zanotti, fedele amico di Mazza, il quale ricorda solo i quattro busti di *Venere* e *Adone*, *Bacco* e *Arianna* scolpiti per il principe di Liechtenstein, è assai probabile, a mio avviso, che le ultime due opere indicate da Vincenzo Fanti come di mano dello scultore felsineo e identificate nei due dei della mitologia, *Apollo* e *Tantalo*, siano invece da riconoscersi proprio nei due busti di Filippo Parodi.



F. Parodi, *Virtù*, marmo, cm 76,5



F. Parodi, *Vizio*, marmo, cm 75

³⁰ Fanti 1767, pp. 69, nn. 47, 48, 59, 60, 61, 62.

³¹ Fanti 1767, per la biografia dedicata a Giuseppe Maria Mazza si veda pagina 120.

Vincenzo Fanti riconobbe probabilmente nel busto che raffigura l'allegoria della *Virtù* il dio del Sole, *Apollo*, in ragione del grande sole raggiato scolpito al centro del petto e della corona di alloro, suo consueto attributo, mentre nel *Vizio* il dannato *Tantalo*, primo re della Lidia, il quale, secondo alcune versioni del mito, per le offese rivolte agli dei, dopo la morte fu gettato nell'Ade e legato ad un albero affinché non potesse né cibarsi né bere.

La confusione originata dal testo di Vincenzo Fanti continua ancora oggi: nonostante il fondamentale saggio di Adriana Arfelli (1934) e le schede di Olga Raggio (1985), l'attività di Mazza per i Liechtenstein rimane ancora oscura per certa parte della critica moderna che ripete quanto indicato da Fleming nel 1961³². Questi infatti registrava nelle collezioni principesche «over life-size marble bust of Venus and Ariadne, signed 'Giuseppe Mazza bol' and 'G.M.F.1692'» e aggiungeva «A. Arfelli states, erroneously, that they represent Venus and Adonis. A companion pair of Adonis and Bacchus no longer survive». Lo studioso britannico quindi, oltre ad invertire i soggetti raffigurati nei due busti femminili, non era a conoscenza del busto di Adone firmato e datato, e lo riteneva perduto insieme a quello di Bacco.



Apollo con lira, marmo, 69 x 67 x 27 cm



Meleagros, marmo, 68 x 62 x 30 cm

³² Fleming 1961, pp. 209-210, 215, fig. 6; Nava Cellini 1982, p. 147 n. 10; Sinagra 2009, p. 489.

Inoltre Fleming, probabilmente guidato dalla testimonianza di Vincenzo Fanti che riferiva allo scultore bolognese sei busti, attribuiva a Mazza «on stylistic ground» le due statue raffiguranti *Orfeo* e *Meleagro* ancora oggi esposte nel palazzo di Rossau, in una delle sale al pian terreno e riferite allo scultore bolognese anche nel catalogo delle collezioni pubblicato nel 2004³³. L'attribuzione di Fleming è stata ripresa anche da Nava Cellini (1982) e da Sinagra (2009), e di recente sulla base del confronto con questi due busti, è stata proposto il nome di Giuseppe Maria Mazza anche per una *Diana* in marmo che si conserva nell'Art Institute di Chicago.

Il busto, proveniente da una collezione privata austriaca, è stato acquistato dal museo americano nel 1988, con un'attribuzione al francese Georges Sibrayque. In seguito Robert Kashey, direttore della Sheperd Gallery che aveva venduto l'opera al museo, ha spostato l'attribuzione a Mazza in virtù delle somiglianze (la dimensione, la forma del blocco di marmo, la posa) con i due busti Liechtenstein sopra citati e in particolare con il *Meleagro*. Infine Eike Schmidt del Minneapolis Institute of Arts lo ha collocato ai primi anni



Diana, Chicago, Art Institute, marmo 67.9 x 59.1 x 27.9 cm (inv. 1988.277).

giovanili dell'attività dello scultore bolognese, datandolo al 1677³⁴.

³³ Kräftner – Stockhammer 2004, p. 95, cat. 4, 5: inv. nn. SK 13 (F 589) e SK 14 (F 590)

³⁴ Il busto mi è stato segnalato da Alexandra Hanzl, curatrice delle collezioni Liechtenstein, che ringrazio, in seguito Martha Wolff dell'Art Institute di Chicago mi ha riferito le vicende critiche qui sintetizzate.

Il confronto con le opere Liechtenstein è assolutamente efficace, così come forse il riferimento dei tre busti ad uno scultore italiano, mentre andrebbe approfondito maggiormente il rapporto con Mazza che a mio avviso, nel catalogo dello scultore non trova confronti convincenti a documentarne con estrema certezza la paternità. Sebbene il taglio compositivo che comprende entrambe le braccia, ritorni in alcuni busti autografi dello scultore, ad esempio nel papa Pio V del 1673 (sch. 2), la mancata citazione da parte delle fonti consiglia a mio avviso un supplemento di indagine.

In aggiunta a Parodi e Mazza, il principe di Liechtenstein, aveva infatti richiesto busti ad altri scultori, alcuni di questi si conservano ancora oggi nella collezione del casato, dove si ritrovano opere di altri genovesi di origine come Giuseppe Gaggini (1643 circa - 1713) con un *Apollo*, firmato sul retro e conservato nel castello di Vaduz, o di adozione come Jacopo Antonio Ponzanelli (Carrara 1645 - Genova 1735), genero di Parodi, del quale si conserva un busto di *Marte*³⁵. Secondo quanto riportato da Vincenzo Fanti, allo stesso Ponzanelli si dovevano altri cinque busti, *Cerere*, *Flora*, *Venere*, *Endimione* e *Diana*, e in aggiunta due sculture a figura intera sempre in marmo raffiguranti «*Venere uscita dal bagno*» e una «*Venere che giace con cupido*»³⁶. Dalla descrizione di Fanti non risultano busti di autori fiorentini, fatta



J. A. Ponzanelli, *Marte*, marmo, cm 68,5



Giuseppe Gaggini, *Apollo*, marmo, cm 74

³⁵ Sui due busti di Gaggini e Ponzanelli, si vedano le schede di Olga Raggio (1985, pp. 26-28, cat. 17,18). Per Ponzanelli cfr. Franchini Guelfi 2011.

³⁶ Fanti 1767, pp. 69, 71 nn. 49, 50, 51, 52, 53, 63.

eccezione per i bronzi di Massimiliano Soldani Benzi; allo scultore carrarese Francesco Bonanni sono riferite cinque opere: «un amorino che dorme colla testa appoggiata sopra di un origliere, tenendo una mano sul petto, e coll'altra custodendo una faretra lungo p. 1 once 3 largo p. 2 once 1», «due fanciulli ... uno dei quali ha un pesce nelle mani e l'altro un'anitra» e infine altri «due fanciulli ... uno dei quali in atto di mangiare una mela e l'altro che mangia un'uva»³⁷.

Del successo ottenuto dai primi due busti di Giuseppe Maria che arrivarono alla corte, danno prova le parole scritte dal principe nelle lettere successive: il 31 giugno 1693 nonostante Giuseppe a causa di una malattia non avesse ancora condotto a termine i due puttini richiestigli nel maggio dell'anno precedente, Johann Adam si dimostrava disponibile ad attendere ancora purché lo scultore avesse cura di «finirli secondo la sua virtù» della quale il principe non aveva «nessun dubbio». Ma nel frattempo, proseguiva, «mentre va assai longa con le opere di marmo e noi siamo desiderosi di veder anche qualche statue e groppi della mano di *Vostra Signoria*», gli chiedeva se fosse disponibile a modellare «alcune statuine di tre o quattro palmi alte, di terracotta» e gli raccomandava di prepararle per la spedizione «ben'incassate con Bombacio» in modo da «arrivare sane, pure che siano ben cotte». Gli suggeriva che queste avrebbero potuto rappresentare «ratti di Sabini o le Forze dell'Ercole, anche Venerine», ma affidava comunque la decisione del soggetto allo scultore lasciandolo libero nella scelta «purché si procuri di fare di belli nudi e belle idee». Il principe dunque ambiva ad ottenere gruppi di figure articolate formate dallo scultore, ed aveva piena fiducia sulle invenzioni e sulle «belle idee» che Giuseppe Maria avrebbe potuto concepire. E' di grande interesse inoltre il prosieguo della lettera: nonostante il materiale impiegato non fosse prezioso, Johann Adam ci tiene a rassicurare l'artista dichiarando che avrebbe comunque esposto le opere in creta nella «Galleria», in quanto, affermava, «noi non facciamo la Reflessione su la materia, della quale son fatte, ma su l'arte»³⁸, dimostrando quindi di anteporre al materiale il linguaggio, lo stile e l'originalità dell'invenzione. Parole che rivelano l'importanza dell'insegnamento ricevuto dal padre Karl Eusebius, il quale già sosteneva «man kann Statuen von Erden passieren und selbige brennen lassen, so auch bestending sein und mehr als die

³⁷ Fanti 1767, p. 58, 78, 80, nn. 25, 69, 70, 88, 89.

³⁸ *Appendice*, 39/IV.

gibsene»³⁹. L'espressione del principe precorre inoltre quanto più tardi scriverà il segretario dell'Accademia Clementina, Giampietro Zanotti, a proposito proprio delle tante opere, statuette e bassorilievi, plasmate da Mazza nella creta, destinate ad ornare «celebri gallerie» e «tenute in pregio» dalle persone che «intendono alla preziosità del lavoro, più che a quella di qualunque pietra, o metallo»⁴⁰. Quanto il principe «tenesse in pregio» l'operato di Mazza, risulta dalla frase con cui nella stessa lettera si accomiava: «toccante il prezzo non sia sollecito, e li pagheremo tutto quello che sarà giusto...»⁴¹.

Se il committente si dimostrava disposto a pazientare pur di ottenere opere di Mazza, la sua premura di trovare qualche artista che fosse disponibile a trasferirsi a Vienna per attendere alla decorazione scultorea del giardino della dimora di Rossau che in quegli anni stava allestendo, è evidente dalla lettera scritta a Franceschini il 1 luglio 1693, dunque il giorno successivo a quella sopra riportata destinata a Giuseppe, con la quale esprimendo insoddisfazione per la situazione artistica a Nord delle Alpi chiedeva al pittore di «trovar un par di giovani scultori che fossero capaci di far statue di pietra tenera per un giardino che facciamo e che havessero gusto di venir in Allemagna almeno per un par di anni e cosa pretenderebbe uno o l'altro l'anno di salario». A tale scopo inviava un campione della pietra arenaria che «si lavora con ferri come legno, ma poi con tempo nell'aria s'indurisce», e inoltre lo informava sui prezzi praticati dagli artisti locali. Infine, chiudeva specificando che a questi scultori non era richiesta capacità di invenzione artistica ma solo che fossero «huomini capaci» e «che potessero ben imitare i modelli» in modo tale da lasciar fare «i modelletti» a Mazza «in piccolo di creta cotta»⁴². Johann Adam Andreas I dunque riconosceva in Mazza l'unico in grado di interpretare confacentemente le sue ambizioni artistiche, in termini di qualità, invenzione, e composizione, mentre chiedeva a Franceschini di procurargli persone che fossero dotate di buone capacità artigianali. Dopo una ventina di giorni, il 22 luglio, il pittore rispondeva proponendogli due scultori, uno con «miglior gusto nell'invenzione e nel modellare» mentre l'altro con «maggior pratica nel lavorare i sassi» e che dunque insieme, a detta

³⁹ Fleischer 1910, p. 200 in Ronzoni 2005, p. 75.

⁴⁰ Zanotti, II, 1739, pp. 11-12.

⁴¹ Cfr. *Appendice*, 39/IV.

⁴² Cfr. *Appendice*, 39/V.

del pittore, «non dovrebbero riuscir che bene»⁴³, e proseguiva riferendo il compenso da loro desiderato. Alla richiesta formulata dal principe di inviare come saggio alcune sculture in terracotta⁴⁴, il successivo 17 novembre, il pittore bolognese rispondeva informandolo di aver preparato le opere per la spedizione, e di averci impiegato più tempo del previsto perché uno dei due aveva «voluto fare una statuetta di marmo conforme al suo modello acciocché l'A.V.S, veda la pratica che ha nel lavorare i sassi». Lo avvisava inoltre della miglior riuscita del «modello fatto dall'altro ma questo non ha gran maneggio nel travaglio dei marmi» e ribadiva «parmi che tutti e due uniti possano essere a proposito di lei». Ma sconsolato di non aver saputo trovar di meglio, Marcantonio concludeva affermando «in Bologna fuori del Signor Mazza non saprei proporle in questa materia artefici più atti»⁴⁵. All'arrivo delle opere, nonostante gli avvertimenti e l'esortazione dell'artista a voler incaricare entrambi gli scultori, il principe promuoveva solo l'artefice del modello in creta, giudicando l'autore del marmo e della terracotta non essere «uomo à proposito»⁴⁶.

Nel frattempo Johann Adam era tornato a sollecitare Giuseppe Maria Mazza: dopo sei mesi dall'ultima lettera, non avendo ancora avuto comunicazioni da parte dello scultore, il 26 dicembre tornava a scrivergli, chiedendogli notizie sullo stato di avanzamento dei due puttini in marmo e anche sulle «statuette di terra». Con l'occasione, inoltre, lamentandosi del fatto che «in queste parti non si trova gente che habbi buon gusto, d'invenzione e dar garbo a cose simili», lo incaricava di «vasi alla maniera antica... con bassorilievi sopra», che sarebbero poi stati tradotti in argento «in Augusta», e benché temesse la difficoltà della trasposizione dal piccolo al grande formato, considerate le asperità del viaggio preferiva che Mazza attendesse ai modelletti in piccolo «di due palmi circa»⁴⁷. In risposta a questa missiva si conserva una minuta di una lettera inviata da Mazza, scritta, secondo l'Arfelli, «con tanta eleganza di stile ed aulica ossequiosità da far dubitare che il semplice e illetterato scultore»⁴⁸ l'avesse stilata di proprio pugno. In ragione delle nuove acquisizioni documentarie che si sono presentate in questo studio, si può forse rivedere il giudizio

⁴³ Cfr. *Appendice*, 39/VI.

⁴⁴ Cfr. *Appendice*, 39/VII.

⁴⁵ Cfr. *Appendice*, 39/IX.

⁴⁶ Cfr. *Appendice*, 39/XII.

⁴⁷ Cfr. *Appendice*, 39/X.

⁴⁸ Arfelli 1934, p. 420.

negativo sulla preparazione di Mazza: le sue frequentazioni accademiche e i due testi letterari che ci sono rimasti consigliano una maggiore prudenza, ma certo l'amico Zanotti o altri letterati potevano essere d'aiuto in occasioni di rilievo come questa, in cui si trattava di mantenere rapporti con committenti di notevole importanza. Lo scultore prometteva che alla fine del carnevale avrebbe finalmente inviato i puttini in marmo, mentre in merito alle statuette in creta egli dichiarava che le avrebbe compiute se «la rigidissima stagione che troppo presto fece sentire qui in Bologna i rigori d'un crudelissimo gelo» non gl'avesse impedito «di lavorare in simil materia», ma lo rassicurava che «al primo raddolcimento dell'aere» avrebbe eseguito sia le statuette sia i vasi e per quest'ultimi chiedeva di conoscerne l'impiego e la destinazione in modo da poterli ideare «a taglio proprio del di lei pregiatissimo genio»⁴⁹. Il successivo 9 aprile 1694 i puttini sono finalmente terminati (a due anni dalla commissione), il principe chiede di spedirli al suo agente Rezzonico a Venezia, e di qui a Vienna per il tramite del Tirolo, giudicando questa via meno pericolosa per essere in parte fluviale⁵⁰. Le sculture però raggiunsero Vienna solo molti mesi più tardi: il 1 settembre 1694 in una breve lettera a Giuseppe Maria, il suo mecenate si dichiara «ben contento» perché, afferma, «finalmente son'arrivati i due puttini». Al contempo però si mostrava insoddisfatto circa la qualità del marmo impiegato che «in molte parti è macchiato». Conoscendo la lentezza esecutiva dello scultore, Johann Adam non perde l'occasione per sollecitargli l'esecuzione dei vasi e dei «modelletti di creta delli groppetti», e per sveltire le operazioni gli chiede di fargli sapere quanti fossero e quale fosse la richiesta economica in modo tale da poter «dare i ordini di pagamento»⁵¹.

I puttini di marmo sono ricordati per primo da Giampietro Zanotti, il quale li menziona dapprima, nel 1703, senza specificarne il soggetto⁵² e in seguito nella biografia dello scultore li descrive come «due fanciulli di marmo maggiori del naturale, uno è *Ercole, che strozza i serpenti*, e l'altro *Bacco con una tazza in mano*». La descrizione trova conferma nel catalogo della Galleria stilato da Vincenzo Fanti, dove rispettivamente ai numeri 45 e 46 sono registrati l'«*Ercole Fanciullo, che schiaccia la*

⁴⁹ Cfr. *Appendice*, 39/XI.

⁵⁰ Cfr. *Appendice*, 39/XIII.

⁵¹ Cfr. *Appendice*, 39/XIV.

⁵² Zanotti 1703, p. 112.

testa a due serpenti, statua di marmo di Carrara, alta piedi 3·once 4 ½, di Giuseppe Mazza» e «un Giovane Bacco, statua di marmo di Carrara, alta piedi 3, once 4½ dell'istesso Autore»⁵³. «Questi fanciulli sono belli sommamente, ne il Mazza, a giudizio nostro, fece mai cosa migliore»⁵⁴, le parole di Zanotti sulla qualità dei due marmi, trovano conferma nella collocazione a loro riservata: questi infatti nel 1767 insieme agli altri busti scolpiti dal bolognese erano posizionati all'interno della «camera quinta» riservata all'esposizione del ciclo di Decio Mure di Rubens e quindi ambiente designato a contenere i principali capolavori della raccolta. Tra le statue di Mazza possedute dal principe di Liechtenstein, i due fanciulli mitologici erano quelli di maggiori dimensioni, presentando entrambi una medesima altezza pari a circa un metro. Probabilmente desunti da esempi tratti dalla statuaria classica, i due fanciulli erano con buona probabilità raffigurati stanti e destinati ad essere esposti a *pendant*. Mentre per ciò che concerne il *Giovane Bacco con la tazza in mano* nel catalogo dello scultore non vi sono altre opere raffiguranti lo stesso soggetto, al contrario all'episodio del bambino eroe e semidio, figlio di Zeus e di Alcmena, che nella culla soffoca i serpenti mandati da Era, moglie di Zeus, Giuseppe aveva dedicato, forse già negli anni precedenti, un rilievo marmoreo ricordato nella collezione di Gianangelo Belloni, il mercante bolognese che possedeva anche altri marmi di sua mano⁵⁵. Le due sculture rimasero nella raccolta dei Liechtenstein fino al 1882⁵⁶, in seguito alienate e vendute. Nel 1903 sono riapparse un'ultima volta nella collezione viennese del barone Nathaniel Mayer Victor Rothschild (Londra, 1840-1915), nel relativo catalogo a stampa è indicata la presenza dell'iscrizione: «Joseph Mazza 1694»⁵⁷.

A qualche mese di distanza dall'arrivo dei due puttini in marmo, il 7 gennaio 1695 il principe riceve la notizia che i «tre vasi di creta» e «i duoi gruppetti»⁵⁸ - quelli per i quali aveva suggerito soggetti mitologici come «ratti di sabini...Forze d'Ercole

⁵³ Fanti 1767, pp. 68-69 nn. 45-46.

⁵⁴ Zanotti, 1739, II, pp. 9-10. Si veda anche la descrizione di Marcello Oretti, BCAB, ms. B130, c. 117-118.

⁵⁵ Registrato come segue «un quadro in marmo rappresentante Ercole Fanciullo che tiene un serpente in mano» in ASB, N, Rogito di Vincenzo Longhi, 16 giugno 1810, prot. 68, cc. 92v in Spike 1990, p. 390. Si veda qui il *Regesto della vita e delle opere* alla data 30 ottobre 1686 e il capitolo III.3 «*Statuette e piccoli bassi di rilievi di creta che ornano le celebri gallerie*».

⁵⁶ SL-HA, *Catalogus 1807*, nn. 15 (*Bacco*), 16 (*Ercole*); SL-HA, Johann II, Fasc 29, 1880 (circa); SL-HA, Fasc 20, 3 November 1882.

⁵⁷ *Notizen über einige meiner Kunstgegenstände*, Sammlungskatalog Nathaniel Mayer Rothschild, Wien 1903, p. 5, n. 2.

⁵⁸ Cfr. *Appendice*, 39/XV

...Venerine»⁵⁹ -, erano finalmente compiuti. Il compenso richiesto di «quaranta doppie», pari a seicento lire bolognesi, gli sembrava però «un prezzo spropositato»⁶⁰. E' probabile che la contrattazione economica tra i due durasse a lungo, poiché solo tre anni più tardi, il 24 gennaio 1697, in una ricevuta autografa dello scultore, che si conserva nell'archivio viennese della famiglia, Giuseppe Mazza dichiara di aver ricevuto dai «SS. Scaranni e Boschi la valuta di doppie dieci Italiane», corrispondenti a centocinquanta lire bolognesi, come pagamento per «tre modelli di cera, e duoi gruppetti di terra venduti al Ser.mo S. principe Gio. Adamo Andrea di Liechtenstein»⁶¹. Forse a causa del mancato accordo sul compenso, Giuseppe Maria decise di sostituire il materiale dei tre modelli dei vasi plasmandoli nella cera, ancora più economica della terracotta. Che la ricevuta vada riferita alle stesse sculture nominate nella missiva del 7 gennaio 1695⁶², risulta da quanto scritto nelle lettere successive di cui si dirà nelle righe che seguono, nelle quali si menzionano come già eseguiti solo due modelli in terracotta, lasciando intendere che fossero gli unici inviati fino a quel momento. Inoltre dalle testimonianze che si sono conservate, sembra di intuire che il malinteso sul prezzo delle opere avesse in qualche modo condizionato il rapporto tra Mazza e il suo prestigioso committente. Se infatti fino a questo momento le loro comunicazioni avvengono in forma diretta, senza intermediari, nelle lettere che seguono il principe si rivolgerà allo scultore indirizzando le sue richieste a Franceschini, e non più direttamente a Giuseppe Maria. Solo molti anni più tardi, l'11 ottobre 1702, Johann Adam, scriverà nuovamente allo scultore, pressoché obbligato dall'assenza di Marcantonio Franceschini: in quell'anno, infatti, il pittore era impegnato a Genova, dove per volere della famiglia Giustiniani affrescava il Salone del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale, e il principe volendo portare avanti i lavori nel palazzo, si rivolse a Mazza chiedendogli informazioni sui fratelli Haffner e su Roli, ai quali avrebbe voluto affidare la quadratura dei soffitti⁶³.

Dopo le vicende relativi ai vasi e ai due gruppetti in creta, segue un silenzio di tre anni, interrotto nel 1701, allorché il principe attraverso la mediazione di Franceschini chiede a Mazza di eseguire «otto modelli di groppi» che sarebbero serviti «per far

⁵⁹ Lettera del 31 giugno 1693 in *Appendice*, 39/IV.

⁶⁰ Cfr. *Appendice*, 39/XV.

⁶¹ Cfr. *Appendice*, 39/XVI.

⁶² Cfr. *Appendice*, 39/XV.

⁶³ Cfr. *Appendice*, 39/XXVIII.

travaliar quelli grandi in pietra» per le statue che avrebbero ornato il giardino di Rossau. Domandava inoltre al pittore, di informarsi sulla richiesta economica e circa la dimensione specificava che lo scultore li avrebbe potuti fare «in quella grandezza come questi doi già mandati». Auspicava inoltre che i «modelletti» avessero «un bel contorno», in maniera tale da potersene «servire per galleria»⁶⁴. Nella risposta inviata il 10 agosto, il pittore comunicava al principe di aver subito trasmesso a Mazza la sua richiesta, ma poiché questi si trovava a Reggio «e per essersi persa la lettera o altro» gli era convenuto aspettare il suo ritorno in città. Riferisce dunque che lo scultore si era reso disponibile ad eseguire le opere per un compenso di dieci doppie, ma afferma «per quel che ho potuto ricavare dal discorso fatto con esso ... se V. A. S. li offerirà otto doppie egli sia per contentarsene». Infine riferisce che Giuseppe «desidera sapere se V. A. S. vuol mandarle i pensieri, o pure se rimette al suo genio i soggetti delle figure o modelletti»⁶⁵. Johann Adam Andreas non perde tempo, e già il 17 settembre, scrive nuovamente a Marcantonio Franceschini accettando il prezzo proposto, sebbene non si astenesse dal chiedere di trattare ancora un poco fino alle sette doppie, e conclude con l'augurio che le sculture di Mazza «potranno servire per galleria» mentre per ciò che concerne l'invenzione ancora una volta rinnova la sua totale fiducia nello scultore col dire «questi modelli po far secondo il suo gusto quello che li parerà più a proposito»⁶⁶. Il 5 ottobre, il pittore avvisa il principe che Mazza «li farà con tutta diligenza e compiti anche più delli due, tempo fa mandati, et il giorno d'oggi darà principio, e farà che siano finiti con tutta sollecitudine» e in seguito li spedirà quattro alla volta⁶⁷. Neanche due mesi dopo, il 30 novembre, Franceschini poteva informare il suo mecenate che tre dei quattro modelli erano già compiuti⁶⁸. Il successivo 11 gennaio lo stesso Giuseppe Maria dava la notizia al principe, scrivendogli: «feci per mezzo del Sig. Marcantonio Franceschini rispettosissimamente passare alla notizia di Vostra Altezza Serenissima, che dalla mia attenzione riveritissima erano già stati ridotti a perfezione e compitamente forniti quattro degl'otto modelli de gruppi, che Vostra Altezza Serenissima si compiacque alla mia inerudita mano. In testimonio pertanto di tutta quella maggiore riverenza, che

⁶⁴ Cfr. *Appendice*, 39/XVII.

⁶⁵ Cfr. *Appendice*, 39/XVIII.

⁶⁶ Cfr. *Appendice*, 39/XIX.

⁶⁷ Cfr. *Appendice*, 39/XXI.

⁶⁸ Cfr. *Appendice*, 39/XXII.

sempre consegnai all'alto merito dell'*Altezza Vostra Serenissima* mi sono preso l'ardire di presentarmi ora a confermare ciò all' *Altezza Vostra Serenissima* con la presente et assieme a supplicarla ad effetto si degni onorarmi d'avviso, se comanda, che siano da me consegnati i sudetti groppi al mercante, supplicandola ancora con tal congiuntura d'honorarmi dell'ordine per il sudetto mercante del pagamento dei medesimi»⁶⁹. Nei giorni successivi dovette arrivare a Bologna, la lettera scritta il 27 dicembre da Johann Adam Andreas a Marcantonio Franceschini, con la quale lo avvisava di aver provveduto ad inviare l'ordine di pagamento delle «32 doppie» a favore dello scultore⁷⁰. Il 17 gennaio infatti il pittore scriveva al principe mandando i ringraziamenti di Giuseppe Maria per il compenso ricevuto e inoltre gli comunicava di aver visto «i quattro modelli già compiuti, che invero sono bellissimi, e di diligentissimo finimento», informandolo anche sui soggetti raffigurati: «*Adone e Venere, Diana e Endimione, Pluto e Proserpina, Zefiro e Flora*»⁷¹. Nei mesi successivi Mazza concluse anche gli altri quattro modelli, di cui però nelle missive non si esplicitano i soggetti rappresentati⁷².

Da quanto riportato da Vincenzo Fanti sappiamo che nella collezione Liechtenstein nel 1767, delle dieci terrecotte di mano dello scultore bolognese documentate dalle lettere, ne rimanevano sette. Nella camera sesta erano esposti due "gruppi di terra": «Endimione che dorme e Diana superiormente situata che lo sta fissamente guardando alto piedi 1 once 1 $\frac{1}{4}$ » e «Giove sopra l'aquila in atto di abbracciare Ganimede per trasportarlo in cielo alto piedi 1 e once 2». Altri due si trovavano nell'ottava camera: «una Lotta di Ercole e di Anteo, piedi 1 once 2 $\frac{1}{2}$ » e «Il Ratto di Proserpina, piedi 1 once 3». Infine nella decima camera erano collocate altre tre sculture: « Il Ratto di Proserpina gruppo di terra alto piedi 1 once 2», «Ercole e Iole gruppo di terra alto piedi 1 once 1» e inoltre l'unica terracotta di soggetto sacro: «San Giuseppe che tiene in braccio il divino Pargoletto il quale riceve un pomo da un Angiolo che in divota attitudine è situato posteriormente, alto piedi 1 once 11»⁷³. Alcune di queste opere si riconoscono in quelle indicate da Franceschini, e non è

⁶⁹ Cfr. *Appendice*, 39/XXIV.

⁷⁰ Cfr. *Appendice*, 39/XXIII.

⁷¹ Cfr. *Appendice*, 39/XXV.

⁷² Il 7 marzo aveva già compiuto tre dei quattro modelli mancanti, si veda la lettera di Franceschini in *Appendice*, 39/XXVII.

⁷³ Fanti 1767, pp. 78, 79, 99, 105, 106 nn. 66, 76, 125, 126, 128, 129, 130.

escluso che Fanti incappasse in una svista iconografica confondendo una delle due terrecotte da lui menzionate come *Ratto di Proserpina* con un altro soggetto simile, come ad esempio *Zefiro e Flora*. Tutte queste sculture si ritrovano registrate nel catalogo della collezione principesca stilato nel 1807; in seguito furono probabilmente vendute e ad oggi non è nota la loro collocazione⁷⁴. L'unica testimonianza rimasta riguarda il gruppo raffigurante *Diana ed Endimione*: registrato nel 1877 nel *Katalog der historischen Kunst-Austellung*, pubblicato in occasione dell'inaugurazione della nuova Accademia di Belle Arti di Vienna⁷⁵, dove si menziona anche l'iscrizione presente sull'opera «F. G. M.» - Fecit Giuseppe Mazza- che viene però sciolta in «Gabriel Mollinarolo?».



G. M. Mazza, *Diana ed Endimione*, 1702 terracotta, 36 cm



G. Giuliani, *Diana ed Endimione*, terracotta, 45,36 x 39 cm, Stift Heiligenkreuz, Stiftsmuseum

⁷⁴ SL-HA, *Catalogus 1807*, nn. 98-105 «In der Stadt, in den Zimmern wo der Tod des Fürsten Alois war».

⁷⁵ *Katalog 1877*, cat. 49; Ronzoni 2005, p. 378, cat. 207.

La fotografia della terracotta di Mazza⁷⁶, in cui la figura di Diana risulta acefala, consente di avanzare qualche ipotesi anche sugli altri gruppi plasmati dal bolognese e sulla loro traduzione da parte dello scultore veneziano, incaricato di realizzare a partire da quei modelli, le statue in pietra di grandi dimensioni, destinate ad ornare il giardino del palazzo di Rossau. Come si evince dal confronto tra l'opera di Mazza e il modelletto in terracotta realizzato da Giuliani⁷⁷, lo scultore veneziano si basò sull'invenzione di Giuseppe Maria, mantenendone l'impostazione compositiva generale, ma rielaborando le singole figure nelle posizioni e nell'aspetto, dimostrando in quest'ultimo di seguire la propensione del principe per la raffigurazione di soggetti «belli nudi»⁷⁸. Si perde nell'opera di Giuliani la classica compostezza e naturalezza che Mazza aveva impresso al gruppo, sia attraverso la postura sinuosa e raffinata delle due figure, sia mediante il disegno del panno che le avvolge entrambe. Il trattamento consueto delle superfici lavorate da Mazza, rese morbide e chiaroscurate, diviene più



G. Giuliani, *Ercole e Onfale*, 1702 circa, terracotta, 42,5 x 37 cm, Stift Heiligenkreuz, Stiftsmuseum

⁷⁶ Ronzoni 2005, p. 378, cat. 207.

⁷⁷ Per un approfondimento sulla terracotta di Giuliani si veda Ronzoni 2005, pp. 200-203, cat. 116.

⁷⁸ Cfr. *Appendice*, 39/IV. Sulla preferenza del principe verso la rappresentazione di figure nude si veda la corrispondenza con Franceschini nelle lettere del 17 agosto, 10 settembre e 12 ottobre 1692 (Miller 1991, pp. 193-195, nn. 10,12,14). In queste alla richiesta di un dipinto raffigurante una «Venere nuda», il pittore replica proponendo «di lasciarsi servire in una Venere con qualche panno, che copra certe parti del corpo» perché spiega Franceschini «altrimenti un mio insuperabile scrupolo nella materia di dipingere cose lascive impedirebbe quella gran prontezza, che devo avere ai suoi pregiatissimi cenni...». Il principe risponde alla proposta del pittore affermando: «intendiamo dall'ultima sua, che vogli operare per noi, cioè una Venere onestamente coperta; siamo contenti che la figura non sia affatto snudata, ma pure no anche per tutto cuoperta, se non parimente in luogo vergognoso».

aspro e rilevato nella versione di Giuliani.

Le altre terracotte approntate dallo scultore veneziano per le statue del giardino, così come le opere definitive che sono state vendute insieme ai vasi nel 1773 dal principe Franz Joseph II (1726 – 1781) e si conservano oggi nel parco del castello di Austerlitz, possono fornire un'idea dell'impostazione compositiva elaborata da Giuseppe Maria Mazza per gli altri gruppi⁷⁹.



G. Giuliani, *Zefiro e Flora*, terracotta, 47 cm, Olmütz Museum, inv. n. P 33



G. Giuliani, *Zefiro e Flora*, 1702, pietra, Schlosspark Austerlitz

Sebbene avesse forse conosciuto il linguaggio dello scultore felsineo durante un viaggio a Bologna, fu soprattutto sulle sculture inviate da questo alla corte del casato Liechtenstein, che Giuliani poté formare il suo stile in cui è ben evidente l'influenza esercitata dagli esempi del bolognese. Come afferma Luigi Ronzoni nella monografia dedicata allo scultore, «Mazzas Impulse treten unübersehbar in mehreren Figurinen Giulianis zutage: die weichen, an der Malerei geschulten Oberflächen, die lieblichen,

⁷⁹ Si veda Ronzoni 2005, pp.270-273, cat. 151-152.

fast elegisch wirkenden Antiltze, die lebhaften und in den Bewegungsabläufen dynamischen Kinderdarstellungen sowie die sensible Draperieformulierung»⁸⁰. Negli anni in cui Giovanni Giuliani operava a Vienna, gli fu allievo lo scultore austriaco Georg Raphael Donner (1693-1741)⁸¹, il quale attraverso il suo maestro poté conoscere il linguaggio di Mazza, studiato poi nei ripetuti soggiorni veneziani, durante i quali dovette guardare in particolare ai rilievi bronzei in Santi Giovanni e Paolo, come già aveva correttamente indicato Tietze – Conrat in un articolo sulle componenti veneziane nella formazione del maestro austriaco pubblicato nel 1907⁸².



G. Giuliani, *Giove e Ganimede*, 1702 terracotta, 49 cm, Olmütz Museum, inv. n. P 32



G. Giuliani, *Giove e Ganimede*, 1702 pietra, Schlosspark Austerlitz.

⁸⁰ Ronzoni 2005, p. 157.

⁸¹ Sul rapporto tra Giuliani e Donner, si veda Ronzoni 2005, pp. 146-149.

⁸² Tietze Conrat 1907.

IV.II *L'attività a Venezia*

Il vero esordio in laguna di Giuseppe Maria Mazza si data al 1705, allorché fu definitivamente collocato il rilievo bronzeo con l'*Adorazione dei Pastori* nella chiesa di San Clemente in Isola dei padri Camaldolesi di Venezia (sch. 96). L'esposizione dell'opera ebbe grande risonanza: nello stesso anno, infatti, a Padova nella Stamperia del Seminario veniva pubblicato un opuscolo contenente diciannove componimenti poetici in onore del rilievo e del suo artefice bolognese¹. Non era la prima volta che Mazza dava prova delle sue abilità nella Serenissima: già nel 1670, a diciassette anni, aveva lavorato nel monastero delle Vergini², commissione che probabilmente ottenne grazie ai rapporti intrattenuti in città dal padre Camillo, il quale nel 1664 aveva ricevuto l'incarico dalla Scuola della Misericordia di un baldacchino processionale in argento e negli anni precedenti aveva atteso da Venezia alla realizzazione della cancellata bronzea per il presbiterio della basilica di Sant'Antonio a Padova³. Ancora in laguna probabilmente Camillo, ebbe una sua bottega, all'interno della quale si formò, almeno, a quanto è emerso da questo studio, quel Giuseppe Magri, che a detta dell'Oretti, era «scultore veneziano e cesellatore di gran vaglia»⁴, attivo anche a Bologna al fianco di Giuseppe Maria Mazza nella chiesa del Corpus Domini (sch. 41-43). Una consuetudine, dunque, con l'ambiente veneziano che Giuseppe Maria ereditò dal padre e che fu facilitata anche dalla presenza in laguna del fratello, Giovanni Battista che risulta residente a Venezia fin dal 1678, dove praticava la professione di intagliatore e dove nel 1690 sposerà Orsetta Alberti⁵.

Secondo Giampietro Zanotti, infatti, subito dopo il primo lavoro pubblico in scultura a Bologna, Giuseppe Maria con il denaro percepito «passò a Vinegia, ne si può dire il piacer, che v'ebbe, ne solamente a cagione delle esimie pitture di quella celebratissima scuola, ma per tutte le altre parti infinite, onde quella reale città si è

¹ Il volume è integralmente riportato in *Fortuna poetica*, III.

² Si veda in proposito il capitolo II. 3 *L'attività giovanile di Giuseppe Maria Mazza in casa Fava e Appendice*, 10.

³ Si veda in proposito il capitolo II. 2 *Cenni biografici e ruolo di Camillo Mazza*.

⁴ Oretti, BCAB Ms. B133, c. 167.

⁵ Si veda il capitolo II.1 *Cenni biografici e ruolo di Camillo Mazza e Appendice*, 11.

una delle prime d'Italia, e d'Europa. Fin d'allora talmente s'innamorò di quel soggiorno, che, quand'abbia potuto, non è quasi passato anno, che non vi sia gito, e talora senza necessità, e per il solo desiderio di dilettersi, e riveder cose tanto degne d'esser vedute»⁶. La particolare propensione di Mazza verso la città lagunare, si contestualizza oltretutto nel fondamentale legame della famiglia con la città, in un più ampio rapporto di scambi culturali e artistici tra Bologna e Venezia che prendono nuovo vigore fin dagli anni della formazione e della prima attività dello scultore⁷. Orientati anche dalla pittura neo-veneziana di Lorenzo Pasinelli, molti pittori della generazione di Giuseppe Maria come Giovanni Maria Viani, Giovanni Antonio Burrini, Donato Creti, Giuseppe Maria Crespi e altri compiono un viaggio di studio in laguna, seguendo l'esempio carraccesco. In direzione inversa si muove il giovane Sebastiano Ricci (Belluno 1659 – Venezia 1734) che a Bologna esegue nel corso della nona decade del Seicento la *Decollazione del Battista* per la Compagnia di San Giovanni dei Fiorentini, e negli anni a seguire, tra il 1682 e il 1687, numerosi dipinti per il conte bolognese Annibale Ranuzzi. Stessa direzione seguita, qualche anno più tardi, all'inizio del Settecento, da Giovanni Battista Piazzetta (Venezia 1683 – 1754) che a Bologna fu influenzato in particolare dall'arte di Giuseppe Maria Crespi. Tra il 1680 e il 1686, compie la formazione nella scuola di Carlo Cignani, Alessandro Marchesini (Verona 1663 – 1738), e pochi anni più tardi è in città anche Antonio Balestra (Verona 1666 - 1740), il quale nel rientro da un viaggio di studio a Roma, sosta a Bologna. Entrambi questi ultimi due pittori, con cui Mazza, come si dirà, intrattenne intensi rapporti professionali e di amicizia, rimarranno poi fino allo scadere del secolo nella loro città d'origine, Verona, dove in quegli anni è attivo anche Giovan Gioseffo dal Sole, sodale di Mazza, e si trasferiranno poi all'incirca nel 1700 nel capoluogo veneto.

Dopo il periodo della formazione, i soggiorni in città di Mazza sono documentati relativamente all'approvvigionamento dei materiali: nel 1696 incaricato dal cardinale Taddeo dal Verme della realizzazione delle urne destinate a contenere le reliquie dei Santo Protettori della città di Imola (sch. 69-71), Mazza munito delle lettere di presentazione del cardinale rivolte ai nobili veneziani, si recherà in laguna per

⁶ Zanotti 1739, II, p. 5.

⁷ Per un approfondimento sull'argomento si veda Mazza 1999^a, pp. 143-164.

contrattare «li marmi»⁸ e per pattuire la lavorazione delle arche marmoree. Anche pochi anni più tardi con la commissione del *Monumento a Maffeo e Alvise Venier* (1699, sch. 72), Giuseppe Maria si fornirà del materiale dai «marmorini» veneziani, nonostante il Senato bolognese per moderare i costi gli avesse imposto di chiedere anche preventivi «a' marmorini di Modena e Verona»⁹. In entrambi i casi Giuseppe Maria oltre a far ricorso ai marmi disponibili a Venezia, affiderà agli artigiani lagunari la lavorazione degli elementi architettonici, riservando a sé solo l'esecuzione delle statue: nel *Monumento Venier* i due busti ritratto, e i due leoni e il puttino posti sulla sommità della memoria, mentre nel caso delle urne i puttini e i serafini che le decorano. Entrambe queste due realizzazioni si datano all'ultimo decennio del Seicento, e fu probabilmente in questo periodo che Mazza iniziò a tessere una fitta rete di legami con il tessuto culturale lagunare che sfocerà poi nelle importanti commissioni che gli verranno assegnate. Un ruolo importante nell'affermazione dello scultore in città, va riconosciuto a monsignor Antonio Widmann (1669-1783), membro della nobile famiglia carinziana trasferitasi nel XV secolo a Venezia e ascritta al patriziato nel 1646, il quale ricoprì a Bologna la carica di vicelegato dal 1698 al 1701¹⁰. Proprio in questi anni, nel 1699, Mazza completava il monumento in memoria dei fratelli Venier nel palazzo Pubblico (sch. 72), sormontato simbolicamente dal Leone di San Marco e da quello di Felsina, e inaugurato sotto gli auspici del Widmann in occasione della festa cittadina del 25 giugno 1699.

Il vicelegato dovette rimanere favorevolmente colpito non solo dai ritratti dei suoi concittadini effigiati nel marmo ma anche dalle tante imprese plastiche portate a termine entro quegli anni da Giuseppe Maria. Lo dimostra l'incarico assegnatogli di lì a breve della decorazione in stucco del suo palazzo veneziano a San Canciano, che ad oggi è l'unica testimonianza rimasta della attività di plastificatore condotta in laguna da Giuseppe Maria Mazza. Lo scultore non fu l'unico ad entrare in contatto con il Widmann, il quale, giusta la testimonianza di Zanotti, «molto si diletta di cose egregie»¹¹. A leggere le pagine della *Storia dell'Accademia Clementina* il vicelegato pare infatti prediligere gli artisti bolognesi: Giovan Gioseffo dal Sole aveva dipinto per

⁸ BCAB, Ms. B 153, *Lettere di diversi a Giuseppe Mazza scultore*, c. 149 in Arfelli 1934, p. 432, doc. XII.

⁹ Perini 1992, p. 76 e nota 87 p. 86.

¹⁰ Ferretti - Pasquali 1972, p. 221 n. 97.

¹¹ Zanotti 1739, II, p. 94.

lui una *Betsabea*, da Raimondo Manzini comperò un quadro raffigurante «pesci di varie sorte»¹², di Giovambattista Grati possedeva «due pitture in rame cioè San Giuseppe che chiede perdono alla Vergine, sposa del sospetto di sua gravidanza e l'Angelo che a san Giuseppe impone di fuggire con la famiglia in Egitto»¹³. Inoltre Ercole Gaetano Bertuzzi¹⁴ (1668-1710) fu chiamato a dipingere nella villa di proprietà della famiglia a Bagnoli di Sopra «quattro stanze con li quattro elementi, e in una soffitta una Flora con il crepuscolo e due fanciulli»¹⁵, decorazioni identificate da Magani tra quelle ancora presenti nell'edificio¹⁶.

In palazzo Widmann di San Canciano, Mazza esegue le sovrapporte in stucco che ornano le stanze al piano nobile con coppie di puttini che reggono drappi frangiati, posti ai lati dei medaglioni raffiguranti in bassorilievo le *Allegorie delle arti liberali* (sch. 88-95)¹⁷. Nel medesimo palazzo, «in un camerino sopra» vi era sempre di mano dello scultore felsineo «una bellissima Diana»¹⁸, ad oggi sconosciuta. Per le sovrapporte l'invenzione compositiva deriva dai famosi affreschi eseguiti da Carlo Cignani e Domenico Santi nella chiesa bolognese di San Michele in Bosco nel 1665, in cui coppie di morbidissimi e vivaci puttini ai lati dei medaglioni con le storie dell'Arcangelo Michele, sostengono drappi violetti che incorniciano gli ovali.

Non abbiamo riferimenti cronologici precisi per l'attività dello scultore in palazzo Widmann, datata da Fleming¹⁹ e da Riccòmini²⁰ ai primi anni del Settecento, mentre Magani ipotizza una datazione prossima al 1717, connettendo la decorazione degli ambienti al matrimonio tra Giovanni II Widmann e Vittoria Bonfadini²¹.

Mazza si era confrontato con la stessa invenzione nella cappella di Santa Caterina nella chiesa del Corpus Domini a Bologna, eseguita nell'estate del 1687 (sch. 40) dove

¹² Zanotti 1739, II, p. 94.

¹³ Zanotti 1739, II, p. 189.

¹⁴ Magani (1989, p. 61) riferisce che lo stesso pittore sarebbe stato autore anche di un ritratto di monsignor Widmann, equivocando però quanto scritto da Zanotti, il quale nella vita di Bertuzzi riferisce che il pittore fece nell'anno «1687 il ritratto di monsignore Vicelegato, molto bello e molto sembriante», ma all'epoca il Vicelegato di Bologna era Andrea Santacroce, in carica dal 1686 al 1689.

¹⁵ Zanotti 1739, I, p. 348.

¹⁶ Magani 1989, p. 62.

¹⁷ Come si dirà nella relativa scheda, a pare di chi scrive non tutte le otto sovrapporte possono riferirsi allo scultore bolognese: in particolare sembrano essere di altra mano le sovrapporte nell'ultima stanza, e probabilmente eseguite dagli stessi stuccatori attivi nell'alcova.

¹⁸ Zanotti 1739, II, p. 9.

¹⁹ Fleming 1961, p. 210 figg. 8-9.

²⁰ Riccòmini 1967, pp. 182-183.

²¹ Magani 2001, p. 251.

coppie di putti sostengono gli ovali con Evangelisti dipinti da Franceschini, ancora nel 1693 nella libreria del convento di San Domenico (sch. 63) plasmando gli angioletti sul cornicione attorno ai cartigli con fogliami e di nuovo nel 1696 nella decorazione plastica dell'altare maggiore della chiesa della Concezione di Crevalcore (sch. 64-67).

Inoltre, l'abbinamento di un panneggio con i puttini lo si trovava già nell'ornamento plastico dell'altare maggiore nella chiesa di Santa Maria Galliera dove «un nobilissimo panno alla pittoresca»²², modellato da Giovanni Filippo Bezzi, era tenuto sollevato e mosso da puttini alati e angeli volanti eseguiti da Giuseppe Maria Mazza entro il marzo 1686 (sch. 29), di questi oggi rimangono solo gli angeli a tutto tondo ai lati dell'altare.

Tipologicamente i puttini di palazzo Widmann rivelano strette somiglianze con gli angioletti posti ai lati dell'ovale con la *Madonna della Concezione*, nella chiesa di Crevalcore del 1696 (sch. 64-67) e



G. Mazza, *Puttino alato*, Crevalcore chiesa della Concezione, 1696.



G. M.Mazza, *Puttino alato*, Venezia, palazzo Widmann



G. M.Mazza, *Puttino alato*, Bologna, palazzo Grassi, 1704

²² Crespi, BCAB Ms. B 13, cc. nn. nella vita di Giuseppe Maria Mazza.

con i puttini alati che attorniano la Vergine nella cappellina domestica di palazzo Grassi, eseguita entro il 1704 come attesta l'iscrizione sulla porta d'ingresso (sch. 100). E' plausibile dunque che anche la decorazione del nobile palazzo veneziano si debba collocare all'incirca tra gli ultimi anni del Seicento e i primi del nuovo secolo, ed è quindi probabilmente di poco precedente o contemporanea al rilievo bronzeo in San Clemente.

A Venezia repertori ornamentali confrontabili alle sovrapporte Widmann, con putti volanti e panneggi, sebbene stilisticamente diversi e di altra concezione rispetto allo schema compositivo adottato da Mazza, si ritrovano nelle decorazioni riferite ad Abbondio Stazio (Massagno 1663 – Venezia 1745) nei palazzi Zenobio ai Carmini, Albrizzi a Sant'Aponal, Barbaro a San Vidal, e Sagredo a Santa Sofia²³.

Con queste decorazioni plastiche, gremite di sciami di putti, motivi ornamentali vegetali e panneggi, si confronta anche l'alcova all'interno di palazzo Widmann, dalla quale già Riccòmini, seguendo la proposta di Mariacher, segnalava condivisibilmente l'estraneità dello scultore bolognese²⁴, il cui nome continua ad essere proposto dalla critica²⁵ insieme a quello più di sovente ripetuto di Abbondio Stazio²⁶ e di recente anche a quello di Pietro Roncaioli²⁷.

L'alcova fu probabilmente eseguita in un momento successivo rispetto alle sovrapporte, e forse coincidente con il matrimonio di Giovanni II Widmann celebrato nel 1717. A questa seconda fase dei lavori vanno a mio avviso riferite anche le sovrapporte poste nella stanza che da accesso all'alcova, nelle quali si ripete il modello compositivo adottato da Mazza nelle decorazioni delle prime due stanze, ma che rivelano nella morfologia dei corpi e dei volti dei puttini, nei drappi più schematici, e in generale nell'espressione meno misurata, un'altra mano, forse identificabile con quella di Abbondio Stazio, secondo alcuni, come si è accennato, autore dell'alcova.

²³ Si veda sulle decorazioni plastiche di questi palazzi quanto scritto da Aikema 1997, pp. 85-122; Mariuz – Pavanello 1997, pp. 582-639; Magani 2001, pp. 249-258; Tesan 2001, pp. 177-186.

²⁴ Mariacher 1964, p. 85; Riccòmini 1967, pp. 182-18.

²⁵ Fleming 1961, p. 210 figg. 8-9; Bassi 1976, pp. 261-262; Nava Cellini 1982a, pp. 146, 249; Magani 1989, pp. 71-75; Idem 2001, p. 256 n. 12.

²⁶ Si veda almeno Aikema 1997, p. 97.

²⁷ Tesan 2001, p. 178; De Grassi 2005, pp. 35-36, 38 n. 18.



A. Stazio ?, Particolare della decorazione in stucco dell'alcova in palazzo Widmann, Venezia



Per ciò che concerne il rapporto istaurato da Mazza con la famiglia Widmann, inoltre, occorre dire che Giuseppe Pavanello²⁸ ha proposto di riferire allo scultore bolognese

²⁸ Pavanello 1978, pp. 62-64.

alcuni stucchi nella villa di proprietà della famiglia a Bagnoli di Sopra, nel padovano, in ragione delle affinità con le sopraporte del palazzo di Venezia. Si tratta di *Puttini che sorreggono il cappello vescovile sul monogramma A.V.* del committente Antonio Widmann, e una decorazione con un *Drappeggio e un puttino* che lo sostiene, entrambi nel salone affrescato da Louis Dorigny con *Le ore che apprestano il carro di Aurora*.



Veduta del salone nel palazzetto Widmann a Bagnoli di Sopra.



Veduta del salone nel palazzetto Widmann a Bagnoli di Sopra.



G. M. Mazza. *Drappeggio con putti e stemma*,
Bologna, Palazzo Malvezzi Campeggi.

Più di recente Magani nello studio sulle committenze della famiglia, in merito al coinvolgimento di Mazza a Bagnoli afferma: «non credo possibile comunque per motivi d'età un diretto intervento dello stuccatore bolognese a Bagnoli»²⁹, ma nel suo studio data l'affresco di Dorigny «in un periodo a ridosso degli interventi di Villa Manin (Passariano, Udine 1708-1710) e di palazzo Orti Manara» del primo decennio del Settecento³⁰. Come di consueto alla datazione dell'affresco si può ancorare anche la decorazione plastica e dunque la questione anagrafica non può costituire una discriminante per l'intervento di Mazza, che nei primi decenni del Settecento è ancora nel pieno della sua attività e continuerà a lavorare fino alla fine del quarto decennio: sullo scadere degli ottant'anni sarà attivo a Modena nella chiesa dei domenicani (sch. 158-161) e inoltre la sua attività è documentata fino al 1736 da un buon nucleo di opere firmate e datate. Una scoperta documentaria, emersa nel corso di questo studio, permetterebbe di collocare Mazza nelle vicinanze di Bagnoli, ancora nel 1728, quando, come risulta da una lettera inviata dallo scultore ai padri della basilica dei Santi Giovanni a Paolo a Venezia, egli si trovava a Padova, nella chiesa, oggi scomparsa di Sant'Agostino retta dai domenicani³¹. Il palazzo di Bagnoli è attualmente chiuso e non è pertanto possibile una verifica diretta delle opere, ma dalla documentazione fotografica è comunque difficile a mio avviso riconoscere la paternità del bolognese negli stucchi indicati da Pavanello: il grande panneggio al centro di una delle pareti laterali appare assai distante da realizzazioni simili dello scultore, come ad esempio il *Drappeggio con Angeli* nella chiesa di San Giovanni Battista a Rimini del 1715 (sch. 125) e il *Drappeggio con putti e stemma* che orna uno dei camini al piano nobile nel palazzo bolognese dei Malvezzi Campeggi (sch. 124), mentre forse anche in questo caso un confronto più calzante appare quello con i modi di Abbondio Stazio.

Tornando alle committenze lagunari, oltre ai Widmann, un'altra famiglia con cui Giuseppe Maria Mazza entrò in contatto nei primissimi anni del Settecento è quella dei Correggio, originari di Bergamo e appartenenti alla nobiltà veneziana dal 1646. Nel palazzo della famiglia, Mazza aveva eseguito una decorazione simile a quella messa in opera in palazzo Widmann, come attestato da Giampietro Zanotti: «per il

²⁹ Magani 1989, p. 68 n. 35.

³⁰ Magani 1989, p. 65 e n. 26.

³¹ ASVE, *Convento dei SS. Giovanni e Paolo*, busta G. LXVI.

nobile Orazio Coreggio fece in un gabinetto alcune altre medaglie con alcuni fanciulli»³², oggi non più esistenti, ma databili entro il 1705, anno della morte del committente. Ancora circa il rapporto istaurato con Orazio Correggio, nella vita di Ercole Graziani, il quadraturista che collaborò con Giuseppe Maria nella cappella domestica del palazzo bolognese di Achille Maria Grassi (sch. 100), Giampietro Zanotti ricorda che il pittore «circa il MDCVIII andò a Vinegia mandatovi dal Mazza per dipignere una soffitta nel palazzo del nobile uomo Orazio Correggio e la dipinse al solito egregiamente e quel Signore sempre glie n'ebbe grado e sempre lo amò e si dichiarò tenuto al Mazza che di un così eccellente pittore l'avea provveduto»³³. Dalla stima nutrita nei suoi confronti, probabilmente Mazza ottenne l'incarico del rilievo in San Clemente, e come si dirà nelle righe che seguono, anche la *Venere* in marmo della collezione Manin fu quasi certamente commissionata dallo stesso Orazio Correggio.

Se le opere plastiche nei palazzi privati veneziani fornirono allo scultore un primo canale d'accesso alle dinamiche della committenza cittadina, la sua affermazione arriverà con un'opera di destinazione ecclesiastica, l'*Adorazione dei Pastori* in bronzo per la chiesa dei padri Camaldolesi in San Clemente in Isola (sch. 96).

Alla scelta dello scultore bolognese contribuì il nuovo orientamento del clima culturale veneziano che prese avvio sul finire del Seicento, rivolto verso un gusto di impronta classicista³⁴.

Per ciò che concerne la scultura, il cambiamento in atto si manifesta, come la critica ha più volte rilevato³⁵, in un'opera monumentale di notevole importanza, il monumento ai Valier eretto su disegno dell'architetto Andrea Tirali nella basilica di Santi Giovanni e Paolo, e ornato dalle opere scultoree eseguite tra il 1702 e il 1708 da Giovanni Bonazza (Venezia 1654 – Padova 1736), Antonio Tarsia (Venezia 1662 – 1739), Pietro Baratta (Massa 1668 – Carrara 1729) e Marino Gropelli (Venezia 1662 – 1721). Alcuni tra questi artisti, saranno protagonisti della riforma in senso classicista del linguaggio scultoreo veneziano nei decenni a seguire: Pietro Baratta in particolare sarà attivo in laguna per circa trent'anni a partire dal 1693 e non è improbabile che Giuseppe Maria Mazza nei suoi ripetuti soggiorni veneziani,

³² Zanotti 1739, II, p.9.

³³ Zanotti 1739, I, p. 263.

³⁴ Sulla scultura settecentesca veneziana si vedano: Pavanello 1995, pp. 443-484; Rossi 1997, pp. 718-739; Bacchi 2000, pp. 19-23; De Vincenti 2002, pp. 221-282.

³⁵ Rossi 1997, p. 718; Bacchi 2000, pp. 19-23; De Vincenti 2002, pp. 225-227.

guardasse con interesse proprio allo scultore toscano, con il quale Giuseppe Maria condivide il riferimento alla lezione algardiana e una ricercata nitidezza ed eleganze delle forme.

Nel nuovo corso della scultura lagunare di inizio Settecento, non stupisce che l'*Adorazione dei Pastori* di Mazza abbia destato grande interesse da parte dei mecenati veneziani: in San Clemente in Isola essa si inserisce in un contesto fortemente caratterizzato dal linguaggio lecourciano, che aveva dominato a lungo il "fare" scultoreo lagunare: allo stesso Giusto Le Court (Ypres 1627 - Venezia 1679) si devono nella chiesa i due monumenti a *Giorgio Morosini* e *Lorenzo Morosini*, eseguiti rispettivamente nel 1677 e nel 1678, e a Michele Fabris detto l'Ongaro (Bratislava 1644 circa - Venezia 1684) il *Crocifisso* (1675-1676) e le statue di *San Giovanni* e la *Vergine* (1680) poste all'altare del Capitolo. L'*Adorazione dei Pastori* di Giuseppe Maria lontana da quelle opere nel lessico e emblematicamente anche nello spazio fisico, poiché collocata nella parte tergale della costruzione marmorea posta al centro della chiesa, riproduzione della Santa Casa nella basilica di Loreto, esprime istanze che trovavano piena condivisione nell'orientamento culturale che si andava diffondendo in città, indirizzato ad un'espressione più moderata, regolata dal recupero dell'antichità classica e dei grandi maestri del Cinquecento.



G. Le Court, *Monumento a Giorgio Morosini*, Venezia, San Clemente



M. Fabris, *Crocifisso*, marmo Venezia, San Clemente

Il linguaggio artistico di Giuseppe in dialogo costante con i colleghi pittori e permeato della più eletta tradizione bolognese, aveva trovato fin dalle sue prime prove fonte di ispirazione negli esempi scultorei cinquecenteschi offerti da Venezia, a cui tornavano a guardare in questi anni anche alcuni degli scultori sopra citati come Tarsia e Baratta³⁶. In San Clemente la tipologia dell'opera non fu proposta o suggerita da Mazza bensì imposta dai committenti: si trattava infatti di rendere verosimigliante la Santa Casa eretta nella chiesa al sacello lauretano, di cui doveva costituire la riproduzione veneziana: sulle pareti quindi erano previsti pannelli a rilievo che dovevano richiamare quelli eseguiti sotto la supervisione di Andrea Sansovino a Loreto. In prima istanza i padri Camaldolesi avevano commissionato al tagliapietre Giovan Battista Franceschini, autore delle cornici marmoree, l'esecuzione di «due quadri con le figure di basso rilievo in pietra Colombina», ma subito dopo decisero di sostituire i bassorilievi con commessi in marmo, incaricandone dell'esecuzione lo specialista Benedetto Corberelli³⁷. Quest'ultimo però non attese all'opera, e al suo posto l'incarico, nuovamente variato in un modello in terracotta per un bassorilievo in bronzo, fu affidato a Giuseppe Maria Mazza, dando prova della fama raggiunta dallo scultore bolognese, di cui attraverso le decorazioni plastiche eseguite nelle dimore private doveva essere nota la particolare dimestichezza nella modellazione di materiali duttili come la creta e anche la sua abilità nella tecnica del rilievo. Fu forse, come è stato più volte proposto³⁸, lo stesso Orazio Correggio, il committente a cui si è già fatto cenno, a suggerire il nome dello scultore bolognese ai Camaldolesi di San Clemente: il nobile veneziano, infatti, era in strettissimi rapporti con i padri avendo contribuito all'acquisto dell'isola da parte della congregazione religiosa con una generosa elargizione economica, di cui rimaneva testimonianza nella chiesa anche nel dipinto di Francesco Ruschi con la *Madonna di Loreto e Santi*, sull'altare di giuspatronato dei Correggio dove San Giovanni Evangelista mostrava il disegno dell'Isola di San Clemente.

Giuseppe Maria realizzò il modello in terracotta a Bologna tra il marzo e il maggio 1703³⁹, ricevendo un compenso di trecento ducati, in seguito nel dicembre Giovan

³⁶ Si veda sull'argomento: De Grassi 2000, pp. 35-70; Klemenčič 2002, pp. 229-242.

³⁷ ASVE, San Clemente, *Atti*, Busta 5, fasc 2, c. 23.

³⁸ Riccòmini 1967, p. 178; Bacchi 2000, p. 759; Borean 2000, pp. 133-134.

³⁹ Si vedano le ricevute dei pagamenti in *Appendice*, 44/a.

Francesco Alberghetti, fonditore dell'Arsenale, eseguì il getto in bronzo e dal marzo 1704 Francesco Marcolioni attese alla difficile fase della rinettatura e alla finitura fino al gennaio 1705⁴⁰, quando l'opera fu definitivamente collocata sul retro della Santa Casa. In basso al centro del rilievo compare l'iscrizione con i nomi degli artefici e la data di esecuzione: « JOSEPH MARIA MAZZA A' BONONIA I.F.A.P.F.F. MDCCIV F.ML. Sc.» Nel rilievo la grazia sublime, l'eleganza nelle forme e nel disegno, la preziosità degli effetti luministici e pittorici, contribuiscono alla disinvolta naturalezza e alla verosimiglianza della storia narrata. Gli elogi cantati in rima concorsero a diffondere la notorietà del rilievo, e fin da subito Mazza divenne il più richiesto tra gli scultori attivi in laguna. A lui dovettero guardare anche gli artisti che contemporaneamente stavano lavorando al monumento Valier: nella *Carità* di Antonio Tarsia modellata a bassorilievo sul pilastro destro dell'altar maggiore della chiesa di San Stae (1706), il motivo del bambino che si nasconde sotto le vesti della figura femminile sembra essere un ricordo diretto della dolcissima invenzione di Mazza, di frequente ripetuta nelle sue opere.

Dall'esposizione del rilievo nel gennaio 1705, Mazza divenne non solo uno tra gli scultori di maggior grido a Venezia, impegnato in opere di grande prestigio a lui commissionate direttamente dal governo della Serenissima nel caso del Redentore (1705-1707), o dal patriziato locale (Manin [1705-1707], Foscarini [1717]), o gravitante in città (Conti [1705-1707]) ma anche il referente sulla piazza bolognese per la committenza lagunare. Lo dimostrano in particolare le lettere scambiate con Stefano Conti (Lucca 1654 - 1739), nobile lucchese ma di frequente presente a Venezia, mecenate e collezionista, su cui si era già soffermato Francis Haskell⁴¹, e al quale ha dedicato un importante studio Zava Boccazzi nel 1990, contenente anche la trascrizione della corrispondenza intercorsa tra il committente toscano e gli artisti⁴². La collezione formata, come egli stesso afferma nel testamento, era composta da quadri dipinti «tanto in Venezia quanto in Bologna dai primi Pittori del nostro Secolo»⁴³. Il principale intermediario per il Conti è il pittore Alessandro Marchesini, che anche in virtù della sua formazione bolognese a cui si è fatto cenno, orienta le

⁴⁰ Il contratto è trascritto in *Appendice*, 44/a.

⁴¹ Haskell 1956, pp. 296-301; Haskell 1966.

⁴² Zava Boccazzi 1990, pp. 107-152, figg. 313-321. La corrispondenza con lo scultore è sintetizzata nel *Regesto della vita e delle opere*.

⁴³ Zava Boccazzi 1990, p. 109, n.1.

scelte stilistiche del committente non solo ai «pittori veneti di tendenza più bolognesizzante ma anche ai pittori bolognesi: è infatti con la promozione del Marchesini che viene ad operare per il Conti sia il 'trio' veneziano Lazzarini – Bellucci – Balestra, sia il 'trio' bolognese Dal Sole - Franceschini – Torelli»⁴⁴.

Nell'Autografoteca Campori della Biblioteca Estense di Modena dove sono conservate le lettere scambiate con gli artisti, nel fascicolo relativo a Giuseppe Maria Mazza, oltre ai manoscritti, è inclusa anche una copia del libretto in elogio del rilievo bronzeo con l'*Adorazione dei Pastori* formato per San Clemente: la notizia non è riportata nel testo di Zava Boccazzi, ma è a mio avviso di grande interesse poiché conferma ancora una volta la notevole importanza avuta dall'opera nell'affermazione professionale dello scultore a Venezia. Nel fascicolo dedicato a Giuseppe Maria, unico scultore presente tra gli artisti richiesti dal Conti, oltre alle lettere inviate al nobile, si conservano anche le missive dello scultore indirizzate ad Alessandro Marchesini, forse consegnate da quest'ultimo al suo patrono come attestato della propria efficiente attività di mediazione. Nelle lettere Mazza si congeda sempre con i saluti da porgersi ad altri artisti veneti, quali Balestra e Pellegrini, dimostrando, quindi, di aver intessuto una fitta rete di rapporti di amicizia e stima anche con i pittori attivi in laguna. Nella prima lettera del 17 febbraio 1705, Giuseppe Maria informa Alessandro Marchesini di non aver potuto persuadere Giovan Gioseffo dal Sole ad eseguire il dipinto richiestogli da Stefano Conti, perché il pittore bolognese per «far quello che sa e promette il suo decoro» esige un compenso di almeno «sessanta Luigi». Giuseppe esprime, dunque, il suo rammarico per non «poter aver questo onore di servir il Cavalier [Conti] e Vostra Signoria» soprattutto per aver saputo dallo stesso Marchesini che il mecenate lucchese gli avrebbe voluto commissionare «qualche Basorilievo» di sua mano. Conclude avvisandolo che «questa Quaresima» dovrà recarsi a Venezia per «un affare»⁴⁵: come ipotizzato da Zava Boccazzi è probabile che Mazza dovesse raggiungere la città per la commissione delle statue del Redentore. Dai documenti resi noti da Gastone Vio⁴⁶ sappiamo che l'autorizzazione del Senato per l'esecuzione delle statue arrivò il 26 febbraio 1705 con questa i senatori delegavano i Provveditori al Sal di scegliere «per il modello, e per nettar le statue dopo il getto uno dei più periti

⁴⁴ Zava Boccazzi, 1990, p. 111.

⁴⁵ BEM, *Autografoteca Campori*, fasc. Mazza Giuseppe Maria, f. 112 in Zava Boccazzi 1990, p. 146.

⁴⁶ Vio 1985, pp. 205-206.

Scultori, et un cesellatore»⁴⁷. E' probabile dunque che Mazza fosse stato già avvisato del possibile affidamento dell'opera ma non è escluso che l'impegno menzionato fosse invece relativo alla statua in marmo raffigurante *Venere* della collezione Manin: i documenti della famiglia pubblicati da Martina Frank, attestano infatti che il 29 marzo 1705 lo scultore riceve il pagamento di seicento lire «a conto della statua che fa a Bologna»⁴⁸. E' evidente dunque come in questo periodo, nei mesi immediatamente successivi all'esposizione dell'*Adorazione dei Pastori* per i Camaldolesi, Mazza fosse ambitissimo dalla committenza lagunare: tra il 1705 e il 1707 egli infatti porta a termine contemporaneamente opere per il Senato, ma nella terracotta quindi una lavorazione per lui molto veloce e opere per privati, in marmo, che gli richiedevano un maggiore impiego di tempo.

Si ritornerà in seguito sulle altre opere qui citate, ma tornando per ora al rapporto istaurato con Stefano Conti, dopo la lettera menzionata del febbraio 1705, il nobile lucchese dovette inviare una sua richiesta allo scultore: lo dimostra una ricevuta rilasciata da Mazza il 4 aprile 1705 a Venezia, nella quale dichiara di aver riscosso da Alessandro Marchesini «doppie dieci di Franza» come acconto dei «ducati ducento» pattuiti per la realizzazione dei due busti commissionatigli dal Conti, che Mazza afferma di dovere «fare in Bologna senza altra spesa ne di marmo ne di condotte»⁴⁹. Nei mesi a seguire, le lettere testimoniano dell'attività dello scultore come delegato per mediare nelle relazioni con i pittori bolognesi richiesti dal mecenate toscano, in una lettera a Marchesini del 21 aprile riferiva: «ora son stato dal Sig. Viani e li ho parlato circa il quadro che desidererebbe il Sig. Conti, et mi a detto ... che lo servirà ma che vi vorrà un poco di tempo avendo altri quadri da fare già incaminati de Cavalieri»⁵⁰. Il 6 ottobre 1705 dava notizia allo stesso Conti che «Marc'Antonio Franceschini stava dipingendo il quadro [richiesto]... Il Sig. Gio: Gioseppe dal Sole l'à abozato... Il Sig.r Torelli l'à abozà e sarà una bella opera», e concludeva col dire «in soma tutti faticano a ciò resti agiustata, io che son il più debole mi afaticherò e farò

⁴⁷ Cfr. le relative schede (105-113) e il documento in *Appendice*, 45/a. IV.

⁴⁸ ASUd, Archivio Manin, Spoglio Villa Manin 9, *Conto Particolar N. 1*, c. 147 in Frank 1996 p. 365

⁴⁹ BEM, *Autografoteca Campori*, fasc. Giuseppe Maria Mazza, c.nn; si veda anche Zava Boccazzi 1990, p. 146 senza l'indicazione del giorno.

⁵⁰ Lettera del 21 aprile 1705: BEM, *Autografoteca Campori*, fasc. Giuseppe Maria Mazza, f. 112 in Zava Boccazzi 1990, p. 146.

tuto quello saprò e potrò»⁵¹. Infatti, nonostante avesse ricevuto il 4 aprile, l'acconto per i due busti, lo scultore non aveva ancora iniziato a lavorarvi: il 21 aprile affermava di voler «far presto li suoi modelli de busti», ma ancora il 17 novembre chiedeva al Marchesini di riferire al nobile che «li suoi busti sono abozati» ma che li avrebbe conclusi, come da accordi, solo dopo aver terminato «la Venere del Conte Manino»⁵². All'incirca otto mesi dopo, il 16 luglio 1706, lo scultore scrive a Stefano Conti pregandolo di pazientare ancora fino «a fine settembre» quando avrà compiuto l'opera per i Manin e potrà servirlo⁵³. In una lettera scritta solo pochi giorni dopo, il 28 luglio, probabilmente a seguito della risposta del nobile committente, Mazza si scusa ancora per non aver concluso nel tempo sperato i due busti, e riconferma di non poterli terminare «sino al tempo che sarà ottobre o novembre», allorché una volta finita la *Venere* potrà mettersi «a torno di consaputi due Busti». Aggiunge, inoltre, di aver fatto «i due modelli grandi come anderanno quelli di marmo» rassicurando che non li darà a nessuno e che «sarano a sua istanza»⁵⁴. Come previsto nei mesi a seguire concluderà la *Venere* per i Manin, come attesta il pagamento del 2 ottobre 1706, e nel giro di pochi mesi porterà a termine anche i due busti per il Conti: il 22 febbraio 1707 lo informava, infatti, che «le due meze figure di marmo sono ormai terminate» e il 22 marzo riceveva il saldo di 43 zecchini e mezzo e 10 soldi, asserendo però di trovare un «poco di svario di doble 6 circa» rispetto ai duecento ducati pattuiti. Lo avvisava che avrebbe provveduto a spedire i due marmi preparandoli come già aveva fatto nel caso delle opere viennesi e che nella stessa cassa avrebbe inserito anche «il disegno del piede per li due busti»⁵⁵. Le opere però dovettero subire dei danni durante il trasporto, nell'ultima lettera che si è conservata infatti Mazza riferisce il suo rammarico per aver saputo che uno dei due busti aveva «patito nel viaggio». Lo informa inoltre sui soggetti ritratti: «li due busti rapresentano: uno Endemione e la femina Diana, era un Pastore che oservava li andamenti della Luna deta Diana dali poeti»⁵⁶. Purtroppo dei marmi così come dei modelli in terracotta ad oggi non rimane traccia, ma è interessante quanto emerge dalla corrispondenza epistolare anche in

⁵¹ BEM, *Autografoteca Campori*, fasc. Giuseppe Maria Mazza, f. 116 in Zava Boccazzi 1990, p. 147.

⁵² *Ibidem*, f. 118 in Zava Boccazzi 1990, p. 147.

⁵³ *Ibidem*, f. 119 in Zava Boccazzi 1990, p. 147.

⁵⁴ *Ibidem*, f. 120 in Zava Boccazzi 1990, p. 147.

⁵⁵ *Ibidem*, f. 125 in Zava Boccazzi 1990, p. 148.

⁵⁶ *Ibidem*, f. 131 in Zava Boccazzi 1990, pp. 148-149.

relazione al procedimento operativo adottato dallo scultore, già evidenziato da Zava Boccazzi e da Tumidei⁵⁷. Egli infatti procedeva definendo in tutto l'opera nella creta nelle stesse dimensioni della versione marmorea e in seguito la traduceva nel marmo: i modelli potevano essere acquistati dal medesimo committente oppure venduti separatamente come opere autonome. Allo stesso Conti, infatti, Mazza proponeva oltre ai due modelli delle opere da lui commissionate per un prezzo di «doble dodici», anche il «modelo dela Venere»⁵⁸ per i Manin, domandandogli per quest'ultimo «trenta luigi» ma aggiunge «Vostra Signoria mi mandi Vinti doble, come cosa discreta»⁵⁹. Il Conti, prima di decidere se acquistare o meno l'opera, gli richiese di eseguire un disegno del modello della *Venere* che Mazza provvide a spedirgli insieme ai busti, indicando anche le misure della terracotta: «la statueta è lunga piedi 2 once 3 alta un piede e mezzo di Bologna»⁶⁰, ovvero all'incirca 76 cm alla base e 57 di altezza⁶¹.

Per ciò che concerne la *Venere*⁶², come si è più volte accennato, questa entrò a far parte delle ricche collezioni formate dai Manin e fu oggetto di ripetuti elogi. Originari di Udine e ascritti al patriziato veneto nel 1651⁶³, i Manin risultano essere tra le famiglie veneziane più attive all'inizio del Settecento nelle vicende artistiche lagunari e non solo⁶⁴. Oltre ad arricchire la loro raccolta custodita nel palazzo veneziano di Rialto⁶⁵, i Manin promossero interventi in città nelle chiese degli Scalzi e di Santa Maria dei Crociferi, a Udine nel Duomo e nella chiesa di Santa Maria dell'Umiltà (nota come cappella Manin), e infine nella villa di proprietà della famiglia a Passariano. Giuseppe Maria Mazza non risulta coinvolto negli altri cantieri patrocinati dalla famiglia in questi anni, a cui partecipano invece buona parte dei principali scultori attivi a Venezia. L'assenza del bolognese si giustifica innanzitutto con la sua reticenza a spostarsi per lunghi periodi dalla città d'origine, come si è già detto relativamente agli inviti offerti dal principe di Liechtenstein, e inoltre ancora una volta come nel

⁵⁷ Zava Boccazzi 1990, p. 126; Tumidei 1991, p. 28.

⁵⁸ Lettera del 22 febbraio 1707: BEM, *Autografoteca Campori*, fasc. Giuseppe Maria Mazza, f. 122 in Zava Boccazzi 1990, pp. 147-148.

⁵⁹ Lettera del 22 marzo 1707: *Ibidem*, f. 125 in Zava Boccazzi 1990, p. 148.

⁶⁰ Lettera del 3 maggio 1707: *Ibidem*, f. 127 in Zava Boccazzi 1990, p. 148.

⁶¹ E' probabile che come nel caso del *Bacco* Liechtenstein, le misure della terracotta coincidano con quelle del marmo.

⁶² Sull'opera si veda quanto scritto da Haskell 1966, p. 396; Riccòmini 1967, p. 182 n. 2; Zava Boccazzi 1990, p. 126.

⁶³ Frank 1996, p. 16.

⁶⁴ Per un approfondimento si veda Frank 1996 e Eadem 1996^b.

⁶⁵ In aggiunta al volume di Martina Frank, si veda sul palazzo Paolillo – Dalla Santa 1970.

caso viennese, dovette contribuire ad un'eventuale rinuncia da parte dell'artista anche la pressoché nulla esperienza nell'esecuzione di opere in marmo di scala monumentale. Come testimonia anche la stessa *Venere*, Mazza inoltre richiedeva prezzi elevati per le sue opere in materiale nobile e tempi d'esecuzione molto lunghi⁶⁶. Per la *Venere*, Giuseppe Mazza ricevette «a conto della statua che fa a Bologna» seicento lire in data 29 marzo 1705, quando viene registrato anche l'esborso di circa 136 lire per il «marmo di 2 statue una del detto Mazza e l'altra del Tarsia»⁶⁷. L'opera fu completata entro il 2 ottobre 1706, quando nei libri di contabilità si registra la voce «per suplimento di pagamento di una statua di Venere con amorino di marmo di Carrara oltre cechini 30 havuti, cechini 115 Lire 2200»⁶⁸ e seguono inoltre altre 60 lire per il trasporto da Bologna a Venezia⁶⁹. L'importo totale quindi della spesa per l'opera del bolognese, escluso il materiale e il trasporto, è di 2800 lire⁷⁰, un costo complessivo molto superiore rispetto alle altre tre sculture simili richieste ad altri artisti⁷¹. L'opera di Mazza si inseriva, infatti, in un gruppo omogeneo composto da quattro sculture raffiguranti soggetti ispirati alla mitologia e ritratti in posizioni simili come si evince dalla denominazione della stanza in cui erano esposte. Nella «camera delle sculture moderne distese»⁷² oltre all'opera di Mazza, si trovavano una *Galatea* eseguita da Pietro Baratta (fig. 2), un *Bacco e satiro* di mano di Antonio Tarsia (fig. 3) e infine un *Narciso alla fonte* di Giuseppe Torretti. La *Venere* di Mazza, risulta ancora citata nella collezione in una *Nota di quadri vendibili*, senza data ma

⁶⁶ La sua lentezza nello scolpire il marmo, è nota dalle lamentele contenute nelle lettere del principe di Liechtenstein, si vedano trascritte in *Appendice*, 39. Un'ulteriore testimonianza si trova in quanto scritto da Angelo Fontana al cardinale Pompeo Aldrovandi in merito alla richiesta di questi di commissionare statue in marmo per la sua dimora bolognese: «ultimamente avevo richiesto il Sig. Mazza che domandò di farle di marmo quattrocento scudi l'una, onde non volli nemmeno acusarglielo perché quando anche vi si fosse ridotto alle cose doverose non ne sarebbe mai veduto il fine» (ASB, *Fondo Aldrovandi Marescotti*, 230, Corrispondenza di A. Fontana, lettera n. 17 in Tumidei 1991, p. 48, n.15).

⁶⁷ ASUd, Archivio Manin, Spoglio Villa Manin 9, Conto Particolar N. 1, c. 368 in Frank 1996, p. 365.

⁶⁸ ASUd, Archivio Manin, Spoglio Villa Manin 9, Conto Particolar N. 1, c. 368 in Frank 1996, p. 366.

⁶⁹ ASUd, Archivio Manin, Spoglio Villa Manin 9, Conto Particolar N. 1, c. 368.

⁷⁰ Martina Frank (1996, p. 66) registra invece sulla base degli stessi documenti un totale di 2400 lire.

⁷¹ Per il *Bacco* di Antonio Tarsia furono spese 930 lire, per la *Galatea* di Baratta 682, e infine 780 lire per il *Narciso* di Torretti (ASUd, Archivio Manin, Spoglio Villa Manin 9, Conto Particolar N. 1, c. 368 in Frank 1996, p. 366).

⁷² Frank 1996, p. 69. Nel 1754 le opere risultano in una diversa collocazione, all'interno del «corridor da basso» (ASUd, Archivio Manin, b. 481 in Frank 1996, p. 69).

ottocentesca, con l'indicazione che se ne eseguirà una incisione; in seguito, come le altre sculture⁷³, fu probabilmente venduta e ad oggi non è nota la sua ubicazione.

Immediatamente dopo la sua consegna, anche per la *Venere* fu pubblicato nel 1707 nella stamperia degli Albrizzi a Venezia, un libretto intitolato *Raccolta poetica per la Statua di Venere in Marmo Bianco Opera celeberrima del Signor Giuseppe Maria Mazza Famosissimo Scultor Bolognese Esposta in Venezia nella Principal Galleria del Superbo Palagio di Sua Eccellenza il Signor Conte Ludovico Manin Nel fine dell'anno MDCCVII More Veneto dedicata all'Illustrissimo e Reverendissimo Agostino Correggio*⁷⁴.

L'autore della lettera dedicatoria non svela il suo nome, firmandosi con la sigla «I.D.C.», ma afferma in apertura: «Io che professo stima distinta alla virtù del Signor Giuseppe Maria Mazza, Famoso Scultor Bolognese, non tanto per la Patria commune, quanto per l'universale opinione del suo gran Talento, dilatata quasi per tutta Europa lasciate le altre virtuose fatiche ... ne ho raccolte varie, capitate nelle mie mani, sopra una sua *Venere* di marmo bianco, che si vedeva nella maggior Galleria di quel superbo Palagio, & che stante la singolare applicazione, che sò esservi stata posta dall'Autore, dovrebbe superare di pregio le altre due sue Opere di bronzo, esposte in publico nelle Chiese del Santissimo Redentore, & de Padri Camaldolensi, che parimente hanno meritato tutto l'applauso delle penne più erudite & quelle havendo risolto di publicarle, non hò saputo come meglio appoggiarle, che alla protezione riverita di Vostra Signoria Illustrissima e Reverendissima, quale oltre a tanti altri rari talenti vien ammirata per la profonda cognizione di due così celebri Professioni, & che in aggiunta dell'universale patrocinio, che dona a tutti li virtuosi, distingue con particolare affetto il Signor Giuseppe Mazza, del quale oltre le tante rinomate fatiche de più Famosi Pittori, che adornano con ammirazione le Sale, e Stanze del di lei Palagio, serba varie sue memorie ne stucchi del suo celebre Gabinetto»⁷⁵. Il riferimento è alla decorazione, già menzionata, nel palazzo della famiglia Correggio oggi non più esistente, ricordata anche da Zanotti come commissionata a Mazza da Orazio Correggio, e quindi eseguita entro il 1705 anno di morte del nobile veneziano.

⁷³ *Bacco* (h 61 cm x base 101.5 cm) e *Galatea* (identificata in Teti h 70.5 cm x base 104.5 cm) si conservano al Victoria and Albert Museum, entrambe attribuite a Tarsia (Pope-Hennessy 1964, II, pp. 666-667, III, p. 416; Raggio 1968, p. 105) in seguito la *Galatea* è stata riconosciuta nell'opera realizzata da Baratta per i Manin da De Vincenti (1996, p. 56 n. 58). Non è nota la collocazione del *Narciso alla fonte* di Giuseppe Torretti.

⁷⁴ Si veda la trascrizione in *Fortuna Poetica*, IV.

⁷⁵ *Ivi*.

Nella lettera l'anonimo autore, prosegue commemorando lo stesso Orazio Correggio, fratello di Agostino a cui è dedicato il volume, ricordando come «la sublime sua intelligenza ha dato la norma a molte delle Opere» esposte nel palazzo Manin e «particolarmente alla Statua prenominata, che si può dir parto suo»⁷⁶. La notizia, ad oggi sfuggita, che in realtà l'opera potesse essere nata da una commissione di Orazio Correggio, e poi forse in seguito alla morte di questi, richiesta da Ludovico Manin, è ripetuta anche nella dedica ad un sonetto contenuto nel volume: «A Sua Eccellenza il Signor Conte Lodovico Manini per la Morte di Sua Eccellenza il Signor Conte Oratio Correggio, che havea con la sua gran cognizione dirette & ordinate molte Opere di Pittura, e Scoltura, per le sue Famose Gallerie, et in particolare la Statua della Venere di Marmo del Sig. Giuseppe Mazza»⁷⁷. Andrebbe indagato dunque il rapporto tra la famiglia dei Manin e quella dei Correggio, a cui ad oggi negli studi condotti sin qui, non vi è alcun cenno.

“Lo stile Manin”⁷⁸ su cui più volte si ci è interrogati, potrebbe anche esser stato frutto di ben altre dinamiche, che forse hanno a che vedere solo marginalmente con il gusto della famiglia. Ma non è questa la sede per affrontare tale argomento, per ora sarà sufficiente evidenziare come nei rapporti intrattenuti in laguna da Giuseppe Maria Mazza risulti di grande importanza la figura di Orazio Correggio⁷⁹, sul quale occorrerà un supplemento di indagine per meglio definirne il ruolo avuto nell'affermazione dello scultore in laguna.

Nei diciassette componimenti poetici - un ode, undici sonetti, un distico, due madrigali e due elegie - vi è anche un sonetto in cui le iniziali di ogni verso formano l'acrostico del nome dell'artefice dell'opera, seppur con un piccola variazione costituita dalla G. iniziale.

Tra gli elogi ripetuti vi è la ricercata bellezza e naturalezza della figura e il suo richiamo all'antichità classica: il confronto tra la *Venere* e un marmo raffigurante lo stesso soggetto ritenuto di Fidia è l'argomento di uno dei sonetti in cui Mazza viene celebrato in quanto per primo ha voluto tentare un confronto con quel capolavoro:

⁷⁶ *Ivi.*

⁷⁷ *Raccolta poetica per la Statua di Venere in Marmo Bianco Opera celeberrima del Signor Giuseppe Maria Mazza...*, Venezia, Albrizzi, 1717, p. 20, in *Fortuna Poetica*, IV.i.

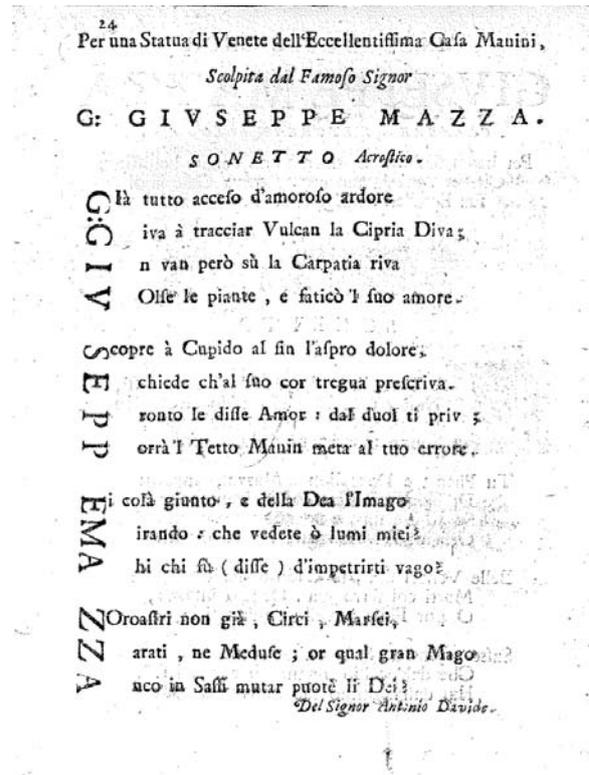
⁷⁸ Frank 1996; Bacchi 2000, p. 20.

⁷⁹ Si veda sulla famiglia, e in particolare sul collezionismo di Agostino e Giovan Donato, il recente studio di Borean 2000.

«Per la statua di Venere del Celebre Scultor Sig. Giuseppe Mazza paragonata con la Venere di Fidia/ [...] Niun'ardito scalpello già mai fu vago / quella emular; perché ne gli astri occulte / Frà gruppi arcani avviluppava inculte / le sue scomposte Idea Fato presago. /Mazza, tu sol tentasti il gran duello, / E per farti eternar, con pellegrina / mente cercasti in Ciel l'idee del bello. / Là della Dea d'Amor l'Aura divina / Vedesti, e qua con l'immortal scalpello / L'Attia mutasti in Venere Manina»⁸⁰.

Nel sonetto successivo, a contemplare il marmo di Mazza si convocano da un lato il massimo rappresentante dell'antichità classica e dall'altro quello della gloria pittorica veneziana: «Veggan Fidia, e Titian l'Opra novella, / Che dal scalpello del mio Giuseppe uscìo, / Questi (oh eterno stupor!) tutti scolpìo / Nel marmo i vivi rai della mia stella»⁸¹. E ancora «E' di rigido marmo / e pur s'accende / vampe d'Amor questa Regal figura: / Sforzo d'Italo Fidia, in cui pretende / L'Arte uguagliar, più che imitar la Natura»⁸².

Tra le varie poesie, si ricorda anche un episodio doloroso accaduto allo scultore nel periodo in cui stava lavorando all'opera⁸³, testimoniato anche da quanto riportato di suo pugno in una lettera inviata a Stefano Conti il 28 luglio 1706: «O avuto un travaglio adesso che molto mi ha mortificato il quale è che la mia povera consorte è morta che mi ha portato via l'anima»⁸⁴. In rima l'anonimo l'autore del sonetto recita: «Tenta Pigmalion trà le più rare / Beltà del Patrio Ciel trovar la Sposa / Ne luce, agli occhi suoi più luminosa / di quella vibra una sua statua, appare/. Volte a Numi del Ciel lagrime amare / Quasi il stolto desio spiegar non osa. / Pur' ottien, che più molle,



Raccolta poetica ..., Venezia 1717, p. 24

⁸⁰ Per la trascrizione integrale si veda *Fortuna Poetica*, IV/e.

⁸¹ Per la trascrizione integrale si veda *Fortuna Poetica*, IV/f.

⁸² Si veda *Fortuna Poetica*, IV/h.

⁸³ Per la trascrizione integrale si veda *Fortuna Poetica*, IV/g.

⁸⁴ BEM, *Autografoteca Campori*, fasc. Giuseppe Maria Mazza, f. 120 in Zava Boccazzi 1990, p. 147.

e più amorosa, Fatta Consorte al suo dolor appare/ ... Et il prodigio al gran scalpel s'ascriva, / Che senza affaticar co' voti in Numi / se l'occhio non inganna, ella è già viva»⁸⁵. Il successo riscosso dalla *Venere* non poté che debolmente addolcire la perdita della moglie, Angela Maria Pulzoni, con cui Mazza aveva condiviso venticinque anni della sua vita, oltreché ben quattordici figli⁸⁶.

L'anno successivo alla stampa della raccolta poetica, nel 1708, in occasione delle nozze tra Arpalice Manin e Daniel Bragadin sulle pagine della *Galleria di Minerva* veniva inoltre pubblicata sotto forma di lettera una descrizione delle opere presenti nel palazzo Manin. Tra queste l'anonimo autore del testo afferma: «fra le Statue una sola ne eleggo e vi noto sotto con doppio senso: *Unum pro cunctis fama loquatur opus*. E' il simulacro di Venere, che in fatti s'è poi voluta trovare a queste Nozze, senza che Stazio ve la inviti. L'Autore è il Fidia di Bologna il Signor Giuseppe Mazza. La figura però non è d'Avorio; ma lo vince in finezza, ed in bianchezza il suo marmo. Non ve la descrivo perché ve la mando in Ritratto. L'originale è sì bello, che può comunicare le sue perfezioni a molte copie»⁸⁷. L'incisione di Giannantonio Faldoni allegata al testo (Fig. 1), segnalata per la prima volta da Zava Boccazzi⁸⁸, è l'unica testimonianza figurativa ad oggi nota di quella che doveva essere una magnifica statua in marmo, di certo tra le più affascinanti dell'intero percorso artistico dello scultore. Della fama goduta dall'opera rimane testimonianza anche nelle *Dissertazioni intorno ad alcuni viaggiatori eruditi veneziani poco noti, pubblicate nelle faustissime nozze del nobiluomo Conte Leonardo Manino con la nobile donna Signora Contessa Foscarini Giovanelli*, in cui l'autore Jacopo Morelli ancora nel 1803 affermava «fece il pregio di questa scultura che d'altre, sì antiche, come moderne, poco o nulla allor si dicesse»⁸⁹.

A quanto si apprende da un inventario del 1737, lo scultore fu nuovamente attivo per i Manin nei decenni successivi: nella chiesa annessa alla villa della Nogarezza nei pressi di Rovigo, sull'altare è registrato un «*San Nicola di Bari del Mazza*»⁹⁰, oggi non più esistente.

⁸⁵ Per la trascrizione integrale si veda *Fortuna Poetica*, IV/g.

⁸⁶ Si vedano le fedeli battesimali dei figli in *Appendice*, 4/c.

⁸⁷ *Lettera del conte N.N. a Madama la Marchesa di N.N. a Parigi, in cui si dà conto delle Pompe Nuziali vedute nel Palazzo di S.E. il Signor Co: Manin in Venezia*, in «La Galleria di Minerva», VI, Venezia 1708, pp. 83-85

⁸⁸ Zava Boccazzi 1990, p. 126.

⁸⁹ Morelli 1803, n. 6, p. XIV.

⁹⁰ Frank 1996, pp. 143, 413.

Negli anni tra il 1705 e il 1707 Giuseppe Maria ottiene anche una commissione pubblica di notevole importanza, il completamento dell'altare nella basilica del Santissimo Redentore sull'Isola della Giudecca⁹¹ (sch. 105-113), in cui realizzerà i modelli in terracotta per le quattordici statue in bronzo, alla cui fusione attese solo in parte lo stesso Alberghetti che aveva eseguito il getto del rilievo per San Clemente, e in seguito per la morte di questi, occorsa poco dopo l'affidamento dell'incarico, le restanti fusioni furono operate da Francesco Marcolioni, il cesellatore attivo anche nell'*Adorazione dei Pastori*. I modelli in terracotta per le prime sei statue raffiguranti *Sant'Agostino, San Gregorio Magno, Sant'Ambrogio, San Girolamo, San Rocco, San Sebastiano* (sch. 105 - 110) furono consegnate dallo scultore all'inizio del 1706: il 6 febbraio Mazza riceveva il pagamento di centottanta ducati per le sei terrecotte, mediante Francesco Anichini, che era stato testimone di nozze di Giovanni Battista Mazza⁹², fratello di Giuseppe Maria. Successivamente si provvide alla fusione, ed entro il 18 aprile 1707 i bronzi furono definitivamente collocati sull'altar maggiore⁹³. Per ultimare la decorazione scultorea del tabernacolo mancavano ancora otto statue, sei *Angeli con gli strumenti della Passione* e i *Santi Pietro e Paolo* (sch. 111-113), per le quali il Senato autorizzerà il lavoro il 27 agosto 1707 e già pochi giorni dopo, il 10 settembre, si registra un pagamento a Francesco Anichini per il trasporto dei modelli in terracotta da Bologna a Venezia. Il successivo 17 novembre Giuseppe Maria ricevette il compenso di duecentocinquantaquattro ducati per questi ultimi otto modelli in terracotta⁹⁴. Il lavoro fu completamente ultimato pochi giorni prima della festa del Redentore del 1708, l'11 luglio si registra infatti l'ultimo pagamento a Francesco Marcolioni «per haver butato di bronzo le otto statue, e ceselate»⁹⁵. Queste opere rivelano una qualità non uniforme, imputabile forse all'avvicendamento tra Alberghetti e Marcolioni nella difficile fase della fusione, avvenuto poco dopo il getto delle prime sculture. Se infatti *San Gregorio Magno, San Girolamo, San Sebastiano e San Rocco* rivelano una finitezza simile a quella del rilievo in San Clemente, molto più

⁹¹ Sulla chiesa del Redentore eretta per volere del Senato della Serenissima si veda Timofiewitsch 1969.

⁹² Cfr. *Appendice*, 11.

⁹³ Cfr. *Appendice*, 45/a.

⁹⁴ Cfr. *Appendice*, 45/b.

⁹⁵ Cfr. *Appendice*, 45/b.VIII.

approssimativa e imperfetta appare la lavorazione delle altre statue e in particolare dei sei *Angeli* con gli strumenti della Passione.

Come di consueto queste opere esibiscono la raffinata lettura di Giuseppe Maria degli esempi tratti dalla pittura bolognese: *San Gregorio Magno* ripete il Sant'Andrea Corsini di Guido, il *San Rocco* rielabora attraverso Cignani (*Santi Sebastiano e Rocco*, Massalombarda, chiesa di San Paolo) il prototipo di Ludovico (Bologna, Pinacoteca Nazionale), mantenendo la bella invenzione carraccesca nel gesto della mano che solleva un lembo dell'abito, ma con una interpretazione di grande originalità che conferisce alla figura una ricercata eleganza e nobiltà e una intensa caratterizzazione sentimentale. I *Santi Pietro e Paolo* furono probabilmente le ultime due statue ad essere modellate da Giuseppe Maria, e rivelano nella monumentalità dell'aspetto una caratteristica peculiare della fase tarda dello scultore.

Dopo questa prima fase dell'attività lagunare dello scultore, Giuseppe Maria è documentato in città all'incirca dieci anni dopo, quando vi risiederà stabilmente per attendere alla monumentale impresa in Santi Giovanni e Paolo. A questo secondo periodo si colloca anche l'attività per il «procuratore Foscari»⁹⁶ datata da Giampietro Zanotti, nel profilo biografico di Carlo Giuseppe Carpi, all'incirca al 1717.

Fleming riconosceva l'intervento dello scultore in alcuni stucchi nel «grande salone» del palazzo prospiciente il rio dei Carmini ritenuto della famiglia Foscari⁹⁷, ma già Riccòmini pochi anni dopo affermava «sono propenso a credere che il Fleming sia caduto in errore; un'ala del palazzo, tutt'oggi accessibile, è infatti decorata a stucco, ma deve trattarsi di cose veneziane del Settecento inoltrato, prive di figure e dissimili dalla maniera del Mazza»⁹⁸. Riccòmini inoltre segnalava nello stesso palazzo nel «portego» la presenza di alcune sovrapporte con puttini che forse si potevano riconoscere come di mano del bolognese, ma rimandava la valutazione ad «una visione diretta delle opere»⁹⁹. Come ha chiarito il recente studio di Giuseppe Pavanello, le sovrapporte in stucco che ornano il «portego» al piano nobile, a cui faceva riferimento Riccòmini, sono poste nella parte dell'edificio adiacente, di proprietà non dei Foscari bensì dei Vendramin, e sono state attribuite dalla critica più

⁹⁶ Zanotti 1739, I, p. 376.

⁹⁷ Fleming 1961, p. 215.

⁹⁸ Riccòmini 1967, p.184, n. 33.

⁹⁹ Riccòmini 1967, p.184, n. 33.

convincentemente ad Abbondio Stazio o a Pietro Roncaioli¹⁰⁰; mentre negli stucchi che ancora oggi ornano le stanze di palazzo Foscari non si ritrova la mano di Giuseppe Maria Mazza, poiché si sono conservate, come già rilevato da Riccòmini, solo le decorazioni plastiche riferibili alla seconda metà del Settecento.

L'ultima e anche la più importante attività dello scultore a Venezia, riguarda la cappella di San Domenico nella basilica dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia, retta dai padri domenicani (sch. 127-132), con sei rilievi in bronzo raffiguranti episodi della vita del Santo titolare: *La prova del fuoco*, *La nascita e il battesimo di San Domenico*, *Il miracolo della moneta*, *San Domenico libera dal demonio un'ossessa*, *La morte di San Domenico* e *San Domenico resuscita Napoleone Orsini*. Nella cappella, iniziata su progetto di Antonio Gaspari e in seguito portata a compimento dall'architetto Andrea Tirali, i pannelli bronzei sulle pareti laterali, tre per lato, sono coronati dalle statue lignee di Francesco Bernadoni (Venezia, 1669 – 1730), eseguite tra il 1726 e il 1728, a cui sono riferite anche quelle degli angeli che sorreggono la cornice della grande tela del soffitto con la *Gloria di San Domenico* e gli ovali con la *Mansuetudine*, la *Giustizia*, la *Fortezza* e la *Religione* di Giambattista Piazzetta del 1727¹⁰¹.

Anche in questo caso fu grazie alla splendida riuscita del rilievo bronzeo in San Clemente che Giuseppe Maria Mazza ottenne la commissione, affidatagli con il contratto stipulato il 16 luglio 1716¹⁰². L'impresa decorativa fu interamente finanziata da Giovan Francesco Gallo, importante membro dell'ordine, di cui aveva ricoperto più volte la carica di priore e appartenente ad una famiglia iscritta al patriziato veneziano nel 1694¹⁰³. Come previsto dal contratto, Mazza era tenuto a presentare i disegni dei rilievi, e in seguito all'approvazione da parte del committente ad eseguire i modelli in terracotta. Da questi sarebbero state tratte le forme in gesso necessarie per la fusione in bronzo, affidata a Giovanni Battista Alberghetti, membro della stessa famiglia di fonditori dell'Arsenale da cui proveniva Giovan Francesco che aveva eseguito il getto del rilievo per i Camaldolesi. Della cesellatura fu incaricato nuovamente Francesco Marcolioni, attivo al fianco dello scultore bolognese sia per i

¹⁰⁰ Pavanello 2009, pp. 103-135.

¹⁰¹ Si vedano le schede relative alla cappella nel recente volume a cura di G. Pavanello, *La basilica dei Santi Giovanni e Paolo: Pantheon della Serenissima*, Venezia 2013, pp. 430-435.

¹⁰² Il contratto e i successivi pagamenti sono stati reperiti da Lino Moretti (1984-1985, pp. 376-377), ma sino ad ora mai trascritti, si riportano qui in *Appendice*, 49.

¹⁰³ Corner 1749, VII, p. 265; Puglisi 1986, p. 233.

Camaldolesi che per il Redentore. Giuseppe Maria formò i modelli in terracotta all'interno del convento, dove gli era stata assegnata una stanza in cui lavorare e un altro ambiente in cui abitare. Il compenso pattuito era di trecento ducati per ciascun rilievo (lo stesso importo corrisposto per *l'Adorazione dei Pastori* di San Clemente) che Mazza avrebbe ricevuto una volta consegnato il modello in terracotta e rifinite le relative cere¹⁰⁴. Pochi mesi dopo la firma del contratto, nel gennaio 1717 Giuseppe Maria aveva già concluso il primo rilievo e in seguito entro il novembre dello stesso anno ne completò altri tre. Per gli ultimi due modelli ottenne il saldo nel dicembre 1719¹⁰⁵, ma le operazioni successive relative alla fusione e alla cesellatura richiesero molto tempo e il committente non poté vedere l'opera compiuta: alla sua morte infatti, occorsa nel settembre 1722, tre dei sei bronzi erano stati terminati ma solo tra il novembre e il dicembre dello stesso anno fu definitivamente collocato nella cappella il primo riquadro. Entro il 1730 furono posizionati gli altri quattro rilievi, mentre la lavorazione dell'ultimo raffigurante il *Miracolo della moneta* creò diverse difficoltà e fu infine eseguito in legno dipinto a finto bronzo da Giambattista della Meduna nel 1770.

Un'impresa monumentale quella della cappella di San Domenico che presentava caratteri di grande originalità nel panorama scultoreo lagunare dell'epoca. Come notava Paola Rossi «bassorilievi bronzeei avevano fatto parte, nel secolo precedente, delle sculture di monumenti funebri e altari, per lo più quali parti integrate, con maggiore o minor spicco, nell'insieme decorativo, ma mai come in questo caso lo avevano interamente costituito assumendo dimensioni comuni ai teleri e alle grandi pale d'altare»¹⁰⁶.

Ma come si è più volte detto, Mazza guardava agli esempi scultorei lagunari cinquecenteschi più che a quelli del secolo immediatamente precedente: ed è ad Alessandro Vittoria che ancora una volta occorre guardare per trovare un precedente a quanto operato da Giuseppe Maria in Santi Giovanni e Paolo. Fu infatti lo scultore trentino, protagonista della ripresa della pala d'altare in scultura, allorché nel settimo decennio all'altare Zane in Santa Maria dei Frari modellò in stucco la «gran tavola d'altare ... con la Vergine assunta circondata di angeli, e sei figurone de' Santi, alcune

¹⁰⁴ Cfr. la trascrizione integrale del contratto in *Appendice*, 49/a.

¹⁰⁵ Cfr. le trascrizioni dei pagamenti in *Appendice*, 49/b.

¹⁰⁶ Rossi 1997, p. 722.

di mezzo, ed altre quasi di tutto rilievo»¹⁰⁷, ancora al suo posto all'epoca di Mazza e in seguito smantellata nel 1753¹⁰⁸. Come Vittoria, Mazza condivideva la volontà di confrontarsi con la pittura contemporanea, e per entrambi il *medium* prescelto consentiva un procedimento affine alla tecnica pittorica. Se i rilievi bronzei della cappella di San Domenico, dimostrano delle pecche derivate in massima parte, a mio avviso, dalla dimensione monumentale e dalla conseguente difficoltà nella fusione e nella successiva fase della cesellatura, non si può certo escludere che come affermava Riccòmini vi fosse anche un po' di stanchezza inventiva nello scultore¹⁰⁹, ultra sessagenario, che in alcuni brani arriva all'autocitazione ripetendo pose e gesti da lui modellati nello stucco all'età di ventotto anni nella sua prima opera monumentale nella chiesa di San Giacomo Maggiore a Bologna (sch. 15-19).

Camillo Semenzato nel 1964 vedeva nell'attività lagunare di Mazza caratterizzata dalla tranquilla «eleganza di un comporre accademico» unita a quella pressoché contemporanea del carrarese Pietro Baratta, un momento determinante nello sviluppo della scultura barocca veneziana verso un orientamento classicista. La proposta veniva immediatamente rifiutata da Riccòmini (1967), il quale rispondeva affermando: «Né pare che a Venezia l'opera del Mazza abbia avuto un seguito storicamente identificabile, nemmeno (come potrebbe parer probabile, e come recentemente si è supposto) in tempi di neoclassicismo imperante»¹¹⁰.

Nondimeno, ritengo che le sue peculiarità come la straordinaria capacità narrativa, la chiarezza e il ritmo sereno e composto della composizione, la morbidezza del modellato e l'eleganza delle sue invenzioni, dovettero costituire un termine di confronto per alcuni degli scultori attivi a Venezia in questi anni come Antonio Tarsia (Venezia 1662 – 1739) e Giuseppe Torretti (Pagnano 1664 – Venezia 1743), e per alcuni esponenti della generazione successiva come Antonio Gai (Venezia 1686-1769) e Giovanni Marchiori (Caviola 1696–Treviso 1778). In Antonio Tarsia l'influenza di Mazza, rilevata anche da De Vincenti¹¹¹, si individua nell'equilibrio, nella compostezza e nella sensibilità pittorica evidente ad esempio nell'ancona marmorea dell'*Annunciazione* nella chiesa di San Vidal, realizzata prima del 1728, che sembra

¹⁰⁷ Temanza 1778, pp. 483-484.

¹⁰⁸ Finocchi Ghersi 1998, pp. 156-164.

¹⁰⁹ Riccòmini 1967, pp. 180-182.

¹¹⁰ Riccòmini 1967, p. 181.

¹¹¹ De Vincenti 2002, p. 224.

quasi presupporre la conoscenza della decorazione in stucco di Giuseppe Mazza a Pesaro (sch. 120). Mentre per ciò che concerne Giuseppe Torretti alla preferenza da lui accordata al rilievo, si pensi a quelli messi in opera tra il 1729 e il 1732 nella chiesa di Santa Maria dell'Umiltà o in quelli della cappella del Rosario in Santi Giovanni e Paolo del 1735, dovette avere una qualche importanza la chiarezza e la sensibilità narrativa di Mazza nelle storie di San Domenico e ancor di più nell'*Adorazione* di San Clemente, così come sembra esservi una eco della Madonna posta al centro dello stesso rilievo bronzeo nella bellissima *Annunciata* in marmo sull'altar maggiore del duomo di Udine. Nell'evoluzione del linguaggio colto e rivolto all'antichità classica di Antonio Gai e di Giovanni Marchiori, dovette costituire un punto di partenza la raffinatissima *Venere* di palazzo Manin.

Non si potrà dimenticare infine, come l'evocazione di Fidia e di Tiziano, nei componimenti poetici dedicati alla *Venere* di Giuseppe Maria Mazza, riporti alla mente quanto si andava scrivendo negli anni in cui a Venezia lavorava il più grande scultore del neoclassicismo, Antonio Canova, anche lui definito il «nuovo Fidia» e confrontato con Tiziano in quanto straordinario interprete della “bella natura” e ultimo erede della più gloriosa scuola pittorica veneziana¹¹².

¹¹² Cfr. Mazzocca 2009, pp. 25-43.



Fig.1, G. M. Mazza, *Venere e cupido*, già Venezia, collezione Manin



Fig. 2 A. Tarsia, *Bacco e satiro*, Londra Victoria and Albert Museum



Fig. 3 P. Baratta, *Galatea*, Londra, Victoria and Albert Museum

V. *L'attività tarda: Bologna e altrove*

V.I *Bologna, Emilia, Marche*

A fronte di una produzione numericamente quasi travolgente che caratterizza all'incirca i primi vent'anni dell'attività in patria di Giuseppe Maria Mazza, nei decenni a seguire la fama raggiunta gli consentirà di selezionare solo incarichi di sicuro prestigio. Nel primo decennio del Settecento, Mazza appare impegnato principalmente con le tante richieste provenienti dal principe di Liechtenstein e dai committenti veneziani. Per Johann Adam Andreas I realizzerà tra il 1701 e il 1702 gli otto gruppi in terracotta a soggetto mitologico, modelli per la statue da giardino del palazzo di Rossau, e in seguito dopo il 1703 i due busti in marmo di *Bacco* e *Arianna* (sch. 86, 87)¹. Per le committenze veneziane oltre ai cicli in stucco nelle dimore patrizie lagunari che richiederanno una sua presenza in città, databili nel caso delle decorazioni plastiche dei palazzi Widmann (sch. 88-95) e Correggio all'incirca ai primi anni del Settecento, nel 1703 Giuseppe Maria a Bologna si dedicherà nei mesi di marzo, aprile e maggio, alla modellazione nella creta del rilievo con l'*Adorazione dei Pastori* per i padri Camaldolesi di San Clemente in Isola (sch. 96), e a seguire tra il 1705 e il 1707 attenderà a diverse opere: la *Venere* in marmo per i Manin eseguita tra il marzo 1705 e l'ottobre 1706, a cui faranno seguito i due busti in marmo di *Diana* ed *Endimione* per Stefano Conti consegnati nel febbraio 1707, e contemporaneamente attenderà alle quattordici statue in terracotta, modelli dei bronzi per l'altare della basilica del Santissimo Redentore sull'isola della Giudecca (le prime sei con i *quattro Santi Dottori della chiesa, San Sebastiano e San Rocco* [sch. 104-110] nel 1706 mentre le ultime otto raffiguranti i sei *Angeli con gli strumenti della Passione* e i *Santi Pietro e Paolo* [sch. 111-113] nel 1707)².

Nei mesi a cavaliere tra il 1701 e il 1702, lo scultore è documentato a Cesena nella chiesa dello Spirito Santo (sch. 77), dove sull'altar maggiore modella nello stucco due grandi angeli volanti ai lati dell'ovale che avrebbe contenuto il dipinto raffigurante la *Pentecoste* di Felice Torelli, e sulle pareti laterali sotto alle cantorie, alcuni volti di

¹ Si veda qui il capitolo IV. 1 *L'attività per Johann Adam Andreas I principe di Liechtnestein.*

² Si veda qui il capitolo IV. 2 *L'attività a Venezia.*

cherubini. Nei due angeli dell'altare maggiore la compattezza del modellato, privo dei morbidi passaggi chiaroscurali consueti alle opere autografe dello scultore, induce a ritenere che in questa occasione egli si sia avvalso ampiamente della collaborazione di Carlo Nessi, della cui presenza al fianco di Giuseppe Maria nella chiesa cesenate siamo informati da Marcello Oretti³.

Giampietro Zanotti, nel *Nuovo fregio di Gloria a Felsina sempre Pittrice* pubblicato nel 1703 in onore di Lorenzo Pasinelli, scomparso nel 1700, nella breve biografia di Mazza posta in chiusura del volume, insieme a quelle di altri allievi del Pasinelli, ci informa che nei primi anni del Settecento, lo scultore stava per condurre a termine il gruppo in marmo raffigurante la lotta tra *l'Amor Sacro e l'Amor Profano* (sch. 80) commissionatogli dalla nobile famiglia bolognese dei Sampieri come *pendant* al magnifico marmo di Alessandro Algardi, oggi nella collezione dei principi di Liechtenstein⁴.

Ai primi anni del Settecento si data anche un'aggiunta importante al catalogo dello scultore, a cui egli attese nei mesi immediatamente successivi all'esecuzione del modello in terracotta dell'*Adorazione dei Pastori* per la chiesa veneziana di San Clemente in Isola. Si tratta di quattro busti in creta qui identificati in *San Pietro, San Paolo, San Giovanni Battista* e forse *San Marco*, commissionatigli dalla Congregazione dell'Oratorio di Santa Maria della Steccata a Parma (sch. 81-84) come modelli per altrettanti bronzi portarelíquie destinati all'altar maggiore della basilica parmense. I busti, oggi conservati nella sagrestia nobile della chiesa, erano stati segnalati da Testi all'inizio dello scorso secolo⁵, il quale però fraintendendo le notizie riportate dalle fonti riferiva la paternità delle terrecotte al pittore e incisore bolognese Giacomo Maria Giovannini, a lungo attivo per la corte farnesiana ma mai documentato come scultore. La verifica dei documenti ha consentito a Stefania Colla (1991)⁶ di restituire la paternità delle opere a Giuseppe Maria Mazza, il quale, mediante Giovannini, riceve in due pagamenti datati 27 luglio e 27 dicembre 1703 all'incirca 1800 lire per l'esecuzione delle terrecotte⁷ dalle quali poi furono tratti gli esemplari in bronzo,

³ Oretti, BCAB, Ms. B 132, cc. 155-157.

⁴ Zanotti 1703, p. 111.

⁵ Testi 1922, p. 240; il riferimento a Giovannini è stato inseguito riportato anche da Santangelo 1934, pp. 74-75, Fornari Schianchi 1979, p. 447, fig. 954; Mendogni 1999, p. 87.

⁶ Colla 1991, pp. 49-52, cat. 12.

⁷ Cfr. la trascrizione dei pagamenti in *Appendice*, 42/a

gettati dal fonditore locale Giuseppe Gualtieri⁸. Nei bronzi, ancora oggi posti sull'altare maggiore, una certa rigidità e nitidezza delle forme non restituisce appieno la naturalezza conferita alle terrecotte dagli intesi effetti pittorici che caratterizzano in particolare il trattamento delle barba e della capigliatura. Il carattere nobile e solenne dei ritratti dei santi rivela inoltre la componente algardiana dello stile di Mazza, che pare fare riferimento ai marmi scolpiti dal maestro bolognese per Giacomo Franzone in particolare nelle effigi dei Santi Pietro e Paolo⁹. L'andamento dei panneggi che segue un ritmo più lineare moderando la plasticità delle figure, che si ritrova nel *Bacco e Arianna* Liechtenstein (sch. 86-87) e altresì nelle statue che ornano l'altare del Redentore a Venezia, sarà una caratteristica che contraddistinguerà le opere di Mazza realizzate dal Settecento in poi.

Nel 1704 lo scultore sarà richiesto dal nobile bolognese Achille Maria Grassi, noto agli studi per l'attività di collezionista e mecenate e dedicatario dell'edizione della guida di Malvasia aggiornata da Giampietro Zanotti del 1706. All'interno della cappella domestica del palazzo si ripete la collaborazione tra Giuseppe Maria Mazza e il pittore Ercole Graziani: i due infatti in questi stessi anni lavoravano insieme nel palazzo veneziano del nobile Orazio Correggio¹⁰. A Bologna nella cappellina di palazzo Grassi (sch. 100), Ercole Graziani esegue la decorazione pittorica della volta e delle pareti, mentre Mazza modella in stucco il gruppo dell'*Immacolata Concezione e Angeli*, dove per la prima volta impiega i barocchi effetti di luce, proveniente da finestre nascoste, di lontana matrice berniniana, che contribuiscono a creare un insieme di grande teatralità e bellezza. Al contempo lo scultore risulta nuovamente attivo a Novellara, dove esegue la decorazione in stucco con *Angeli con strumenti della Passione* sull'altare della cappella del Crocifisso nella chiesa Collegiata di Santo Stefano (sch. 101-102). La conclusione dei lavori al 1704 è fissata da una lapide posta sulla parete di sinistra della cappella dove si ricorda che questa fu eseguita a spese di Domenico Barca, gonfaloniere di casa Gonzaga, il cui ritratto in terracotta, firmato «GIOSEFFO MAZZA F 1704» è apposto sopra alla lapide. Non è escluso che Mazza lavorasse alla decorazione della cappella già nel 1701, quando la sua presenza nei pressi di Novellara è documentata da una lettera di Franceschini al principe di Liechtenstein, in

⁸ Cfr. i relativi documenti d'archivio in *Appendice*, 42/b.

⁹ Sui marmi di Alessandro Algardi si veda almeno Montagu 1985, pp. 376-377 e figg. 200-201.

¹⁰ Si veda qui il capitolo IV. 2 *L'attività a Venezia*.

cui il pittore riferisce di non aver potuto parlare direttamente allo scultore in quanto questi si trovava a Reggio Emilia¹¹.

Nel biennio 1705-1707 come si è ricordato anche in apertura di questo capitolo, Mazza sarà impegnato nelle opere per la basilica veneziana del Santissimo Redentore, per il nobile lucchese Stefano Conti e per la famiglia veneziana dei Manin. Non si registrano in questo periodo altri lavori mentre da una lettera del pittore torinese Alessandro Mari, scritta da Milano il 10 febbraio 1705 al carmelitano bolognese Pellegrino Antonio Orlandi, si apprende che lo scultore partecipava insieme allo stesso Mari e al pittore Paolo Pagani (Castello Valsolda 1655 – Milano 1716), al progetto di erigere un monumento in onore di Correggio nella cappella Trivulzio nella chiesa di Sant'Ambrogio a Milano¹². Ad oggi non sono emerse altre informazioni riguardo all'ambizioso progetto, ma è interessante ancora una volta evidenziare la centralità dello scultore, il quale, se l'opera fosse stata realizzata, con buona probabilità avrebbe anche avuto modo di imporsi nel panorama artistico lombardo.

Per ciò che attiene la vita privata dello scultore, dopo le nascite di altri tre figli tutti maschi (Angelo Antonio il 19 aprile 1701¹³, Luigi il 28 maggio 1703¹⁴, Angelo il 5 dicembre 1704¹⁵, e infine Angelo Maria il 3 gennaio 1706¹⁶), come si è già ricordato nel capitolo relativo all'attività veneziana, Giuseppe Maria dovrà affrontare nel luglio 1706 la perdita della moglie Angela Maria Pulzoni, con cui aveva condiviso venticinque anni della sua vita e ben quattordici figli. Un evento oltremodo doloroso che dovette rallentare anche i ritmi lavorativi dello scultore, il quale infatti completate nell'anno successivo le commissioni veneziane, sembra limitare notevolmente i suoi impegni professionali. Non va dimenticato però che questi stessi anni a Bologna, dalla fine del Seicento e fino al primo decennio del Settecento, con un'impennata tra il 1706 e il 1710, sono caratterizzati da un intenso dinamismo culturale che vede protagonista Luigi Ferdinando Marsili e che porterà alla riorganizzazione dell'intero sistema accademico cittadino e in particolare alla nascita

¹¹ Cfr. *Appendice*, 39/XVIII.

¹² Cfr. BUB, ms. 1865, cc. 211v-212r in Geddo 1998, p. 207.

¹³ AAB, RBC, vol. 154, c. 80v, in *Appendice*, 4/c.

¹⁴ AAB, RBC, vol. 156, c. 96v, in *Appendice*, 4/c.

¹⁵ AAB, RBC, vol. 157, c. 239r, in *Appendice*, 4/c.

¹⁶ AAB, RBC, vol. 159, c. 143, in *Appendice*, 4/c.

dell'Accademia Clementina, istituita formalmente il 2 gennaio 1710¹⁷. Già il 5 novembre del 1709, lo scultore era stato eletto tra i quaranta accademici del numero della fondazione, e fu l'unico a riportare tutti i voti favorevoli (14)¹⁸. Sotto la guida di Carlo Cignani, nominato Principe a vita, Mazza ricoprì fin da subito importanti incarichi di insegnamento: nella riunione del 26 dicembre 1709 fu nominato insieme a Benedetto Gennari, Giovan Gioseffo dal Sole e Domenico Maria Viani *Direttore di figura* della Scuola dell'Accademia¹⁹, ruolo che nel corso della sua lunga vita ricoprì altre cinque volte: nel 1721, nel '23, nel '27, nel '28 e infine nel '31. All'interno dell'Accademia, Mazza rivestì anche le cariche più prestigiose: Carlo Cignani lo elesse vice principe nel 1714²⁰ e infine il 6 ottobre 1726 fu nominato Principe dell'Accademia Clementina, ma non essendo presente alla riunione «si diede l'ordine di renderlo avvisato al Sig. Carpi, il quale ne prese l'assunto, et avendoli parlato diede il suddetto Mazza acciò fosse di novo radunata l'Accademia»²¹. Il seguente 13 ottobre nella riunione degli accademici «si diede il possesso al novo Sig. Principe [Giuseppe Mazza] il quale andato al suo posto nominò per Viceprincipe il Sig. Giuseppe Carpi, poscia nominò li Sig.ri Direttori di figura che furono: il Sig. Felice Torelli, il Sig. Angelo Michele Cavazzoni, il Sig. Francesco Monti e Angelo Pio ... nominò indi li Direttori di quadratura e architettura e furono il Sig. Marcantonio Chiarini, il Sig. Ferdinando Bibiena Galli, il Sig. Luca Bisega, e il Sig. Francesco Bibiena ... furono pure nominati i Sig.ri Provveditori che furono li sig.ri Antonio Dardani e Ludovico Mattioli»²².

A conferma di un impegno che fu per Mazza totalizzante, ancora negli ultimi anni della sua vita, svolse gli incarichi di Provveditore nel 1737 e di Sotto – Provveditore nel 1738.

Durante la sua attività accademica, egli sembra anche aver favorito le relazioni con Venezia: la sua adesione alla temperie culturale e artistica lagunare è evidente anche nell'unico caso registrato di richiesta di aggregazione d'onore all'Accademia

¹⁷ Sulla fondazione dell'Accademia si veda Benassi 2004; e i precedenti contributi di Angeleri 1985, pp. 41-63; Angeleri 1984, pp. 66-77; Zamboni 1979, pp. 211-218.

¹⁸ ABAB, AC, t. I, 1710-1764, c. 5 (si veda Questioli 2005).

¹⁹ Benassi 2004, p. 102 e nota 82.

²⁰ ABAB, AC, t. I, 1710-1764, c. 28; cfr. anche la dichiarazione originale di Carlo Cignani con rogito notarile in Archivio di Stato di Forlì, Notarile, Rogito di Francesco Montanari, prot. 2856, XVI,V,II, c. 199r.

²¹ ABAB, AC, t. I, 1710-1764, cc. 58-59 (cfr. Questioli 2005).

²² ABAB, AC, t. I, 1710-1764, c. 59 (cfr. Questioli 2005).

Clementina promossa dallo scultore bolognese, il quale nell'adunanza degli accademici del 29 gennaio 1723 propose l'artista bellunese Sebastiano Ricci, artefice di una riforma pittorica basata sulla ricerca della grazia come qualità primaria dell'immagine artistica²³.

Nonostante l'affermazione di Marcello Oretti, secondo il quale Mazza « pochi ne volle » di allievi, nondimeno si dovranno ricordare Angelo Gabriello Piò, che sarà il protagonista della scultura a Bologna dal secondo decennio del Settecento, e i più fedeli seguaci Andrea Ferreri, Lorenzo Sarti, a cui va aggiunto anche il poco noto Gaetano Lollini, e inoltre è indubbia l'influenza esercitata da Mazza anche sui modi Francesco Jansen e Antonio Schiassi²⁴.

Agli ultimi anni del primo decennio del Settecento, sono riferibili pochissime opere ma di eccezionale livello qualitativo: un rilievo in terracotta raffigurante il *Giudizio di Paride*, firmato e datato 1707, che si conserva nel National Museum of Scotland di Edimburgo (sch. 114) e un rilievo in marmo con *Diana e le Ninfe*, acquistato nel 1991 dal Bode Museum di Berlino (sch. 116). Il primo si identifica con buona probabilità con il modello di un'opera in marmo menzionata da Giampietro Zanotti nella biografia dell'artista. Il segretario dell'Accademia Clementina, afferma infatti: « fece un basso rilievo di un giudizio di Paride, con molte figure, così morbidamente scolpito, che più pittura pareva, che scultura, anzi più carne, che marmo, e fu comperato da questo Reggimento per farne dono al Cardinale Gualtieri »²⁵. Nelle righe che seguono, Zanotti accenna anche al marmo di Berlino: « Della stessa grandezza, o poco più, scolpì un bagno di Diana con le Ninfe, ed Ateone cangiato in cervo, che dopo alcuni anni, cioè nel MDCCXVII, fu comperato da un Milord, e a Londra portato, ed è cosa degna certamente di qualunque gran personaggio, per la sua molta bellezza »²⁶. In entrambe le opere, la narrazione il cui ritmo scorre ritmicamente, con cadenze eleganti e delicate, segnate dai contorni e dalle pose sinuose delle figure, è immersa in un'atmosfera d'arcadia che evoca i contemporanei dipinti di Marcantonio Franceschini. Grazie a realizzazioni come queste in cui all'originalità e all'eleganza dell'invenzione si affianca la raffinatezza della composizione e il trattamento pittorico

²³ ABAB, AC, t. I, 1710-1764, t. I, 1710-1764, c. 48 (cfr. Questioli 2005)

²⁴ Si veda Riccòmini 1977.

²⁵ Zanotti 1739, II, p. 10; Crespi B13, c. nn.; Oretti BCAB Ms. B130, c. 117.

²⁶ Zanotti 1739, II, p. 10.

della materia, Mazza, che faticò ad imporsi come statuario in città²⁷, riuscì invece a conquistare già in vita il mercato internazionale, come dimostra il rilievo con *Diana e le Ninfe* che già nel 1717 approdava sulle rive del Tamigi.

Prima di adempiere alla sua più importante e monumentale impresa nei sei bassorilievi in bronzo per la cappella di San Domenico nella basilica dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia, Giuseppe Maria realizzerà nel corso del secondo decennio altre importanti decorazioni plastiche principalmente nelle Marche e in Romagna. Come è stato possibile appurare nel corso di questo studio nel 1710²⁸ appronta la *Gloria e Angeli* nella chiesa di Santa Maria del Suffragio a Fano (sch. 118), ripetendo con minime varianti l'impianto compositivo già adottato nella chiesa delle monache Scalze a Bologna (oggi a Minerbio, sch. 68). La medesima composizione plastica, si ritrova in un oratorio a Calderara di Reno (sch. 121), in prossimità di Bologna, che ritengo si debba riferire allo scultore proprio per le evidenti affinità con l'opera nella chiesa del Suffragio a Fano. Marcello Oretti testimonia che sul finire del Seicento il conte e senatore Antonio Bianchini promosse la ricostruzione del piccolo edificio chiesastico annesso alla villa padronale di sua proprietà a Calderara, compiuto nel 1715 come attesta l'iscrizione sopra la porta di ingresso²⁹. Come testimoniato dallo Zanotti, Giuseppe Maria Mazza aveva già lavorato per il medesimo committente agli inizi della sua carriera nell'ottavo decennio del Seicento, quando ancora era incerto tra il pennello e la stecca, eseguendo ad affresco «un fregio con alcuni fanciulli in una saletta del palazzo del Conte Antonio Bianchini»³⁰, oggi non più esistente. E' probabile dunque che lo stesso committente decenni più tardi per la sua tenuta nel forese tornasse a rivolgersi a Mazza, ormai solidamente affermato come scultore. La collocazione della *Gloria con il Padre Eterno e Angeli* di Giuseppe Maria Mazza ad una data prossima a quella di Fano è confermata anche dalla cronologia della pala d'altare raffigurante *l'Estasi di San Bernardino* di Giuseppe Maria Crespi, eseguita, come attesta Zanotti³¹, tra il 1709 e il 1712, oggi conservata nei depositi della Pinacoteca Nazionale di Bologna³².

²⁷ Zanotti 1703, pp. 111-112.

²⁸ Cfr. *Appendice*, 46.

²⁹ Oretti BCAB, Ms. B 110, c. 14; Idem, BCAB, Ms. B 30, cc. 261, 271.

³⁰ Zanotti 1739, II, p. 4.

³¹ Zanotti 1739, II, p. 52.

³² Olio su tela, cm 330 x 189, inv. 31391.

Nel 1713-14 Mazza è a Pesaro nella chiesa dell'*Annunziata* (sch. 120), dove allestisce la grande ancona in stucco con l'*Annunciazione* nella quale affianco alle suggestioni da Alessandro Vittoria, dal rilievo Fugger³³ e della pala all'altare Zane in Santa Maria dei Frari³⁴, si leggono i richiami all'interpretazione fornita dal pittore Antonio Balestra, nella tela di uguale soggetto compiuta allo scadere del secolo precedente (1697) per la chiesa veronese di S. Teresa degli Scalzi, che prima di essere spedita a Verona, fu esposta a Venezia «alla pubblica vista, nel gradimento universale» e procurò all'artista «non poco concetto a segno che li si affollarono attorno le commissioni»³⁵. L'anno seguente nel 1715³⁶ Giuseppe Maria realizzerà nella chiesa di Sant'Antonio da Padova a Rimini un «maestoso ornamento ... con Angioli, e Puttini sostenenti un gran panno»³⁷ attorno ad una pala con *San Filippo Neri* di Marc'Antonio Franceschini, perduta, che dopo il terremoto del 1916 fu staccato e ricostruito nella chiesa riminese di San Giovanni Battista dove si trova tuttora (sch. 125). Per quest'ultimo lavoro lo scultore fu richiesto da Giuseppe Maria Negusanti, chierico regolare, il quale poiché originario di Fano³⁸ potrebbe aver avuto un ruolo anche nelle committenze marchigiane dello scultore, sebbene come si dirà nella scheda relativa alla decorazione plastica nella chiesa fanese, i canali che condussero lo scultore a lavorare nelle Marche potrebbero anche individuarsi in altre personalità con cui egli entrò in contatto e che potrebbero averlo favorito.

L'unica attività documentata a Bologna in questo periodo riguarda il monumento in memoria del lettore Giovanni Girolamo Sbaraglia, eretto nell'arcata VI del loggiato superiore nel palazzo dell'Archiginnasio, per cui Mazza esegue nel 1711³⁹ il modello in terracotta del medaglione all'antica con il profilo dello Sbaraglia (sch. 119), ricevendo un compenso di trecento lire bolognesi. Alla traduzione in bronzo e alla

³³ Chicago, The Art Institute, inv. 42.249.

³⁴ Finocchi Ghersi 1998, pp. 156-164.

³⁵ Pascoli, ed. 1981, p. 124.

³⁶ BCGR, *Brevissima cronaca della chiesa e casa di S. Giorgio Antico, detta dappoi di Sant'Antonio da Padova, de' Padri cherici Regolari detti Teatini posseduta ed abitata nella città di Rimini nella Romagna, scritta dal Padre Innocenzio Raffaello Savonarola C. R. nell'anno 1742*, Ms. SC-MS.19, cc. 46v, 47r in *Appendice*, 48/a.

³⁷ Marcheselli 1754, c. 38, ed. 1972 p. 72.

³⁸ Cfr. BCFF, P. C. Borgogelli Ottaviani, *Libro d'oro della Nobiltà Fanese*, Sala Manoscritti, Fondo Federici, N 12 e BCFF, Famiglie Nobili, Biblioteca Federiciana Fano, Sala Manoscritti, Fondo Federici, N 68 in *Appendice*, 48/b

³⁹ Cfr. *Appendice*, 47.

successiva rinettatura attese l'orafo Giovan Battista Fanelli⁴⁰. Mazza collabora qui oltreché con Ercole Graziani jr (Bologna 1688-1765) a cui si deve la quadratura architettonica dipinta, anche con il collega nonché amico fin dalla comune frequentazione di casa Fava, Donato Creti (Cremona 1671 – Bologna 1749), il quale esegue la pittura ad olio su muro che completa la memoria con le figure allegoriche dell'*Esperienza* e della *Ragione*. Una realizzazione simile a questa è l'ovale in bronzo con il *Ritratto del cardinale Angelo Maria Ranuzzi* nella chiesa metropolitana di San Pietro (sch. 126), che dovrebbe datarsi verso la fine del secondo decennio, probabilmente subito dopo il rientro di Mazza da Venezia, in virtù sia della menzione nella guida del 1755⁴¹ di Stefano Orlandi (Bologna 1681 - ivi 1760) quale autore della decorazione pittorica che inquadra il rilievo sia dei rapporti documentati di Giuseppe Maria con Vincenzo Ranuzzi. Questi, infatti, nel 1717 richiese allo scultore il progetto per un monumento dell'antenato cardinale effigiato nella chiesa metropolitana, che non fu realizzato, ma del quale si conserva il disegno con buona probabilità autografo di mano di Giuseppe Maria⁴². Dell'attività dello scultore per i Ranuzzi, rimane testimonianza nelle quattro figure in stucco di *Diana, Minerva, Marte e Mercurio* (sch. 133-138), poste entro nicchie a conchiglia nel salone da ballo del palazzo appartenuto alla famiglia sino al XIX secolo. Come hanno dimostrato i recenti studi di Angelo Mazza⁴³, il salone fu compiuto su disegno di Ferdinando Galli Bibiena entro il 1720: è dunque probabile che Giuseppe Maria vi lavorasse subito dopo il rientro da Venezia, sul finire del 1719, ma non è escluso che dopo la consegna dei primi quattro modelli in terracotta con gli episodi della vita di San Domenico, eseguiti tra il luglio 1716 e il novembre 1717, Mazza rientrasse per qualche tempo a Bologna per attendere alla commissione di Vincenzo Ranuzzi, per poi rientrare in laguna e consegnare gli ultimi due modelli nel mese di luglio 1719. Oltre ai Ranuzzi, Mazza lavorò a più riprese anche per la nobile famiglia dei Malvezzi Campeggi, lasciando diverse opere nel loro palazzo bolognese. Al pian terreno, in un ambiente destinato probabilmente a cappellina domestica, si conserva l'*Estasi di Santa Teresa* (sch. 123), resa nota da

⁴⁰ Per un breve profilo si veda quanto riportato nella scheda relativa all'opera.

⁴¹ *Le pitture* 1755, p. 48.

⁴² Lo si veda riprodotto nella scheda relativa al monumento.

⁴³ Mazza 1994, pp. 97-102.

Antonella Mampieri⁴⁴, esemplata sul prototipo berninano che Mazza poté conoscere attraverso una riproduzione grafica, oppure come è stato proposto da Andrea Bacchi mediante le interpretazioni fornite dagli scultori attivi a Venezia, come ad esempio il gruppo in marmo di Enrico Merengo nella chiesa di Santa Maria degli Scalzi⁴⁵, scolpito negli ultimi anni del Seicento. Le analogie con l'*Annunciazione* della chiesa pesarese (sch. 120), nella scelta di modellare l'opera ad altorilievo direttamente sulla parete di fondo, e altresì le affinità nelle pose e nell'andamento del panneggio dei due *Angeli*, inducono a mio avviso a collocare l'opera all'incirca alla metà del secondo decennio del Settecento. Datazione che potrebbe essere proposta anche per l'*Ercole* (sch. 122), posto entro una nicchia nel cortile d'ingresso al palazzo, derivato dai modelli dell'antichità classica ma reso con quella nobile naturalezza che contraddistingue anche le figure mitologiche di palazzo Ranuzzi, con cui l'*Ercole* condivide, in particolare con *Marte* e *Minerva*, anche la definizione del panneggio. Infine al piano nobile del palazzo nel salone, un camino è ornato da una decorazione in stucco composta da un *Panneggio sostenuto da alcuni Puttini con al centro lo stemma della famiglia Malvezzi Campeggi* (sch. 124), con buona probabilità eseguito all'incirca nel 1735 quando Carlo Lodi e Antonio Rossi attendevano alla decorazione pittorica del salone⁴⁶.

⁴⁴ Mampieri 2012, p. 96.

⁴⁵ Si veda l'opera in Bacchi 2000, fig. 504 e nello stesso volume il profilo biografico dello scultore redatto da Klemenčič (pp. 760-762).

⁴⁶ Roversi 1986, pp. 110-114.

V.2 *Roma, Foligno e gli ultimi anni*

Così racconta Giampietro Zanotti nella vita dello scultore: «Fu chiamato a Foligno per far quattro Profeti di stucco, ed alcuni Angeli, nella chiesa di san Feliciano protettore della città, ma volendo intanto i confratelli della compagnia del Crocifisso, che quattro Angeli facesse loro, i quali tenessero in mano alcuni strumenti della passione di nostro Signore, questo all'altro lavoro intromise, e compiutolo, della mercede, che ne trasse se ne servì per andare a vedere la bella Roma, desiderio, che sempr'ebbe, e a cui solamente allora potè soddisfare.

Avea veduto molt'altre belle, ed inclite città d'Italia, e solamente di Roma gli restava vaghezza. La vide, e fu l'anno MDCCXXII, ne si può ridire con qual piacere.

Vi giunse sulla fine del carnevale, e non ne partì, che la seconda festa di Pasqua, e ne partì mal volentieri. Quella è città per gli scultori e se il Mazza vi fosse andato da giovanetto, quantunque eccellentissimo ei sia nell'arte sua, molto avrebbe ancora potuto apparare da quei divini originali greci, e latini, che vi si veggono, e non in altra parte del mondo in tanta copia, e in tanta eccellenza.

Egli oltre la bellezza del soggiorno, vi avea ricevuto molti onori, come quello fu di essere, appena giunto, visitato dal preclarissimo Rusconi, e da altri di quei primari scultori, e questo gli rese penosa la sua dipartita, come ancora le accoglienze cortesi, che ricevette dal Cardinale Gualtieri, e d'altri illustri personaggi di quella gran città. Ritornò dunque a Foligno, e compiuto, ch'ebbe il lavoro di san Feliciano venne a Bologna»¹.

Non sappiamo chi avesse richiesto lo scultore a Foligno, non è improbabile che il suo nome fosse stato caldeggiato dal cardinale Ulisse Giuseppe Gozzadini, il quale il 18 settembre 1721 inviava una lettera a Giuseppe Maria in Foligno, rallegrandosi con lo scultore per aver saputo che era stato ben accolto nella città umbra².

E' certo comunque che Giuseppe Maria fu incaricato dal capitolo del Duomo il 21 novembre 1721 e al termine dei lavori nel novembre 1722 ne ricevette un compenso

¹ Zanotti 1739, II, pp. 10-11.

² BCB, Ms. B 153, *Lettere di diversi a Giuseppe Mazza scultore* c. 147, in Arfelli 1934, p. 434.

di ottocentosettanta scudi³. Nell'ambito di un più vasto progetto di rinnovamento della zona absidale del Duomo, il bolognese fu incaricato della decorazione plastica che orna la volta della cappella. Egli modellò i quattro profeti *Mosè, David, Isaia e Geremia*, seduti sul cornicione ai lati delle finestre, e coppie di puttini volanti che sostengono i medaglioni con le *Virtù cardinali* dipinte a chiaroscuro (sch. 137-139). Nel contempo i confratelli del Crocifisso lo incaricarono degli stucchi con gli *Angeli con gli strumenti della Passione* e come informa Zanotti con il compenso ricevuto da questo incarico, Giuseppe Maria decise per la prima volta nella sua vita di recarsi a Roma. Qui ricevette gli onori dello scultore Camillo Rusconi, il quale, come si è già detto, aveva avuto l'occasione di vedere a Bologna le vigorose statue plasmate da Giuseppe Maria nella cappella maggiore della chiesa di Santa Maria dei Poveri (sch. 46-50), e come informa Luigi Crespi ne «restò sorpreso ... dando al suo Autore, le più onorevoli e vantaggiose laudi»⁴. A Roma inoltre Mazza ricevette «accoglienze cortesi» dal cardinale Filippo Antonio Gualtieri (Fermo 1660 – Roma 1728)⁵, che dello scultore possedeva il rilievo in marmo raffigurante il *Giudizio di Paride* donatogli dal Senato bolognese - probabilmente la versione in materiale nobile della terracotta oggi conservata ad Edimburgo (sch. 114) – ricordato da Zanotti come un'opera «singolare dico sì in riguardo all'espressione del soggetto ... e sì in riguardo alla finezza del disegno come alla tenerezza a cui è ridotto quel marmo; di modo che quelle figure piuttosto di viva Carne sembrano che di duro Sasso»⁶.

Il soggiorno romano di Mazza durò solo poche settimane e nelle sue opere immediatamente successive non si nota alcun cambiamento stilistico di rilievo. Nel 1725⁷ esegue con la collaborazione di Giuseppe Borelli le due coppie di *Angeli* (sch. 140) sulle volute degli altari nelle cappelle laterali della chiesa della Santissima Concezione a Crevalcore, dove molti anni prima, nel 1696, aveva atteso alla decorazione plastica dell'altar maggiore (sch. 64-67). Nel 1727 a Cento collabora con Ferdinando Galli Bibiena al rinnovamento della cappella maggiore della chiesa della Compagnia del Rosario, eseguendo gli *Angeli* e i *puttini alati* posti sulla sommità

³ Faloci Pulignani 1914, p. 310.

⁴ Crespi, BCAB ms. B13, cc. nn.

⁵ Si veda per il profilo biografico: S. Giordano, *Gualtieri*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, 60, 2003.

⁶ Zanotti 1710, pp. 114-115.

⁷ Cfr. *Appendice*, 40/c.

dell'ancona progettata da Bibiena e le due statue di *Davide e Aronne* affiancate alle colonne tortili (sch. 149-152).

Negli anni che seguono e fino agli ultimi giorni della sua vita Giuseppe Maria Mazza lavorò ad opere monumentali solo per i domenicani, che in virtù probabilmente dell'apprezzamento per quanto realizzato nella loro chiesa veneziana, furono gli unici a continuare a richiedere l'ormai anziano scultore. Una recente scoperta documentaria consente di aggiungere alle notizie finora note, un'altra possibile attività di Giuseppe Maria per l'Ordine dei Frati Predicatori. Dalla datazione topica di una lettera inviata dallo scultore ai domenicani di Venezia, si apprende infatti che Giuseppe Maria il 28 aprile si trovava nella chiesa di Sant'Agostino retta dai domenicani di Padova, dove probabilmente aveva lasciato qualche sua opera poi distrutta con la demolizione della chiesa nel 1819. Sempre nel 1728, il 23 settembre firma il contratto per le *Virtù cardinali* in stucco a tutto tondo poste sulla controfacciata della chiesa di San Domenico a Bologna (sch. 154 - 157), alla cui messa in opera lo scultore lavorò sino al 9 febbraio 1729 allorché ricevette il saldo delle seicento lire pattuite. Le ultime statue di scala monumentale sono gli *Evangelisti* nella chiesa domenicana di Modena (sch. 158-161), databili all'incirca all'inizio del quarto decennio del Settecento, in ragione di quanto scritto al riguardo dallo Zanotti: «ed è maraviglia, che sul confine degli ottant'anni abbia potuto incaricarsi di tal fatica, com'è stata questa di Modona, fatta ultimamente, ma queste cose egli fa ancora, la Dio mercè, come se trent'anni avesse meno»⁸. Queste ultime opere sono caratterizzate da una accentuata monumentalità e da una resa ampia delle fisionomie. Mentre le *Virtù Cardinali* furono dimenticate dai biografi dello scultore, gli *Evangelisti* ricevettero gli elogi persino di Leopoldo Cicognara il quale affermava che «se non fossero di stucco potrebbero quasi preferirsi alle statue che stanno ai piloni della Vaticana e contarsi tra le opere più ragionevoli di questo secolo»⁹.

Superati gli ottant'anni, Giuseppe Maria Mazza dovette abbandonare i ponteggi, ma non si separò dall'argilla, continuò infatti a produrre piccole opere in terracotta delicatissime e sempre pervase da quella nobiltà e intensa poetica che contraddistinse gli oltre settant'anni della sua arte (sch. 163-168).

⁸ Zanotti 1739, II, p. 12.

⁹ Cicognara 1824, VI, p. 219.

Quando seppe che l'amico Giampietro Zanotti stava scrivendo la sua biografia, che sarebbe stata pubblicata nel 1739 nella *Storia dell'Accademia Clementina*, volle fargli dono di un bassorilievo: «Dimostrò ancora non poca gratitudine co' suoi amorevoli e perché intese, che io stava di lui scrivendo, gentilmente mi fece dono di un piccolo, ma bello, basso rilievo di terra, che rappresenta la *Poesia* sedente con grazia, e vestita con nobile semplicità, la quale sta leggendo su una gran carta, intanto, che un grazioso genio le tien sospesa sopra la testa una corona d' alloro, e sta un altro sostenendo una tavola in cui pur sono scritti alcuni caratteri. Per rendermi ancora più grato il dono v'ha posto il suo nome in questa guisa G. M. F. MDCCXXXVI, e certamente un tal dono mel terrò presso fin ch'io viva, come un pegno dell'amicizia avuta con un tal'uomo»¹⁰. Il bassorilievo donato da Mazza a Zanotti si conserva oggi alla Liebieghaus di Francoforte (sch. 168) e guardandolo sembra di risentire le parole di Zanotti «Fece bellissime arie di teste, bellissime piegature, attitudini proprie, e naturali, e in tutte le sue cose sparse certa grazia, ed eleganza, che tutti innamora»¹¹.

Non bastò l'aver lavorato tanto e aver sempre perseguito un ideale di arte basata sulla nobiltà e il decoro: degli ultimi anni dello scultore trascorsi in miseria e della malattia che lo colpì, siamo informati dalle richieste di elemosina da lui inviate al Senato e non solo. In un biglietto autografo senza data conservato nella Biblioteca Universitaria di Bologna, Giuseppe Maria prega l'antiquario e speziale bolognese Ubaldo Zanetti (Bologna 1698-1769) di un prestito di 5 soldi che gli permetterà di sostenere la sua «povera famiglia che se ne muore di fame», promettendo che i soldi saranno restituiti entro pochi giorni e lo rassicura col dire: «se per maggiore di lei sicurezza volesse qualche pegno io ce lo darò e non sarò più per importunarla»¹². Inoltre, da una supplica presentata nel 1740 da Mazza ai gonfalonieri e ai senatori del Reggimento di Bologna, apprendiamo che l'indigenza del nostro iniziò nel 1738 circa allorché «un tocco d'apoplessia ... lo privò d'un occhio e lo confinò in un letto», inducendolo ad elemosinare al senato «Lire 150» che gli vennero concesse due volte in virtù delle

¹⁰ Zanotti 1739, II, pp. 13-14.

¹¹ Zanotti 1739, II, p. 13.

¹² BUB, Ms. 3913: «Molto Illustre Signore. La necessità mi fa ardito di supplicarmi à farmi la carità d'imprestarmi soldi 5 tanto che possa alimentare la mia povera famiglia, che se ne muore di fame, mentre nessuno ha guastato il digiuno. Assicurandola che lunedì prossimo li restituirò il suo avere e se per maggior di lei sicurezza volesse qualche pegno io ce lo darò e non sarò più per importunarla. So che la bontà e benignità di V. S. Molt'Illustrissima non mancherà di farmi questa carità e mi professo Umilissimo, Devotissimo e Obbligatissimo Servitore Giuseppe Mazza».

«qualità onorate ... di statuario incisore¹³ e scultore»¹⁴. Il successivo 12 maggio 1741 Mazza, tornerà a supplicare il Senato «di caritatevole sussidio»¹⁵, il seguente 30 maggio gli assunti di Camera propongono l'elemosina di lire centocinquanta in suo favore, ma la proposta non viene accettata dal Senato per cinque voti contrari. Dopo aver «udito motivo sopra la straordinaria povertà del Mazza che si è reso famoso per tutta l'Italia e fuori di essa nella sua professione di celebre scultore e per altri giusti riguardi» viene proposto e approvato un mandato di lire centoquaranta¹⁶.

La morte di Giuseppe Maria avvenne il 10 giugno del 1741, lo scultore fu sepolto in San Tommaso del Mercato¹⁷, chiesa parrocchiale dove aveva avuto sepoltura anche il padre Camillo.

¹³ Potrebbe trattarsi di un errore degli assunti che stesero questa orazione, letta in senato il 4 novembre del 1740, ma l'inclusione della professione di incisore, affianco a quelle note di statuario e scultore, rappresenta una novità tutta ancora da indagare.

¹⁴ Si veda il memoriale di Giuseppe inviato al Senato il 22 aprile 1740 (in ASB, *Archivio del Senato*, Vacchettoni, n. 64, c. 87v) e la successiva relazione degli Assunti del 28 aprile con la quale si dispone il mandato di «lire centocinquanta denari in tabella per le elemosine in mano a SS.ri Assunti di Camera per dare caritatevole sussidio a Giuseppe Mazza»(in ASB, *Archivio del Senato*, Vacchettoni, n. 64, c. 88v).

Lo scultore scrive nuovamente al Senato il 16 settembre 1740:

«Agli Illustrissimi ed Eccelsi Signori Li Signori Confaloniere e Senatori del Regimento di Bologna. Con relazione degli Assunti di Camera per Giuseppe Mazza.

Illustrissimi ed Eccelsi Signori Giuseppe Mazza Cittadino di Bologna, Oratore umilissimo delle Signorie vostre Illustrissime ed Eccelse umilmente implora qualche carità in sollievo delle sue estreme miserie, cagionate da un tocco d'apoplezia, che da due anni in circa lo privò d'un occhio, e lo confinò in un letto, nel quale ha consumato le poche sostanze che aveva per vivere; Tanto spera l'Oratore della pietà delle Signorie vostre Illustrissime ed Eccelse che di tanta carità.

16 settembre 1740 letto in Senato di n° 17

[c. 402v]

Alli Signori Assunti di Camera per riferire

Adì 22 settembre 1740

In Congregazione di Camera e in congregazione di *Senato* con iudicio con favorevole

La miseria ben nota agli Assunti di Camera, e forse ancora alla maggior parte di questo Senatorio Consesso; le qualità onorate del povero oratore assiste dalla di lui virtù di statuario incisore e scultore, sono motivi che obbligano li stessi Agenti a riverenzialmente esporre alle Signorie vostre Illustrissime la congruenza a titolo di mera carità di sollevarlo in circostanza così deplorabile, e compassionevole di sua incurabile infermità. Coticché gli Assonti animati dalla pietà delle Signorie Vostre Illustrissime stesse si danno l'onore di proporlo a voti loro per un mandato di Lire cento cinquanta dagli effetti che sono in tavola per limosine per somministrargliene in più volte, conforme si è praticato in occasione dell'altra grazia conferita nello stesso modo dalle Signorie Vostre Illustrissime, alle quali gli Assunti ossequiosamente si rassegnano.

1740 4 novembre letta in Senato di n° 22.

Si veda al Vacchettoni il mandato di L. 150 ottenuto »(ASB, *Archivio del Senato*, Filze, Anno 1740, c. 402r- v; si veda inoltre ASB, *Archivio del Senato*, Vacchettoni, n. 64, c. 116r).

¹⁵ ASB, *Archivio del Senato*, Vacchettoni, n. 64, c. 174r.

¹⁶ ASB, *Archivio del Senato*, Vacchettoni, n. 64, c. 178 r-v.

¹⁷ AAB, *San Tommaso del Mercato, Liber defunctorum ab anno 1733 usque ad 68*, 43/9, c. 108, cfr. la trascrizione dell'atto di morte in *Appendice*, 4/a.

Al momento della morte, Giuseppe viveva in una casa «già dello scultore Domenico Maria Mirandola», che, come riportato dal Giudicini¹⁸, si trovava ai numeri 2014, 2013 di via Imperiale (l'attuale via Augusto Righi). La stessa casa in cui quasi un secolo e mezzo prima, nel 1590 secondo gli studi più recenti, Pietro Faccini (Bologna, 1575/76 – 1602), coadiuvato ed esortato dallo stesso Mirandola (Bologna 1563 – 1612), proprietario di questa casa «sul Guazzoduro», fondò la sua accademia di pittura concorrente a quella degli Incamminati, diretta dai Caracci, che «sin che visse Pietro, del Falcini fu detta; ma quello morto proseguì sotto nome dell'Accademia de' Mirandola»¹⁹. Negli anni in cui vi soggiornò il Mazza²⁰, il quale fino al 1736 risulta documentato nella stessa casa di Galliera in cui viveva dal 1696²¹, non si hanno notizie di una attività artistica dell'Accademia, poco dopo la morte del Mirandola, l'Accademia infatti cessò di annoverare fra i suoi iscritti artisti sostituiti da artigiani come falegnami e carpentieri.

Dopo la morte di Giuseppe Maria, i figli non proseguirono nella professione del padre: Camilla ridotta in estrema povertà, fu costretta a mendicare carità al Senato bolognese²², Aurelia sposò, il 29 giugno del 1754 in San Procolo, Pietro Frulli²³, e Antonio, che secondo lo Zanotti non sapeva fare altro che «giocare al pallone»²⁴, il 5 febbraio 1731 in San Benedetto si unì in matrimonio ad Anna Maria di Domenico Grotti²⁵, e in seguito rimasto vedovo, il 12 giugno 1746, sposò in San Nicolò di San Felice Maria Taruffi²⁶.

¹⁸ Giudicini, II, 1869, p.284.

¹⁹ Malvasia 1678, p. 49.

²⁰ Purtroppo dallo *status animarum* della parrocchia, di cui rimangono solo pochi registri ed è lacunoso proprio per gli anni 1740 e 1741, non ci è possibile ricostruire con certezza da quanto tempo Mazza soggiornasse in questa casa, sicuramente però vi si trasferì dopo il 1739, perché dallo stato delle anime di quell'anno non compare fra gli abitanti della «casa del Mirandola» (AAB, San Tommaso del Mercato, n. 43/12).

²¹ Cfr. *Appendice*, 4/d.

²² ASB, *Archivio del Senato*, Filze n. 69, c. 44.

²³ Carrati, BCAB, *Matrimoni*, Tomo I, Ms. B. 900, c. 229.

²⁴ Cavina – Roli 1977, p. 141.

Il 27 agosto 1731 Angelo Antonio Mazza, figlio di Giuseppe, si propone per il posto di «campanaro dell'aringo e scopatore» rimasto vacante per la morte del Sig. Antonio Colombara (ASB, *Archivio del Senato*, Filze n. 57). Il 14 settembre dello stesso anno Angelo Antonio è tra i partecipanti al concorso per il posto vacante di «gargione della Banca e guida della Guardia Svizzera» vacante per la morte di Giuseppe Albertoni. Nella relazione viene così valutato: «Angelo Antonio Mazza d'anni 30 è cittadino non esercita Professione, ha moglie, ed è figlio dello scultore Gio: Giuseppe Mazza ed è di buona presenza». Il 14 dicembre il posto verrà assegnato a Gio: Domenico Mazzoni (ASB, *Archivio del Senato*, Filze, n. 57).

²⁵ Carrati, BCAB, *Matrimoni*, Tomo II, Ms. B. 901, c. 365.

²⁶ Carrati, BCAB, *Stati delle Anime*, Ms. B. 899, c. 133.

Catalogo delle opere