



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. II

CATALOGO DELLE OPERE

Relatore:

PROF. ANDREA BACCHI

Dottoranda:

SILVIA MASSARI

Anno Accademico 2012/2013

Catalogo delle opere

1. *San Giovanni Battista*

1673

Terracotta, cm 27 x 15

Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche, Inv. n. 30311

Iscrizioni: Sul retro sulla roccia: A.° FA

sul retro sulla base: MAG° GM MAZZA 1673

Provenienza: 1673, Bologna, Collezione Alessandro Fava; 1744 Pietro Ercole Fava; 1823 Nicolò Fava Ghisilieri; Bologna, Collezione Gabriele Brunori.

Bibliografia: Campori, 1870, p. 604; Bojani, 2000, pp. 8, 30-31, cat. 32, fig. Xa; Ravanelli Guidotti, 2004, pp. 73, 221; Eadem 2006, p. 156.

La piccola scultura raffigurante *San Giovanni Battista* è entrata a far parte della raccolta del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza nel 1999 a seguito della donazione per lascito testamentario di Marisa Gasparini (Bologna 1933-1998) della collezione di opere d'arte antica, costituita soprattutto da oggetti di arte decorativa, appartenuta al marito di seconde nozze Gabriele Brunori (Bologna 1921- 1986), noto restauratore di ceramiche e mercante d'arte bolognese. Dalla stessa collezione artistica proviene un'altra terracotta dello stesso autore, il bassorilievo raffigurante *Il riposo durante la fuga in Egitto* (sch. 34), che dall'ufficio della direzione dove era stato collocato a seguito della donazione, dallo scorso autunno è esposto al pubblico nelle sale del museo faentino. Le due opere sono state pubblicate per la prima volta da Bojani (2000), il quale le riconobbe come testimonianze di rilievo della prima attività dello scultore felsineo Giuseppe Maria Mazza, avendo individuato nel *San Giovanni Battista* l'iscrizione sul basamento circolare dell'opera con la firma dell'autore e l'anno 1673, e nel *Riposo durante la fuga in Egitto* oltre all'incisione con la firma dell'artista lo studioso ha evidenziato analogie compositive e stilistiche con opere eseguite dallo scultore negli ultimi decenni del Seicento. In seguito la critica ha trascurato queste terrecotte, omettendo di rilevare segni che consentono di specificare non solo la genesi e la provenienza delle stesse ma anche come si dirà la formazione dell'artista.

Allo stato attuale, il *San Giovanni Battista* si qualifica come la più antica opera tra quelle a noi pervenute, eseguita da Giuseppe Maria Mazza all'età di vent'anni, quando secondo le indicazioni del primo biografo Giampietro Zanotti integrate e precisate dalle recenti scoperte documentarie¹, l'artista rientrato in patria dopo il soggiorno a Venezia del 1670, ritornò a studiare nella casa del nobile bolognese Alessandro Fava, dove era entrato con Giovan Gioseffo dal Sole dopo un primo apprendistato presso il pittore Domenico Maria Canuti.

Agevolato dalla consuetudine del padre Camillo con il conte Alessandro Fava, Giuseppe Maria iniziò a frequentare il palazzo posto di fronte alla chiesa dei padri oratoriani con buona probabilità fin dai primi mesi del 1671, allorché il padre fu richiesto dal conte per tradurre in bronzo un crocifisso ritenuto di mano di Alessandro Algardi². La conferma documentaria della presenza del giovane Giuseppe nel palazzo e del suo legame con Alessandro Fava, arriva solo più tardi, dopo la morte di Camillo avvenuta il 17 settembre 1672: al 15 maggio 1673 si data il primo pagamento per una «*Madonna con il Puttino in atto di Benedire* di bassorilievo ... di terra da cuocersi», richiesta dal conte «per meterla nel Nichio sopra Reno dal Torsotto di San Giorgio vicino alle mie case e botteghe»³, oggi non più esistente; sempre nello stesso giorno l'artista riscuote altri due pagamenti per altrettante sculture: due lire per «una statuina piaciuta assai di terra da cuocersi» raffigurante «*un S. Giovanni in atto che predica* per tenersi sotto d'un vetro» 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». Un mese e mezzo più tardi 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 sudetto»⁴.

La prassi del conte Alessandro Fava di apporre sulle opere di sua proprietà il nome dell'autore, la data a volte precisata anche nel mese, la sigla del proprio nome con l'aggiunta in alcuni casi di una frase esplicativa sulla circostanza che aveva dato luogo

¹ Si veda il capitolo II.3 *L'attività giovanile di Giuseppe Maria Mazza in casa Fava*.

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

³ AHFSB,FF, n.627, c. 103, si veda la trascrizione in *Appendice*, 14.

⁴ AHFSB,FF, n.627, c. 103, si veda la trascrizione in *Appendice*, 14.

all'esercitazione – valga da esempio il primo disegno noto di Giovan Gioseffo dal Sole della Fondazione Giorgio Cini che ritrae un pellicano visto da dietro e di fronte in cui la scritta in basso a destra del conte Alessandro Fava recita: «1672. Aprile visto dal vero in casa di me. A°. FA: da G. J. Sole»⁵ – consente di identificare attraverso le iscrizioni presenti sul retro della terracotta, il *San Giovanni Battista* del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza con quello per cui si registra il pagamento sopra riportato di due lire in data 15 maggio 1673. L'iscrizione «MAG° GM MAZZA 1673» che compare incisa sulla base della terracotta e che qui si interpreta per intero per la prima volta, permette di stabilire infatti oltre al nome dell'autore il momento dell'esecuzione, precisato oltre che nell'anno anche nel mese espresso nella formula brachigrafica preposta al nome dell'artista «MAG.°», fissando dunque la realizzazione del *San Giovanni Battista* al maggio 1673. Le incisioni venivano infatti apportate con un utensile di legno o di metallo sull'oggetto allo stato di durezza cuoio, cioè quando l'argilla è ad uno stadio intermedio fra la piena duttilità e l'inizio del processo di essiccazione. Un'altra iscrizione, sin qui mai rilevata e mai trascritta, compare incisa sul retro della roccia su cui posa il santo e reca le iniziali del nome di Alessandro Fava nella consueta abbreviazione «A°. FA» che il conte usava per siglare le opere di sua proprietà, dalle esercitazioni grafiche di un esordiente Giovan Gioseffo dal Sole ai disegni di Donato Creti, fornendo un'ulteriore e definitiva conferma all'identificazione con l'opera acquistata dal conte nel maggio 1673.

Alessandro Fava dunque oltre ad essere partecipe e in parte fautore della genesi della terracotta, ne fu anche l'acquirente nonché primo estimatore, nonostante infatti l'esiguo compenso corrisposto, la statua era «piaciuta assai» al conte che la riteneva meritevole di trovare posto nella sua cospicua raccolta artistica e di essere esposta al pubblica ammirazione in particolari ricorrenze, come avvenne nel 1677 in occasione della solenne processione del Santissimo Sacramento della parrocchia di Santa Maria Maggiore di cui si conserva una memoria inedita scritta di proprio pugno dal conte Alessandro Fava⁶. Di Giuseppe, allora ventiquattrenne e che ancora non aveva mietuto grandi successi in città al di fuori del palazzo Fava, erano ben sette le opere

⁵ Thiem 1990, pp. 180-181

⁶ AHFSB,FF, n. 596d: «Lì 19 ottobre 1742 Memoria del addobbo per il Corpus Domini di Pitture fatto sotto il nostro Portico dalla Beata Memoria del mio caro Padre, che sta in Cielo, scritto di sua mano l'anno 1677. Matteo Ghislieri alias Pietro Ercole Fava». Si veda la trascrizione integrale in *Appendice*, 15.

selezionate dal conte, tra le molte in suo possesso, incaricate di rappresentare il giovane scultore «di grandissima aspettazione» come lui stesso lo definì, 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 grasti d'uva ... tute sono stimate bellissime opere del sudetto Sig. Josepe Maria Maza giovine di grandissima aspettazione»⁷. Oltre al «S. Giovanni in atto di predicar» che è da identificarsi con questo conservato nel Museo Internazionale delle Ceramiche, è stato possibile recuperare la maggior parte delle opere qui elencate e che si vedranno nelle schede che seguono, 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, 21 settembre 1669 – 7 giugno 1744) e Nicolò Maria Valeriano (1670-1736) si spartirono la prestigiosa collezione artistica del padre, a loro volta incrementandola. Ancora in data 31 luglio 1744 il *San Giovanni Battista* si trovava nel palazzo bolognese di proprietà della famiglia Fava posto di fronte alla chiesa di Santa Maria di Galliera, dove è ricordato in un inventario inedito redatto alla morte del conte Pietro Ercole come un «*San Giovanni Battista* di terra cotta con campana di cristallo Mazza» collocato nella «camera dipinta dall'Albani» valutato otto lire⁸; la stessa registrazione si ritrova anche nell'inventario datato 1745 pubblicato da Campori nel 1870⁹. L'opera si trovava probabilmente nel palazzo ancora nel XIX secolo come attesta un inventario stilato in data 4 giugno 1823 alla morte di Nicolò Fava Ghisilieri (1759-1823)¹⁰. Nella registrazione dei beni presenti nell'appartamento posto nel piano nobile del palazzo abitato dalla «signora Contessa Ippolita Marsigli

⁷ AHFSB,FF, n. 596d, cc. 3 r-v, 4 v, si veda la trascrizione integrale in *Appendice*, 15.

⁸ AHFSB, FG, *Inventari Patrimoniali*, Inventario A 1744: parzialmente trascritto in *Appendice*, 17.

⁹ Campori 1870, p. 604; si veda anche l'inventario originale in AHFSB,FF, *Istrumenti*, 47/13: inventario 29 luglio 1745, c. 18v, parzialmente trascritto in *Appendice*, 18.

¹⁰ AHFSB, FG, n. 1953, Inventario Nicolò Fava Ghisilieri del 4 giugno 1823, c. 17, cfr. *Appendice*, 21/b.

vedova Fava» nella seconda camera al n. 101 si elenca «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 scudi, che coincidono con le terrecotte raffiguranti lo stesso soggetto ricordate nell'inventario del 1744 come di mano di Giuseppe Mazza, fatta eccezione per le «due piccole statue simili» di cui non è immediata la corrispondenza¹¹. Si può forse però ipotizzare che il *San Giovanni Battista*, la cui identificazione non era immediata per la mancanza dell'agnello, riconosciuto secondo tradizione come il principale attributo iconografico del santo, fosse una delle «due piccole statue» date le modeste dimensioni dell'opera. Allo stato attuale della ricerca non è possibile documentare i successivi passaggi di proprietà che dal 1823 condussero il *San Giovanni Battista* alla metà del XX secolo nella raccolta di Gabriele Brunori.

Le evidenze epigrafiche e documentarie permettono non solo di accertare la provenienza della piccola terracotta dalla collezione che Alessandro Fava e in seguito il figlio Pietro Ercole custodivano nella loro dimora cittadina, ma anche di attestarne l'autografia al ventenne Mazza altrimenti a stento sostenibile attraverso una lettura stilistica che sarebbe facilmente inficiata dall'esiguo numero di opere coeve su cui basarsi e dai confronti con quanto lo scultore produrrà negli anni successivi. La composizione riprende la cultura figurativa bolognese di matrice reniana, secondo la quale il Battista è rappresentato come un giovane anacoreta nel deserto, invece che nella tradizionale effigie di un asceta adulto e irsuto, che lo stesso scultore recupererà più tardi nel 1688 nella raffigurazione del Battista nella chiesa di Santa Cristina a Bologna. Come ha illustrato Marilyn Aronberg Lavin in due contributi apparsi in «The Art Bulletin» il primo nel 1955 e il secondo nel 1961¹², la nuova iconografia di San Giovanni Battista come giovane ebbe origine a Firenze, città della quale il santo è patrono, all'inizio del Trecento e culminò nella seconda metà del Quattrocento con il *San Giovannino* proveniente dalla famiglia Martelli conservato nel Museo del Bargello. La nuova iconografia del Battista si diffuse a Bologna a partire dalla seconda metà del Cinquecento, attraverso la divulgazione omiletica, in particolare come ha illustrato Fumaroli¹³ con la predica pronunciata nel 1576 nella chiesa di San Petronio nel

¹¹ Cfr. la trascrizione parziale in *Appendice*, 21/b.

¹² Aronberg Lavin 1955, pp. 85-101 e 1961, pp. 319-326.

¹³ Fumaroli 1995, p. 426.

genetliaco del Battista dal francescano Francesco Panigarola, vescovo riformatore in profonda sintonia con il bolognese Gabriele Paleotti¹⁴. Nella perorazione, Panigarola rivela ai bolognesi che Giovanni in toscano è «paranomasia di giovane, inteso sia come aggettivo che come sostantivo ... la definizione teologica essenziale di Giovanni, la sua giovinezza è stata estratta dal suo nome», ed evidenzia che nel Vangelo il Battista è «vox clamantis in deserto»¹⁵. Di certo questa predica, divenuta famosa e ristampata più volte fino al 1605, avrà probabilmente agevolato i petroniani nell'interpretazione del prototipo raffaellesco del *San Giovannino* conservato a Firenze presso l'Accademia, che sarà alla base delle successive elaborazioni di Guido Reni, queste ultime costituiscono a loro volta il modello compositivo per l'opera di Giuseppe Mazza. Nella terracotta il giovane Battista, eremita nel deserto, è rappresentato a figura intera seduto su di un giaciglio roccioso, nel momento di predicare con le labbra dischiuse ad evocare con il consueto gesto del braccio sollevato l'avvento del Messia, come nelle due versioni sullo stesso tema di Guido, la prima databile al 1624-25 (già Roma, collezione Vitetti) e la seconda eseguita intorno agli anni 1636-1637 per Giovanni Francesco Maria Balbi a Genova (oggi Londra, Dulwich Picture Gallery) che divenne l'archetipo per la successiva generazione di artisti¹⁶.

Al giovane scultore il soggetto doveva essere inoltre particolarmente familiare grazie anche alla presenza all'interno delle mura del palazzo Fava di un dipinto di Simone Cantarini, pittore amatissimo dal conte, raffigurante «un San Giovanni Battista più di meza figura» acquistato da Alessandro il 26 novembre 1668 presso Giovanni Battista Moretti, cognato del pittore Lorenzo Pasinelli, per il prezzo di centosettantacinque lire¹⁷. Da una successiva descrizione inventariale apprendiamo che il Pesarese aveva raffigurato il santo «in faccia» cioè in posizione frontale rispetto al riguardante, con la «croce e agnello»: oggi il dipinto non risulta nel catalogo del Pesarese, ne tantomeno si conoscono disegni preparatori riferibili a questa opera, ma da quanto si evince dalla descrizione la composizione doveva essere assai simile alla versione di Guido Reni che si conserva al Musée des Beaux-Arts di Nantes. Mentre per ciò che attiene il

¹⁴ Prodi 1967, pp. 42-46.

¹⁵ Fumaroli 1995, p. 427.

¹⁶ Si veda il dipinto conservato nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, inv. 428, la cui attribuzione oscilla tra Simone Cantarini e Flaminio Torre.

¹⁷ AHFSB,FF, *Vacchetta ...* inv. n. 1666, parzialmente trascritto in *Appendice*, 13.

modello fisionomico del santo molte sono le assonanze con il modello reniano, per quanto riguarda gli attributi iconografici nessuna delle versioni citate può essere considerata la fonte per la terracotta. In questa infatti non vi sono i segni di riconoscimento canonici del precursore di Cristo: mancano sia la tradizionale verga cruciforme, sempre presente nelle rappresentazioni di Reni, sia l'agnello, sia il filatterio profetico. A caratterizzare iconograficamente l'ultimo e il più prossimo dei profeti è la presenza sul basamento circolare di due rettili: la lucertola, in primo piano vicino ai sassi, è il simbolo della ricerca e della contemplazione della luce divina e della rinascita spirituale, poiché si tratta di un animale che cerca e rimane immobile al sole e la cui coda si rigenera spontaneamente, ed esprime il compito del Battista che era quello di essere «testimone per rendere testimonianza alla luce, affinché per mezzo suo tutti credessero» (*Giovanni*, 1,7); la serpe, simbolo del peccato, rifugge sinuosa nascondendosi tra la roccia e il piede sinistro del santo riferendo dell'incolumità del Battista al peccato e dell'incarico del precursore di battezzare il Cristo e di presentarlo come «l'agnello di Dio che toglie i peccati del mondo» (*Giovanni*, 1,29). Il braccio destro è levato come si è detto secondo il gesto di ostensione tipico del Battista, ma il dito indice non è proteso verso il cielo come nella consueta tradizione iconografica, al contrario appare rivolto verso il basso, ad indicare una lumaca che strisciando risale il lato sinistro della roccia. L'oggetto della predicazione del santo è rivelato dalla presenza simbolica della lumaca, emblema sin dall'antico della palingenesi, dell'idea di Resurrezione; la spirale della sua chiocciola simboleggia l'evoluzione, il cammino salvifico predicato e testimoniato dal Battista dalle origini all'avvento di Cristo e nell'attesa del suo ritorno. Nunzio e Precursore di Cristo, Giovanni Battista è rappresentato dunque come figura di congiunzione tra il Vecchio e il Nuovo Testamento.

Attraverso questa prima prova di Giuseppe Mazza si evidenzia dunque il suo *cursus studiorum*: in linea con quanto teorizzato negli stessi anni da Giovan Pietro Bellori e dal francese Félibien, e secondo quanto già assestato nel secolo precedente, le allusioni dotte e simboliche riferiscono dello studio capillare dei testi sacri e profani al fine di impadronirsi di un linguaggio dotto per «adombrare sotto il velo» dei simboli «i misteri più elevati». Alcuni elementi della terracotta riferiscono della pratica di studio sui grandi maestri felsinei: come si è detto la composizione si ispira

alle versioni di questo tema fornite da Guido Reni, mentre la definizione anatomica e il trattamento turgido della muscolatura del santo sembra rinviare ai nerboruti telamoni che intervallano gli episodi tratti dall'Eneide eseguiti da Ludovico Carracci nelle sale del palazzo Fava. Inoltre, lo studio della posizione degli arti del Battista è da connettersi strettamente con quella rilevabile nell'opera raffigurante lo stesso soggetto eseguita da Annibale Carracci per Corradino Orsini, oggi in collezione privata, anche se in controparte come si presenta nell'incisione di Pietro dal Po¹⁸: alla gamba sinistra in posizione di riposo fa da contrapposto il braccio destro proteso in atto di predicare, mentre alla destra flessa e ripiegata all'indietro con il piede che tocca il suolo soltanto con la punta dell'alluce quasi in atto di sollevarsi, si contrappone la posizione di riposo della mano sinistra che nell'incisione tratta da Carracci si posa sulla gamba e trattiene senza sforzo la verga cruciforme, mentre nella scultura sorregge il manto sul fianco del santo. Il tentativo di conferire dinamicità alla figura attraverso una postura complessa continua nella parte superiore del corpo dove il busto del santo arretrato all'indietro e in leggera torsione verso sinistra unito al movimento della testa che un poco inclinata verso l'alto si volta nella direzione opposta rispetto al torso, suggerisce un moto rotatorio del corpo e invita il riguardante a seguire la rotazione, segnalata anche dalla forma circolare del basamento, per poter esaminare da punti di vista multipli l'opera plastica. Anche l'indice del braccio sollevato suggerisce all'osservatore di girare intorno all'opera: solo dalla visione laterale è infatti possibile scorgere l'emblema della predicazione del Battista, la lumaca che risale la roccia su cui il santo è assiso, che ad una visione frontale rimane celata dall'ampia piegatura del manto che ricade sul lato sinistro. Il drappo che cinge la vita del santo, sostenuto da una cintura annodata sul fianco destro che attraversa in diagonale il torso nudo, appare appesantito da una ruvida e grossolana bordatura di pelliccia e da pesanti pieghe che vistosamente strutturate conferiscono plasticità alla figura. La superficie dell'opera appare perfettamente modellata e levigata anche sul retro, i segni della stecca dentata, passata rapidamente sul materiale, solcano le superfici della roccia e del basamento circolare.

Le particolarità fisionomiche del volto del Battista ricorrono nel profilo del pastore inginocchiato di fronte alla Madonna con il Bambino, nel bassorilievo raffigurante

¹⁸ Mahon-Pepper 2001, pp. 58-61.

l'Adorazione dei Pastori (sch. 3), eseguito due anni più tardi, come attesta la firma e la data al 1675¹⁹: stesso profilo, la sporgenza del pomo d'Adamo, la forma del mento piccolo e arrotondato, le labbra dischiuse piccole e carnose, il profilo regolare del naso, la linea che unisce il profilo del naso al disegno delle sopracciglia, gli occhi stretti e allungati e le palpebre accostate come se guardassero qualcosa di luminoso e infine la capigliatura risolta sinteticamente a grandi ciocche.

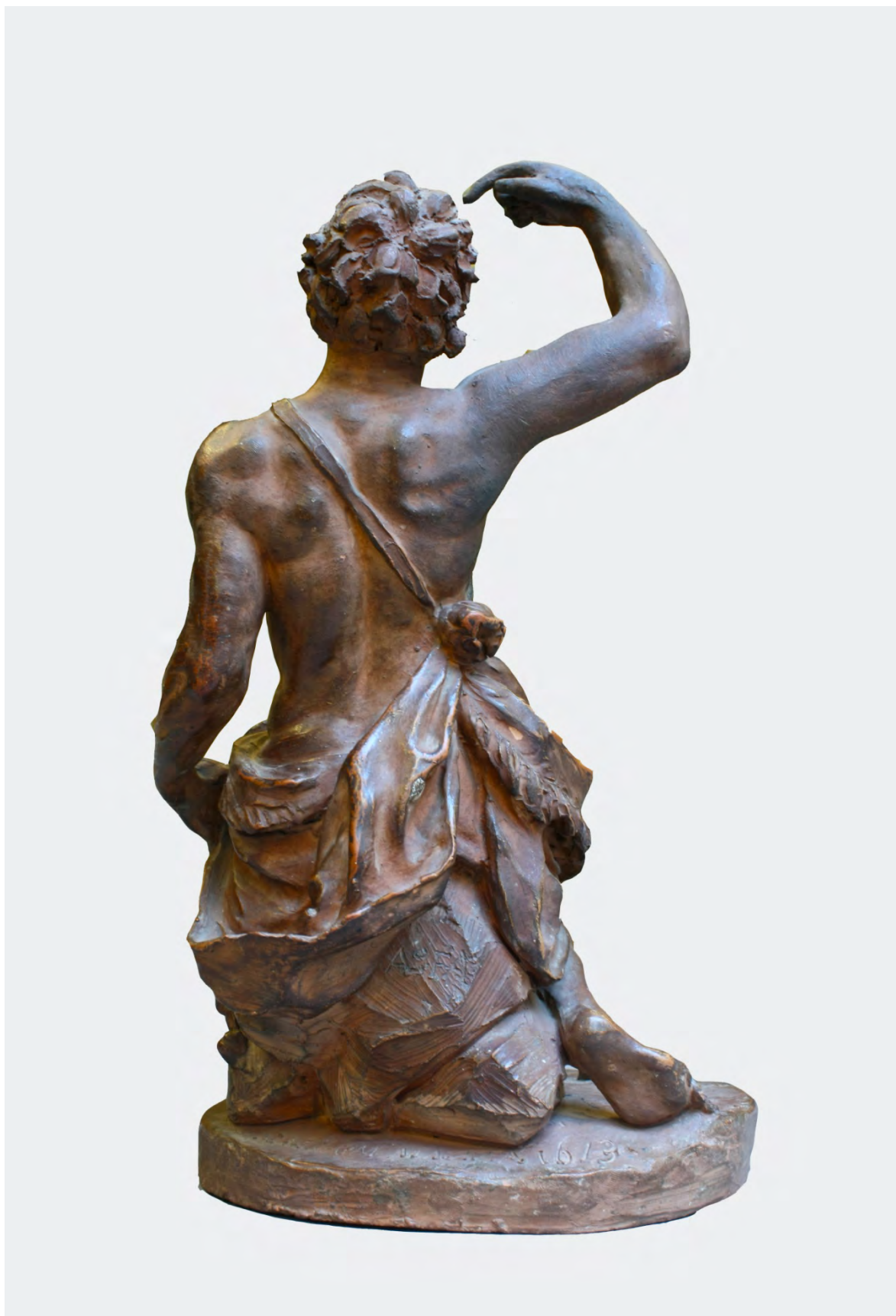
A differenza di quanto lo scultore produrrà nel prosieguo della sua carriera, è evidente in questa prima prova un linguaggio ancora aspro che si rivela nella durezza del panneggio e del modellato, accentuata da una vernice bruno-rossastra che ricopre la superficie dell'opera stesa in epoca imprecisata, e da alcune imprecisioni nella resa di certi dettagli: si veda ad esempio la difficoltà nell'attaccatura del piede sinistro con il basamento o l'imperfezione nella resa del profilo del naso. Il braccio sollevato potrebbe aver subito un restauro in epoca passata, poiché presenta una diversa finitura e una resa più sommaria nella definizione dei muscoli e della mano.

Nel complesso l'opera è testimonianza di quell'attitudine innata in Giuseppe alla scultura, «la quale più tosto gli è venuto incontro, che l'abbia egli cercata con affanno e con fatica», celebrata da Zanotti nelle righe d'apertura al ritratto biografico dello scultore²⁰.

¹⁹ Bologna, Collezione Boschi in Riccòmini 1972, pp. 90 e 358.

²⁰ Zanotti 1739, II, p. 3.







Giuseppe Maria Mazza, *San Giovanni Battista*, Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche, part. della firma



2. **Ritratto di Pio V**

1673

Terracotta; cm 73 x 57 x 26

Bologna, collezione privata

Iscrizioni : Sul retro sul colletto: AGOSTO - G. M. MAZZA

sul retro sul peduccio: 1673. / AGOSTO.

Provenienza: Bologna, collezione Fava – Ghisilieri

Bibliografia: Inedito

Il busto ritrae papa Pio V, al secolo Antonio Ghislieri (Bosco, oggi Bosco Marengo, Alessandria, 17 gennaio 1504 – Roma, 1^o maggio 1572); questi dopo essere entrato all'età di quattordici anni nell'Ordine dei Frati Predicatori (Domenicani) di Voghera, assunse il nome di Michele. Nel 1557 ricevette da papa Paolo IV la porpora cardinalizia con il titolo di Santa Maria Sopra Minerva, l'anno seguente fu nominato sommo inquisitore *ad vitam*, ed infine ascese al soglio pontificio il 7 gennaio 1566. Secondo alcuni studi papa Pio V discenderebbe dalla nobile casata bolognese dei Ghislieri, attiva nella politica cittadina sin dal XIII secolo, con diramazioni in diverse città d'Italia. Nel XV secolo si distinsero come veementi avversari dei Bentivoglio; nel 1445, dalla cacciata di alcuni membri della famiglia accusati di aver tramato l'assassinio di Annibale I Bentivoglio, avrebbe avuto origine, secondo Dolfi e altri storici¹, il ramo di Bosco da cui si formò papa Pio V.

Deciso sostenitore dell'applicazione dei decreti del Concilio tridentino per un severo rinnovamento religioso e propugnatore della diffusione del cattolicesimo e di una costante lotta alle eresie, il ruolo di protagonista di papa Pio V nell'età della Controriforma, è segnato in particolare da due episodi: la bolla *Regnans in excelsis* promulgata il 25 febbraio 1570 con cui scomunicava la regina Elisabetta I d'Inghilterra, dichiarandola colpevole di eresia e scioglieva di conseguenza i suoi sudditi cattolici dal dovere di obbedienza nei confronti di una sovrana divenuta

¹ P. S. Dolfi, *Cronologia delle famiglie nobili di Bologna con le loro insegne, e nel fine i cimieri. Centuria prima, con vn breue discorso della medesima citta di Pompeo Scipione Dolfi ...*, Bologna, Gio. Battista Ferroni, 1670, pp. 348 e 349; L. Von Pastor, *Storia dei Papi*, Vol. VIII, p. 32 nota.

illegittima, e la promozione della Lega Santa, la coalizione cristiana che nella Battaglia navale di Lepanto (7 ottobre 1571) sconfisse la flotta dell'impero ottomano.

Erano trascorsi esattamente cento anni dalla morte allorché il 1 maggio 1672 all'interno della basilica di San Pietro a Roma fu celebrata la solenne cerimonia di beatificazione, a seguito del breve promulgato il 27 aprile 1672 da Clemente X (1670-1676), che sanciva la fine del processo apostolico avviato nel 1624 da Urbano VIII sulla vita, morte e miracoli del papa domenicano. L'apparato allestito nel tempio vaticano per la cerimonia di beatificazione comprendeva il dipinto di Lazzaro Baldi, 'artista ufficiale delle beatificazioni e/o canonizzazioni' per tutto il Seicento², raffigurante uno dei miracoli accertati nel processo canonico, cioè la visione del pontefice della vittoria nella battaglia di Lepanto, oggi in Santa Maria sopra Minerva dove fu portato in occasione della solennizzazione avvenuta il successivo 7 agosto.

La notizia della cerimonia di beatificazione fu divulgata anche a Bologna attraverso la pubblicazione nella stamperia di Giacomo Monti della relativa cronaca stampata a Roma³. La pubblicazione felsinea riproduceva fedelmente il testo dell'edizione romana, introducendo però una modifica nel titolo volta ad evidenziare i motivi del culto e della devozione in ambito cittadino: al posto della dedicazione dell'opera e del nome dell'autore che figuravano nell'edizione romana, a Bologna si preferì indicare il cognome del papa e quindi esplicitarne l'origine bolognese; il titolo completo dell'esemplare custodito nella biblioteca comunale dell'Archiginnasio recita infatti: *Breve Relatione delle Cerimonie et apparato della basilica di San Pietro nella beatificazione del glorioso beato Pio V Ghislieri d'origine bolognese dell'Ordine de' Predicatori* (In Roma, et in Bologna, per Giacomo Monti, 1672). Da un'incisione all'acquaforte di Giovanni Battista Cavazza (Bologna 1620-1675) (BCA, GDS, Goz.16 c. 112a n. 1), apprendiamo che entro le mura felsinee per la beatificazione di papa Pio V si tennero pubblici festeggiamenti, patrocinati probabilmente sia dall'Ordine dei Domenicani sia dalla nobile famiglia bolognese dei Ghislieri al fine di glorificare attraverso l'avo beatificato la nobiltà della casata.

² Casale 2011 pp. 67-70; cfr. anche Pampalone 1979.

³ Giuseppe Elmi (?), *Breve relatione delle cerimonie et apparato della basilica di san Pietro nella beatificazione del glorioso beato Pio V dell'Ordine de' Predicatori. Dedicata dall'eminetiss. e reverendiss. principe il sig. cardinale Portocarrero da Giuseppe Elmi*, in Roma, nella stamperia del Mancini, 1672 in Casale 2011, pp. 181-183, 289

L'incisione è suddivisa in due sezioni da un cartiglio centrale che reca l'iscrizione intitolatoria: «Allegrezze et feste fatte nella piazza della citta' di Bologna per la Beatificazione fata dalla S.tà di Nostro Signore Papa Clemente per il PAPA Beato PIO V della Religione de Padri Predicatori dell'anno MDLXXII». Ai lati nei due reggicartigli si fronteggiano le due città legate al papa Pio V, Roma e Bologna: la prima a sinistra con la lupa e i gemelli Romolo e Remo, sostiene un cartiglio nel cui mezzo è iscritto il motto S.P.Q.R. e sopra lo stemma del pontefice Clemente X, mentre in basso è raffigurato lo stemma pontificio del papa



beatificato, la seconda, raffigurata a destra con il leone, sostiene un cartiglio che reca iscritto al centro il civico motto LIBERTAS. Nella sezione superiore dell'incisione commemorativa il cartiglio «Vera Effigie Della Sant:a Di Nost.ro Sig.re Papa Be:to Pio. Qvinto de l'ordine di S. Domenico» sormonta e incornicia il ritratto del pontefice benedicente a mezzo busto di tre quarti verso destra, con il capo contornato dai raggi che lo connotano come beato, abbigliato con il camauro, la mozzetta bordata di ermellino e arricchita dalla stola. Il crocefisso sul tavolo e l'iscrizione al lato fanno riferimento alla fervida devozione del pontefice al crocefisso narrata già dalla prima biografia di Catena nel 1587⁴ e ripresa dai biografi bolognesi che la legavano al racconto di un miracolo compiuto in vita. Sullo sfondo oltre la finestra è raffigurata, secondo l'ufficiale iconografia devozionale coniata da Lazzaro Baldi, la vittoria della flotta cristiana nella battaglia di Lepanto, il cui riferimento è reso esplicito dall'iscrizione sul vessillo laterale sostenuto dal leone : «Trionfo e Vittoria della Armata navale del PAPA Beato Pio quinto contro il Gran Turco, con l'assistenza di Don

⁴ *Vita del Gloriosissimo Papa Pio Quinto...*1587, pp. 131-132.

Gio:(vanni) d'Austria Generale di Sua S.(anti)tà l'Anno MDLXXI». Nella metà inferiore, corredata da un'ampia leggenda in calce, è inserita la figurazione della festa svoltasi nella piazza di fronte alla basilica di San Petronio, con la sfilata della compagnia dei cavalli leggeri e di quella degli svizzeri, accompagnata dallo spettacolo pirotecnico dal «palazzo e collegio de Sig.ri Notari, detto il Registro» e dallo «sbarro delle artiglierie» disposto di fronte al «Palazzo maggiore, ove habitano l'Em.mo Legato, Vicelegato e Gonfaloniero». Contemporaneamente sempre a Bologna videro la luce due biografie del pontefice con l'intento dichiarato fin dall'apertura di magnificare il papa in quanto membro della nobile casata bolognese: una scritta da Giovan Battista Casale⁵ dedicata al senatore Virgilio Maria Davia (1649-1703, figlio di Giovanni Battista Davia e Porzia Ghislieri) in quanto discendete per via materna della famiglia dei Ghisilieri, l'altra composta da Antonio Maria Monti⁶, dedicata all'Inquisitore di Bologna Michele Pio Passi, presenta in apertura un'incisione con il busto del beato di profilo in adorazione del crocifisso entro una cornice ottagonale dove è riportato il motto *Absit mihi gloriari, nisi in Cruce Domini nostri Iesu Christi*, e sullo sfondo la battaglia navale di Lepanto, con un cartiglio sormontato dallo stemma del pontefice che nell'iscrizione connota il beato Pio V come appartenente all'Ordine dei Predicatori Domenicani e alla «familia Ghisilera bonon. oriunda Boschi». In quest'ultima incisione, l'espressione facciale ricorda quella che Bartolomeo Passerotti aveva impresso al pontefice nel ritratto appartenuto alla collezione bolognese del principe Hercolani e riconosciuto da Federico Zeri tra i dipinti conservati nella Walters Art Gallery a Baltimora⁷.

Infine a riprova del culto bolognese per papa Pio V, a due anni dalla beatificazione venne fondata per volere di Giovanni Turchi «filosofo collegiato e Lettore d'Umanità nel pubblico Archiginnasio» l'Accademia degli Inabili di impronta letteraria, che vantava tra i suoi aggregati esponenti della nobiltà cittadina⁸. Dal 16 aprile 1673 l'Accademia venne ammessa a tenere le proprie adunanze pubbliche nel convento di

⁵ *Breve Relazione della Vita, Virtù e Miracoli del glorioso Pontefice Pio Quinto della Nobilissima Famiglia de' Signori Ghislieri, estratta da varij Autori, e dal processo della di lui Vita esaminato, & approvato dalla Sacra Congregazione de' Riti per la sua Beatificazione, e Canonizzazione*, in Bologna, per li Manolessi, 1672

⁶ *Ristretto della vita, virtù e miracoli del Beato Pio V Ghislieri Sommo Pontefice dell'Ordine de' Predicatori Bologna*, per Giacomo Monti, 1672

⁷ Zeri 1976, pp. 382-383; Ghirardi 1990, pp. 152-154.

⁸ cfr. *Catalogo de' signori Accademici Inabili aggregati dal principio della fondazione dell'Accademia (l'anno 1674) fino all'anno presente 1688* posto in chiusura alle *Leggi dell'Accademia de' Signori Inabili di Bologna*, Bologna, per gl'eredi d'Antonio Pisarri, 1688.

San Domenico⁹ e fu posta sotto la protezione del beato Pio V, al quale ogni anno consacrava un'accademia di belle lettere, di queste alcune furono date alle stampe¹⁰. E' in questo clima di rinnovato fervore devozionale per il papa Pio V che si colloca l'esecuzione dell'effigie plastica, modellata ad un anno di distanza dalla solennizzazione della beatificazione del papa. L'iscrizione sul colletto della veste bianca sottostante la mozzetta nella parte posteriore del busto, che si intuisce a tratti poiché parzialmente celata da uno strato di vernice biancastra stesa sull'opera in epoca imprecisata per conferire l'aspetto del più nobile marmo, include il nome dell'autore, nella formula « G. M. MAZZA» già vista nel *San Giovanni Battista*, e il mese di esecuzione «AGOSTO». Forse, e la certezza verrà solo dopo un auspicabile intervento di restauro volto alla rimozione della pesante coltre di vernice che, oltre a celare l'iscrizione, ottunde e appiattisce l'articolazione plastica del modellato, prima del mese è inciso anche «1673», anno di esecuzione dell'opera, come risulta da un'altra iscrizione che recita «1673. / AGOSTO», posta sul retro del peduccio su cui poggia il busto, ove sul fronte, fiancheggiato da volute, campeggia lo stemma policromo con tre bande rosse su campo d'oro della famiglia Ghislieri. Come nel caso del *San Giovanni Battista*, anche quest'opera fa parte di quel nucleo di lavori giovanili realizzati da Giuseppe Mazza nel suo periodo di formazione all'interno di palazzo Fava. E' per noi la seconda scultura nota del ventenne Giuseppe, ma dalle registrazioni delle spese effettuate da Alessandro Fava, apprendiamo che questa era la sesta opera per cui Giuseppe ricevette un pagamento dal conte. Prima di affidargli questa importante commissione, Alessandro aveva potuto valutare le capacità del giovane scultore, in almeno altre cinque opere tutte pagate tra maggio e novembre 1673¹¹.

La decisione di affidare questa impegnativa commissione a Giuseppe, tra i tanti scultori attivi a Bologna in questo anno e che potevano avvalersi di una maggiore esperienza - oltre ai bolognesi (cito solo Gabriele Brunelli, ma anche Fabrizio

⁹ ASDB, Libro consiliare, atti dal 1648 al 1711, c. 106

¹⁰ *L'Apollo. Orazione Panegirica avuta in offerirsi da' signori Accademici Inabili il primo Annuale Ossequio al B. Pio V Ghislieri Pontefice loro Protettore Nella chiesa de MM. R.R. P.P. di S. Domenico il Lunedì frà l'Ottava di esso Beato dal Sig. Giuseppe Balbi il debole e dedicata Al Reverendissimo Padre Maestro F. Michele Pio Passi dal Bosco dignissimo inquisitore di Bologna, dal dottor Pietro Pompeo Vincenzo Mantachetti, in Bologna, per Giacomo Monti, 1674; Il Mosè della Chiesa. Orazione panegirica avuta, in occasione dell'annuo tributo prestato dalli Sig.ri Accademici Inabili al loro Protettore B. Pio Ghislieri Sommo Pontefice nella Chiesa de' MM.RR.PP. di S. Domenico il ... 6 Maggio 1675 da Carl'Antonio Del Frate, l'Indifferente. In Bologna, per Giacomo Monti, 1675.*

¹¹ Si veda il capitolo II.3 *L'attività giovanile di Giuseppe Maria Mazza in casa Fava.*

Arrigucci che si era già confrontato con il genere del ritratto nel busto di Guercino) il 'forestiero' Giovanni Battista Barberini, nei documenti citato come "ritrattista", impegnato dall'agosto nell'importante cantiere petroniano - potrebbe risiedere non solo nella necessità di spendere poco affidandosi dunque ad un giovane che da due anni intratteneva rapporti assidui con la famiglia Fava, ma anche dalla consuetudine della famiglia Ghislieri con i due Mazza, padre e figlio. Già Camillo Mazza, padre di Giuseppe, era entrato in contatto con il ramo della famiglia Ghislieri a cui apparteneva Argia Maria, moglie di Alessandro Fava, sappiamo infatti che al momento della morte avvenuta il 17 settembre 1672 Camillo viveva plausibilmente con la famiglia in una casa di proprietà dei «SS.ri Ghisilieri»¹² posta sotto la parrocchia di San Tommaso del Mercato¹³, dove abitava almeno dal 1671, quando Alessandro Fava in un pagamento a Camillo inserisce la voce «deve dare al Sig. Gabriele Ghislieri» lasciando in bianco lo spazio seguente¹⁴, Gabriele era fratello di Argia Maria e membro degli Anziani, la massima magistratura di Governo del Comune¹⁵.

In data 15 novembre 1673, Alessandro Fava annota in una nota riepilogativa, la retribuzione «al Sig. Josepe M.^a Mazza scultore per fattura e cottura del *Beato Pio V* che mi fece questo Agosto passato», che come di sua abitudine prevedeva circa la metà del compenso in moneta, e l'altra metà in natura e in aggiunta il rimborso della spesa per la cottura, si legge infatti: «ha avuto in più volte *lire* 22 in contanti et in robba *lire* 16 et la cottura alla fornace della *Madonna della Neve* lire 5, dati in tutti Lire 43»¹⁶. Sembra di poter avvertire dalle righe di questo pagamento la graduale maturazione dello scultore, fatta di una maggiore autonomia e una più alta consapevolezza della propria professionalità: a differenza delle sculture precedenti, è Giuseppe in prima persona ad occuparsi di tutte le fasi di lavorazione dell'opera, compresa la cottura, consegnandola al committente solo al termine del processo, in tutto compiuta¹⁷. Benché tutte le opere precedenti a questa, ad esclusione del *San Giovanni Battista*, non siano oggi rintracciabili, e quindi non sia possibile istituire un confronto sulla materia dell'opera, è possibile accennare almeno ad una valutazione basata sulle testimonianze testuali dei documenti d'archivio: l'importo del pagamento

¹² AAB, *San Tommaso del Mercato, Morti, 1598-1716*, 43/7, lib. II, c. 66r, in *Appendice*, 3/a.

¹³ Cfr. anche Guidicini, Bologna 1870, vol. III, p. 162.

¹⁴ Si veda la trascrizione in *Appendice*, 12.

¹⁵ Dolfi 1670, p. 367.

¹⁶ AHFSB,FF, inv. 627, c. 104 in *Appendice*, 14.

¹⁷ Per il *San Giovanni* fu lo stesso Alessandro Fava ad occuparsi della cottura.

per l'effigie di Pio V, risulta essere il più alto tra tutti quelli registrati da Alessandro Fava in favore dello scultore, sia precedenti sia successivi. L'unica opera il cui compenso raggiunge un importo ragguardevole, è il bassorilievo con la *Madonna con il Bambino benedicente* che doveva essere collocato entro una nicchia «sopra Reno dal Torsotto di San Giorgio»¹⁸, per il quale Giuseppe Maria riceve l'intero compenso «accordato» di ventisette lire e quattro soldi, di cui dodici in moneta dati in tre volte e il restante in prodotti agricoli (vino e farina), esclusa la cottura che venne saldata con quella di altre terrecotte direttamente alla fornace, quindi inferiore di un terzo rispetto alla cifra corrisposta per il busto del *Beato Pio V*. Se è lecito supporre che la minore valutazione del bassorilievo non derivasse dalle inferiori dimensioni, considerato che per la cottura fu necessario tagliarlo in diversi pezzi, si dovrà allora imputare alla più alta qualità del busto e all'importanza della commissione la differente stima economica fattane dal conte. A dimostrazione della rilevante entità del compenso elargito, basterà citare alcuni pagamenti a Lorenzo Pasinelli, pittore preferito dal conte, nonché maestro di Giuseppe, a date in cui il pittore poteva considerarsi già affermato sia in patria sia fuori, come ad esempio quello di lire sessanta che si registra in data 14 novembre 1665 per «la poesia da lui dipinta 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»¹⁹, si tratta con evidenza del dipinto creduto perduto²⁰, noto attraverso un'incisione di Domenico Maria Muratori, raffigurante l'allegoria della *Poesia*, oppure quello del 20 maggio 1673 (quindi pochi mesi prima del busto) di lire ottanta per «una sua Santa Maria Maddalena piangente che adora un Crocifisso»²¹. Si tratta sempre di compensi maggiori, nell'ultimo caso quasi il doppio, ma non può sfuggire che ci troviamo di fronte ad un dato atipico: nella città consacrata alla 'Felsina pittrice' grazie alla fervida sensibilità artistica di un committente come Alessandro Fava anche ad un plastificatore, perché sin qui Giuseppe si era confrontato solo con il materiale povero, che all'epoca poteva considerarsi solo un giovane di buone speranze, veniva data la possibilità di dimostrare la propria attitudine con committenze prestigiose, adeguatamente remunerate. Infine, a conferma dell'eccezionale singolarità del rapporto tra lo

¹⁸ AHFSB,FF, inv. 627, c. 103 in *Appendice*, 14.

¹⁹ AHFSB,FF,inv. 1666 in *Appendice*, 12.

²⁰ Baroncini 1993, p. 370.

²¹ AHFSB,FF, inv. 627, c. 103.

scultore e il suo primo committente, occorre evidenziare che negli stessi anni non si registrano da parte del conte simili incarichi a Giovan Gioseffo dal Sole, pittore il cui percorso artistico come si è detto corre in parallelo a quello di Giuseppe, che viene richiesto a queste date esclusivamente per le usuali attività proprie di un percorso formativo, vale a dire copie da dipinti di Lorenzo Pasinelli e disegni dal vero.

La motivazione di questa commissione, risiede nella volontà del conte di onorare la memoria del Beato Papa Pio V, non solo perché alla figura di questo papa era legata la memoria di un suo omonimo antenato, giovane cavaliere gerosolimitano morto nel 1571 durante la Battaglia di Lepanto, la cui rappresentazione in rilievo correda il cenotafio eretto per volere del padre Pietro Francesco Fava nel 1573 circa nel peribolo absidale della chiesa di San Giacomo Maggiore, ma anche in quanto il pontefice era ritenuto avo della moglie di seconde nozze. Alessandro Fava, infatti dopo il decesso della prima moglie Margherita Davia avvenuto il 19 agosto 1665²², aveva sposato il 13 dicembre 1665 un'esponente della famiglia senatoria dei Ghislieri, Argia Maria²³, figlia di Nicolò Maria e sorella di Carlo Antonio e di Gabriele.

Questa opera aveva dunque il duplice scopo da un lato di magnificare il papa beatificato e quindi la nobiltà della famiglia Ghislieri, e dall'altro di celebrare l'unione tra le due famiglie avvenuta in seguito al matrimonio tra Alessandro e Argia Maria. Il busto con il peduccio contenente lo stemma della famiglia Ghislieri, posa infatti su di una mensola a modiglione terminante in una base rivestita da tre foglie d'acanto con la cima ripiegata in fuori, su cui siedono scolpiti ad altorilievo due levrieri dalla corporatura snella e ossuta, i cui collari sono legati ad una stessa corda annodata ad un anello posto al centro, la corda ricadendo forma una sorta di cerchio a cui si attorcigliano unendosi le code degli animali. Simbolo delle virtù coniugali e della fedeltà, i cani legati sono qui emblema del legame tra le due nobili famiglie bolognesi, quella dei Fava e quella dei Ghislieri. Oltre a simboleggiare l'unione matrimoniale, i cani potrebbero anche alludere allo stemma dei Fava – un cane bianco su fondo oro posto sopra a tre fasce ondegianti -, a cui sembra riferirsi anche il motivo geometrico inciso sul bordo della fascia superiore della modanatura del modiglione. Anche nel bassorilievo raffigurante la *Madonna con il Bambino benedicente*, richiesto da

²² Come risulta dal libro di conti dove sono annotate le spese del funerale e della sepoltura nella chiesa del Corpus Domini, in AHFSB,FF, inv. 1666.

²³ BCAB, *Diario Fava* Ms. B33, c. 57; si veda inoltre AHFSB,FF, *Istrumenti*, 31/5: 8 febbraio 1666, *Dote della Sig.ra Argia Maria Ghislieri*.

Alessandro Fava, il festone intorno celebrava il ramo Fava – Ghislieri con la raffigurazione di entrambe le armi delle due famiglie²⁴.

Per l'effigie del papa, è possibile supporre una partecipazione di Lorenzo Pasinelli, che forse anche in questa occasione collaborò con lo scultore fornendogli un modello grafico; lo attesterebbe un disegno attribuito al pittore (probabilmente derivato dalla medaglia di Bonzagni), conservato nella Galleria dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi²⁵, che non è riferibile ad alcun dipinto noto dell'artista.

La collaborazione tra i due artisti, nell'ambito di un rapporto tra maestro e allievo, è attestata dalle carte dei Fava sin dallo stesso anno, 1673, allorché Alessandro registrando un pagamento in data 5 dicembre di nove lire a Giuseppe per «un puttino ... che dorme da tener sopra un tavolino», aggiunge che l'opera era molto piaciuta al «S.^r Lorenzo Pasinelli pitore che l'ha assistito in carta»²⁶. Come abbiamo visto la stessa indicazione non compare nel pagamento per il busto del pontefice, e questo dato unito ad un segno marcato e a tratti



Lorenzo Pasinelli, *Ritratto di Pio V*, Firenze, Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe.

duro che insiste nella sottolineatura vigorosa delle incidenze della luce e delle zone d'ombra, che mi sembra estraneo dalla cifra grafica di Pasinelli, può a mio avviso lasciare aperto almeno un dubbio sull'attribuzione dell'autografia del disegno allo stesso Mazza. Del disegno la terracotta riproduce del disegno la stessa posa del corpo, caratterizzata dalla torsione della spalla sinistra e della testa che si volge alla destra di chi guarda, producendo un pacato senso di movimento. Nel disegno non appare nessuna insegna del potere papale, come nella tradizionale effigie bolognese di papa Pio V che nei dipinti di Bartolomeo Passerotti e di Lavinia Fontana (Imola, Palazzo

²⁴ Si veda il capitolo II.3 *L'attività giovanile di Giuseppe Maria Mazza in casa Fava* e il pagamento in AHFSB,FF, inv. 627, c. 103 trascritto in *Appendice*, 14.

²⁵ Baroncini 1993, pp. 332-333.

²⁶ AHFSB,FF, inv. 627, c. 104 in *Appendice*, 14.

Tozzoni) affidava al solo stemma pontificio, posto sull'estremità dello schienale della sedia, l'identificazione dell'effigiato, vestito della mozzetta e del camauro. Nella terracotta, non è lo stemma della famiglia posto sul peduccio a contraddistinguere come tale il pontefice, poiché non vi è il triregno sormontante le chiavi incrociate, bensì l'anello piscatorio esibito al dito indice della mano destra. Il taglio compositivo del busto che comprende entrambe le braccia richiama la tradizione della ritrattistica scultorea emiliana così come è stata delineata da Jennifer Montagu, da Vincenzo Onofri (Ritratto di Virgilio Bargellini, Bologna, Museo Davia Bargellini), Alessandro Menganti (*Ritratto d'uomo barbuto*, Londra, Victoria and Albert Museum²⁷), Lazzario Casario (*Busto di Pompeo Vizzani*, Bologna Museo Civico Medievale²⁸), fino ai modelli romani di Alessandro Algardi nei busti di papa Gregorio XV (in Santa Maria in Vallicella a Roma²⁹), e dei cardinali Paolo Emilio Zacchia (la terracotta si conserva al Victoria and Albert Museum di Londra, mentre il marmo al Bargello di Firenze³⁰), e Giovanni Garzia Mellini (Roma, Santa Maria del Popolo³¹). A differenza degli esempi citati, questo busto sembra quasi assottigliarsi nella parte centrale del torace, dove le pieghe appena accennate della mozzetta dimostrano una concezione pittorica dell'opera, mentre assume una maggiore volumetria plastica nella resa delle spalle e delle braccia che si estendono oltre il limite del busto stesso, andando ad occupare lo spazio attorno al peduccio. Il motivo dei lembi della mozzetta (in parte mutili) che si sollevano nel seguire il movimento che porta entrambi le mani conserte sul petto, che si rivelano nelle parti mondate dalle vernice forti e nodose, sembra essere una diretta citazione dell'invenzione algardiana nell'accorato gesto del cardinale Giovanni Garzia Mellini. Il camauro aderisce perfettamente al capo lasciandone intuire la prominente struttura ossea, e il bordo in pelliccia, che si sovrappone leggermente al lobo superiore delle orecchie rivela la conoscenza della celebre effigie di papa Urbano VIII eseguita da Bernini. L'acuta e minuziosa caratterizzazione fisiognomica del volto scarno e allungato del pontefice che si prolunga in una folta e lunga barba e rivela lineamenti duri e semplificati: fronte larga, sopracciglia gravi e aggettanti che incorniciano gli occhi affossati segnati nel contorno da alcune rughe, zigomi sporgenti, naso adunco e labbra esili.

²⁷ Inv. 120-1869 scheda di Bacchi in Bacchi, Tumidei 2002, pp. 199-200.

²⁸ Inv. 1557, scheda di Bacchi in Bacchi, Tumidei 2002, pp. 158-160.

²⁹ Montagu 1985, p. 426.

³⁰ Montagu 1985, pp. 447,448.

³¹ Montagu 1985, pp. 437-438.

Non sappiamo quale fosse la collocazione pristina o semplicemente antica della scultura, poiché non risulta citata ne negli inventari della famiglia Fava ne in quelli della famiglia Ghislieri ne tantomeno mi è occorso sin qui di trovare un riferimento nelle fonti e nella letteratura odepórica. Dalla posizione della testa, che appare un poco protesa in avanti, sembrerebbe che l'opera fosse stata concepita per essere collocata leggermente in alto, forse appesa a parete con funzione di sovrapporta in una delle stanze destinate ad appartamento privato di Argia Maria all'interno del palazzo di via Galliera. I tre pezzi infatti mostrano sul retro, grossolanamente abbozzato, degli anelli metallici - due posizionati nella fascia superiore del modiglione, uno al centro del peduccio, e due nella zona centrale del busto - verosimilmente destinati, in una precedente collocazione del pezzo, ad assicurarlo ad una parete. Infine un chiodino confitto sulla parte sommitale posteriore della testa, indica la probabile presenza del nimbo, forse solo previsto sin dall'origine in attesa di essere aggiunto al momento della santificazione del pontefice, che avvenne però dopo circa quarant'anni, il 22 maggio 1712.

In occasione della canonizzazione troviamo un allievo di Mazza chiamato a celebrare il pontefice, fu infatti Andrea Ferreri che «della maniera del maestro rimase per tutta la vita imperturbabile seguace»³² a fornire il disegno del «magnifico apparato» allestito nella chiesa bolognese di San Domenico per la celebrazione del solenne ottavario, svoltosi dal 22 al 30 ottobre 1712³³. Andrea Ferreri realizzò il «disegno dell'addobbo della chiesa, il contorno dei cartelloni, la scalinata, e per assistenza alla fabbrica» (ricevendo un compenso pari a 180 lire), il pittore Felice Torelli eseguì «quattordici cartelloni dei miracoli e venti medaglioni, e le due tele del pallio» (ricevendo un compenso di 546.5 lire più un donativo di 251.5 lire)³⁴ mentre Ludovico Mattioli (1662 - 1747) intagliò l'effigie del santo in adorazione del Crocifisso, che rivela da alcuni dettagli fisiognomici e dal taglio compositivo che include le mani giunte in preghiera, la conoscenza dell'effigie plastica di Giuseppe Mazza.

³² Riccòmini 1977, p. 85

³³ *Descrizione di tutto il magnifico apparato, e di quanto si fece nel solenne ottavario celebrato nella Chiesa di S. Domenico di Bologna principiato li 22. ottobre 1712. e terminato il di 30. detto per la seguita canonizzazione di S. Pio quinto*, Bologna : per Costantino Pisarri sotto le Scuole all'insegna di S. Michele, 1712

³⁴ ASDB, Fascicolo *Pio V*, cc. nn.











3. *Adorazione dei pastori*

1675

Terracotta, cm 31 x 38

già Bologna, collezione marchese Andrea Boschi

Iscrizioni: GIOSEPPE MAZZA 1675

Provenienza: Bologna, collezione Valerio Boschi ? (1777)

Bibliografia: Riccòmini 1965, p. 62, cat. 23; Riccòmini 1972, p. 90, cat. 86; Sinagra 2009, p. 488; Riccòmini 2011, p. 183, fig. 120.

Esposizioni: Bologna, Museo Civico 12 dicembre 1965 – 12 gennaio 1966.

Nonostante oggi la terracotta non sia più rintracciabile, a quanto già rilevato da Eugenio Riccòmini, che con questo rilievo ed il suo *pendant* raffigurante il *Riposo durante la fuga in Egitto* (sch. 4), apriva il catalogo dello scultore nel volume del 1972, *Ordine e Vaghezza. La scultura in Emilia nell'età barocca*, si possono aggiungere alcune brevi osservazioni.

Segnalata da Riccòmini nella collezione del marchese Andrea Boschi, l'opera probabilmente apparteneva alla nobile famiglia bolognese sin dal XVIII secolo. Nell'inventario redatto il 26 settembre 1777 in seguito alla morte del marchese Valerio Boschi, avvenuta il 12 luglio 1776, la stima e perizia delle «pitture, disegni, statue di bronzo e di terra cotta» esistenti nel palazzo di città venne affidata al pittore e accademico clementino Giuseppe Becchetti (1724-1794). Tra le diverse sculture presenti nella collezione, in marmo bronzo e terracotta di cui non viene segnalato l'autore, è forse possibile identificare quest'opera con un «Preseppio» che si registra all'interno di un gruppo di «tre bassorilievi di terracotta in cornici d'orate et intagliate con cime» raffiguranti «uno San Francesco con le stigma, l'altro la Beata Vergine con il Bambino e l'altro il Preseppio», valutati 180 lire e collocati nel «gabinetto vicino alla sala» dell'appartamento «d'abasso» dove abitava lo stesso Valerio Boschi¹.

Un'iscrizione incisa sull'opera consente di datarne l'esecuzione al 1675, quando Giuseppe Mazza frequentava la «scuola o stanza» di Lorenzo Pasinelli, aperta su

¹ ASB, Archivio Boschi, 172, *Inventario rogato dal notaio Antonio Guidi*, c. 35 v.; cfr. anche ASB, N, Rogito di Antonio Guidi, tomo VI, 1777; l'inventario è stato parzialmente pubblicato anche da Campori 1870, pp. 629-35.

sollecitazione del conte Alessandro Fava, che ebbe sede dalla fine dell'ottobre 1674 fino al maggio dell'anno successivo nel palazzo di Alessandro Fava di fronte alla chiesa della Madonna di Galliera, in un appartamento libero da pigionanti, all'interno del quale il conte aveva fatto «accomodare una fornascella per farvi l'Accademia»; dall'agosto 1675 la scuola si trasferì in un ambiente adibito a granaio di proprietà dei canonici di San Pietro².

Il rilievo, strutturato secondo un modulo rettangolare simmetricamente suddiviso, raffigura al centro in posizione frontale la Madonna con il Bambino e San Giuseppe stante di profilo sulla destra, collocati entro un'architettura classica sinteticamente incisa sullo sfondo. Il pastore genuflesso in adorazione è raffigurato sulla sinistra di tre quarti su di un gradino più basso rispetto al gruppo sacro, in una posizione di maggiore oggetto verso lo spettatore; dietro al pastore una figura femminile, accorsa per partecipare all'evento, si sporge da dietro un albero: la veste, che si libera al vento disegnando ampie volute, accentua la velocità del movimento. Le teste, atteggiate in posture differenti, sono tutte modellate a rilievo pieno, fatta eccezione per quella del pastore, mentre il resto del corpo aderisce alla lastra. In questo primo rilievo si evidenziano alcuni *topoi* che saranno caratteristici della produzione giovanile dello scultore basati su di una semplificazione dello schema compositivo che si articola in pochi livelli: il suolo è modellato in funzione dell'oggetto e indica un rialzo, i corpi dei protagonisti in primo piano prendono quasi per intero l'altezza della lastra, gli elementi decorativi sono ridotti all'essenziale, mentre la profondità è suggerita da pochi elementi posti su di uno stesso piano di fondo.

Anche in questo caso è possibile individuare il modello pittorico da cui è tratta la composizione che anche qui si deve al pennello di uno dei tre Carracci. Non è mai stato rilevato ma credo sia più che evidente la derivazione di quest'opera dall'*Adorazione dei Pastori* di Agostino Carracci, che la dipinse, secondo Malvasia, all'età di 27 anni, dunque nel 1584 e che si conserva fin dall'origine nella cappella Gessi della chiesa di San Bartolomeo di Reno a Bologna, ove ai lati erano posti due dipinti di Ludovico raffiguranti la *Circoncisione* e l'*Adorazione dei Magi* che sono andati distrutti durante la seconda guerra mondiale³. Molte sono le analogie formali

² AHFSB,FF, *Descrizione delle pitture che sono in casa di me Alessandro 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*, inv. 596, c. 36.

³ Si veda Brogi 2001, I, p. 126.

tra il rilievo e il dipinto: la disposizione dei protagonisti principali sulla scena seppur nella contrazione prospettica tipica del rilievo, l'architettura disegnata sullo sfondo, e principalmente le singole figure, che oltre ad essere ritratte in posizioni simili presentano analoghe fisionomie e vesti. La figura di Giuseppe riprende nella collocazione, nella fisionomia, nel mantello che lo avvolge così come nel disegno del panneggio quella del dipinto. Anche la posizione del corpo, in piedi ma in atteggiamento di riposo e contemplazione, è la stessa del dipinto: le braccia sono piegate all'altezza del petto e le mani dovevano probabilmente appoggiarsi sul bastone, oggi mutilo; la postura delle gambe, una flessa l'altra distesa, è invertita rispetto al modello carraccesco, così come la testa che appare inclinata nella direzione opposta rispetto alla pittura. Anche la posizione del pastore ripete, anche se in controparte e con alcune minime varianti, quella della stessa figura nel dipinto di Agostino: entrambi sono raffigurati in ginocchio, alla sinistra della Madonna col Bambino, con una mano al petto nell'eloquente gesto devozionale, e l'altra sull'agnello. Le poche differenze si rivelano nella posizione delle gambe che nel dipinto sono poste frontalmente e la sinistra è leggermente sollevata, mentre nel rilievo appaiono di profilo e poggiano entrambe al suolo; inoltre nella pittura il braccio destro si distende in avanti e posa la mano sull'agnello inerme a terra mentre nella terracotta il braccio sinistro si allunga all'indietro e tiene nella mano l'agnello, posizione quest'ultima che richiama alla memoria l'analoga figura inginocchiata dinanzi a San Benedetto nell'affresco di Guido Reni nel chiostro di San Michele in Bosco raffigurante *San Benedetto riceve i doni dai villani* (opera a noi nota attraverso l'incisione di G. Giovannini e alla copia di Giovanni Maria Viani⁴).

Ciò che sorprende maggiormente è la capacità dello scultore nella resa plastica della diversa consistenza delle vesti che analogamente al dipinto di Agostino abbigliano il pastore: il velo più leggero che ricopre il pube è mosso da finissime pieghe mentre il panno dal tessuto più pesante che circonda la vita e risale dietro il dorso avvolgendosi poi all'avambraccio sinistro, è reso da ampie piegature che creano profondi solchi d'ombra.

Il gruppo centrale della Madonna con il Bambino appare discostarsi dall'archetipo carraccesco, nella movenza aggraziata della Madonna che volge delicatamente la testa verso Giuseppe così come nel lembo svolazzante del velo, richiama le invenzioni di

⁴ cfr. la scheda dell'opera redatta da Andrea Emiliani (1988, pp. 26-27) e Pepper 1988, p. 219-220.

Simone Cantarini (si veda ad esempio il *Riposo nella fuga in Egitto* della Pinacoteca di Brera) che Giuseppe poteva apprendere dal suo maestro Lorenzo Pasinelli che era stato a sua volta allievo e fedele continuatore di Cantarini, ma anche direttamente dalle opere stipate nel palazzo di Alessandro Fava, appassionato estimatore e prodigo acquirente delle creazioni del Pesarese. A titolo di esempio basterà citare il pagamento di lire 1410 registrato dal conte in data 24 aprile 1666 per l'acquisto di nove opere, sei di mano di Cantarini, acquistate da Lorenzo Pasinelli dal padre del pittore a Pesaro, tra queste ben «tre quadri con tre Madonne cioè uno con la Madonna, San Giuseppe e il Bambino, un altro con la Madonna, San Francesco e il Bambino, un altro con la Madonna sedente che abbraccia il Bambino che le dorme in braccio»⁵.

Se lo schema compositivo e formale dell'opera appare dunque mutuato prevalentemente dal modello carraccesco, l'intonazione intima e contemplativa della scena deriva dalla poetica di Reni e di Cantarini mediata da Lorenzo Pasinelli, maestro più prossimo di Giuseppe. L'intensità dei gesti, la forza espressiva degli sguardi dei personaggi che si intrecciano all'interno della composizione, la bocca semi aperta del pastore, testimoniano della ricerca dello scultore di una sua personale eloquenza, che sembra già delinearsi in quest'opera.

⁵ AHFSB,FF, *Vacchetta...*, inv. 1666, cc. nn.



4. ***Riposo durante la fuga in Egitto***

1680-89

Terracotta, cm 31 x 38

già Bologna, collezione marchese Andrea Boschi

Bibliografia: Riccòmini 1965, p. 62, cat. 24; Riccòmini 1972, p. 90, cat. 86; Mazza 1997, p. 386; Riccòmini 2011, p. 183 fig. 121.

Esposizioni: Bologna, Museo Civico 12 dicembre 1965 – 12 gennaio 1966

Come l'altra terracotta raffigurante *l'Adorazione dei Pastori* (sch. 3) che all'interno della collezione bolognese del marchese Andrea Boschi ne costituiva il *pendant*, anche quest'opera non è più rintracciabile. La derivazione da prototipi figurativi cantarininani è già stata segnalata da Riccòmini nel catalogo della mostra del 1965 e in seguito nel volume del 1972. L'impianto compositivo che prevede la figura della Madonna in primo piano semi distesa e un poco più lontano sulla sinistra quella di San Giuseppe, è caratteristico di numerose opere del Pesarese che raffigurano il *Riposo durante la fuga in Egitto*, in particolare si può citare l'acquaforte con la *Sacra Famiglia e San Giovannino* in cui San Giuseppe è raffigurato assorto nella lettura, come in questo rilievo in terracotta e in un bronzo di cui si dirà nella scheda n. 14. Eugenio Riccòmini proponeva una datazione alla fine del nono decennio « per la stretta analogia con l'opera di stesso soggetto (e dimensione, e stile) in collezione Pisacane Farina, firmato e datato 1689». Sebbene nei vari approfondimenti dedicati dallo studioso alla figura di Giuseppe Maria Mazza, egli non abbia mai pubblicato l'altra opera di collezione Pisacane – Farina, non vi è motivo di stravolgere la cronologia di quest'opera, anche se a mio avviso può essere anticipata di qualche anno sulla base delle affinità con opere eseguite all'inizio degli anni '80, come i due ovali in collezione Boschi (sch. 11-12) e i due bronzi raffiguranti lo stesso soggetto (sch. 13-14).



S. Cantarini, *Sacra Famiglia con San Giovannino*, acquaforte



5. *San Giovanni Battista fanciullo*

1676

Terracotta, cm 42x13.5

Ubicazione sconosciuta

Iscrizioni: 1676 G. MAZZA

Provenienza: 1677, Bologna, Collezione Alessandro Fava; 1699, Nicolò Maria Valeriano Fava; 1736, Alessandro Fava; 1823 Nicolò Fava Ghisilieri.

Bibliografia : Oretti, BCAB Ms. B 104, c.41; Idem, BCAB Ms. B 110, c. 114v; Christie's 1999, sale 9180 lot n. 227.

La piccola scultura raffigurante San Giovannino, firmata e datata sul retro «1676 G. MAZZA», è stata venduta dalla casa d'aste Christie's il 27 maggio 1999, insieme ad un'altra terracotta raffigurante *Cristo Bambino*, recante l'iscrizione «GAETANO LOLLINI IN FE. / 1743(?)». Le due statuette che dovevano costituire un *pendant*, poiché presentano le stesse dimensioni, una medesima forma ottagonale della base ed un uguale piedistallo in legno dorato con piedi torniti, sono state aggiudicate per un prezzo di 18400 dollari, inferiore al valore stimato che era compreso tra i 20000 e i 30000 dollari.

La datazione della scultura e le ripetute citazioni inventariali, talune anche molto analitiche nella descrizione, consentono di collocare il *San Giovannino* tra le opere richieste allo scultore da Alessandro Fava.

La prima menzione di quest'opera risale al 1677, l'anno successivo a quello di esecuzione: «Un San Gioanino che è in atto di leggere una carta» è elencato infatti tra le sei «statue da tavolini» modellate da Giuseppe poste ad ornamento delle finestre del palazzo Fava in occasione della celebrazione del Corpus Domini del 1677¹. In seguito, in un analitico inventario redatto il 27 novembre 1699 da Niccolò Maria Valeriano (1670-1736), figlio secondogenito di Alessandro Fava, in cui si elencano le pitture e le sculture pervenutegli dalla divisione con il fratello Pietro Ercole

¹ Si veda la trascrizione del documento in *Appendice*, 15 e per un approfondimento cfr. capitolo II.3 *L'attività giovanile di Giuseppe Maria Mazza in casa Fava*.

dell'eredità paterna, la scultura è registrata nella stanza dipinta dall'Albani all'interno di palazzo Fava come un «San Gioannino di terra cotta del sig. Giuseppe Mazza, che legge la carta dell'Agnus Dei, et ha à piedi l'Agnello»². Questa descrizione consente di spiegare la posizione del *San Giovanni Battista fanciullo* passato all'asta da Christie's: assiso su di un sedile di roccia, ai suoi piedi l'agnello, lo sguardo converge sulla mano destra, che doveva recare un cartiglio con almeno le tre parole iniziali del passo evangelico contenente la frase pronunciata da Giovanni durante il battesimo di Cristo: «Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccatum mundi» (*Giovanni 1, 29*); la posizione della mano sinistra chiusa lascia supporre che recasse la verga cruciforme, secondo la tradizionale iconografia che identifica il santo.

Un'analoga descrizione della scultura si ritrova pochi anni più tardi, in un inventario datato 29 maggio 1702³ dove 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 l'altra metà del palazzo, 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 casa. Il successivo 11 febbraio 1707 le pitture, le sculture e parte dei mobili vennero riconsegnate da Pietro Ercole al legittimo proprietario Niccolò Maria Valeriano, il quale in seguito li trasferì nella casa di sua proprietà posta di fronte alle suore della Maddalena⁴. Nell'«inventario delle Pitture e Sculture e mobili di me Niccolò Maria Valeriano Fava abitante sotto la Parocchia di San Benedetto nella mia casa dirimpetto alle monache della Madalena» datato 22 novembre 1720, ritroviamo infatti tra «le pitture e sculture che sono nella sala d'abasso a mano manca che prende il lume dal primo cortile» al n. 77 la registrazione del «S. Gioannino di terra cotta del Mazza che legge la carta dell'Agnus Dei ed ha à piedi l'Agnello con piedistallo di legno intagliato nel contorno con la solita marca dietro»⁵. In questo inventario sono annotati i movimenti delle opere fino al 1728 con l'indicazione degli spostamenti all'interno dello stesso palazzo, delle vendite e dei trasferimenti in altre proprietà. Da una nota a margine si apprende che nel 1723 al suo rientro da Torino, Niccolò Maria

² L'inventario è integralmente trascritto in *Appendice*, 19/1, l'opera è registrata al n. 121.

³ AHFSB, FF, *Istrumenti*, 35/10, c. 6 r, n. 80, cfr. *Appendice*, 19/2.

⁴ Come ricorda anche Guidicini (1869, II, p. 189) la casa si trovava a Bologna all'angolo tra via di Galliera e via Strazzacappe.

⁵ L'inventario è integralmente trascritto in *Appendice*, 19/4, l'opera è registrata al n. 77.

si trasferì dall'appartamento al piano terra a quello superiore, trasportandovi anche le opere: nel 1728 il *San Giovannino* era infatti posto nell'appartamento al piano superiore nella «4 stanza che ha il lume alto nella corticella con i due camerini contigui»⁶. In seguito alla morte di Niccolò Maria Valeriano, i suoi beni pervennero in eredità al figlio Alessandro (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, la stima delle pitture venne affidata a Pietro Ercole Fava, «alias Matteo Ghislieri», zio paterno di Alessandro. In questo inventario nella «casa nobile posta in Bologna sotto la Parrocchia di San Benedetto» nella seconda camera sopra «due tavolini di noce intarsiati» è registrato «un San Gio: Battista di creta del Mazza», valutato cento lire, e a lato in un'aggiunta successiva si annota «ora un tavolino grande dorato lire 85 e di più una statuette rappresentante Gesù di Gaetano Lollini», valutata 15 lire⁷, che si identifica con la statuette raffigurante *Gesù Bambino* in vendita da Christie's a pendant del *San Giovanni Battista fanciullo*, con un'iscrizione contenente oltre alla firma dell'autore «GAETANO LOLLINI IN FE.» l'anno di esecuzione, espresso in forma dubitativa dagli estensori del catalogo d'asta in «1743». Quest'ultimo può essere anticipato di qualche anno sulla base di un documento con una lista delle «spese occorse nella casa in Galliera» in cui Alessandro Fava annota di aver fatto «al San Sebastiano e al San Gioanni il piedistallo nuovo e dorato» e inoltre di aver «fatto una statuette di Gesù Salvatore per accompagnare il S. Giovanni del Mazza»⁸: le spese si riferiscono agli anni dal 1737 al 1740, dunque con buona probabilità la data indicata sull'opera è 1740. Da ulteriori documenti si apprende che Gaetano Lollini fu richiesto anche in seguito da Alessandro Fava sia per lavori di pittura sia di scultura: nel 1747, Alessandro Fava registra un pagamento di lire 85.5 all'artista «per dipingere sette sopra usci e tutto il gabinetto e la terraglia della fuga»; in seguito nel febbraio 1748 tra le «spese occorse nel ridurre la quinta camera ad uso di ricova» per «otto ornati ed il camino che era rozzo ridotto tutto di scultura con una lastra di specchio fatta venir da Venezia» si pagano lire 179.12.6 «al sig. Gaetano Lollini scultore per far la ricova ed il camino e gli ornati alle porte»⁹.

⁶ Cfr. *Appendice*, 19/4.

⁷ L'inventario è trascritto integralmente in *Appendice*, 19/5, l'opera è registrata al n. 60.

⁸ Si veda *Appendice*, 22.

⁹ Si veda *Appendice*, 22.

Infine in un altro inventario stilato il 4 giugno 1823 in seguito alla morte di Nicolò Fava Ghisilieri nell' «appartamento abitato dalla Signora Contessa Ippolita Marsigli» vedova di Alessandro Fava, «nella prima camera che guarda alla via di Galliera», al n. 140 si registrano diverse opere in terracotta «con qualche rottura» collocate «sopra piedistalli, vari dorati» e tra queste si elencano un «Gesù Bambino» e un «San Giovannino»¹⁰.

Il ritrovamento di queste due sculture consente di aggiungere qualche tassello alle pochissime notizie su Gaetano Lollini (? -1769), riportate da Riccòmini sulla scorta di quelle fornite da Marcello Oretti¹¹. L'incarico di eseguire una scultura *a pendant* di quella di Mazza, parrebbe suggerire la vicinanza tra i due, confermando l'intuizione di Riccòmini¹², il quale ipotizzava l'alunnato di Lollini presso Mazza per la sua amicizia con Lorenzo Sarti. Le due sculture rivelano infatti affinità stilistiche, al punto da trarre in inganno anche Marcello Oretti¹³ che nel registrare le due opere all'interno della casa del conte Fava «rimpetto le suore della Maddalena nella via di Galliera» le assegnava entrambe a Giuseppe Maria Mazza. Inoltre, quella locuzione «IN FE.» aggiunta alla firma potrebbe forse indicare che lo scultore avesse atteso all'esecuzione dell'opera "in Ferrara", collocandolo quindi vicino sia a Lorenzo Sarti che operò nella cattedrale di quella città, ma soprattutto all'altro allievo di Mazza Andrea Ferreri (Milano 1673- Ferrara 1744) che svolse gran parte della sua attività artistica nella città emiliana, dove visse dal 1722 e fino alla morte avvenuta nel 1744.

¹⁰ Cfr. *Appendice*, 21/b.

¹¹ Oretti, BCAB Ms. B 132, cc.121-126.

¹² Riccòmini 1977, p. 81.

¹³ Oretti, BCAB Ms. B 104, c. 41.



6. ***Gesù Bambino addormentato sulla croce***

1676

Terracotta con policromia nera

già Bologna, Galleria del Caminetto

Iscrizioni: 1676 G. M. MAZZA

Bibliografia: Riccòmini 1972, p. 91, cat. 88

La scultura è stata venduta dalla galleria d'arte bolognese "Il Caminetto" nel 1972; nello stesso anno Eugenio Riccòmini la riconobbe al catalogo dello scultore, in ragione di una iscrizione presente sull'opera che ne attestava oltre al nome dell'autore anche la data di esecuzione al 1676. Lo studioso notava l'assonanza della terracotta con il famoso *Sonno*, richiamato dalla vernice nera che la ricopre a simulare il nero di Fiandra scolpito da Alessandro Algardi per dare forma all'allegoria destinata a Marcantonio Borghese¹. Non sappiamo se la policromia fosse stata prevista sin dall'origine da Mazza o se sia stata aggiunta, come pare più probabile, in un momento successivo dal committente.

Il soggetto della terracotta riconosciuto da Riccòmini in *San Giovannino dormiente*, credo si debba invece leggere in *Gesù Bambino addormentato sulla croce*, anche in ragione di una testimonianza documentaria che registra la presenza di un'opera in marmo raffigurante questo soggetto in anni non troppo lontani da quello riportato sulla terracotta. Il procedimento operativo adottato da Mazza consente di avvalorare questa ipotesi: sappiamo infatti come lo scultore per le sue realizzazioni marmoree procedesse risolvendo l'opera dapprima nella tenera e malleabile creta, per poi trasferirla nel marmo. Nei due diversi materiali, le opere così create e compiutamente finite, potevano essere proposte al medesimo committente, che così si sarebbe aggiudicato una sorta di esclusiva su quell'invenzione artistica, oppure offerte separatamente in modo da trarne il massimo profitto. Nell'inventario legale della collezione di Ferdinando Monti², stilato il 13 agosto 1685 in seguito alla morte

¹ Sulla scultura di Algardi, conservata nella Galleria Borghese (inv. CLX), si vedano almeno Montagu 1985, p. 35, cat. 137; Bacchi 1996, tav. 9; Montagu 1999, p. 118, cat. 11.

² Sul rapporto istaurato tra lo scultore e alcuni membri della famiglia Monti, in particolare Ferdinando e l'architetto Giovan Giacomo si veda il capitolo III.1 *Le opere d'esordio 1680-1685*.

avvenuta il 13 febbraio dello stesso anno, sono registrate due sculture entrambe in marmo e di mano «del Mazza», poste nell'appartamento nobile «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 seguente³. Di questi marmi si sono perse le tracce, mentre è forse identificabile in quest'opera il modello in terracotta per il primo marmo, ricordato come un «Gesù puttino ... che dorme sulla croce».

La scultura rimase nel palazzo bolognese della famiglia Monti anche nei decenni successivi. Infatti, sebbene negli anni si fosse perso il riferimento all'artefice, l'opera si riconosce con il «Bambino di marmo, piccolo, che dorme sopra la croce», collocato sopra un piedistallo nella sala del palazzo e valutato centoventi lire nell'inventario steso il 20 settembre 1725 in seguito alla morte del senatore Francesco Monti Bandini⁴. Vent'anni più tardi come risulta dall'elenco dei beni stilato il 15 luglio 1754, «il Bambino Gesù di marmo dormiente sopra la croce con sotto base d'altro marmo» si trovava ancora nel nobile palazzo bolognese della famiglia, all'interno «della prima camera d'arazzi», ma la valutazione economica espressa dallo scultore Ottavio Toselli appare molto inferiore rispetto a quella del 1725, fermandosi alla metà, sole sessanta lire⁵.

Gesù Bambino dorme disteso su un panno, sotto al quale si scorge la croce. Il volto paffuto, con il capo parzialmente coperto dallo stesso panno, sembra affondare nel guanciale su cui è adagiato, in un tenero abbandono reso dalla bocca semiaperta e dal braccio sinistro morbidamente proteso sul davanti. La morbidezza del corpo, liscio e levigato, è enfatizzata dal contrasto con la durezza del panno sottostante, segnato da pieghe rigide, che a sua volta risalta sulla base rettangolare, resa ruvida dai solchi paralleli tracciati con la stecca.

³ ASB, N, Rogito di Baldassarre Maria Melega, cc.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.

⁴ 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.

⁵ 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 Stanislau et March.m Carolum Armandum omnes frat.s Monti Bendini Heredes testamentarios d.i olim D. Cardinalis*, c. 129.



Ambito di G. M. Mazza, *Puttino dormiente*, marmo, cm 13 x 43 x 25 Vigarano Mainarda (Fe)

Un marmo affine a questa terracotta, è stato segnalato da Lucio Scardino nella collezione degli eredi della nobile famiglia ferrarese Santini⁶, e credo si possa accettare il riferimento proposto dallo studioso all'ambito di Giuseppe Maria. Si tratta di un putto addormentato adagiato su un panno, con la testa posata su un cuscino. La composizione della terracotta è ripresa anche nel dettaglio del drappo posato sulla base rettangolare che risale a coprire il cuscino e avvolge parzialmente il capo del putto, ma è variata per l'assenza della croce. Anche la posizione del puttino appare leggermente diversa: l'incrocio delle gambe che nella terracotta nasconde il pube del Gesù Bambino, lascia il posto ad una più facile sovrapposizione, mentre il braccio sinistro che nella creta era teneramente abbandonato in avanti con il palmo della mano girato verso l'alto, nel marmo è piegato e fermamente appoggiato alla base.

Il soggetto del Gesù Bambino giacente o dormiente sulla croce, esplicita allusione all'amore divino e al Sacrificio di Cristo, ispirato ad un versetto del Cantico de Cantici (5, 2: «Ego dormio, sed cor meum vigilat»), era un tema diffuso in pittura, noto almeno dalle interpretazioni di Guido Reni⁷, Francesco Albani⁸ e Simone Cantarini⁹. A differenza delle rappresentazioni consuete - oltre alle opere pittoriche citate si pensi anche allo stesso soggetto modellato in terracotta da Giovan Battista Foggini

⁶ Scardino 2004, pp. 232-233, cat. 236.

⁷ Per Guido Reni si veda il dipinto conservato nella Collezione M di Roma (olio su tela, cm 76 x 64,5), datato da Emiliani al 1625 circa.

⁸ Si veda Puglisi 1999, p. 160, cat. 72.

⁹ Un dipinto raffigurante questo soggetto di mano del Pesarese faceva parte della collezione bolognese dei Locatelli, cfr. Morselli 1997, pp. 54, 68.

conservato nella collezione Chigi Saracini a Siena¹⁰ – in cui il corpo di Gesù è disteso sull'asse verticale della croce su cui è disposto un panno, Mazza sceglie di adagiare il corpicino del Fanciullo sopra ad un giaciglio roccioso, su cui è posata anche la piccola croce, seminascosta dal panno .

Giuseppe Maria Mazza si confrontò di frequente, fin dai primi momenti della sua attività artistica, con il tema del putto addormentato derivato dal modello classico dell'Eros dormiente: già nel 1673 come attestato dalle carte Fava lo scultore aveva eseguito un «Putino ... che dorme da tener sopra un tavolino»¹¹ che si ritrova nell'«amorino che dorme» esposto in occasione della celebrazione del Santissimo Sacramento nel 1677 tra le sei «statue da tavolo» collocate di fronte alle finestre di palazzo Fava¹². Infine all'ultima fase dell'attività dello scultore si devono due terrecotte raffiguranti lo stesso mito: un *Cupido addormentato* siglato e datato «G.M.F. 1736» di collezione privata (sch. 167) che è stato di recente esposto a Cento in occasione della mostra dedicata a Cesare Tiazzi (Cento 1743-1809)¹³, e un *Cupido* (sch. 141), passato all'asta da Sotheby's nel 2010¹⁴.

¹⁰ Gentilini 1989, pp. 250-252.

¹¹ AHFSB, 627, c. 104v in *Appendice*, 14.

¹² Si veda la trascrizione della «Memoria del addobbo...» in *Appendice*, 15.

¹³ Sull'opera si veda la scheda redatta da Fausto Gozzi (2011, p. 190, cat. 13).

¹⁴ Sotheby's 2010, sale N08689, lot. 463.



7. *Bacco e Satiro*

ante 1680

Terracotta; tracce di policromia bianca

cm 24x28x29.5

Francoforte, Liebieghaus – Museum Alter Plastik, Inv. St. P. 441

Iscrizioni: G. MAZZA

Bibliografia: Bückling 2001, pp. 351-352

Il gruppo in terracotta firmato sul retro «G.MAZZA» nell'iscrizione apposta sul bordo del drappo, è pervenuto alla Liebieghaus di Francoforte a seguito dell'acquisto nel 1982 dalla londinese Heim Gallery.

I due puttini, seduti su un panno mosso da qualche piega e frangiato nel bordo, si abbracciano fra loro; Bacco in posizione rialzata e in equilibrio precario, appoggia una mano sulla brocca posata al suo fianco mentre il satiretto è adagiato a



G. M. Mazza, *Bacco e satiro*, part. della firma

terra e stringe nella mano sinistra un grappolo d'uva.

Maraickle Bückling presentando la terracotta sulle pagine della rivista *Städels-Jahrbuch* segnalava come questa fosse a suo avviso databile tra il 1730 e il 1739 in virtù delle similarità con l'*Allegoria della Musa Clio* (*Allegoria della Poesia*, sch. 168) conservata sempre nella Liebieghaus¹. A mio avviso l'opera trova confronti più convincenti nella prima attività dell'artista, in ragione soprattutto della maggiore incisività con cui è delineato il modellato dei corpi paffuti dei due piccoli bambini, che appare più definito e meno morbido e accarezzato rispetto ad opere tarde, come la già citata *Allegoria della Poesia* oppure le statuette di *Apollo* e *Cerere* conservate nel museo Davia Bargellini datate 1735 (sch. 164 e 165), oppure ancora nel *Cupido addormentato* del 1736 (sch. 167). Inoltre i volti dei due piccoli fanciulli presentano

¹ Come si dirà *l'Allegoria della Poesia* si data con certezza al 1736 in virtù di quanto riportato da Giampietro Zanotti nel profilo biografico dell'artista, cfr. sch. 168.

caratteristiche fisionomiche marcate che si riscontrano anche nel *Gesù Bambino addormentato sulla croce* (sch. 6) e nel *San Giovanni Battista fanciullo* (sch. 5). Anche la tipologia della base si rapporta ad opere giovanili, sembra infatti molto simile a quella del *San Giovanni Battista* di Palazzo Venezia a Roma (sch. 8), infine anche la firma che prevede il cognome per esteso sarà una costante nella prima attività dell'artista, laddove nelle opere tarde egli preferirà impiegare solo le iniziali G.M., in alcuni casi seguite dal Fecit, indicato solo con la lettera F. Dalle carte Fava sappiamo inoltre che lo scultore si confrontò fin dalla sua prima attività con lo stesso tema :«tre satirini e bacarini che contrastano de graspi d'uva» erano esposti nel palazzo Fava in occasione della celebrazione del Corpus Domini del 1677². Negli anni a seguire al gruppo registrato nel 1677, se ne dovette aggiungere un altro, raffigurante lo stesso soggetto ma variato nelle dimensioni, come risulta dall'inventario del 27 novembre 1699 della collezione pervenuta in eredità a Niccolò Maria Valeriano, dove si legge :« Tre baccharini piccioli compagni d'altri più grandi toccati à mio fratello, di terra cotta, del Sig. Giuseppe Mazza»³. Nelle successive registrazioni inventariali, il gruppo di proprietà di Niccolò Maria Valeriano risulta descritto come segue: «Due baccharini piccioli uno coronato di vite et un altro che tenta levargli un grappolo d'uva di una mano con un satiretto supino in terra che contempla una grana d'uva che tiene in mano sopra della bocca figure di terracotta del Mazza con suo piedistallo di legno intagliato e dorato vi è la marca di dietro»⁴. A Pietro Ercole spettarono invece «Due puttini con un satiro di terra cotta con suo piedistallo di legno»⁵. Non è improbabile che questo gruppo possa qualificarsi come un ulteriore variante sullo stesso tema eseguito in anni prossimi ai gruppi Fava e collocabile cronologicamente negli anni a cavallo della metà della settima decade del Seicento.

² Cfr. la trascrizione in *Appendice*, 15.

³ In *Appendice* 19/1 al n. 4.

⁴ Inventario datato 22 novembre 1720 in *Appendice*, 19/4 al n. 74; si vedano anche i precedenti inventari del 1699 (n. 4) e 1702 (n.2) in *Appendice*, 19/ 1,2.

⁵ Inventario del 29 luglio 1745 in AHFSB, FG, *Istrumenti*, 47/13, c. 5r trascritto parzialmente in *Appendice*, 18.





8. *San Giovanni Battista predicante*

1676

Terracotta; tracce di policromia

cm 36.5x28x28

Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, Inv. 10391

Iscrizioni: 1676/ G. M. /MAZZA

Provenienza: Roma, Collezione Evan Gorga

Bibliografia: Santangelo 1954, p. 83, fig. 100; Riccòmini 1965, pp. 47, 54-55, cat. 1; Tumidei 1991, p. 27; Mazza 2003, p. 317, fig. 15; Sinagra 2009, p. 488; Giometti 2011, pp. 70-71, cat. 61

Esposizioni: Bologna, Museo Civico 12 dicembre 1965 – 12 gennaio 1966

Entrata nelle collezioni del Museo di Palazzo Venezia nel 1949 dall'acquisto della cospicua raccolta del cantante lirico Gennaro Evangelista Gorga (Brocco [Frosinone] 1865 - Roma 1957)¹, l'opera plastica è stata restituita al catalogo dello scultore felsineo da Santangelo in ragione della firma che compare sul retro, ai piedi della roccia su cui posa il santo, sotto la data 1676.

Il frammentario stato di conservazione della terracotta, che si presenta mutila in più parti e coperta da un residuo di vernice scura applicata in epoca imprecisata per conferire l'aspetto del più nobile bronzo, non ha reso agevole la lettura iconografica, svolta da Santangelo in *Pastore*, successivamente in *Figura virile* da Riccòmini, e di recente entrambe le interpretazioni sono state accolte da Giometti che ha descritto l'opera come *Figura maschile seduta (Pastore?)*. Nel 1991 Tumidei aveva correttamente identificato il soggetto raffigurato come *San Giovanni Battista*, avendo individuato gli attributi iconografici dell'agiografia del santo mediati sulla tradizione figurativa di matrice reniana. L'identificazione del soggetto unita alla datazione che la pone tra i primi lavori dell'artista, aveva consentito allo studioso di ipotizzarne la provenienza dalla raccolta della famiglia Fava, in virtù della menzione di un *San*

¹ Barberini 1991, p. 16-17, sulla figura del collezionista si veda Cionci 2004.

Giovanni Battista dell'autore nell'inventario del conte Pietro Ercole redatto nel 1745 e pubblicato da Campori². Come si è già chiarito (cfr. sch. 1), la registrazione in quell'inventario si riferisce invece alla terracotta raffigurante lo stesso soggetto che oggi si conserva nel Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza e che riporta sul retro le iniziali di Alessandro Fava. A tre anni di distanza Giuseppe torna a confrontarsi con lo stesso soggetto, nello stesso materiale ma con dimensioni maggiori e inserendo alcune varianti nell'iconografia e nella postura del santo. Se nella precedente prova *Giovanni Battista* era descritto da un'iconografia più articolata che lo individuava simbolicamente nel ruolo di ultimo profeta e primo santo e quindi anello intermedio tra il Vecchio e il Nuovo Testamento, in questa terracotta la descrizione iconografica appare svolgersi secondo tradizione: al serpente sul retro che procede tortuosamente sul basamento e alla lucertola che si arrampica sulla roccia, presenti anche nella terracotta di Faenza, si aggiunge l'agnello, accostato al fianco sinistro del santo che lo sostiene con la mano. In entrambe le terrecotte il *Battista* è figurato seduto su di una roccia, nudo sino alla cintola, con in vita un drappo pesante bordato di pelliccia, ma la postura in cui è ritratto il santo di Palazzo Venezia appare maggiormente complessa e forzata in particolare nella parte superiore del corpo. La posizione e la tornitura delle gambe risulta simile, anche se qui sono maggiormente distanziate e la destra appare più flessa, il busto in torsione si piega sull'addome, le braccia, entrambe mutili, compiono movimenti contrapposti: il braccio destro era sollevato nel gesto di ostensione tipico del precursore, mentre il braccio sinistro porta la mano, ancora visibile, a protezione dell'agnello (oggi acefalo e mutilo della zampa posteriore sinistra), che si appoggia con le zampe anteriori sulla gamba del santo. Quest'opera che si qualifica come un'esercitazione di studio, rivela un progresso nella formazione dello scultore verso un maggiore naturalismo che si evidenzia nella resa plastica del modellato così come nella definizione del volto. Ad esempio i muscoli intercostali sono in risalto ma i contorni appaiono meno rigidi e secchi delle precedenti prove; il volto, dai tratti simili a quello del *San Giovanni Battista* di Faenza (nella forma, nelle labbra piccole e carnose e nella prominente mento piccolo e arrotondato) è però maggiormente caratterizzato in senso realistico e rivela una minuziosa indagine dal vero: nelle rughe asimmetriche che solcano la fronte, nella peluria dell'arcata sopraccigliare, negli occhi, in cui sono incisi la pupilla

² Campori 1870, p. 604.

e l'iride, nel gonfiore che segna la zona suboculare, e infine nelle orecchie sporgenti. La bocca aperta, i solchi sulle guance, l'aggrottarsi delle sopracciglia, lo sguardo rivolto verso l'alto esprimono l'intensità della predicazione messianica del Battista.





9. *San Girolamo*

1676

Terracotta con policromia scura

Cm 50.04x38.10x29.97

Los Angeles, County Museum of Art, Inv. M 79.52

Iscrizioni: (sul retro, al centro della base) A° FA

(sul retro, sulla roccia in obliquo) 1676. MAG°. / G.M. MAZZA

Provenienza: 1677, Bologna, Collezione Alessandro Fava, 1744 Pietro Ercole Fava, 1792 Gian Francesco Rossi Poggi Marsigli (nato Fava), 1823 Nicolò Fava Ghisilieri; Bologna, Mons. Clemente Baviera (?); Milano, Alessandro Orsi.

Bibliografia: *Los Angeles County Museum of Art Member's Calendar 1979*, vol. 17 no. 9; *Los Angeles County Museum of Art Report*, July 1, 1977-June 30, 1979, Los Angeles 1980; *The Burlington Magazine*, cxx, 1978, 909, p. 36; Schaefer – Fusco 1987, p. 145.

La scultura a tutto tondo raffigurante *San Girolamo* è pervenuta al County Museum of Art di Los Angeles nel 1979, a seguito dell'acquisto, con fondi messi a disposizione da Camilla Chandler Frost, dall'Athenaeum Gallery di Monte Carlo (Principato di Monaco)¹, che a sua volta l'aveva acquisita dalla collezione dell'antiquario milanese Alessandro Orsi. Se è solo ipotizzabile una recente provenienza della scultura dalla collezione bolognese di Monsignor Clemente Baviera, da cui proveniva il *San Girolamo* esposto alla *Mostra del Settecento bolognese* del 1935², è invece certa l'originaria genesi e permanenza fino al XIX secolo all'interno del palazzo bolognese dei Fava.

Come di consueto nelle opere realizzate dallo scultore per il conte Alessandro Fava, sul retro della terracotta le incisioni iscritte permettono di specificare il nome dell'autore, espresso nella firma «G.M. MAZZA», quello del proprietario dell'opera,

¹ Cfr. l'inserzione pubblicitaria della galleria ne «The Burlington Magazine», cxx, 1978, 909, p. 36.

² Longhi e Zucchini 1935, p. 84.

nella consueta sigla «A° FA», e infine di datarne l'esecuzione al mese di maggio – abbreviato come nel *San Giovanni Battista* (sch. 1) in « MAG° . » - dell'anno 1676.

Nei libri di conti di Alessandro Fava non rimane traccia del pagamento per quest'opera; oltre all'iscrizione la prima conferma che la scultura appartenesse alla raccolta artistica del conte è nella relazione dell'addobbo fatto al palazzo Fava per la celebrazione del Santissimo Sacramento nel 1677. In quell'occasione infatti il *San Girolamo* era esposto, insieme alle altre sculture plasmate da Giuseppe, all'interno del palazzo e collocato su un tavolino sistemato di fronte ad una finestra³. In seguito alla morte del conte Alessandro Fava, nella spartizione della collezione artistica tra i due figli eredi, l'opera pervenne al primogenito Pietro Ercole, rimanendo così all'interno del palazzo di via Manzoni, dove infatti compare nell'inventario degli arredi e delle pitture redatto il 31 luglio 1744, in seguito alla morte di Pietro Ercole, avvenuta il 7 giugno, come «un San Girolamo di Terra cotta con suo piedistallo di legno Mazza», valutata 30 lire, e collocata nella «camera dipinta dal Cesi»⁴. La stessa annotazione si ritrova nell'inventario legale «dell'eredità del fu Matteo Ghisilieri alias co: Pietro Ercole Fava», rogato dal notaio Francesco Monti in data 29 luglio 1745, la stima in lire trenta è di Matteo Pignoni⁵. Quasi un secolo più tardi l'opera si trovava ancora entro le mura di palazzo Fava, come attesta un inventario stilato in data 4 giugno 1823 alla morte di Nicolò Fava Ghisilieri (1759-1823). Nell'appartamento posto nel piano nobile del palazzo abitato dalla «signora Contessa Ippolita Marsigli vedova Fava», nella «prima camera che guarda alla via Galliera» al n. 140 si elenca infatti «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» valutati dieci scudi⁶.

Il San Girolamo è raffigurato come asceta, dalle unghie trascurate e lunghe che testimoniano il periodo di penitenza e privazioni trascorso nel deserto di Siria, e come umanista, traduttore ed esegeta del testo biblico, la mano sinistra è posata con una armoniosa movenza su di un libro aperto sul quale compaiono dei segni incisi. Il santo è raffigurato seduto, vestito di un ampio e pesante manto articolato in rigide e

³ Si veda *Appendice*, 15 e il capitolo II.3 *L'attività giovanile di Giuseppe Maria Mazza in casa Fava*.

⁴ AHFSB, FG, *Inventario A 1744*, c. 5r, lo si veda in *Appendice*, 17.

⁵ AHFSB, FG, *Istrumenti*, 47/13, c. 4r, in *Appendice*, 18 (nella trascrizione parziale pubblicata da Campori [1870, pp. 602-615] questo pezzo è omissis).

⁶ AHFSB, FG, *Inventari*, inv. 1953, c. 23, n.140 in *Appendice*, 21/b.

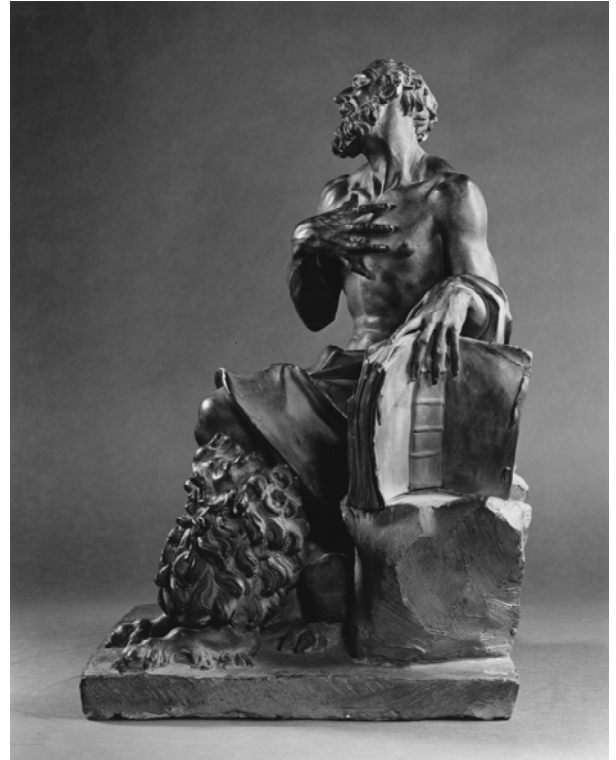
vistose piegature che lo copre in vita e avvolge il polso sinistro; ai suoi piedi, sul basamento rettangolare, il teschio, simbolo di penitenza e meditazione, e il leone domato con lo sguardo rivolto verso di lui, secondo la leggenda che vuole la belva beneficata da Girolamo, il quale le tolse una spina da una zampa guadagnando devozione. La figura possente e dinamica del Dottore della Chiesa ha una carica di grande vigore: la potente anatomia è accentuata dai movimenti contrapposti del corpo, nelle gambe piegate, nel busto rispetto al bacino, nelle braccia tra loro e infine nel capo girato in direzione antitetica rispetto al torso e insieme rivolto verso l'alto. La forza dell'ispirazione divina origina la torsione manieristica del corpo: l'inclinazione del busto prolunga in una crescente rotazione l'obliquità della gamba destra; il gesto veemente del braccio destro, percorso da turgide vene trattate con il massimo risalto, che porta la mano con le dita aperte al petto, enfatizza l'espressione patetica del volto barbato che si volge verso il cielo con le sopracciglia aggrottate e la bocca semiaperta.

Anche quest'opera rivela e conferma ancora una volta il percorso di studio dello scultore sui Carracci, e la sua volontà a queste date di farsi interprete plastico di quella tradizione figurativa. Del *San Girolamo* di Ludovico nella chiesa bolognese di San Martino Maggiore⁷ troviamo l'emulazione dei valori pittorici non solo formali ma anche poetici che si evidenziano nell'enfaticizzazione dell'elemento patetico. La definizione anatomica del corpo dalle turgide superfici e in particolare la resa della spalla e del braccio destro piegato, percorso da vene rilevate, richiamano inoltre il linguaggio di Alessandro Vittoria nella scultura raffigurante il medesimo soggetto nella chiesa veneziana di Santa Maria ai Frari, che Giuseppe aveva potuto studiare durante le frequenti visite nella città lagunare dapprima probabilmente al seguito del padre e poi, come afferma Zanotti, «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»⁸.

⁷ Brogi 2001, I, tav. XXIX, pp. 172-173 scheda n. 57; II, fig. 144.

⁸ Zanotti 1739, II, p. 5.





10. *San Sebastiano*

1677

Terracotta con policromia scura

cm 58,5 x 23,5 x 21

Francoforte, Liebieghaus – Museum Alter Plastik, Inv. 2353

Iscrizioni: Sul retro sulla base: A.° FA /1677 G.M.MAZZA.

Provenienza: 1677, Bologna, Collezione Alessandro Fava; 1699, Niccolò Maria Valeriano Fava; 1736 Alessandro Fava; 1823 Nicolò Fava Ghisilieri.

Bibliografia: Oretti, BCAB Ms. B 104, c. 40; Idem, BCAB, Ms. B 130, c. 114; Beck 1981, p. 372; Geese 1984, pp. 36-37, fig. 14; Tumidei 1991, p. 27, fig. 4; Mazza 2003, p. 317, fig. 16.

La scultura raffigurante *San Sebastiano* è pervenuta alla Liebieghaus di Francoforte, a seguito dell'acquisto sul mercato avvenuto nel 1981. L'opera proviene dalla collezione di Alessandro Fava, come testimoniano oltre alle consuete iscrizioni incise sulla base, le numerose citazioni nelle carte dell'archivio Fava.

La prima menzione della scultura corrisponde all'anno di esecuzione: nel 1677 infatti è ricordata tra le statue poste sui tavoli di fronte alle finestre del palazzo per la celebrazione del Corpus Domini¹. In seguito l'opera pervenne per via ereditaria al secondogenito di Alessandro, Niccolò Maria Valeriano Fava ed è citata in tutti gli inventari relativi alla sua collezione. Nel 1699 l'opera si trovava nel palazzo di via Manzoni nella stanza dipinta dall'Albani su di un «pedistallo di legno bianco, che posa in terra, et un vetro che copre il Santo»². In seguito al trasferimento di Niccolò Maria Valeriano nel palazzo posto di fronte alle suore della Maddalena, l'opera venne collocata dapprima nella «sala da basso» dell'appartamento al piano terra e poi nel 1723, allorché Niccolò Maria traslocò al piano superiore, la statua fu posta nella terza «stanza contigua» alla sala «che ha il lume dalla strada». In questo inventario, datato 22 novembre 1720, l'opera è descritta come segue: «Un San Sebastiano di terra cotta figura intera del Mazza, alta col tronco a cui è legata p. 18 ½, ha una mano legata di

¹Cfr. *Appendice*, 15.

² Cfr. *Appendice*, 19/1, l'opera è registrata al n. 122.

dietro e la dritta sopra del 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. [senza marca]»³. Ritenuta uno dei capi d'opera della collezione, la scultura venne valorizzata da Niccolò Maria Valeriano con l'aggiunta di una base girevole in legno di noce, posata su di un piedistallo, che ne consentiva la visione da ogni angolazione. Fin dalle prime citazioni inventariali la statua risulta protetta da un vetro che ne ha permesso la buona conservazione, ma nell'inventario del 1702 si annotava che «il detto santo ha un deto rotto che è però dentro il vetro»⁴. In seguito alla morte di Niccolò Maria Valeriano, il figlio Alessandro fece redigere in data 8 novembre 1736 un nuovo inventario della collezione paterna ricevuta in eredità, richiedendo allo zio, Pietro Ercole Fava, la valutazione economica dei pezzi: il « san Sebastiano di creta che sta legato ad un tronco del Mazza sopra ad un piedistallo lungo intagliato e dipinto a marmo» risulta ancora all'interno della casa posta di fronte alle suore della Maddalena nella «prima camera che ha il lume dalla strada» e viene stimato trecento lire, la stessa valutazione assegnata da Pietro Ercole al «Crocifisso dell'Algardi di Bronzo in croce di rame, figura al naturale». A margine una aggiunta successiva che recita «ora fattovi un piedistallo dorato Lire 15»⁵ è confermata da una lista di spese di Alessandro Fava relativa agli anni 1737-40 in cui egli registra di aver fatto «al San Sebastiano e al San Giovanni ... il piedistallo nuovo e dorato»⁶. L'ultima notazione inventariale è del 4 giugno 1823 quando l'opera è ricordata nell'appartamento della contessa Ippolita Marsigli Fava nella «prima camera che guarda alla via di Galliera» al n. 140: «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», il valore complessivo delle cinque sculture è stimato in scudi dieci⁷.

Alla valutazione economica di rilievo assegnata da Pietro Ercole, come si è detto di pari valore ad un'opera di Algardi (ma si tratta della fusione di Camillo)⁸, corrisponde

³ *Appendice*, 19/4, n. 78.

⁴ *Appendice*, 19/2, n. 80

⁵ *Appendice*, 19/5, n. 16.

⁶ *Appendice*, 22.

⁷ *Appendice*, 21/b.

⁸ Cfr. il capitolo II. 2 *Cenni biografici e ruolo di Camillo Mazza*.

l'apprezzamento espresso qualche decennio più tardi dall'erudito Marcello Oretti, il quale nell'indice delle *Pitture che si ammirano nelli Palaggi e Case de' Nobili della città di Bologna*, menzionava nella casa «del Conte Fava rimpetto le suore della Maddalena nella via di Galiera» un «piccolo S. Sebastiano, legato ad un arbore di tutto tondo fatto di terra cotta ... di Giuseppe Mazza», definendolo «superbissimo»⁹.

Tra le varie terrecotte realizzate da Giuseppe, nei primi quattro anni della sua attività, cioè dal 1673 al 1677, che sono giunte fino a noi, questa, insieme al *San Girolamo* (sch. 9), è sicuramente l'opera più riuscita e che meglio presenta lo stile dell'artista a queste date. Le fonti d'ispirazione per il *San Sebastiano* provengono sia dalla pittura bolognese, dai Carracci a Reni, sia dai modelli scultorei veneziani: il *San Sebastiano* di Alessandro Vittoria nell'altare della cappella Montefeltro nella chiesa di San Francesco della Vigna, eseguito nel 1563 e le derivazioni successive nella versione di Girolamo Campagna nella Scuola grande di San Rocco, compiuta tra il 1610-13, e quella di Bernardo Falcone eseguita per la chiesa di Santa Maria di Nazareth detta degli Scalzi a Venezia (1662-1675).

Il santo su di un basamento circolare, segnato come di consueto da solchi paralleli tracciati rapidamente con la stecca dentata, è raffigurato stante, vestito solo di un panno, la cui pesantezza è tangibile nello spessore e nelle pieghe rigide e compatte, che gli copre il pube fermato sul fianco da un grosso nodo da cui pende una corda. La postura del corpo e i movimenti contrapposti degli arti rivelano suggestioni dal prototipo di Vittoria: la gamba destra è distesa mentre la sinistra un poco flessa e il piede arretrato poggia con il tallone contro il tronco d'albero a cui sono legate entrambe le braccia: la sinistra abbassata dietro al busto, mentre la destra innalzata sopra la testa. L'attenta definizione anatomica del corpo del santo, le gambe tornite e robuste e il busto movimentato dagli effetti di luce e ombra, creati dalla sequenza dei muscoli in lieve rilievo, richiamano ancora le figure a monocromo che intervallano gli affreschi carracceschi in Palazzo Fava. Il motivo del braccio destro sollevato al di sopra del capo con il polso legato ad un ramo del tronco e la bella mano che ricade svuotata di energia, replica fedelmente l'invenzione di Guido Reni nel *San Sebastiano* della Pinacoteca Capitolina di Roma (inv. PC 145), databile al 1615-16. Con l'altra versione del maestro bolognese che si conserva al Prado (inv. 211), eseguita qualche

⁹ Oretti, BCAB Ms. B 104, c. 40 cfr. anche Calbi e Scaglietti Kelescian, 1984, p. 32; la stessa annotazione è riportata dall'erudito nel profilo biografico dedicato allo scultore in Oretti, BCAB Ms. B 130, c. 114v.

anno più tardi (circa 1617-19), la scultura condivide il volto estatico del martire cristiano dai lineamenti aggraziati ed efebici, che la torsione pronunciata della testa racchiude per metà in una morbida ombra. Lo sguardo proteso verso l'alto, le labbra schiuse, il corpo che non reca alcuna traccia del supplizio inflittogli con le frecce, richiamano l'ultima interpretazione di Guido nel dipinto proveniente dalla sagrestia dei canonici Regolari di San Salvatore che si conserva ora nella Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 446).







11. *Madonna con il Bambino e San Giovannino*

1678-80

terracotta, cm 35 x 27

Bologna, collezione E. Boschi

Provenienza: Bologna, collezione Valerio Boschi ? (1777)

Bibliografia: Riccòmini 1965, p. 66, cat. 37, fig. 37; Riccòmini 1972, pp. 90-91, cat. 87; D'Amico 1979, p. 186, cat. 414 bis; Mampieri 2011, p. 184, fig. 10 a.

Esposizioni: Bologna, Museo Civico, 12 dicembre 1965 – 12 gennaio 1966; Bologna, Palazzo Pepoli Campogrande, Pinacoteca Nazionale 8 settembre - 25 novembre 1979.

12. *Immacolata Concezione*

1678-80

terracotta, cm 35 x 27

Bologna, collezione Enrico Boschi

Provenienza: Bologna, collezione Valerio Boschi ? (1777)

Bibliografia: Riccòmini 1965, p. 66, cat. 36, fig. 36; Riccòmini 1972, pp. 90-91, cat. 87; D'Amico 1979, p. 186, cat. 414 bis.

Esposizioni: Bologna, Museo Civico, 12 dicembre 1965 – 12 gennaio 1966; Bologna, Palazzo Pepoli Campogrande, Pinacoteca Nazionale 8 settembre - 25 novembre 1979.

«Questi due altorilievi di altissima qualità debbono essere annoverati tra le primissime prove di Giuseppe Maria Mazza», così Riccòmini apriva nel volume del 1972 la scheda dedicata a queste due terrecotte, conservate nella collezione bolognese del marchese Enrico Boschi. Solo qualche anno prima, nel catalogo della mostra allestita nelle sale del Museo Civico nei mesi a cavaliere tra il 1965 e il 1966, dove le due terrecotte erano esposte insieme ad altrettanti ovali raffiguranti soggetti simili (*Madonna con il Bambino e il Rosario*, sch. 99 e un'altra *Immacolata*, sch. 98) e

provenienti da un altro ramo della stessa nobile famiglia bolognese, lo studioso si esprimeva in modo diametralmente opposto circa la loro cronologia, proponendo per tutto il gruppo «una datazione avanzata, in ragione dell'andamento più ampio e disegnato del panneggio, che si ritrova nelle Virtù di San Domenico». Il cambio di opinione da parte del più grande conoscitore della scultura bolognese di epoca barocca, rende bene quanto sia difficile trovare la giusta collocazione cronologica nelle opere di piccolo formato di Giuseppe Maria Mazza.

Inoltre, nel catalogo messo a punto dallo studioso mancavano quasi tutte le opere viste fin qui che documentano gli inizi dello scultore ai primi anni 70 del Seicento rivelando lo svolgimento della sua formazione, caratterizzata principalmente tra il 1673 e il 1677 dall'apprendimento e dall'emulazione del verbo carraccesco e reniano. Questi rilievi devono essere posti ad un momento successivo dell'avvio di Giuseppe Maria, quando sul finire dell'ottavo decennio il suo stile evolve modellato dalla guida di Lorenzo Pasinelli. L'assimilazione del linguaggio del maestro è evidente in queste due opere, certamente dalla componente cantariniana, ma ancor di più nel trattamento dolce e pastoso della materia, nell'eleganza del disegno e della composizione, nelle delicatissime torniture del modellato, elementi che saranno caratteristici della successiva produzione dello scultore. In questi rilievi, i panneggi, che nel *San Giovanni Battista* (sch.1), nel *San Girolamo* (sch. 9) nel *San Sebastiano* (sch. 10) erano caratterizzati da vistose e rigide piegature divengono più morbidi e fluidi. La velocità del tratto, la scioltezza e libertà nell'esecuzione, la vivacità e la delicata freschezza della composizione sono invece tratti peculiari delle opere di piccole dimensioni eseguite nel corso del nono decennio del Seicento.

Entrambi i rilievi di forma ovale presentano una superficie di fondo resa ruvida da una serie di linee orizzontali e parallele profondamente incise con la stecca dentata, per conferire maggiore risalto alla levigatezza delle figure. Il primo ritrae *l'Immacolata Concezione*: la Vergine, seduta su una nuvola con i piedi posati su due cherubini, accosta a se il Bambino, assiso sul globo terrestre, che si ritrae alla vista del drago con le fauci spalancate che sorge minacciosamente da sotto il globo. La figura della Vergine si caratterizza per una «grazia serpentinata»¹: le gambe impostate in diagonale, il busto di tre quarti ruota verso sinistra ad abbracciare il Bambino, mentre il capo si inclina nella direzione opposta, l'armonia del movimento è sottolineata dal

¹ Riccòmini 1972, p. 90.

velo che scendendo dal capo della Vergine si apre in un ampio svolazzo, bilanciando sulla destra la composizione. Sebbene non compaiano le dodici stelle e la falce di luna, attributi consueti dell'Immacolata, la luminosità che caratterizza la «donna avvolta di sole» dell'Apocalisse (12, 1-2) è sapientemente resa dalla modellazione liscia e levigata della veste, dalla disposizione studiata delle gambe e del panneggio, e infine dalla posizione del viso, che contrasta con il trattamento rigato dello sfondo.

Nell'altro altorilievo la Madonna, seduta al centro di tre quarti, abbraccia con la mano sinistra il Bambin Gesù, ritratto di schiena e in piedi sul suo grembo, mentre con la destra sfiora San Giovannino, che appoggiato ad una gamba della Vergine è colto mentre si volge verso il piccolo Gesù, al quale ha offerto la sua croce di canna. La vivacità della composizione è messa in risalto dall'affabile cordialità dei due Bambini, dai corpicini morbidi e paffuti e con i capelli arruffati resi in maniera veloce e compendiaria. Un'intima dinamica emotiva è espressa dall'incrociarsi degli sguardi affettuosi dei due cugini; su di loro vigila la Vergine, con il capo abbassato con eleganza e il volto risolto in un'espressione velata di malinconia.

Il gusto narrativo di questi due rilievi, la delicatezza e la tornitura del modellato, saranno tratti tipici della produzione di Angelo Gabriello Piò, l'allievo più dotato di Mazza.

Come per l'*Adorazione dei Pastori* (sch. 3), è probabile che anche questi due altorilievi appartenessero alla collezione Boschi già nel XVIII secolo. Nell'inventario redatto il 26 settembre 1777 in seguito alla morte del marchese Valerio Boschi, avvenuta il 12 luglio 1776, la stima e perizia delle «pitture, disegni, statue di bronzo e di terra cotta» esistenti nel palazzo di città venne affidata al pittore e accademico clementino Giuseppe Becchetti (1724-1794). Tra le diverse sculture presenti nella collezione, in marmo bronzo e terracotta di cui non viene segnalato l'autore, è forse possibile identificare almeno il rilievo raffigurante l'*Immacolata* tra le diverse terrecotte collocate nella «cappellina di casa», dove a fronte di una sola pittura - «un quadro rappresentante la *Beata Vergine e Sant'Antonio* di Giovan Gioseffo dal Sole» valutato seicento lire - erano esposti ben «sei ovati di basso rilievo in terra cotta», stimati complessivamente duecentosessanta lire e descritti come segue: «uno raffigurante la *Beata Vergine e San Giovanni*, altro *Santa Teresa*, altro *Santa Caterina*, altro

Sant'Anna con la Beata Vergine, gli altri due la Beata Vergine ed il Bambino»². Non è chiaro invece se l'altro rilievo con la *Madonna, Gesù Bambino e San Giovannino* fosse già presente fin dal Settecento nella collezione Boschi, oppure se vi sia entrato in tempi recenti. I due rilievi dovettero comunque essere concepiti come un *pendant* sin dalla loro creazione, come è evidente dalla medesima forma ovale e dalle analoghe dimensioni.

² ASB, *Archivio Boschi*, 172, Inventario rogato dal notaio Antonio Guidi, c. 37v; cfr. anche ASB, N, *Rogito di Antonio Guidi*, tomo VI, 1777; l'inventario è stato parzialmente pubblicato anche da Campori 1870, pp. 629-35.





13. *Madonna con il Bambino*

1680-90

Bronzo, cm 28 x 35,5

Milano, collezione privata

Bibliografia: Riccòmini 1980, pp. 295-296, cat. 378, fig. 318

Esposizioni: Bologna, Museo Civico 8 settembre – 25 novembre 1979

14. *Riposo durante la Fuga in Egitto*

1680-90

Bronzo, cm 28 x 35,5

Milano, collezione privata

Bibliografia: Riccòmini 1980, pp. 295-296, cat. 379, fig. 319

Esposizioni: Bologna, Museo Civico 8 settembre – 25 novembre 1979

Nella sezione intitolata *Architettura, scenografia, pittura di paesaggio* della mostra sull'Arte del Settecento Emiliano, Eugenio Riccòmini, curatore della rassegna espositiva allestita nelle sale del museo civico e responsabile nel comitato scientifico per le sculture, non si fece sfuggire la possibilità di esporre due opere inedite di Giuseppe Maria Mazza, incrementando così il catalogo dello scultore di due pezzi rarissimi nel vasto repertorio dell'artista bolognese. Si trattava infatti di due rilievi bronzei dal formato rettangolare e di piccole dimensioni, che ad oggi rimangono un *unicum* nell'attività dell'artista. Nonostante infatti nella scheda lo studioso segnalasse di essere a conoscenza di altri due piccoli bronzi simili a questi, conservati nella raccolta Friedenbergh, ad oggi queste, di una raccolta privata milanese, rimangono le sole opere note in bronzo destinate dallo scultore al collezionismo privato. A quanto ci è noto finora Giuseppe Maria si accostò alla toreutica rarissime volte in patria (il *Ritratto di Giovanni Girolamo Sbaraglia*, sch. 119 e il *Ritratto del cardinale Angelo Maria Ranuzzi* sch. 126) e in prevalenza a Venezia, nelle opere di grandi dimensioni e

di soggetto sacro realizzate nei primi decenni del Settecento, in cui però egli venne incaricato dei modelli in terracotta e della supervisione nella traduzione nel più prezioso materiale, mentre la cura di gettarli di bronzo spettò all'Alberghetti e la finitura al cesellatore Francesco Marcolioni. «Appunto per motivi di tecnica, non contraddetti dallo stile» Riccòmini proponeva di datare al periodo veneziano anche questi due piccoli rilievi. Ritengo però che, se così fosse, Mazza si sarebbe avvalso degli esperti fonditori dell'Arsenale anche per queste due prove, ipotesi questa che non può essere presa in considerazione vista la finitura dei rilievi, assai grossolana e distante dalle altre realizzazioni veneziane. Purtroppo l'indicazione generica circa la proprietà, non mi ha permesso sinora di individuarli, e pertanto anche le considerazioni che seguono si basano sulle fotografie pubblicate nel catalogo della mostra del 1979, da cui sono tratte le riproduzioni allegare a questa scheda.

Escluso l'intervento dei fonditori lagunari, a mio avviso la datazione di questi due rilievi è da spostarsi agli anni della prima formazione, sulla base di alcune considerazioni che si espliciteranno di seguito.

Innanzitutto mi pare più probabile che Mazza abbia atteso in prima persona alla esecuzione di queste due opere dal modello in cera fino alla fusione e cesellatura. Egli infatti poteva aver appreso la difficile tecnica della lavorazione del bronzo dal padre Camillo, che come è emerso con evidenza nel corso di questo studio, era noto proprio per la sua perizia nell'arte dei metalli, nella quale si era distinto adempiendo a commissioni importanti soprattutto a Padova e a Venezia, nella doppia veste di scultore e fonditore. In quest'ultima città Camillo aveva anche formato alcuni artisti, come ad esempio Giuseppe Magri, che collaborerà tra il 1687 e il 1688 con lo stesso Giuseppe Maria Mazza nella cappella Campagna all'interno della chiesa del Corpus Domini di Bologna (sch. 40-43).

In palazzo Fava, come si è detto, Giuseppe Maria entrò al seguito del padre che tra il 1671 -72 eseguì due crocifissi in bronzo per Alessandro²⁰. Negli anni che seguono alla morte del padre, Giuseppe Maria diverrà allievo di Lorenzo Pasinelli, e continuerà a frequentare per lungo tempo le stanze del palazzo. Come già notato da Riccòmini «entrambi questi rilievi sono in stretta connessione con invenzioni grafiche di Simone Cantarini, che rispettano quasi alla lettera». Il riferimento è ai tanti disegni e alle tante

²⁰ Si vedano i capitoli II.2 *Cenni biografici e ruolo di Camillo Mazza* e II.3 *L'attività giovanile di Giuseppe Maria Mazza in casa Fava*.

incisioni del Pesarese che raffigurano il tema da lui tanto amato del *Riposo durante la fuga in Egitto*²¹. Sebbene le suggestioni cantariniene saranno una costante nell'opera di Giuseppe Maria, l'aderenza formale così fedele a modelli forniti dalla tradizione, mi pare sia peculiare della prima attività, laddove negli anni a seguire subentrerà una interpretazione più personale, modulata anche dal confronto con i contemporanei sviluppi dei colleghi pittori.

Le similarità con la terracotta già in collezione Boschi raffigurante l'*Adorazione dei pastori*, datata 1675 (sch. 3), suggeriscono per i due altorilievi bronzei una collocazione cronologica di poco più avanzata, all'incirca al nono decennio: nel bronzo con il *Riposo durante la fuga in Egitto*, la Madonna nella delicata torsione del capo con il velo svolazzante e nel panneggio della veste ripete con minime varianti la stessa figura della terracotta, che ritorna assai simile anche nell'altro bronzo dove è riprodotta inoltre la colonna classica che come nell'*Adorazione* fa da sfondo alla figura della Vergine. Ma una datazione precoce è indicata soprattutto dalla qualità dei due bronzi, che appaiono ben cesellati nelle figure, laddove invece una lavorazione assai approssimativa e quasi non finita caratterizza gli elementi decorativi, come se si trattasse di un'esercitazione del giovane scultore, impegnato nei primi anni a sperimentare tutte le materie dell'arte.

²¹ A fronte di soli due dipinti giunti fino a noi raffiguranti questo tema (Parigi, Musée du Louvre; Milano Pinacoteca di Brera), rimangono infatti numerose prove grafiche e incisioni, si vedano le schede di Ambrosini Massari 1997, pp. 149-150, cat. I.41; pp. 160-161, cat. I. 46; p. 335, cat. III.19; p. 333 cat. III.17; pp. 334 cat. III.18; pp. 335 cat. III.19; pp. 338 cat. III. 21; pp. 346-347 catt. III. 27, III. 28; p. 349, catt. III.29.



G. M. Mazza, *Madonna con il Bambino*, Milano, collezione privata



G. M. Mazza, *Riposo durante la fuga in Egitto*, Milano, collezione privata

15. ***Decollazione di San Nicolino Manzoli***
16. ***Comunione di Santa Giuliana de Banzi***
17. ***San Nicolino***
18. ***San Bartolomeo***
19. ***Santa Giuliana de Banzi***

1681

stucco

Bologna, chiesa di San Giacomo Maggiore, peribolo absidale, quarta cappella

Dimensioni: nn. 15, 16: 434 (con epigrafe e stemma 654) x 539,9 x 65 cm

n. 18: 240 x 100 x 80 cm

nn. 17,19: 191 (con peduccio cm 225) x 100 x 50 cm

Iscrizioni: Sul libro aperto retto da San Bartolomeo: GIOSSEFO MAZZA F / 1681

Sull'altorilievo raffigurante la *Decollazione di San Nicolino*, in basso a destra:

IOSEPH DE MAZZIS / VIGESIMO OCTAVO / ÆTATIS SVÆ ANNO/ FECIT
MDCLXXXI

Sotto la statua di destra: S. NICCOLINUS DE MAZZOLIS

Parete di destra:

sopra all'altorilievo al centro: D.O.M/SACELLUM HOC / FAMILIAE OLIM
DE MAZZOLIS HODIE DE MANZOLIS/ ANTIQUM RELIGIONIS AVITAE
MONUMENTUM/ NE TEMPORE INIURIA PERIRET / BARTOLOMAEUS
MANZOLIUS / CASTRI S. MARTINI MARCHIO / IN HANC NOBILIOREM
FORMAM / SCULPTURAE SUPPETYS EVOCAVIT / EVOCATUM DOTAVIT/
PROAVIS SIBI NEPOTIBUS / PIETATIS DEVOTIONIS AEMULATIONIS /
DOCUMENTUM PONENS / ANNO DOMINI MDCLXXXI

sotto all'altorilievo al centro: SIC NICOLINE TUO /FLORESCIT SANGUINE
/ PALMA

Sotto la statua di sinistra: S. IULIANA DE BANTIAE

Parete di sinistra:

sopra all'altorilievo al centro: D.O.M/ LARARIUM HOC/ DIVO
BARTOLOMAEO APOSTOLO IAM DICATUM / MARCHIO BARTOLOMAEUS
DE MANZOLIS/ GEORGII ET IULIANA BANTIAE FILIUS / D.D. NICOLINO
DE MAZZOLIS M. ET IULIANAE DE BANTIIS / VIRIS UTRINQ LARIBUS
PENATIBUS / AUXIT / ET POST REPARATAM ARAM NE VICTIMA
DUSSET / COR IMMOLAVIT / SIC IUVENT E MAGNO DEDUCERE NOMINE
NOMEN / PROSIT ET AGNATA RELIGIONE FRUI

sotto all'altorilievo al centro: EN GIGNIT/ CHRISTI DE CORPORE /
BANTIA PROLEM

Restauro: 1773, 21 giugno: Tutta la chiesa «da capo a fondo d'avanti e di dietro al coro con le statue e pilastri a travertino» viene restaurata e imbiancata (Convento di San Giacomo, *Libro delle proposte del convento di San Giacomo dal 1769 al 1902*, cc. 25-26 in Lenzi 1967, p. 258).

1846, 15 maggio: La parte della chiesa «che rimane dietro al coro» è sottoposta ad un intervento di restauro (*Ivi*, c. 306 in Lenzi 1967, p. 161).

1969: si sostituiscono le vetrate delle finestre della parete di fondo (Cruciani 1969, p. 264).

2005 - 2006: Nell'ambito della campagna di restauri che ha interessato l'intero complesso chiesastico di San Giacomo Maggiore, finanziata dalla Fondazione del Monte 1473 e condotta dallo Studio Biavati, la cappella Manzoli è stata sottoposta ad un intervento di restauro conservativo. Si è provveduto alla pulitura del deposito superficiale, composto da pulviscolo, polveri sottili e residui di precedenti trattamenti di manutenzione; sono state rimosse le verniciature stese in epoche precedenti. In seguito le zone danneggiate sono state stuccate e consolidate. Sulle superfici scolpite è stato applicato uno strato di calce molto diluita colorata con terre naturali ed infine è stato steso un sottile velo di cera microcristallina (comunicazione scritta del prof. Andrea Santucci).

Bibliografia: Lanzoni, BUB Ms. 3807, c. 41r; Masini, BCAB Ms. B 1087, cc. nn.; Oretti, BCAB Ms. B 130, c. 108; Oretti, BCAB Ms. B 407, c. 246; Oretti, BCAB Ms. B 30, c. 52; Crespi, BCAB Ms. B 13, cc. nn.; Galeati, BCAB Ms. B 83, cc. 197, 221, 226; Malvasia 1686, p. 85; Zanotti 1703, p. 112; *Le pitture* 1706, p. 94; *Le pitture* 1732, p. 93; Zanotti 1739, II, p. 6; *Le pitture* 1755, p. 95; *Le pitture* 1766, p. 97; Longhi 1773, p. 111; *Le pitture* 1776, p. 50; *Le pitture* 1782, p. 93; *Le pitture* 1792, p.53; Bassani 1816, p. 41; Bianconi 1820, I p. 74; Bianconi 1825, p. 60; Bianconi 1826, p.34; Bianconi 1835, p. 35; Bianconi 1844, p. 34; Gualandi 1865, p. 78; Ricci 1881, p. 122; Ricci 1884, p.122; Ricci 1893, p. 129; Ricci 1900, p. 129; Ricci 1906, p. 106; Ricci 1914, p. 149; Astengo 1923, pp. 45-46; *Piccola Guida* 1924, pp. 13 -14; Thieme – Becker 1930, p. 304; Ricci Zucchini 1930, p. 128; Ricci 1950 [ed. 2002], p. 171; Raule 1955, p. 31; Rodriguez 1955, pp. 44-45; Fleming 1961, pp. 207, 214, fig. 1; Riccòmini 1965, p. 55, figg. 2,3; Matteucci 1967, pp. 79-80, figg. 47-52; Lenzi 1967, p. 254; Cruciani 1969, pp. 263-267; Riccòmini 1972, pp. 92-93, figg. 210-215; Cruciani 1974, p. 30; Ceschi Lavagetto 1977, p. 689; Cavina-Roli 1977, p. 85; Riccòmini 1980, pp. 290, 294; Nava Cellini 1982, pp. 143, 259; Fanti 1992, p. 96; Branstator 1996, p. 902; Fanti 1998, pp. 29-30; Degli Esposti 1998, p. 63; Leinweber 2000, p. 247; Riccòmini 2001, p. 21; Tumidei 2001, p. 204, n.5 p. 206, Riccòmini 2003, p. 239; Ronzoni 2005, pp. 154-155, figg. 8,10; *San Giacomo Maggiore* 2006, p. 31; Sinagra 2009, p. 488; Riccòmini 2011, p. 183.

Nel 1681 Giuseppe Maria Mazza alla sua prima opera pubblica attese al rinnovamento della cappella di patronato della famiglia Manzoli, posta al centro del peribolo absidale nella chiesa dei padri agostiniani di San Giacomo Maggiore. La fondazione della cappella risale al 1318, allorché Bartolomeo di Giovanni Tubertini donò ai frati di San Giacomo del terreno arativo affinché costruissero nella loro chiesa un altare dedicato a San Bartolomeo, lasciando inoltre al convento dieci tornature di terra per

dote dell'altare¹. La cappella fu costruita nei decenni successivi, quando vennealzata e ampliata la tribuna e fabbricate le cappelle radiali, ed infine ornata nel 1420 con l'ancona dipinta da «Pietro di Giovanni e Jacopo di Paolo»², di cui rimane testimonianza in due pannelli raffiguranti *San Bartolomeo* e *San Pietro* che si conservano nella Pinacoteca Nazionale di Bologna³, entrambi attribuiti a Jacopo di Paolo (Bologna, 1355 - attivo fino al 1426).

Giuseppe Maria Mazza non ne alterò la struttura, mantenne l'originale architettura gotica, limitandosi a sottolineare i costoloni della volta, le finestre monofore a sesto acuto e l'occhio centrale con un motivo decorativo a foglie, ed innalzando sopra l'altare due colonne su cui poggia un timpano spezzato. La balaustra (127x500 cm) a colonne di marmo intarsiato di Sebastiano Torreggiani (1581), proveniente da palazzo Poggi fu trasportata nel XIX secolo nella chiesa agostiniana e posta davanti all'altare della cappella di Sant'Agostino⁴, in seguito, nel 1952-53, venne qui collocata e sostituì la cancellata in ferro eseguita nel 1681.

Sulla parete di fondo sono disposte tre statue modellate a tutto tondo a figura intera: al centro sull'altare campeggia entro una nicchia *San Bartolomeo*, mentre ai lati, sotto alle finestre privi di un'incorniciatura architettonica, i santi raffigurati su peducci e identificati da un'iscrizione apposta sui rispettivi basamenti sono *San Nicolino Manzoli* e *Santa Giuliana de Banzi*. Al centro delle pareti laterali due altorilievi, di forma rettangolare sviluppati in senso orizzontale, incorniciati da un motivo decorativo a foglie, raffigurano episodi della vita dei due santi di casa Manzoli, la *Decollazione di San Nicolino Manzoli* a destra e *Santa Giuliana de'*



Jacopo di Paolo, *San Bartolomeo* e *San Pietro*, Bologna Pinacoteca Nazionale

¹ ASB, S. Giacomo, 3 /1609, n. 18, rogito di Pace di Giacobino datato 29 agosto 1318; questo documento è riassunto nel 122/1278, I, c. 102v, in Lenzi 1967, p. 220

² ASB, San Giacomo, 122/1728, II, c. 92 v. in Lenzi 1967, p. 232

³ Inv. 6481 e 6482; cm 77x31 ciascuno: si veda la scheda redatta da D'Amico in Bentini, Cammarota, Scaglietti Kelescian 2004, pp. 173-174; cat. 58 a-b.

⁴ Cruciani 1974, p. 267.

Banzi comunicata da San Petronio a sinistra, sormontati da una lapide terminante con un fastigio e un cartiglio.

L'imponenza della figura di *San Bartolomeo*, santo eponimo del committente, il marchese Manzoli, deriva dalla posizione centrale e più elevata rispetto alle statue che lo fiancheggiano di minori proporzioni e inquadrato solo da sottili lesene decorate con festoni di frutta e inoltre dall'effetto di maggiore tridimensionalità della statua, che sfrutta, anche mediante la torsione del busto, la profondità spaziale dell'incavo che la contiene. San Bartolomeo è avvolto in un lungo manto che nel braccio proteso e nel petto lascia scoperta la tunica con colletto e scollatura a "V", stretta in vita da una cinta nascosta dal profondo rimbocco. Il mantello voluminoso e abbondante, sontuosamente panneggiato cinge elegantemente la figura: un lembo s'incasta nell'ansa del braccio sinistro risale sulla spalla da cui ricade ampio sul dietro disegnando una larga piega trasversale lungo il dorso e gira sul davanti all'altezza della vita creando un largo risvolto sull'addome; dalla mano che trattiene sul fianco sinistro una piccola massa di stoffa, l'altro lembo pende lungo il fianco con una lieve ondulazione, debordando dalla nicchia. La spessa stoffa asseconda il movimento della gamba destra leggermente flessa e avanzata, dalla sporgenza del ginocchio ascendono piene e morbide piegature. L'apostolo, individuato come tale dal libro chiuso finemente rilegato sorretto con il braccio sinistro su cui sono incisi lo stemma dei Manzoli e l'iscrizione «GIOSEFFO MAZZA / F. 1681», in accordo con la tradizione iconografica riportata anche dalla *Legenda Aurea*⁵, ha capelli ricci e lunga barba ed esibisce i simboli del martirio cui fu sottoposto in Armenia dove, accusato di aver convertito il re Polimio, fu dapprima scorticato e infine decapitato per volere di Astiage, fratello del sovrano: nella mano destra impugna il coltello, strumento dello scuoiamento, mentre con il braccio proteso indica l'altorilievo dove sta per compiersi la *Decollazione di San Nicolino Manzoli*, allusione all'analogo epilogo del suo martirio. Il santo apostolo si gira e volge lo sguardo severo nella direzione opposta dell'altorilievo per non assistere a quel supplizio, il leggero movimento del capo increspa le soffici ciocche della barba. Alla sua sinistra invece, il giovane *San Nicolino Manzoli*, volge lo sguardo verso di lui, nella bella torsione del capo che si leva verso l'alto; dalla finestra posta sopra la figura del santo di casa Manzoli, la luce dall'alto

⁵ Jacopo da Varazze ed. 2000, II, p. 111.

irradia i tratti efebici del volto e ne enfatizza la posa estatica. L'armatura che indossa, l'elmo posto a terra su cui posa il piede sinistro, la freccia che sorregge con la mano destra, lo connotano come soldato, mentre il mantello dal pannello mosso da pieghe larghe e corpose, annodato sulla spalla sinistra che cade in diagonale fino al ginocchio destro, dove si scosta dal corpo e gira descrivendo un'ampia curva segnata da profonde piegature, nobilita la figura suggerendo l'estrazione aristocratica dell'effigiato e della sua casata. Dal testamento di Bartolomeo Manzoli, sin qui inedito, si apprende che il san Nicolino effigiato nella cappella veniva festeggiato «con altri santi martiri nella chiesa di S. Afra di Brescia» il 29 ottobre⁶. Sulla base di questa indicazione, il santo, di cui non rimangono testimonianze agiografiche né iconografiche, si può forse riconoscere nel cavaliere bolognese vissuto nel secondo secolo ricordato da Giovan Pietro Crescenzi Romani il quale trattando della nobiltà della famiglia Bocchi riporta una notizia tratta da un'antica cronaca di Brescia secondo cui «nel 120 dopo la venuta del Salvatore, quasi al principio del Regno di Adriano Imperatore, morirono in una guerra sul Bresciano Francesco ed Onofrio Malvezzi, Nicolino Manzoli, e Benedetto Bucchi cavaglieri dei primi di Bologna, che valorosamente combatterono de gli infedeli per la legge del Paradiso chiusero gli occhi nel vitale riposo de' viventi»⁷. La menzione dei tre cavalieri bolognesi però non si ritrova nella prima storia di Brescia, il *Chronicon Brixianum ab origine urbis ad annum usque MCCCXXXII*, scritta nel 1461 dallo storico bresciano Giacomo Malvezzi⁸ e pubblicata postuma da Ludovico Antonio Muratori nel *Rerum Italicarum Scriptores*⁹, né in altre storie locali attendibili, come quelle redatte da Elia Capriolo, Camillo Maggi e Giovan Battista Nazari. La veridicità dell'esistenza di questo santo martire appare quindi assai debole: come attestano anche gli studi più recenti, alla fine del XVI secolo il rinvenimento nella chiesa di Sant'Afra a Brescia di catacombe contenenti una gran quantità di ossa che si supposeva fossero quelle dei martiri autorizzò l'attribuzione di

⁶ AOPVB, EE97, *Instrumenti spettanti all'Opera de' Poveri Vergognosi dall'anno 1702 a tutto l'anno 1703*. Lib.23, fasc. n. 5 di cc. 42 numerate: *Testamento e codicilli del sig.re marchese e senatore Bartolomeo Manzoli*, rogito del notaio Valerio Felice Zanatti Azzoguidi del 30 dicembre 1702 e con aggiunte del 23 aprile e del 22 agosto 1704, c. 14r; cfr. anche le copie autentiche in ASB, N, Atti di Valerio Felice Zanatti Azzoguidi, 6/19 e 6/20, alle date sopra indicate.

⁷ Crescenzi Romani 1639, p. 620.

⁸ cfr. il profilo biografico dell'autore redatto da G. Archetti, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 68, 2007, pp.

⁹ Muratori 1729, coll. 774-1004.

diversi santi a chiunque lo desiderasse¹⁰. In quell'occasione anche la famiglia Manzoli, (detti anche Mazzoli), che era originaria di Cremona¹¹, rivendicò al proprio albero genealogico uno di quei martiri; nel *Coelum Sanctae Brixianae Ecclesiae* e nel *Martyrologium Sanctae Brixianae Ecclesiae*, testi scritti dal sacerdote bresciano Bernardino Faino (1597-1673) tra i numerosissimi martiri di Sant'Afra è registrato infatti anche «Nicolinus Mazzola mart. in S. Aphra», che con gli altri si festeggiava il 29 ottobre nella ricorrenza dell' «inventio Sacri Putei, in quo multa Sanctorum milia Martyrum quiescunt, qui in antiquioribus Ecclesiae temporibus, constantes in Fide, calice Domini biberunt»¹². Tra le fonti utilizzate da Faino vi era il *Martyrium Brixianorum* (probabilmente la stessa fonte a cui fa riferimento anche Crescenzi Romani) testo scoperto nel XVI secolo che si presentava come una copia di un'antica cronaca bresciana redatta nell'813 e permetteva l'identificazione dei martiri di Sant'Afra, ma che invece è stato appurato essere un falso redatto con buona probabilità contestualmente al suo rinvenimento, avvenuto nel 1572¹³. Forse in quel testo si era provveduto anche all'invenzione della leggenda agiografica del martire, che poi costituì la fonte letteraria presa a modello per l'episodio conclusivo della vita inscenato nell'altorilievo della parete di destra con la *Decollazione di San Nicolino Manzoli*. Sullo sfondo è sinteticamente incisa una fortezza a simboleggiare il luogo in cui si svolse l'episodio, al centro il giovane cavaliere con il capo chino, in ginocchio con le mani legate dietro alla schiena, coperto da un manto che gli cinge il pube e avvolge il dorso lasciando scoperto il torace, di fronte a lui il carnefice dalla corporatura smilza e nervosa sta per sferrare il colpo di spada; dall'alto a sinistra un angelo in volo recava la palma del martirio, oggi perduta. Ai lati disposti simmetricamente gli astanti assumono atteggiamenti contrapposti: sulla destra, dietro al martire, una giovane donna seduta volge il capo per non assistere alla violenza e nasconde con il mantello la scena alla vista del bambino che tiene in

¹⁰ cfr. Menant 1992, pp. 10-11; la polemica che investì i martiri di Santa Afra è riassunta in Brunati 1856, pp. 115-166; la confutazione definitiva in *Acta Sanctorum*, aprile, t. II, «Propylaei Antiquarii», pars III, pp. XLII-XLIX.

¹¹ Dolfi 1670, p.510, Giudalotti, quinterno segnato h, c.6v.; Guidicini II, p. 50; alcuni però parlano di un origine toscana: si veda in proposito l'introduzione redatta da G. Malavasi nell'inventario dattiloscritto del fondo Bentivoglio Manzoli che si conserva presso l'Archivio di Stato di Bologna.

¹² B. Faino, *Coelum Sanctae Brixianae Ecclesiae*, Apud Antonium Ricciardum, Brixiae 1658, p. 334; Idem, *Martyrologium Sanctae Brixianae Ecclesiae*, Brixiae, Apud Ricciardos Impressores Episcopales, 1665, p. 31: «*Index Secundus Alphabeticus, caeteris uberior Sanctorum Nominatum Ecclesie Brixiane, quorum Nomina, ex Tabulis Sanctae Aphrae, alisque Monimentis, perquisita sunt*», p. 23.

¹³ Brunati 1856; Falsina 1967, pp. 162-172.

braccio, al suo fianco un soldato caduto, a simboleggiare la sconfitta, si puntella sullo scudo e si volge verso i soldati a cavallo che sopraggiungono alle loro spalle, con buona probabilità gli altri cavalieri bolognesi vinti dagli infedeli; dal lato opposto invece i persecutori stanti, in primo piano una figura assorta, non accennano ad alcuna tensione ma attendono pacatamente che l'atto si compia.

La parte sinistra della cappella è invece dedicata a *Santa Giuliana de Banzi*, antenata, secondo la leggenda agiografica, della nobile famiglia bolognese dei marchesi de Banzi da cui discendeva anche la madre del committente, omonima della santa, come risulta dal testamento di Bartolomeo Manzoli¹⁴ e dall'epigrafe che sormonta l'altorilievo dove è raffigurata *Santa Giuliana Banzi comunicata da San Petronio*.

I primi riferimenti alla santa si trovano in testi del XII secolo: brevi accenni sono nella *Vita* in latino di San Petronio, scritta intorno al 1180, in quella in volgare dello stesso santo, e in una posteriore e più estesa *Vita beata Juliane* di autore ignoto¹⁵. La mancanza di fonti letterarie più antiche e alcune imprecisioni sulla veridicità della vicenda storico-agiografica della santa, che sembra mutuare alcuni episodi dalla vita di un'altra santa Giuliana anch'essa in stato di vedovanza ma fiorentina, hanno condotto gli storici dal XVII secolo e fino ai nostri giorni ad avanzare dubbi sulla effettiva esistenza della pia vedova bolognese. Secondo la *Vita beata Juliane*, la santa nacque nella seconda metà del IV secolo da Faconda e Giulio de' Banci; in seguito al matrimonio con un nobiluomo di nome Giulio, per intercessione di San Lorenzo, ebbe prima un figlio, cui diede in onore del santo il nome di Lorenzo, poi tre figlie femmine; rimasta vedova consacrò se stessa e i suoi figli alla vita cristiana. Sant'Agostino le avrebbe dedicato il *De bono viduitatis*. Avrebbe aiutato san Petronio, negli anni precedenti al suo episcopato che si data dal 431 al 450, finanziando la costruzione di alcuni edifici sacri, tra questi la chiesa di Santo Stefano. Inoltre, secondo la leggenda agiografica la santa bolognese assistette nel 393 alla presenza di sant'Ambrogio al rinvenimento dei corpi dei santi Vitale e Agricola ottenendo alcune reliquie dei martiri che in seguito depose in una chiesa fatta edificare per sua iniziativa in loro

¹⁴ AOPVB, EE97, *Instrumenti spettanti all'Opera de' Poveri Vergognosi dall'anno 1702 a tutto l'anno 1703*. Lib.23, fasc. n. 5 di cc. 42 numerate: *Testamento e codicilli del sig.re marchese e senatore Bartolomeo Manzoli*, rogito del notaio Valerio Felice Zanatti Azzoguidi del 30 dicembre 1702 e con aggiunte del 23 aprile e del 22 agosto 1704, c. 14r; cfr. anche le copie autentiche in ASB, N, Atti di Valerio Felice Zanatti Azzoguidi, 6/19 e 6/20, alle date sopra indicate.

¹⁵ BUB, Ms. 1473 bis, edita in *Acta Sanctorum*, Febraurii, II, pp. 48-52

onore, cioè la chiesa dei Santi Vitale e Agricola nel complesso di Santo Stefano, accanto alla quale la santa sarebbe stata sepolta alla sua morte avvenuta nel quarto decennio del V secolo. Le fonti ambrosiane autentiche riferiscono invece che l'arcivescovo milanese dopo il ritrovamento dei corpi dei due protomartiri bolognesi, si recò a Firenze dove donò alcune di quelle reliquie ad una santa vedova Giuliana fiorentina; la santa le collocò sotto l'altare della chiesa di San Lorenzo, chiesa di cui la santa stessa aveva sostenuto le spese necessarie all'edificazione. A lei si riferisce Sant'Ambrogio in un passo della *Exhortatio virginitatis* dove elogia una *Vidua Giuliana* fiorentina. Ciò ha condotto alcuni studiosi ad ipotizzare che la santa bolognese fosse una "traslazione" di quella fiorentina¹⁶, mentre altri ritengono che siano realmente esistite due sante vedove di nome Giuliana e che l'agiografo avrebbe per errore confuso alcuni brani delle due vite: l'una fiorentina, lodata da Sant'Ambrogio finanziatrice della chiesa di San Lorenzo, e l'altra bolognese identificata per primo da Filippini con Anicia Giuliana cognata di san Petronio, vedova di Anicio Ermogeniano Oliario, console nel 395, che nel 414 avrebbe seguito Petronio a Bologna e finanziato la costruzione della chiesa dei SS. Vitale e Agricola e alla quale Sant'Agostino dedicò il *De Bono viduitatis*¹⁷. Seconda questa lettura dunque, accolta oggi da molti studiosi¹⁸, la tradizione, riportata tra i testi altomedievali solo dalla *Vita beata Juliane* e ripresa dalle agiografie successive, secondo cui la santa sarebbe stata esponente della famiglia dei Banzi, è priva di fondamenti.

Mentre attorno alla Giuliana fiorentina non si formò alcun culto, per quella bolognese esso è attestato fin dai secoli immediatamente successivi alla sua scomparsa: nel complesso stefaniano a ridosso delle chiese dei santi Vitale e Agricola e del Sepolcro era posta una cappella a lei intitolata, contenente un'arca funeraria al cui interno, durante una ricognizione compiuta nel 1629 da monsignor Francesco Paleotti e Camillo de' Banzi¹⁹, venne rinvenuta una piccola lastra in marmo databile ai secoli VII-VIII con l'epigrafe «Ecce corpus s. Iuliane vidue» sulla quale era posto, avvolto in un velo, un cranio, eccezionalmente integro a differenza del restante scheletro.

¹⁶ Supino 1932, I, p. 35; Sorbelli, II, pp.66-69; Lanzoni, pp. 141, 186; Delehaye, pp. 104-106; Migne, XVI, p. 354; Corti, p. 37; Montorsi, II, p. 13.

¹⁷ Filippini 1947, pp. 40- 42.

¹⁸ Roversi 1982, pp. 134-139.

¹⁹ Roversi 1982.

In seguito alla demolizione nel 1878 della cappella originaria, della cui collocazione rimane testimonianza in un'incisione del Basoli nelle *Vedute Pittoresche* della città di Bologna²⁰, l'arca e la lastra vennero spostate nella chiesa della Trinità dove rimasero fino al 1911-12 allorché furono collocate nella posizione in cui si trovano ancora oggi, ovvero nella cappella gotica posta nel loggiato settentrionale del cortile di Pilato, già dei santi Giuseppe e Benedetto o della Sacra Famiglia, che da allora è intitolata alla santa.

Una rapida indagine che fin qui non è stata condotta, permette di costatare il perdurare del culto per santa Giuliana entro le mura felsinee dal XIII fino al XVIII secolo, attraverso diverse attestazioni letterarie e iconografiche di cui si daranno di seguito alcuni esempi. La più antica effigie della santa risalente al XIII secolo si conserva nel museo di Santo Stefano, nell'unico frammento superstite del grande affresco della chiesa del Calvario distrutto nel 1804²¹.

Nel prezioso reliquiario per il capo di San Petronio, realizzato nel 1380 da Jacopo Roseto, conservato nello stesso museo, su una delle formelle del piede con scene della vita del santo, secondo alcuni studiosi, sarebbe raffigurato l'episodio di santa Giuliana che dona al futuro patrono i beni necessari alla fondazione e alla costruzione della chiesa di Santo Stefano²².

²⁰ A. Basoli, *Vedute pittoresche della città di Bologna*, n. 28 (1829), A. Basoli dip. 1829/ L e F. dis e inc./Cappella di S. Giuliana con una parte del calvario nella chiesa di S. Stefano in Bologna.

²¹ Roversi 1982, p. 136.

²² Lanzoni 1907, p. 172; *La basilica di San Petronio...*1983, p. 47; ma cfr. Faranda 1992, p. 104 dove il soggetto è identificato con l'*Assoluzione del penitente di Capua* seguito poi da Borghi 2010, p. 174, fig. 54.

A qualche decennio più tardi, tra il 1410 e il '15, si data l'effigie della santa dall'aspetto giovane e dai lineamenti delicati delineata da Giovanni da Modena tra le *Storie della vita di San Petronio* affrescate sulla parete di fondo della cappella Bolognini nella chiesa dedicata al santo patrono²³.

Nel corso del Cinquecento l'incremento della produzione letteraria e agiografica genera una nuova immagine culturale della santa: la sua figura non compare più in subordine a completamento di programmi decorativi dedicati a san Petronio, ma acquisisce una iconografia autonoma, divenendo protagonista di raffigurazioni isolate e di interi ciclo pittorici celebrativi della sua vita e delle sue opere.



G. da Modena, *Santa Giuliana*, 1410-15, Bologna, San Petronio, cappella Bolognini

²³ Volpe 1983, p. 269

Ricordata, seppur brevemente, dagli storici bolognesi²⁴, la sua biografia sarà oggetto di una trattazione estesa da parte di Domenico Macagnani nella *La Vita di Santa Giuliana de Banci da Bologna*, stampata in diverse edizioni dal 1536²⁵.

Ai primi anni del Cinquecento è a mio avviso riferibile un busto in terracotta attribuito a Vincenzo Onofri²⁶ (cm



V. Onofri, *S. Giuliana Banzi*, Brooklyn Museum, inv. 29.1301

56x49x25) che si conserva nei depositi del museo di Brooklyn, dove è pervenuto a seguito dell'acquisto nel 1929 dall'antiquario e collezionista romano Alfredo Barsanti.

Incorniciato dall'abito monastico che le copre il capo, il viso della santa plasmato nella terracotta e caratterizzato da una resa estremamente naturalistica, divenne probabilmente il prototipo per le successive raffigurazioni della pia vedova: gli stessi lineamenti ricorrono nel dipinto con la *Madonna con il Bambino, San Lorenzo e Santa Giuliana de' Banzi*, eseguito da Dioniso Calvaert nel 1609, come attesta l'iscrizione sotto l'inginocchiatoio della santa²⁷, che si conserva nel Santuario della Beata Vergine del Pioppo a Castel San Pietro.

Nella stessa località, dietro «il torrente Gaiana», sorgeva il palazzo della famiglia Banzi, nella cui sala un «bel fregio» raccontava per immagini la vita della santa, come

²⁴ Un accenno in Leandro Alberti, *Delle Hostorie di Bologna* 1541 e Cherubino Ghirardacci, *Della Historia di Bologna*, I, Bologna, per Giovanni Rossi, 1596, p. 17.

²⁵ In BCAB si conserva un'edizione datata 1569 e pubblicata da Giovanni Rossi, mentre la BUB ne custodisce una stampata da Vittorio Benacci nel 1590.

²⁶ Sullo scultore si veda almeno Morra 1985, dove però questo busto non è menzionato.

²⁷ Montella 1986, pp. 686 e 706; Oretti per errore indica l'autore in Giovan Battista Cremonini.

ricorda Marcello Oretti che però non ne specifica l'autore²⁸. Ancora Oretti ricorda un altro ciclo decorativo interamente dedicatole: «nella casa Fabri rimpetto i Signori Stella da S. Pietro»²⁹, corrispondente all'attuale civico 13 di via Altabella³⁰, nella «sala, à tassello dipinta con figure e quadrature, il fregio con vari comparti con li fatti della vita di S. Giuliana de' Banzi e nella fuga la detta santa maggiore del naturale sono fatture di Giulio Cesare Morina»³¹, dunque databile, sulla base dell'attività del pittore, tra gli ultimi decenni del Cinquecento e i primissimi anni del Seicento. Giulio Morina (1550/60-1609?)³² si configura così come il pittore più richiesto in quegli anni per istoriare le sante vite di pie donne bolognesi, i suoi lavori più celebri si legano al culto di santa Caterina de' Vigri, come la serie composta da ventiquattro disegni intitolata il *Sommario raffigurato della vita morte e miracoli della Beata Caterina* del 1594³³ e le ventun tavolette ad olio che si conservano nella cappella della santa nel monastero del Corpus Domini³⁴.

La codifica della vicenda agiografica di santa Giuliana de Banzi avverrà nel 1628 con la biografia compilata da Bernardo Pelliccioni e pubblicata a Padova per Gasparo Crivellari.

L'autore, monaco dapprima cappuccino poi dal 1613 certosino, priore dei monasteri di Bologna, Viadana, Padova, Magiano e infine di Lucca dove morì nel 1645³⁵, dedica l'opera alle Vergini del monastero di San Vitale e rivolgendosi a loro dichiara l'origine della sua impresa: «a voi dunque semplici, e prudenti, e devote Vergini e serve di Dio questa mia semplice e divota operetta raccolta, e composta ... in honore della divotissima, e prudentissima vedova Giuliana Banci, spirituale Madre Vostra e del medesimo sangue della Madre Mia»; egli infatti, secondo il *Nuovo dizionario Istorico ovvero storia in compendio di tutti gli uomini che si sono resi illustri...*³⁶, era nato a Sassuolo da Ercole Pelliccioni e da Giulia Banzi. Nel tentativo di restituire un'identità storica alla sua antenata e di conseguenza glorificare la genealogia della sua famiglia,

²⁸ Oretti, BCAB Ms. B 110, c. 24.

²⁹ Oretti, BCAB Ms. B 104, III, c. 3.

³⁰ Guidicini, I, 1868, pp. 50-51

³¹ Oretti, BCAB Ms. B 104, III, c. 3.

³² Ferriani 1986, pp. 791-802.

³³ AAB, *Sommario raffigurato della vita morte e miracoli della Beata Caterina*, 1594.

³⁴ Zacchi 2002, pp. 245-263.

³⁵ Fantuzzi, VI, 1788, p. 339.

³⁶ *Nuovo dizionario Istorico ovvero storia in compendio di tutti gli uomini che si sono resi illustri...*, XIV, Bassano 1796, p. 261.

egli denuncia nel proemio gli errori commessi dagli storici passati, «i quali tutti ... furono (considerati i gran meriti di Giuliana) assai scarsi in manifestar al Mondo le di lei tante attioni, e Virtù, et altri v'aggiunsero certe particolarità, che a mio giudizio non hanno punto del verosimile e la causa degl'errori è stata il non haver osservato, che in uno stesso tempo fiorirono tre Giuliane e tutte e tre vedove e devote de Vescovi Santi: l'una fu la nostra bolognese, l'altra la fiorentina e la terza la romana»³⁷.

Ricca di aneddoti edificanti, la biografia elogia la santa come «esempio delle Vergini, ornamento delle Maritate, specchio delle Vedove, e Madre de poveri» perché «mentre visse procurò sempre di giovare col impiegare tutti li suoi beni, e facultà in sostentar li poveri, in ristorar ed arricchir le Chiese, in fondar e dotar Monasteri, che nella città di Bologna ancora sono in essere, pieni di numerosa schiera di nobile Vergini»³⁸.

L'opera letteraria contribuì a diffondere il culto della santa: nello stesso anno, come si è detto sopra, venne effettuata la ricognizione della sua sepoltura collocata in una cappella a lei dedicata in Santo Stefano; cappella che i Banzi, secondo Pompeo Scipione Dolfi che non precisa la data, acquistarono dalla famiglia Lianori³⁹, e che forse negli stessi anni provvidero ad ornare con il dipinto di Giovanni Battista Bertusio (1577-1644) raffigurante la *Morte di Santa Giuliana de Banzi*, ricordato dal Malvasia nella *Felsina Pittrice*⁴⁰ e oggi perduto.

In accordo con questo clima culturale nel 1640 a Castel San Pietro fu consacrata alla santa la chiesa annessa al convento dei cappuccini; nella cappella maggiore il patronato della famiglia Banzi si esprime nel dipinto sull'altare eseguito da Lucio Massari (Bologna, 1569 – 1633) che raffigura la *Madonna col Bambino e i Santi Giuliana e Francesco d'Assisi* eseguito probabilmente a date prossime a quelle della *Vita*⁴¹.

³⁷ Pelliccioni 1628.

³⁸ Pelliccioni 1628.

³⁹ Dolfi 1670, p. 71.

⁴⁰ Malvasia 1678, p. 269.

⁴¹ S. Dolari, in Diz. Bio. Ita.,71, 2008



Incisione nell'opera di B. Pelliccioni, *Vita di Santa Giuliana Banci...*, Padova, Gasparo Crivellari, 1628

Allo stesso periodo, vale a dire nella prima metà del XVII secolo, si data anche un dipinto di autore ignoto collocato nel vano a sinistra dell'altare maggiore in Santa Maria della Vita a Bologna dove la santa, vestita dell'abito monastico con le mani giunte e con il pastorale, simbolo del suo legame con san Petronio, appare al centro fra Santa Geltrude e il Beato Raniero, identificati dalle iscrizioni su un cartiglio retto da un putto.

In apertura della biografia del 1628 una incisione raffigura la santa, identificata dal putto tra le nuvole che mostra una croce dalla forma identica a quella contenuta nello stemma della famiglia Banzi, in ginocchio in attesa di ricevere la comunione da San Petronio, nell'episodio modellato in stucco da Giuseppe Maria Mazza nella cappella Manzoli. Infine nel manoscritto *Serie di varie immagini de Santi e Beati della città di Bologna* del 1773, in un disegno e in un'incisione la santa è raffigurata in preghiera dinnanzi al Santissimo Sacramento, mentre un altro illustra il momento della comunione. Divenuto il tema centrale dell'iconografia della santa, il disegno rispetto all'incisione a corredo della *Vita* del 1628 presenta alcune variazioni nella composizione che risentono dell'invenzione di Giuseppe Maria Mazza.

Nell'altorilievo san Petronio, vestito di una pianeta riccamente decorata a stacciato, si appresta ad impartire il sacramento eucaristico alla santa genuflessa davanti a lui, assistito da tre giovani accolti alle sue spalle: i due sullo sfondo recano le insegne episcopali e sembrano dialogare tra loro scambiandosi gesti affettuosi: l'uno con il pastorale si appoggia alla spalla dell'altro che sorregge la mitra, quest'ultimo a sua volta accompagna con la mano sinistra, quasi totalmente perduta, l'incedere del santo patrono. Il giovane in primo piano, in ginocchio dietro Petronio, con la mano sinistra al petto mentre con la destra teneva il cero, oggi perduto, si identifica con Lorenzo, il figlio di santa Giuliana, il quale «entrò, visse e morì poi santamente nel Monastero di Santo Stefano a Bologna sotto il governo del gran padre San Petronio»⁴². Secondo la *Vita* del 1628, infatti Giuliana «havendo fatto fabbricare la chiesa de Santo Vitale e Agricola, già consagrada a Santi Pietro e Paolo, acciò l'opra fusse più grata, ed accetta ai santi Martiri, applicò Lorenzo suo figlio al servizio di detta Chiesa: il quale siccome con molta prontezza prese la carica, così s'affaticava poi per soddisfare al Signore Dio, con ogni diligenza, e divozione e purità di vita: il che cagionava così nella madre, come nelle sorelle gran consolatione. E credibile cosa, ch'egli al servizio di questa Chiesa perseverasse qualche corso di anni in habito clericale: perchè fatto, Sacerdote fu il primo, che nelle cose spirituali governò il Monasterio di San Vitale: sebbene dopo la venuta di S. Petronio si fece Monaco in Santo Stefano sotto il suo governo»⁴³. Prosegue la vita col dire che poiché «Dio l'aveva eletta madre non d'un Santo Religioso solamente, ma di Sante Vergini ancora, le concesse in progresso di tempo quattro figliole ancora (Giulia, Perpetua, Vittoria e Candida) ... Havendole dunque fatte consacrar a Dio per mano (come si crede) di Sant'Ambrogio, di cui ella era particolar devota... per rimuovere tutte le occasioni, cinse la sua casa d'alti muri e la ridusse in forma di monasterio: dove fin al giorno d'oggi si conserva un dormitorio di dodici celle fabbricato all'antica col claustro... questo fu il primo monastero che ad uso di Vergini nella città di Bologna si fabbricasse ... al detto Monastero Santa Giuliana aggiunse una chiesa ... che fu poi ad istanza di lei consecrata da San Petronio ai Santi Vitale e Agricola». Le donne raffigurate nell'altorilievo dietro alla santa in atteggiamento devoto si identificano quindi con le figlie di Giuliana, in accordo le più

⁴² Pelliccioni 1628, p. 29.

⁴³ Pelliccioni 1628, pp. 67-68.

antiche biografie che, a differenza della *Vita* sopra riportata, le ricordano in numero di tre⁴⁴.

L'importante collocazione della cappella nell'impianto del complesso chiesastico, essa confina infatti con la cappella edificata dai Bentivoglio durante il loro governo della città ed ornata per volere di Giovanni II Bentivoglio da Lorenzo Costa, corrisponde con la prestigiosa posizione sociale della famiglia Manzoli che aveva il patronato della cappella all'epoca dei lavori di Mazza e che lo mantenne almeno fino alla seconda metà dell'Ottocento, come è dimostrato dalla scritta "DE MANZOLIS MDCCCLXIII" posta al centro del pavimento. La contiguità tra le due cappelle evoca inoltre l'unione tra le due famiglie avvenuta nel corso del XVI secolo e che originò il ramo dei Bentivoglio - Manzoli: come attesta Guidicini, infatti, il conte Giorgio Manzoli elesse suo erede universale il nipote Ulisse (nato l'11 novembre 1557 dal matrimonio tra Alessandro Bentivoglio e Isotta Manzoli) che aggiunse al proprio il cognome della madre⁴⁵.

La famiglia Manzoli, probabilmente di origini cremonesi, come si è detto sopra, politicamente molto influente e ricca, visse di commercio e mercanzia, sino al momento in cui acquisì nel 1516 il titolo comitale. La sua potenza, "si arguisce dall'aver arricchite" talune tra le più importanti famiglie bolognesi "i Dall'Armi, i Barbazza e i Ranuzzi", nonostante sopravvivesse il ramo Manzoli, che si estinse in seguito con la morte del senatore Francesco nel 1751. Al ramo originario dei Manzoli, apparteneva il marchese di San Martino in Soverzano (località nel minerbiese) e senatore Bartolomeo (Bologna, 1624-1704; gli estremi anagrafici si ricavano dagli atti notarili di cui si parlerà nel prosieguo), committente di Giuseppe Maria Mazza, figlio di Giorgio e di Giuliana Banzi, marito di Silveria Davia. Bartolomeo Manzoli dimorava a pochi passi dalla chiesa agostiniana, nel palazzo Manzoli oggi Malvasia che era di proprietà della famiglia almeno dal XIV secolo, in seguito più volte diviso tra i Manzoli, i Ranuzzi, i Dall'Armi, e i Barbazza e infine, acquistato nel 1756 da Cesare Malvasia da cui oggi prende il nome⁴⁶. Il palazzo, corrispondente agli attuali civici 14 e 16 di via Zamboni, si affaccia sulla piazza antistante la chiesa cui afferiva Bartolomeo intitolata a San Donato, di fondazione duecentesca, riedificata nel 1454

⁴⁴ Cfr. *Compendium vitæ S. Iulianæ in Acta Sanctorum*, p. 51.

⁴⁵ Guidicini, II, 1870, pp. 50-51.

⁴⁶ Montefani, BUB vol. LIV, c. 181.

da un membro della famiglia Manzoli, Ludovico di Melchione, allorché egli al fine di scoprire il prospetto della casa la fece atterrare per ricostruirla in posizione più arretrata, ottenendo anche di estendere ulteriormente la piazza che da allora fu detta piazza Manzoli⁴⁷. Per ciò che attiene alle cariche pubbliche sappiamo dal Giudicini⁴⁸ che Bartolomeo fu nominato senatore il 27 Aprile 1689 e prese possesso il 6 maggio, entrò gonfaloniere nel sesto bimestre del 1690 e una seconda volta nel sesto bimestre del 1698, in questa occasione gli fu dedicata una raccolta di poesie a stampa intitolata *L'Ossequio in tributo. Applausi poetici nell'ingresso al Confalonierato di Giustizia la seconda volta dell'Illustrissimo Sig. Senatore Marchese Bartolomeo Manzoli per l'ultimo bimestre del 1698* (Bologna, Eredi d'Antonio Pisarri, 1698).

Nel corso della storia, la famiglia Manzoli si è più volte legata alla chiesa degli agostiniani: il 17 agosto 1345 Pietro del fu Rinaldo Manzoli lascia in testamento al frate Bartolomeo del terreno, con patto che i frati di S. Giacomo «facciano dipingere nel muro posto dopo l'altare della B. Vergine situato nella nostra chiesa nova dal lato di dietro in un muro al presente sbiancato: primo una pittura della Beata Vergine, secondo gli Apostoli Pietro e Paolo, terzo la figura della Beata Petronilla»⁴⁹; l'11 agosto 1473 Giovan Battista Manzoli muore ed è sepolto in San Giacomo⁵⁰, infine l'Astengo ricorda che nel 1664 tra i frati agostiniani vi era tale Paolo Manzoli⁵¹. Il patronato della cappella ornata da Giuseppe Maria Mazza spettava ai Manzoli almeno dal 1642, come si evince dal testamento del dottor Francesco Pedrini che ricorda il suo altare posto nella chiesa di San Giacomo «dietro quel muro che frameggia fra la Cappella de' Signori Bentivoglio dedicata a S. Giovanni, et quella de' Signori Manzoli dedicata a S. Bartolomeo»⁵². La cappella era dunque già compresa nel cospicuo lascito testamentario di Giorgio Manzoli, che alla sua morte, avvenuta il 26 ottobre 1650, aveva nominato suoi eredi e beneficiari i figli, «il Sig. Co: Marchione adulto, il Sig. Carlo Maria d'anni dodici e Sig. Vincenzo Luigi d'anni otto» e lo stesso Bartolomeo che all'epoca era «di perfetta età», aveva quindi venticinque anni compiuti, e che insieme alla madre Giuliana concorse all'amministrazione dei beni e degli effetti dei fratelli

⁴⁷ Guidicini, II, 1869, p. 52 nota; Montefani, BUB vol. LIV, cc. 181v, 269.

⁴⁸ Guidicini, II, 1876, p. 129.

⁴⁹ ASB, San Giacomo, 122/1278, I, c. 38v. in Lenzi 1967, p. 224.

⁵⁰ Borselli, p. 102, r. 36-37 in Lenzi 1967, p. 235.

⁵¹ Astengo 1923, pp. 45-46.

⁵² Cruciani 1969, p. 263.

minori⁵³. L'esigenza di abbellire la cappella privata di famiglia, nacque probabilmente in Bartolomeo alla morte della madre, avvenuta il 24 novembre 1672, che, come si è detto, portava lo stesso nome della santa cui è dedicata la metà di sinistra della cappella⁵⁴. Oltre all'ornamento della cappella, Bartolomeo provvide anche al suo mantenimento⁵⁵.

⁵³ ASB,N, Atto rogato da Scipione Carracci in data 7 dicembre 1650 e integrazioni successive del 28 marzo 1658 e 13 aprile 1659; ulteriori aggiunte sono nell'atto rogato dal notaio Costanzo Manfredi il 26 marzo 1667.

⁵⁴ La notizia è riportata anche da Alessandro Fava nel suo *Diario*: «24 nov. 1672 E' morta la Marchesa Giuliana Banzi che fu moglie del marchese Giorgio Manzoli. Questa fu madre de' Signori Marchese Bartolommeo e fratelli» (Fava-Bovio, BCAB Ms. B33, c. 132).

⁵⁵ Nel testamento, dettato una prima volta il 30 dicembre del 1702 all'età «d'anni settantotto», poi modificato con alcune aggiunte il 23 aprile 1704 e pubblicato alla sua morte, avvenuta il 22 agosto 1704, disponeva che in suffragio della sua anima si celebrassero per otto giorni continui immediatamente seguenti al giorno della sua morte «messe ventiquattro ogni giorno tutte agl'Altari Privilegiati di questa città, cioè sei nella chiesa delli Padri Carmelitani Scalzi di Santa Teresa fuori di Strà Maggiore, sei in quella delli Padri Teatini di San Bartolomeo, sei in quella dei Padri Cappuccini, et altre sei nella stessa chiesa di detti Padri Agostiniani di San Giacomo», inoltre ordinava che fosse «fatta celebrare nella detta chiesa di San Giacomo Maggiore un officio con messe numero ducento, et un altro con messe numero trenta nella chiesa parrocchiale di San Donato, e nella chiesa parrocchiale di San Martino in Soverzano chiamato de Manzoli mio marchesato, un altro officio con messe numero venticinque, e questi tutti senza Pompa dentro il termine di un mese dopo la mia morte, e per una volta sola». Nelle disposizione dei legati lasciava «lire trenta quattrini» al parroco della chiesa di San Donato, affinché li distribuisse «alli Poveri della medema», inoltre disponeva che «in ogni e ciascuna settimana di ogni, e ciascun mese dell'anno in perpetuo nel giorno, in cui sarà seguita la mia morte sia fatta celebrare una messa al cuore di S. Nicola di Tolentino mio avvocato coll'elemosina di soldi dieci quattrini per ciascuna messa al Nostro Altare di San Bartolomeo Apostolo della nostra Cappella in detta chiesa di San Giacomo Maggiore, et allo stesso altare nel giorno festivo di San Bartolomeo Apostolo che si celebra alli 24 agosto, e nel giorno del martirio di s. Niccolino Mazzoli, che con altri Santi Martiri si festeggia nella chiesa di S. Afra di Brescia alli 29 Ottobre, e similmente nel giorno festivo di Santa Giuliana Banzi, che suol celebrarsi alli 7 febraro, ordino e lascio che à spesa della mia eredità si facci celebrare la messa conventuale da detti Padri Agostiniani, altrimenti detta la messa grande con altre sei messe basse in onore di detti santi, et in ciascun delli sudetti tre giorni festivi, pagando à detti Padri lire tre quattrini per elemosina di ciascuna messa conventuale, e soldi dieci quattrini per ciascheduna messa bassa, e consignando ancora à detti Padri libre tre di cera in sei candele per ciascuna di dette tre funzioni in ogni e ciascun anno in perpetuo, conforme io per molti anni ho praticato, e pratico ancora al presente con detti padri, il quale presente legato, intendo, che serva, e debba servire per la dote del medesimo nostro Altare, e prego li miei Eredi instituiti, e sostituiti essere solleciti, e puntuali, nell'adempimento di queste, e dell'altre sudette et infrascritte mie pie disposizioni, e prendere, e conservare di tempo in tempo gli attestati, e giustificazioni del loro adempimento, e procurare che di quello perpetua ne sia fatta e mantenuta perenne memoria nelle Tabelle solite ritenersi nella sagrestia di detti padri colla descrizione dell'intenzione, ed applicazione di tali sacrificii...» (AOPVB, EE97, *Instromenti spettanti all'Opera de' Poveri Vergognosi dall'anno 1702 a tutto l'anno 1703*. Lib.23, fasc. n. 5 di cc. 42 numerate: *Testamento e codicilli del sig.re marchese e senatore Bartolomeo Manzoli*, rogito del notaio Valerio Felice Zanatti Azzoguidi del 30 dicembre 1702 e con aggiunte del 23 aprile e del 22 agosto 1704). Come risulta dai documenti manoscritti conservati nell'archivio dei Padri Agostiniani nella Basilica di San Giacomo Maggiore, le disposizioni testamentarie di Bartolomeo Manzoli furono ottemperate almeno fino al XIX secolo; nel registro degli *Obblighi del 1798* all'altare dei «Cittadini Manzoli» si celebrano n. 48 messe, con aggiunte «messe cantate n. 3: una nel giorno della Beata Giuliana de Banzi il dì 7 febraro una nel giorno di San Bartolomeo Apostolo il dì 24 Agosto ... una nel giorno di San Niccolino Manzoli Martire il dì 9 ottobre», lo stesso elenco si ripete anche nei registri degli obblighi per gli anni 1800, 1802.

Nel testamento troviamo anche traccia della attività di committente e mecenate d'arte di Bartolomeo, egli dispone infatti che tutti mobili e le suppellettili siano dati al fratello, il Conte Vincenzo Luigi Manzoli, nel caso in cui fosse eletto «per la prima volta alla dignità di Confaloniero di Giustizia» lascia «per ragione di prelegato lire quattromila quattrini» acciocché il suo primo ingresso «alla dignità sudetta riesca con maggior lustro, et onorificenza, et in detta occasione e durante tutto il bimestre di esso confalonierato solamente, e non più altra, voglio che detto Sig. Conte Vincenzo Luigi possa valersi, et usare in ornamento della nostra casa tutti li miei Addobbi, mobili e quadri di pitture nella forma che servono di presente, e che hanno servito anche a me in simile funzione... terminata le detta funzione, e finito il bimestre del detto primo Confalonierato, ordino e voglio che tutti li predetti mobili, e suppellettili, pitture, addobbi et ogni qualsivoglia altra cosa mobile, de quali non habbi disposto; siccome tutte le Argenterie di qualunque sorte e tutte le mie gioie e cose d'oro, eccettuati sempre li legati ... per detti et infrascritti miei Signori Commissarii si debbano vendere quanto prima coll'assistenza del Signor D. Alessandro Santini ... ritraendone il maggior prezzo si potrà, che si debba per detti Signori Commissarii depositare sopra detto Sacro Monte di Pietà à Credito della mia Eredità».

Infine nel testamento egli afferma di aver disposto le sue volontà «in primo luogo per salute dell'anima mia, e della mia signora consorte, e fratelli, e di tutti della mia casa defunti, viventi e successori, ed in secondo luogo per la conservazione, e propagazione delli Serenissimi Principi della casa Farnese di Parma, da quali nella longa e fedele mia servitù prestatale con particolari favori, e grazie son stato onorato, e in terzo luogo delli Signori miei Commissarii, et di tutti li Benefattori, ed Amici miei, e delli Signori Amministratori dell'Opera de' Vergognosi». Il marchese e senatore Bartolomeo Manzoli, infatti, oltre ad essere personalità di spicco nel contesto politico e sociale della Bologna di fine Seicento, era in stretto contatto con la corte Farnese: come risulta dagli atti notarili redatti dal notaio di fiducia Scipione Uccelli egli fu "gentiluomo della Camera del Serenissimo Sig. Duca di Parma"⁵⁶, Ranuccio II, e mastro di camera del Principe Alessandro Farnese (Parma, 1635 – Madrid, 1689), figlio di Odoardo I, duca di Parma e Piacenza, e di Margherita de' Medici.

⁵⁶ cfr. gli atti in ASB, *Archivio notarile*, Atti del notaio Scipione Uccelli, 6/16.

A mio avviso, la contiguità con i membri e con l'ambiente artistico del ducato farnesiano, riveste un ruolo importante per chiarire l'origine della committenza della decorazione della cappella di famiglia. Non può sfuggire infatti, nonostante negli studi l'argomento non sia mai stato accennato e affrontato, l'unicità della cappella Manzoli nel contesto bolognese e che, nonostante le lodi dei contemporanei, non avrà seguito in città, ne per mano del suo artefice, ne tantomeno dei suoi allievi. Mi riferisco come ovvio alla peculiarità propria della cappella che è quella di affidare la decorazione esclusivamente allo stucco: non "un bel composto" tra pittura, scultura, architettura, ma solo scultura. Finalmente anche a Bologna la scultura poteva gareggiare ad armi pari con la pittura ed impadronirsi di interi ambienti, non più decorazione di corredo alla pittura, ma essa stessa unica protagonista di un intero ambiente. Qualcosa di simile, era avvenuto nella città felsinea solo con opere di "foresti": dalle tombe-altari (come quella di San Domenico), passando per l'altare maggiore di Santa Maria dei Servi di Giovanni Angelo Montorsoli fino se si vuole al rinnovamento dell'abside di San Petronio con l'apparato scultoreo di Giovanni Battista Barberini. E l'opera è ancora più inconsueta per la collocazione che ha nel percorso artistico di Giuseppe Maria Mazza, egli è infatti alla sua prima opera monumentale e, a quanto è noto, fin a questo momento si era misurato solo con opere di piccolo formato, sculture a tutto tondo e rilievi.

Non vi sono dubbi infatti sulla datazione della cappella che è con certezza ascrivibile al 1681: la data è indicata nella lapide commemorativa del rinnovamento apposta sopra all'altorilievo di destra raffigurante la *Decollazione di San Nicolino Manzoli*, ed inoltre riportata in altre due iscrizioni contenenti la firma dello scultore, che forse in virtù della consuetudine con la prassi di Alessandro Fava che richiedeva agli artisti di apporre firma e data sulle proprie opere, decise per la prima e ultima volta nelle opere monumentali bolognesi di esplicitare la paternità e la cronologia sia delle statue a tutto tondo sull'altare sia degli altorilievi. L'iscrizione ove si legge «GIOSEFFO MAZZA / F. 1681» compare sul libro retto da San Bartolomeo, mentre la seconda in latino è posta in basso sulla sinistra dell'altorilievo di destra, e recita: «IOSEPH DE MAZZIS / VIGESIMO OCTAVO / AETATIS SUAE ANNO FECIT MDCLXXXI». L'indicazione dell'età anagrafica, che non si ritrova ne nelle opere precedenti ne in quelle successive, potrebbe forse non essere casuale ma nata dall'ambizione dello scultore di

istituire una analogia e un dialogo ideale con il prestigioso collega che quasi due secoli prima, anch'egli ventottenne aveva licenziato firmandola e datandola la pala con la *Madonna in Trono con la famiglia di Giovanni II Bentivoglio* posta sull'altare della attigua cappella bentivolesca, cappella che forse il giovane scultore poté indagare in occasione dell'intervento di restauro condotto da Felice Cignani (1660-1724) proprio in quegli anni tra il 1676 e il 1680. In aggiunta alle iscrizioni la datazione della cappella Manzoli trova conferma nel manoscritto *Obblighi de la sagrestia e del convento de' RR. PP. di San Giacomo* scritto da Mario Lanzoni nel 1605, con aggiunte di diversa mano fino al 1704, conservato presso la Biblioteca Universitaria di Bologna⁵⁷, dove nella carta relativa all'Altare di San Bartolomeo si legge «sono molti anni che detto altare si chiama delli Signori Conti Manzoli quali si sepoliscono nell'arca che sta nel mezzo di detta Capella. Nell'anno 1681 il Signor Marchese e Senatore Batolomeo Manzoli fece ornare la sudetta sua Capella, da una parte con l'istoria di San Petronio, che porge la Santissima Communione à Santa Giuliana Banci, e dall'altra la decolatione di San Nicolino Martire Manzoli, figure di rilieuo fatte per mano del Mazza eccellente in tal professione; come anco la statua di S. Bartolomeo su l'Altare, e sua ferriata d'avanti la detta Cappella, come di presente si vede». Il suggello finale arriva inoltre dalle parole di Giampietro Zanotti, il quale attesta che Mazza quando la realizzò «non aveva più di 28 anni»⁵⁸, mentre Marcello Oretti sosteneva che lo scultore fosse «in età d'anni 26»⁵⁹, ma poiché egli non riporta alcuna documentazione a corredo della sua tesi, potrebbe, come già indicato da Riccòmini, trattarsi di una svista dell'erudito bolognese.

Se, come si diceva, Giuseppe Maria Mazza alla sua prima uscita pubblica non aveva realizzato nulla di simile in precedenza, è altresì difficile stabilire analogie con quanto prodotto dallo scultore nel prosieguo della sua carriera: se il rilievo sarà una costante nella sua attività per le opere di piccolo formato destinate al collezionismo privato, egli impiegherà il rilievo istoriato di grandi dimensioni principalmente al di fuori della città natale, a Venezia e a Pesaro: in laguna eseguirà dapprima nel 1704 il grande rilievo in bronzo della *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

⁵⁷ Lanzoni, BUB, Ms. 3877, c. 41r.

⁵⁸ Zanotti 1739, II, p.6

⁵⁹ Oretti, BCAB Ms. B 130, c. 108; Idem, BCAB Ms. B B407, c. 246.

Giovanni e Paolo nei 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. A Bologna invece una lontanissima eco di quanto da lui messo in opera in San Giacomo è in alcune cappelle site all'interno di palazzi privati: come la cappella di palazzo Malvezzi con il piccolo altorilievo raffigurante l'*Estasi di Santa Teresa d'Avila* (sch. 123), o quella di palazzo Grassi con l'*Immacolata Concezione* del 1704 (sch. 100).

Come si è detto nel capitolo relativo alle *Opere d'esordio*, è probabile che a Parma Bartolomeo Manzoli avesse apprezzato le decorazioni plastiche messe in opera dagli stuccatori lombardi Leonardo e Domenico Retti, in particolare quanto da loro operato nella cappella Beccaria in San Vitale, dove alla decorazione plastica era consegnato il compito di magnificare e celebrare la famiglia.

La scelta di affidare questo prestigioso incarico al giovane scultore nacque probabilmente all'interno di palazzo Fava: Bartolomeo Manzoli, infatti, anche in virtù dei vincoli parentali che lo legavano al conte Alessandro Fava⁶⁰, doveva essere a conoscenza della temperie culturale e artistica formatasi all'interno di quelle stanze se già nel 1675 aveva commissionato a Lorenzo Pasinelli un dipinto raffigurante *Giovanni dalla Croce* per il duca di Parma Ranuccio II Farnese, il quale a sua volta lo donò al Monastero delle Carmelitane Scalze di Piacenza. Forse Bartolomeo Manzoli si rivolse ancora una volta a Pasinelli per ornare la cappella, sono questi gli anni in cui il pittore, ormai pienamente affermato, è oberato di commissioni che in alcuni casi come è documentato egli non riuscirà a condurre a termine, 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.

E a mio avviso proprio a causa dei troppi incarichi, la richiesta iniziale al pittore dovette poi ricadere sui suoi allievi e in particolare sull'unico scultore che all'epoca frequentava la sua bottega, ovvero Giuseppe Maria Mazza.

A conferma di quanto sin qui ipotizzato è un bozzetto monocromo ad olio su tela, reso noto da Eugenio Riccòmini⁶¹, conservato nella collezione ferrarese degli eredi Saracco

⁶⁰ Si veda quanto scritto nel capitolo III.1 *Le opere d'esordio 1680-1685*.

⁶¹ Riccòmini 1972, p. 93. In seguito l'opera è stata pubblicata in un volume curato da Luciano Scardino e Antonio P. Torresi dedicato alle principali collezioni ferraresi del XX secolo (1999, p. 191).

Riminaldi raffigurante la scena della *Decollazione di San Nicolino*, firmato sul retro da Lorenzo Pasinelli⁶². Non sappiamo se il bozzetto fosse preparatorio per un dipinto che il pittore non portò a termine, come qui si propone, oppure se fosse destinato fin dall'origine alla trasposizione in stucco da parte del giovane allievo, comunque sia Giuseppe Maria Mazza, grazie alla pratica di studio mediante l'esercizio compiuto con l'esecuzione di copie dai dipinti del maestro, restituisce appieno l'invenzione pasinelliana nella versione in stucco, seppur attraverso una semplificazione di alcuni dettagli, come le lance dei cavalieri, o ancor di più nel volto della donna con il bambino in braccio dove il *pathos* conferito dal pittore mediante la torsione e inclinazione della testa e della bocca aperta si attenua nella plastica a favore di una espressione più composta che rimanda alla nobiltà della pittura reniana che a mio avviso costituì il prototipo anche per la elegante movenza della donna che solleva il manto nel tentativo di celare al figlio la vista del martirio così come la Vergine di Guido proteggeva il sonno del Bambino riparandolo dal sole nella *Fuga in Egitto*, dei primi anni Venti, nota attraverso le copie di artisti della sua bottega⁶³. Riccòmini indicava come fonte figurativa per il gesto della donna l'*Annunciazione* di Alessandro Tiarini⁶⁴, ma se in Tiarini la ripresa dell'invenzione di Guido è solo nella forma, nell'altorilievo la citazione dal maestro dal livello puramente formale penetra in quello contenutistico, dimostrando una profonda comunione con la poetica reniana

⁶² Olio su tela, cm. 50x63. Della firma oggi rimane testimonianza in una fotografia antecedente all'intervento di restauro e foderatura eseguito nel 1967 da Adria Santunione.

Non sappiamo la data di ingresso nella collezione, anche se è probabile che fosse già di proprietà del cardinale Giovan Maria Riminaldi, dal quale nacque il ramo Saracco- Riminaldi: egli infatti nel testamento nominò eredi i nipoti Saracco, figli di Ludovica Riminaldi, che presero anche il nome della casata estinta del prelado (Scardino – Torresi 1999, pp. 61-62).

Nel 1975 i figli del conte Ippolito Saracco Riminaldi (1891 – 1964) richiesero una divisione di alcuni «dipinti mobili» della collezione ricevuti dall'eredità paterna rimasti ancora indivisi e sparsi fra le loro abitazioni di Ferrara, Bologna e Zocca. Tra le opere stimate dall'antiquario Carlo Zoboli di Ferrara e dallo storico dell'arte bolognese Gian Carlo Cavalli, al n. 21 del terzo lotto è registrato anche il nostro dipinto, che in virtù degli studi di Riccòmini viene identificato come: «Martirio di S. Niccolino Mazzoli. Tela. Riprende la scena dell'altorilievo di Giuseppe Mazza (1682) in San Giacomo a Bologna, abside. Sul retro: "Pasinelli" (Lorenzo Pasinelli 11629-1700) (?)». La tela ottenne una valutazione economica di £ 1.000.000, che appare equa se confrontata alle restanti opere, dove le punte massime sono raggiunte dai dipinti riferiti a Scarsellino, tutti valutati £ 3.000.000. (Monestirolo, archivio privato Saracco Riminaldi, «Divisione dei dipinti mobili appartenenti ai signori Saracco Riminaldi. Dr. Gian Carlo Cavalli, Bologna 25 giugno 1975», in Scardino – Torresi 1999, p. 290). Oggi l'opera è ancora conservata dalla contessa Teresita Saracco Riminaldi, nel palazzo di Zocca a Ro.

⁶³ Pepper 1988, pp. 345-346, cat. A6 e figg. 51-52; una copia si conserva a Bradford mentre un'altra a Napoli nella quadreria dei Gerolamini.

⁶⁴ Bologna, Pinacoteca Nazionale, cfr. Benati, *Alessandro Tiarini...* 2001, pp. 152-153, n. 232; si veda inoltre la scheda redatta da Anna Stanzani in Bentini, Cammarota, Scaglietti Kelescian, Stanzani 2008, pp. 157-159, cat. 80.

che si esprime attraverso il recupero in senso ancora più letterale della stessa fonte a cui Guido si ispirava. Il Bellori, nella *Vita* del pittore bolognese, affermava: “Io seppi, da chi fu seco familiare in Roma, che Guido studiò molto le statue di Niobe e delle figliole, le quali è in dubbio se siano di Scopas o di Prasitele ma di qualunque di loro eccellentissime”⁶⁵. Il *Gruppo di Niobe* (Galleria degli Uffizi, inv. 294), riscoperto nel 1583 a Roma, repliche di età romana di un gruppo di originali la cui datazione è ancora controversa, fine IV secolo, seguendo l’attribuzione a Scopa o Prassitele, o più probabilmente II-I sec. a.C.⁶⁶, raffigura la strage dei figli dalla regina Niobe, detti Niobidi, compiuta da Apollo e Artemide per vendicare l’offesa rivolta da Niobe alla loro madre Latona. Il centro visuale nonché patetico dell’intero gruppo scultoreo è costituito da Niobe che tenta di proteggere la figlia minore con il proprio manto nascondendola agli strali divini⁶⁷. Le stesse passioni espresse nel gruppo, lutto, terrore, desiderio di protezione, emergono con forza nella donna con il bambino plasmato nello stucco, evocando una suggestione diretta da quell’antico modello scultoreo.

Altri brani della cappella Manzoli evocano modelli tratti dalla tradizione artistica felsinea: nel gruppo centrale della *Decollazione* con il giovane martire inginocchiato che con elegante torsione porge il collo al suo carnefice che brandisce la spada, la citazione è dalla *Decollazione di San Paolo* dell’Algar di, così come è evidente il richiamo al *Martirio di Sant’Orsola* di Ludovico. E ancora il ricordo di Reni è ben evidente nella figura del *San Bartolomeo* sull’altare che trae il modello, come già segnalato da Riccòmini, dal *San Tommaso* della pala Olivieri, e infine, a mio avviso, il *San Nicolino*, interpreta il *San Procolo* dipinto da Reni nella Pala dei Mendicanti⁶⁸ a cui guardò anche Algar di per la sua versione in stucco del giovane santo guerriero messa in opera nell’Oratorio di Santa Maria della Vita, effigiato in una posa «displaying the arrogance and nonchalance of youth»⁶⁹.

Per quanto riguarda l’altro rilievo con la *Comunione di Santa Giuliana Banzi*, un disegno che si conserva nel Museo del Louvre presso il Gabinetto dei Disegni (Fondo Disegni e Miniature inv. 7094, Recto; cm 47,5X42,5) restituisce una composizione in

⁶⁵ Bellori 1672 ed. 1976, p. 259; lo studio reniano del gruppo di Niobe è anche in Passeri 1772, p. 81

⁶⁶ Haskell Penny 1981 ed. 1984, pp. 398-407.

⁶⁷ Ovidio, *Metamorfosi*, VI, vv. 298-301.

⁶⁸ Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 445.

⁶⁹ Montagu 1985, I, pp.4-5.

buona parte analoga a quella modellata nello stucco. Acquisito nel 1796 dalla collezione estense di Modena, il disegno, che reca sul retro il timbro di Alfonso III (Lugt 112) e quello di Francesco II (Lugt 1893), è registrato nell'inventario manoscritto del «Musée Napoléon. Dessins» (vol. 4, pag. 744, cartone 51, numero 5628) nel capitolo relativo alla «Ecole de Bologne», come opera di Domenico Maria Canuti e descritto da Morel d'Arleux, conservatore del Cabinet des Dessins dal 1797 al 1827, come «La communion de sainte Scholastique. Dessin à la plume, lavé et rehaussé de blanc» con una stima di «5 francs». In seguito è stato proposto di riconoscerne l'autore in Lucio Massari, sulla base della registrazione negli inventari della galleria ducale estense di «un disegno quadro ad acquarella di Lucio Massari ed un santo che ministra l'eucarestia alle monache, con cornice dorata»⁷⁰. Di recente Catherine Loisel, pubblicando l'opera nel volume sui disegni di Ludovico, Agostino e Annibale custoditi al Louvre assegna l'opera ad un «collaborateur proche d'Agostino Carracci»⁷¹, per l'evidente affinità morfologica con la *Comunione di San Girolamo* di Agostino, dipinta nel 1592 e conservata nella Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 461). Sebbene sia noto che gli omaggi tributati ai Carracci dai colleghi concittadini non si esaurirono con l'estinguersi dei loro allievi o della generazione a loro più prossima, bensì acquisirono nuovo vigore nei decenni a seguire, anche la proposta di riferire il disegno a Domenico Maria Canuti non trova inconfutabili riferimenti, sia perché non esiste alcun dipinto noto dell'autore con un soggetto simile a quello della prova grafica, sia perché il disegno, entrato nella collezione estense entro il 1644 come dimostra il timbro di Alfonso II d'Este sul retro, andrebbe a collocarsi in anni assai precoci nell'attività del pittore di cui ad oggi non rimangono testimonianze. Il nome del pittore è stato forse associato alla prova grafica, in virtù della somiglianza di alcune figure, come il religioso che reca il cero o alcuni volti degli accoliti, con quelle analoghe nel *Transito di San Benedetto* della Pinacoteca di Bologna eseguito nel 1671, che comunque derivano dal prototipo carraccesco, ma l'impaginazione compositiva del disegno appare molto distante dagli spazi barocchi, caratterizzati da inquadrature insolite e spazialità ampie e vorticose, che occupano le opere a noi note di Domenico Maria Canuti, tutte collocabili però ad anni successivi al soggiorno romano del '51: nel disegno la composizione è tutta distesa in orizzontale, ripresa frontalmente e pausata

⁷⁰ Bentini e Curti 1990, p. 75, n° 180.

⁷¹ Loisel 2004, n° 322, p. 184.

da figure che si dispongono con ordine e simmetria nello spazio, scalate su pochi piani di profondità così come accade, seppur con maggior respiro, nell'altorilievo in stucco della cappella Manzoli. Questa affinità compositiva e in aggiunta pure iconografica suggerisce che il disegno possa essere l'unica testimonianza rimasta di un'opera compiuta, un dipinto o forse un brano ad affresco in uno dei cicli pittorici celebrativi della vita della santa, presa a modello e reinterpretata da Giuseppe Maria Mazza nella chiesa agostiniana. Certamente la *Comunione di San Girolamo* di Agostino costituì la fonte primaria sia per il disegno, evidentissima nel sacerdote che somministra l'eucarestia, sia per l'altorilievo. Ad Agostino, «il retore che contribuì non poco alla formazione di una calda eloquenza barocca, grandiosa e solenne, ma nel tempo stesso facile, comunicativa, popolare»⁷² come lo descrisse Gnudi si volgeva dunque principalmente Giuseppe Maria per l'impaginazione teatrale e fastosa del racconto, mescolando ricordi da altre opere che componevano la sua memoria figurativa. Il volto espressivo del santo vescovo, dai capelli radi e dalla barba breve con profonde rughe sulla fronte aggrottata, e il gruppo degli accoliti alle sue spalle richiamano infatti le analoghe figure nella *Madonna col Bambino in gloria e i santi Alò e Petronio*⁷³, pala d'altare eseguita nel 1614 da Giacomo Cavedone (Sassuolo, 1577 - Bologna 1660) per la cappella della compagnia dei Fabbri nella chiesa di Santa Maria della Pietà detta dei Mendicanti a Bologna, celebrata dallo stesso Guido Reni che nel 1616 collocò sull'altare maggiore della stessa chiesa la *Pietà dei Mendicanti*, dove il San Petronio raffigurato è un omaggio a quello del Cavedone.

Come era usuale fra gli artisti della sua generazione Giuseppe Maria Mazza trae quindi i riferimenti compositivi dalla migliore tradizione pittorica bolognese per poi reinterpretarli attraverso la sua personale espressività artistica e in accordo con la contemporanea scuola pittorica. I due rilievi sono proiettati in una dimensione narrativa fortemente scenica: la narrazione si snoda ritmicamente in ampi e pacati brani, la disposizione delle figure è spaziosa e ordinata e vi è una assoluta chiarezza e ordine nella presentazione del racconto. La base inferiore del rilievo non corre parallela alla soglia architettonica, ma è modellata in funzione dell'oggetto, fornendo la diversa ambientazione entro cui si svolge la scena: nel caso della *Decollazione*

⁷² Gnudi, *Introduzione* in Cavalli, Arcangeli, Emiliani, Calvesi 1956, p. 46

⁷³ Pinacoteca Nazionale di Bologna inv. 465 cm 398 x226; si veda la scheda redatta da Gilles in Bentini, Cammarota, Scaglietti Kelescian, Stanzani 2008, pp. 173-176, cat. 90.

situata in esterno, lo stucco simula l'asprezza del terreno, modellato nelle sue asperità mentre nella *Comunione* il piano levigato riproduce il pavimento di un interno, indicato anche dalla tenda enfaticamente drappeggiata sostenuta in alto da un puttino in volo che è il sipario alzato sulla scena. Gli altorilievi sono caratterizzati da una semplificazione dello schema compositivo che si articola in pochi livelli: strutturati secondo un modulo rettangolare simmetricamente tripartito, le figure si dispongono orizzontalmente attraverso lo spazio della scena secondo un allineamento ordinato che è parallelo a quello della superficie del rilievo: al centro di profilo i protagonisti scolpiti quasi a tutto tondo, mentre simmetricamente ai lati si dispongono gruppi di figure graduate su tre registri che ne indicano la diversa collocazione nella scena: 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.

Per illustrare attraverso un *medium* altro da quello della pittura intere narrazioni, occupando vaste superfici solitamente a lei riservate, Mazza, oltre a padroneggiare la tecnica, si appropria delle peculiarità della pittura trasferendole nello stucco: i panneggi creano infinite sfumature chiaroscurali; la luce naturale che entra dalle finestre della parete di fondo evidenzia l'articolazione dei volumi e contribuisce a creare brani di intensa espressività e di teatrale suggestione. Ad esempio nella *Decollazione di San Nicolino* il torso arcuato con le braccia legate sul retro del giovane martire al centro della scena è investito dalla luce che crea intensi contrasti chiaroscurali originati dalla disposizione del corpo, di tre quarti rispetto allo sfondo, e dalla rotazione del busto.

L'eccezionalità di Giuseppe Maria Mazza nel panorama artistico cittadino e quanto di lui messo in opera nella cappella di famiglia, dovettero essere particolarmente apprezzati dal committente, Bartolomeo Manzoli; egli infatti tornerà a commissionare allo scultore, un decennio più tardi, la decorazione di un altro altare nella chiesa di Santa Maria della Vita a Bologna (sch. 51-53). E chissà, forse proprio allo stesso scultore (oppure al suo sodale Giovan Gioseffo dal Sole), Bartolomeo Manzoli aveva chiesto di trasferire in pittura quanto da lui modellato nello stucco. Egli infatti possedeva nel palazzo di città un quadro raffigurante la cappella di San Bartolomeo in San Giacomo Maggiore, nell'addizione all'eredità del fu Bartolomeo Manzoli del 1705

è citato «un quadro grande dipintovi la Cappella di San Bartolomeo posta nella chiesa di San Giacomo Maggiore di Bologna»⁷⁴, che passò in eredità al senatore Vincenzo Luigi Manzoli, erede di parte delle pitture possedute dal marchese Bartolomeo, nell'inventario di Vincenzo Luigi compare infatti «un dipinto a chiaro scuro dipintovi l'Altare di casa, che è nella chiesa de P.P. di San Giacomo con cornice simile [a marmo profilata d'oro] l. 25»⁷⁵, il dipinto passò poi in eredità al senatore Ludovico Manzoli, come si deduce dall'inventario redatto il 12 novembre del 1732, dove il quadro «grande dipintovi l'Altare di San Bartolomeo in San Giacomo, con cornice a marmo e filetti d'oro» risulta tra quelli presenti «nella sala dell'Appartamento Barbazza»⁷⁶. Con l'estinzione della famiglia Manzoli, avvenuta con la morte del marchese Francesco nel 1751, il dipinto, come tutti i beni e gli immobili della famiglia, fu probabilmente venduto.

⁷⁴ AOPVB, EE69, *Processi Opera dei Vergognosi Tomo XI, Fascicolo 6: Processus Primaegeniturae Manzoli 1705, giu. 17 – 1708, ago. 22*, Inventario.

⁷⁵ AOPVB, *Eredità Manzoli, Instrumenti in buste (Bartolomeo Manzoli)*, Z14, Inventario legale senatore Vincenzo Luigi Manzoli, 29 ottobre 1715, notaio Camillo Canova, c. 4r.

⁷⁶ AOPVB, *Eredità Manzoli, Instrumenti in buste (Bartolomeo Manzoli)*, Z15, *Adhitis cum inventario Hereditatis olim domini Marchionis et Senatoris Lodovici Manzoli*, 12 novembre 1732, notaio Onofrio de Flore, c. 80r.



Bologna, San Giacomo Maggiore, cappella Manzoli, vista della parete di fondo, foto Villani



Bologna, San Giacomo Maggiore, cappella Manzoli, *San Bartolomeo*, foto Villani



Bologna, San Giacomo Maggiore, cappella Manzoli, *Santa Giuliana*



Bologna, San Giacomo Maggiore, cappella Manzoli, *San Nicolino Manzoli*



Bologna, San Giacomo Maggiore, cappella Manzoli, parete di sinistra



Bologna, San Giacomo Maggiore, cappella Manzoli, *La comunione di Santa Giuliana*



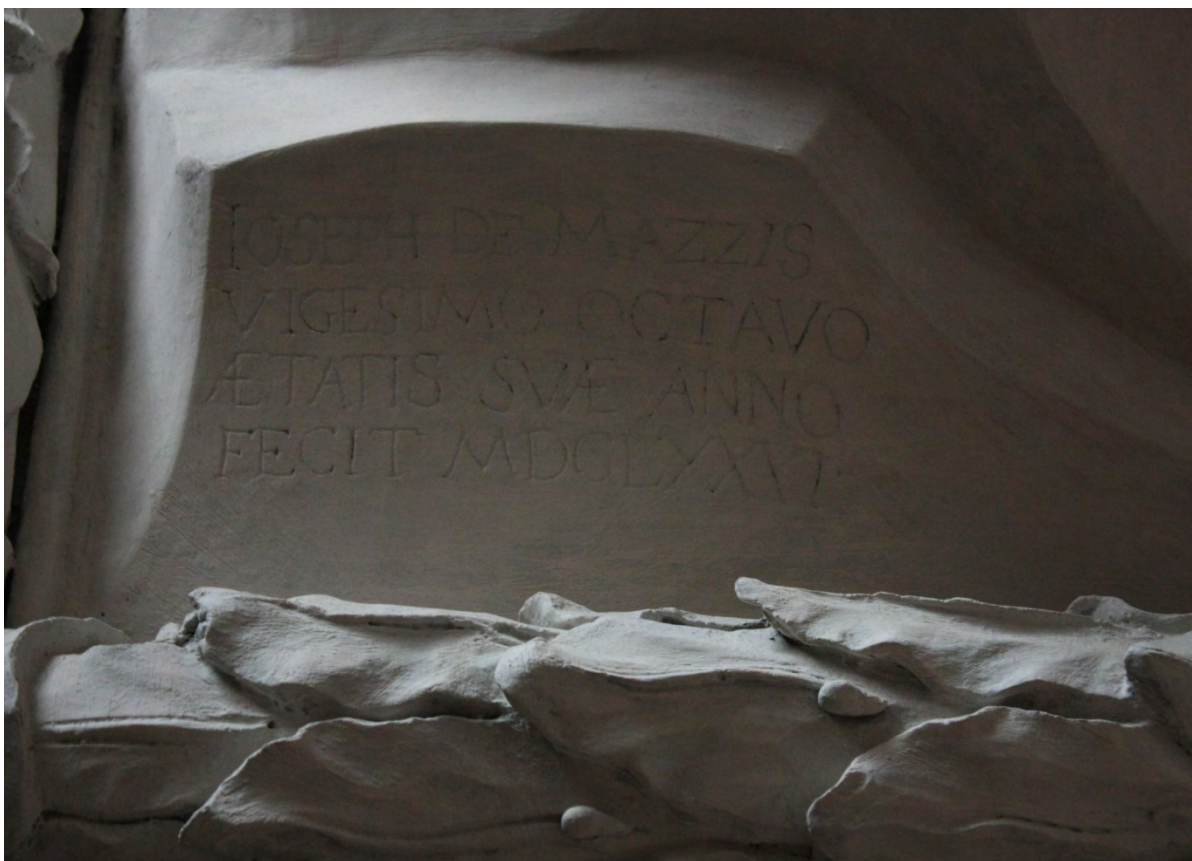
Bologna, San Giacomo Maggiore, cappella Manzoli, parete di destra



Bologna, San Giacomo Maggiore, cappella Manzoli, *Decollazione di San Nicolino* Manzoli



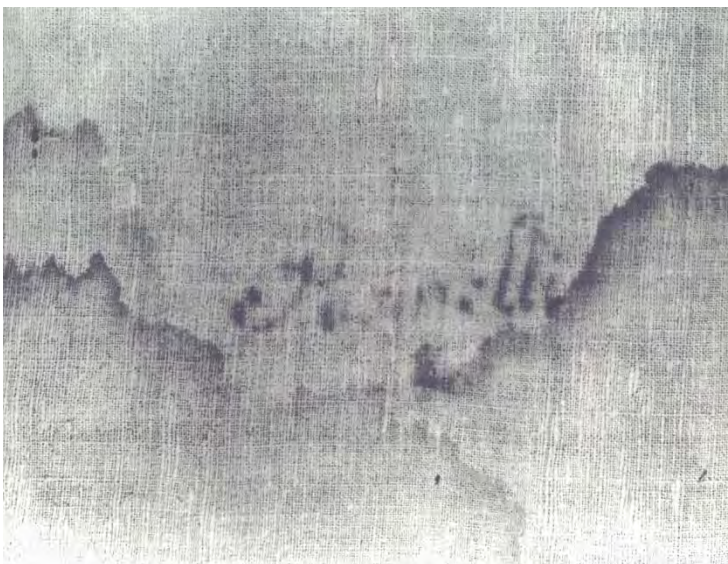
Bologna, San Giacomo Maggiore, cappella Manzoli, part. del San Bartolomeo



Bologna, San Giacomo Maggiore, cappella Manzoli, particolare dell'altorilievo di destra



Lorenzo Pasinelli, *Decollazione di San Nicolino Manzoli*, olio su tela, cm. 50x63, Ferrara, collezione Saracco Riminaldi



Lorenzo Pasinelli, *Decollazione di San Nicolino Manzoli*, Ferrara, collezione Saracco Riminaldi, particolare del retro.



G. Reni (copia da), *Fuga in Egitto*, Bradford, Cartwright Hall Art Gallery, 160x127 cm



Bologna, San Giacomo Maggiore, cappella Manzoli, *Decollazione di San Nicolino Manzoli*, particolare



D. M. Canuti (attr.), *La Dernière Communion d'une religieuse*, Paris, musée du Louvre département des Arts graphiques, INV 7094, recto



G. M. Mazza, *Comunione di Santa Giuliana de Banzi*, Bologna, San Giacomo Maggiore, cappella Manzoli



Bologna, San Giacomo Maggiore, cappella Manzoli, *Comunione di Santa Giuliana de Banzi*, particolare



G. Cavedone, *Madonna col Bambino in gloria e i santi Alò e Petronio*, Bologna, Pinacoteca Nazionale di Bologna inv. 465



Bologna, San Giacomo Maggiore, cappella Manzoli, *Comunione di Santa Giuliana de Banzi*, particolare



D. M. Canuti, *Transito di San Benedetto*, Bologna Pinacoteca Nazionale

20. *Angeli, putti*

1682

stucco

Bologna, ex-chiesa di San Giobbe, attuale Galleria Acquaderni

Dimensioni: Angeli 170 x 140 cm circa

Iscrizioni: D. O. M. / HOCCE TEMPLUM NUNC / IN VENUSTIOREM FORMAM
REDACTUM/ A GUARINO CARD. BON. EPISC. / PRAENESTINO ET
NOSOCOMIUM A FUNDAMENTIS EXCITATUM / ANNO D. MCXXXXI DIVO
JOB TUTELARI DICAT. / FUERUNT ANNO MVID HIC GALLICA TABE
INFECTOS / ADMINISTRATOR. ET SINDICOR. PIETAS EXCEPIT / ANNO
MD ET IN EORUM CURATIONE / SUMMO IN PRAESENS STUDIO ENIXA
EST / PRAESIDES LAPIDEM HUNC REI / MEMOREM POSUERE ANNO /
MDCCXXXII

Restauro: 1928-32: trasformazione dell'ambiente chiesastico in galleria.

1975: lavori di sistemazione interna e restauro delle parti monumentali
commissionati dalla Banca di Credito Romagnolo (Cuppini 1985, p. 480).

Bibliografia: ASB, D, *Monache vallombrosane di Santa Caterina di Strada Maggiore*,
95/4021, carta sciolta; Beltramelli, BCA B3943, c. nn.; ASB, D, *San Giobbe*,
1/6472, n. 51, 12 Aprile 1696, *Elezione del Reverendo Sig. D. Geminiano
Crocì...*; Oretti, BCAB Ms. B 130, c. 108; Oretti, BCAB Ms. B 407, c. 246;
Oretti, BCAB Ms. B 30, c. 72; Crespi, BCAB Ms. B 13, cc. nn.; Masini, BCAB
ms. B 1087, cc. nn.; Malvasia 1686, p. 103; *Le pitture* 1706, p. 112-113; *Le
pitture* 1732, p. 112; Zanotti 1739, II, p. 6; *Le pitture* 1755, p.116; *Le
pitture* 1766, p.118; Longhi 1773, p. 120; Orlandi IV, 1775, p. 35; *Pitture*
1776, p.71; *Le pitture* 1782, p. 73-74; *Le pitture* 1792, p.76; Bassani 1816,
p. 137; Masini 1823, p. 428; Ricci 1930, p. 133; Thieme - Becker 1930, p.
304; Ricci 1950 [ed. 2002], p. 178; Renzi 1960, p. 258; Riccòmini 1972, p.
94, cat. 96; Cavina-Roli 1977, p. 85; Fanti 1985, p. 420; Cuppini 1985, p.
480, figg. 8-9.

Nel vano centrale dell'attuale passaggio pedonale coperto denominato «Galleria
Giovanni Acquaderni», sorgeva la chiesa annessa all'ospedale di San Giobbe, della cui

decorazione plastica eseguita da Giuseppe Maria Mazza rimane traccia negli angeli in stucco posti ai lati della finestra ovale e nelle coppie di puttini con cartigli che sormontano i due archi centrali. L'origine della chiesa si deve alla compagnia di Santa Maria delle Laudi, congregazione istituita nel XIII Secolo, che inizialmente si riuniva all'interno della chiesa degli Eremitani di San Giacomo Maggiore. Dedita alla recita di testi in lode della Vergine e ad attività caritatevoli, nel 1317 circa eresse nei pressi della parrocchia di San Lorenzo dei Guarini, chiesa oggi scomparsa, il suo ospedale, dove progressivamente spostò la sua sede, mutando anche il nome in confraternita di S. Maria dei Guarini. L'ospedale venne ben presto dotato di ambienti destinati al culto: dal XV secolo è attestato tra i locali contigui all'ospedale l'oratorio, che tutt'oggi si conserva al piano superiore della Galleria seppur ampiamente modificato alla fine del Settecento, mentre fin dalla metà del XIV secolo esisteva all'interno dell'ospedale un luogo per il culto, con altare, pulpito e immagini sacre ¹. Alla fine del XV secolo con la diffusione dell'epidemia di sifilide, propagatasi in Italia dal 1495 a seguito della discesa di Carlo VIII dalla Francia e con l'assedio di Napoli, l'ospedale laudese di Santa Maria Guarini venne adibito a luogo di ricovero per gli affetti dalla malattia, e posto sotto la protezione di san Giobbe, patriarca veterotestamentario, riconosciuto in epoca medievale e moderna quale protettore dapprima dei lebbrosi e poi dei sifilitici. Alla sifilide, identificata anche con le locuzioni di "mal francese" e "morbo gallico", era infatti anche attribuito il nome di "male di san Giobbe", ovvero il personaggio biblico, considerato fin dagli esordi della tradizione cristiana *exemplum patientiae, typus christiani e figura Christi*, per aver accettato e sconfitto pazientemente le avversità che in breve tempo lo colpirono, privandolo di tutti gli affetti e gli averi, tra queste anche la malattia che ricoprì il suo corpo di piaghe². A quest'epoca, vale a dire alla fine del XV secolo quando gli edifici furono dedicati a san Giobbe, risale la facciata dell'antica chiesa, in fondo al vicolo detto Purgatorio, con le lesene raccordate da archi, il ricco cornicione in terracotta e le due monofore ogivali, che ancora oggi si conservano.

¹ Per un approfondimento cfr. Fanti 1985, pp. 343-453.

² cfr. Carnevale 2012, pp. 161-170; Ead. 2010, pp. 55-102.

L'ospedale e la chiesa rivestirono a lungo un ruolo importante all'interno delle mura cittadine³, fino a quando, con l'arrivo delle truppe francesi, la confraternita fu soppressa, il 1 agosto 1798; poco dopo, il 12 gennaio 1799, l'ospedale di San Giobbe fu unito a quello di Sant'Orsola e l'edificio che lo ospitava fu venduto al notaio Giovan Battista Canali che lo ridusse ad abitazione privata



A. Mitelli, *Bologna in pianta città del Papa*, dettaglio della chiesa e dell'ospedale di San Giobbe, seconda metà XVII secolo, incisione pubblicata postuma nel 1692, BCAB, GDS, Raccolta piante e vedute della città di Bologna, Cartella 2, n. 18

mentre la chiesa divenne di proprietà di Marco Minghetti che la adibì a magazzino per la canapa⁴.

In seguito gli ambienti dell'ospedale e della chiesa vennero acquistati dalla Società Immobiliare Romagnola, emanazione del Piccolo Credito Romagnolo, istituto bancario fondato, come ricorda una lapide apposta all'interno dell'ex-chiesa, nel 1896 dal conte Giovanni Acquaderni, da cui oggi la galleria prende il nome: personalità eminente del mondo cattolico per essere stato fondatore nel 1896 del quotidiano *l'Avvenire d'Italia* e co-fondatore nel 1867, assieme a Mario Fani, della Società della Gioventù Cattolica italiana⁵. La Società Immobiliare Romagnola affidò il progetto di ristrutturazione e sistemazione all'architetto bolognese Edoardo Collamarini (1863-1928), che unificò la struttura, composta da vari edifici, vicoli e con al centro l'antica chiesa di san Giobbe, creando una galleria che accolse fin dall'inizio attività commerciali. Questo fu l'ultimo lavoro dell'architetto, che morì nel 1928, senza poter vedere l'inaugurazione del primo braccio della galleria, avvenuta nello stesso anno (come si legge sull'arco d'accesso da via Rizzoli): l'opera fu completata da Ludovico Lambertini nel 1932⁶. Dell'ex-chiesa, che forma il vano centrale ove si intersecano i due bracci perpendicolari della galleria, si mantengono le parti strutturali. Nella parte superiore delle pareti perimetrali vennero conservate le opere in stucco, come si dirà nel prosieguo, e inseriti gli ornamenti pittorici del decoratore bolognese Giannino

³ cfr. Paci 2004, pp. 367-377.

⁴ Fanti 1985, p. 415; Guidicini, II, 1869, p. 241.

⁵ Venturi 2000.

⁶ Cuppini 1985, pp. 471-482.

Lambertini (1891-1968) con al di sopra della cornice geni alati con trombe seduti su volute dipinte che sostengono stemmi civici, e al di sotto con vasi e putti, paesaggi con rovine e quattro vedute della città raffiguranti Piazza Maggiore, la Processione della Madonna di San Luca, Piazza San Domenico e Piazza Malpighi; mentre nella parte inferiore le pareti, dove un tempo trovavano posto gli altari, vennero aperte per lasciare spazio ai corridoi di passaggio e alle vetrine, causando dunque la dispersione del patrimonio artistico ivi collocato.

L'intervento di ammodernamento che vide protagonista Giuseppe Maria Mazza è celebrato in loco in un'epigrafe che si è conservata, apposta sulla balconata che un tempo doveva essere la cantoria dell'edificio chiesastico, dove oltre a menzionare la dedicazione a San Giobbe, si indica l'anno 1682 come data per il rinnovamento *in venustiore formam* della chiesa. Riccòmini nella relativa scheda⁷, trascriveva per intero la lapide commemorativa, registrando però l'anno iscritto in 1683 e ancorava a tale data l'attività di Giuseppe Maria nella chiesa, modificando in tal modo la successione dei primi lavori eseguiti dallo scultore indicata da Zanotti nella biografia dell'artista. Questi infatti poneva l'attività «nella chiesa dello Ospedale di San Giobbe» con «gli ornamenti a quegli altari, e la figura del Santo, giacente, e in atto di offerire a Dio le sue miserie»⁸ come immediatamente successiva alla decorazione plastica della cappella Manzoli e precedente ai lavori nella chiesa di Santa Maria Maddalena. In effetti, oltre all'epigrafe alcuni documenti manoscritti confermano questa datazione e forniscono ulteriori indicazioni utili ad approfondire quanto già indicato dalle fonti a stampa.

I lavori di ammodernamento della chiesa si collocano dunque nel 1682; in quell'anno la sacra rappresentazione dei Sepolcri del giovedì santo durante il triduo pasquale spettava, dopo diciotto anni, alla chiesa di San Giobbe⁹ e a tal fine già il 25 febbraio nella congregazione della compagnia si nominarono il Rettore dell'Ospedale, il conte Filippo Maria Bentivogli, e il Priore, Lorenzo Righetti, quali assunti «sopra la fabrica del novo altare della chiesa», il seguente 5 marzo si delegò agli stessi di far eseguire il Sepolcro «nella migliore forma e con le spese che più li piacerà»¹⁰. Il giorno seguente il pittore Giacomo Antonio Amici ottenne l'incarico di «perfetionare il sudetto

⁷ Riccòmini 1972, p. 94, cat. 96.

⁸ Zanotti, 1739, II, p. 6.

⁹ cfr. ASB, D, *San Giobbe*, 1/6472, n. 51, 1664 e 1682 *Avvisi del Vescovato per il Sepolcro...*

¹⁰ ASB, Ospedali, San Giobbe, *Libro dei partiti 1653-1704*, c. 13v.

sepolcro nella chiesa da basso dell'altar maggiore tanto di legnami, quanto di pitture» per un compenso stabilito di centoventi lire¹¹. La celebrazione del sepolcro comportò una spesa rilevante per la confraternita, il costo complessivo per l'illuminazione e per l'addobbo della chiesa ammontò a duecentottoantadue lire, mentre le elemosine si fermarono all'incirca a diciannove lire. Solo alcuni mesi più tardi Giuseppe Maria sarà chiamato dal cappellano dell'ospedale, il sacerdote Giovan Maria Beltramelli, ad abbellire gli altari con stucchi che avrebbero reso la chiesa non solo *venustiore* ma anche più moderna. Già nel testamento rogato l'anno precedente, il 25 ottobre 1681, dal notaio Giovanni Battista Cavazza, il «molto Reverendo D. Gio Maria del già *Signor* Giacomo Beltramelli d'origine cittadino bellunese e sacerdote Bolognese cappellano del Pio Ospedale di *San* Giobbe, della parrocchia di San Nicolò degli Arbori» dimostrava di essere particolarmente legato a quel luogo, egli infatti nominava suo erede universale l'Ospedale di San Giobbe e disponeva che parte della sua eredità fosse impiegata in ornamenti da farsi alla chiesa dell'ospedale. Tra le tante disposizioni testamentarie egli chiedeva di essere sepolto nella chiesa di Santa Caterina di Strada Maggiore «avanti l'Altare di San Gioseppe suo Protettore», premurandosi anche di indicare il testo da inserire nell'iscrizione da apporre su di una lapide in marmo bianco, e ordinava che in sua memoria «fino a che durerà il mondo» si celebrasse quotidianamente una messa «nella chiesa da basso dell'ospedale di San Giobbe» officiata «non dal cappellano di casa provigionato ed eletto dai sindaci di detto ospedale ma da un altro sacerdote eletto». In particolare tra gli altri legati lasciava «alla *Signora* Bernardina Beltramelli sua sorella amatissima al presente inferma, lire quattrocento di *quattrini moneta* currente ogn'anno durante la sua vita naturale, la quale oggidì si trattiene in Conegliano loco dello stato di Venezia ... » e a «Lucia Bertolotti serva nell'ospedale di S. Giobbe per il suo buon servire et fedeltà esercitata molti anni nel sudetto luoco pio et a tutta la casa, lire cento ogni anno di quattrini», specificando però che in seguito alla morte delle due donne «le sudette lire cinquecento annue» fossero convertite ed erogate «intieramente d'anno in anno sicché sarà fattogli un apparato di damasco parte cremese, parte giallo dorato per uso et ornato della chiesa da basso del ospedale di San Giobbe, et un Baldacchino di detto damasco per l'Altare maggiore di detta chiesa e ancora un cornisciotto di gesso a torno alla detta chiesa e accomodare e ridare essa Chiesa e suoi Altari col

¹¹ ASB, D, *San Giobbe*, 1/6472, n. 51.

maggior decoro possibile»¹². L'auspicio espresso nel testamento, di conferire alla chiesa e ai suoi altari «il maggior decoro possibile», sarà realizzato dallo stesso Giovan Maria Beltramelli negli anni a seguire, prima della sua morte, avvenuta il 25 settembre 1695¹³. Dapprima affidò a Giuseppe Maria Mazza l'incarico di decorare i tre altari, e in seguito fornì la chiesa sia dell'apparato di damasco in parte rosso e in parte giallo¹⁴ sia della cornice di cui raccomandava la costruzione nel testamento: nella relazione alla visita pastorale del cardinale Girolamo Boncompagni del 1693 si afferma infatti che la copertura della chiesa era costituita da un soffitto a volta con un cornicione in scagliola: «laquearia habet ex petris speciose concamerata, muros fortes riteque dealbatos qui circumdatur a corona gypsea a qua non parum nobilitantur»¹⁵. L'intervento di Giuseppe Maria Mazza è documentato dal contratto sottoscritto in data 9 luglio del 1682¹⁶, con cui lo scultore si obbliga ad ornare e perfezionare l'altare maggiore, modellando due angeli «proportionati, et vaghi» posti «graziosamente» sulle volute e al centro «il Padre Eterno», in «una Testa, ò mezza figura», «circondato da nuvole in atto di benedire, o con il mondo in mano ... vestito gravemente et ... adornato»; mentre nella parte inferiore «et nel piano del nicchio preparato per riporre il Santissimo crocifisso» lo scultore si impegnava ad eseguire una «bella figura di S. Giobbe in atto miserabile, et compassionevole ... accompagnato da qualche Angiolino ... ò demonietto, che travagli il Santo»; infine allo scultore era richiesto di adornare la nicchia «ò Capellina con padiglione, o tapeto cadente, che abbracci la Croce et Crocifisso». Nel contratto si specifica che la decorazione dell'altar maggiore doveva essere «conforme il modello, in tutto da lui fatto, o in altro modo purché stia bene et comparisca». Lo scultore obbliga e promette «di fare et perfetionare» il lavoro «entro il termine di 2» mesi, a fronte di un compenso stabilito in «Lire cinquanta» per «ciascuna delle tre figure intiere sopradette con S. Giobbe, et li due Angioli soprasenti sopra li ureminati», mentre per il compenso da corrispondere per le «tre figure

¹² . ASB, N, Atti del notaio Giovan Battista Cavazza, 25 ottobre 1681 cc. 457- 467, trascrizione parziale in *Appendice documentaria*, 24.

¹³ Si veda l'atto notarile di accettazione dell'eredità da parte dei sindaci e governatori dell'ospedale con allegato l'inventario dei beni del cappellano in ASB, N, Rogito di Giovanni Gaspare Arrighi, 14 dicembre 1695, *Additio hereditatis*[...].

¹⁴ Come risulta dall'inventario delle suppellettili della chiesa consegnate al cappellano che subentrò alla morte di Beltramelli in ASB, D, San Giobbe, 1/6472, n. 51, 12 Aprile 1696, *Elezione...*, documento trascritto parzialmente in *Appendice*, 26.

¹⁵ AAB, *Visite pastorali*, vol. 68, cc. 182-183.

¹⁶ ASB, D, Monache vallombrosane di Santa Caterina di Strada Maggiore, 95/4021, carta sciolta, trascritto integralmente in *Appendice*, 23.

inferiori, o mezi, di basso rilievo, o putini, et altro simile, si starà al giudizio, et si darà quel tanto che comanderà il Signor Gio: Giacomo Monti comune Amico, esperto signore et discreto nelle sue operationi». Al pittore, scenografo e architetto bolognese Giovan Giacomo Monti (Bologna 1620 – 1692)¹⁷, viene dunque richiesto di giudicare e valutare anche economicamente l'operato dello scultore nelle figure minori, poiché in lui, come si legge nelle righe che seguono, «affidano, et confidano, tanto il Signor Giuseppe ... quanto il Reverendo Don Giovan Maria Beltramelli Capellano nel Pio ospedale». Alla scelta di Giovan Giacomo Monti potrebbe aver influito anche la presenza di Ferdinando Monti, fratello dell'architetto, tra i membri della confraternita di Santa Maria dei Guarini, all'interno della quale egli è annoverato con il ruolo di «archivista perpetuo» e sindaco¹⁸.

Infine nel contratto si specifica che don Beltramelli «opera et promette del proprio», purché «il Signor Mazza sia puntuale et la sua operatione, sia giudicata perfetta, come è solito fare». Come si apprende dai pagamenti riportati in calce al contratto, la spesa finale ammontò a più del doppio, circa trecentodiciassette lire, rispetto alle centocinquanta lire preventivate per le sole figure intere. Se infatti nel contratto si fa menzione solo dell'altare maggiore, dai pagamenti risulta invece che lo scultore oltre alle tre statue principali (i due angeli sulle volute e San Giobbe) realizzò altri otto angeli. A poco più di un mese dalla stipula del contratto, il 18 agosto 1682, Giuseppe Maria di propria mano afferma di aver ricevuto da don Giovan Maria centosessanta lire «per quattro Angioli sopra l'ussi et sue imprese con due altri». Il 12 novembre 1682 riceve «lire trentasette soldi dieci di quattrini a conto di sue fatture di due Angioli fatti al altare di San Guerino» e infine nell'ultimo pagamento del 21 dicembre 1682 riceve centoventi lire «per compenso di tutti li suoi lavori fatti nella Chiesa di S. Giobe» e si dichiara «contento, et sodisfatto»¹⁹.

L'aspetto conferito alla chiesa dall'intervento di Giuseppe Maria Mazza emerge dal confronto con altre descrizioni contenute in diverse fonti a stampa e manoscritte, che sono utili ad integrare le notizie riportate nel contratto. La più antica citazione a stampa è nella prima edizione de *Le Pitture* del Malvasia²⁰, dove si ricorda che la chiesa era stata «rimodernata arricchita e abbellita ultimamente dallo spiritoso

¹⁷ cfr. il profilo biografico di De Lillio 2012, pp. 265-267 (con bibliografia precedente).

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

¹⁹ ASB, D, *Monache vallombrosane di Santa Caterina di Strada Maggiore*, 95/4021, carta sciolta, trascritto integralmente in *Appendice*, 23.

²⁰ Malvasia 1686, p. 103.

Mazza, che ha fatto gli ornati a tre Altari che vi sono». Tra le fonti manoscritte, è importante segnalare una inedita descrizione della chiesa stilata dallo stesso committente, don Giovanni Maria Beltramelli, senza data ma collocabile dopo i lavori dello scultore, quindi *post* 1682 e *ante* 1693, come risulta, come si dirà, dalla descrizione del primo altare²¹. Segue, in ordine cronologico, la minuta relazione alla visita pastorale compiuta il 21 luglio 1693 alla chiesa, all'oratorio e all'ospedale di San Giobbe dal cardinale Giacomo Boncompagni²². Infine, una precisa ricognizione della chiesa e degli ambienti attigui venne effettuata nel 1696, allorché, a seguito della morte di Giovan Maria Beltramelli, fu eletto il nuovo cappellano, il sacerdote Geminiano Croci: la minuziosa descrizione che comprende anche un inventario delle suppellettili contenute, venne redatta e sottoscritta dal notaio della congregazione Giovanni Gaspare Arrighi il 12 aprile 1696²³. Dalla lettura comparata di queste fonti emerge che la chiesa aveva tre altari, uno centrale e due laterali, tre finestre, una sull'altar maggiore e due laterali. Al primo altare gli angeli di Mazza incorniciavano in origine una «Maria Vergine col figlio in seno, immagine antica e miracolosa»²⁴, affresco su muro trasportato, secondo Malvasia, «dalle contigue catacombe», cioè dai sotterranei della vicina chiesa di San Lorenzo dei Guarini. L'opera, descritta ancora al primo altare nelle memorie di Beltramelli, venne in seguito spostata; al suo posto fin dal 1693 è registrata «un'ancona della Beata Vergine con li quindici misteri del Rosario, l'Angiolo Custode, l'Anime del Purgatorio»²⁵ realizzata, secondo quanto riportato da Marcello Oretti²⁶, da Alessandro Trocchi (1653 - 1717), pittore allievo di Giovanni Maria Viani²⁷. L'antico affresco fu probabilmente trasportato «nella stanza del Capellano», all'interno della quale nella descrizione del 1696 si registra un «quadro d'una Madonna in atto di allattare il Bambino con la cornice nera e profilato d'oro»²⁸ in seguito alla chiusura della chiesa nel 1809 il dipinto fu trasportato nella «chiesuola delle Madonne» della Certosa²⁹.

²¹ Beltramelli, BCAB, Ms. B 3943 documento parzialmente trascritto in *Appendice*, 25.

²² AAB, *Visite pastorali*, vol. 68, cc. 181-204.

²³ ASB, D, *San Giobbe*, 1/6472, n. 51, *12 Aprile 1696, Elezione...*, documento trascritto parzialmente in *Appendice*, 26.

²⁴ Beltramelli, BCAB, Ms. B 3943 in *Appendice*, 25

²⁵ cfr. AAB, *Visite pastorali*, vol. 68, cc. 182-183 e *12 Aprile 1696, Elezione* in *Appendice*, 26.

²⁶ Oretti BCAB, Ms. B 129, cc.172-173; Idem BCAB, Ms. B 30, c.72.

²⁷ Roli 1977, p. 100.

²⁸ *12 Aprile 1696, Elezione* cit. in *Appendice*, 26.

²⁹ Tassinari Clò 1983, p. 288

Al secondo altare, ovvero l'altar maggiore, fu tolta la pala d'altare dipinta da Francesco Francia raffigurante *San Giobbe ai piedi del Crocifisso tra la Madonna Addolorata e San Giovanni Evangelista*, e sostituita dalla ricca raffigurazione plastica di Giuseppe Maria Mazza che rese l'altare «speciosissimus»³⁰. Al centro era posta la figura «venustissime elaborata» del «patientissimo» san Giobbe in stucco giacente «super sterquilino»³¹, in accordo con la tradizionale *vulgata*, che così identifica il giaciglio su cui si pose il patriarca in attesa della guarigione. Anche il committente dell'opera, don Beltramelli, esprime parole di elogio per la figura in stucco del santo, definendola «bella...languente e tribolante» e in particolare, dopo aver descritto il dipinto del Francia affermava che «...molto meglio si osserva in scultura il nostro santo formato di mano di Gioseffo Mazza... in atto compassionevole tutto paziente si che chiaramente si conforma vero tutto ciò che si dice»³², egli riteneva dunque che la scultura trasmettesse con maggior efficacia rispetto alla pittura del Francia le caratteristiche che fecero entrare Giobbe nel novero dei santi veterotestamentari. Il santo era raffigurato ai piedi di un Crocifisso in stucco su una croce di legno definito «opus egregium», a quanto pare preesistente, posto entro una nicchia e circondato «in anteriori parte à pulcherrimo ornamento pariter gypseo», ovvero da quel «padiglione o tappetto» citato nel contratto, che probabilmente doveva presentare una policromia nera³³. Sotto alla scultura di san Giobbe era collocato un tabernacolo, che posava «sopra il medesimo Altare», ove si conservava «di continuo il Santissimo Sacramento»³⁴. Per quanto riguarda la parte superiore dell'altare maggiore, l'unica fonte attraverso cui possiamo ricostruire l'antico aspetto è il contratto unito agli elementi che si sono conservati: sopra al Crocifisso doveva comparire una «mezza figura o testa» raffigurante il Padre Eterno, librato tra le nuvole. Al di sopra i due angeli, che

³⁰ cfr. AAB, *Visite pastorali*, vol. 68, cc. 182-183

³¹ AAB, *Visite pastorali*, vol. 68, cc. 182-183

³² Beltramelli, BCAB Ms. B 3943 in *Appendice*, 25.

³³ cfr. *12 Aprile 1696, Elezione* cit. «una croce di legno e sotto un campo di paragone», in *Appendice*, 26.

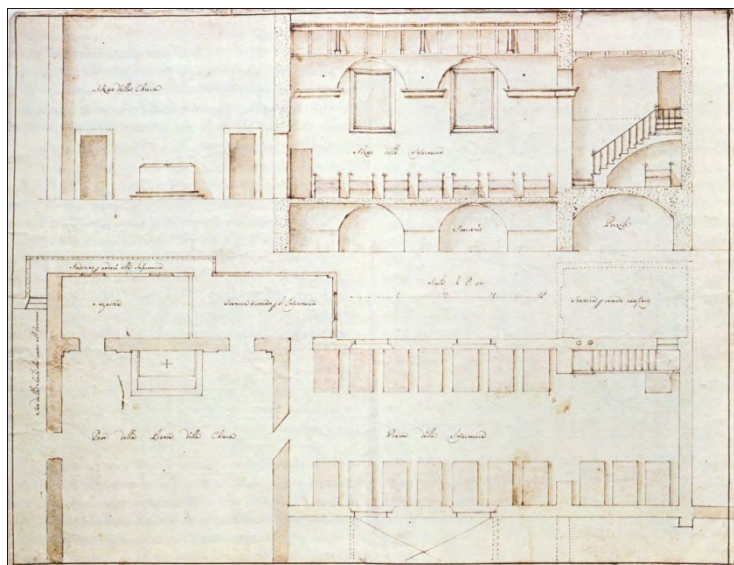
³⁴ *12 Aprile 1696, Elezione* cit. in *Appendice*, 26.

tuttora siedono con grazia e disinvoltura sulle volute ai lati della finestra ovale, incorniciavano l'altare, conferendo una armoniosa bellezza all'insieme. Ritmati dalle pieghe volanti delle vesti e dai gesti contrapposti, gli angeli animati da un devoto afflato partecipavano alla sacra rappresentazione posta sotto di loro: quello di sinistra si volge verso il riguardante invitandolo ad assistere alla scena che si svolgeva sull'altare additandola con l'indice della mano destra mentre la sinistra è appoggiata al petto; quello di destra interloquiva attraverso lo sguardo con il gruppo sacro, l'enfasi patetica è segnata dal braccio destro allargato e dalla mano sinistra che si accosta al petto.

Il dipinto del Francia che oggi si conserva al museo del Louvre³⁵, ricordato anche da Vasari³⁶ e di cui Malvasia elogiava la figura del santo disteso definendolo «il più ben muscolato e ben'inteso, che mai più si fosse veduto à quei tempi», frase riportata anche da Oretti sempre in



F. Francia, *San Giobbe ai piedi del Crocifisso tra la Madonna Addolorata e San Giovanni Evangelista*, Museo del Louvre



ASB, Ospedali, *San Giobbe*, lib Q, n. 6/2°, Pianta e alzato di parte della chiesa di San Giobbe e dell'infermeria

³⁵ Inv. n. 1436, cfr. Negro – Roio 1998, pp. 192-193, cat. 66.

³⁶ Vasari 1550, ed. 1986, p. 520.

riferimento all'opera pittorica (non alla scultura come riferiva Riccòmini), venne trasportato «sopra il coritore della cantoria»³⁷, ovvero di fronte all'altar maggiore «in parte eminente ... tra le due finestre del coro»³⁸, dove oggi invece è dipinto un paesaggio con rovine.

Il terzo altare, ornato da una tela di Giovanni Maria Viani raffigurante il preteso fondatore dell'ospedale, il cardinale S. Guarino «con li poveri in atto di introdurli nell'Ospitale»³⁹, era coronato da due angeli in stucco modellati dallo scultore, come si apprende dal pagamento del 12 novembre. Infine, le coppie di puttini con cartigli che ancora oggi si vedono sopra agli archi, coincidono con buona probabilità con «i quattro angeli... et sue imprese» menzionati nel pagamento del 18 agosto, e posti sopra «li ussi», cioè sopra le porte, che, come indicato in una pianta del secolo XVIII, immettevano da un lato all'infermeria e dall'altro al «sito delle scale che vanno all'Oratorio»⁴⁰.

Come si è detto, il passaggio dalla chiesa alla galleria, ha comportato la perdita di molte delle decorazioni dello scultore; ma al primo piano della galleria negli ambienti attigui all'oratorio dove ancora oggi si riuniscono, seppur saltuariamente, i confratelli di Santa Maria dei Guarini, rimane un'opera fittile, forse avvicinabile alla mano del giovane Giuseppe Maria, di cui si dirà nella scheda che segue (sch. 21).

³⁷ Malvasia 1686, p. 103.

³⁸ Beltramelli, BCAB, Ms. B 3943, in *Appendice*, 25.

³⁹ 12 Aprile 1696, *Elezione* cit. in *Appendice*, 26.

⁴⁰ ASB, Ospedali, *San Giobbe*, lib. Q, n. 6/2.



Bologna, Galleria Acquaderni, *Putti con cartigli*, stucco



21. *Cristo depresso ?*

1680-1683 circa

terracotta policroma

Bologna, oratorio dei Guarini, attuale Galleria Acquaderni

Dimensioni: 36,5 x 163 cm

Al primo piano della galleria Acquaderni, ex chiesa di San Giobbe, nell'oratorio dei Guarini¹ In una nicchia sotto l'altare maggiore con la tela raffigurante la *Presentazione al tempio* di Bartolomeo Passerotti, è collocato entro un fondale dipinto un *Cristo depresso* in terracotta policroma. Complici la dimenticanza delle fonti, la chiusura pressoché totale dell'oratorio, la vernice stesa sull'opera ed esaltata da una sconveniente illuminazione al neon e infine la conseguente impossibilità di produrre delle foto adeguate, la scultura non è stata sufficientemente indagata dagli studi². Inoltre anche l'ambientazione, in particolare il paesaggio dipinto sullo sfondo, porterebbe a collocare l'opera più avanti negli anni, ma occorrerà ricordare che anche il *Compianto* nella chiesa della Maddalena era collocato fino all'inizio dello scorso Secolo entro una nicchia decorata da un paesaggio dipinto da Vincenzo Martinelli (cfr. sch. 23). Sebbene il giudizio debba rimanere sospeso per il pessimo stato di conservazione in cui versa l'opera, soprattutto a causa delle pesanti ridipinture di epoche passate, si propongono di seguito alcuni confronti, tutt'altro che risolutivi per la mancanza di un corredo fotografico adeguato. L'affinità riscontrabile nella resa formale di certi particolari deporrebbe a favore di una vicinanza al nostro scultore: come la sporgenza dell'arcata delle sopracciglia, particolarmente accentuata dalla fonte di luce, che ricorre in alcune opere giovanili (cfr. sch. 1, *San Giovanni Battista* 1673 e sch. 3, *Adorazione dei pastori* 1675), come pure lo svolgimento del perizoma, con un lembo di stoffa che si sovrappone all'altro sul davanti, soluzione adottata sia nel modelletto (sch. 22) sia nell'opera finita del *Compianto* della chiesa di Santa Maria Maddalena (sch. 23). Dell'opera però non v'è traccia nelle fonti, e pare per il momento più prudente riferirla all'ambito di Giuseppe Maria Mazza, in attesa di un restauro che

¹ Per la bibliografia si veda quanto riportato nella scheda precedente, n. 20.

² Fanti 1985, p. 435, fig. 55: riporta solo la fotografia dell'opera indicando nella didascalia «scuola del Mazza».

forse potrà svelare sotto la vernice e sotto probabilmente le diffuse e spesse stucature un'altra testimonianza dell'attività giovanile dello scultore.



G. M. Mazza?, *Cristo deposto*, Bologna, Oratorio di Santa Maria dei Guarini



G. M. Mazza?, *Cristo deposto*, Bologna, Oratorio di Santa Maria dei Guarini, part.



G. M. Mazza, *Cristo deposto*, Bologna, Santa Maria Maddalena, part.



G. M. Mazza?, *Cristo deposto*, Bologna, Oratorio di Santa Maria dei Guarini, part.



G. M. Mazza, *Cristo deposto*, Bologna, Museo Davia Bargellini, part.

22. *Compianto sul Cristo morto*

1682-83

terracotta con tracce di policromia, 55x57 cm

Bologna, Museo Davia Bargellini, inv. n. 4283

Provenienza: 1916, Acquisto governativo dall'antiquario Tiziano Pagan de Paganis (Verona, 1858 - Bologna, 1932)

Restauri: 1987-88 rimozione della policromia

Bibliografia: Ghirardini 1918, p. 188; Ducati 1923, p. 211; Malaguzzi Valeri 1926, p. 97; Riccòmini 1965, p. 56 cat. 4, fig. 4; Riccòmini 1972, p. 93 cat. 94; Mampieri 1991, pp. 98-99 cat. 2; Grandi 1997, p. 17; Samoggia, *La formazione...* 2011, p. 74, fig.10; Mampieri 2011, p. 119 n. 47.

Esposizioni: Bologna, Museo Civico 12 dicembre 1965 – 12 gennaio 1966

L'altorilievo, dal formato quadrato e centinato nella parte centrale, è certamente da mettersi in relazione con il gruppo scultoreo modellato da Giuseppe Maria Mazza per la chiesa di Santa Maria Maddalena (sch. 23). Acquistata sul mercato antiquario, la terracotta è entrata nelle collezioni del Museo Civico Medievale nel 1916 (inv. 1592) e in seguito inserita nel percorso espositivo del palazzo Davia Bargellini. Fin dalla prima comunicazione a stampa, ne è stata segnalata l'affinità con lo «stile del Mazza»¹; in seguito Riccòmini esponendo l'opera alla mostra sulla *Scultura bolognese del Settecento* affermava: «si tratta, senza alcun dubbio, del bozzetto per il grande gruppo policromo di Santa Maria Maddalena di strada San Donato»². Impostando la raffigurazione sul rilievo, Mazza si discosta dalla tradizione scultorea emiliana del *Compianto* a favore di una interpretazione dal timbro assolutamente originale e innovativo a cui egli perviene mediante un dialogo profondo con i più grandi modelli pittorici: la predilezione per la teatralità e la drammaticità delle pose e degli affetti espressi attraverso ritmi pausati e composizioni semplificate e armoniose, lo porta a preferire una chiave narrativa mutuata dalla lezione carraccesca: come nella *Pietà* ("Le tre Marie") eseguita da Annibale, che si conserva nella National Gallery di Londra (inv. 2923), solo le figure femminili legate in vita al Cristo piangono sul suo corpo

¹ Ducati 1923.

² Riccòmini 1965, p. 56.

deposto dalla croce. L'invenzione di Annibale, menzionata per la prima volta nel 1684 nella collezione del marchese di Segnelay, passata poi a quella del duca d'Orléans, poteva essere nota allo scultore attraverso l'incisione eseguita da Jean Louis Rouillet (1645-1699) per il mercante d'arte parigino Pierre Le Tellie de Montarsy³.

La dipendenza dal prototipo carraccesco, oltreché come si è detto nell'affinità del tema iconografico, è particolarmente evidente in alcuni dettagli formali, come ad esempio nella posa sinuosa del corpo del Cristo con il busto rialzato, la mano che si appoggia mollemente sul fianco, le gambe unite e ruotate lateralmente, e nell'impaginazione compositiva dove il campo figurativo è impostato all'interno di un quadrato. Nel complesso però, come è evidente, non si tratta di una citazione letterale ma piuttosto di una suggestione da quel modello: nella mutuazione del motivo iconografico il numero delle dolenti così come la loro disposizione sono variati. Nella terracotta lo scultore sceglie di conferire maggiore risalto



A. Carracci, *Pietà ("Le tre Marie")*, Londra, The National Gallery, inv. 2923



G. M. Mazza, *Compianto sul Cristo morto*, Bologna, Museo Davia Bargellini.

alla figura del Cristo, protagonista centrale e sacrale della rappresentazione, riservandogli il lato sinistro del rilievo e disponendolo in posizione frontale sia rispetto al riguardante sia rispetto alle altre figure della scena che condividono la parte destra della terracotta e sono poste di profilo o di tre quarti nei confronti dello spettatore. Sullo sfondo reso ruvido da linee parallele e perpendicolari tracciate con

³ cfr. Van Tuyll 2007, p. 422.

rapidi passaggi della gradina, le figure emergono con forte plasticità. Il gruppo sacro risulta racchiuso entro un ovale bordato in basso sulla destra dalle pieghe incalzanti e arcuate del sudario e dalla parte opposta dall'ampia curva definita dal manto di Maria di Cleofa e dalla linea che congiunge le teste delle due donne raffigurate stanti. La scena è ambientata su di un rialzo posto ai piedi del Golgota, schematicamente delineato a bassorilievo sullo sfondo, su cui si erge confitta con cunei la croce; sulla sinistra modellato a rilievo pieno, è disteso il corpo del Cristo depresso, di fronte a lui, si dispongono raggruppate le tre donne, che secondo il racconto di Giovanni «stavano presso la croce di Gesù» (*Giovanni*, 19: 25): la Vergine di profilo, modellata a figura intera ad altorilievo, con il busto posto in posizione semi frontale dal gesto delle mani giunte, avanza verso il figlio fissandone con un dolore contenuto il volto, dietro di lei sporge Maria di Cleofa, modellata ad altorilievo dalla vita in su, con le mani incrociate sul petto in atteggiamento di stupore, e la Maddalena, a figura intera e a tutto tondo, inchinata, si protende fino ad accostare il volto con i lunghi capelli sciolti ai piedi di Gesù, e li accarezza in un atto che richiama la scena del racconto evangelico che la vide protagonista in casa del fariseo, quando dopo aver bagnato con le lacrime i piedi di Cristo, li asciugò con i capelli e li cospargesse di unguenti odorosi (*Luca*, 7:36-50).

Il rilievo per l'apprezzabile qualità esecutiva, la morbidezza e fluidità del modellato, la descrizione puntuale dei dettagli e dei panneggi delle vesti, rappresenta, più che il bozzetto, il modelletto presentato per l'approvazione dallo scultore al committente, ovvero il priore della chiesa di Santa Maria Maddalena, e databile quindi tra il 1682 e il 1683, entro il 4 giugno 1683 l'opera era stata infatti messa in opera nella chiesa (cfr. scheda 23). Il modello dovette soddisfare le richieste del committente, poiché sono poche le differenze riscontrabili rispetto alla redazione definitiva. L'impianto compositivo rimane molto simile e sono rispettate le simmetrie e le geometrie del modello. Si notano comunque minime varianti, alcune con buona probabilità decise in accordo con il committente altre invece dovute più verosimilmente alle vicende storiche dell'opera. Tra la terracotta e la sua realizzazione definitiva lo scultore ritornò ad elaborare la figura del Cristo, conferendole ancora un'evidenza maggiore: nell'opera compiuta il torso si distende in profondità mentre nella terracotta del Davia Bargellini è orientato verso il riguardante; inoltre il corpo è adagiato su di un sudario abbondante e morbido che sostituisce il panno breve e dall'apparenza più rude, per via delle pieghe fortemente geometriche, del modello. Altre differenze

invece sono forse conseguenti allo spostamento del gruppo scultoreo dalla collocazione originaria a quella attuale all'interno della chiesa, avvenuto nel corso del terzo decennio del XX secolo, come si dirà nella scheda che segue: in quell'occasione il gruppo venne collocato all'interno di una nicchia fabbricata *ex novo*, perdendo così il riferimento al monte del Calvario, che forse nella precedente sede appariva delineato sullo sfondo come nel modello. Anche la Maddalena viene lievemente modificata: rispetto al modello, dove la Maddalena è l'unica tra le donne ad entrare in contatto fisico con il corpo giacente, nell'opera che vediamo oggi il volto appare più distante e la mano non si posa sul piede del Cristo ma lo sfiora solo delicatamente con due dita; anche la postura della santa così come il manto che la avvolge mostra alcune varianti di cui si tratterà nella scheda che segue.



Bologna, Museo Davia Bargellini, *Compianto sul Cristo morto*



Bologna, chiesa di Santa Maria Maddalena, *Compianto sul Cristo morto*

23. *Compianto sul Cristo morto*

1683

stucco e terracotta con policromia, 245x270x100 cm

Bologna, chiesa di Santa Maria Maddalena, seconda cappella di sinistra

Restauro: 1861: risanamento delle strutture murarie dell'oratorio di santa Croce all'interno del quale era posta l'opera (*Decennale...* 1995, p. 11).

marzo - ottobre 1924: il gruppo scultoreo viene spostato dall'originaria collocazione a quella attuale nella seconda cappella di sinistra della chiesa.

1985 circa: restauro condotto dal Laboratorio degli Angeli di Bologna.

1994-95: restauro eseguito dallo Studio Biavati di Bologna.

Bibliografia: ApSMMB, Istrumenti, cartone E n. 2, 1683 2 Novembre Donazione fatta dal Prior Parroco di Santa Maria Maddalena Don Pietro Mengoli alla Compagnia del Santissimo Sacramento... c. nn; AAB, *Visite pastorali*, vol. 65, c. 166v; AAB, *Miscellanee vecchie*, 332, chiesa di Santa Maria Maddalena, Vincenzo Merighi (parroco dal 1687 al 1713) *Stato della chiesa parrocchiale di S. M. Maddalena...*; Ibidem, Domenico Savorini (parroco dal 1748 al 1767), *Inventario di tutte le robe, suppellettili, apparati... spettanti alla chiesa priorale e parrocchiale di Santa Maria Maddalena...*; Oretti, BCAB Ms. B 130, c. 108; Oretti, BCAB Ms. B 407, c. 246; Oretti, BCAB Ms. B 30, c. 42; Masini, BCAB ms. B 1087, cc. nn.; Crespi, BCAB Ms. B 13, cc. nn.; ApSMMB, cartone *Decennale 1925*; Malvasia 1686, p. 72; *Le pitture 1706*, pp. 80-81; *Le pitture 1732*, p. 76; Zanotti 1739, II, p.6; *Le pitture 1755*, p. 77; *Le pitture 1766*, p. 79; *Le pitture 1776*, pp. 34-35; *Le pitture 1782*, p. 35; *Le pitture 1792*, p.38; Bassani 1816, p. 73; Bianconi 1820, I p. 52; Bianconi 1825, p. 42; Bianconi 1826, p.24; Valery 1831, p. 137; Bianconi 1835, p. 23; *Memorie* 1835, p. 17; Valery, 1838, p. 21; Valery 1843, p. 205; Bianconi 1844, p. 21; Muzzi 1844, n.93; Ricci 1881, p. 103; Ricci 1884, p. 103; Ricci 1893, p. 98; Ricci 1900, p. 98; Ricci 1906, p. 106; Ricci 1914, p. 117; Raule 1925; Ravaglia 1925, pp. 165-166; Thieme – Becker 1930, p. 304; Ricci 1930, p. 102; Zucchini 1931, pp. 72-73, 179; Ricci 1950 [2002], p. 151; Zucchini 1954, II, 28; Rodriquez 1955, pp. 45; Renzi 1960, p. 38;

Fleming 1961, p. 214; Renzi 1964, p. 359; Riccòmini 1965, pp. 48, 56; Ricci - Zucchini 1968, p. 99; Riccòmini 1972, pp. 93-94, cat. 95; Cavina-Roli 1977, p. 85; Nava Cellini 1982, pp. 143, 259; *Le chiese di Bologna* 1992, pp. 221-222; Biavati 1995, pp. 5-8; *Decennale...* 1995, p. 11; Zucchini 2000, pp. 20-21; Riccòmini 2001, p. 21; Sinagra 2009, p. 488; Mampieri 2011, pp. 109-110, fig. 16.

Delle sculture realizzate da Giuseppe Maria Mazza nella chiesa di Santa Maria Maddalena di Strada San Donato, rimane il gruppo scultoreo policromo in terracotta e stucco a grandezza naturale raffigurante il *Compianto sul Cristo morto*, traslato dalla sua collocazione originaria nel 1925 e posizionato dove si trova tuttora nella seconda cappella di sinistra, già di patronato della famiglia Foscarini, poi Schiassi¹. Il Masini, primo tra le fonti storico artistiche bolognesi, nelle aggiunte manoscritte alla sua *Bologna perlustrata* ricorda tra le opere eseguite da Giuseppe Maria *ante* 1684 «quelle della parrocchiale del priorato di Santa Maria Maddalena di Strà San Donato, dove è un San Pietro sedente più grande del naturale, et un mortorio di Cristo con la madonna e due marie... Maddalena e Cleofa». Solo due anni più tardi le sculture modellate da Mazza nella chiesa ricevono gli elogi di Malvasia, il quale ne *Le Pitture di Bologna* (1686), ricorda la «statua di S. Pietro sedente sulla Cattedra Romana di tutto rilievo» eseguita da «Giuseppe Mazza, giovane spiritoso» che «maggiormente ha mostrato il suo sapere nell'Angelo Custode à piè della scala e nel bellissimo Christo morto pianto dalle Marie, entro uno di que luoghi divoti e misteriosi, che tuttavia vi si fabbricano dal dottissimo e moderno Priore Pietro Mengoli». Quindi in aggiunta al *Compianto*, Mazza aveva modellato altre due statue a tutto tondo raffiguranti *San Pietro* e un *Angelo Custode*. Queste due opere vennero in seguito distrutte: la citazione infatti scompare nell'edizione della guida del 1766, dopo la ricostruzione della chiesa avvenuta tra il 1761 e il 1763 su disegno di Alfonso Torreggiani (Budrio 1682 - Bologna 1764) e di Raimondo Compagnini (Bologna, 1714 - 1783), che architettò il portico, poi modificato da Vincenzo Vannini (Bologna, 1791 - 1873) nel 1835.

Malvasia indica anche il committente in Pietro Mengoli (Bologna, 1625/26 - 1686), priore della chiesa dal 1660 fino alla sua morte avvenuta nel 1686, e celebre scienziato bolognese: fu principalmente un matematico, ma interessato anche ad altre

¹ Cfr. *Memorie della Chiesa Priorale e Parrocchiale di Santa Maria Maddalena...* 1835, p. 16.

discipline, tra cui l'astronomia, la musica e la poesia. Laureatosi in filosofia nel 1650 e in legge canonica e civile nel 1653, si dedicò agli studi matematici sotto la guida di Bonaventura Cavalieri. Già dal 1648 ottenne dal Senato di tenere in casa lezioni di aritmetica, dal 1650 - 51 divenne lettore dell'Università di Bologna, dove insegnò Aritmetica, Matematica e Meccanica. Fu autore di diverse opere a stampa che ebbero grande diffusione e notorietà nel corso del Seicento - al punto che perfino il matematico inglese John Collins in una lettera ad Isaac Newton definiva Mengoli «excellent mathematician»² - ma vennero pressoché dimenticate nei secoli successivi e rivalutate solo all'inizio dello scorso secolo, allorché matematici e storici della matematica hanno evidenziato il carattere innovativo dei suoi concetti in quanto in linea con le ricerche più aggiornate e anticipatori di temi poi sviluppati nei secoli successivi. Mentre le opere giovanili riguardano studi di matematica pura, in seguito al 1660 quando assunse l'incarico di priore della chiesa di Santa Maria Maddalena, le sue ricerche mutano indirizzo: le principali tematiche riguarderanno d'ora in poi problemi filosofici e religiosi relativi al rapporto tra ragione e fede. Attraverso le scienze matematiche egli intende «servire alla Santa Fede»³ e quindi giustificare i misteri sacri, la cronologia e la cosmologia biblica, al fine di costruire un'apologia della fede cattolica e della teologia⁴. La prima opera orientata verso queste ricerche è l'*Arithmetica rationalis* (Bologna 1674), considerata come la prima pietra nell'«elaborazione di un sistema di teologia matematica mirante a fornire basi razionali alla verità della fede»⁵.

A testimoniare il legame profondo con la sua chiesa, si colloca in questo periodo la riflessione sulla vita della protettrice, sfociata nella redazione di un testo rimasto manoscritto dal titolo «*Conversione di Santa Maria Maddalena*», datato 1675⁶. Nel

² La lettera è trascritta in Nastasi, Scimone 1994, p. 22.

³ Cfr. la lettera di Pietro Mengoli a Antonio Magliabechi datata luglio 1681, in Baroncini, Cavazza 1986, p. 118.

⁴ cfr. Baroncini, Cavazza 1986, pp. 1-4; in generale per il profilo biografico di Pietro Mengoli corredato da un'ampia bibliografia si veda Cavazza 2009, pp. 486-489.

⁵ Cavazza 2009, p. 488.

⁶ Dalla corrispondenza epistolare con Antonio Magliabechi, bibliotecario della corte medicea, che si conserva nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, apprendiamo che per la stesura di quest'opera Mengoli aveva chiesto al Magliabechi i «tre libri sopra questa santa ... la vita del P. Stengelio e i due del Launoio e del P. Guesnai sopra l'andata in Marsiglia», ovvero l'opera di C. Stengel (*S. Maria Magdalenaevitae historia, Augustae Vindelicorum, Augustae Vindelicorum*, S. Mangia 1622), e quelle di J. Delaunoy (*Joannis Launoii, Theol. Paris. Varia de commentitio Lazari et Maximini, Magdalenaevitae historia, Augustae Vindelicorum, Augustae Vindelicorum*, S. Mangia 1622), e quelle di J. Delaunoy (*Joannis Launoii, Theol. Paris. Varia de commentitio Lazari et Maximini, Magdalenaevitae historia, Augustae Vindelicorum, Augustae Vindelicorum*, S. Mangia 1622) e del gesuita J. B. Guesnay (*Provinciae Massiliensisac reliquae Phocenis Annales sive Massilia gentilis et christiana libri tres*, Lugduni, A Cellier, 1657, legato con *Le Triomphe de la Magdeleine en la creance et veneration de ses saintes*

testo Mengoli costruisce una biografia romanzata di Maria di Magdala, indagandone principalmente la formazione culturale e l'incontro con Gesù. Egli definisce la Maddalena "astrologhessa convertita": una donna intellettuale, dotata di un sapere esoterico di derivazione egiziana, convertitasi a seguito dell'incontro con Gesù e da lui scelta come "ministra" nell'istituzione di tre sacramenti: della "confirmazione" (o cresima), dell' "ordine" e dell'"oglio santo". Per ricostruire la figura della santa, Mengoli parte da alcuni elementi presenti nelle Sacre Scritture ma il risultato è frutto di una visione assolutamente originale e immaginaria della biografia della Maddalena. Pochi anni più tardi, il priore e parroco Pietro Mengoli vorrà di nuovo offrire un omaggio alla sua chiesa e alla religione: la necessità di fornire basi razionali alle verità della fede cattolica che sottende ai suoi scritti è la medesima che lo porta a farsi promotore di un vasto programma di ristrutturazione, ampliamento e abbellimento degli ambienti annessi alla chiesa principale di Santa Maria Maddalena. Nel progetto da lui ideato egli intende esortare la devozione dei fedeli alla celebrazione della religione e della chiesa apostolica fornendo loro prove concrete capaci di testimoniare la verità dei principali temi sacri: dalla passione e morte di Cristo ossia dalla sua redenzione fino al frutto di questa, ovvero alla nascita della comunità cristiana e quindi della Chiesa. Siamo informati dell'ambizioso progetto attuato da Mengoli, di cui ad oggi non rimangono altre testimonianze oltre al *Compianto* di Giuseppe Maria Mazza e al brevissimo brano di Malvasia che ho trascritto sopra, da una analitica descrizione stilata al termine dei lavori, nel giugno 1683, contenuta in un atto notarile che si conserva nell'archivio della parrocchia, e da cui sono tratti i brani riportati di seguito⁷. Nel documento, rogato il 6 novembre 1683 dal notaio

Reliques en Provence, Lyon, A Cellier, 1657 e Auctarium historicum de Magdalena Massilensi advena (...), Lugduni 1644), ed in seguito aveva provveduto ad inviargli l'opera (cfr. Baroncini, Cavazza 1986, lettera datata 1 giugno 1675 pp. 65-66 e nn. 5-8 p. 67).

L'esemplare inviato ad Antonio Magliabechi si trova ancora oggi nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Magl. XXXVIII, cod. 17 manoscritto cartaceo in 4' di cc. 40 scritte r/v e non numerate, legato in cartone, nell'ultima pagina è riportato il nome dell'autore e la data 7 giugno 1675), mentre risulta dispersa la copia conservata dallo stesso autore e registrata nell'inventario dei beni, redatto in seguito alla sua morte, che si conserva in ApSMMB, *Istrumenti*, cartone E n.8, 1686 5 novembre ..., rogito del notaio Domenico Maria Boari; l'inventario inedito è parzialmente trascritto in *Appendice*, 28.

⁷ Il documento è trascritto integralmente in *Appendice* n. 27: ApSMMB, Ist., cartone E n. 2, 1683 2 Novembre Donazione fatta dal Prior Parroco di Santa Maria Maddalena Don Pietro Mengoli alla Compagnia del Santissimo Sacramento di detta Chiesa di diverse fabbriche, edifici, statue e quadri da lui fatti a sue proprie spese nella Capella di Santa Croce nella Chiesa maggiore, e nella Canonica. Rogito di Domenico Maria Boari copia autentica, c. nn. (l'originale del documento con la lettera di Pietro Mengoli al card. Boncompagni si conserva in ASB, N, Atti del notaio Domenico Maria Boari, vol. segnato AAA 1683 23 Julij 24Januarij 1684, c. 52).

Domenico Maria Boari, è registrata la donazione fatta da Pietro Mengoli alla Compagnia del Santissimo Sacramento e ai parrocchiani della chiesa di Santa Maria Maddalena del giuspatronato di «diverse fabbriche, edifici, statue e quadri da lui fatti a sue proprie spese nella cappella di Santa Croce nella chiesa maggiore e nella Canonica». Nell'atto notarile è riportata anche la sua richiesta al cardinal Giacomo Boncompagni a concedergli l'autorizzazione a benedire e intitolare le «fabbriche, statue e pitture e chiese», seguita dalla risposta del cardinale del 4 giugno 1683 con la quale ordina al cancelliere arcivescovile, il «dottor Bandiera»⁸, di visitare gli ambienti e di farne relazione. In seguito alla relazione del cancelliere arcivescovile, dunque, il 16 luglio 1683 il cardinale Boncompagni concede licenza a Pietro Mengoli di benedire le chiese e le statue secondo quanto prescritto nel Rituale Romano; e infine il successivo 6 novembre a benedizione e titolazione avvenute, si provvede a redigere l'atto notarile «à perpetua memoria, et acciò che questi luoghi non abbiano mai altr'uso, che d'oratione e di uffici divini».

Il documento oltre a fissare un *terminus ante quem* al 4 giugno 1683, data indicata nella risposta del cardinale con cui ordina il sopralluogo e quindi termine entro il quale tutti i lavori dovevano già essere stati ultimati comprese le sculture messe in opera da Giuseppe Maria Mazza, fornisce anche un resoconto dettagliato degli ampliamenti e degli abbellimenti voluti da Pietro Mengoli. Gli interventi riguardarono principalmente la chiesa «titolata Santa Croce», collocata dietro all'altare maggiore della chiesa principale di Santa Maria Maddalena, che era stata «ad uso delle Monache di Santa Caterina di Quarto per anni 200», ovvero dal 1291, quando venne affidata alle monache, dapprima agostiniane ma divenute domenicane nel corso del XV Secolo, provenienti dal convento suburbano di Quarto, che vi restarono sino al 1468 allorché furono unite al monastero di San Giovanni Battista di via Sant'Isaia dove in seguito si trasferirono, lasciando la chiesa «ad uso de Parrocchiani». Per volere di Mengoli, la chiesa venne parzialmente modificata e ad essa si aggiunsero nuovi ambienti che insieme formavano un complesso di «cinque chiese»: oltre alle due preesistenti di «S. Madalena» e «S. Croce», se ne aggiunsero altre tre, simbolicamente intitolate «del Santo Sepolcro, della S. Sindone, del Calvario». Attraverso la titolazione delle chiese è

⁸ Da quanto si apprende da un repertorio manoscritto conservato nell'Archivio Arcivescovile di Bologna, senza data ma riferibile al XIX Secolo, il «dottor Bandiera» si identifica con Andrea Bandiera, dottore in filosofia «pubblico Professore della facoltà e parroco di S. Nicolò degli Albari», cancelliere arcivescovile dal 1676 al 1688, e in seguito dal 9 agosto 1691 fino al 1713, cfr. AAB, Indice dei Cancellieri Arcivescovili, c. 192.

già evidente quale fosse l'intento di Pietro Mengoli, ovvero quello di creare una riproduzione toponomastica e in parte anche topografica dei luoghi santi che scandiscono alcuni momenti della *Passio Christi* e della *Via Crucis*. Le cinque chiese erano collegate fra loro da una scala comunicante, nel cui ingresso era esposto «l'Angelo custode, che guida S. Giovanni infante al deserto in statua», che coincide con «l'Angelo custode à piè della scala» ricordato per primo da Malvasia come opera di Giuseppe Maria Mazza. La scultura doveva quindi accogliere il fedele e accompagnarlo nell'ideale pellegrinaggio; le precisazioni fornite dallo stesso Mengoli, porterebbero ad interpretare l'Angelo custode raffigurato in Uriele, il "quarto" dei sette arcangeli, non menzionato esplicitamente da Mengoli in quanto non riconosciuto dalla chiesa a lui contemporanea. Il culto per Uriele infatti, diffuso nell'antichità, ad esempio Sant'Ambrogio gli era molto devoto, subì una dura condanna nel concilio Lateranense del 745, quando vennero riconosciuti come canonici solo gli arcangeli Michele, Gabriele e Raffaele. In seguito con il decreto di Clemente III promulgato da Aquisgrana che ordinava la distruzione di qualsiasi effigie raffigurante l'arcangelo, la sua figura fu definitivamente dimenticata. Uriele è nominato nei testi apocrifi⁹ e il suo nome ricorre con frequenza nelle liturgie orientali. In particolare nella scultura commissionata da Pietro Mengoli, Uriele era raffigurato con il Battista fanciullo: tema di origine orientale, assai raro nell'iconografia occidentale, che si trova nell'opera di narratori bizantini come lo Pseudo - Marco e Niceforo Callisto¹⁰, secondo i quali Giovanni all'età di sette anni avrebbe abbandonato la casa paterna per ritirarsi nel deserto assistito dall'arcangelo Uriele, e lì avrebbe avuto la vocazione della sua missione. Il ruolo di Uriele, dunque, era quello di accompagnare il giovane anacoreta nel deserto da cui avrebbe avuto inizio la sua missione di annunciatore e di Precursore del Messia. Raffigurato in scultura davanti alla scala che conduceva alle cinque chiese, Uriele, il cui nome nell'antica lingua egizia significa "luce di Dio", aveva dunque la funzione simbolica di assistere il fedele nel percorso che lo avrebbe condotto alla conoscenza di Dio e analogamente al Battista, il cui compito era quello di essere «testimonio per rendere testimonianza alla luce, affinché per mezzo suo tutti credessero» (Giov., 1:7), il fedele

⁹ Nel libro di Enoch (XI, 9; XX,2; X 1-2) Uriele sarebbe stato inviato da Dio a Noè per avvisarlo del diluvio; in altri era l'angelo seduto accanto alla tomba di Gesù, che avvisa le pie donne della Resurrezione.

¹⁰Sulla "vocazione angelica" del Battista si veda in particolare quanto scritto da De Vito Battaglia 1934; Aronberg Lavin 1955, pp. 85-101.

era chiamato a rendere testimonianza della vita e della passione di Cristo mediante la partecipazione e contemplazione dei sacri misteri raffigurati e dimostrati nel percorso voluto da Pietro Mengoli. La scala conduceva al piano superiore della chiesa di Santa Croce, dove gli ambienti edificati e le opere d'arte in essi contenuti dovevano riportare la sensibilità religiosa alla meditazione sui due misteri sacri della morte e della passione di Cristo. Il primo luogo che il fedele percorreva, rappresentava il sito del monte del Calvario a cui era intitolato: si trattava di un oratorio fabbricato *ex novo* collocato «sopra gli antichi fornicelli della chiesa di Santa Croce», dove sull'altare era «esposta l'Immagine di Gesù Christo, che levano morto di Croce», vale a dire una *Deposizione* di cui però non rimane traccia nella chiesa né tantomeno nelle fonti. A seguire, sopra il «fornice dello Spirito Santo» da lui fatto edificare nella chiesa di Santa Croce, aveva commissionato l'edificazione di «un altro luogo d'Oratione di cui si serve per coro» intitolato «Santa Sindone» dove aveva esposto un dipinto raffigurante «la Santa Sindone di Torino e attorno e sotto l'altare tutte le sue reliquie autentiche». La rappresentazione in pittura del “sacro lenzuolo”, ovvero del presunto sudario in cui fu avvolto il corpo del Cristo prima della sua sepoltura, collocata subito dopo la chiesa del Calvario con la raffigurazione pittorica della *Deposizione dalla Croce*, rivela la volontà di Mengoli di indurre il fedele ad una partecipazione pressoché totale e soprattutto di persuaderlo della veridicità del racconto sacro. Come la «sacra matesi», la disciplina filosofica neoplatonica che secondo Mengoli si basa sul «far concetti delle cose divine, come definizioni geometriche, e indi derivarne le conclusioni come teoremi di geometria e fare scienza vera infallibile da concetti delle cose divine»¹¹, anche il percorso da lui ideato segue una sorta di procedimento matematico: dall'esposizione della teoria formulata nelle Sacre Scritture alla sua dimostrazione attraverso l'evocazione di simboli, come la Sindone che oltre ad essere testimonianza della vera rappresentazione terrena del corpo umano di Cristo, recherebbe impressi i segni delle torture inflitte documentando dunque quanto narrato dai testi sacri sulla passione e morte di Cristo. La stessa logica si ritrova nel prosieguo del percorso che si sviluppa nel piano inferiore. Egli infatti aveva fatto ampliare la chiesa di Santa Croce aggiungendovi «un'altra chiesetta» intitolata «Santo Sepolcro». Nella chiesa del Santo Sepolcro, un ambiente annesso alla chiesa Santa Croce ma separato dallo spazio di

¹¹ Lettera di Pietro Mengoli ad Antonio Magliabechi datata luglio 1681, in Baroncini, Cavazza 1986, p. 118

questa, aveva esposto «una statua di Gesù Christo morto giacente su la pietra dell'unzione», che si identifica con il *Compianto* su cui si tornerà a breve, e «all'Altare in pittura S. Veronica che mostra il Santo Sudario»: l'evocazione dunque di un'altra importante reliquia - il sudario su cui sarebbe impresso il Volto Santo di Cristo - che come la Sindone, ha la funzione di rassicurare dell'esistenza storica di Gesù. Dimostrata dunque la veridicità della vita terrena di Cristo - della passione, morte e sepoltura - il percorso proseguiva conducendo il fedele alla contemplazione degli eventi che portarono alla nascita della comunità cristiana e quindi alla riflessione sulla fondazione e missione della chiesa. Mengoli aveva fatto ampliare la chiesa di Santa Croce con la costruzione di altri «due fornicci», su uno «in cui ha una finestra rotonda aperta a un prospetto all'insù di Gesù Cristo ascendente in cielo in distanza di piedi 30 dal pavimento in atto di benedire gli Apostoli e sotto ha esposte in marmo le sacre vestigie», aveva quindi fatto dipingere *l'Ascensione di Cristo*, episodio narrato due volte da Luca, alla fine del Vangelo e all'inizio degli Atti (Luca 24:50-53), presentandolo come l'evento che separa e al contempo congiunge il Gesù della storia e la storia della Chiesa. Mentre sull'altro fornice era raffigurata «la Colomba e le 120 lingue di fuoco rappresentanti la venuta dello Spirito Santo», ovvero la Pentecoste, il dono dello Spirito Santo agli Apostoli con il compito di evangelizzare la terra: simbolo della nascita della prima comunità cristiana e quindi della Chiesa come istituzione fondata in terra da Cristo. Sempre nella chiesa di Santa Croce, il percorso si concludeva con la raffigurazione plastica del primo degli Apostoli, San Pietro, secondo la tradizione cattolica il primo Papa, con «una statua di S. Pietro in cattedra in atto di dare la benedizione Pontificia», che sappiamo dalle fonti modellata da Giuseppe Maria Mazza.

Il *Compianto sul Cristo morto* che qui si analizza, dunque, era posto originariamente all'interno della chiesa del Santo Sepolcro, un vano di piccole dimensioni adiacente alla chiesa di Santa Croce ancora oggi esistente ma totalmente privato della sua funzione originaria e convertito in luogo entro cui si conserva il tesoro della chiesa composto da arredi sacri, paramenti liturgici, argenti, ex-voto, libri miniati e sculture. Nella relazione Mengoli menziona l'opera come una «statua di Gesù Christo morto giacente su la pietra dell'unzione», citando quindi solo la figura del Cristo morto. Ciò potrebbe condurre ad ipotizzare che alla data della stesura della descrizione, come si è detto *ante* 4 giugno 1683, il gruppo scultoreo non fosse ultimato e che mancassero

ancora le tre donne; ipotesi che a mio avviso è contraddetta dalla circostanza stessa della descrizione, ovvero la richiesta di poter procedere alla benedizione delle statue, circostanza che implica la compiutezza delle opere da consacrare. Comunque sia il gruppo si presentava concluso entro il 1684, come testimoniato da Masini nella descrizione dell'opera che ho riportato in apertura a questa scheda.

Nella relazione di Mengoli si afferma che nella chiesa del Santo Sepolcro, oltre al *Compianto*, era esposto sull'altare un dipinto raffigurante *Santa Veronica con il sudario*: da Antonio Masini, primo tra le fonti a menzionare quest'opera si apprende che il dipinto, oggi scomparso, era di mano del sodale di Mazza, Giovan Gioseffo dal Sole. E' ancora Masini a ricordare come di mano di Dal Sole l'*Ascensione di Cristo*, che sappiamo dalla relazione essere stata dipinta su uno dei due fornicelli della chiesa di Santa Croce¹², seguito poi da Malvasia che nella prima edizione de *Le Pitture* e fino all'edizione del 1732 menziona sopra la statua raffigurante il *San Pietro* di Mazza «il Dio Padre [...] dipinto di sotto in sù del vivacissimo Giovan Gioseffo dal Sole»¹³. Entrambe le opere di dal Sole sono ricordate più di mezzo Secolo più tardi da Marcello Oretti, poste però in una diversa collocazione, cioè all'interno di «casa Mengoli»¹⁴, forse la casa destinata ai parroci che era «annessa alla chiesa dalla parte di Mezzogiorno», come risulta dalla descrizione stilata da Vincenzo Merighi, successore di Mengoli, parroco di Santa Maria Maddalena dal 1686 al 1713¹⁵.

Giovan Gioseffo dal Sole e Giuseppe Maria Mazza affrontano dunque, per la prima volta insieme al di fuori delle stanze di palazzo Fava, una commissione importante, originatasi forse grazie alla reciproca confidenza tra Giovan Gioseffo dal Sole e il priore e matematico Pietro Mengoli: quest'ultimo infatti impartiva lezioni di grammatica latina al giovanissimo Giovan Gioseffo, ancor prima che questi scegliesse la strada della pittura. Giovan Pietro Zanotti ricorda che il pittore «fin da bambino mostrò tale spirito, ch'era l'amore, e la delizia de' genitori, i quali nell'educarlo quella

¹² BCAB ms. B 1087, *Aggiunte* cit.: «1684 Gian Gioseffo Maria del Sole della scuola del pittore Pasinelli; le prime sue opere dipinte ai frati carmelitani scalzi fuori di Porta Maggiore due Favole, la Flagellazione e la Coronazione di Cristo. Al dott. Pietro Mengoli Rettore della Parrocchiale del Priorato di Santa Maria Maddalena un'ascensione di Cristo al cielo, una santa Veronica [...]».

¹³ Malvasia 1686, p. 72, la citazione si estingue nella Guida del 1732, cfr. Emiliani 1969, p. 72/22. Thiem 1990, p. 83 registra quest'opera tra gli affreschi perduti mentre la citazione di Oretti dimostra (cfr. nota successiva) che si trattava di un dipinto su tela.

¹⁴ Oretti, BCAB Ms. B 131 c. 12 e Idem, BCAB Ms. B 109 c. 115; cfr. Thiem 1990, p. 137.

¹⁵ AAB, Miscellanee vecchie, 332, chiesa di Santa Maria Maddalena, Vincenzo Merighi (parroco dal 1687 al 1713), *Stato della chiesa parrocchiale di Santa Maria Maddalena di Bologna, scritto da Vincenzo Merighi, parroco della chiesa dal 1687 al 1713, senza data ma post 1696 e ante 1713*, c. nn, trascritto parzialmente in *Appendice*, 29/a.

cura posero maggiore, che loro era possibile, perché gl'insegnarono, e fecero insegnar quello, che a fanciullo sì convenia, ed egli a tutto attendea con diligenza [...]; e quando più crebbe, e a più avanzata scuola aggiunse, tanto più si invogliò a studiare; e si sa, che certo prete Mengoli dottore, il quale era maestro, solea dire per lo molto profitto, che nella grammatica latina facea, che se alle scienze un giorno attendesse, andrebbe innanzi a molti [...]»¹⁶. Anche in virtù della stima nutrita nei confronti delle capacità del giovanissimo Giovan Gioseffo, Pietro Mengoli coinvolse i due artisti nel progetto di decorazione della chiesa e i due come erano abituati a fare nella scuola del Pasinelli, dovettero confrontarsi e scambiarsi idee e pareri sulle opere che erano stati chiamati a realizzare e che erano visivamente collocate l'una a completamento dell'altra. La felice compresenza dei due artisti nel cantiere può in qualche modo aver contribuito a quella caratteristica che rende il *Compianto* pressoché unico nel catalogo dello scultore, ovvero la policromia. La critica, avvalendosi del documentato accostamento di Mazza dapprima alla pittura e solo in un secondo momento alla scultura, non ha mai posto dubbi circa l'autografia della superficie pittorica che riveste l'opera. In realtà ad oggi non sono emerse notizie documentarie utili a confermare questo assunto che sembra basarsi solo su una tradizione orale, secondo la quale questa sarebbe una delle poche opere, per la quale Mazza, dopo averla plasmata e cotta, acconsentì anche a "colorarla"¹⁷. Rileggendo, infatti, le descrizioni delle fonti antiche¹⁸, alcune riportate nel prosieguo di questa scheda, la "pelle" così come i materiali delle statue non vengono mai citati e data l'eccezionalità nel catalogo dell'artista un silenzio così reiterato nelle fonti - il "particolare" della policromia è trascurato anche dall'accorto Marcello Oretti - , dovrebbe portare quantomeno ad interrogarsi sulla *facies* originaria dell'opera. L'unica eccezione è costituita da un manoscritto contenente una relazione sullo stato della chiesa, redatta dal successore di Pietro Mengoli, il parroco Vincenzo Merighi, e databile tra il 1696 e il 1713, in cui l'opera è ricordata come un «Christo morto con le tre Marie di stucco, opera del Sig. Giuseppe Mazza»¹⁹. I risultati delle indagini sui materiali svolte in occasione del restauro del 1985, confermano parzialmente quanto indicato nel manoscritto: è

¹⁶ Zanotti 1739, I, p. 290.

¹⁷ cfr. Ravaglia 1925; Biavati 1995, p. 11.

¹⁸ Si fa riferimento alla letteratura odeporea, in particolare da Malvasia a Bianconi. Nelle varie edizioni della *Guida di Bologna* di Corrado Ricci e Guido Zucchini l'opera è ricordata come in terracotta.

¹⁹ AAB, Miscellanee vecchie, 332, chiesa di Santa Maria Maddalena, fascicolo sciolto: *Stato della chiesa* cit., trascritto parzialmente in *Appendice*, 29/a.

emerso infatti che la terracotta è stata impiegata solo per modellare la figura del Cristo e parzialmente quella della Madonna (il volto e la parte superiore del busto), laddove tutto il resto è invece plasmato nello stucco. Unendo la relazione manoscritta sopracitata alle nuove conoscenze addotte dal restauro del 1985 si potrebbe supporre che in origine l'opera si presentasse uniformemente del colore dello stucco, e che quindi le parti in terracotta fossero state appositamente "imbiancate" con tempere o bianco di calce. In attesa di un prossimo restauro che potrà forse fare luce sulla questione, per il momento basterà dire che osservando oggi l'opera questa ipotesi sembrerebbe non essere sostenibile. Infatti, la caduta di alcuni frammenti della materia pittorica che riveste il corpo del Cristo lascia in vista la terracotta brunastra sottostante e questo porterebbe ad escludere la presenza di un eventuale strato di dipintura bianca²⁰. Accantonata questa ipotesi, ma considerate le sfortunate vicende storiche dell'opera solo fino ad un prossimo restauro, appare oltremodo inverosimile che l'opera mostrasse a vista le colorazioni proprie dei due diversi materiali, laddove addirittura la Vergine si sarebbe presentata divisa in due parti. Oltre quindi alla necessità, che rimarrà unica nel corso di tutta l'attività artistica dello scultore, di celare e uniformare la diversità dei materiali impiegati, la scelta della policromia in luogo di un colore omogeneo, che avrebbe avuto anche la funzione di simulare un materiale altro, come il bronzo o il marmo, conferma la totale adesione e partecipazione di Giuseppe Maria Mazza a questa date al mondo dei pittori, e non è escluso che Giovan Gioseffo dal Sole possa aver avuto un ruolo determinante nella scelta.

Delle opere eseguite da Giovan Gioseffo dal Sole non rimane traccia, mentre nell'unica opera superstite nella chiesa di Giuseppe Maria Mazza, il *Compianto sul Cristo morto*, è evidente quanto l'alunnato presso Pasinelli, lo scambio continuo con i maggiori pittori a lui contemporanei e in particolare con Giovan Gioseffo dal Sole, costituissero sostanza e nutrimento della sua ricerca stilistica. La capacità di Giuseppe Maria Mazza di innovare un soggetto peculiare alla tradizione scultorea felsinea il cui topos iconografico era rimasto pressoché immutato dai tempi di Nicolò dall'Arca, prevedendo sempre la figura del Cristo al centro della scena attorniato da sei o sette

²⁰ Occorre dire che questo strato intermedio, se applicato a freddo, potrebbe comunque essersi staccato con quello superiore.

figure²¹, nasce dalla sua intima familiarità con la pittura. E' evidente in quest'opera come Giuseppe Maria sappia ormai gestire con padronanza le potenti suggestioni derivate in special modo dell'arte carraccesca, assimilata negli anni della formazione, e rinnovarle in opere di grande ricchezza e originalmente composte. La felicissima scelta di ridurre il numero dei ploranti alle sole donne come era già in Annibale, limitandolo dunque alle figure più teatralmente drammatiche e capaci quindi di catturare con maggiore incisività la *pietas* dei fedeli, si imposta qui su di un impianto scenico e compositivo di eccezionale originalità dove il senso patetico è sotteso in un gestire composto. La composizione si basa infatti sulla contrapposizione tra il lato destro affollato dalle imponenti figure femminili, sfalsate su più piani, avviluppate in vesti ampie che ne dilatano le proporzioni, e quello sinistro con il corpo esanime seminudo del Cristo isolato. Il contrasto è accentuato dalla contrapposizione nella resa dei panneggi e della gamma cromatica, laddove alle tonalità tenui e alla morbidezza delle carni del Cristo mollemente giacente su di un sudario abbondante dalle pieghe fluide e leggere, si contrappongono le variegiate cromie intense e vigorose che sottolineano la corposa consistenza delle vesti delle figure femminili, dai panneggi risentiti nell'andamento ampio e geometrico. I corpi e i volti delle tre donne si flettono verso il corpo di Cristo in un crescendo ritmico e dinamico che gradualmente accentua la tensione emotiva del gruppo. Il vertice delle ploranti, disposte a semicerchio ai piedi del Cristo, è costituito dalla figura stante della Madonna, il cui volto, proteso verso il figlio, si pone verticalmente al centro della scena, in modo da divenire il principale riferimento per il coinvolgimento del fedele. La figura della Madonna aderisce parzialmente allo sfondo: il busto di tre quarti e il volto di profilo sono modellati a rilievo pieno; nella parte inferiore la gamba sinistra avanzata è posta di profilo rispetto al riguardante, mentre la destra arretrata è nascosta dal mantello che è connesso allo sfondo. Vestita di una tunica di un rosso tenue con sopra un ampio manto blu che la avvolge e le copre il capo²², fermato sotto il seno dalla stessa cinta che stringe la veste, la Vergine incede verso il figlio, con le

²¹ Attualmente il *Compianto* di Niccolò dall'Arca in Santa Maria della Vita si compone di sei dolenti, ma, com'è stato proposto anni or sono da Gramaccini (1983, pp. 21-34) seguito poi da molta parte della critica, è probabile che in origine fossero sette: oltre agli attuali (la Madonna, le tre Marie - Cleofa, Maddalena e Salomè - San Giovanni e Nicodemo) vi era probabilmente anche Giuseppe d'Arimatea. Il numero dei sette astanti si ritrova tra gli altri nei gruppi di Alfonso Lombardi (Bologna, San Petronio), Guido Mazzoni (Ferrara, chiesa del Gesù), Antonio Begarelli (Modena, Sant'Agostino).

²² Il disegno del manto della Vergine ricalca con evidenza quella della *Santa Giuliana de' Banzi* nella statua a tutto tondo dell'altare della cappella Manzoli in San Giacomo Maggiore (cfr. sch. 15-19).

mani giunte all'altezza del petto in un'espressione di contenuto dolore che traspare dallo sguardo affranto e dalla bocca semiaperta, e sembra prossima ad accasciarsi sul corpo esangue del figlio nell'attimo che precede la sepoltura.

Dietro di lei la bellissima Maria di Cleofa, straordinariamente moderna ed espressiva, modellata dal busto in su, le cui vesti sono giocate sui toni del marrone: all'abito più scuro si sovrappone un ampio e abbondante manto chiaro, che si differenzia da quello delle altre donne per una stoffa più sottile e leggera (caratteristica che ritorna anche nella Cleofa di Niccolò) che consente un disegno sciolto e una articolazione più ariosa. Il manto mosso e gonfio, che con singolare grazia la avvolge e le incornicia il viso, sembra riferire del movimento intenso e veloce che l'ha condotta sul luogo: accorsa, la donna si sporge tra la Madonna e la Maddalena e al cospetto del Cristo morto si arresta quasi arretrando: il suo stupito dolore è evidente nelle mani che con vigore si incrociano sul petto e nella cadenza espressionistica del volto con le labbra schiuse. Chiude il gruppo la Maddalena, collocata, seconda la tradizionale iconografia, ai piedi del Cristo. Oltre ad essere l'unica tra le dolenti modellata a tutto tondo e ad essere posta sullo stesso piano occupato dal Cristo morto, è anche l'unica ad accostarsi fisicamente al corpo giacente. La sua figura è caratterizzata da un accurato studio dei dettagli e della posizione. A Mazza il soggetto non era nuovo, egli si era già confrontato con il ritratto della santa copiando un'opera di Pasinelli²³, e inoltre poteva confrontarsi con Giovan Gioseffo dal Sole che con lui aveva eseguito il disegno dal dipinto del maestro e che nel corso della sua carriera tornerà di frequente a confrontarsi con l'effigie della Maddalena. Inoltre, come si è già accennato il committente Pietro Mengoli era particolarmente devoto alla santa, in quanto titolare della chiesa da lui officiata: egli ne aveva steso una biografia descrivendola come una «perfetta Dama di Maddala» caratterizzata da «vivezza dell'ingegno», competente in astronomia e astrologia, al punto che «i nobili della Giudea si studiavano a gara di servirla e le Signore grandi d'imitarla: ed essa di tutti si prendeva gioco e trastullo [...]». Egli affermava inoltre che «la nostra Maddalena in tutte le sue condizioni naturali e d'acquisto compariva una gran Dama degna di singolar onore tra tutte e non nella bellezza solo e grandezza del corpo ma e nell'honestà del parlare, e nella maestà del tratto, e nell'ornamento di molta e profonda letteratura, sotto il quale trasparivano persuasibili le superstizioni d'Egitto e nell'uso della superiorità

²³ Cfr. capitolo II.2 *L'attività giovanile di Giuseppe Maria Mazza in casa Fava.*

d'ingegno fra tutti quando o per ischerzo, e come per caso o quasi per provvidenza guadagnata con molto studio insinuava gratiosamente in tutto il popolo i presagii dell'avvenire»²⁴.

La «bellezza ... e grandezza del corpo» di cui parla Mengoli, trovano riscontro nella santa modellata da Mazza, nella florida corposità evidenziata dalla postura articolata e dalle vesti che indossa e che la connotano anche come una donna «di singolar onore» dagli abiti raffinati ed eleganti: sotto una veste azzurra, con un corpetto aderente al seno e sorretto da spalline fermate da bottoni, porta una camicia bianca con scollo arrotondato e maniche rigonfie, ed è infine avvolta in un ampio manto arancione che esalta con morbidezza la femminilità della donna e lascia scoperti i piedi scalzi. Il busto della Maddalena si protende in una pronunciata flessione: la gamba destra è piegata al ginocchio e insiste sullo stesso rialzo del terreno su cui è posato il corpo del Cristo, mentre quella sinistra su cui gravita la figura è leggermente flessa e puntata a terra col piede rivolto obliquamente in fuori. La posizione del braccio sinistro piegato ad angolo retto, con la mano saldamente poggiata sulla coscia, evidenzia il movimento del busto che si curva in avanti per portare il volto sopra i piedi del Cristo. Le labbra schiuse, lo sguardo illanguidito fisso sui piedi del Cristo sfiorati da una ciocca dei lunghi capelli rossi sciolti sulle spalle, enfatizzano la posizione della mano che sfiora delicatamente la caviglia sinistra del Cristo, memore dell'episodio avvenuto in casa del Fariseo, narrato con dovizia di particolari anche nella biografia di Pietro Mengoli²⁵.

²⁴ BNCF, Magl. XXXVIII, cod. 17, P. Mengoli, *Conversione di Santa Maria Maddalena*, cc. nn.

²⁵ Ivi.



Ritratto di Pietro Mengoli, olio su tela, cm 73x60, Bologna, Alma Mater Studiorum, Rettorato Sala del Consiglio, inv. QUA 76

L'intenso rapporto originatosi tra il committente e lo scultore dai lavori nella chiesa di Santa Maria Maddalena e che si protrasse fino alla morte di Mengoli, sembra rendere testimonianza della soddisfazione del priore e parroco circa le opere eseguite da Giuseppe Maria Mazza. Subito dopo i lavori nella chiesa, Pietro Mengoli infatti sarà chiamato a svolgere il ruolo di padrino della seconda figlia dello scultore, Camilla, nata il 21 giugno 1683 nella parrocchia di Santa Maria Maggiore e battezzata il giorno seguente²⁶.

Inoltre, alcuni anni più tardi, il nome di Mazza compare ancora una volta associato a quello di Mengoli. Egli infatti è tra gli artisti coinvolti in occasione delle esequie funebri di Pietro Mengoli, celebrate a seguito della sua morte avvenuta il 7 giugno 1686. In quell'occasione la Compagnia del Santissimo Sacramento della parrocchia di Santa Maria Maddalena, erede universale di Pietro Mengoli come da lui disposto nel testamento datato 25 gennaio 1681 e rogato dal notaio Domenico Maria Boari, affidò a Giuseppe Maria Mazza l'incarico di eseguire «l'impronta» cioè la maschera funeraria, «per farne il ritratto»²⁷. Molto probabilmente, considerato anche il compenso di sole cinque lire ricevuto dallo scultore il 26 giugno, estremamente modesto se lo si confronta con quello avuto dal pittore, si trattava di un calco in cera modellato direttamente sul volto del defunto e finalizzato esclusivamente a fissarne i lineamenti fisionomici per la successiva trasposizione in pittura. L'incarico di eseguire il ritratto pittorico fu assegnato a Lorenzo Bergonzoni (Bologna, 1646-

²⁶Cfr. *Appendice*, 4/c.

²⁷ Cfr. l'elenco delle «*Spese fatte in occasione tanto della malattia quanto della morte di detto Sig. Priore et altro e prima adì 7 giugno 1686*», allegato all' «*Inventario legale dlo stato ed Eredità del fu D. Pietro Mengoli fatto compilare dalli signori Ufficiali e Prior Parroco di Santa Maria Maddalena loro eredi* [1686 5 settembre] », ApSMM, cartone E n. 8, trascritto parzialmente in *Appendice*, 28.

1722)²⁸, che ne ricevette il pagamento di cinquantacinque lire il successivo 12 luglio. Ricordato dalle principali fonti bolognesi proprio per la sua abilità come ritrattista²⁹, della sua attività rimangono pochissime testimonianze e forse l'effigie del matematico bolognese che si conserva nella sala del Consiglio del Rettorato dell'Università di Bologna, di cui non è noto l'autore, potrebbe coincidere con il ritratto eseguito in occasione delle esequie funebri e quindi ampliare il brevissimo catalogo del pittore³⁰. Ritornando invece al *Compianto* di Giuseppe Maria Mazza, il gruppo che oggi vediamo si presenta notevolmente impoverito a causa del pessimo stato di conservazione in cui versa, dovuto anche alle vicende storiche che dalla sua creazione lo hanno condotto fino ai nostri giorni e che di seguito si ripercorreranno brevemente. Per quasi un secolo, fino alla seconda metà del Settecento, l'opera non dovette subire modifiche importanti. Dopo gli elogi di Masini e Malvasia, riportati sopra, pochi anni più tardi in occasione della visita pastorale alla chiesa, svoltasi il 14 settembre 1691, il cardinale Boncompagni dinanzi all'«Altare ... Sepulcro dicatum D. N. J. C. quod est Ecclesiae» annotava che la «sculptura rapresentatis Christi a Domino Joseph Mazza celebre statuario elaborata» era «bene omnibus provisum extare»³¹. Pochi anni dopo in una relazione sullo stato della chiesa, redatta dal successore di Pietro Mengoli, il parroco Vincenzo Merighi, databile tra il 1696 e il 1713, il «Christo morto con le tre Marie di stucco, opera del Sig. Giuseppe Mazza» è registrato nella sua collocazione originaria, all'altare di patronato «della Chiesa» «detto il Santo Sepolcro», menzionato come l'ultimo di dodici altari, dove ai sei della chiesa principale di Santa Maria

²⁸ Sul pittore si veda Roli 1977, p. 229 e più di recente il contributo di Clerici Bigozzi 2007, pp. 178-181.

²⁹ Malvasia lo ricorda come «egregio ne' ritratti» (1686, p. 273) e Luigi Crespi aggiunge che si dedicò quasi esclusivamente al genere con «ritratti a meraviglia dipinti, ed a pastelli» (1769, p. 177).

³⁰ Dell'opera, citata negli inventari storici della quadreria dell'Università di Bologna a partire dal 1872 (BUB, *R. Università di Bologna. Inventario delle proprietà mobili... esistenti a tutto aprile 1872 nella biblioteca*, ms. inv. 69), non sono note le vicende anteriori a questa data.

Nel ritratto, unica testimonianza figurativa ad oggi nota dell'effigie del matematico bolognese, si notano alcuni dettagli di stile che ritornano nelle poche opere sicure e ancora leggibili del pittore, ovvero il *Ritratto di Giovanni Battista e Ippolito Fornasari* nel quadriportico dell'Archiginnasio e il *Ritratto del conte Jacopo Isolani con la famiglia*, datato 1691 che si conserva a Bologna in collezione privata. In particolare confrontando il dipinto che ritrae Pietro Mengoli con il fratello in pelliccia nel doppio ritratto *Fornasari*, ritornano le caratteristiche peculiari dello stile di Bergonzoni e che derivano dal suo alunnato presso il nipote di Guercino, Cesare Gennari. In particolare l'abilità tecnica nella resa materica dei tessuti, nella corposa pelliccia vaporosa e leggera con il colletto in seta lucente e finemente drappeggiata, e soprattutto nello sguardo penetrante e assorto degli occhi infossati, le cui palpebre a mezz'asta evidenziano pupille scure degli effigiati.

³¹ AAB, *Visite pastorali*, vol. 65, c. 166v.

Maddalena si sommano quelli della chiesa di Santa Croce, annullando così la scansione in più chiese voluta da Mengoli³².

In seguito Zanotti nella biografia dell'artista, menzionando il «Cristo morto, pianto dalle Marie ... in figure di tutto rilievo, e grandi come il vero» in «una parte rimota della chiesa parrocchiale di Santa Maddalena» lo definiva «opera degna di eterna durazione», in una frase tanto celebre quanto quasi premonitrice delle modifiche, tutt'altro che felici, a cui sarebbe andata incontro a partire dai decenni a seguire. Poco dopo, infatti, negli anni 1761 - 63 la chiesa principale dedicata a Santa Maria Maddalena fu rifatta e, come si è già accennato, durante i lavori furono distrutte le altre due sculture modellate da Mazza; inoltre si intervenne anche sul *Compianto*, come risulta da una descrizione stilata da Domenico Savorini, parroco della chiesa dal 1748 al 1767 e databile tra il 1753 e il 1767³³. Nella descrizione egli riprende in parte la divisione in più chiese voluta da Mengoli menzionandone però solo tre, Santa Maria Maddalena, il Calvario e Santa Croce. A capo di quest'ultima egli ricorda la «Pietà di rilievo cioè Christo Morto con tre Marie in un grottesco dipinto...», è probabile dunque che a queste date la nicchia in cui era posto il gruppo presentasse già il «bel paese» dipinto dal celebre paesista bolognese Vincenzo Martinelli (1737-1807), ricordato dalle fonti a partire dalla *Guida* del Bianconi del 1835. Si segnala inoltre che lo stesso Bianconi oltre ad indicare Martinelli quale autore del paesaggio sullo sfondo, attribuiva a questi anche «la disposizione delle figure», forse riferendosi ad uno spostamento dell'opera avvenuto durante i lavori di ricostruzione della chiesa principale, anche se l'ipotesi appare priva di fondamenti perché il gruppo continua ad essere menzionato nella collocazione originaria, ovvero in un vano annesso alla chiesa di Santa Croce.

A riprova della notorietà raggiunta, anche oltralpe, dal gruppo scultoreo, è la menzione del «Christ pleuré par les Maries ... de Joseph Mazza» nel *Voyages historiques littéraires et artistiques en Italie pendant les années 1826-27-28* (Paris

³² AAB, Miscellanee vecchie, 332, chiesa di Santa Maria Maddalena, fascicolo sciolto: *Stato della chiesa parrocchiale di Santa Maria Maddalena di Bologna, scritto da Vincenzo Merighi, parroco della chiesa dal 1687 al 1713, senza data ma post 1696 e ante 1713*, trascritto parzialmente in *Appendice*, 29/a.

³³ AAB, Miscellanee vecchie, 332, chiesa di Santa Maria Maddalena, fascicolo sciolto: *Inventario di tutte le robe, suppellettili, apparati, effetti, beni, presdazioni, obblighi ed altro qualunque spettante alla chiesa priorale e parrocchiale di Santa Maria Maddalena in strada S. Donato, Jus patronato de Parochiani di essa, scritto da Domenico Savorini (parroco dal 1748 al 1767), senza data ma post 1753 ante 1767*, trascritto parzialmente in *Appendice*, 29/b.

1831) di Antoine-Claude Pasquin, detto Valéry, bibliotecario delle librerie reali di Versailles e di Trianon.

Nonostante dunque una fortuna critica pressoché invariata, all'inizio dello scorso secolo il gruppo scultoreo di Giuseppe Maria Mazza ha subito sorte simile a quella occorsa alla maggior parte degli altri *Compianti*, cioè traslato dalla sua collocazione originaria e reinserito in una nicchia appositamente realizzata per accoglierlo nella seconda cappella a sinistra della chiesa, perdendo quindi in via definitiva l'ambientazione architettonica per la quale era stato pensato.

Non occorre forse sottolineare, perché fin troppo evidente, quanto si discosti l'attuale collocazione del gruppo dalla ambientazione originaria, che, come si intuisce dalle fonti antiche ed è confermato da una relazione scritta poco prima dei lavori di spostamento, era costituita da una «specie di grotta»³⁴, un vano dalle dimensioni ridotte, come si è detto, ancora esistente sebbene modificato.

Ma se il cambio della sede costituisce in ogni caso un depauperamento per un'opera d'arte, e in particolare per una scultura, dove come sappiamo giocano un ruolo fondamentale il punto di vista, i rapporti proporzionali tra le singole figure e in relazione allo spazio fisico circostante, in questo caso data la natura dell'opera che è modellata ad altorilievo, a differenza degli altri *Compianti* emiliani composti da singole sculture, il suo spostamento ne ha causato con evidenza anche una alterazione.

Mi pare infatti evidente che se si accetta il piccolo altorilievo del Museo Davia Bargellini (sch. 23) quale modello per l'opera definitiva, si dovrà comunque convenire sul fatto che originariamente il gruppo doveva essere modellato ad altorilievo, fatta eccezione solo per la figura del Cristo e parte della Vergine modellati in terracotta e a tutto tondo. Aver quindi privato il gruppo della sua sede originaria, significa non solo averne cambiato il contesto, ma specialmente averlo spogliato della parete cui in origine aderiva e a partire dalla quale Mazza, lavorandovi in loco, aveva dato forma all'opera. Oltre alle aggiunte successive e quindi il paesaggio dipinto sullo sfondo da Vincenzo Martinelli, si è perso dunque molto di originario: come ad esempio il riferimento al Monte del Golgota, che probabilmente, come nel modello, era delineato a bassorilievo sullo sfondo dietro al busto di Cristo e che aveva la funzione di fornire un contesto topografico alla rappresentazione scenica. Dato il forte aggetto delle

³⁴ ApSMMB, Cartone Decennale 1925.

figure che compongono il gruppo, per procedere al trasporto sono state trattate singolarmente come se fossero figure a tutto tondo: segate dalla parete e reinserite - ma non sappiamo con quale rigore (anche se, come si dirà, pare che come di consueto si sia privilegiata la gradevolezza estetica) - in un nuovo sito appositamente creato all'interno di una preesistente cappella, interamente rifatta per accogliere l'opera.

Il restauro e risanamento delle strutture murarie della chiesa di Santa Croce eseguito nel 1861, non doveva aver portato particolare giovamento al *Compianto*, se solo poco di più di mezzo secolo più tardi questo «trovavasi in condizioni di ambiente deplorabile, esposto all'umidità, seriamente deteriorato». Per porvi rimedio «il priore e parroco Mons. Caprasio Pallotti» decise «di collocare più convenientemente il gruppo ... salvandolo così da sicura rovina»³⁵, spostandolo «in luogo asciutto» che ne permettesse «non solo una migliore conservazione» ma anche «migliori condizioni di illuminazione» al fine di garantire la maggiore esposizione «all'ammirazione e venerazione dei fedeli»³⁶.

Il luogo prescelto fu la cappella centrale di sinistra della chiesa principale di Santa Maria Maddalena, che fino a quel momento aveva ospitato il dipinto raffigurante la *Sacra Famiglia con San Giovanni Battista* di Francesco Monti (Bologna 1685 - Brescia 1768)³⁷, oggi conservato nella sagrestia.

I lavori per la traslazione del gruppo presero avvio nel marzo 1924 e furono ultimati nell'ottobre dello stesso anno³⁸. L'opera venne presentata ai fedeli il successivo 14

³⁵ Cfr. *Appendice*, 30/ a dove è parzialmente trascritta la relazione stilata al termine dei lavori, da cui sono tratti questi brani.

³⁶ La frase è tratta da una lettera scritta parroco Caprasio Pallotti al Ministro di Grazia e Giustizia con la quale chiede che la Direzione Generale Fondo Culti contribuisca a finanziare le spese sostenute per il trasporto del gruppo (carta sciolta in ApSMMB, Cartone Decennale 1925).

³⁷ Riguardo a quest'opera Zanotti (1739, II, pp. 119-120) ricorda che «venne chiesto a Giovan Gioseffo dal Sole un suo bravo scolare che una tavola facesse per la chiesa parrocchiale di santa Maria Maddalena ed egli offerse il Monti al quale subitamente l'opera fu commessa. In non molto tempo ei la compie e allorché la rese pubblica cominciò il suo nome a farsi molto maggiore Vi effigiò la Vergine nostra signora col Bambino Gesù e san Giovambatista fanciullo e san Giuseppe ed è quadro certamente per ogni parte molto da lodarsi». Sull'artista si vedano: Roli 1977, pp.62-65, 121-123, 280 -281; Lenzi 2006, pp.254-258; Serafini 2012, pp. 253-257.

³⁸ Si veda in *Appendice*, 30/c la trascrizione del documento datato 20 ottobre 1924 in cui si elencano le spese sostenute per la traslazione del gruppo per un importo totale di 27070, 60 lire. Il documento reca in calce il visto dell'allora soprintendente Luigi Corsini.

Inoltre è datata 24 ottobre 1924 una lettera del priore e parroco Caprasio Pallotti con la quale inviava a Corrado Ricci una fotografia della «Pietà in terracotta del celebre scultore Giuseppe Mazza già restaurata sapientemente dal Prof. Mario Dagnini»(BCRa, Fondo Corrado Ricci, Carteggio corrispondenti, vol. 141, n. 26322). Nella risposta Ricci lodava l'intervento eseguito, affermando «quanta grazia nelle figure femminili, quanto abbandono nel morto Gesù, congratulazioni vivissime al Prof. Dagnini» (cfr. *Appendice*, 30/a).

giugno 1925, in occasione della celebrazione del Corpus Domini, che secondo un



Disegno con iscrizione in calce: *Traslazione della Pietà in terracotta del celebre scultore Giuseppe Mazza dall'oratorio alla cappella centrale a sinistra della Chiesa Priorale e Parrocchiale di Santa Maria Maddalena (Disegno del Prof. Mario Dagnini)*, ApSMMB, Cartone Decennale 1925

turno decennale spettava in quell'anno alla chiesa di Santa Maria Maddalena³⁹. Sotto la direzione dell'Ing. Prof. Guglielmo Golfanelli della Massa⁴⁰, Mario Dagnini (Bologna 1867 - 1925), pittore di storia e docente d'Ornato all'Accademia di Belle Arti di Bologna che pochi anni prima, tra il '14 e il '22, aveva presieduto con Alfonso Rubbiani la commissione per il restauro del *Compianto* di Niccolò dall'Arca, curò la progettazione del trasporto del gruppo scultoreo e disegnò la nuova sistemazione della cappella.

In accordo con il disegno, la cappella prevede una divisione in due sezioni: una superiore in cui una nicchia in legno, ornata ai lati da gigli «opera

³⁹ Ravaglia 1925.

⁴⁰ Cfr. il documento trascritto in *Appendice*, 30/c da cui si evince che la direzione dei lavori era stata affidata all'Ing. Guglielmo Golfanelli della Massa, al contrario di quanto scritto per primo da Ravaglia (1925), secondo il quale questi avrebbe avuto solo il ruolo di coadiuvare Dagnini nella sistemazione tecnica del gruppo all'interno della grotta.

⁴¹ Per una descrizione completa dei lavori eseguiti, delle maestranze che vi operarono e dei materiali usati, cfr. il documento parzialmente trascritto in *Appendice*, 30/a.

pareti interne simulano una grotta, scelta quest'ultima attuata con l'intento di riprodurre la sede originaria del gruppo. La grotta è incorniciata da una ancona costruita in marmo giallo di Torri del Benaco e verde di Varallo⁴². Sopra all'ancona erano posti due grandi candelabri, oggi all'altar maggiore, «intagliati inappuntabilmente su disegno del Dagnini dal prof. Federici Oreste⁴³ a parte la doratura affidata al Sig. Ludovico Ponnetti». Lo stesso Dagnini disegnò l'altare in marmo «in stile antico»⁴⁴, che ancora oggi viene posto davanti al gruppo in occasione delle celebrazioni liturgiche dei giorni feriali. Anche la cancellata in ferro che chiude la cappella venne ideata da Dagnini, ulteriormente abbellita dallo stemma «con le sigle della passione di *Nostro Signore* e del nome di Maria» disegnato dal decoratore e scenografo Silvio Gordini (Russi -Ravenna 1894-Bologna 1937), e messa in opera con «fregi e ornati in ottone fatti magistralmente da Amedeo Cuppi»; una identica cancellata venne posta per ragioni di simmetria anche all'altare detto della Beata Vergine delle Febbri, collocato di fronte a quello del *Compianto*. Arturo Orsoni (Budrio - Bologna 1867 - ivi, 1928)⁴⁵, noto scultore bolognese, si occupò della modellatura e fusione in bronzo dei candelieri disegnati dal Dagnini per l'altare.

Il Dagnini «affidò subito l'esecuzione della traslazione della Pietà e relative riparazioni» a Pietro Veronesi (Bologna, 1859-1936) professore dell'Accademia di Belle Arti di Bologna, nonché affermato scultore⁴⁶, il quale «sormontando enormi difficoltà, meravigliosamente riuscì nell'intento, lasciando intravedere il suo temperamento d'artista e l'intenso amore al capolavoro del Mazza»⁴⁷. L'incarico affidato a Pietro Veronesi comprese «il trasporto», il «restauro delle parti deteriorate e rifacimento di pezzi mancanti» e infine la «ripolicromatura delle statue»⁴⁸.

⁴² *Appendice*, 30/a.

⁴³ Oreste Federici (Bologna ? - 1956), nel 1905 fu il fondatore di un laboratorio specializzato nell'intaglio del legno e nella doratura, ancora oggi operante a Bologna.

⁴⁴ L'altare è costituito da una grande lastra di rossetto di Verona, sostenuta da un capitello centrale anch'esso in marmo di Verona e quattro colonne poste alle estremità in marmo dei Pirenei con la base in marmo Chiampo perla.

⁴⁵ cfr. G. S. Gentili, *Arturo Orsoni - Commemorazione*, Bologna, s. d.; Pesci 1998; Buscaroli, Martorelli 2010.

⁴⁶ Tra le numerose opere eseguite da Pietro Veronesi si ricordano le sculture nel parco della Montagnola (la fontana ai piedi del Pincio eseguita in collaborazione con Diego Sarti e il bassorilievo della Scalea con *Il ritorno dalla vittoria di Fossalta, l'ingresso di re Enzo prigioniero*, del 1896) e i monumenti funebri nella Certosa Monumentale di Bologna (tra gli altri la tomba Gangia del 1896 e il monumento funebre ad Angelo Bandini del 1921).

⁴⁷ Cfr. *Appendice*, 30/a.

⁴⁸ Cfr. *Appendice*, 30/b: la trascrizione del preventivo di spesa è allegata alla minuta di lettera inviata dal priore e parroco Caprasio Pallotti al Ministro di Grazia e Giustizia con la quale chiede alla Direzione Generale Fondo Culti un finanziamento per i lavori.



Le fotografie documentano lo stato dell'opera prima del restauro condotto nel 1995.

La policromia originaria si presenta quasi totalmente alterata dalle ridipinture stese in occasione dello spostamento del 1925

Nel corso dell'ultimo restauro (1995), sono emerse con evidenza le operazioni eseguite da Veronesi nel 1925: egli infatti aveva integrato con spesse e grossolane stuccature le lacune e le diffuse rotture, alcune causate dal trasporto stesso, e inoltre aveva provveduto a ridipingere interamente il gruppo scultoreo coprendo e modificando la policromia originaria. Scrive infatti Emma Biavati curatrice del restauro del 1995: «ci si è imbattuti in un piede della Maddalena completamente rifatto, in un manto ricostruito, in arti gonfiati e ingrossati dal gesso, nonché in ultimo in una nuova spessa ridipintura che aveva coperto quella originale, assai più delicata

e sottile ... e che aveva modificato, ad esempio la cromia delle vesti, occultato il sangue che sgorga dalle ferite nel costato di Cristo ... alterato quasi tutti gli incarnati»⁴⁹.

Benché non vi siano riproduzioni in grado di testimoniare lo stato dell'opera prima dello spostamento del '25, è evidente l'errore di valutazione compiuto nella progettazione dello spostamento, ovvero, come si è già accennato poco sopra, quello di considerare l'opera non come un altorilievo ma come una serie di figure modellate a tutto tondo. Oltre alla stessa parete che costituiva parte integrante dell'opera, si sono perse così le parti che maggiormente vi aderivano: è evidente infatti come il rialzo del terreno su cui posa il piede sinistro della Maddalena nel modello del Davia Bargellini non compaia più nell'opera che noi oggi vediamo; variazione che potrebbe essere stata determinata proprio dalla difficoltà di segare quella zona, modellata in aggetto dalla parete di fondo, senza ulteriormente danneggiare l'opera. L'ipotesi troverebbe conferma anche nell'aggiunta ai piedi della Maddalena del vasetto di unguenti. L'assenza dell'attributo⁵⁰ nel modello conservato al Davia Bargellini, unita al materiale del piccolo manufatto, che a differenza del gruppo modellato in stucco e terracotta, è eseguito in legno, e infine l'annotazione in una lista di spese del 20 ottobre 1924 dove compare un pagamento di settecentosessanta lire «al falegname per la nicchia in legno e vasetto»⁵¹, fanno propendere a mio avviso per un'integrazione novecentesca volta a colmare lo spazio vuoto creatosi a seguito dello spostamento.

Ai danni causati nel traumatico intervento del 1925, si è cercato di porre rimedio nel restauro del 1995: il gruppo scultoreo mostrava annerimenti diffusi, fessurazioni e *craquelure*, sollevamenti e distacchi della pellicola pittorica. Già nel 1985, il Laboratorio degli Angeli di Bologna aveva effettuato un primo intervento di consolidamento, finalizzato a porre un temporaneo rimedio agli estesi sollevamenti della pellicola pittorica⁵². Un decennio più tardi, nel 1995, grazie all'interessamento dei Priori parroci Machignoni e Toffeneti e mediante un contributo della Fondazione del Monte di Bologna e di Ravenna, l'opera è stata interamente restaurata dallo Studio

⁴⁹ Biavati 1995, p. 5

⁵⁰ Attributo iconografico consueto nella figura della Maddalena, che ne specifica la funzione di "mirrofora", ovvero di colei che si reca al sepolcro da sola o con una o più compagne nel giorno della Resurrezione con gli unguenti per imbalsamare il corpo di Cristo (*Marco*, 16, 1; *Matteo*, 28,1; *Luca* 24,1; *Giovanni* 20, 1).

⁵¹ cfr. *Appendice*, 30/c.

⁵² Biavati 1995, p. 5.

Biavati, sotto la sorveglianza del Prof. Andrea Emiliani, allora Soprintendente per i Beni Artistici e Storici per le province di Bologna, Ferrara, Forlì e Ravenna. Dopo una prima fase di pre-consolidamento, si è proceduto all'individuazione delle pesanti e grossolane stuccature in gesso applicate nel 1925, che dove possibile sono state rimosse mentre in altri casi si è intervenuti riducendone lo spessore. Anche la pesante policromia novecentesca è stata interamente rimossa. Si è intervenuti poi con operazioni di consolidamento e pulitura delle superfici, e infine con un ritocco pittorico delle lacune delle cromie sottostanti.

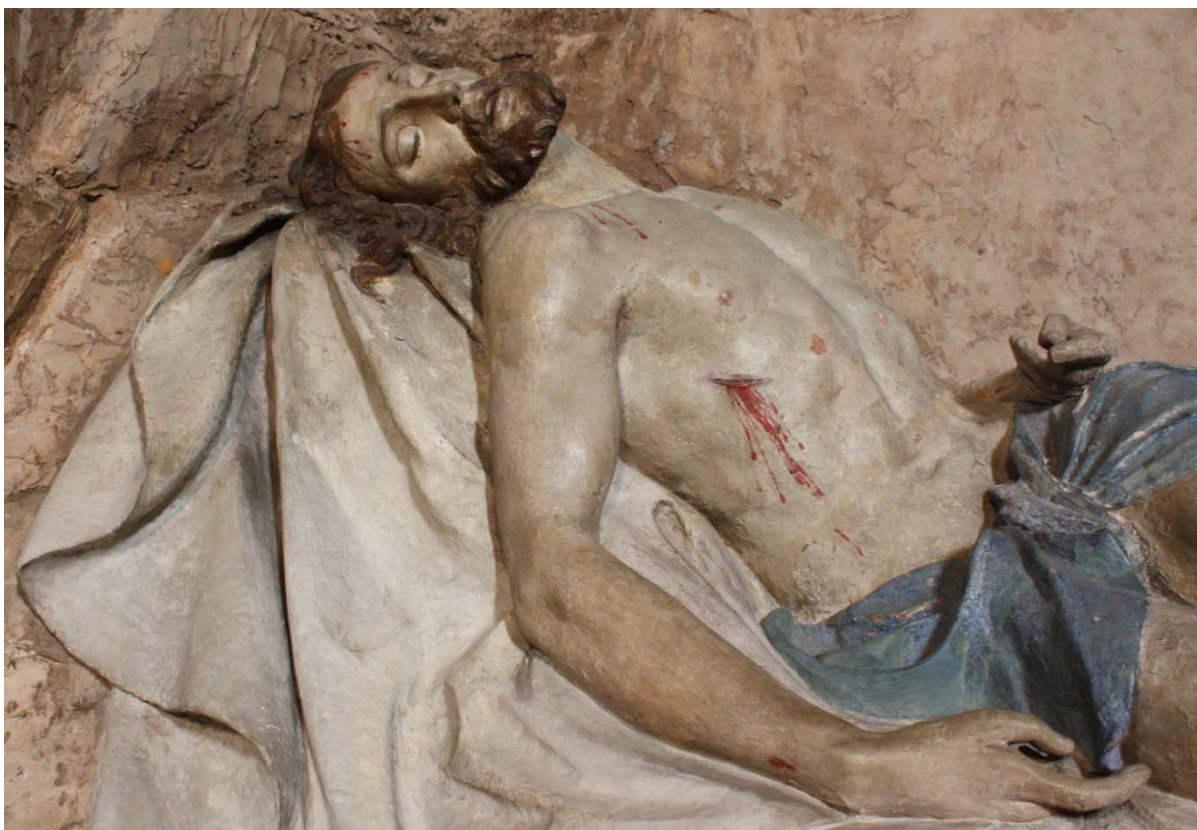
Il *Compianto* ha così recuperato una maggiore leggibilità, ma oggi, a distanza di poco più di tre lustri da quell'ultimo intervento di restauro, appare nuovamente molto deteriorato, con estese decoesioni e cadute della pellicola pittorica, tanto da far temere per quella «eterna durazione», auspicata con Giampietro Zanotti da noi tutti.

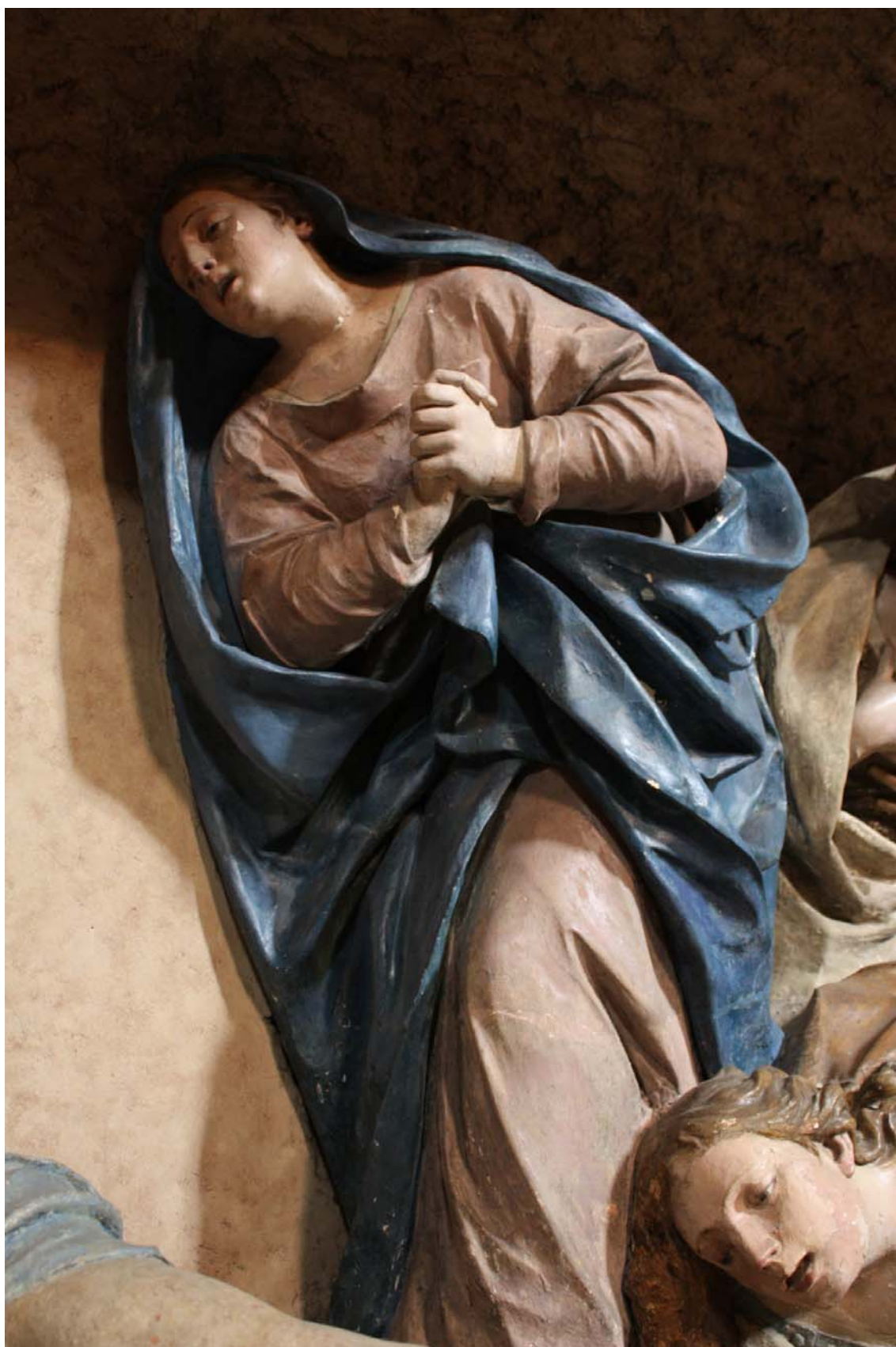


Bologna , chiesa di Santa Maria Maddalena, la cappella con il *Compianto* subito dopo lo spostamento del 1925



Bologna, chiesa di Santa Maria Maddalena, *Compianto sul Cristo morto*, stato attuale dell'opera











Bologna, Santa Maria Maddalena,
Compianto sul Cristo morto,
particolare del volto della Vergine



Bologna, Santa Maria Maddalena,
Compianto sul Cristo morto,
particolare del volto di Maria di
Cleofa



Bologna, Santa Maria Maddalena,
Compianto sul Cristo morto,
particolare del volto di Maria
Maddalena

24. *Quattro stagioni*

ante 1684

stucco

Bologna, Palazzo Fantuzzi, salone d'onore al piano nobile

Dimensioni: cm 58 ca. x 55 ca.

Bibliografia: Masini BCAB Ms. B 1087 in Arfelli 1957, p. 217; Ottani 1962, p. 205 n.4; Riccòmini 1972, p. 94 cat. 97; Bergamini 1978, p. 75; Montefusco Bignozzi 1982, p. 233; Roversi 1986, p. 93.

Restauro: 1993: intervento di pulitura condotto dalla ditta CRC - Restauri.

I vivaci putti alati, allegorie delle quattro stagioni dell'anno, siedono con scioltezza ai quattro angoli dell'ampio cornicione, che raccorda le pareti al soffitto, nel salone al piano nobile del cinquecentesco palazzo di proprietà della nobile famiglia Fantuzzi su via San Vitale¹. Ricordati tra le fonti solo dal contemporaneo Antonio Masini (Castelfranco 1602 - 1692)² e in seguito dimenticati dalla letteratura artistica bolognese, la loro esecuzione si colloca entro il 1684, data indicata insieme al nome del committente in un cartiglio affrescato al centro della parete che fronteggia il camino e che segna la conclusione dei lavori di ornamento del salone e più in generale al progetto di ammodernamento del palazzo promosso da Carlo Rodolfo Fantuzzi che prese avvio, secondo quanto riportato da Giampietro Zanotti e da Luigi Crespi³, tra il 1678 e il 1679.

Lo scultore principale nel cantiere, fu Gabriele Brunelli: a lui si devono le sculture raffiguranti *Ercole* e *Atlante* nel portico interno del palazzo e le cinque figure allegoriche⁴ che ornano il maestoso scalone d'ingresso progettato da Paolo Canali e inaugurato il primo maggio del 1680, in coincidenza dell'ingresso al gonfalonierato di giustizia del senatore Carlo Ridolfo Fantuzzi⁵. Questi, con buona probabilità, dovette incaricarlo anche della decorazione plastica del salone d'onore posto al piano nobile

¹ Su palazzo Fantuzzi si vedano almeno: Ricci 2000, pp. 135-160; Lenzi 1989, pp. 30-38; Cuppini 1974, pp. 62-66.

² In Arfelli 1957, p. 217.

³ Zanotti 1739 II, p. 267; Crespi 1769, p. 96.

⁴ cfr. Riccòmini 1972, cat. 77.

⁵ Masini 1650-1693, cc. nn.; Oretti, BCAB Ms. B 112, c. 19.

del palazzo, che negli stessi anni veniva affrescato da Francesco Bibiena (Bologna, 1659 - 1739)⁶. La morte dello scultore, nel 1682, contribuì, forse, a far ricadere l'incarico su due artisti gravitanti nella sua cerchia, chiamati ad ultimare la decorazione solo approntata da Brunelli: Giuseppe Maria Mazza che, secondo Oretti, gli era stato allievo, e Giovanni Filippo Bezzi detto il Giambologna, di cui ad oggi si conosce molto poco ma poiché collaborerà a più riprese con lo stesso Mazza si può forse supporre, seppur su registri e specialismi diversi, una loro vicina formazione. L'intervento di Brunelli nel salone fu probabilmente limitato ai due *Telamoni* che incorniciano il camino monumentale e che richiamano l'*Atlante* eseguito più di vent'anni prima per il portale d'accesso di palazzo Davia Bargellini, laddove il trascorrere degli anni sembra aver moderato la resa dilatata e ipertrofica delle masse muscolari a favore di un maggiore naturalismo. Giovanni Filippo Bezzi detto il Giambologna porterà a termine la decorazione plastica che sormonta il camino, modellando, forse ancora in collaborazione con Brunelli, la scultura allegorica raffigurante *La Fama in trono* tra bandiere e trofei d'arme custoditi da aquile proterve⁷. Lo stesso Bezzi è l'autore del gruppo in stucco parzialmente dorato che campeggia al centro del soffitto con il grande stemma di casa Fantuzzi sorretto da due geni alati che suonano le trombe della fama⁸. A Mazza invece si devono i quattro putti alati, a tutto tondo, seduti agli angoli del cornicione che qui si propone di identificare con le allegorie delle *Quattro Stagioni* dell'anno: negli angoli della parete che dà accesso al salone a destra l'*Estate*, con una cornucopia ricca di frutti e spighe di grano, e a sinistra la *Primavera* con una ghirlanda di fiori; sulla parete che accoglie il camino l'*Autunno* regge in una piega del manto diversi frutti tra cui un grappolo d'uva e l'*Inverno* con in mano una torcia accesa, a simboleggiare il fuoco attribuito consueto della stagione invernale. E' evidente la somiglianza non solo somatica ma anche nelle posture libere e disinvolute di questi putti alati con altri eseguiti da Giuseppe Maria Mazza nello stesso periodo; si pensi ad esempio a quelli che sormontano l'altare nella cappella Manzoli in San Giacomo Maggiore (sch. 15-19), oppure le varie coppie di

⁶ Sull'attività nel palazzo di Francesco Bibiena cfr. Lenzi 2006, pp. 278. In aggiunta ai numerosi contributi di Deanna Lenzi (in particolare 1991, pp. 91-110) sul pittore si vedano almeno Godi 1997, pp. 79-82; Clerici Bagozzi 1992, pp. 15-24.

⁷ Marcello Oretti (BCAB, Ms. B 104, cc. 171-172) assegna al Bezzi l'intera decorazione del camino monumentale.

⁸ Antonio Masini (in Arfelli 1957, p. 217) riferisce lo stemma al Bezzi datandone l'esecuzione al 1684.

putti con cartigli che ornano la libreria del convento di San Domenico (1693) (sch. 63).

I quattro paffuti puttini dal modellato morbido e sinuoso si accordano armoniosamente alla meravigliosa architettura affrescata da Francesco Bibiena nelle pareti sottostanti. Il loro dinamismo, sottolineato dai brevi manti mossi e dalle posizioni variate e sciolte, risponde alle vivaci movenze delle statue delle divinità che animano la loggia dipinta.

I putti di Mazza, seppur dalle dimensioni e dall'impatto visivo contenuto, evidenziano il notevole scarto stilistico tra i due artisti subentrati a Brunelli: al confronto, infatti, le sculture plasmate da Giovanni Filippo Bezzi sembrano saldamente ancorate a quella tradizione cinquecentesca, dagli evidenti accenti manieristi, cui rimanda anche l'altisonante soprannome di Giambologna.













25. *Bacco e Eros***26. *Eros e Anteros***

1680-1685 circa

terracotta con patina nera, n. 25: h. 38, 8 cm; n. 26: 35, 9

Collezione privata

Iscrizioni: G. MAZZA

Bibliografia: Christie's 1994, lot. n. 67 p. 50

Questi due gruppi di putti in terracotta sono stati presentati dalla casa d'aste Christie's nel 1994, nella relativa scheda si riporta la presenza di un'iscrizione contenente la firma «G. MAZZA» sul retro di uno dei gruppi. Si tratta certamente di opere giovanili dello scultore, riferibili agli anni a cavallo della metà del nono decennio del Seicento, come dimostrano i raffronti con opere autografe come le *Allegorie delle quattro stagioni* che ornano il salone di Palazzo Fantuzzi eseguite entro il 1684 (sch. 24), oppure le *Coppie di Angioletti* a sostegno dei medaglioni con gli Evangelisti nella cappella della Santa al Corpus Domini (sch. 40).

Il primo gruppo raffigura Eros che versa il prezioso nettare d'uva nella coppa di Bacco, seduto ai suoi piedi, mentre il secondo ritrae la lotta tra Eros e Anteros, tema con cui Mazza tornerà a confrontarsi anni più tardi nel gruppo in marmo commissionatogli dalla famiglia Sampieri come *pendant* ad un'opera raffigurante lo stesso soggetto eseguita da Alessandro Algardi (sch. 80).

La permanenza a Bologna dei due gruppi almeno fino alla metà dell'Ottocento, è testimoniata da una ceramica che presenta il monogramma di Angelo Minghetti (Bologna 1822-1885), fondatore della più importante manifattura petroniana del tempo, e tratta con evidenza dal gruppo plasmato nella creta da Mazza con la lotta tra *Eros e Anteros*.



A. Minghetti, *Eros e Anteros*, Milano collezione privata, 35 x 20 cm

27. *Putti alati*

1675

terracotta, 50 x 70 cm

Collocazione sconosciuta

Iscrizioni: MAG.^o G. MAZZA ?

Bibliografia: *Sesta Biennale...*, Firenze 1969, p. 273

Un bellissimo gruppo di putti alati assai simile a quelli passati all'asta da Christie's nel 1994 (sch. 25,26), è stato presentato dalla galleria veneziana Antichità «Bell'Arte» di Zangarini e Pascal alla *Mostra Mercato Internazionale dell'Antiquariato*, tenutasi a Firenze in Palazzo Strozzi dal 20 settembre al 19 ottobre 1969.

Nel catalogo a corredo dell'esposizione, la documentazione fotografica dell'opera, da cui è tratta l'immagine che segue, veniva illustrata dalla didascalia «Gruppo di putti in terracotta del Maestro G. Mazza». Questa indicazione persuade a ritenere che sulla terracotta comparisse, come di consueto nelle opere giovanili, un'iscrizione contenente la firma dell'autore, forse anticipata anche dal mese di esecuzione, probabilmente espresso nell'abbreviazione MAG.^o, come nel caso del *San Giovanni Battista* che si conserva nel Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza (sch. 1) e del *San Girolamo* del County Museum of Art di Los Angeles (sch. 9), inducendo i galleristi a descrivere l'opera come di mano del «Maestro G. Mazza», dove il titolo di *Maestro* è probabilmente frutto dell'equivoco nello scioglimento della sigla. Se così non fosse, infatti, sarebbe difficile comprendere il motivo di questo encomio tributato dagli estensori del catalogo della rassegna espositiva unicamente allo scultore felsineo, negandolo ad altri celebri artisti allo stesso tempo presenti in mostra come Giorgio Vasari, Bronzino, Rosalba Carriera e altri.



28. Putto

1684

stucco

Bologna, chiesa di Santa Maria della Carità, sagrestia, altare delle Reliquie

Dimensioni: cm

Bibliografia: Masini, BCAB ms. B 1087, cc. nn. (Bezzi); Oretti, BCAB Ms. B 30, c. 112 (Bezzi e Mazza); Grossi, BcSFB ms. 20, c. 36 (Bezzi e Mazza); Malvasia 1686, p. 140 (Bezzi); *Le pitture* 1706, p. 150 (Bezzi); *Le pitture* 1732, p. 151 (Bezzi e Mazza); *Le pitture* 1755, p. 155 (Bezzi e Mazza); *Le pitture* 1766, p. 158 (Bezzi e Mazza); *Le pitture* 1776, p. 106 (Bezzi e Mazza); *Le pitture* 1782, p. 112 (Bezzi e Mazza); *Le pitture* 1792, p. 121 (Bezzi e Mazza); Bianconi 1820, I p. 129 (Bezzi); Bianconi 1825, p. 105 (Bezzi); Bianconi 1826, p. 61 (Bezzi); Bianconi 1835, p. 58 (Bezzi); Bianconi 1844, p. 59 (Bezzi e Mazza); Ricci 1881, p. 160 (Bezzi e Mazza); Ricci 1884, p. 160 (Bezzi e Mazza); Ricci 1893, p. 160 (Bezzi e Mazza); Ricci 1900, p. 160 (Bezzi e Mazza); Ricci 1914, p. 189 (Bezzi e Mazza); Ricci 1930, p. 170 (Bezzi e Mazza); Thieme – Becker 1930, p. 304; *Decennale Eucaristica...* 1931, p. 2 (Bezzi e Mazza); Fleming 1961, p. 214; Marchesini 1961, p. 24; Veggetti 1971, pp. 84, 91, fig. 44 a p. 85, fig. 26 a p. 109; Bergamini 1978, p. 174; Montefusco Bignozzi 1981, pp. 92, 109-111, fig. 7 p. 84; Montefusco Bignozzi 1982, pp. 233-34.

La decorazione plastica dell'altare delle Reliquie nella sagrestia della chiesa di Santa Maria della Carità, si inserisce nell'ambito dei lavori di ampliamento e ammodernamento che negli ultimi due decenni del Seicento interessarono l'intero complesso chiesastico e l'annesso edificio conventuale dei frati del Terzo Ordine di San Francesco, che ebbero l'ufficio della chiesa dal 1496 e fino alla fine del XVIII Secolo, quando in seguito alle soppressioni degli Ordini (1798), le funzioni religiose furono definitivamente affidate ai parroci secolari (1806) e il convento dapprima,

durante l'occupazione napoleonica, adibito ad ospedale militare e in seguito distrutto nel secondo conflitto mondiale¹.

La chiesa originaria di fondazione duecentesca adiacente ad un ospedale per viandanti, fu completamente ricostruita alla fine del '500 (1582-1612 circa) dall'architetto Pietro Fiorini (1539-1629); il convento venne in seguito ampliato da Paolo Canali (1618-1680), subentrato a Francesco Martini, che articolò l'edificio attorno al chiostro a quadriportico, e infine un nuovo intervento prese avvio nel 1678 su progetto di un membro dello stesso convento, il teologo e architetto Giovan Battista Bergonzoni (1628 - 1692)² che aggiunse al convento il refettorio (1690) e conferì alla chiesa l'aspetto attuale³: eresse il campanile (1679), ingrandì lo spazio della chiesa articolandola su tre navate, ottenute uniformando la profondità delle cappelle laterali (1680-1684), e costruì sul lato sinistro della cappella maggiore un ampio vano rettangolare coperto da una volta botte destinato a sagrestia (1678). Ultimati i lavori architettonici, in quest'ultimo intervento si provvide anche ad abbellire sia gli ambienti costruiti ex novo, come la sagrestia, sia le cappelle della chiesa che erano state appena ingrandite. I pittori coinvolti sono tutti appartenenti alla scuola cignanesca: il figlio, Felice Cignani, realizzò per la cappella Malvasia il dipinto raffigurante la *Madonna col Bambino e i SS. Giuseppe e Antonio da Padova*, l'allievo preferito, Marc'Antonio Franceschini, eseguì un dipinto raffigurante *Cristo che appare a Santa Elisabetta d'Ungheria* nella cappella dedicata alla santa omonima collocato sull'altare nel 1685, tuttora in loco, e in aggiunta affrescò nella cappella Miglioli *San Giovanni in Patmos che scrive sul mistero dell'Immacolata Concezione*, non più esistente, in collaborazione con Luigi Quaini realizzò gli affreschi del refettorio (1690) raffiguranti *Cristo servito dagli angeli* e le due figure della *Carità* e della

¹ Per le vicende storiche relative alla chiesa si vedano da ultimi i saggi di Mario Fanti nei volumi pubblicati in occasione delle decennali eucaristiche del 1991 e del 1981 (1991, pp. 13 - 55 e 1981, pp. 9-72). Cfr. anche le pubblicazioni edite per le precedenti decennali: Bonetti - Rosa - Veggetti 1971 e Marchesini - Raule - Bonetti 1961.

² Oltre ai lavori in Santa Maria della Carità, Giovan Battista Bergonzoni è noto soprattutto per aver ricostruito in forme barocche la chiesa di Santa Maria della Vita (1687-1690). Negli stessi anni, grazie alla fama acquisita in patria, ottenne l'incarico di redigere il progetto architettonico per la chiesa di San Paolo alla Regola a Roma, sede degli stessi frati del Terzo Ordine francescano (cfr. Pierdominici - Turco 2008, pp. 43- 68; Pascucci 1991, p. 321). In generale sull'architetto si veda il profilo biografico redatto da Silla Zamboni (1967, p. 101); sull'attività per Santa Maria della Vita si vedano almeno Galeazzi 2007, pp. 91-108; Fanti 1978, pp. 194-199.

³ Le vicende architettoniche della chiesa sono ampiamente indagate da Montefusco Bignozzi 1981, pp. 75-89.

Temperanza, perduti, mentre del solo Luigi Quaini, cugino e allievo di Carlo Cignani, era l'affresco con *Cristo morto in braccio alla Vergine* su una parete laterale della cappella del Crocifisso, anche questo perduto⁴. La decorazione plastica vede invece la compresenza di artisti di formazione e provenienza diversa: di quanto messo in opera dai ticinesi Nicolò Perti (Muggio, notizie dal 1675 al 1701)⁵, Giovanni Francesco Silva (Morbio Inferiore 1660 - 1738)⁶ e Giuseppe Borelli (Lugano 1669 - Bologna 1745)⁷ rispettivamente nella cappella Malvasia (1681) in quella del Crocifisso (1684) e nel refettorio (1690), non rimane alcuna traccia, mentre è sopravvissuta ai rifacimenti ottocenteschi e ai bombardamenti della guerra la decorazione dell'altare delle Reliquie nella sagrestia, affidata ai due scultori locali Giuseppe Maria Mazza e Giovanni Filippo Bezzi, quest'ultimo già noto nel cantiere della Carità per aver eseguito anche gli stucchi della cappella Miglioli (1682), in seguito distrutti. La sagrestia «tanto vaga e bizzarramente architettata»⁸, come la definì Malvasia, fu la prima ad essere costruita nel 1678⁹, ma l'ornamento plastico venne aggiunto solo al termine dei lavori in chiesa, nel 1684, come testimoniato da Antonio Masini¹⁰ e da

⁴ Su queste e le altre opere d'arte conservate nella chiesa cfr. Montefusco Bignozzi 1981 pp. 91-117. Sul dipinto di Franceschini cfr. Miller 2001 pp. 161-162.

⁵ Stuccatore attivo soprattutto in Baviera: lavora nell'ex-monastero di Furstenfeld (1691), nella chiesa delle Orsoline a Neuburg (1701) e nella chiesa parrocchiale di Tegernsee (1695). Suoi stucchi sono anche nella Theatinerkirche (1685) e nel Residenz a Monaco di Baviera, nella Cattedrale di Augusta (1692-1693) e nel Castello Tilysche (1700/01). (cfr. Böhne 1975, pp. 28-30; Guldan 1964, pp. 268-272, Hager 1894, p. 360).

La presenza di tale artista si può forse imputare ad una sua collaborazione con l'architetto Paolo Canali, che negli anni precedenti aveva elaborato il progetto architettonico del convento. Giovan Battista Melloni ricorda infatti che Canali «per qualche tempo esercitò l'arte sua in Baviera con tanto credito, che fuvvi richiamato la seconda volta» (*Vita del servo di Dio C. L. Canali*, Bologna 1777, p. 305), sebbene ad oggi non siano emerse ulteriori informazioni sull'attività in Baviera di Canali, come già ipotizzava S. Zamboni (1974) egli potrebbe aver collaborato con l'architetto bolognese Agostino Barelli, attivo a Monaco fra il 1663 e il 1674 dove lavorò oltretutto per il castello di Nymphenburg anche nella chiesa dei Teatini e nella Residenz, cantieri a cui partecipa anche Nicolò Perti.

⁶ Giovanni Francesco Silva iniziò la sua attività di stuccatore accanto al padre, Agostino (1628 - 1706), lavorando in alcune cappelle del Sacro Monte di Ossuccio sul lago di Como e nella parrocchiale di Careno, in Alto Lario (1683). In modo autonomo fu attivo nell'oratorio di S. Anna di Morbio Inferiore (1705) e nella villa Odescalchi a Fino Mornasco, in Lombardia (1722). Fu inoltre autore di quattro medaglioni in terracotta con soggetti dell'Antico Testamento (1689), collocati in S. Maria dei Miracoli a Morbio Inferiore. cfr. il recente contributo di Gavazzi Nizzola - Magni 2004, pp. 309-326; si veda inoltre Gavazzi Nizzola - Magni 1974, pp. 110-129 con bibliografia.

⁷ Giuseppe Maria Mazza collaborerà a più riprese con Giuseppe Borelli e con il fratello di questi Bernardo (cfr. capitolo V.2): collabora con Giuseppe nella cappella di Santa Caterina nella chiesa del Corpus Domini (luglio settembre 1687), nell'oratorio della Concezione di Crevalcore (1696 e 1725) e nel salone di palazzo Ranuzzi (ante 1719); con Bernardo esegue gli stucchi nel palazzo del conte Camillo III di Gonzaga a Novellara (agosto - dicembre 1687).

⁸ Malvasia 1686, pp. 139-140.

⁹ Montefusco Bignozzi 1981, p. 82

¹⁰ Arfelli 1957, p. 224.

Giovan Battista Grossi, confratello nel convento dei frati della Carità, il quale dalla metà del '700 raccolse in un manoscritto, oggi conservato nella biblioteca di San Francesco, le notizie relative alle vicende costruttive della chiesa traendole direttamente dai documenti originali che all'epoca erano conservati nell'archivio del convento¹¹. Dal manoscritto di Grossi si apprende che l'onere finanziario della decorazione della sagrestia fu sostenuto da padre Benedetto Guidotti, che insieme al fratello Giacomo coprì anche la maggior parte delle spese dei lavori eseguiti dal Bergonzoni: infatti, fatta eccezione per la cappella Miglioli rinnovata a spese dello stesso architetto Bergonzoni che ne assunse il patronato, Benedetto Guidotti si accollò le spese per la cappella di Sant'Elisabetta che avrebbe poi ospitato il dipinto di Franceschini e per la decorazione della sagrestia mentre i restanti lavori furono finanziati dal fratello Giacomo, priore nel 1670 e nel 1677¹². Lo stesso Grossi riferisce della collaborazione tra Giovanni Filippo Bezzi e Giuseppe Maria Mazza nell'ornato dell'altare delle Reliquie, collaborazione attestata nella letteratura odepórica a partire dall'edizione della guida malvasiana del 1732, ampliata com'è noto dal segretario dell'Accademia Clementina, Giampietro Zanotti, tra i principali protagonisti della vita artistica e culturale felsinea di quegli anni. Se infatti nelle precedenti edizioni (1686, 1706) venivano menzionati solo «gli spiritosi ornati dell'altare di Gio. Filippo Bezzi», in quella del 1732 si aggiunge che «il puttino sopra l'altare è di Giuseppe Mazza», annotazione ripetuta poi da tutte le edizioni successive e accolta da Marcello Oretti, che per la sua descrizione della chiesa della Carità fece abbondantemente ricorso anche alle pagine manoscritte di padre Giovan Battista Grossi¹³. La partecipazione di Mazza è saltuariamente menzionata dalle fonti ottocentesche, mentre nel corso del Novecento, oltre al puttino sopra all'ornato alcuni hanno voluto attribuirgli anche i due angeli ai lati dell'altare¹⁴, che rivelano invece una mano assolutamente divergente da quella di Mazza. Omessa da Riccòmini nei suoi studi sulla scultura in Emilia, la decorazione plastica della chiesa della Carità è invece stata oggetto d'indagine da

¹¹ G. B. Grossi, *Memorie Istoriche Bolognesi del Terz'Ordine Secolare e Regolare di S. Francesco*, Bologna Biblioteca del convento di San Francesco, mss. 19,20,21: sulla fabbrica della chiesa ms. 20 cc. 14-38) Già Montefusco Bignozzi confrontando quanto riportato nel manoscritto di Grossi con le notizie reperite in alcuni documenti originali, ne aveva appurato l'attendibilità e l'esattezza delle informazioni riferite (Montefusco Bignozzi 1981, p. 78).

¹² Montefusco Bignozzi 1981, p. 82 e n. 34 a p. 89.

¹³ Lo stesso autore dichiara di aver tratto «varie notizie delle pitture ed altro» dalla cronaca di Grossi, Oretti, BCAB Ms. B 30, c. 113.

¹⁴ Veggetti 1971, p. 84

parte di Francesca Montefusco Bignozzi, la quale se ne è occupata dapprima in un contributo sulle *Testimonianze artistiche nella chiesa di S. Maria della Carità* pubblicato in occasione della Decennale Eucaristica del 1981 e l'anno successivo è tornata sull'argomento in un circostanziato articolo sulla figura di Giovanni Filippo Bezzi detto il Giambologna¹⁵. La studiosa riprende la divisione delle mani proposta dalle fonti, che riferivano a Mazza il puttino in cima alla finestra ovale mentre tutto il resto a Bezzi, interrogandosi però sui ruoli avuti dai due artisti e sull'entità e i tempi della loro collaborazione. Mentre nel primo studio l'autrice riconosceva la decorazione come frutto della collaborazione tra i due artisti, assegnando in estrema sintesi al Bezzi il ruolo di «ornatista» e «riconoscendolo come estroso interprete di idee e spunti suggeritigli dal Mazza»¹⁶, l'anno seguente basandosi su di uno studio più approfondito dell'attività artistica dello stuccatore, riconosceva invece «la decorazione plastica dell'altare delle Reliquie come opera autografa del Bezzi» ponendo l'intervento di Mazza in un momento successivo «dovuto probabilmente più che a un cambiamento di gusto ... all'esigenza di un restauro o di una lieve modifica»¹⁷. L'ipotesi troverebbe conferma nella tardiva menzione da parte delle fonti a stampa, sebbene, andrà ricordato che Giovan Battista Grossi, il quale con buona probabilità ebbe sotto mano anche i pagamenti per la decorazione della sagrestia da cui desunse, unico tra le fonti, il nome di colui che ne finanziò l'ornamento, ricordava per l'altare delle Reliquie la partecipazione dei due scultori e non ne riportava alcun ulteriore intervento negli anni successivi. Inoltre, ulteriori notizie documentarie emerse nel corso di questo studio di dottorato, permettono di circoscrivere al triennio 1684-1686 il rapporto di collaborazione tra Giovanni Filippo Bezzi e Giuseppe Maria Mazza: al 1684 si datano i lavori in stucco nel salone d'onore di palazzo Fantuzzi (cfr. sch. 24), all'anno successivo, 1685, credo si debba datare¹⁸ la decorazione plastica, perduta, nel salone al piano nobile nel palazzo di Bartolomeo Zaniboni (ora Bianconcini), dove, secondo Marcello Oretti, Giuseppe Maria avrebbe

¹⁵ Montefusco Bignozzi 1981, pp. 109-111; Eadem 1982, pp. 233-234.

¹⁶ Montefusco Bignozzi 1982, p. 233.

¹⁷ Montefusco Bignozzi 1982, p. 233.

¹⁸ Secondo infatti la consueta prassi dello scultore, a cui si è più volte accennato, in quell'anno Bartolomeo Zaniboni sarà chiamato a svolgere il ruolo di padrino per Maria Teresa, terza figlia di Giuseppe Maria Mazza, battezzata il 24 agosto 1685. (AAB, RBC, vol. 138, c. 206v, in *Appendice*, 4/c).

eseguito le figure e Giovanni Filippo Bezzi gli ornati¹⁹, nello stesso periodo i due artisti sono ancora insieme nella decorazione dell'altar maggiore della chiesa di Santa Maria Galliera, inaugurato nel marzo 1686, collaborazione ad oggi inedita di cui si dirà nella scheda che segue, in cui ancora una volta Mazza esegue le figure mentre Bezzi l'ornato, (cfr. sch. 29), e infine i due lavorano insieme in una cappellina in palazzo Gessi dove le sculture di Bezzi facevano da contorno a «li due puttini col Padre Eterno» di Mazza²⁰, ma per quest'ultimo lavoro non abbiamo appigli utili, ne documentari ne stilistici, poiché l'opera è andata perduta, a definirne una cronologia. L'altare delle Reliquie in Santa Maria della Carità, cade proprio in questo triennio di intensa collaborazione tra i due artisti e questo dato unito ad una evidente armonia e uniformità del complesso mi sembra possa indurre a ritenere l'intervento di Mazza pressoché contemporaneo a quello di Bezzi. I molti cantieri avviati contemporaneamente, (palazzo Fantuzzi, palazzo Zaniboni, la chiesa di Santa Maria di Galliera) e le continue richieste da parte dei privati - sappiamo ad esempio che già entro il gennaio del 1685 Mazza aveva prodotto delle sculture in marmo²¹ - potrebbero aver indotto lo scultore a definire l'impianto generale della composizione che avrebbe ornato l'altare, della cui realizzazione venne incaricato Bezzi, e poco prima di congedare l'opera egli intervenne plasmando in cima all'ornato il putto alato, stilisticamente analogo a quelli di palazzo Fantuzzi (sch. 24) e a quelli che ornano l'altare della cappella Manzoli nella chiesa di San Giacomo Maggiore (sch. 15-19). Una conferma a quanto si è qui ipotizzato, viene, a mio avviso, anche dal confronto tra gli angeli posti sopra alle finestre, lateralmente all'altare, con quelli plasmati da Giuseppe Maria Mazza ai lati dell'altare maggiore nella chiesa di Santa Maria di Galliera: entrambi sospesi sulle nubi e atteggiati in pose molto simili, in particolare in quelli

¹⁹ Oretti, BCAB Ms. B104, c. 131. Inoltre Oretti menzionava nell'appartamento inferiore dello stesso palazzo «in un ricovero da dormire ... sculture assai pregiate» eseguite dal solo Mazza che sono state identificate da Riccòmini (1972, pp.104-105) con le figure di *Venere, Apollo e putti* che decorano una alcova al pian terreno del palazzo.

²⁰ Oretti, BCAB Ms. B104, c. 175.

²¹ Nell'inventario legale dell'eredità di Ferdinando Monti datato 20 gennaio 1685 nell'appartamento nobile «da basso a mano manca della casa grande» sono registrate due opere in marmo dello scultore: nella seconda stanza un « un Giesù Puttino di marmo che dorme su la Croce» e nella terza stanza «un puttino di marmo à sedere con testa di morto» (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).

alla destra dei rispettivi altari è evidente la coincidenza nella posizione, con il braccio destro teso, quello sinistro piegato al petto, il volto lievemente inclinato verso il riguardante, la capigliatura e le vesti agitate e mosse dal vento.

Tali somiglianze rivelano forse una comune derivazione, un disegno fornito da Mazza probabilmente in accordo con l'architetto Giovanni Battista Bergonzoni, che il Bezzi, descritto dall'Oretti come un uomo piuttosto vanitoso al punto che il soprannome di Giambologna deriverebbe dall'«aria che davasi nell'operare» giacché si riteneva «il scultore di carattere più grandioso e magistrale di tutti li suoi coetanei scultori e stuccatori»²², accolse nelle sue linee generali interpretando però la resa delle figure e dell'ornato in modo del tutto autonomo, con una resa stilistica sostanzialmente svincolata e divergente rispetto a quella di Giuseppe Maria Mazza. Sempre Marcello Oretti infatti informa che il Bezzi «operò assai bene nelle figure» mentre gli rimproverava di essere un po' troppo «macchinoso» nell'ornato. Nell'altare delle Reliquie il *ductus* decorativo proprio dell'arte di Bezzi dall'ornato vegetale che incornicia il finestrone ovale imposta anche le figure degli angeli, poste sulle finestre rettangolari in basso ai lati dell'altare, caratterizzati da una accentuata espressività dei volti affusolati e dalle grandi ali aperte, in cui ogni singola piuma è rilevata e analiticamente descritta. Le vesti, il cui andamento circolare è segnato da una fitta trama di pieghe ondulate, lasciano in parte scoperte le gambe e le braccia dove si evidenzia una resa dall'anatomia non sempre controllatissima. Il putto alato modellato da Mazza che siede tra le volute alla sommità della finestra ovale, risalta per lo scarto qualitativo rispetto ai puttini alati posti ai piedi della stessa finestra: le differenze nella resa fisiognomica, stilistica e compositiva evidenziano la diversa concezione artistica di Giuseppe Maria Mazza, che si basa sulla ricerca della nobiltà nel disegno e della bellezza nella forma di matrice classica. Il putto siede sul proprio manto, il drappeggio fluttua con eleganza dietro la figura seguendo e enfatizzando il movimento del braccio destro alzato, la cui mano, oggi mutila, forse in origine recava la corona, attributo richiamato dalla presenza nella mano sinistra del fascio di fronde di palma: i due attributi, simboli consueti dei martiri, dovevano forse simboleggiare il sacrificio a cui furono sottoposti i santi di cui nel sottostante altare si conservavano le reliquie.

²² Oretti, BCAB Ms. B133, c. 121.

Oltre alle motivazioni già ricordate, ulteriori elementi stilistici non consentono a mio avviso, come proposto da Montefusco Bignozzi, di collocare l'intervento di Mazza in date più avanzate: ad esempio la resa della capigliatura del putto risolta in ciocche grosse e voluminose molto sporgenti come fiammelle ritorna in modo pressoché analogo negli angeli in Santa Maria di Galliera eseguiti tra il 1685 e il 1686 (sch. 29), o nei puttini che ornano l'altare maggiore in San Giovanni Battista dei Celestini (1687-88) mentre nelle opere di soli alcuni anni più tardi i capelli sono resi con una maggiore definizione, si vedano ad esempio gli angeli sull'altar maggiore (1690-92) e quelli della cappella del Rosario (1692) nella chiesa del Corpus Domini o i putti nella biblioteca del convento di San Domenico (1692). Ritengo che l'attività di Mazza nella sagrestia della chiesa di Santa Maria della Carità, nonostante l'iniziale dimenticanza delle fonti che forse la ritennero trascurabile poiché abituate a censire di mano dello scultore lavori di ben altra dimensione e portata, debba dunque collocarsi tra il 1684 e il 1685, ovvero subito prima dei lavori nella chiesa di Galliera. La decorazione plastica della sagrestia, infatti, doveva presentarsi ultimata quando nell'agosto 1685, si provvide ad abbellire ulteriormente l'ambiente commissionando all'artigiano imolese Giuseppe Giuliani l'esecuzione degli armadi in noce, con cimase riccamente intagliate, che ancora oggi ornano le pareti laterali della sagrestia²³.

La sagrestia ideata dal Bergonzoni rimase inalterata fino al XIX secolo, quando la soppressione degli ordini religiosi e la successiva alienazione del convento comportò la chiusura degli archi della loggia superiore del convento e di conseguenza la finestra ovale sull'altare delle Reliquie venne chiusa con un antiestetico tamponamento²⁴ che si presenta oggi notevolmente deteriorato. Infine nel 1841 fu collocata nella nicchia sull'altare la *Madonna con il Bambino e San Giovannino* in terracotta policroma, proveniente dalla soppressa chiesa di San Barbaziano e acquistata in un magazzino della Certosa da don Agostino Ricci che la riteneva di mano di Alfonso Lombardi²⁵. Riferita dalle fonti anche allo stesso Giovanni Filippo Bezzi²⁶, l'opera è oggi concordemente attribuita allo scultore volterrano Zaccaria Zacchi (1473-1544)²⁷.

²³ Montefusco Bignozzi 1981, p. 92

²⁴ Montefusco Bignozzi 1981, p. 94

²⁵ Montefusco Bignozzi 1981, p. 95

²⁶ Decennale 1931, p. 2; Marchesini, Raule, Bonetti 1961, p. 24.

²⁷ Sulla *Madonna con il Bambino e San Giovanni* e sul soggiorno bolognese di Zaccaria Zacchi si veda Lucidi 2012, p. 145 con bibliografia precedente.





29. *Due Angeli oranti*

ante 16 marzo 1686

stucco, 200 cm circa

Bologna, chiesa della Madonna di Galliera, altare maggiore

Bibliografia: *Diario Fava* BCAB Ms. B33, c. 263; ASB, D, Santa Maria di Galliera, 113/5996; Oretti, BCAB Ms. B 130, c. 109; Oretti, BCAB Ms. B 407, c. 248; Oretti, BCAB Ms. B 30, c. 17; Crespi, BCAB Ms. B 13, cc. nn.; Zanotti 1703, p. 112; *Le pitture* 1706, p. 56; *Le pitture* 1732, p. 53; Zanotti 1739, II, p. 7, 12, 249; *Le pitture* 1755, p. 53; *Le pitture* 1766, pp. 53-54; Longhi 1773, p. 111; *Le pitture* 1776, p. 11; *Le pitture* 1782, p. 11; *Le pitture* 1792, p. 12; Bianconi 1820, I p. 18; Bianconi 1825, p. 14; Bianconi 1826, p. 8; Valery 1831, p. 134; Bianconi 1835, p. 8; Valery, 1838, p. 19; Bianconi 1844, p. 7; *Guida* 1857, p. 287; Gualandi 1865, p. 36; W. Cave Thomas 1869, p. 271; Ricci 1881, p. 146; Ricci 1884, p. 146; Ricci 1893, p. 149; Comelli 1895, p. 8; Ricci 1900, p. 149; Ricci 1906, p. 122; Ricci 1914, p. 172; Sighinolfi 1921, p. 179; Ricci 1930, p. 154; Thieme – Becker 1930, p. 304; Rivani 1934, pp. 48, 51, fig. a p. 55; Renzi 1960, p. 294; Gazzoli, s.d. (post 1960), p. 26; Fleming 1961, p. 214; Riccòmini 1963, p. 54; Riccòmini 1965, p. 49; Matteucci 1969, pp. 59-60; Riccòmini 1972, pp. 101-102, cat. 121, figg. 230-232; Cavina-Roli 1977, p. 85; Riccòmini 1977, p. 55; Roli 1977, p. 62; Gazzoli 1979, p. 11; Nava Cellini 1982, pp. 144, 259; Mampieri 1988, p. 226, 228; Fanti 1992, p. 70; Tumidei 2000, p. 39; Rubbini 2002, pp. 70, pp. 68, 71; Sinagra 2009, p. 488.

Gli angeli modellati da Giuseppe Maria Mazza, in stucco a tutto tondo, posti ai lati dell'altare maggiore nella chiesa della Madonna di Galliera dei padri oratoriani di San Filippo Neri, sono quanto rimane oggi della decorazione plastica che fino al 1731 incorniciava l'affresco trecentesco raffigurante la *Madonna con il Bambino*, attribuito

alla scuola di Lippo Dalmasio, ancora oggi al centro dell'altare¹. Secondo il contemporaneo Gaspare Nadi (Bologna 1418 - 1504)² fu proprio per rendere omaggio a quell'antico affresco, cui venivano riconosciuti eventi miracolosi, che nel 1479 si decise di costruire una nuova chiesa in luogo di un preesistente oratorio con portico - sul cui muro interno era dipinta l'immagine oggetto di devozione - intitolato allo Spirito Santo ed edificato all'inizio del XIV Secolo, ma già da tempo abbandonato e profanato e ridotto ad uso di stalla³. Nella nuova chiesa, compiuta nel 1492, l'antico affresco detto appunto della "Madonna di Galliera", da cui prese il nome la nuova chiesa, fu collocato in una cappella laterale a sinistra dell'ingresso⁴, dove rimase fino al 1597 allorché venne trasportato sull'altare maggiore, dove era posto l'altorilievo marmoreo dello scultore fiorentino Nicolò Tribolo raffigurante *l'Assunzione della Vergine*, firmato e datato 1537, in seguito trasportato e ricomposto nel 1746 all'interno della cappella Zambeccari in San Petronio, dove si trova tuttora⁵. Nel corso dei secoli a seguire l'assetto decorativo della chiesa della Madonna di Galliera ha subito radicali mutamenti determinati dapprima dal passaggio di proprietà della chiesa, e in seguito dalla volontà di adeguare gli apparati decorativi alle continue e repentine mutazioni del gusto. Nel 1621, infatti, Gregorio XV affidò la chiesa ai padri della Congregazione di San Filippo Neri (fondata in città nel 1615 per opera del padre Licinio Piò) i quali in seguito vollero interamente rinnovare la costruzione quattrocentesca. Sotto la direzione dell'architetto Bartolomeo Provaglia (Bologna ?-1672), cui successe Giovanni Battista Torri (Bologna, 1655 - 1713), si provvide alla costruzione di nuove cappelle e all'ampliamento dell'abside⁶. Da quanto emerge dalle *Notizie dei Padri della Congregazione dell'Oratorio di Bologna* raccolte dal Padre Giovan Battista Giorgi, segretario della Congregazione in questi anni⁷, in un

¹ Sull'affresco si veda Supino 1909, p. 407; Rivani 1935, p. 46.

² G. Nadi, *Diario Bolognese (XV-XVI sec.)*, a cura di C. Ricci e A. Bacchi della Lega, Bologna 1969, p. 87.

³ Comelli 1895, p. 5; Rivani 1934, pp. 45-46; Zucchini 1935, p. 7.

⁴ La cappella è sopravvissuta ai rifacimenti dei secoli successivi e corrisponde all'attuale cappella dedicata a San Filippo Neri.

⁵ Giannotti 2012, p. 171 (in particolare per il rapporto tra lo scultore e l'architetto bolognese Sebastiano Serlio, a cui si doveva l'altare che incorniciava la pala marmorea del Tribolo); Bacchi, *Da Gian Cristoforo Romano ...*1996, pp. 65, 80 n. 6; Filippini 1929, p. 17.

⁶ Zucchini 1935, p. 12.

⁷ A lui spettò il compito di registrare i decreti della Congregazione dal 1680 al marzo 1684, come risulta dal *Libro de Partiti, Consigli e Decreti de RR. PP. Della Congregazione dell'Oratorio di S. Filippo Neri di Bologna dall'anno 1660 30 aprile al 1703 16 Novembre*, che si conserva nell' Archivio dei Padri Filippini della Madonna di Galliera di Bologna.

manoscritto che si conserva nella biblioteca dell'Archiginnasio⁸, il principale promotore dei lavori condotti in questi anni fu il padre Preposito Pietro Antonio Rizzardi⁹ il quale «non si perdette mai d'animo e animò i Padri alla fabbrica, superò col suo coraggio ogni contraddizione e gli dispose a fare non solo le cappelle laterali ma alzare tutta la volta di mezzo e fare una sagrestia più capace. Per far ciò furono presi a censo col beneplacito Apostolico 30 mila lire in circa [...] e sotto i due bienni del suo superiorato volle veder terminata la fabbrica». A sue spese «fece ornare di belli e vaghi stucchi tutta la fascia del cornicione della Chiesa e gli archi delle Cappelle» tanto che i padri per contraccambiare gli donarono una «delle cappelle nuove, quella contigua alla sagrestia in cui egli poi vi pose per immagine dell'altare un quadro di Guido Reni in cui si vede egregiamente dipinto in abito Pontificale Sant'Andrea Corsini»¹⁰, notizia ad oggi inedita che consente di aggiungere un tassello alle vicende storiche del quadro di Guido, pervenuto in seguito alle soppressioni alla Pinacoteca Nazionale di Bologna¹¹. Lo stesso padre Rizzardi «dopo aver veduta terminata la fabbrica della Chiesa si applicò [...] a dare ad essa il totale compimento: cioè al trasportare la Sacra Immagine di Maria Vergine più indietro nel nichio fatto nella nuova Capella Maggiore»¹²: siamo nel 1684, anno indicato in due iscrizioni nel sottarco del presbiterio¹³, il 3 febbraio dello stesso anno l'antica *Madonna con il*

⁸ BCAB, ms. B 1029, per Rizzardi c. 160.

⁹ Pietro Antonio Rizzardi entrò nell'ordine nel 1635 e vi rimase fino al 1690, morì nel 1698, cfr. Comelli 1895, p. 66.

¹⁰ BCAB, ms. B1029, c. 184.

¹¹ Inv. n. 443 (cat. n. 139), M. Cellini nella scheda dell'opera dopo aver ricordato le diverse incongruenze e le errate informazioni fornite dalla bibliografia sul donatore dell'opera, identificato da Giordani (Malvasia 1678, ed. 1841, II, p. 41, n.1) in padre Ettore Bianchetti, e in seguito da Cavalli (1954), Kurz (1955, p. 120) e Pepper (1988, pp. 291-292) in padre Ettore Ghislieri, lo riconosce in Rizzardi basandosi su una notizia riportata da Giovan Battista Comelli (1895, p. 56) ma afferma che «sfuggono al momento le ragioni che inducono Padre Rizzardi al gesto munifico e in quale circostanza lo stesso è entrato in possesso dell'opera» (Cellini in Bentini, Cammarota, Scaglietti Kelescian, Stanzani, 2008, pp. 77-79 cat. 37).

¹² BCAB, ms. B1029, c. 185: nel manoscritto è descritta con dovizia di particolari la celebrazione svoltasi per il trasporto dell'antica immagine.

¹³ Le iscrizioni sono riportate come segue dal Marciano (1699, IV, pp. 26-27): «INNOCENTIO XI PONTIFICI MAXIMO / ADVERSUS ARIETANTES TURCAS / LABANTEM DEI ECCLESIAM / FELICITER OBFIRMANTE TEMPLUM / HOC B. MARIAE DE GALERIA / VETUSTATE FATISCENS / ORATORII CONGREGATIO / A FUNDAMENTIS INSTAURAVIT / INCLYTICQUE SENATUS BONONIENSIS / AUCTORITATE PROPITIA / IN ELEGANTIOREM HANC FORMAM / REDEGIT / ANNO SALUTIS MDCLXXXIV»; «DEIPARAE VIRGINIS ICONEM / OB ELIMINATAM PESTEM / OB MORBOS, DAEMONESQUE FUGATOS / POPULORUM, PRINCIPUMQUE / FREQUENTI CONFLUXU / CELEBERRIMAM / AB EXTERIORI HUIJUS ECCLESIAE PARIETE / INTRA EASDEM TUNC SANCTI SPIRITUS AEDES / ANNO CHRISTI MCCCCLXXIX. / BONONIENSIIUM INTULIT PIETAS DEHINC ANNO MDXCVII / AD INTIMA TEMPLI TRANSLATAM / NOVISSIME ADDICTISSIMA SEMPER VIRGINI /

Bambino venne posta sull'altare maggiore¹⁴ incorniciata e protetta da un frontale dipinto da Giuseppe Rolli (Bologna, 1645 - 1727) con una *Gloria d'angeli*¹⁵.

L'altare maggiore così composto è registrato due anni più tardi nella guida del Malvasia (1686), il quale però descrivendo le altre cappelle nella chiesa lasciava intendere come ancora i lavori non fossero ultimati¹⁶. La mancata citazione dell'intervento di Giuseppe Maria Mazza, ricordato invece nell'edizione del 1706, ha guidato la critica verso una datazione all'ultimo decennio del Seicento¹⁷. In particolare Eugenio Riccòmini¹⁸ riteneva che questo fosse da datarsi posteriormente all'agosto 1691 allorché i padri filippini ricevettero un cospicuo lascito testamentario da Anna Maria Locatelli Malvezzi Canobbi, vincolato all'ornamento della cappella maggiore; nel 1693 infatti l'eredità della nobildonna bolognese di millecinquecento lire venne impegnata nella costruzione della balaustra in marmo con il cancello di ferro che chiude la cappella¹⁹. Riccòmini, ripreso poi dalla critica successiva, riteneva dunque l'intervento di Mazza in Santa Maria di Galliera posteriore ai lavori nella libreria del convento di San Domenico, databili su basi documentarie al 1693, e anteriore a quelli nel Duomo di Imola che presero avvio nel 1696, posticipandolo dunque rispetto ad altre cantieri monumentali in cui lo scultore fu attivo tra la seconda metà del nono e l'inizio dell'ultimo decennio del Seicento, come San Giovanni Battista dei Celestini, il Corpus Domini, Santa Cristina, Santa Maria della Vita e Santa Maria dei Poveri.

La cronologia e l'entità dell'intervento di Giuseppe Mazza può oggi essere rivista e precisata grazie all'occhio attento del primo mecenate dello scultore, il conte

CONGREGATIO ORATORII / EXCITATIS AMPLIORIBUS ARIS / DECENTIUS COLLOCAVIT / TERTIO NONAS FEBRUARII/ MDCLXXXIV ».

¹⁴ Cfr. Bologna, Archivio dei Padri Filippini, *Libro de Partiti, Consigli e Decreti de RR. PP. Della Congregazione dell'Oratorio di S. Filippo Neri di Bologna dall'anno 1660 30 aprile al 1703 16 Novembre*, cc. 107, 108.

¹⁵ Sul pittore si vedano almeno Guidetti Roli 1989, p. 866; Roli 1977, pp. 51-53, 80-81, 290.

¹⁶ Malvasia nella descrizione della chiesa annota come la seconda cappella fosse ancora «imperfetta» e la terza «vacua» (1686, pp. 47 - 48).

¹⁷ Fleming (1961, p. 214) indicava il 1690 circa come data di esecuzione degli angeli.

¹⁸ Riccòmini (1972, pp. 101-102, cat. 121) seguito poi da Nava Cellini (1982, p. 144). Più di recente Rubbini (2002, p. 70) data l'intervento di Mazza genericamente alla fine del '600, Sinagra (2009, p. 488) all'inizio degli anni Novanta, mentre Mampieri (2011 p. 186) in una scheda relativa ad un rilievo raffigurante la *Madonna con il Bambino e San Giovannino* (Modena, collezione Guandalini Kabaiivanska) attribuito all'artista, chiude affermando che «per analogia la datazione si collocherebbe tra la fine del XVII secolo e il primo decennio del Settecento, periodo in cui ... Mazza è impegnato all'altare di Santa Maria di Galliera».

¹⁹ Rubbini 2002, p. 67.

Alessandro Fava che dalle finestre del suo palazzo posto proprio di fronte alla chiesa dovette seguire con partecipazione i lavori che andavano compendosi all'interno. Egli infatti nel suo *Diario* sotto la data 16 marzo 1686 registrava: «si è scoperta la scultura che adorna l'Altar Maggiore della Chiesa della Madonna di Galliera. Il panno è opera di Filippo ... detto Giovanni Bologna, e le statue del *Signor* Giuseppe Mazza Scultore di molto grido»²⁰. Oltre quindi a fornire un riferimento cronologico preciso, che consente appunto di datare l'opera entro il 16 marzo 1686, data della scopertura della cappella, la nota di Alessandro Fava informa anche sulla presenza di Giovanni Filippo Bezzi²¹ in qualità di esecutore del panno, fornendo dunque un'ulteriore prova della stretta collaborazione tra i due artisti in questi anni. L'apporto del Bezzi viene invece dimenticato dalle fonti successive che ascrivono per intero l'opera alla mano di Mazza; Zanotti infatti nelle aggiunte alla guida del Malvasia del 1706 scriveva: «i bellissimi Angeli di tutto rilievo che adorano la Santa Miracolosa Immagine di Maria, e li gratiosi Puttini che tengono sollevato in alto il maestoso panno sono del famosissimo Giuseppe Mazza». L'ornamento all'altar maggiore doveva quindi comporsi di uno spettacolare tendaggio in stucco, che Crespi definiva «un nobilissimo panno alla pittoresca»²², modellato da Giovanni Filippo Bezzi, tenuto sollevato e mosso da puttini e angeli svolazzanti eseguiti da Giuseppe Maria Mazza che aveva pure plasmato i due angeli a tutto tondo, unici questi ultimi ancora oggi esistenti, in adorazione dell'antica "Madonna di Galliera" posta al centro entro la ricca incorniciatura barocca con la *Gloria* di Giuseppe Rolli. Precisata la cronologia dell'intervento dello scultore, è probabile che egli fosse stato richiesto dallo stesso padre Rizzardi, come si è detto principale promotore dei lavori di rinnovamento della chiesa in quegli anni, per completare con «vaghi stucchi»²³ la capella maggiore. Per meglio definire la figura del committente, sappiamo in aggiunta a quanto riportato sopra, che egli «si mostrava ... sempre splendido e generoso nel concorrere con gli altri padri a fare qualche apparato o qualche altra spesa per ornamento della chiesa e della sagrestia» e che concorse con «29 doppie» alla spesa per la «grande lumiera in

²⁰ Fava-Bovio, BCAB Ms. B33, c. 263.

²¹ Nel *Diario* purtroppo il cognome indicato non è facilmente leggibile a causa della grafia non troppo chiara. Non sembrerebbe coincidere con Bezzi, quanto piuttosto sembra di leggere «*Succhielli*». Comunque l'indicazione dell'altisonante soprannome, a quanto emerso sin qui usato dopo il fiammingo solo dal Bezzi, lascia pochi dubbi sull'identità del collaboratore di Mazza.

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

²³ BCAB, ms. B1029, c. 184.

argento che si appende nel mezzo della Chiesa nelle sere degli oratorii e delle feste solenni, il di cui modello fu fatto dal famoso scultore Algardi»²⁴.

Secondo quanto testimoniato da Zanotti nelle pagine della *Storia dell'Accademia Clementina* dedicate alla biografia dello scultore, «l'ornamento» era «poco dissimile»²⁵ da quello che lo stesso Mazza avrebbe messo in opera nella chiesa dei padri Teatini di Rimini nell'altare dedicato a San Filippo Neri, e oggi nella chiesa di San Giovanni Battista, eseguito, come si dirà nella relativa scheda (sch. 125), trent'anni più tardi, nel 1715. Non è improbabile che lo scultore, che all'epoca dei lavori riminesi aveva ormai superato i sessant'anni, riproponesse *extra moenia* impostazioni compositive che in gioventù avevano contribuito ad accrescere la sua fama in patria. Dal gruppo riminese, oggi assai alterato a causa degli interventi occorsi a seguito dello spostamento dalla originaria collocazione a quella attuale nella chiesa di san Giovanni Battista, apprendiamo dunque che l'ornamento in stucco all'altare maggiore della chiesa dei padri filippini era composto da un finto tessuto, sostenuto da putti e angeli in volo, posto a cornice dell'antica Madonna al centro e probabilmente nella parte superiore dell'altare una colomba campeggiava entro una grande raggiera luminosa con una corona di angeli. In aggiunta, in adorazione della Madonna erano posti i due angeli che ancora oggi si conservano: simmetricamente opposti entrambi portano una mano al petto in segno di accorata partecipazione mentre l'altra è diversamente atteggiata: l'angelo di sinistra mostra il volto al riguardante e dirige lo sguardo verso il basso invitando il fedele a contemplare l'antica immagine che indica con il braccio destro proteso mentre quello di sinistra orante, solleva lo sguardo verso di lei con cui sembra istaurare un intimo dialogo.

L'altare era dunque impostato su una soluzione di matrice berniniana, la stessa che impronta con evidenza anche la pittura di Rolli che alla Cattedra fa esplicito riferimento nei due angeli che trasportano la Madonna, mediata però dalle precoci traduzioni del barocco romano operate nella seconda metà del Seicento dagli stuccatori svizzeri e lacuali attivi nei cantieri emiliani e non solo. L'idea compositiva riprende ad esempio quanto messo in opera da Leonardo e Domenico Reti nella cappella della Madonna di Costantinopoli nella chiesa di San Vitale a Parma (1666 - 1669) a cui si avvicina per la soluzione del tendaggio sostenuto da angeli e putti che

²⁴ BCAB, ms. B1029, c. 187.

²⁵ Zanotti, 1739, II, p. 12.

rimane aderente alla superficie di fondo e non spiove a baldacchino come nelle più consuete elaborazioni.

Si pensi ad esempio alla pur avvicinabile decorazione dell'altar maggiore della chiesa dei Gesuiti di Linz eseguita da Giovan Battista Barberini e Giovanni Battista Colomba (Arogno, 1638 – Varsavia, 24 aprile 1693) tra il 1679 e il 1681²⁶, in anni dunque assai prossimi a quelli in cui si data l'altare della Galliera.

Se sulla fede di Zanotti dobbiamo quindi ritenere che l'altare della Madonna di Galliera costituì il prototipo compositivo per l'altare riminese, è evidente al confronto come i quasi trent'anni trascorsi, abbiano contribuito a smorzare e ad irrigidire non solo la vivacità dell'invenzione ma anche la soavità e morbidezza di modellato tipiche della prima attività dello scultore.

I due angeli, unici sopravvissuti al rifacimento settecentesco, si caratterizzano per la finezza di disegno, di esecuzione e di realizzazione che sarà il tratto peculiare dell'attività dello scultore nel corso del nono decennio del Seicento.

Gli angeli si posano sulle nuvole con grande leggerezza, il senso del movimento pacato e disteso è reso dalle vesti che ondeggiavano e fluttuavano come investite dal vento, aderendo al corpo e sventolando nella parte posteriore con ampi e sinuosi drappi che si piegano morbidamente. I loro volti hanno un aspetto sereno ed elegante; i lineamenti decisamente efebici evidenziano lo studio e la suggestione dalla statuaria classica e richiamano altresì la delicata bellezza di certe fisionomie tipicamente algardiane²⁷. Al celebre predecessore bolognese rimanda anche il disegno complessivo delle figure angeliche che richiamano gli angeli scolpiti in



G. B. Colomba - G. B. Barberini, Decorazione plastica dell'altar maggiore, Linz, Jesuitenkirche.

²⁶Spiriti 2005, p. 19; Wacha G. 1973, pp. 69 -70. Su Giovanni Battista Colomba si veda almeno il profilo biografico con bibliografia di Dedekind - Nanková 1982.

²⁷ Si veda ad esempio la *Testa d'angelo* in terracotta conservata nel Museo für Kunst und Gewerbe d'Amburgo (inv. n. 1976.86) studio per l'angelo reggilibro del gruppo scultoreo raffigurante *San Filippo Neri e l'angelo* nella chiesa romana di Santa Maria in Vallicella sede della Congregazione dell'Oratorio, cfr. almeno Montagu 1985, II, pp. 381-382, cat. 75.B.I; I p. 211 fig. 241.

marmo da Gabriele Brunelli, posti ai lati del monumento funebre di Gregorio XV nella chiesa metropolitana di San Pietro a Bologna (1650), traduzione com'è noto di un disegno inviato all'allievo dallo stesso maestro²⁸.



A. Algardi, *Testa d'Angelo*, terracotta, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.

G. M. Mazza, *Angelo*, stucco, Bologna, chiesa della Madonna di Galliera.

Negli angeli di Mazza, il modellato delicato e vibrante è accentuato dalla freschezza e dal vigore degli effetti pittorici laddove il nitore e le superfici lisce compatte e luminose dei volti e degli incarnati spiccano sui toni più bassi e sulle ombre del panneggio delle vesti, striate da una incessante variazione chiaroscurale, mentre il piumaggio delle grandi ali mantiene il risalto della lavorazione a stecca.

L'altare declinato dunque in forma barocche dall'invenzione di Giuseppe Maria Mazza, alla cui esecuzione partecipò anche Giovanni Filippo Bezzi, dovette rimanere pressoché inalterato fino al quarto decennio del nuovo secolo, quando ulteriori modifiche finirono per conferire alla cappella maggiore l'aspetto attuale. In realtà però da quanto si legge nelle pagine scritte da Giovanni Marciano, autore di cinque

²⁸ Montagu 1985, II, pp. 427-428, cat. A.151; p. 483, cat. 53.

famosi volumi pubblicati tra il 1693 e il 1702, contenenti le *Memorie Historiche della Congregatione dell'Oratorio*²⁹ apprendiamo che a poco più di un decennio dalla scoperta dell'altare (1686), i padri filippini avevano già intenzione di modificarlo. Nel volume dedicato alla Congregazione dell'Oratorio felsinea e pubblicato nel 1699 egli infatti descrive analiticamente la cappella maggiore della chiesa bolognese, fornendo anche alcune notizie di grande interesse che ad oggi non sono state segnalate negli studi. «La Cappella Maggiore nella quale si adora l'antica e divota Immagine ... stà ella ordinariamente ricoperta da una tavola di smisurata grandezza, la quale hà nel mezzo una grande apertura di forma ovata che hà per finimento una vaga fascia tutta dorata & intrecciata di gigli e rose. Nel mezzo dell'apertura sopra una tavola, che secondo il bisogno discende, e ascende stà delineato, & espresso l'augustissimo Nome di MARIA circondato da molti Serafini. Intorno alla medesima apertura vi sono moltissimi Angeli, alcuni de quali corrono ossequiosi intorno à quel grande ovato, & altri sollevandosi in alto sostengono una gran corona di fiori, nel di cui mezzo in forma di colomba diffonde un nembo di splendori lo Spirito Santo. Fu questo quadro inventione dell'eccellente pittore Giosepe Roli e stà situato sotto un gran cortinaggio ò padiglione che in varii e divoti atteggiamenti è sostenuto da molti Angeli di rilievo, onde riesce non meno maestoso, che bizzarro. Col tempo però tutto l'accennato ornamento dovrà essere di fino marmo, e già se ne vede qualche nobil principio. L'ornamento poi interiore, che sta immediatamente attorno alla Sacra Immagine è tutto di fogliami, e di Serafini d'argento, che scherzano vagamente attorno ad un gran cristallo, che stà sopra di essa, e sostentano una nobile corona d'argento fregiata tutta di gemme»³⁰. Dunque già nel 1699 si prevedeva che l'ornamento in stucco sarebbe stato sostituito da uno in marmo di cui si vedeva già «qualche nobil principio». Entro la fine del Secolo, dunque i Padri dell'Oratorio avevano già deciso che, allo scopo di conferire maggiore magnificenza alla loro chiesa, occorresse rivestire l'altare con il più pregiato marmo, sostituendo dunque lo stucco che appariva troppo modesto in termini di sontuosità al confronto ad esempio con l'altare della chiesa romana di Santa Maria in Vallicella, sede in cui San Filippo Neri

²⁹ Marciano, *Memorie storiche della Congregatione dell'Oratorio...*, 5 volumi, Napoli 1693-1702. Nel libro primo del quarto volume pubblicato nel 1699 l'autore tratta della Congregazione dell'Oratorio di Bologna.

³⁰ Marciano, IV, 1699, p. 26.

aveva fondato la prima Congregazione dell'Oratorio, e che probabilmente, anche per le evidenti analogie, ovvero entrambi mostrano al centro un affresco trecentesco incorniciato nel caso romano dalla splendida pala in lavagna dipinta da Rubens, doveva rappresentare il termine di confronto più familiare per gli oratoriani bolognesi e dunque il modello a cui essi ambivano per la loro chiesa. Da quanto si evince dalle righe di Marciano, sembrerebbe che l'altare sarebbe dovuto rimanere inalterato nella composizione ma variato nei materiali. Ad oggi però non è emersa alcuna notizia utile a confermare quanto riportato da Marciano: negli anni a cavallo tra i due Secoli, infatti, non si registrano negli studi condotti fin qui lavori all'altare maggiore, forse si trattò solo di un progetto, a cui si diede inizio ma che non poté essere concluso a causa del grande impegno finanziario che avrebbe richiesto. Siamo invece informati, ma solo dai documenti poiché anche questa non fu l'ultima modifica a cui l'altare fu sottoposto, sui lavori che presero avvio all'incirca trent'anni più tardi durante i quali la decorazione in stucco venne quasi totalmente smantellata.

Dal settembre 1730 al 6 dicembre del 1732, quando il nuovo altare fu scoperto³¹, Giuseppe Marchesi e il quadraturista Luca Bistega eseguirono gli affreschi con il *Padre Eterno* e i *Santi del Limbo in festa per la nascita della Vergine* nella volta della cappella maggiore³² mentre Angelo Piò, Carlo Nessi e lo stesso Giuseppe Maria Mazza lavorarono agli apparati scultorei. Angelo Piò, eseguì coppie di putti in stucco che secondo Riccòmini si identificano con quelli tuttora collocati sulla sommità dell'altare, ricevendo due pagamenti alle date 30 luglio e 7 settembre 1731³³; Carlo Nessi (Bologna 1666 ca. - 1746), che a queste date aveva più volte «servito il Mazza» per usare un'espressione di Oretti³⁴, e definito nei pagamenti «scultore di quadratura» vi lavora dall'8 gennaio 1731, quando riceve il primo compenso, e fino all'ottobre 1732 allorché gli viene liquidato il saldo di quattrocento lire³⁵; e infine Giuseppe Maria Mazza, al quale in data 3 settembre 1732 è registrato un pagamento di lire 31,10 per

³¹ Beliotti, BCAB, Ms. B 1163, c. 140.

³² Sulla decorazione ad affresco della chiesa cfr. Mampieri 1988, pp. 223-233. Per quanto riguarda l'affresco del cantino absidale, Beliotti (BCAB, Ms. B 1163, c. 173) annota che il 7 settembre 1737 «si vide scoperto nuovamente l'arco sopra l'Altare Maggiore della chiesa della Madonna di Galliera dipinto dal Sig. Giuseppe Marchesi detto Sansone rappresentante il Gaudio de S. Padri nel limbo per la Nascita di Maria Vergine avendolo fatto novamente avendo scancelato quel altro esendolo riuscito molto grande», la notizia è riportata anche da Marcello Oretti (BCAB, ms. B 134, c.4).

³³ cfr. Riccòmini 1977, p. 55 cat. 16.

³⁴ Oretti, BCAB Ms. B 132, c.155.

³⁵ cfr. ASB, D, Santa Maria di Galliera, 113/5996, fasc. 10, Fabbriche, c. nn.

«accomodare li due angeli», probabilmente compromessi nell'operazione di smantellamento della restante decorazione in stucco, che lui stesso con la collaborazione di Bezzi aveva posto in opera neanche cinquant'anni prima. Ma, come si è già accennato, nemmeno questa versione sarà destinata a durare. Solo cinque anni più tardi infatti, nella riunione della Congregazione dell'11 marzo 1737 fu approvato l'«assai bello e singolare» disegno del nuovo altare presentato dal famoso «Francesco Bibbiena», nonostante per la costruzione si prevedesse una «spesa considerabile» determinata dal fatto che era «sentimento comune farne il più che si potesse in marmo»³⁶.

Finalmente dunque si poté dare seguito al progetto che i Padri Filippini, come testimoniato da Marciano, avevano in animo di realizzare da quasi quarant'anni.

Quando gli venne assegnato l'incarico Francesco Bibbiena era ormai anziano, alla sua morte nel 1739 l'altare non era ancora stato terminato, il suo allievo Ludovico Quadri fu quindi incaricato di dirigerne i lavori che si conclusero l'8 settembre 1740 quando il nuovo altare venne scoperto nelle forme che presenta ancora oggi. Lo stesso Ludovico Quadri lo raffigurò in una acquaforte con rialzi a bulino, dedicata a monsignor Gio Giacomo Millo auditore di Benedetto XIV.



G. L. Quadri, *Altare della Madonna di Galliera*, 1741, acquaforte 454 x 311 mm., BCAB, GDS, Goz.3 049, inv. SCG 3001.

³⁶ Dal IV libro dei *Partiti* dei PP. Filippini, trascritto in Rivani 1934, p. 49

La preziosa ancona monumentale, composta da marmi di Carrara che vennero scelti e fatti lavorare a Venezia dai fratelli patrizi veneti Urbano e Giovanni Savorgnan, padri filippini e maggiori finanziatori dell'opera, abbraccia l'antico affresco trecentesco incorniciato dalla *Gloria d'Angeli* di Rolli con quattro colonne con capitelli di ordine corinzio sovrastate da un frammento di trabeazione, sopra la quale siedono la *Giustizia* e la *Pace* scolpite in legno dal lucchese Silvestro Giannotti, a cui si devono probabilmente anche le coppie di putti sulla cimasa e sul frontone che Riccòmini, al contrario delle fonti, riferiva ad Angelo Gabriello Piò. Ai lati dell'ancona i due angeli di Mazza si stagliano armoniosamente sulle prospettive dipinte da Gioseffo Orsoni (Bologna, 1691-1755).









G. M. Mazza, *Angeli*, particolari, Bologna, chiesa della Madonna di Galliera



30. *San Giuseppe con il Bambin Gesù*

1687

terracotta con tracce di policromia, cm 30x24; con cornice 45x38,5

Bologna, Pinacoteca Nazionale, Museo di Palazzo Pepoli Campogrande, (depositi), inv. 3894

Provenienza: 1917, Bologna, Giovanni Piancastelli

Bibliografia: ASBSAB, Acquisti / Donazioni, anno 1917, fasc. 15 (Buono n° 242 del 21 Marzo 1917); Malaguzzi Valeri 1917, pp. 46, 55; Thieme – Becker 1930, p. 304; Riccòmini 1965, p. 64, cat. 30, fig. 30; Riccòmini 1972, pp. 95-96, cat. 101, p. 363 fig. 271; D'Amico 1979, p. 186, cat. 414; Riccòmini 2011, p. 183, fig. 123; Mampieri 2011, p. 192, fig. 14a.

Esposizioni: Bologna, Museo Civico 12 dicembre 1965 – 12 gennaio 1966; Bologna, Palazzo Pepoli Campogrande, Pinacoteca Nazionale 8 settembre - 25 novembre 1979.

31. *Madonna*

1687

terracotta con tracce di policromia, cm 28x23; con cornice 40,5x35,5

Bologna, Pinacoteca Nazionale, Museo di Palazzo Pepoli Campogrande, (depositi), inv. 3895

Iscrizioni: in basso al centro G. MAZZA 1687

Provenienza: 1917, Bologna, Giovanni Piancastelli

Bibliografia: ASBSAB, Acquisti / Donazioni, anno 1917, fasc. 15 (Buono n° 242 del 21 Marzo 1917); Malaguzzi Valeri, 1917, pp. 46, 55; Thieme – Becker 1930, p. 304; Riccòmini 1965, p. 64, cat. 29, fig. 29; Riccòmini 1972, pp. 95-96, cat. 101, p. 362 fig. 270; D'Amico 1979, p. 186, cat. 414, Sinagra 2009, p. 488; Riccòmini 2011, p. 183, fig. 122.

Esposizioni: Bologna, Museo Civico 12 dicembre 1965 – 12 gennaio 1966; Bologna, Palazzo Pepoli Campogrande, Pinacoteca Nazionale 8 settembre - 25 novembre 1979.

I due altorilievi in terracotta di forma ovale, inseriti in coeve cornici dorate a fogliami¹, facevano parte della ricca collezione posseduta dall'artista, collezionista e primo direttore della Galleria Borghese, Giovanni Piancastelli (Castel Bolognese, Bologna 1845 – Bologna 1926)², custodita nella sua abitazione bolognese posta in via Saragozza, dove si era trasferito al rientro dal suo lungo soggiorno romano. Dagli inizi degli anni Settanta dell'Ottocento infatti, egli aveva vissuto a Roma dove intratteneva rapporti continui con le famiglie più in vista del patriziato locale e in particolare con quella dei Borghese, che lo aveva assunto come insegnante di pittura e disegno del principe Marcantonio. Dal 1887, venne incaricato della catalogazione della loro cospicua e preziosa raccolta d'arte e in seguito alla vendita della villa e delle collezioni allo Stato, nel 1902, egli, in quanto uomo di fiducia della famiglia, venne nominato direttore della Galleria Borghese, carica da cui si dimise nel 1906 per rientrare definitivamente a Bologna³. Durante la sua permanenza a Roma, animato da una forte passione collezionistica, costituì una importante raccolta formata da opere di artisti italiani e stranieri dal XVI al XIX secolo: in particolare si distinguevano per omogeneità due nuclei, il primo formato da più di mille disegni di Felice Giani, artista allora poco valutato, e il secondo che lui stesso definiva «la collezione Bernini» ovvero ventidue terrecotte e oltre cento disegni riferibili direttamente al maestro o alla sua cerchia⁴. L'intera raccolta formata negli anni romani però non seguì il collezionista entro le mura felsinee: essa infatti venne interamente dispersa tra il 1901 e il 1905 a

¹ Entrambi gli altorilievi sono inseriti entro cornici dorate riferibili ad un intagliatore di area emiliana tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento. Quella del *San Giuseppe con il Bambin Gesù* è intagliata con una fila di campanule ricorrenti legate da nastri ai centri (cfr. esemplare assai simile datato alla fine del XVII secolo in Zambrano 1992, cat. 49 pp. 187-188) mentre la cornice della *Madonna Immacolata* è decorata da un motivo con foglie d'acanto aperte con sottofoglie che si rilevano verso l'esterno (cfr. Colle 1992, cat. 72 pp. 232-233 e fig. 92 p. 341).

² Sulla figura di Giovanni Piancastelli si veda il recente volume di Samantha De Santi e Valentino Donati (2001): per la biografia e l'attività artistica si vedano in particolare le pp. 15-81.

³ L'attività di Piancastelli per i Borghese è illustrata nel capitolo *Il geloso custode della Galleria Borghese* in De Santi – Donati 2001, pp. 83-89, nello stesso volume si vedano anche le pp. 22-27 dove sono illustrati gli anni del secondo soggiorno romano, dal 1871-1906.

⁴ Cfr. *Il collezionista preveggenete* in De Santi – Donati 2001, pp. 93-111: per la collezione berniniana pp. 96-100.

seguito di due grosse vendite a collezionisti americani⁵. Con il trasferimento a Bologna il suo fervore collezionistico non si esaurì: per sostituire la precedente egli diede avvio ad una seconda raccolta, incentrata soprattutto su opere di artisti della scuola bolognese dei secoli XVII e XVIII, perlopiù disegni⁶, acquisiti sia da famiglie nobili sia da antiquari bolognesi con cui era in continuo contatto in virtù delle sue attività di artista, restauratore nonché esperto e collezionista d'arte⁷. Alla sua inclinazione per l'arte barocca, particolarmente inconsueta in anni in cui «era di moda il diletto per tale periodo»⁸, e al suo interesse per la scultura, originatosi negli anni romani sui marmi della collezione Borghese e coltivato sulle terrecotte berniniane e in aggiunta vivificato dalla dimestichezza con l'arte della scultura che egli stesso praticava⁹, seppur saltuariamente rispetto alla pittura, rispondono queste due terrecotte di Giuseppe Maria Mazza, provenienti appunto dalla raccolta formata negli anni della permanenza nel capoluogo emiliano.

I due altorilievi furono acquistati dalla Regia Pinacoteca di Bologna nel 1917, insieme ad altre opere della collezione di Giovanni Piancastelli. Il primo documento relativo alla vendita è una lettera di Francesco Malaguzzi Valeri, direttore della Pinacoteca, carica che assunse nel 1914, e contemporaneamente «Soprintendente agli oggetti d'Arte Medievale e Moderna per le Province di Bologna, Forlì e Ravenna». Nella missiva indirizzata al ministro dell'istruzione, datata 9 febbraio 1917, Malaguzzi Valeri affermava di aver ricevuto dal Prof. Giovanni Piancastelli la proposta di acquistare «tre quadretti i più notevoli bolognesi fra i quadri della sua collezione» che, proseguiva Malaguzzi, «vedrei molto volentieri far parte di questa collezione

⁵ Molti disegni, compresi quelli di Felice Giani, vennero acquistati nel 1901 dalle sorelle Hewitt, mentre qualche anno dopo, nel 1905, i coniugi Brandegee acquistarono quelli rimanenti e le terrecotte berniniane. Queste vennero acquistate nel 1937 dal Fogg Art Museum di Cambridge (per un approfondimento Lavin 1978, pp. 398-405 e Gaskell-Lie 1999).

⁶ Oltre ai disegni Piancastelli possedeva anche numerose ceramiche, oggi conservate nel Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza, a cui sono pervenute con la donazione della collezione Donini Baer, cfr. De Santi - Donati 2001, pp. 105-107.

⁷ Anche questa seconda raccolta venne dispersa: per ciò che concerne i disegni la Regia Pinacoteca di Bologna ne acquistò quarantanove nel 1916, mentre qualche anno dopo, nel 1919, il violoncellista bolognese Antonio Certani ne comperò quattrocento. La collezione Certani è attualmente custodita presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia (De Santi - Donati 2001, pp. 107-112, Mazza 1999, pp. 241-268).

⁸ A. Bertini Calosso, *Giovanni Piancastelli*, estr. da «Roma», V, 1927, 4, p. 13 in De Santi - Donati 2001, p. 98.

⁹ De Santi - Donati 2001, pp. 81-82.

dove in certo modo, colmerebbero altrettante lacune»¹⁰. Si trattava di un «vigoroso ritratto ... di uomo giovane, la chioma nera, il volto di tre quarti pieno di vigore e di vivacità, opera sicura di Carlo Cignani e verosimilmente l'autoritratto in una ricca elegante cornice intagliata e dorata del suo tempo»¹¹ e due «piacevolissimi bozzetti ad olio di Vittorio Bigari rappresentanti gruppi di deità mitologiche espresse con rara spontaneità»¹². Secondo Malaguzzi il ritratto avrebbe figurato egregiamente nella sala che si andava approntando «dei ritratti di scuola bolognese» e i due bozzetti del Bigari «condotti come due quadri» avrebbero affiancato gli altri tre capolavori di mano dello stesso autore già posseduti dalla Pinacoteca, presentando «il magnifico prospettico ... sotto un aspetto non noto: quello di figurista». Per questi tre quadri «conservatissimi» la richiesta di Piancastelli era di «sole cinquecento lire», prezzo che Malaguzzi riteneva essere «vantaggiosissimo». In aggiunta a questi dipinti si proponeva l'acquisto, per il prezzo di altrettante cinquecento lire, di quattro sculture in creta scelte nel «gruppo di antiche terrecotte bolognesi del Settecento posseduto da Piancastelli», raffiguranti «una Sacra Famiglia, una Maddalena, un S. Giuseppe col Bambino (questi due ovali in belle cornici a fogliami) del Mazza, e un nudo sapientemente modellato e firmato de Maria». Di grande interesse sono anche le lunghe e argomentate motivazioni addotte da Malaguzzi Valeri per persuadere il ministro ad accordare l'acquisto delle terrecotte, egli infatti aggiunge: «questo Museo Civico purtroppo non è quasi disposto a fare acquisti d'arte, pur modesti che siano, e i pochi buoni quadretti dell'arte plastica del magnifico Settecento bolognese, non apprezzato come si conviene, esulano rapidamente di qui. Poiché si sta lavorando a

¹⁰ ASBSAB, Acquisti / Donazioni, anno 1917, fasc. 15, lettera del 9/2/1917 prot. 258.

¹¹ Il dipinto a cui si fa riferimento è il *Ritratto virile* conservato oggi nei depositi della Pinacoteca Nazionale di Bologna, in Palazzo Pepoli Campogrande (inv. n. 360). L'attribuzione a Cignani accettata da Roli (1977, pp.166, 242, fig. 309 c), sebbene non il suo autoritratto come lo riteneva Malaguzzi Valeri (1926, pp. 27-28), era stata messa in discussione per la prima volta da Vitelli Buscaroli (1953, p. 150) che giudicava il dipinto probabile copia della scuola. Il riferimento alla scuola è stato mantenuto anche da Beatrice Buscaroli Fabbri, nella monografia dedicata a Carlo Cignani (1991, p. 265; ed. 2004, p. 265). Più di recente Rosa d'Amico ha schedato l'opera come riferibile ad un pittore emiliano della seconda metà del XVII secolo, forse dell'ambito dei Gennari (in Bentini, Cammarota, Scaglietti Kelescian, Stanzani 2011, pp. 26-27, cat. 15).

¹² Si tratta dei due piccoli cartoni dipinti ad olio che raffigurano *Giove in trono, Minerva le quattro Virtù cardinali e la Fama* e il *Trionfo di Ercole tra figure allegoriche e divinità mitologiche*, conservati nella Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 390 e 391) riferiti però non più a Bigari ma a Nicola Bertuzzi (Ancona, 1715 circa - 1777), cui li ha avvicinati per la prima volta Renato Roli (1977, pp. 66, 124 e fig. 71a,b). L'attribuzione è stata accettata di recente anche da Alessandro Zacchi che ha redatto le schede delle opere nel catalogo generale della Pinacoteca (in Bentini, Cammarota, Scaglietti Kelescian, Stanzani 2011, pp. 268 - 270, cat. 152 a-b).

preparare in questa Pinacoteca, nel salone frescato dal P. Pozzi, un degno ambiente alle opere pittoriche del Settecento bolognese e il salone si ornerà di ricchi eleganti mobili del tempo raccolti anche altrove, le belle terre cotte disposte con misura sulle consolle, contribuirebbero a quella scelta e in tanta varietà che oggi si desidera – nei limiti del possibile – nei riordinamenti delle collezioni artistiche. Se codesto Ministero autorizzandomi alla lieve maggiore spesa consentisse a collocare nel salone del Settecento quelle terre cotte, ho ragione di credere che gli artisti (che da tempo lamentano quell'esodo di cui ho fatto cenno) ne sarebbero ben lieti e forse qualche famiglia privata si indurrebbe a regalarne altre allo stesso scopo»¹³. L'autorizzazione non si fece attendere e pochi giorni dopo, il successivo 3 marzo, con una breve lettera a firma di Angelo Roth, sottosegretario alla Pubblica Istruzione, per il ministro Francesco Ruffini, si autorizzava l'acquisto dei tre quadretti e delle quattro terrecotte della collezione Piancastelli per il prezzo complessivo di mille lire «considerato l'interesse che tali opere presentano per codesta Pinacoteca»¹⁴. L'acquisto è registrato con il buono di carico n° 242 del 21 marzo 1917, dove risultano catalogati, oltre ai quadri, il «gruppo in terracotta policromata (Sacra Famiglia) di cent. 53x47x20» (n. inv. 9), i «due altorilievi in terracotta (del Mazza di cent. 30x24, in cornici intagliate e dorate (la Maddalena) (San Giuseppe con il Bambino)» (n. inv. 10 e 11) e infine la «statuetta in terracotta di cm 48x18 (giovane nudo) firmata De Maria» (n. inv. 12)¹⁵.

Solo pochi mesi più tardi, la notizia dell'acquisto veniva divulgata in una concisa nota nel supplemento del *Bollettino d'Arte*, la *Cronaca delle Belle Arti*, cui seguiva, alcune pagine dopo, un breve articolo in cui si riferiva della recente inaugurazione de *Le nuove sale della Pinacoteca di Bologna*¹⁶ dedicate alla scuola bolognese. Fatta eccezione per il «vivacissimo piccolo autoritratto del Cignani» collocato nella seconda saletta insieme ad altri ritratti eseguiti da «settecentisti del luogo» e ad altri quadretti dei migliori maestri del Seicento bolognese¹⁷, tutti gli altri acquisti dalla collezione

¹³ ASBSAB, Acquisti / Donazioni, anno 1917, fasc. 15, lettera del 9/2/1917 prot. 258.

¹⁴ ASBSAB, Acquisti / Donazioni, anno 1917, fasc. 15, lettera del 3/3/1917 prot. 01677, oggetto *Collezione Piancastelli*, ricevuta il 4 marzo 1917 prot. n° 302.

¹⁵ ASBSAB, Acquisti / Donazioni, anno 1917, fasc. 15, Buono n° 242 del 21/3/1917.

¹⁶ Malaguzzi Valeri 1917, pp. 54 – 55.

¹⁷ Oltre a ritratti di mano di Giuseppe Maria e Luigi Crespi e del Crescimbeni, vi erano dipinti dell'Albani, del Tiarini, dei Carracci, di Guido, della Sirani, del Cavedone, del Mastelletta e del Gessi, Malaguzzi Valeri, 1917, p. 54.

Piancastelli trovavano collocazione nel «salone settecentesco» sotto al «gaio affresco di Padre Pozzi» che appariva ripulito da un recente restauro. L'allestimento del salone era stato studiato «conciliando le esigenze della critica – che vogliono accostamenti e continuità di opere coi criteri moderni della storia dell'arte – col più signorile buon gusto», al punto da sembrare la sala «di un ricco buongustaio più che di una pubblica galleria»¹⁸. Alla parete di fondo oltre ai «due squisiti abbozzi» del Bigari ritroviamo forse la *Sacra famiglia* Piancastelli indicata come «un grande gruppo di Piò recentemente acquistato con altre belle terrecotte del XVIII secolo», posta su «di una ricca console», mentre le «terrecotte delicate del Mazza» erano collocate, affianco ai paesaggi del Martinelli e alle «tele sbrigliate dei Gandolfi», alla parete maggiore, che attirava l'attenzione proprio per «la sua ricchezza tutta settecentesca»¹⁹. Ancora poco meno di dieci anni più tardi, Francesco Malaguzzi Valeri in un articolo intitolato *I Nuovi Acquisti della Pinacoteca di Bologna*, pubblicato nel 1926 sulla rivista *Cronache d'Arte*, da lui stesso fondata due anni prima, presentando il nuovo percorso espositivo della Pinacoteca, sottolineava a proposito del salone che «l'“ambientamento” consigliato dal carattere gaio, decorativo della pittura bolognese del magnifico barocco, che non ha uguali altrove per freschezza di trovate, giovò anche a rivelare i rapporti evidentissimi fra le pitture dei due Gandolfi e le vicine terrecotte del Piò e del Mazza»²⁰. Atteggiamento critico che fa riflettere oggi alla luce del fatto che i due bellissimi altorilievi sono attualmente nascosti all'interno dei depositi della Pinacoteca, al piano ammezzato di Palazzo Pepoli Campogrande, privati di quell'“ambientamento” o meglio di quel contesto che giovava alla comprensione non solo delle sculture stesse ma anche delle pitture vicine. Ma ancor di più forse quell'acume critico è da rimpiangere sfogliando le pagine dei recenti quattro volumi che compongono quello che è ingiustamente intitolato *Catalogo generale* della Pinacoteca Nazionale di Bologna – e in particolare il terzo e il quarto, *Guido Reni e il Seicento e Seicento e Settecento*, pubblicati rispettivamente nel 2008 e nel 2011 - dove per le sculture, che pure - sebbene nei depositi - esistono, non viene spesa nemmeno una riga anche solo magari in un veloce repertorio di chiusura. Si potrà forse obiettare che la scelta di escludere le opere scultoree sia originata dal significato

¹⁸ Malaguzzi Valeri 1917, pp. 54 – 55.

¹⁹ Malaguzzi Valeri 1917, p. 55.

²⁰ Malaguzzi Valeri, *I Nuovi Acquisti....* 1926, 1, pp. 14-34: 29-30.

assunto nella cultura odierna dal termine che contraddistingue il contenitore in cui queste si conservano, ovvero un luogo di esposizione di “quadri” intesi come dipinti, ma è universalmente noto che anticamente per πίναξ – lemma che costituisce la radice di pinacoteca - si intendevano le tavole votive fittili con decorazioni figurate a rilievo, quindi nella materia, nella forma e nella modalità di fruizione – anche i pìnakes erano destinati ad essere appesi come fossero quadri, quantunque non in private dimore - assai simili alle opere che qui si analizzano di Mazza. La scelta operata in fase di progettazione del catalogo si dovrà dunque inserire nel solco della tradizione storiografica locale che alla scultura, rispetto alla pittura ma anche alla architettura, ha guardato solo raramente, tema già trattato da Giovanna Perini in un ampio e circostanziato studio a cui si rimanda. L’eccezione per l’epoca barocca, rimangono gli studi di Eugenio Riccòmini, che infatti non mancava di trattare dei due altorilievi dapprima esponendoli nelle sale del Museo Civico in occasione della mostra sulla *Scultura Bolognese del Settecento* e poi registrandoli nel catalogo dello scultore nelle pagine a lui dedicate nel volume sulla scultura in Emilia, dove li segnalava come «tra le cose di più delicata fattura del Mazza: la materia, pastosa e tenera, è distesa a piccoli colpi di stecca, ad imitazione della tecnica del dipingere». Lo studioso riferiva a Giuseppe Maria Mazza anche la *Sacra Famiglia* policroma acquistata da Giovanni Piancastelli, e attribuita da Malaguzzi Valeri ad Angelo Piò; in seguito il gruppo è stato più correttamente riferito da Tumidei a Giacomo Rossi, e di recente Antonella Mampieri ha proposto di assegnarlo a Giacomo de Maria, secondo un’ipotesi già segnalata da Riccòmini in alternativa all’attribuzione a Mazza²¹.

Tornando alle opere che qui si prendono in esame, Riccòmini presentava l’altorilievo con la figura femminile intitolandolo *Madonna*, a differenza di quanto riportato nei documenti relativi all’acquisto che indicavano nella *Maddalena* il soggetto raffigurato. In effetti il motivo delle stelle a otto punte, impresse a semicerchio sullo sfondo del rilievo - ben visibili poiché pausano e contrastano con la loro superficie incavata e piana lo sfondo reso mosso e vibrante dal fascio di raggi incisi che dipartono dal cerchio del nimbo definito da una area liscissima che contorna il capo della donna - è attribuito consueto, benché qui le stelle siano undici e non dodici, della Donna dell’Apocalisse “avvolta di sole” passato all’Immacolata. E “avvolta di sole” appare

²¹ Malaguzzi Valeri 1926, p. 103, fig. 67; Riccòmini 1965, p. 67 cat. 41; Idem 1972, p. 98 cat. 112, p. 364 fig.272 ; Tumidei 1991, p. 42 fig. 29; p. 47, p. 51 n.127; Mampieri 2011, pp. 230-233 cat. 32.

proprio questa Madonna: dallo sfondo ombreggiato dalla modellazione ruvida, la luce le irradia il volto dai lineamenti sottili ed eleganti, sapientemente levigato a contrasto e morbidamente inclinato sulla sinistra in una posa quasi estatica, evidenziata dalla torsione del busto, che porta la spalla sinistra in maggior aggetto, e dal gesto della mano, allungata e dalle dita affusolate, accostata al petto. L'iscrizione che compare in basso al centro del rilievo, con la firma dell'artista «G. MAZZA» e la data «1687», appare leggermente mutila e questo potrebbe far supporre che l'argilla prima della cottura presentasse qualche centimetro in più nella parte inferiore, dove forse compariva anche la falce di luna, altro attributo che contraddistingue l'Immacolata.

Nell'altro bellissimo altorilievo che raffigura San Giuseppe con il Bambino si ripete quel «gusto squisitamente pittorico» nel «contrasto tra le superfici lisce e rifinite delle figure e il fondo operato a raggiera»²². La composizione richiama tele dall'analogo soggetto dipinte da Guido²³, ma qui è da rilevare soprattutto l'intensità dell'intimo colloquio tra Giuseppe e il Bambino, nel dolcissimo e vitale fluire e incrociarsi degli sguardi e dei gesti, nella dolcezza con cui il Padre si volge verso il Figlio che si protende verso di lui: i loro volti si accostano rendendo più intenso il contrasto tra la composta vecchiezza di Giuseppe, e la fresca vitalità del Bambino messa in risalto dalla posa vivace e spontanea e dalla tipologia del volto, affine più a fisionomie profane che a quelle sacre. I lineamenti duri che segnano il volto scavato del Padre - la fronte ampia, gli occhi infossati sotto i lobi occipitali, le guance incavate - sono addolciti dalle ciocche scarmigliate, morbide e pastose della barba, solcata da striature tracciate da rapidi tocchi con la stecca. Meno frequenti e più lunghe sono invece le ciocche dei capelli che seguono il movimento del volgersi subitaneo di Giuseppe verso il piccolo che tiene in braccio. Nel prosieguo della sua carriera, Giuseppe Maria tornerà a confrontarsi con lo stesso tema, nella piccola terracotta conservata in una collezione privata bolognese e nel gruppo in stucco della Certosa di Bologna. Ma in quelle opere, modellate entrambe in età avanzata, l'intensità dinamica, inventiva, e sentimentale sottesa a questo altorilievo appare raffrenata e appianata da una più moderata temperatura sentimentale e creativa.

²² Riccòmini 1965, p. 64

²³ Si pensi ad esempio alle interpretazioni dello stesso tema fornite da Guido Reni nei dipinti di Milano (Palazzo Arcivescovile) e Leningrado (Ermitage), si veda Pepper 1988 p. 341 cat. 50, tav. XIV, e p. 340 cat. 48, tav. 35.









32. *Vergine Annunciata*

terracotta policroma

Bologna, collezione privata

Dimensioni: cm 27x22

Provenienza: 2012, London, Christie's; 2013, Milano, Galleria Carlo Orsi.

Iscrizioni: sul retro, grafia settecentesca "Professore Mazza"

Sigillo in ceramica con le iniziali «AG»

Bibliografia: Christie's, *The Collection of Sandro...*, sale 4062, 19 July 2012; *XXVIII Biennale ...*, Torino 2013.

Esposizioni: Firenze, XXVIII Biennale Internazionale dell'Antiquariato, Palazzo Corsini 5-13 ottobre 2013

33. *Arcangelo Gabriele*

terracotta policroma

Bologna, collezione privata

Dimensioni: cm 27x22

Provenienza: 2012, Christie's; 2013, Milano, Galleria Carlo Orsi.

Bibliografia: Christie's, *The Collection of Sandro...*, sale 4062, 19 July 2012; *XXVIII Biennale ...*, Torino 2013.

Esposizioni: Firenze, XXVIII Biennale Internazionale dell'Antiquariato, Palazzo Corsini 5-13 ottobre 2013.

Certamente concepiti come *pendant*, questi due bei ovali in terracotta modellati ad altorilievo, che conservano la loro cornice originaria ornata nella parte sommitale da volute raccordate in alto al centro da un motivo con tre foglie d'acanto, rappresentano accostati una *Annunciazione*. Seguendo la tradizione figurativa dell'evento biblico, l'altorilievo che rappresenta l'*Arcangelo Gabriele* si pone alla destra della terracotta in

cui è modellata la *Vergine*, come indicano le generali torsioni delle figure. L'angelo, con il busto orientato verso sinistra, la spalla destra in forte aggetto mentre l'altra digrada in profondità, il volto di profilo rispetto al riguardante, è atteggiato nel segno del parlare con la bocca dischiusa, la *Vergine*, posta di spalle rispetto alla figura angelica, si volge per accogliere l'annuncio, con il capo reclina e lo sguardo dolcemente abbassato. Il drappo leggero che le scende dall'acconciatura, segue il moto del capo, disegnando morbide increspature che originano intensi effetti chiaroscurali, dai quali l'ovale luminoso e levigato del volto risalta per contrasto. Allo stesso modo il profilo del volto angelico si staglia sulla superficie irregolare del piumaggio dell'ala, modellata in lieve rilievo sullo sfondo.

Sul retro della terracotta che raffigura la *Vergine* compare un'iscrizione settecentesca che recita: "Professore Mazza". A confermare l'attribuzione allo scultore bolognese, basterà il confronto con gli altorilievi conservati nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, assai prossimi anche per ciò che concerne la cronologia. La composizione e la postura sinuosa delle due Madonne con i colli delicatamente arcuati che ricordano la celebre *Suor Maria Raggi* berniniana; la tipologia dei volti, dai lineamenti minuti e sottili, la capigliatura risolta con soluzioni assai simili – le figure femminili presentano la medesima acconciatura che raccoglie i capelli sulla nuca con solo un ciuffetto corto davanti alle orecchie, così come nell'*Angelo* e nel *San Giuseppe* ritornano le veloci striature ad ammorbidire le grosse e ondulate ciocche con cui è resa la capigliatura–, il disegno delle vesti e dei panneggi, e inoltre il forte aggetto delle figure che origina sofisticati contrasti di luce e ombra. La sola differenza di rilievo riscontrabile con le terrecotte della Pinacoteca è costituita dallo sfondo, che nelle opere che qui si analizzano appare meno scolpito: in realtà, nell'altorilievo che raffigura la *Vergine*, sottili incisioni oblique e parallele, tratteggiate a partire dal centro della sommità del rilievo, incorniciano la figura, a simulare la luce divina che investe la giovane donna nell'attimo dell'*Annunciazione*, mentre nell'*Arcangelo Gabriele* la fine evocazione dell'aura di calda luce e della morbidezza atmosferica che accompagnano l'apparizione angelica è ottenuta mediante una lavorazione non perfettamente liscia e levigata della superficie di fondo, che rimane opaca e nebulosa.

Le dimensioni contenute così come le raffinate cornici, indicano che essi furono eseguiti *ab antiquo* per ornare un ambiente destinato alla devozione privata

all'interno di una signorile dimora; sul retro dell'ovale con la *Vergine*, infatti, un sigillo in ceralacca riporta la sigla «AG», le iniziali del proprietario per il momento non identificato, probabilmente responsabile anche della scritta di cui si è dato conto poche righe sopra¹. Nella raccolta artistica del ricco mercante e collezionista bolognese Gianangelo Belloni, che custodiva nel suo palazzo anche sculture in marmo di mano di Giuseppe Maria Mazza, è registrata nella sesta



camera «una Santissima Annunziata di terracotta due figure separate del Mazzi»² con una valutazione economica di venti lire. Il soggetto raffigurato così come la suddivisione in due opere distinte indicano una composizione simile a quella qui analizzata, ma per il momento non disponiamo di ulteriori dati che consentano di identificare la provenienza di questi due rilievi dalla collezione Belloni.

Oggi, in seguito alla loro recentissima esposizione nello stand della Galleria Carlo Orsi alla Biennale Internazionale dell'Antiquariato di Palazzo Corsini a Firenze, i due altorilievi sono tornati ad arredare l'abitazione di un attento collezionista bolognese.

¹ Nella monografia dedicata a Gaspar van Wittel, nella scheda relativa al dipinto che raffigura *Castel Sant'Angelo visto dal Sud*, si segnalava la presenza sul retro della tela di una scritta settecentesca («Ponte S. Angelo di Mr. Gaspar Van Wittel») e di un sigillo in ceralacca con le iniziali «AG» (Briganti 1996, p. 184, cat. 148). La metodologia di classificazione, così come la consonanza delle iniziali, suggerirebbe una provenienza comune a quella dei due altorilievi.

² In aggiunta a quest'opera, nell'inventario della collezione artistica appartenuta a Giovanni Angelo Belloni redatto nel 1810 sono registrati un «quadro in marmo rappresentante Ercole Fanciullo che tiene un serpente in mano» posto nella prima camera contigua alla sala dell'appartamento al pian terreno valutato cento lire, e nella prima camera dell'appartamento nobile al primo piano «due gruppi di puttini scolpiti in marmo di Giuseppe Mazza» il cui prezzo stimato è di trecento lire (ASB, N, Vincenzo Longhi, 16 giugno 1810, prot. 68, cc. 85r, 92v, 95v in Spike 1990, pp. 384, 390, 392).





34. *Riposo durante la fuga in Egitto*

1686-1690 ca.

Terracotta con patina scura cm 90 x 124

Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche, Inv. n. 30312

Dimensioni: con cornice: cm 90 x 124; senza cornice 51,5 x 84

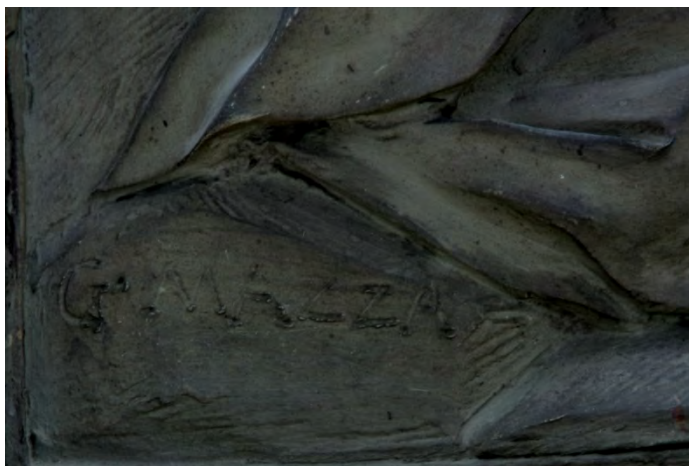
Iscrizioni: In basso sulla roccia, sotto a San Giuseppe G MAZZA

Provenienza: Bologna, collezione Francesco Antonio Pistocchi (?); Bologna collezione Gabriele Brunori.

Bibliografia: Oretti BCAB, Ms. B 130, c. 111; Bojani, 2000, pp. 8, 11, 30-31, cat. 33, fig. Xb; Ravanelli Guidotti, 2004, pp. 73, 221; Eadem 2006, p. 156.

Come la piccola scultura a tutto tondo in terracotta raffigurante *San Giovanni Battista* che apre il catalogo dello scultore (sch. 1), anche questo altorilievo con il *Riposo nella fuga in Egitto*, faceva parte della raccolta artistica di Gabriele Brunori (Bologna 1921-1986) pervenuta nel 1999, per lascito testamentario della moglie Marisa Gasparini, al Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza¹.

Gian Carlo Bojani (Fano, 1938-2013), allora direttore del museo faentino, presentando la donazione riferiva che Brunori e la moglie nonostante le frequenti e lusinghiere offerte da parte dei collezionisti e mercanti bolognesi, avevano ostinatamente resistito dal cedere o vendere i pezzi più rilevanti della raccolta: tra questi «l'opera più appetita»² era proprio la terracotta che qui si prende in esame, resa ancora



¹ A seguito della donazione, l'opera è stata collocata nell'ufficio della direzione. Dopo una prima esposizione nel 2006 in occasione della riapertura della sezione dedicata alle ceramiche popolari (cfr. Ravanelli Guidotti 2006, pp. 154-165, 156), attualmente, conclusi i lavori di riallestimento che hanno interessato ampi spazi museali per diversi anni, la terracotta è esposta al pubblico nelle sale del piano interrato del museo.

² Bojani 2000, p. 11.

più desiderabile dalla certezza della autografia, provata dalla firma «G MAZZA» apposta in basso a destra, sotto la figura di San Giuseppe.

Il rilievo è racchiuso entro una preziosa cornice a cassetta in legno, intagliata e parzialmente dorata. Alla battuta, lungo la quale corre una fila di campanule legate da nastri negli angoli, sono avviluppati rigogliosi girali di foglie d'acanto dorate che risaltano sul legno naturale di fondo della fascia piatta, in un ricercato contrasto cromatico che si ripete nel profilo esterno, intagliato con foglie d'acanto ricorrenti disposte ad intervalli regolari³.



L'altorilievo raffigura un episodio narrato da un Vangelo apocrifo, lo Pseudo-Matteo⁴, secondo il quale in un momento di riposo durante il viaggio in Egitto, la Sacra

³ La cornice presenta affinità con gli ovali del museo Davia Bargellini di Bologna che inquadrano le tele di Marcantonio Franceschini con *Venere e Cupido* (inv. 75) e *Adone con il cane* (inv. 76), la cui esecuzione fu probabilmente contemporanea a quella dei dipinti, datati al 1710, cfr. per le cornici Colle 1992, pp. 230 -231 cat. 71 e p. 339 cat. 80-81, per i dipinti Miller 2001, pp. 111-112, cat. 12a e 12b.

⁴ Nel *Libro sulla nascita della Beata Vergine e sull'infanzia del Salvatore*, poi nominato anche Vangelo dello Pseudo-Matteo (cfr. Craveri 1990, pp. 63-111) si narra come durante il viaggio, Maria volle riposarsi all'ombra di una palma, e poi attratta dai datteri che pendevano in grande quantità dai suoi rami, chiese a Giuseppe di coglierne alcuni. Poiché i rami erano troppo in alto, intervenne il Bambin Gesù comandando alla palma di chinare le sue fronde per permettere che i suoi datteri fossero mangiati. Il seguito del racconto narra come la palma aspettasse l'ordine per rialzare i suoi rami e come dalle sue radici sgorgasse l'acqua; gli angeli il giorno seguente, portarono un ramo della pianta in paradiso per testimoniare il suo ruolo benefico.

Famiglia trovò nutrimento nei frutti di una palma che per ordine del Bambin Gesù chinò i rami per offrire i suoi datteri⁵. Si tratta di un tema che ebbe molto successo in pittura, diffuso soprattutto in area emiliana⁶ a partire dalle interpretazioni fornite da Correggio, il quale nonostante la derivazione dalla tradizione apocrifia lo elevò a soggetto per pale d'altare⁷. In seguito l'episodio del miracolo della palma diverrà caro a Francesco Albani, che lo raffigurerà in numerose varianti⁸. Mentre nelle opere di Correggio, i datteri venivano raccolti e offerti da Giuseppe, nelle invenzioni di Albani sono sempre figure angeliche che porgono il nutrimento alla Madonna con il Bambino. In particolare il dipinto conservato nella collezione del conte di Yarborough⁹, e quello nel Musée National du Château di Fointaneblau¹⁰, mostrano una composizione assai simile a quella raffigurata nell'altorilievo di Mazza: due angeli inginocchiati di fronte alla Madonna con il Bambino offrono un vassoio pieno di frutti, mentre San Giuseppe, seduto a lato, con un libro fra le mani, contempla la scena,

⁵ La storia subì diverse variazioni: nella Legenda Aurea si nomina un albero che, durante l'episodio della fuga in Egitto, s'inclinò fino a terra per adorare la Madonna e il Bambino (Jacopo da Varazze ed. 2000, pp.)

⁶ Il tema del miracolo della palma in area bolognese ricorre fin dai primi decenni del XIV secolo: come segnalato da David Ekserdjian nel polittico con la *Dormitio Virginis* e l'*Incoronazione della Vergine* dello Pseudo - Jacopino (Bologna, Pinacoteca Nazionale, tempera su tavola, cm 97,5x188, inv. 7153) vi è «una singolare raffigurazione della palma che piega le foglie verso la sacra famiglia» (Ekserdjian 1997, p. 222).

⁷ Nel *Riposo durante la fuga in Egitto* degli Uffizi (inv. n. 1455, olio su tela, cm 123,5x106,5), in origine nella cappella della Concezione della Chiesa di San Francesco a Correggio, e nella *Madonna della Scodella* dipinta tra il 1528-30 per la cappella di San Giuseppe nella chiesa di San Sepolcro a Parma e oggi conservata nella Galleria Nazionale della stessa città (olio su tavola, cm 218x137). L'iconografia di queste opere e i molteplici significati simbolici sono oggetto dell'interessante studio di Muzzi, 1999. Secondo l'autore, oltre a i dipinti ricordati sopra, Correggio avrebbe interpretato lo stesso soggetto anche nella *Zingarella*, conservata a Napoli (Capodimonte, olio su tavola, cm 46,5x37,5).

⁸ Nella monografia sul pittore di Puglisi (1999) si vedano i seguenti dipinti: *Riposo nella Fuga in Egitto*, ca. 1640, olio su rame cm 76x95, Fointanebleau, Musée National du Château, inv. 4, cat. 146, p. 210, tav. XXIII; *Riposo nella Fuga in Egitto*, ca. 1640-50, olio su tela cm 160x215, già Lucerna, Collezione privata, cat. 147, p. 210, fig. 272; *Riposo nella Fuga in Egitto*, 1640, olio su rame, cm 42,5x31, Habrough, Brocklesby Park, cat. 148, p. 212, fig. 273; *Riposo nella Fuga in Egitto*, ca. 1650, olio su tela, cm 78x97,5, Sarasota, Ringling Museum, inv. 121, cat. 151, p. 212, fig. 277; *Riposo Fuga in Egitto*, 1650-160, olio su rame già Londra, Walpole Gallery, p. 205, cat. 136, fig. 262; *Riposo durante la Fuga in Egitto*, 1659-60, olio su tela cm 55,5x75,5, Firenze, Galleria degli Uffizi, cat. 154, p. 215, fig. 280.

⁹ F. Albani, *Riposo nella Fuga in Egitto*, 1640, olio su rame, cm 42,5x31, Habrough, Brocklesby Park, in Puglisi 1999, cat. 148, p. 212, fig. 273. L'opera ebbe grande notorietà anche in virtù della trascrizione incisoria eseguita da Pier Francesco Mola, forse durante il suo apprendistato presso Albani, e dedicata a Baldassare Torresani, priore di San Giuseppe.

¹⁰ F. Albani, *Riposo nella Fuga in Egitto*, 1637, olio su tela cm 76x95, Fontainebleau, Musée National du Château, inv. 5, in Puglisi 1999, cat. 148.V.a, pp. 211-212, fig. 274.

Questo dipinto viene spesso confuso con l'altra opera dello stesso autore, raffigurante lo stesso tema e conservata nel medesimo museo (cfr. *supra* nota 8). I due dipinti mostrano Giuseppe in atteggiamenti differenti: nella prima (inv. 4) conduce l'asino al ruscello, mentre nella seconda (inv. 5) siede affianco alla Madonna.

senza prendervi parte; sullo sfondo dei piccoli angeli svolazzano intorno alla chioma di una palma e ne colgono i datteri.

Anche Simone Cantarini, tra i suoi tanti *Riposi*, si cimenterà con l'episodio della palma miracolosa in diverse incisioni e nella bella tela conservata oggi a Brera ma fino al 1811 presso le suore del Mater Domini di Bergamo¹¹, la cui notorietà fu garantita da una traduzione calcografica¹².

In questa terracotta Giuseppe Maria Mazza rilegge l'invenzione compositiva e tematica di matrice albanesca attraverso la lezione di Simone Cantarini conferendo alla scena un'intonazione intima, pacata e silenziosa, dove la tenerezza e la quotidianità degli affetti sono resi mediante il trattamento morbido della materia e nobilitati dal modo sorvegliatissimo di disporre le pose e di disegnare le vesti e i panneggi.

In un paesaggio roccioso, sinteticamente delineato, il Bambino dorme sulle gambe della Madre, che affaticata dal viaggio riposa, appoggiando dolcemente il volto sulla propria mano, mentre Giuseppe seduto al loro fianco è assorto nella lettura. L'arrivo dell'angelo, inginocchiato in primo piano sulla sinistra, agita delicatamente il velo che ricopre il capo della Vergine. Con le vesti ancora mosse dal vento, l'angelo tiene nelle mani le fronde ricche di datteri, colte dalla palma rappresentata sullo sfondo, e ha la bocca dischiusa come se stesse per annunciare il miracolo avvenuto.

Come di consueto nei rilievi plasmati entro la fine del Seicento, lo scultore concentra la scena sul gruppo principale, le figure, disposte tutte in primo piano occupano quasi per intero l'altezza della terracotta; gli elementi di contesto sono ridotti all'essenziale e l'ambientazione della scena è fornita da pochi elementi posti su di uno stesso piano di fondo: sulla destra, dietro a Giuseppe, si scorge l'asino legato ad un albero, mentre dalla parte opposta la composizione è chiusa nell'angolo in alto a sinistra, dalla chioma della palma da cui l'angelo ha raccolto i frutti.

L'opera si può forse riconoscere nel « Riposo in Egitto in creta cotta bellissimo» ricordato da Marcello Oretti come eseguito per il «musicista Pistocchi», per il quale Mazza realizzerà anche un «Davide in marmo di quattro palmi», quest'ultimo in seguito «portato in Inghilterra» e di recente ricomparso sul mercato antiquario, dove

¹¹ S. Cantarini, *Riposo durante la fuga in Egitto*, Milano, Pinacoteca di Brera, olio su tela, cm 225 x 135, cfr. Ambrosini Massari 1997, pp. 160-161, cat. I.46.

¹² Ambrosini Massari 1997, p. 338, cat. III.21.

è stato riconosciuto come di mano dello scultore bolognese da Andrea Bacchi (sch. 79).

Benché nel catalogo di Mazza questa non sia l'unica scultura raffigurante il soggetto ricordato da Marcello Oretti, le altre versioni sullo stesso tema ad oggi note (sch. 4, 14) presentano dimensioni assai ridotte rispetto a questa, ed è pertanto plausibile che per un committente importante a cui Giuseppe Maria destinerà una tra le sue rare prove in marmo, anche la terracotta fosse di importanza considerevole. Francesco Pistocchi (Palermo 1659 – Bologna 1726) fu un celebre contraltista, compositore e didatta che visse principalmente tra Parma e Bologna; in quest'ultima città fondò nel 1706 una delle più rinomate scuole di canto dell'epoca. Nel 1696 divenne maestro di cappella alla corte del margravio di Brandeburgo Anspach, e nel 1699 fu a Vienna dove l'anno seguente venne rappresentata con successo la sua opera *Le risa di Democrito*, poi ripresa a Bologna nel 1708 e nel 1710 a Firenze. Nel 1715 entrò nella congregazione dei filippini ed iniziò a comporre oratori, attività a cui si dedicò fino alla sua morte avvenuta nel 1726.

Andrea Bacchi ha proposto per il *Davide* in marmo una datazione al primo decennio del Settecento, mentre per l'altorilievo la somiglianza palmare con alcune opere eseguite da Giuseppe Maria nella seconda metà del nono decennio suggerisce una analoga collocazione cronologica. L'angelo ripete nella fisionomia nella resa della capigliatura, nel disegno della veste e del panneggio, la stessa figura posta alla sinistra dell'altare nella chiesa della Madonna di Galliera, modellata entro il 16 marzo 1686 (sch. 29). Inoltre l'opera presenta strettissime affinità con i due altorilievi che si conservano nella Pinacoteca Nazionale di Bologna (1687): i due san Giuseppe presentano i medesimi tratti scavati del volto, con la barba definita a grosse ciocche, mossa da veloci passaggi della stecca, e indossano la stessa tunica aperta sul petto, con il colletto morbidamente piegato. Infine lo studio sui modelli di Francesco Albani, è alla base anche dei bassorilievi che ornano la cappella Campagna (sch. 41,42), eseguiti nel 1688.

Devo ad Andrea Bacchi, che ringrazio, la conoscenza di un rilievo in marmo tratto da questa terracotta e di cui si dirà nella scheda che segue (sch. 35).



35. *Riposo durante la fuga in Egitto*

ante 1725

Marmo bianco di Carrara; cm 58 x 95 x 3

Ferrara, cimitero della Certosa, primo gran claustro, arco 36, monumento sepolcrale di Alessandro Strozzi

Iscrizioni: In basso a sinistra, sulla cornice del bassorilievo, GIU. MAZZA BOL.
 Iscrizione sepolcrale in lettere capitali sul sepolcro: ALEXANDRO STROTIO V C / Q VI CAESARIS AVG AUSTRIACI CHILIARCVS/ IN OBSIDIONE ALBAE GRAECAE CONTRA TURCIS / IN PRAELIIS LEODII THEODONIS TONNACI TIGVRI VITODVRI/FORTITER MILITAVIT/PATRIAE AMICIS SVISQ. ACPETISSIMVS / HEV SINCOPE OCCVBVIT V NONAS MARTIAS A.M.D.CCCXVII /AETATIS VERO LVIII / WINKELMINA STEIN / TUTRIX FILIORVM SEX / ET MAXVMILIANVS WINKELMVS STROTIVS ET SACRATVS / NATV MAIOR / MONVMENTVM HOCCE DOLORIS ERGO P.P.

Provenienza: 1725, Bologna, collezione Francesco Maria Monti Bandini (?); 1754, Bologna, collezione del cardinale Filippo Maria Monti (?).

Bibliografia: Tomasi, *Elenco* 1892 in Torresi -Scardino 1998, p. 156; Andreasi 1855, p. 34; Cittadella 1873, p. 132; Roveri - Fiorentini 1891, p. 214; M. A. Rajmondi 1904, p. 75; Cecchelli 1978, p. 73; Roda - Sitti 1985, pp. 55, 61 fig. 46; Mannelli 1992, p. 7; Torresi 1998, p. 18; Scardino 2005, pp. 14-16.

La traduzione in marmo della terracotta raffigurante il *Riposo durante la Fuga in Egitto* di cui si è parlato nella scheda n. 34, orna il monumento funebre di Alessandro Strozzi (1758 - 1817) collocato nel primo gran claustro all'arco n. 36 del cimitero monumentale della Certosa, a Ferrara. Il sepolcro posto nella parte inferiore dell'arco, è in marmo rosso di Verona e presenta al centro l'epigrafe commemorativa ornata ai lati da due ghirlande floreali sotto le quali sono scolpite due torce accese capovolte. Sopra al sepolcro poggia lo specchio marmoreo di forma piramidale in nembro verdello, sul quale nella parte inferiore più ampia è inserito il bassorilievo in marmo bianco di Carrara, sulla cui cornice in basso a sinistra è iscritta la firma «GIU. MAZZA

BOL.». Lo zoccolo, in marmo rosso di Verona, è suddiviso in quattro lapidi, su tre di esse compare una iscrizione sepolcrale che ricorda altrettanti membri della famiglia: Guglielmina Marisa Stein, moglie di Alessandro, morta a Firenze e sepolta in Santa Maria Novella nel 1850, e due figli di Alessandro e Guglielmina qui sepolti: Massimiliano Strozzi Sacrati (Mantova 1797 – Ferrara 1859) che ereditò dalla zia Eleonora Strozzi, vedova Sacrati, il secondo cognome, e infine il politico e senatore Luigi Strozzi (Wieliczka, 19 dicembre 1801 – Mantova, 22 ottobre 1868)¹.

Il bassorilievo venne inserito alcuni decenni dopo la costruzione del monumento funebre, eretto nel 1817 in seguito alla morte di Alessandro Strozzi. Nel *Servitore di Piazza* pubblicato nel 1838, il conte Ferdinando Avventi ricorda infatti all'arco numero 36 solo il «sarcofago in marmo di lavoro veronese»². La prima citazione del bassorilievo si trova nel breve opuscolo, *Cenno storico-artistico sul Comunale Camposanto nell'antica Certosa di Ferrara*, redatto da Ippolito Andreasi nel 1855³.

In virtù dunque di quanto riferito dalle fonti, che sino all'Andreasi non ricordano né il bassorilievo né il motivo a piramide apposto sul sarcofago, si potrebbe ipotizzare che alla morte della madre Guglielmina Stein, nel 1850 o negli anni a seguire, comunque entro il 1855, il figlio Massimiliano Strozzi Sacrati, collezionista di reperti egizi, ceramiche, statue e dipinti, desiderasse arricchire la sepoltura di famiglia con

¹ Sulla prima lapide dello zoccolo: «ALLA CARA MEMORIA / DI GUGLIELMINA M.SA STROZZI / NATA BRNSA STEIN / IN FIORENZA ESTINTA / IL X DI DICEMBRE MDCCCL / DEPOSTE SUE SPOGLIE MORTALI / IN SANTA MARIA NOVELLA /- / SOSTA O VIATORE E PREGA PER LEI / LA PACE DEL GIUSTO».

Sulla seconda lapide dello zoccolo: «PREGATE PER L'ANIMA / DEL FU MARCHESE MASSIMILIANO STROZZI SACRATI / DEI DUCHI ALDOBRANDINI / MAGGIORE DELLO STATO MAGGIORE / GENERALE DELLE MILIZIE / DELLA / REPUBBLICA DI SAN MARINO /CAVALIERE DELL'AURATA MILIZIA DI ROMA / CAVALIERE DELLA CROCE DEL CANNONE D'AUSTRIA / CAVALIERE DEL SEPOLCRO DI GERUSALEMME»

Sulla quarta lapide dello zoccolo «QUI GIACE / IL MARCHESE LUIGI STROZZI / DI ALESSANDRO / SENATORE DEL REGNO/ M. IL 22 OTTOBRE 1868/-/».

²Avventi 1838, p. 227.

Inoltre Carlo Tomasi, ispettore del cimitero, redige nel 1892 un elenco dei monumenti esistenti nella Certosa e posti in opera successivamente alla pubblicazione di una guida redatta in precedenza da Celestino Tomasi, reh e Arco n. 36 Di Strozzi marchese Massimiliano. Basso rilievo rapp.te la Sacra Famiglia, lavoro dello scultore Giuseppe Mazza di Bologna.

³Dalla citazione dell'Andreasi del 1855, si può quindi ritenere una svista la mancata menzione dell'opera da parte del custode della Certosa, Celestino Tomasi, che nel 1867 diede alla stampe *La Certosa ossia il Camposanto di Ferrara*, Ferrara, Tip e lit. Sabbatini. Il figlio di questi, Carlo Tomasi, a sua volta ispettore del cimitero, compilò nel 1892 un elenco manoscritto dei monumenti ad integrazione della guida del padre, dove registra all'«arco n. 36 Di Strozzi marchese Massimiliano. Basso rilievo rapp.te la Sacra Famiglia, lavoro dello scultore Giuseppe Mazza di Bologna» (C. Tomasi, *Elenco dei monumenti esistenti nel Patrio Comunale Cimitero di Ferrara collocati in opera posteriormente a quelli citati nella Guida data alle stampe dal già Custode Celestino Tomasi, padre dell'attuale Ispettore, che essendo già descritti nella Guida suddetta vengano segnati in carattere rosso, onde evitare così un'inutile esposizione dei medesimi* (1892), in Torresi -Scardino 1998, p. 156).

l'aggiunta della piramide, elemento tipico del gusto neoclassico, *retour d'Egypte*, e del bassorilievo raffigurante *Il Riposo durante la fuga in Egitto*, come è stato notato «mescolando colto revival *archeologico* all'iconografia cristiana»⁴. In effetti, il tema raffigurato nel bassorilievo è assai raro nell'iconografia funeraria, anche se il solo motivo della palma condotta dall'angelo, slegato dall'episodio narrato nella tradizione apocrifia, poté essere inteso quale simbolo della vittoria sulla morte, di resurrezione e di immortalità.

Nel palazzo di San Domenico a Ferrara, ereditato dalla zia Eleonora Strozzi dalla quale ricevette anche il titolo di marchese e un ingente patrimonio, Massimiliano aveva formato una galleria Americana e una Egizia con i reperti archeologici, etnografici e naturalistici raccolti durante i viaggi compiuti fra il 1825 e il 1846, e aveva inoltre incrementato la quadreria barocca dei Sacrati con l'acquisto nel 1850, dell'intera collezione personale dell'antiquario Ubaldo Sgherbi (1788-1872). L'entità della raccolta formata da Massimiliano è nota attraverso un inventario redatto nel 1850 e pubblicato nel recente volume interamente dedicato alla collezione Sacrati Strozzi da Giuliana Marcolini⁵. Tra le 401 opere, prodotte in prevalenza da artisti ferraresi o più genericamente emiliani, non è registrato il bassorilievo in marmo di Giuseppe Maria Mazza, pertanto ad oggi non è possibile definire su basi documentarie la provenienza dell'opera, che non risulta citata nemmeno negli inventari precedenti, del XVIII e XIX secolo, relativi ai beni della famiglia Sacrati, né in quelli pertinenti alla famiglia Strozzi⁶. E' plausibile, dunque, che l'opera venisse acquistata da Massimiliano appositamente per il sepolcro di famiglia⁷, e non è da escludere che l'opera fosse in origine nella raccolta del musicista Francesco Pistocchi, al quale nella relativa scheda () in ragione della menzione di Marcello Oretti si è ipotizzato appartenesse anche la

⁴ Torresi, p. 18.

⁵ Per la raccolta Strozzi - Sacrati cfr. Bentini 1996, pp. 51-74; Scardino 1998, pp. 97-113; Marcolini 2005. Sulla collezione di reperti egizi di Massimiliano Sacrati Strozzi: Del Francia, Guidotti 1993.

⁶ Per gli inventari si veda Marcolini 2005, pp. 197-225. Nel volume *La Certosa di Ferrara* del 1985 (p. 55) a cura di Roberto Roda e Renato Sitti, si affermava invece che il marmo fosse già di proprietà della famiglia, senza apportare però alcun riscontro documentario.

⁷ La morte del marchese Massimiliano Strozzi Sacrati, venne registrata negli *Annali di Ferrara* come segue: «1859, Dicembre. Insieme al presente anno decedeva il M.se Massimiliano Strozzi Sacrati dei duchi Aldobrandini ultimo superstite del suo lignaggio. Magnaninamente amante della patria, andò superbo di offrirsi in ostaggio all'Austria, allorchè dessa nel 1849 ribadiva le catene del nostro servaggio. Fu cultore delle arti belle; appartenne al comunale consiglio, sempremai addimostrandosi generoso, benefico, zelante. Cupido di viaggi percorse lontane regioni si da compiere il giro del globo [...]. Nel 31 dicembre con isfarzosa pompa veniva, la sua salma tumulata nel proprio arco dove ergesi il sarcofago piramidale in marmo di Verona, sul quale a bassorilievo sta scolpito il *Riposo in Egitto*, opera del bolognese Giuseppe Mazza» (Roveri - Fiorentini 1891, p. 214).

versione in creta. Nonostante non si possa escludere che l'opera appartenesse in origine allo stesso proprietario della terracotta, che potrebbe aver richiesto la versione marmorea anche a distanza di alcuni anni – ma in tempi comunque successivi a quelli del *Davide* (sch. 79) in marmo eseguito da Mazza per lo stesso Pistocchi, e databile, secondo quanto proposto da Andrea Bacchi, al primo decennio del Settecento - la menzione in un inventario inedito di una scultura che sembrerebbe corrispondere a questo bassorilievo, per uniformità di tecnica materia e soggetto, persuade a mio avviso a spostare altrove la provenienza del marmo.

Nel palazzo della nobile famiglia senatoria bolognese dei Monti, che più volte è stato richiamato in queste pagine per le diverse opere di mano dello scultore custodite al suo interno (sch. 6), è presente, fin dal terzo decennio del Settecento, «un bassorilievo di marmo rappresentante la *Beata Vergine* col Bambino, *San Giuseppe* et un angelo di mano del *Signor* Giuseppe Mazza, con cornice intagliata e dorata» «conficato nel muro ... della stanza contigua al gabinetto». La citazione è tratta dall'inventario dell'eredità del senatore Francesco Monti Bandini compilato il 20 settembre 1725, in cui il valore economico dell'opera è quantificato in centocinquanta lire ⁸. La scultura è ricordata con le stesse parole e nella medesima collocazione circa vent'anni più tardi, allorché il 15 luglio 1754 in seguito alla morte del cardinale Filippo Maria Monti si provvide a redigere un nuovo inventario dei beni posti nel palazzo bolognese. La stima dei «marmi, bronzi, bassirilievi, vasi di alabastro o urne» venne affidata ad Ottavio Toselli «pubblico professore di statue» che fornì per il bassorilievo una quotazione di quattrocentotrenta lire, ovvero un valore quasi triplicato rispetto a quello assegnatole nel 1725⁹. Il confronto con altre stime contenute nell'inventario non chiarisce il motivo di tale aumento, basterà citare ad esempio il *San Giovanni Battista bambino* in marmo di Mazza sempre nella collezione Monti, che conosciamo dall'incisione realizzata da Ludovico Mattioli, la cui valutazione a distanza di diciannove anni non subisce variazioni importanti: dalle duecentoventicinque lire nel 1725 si passa alle trecento nel 1754¹⁰.

⁸ 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.

⁹ 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* , c. 125.

¹⁰ *Ivi* , c. 124.

Rispetto alla terracotta, il marmo presenta alcune varianti minime nella composizione, che interessano in particolare le posizioni del volto e le espressioni dei protagonisti. Giuseppe non è più assorto nella lettura, il capo è posto di tre quarti e lo sguardo sembra assopito, anche il volto della Madonna è ritratto in posizione più frontale, e l'angelo a fianco a lei è collocato ad una distanza maggiore. Scompare nel marmo quel senso del movimento che nella terracotta agitava il velo posto sul capo della Madonna, e scompigliava i capelli dell'angelo.

Allo stesso modo all'intensità dei volti e delle pose plasmate nella creta, subentra una espressività contenuta e moderata. Nel complesso, l'aspetto fresco della terracotta, è raggelato nel marmo da una intonazione classica; una maggiore rigidità si nota soprattutto nella figura angelica, con la bocca fermamente serrata e la capigliatura che si appiattisce in ordinate ciocche linearisticamente incise.

Nel catalogo dello scultore esiste solamente un altro caso analogo in cui è possibile raffrontare le versioni di uno stesso soggetto nei due diversi materiali, si tratta del *Bacco* eseguito per il principe di Liechtenstein, di cui Stefano Tumidei ha reso nota la terracotta conservata allora in palazzo Caprara a Bologna. Anche in quel caso lo studioso notava come nel «passaggio dal modello ... all'algida esecuzione del 'Bacco' viennese» si fossero persi «quei sensibili trapassi di luce, quelle torniture sorvegliatissime» imputabili ad una migliore domestichezza dello scultore «con il materiale tenero e per lui più dominabile della terracotta»¹¹. Annotazioni queste che sono tutte validissime anche per questi due bassorilievi, ma ritengo che qui le variazioni formali che ho segnalato sopra indichino anche un intervallo di tempo intercorso tra le due realizzazioni. Mi pare infatti che il bassorilievo marmoreo faccia intendere come da tempo superato il momento delle giovanili seduzioni barocche a favore di una piena e totale adesione ad un linguaggio moderato, e che dunque suggerisca una datazione avanzata di almeno un decennio, rispetto a quella proposta per la terracotta (1686-1690). La componente classica, che assolve qui funzione essenziale, permise all'opera, nonostante fosse un prodotto dell'epoca barocca, di essere ininterrottamente apprezzata anche nei secoli successivi. A metà del XIX secolo, Ippolito Andreasi, registrava il bassorilievo come «opera di Giuseppe Mazza bolognese, che prima del Canova tentava la ristorazione dell'arte scultoria, e se si abbia ragione dello stato, cui era ridotta l'arte nello scorso secolo, conviene concedere

¹¹ Tumidei 1991, p.28

ben alta lode a questa produzione, e al suo autore»¹². Alcuni decenni più tardi il giudizio positivo troverà conferma nella *Guida pel Forestiero di Ferrara* (1873) di Luigi Napoleone Cittadella, il quale asseriva di «non voler far parola di tutti i monumenti che si veggono percorrendo il chiostro principale e i minori, e quindi le celle e i colombari» ma di voler ricordare solamente «i principali e più meritevoli di essere osservati riguardo all'Arte», e apriva il breve elenco proprio con «il sarcofago Strozzi che porta scolpita la sacra famiglia in riposo, per mano del bolognese Giuseppe Mazza, con imitazione dei disegni di Simon Cantarini pesarese, o del Sirani di Bologna »¹³.

¹² Andreasi 1855, p. 34

¹³ Cittadella 1873, p. 132



Monumento sepolcrale ad Alessandro Strozzi, Ferrara, Cimitero comunale della Certosa



G. M. Mazza, *Riposo durante la fuga in Egitto*, Ferrara, Cimitero comunale della Certosa, monumento sepolcrale ad Alessandro Strozzi

36. *La morte di Adone*

1687 ?

terracotta dorata, cm 65 x 80

Bologna, collezione del marchese Ippolito Bevilacqua Ariosti.

Bibliografia: Sandri 1935, fig. p. 7; Longhi - Zucchini 1935, p. 74, tav. LXXIX; Riccòmini 1965, pp. 61-62, cat. 22, fig. 22.

Esposizioni: Bologna, Palazzo d'Accursio, 12 maggio – 31 luglio 1935; Bologna, Museo Civico, 12 dicembre 1965 – 12 gennaio 1966.

La fortuna di questo bel gruppo in terracotta si lega in via esclusiva alle due mostre sul Settecento bolognese, organizzate nell'arco di un trentennio. Nella prima, la celebre rassegna del 1935 che fu allestita nelle sale del palazzo Comunale, il gruppo era esposto al centro della undicesima sala - «la sala da ricevimento»¹²²- su un tavolino rotondo. Poco prima della chiusura dell'esposizione fu pubblicato sul numero di luglio della rivista *Il Comune di Bologna*, un articolo a firma di Mario Sandri in cui si dava notizia della decisione di prorogare la durata della mostra fino al 10 novembre, con una breve chiusura temporanea dal 1 agosto all'8 settembre. La

SETTECENTO BOLOGNESE A PALAZZO D'ACCURSIO



Acquisto del Prof. R. Franzoni

¹²² La destinazione della sala compare nella didascalia alla fotografia pubblicata nell'articolo di Sandri del 1935, p. 7.

proroga fu dettata dalla necessità di risollevarne un poco il bilancio economico dell'esposizione che, a fronte del buon numero di visitatori registrato, era comunque in passivo. Nell'articolo il tentativo di persuadere il lettore a visitare la mostra è svolto attraverso una accurata e ben ordita stimolazione sensoriale, esplicita fin dalla prima frase: «Andiamo a rivedercela e a rigodercela, questa lieta Mostra del Settecento, e assaporiamone tutte le fragranze e tutti gli aromi e riguardiamo quadro per quadro, oggetto per oggetto, con gusto geloso e prezioso». Dopo aver stuzzicato l'olfatto e il gusto, Sandri passa poi all'udito e alla vista, e per ottenere il massimo coinvolgimento pausa il testo con delle fotografie delle sale arredate – dove tra i diversi ambienti compare anche la Sala da ricevimento con il gruppo in terracotta del Mazza -. Ma a testimoniare il successo riscosso dall'opera è l'immagine posta al termine dell'articolo, in una tavola fuori testo. Si trattava di una sorta di locandina promozionale dell'evento, realizzata ad acquerello da Roberto Franzoni¹²³, dove compariva *La morte di Adone* insieme ad un cornice lignea intagliata esposta nella stessa sala.

Nel 1935 l'opera era già riferita a Mazza, attribuzione poi confermata nel 1965 da Riccòmini, che scelse la terracotta per illustrare la sovraccoperta del catalogo della rassegna tenutasi nel museo civico in quell'anno. In entrambe le esposizioni, l'opera veniva curiosamente presentata come *Diana ed Endimione*, laddove con evidenza i personaggi mitologici raffigurati sono Venere e Adone, e l'episodio narra *La*



A. Tempesta, *La morte di Adone*, incisione in *Metamorphoseon sive transformationum Ovidii libri XV aeneis formis incisi, et in pictorum antiquitatisque studiosorum gratian nunc primum*, Anversa 1606, f. 98

morte di Adone. Come nella consueta iconografia il gruppo rappresenta il momento in cui Venere sopraggiunge sul suo carro di nuvole, dopo che in volo per Cipro, aveva

¹²³ Dal febbraio al luglio 1935, le pagine della stessa rivista ospitarono altre tre locandine sulla mostra eseguite da Roberto Franzoni, ma a differenza di quella qui riprodotta le altre non illustravano opere esposte in mostra, ma in generale rilievi plastici del XVIII secolo: una figura di Angelo Gabriello Piò nella cimasa dell'altare del Rosario in San Domenico, un putto appoggiato ad una voluta e tre putti che tengono un lampione.

ricosciuto il gemito del suo amato, ferito mortalmente da un cinghiale. La scena è rappresentata in modo assai simile in una xilografia di Antonio Tempesta, posta a corredo di un compendio in latino delle *Metamorfosi* di Ovidio - il *Metamorphoseon sive transformationum Ovidii libri XV aeneis formis incisi, et in pictorum antiquitatisque studiosorum gratiam nunc primum* - stampato nel 1606, ad Anversa presso Petro de Jode.

All'identificazione della figura femminile in Venere concorrono i due amorini e il carro trainato dalle colombe, variazione questa rispetto ai cigni ricordati nel testo ovidiano, che si ritrova oltreché nell'incisione di Tempesta anche in molte altre opere¹²⁴, come ad esempio nel dipinto di Marcantonio Franceschini (*Trionfo di Venere*, già Buenos Aires, collezione Mauro Herlizka)¹²⁵. Altrettanto consueti sono gli attributi che individuano Adone: affianco al suo corpo sono posti i simboli della sua attività venatoria, il cane da caccia, il corno e la lancia, sua arma caratteristica che lo contraddistingue fin dall'antichità¹²⁶, come nel rilievo marmoreo con *Adone ferito* di Palazzo Spada.

L'opera era stata concepita per essere addossata ad una parete: sul retro infatti, solo sommariamente modellato e dipinto, in corrispondenza del cocchio è presente un grande foro, praticato sia per alleggerire dall'interno la terracotta sia per dare sfogo all'evaporazione durante la cottura.

Benché le fonti a stampa e manoscritte consuete, come le biografie di Giovan Pietro Zanotti e Marcello Oretti, non ricordino un soggetto simile tra le tante opere dello scultore a carattere profano in terracotta e marmo che ornavano le case di nobili non solo bolognesi, il ritrovamento di un foglio manoscritto custodito nell'archivio della famiglia Fava, consente di apportare nuove informazioni su quest'opera.

Il documento si trova all'interno di una cartella intitolata «Accademia dei Gelati e Memorie spettanti all'antica Accademia degli Accesi che teneva le sue sessioni in palazzo Fava sotto gli auspici del conte Alessandro Seniore». In effetti, l'Accademia

¹²⁴Le colombe al posto dei cigni, si ritrovano frequentemente in pittura fin dal XVI secolo, come ad esempio nell'opera del Bertoja del Louvre (Rosenberg 1996, pp. 296-300), e nell'affresco di Rosso Fiorentino nella Galleria di Francesco I a Fontainebleau (Natali 2006, p. 238). Per il XVII secolo si vedano il quadro di Ribera conservato a Cleveland (Spinoza 1978, pp. 109-110), e il dipinto di Poussin del 1627 del Museo di Caen (Mahon 1999, pp. 114-115).

¹²⁵ Miller 2001, pp. 174-176, cat. 68.

¹²⁶La lancia è l'arma con cui, secondo Ovidio, Adone ha ferito il cinghiale, che però se ne è liberato, spezzandola. Per l'iconografia si veda: Servasi-Soyez B., *Adonis*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zurigo-Monaco 1986, pp. 222, 227.

degli Accesi nacque nel 1686, il 21 dicembre, e già l'anno seguente ne diverrà principe il giovane Niccolò Maria Valeriano Fava, che offrì una sede stabile all'interno del palazzo per le periodiche riunioni¹²⁷. Il principe poteva contare sull'appoggio del padre Alessandro, mecenate e collezionista, che tanta parte ebbe nella prima formazione di Giuseppe Maria Mazza. E' di certo anche in virtù di questo rapporto privilegiato con la famiglia Fava che tra gli Accesi dell'anno 1688, in aggiunta al primogenito Pietro Ercole Fava che non compariva negli anni precedenti, si ritrovano anche i nomi di Felice Cignani, Giovan Gioseffo dal Sole e appunto Giuseppe Maria Mazza. Nello stesso anno aderivano all'Accademia figure di prestigio del panorama culturale dell'epoca come il marchese bolognese Francesco Maria Monti Bendini, i poeti Luigi Piccinardi e Pietro Ercole Belloi (Vignola, 1634-1702), l'erudito e bibliofilo fiorentino Antonio Magliabechi (Firenze 1633 – 1714), il commediografo senese Girolamo Gigli (Siena 1660 – Roma 1722), il medico naturalista e letterato toscano Francesco Redi (Arezzo 1626 – Pisa 1697), il principe Borghese romano, il librettista Cosimo Villafranchi (Volterra, 1646 – Firenze, 1699) e molti altri.

Tra le diverse carte contenute nel faldone che testimoniano della vita dell'Accademia, con convocazioni alle riunioni, elenco degli iscritti, indicazione degli argomenti annuali, ecc., si trovano due fogli sciolti con altrettanti componimenti poetici in onore di due opere eseguite rispettivamente da Giovan Gioseffo dal Sole e da Giuseppe Maria Mazza¹²⁸. Nei testi non compare il nome dell'autore, ma la loro compilazione si deve a due mani distinte, come risulta dal confronto delle grafie: il primo dedicato all'opera dalsoliana mostra una grafia nitida e chiara, mentre quello offerto alla scultura di Mazza è a tratti difficilmente leggibile. In entrambi i componimenti una stessa terza mano, diversa da quella degli autori¹²⁹, ha aggiunto delle postille nelle quali si specificano la data e altre brevi notizie.

Il primo è intitolato «Al Signor Gioseffe dal Sole per lo Transito di S. Gioseffe in un quadro da lui mirabilmente espresso». Una postilla di altra mano riporta la data «Li primo maggio 1687» e precisa la destinazione del quadro: «il quale va à Roma in una chiesa di Santa Pudenziana delli Preti delle Misioni».

¹²⁷ Un breve profilo dell'Accademia è in Bergamini 1988, pp. 31- 72, alla pagina 50 l'elenco dei membri per l'anno 1688.

¹²⁸ Il componimento poetico è trascritto integralmente in *Appendice*, 16.

¹²⁹ Dal confronto con altri documenti conservati nell'archivio Fava, l'estensore delle aggiunte potrebbe essere Pietro Ercole Fava.

Il titolo del componimento seguente recita: «Applausi poetici alla virtù singolare e merito impareggiabile dell'Illustrissimo Signor Gioseffo Mazza per le statue da lui egregiamente fabbricate, e novamente espresse. S'allude all'Adon e Venere». Un'aggiunta anche in questo caso di altra mano, indica la data del componimento al «12 maggio 1687».

Circa il quadro di Giovan Gioseffo dal Sole, gli onori poetici trovano conferma anche nelle parole di Giampietro Zanotti¹³⁰. Questi infatti nel profilo biografico ricordava che, tra le cose eseguite dal pittore quando ancora frequentava la scuola del Pasinelli, «due delle principali sono i due quadri nel coro dei padri Scalzi» ma «più di questi ancora riuscì molto eccellentemente un quadro del transito di san Giuseppe che fu mandato a Roma». Aggiungeva inoltre Zanotti che il «modello in piccola tela è posseduto dal Conte Niccolò Fava»¹³¹. Il dipinto infatti si trova registrato in tutti gli inventari relativi alla collezione di Niccolò Maria Valeriano (dal 1699 al 1736) ed è descritto come «un Transitino di San Giuseppe con Giesù che li tiene una mano sopra d'una spalla e con l'altra tiene una mano del Santo agonizante, la Beata Vergine con braccia aperte, che piange, un puttino à piè del letto con il bastone fiorito, un angelo che suona il violino e vari altri angeli, serafini, in tela da 8»¹³², valutato da Pietro Ercole Fava, nell'ultimo inventario del 1736, quattrocento lire.

Come si è già accennato per ciò che concerne l'opera di Giuseppe Maria Mazza non abbiamo altri appigli documentari oltre a questo componimento poetico, che sembra fare riferimento proprio al gruppo in terracotta dorata oggi di proprietà del marchese Ippolito Bevilacqua Ariosti. Innanzitutto nel titolo si specifica che le sculture di Venere e Adone erano state «novamente espresse», vale a dire che in precedenza lo scultore si era già confrontato con questo tema. In effetti come si è già detto nella scheda che apre questo catalogo, tra i primissimi compensi elargiti da Alessandro Fava al ventenne Giuseppe Maria, nel 1673, insieme al pagamento per il *San Giovanni Battista*, oggi conservato al MIC di Faenza (sch. 1), si trovava anche quello di quattro

¹³⁰ Le fonti ricordano un quadro con questo soggetto, inviato a Roma, ma prima d'ora non era nota la destinazione. Il dipinto raffigurante lo stesso soggetto segnalato da Marcello Oretti (BCAB, Ms. B 131, c. 18) nella chiesa romana dei SS. Giovanni e Petronio dei Bolognesi, secondo Thiem (1990, p. 150) non può riconoscersi come opera dalsoliana. La stessa studiosa segnalava del pittore un *Transito di San Giuseppe*, conservato nella Galleria Nazionale di Arte Antica di palazzo Corsini, ma di datazione tarda e proveniente dalla raccolta Corsini (Thiem 1990, p. 129, cat. Q46).

¹³¹ Zanotti 1739, I, p. 293.

¹³² Cfr. le trascrizioni degli inventari in *Appendice documentaria*: 19/1 (1699) n. 92; 19/2(1702) n. 56; 19/4 (1723-28) n. 12; 19/5 (1736) n. 59.

lire per «una Galatea o una Venere con Adone et un amore di pietra cotta», che secondo il conte era «cosa mal fatta e poco poco bella e buona che non vale uno scudo»¹³³. E' probabile che lo stesso Alessandro Fava sollecitasse il giovane artista ad una seconda versione dei due amanti della mitologia, che come Bacco e Arianna e Diana ed Endimione risultano tra i soggetti più amati dal collezionismo privato¹³⁴.

Tornando al componimento poetico, le rime di apertura e chiusura della prima strofa recitano: «Dimmi che miri, o Bella, /sopra l'estinto Adone?» , «Osserva l' Arte, e spera,/ che la morte è imitata, e non è vera»: nella terracotta Venere è raffigurata in procinto di gettarsi sopra il corpo esanime dell'amato, disteso su una balza della roccia con il busto rialzato. La posa di Adone è espressa nella rima che chiude la seconda strofa: «l'arte vivo l'ha reso, et egli hor dorme».

La datazione al 1687 trova conferma dal confronto con altre opere eseguite nello stesso periodo. Il corpo elegante di Adone ripete caratteri tipici di altre figure maschili plasmate negli anni giovanili: i tratti del volto come il taglio degli occhi stretto e allungato, il mento piccolo e rotondo, le labbra strette e carnose, ritornano nel *San Giovanni Battista* (sch. 1), la folta capigliatura, che ricade all'indietro, resa a ciocche ondulate e mosse richiama il *San Sebastiano* di Francoforte (sch. 10), ma nel complesso la resa naturalistica e morbida del modellato del corpo trova riscontro soprattutto nel *San Nicolino* ritratto al lato di San Bartolomeo nella cappella Manzoli in San Giacomo Maggiore (sch. 17). Il volto affilato dai tratti sottili delle *Virtù* poste sulle volute dell'altare maggiore nella chiesa di San Giovanni Battista dei Celestini eseguite nello stesso anno 1687 (sch. 37), ritorna nel viso addolorato di Venere con gli occhi stretti, la bocca schiusa, le ciglia aggrottate. Nella dea però si evidenzia un maggior naturalismo, nella resa illusionistica della morbidezza delle guance e nella pelle gonfia sotto agli occhi, dettaglio che compare anche nella *Mansuetudine* dei Celestini (sch. 37). Ancora, il movimento suggerito dal fluttuare della veste sottile

¹³³ AHFSB,FF, n.627, c. 103, cfr. *Appendice*, 14.

¹³⁴ Si vedano ad esempio le sculture in marmo di Giovacchino Fortini (i busti di *Costanza Bonarelli come Venere e Adone*, e le sculture raffiguranti *Venere e Adone* di palazzo Capponi in Bellesi - Visonà 2008, pp. 135-136, 141-143, 146-147, cat. 59, 62, 63, 65), *Bacco e Arianna* di Giuseppe Piamontini nelle raccolte di palazzo Pitti (cfr. Bellesi in Capecchi, Fara, Heikamp, Saladino 2003, p. 502). Marcantonio Franceschini eseguirà nel 1710 per il senatore Bargellini due ovali con *Venere e Cupido* e *Adone con il cane* (oggi conservati in palazzo Davia Bargellini, invv. 75-76, cfr. Miller 2001, pp. 111-112, cat. 12a e 12b).

Lo stesso Giuseppe Maria Mazza realizzerà i busti in marmo di *Venere e Adone*, e *Bacco e Arianna* per il principe di Liechtenstein (cat. 61, 62, 86,87), mentre per il conte Alammano Isolani quelli di *Diana ed Endimione*, ricordati dalle fonti ma oggi sconosciuti (Zanotti, 1739, II, p. 11).

dell'angelo nell'altorilievo che raffigura il martirio di San Nicolino (sch. 11) si ritrova nelle pieghe degli abiti che ricoprono Venere, la cui enfasi tutta barocca è amplificata dal gesto delle braccia aperte e sollevate e dalla proiezione in avanti del corpo. Al movimento degli arti in direzioni contrastanti - la gamba destra avanzata e tesa mentre la sinistra è flessa e arretrata - corrisponde l'andamento degli abiti, la veste, fermata sulle spalle da grandi bottoni quadrati, aderisce al corpo e nell'irruenza del movimento scivola lasciando scoperto il seno; un lembo del manto che doveva coprirle le spalle, è rimasto avvolto solo all'avambraccio destro, mentre l'altro lembo si gonfia al vento, dispiegandosi dietro la schiena in ampie pieghe dai contorni netti e rigidi. Anche nell'angelo dell'altorilievo Manzoli alle pieghe curvilinee che segnano la veste si contrappongono quelle angolose e squadrate del lembo spiegato al vento. Altresì nella *Penitenza* (sch. 37) distesa su una delle volute dell'altar maggiore della chiesa dei Celestini, troviamo lo stesso elegante disegno del manto che ricade sulla schiena gonfiandosi in pieghe ampie e rigide.

Gli amorini che assistono alla scena mostrano il consueto modellato pieno e morbido del corpo dei puttini plasmati da Mazza, inoltre come quelli della cappella Manzoli hanno i capelli pettinati sul davanti. Uno steso supino si accosta alla gamba di Adone e con lo sguardo sorpreso indica a Venere la ferita mortale, mentre l'altro si appoggia con una posa sinuosa su un rialzo della roccia posto in alto dietro alla testa del dio, nella mano sinistra tiene l'arco e il guinzaglio del cane al suo fianco, e sconcolato porta una mano alla fronte.

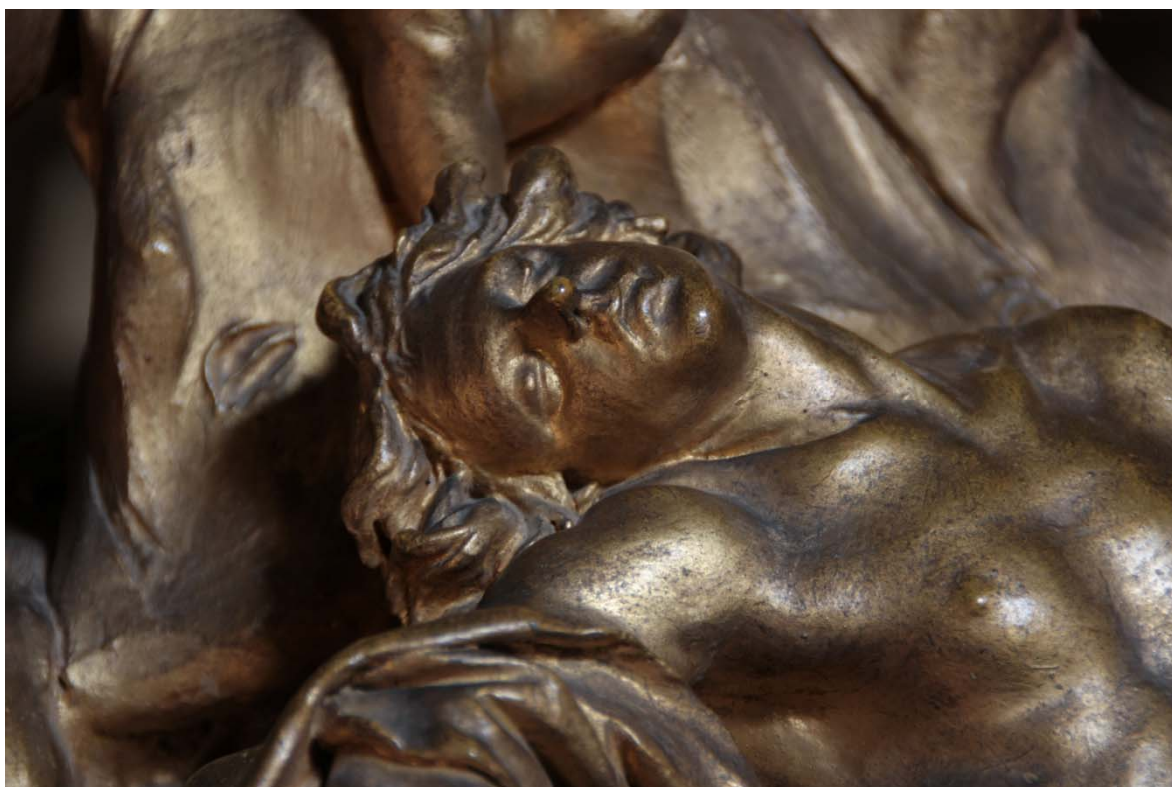
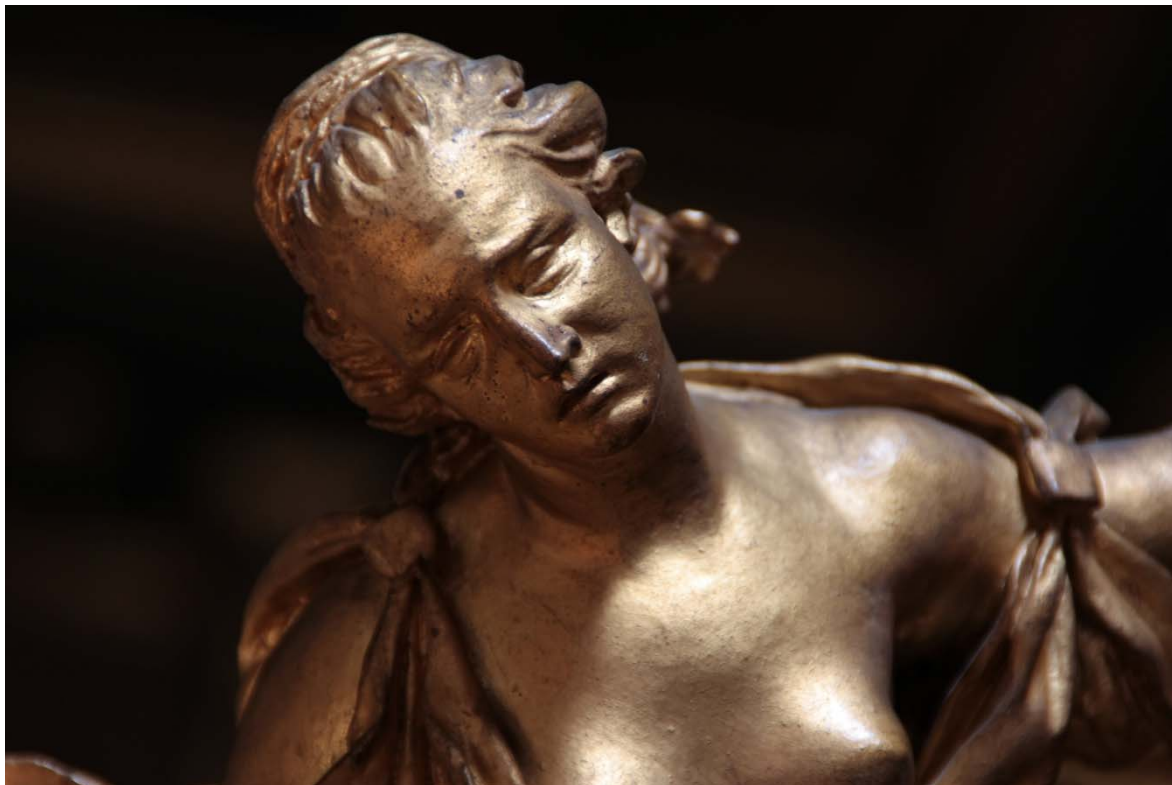
Questo gruppo si distingue da un lato per la vivacità dell'invenzione favorito anche dal tema narrato, e dall'altro per la freschezza e morbidezza del modellato che ritroviamo nei rilievi di fine decennio. Ma ciò non bastò a cambiare le sorti di quest'opera, che come tutte le altre prove di cui si è dato conto fin qui, di modeste dimensioni e realizzate agli inizi dell'attività, passò di mente allo scultore allorché ultra ottuagenario dovette probabilmente rispondere alla richiesta dell'amico, Giovan Pietro Zanotti, di fornirgli un resoconto della sua lunga carriera, volto a facilitare la stesura della biografia poi pubblicata nella *Storia dell'Accademia Clementina*.

Rimangono per quest'opera che in seguito non ebbe alcuna popolarità, gli elogi, seppur in forma manoscritta, dell'autore del sonetto: «Formi il Mazza à espiar l'hora fatale, / tanto questa all'antica opra prevale / Quanto è maggior mostrar a vivi i

tormenti / Hor se questo plasmò forme più rare, / ed i fati avivò del Bel Garzone, /
dan vita al nome suo glorie più chiare».







37. Penitenza, Mansuetudine e putti**38. San Benedetto****39. Santa Scolastica**

1686-1687

Umiltà/Penitenza, Mansuetudine e putti: stucco bianco*San Benedetto, Santa Scolastica*: terracotta

Bologna, chiesa di San Giovanni Battista dei Celestini, altare maggiore e nicchie ai lati della porta d'ingresso.

Dimensioni: San Benedetto e Santa Scolastica cm 106 x 71 x 44

Restauri: 1781: nei lavori necessari per la collocazione del coro dietro l'altare, vennero rimossi i due putti recanti una medaglia con l'effigie di San Luca eseguiti da Giuseppe Maria Mazza su una delle pareti laterali della cappella maggiore.

1820: durante la rimozione del coro i due busti raffiguranti San Benedetto e Santa Scolastica vennero spostati.

1853: restauro delle pitture e forse anche degli stucchi, per mano di Andrea Bisteghi, Antonio Muzzi, Giuseppe Manfredini.

1870: intervento di restauro e pulitura generale della chiesa ad opera di Giovanni Battista Baldi.

1900-1910: i due busti vengono collocati entro due nicchie ai lati della porta d'ingresso della chiesa, dove si trovano attualmente. In quest'occasione sulle due sculture venne steso uno spesso strato di vernice bruna e lucida.

1972: nell'intervento di restauro condotto da Lorenzo Rossi si procede alla rimozione della vernice apposta sui due busti.

Bibliografia: Oretti, BCA Ms. B 130, cc. 109-110; Oretti, BCA Ms. B 407, c. 246; Oretti, BCA Ms. B 30, c. 156; Crespi, BCA Ms. B 13, cc. nn.; Galeati, BCA Ms. B 83, cc. 221; Zanotti 1703, p. 112; *Le pitture* 1706, p. 208; *Le pitture* 1732, p. 211; Zanotti 1739, II, p. 7; *Le pitture* 1755, p. 217; *Le pitture* 1766, p. 222; *Le Pitture* 1776, p. 177; *Le pitture* 1782, p. 195; *Le pitture* 1792, p. 213; Bianconi 1820, I p. 193; Bianconi 1825, p. 157; Bianconi 1826, p.

89; Bianconi 1835, p. 82; Bianconi 1844, p. 80; Muzzi 1849, n. 46; Ricci 1881, p. 191; Ricci 1884, p. 191; Ricci 1893, p. 186; Ricci 1900, p. 186; Ricci 1906, p. 106; Ricci 1914, p. 253; Le chiese 1927, p. 64; Ricci - Zucchini 1930, p. 230; Thieme – Becker 1930, p. 304; Fornasini 1940, p. 48; Rodriguez 1955, p. 45; Fleming 1961, p. 214; Riccòmini 1965, pp. 58-59, figg.10-11; Riccòmini 1972, p. 95 cat. 99; pp. 312-313 figg. 216-218; Fanti 1970, p. 32; Degli Esposti 1970, pp. 71-74; Riccòmini 1972, p. 95, cat. 90; Cavina-Roli 1977, p. 85; Ceschi Lavagetto 1977, p. 689; Nava Cellini 1982^a, pp. 143, 249; Eadem 1982^b, p. 258; Riccòmini 1999, p. 193; Riccòmini 2001, p. 21; Sinagra 2009, p. 488; Riccòmini 2011, p. 183.

Durante il triennio del suo vicariato, l'abate D. Lelio Lanciapanico aveva maturato la decisione di ingrandire e rinnovare il presbiterio cinquecentesco della chiesa dei Celestini, al fine di spostare dietro all'altar maggiore il coro, che allora si trovava in un ambiente posto sopra alla sacrestia affacciato sul presbiterio per mezzo di una finestra tripartita. A tale scopo nel 1686 aveva fatto visitare «dal sig. Giovanni Enrico Afner tenente della Guardia Svizzera, ingegnere e Pittore eccellente di Quadratura, dal Sig. Stefano Bonini Architetto e da messer Agostino della Torre capomastro de muratori», tutte le case dietro al presbiterio e ne aveva fatto delineare una pianta; ma interpellato sulla questione l'architetto Giovan Giacomo Monti (Bologna, 1620-1692), questi espresse parere sfavorevole, affermando che se «non si fosse anche slargato il presbiterio dalle parti laterali ... la chiesa sarebbe parsa ... come un budello, cioè troppo lunga e stretta»¹. I monaci dunque considerato anche il notevole sforzo finanziario che tale opera avrebbe comportato, decisero di limitare l'intervento nel «far far un nuovo cap'Altare e far rimodernare e abbellire tutto il presbiterio», poiché questo nella sua sistemazione cinquecentesca appariva ai loro occhi, aggiornati al nuovo gusto, «molto disconveniente alla polizia e decoro non solo d'una chiesa di Religiosi in città, ma anche d'una dei poveri contadini in villa». A loro dire il dipinto di Ercole Procaccini, raffigurante *l'incoronazione della Madonna con i SS. Pier Celestino,*

¹ ASB, D, *Chiesa e convento di San Giovanni Battista dei Celestini*, Campione dell'anno MDCLXXV, cc. 11-14.

*Giovanni Battista, Luca e Benedetto*², che ornava l'altare, era «d'una maniera molto secca e malamente inteso», e nel complesso gli ornamenti della cappella maggiore «erano troppo semplici di disegno, e di materia molto vile e rustica, per essere di masegna profilata d'oro à mordente, e tutto il rimanente, perché era stato tinto più volte a oglio con diversi colori, si era perciò molto annerito ed aveva annerite anche le parti dorate». Stabilirono dunque di incaricare dell'ancona dell'altare «qualche pittore eccellente» e «di valersi anche in tutte le altre cose di operai pur eccellenti nelle arti». Nel settembre 1686 si stipularono i contratti con Marcantonio Franceschini «pittore stimato pari al Cignani» per il dipinto che avrebbe ornato il nuovo altare, e con Antonio Orsoni «intagliatore eccellente» per l'ancona lignea che lo avrebbe incorniciato; entrambi si impegnavano a consegnare le loro opere entro la «festa di S. Luca dell'anno seguente 1687». Franceschini rispettò i tempi stabiliti, il dipinto raffigurante la *Vergine ed il Bambino in trono con i Santi Luca, Giovanni Battista e Pier Celestino adoranti* fu consegnato nell'ottobre 1687³, e lo stesso avrebbe fatto anche l'Orsoni, se non fosse «stato impedito da Pittori a fresco», ovvero da Giovanni Antonio Burrini (Bologna 1656-1727), coadiuvato da Enrico Hafner per la quadratura, che stava dipingendo sulla volta la *Gloria di San Pier Celestino* attorniata nei pennacchi da quattro beati dell'ordine, *Roberto di Sala, Giovanni Bassads, Pietro da Roma e Tommaso d'Abruzzo*⁴. Tutti i lavori si conclusero entro il primo febbraio 1688, allorché secondo quanto annotato nel *Campione...* «fu scoperto per la prima volta tutto detto Presbiterio», probabilmente forse per una funzione privata dei monaci, mentre la cittadinanza poté ammirare la nuova macchina dell'altare il successivo 2 marzo, quando, come annotato da Domenico Maria Galeati, «s'aperse la riformata Cappella Maggiore della chiesa di San Giovanni Battista dei Celestini dipinta ad affresco da Antonio Burrini, e da Enrico Afnner la quadratura, la scultura è di Gioseffo Mazza, la tavola dell'altare è di Marcantonio Franceschini, scolaro del Cignani». Per ciò che concerne la cronologia dell'intervento di Mazza, egli fu di certo informato e probabilmente partecipe del progetto fin dai primi momenti, anche in virtù degli strettissimi rapporti che in questi anni intratteneva con Stefano Bonini (l'architetto

² Il dipinto ad olio su tavola (cm. 280x190) è oggi in deposito presso la Pinacoteca Comunale di Faenza (inv. 1209).

³ Cfr. Miller 2001, pp. 168-169, cat. 60.

⁴ Si veda almeno Riccòmini 1999, pp. 192-194, cat. 29.

che, come si è detto sopra, fu più volte consultato insieme ad Enrico Haffner per elaborare il nuovo assetto della cappella): infatti, i due, con le rispettive famiglie, abitavano nella medesima casa, di proprietà dell'architetto, sita in Borgo San Lorenzo, convivenza documentata dal 1686 al 1689⁵. Secondo Giampietro Zanotti, l'attività di Giuseppe Maria Mazza nella chiesa dei Celestini si collocherebbe subito dopo quella svolta a Novellara nel palazzo del conte Camillo III Gonzaga, dove lo scultore aveva eseguito «alcuni fanciulli in una gran camera» e un camino «elegantemente ornato» in un gabinetto, oggi non più esistenti⁶. Dalle annotazioni delle spese del conte si apprende però che Mazza, coadiuvato da Bernardo Borelli, fu impegnato a Novellara dall'agosto al dicembre del 1687⁷. Ancora da Zanotti sappiamo che terminato il lavoro a Novellara lo scultore si ammalò, e come analiticamente registrato nelle carte di Camillo III egli trascorse «infermo un mese contiguo»⁸, curato e accudito a spese del conte; ma in seguito «volendo venire a Bologna vi fu fatto condurre...con molta carità e attenzione». Il rientro in patria di Giuseppe dovette quindi avvenire alla fine dell'anno 1687, ma ancora in uno stato di salute piuttosto precario⁹. Come si è detto, alla data 1 febbraio 1688 la cappella maggiore della chiesa di San Giovanni Battista dei Celestini si presentava completa, pertanto i lavori dello scultore devono datarsi precedentemente all'attività fuori città, quindi, fra l'ottobre 1686, quando con i contratti stipulati con Franceschini e Orsoni si diede avvio al cantiere, ed entro l'agosto 1687, quando Giuseppe Maria è documentato a Novellara. L'intervento dello scultore, ricordato da Galeati, sarà poi specificato in modo più analitico nell'edizione delle *Pitture di Bologna* del 1706.

⁵ cfr. AAB, San Lorenzo di Porta Stiera, 19/8, *Status animarum*, anni 1686 – 1689, cc. nn.

⁶ Zanotti 1739, II, p. 7.

⁷ Cfr. *Appendice*, 31: «Spesa fatta nel far stuccare il Camerone e Camerino del Casino di Sotto dalli signori stuccatori Gioseffo Mazza e Gio: Bernardo Burella bolognesi...

Prima alli detti doppie numero 70 a lire 52 l'una per sue fatture che sono lire 3640 [...]

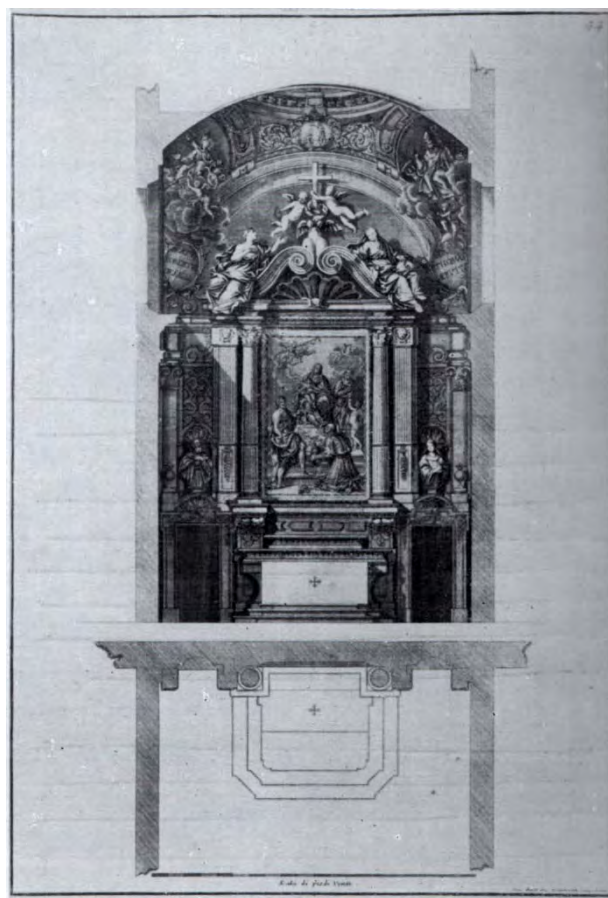
E più per il cibario delli tre stuccatori un gargione per cinque mesi che si calcola a un ducato al giorno sono giorni numero 150 lire 1.800 [...]»(AGNO, Carte d'Amministrazione, Serie Seconda, Casa, Corte e Camera, reg. 185, *Entrate – Uscite del Conte Camillo III Gonzaga. Spese dal 1685 al 1690*, c. 160).

⁸ Cfr. *Appendice*, 31:« E più per li medicamenti dati da li speziali de Stefani al stuccatore Mazza che stette infermo un mese contiguo lire 202.11

E pui à Losigirolò per havere assistito al suddetto un mese per sua mercede e cibario lire 49» (Ibidem).

⁹ Zanotti 1739, II, p. 7.

Lo scultore modellò, a coronamento dell'ancona lignea formata da Antonio Orsoni gli stucchi a tutto tondo che ancora oggi si conservano: le personificazioni femminili della *Penitenza*¹⁰ e della *Mansuetudine*, semi distese sulle volute, e al centro dell'altare due putti in volo che sostengono la croce attraversata nella parte inferiore da una "S" - simbolo dello Spirito Santo - e con ai piedi i tre monti e il drago, libera ricostruzione dello stemma dell'ordine dei Celestini. Ai lati dell'ancona, sopra due porte, erano posti i due busti in terracotta, raffiguranti *San Benedetto* e *Santa Scolastica*. Mentre su una parete laterale vi erano «due puttini» recanti una medaglia con l'effigie di San Luca¹¹, oggi non più esistenti.



Elias Baeck alias Heldenmuth, *Cappella ed Altar Maggiore in Bologna nella chiesa dei Monaci Celestini*, 1700, bulino, 420 x 313 mm, BCAB, Goz.3 055, inv. SCG 3004

¹⁰ A partire dallo studio svolto da Degli Esposti (1970), le due *Virtù* sono state riconosciute nella *Fede* e nella *Mansuetudine*. Quest'ultima identificata dall'attributo dell'agnello, secondo la tipologia codificata dal Ripa, appare di frequente associata al nome di San Celestino V, fondatore della omonima congregazione e alla cui celebrazione era sotteso il programma iconografico del nuovo altare maggiore della chiesa bolognese. La *Religione*, con la croce, una fiamma e ai suoi piedi l'elefante, e la *Mansuetudine* sono infatti raffigurate nel frontespizio d'apertura della *Vita et miracoli di San Pietro del Morrone già Celstino Papa V* scritta da Lelio Marino e pubblicata a Milano nel 1630.

Appare, invece, meno immediato il riconoscimento della *Virtù* effigiata sulla voluta di destra: vestita di una veste leggera che lascia trasparire le forme del corpo, e con la spalla destra scoperta, porta una mano al petto e con l'altra si protende verso il putto che le porge un cordoncino. Difficilmente avvicinabile alla *Fede* essa può forse simboleggiare l'*Umiltà*, come indicherebbero i piedi scalzi, altra virtù peculiare del monaco benedettino che dopo solo quattro mesi dall'elezione al soglio di Pietro, abdicò per "umiltà e debolezza" del corpo. In alternativa l'oggetto tenuto dal putto potrebbe simboleggiare lo strumento usato dai monaci aderenti alla congregazione, per la disciplina penitenziale, e pertanto la *Virtù*, che allunga la mano sinistra verso la frusta mentre con la destra si percuote il petto con un sasso, potrebbe essere letta come la *Penitenza*.

¹¹ Nell'edizione del 1706 delle *Pitture*, Zanotti riferisce che sulla medaglia «ancora nulla vi è», l'annotazione scompare nelle edizioni successive della guida.

L'assetto dell'altar maggiore dopo i lavori condotti tra il 1686 e il 1688, è delineato in un'acquaforte a bulino firmata dal pittore e incisore tedesco Elias Baeck (1679–1747)¹², conservata nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Biblioteca dell'Archiginnasio, nella quale sono ben riconoscibili le due effigi fittili dei santi fratelli originari di Norcia, mentre, poiché nella stampa è raffigurata solo la parete di fondo, non è chiaro su quale delle due pareti laterali si trovassero i due putti con la medaglia. In ogni caso, questi andarono distrutti, allorché, circa un secolo più tardi, nel 1781, il P. Abate Don Antonio Adami volle recuperare e questa volta condurre a termine l'antico progetto di spostare il coro dietro l'altare maggiore, posizione consueta nelle maggiori chiese monastiche. L'architetto incaricato fu Francesco Tadolini (Bologna 1723 - ivi 1805) che per far posto alla nuova collocazione del coro, rimosse l'altar maggiore dalla parete di fondo, e lo avanzò sotto l'arco trionfale, ampliando avanti ad esso il presbiterio¹³. E' probabile che in questa occasione, dunque, i putti con la medaglia realizzati da Mazza su una delle due pareti laterali, dovettero essere sacrificati per lasciare spazio agli stalli del coro. Pochi anni più tardi, nel 1820, l'area presbiterale subì un'ulteriore modifica: a seguito della soppressione degli ordini monastici e del successivo passaggio della chiesa al clero secolare, il coro venne rimosso e di conseguenza l'altare fu riportato nella collocazione originaria, conferendo alla cappella maggiore l'aspetto che attualmente conserva. Durante questi ultimi lavori si procedette anche alla rimozione dei due busti in terracotta di Mazza, che solo nel primo decennio del XX secolo furono posti nell'attuale collocazione, ovvero ai lati della porta d'ingresso principale, all'interno di due nicchie, sotto la cantoria¹⁴.

Le *Virtù* si distendono con grazia sulle volute dell'altare, i loro volti, dai tratti delicati e intensi, richiamano i lineamenti caratteristici delle figure femminili di Giuseppe Maria. Atteggiate con grande naturalezza, le due donne mostrano posture simili contrapponendosi però nelle vesti e nei movimenti. La *Mansuetudine*, col capo celato da un velo che ricade sulle spalle, è vestita da una lunga e pesante tunica annodata sotto al seno che le copre anche le braccia e ai piedi calza sandali stringati; con la mano sinistra accarezza l'agnello che le si appoggia sulla gamba, mentre il capo

¹² Per il profilo biografico si veda Bryan 1886.

¹³ Degli Esposti 1970, p. 74.

¹⁴ Fornasini 1940, pp. 61-62; Degli Esposti 1970, p. 46.

dolcemente inclinato verso sinistra volge lo sguardo in basso verso il fedele, a cui si indirizza anche il gesto della mano destra, aperta e con le dita separate, in segno di moderazione. La *Penitenza*, a piedi scalzi, indossa una veste senza maniche, leggera e aderente sul ventre, un manto le copre la spalla sinistra e avvolge l'avambraccio, ricade poi sul retro della figura dispiegandosi in un ampio svolazzo; essa si volta ponendo il volto di profilo con la bocca semiaperta e lo sguardo rivolto verso il putto posto alle sue spalle, in direzione del quale stende la mano sinistra, mentre il braccio destro con la spalla nuda, è piegato e porta la mano al petto. La raffinata eleganza di queste figure e lo stacco segnato con la plastica precedente, si pensi ad esempio alle coppie di *Virtù* che sorreggono i medaglioni nel ciborio di San Petronio eseguite solo un decennio prima da Giovan Battista Barberini, furono immediatamente rilevati dai contemporanei. Zanotti nelle pagine dedicate alla biografia dello scultore le apostrofava come «due cose egregie e così fossero di bronzo, o di marmo ... così graziosamente atteggiata, disegnata 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». Di certo la *Santa Maria Maddalena* modellata in stucco da Alessandro Algardi nella cappella Bandini in San Silvestro al Quirinale, agli esordi del suo soggiorno romano, presenta molte similarità con le due sculture di Mazza, ma il rimando principale è costituito dagli sviluppi della pittura contemporanea, e in particolare dalle interpretazioni delle figure femminili dipinte da Guido fornite da Cignani e Pasinelli, da cui Giuseppe Maria prese le mosse per elaborare le due *Virtù*. Grazie alla loro singolare bellezza, le due sculture si salvarono anche dalle manomissioni neoclassiche: nel 1830, infatti si avanzò il progetto di sostituire la seicentesca ancona lignea dell'altare con una cornice dipinta da Gaetano Caponeri. La Commissione di Belle Arti però si oppose al progetto, sostenendo che l'ornato in legno sormontato dalle statue di Mazza, benché «non di purgato stile» si accordava alla restante decorazione pittorica della chiesa¹⁵.

Altrettanto potenti appaiono i due busti in terracotta raffiguranti *San Benedetto* e *Santa Scolastica*, nel taglio compositivo che comprende anche le mani, caratteristico delle effigi modellate da Mazza nei primi decenni della sua attività artistica, entro lo scadere del secolo; si veda ad esempio il busto degli anni giovanili raffigurante papa

¹⁵ Degli Esposti 1970, p.47; Fornasini 1940, pp. 62-63.

Pio V, e i ritratti dei membri della famiglia Legnani, eseguiti all'inizio dell'ultimo decennio del Seicento. Fondatore dell'ordine religioso che da lui prese il nome e di cui faceva parte, fin dal 1261, anche la congregazione dei Celestini¹⁶, *San Benedetto da Norcia* indossa una breve mantellina, simile ad una mozzetta segnata al centro da una filiera di asole con bottoni, posta sopra ad un ampio mantello che ricopre la veste monastica. La sovrapposizione delle vesti, che si distanziano nei bordi, crea profonde incavature e zone d'ombra che originano intensi effetti chiaroscurali, concorrendo alla carica patetica ed espressiva del santo. Atteggiato in un'espressione estatica e sofferente il santo con le mani incrociate sul petto, il capo, lievemente reclinato all'indietro, si volge verso l'alto e a sinistra mentre il busto ruota nella direzione opposta. Il dolore è espresso dalla bocca aperta che lascia intravedere i denti e contrae le guance, e dallo sguardo che si volge verso l'alto con le sopracciglia corrugate. Nella sua originaria collocazione, lo sguardo del santo doveva rivolgersi alla Madonna con il Bambino che campeggia al centro del dipinto di Franceschini sull'altare maggiore. Il ricordo delle opere dei suoi maestri si palesa nella fisionomia del santo nursino che appare esemplata su quella dipinta da Domenico Maria Canuti, nella tela in origine nella chiesa bolognese di Santa Margherita¹⁷. Partendo da quel modello formale, Giuseppe Maria Mazza seppe restituire nella creta un'immagine altrettanto forte per impatto monumentale e qualità esecutiva, nella quale sono evidenti alcune cifre caratteristiche del suo stile. Un uso esperto della stecca delinea le rughe profonde sulla fronte e quelle più sottili che contornano gli occhi, mentre l'incisione, seppur lieve, dell'iride e della pupilla, intensifica l'espressività del volto. Così come le striature ondulate che definiscono i baffi e che segnano le lunghe e morbide ciocche della barba, mossa dal movimento del corpo, ottenute con precisi e rapidi passaggi della stecca, sono una caratteristica tipica della tecnica dello scultore, riscontrabile ad esempio nel *San Giuseppe* della Pinacoteca. La mano, descritta con precisione e naturalezza, rivela l'alta finitezza dell'opera.

¹⁶ La congregazione dei Celestini era detta originariamente dei *Fratelli dello Spirito Santo*. La sua regola, ricalcata su quelle benedettina, camaldolese e francescana, fu approvata da papa Urbano IV con bolla del 1º giugno 1263; con lo stesso documento il pontefice autorizzò la comunità ad essere incorporata nell'Ordine di San Benedetto. Ad attuare l'effettiva incorporazione fu il vescovo di Chieti, il cistercense Nicola da Fossa, con atto del 21 giugno 1264.

¹⁷ Il dipinto, datato al 1671, si conserva oggi nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, inv. n. 424.

L'effigie nobile e austera di *Santa Scolastica* era posta in origine in posizione speculare a quella di Benedetto, sul lato sinistro dell'ancona. Lo sguardo vivificato dall'iride incisa e la pupilla forata, doveva indirizzarsi verso il fratello; verso di lui si volgeva il volto, ritratto di tre quarti verso destra, mentre il busto con le mani giunte si orienta nella direzione opposta per conferire un maggiore dinamismo alla figura. Il movimento del volgersi improvviso della donna è reso dal velo che le cinge il capo e ricade increspandosi lievemente all'altezza delle spalle. Il soggolo articolato in numerose pieghe, incornicia l'ovale del volto della donna, dai lineamenti maturi, rivelati in particolare dall'appesantimento degli occhi nell'enfiagione delle occhiaie. Anche qui, i diversi abiti, che connotano la santa come fondatrice del monachesimo femminile, si sovrappongono creando studiatissimi effetti di luce e ombra.

E' questo il primo cantiere in cui Giuseppe Maria Mazza e Marcantonio Franceschini si trovano fianco a fianco, ponendo le basi per quel binomio che negli anni successivi diverrà il principale protagonista dei cantieri artistici cittadini.















40. *Quattro coppie di angioletti*

1687

stucco dorato

Bologna, chiesa del Corpus Domini, cappella di Santa Caterina.

Bibliografia: Martelli, BUB 4545, cc.131-132; Bordocchi, ASCVB Ms. sec. XVII, cc.189-190; Ricci 1914, p. 247; Ricci 1881, p. 185; Ricci 1884, p. 185; Ricci 1893, pp. 180-181; Ricci 1900, p. 180-181; Ricci 1906, p. 174; Ricci 1930, p. 224; Renzi 1960, p. 67; Matteucci 1969, p. 52; Riccòmini 1972, pp. 96-97 cat. 105; Cavallina 1999, p. 16; Miller 2001, pp. 158-161, figg. 49, a-b-c-d; De Fanti 2002, pp. 267-268.

I due vivaci angioletti con l'ovale che ritrae l'*Evangelista Marco*, affrescato da Marcantonio Franceschini su uno dei pennacchi della cappella della Santa, costituivano l'immagine della sovraccoperta del volume di Riccòmini, dedicato alla scultura in Emilia nel Seicento. Ad una rapida occhiata alla bibliografia posta in apertura a questa scheda, è evidente come, nonostante il posto privilegiato riservatole dallo studioso bolognese, la piccola cappella non abbia mai goduto di grande notorietà negli studi storico-artistici, al contrario della chiesa e del monastero a cui è annessa, di cui si dirà nelle schede che seguono. Rispettosamente taciuta dalle fonti e dalla letteratura dell'epoca, la cappella è oggetto ancora oggi di profonda devozione poiché custodisce al suo interno il corpo incorrotto di santa Caterina de' Vigri (1413-1463), fondatrice nel 1456 del primo convento di suore Clarisse a Bologna, canonizzata da Clemente XI il 22 maggio 1712, e co-patrona della città¹.

In un manoscritto inedito che si conserva presso la Biblioteca Universitaria di Bologna (n.4545), dal titolo *Giardino dell'Esperidi Sacre, in cui ammirarsi*

¹ Sulla biografia e sul culto di Caterina si veda il recente volume: *Caterina Vigri: la santa e la città*, atti del convegno Bologna 13-15 novembre 2002, a cura di C. Leonardi, Bologna 2004. Cfr. inoltre: Cantagalli 1927; Mondini 1986, pp. 337-356; Martelli 2006. Per i documenti del processo di canonizzazione: Spanò Martinelli 2003.

succintamente descritte varie grazie, ultimamente concesse a persone devote dalla B. Madre Suor Caterina Vigri aggiuntesi alcune memorie concernenti la Chiesa del Corpus Domini, Francesco Martelli,² religioso e confessore delle monache, registra le vicende costruttive del convento dal 19 marzo 1684 e fino al 12 luglio 1687. Da quanto annotato, si apprende che i lavori per il rinnovamento della cappella, presero nuovo impulso alla fine del maggio 1687, allorché il senatore e marchese Virgilio Malvezzi, ambasciatore a Roma per la città di Bologna, in una lettera ai «signori procuratori della B. Caterina»³ dava notizia di aver presentato a Innocenzo XI un memoriale contenente la richiesta per la canonizzazione di Caterina de Vigri e che il pontefice avrebbe rimesso l'istanza alla Congregazione dei Riti. Grazie al sostentamento economico generosamente elargito dal maresciallo Enea Silvio Caprara⁴, il progetto di decorazione del piccolo santuario poté prendere avvio e il successivo 9 giugno «il sig. Gio: Erigho Affner tenente della Guardia dell'Eminentissimo Legato andò nel monastero per formare il disegno della Pittura della nuova Cappella della B. Caterina», ed «il venerdì seguente, 13 giugno, il Sig. Marcantonio Franceschini Pittore entrò in monastero per il medesimo effetto»⁵. Pochi giorni dopo, il 26 giugno, si iniziò «a dipingere la nuova cappella interiore della B. Caterina»⁶, i pittori coinvolti risultano essere: «Sig. Gio. Erigho Affner tenente della Guardia dell' Eminentissimo Legato, Sig. Lorenzo Affner nipote del sudetto tenente ambidue suoceri Loganesi, Sig.

² Il nome dell'autore risulta dalla nota in calce a c. 67 v: «le sudette memorie le scrisse D. Francesco Martelli che morì l'anno 1694, prete secolare già confessore delle monache del corpo di cristo, persona di molta bontà». Cfr. La trascrizione parziale in *Appendice*, 32/a.

³ Martelli, BUB Ms. 4545, cc. 126-130; si veda anche Suor Orsola Bordocchi, *Cronica...*, cc.188, 190: «adì 1 giugno venne il Signor tenente Giovanni Haffner, per cominciare a dipingere la cappella, per dipingere e non perdere tempo stava tutto il giorno fino alla sera, onde se li assegnò una scala et una stanza con tutte le comodità, e l'ortolano li portava il mangiare e lo serviva, alli 12 del detto mese venne il pittore Quaini, per vedere ciò che si poteva fare, essendo esso ottimo nelle figure, et il Signor Tenente dell'Architettura».

⁴ ASB, N, Baldassare Melega, 6/19, 1688, «Adi marzo 1688 [...]alla costruzione della medesima nova fabbrica fu anche risoluto (mediante la pia e generosa elemosina dell'Eccellenza del Signor Maresciallo Conte Enea Caprara) di fabricare un novo camerino, o sia capellina interiore per trasportarvi poi a suo tempo il Corpo della Beata, si che il sito tutto, che occupa presentemente il vecchio Camerino, resterà in servitio pubblico della chiesa, e darà comodità e capacità per una nobile cappella et Altare».

⁵ Martelli, BUB Ms. 4545, cc. 130-131; si veda anche Bordocchi, ASCVB Ms. cc.188, 190: «adì 25 giugno vennero in monastero li pittori, cioè il Signor Tenente Affner, il Signor Marc'Antonio Franceschini, e il Signor Quaini, ognuno de quali aveva seco un suo nipote. Quelli delle figure terminarono i quattro evangelisti, et il cielo della cappella, con la Gloria d'Angioli, che altri cantano, altri suonano, altri battono tambura, tutti mirabilmente al naturale, a quali il Signor Sindaco pagò per loro mercede cinquemila doppie».

⁶ Martelli, BUB ms. 4545, c. 131.

Marc'Antonio Franceschini, Sig. Luigi Quaini, Sig. Antonio Felice Minelli»⁷. Oltre ai pittori, il cronista annota anche i nomi degli scultori: un oscuro «Carlo de Giorgi», artista fino ad oggi sconosciuto ma che come si dirà risulta attivo anche nella cappella Campagna all'interno della stessa chiesa, e tale «Giuseppe Boselli»⁸, che potrebbe forse riconoscersi in Giuseppe Borelli, stuccatore d'ornato attivo a più riprese al fianco di Giuseppe Maria Mazza, anche negli anni successivi all'interno della stessa chiesa del Corpus Domini. E' interessante dunque notare come in questa prima fase dell'attività, il nome di Giuseppe Maria non sia tra gli artisti attivi nel cantiere della cappella della Santa. L'avvio dei lavori alla fine di giugno, è confermato anche dal libro di contabilità di Marcantonio Franceschini: nel luglio 1687, infatti, il pittore registra di aver ricevuto un pagamento per la decorazione ad affresco della cappella della Santa. Sempre dalle carte di Franceschini sappiamo che i lavori si conclusero nel settembre 1687. Oltre ai quattro evangelisti negli ovali, al pittore con la collaborazione di Luigi Quaini, si deve anche la *Gloria d'angeli musicanti* raffigurata ad affresco sulla volta, inquadrata dall'incorniciatura architettonica dipinta da Enrico Haffner.

E' probabile dunque che a seguito della fortunata collaborazione nella chiesa di San Giovanni Battista dei Celestini, gli stessi Enrico Haffner e Marcantonio Franceschini, vollero che Giuseppe Maria partecipasse all'opera, con l'aggiunta delle coppie di angioletti ricoperti da uno strato omogeneo di doratura, a sostegno dei quattro medaglioni raffiguranti gli evangelisti nei peducci della volta. Ritratti in posture e gesti contrapposti con un breve panno svolazzante posto a copertura del pube, anche questi, come i puttini che si librano sull'altare dei Celestini, rivelano i tratti consueti dei bambini panciuti e vivaci modellati da Mazza, con le guance rigonfie attorno alla bocca e gli zigomi non definiti. La cornice con foglie e fiori che inquadra gli ovali si dovrà invece riferire come la restante ornamentazione plastica, agli stuccatori d'ornato «Carlo de Giorgi» e «Giuseppe Borelli» documentati nella cappella. L'intervento di Giuseppe Maria fu limitato ai soli puttini alati, ed è collocabile cronologicamente entro l'agosto 1687, data in cui lo scultore è documentato a Novellara. La cappella non ha subito danni durante la seconda guerra mondiale, al contrario del monastero e della chiesa che furono semidistrutti.

⁷ Per la decorazione della cappella gli unici nomi ad oggi noti erano quelli di Enrico Haffner, Franceschini e Quaini (cfr. Miller 2001, pp. 158, cat. 49).

⁸ Martelli, BUB Ms. 4545, c. 132.





41. *Battesimo di Cristo***42. *Orazione di Cristo nell'Orto del Getsemani*****43. *Puttini e Padre Eterno***

1688

stucco

Bologna, chiesa del Corpus Domini , cappella Campagna

Dimensioni: Altorilievi *Battesimo di Cristo e Orazione nell'Orto:* 320x170 cm

Restauro: 1946 – 1970 ca. Danneggiati nel corso del secondo conflitto mondiale, gli stucchi sono stati sottoposti ad un lungo intervento di restauro condotto sotto la direzione della Soprintendenza ai Monumenti di Bologna e finanziato dai ministeri della Pubblica Istruzione e dei Lavori Pubblici.

Bibliografia: Martelli, BUB Ms. 4545, c. 121; Oretti, BCAB Ms. B 130, cc. 108-109; Oretti, BCAB Ms. B 407, c. 246; Oretti, BCAB Ms. B 30, c. 170; Crespi, BCAB Ms. B 13, cc. nn.; Galeati, BCAB Ms. B 83, cc. 221, 241; Zanotti 1703, p. 112; *Le pitture* 1706, p. 217; Grassetti 1724, p. 351; *Le pitture* 1732, p. 223; Zanotti 1739, II, p. 6; *Le pitture* 1755, pp. 229-230; *Le pitture* 1766, p. 236; *Le Pitture* 1776, p. 166; *Le pitture* 1782, p. 182; *Le pitture* 1792, p. 199; Gaume 1864, p. 116; Bianconi 1820, I p. 181; Bianconi 1825, p. 147; Bianconi 1826, p. 84; Maggiori 1832, p. 45; Bianconi 1835, p. 77; Bianconi 1844, p. 76; Ricci 1881, p. 185; Ricci 1884, p. 185; Ricci 1893, pp. 180-181; Ricci 1900, pp. 180-181; Ricci 1906, p. 174; Tietze-Conrat 1907, p. 99, fig. 70; Ricci 1914, p. 247; Sighinolfi 1921, p. 145; *Le chiese* 1927, p. 23; Ricci - Zucchini 1930, p. 224; Fleming 1961, pp. 207-208, fig. 2; Riccòmini 1965, p. 60; Barbacci 1967, p. 26; Riccòmini 1972, p. 96 cat. 103; Barbacci 1977, p. 82; Cavina-Roli 1977, pp. 85, 141; Nava Cellini 1982^a, pp. 144, 249; Eadem 1982^b, p. 258; Cavallina 1999, p. 23; Sinagra 2009, p. 489.

Il 24 maggio 1684 si poneva la prima pietra della nuova chiesa del Corpus Domini annessa al monastero delle clarisse¹. 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 Maria, successivamente alla morte di questi avvenuta nel 1685². Nell'inedita cronaca compilata da Francesco Martelli, si apprende che all'interno dell'edificio chiesastico le prime due cappelle ad essere approntate furono la prima sul lato sinistro, di giuspatronato degli stessi Monti, iniziata il 7 gennaio 1687³, e la terza sullo stesso lato, nella quale i lavori presero avvio il mese seguente. Il 21 febbraio 1687 infatti, il cronista annota che «si principiò ad ornare l'Altare dedicato al Sant'Arcivescovo di Milano Carlo, dietro al quale vi è la Chiesa delle Suore Converse»⁴. Si tratta della cappella che dall'edizione del 1706 della guida di Malvasia e fino alla critica moderna, viene denominata cappella Campagna, dalla famiglia che ne aveva il patronato. Nel corso di questo studio è emerso infatti che nel 1575 Galeazzo Campagna aveva acquistato un altare all'interno della originaria chiesa del Corpus Domini⁵, fabbricata nel 1478 in onore di Caterina de Vigri (1413-1463), fondatrice dell'annesso monastero. Ai tempi della riedificazione secentesca della chiesa, fu Giulia Campagna ad occuparsi della cappella di famiglia, come testimoniato da una lapide commemorativa, oggi non più esistente ma ricordata nel manoscritto *Memorie di notizie attinenti all'archivio dell RR. MM. Del Corpus Domini...* (1700), dove si leggeva: «D.O.M. Giulia di Galeazzo Campagna e Margherita Galuzzi ha rinnovato questa sua Capella e Altare l'anno MDCLXXXVIII»⁶.

Il rinvenimento dei documenti relativi alla committente, Giulia Campagna, figura sinora mai indagata, permette di precisare e approfondire le vicende relative alla costruzione della cappella. Nobildonna bolognese, figlia di Galeazzo Campagna e

¹ 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'aver 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».

² Cfr. la scheda n. relativa alla decorazione plastica dell'altar maggiore della chiesa.

³ Martelli, BUB Ms. 4545, c. 121: «Adì 7 genaro 1687. Martedì In questo giorno i muratori principiarono à stabilire la nuova Cappella dedicata al gran Patriarcha S. Gioseppe sposo di Maria sempre Vergine, e ciò per dar principio ad ornarla e dipingerla. La sudetta Cappella è dei Sig.ri Monti», cfr. *Appendice* n. 32/a.

⁴ Martelli, BUB Ms. 4545, c. 121, in *Appendice*, n. 32/a

⁵ La notizia si ricava da un documento conservato in ASB, D, *Monache Vallombrosane di Santa Caterina di Strada Maggiore*, Miscellanea, busta 94/4020, carta sciolta: «L'Altare fu comprato da SS.ri Campagna dell'anno 1575 [...] per lire 337.10».

⁶ Cfr. *Appendice*, n. 32/b, c. 397.

Margherita Galluzzi, Giulia dimorò fin dall'adolescenza nel monastero delle monache benedettine dell'ordine vallombrosano annesso alla chiesa di Santa Caterina di Strada Maggiore a Bologna⁷. Nello stesso 1688, anno che compariva nell'iscrizione apposta nella cappella, Giulia aveva consegnato nelle mani del notaio Pietro Antonio Azzoguidi il suo testamento⁸, che fino ad oggi è rimasto saldamente sigillato poiché sostituito da una seconda versione del 26 gennaio 1696 resa pubblica in seguito alla sua morte, avvenuta il 3 febbraio 1697⁹. Le due redazioni del testamento sono assai simili per ciò che riguarda i legati e altre disposizioni, ad esempio in entrambe la Campagna chiede che il suo corpo «vestito dell'abito delle RR. Monache» venga sepolto «nell'arca interiore delle monache di S. Caterina» di Strada Maggiore. Le due versioni però differiscono in maniera sostanziale per ciò che concerne gli eredi universali: nella prima infatti l'erede fiduciario eletto nonché esecutore testamentario è Giovan Maria Beltramelli¹⁰, cappellano dell'ospedale di San Giobbe e confessore delle monache vallombrosane, già committente dello scultore Giuseppe Maria Mazza (sch. 20). La morte di Beltramelli, avvenuta il 25/09/1695, costrinse la nobildonna ad una seconda scrittura del testamento, dove al cappellano di San Giobbe subentreranno, in qualità di eredi universali, le monache di Santa Caterina, alle quali era destinata in eredità anche la cappella all'interno della chiesa del Corpus Domini¹¹, ormai completamente

⁷ La comunità religiosa era stata fondata nel 1522 dalla nobildonna bolognese Barbara Orsi. Il monastero fu soppresso nel 1798; la chiesa chiusa nel 1805, venne riaperta al culto dopo circa vent'anni.

⁸ ASB, N, Pietro Antonio Azzoguidi, 5/1, *Testamenti*, 10 aprile 1688.

⁹ ASB, N, Pietro Antonio Azzoguidi, 5/1, *Testamenti*, 26 gennaio 1696.

¹⁰ Lo stretto legame istauratoratosi tra Giulia Campagna e Giovan Maria Beltramelli emerge a più riprese nel testamento: «item per legato a Giovan Maria Beltramelli mio amorevole, e dal quale ho ricevuto grandissimi benefici lire cinquecento di quattrini ogn'anno sino che naturalmente vivrà, da pagarseli in due termini: cioè uno semestre la ratha e più per la medesima ragione di legato assolvo, quieto e pienamente libero il detto R. Signor Don Giovan Maria da ogni e qualunque redditione di conti ...». Ancora a Beltramelli, Giulia disponeva che, in seguito alla sua morte, fossero consegnati tutti i suoi «mobili grossi e minuti et le suppellettili di qualsivoglia sorte, pitture oro, argenti ...e tutti i denari» (ASB, N, Pietro Antonio Azzoguidi, 5/1, *Testamenti*, 10 aprile 1688).

¹¹ Per quanto riguarda l'altare di San Carlo, Giulia Campagna disponeva che le monache di santa Caterina, in qualità di eredi universali, fossero obbligate a «far celebrare ogni giorno in perpetuo ... in suffragio dell'anima mia, parenti et amici, una messa bassa nella Chiesa dell RR. Suore del Corpus Domini al mio altare di San Carlo» e in aggiunta «ogni anno in perpetuo... un altro anniversario con messe basse numero quaranta e la messa cantata» per «tre sacerdoti con catafalco nel mezzo ordinario torze otto e armi della mia casa ...». Disponeva inoltre per «ragione di legato... che ogn'anno in perpetuo il giorno della festa di San Carlo le dette et infrascritte mie eredi facciano celebrare messe numero dodici al mio altare di detto Santo ...e provedino la cera necessaria per detto altare e quello facciano ornare decentemente il giorno suddetto. Item per ragioni di legato lascio che ogni anno di detta festa di S. Carlo sia cantata una messa in musica nella chiesa di dd. RR. Madri di S. Caterina» ASB, N, Pietro Antonio Azzoguidi, 5/1, *Testamenti*, 26 gennaio 1696. Nelle *Memorie delle RR. MM. del Corpus Domini* l'altare viene descritto come segue: «Il settimo Altare o cappella con sua sepoltura dove in pittura del Signore Viani si vede il San Carlo è delle suore di S. Caterina come heredi della Sig.ra Giulia

rinnovata a spese della Campagna nei lavori che qui si prendono in esame. Dal primo testamento del 10 aprile 1688, si apprende invece che l'ornamento della cappella non era ancora stato ultimato; Giulia Campagna scriveva infatti: «ordino, voglio, e comando caso che il mio altare posto nella Chiesa delle RR. MM. del Corpus Domini sotto l'intitolatione di S. Carlo non fosse avanti la mia morte ornato come intendo di fare, sii parimenti più presto che sii possibile, fatto ornare dal detto mio erede [Giovan Maria Beltramelli] à suo piacere ... il tutto à spesa della mia eredità; purché la spesa non passi quattro mila lire»¹². Seppur ancora incompleto, a queste date l'altare presentava già la decorazione plastica. Infatti come testimoniato da Domenico Maria Galeati, a soli otto giorni di distanza dalla data del testamento, «il 18 aprile giorno di Pasqua 1688 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»¹³. La cappella venne definitivamente ultimata solo due anni più tardi: la notizia si apprende oltreché dai documenti d'archivio inediti di cui si darà conto più avanti, anche dallo stesso Galeati, il quale registra che intorno al «31 luglio 1690 ... si vidde finita la Cappella della Sig.ra Giulia Campagna nel Corpus Domini». Alle sculture di Mazza si era aggiunta «una pittura grande di San Carlo che concede licenza ad una Matrona d'eriger un convento sotto la regola di Santa Chiara dipinta dall'egregio Gio: Viani» e «il palio dell'altare di rame e bronzo figurato con la Cena di Cristo, come pure la bardella dell'altare guernita di bronzo, e la ferriata d'ottone con 4 serafini di bronzo et una corona in mezzo»¹⁴.

Grazie al ritrovamento della documentazione inedita ancora conservata tra le carte della committente custodite nel fondo relativo alle monache vallombrosane di Bologna, è possibile delineare con sicurezza la scansione cronologica degli interventi nel cantiere decorativo, isolando e precisando il ruolo e l'attività dei protagonisti che vi presero parte. Nell'impresa della cappella riveste un ruolo di primaria importanza Giovan Maria Beltramelli: egli firma tutti i contratti con gli artisti in veste di

Campagna da lei riedificato fornito con la scultura e ferriata, candelieri... A questo Altare devono le dette monache di S. Caterina far celebrare n. 12 messe basse il giorno di San Carlo per legato particolare fatto da detta Sig.ra Giulia al detto Altare per rogito del Sig.re Pietro Antonio Azzoguidi e per queste pagano esse Monache di S. Caterina alle Sagristane di fuori del Corpus Domini ogni anno lire 13 ad effetto di far la festa al detto altare con mantenere accese n. 6 Candellette tutto il giorno e per far fare un poco d'addobbo a detto altare» (Cfr. *Appendice*, n. 32/b, c. 397.)

¹² ASB, N, Pietro Antonio Azzoguidi, 5/1, *Testamenti*, 10 aprile 1688.

¹³ Galeati, BCAB Ms. B. 83, c. 221.

¹⁴ Galeati, BCAB Ms. B. 83, c. 241.

mandatario e procuratore di Giulia Campagna, carica che ricopre anche negli atti notarili stipulati dalla nobildonna negli stessi anni¹⁵. Lo stretto legame tra Giulia Campagna e Giovan Maria Beltramelli, come emerge nel testamento riportato sopra, induce però a supporre che la funzione del parroco di San Giobbe nell'impresa decorativa della cappella del Corpus Domini non fosse solo quella di procuratore e portavoce di scelte artistiche operate dalla Campagna. Anche la preferenza accordata nuovamente a Giuseppe Maria Mazza, credo lasci intendere che la selezione dell'*équipe* di artisti venne suggerita alla Campagna e compiuta dallo stesso Beltramelli, di concerto, probabilmente, con «Gian Giacomo Monti soprintendente» dell'intero cantiere del Corpus Domini.

I lavori presero avvio il 2 febbraio 1687 allorché Bernardo Borelli, stuccatore d'ornato di origine luganese e assiduo collaboratore di Giuseppe Maria Mazza, stipula un contratto in forma privata «per ornare la cappella di San Carlo nel Corpus Domini», sottoscritto dallo stesso artista e da Giovan Maria Beltramelli in qualità di mandatario della Campagna¹⁶. Sulla base di questa scrittura Bernardo Borelli si impegna ad «adornare tutta la capella dentro et fuori ... et questa perfetionare» conformandosi al disegno «fatto dal Signore Giovanni Arrigo Tenente delli Tedeschi di Pallazzo». Si precisa inoltre che l'artista dovrà compiere il suo lavoro come «da huomo da bene, con diligenza politia et studio particolare, acciò sia di sodisfatione del Signor Gio: Giacomo Monti sindaco delle MM. e soprintendente all'opera». Da queste condizioni contrattuali emerge con evidenza che l'ornamento della cappella rientrava in un disegno unitario, mirante ad articolare l'intera chiesa come uno spazio armonico e uniformato dal progetto di Giovan Giacomo Monti, che aveva i suoi principali interpreti in Marcantonio Franceschini per le pitture, Enrico Haffner per le quadrature e Giuseppe Maria Mazza per le sculture di figura. Bernardo Borelli dovette quindi attenersi per le quadrature e l'ornato in stucco della cappella ad un modello grafico fornitogli da Enrico Haffner (Bologna 1640 – 1702).

Il compenso stabilito nel contratto «per sua mercede et fatica ... solamente senza le materie» viene fissato in «lire duecento dieci». Lo stuccatore promette inoltre di portare a termine l'opera in circa tre mesi, entro l'aprile dello stesso anno.

¹⁵ Si vedano gli atti relativi a Giulia Campagna rogati dal notaio Pietro Antonio Azzoguidi per gli anni dal 1686 al 1695, dove Giovan Maria Beltramelli compare sempre in qualità di procuratore della nobildonna.

¹⁶ Cfr. la trascrizione integrale del contratto in *Appendice*, n. 33/a.

Probabilmente però egli non riuscì a rispettare i tempi serratissimi previsti dal contratto: i compensi proseguono infatti fino alla fine del dicembre 1687, ma nelle ricevute dei pagamenti il suo nome compare solo una volta, il 16 marzo quando riscuote l'acconto di sessanta lire mentre altre trenta lire vengono incassate nello stesso giorno dal fratello Giuseppe. Dall'agosto al dicembre dello stesso anno Bernardo è documentato al fianco di Giuseppe Maria Mazza a Novellara¹⁷, è verosimile dunque che i lavori d'ornato all'interno della cappella Campagna trovassero compimento per mano del fratello Giuseppe e di Carlo de Giorgi¹⁸, i cui nomi compaiono nelle ultime ricevute datate tra il settembre e il dicembre dello stesso anno e riportate in calce al contratto. «Carlo de Giorgi» per «ordine del suddetto Bernardo», riscuote trenta lire il 25 settembre e quarantacinque il successivo 2 dicembre, mentre l'ultimo pagamento a saldo di quarantacinque lire fu ricevuto il 29 dicembre dal fratello Giuseppe.

Sebbene non risulti dalle carte della Campagna un contratto con Giuseppe Maria Mazza, sappiamo da quanto riportato dalle fonti, che egli eseguì i due altorilievi sulle pareti laterali e quello sulla volta, che gli valsero l'appellativo di «eccellentissimo» nell'edizione del 1706 della guida del Malvasia. L'attività dello scultore si deve comunque inserire tra il *post quem* del 2 febbraio 1687 fornito dal contratto con Bernardo Borelli, che segna l'avvio dei lavori, e l'*ante quem* del 18 aprile 1688 allorché, secondo la citata testimonianza di Domenico Maria Galeati, la cappella, con le sculture di Giuseppe Maria Mazza, venne aperta al pubblico¹⁹. E' assai probabile dunque che, come di consueto, i lavori di Giuseppe Maria si svolgessero in contemporanea a quelli di ornato condotti da Bernardo Borelli. Le operazioni vennero forse sospese nel periodo in cui i due scultori risultano attestati a Novellara, per essere poi riprese e ultimate al loro rientro in patria all'inizio del nuovo anno.

Durante la seconda guerra mondiale, nel bombardamento del 5 ottobre 1943 che colpì la chiesa e il monastero, a causa della vicinanza della caserma Cialdini considerata obiettivo militare²⁰, la cappella Campagna subì danni rilevanti.

¹⁷ Per l'attività di Giuseppe Maria Mazza e Bernardo Borelli al servizio del conte Gonzaga a Novellara, dall'agosto al dicembre 1687, cfr. *Appendice*, 31.

¹⁸Lo stuccatore è menzionato anche nella cronaca scritta da Francesco Martelli come attivo all'interno del complesso chiesastico.

¹⁹ Galeati, BCAB Ms. B. 83, c. 221.

²⁰ Un secondo bombardamento aereo, del 29 gennaio 1944, devastò il chiostro piccolo e quello retrostante, cfr. Barbacci 1977, p. 64.

L'intervento di restauro per ciò che concerne la decorazione plastica, durato per circa un ventennio, venne condotto per conto della allora Soprintendenza alle Gallerie, dallo scultore Alfonso Bortolotti (Bologna 1911-2005)²¹, autore anche dell'altorilievo rappresentante *Sant'Antonio da Padova* (1957) che oggi orna l'altare, al posto del quadro di Giovanni Maria Viani. Della decorazione in stucco di Giuseppe Maria Mazza che sormonta l'altare, il *Padre Eterno* in rilievo che campeggia al centro sopra la volta è stato interamente rifatto, mentre i due *Puttini* sgambettanti seduti al centro delle volute, seppur anche questi notevolmente restaurati, conservano nella fisionomia dei volti i tratti tipici che distinguono i fanciulli paffuti e con le guance gonfie messi in opera dallo scultore entro queste date, si veda ad esempio il putto posto alla destra dell'ovale con l'evangelista Marco nella vicina cappella della Santa, eseguito solo l'anno precedente. 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*, danneggiati dalla guerra, ma a differenza di quanto scritto da Fleming 1961 che li ricordava come «two slightly lower relief ... now destroyed», sono invece stati sottoposti ad un lungo restauro che ne ha restituito la leggibilità.

Giampietro Zanotti in una postilla manoscritta alla sua *Storia dell'Accademia Clementina*, testimoniava che mentre Giuseppe Maria lavorava agli stucchi della cappella Campagna, «qui andò il Pasinelli molte volte a correggerlo ed io me lo ricordo, perché alcune volte andai seco»²². Trentacinquenne il Mazza, seguiva ancora i consigli del suo maestro, Lorenzo Pasinelli, che probabilmente lo aiutò nella definizione dell'impianto compositivo dei due altorilievi. Eugenio Riccòmini leggeva in queste opere un «algore quasi neoclassico», spiegabile, secondo lo studioso, nei termini di un adeguamento allo stile più depurato e contenuto del pittore Giovanni Maria Viani. A queste date, però, come testimonia il contratto inedito datato all'agosto del 1688 di cui si dirà, il pittore non era ancora stato coinvolto nell'impresa della cappella, e dunque pare assai improbabile che avesse in qualche modo esercitato una qualche influenza sullo scultore, anche perché al contrario di Giuseppe Maria, l'attività di Viani nel Corpus Domini è circoscritta alla sola cappella Campagna. Ritengo invece che l'idealismo formale che caratterizza questi rilievi, nell'eleganza

²¹ All'interno della stessa chiesa del Corpus Domini, all'artista Alfonso Bortolotti si deve anche il crocifisso in stucco a tutto tondo sull'altare della terza cappella di sinistra, all'interno della quale vi sono le sepolture di Luigi Galvani e della moglie.

²² Cavina - Roli 1977, p. 141.

delle pose, nell'aristocratico isolamento delle figure, debba leggersi come un primo accostamento di Giuseppe Maria alla pittura di Marcantonio Franceschini, con cui lo scultore aveva avuto modo di confrontarsi nel cantiere della chiesa di San Giovanni Battista dei Celestini.

In entrambi i rilievi la profondità è definita con l'inserimento di unico elemento paesaggistico posto dietro alla figura di Cristo; nessun altro elemento decorativo interferisce nella narrazione degli episodi sacri. Il rilievo sulla destra presenta Giovanni nell'atto di battezzare Gesù, per infusione, sulle rive rocciose del fiume Giordano, sopra di loro lo Spirito Santo in forma di colomba, presenza alla scena e conclude al vertice la composizione²³. Sullo sfondo ritroviamo un motivo tanto caro a Simone Cantarini²⁴, nei tronchi dei due alberi che incurvandosi si incrociano, come a voler evocare l'incontro spirituale inscenato in primo piano.

Alcuni anni prima di misurarsi con l'impresa della cappella Campagna, Mazza si era già confrontato con questo soggetto: una terracotta raffigurante il «Battezzo di Gesù»²⁵ è infatti ricordata tra le rarissime sculture presenti nell'inventario, stilato il 13 dicembre 1685, della cospicua raccolta d'arte posseduta dal banchiere Giacomo Maria Marchesini, nella sua abitazione «posta soto la parochia di S. Lorenzo Porta Stieri nella contrada delle Lame»²⁶. Dalla registrazione inventariale non è chiaro se l'opera si presentasse come un gruppo a tutto tondo oppure un rilievo, appare comunque assai probabile che Giuseppe Maria nell'elaborare la composizione della cappella Campagna, muovesse da quanto già proposto in scala minore, nella scultura posseduta da Giacomo Maria Marchesini. A differenza della consueta iconografia che voleva Gesù, seminudo, coperto solo del perizoma e San Giovanni vestito di pelle e di un manto, qui la diversa natura dei personaggi effigiati è evidenziata anche dagli abiti che indossano. Idealizzata appare la fisionomia di Gesù che porge il volto di profilo ed il suo corpo è con eleganza avvolto da un manto ampio e gonfio, il cui disegno che

²³ Secondo l'evangelista Matteo (3, 13-17) «appena battezzato Gesù uscì dall'acqua : ed ecco si aprirono i cieli ed egli vide lo Spirito di Dio scendere come una colomba sopra di lui», per l'episodio biblico si veda anche Marco 1, 9-11; Luca 3, 21-22; Giovanni 1-29-34.

²⁴ Ambrosini Massari 1995, pp. 143-144.

²⁵ L'opera è registrata come «del Razza scultore», forse per un errore del notaio in fase di trascrizione. L'inventario conservato in ASB, N, Rogito di Girolamo Medici, Prot. 1685-1686, c. 56. è stato commentato e pubblicato integralmente da Raffaella Morselli (1998, pp. 336 - 346, 344).

²⁶ La scultura, posizionata nella sala grande «nella quale s'entra per la loggietta», viene valutata cinquanta lire dai fratelli Giovanni Battista e Angelo Bolognini, chiamati a periziare le opere. L'indicazione economica non consente ipotesi fondate sulla qualità dell'opera, poiché essa è l'unica terracotta registrata nella raccolta, nel complesso avarissima di sculture.

lascia scoperta la spalla destra ma fascia la sinistra richiama quello del mantello che copre il *San Paolo* di Algardi nel gruppo marmoreo della *Decollazione*, posto sull'altare della chiesa barnabita di San Paolo Maggiore a Bologna. A Giuseppe Maria doveva essere noto anche il gruppo in terracotta del *Battesimo di Gesù* lasciato in eredità da Algardi al suo patrono ed esecutore testamentario, monsignor Cristoforo Segni, conservato sino alla fine del Settecento a Bologna in casa Segni, su Strada Maggiore, e dal quale, secondo Jennifer Montagu, furono ricavate le matrici per le numerosissime fusioni in bronzo²⁷. Oltre al modello algardiano, il Cristo, sembra concepito a partire soprattutto dalla medesima figura dipinta da Francesco Albani nella tela che si conserva oggi al Museo dell'Hermitage²⁸. Mazza segue il modello del pittore bolognese ritraendo il Cristo di tre quarti e nella stessa elegante postura del corpo evidentissima nella disposizione delle braccia: il braccio destro porta la mano al petto, mentre il sinistro si allunga piegandosi sul fianco destro a trattenere un lembo del mantello. La gamba sinistra si piega su di un rialzo della roccia mentre l'altra è distesa e lievemente flessa a seguire il movimento del capo che si inarca per ricevere l'acqua battesimale. Il volto di Cristo, ritratto di profilo, con il capo e lo sguardo abbassato in un'espressione di assorta preghiera, si pone al centro del rilievo. Di fronte San Giovanni Battista, vestito di un manto dal bordo sfrangiato che gli cinge i fianchi, regge nella mano sinistra la canna cruciforme e solleva la destra con la ciotola sul capo di Gesù. Per l'impianto della figura lo scultore sembra rileggere in una chiave accademizzata e ridondante la celebre versione dipinta da Tiziano, nella tela posta in origine nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Venezia e oggi conservata alle Gallerie dell'Accademia. Il corpo, possente e vigoroso, con la muscolatura ben disegnata, è ruotato di tre quarti, stante sulla gamba sinistra e la destra di profilo divaricata e piegata, come se in origine poggiasse su di un tratto di roccia lievemente rialzato, forse, come si deduce anche dalla parziale perdita del piede destro, danneggiato e in seguito non ricostruito durante il restauro. Il volto dai lineamenti marcati, gli occhi infossati, la bocca dischiusa, così come la barba e la capigliatura resa a grosse ciocche, sono tratti caratteristici anche del Precursore modellato da Mazza negli stessi anni all'interno della chiesa di Santa Cristina (sch. 44, 45).

²⁷ Montagu 1985, II, p. 311, cat. 8.I.B.1; per le versioni in bronzo Montagu 1985 pp. 311-315. Cristiano Giometti ha proposto di identificare il modello di Casa Segni con la terracotta acquistata nel 2004 e conservata nel Museo di Palazzo Venezia (inv. 13474), cfr. Giometti 2011, p. 42, cat. 15.

²⁸ Sull'opera (olio su tela, cm 268x195, inv. 29) databile tra il 1640 e il 1644 si veda almeno Puglisi 1999, pp. 178-180 cat. 93, tav. XX.

Per ciò che concerne il rilievo, con l'*Orazione di Cristo nell'orto del Getsemani*, rispetto all'altro sulla parete di fronte, questo subì maggiori danni durante i bombardamenti del 1943. All'apparizione dell'angelo con la croce, che in accordo con il racconto evangelico conforta Gesù prima del suo destino di Passione, Cristo si accascia su uno sperone di roccia: l'abbandono del capo sulla spalla, gli occhi abbassati e dolenti, la bocca dischiusa suggeriscono lo sfinimento fisico e la perdita delle forze, mentre il braccio sinistro è allargato in segno di dolorosa accettazione. La composizione essenziale, priva di inserti decorativi, fatta eccezione per l'albero posto sullo sfondo, isola al centro la figura del Cristo, alla cui monumentalità contribuisce il rapporto proporzionale con l'angelo e il manto ampio articolato in poche rigide pieghe. Il tono intimistico del rilievo, di grande efficacia empatica, dovette contribuire alla sua fortuna. Sebbene non sia mai stato rilevato, a pochissimi anni di distanza l'opera verrà presa a modello dal giovanissimo Donato Creti che la traspose letteralmente in una delle telette raffiguranti i *Misteri del Rosario* nella chiesa parrocchiale di Fiesso, datate su basi documentarie da Angelo Mazza al 1690 e poste *in situ* nei primi mesi del 1691²⁹. Queste tele sono state messe in relazione con un'altra serie ma incompleta di *Misteri del Rosario* - due tondi si conservano al Kunsthistorisches Museum di Vienna, altri invece sono passati sul mercato antiquario di Bruxelles -, più tarda rispetto a quella di Fiesso, attribuita da Renato Roli inizialmente a Donato Creti e in seguito, accogliendo la proposta di Günter Heinz, lo stesso studioso spostava l'intera serie a Giovan Gioseffo dal Sole, attribuzione poi respinta da Thiem nella monografia sull'artista³⁰. Ai tondi raffiguranti l'Orazione nell'orto di entrambe le serie è stato accostato un disegno che si conserva nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi³¹, che come le tele è stato riferito alternativamente a Donato Creti e Giovan Gioseffo dal Sole³². Di recente sia Angelo Mazza sia Marco Riccòmini hanno nuovamente riconosciuto in Donato Creti l'autore delle due serie e quindi anche del disegno³³. Ritengo invece che la prova grafica sia da riferirsi a Giuseppe Maria Mazza per l'affinità palmare con lo stucco della cappella Campagna. E' evidente, a mio avviso,

²⁹ Su queste tele si veda Mazza 1992, pp. 112-123; Idem 1994b, pp. 266, 277, nota 198.

³⁰ Roli 1962, pp. 241; Idem 1977, pp. 110-111, 254; Thiem 1990, pp. 148-149.

³¹ *Cristo nell'orto*, matita rossa, mm 254 x 196, inv. n. 14186 F. Il disegno e i due tondi sono riprodotti da ultimo in M. Riccòmini 2012 p. 47, cat. 37.15 e figg.3-4.

³² Roli 1962, pp. 241, 248, fig. 4 (Creti); Roli 1977, p. 136, nota 84 (Dal Sole).

³³ Mazza 1992, pp. 112, 115 - 116, 118, 122-123, nota 53, fig. 23; Mazza 1994b, p. 266, 277, nota 198; M. Riccòmini 2012 p. 47, cat. 37.15.

la precisa corrispondenza al modello grafico della figura di Cristo modellata nel rilievo: i contorni netti della figura ritornano identici nello stucco, così come ogni piega del manto delineata con la matita rossa viene esattamente trasposta nel rilievo, mentre nel dipinto l'aderenza al disegno è meno puntuale. Si veda ad esempio la piega a forma di "N" in diagonale, originata dalla flessione del ginocchio sinistro, che segna il panno sul retro, oppure la terminazione della veste sul piede con un breve risvolto, tutti dettagli questi che risultano accuratamente trascritti nello stucco mentre si perdono nel dipinto. Rispetto alla prova grafica, Mazza dovette tornare a riflettere sulla figura dell'angelo, che nel disegno appare posizionato dietro al Cristo, mentre l'albero delineato sullo sfondo mantiene la stessa collocazione nel rilievo.

Il coinvolgimento dello scultore nell'impresa decorativa della cappella Campagna fu senza dubbio caldeggiato da alcuni dei protagonisti della vicenda. E' infatti del tutto probabile che sia stato Giovan Maria Beltramelli, che a Giuseppe Maria aveva affidato solo pochi anni prima, nel 1682, la decorazione plastica nella sua chiesa di San Giobbe, ad indicarlo a Giulia Campagna. In maggior misura deve aver influito l'inserimento di Giuseppe Maria Mazza nell'*équipe* di artisti attiva nel rinnovamento della chiesa. La direzione dei lavori era infatti orchestrata da Gian Giacomo Monti al quale, come si afferma nel contratto di Borelli, era riconosciuto il ruolo oltreché di sindaco del monastero anche di soprintendente dell'opera. Oltre a fornire il disegno architettonico della rinnovata chiesa, Gian Giacomo Monti aveva con buona probabilità selezionato gli artisti che avrebbero eseguito il vasto programma decorativo, riproponendo alcuni dei nomi che negli stessi anni avevano collaborato al rinnovamento della chiesa dei Celestini: per la pittura Marcantonio Franceschini, a cui il Monti affidò anche la pala d'altare per la cappella di famiglia raffigurante il *Transito di San Giuseppe*³⁴, assistito da Luigi Quaini e dal quadraturista Enrico Haffner, mentre Giuseppe Maria Mazza per la scultura assistito da Bernardo Borelli e da Carlo de Giorgi per l'ornato. Analogamente, a mio avviso, si spiega anche l'anomalia contrattuale di Giuseppe Maria Mazza, unico tra gli artisti attivi nella cappella Campagna a non aver formalizzato il suo impegno lavorativo attraverso una scrittura pubblica o privata³⁵. Anomalia dovuta sia alla sua dimestichezza con Giovan Maria

³⁴ Su quest'opera eseguita tra il 1686 e il 1688 si veda Miller 2001, pp. 153-154, cat. 45, figg. 45 a,b.

³⁵ Il contratto non risulta ne nella busta contenente le scritture con gli altri artisti attivi nella cappella (ASB, D, Monache vallombrosane di Santa Caterina di Strada Maggiore, *Instrumenti dall'anno 1687 al 1689*, 78/4004, cfr. in *Appendice*, nn. 33/a,b,c) ne nelle altre buste relative ai documenti di Giulia

Beltramelli, sia al suo coinvolgimento fin dalle prime battute nell'impresa decorativa dell'interno del Corpus Domini. E lo stesso Giuseppe Maria deve aver avuto un ruolo di rilievo anche nel coinvolgimento nei lavori della cappella degli altri due scultori, Bernardo Borelli con cui Mazza era solito collaborare e Giuseppe Magri, autore del paliotto in rame dell'altare e dei termini in bronzo della cancellata, tutte opere non più esistenti. Marcello Oretti nel profilo biografico dedicato a «Gioseffo Magri veneziano, scultore e cesellatore di gran vaglia»³⁶, riporta una interessante notizia, ad oggi mai segnalata. Egli infatti afferma che lo scultore «fece studi indefessi nella scuola di Camillo Mazza, padre di Giuseppe, valente scultore», in seguito, dichiara ancora Oretti, «da se incominciò a lavorare in argento...». L'erudito bolognese però non era a conoscenza delle abilità nell'arte dei metalli di Camillo, come emerge dalla biografia a lui dedicata, ed è dunque probabile che Giuseppe Magri poté al fianco di Camillo avviarsi alle tecniche della toreutica. Oretti, seppur segnalava all'interno della cappella Campagna «il bassorilievo di lamina di rame nel palio dell'altare con la cena di Cristo con gli Apostoli» come bel lavoro «di Giuseppe Magri veneziano»³⁷, a cui riferiva anche gli «gli angeli di metallo e tutti li lavori di detta Cappella à riserva degli stucchi che fece Giuseppe Mazza»³⁸, segnalava però che Giuseppe Magri «venne à Bologna nell'anno 1722». Il ritrovamento del contratto originale consente invece di collocare la presenza dello scultore veneziano entro le mura felsinee fin dal 1687, quando egli risulta attivo all'interno della cappella Campagna, contemporaneamente a Giuseppe Maria Mazza e a Bernardo Borelli. Nel contratto, infatti, sottoscritto in data 2 settembre 1687 tra Giuseppe Magri e Giovan Maria Beltramelli «per la Signora Giulia Campagna», egli viene definito «argentiere dello stato veneto, commorante in Bologna sotto la parrocchia di San Biagio»³⁹. L'artista si impegnava ad eseguire un «palio d'altare» delle dimensioni di circa sei piedi in lunghezza e quattro in altezza nel quale doveva esservi scolpita «la cena del Signore con li suoi 12 Apostoli» con una cornice «intorno in quadratura con lavori di bassorilievo» come dallo «schizzo et disegno fatto». Il paliotto doveva essere «di rame fino lavorato à figure e fogliami

Campagna. Inoltre il nome di Giuseppe Maria Mazza non compare nemmeno nell'Indice generale delle scritture relative a Giulia Campagna (ASB, D, Monache vallombrosane di Santa Caterina di Strada Maggiore, *Indice dell'eredità Campagna*, 62/3987), dove invece risultano registrati tutti gli altri artisti.

³⁶ Oretti, BCAB Ms. B133, c. 167.

³⁷ Oretti, BCAB Ms. 30, c. 170.

³⁸ Oretti, BCAB Ms. B133, c. 167.

³⁹ Cfr. la trascrizione integrale del contratto in *Appendice*, n. 33/b

politamente riportati sopra un piano d'ottone lisso per fondamento». Egli prometteva di «lavorarlo da huomo da bene con li perfetti materiali...» e di consegnarlo finito il prima possibile. Il compenso pattuito era di «trecento lire di quattrini» compresi tutti i materiali «fuor che il legno» e «tutta la sua fattura per fare la cena del Signore che sia vaga e nobile...». Per caparra del lavoro, Giuseppe Magri riscosse lo stesso giorno della firma del contratto, novanta lire. Il paliotto venne concluso solo nel dicembre dell'anno seguente, e l'artista ne fu interamente ricompensato: il 23 novembre ricevette da Giovan Maria Beltramelli altre centoquarantacinque lire, trenta il 25 giugno 1688, e le ultime cinque lire «per resto e saldo» delle trecento pattuite per il «palio di metal» vennero corrisposte il 15 dicembre 1688. Le commissioni a Giuseppe Magri non si esaurirono con la richiesta del paliotto d'altare; come si evince dai pagamenti egli infatti venne incaricato della «fattura della bandella» a cui fissare il paliotto e dell'ornamento in bronzo della cancellata posta a chiusura della cappella. Per questi lavori aggiuntivi egli ottenne un compenso totale di duecentottantotto lire. Il 15 dicembre 1688, è registrato in suo favore un acconto di trenta lire per la bandella da eseguirsi quanto prima, che gli viene poi saldata con altre trenta lire. Il restante compenso andò a coprire il lavoro svolto per i «quattro serafini di getto riportati nella ferriata dell'altare» e per «fattura della corona di getto riportata sopra la medema ferrata che forma l'arma della Signora Campagna».

Il paliotto d'altare in ottone a rame sbalzato con la raffigurazione dell'*Ultima Cena* segnalato come «notevole» anche nelle guide di inizio Novecento, fu distrutto durante la seconda guerra mondiale, e ad oggi sono anche irreperibili la corona e i quattro serafini in bronzo che ornavano la cancellata della cappella. Per ciò che concerne questi ultimi, emergono ulteriori notizie dalle schede di catalogo della allora Direzione delle Antichità e Belle Arti. Nel 1946, infatti, Mario Massaccesi, aggiornò la schedatura del complesso del Corpus Domini, effettuata nel 1931 da Adriana Arfelli, aggiungendo delle note manoscritte denunciando i danni o le distruzioni a seguito dei bombardamenti bellici⁴⁰. Nella scheda relativa alle quattro sculture in bronzo raffiguranti « busti di cherubi ... infissi sulla cancellata della cappella», Massaccesi nel maggio 1946 annotava: «al loro posto ve ne sono solo tre, il quarto non è stato

⁴⁰ ASBSAB, Chiesa e convento del Corpus Domini, schede di catalogo. Per le opere danneggiate, o collocate altrove o sotto restauro, o definitivamente perdute, venne fatta una sorta di rischedatura che porta sul retro la data di consegna del 12 dicembre 1956, dove viene riportato il testo presente nelle schede compilate nel 1931 con l'aggiunta delle note manoscritte di Massaccesi.

recuperato»⁴¹. Seppur documentati da questa revisione post-bellica, ad oggi non è stato possibile reperire all'interno della chiesa o del monastero i tre serafini bronzei.

Ne rimane però testimonianza nella fotografia pubblicata da Tietze-Conrat nel 1907⁴²,



G. Magri, *Cherubino*, bronzo, già Bologna, Corpus Domini

con la didascalia «Bologna, Corpus Domini. Cherubskopf von Mazza». Posto su di una base di ottone quadrangolare rastremata, il cherubino, con il capo lievemente reclinato, ha due ali incrociate sul petto e due aperte dietro le spalle. Il pagamento per i quattro serafini di bronzo in favore di Giuseppe Magri, riportato sopra, esclude l'autografia di Giuseppe Maria Mazza, riferita da Tietze Conrat, ma in realtà è assai verosimile che tra i due scultori nei lavori per la cappella vi sia stata una stretta collaborazione, anche in virtù dell'alunnato dell'artista veneziano presso Camillo.



G. Mazza, *Puttino*, particolare, Bologna, Corpus Domini, cappella Campagna

Le affinità fisionomiche del cherubino con altre teste simili plasmate nello stucco da Giuseppe Maria Mazza suggeriscono di riconoscere in Giuseppe Magri l'autore del «getto» di bronzo ma forse eseguito a partire da un modello o disegno dello scultore bolognese. Questo potrebbe indurre a supporre una analoga forma di collaborazione tra i due anche per ciò che concerne i restanti lavori in bronzo nella cappella Campagna. Ma la

manca di qualsiasi documentazione figurativa sul paliotto d'altare con la raffigurazione dell'*Ultima Cena*, che secondo quanto riportato dal contratto doveva

⁴¹ ASBSAB, Chiesa e convento del Corpus Domini, scheda n. 22 del 12/12/1956.

⁴² Tietze Conrat 1907, p. 99, fig. 70.

conformarsi ad uno «schizzo et disegno», precedentemente approvato dalla committenza, ma di cui non si menziona l'autore, non consente ulteriori verifiche.

Giuseppe Maria Mazza completò i suoi lavori all'interno della cappella nell'aprile 1688, mentre Giuseppe Magri, come risulta dai pagamenti, vi lavorò almeno fino al dicembre dello stesso anno. Nel frattempo, nell'estate, Giovanni Maria Viani venne incaricato del dipinto che avrebbe ornato l'altare della cappella. Nel contratto datato 3 agosto 1688, il pittore prometteva alla Campagna, sempre per il tramite di Beltramelli, «di dipingere, et perfetionare una sua tela imprimita sopra un tellaro alto piedi nove e cinque et largo piedi cinque» da porsi all'altare «che di presente si vede ornamentato in scultura»⁴³. L'opera doveva essere «conforme il disegno fatto et istoriato consistente in un consiglio espresso da San Carlo ad una Signora Matrona nella città di Milano come dalla sua vita si legge». Il compenso pattuito era di trecento lire, esclusa la tela ed il telaio che gli erano stati forniti dalla committente, la quale si impegnava a pagare in aggiunta anche il prezioso «oltramare». Giovanni Maria Viani prometteva inoltre di consegnare il dipinto entro le «Venture Feste di Pasqua di Resurrectione 1689 et più presto ancora se sarà possibile», i tempi però si protrassero fino all'anno successivo: solo il 26 giugno 1690 l'opera poté dirsi terminata e fu esposta «nella Chiesa del Corpus Domini à gloria di Dio e del Santo nel Ancona», come si legge sul retro del contratto.

In seguito alle distruzioni belliche, il dipinto si riteneva perduto; un lungo intervento di restauro ha invece consentito in tempi recenti di restituire il dipinto alla chiesa, dove oggi è esposto sulla parete laterale destra della nona cappella, già di giuspatronato Bentivoglio.

⁴³ Cfr. la trascrizione integrale del documento in *Appendice 33/c*.



G. M. Mazza, *Battesimo di Gesù*, Bologna, Chiesa del Copus Domini, cappella Campagna



G. M. Mazza, *Orazione nell'orto*, Bologna, Chiesa del Corpus Domini, cappella Campagna



Cristo nel Getsemani, Firenze, Gabinetto dei disegni e delle Stampe, matita rossa, mm 254x196, inv. n. 14186



G. Mazza, *Cristo nel Getsemani*, particolare, Bologna, chiesa del Corpus Domini, cappella Campagna



G. Mazza, *Cristo nel Getsemani*, Bologna, chiesa del Corpus Domini, cappella Campagna



D. Creti, *Cristo nel Getsemani*, Fiesso, San Pietro



G. M. Mazza, Padre Eterno (restauro) e puttini, Bologna, Chiesa del Corpus Domini, cappella Campagna, volta

44. San Giovanni Battista**45. San Giuseppe**

1688

stucco, h. 250 cm

Bologna, chiesa di santa Cristina, navata centrale, arco del presbiterio, entro nicchie:

San Giovanni Battista a sinistra, *San Giuseppe* a destra.

Iscrizioni: sul cartiglio apposto sulla croce del Battista «ECCE AGNUS DEI»
 Alle basi delle rispettive nicchie, a incisione in lettere capitali «S. GIOVANNI BATT.» e «S. GIUSEPPE».

Restauro: 1998-2007: Nell'ambito dei restauri finanziati dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna per la riapertura al pubblico della chiesa come auditorium di musica classica, le statue in stucco sono state sottoposte ad un intervento di pulitura .

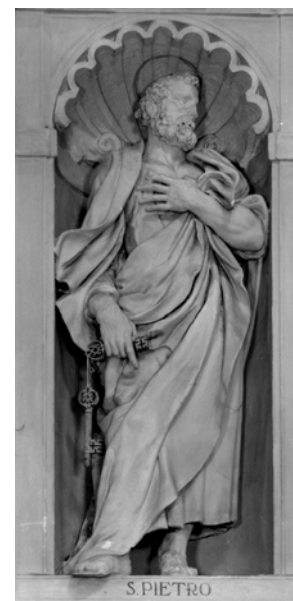
Bibliografia: ASB, Demaniale, Santa Cristina, 44/2905, *Miscellanea*; Oretti, BCAB Ms. B 130, c. 109; Oretti, BCAB Ms. B 407, c. 248; Oretti, BCAB Ms. B 30, c. 238; Crespi, BCAB Ms. B 13, cc. nn.; *Le pitture* 1706, p. 289; *Le pitture* 1732, p. 291; Zanotti 1739, II, p. 8; *Le pitture* 1755, p. 297; *Le pitture* 1766, p. 307; *Le Pitture* 1776, p. 243; *Le pitture* 1782, p. 279; *Le pitture* 1792, p. 306; Bianconi 1820, I p. 295; Bianconi 1825, p. 239; Bianconi 1826, p. 133; Bianconi 1835, p. 125; Bianconi 1844, p. 120; Gualandi 1865, p.114; *Le chiese* 1927, p. 27; Ricci - Zucchini 1930, p. 62; Fleming 1961, p. 214; Riccòmini 1972, p. 97 cat. 107, figg. 221-224; Cavina-Roli 1977, p. 85; Ceschi Lavagetto 1977, p. 687; Nava Cellini 1982^a, pp. 144, 249; Eadem 1982^b, p. 258; Fanti 1992, p. 180; Ghesleri 1997, p. 120; Roio 1997, p. 232-235; Riccòmini 2001, p. 17; Sinagra 2009, p. 488.

Le due figure in stucco di *San Giovanni Battista* e *San Giuseppe*, poste entro nicchie sulle pareti laterali dell'arco che immette nel presbiterio, completano la decorazione scultorea della chiesa di Santa Cristina avviata in occasione della ricostruzione nel 1602¹.

Le altre sei statue a tutto tondo, collocate sulle pilastrate che dividono le cappelle entro nicchie incorniate da pilastri corinzi, furono messe in opera da diversi artisti in una progressione cronologica che segue la disposizione spaziale delle sculture. Un anonimo plastificatore emiliano, forse Giuseppe Fiorini, esegue nel corso del primo decennio del Seicento le prime due statue che si fronteggiano all'inizio della navata, raffiguranti *Santa Maria Maddalena* e *Santa Cristina*²; Giovanni Tedeschi, probabilmente attorno alla metà del secondo decennio del secolo, realizza il *San Benedetto Abate* e forse anche il *San Romualdo* di fronte³; mentre i *Santi Pietro* e *Paolo* sono le uniche prove scultoree rimaste a Bologna di Guido Reni⁴, avvicinati per datazione, come ipotizzato da Eugenio Riccòmini, alla pala dei Mendicanti, terminata nel '16, all'*Assunzione* Durazzo di Genova del '17 e alla *Consegna delle chiavi a San Pietro*, oggi al Louvre, commissionata al pittore tra il '22 e il '23.

Dopo oltre sessant'anni a Giuseppe Maria Mazza vennero allagate le ultime due sculture, che posizionate ai lati

dell'abside, frontalmente rispetto alla navata, a differenza delle altre disposte ai lati,



G. Reni, *SS. Pietro e Paolo*, stucco

¹ Sul complesso conventuale e chiesastico si vedano 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).

² Roio 1997, pp. 133-141

³ Riccòmini 1972, p.76 cat. 54.

⁴ Nelle celebri righe scritte da Malvasia nella *Felsina Pittrice* (1678, p. 82) dedicate all'attività nel campo della scultura di Guido, egli ricordava oltre al *San Pietro* in Santa Cristina una "testa del Salvatore che restò a M. Marco", "un bel puttino di creta presso il Sirani" e infine la "famosa testa di Seneca" di cui si conoscono numerosi esemplari. Lo stesso Malvasia nella guida pubblicata nel 1686 (p. 268) gli assegnava anche il *San Paolo*, sebbene questo presenti, a mio avviso, una qualità assai inferiore rispetto al *San Pietro*, evidente ad esempio nella sproporzione di alcune parti del corpo, come le mani. Si potrebbe supporre che alla base vi sia un'invenzione reniana, ma resa nello stucco da altro plastificatore; la critica finora ha invece accolto l'attribuzione a Guido di entrambe le statue, si veda Riccòmini 1972, pp. 71-72, cat. 45.

rappresentano il completamento dell'apparato decorativo interno e al contempo il vertice qualitativamente più alto raggiunto nella impresa scultorea. Come le precedenti, anche quest'ultima campagna decorativa, venne commissionata e finanziata dalle suore benedettine, che dimoravano nell'annesso convento. In totale la spesa per le due sculture ammontò a 800 lire, come testimoniato da un elenco di conti registrato dalle stesse monache, reso noto da Riccòmini, dove sono enucleate singolarmente le spese per i materiali, per la manodopera e per le maestranze⁵. Nel marzo 1688 si provvedeva ad innalzare i ponteggi, il 10 aprile «Michel dal Rio e Francesco Maria Mazzoni tagliapietre» venivano ricompensati per aver approntato le nicchie, conformi nel disegno, nella dimensione e nell'ornato alle altre ai lati della navata che accolgono le sculture messe in opera nei decenni precedenti. Il 9 agosto la camerlenga del convento ritirava 200 libre di scagliola «portata da San Lazzari per servizio delle due statue che si fanno nella nostra Chiesa dal Signore Mazza» e in seguito il 12 agosto lo scultore riscuoteva il pagamento di trecento lire per «sua fattura delle due statue» e in aggiunta poco più di dieci lire, a copertura di diverse spese da lui sostenute, tra queste i «colori e pennelli da pagare al spetiale», il costo e il trasporto della «calcina» e della «scagliola», e « le cappe del nichio», cioè, forse, il rivestimento a forma di conchiglia che chiude la sommità della nicchia.

Giuseppe Maria Mazza dovette, dunque, iniziare ad occuparsi delle due statue nei giorni immediatamente successivi alla conclusione dei lavori nella cappella Campagna del Corpus Domini che venne aperta il 18 aprile 1688 (sch. 41-43). La strettissima prossimità cronologica è evidente al confronto tra l'effigie del *Battista* e l'analoga figura modellata nel rilievo con il *Battesimo di Cristo* nella cappella Campagna: l'isolamento della statua all'interno della nicchia e la scala monumentale impongono allo scultore alcune modifiche nella composizione, laddove però egli ripropone invariati gli stessi lineamenti e le medesime forme di matrice tizianesca che, come nel rilievo, conferiscono al santo una intensissima carica espressiva. Il Battista è raffigurato frontalmente, stante sulla gamba destra e con la sinistra divaricata e avanzata in posizione di riposo; il braccio destro è sollevato e proteso al di fuori della nicchia nel gesto di ostensione tipico del precursore di Cristo, mentre il sinistro regge la verga cruciforme dalla quale pende il filatterio con l'iscrizione «ECCE AGNUS DEI».

⁵ Riccòmini 1972, p. 97 cat. 107, p. 131. Il documento, riportato solo parzialmente dallo studioso, è trascritto per intero in *Appendice* n. 34.

Il busto, seminudo, segue il movimento del braccio levato, con una lieve ed elegante torsione verso sinistra: la linea che segna il contorno del fianco destro rientra all'altezza della vita in una piega carnosa, prima di descrivere la morbida curva dell'anca. Il panno breve, dal tessuto spesso e con gli orli sfrangiati, copre solo parzialmente il corpo del santo, lasciando emergere la fisionomia asciutta, in cui però rispetto al Battista effigiato nel rilievo Campagna, si leggono i segni delle privazioni imposte dalla vita ascetica: l'arcata epigastrica è rilevata ma i pettorali appaiono meno definiti e lasciano affiorare le costole; la base del collo è segnata dai muscoli tesi e rigidi per il volgersi della testa verso destra. Ugualmente nel volto irsuto del profeta, Giuseppe Maria ripropone gli stessi lineamenti del San Giovanni della cappella Campagna declinandoli ad un età più avanzata e con una maggiore intensità: le guance fortemente scavate, la fronte solcata da rughe, gli occhi infossati e segnati da profonde occhiaie. Egli volge la sua predicazione verso il fedele con lo sguardo grave e accorato e la bocca aperta che lascia intravedere i denti. Il modellato vibrante del corpo, segnato da lievi depressioni e risalti dei muscoli, gli avvallamenti dei tratti marcati e gravi del volto creano intensissime modulazioni chiaroscurali che enfatizzano e riflettono l'ardore spirituale del Precursore. Alla figura energica e nervosa del Battista, tutta protesa verso l'esterno della nicchia, si contrappone quella solenne e assorta di *San Giuseppe*, che enfatizzata dalla monumentalità della posa e dall'abbondante panneggio per pieghe ampie e gonfie, riempie con eleganza il vano semicircolare della nicchia sul lato opposto del presbiterio. Atteggiato in un accentuato contrapposto, il santo è assorto nella lettura del libro che sorregge con la mano sinistra sollevata e aperta. La mano destra, semi distesa lungo il fianco, tiene la verga fiorita, suo consueto attributo iconografico. Il corposo mantello, che lascia intravedere la tunica più sottile legata sotto al petto, avvolge la figura addensandosi intorno al fianco della gamba d'appoggio, dove descrive pieghe voluminose e ritmate da linee spezzate. Il volto barbato con la fronte alta e sporgente e dai lineamenti sottili segnati dalla vecchiaia, ripete i tratti caratteristici del santo delineati dallo scultore nell'altorilievo della Pinacoteca di Bologna (sch. 30).

Il confronto diretto imposto dalla vicinanza alle soluzioni elaborate da Reni è risolto senza alcuna soggezione o esitazione da parte dello scultore, che ormai a queste date, nonostante accogliesse ancora i consigli del maestro Lorenzo Pasinelli, aveva sviluppato un suo linguaggio artistico pienamente autonomo e affrancato.

All'eleganza del disegno e alla nobiltà dell'impianto compositivo si affianca la ricerca di effetti luministici di derivazione neoveneta. Le luci e le ombre modellano con forza le figure e lasciano intendere come da tempo superato il momento delle esclusive seduzioni reniane.





- 46. Noè**
47. Mosè
48. Angeli
49. Puttini alati
50. Virtù

1691

stucco

Bologna, chiesa di santa Maria dei Cieli (dei Poveri), cappella maggiore

Dimensioni: Noè e Mosè h. 230 cm

Virtù : h. 140

Restauri: 1834: Rifacimento dell'altare e modifica dell'ancona.

1981: Nell'ambito di una campagna di restauri che ha interessato in primo luogo gli affreschi, anche le statue in stucco sono state sottoposte ad un intervento di pulitura (ASBSAB, Relazione manoscritta redatta da Rosa d'Amico nel 1982 allegata alla scheda OA relativa alla cappella maggiore della chiesa).

Bibliografia: ASB, Archivio Monti, *Istrumenti e Scritture*, 345; Oretti, BCAB Ms. B 130, c. 109; Oretti, BCAB Ms. B 407, c. 247; Oretti, BCAB Ms. B 30, c. 141; Crespi, BCAB Ms. B 13, cc. nn.; Sardi 1692, p. 11; *Le pitture* 1706, p. 192; *Le pitture* 1732, p. 194; Zanotti 1739, II, p. 8; *Le pitture* 1755, pp. 199-200; *Le pitture* 1766, p. 204; *Le Pitture* 1776, pp. 143-144; *Le pitture* 1782, p. 156; *Le pitture* 1792, p. 170; Bianconi 1820, p. 163; Bianconi 1825, p. 132; Bianconi 1826, p. 77; Bianconi 1835, p. 71; Bianconi 1844, p. 70; Lolli 1864, p. 19; Ricci 1881, p. 174; Ricci 1884, p. 174; Ricci 1893, p.172; Ricci 1900, p. 172; Ricci 1914, p. 223; Ricci - Zucchini 1930, p. 204; Thieme - Becker 1930, p. 304; Volpe 1959, pp. 171-172; Fleming 1961, p. 214; Riccòmini 1965, p. 49; Ricci - Zucchini 1968, p. 194; Riccòmini 1972, p. 101, cat. 119, figg. 225-229; Cavina-Roli 1977, p. 85; Ceschi Lavagetto 1977, p. 689; Fanti 1977, pp. 166 - 72; Roli 1977, p. 51; Riccòmini 1980, p. 290; Nava Cellini 1982^a, pp. 144, 249; Eadem 1982^b, p. 258; Mazza 1990^b, p. 210; Thiem 1990, p. 192; Mazza 1994, p. 235;

Benati 1997, p. 47; Riccòmini 2001, p. 21; Faietti 2002, p. 178; Sinagra 2009, p. 489.

Le sculture in stucco di Giuseppe Maria Mazza che ornano l'altare maggiore della chiesa della Compagnia dei Poveri a Bologna, furono eseguite nell'ambito dei lavori di rinnovamento della cappella maggiore commissionati tra il 1690 e il 1692 dal mastro generale delle poste del duca di Mantova, Francesco Campolonghi che aveva acquistato la cappella da Giacomo Menzani¹, e in seguito, entro il 1706 il giuspatronato passò alla nobile famiglia Monti, cui apparteneva l'architetto Giovan Giacomo². Quest'ultimo durante i lavori commissionati da Francesco Campolonghi ebbe un ruolo di primaria importanza, come risulta dai documenti inediti conservati proprio tra le carte della famiglia Monti e che consentono di precisare le richieste della committenza, l'organizzazione e la cronologia del cantiere³.

I lavori presero avvio nell'autunno del 1690, quando si provvide a redigere i contratti dapprima con i pittori Giovan Gioseffo dal Sole e Tommaso Aldrovandini incaricati della decorazione ad affresco, poi con il muratore Giovan Battista Martinelli, al quale era assegnato il compito di rimuovere le precedenti decorazioni dalla cappella e di preparare tutto il necessario occorrente agli artisti e infine con l'artigiano Gioseffo Carlo Baraldi che doveva occuparsi delle dorature. In questi primi contratti il termine per la conclusione delle operazioni viene fissato alla fine del mese di luglio dell'anno seguente, 1691; i lavori invece si protrassero fino all'ottobre del 1692 quando la cappella fu aperta al pubblico. Come sembra emergere dai documenti, la dilazione fu probabilmente dovuta dalla decisione, presa nella primavera del 1691, di rifare *ex novo* in aggiunta alle decorazioni murarie anche l'altare maggiore, la cui sostituzione non era stata inserita fin dal principio nel progetto di ammodernamento.

Nel primo contratto, datato 20 ottobre 1690, firmato da Giovan Gioseffo dal Sole, da «Giammaria Piantini per Tommaso Aldrovandini», assente al momento della stipula, e dall'architetto Giovan Giacomo Monti in qualità di «mediatore e testimone», si

¹ La preesistente decorazione era stata probabilmente finanziata da Giacomo Menzani, il quale il 5 luglio 1611 aveva acquistato la cappella dalla compagnia dei Poveri per il prezzo di lire 1800, cfr. ASB, Compagnia dei Poveri, 8/6547, n. 27/2, si veda anche Fanti 1977, p. 163, n. 28.

² Nell'edizione del 1706 delle *Pitture di Bologna* (p. 191) si legge infatti: «Altare maggiore, già Minzani, poi Campo Longhi, oggi Monti».

³ I documenti relativi al rinnovamento della cappella conservati in ASB, Archivio Monti, *Istrumenti e scritture*, busta n. 345, sono trascritti integralmente in *Appendice*, 36.

stabiliva che l'ornamento della cappella fosse «fatto et eseguito rispetto alle figure ... dal *Signor* Gioseppe del Sole e rispetto al lavoro d'Architettura dal *Signor* Tomaso Aldrovandini», per un prezzo complessivo pari a millecinquecento lire che era stato concordato «con detti *Signori* Pittori mediante l'interpositione e mediatione del *Signor* Gio: Giacomo Monti»⁴.

Gli artisti si impegnavano a ricoprire di pitture «tutta la volta, ... muri e finestre dal piano della cornice in su, unendo e concatenando questo lavoro de muri con quello della volta, e facendo anche in tutta la cornice medesima di detta Capella quel lavoro di Pittura ... necessario per l'accompagnamento della Doratura»; gli affreschi dovevano inoltre estendersi anche all'«arco, e pilastrato dell'ingresso di detta Capella dalla cima sino al piano di terra».

A Giovan Gioseffo dal Sole e a Tommaso Aldrovandini era lasciata la libertà di «fare tutti li lavori di Pittura ... à loro voglia, o capriccio di Disegno, forma et Historia» con la promessa che nonostante questo «loro arbitrio concessoli dal Sig. Campolunghi» avrebbero compiuto un «lavoro degno della loro reputatione, e di ogni premurosa diligenza, e qualità per essi possibile» anche per «ricavarne honorevolezza a se medesimi». E a testimonianza di questa insolita piena e totale autonomia lasciata agli artisti si precisava che nessun disegno era stato sottoposto per l'approvazione al committente prima della stipula del contratto. I pittori in aggiunta al loro lavoro promettevano anche di dare «cortesemente il loro parere, et consiglio, et assistenza, alle operationi di stucco che si faranno nella parte superiore dell'Altare, acciò meglio venghano eseguite, regolate e finite, et così ancora alli lavori di Doratura che si faranno al medesimo Altare, cornice della Capella, e altrove...». In chiusura al contratto i pittori si impegnavano «a dar principio alla suddetta opera ... nel mese di marzo 1691», ed entro questa data il committente doveva aver «fatto errigere li Ponti, et Armature necessarie». Francesco Campologhi era tenuto anche a «mantenere il muratore, che a poco a poco» e secondo il bisogno dei pittori doveva preparare «la superficie da dipingersi». Gli artisti promettevano di consegnare il lavoro finito entro la fine del mese di luglio 1691 «a tutto loro spese di opera, colori, pennelli, et altro che occorra per dipingere ... salvo però la spesa dell'oro per tratteggiare, che spettarà al detto Campolunghi; et ad essi *Signori* Pittori spettano il porlo in opera». Nonostante nel contratto si sottolineasse l'importanza del rispetto dei termini stabiliti in modo da

⁴ Cfr. il documento trascritto in *Appendice*, 36/a.

poter «solennizzare nel susseguente mese di Agosto 1691 la festa della *Santissima Assunzione di Maria Vergine, festa principale di detta Chiesa e Cappella*», i lavori si protrassero per più di un anno e la spesa aumentò rispetto a quanto stabilito nella scrittura. Il 20 aprile 1692 Tommaso Aldrovandini dichiarava di aver ricevuto in più volte settecentocinquanta lire a saldo delle sue operazioni, mentre Giovan Gioseffo dal Sole nella prima quietanza del 20 maggio 1692 affermava di aver riscosso duecento lire «a bon conto dell'opera principiata che devo terminare». Nei mesi successivi il pittore riscuoterà altri tre pagamenti, - duecento lire l'11 luglio, solo cinque giorni più tardi altre cinquecento lire e infine le ultime cento il 22 settembre - per un totale complessivo di mille lire⁵.

Nel secondo contratto, datato al 21 ottobre 1690, il giorno seguente a quello della stipula con i pittori, Francesco Campolonghi «volendo ... far risarcire la Capella Maggiore ... con farla dipingere, e per tale operatione essendo necessaria farla disalcinare, per poscia stabilirla di fresco» pattuiva e concordava con «Gio: Battista Martinelli Muratore di dargli, e pagargli lire centosettanta di *quattrini*, et questi acciò che il *detto* faccia ... tutto ciò, che necessario per *detto* lavoro». Nei dodici capitoli contenuti nel contratto, Giovan Battista Martinelli si impegnava a fabbricare i ponteggi, a «scalcinare la volta» e prepararla per l'affresco, a controllare ed aggiustare il tetto della cappella ove necessario, a procurarsi i materiali etc⁶.

Nell'ultimo contratto dell'autunno 1690, il 25 novembre, l'artigiano Gioseffo Carlo Baraldi si impegnava a «dorare ... l'Ornamento di scoltura ... tutto l'intaglio del *sudetto* Ornamento, et il residuo darli quel colore che mi sarà destinato dalli SS.ri Gio: Gioseffo Sole, e Tomaso Aldrovandini ambi Pittori sicome ancora l'Oro in quelli luogi, che dalli *suddetti Signori* mi sarà ordinato tanto nel Ornamento quanto nelli Nichi, dale parti, e Proffetti delli *sudetti* con toccarli d'oro à suo luogo dove ococherà quando non andassero tutti d'oro come ancora il colore da darli à olio overo à guazo, e così dorarli tutti li cordoni cornici, et altro intaglio».

L'anno seguente, come si è già accennato, si decise di rinnovare anche l'altare maggiore; come si apprende da una carta sciolta⁷ il disegno del nuovo altare venne

⁵ Le ricevute di pagamento sono apposte su carte sciolte allegate al contratto, si veda la trascrizione in *Appendice*, 36/a.

⁶ Il contratto e le relative ricevute sono trascritti in *Appendice*, 36/b.

⁷ Cfr. *Appendice*, 36/b.

fornito dall'architetto Giovan Giacomo Monti⁸, mentre alla realizzazione attese il muratore Giovan Battista Martinelli, il quale il 28 aprile 1691, sottoscrisse un altro accordo con il Campolonghi per «fare di novo l'altare» della cappella con una nuova scalinata⁹.

Si decise comunque di mantenere sull'altare la tela preesistente raffigurante *l'Assunzione della Vergine*, «affaticata operazione – scrive Marcello Oretti – del debile Francesco Camullo, sul disegno colorito che gliene fece Lodovico Carracci suo troppo amorevole precettore»¹⁰. Il successivo 11 giugno 1691 il falegname Giuseppe di Maria si impegnava a realizzare la cornici sia per la tela di Francesco Camullo, sia per la *Madonna con il Bambino* in «ovato con sotto il suo tellaro di albetto», conformi alla sagoma fornitagli da Tommaso Aldrovandini, per un compenso di sessanta lire. Nello stesso giorno, l'intaglio delle cornici¹¹ venne affidato a Giovan Battista Zaccarini¹², mentre per la doratura si provvide a redigere un nuovo contratto il successivo 25 giugno con Gioseffo Carlo Baraldi¹³.

In questi mesi Giuseppe Maria Mazza dovette fare il suo ingresso nel cantiere, al 14 novembre 1691 è datata una ricevuta autografa dello scultore, dove egli afferma di aver ricevuto quattrocento lire «per le figure fate nella Capela dela Madona de Poveri» e altre «ducento cinquanta lire per compimento del lavoro», per un totale complessivo di seicentocinquanta lire¹⁴. Ai lati delle colonne con capitelli corinzi lo scultore modella le due magniloquenti figure di Noè, identificato dall'arca ai piedi, e Mosè con in mano le tavole della legge. Sul timpano ai lati sulle volute due angeli siedono con grazia e atteggiati in movimenti contrapposti, mentre al centro due angioletti reggono la croce. Nell'ancona con il dipinto di Francesco Camullo, Mazza

⁸ Anche Marcello Oretti (BCAB, Ms. B 30, c. 141) indica in Giovan Giacomo Monti l'autore del disegno dell'altare.

⁹ Cfr. *Appendice*, 36/b.

¹⁰ Oretti B 30, c. 141. Lo stesso autore annota che il disegno di Ludovico, trasposto in grandi dimensioni da Francesco Camullo (Bologna, 1564-1650), «si conserva nello studio Oretti dell'autore della presente opera». Ad oggi il disegno non è stato rintracciato, al pari dei tanti altri disegni che Oretti conservava nella sua raccolta.

¹¹ I contratti e le ricevute dei pagamenti a Giuseppe di Maria e Giovan Battista Zaccarini si riportano in *Appendice*, 36/d.

¹² Giovanni Battista Zaccarini era noto sin ora solo come «pasticciere» (Cavina 1980, p. 212) per i trionfi modellati nella pasta da zucchero in occasione di feste e banchetti. In questa veste lo ritroviamo al fianco di Giuseppe Maria Mazza solo pochi anni più tardi nel 1693, allorché lo scultore allestì il convito offerto dal senatore Francesco Ratta allo scadere del mandato bimestrale, cfr. qui il capitolo 3.III.

¹³ Cfr. in *Appendice*, 36/e: Documenti relativi ai lavori di doratura: contratti con il doratore Gioseffo Carlo Baraldi e relative ricevute di pagamento.

¹⁴ Cfr. in *Appendice*, 36/c le trascrizioni delle ricevute dei pagamenti per le sculture.

aveva disposto in basso attorno all'ovale con la *Madonna con il Bambino* attribuita a Tiburzio Passerotti¹⁵, due virtù, in sembianze di giovani fanciulle, inginocchiate sulla mensa dell'altare, la cui posizione venne modificata nell'Ottocento, come si dirà nelle righe che seguono.

Come si è detto la cappella venne conclusa solo l'anno seguente: in aggiunta ai contratti precedenti, tra l'ottobre 1691 e il maggio 1692 vennero stipulati altri tre accordi con Gioseffo Carlo Baraldi per diverse dorature¹⁶: l'8 ottobre 1691 l'artigiano si impegnava a dorare «un tabernacolo et una schaffetta ...», il successivo 14 marzo 1692 prometteva di «dorare tutti li intagli necessari come il cartellone di fogliame nel friso del cornisotto, le foglie delli capitelli ... i telari delli doi finestroni laterali della cappella...» seguendo le istruzioni di Giovan Giacomo Monti e di Tommaso Aldrovandini, e infine il 20 maggio 1692 si obbligava «à indorare due cornici lisce fatte a ovale di sopra... e la giunta fatta nel frontale...». Il 28 maggio 1692 venne ricompensato nuovamente anche Giovan Battista Zaccarini, il quale intervenne realizzando la decorazione in legno intagliato che orna l'arco d'ingresso della cappella¹⁷. Sull'arco venne trasportato il preesistente gruppo in stucco, raffigurante *l'Assunta e angeli* eseguito da Giovanni Tedeschi (Bologna 1595 ca. – 1645), il quale secondo Oretti «fece tutte le figure dell'altare»¹⁸. Il posizionamento del gruppo al centro dell'arco, dove si trova ancora oggi, fu eseguito, con buona probabilità, dallo stuccatore milanese Carlo Francesco Piazza¹⁹, il quale aveva contribuito anche all'ornato in stucco della cappella. Il 25 agosto 1692 riscuoteva, infatti, da Giovan Giacomo Monti cinquecentocinquanta lire per la «costruzione e fabrica dell'Altare maggiore nella Chiesa dei Poveri, da me di tutto punto fabricato nel lavoro di muro e ornati et anco per n° 4 statue rapportate col loro matteriale»²⁰.

Le ultime operazioni riguardarono gli affreschi: dapprima, entro l'aprile 1692, Tommaso Aldrovandini eseguì le quadrature e la finta cupola dipinta in prospettiva

¹⁵ Fanti 1977, pp. 178-179.

¹⁶ Cfr. in *Appendice*, 36/e: Documenti relativi ai lavori di doratura: contratti con il doratore Gioseffo Carlo Baraldi e relative ricevute di pagamento.

¹⁷ Cfr. in *Appendice*, 36/d.

¹⁸ Oretti, BCAB Ms. B 127, c. 423; Idem, BCAB Ms. B30, c. 141.

¹⁹Le poche notizie emerse sin qui su Carlo Francesco Piazza consentono ad oggi di ricostruire solo parzialmente il profilo artistico dello stuccatore, che sembra attivo perlopiù in cantieri in cui la direzione è affidata a Giovan Giacomo Monti. Lo si trova, infatti, impegnato a Modena, tra i plasticatori attivi nella chiesa di Sant'Agostino e nel palazzo Ducale dove sarebbe autore degli ornati in alcune stanze e nello scalone (cfr. Righi Guerzoni 2001, pp. 338-342). Nel 1680 inoltre esegue gli stucchi in palazzo Marescotti a Bologna, cfr. Pigozzi 2004, p. 39.

²⁰ Cfr. in *Appendice*, 36/c le trascrizioni della ricevute dei pagamenti per le sculture.

nella volta e nei mesi a seguire, dal maggio all'ottobre, Giovan Gioseffo dal Sole affrescò nei pennacchi della cupola quattro figure in scorcio di Abramo, Davide, Aronne e Salomone, mentre sulla volta gli affreschi proseguivano la raffigurazione del dipinto di Camullo: qui infatti, scriveva Zanotti «sta pinto Dio padre e il Figliolo in atto di invitare la Vergine nostra Signora (la quale nella tavola d'altare si vede assumere al cielo...) mentre alcuni angeli tengono preparata una corona per essa, e molti altri sonano, e festeggiano la sua venuta»²¹.

La scopertura della cappella, il 12 ottobre 1692²², avvenne alla presenza del cardinale legato di Bologna, Benedetto Pamphili, e, come riporta Zanotti, affinché ognuno «potesse giudicare la difficoltà del dipignere quelle quattro figure in tal guisa, le quali lassù una cosa appaiono, e una tutta diversa a chi da terra le guarda, prima che si disarmasse de' ponti la cappella, e l'opera si scoprisse, si diede comodità a qualunque di andarla sul ponte a vedere»²³. L'impresa artistica ebbe fin dall'antico grande successo: dapprima venne data alle stampe una pubblicazione, dedicata dal custode della Compagnia dei Poveri, Giovanni Battista Marchesini a Francesco Campolonghi, contenente un componimento poetico di Smeraldo Sardi²⁴ e in seguito furono intagliate due incisioni raffiguranti l'altare e le pitture della volta²⁵.

Dalla prima di queste due stampe, commissionata al pittore bolognese Giacomo Giovannini (Bologna 1667-1717) nel gennaio 1693²⁶, si ha una precisa idea dell'assetto in cui l'altare rimase sino al 1834, allorché tutta la cappella subì

²¹ Zanotti 1739, p. 300

²² La data è ricordata da Oretti (BCAB, B30, c. 141), da Giovan Battista Belioiti nella sua opera manoscritta *Cronaca di Bologna dal 1690 al 1761* (BCAB, ms. B1163, c. 6v: «Adì 12 ottobre 1692 Domenica. Si aperse la cupola nova della Compagnia de poveri comparata dal Signore Francesco Campolonghi e dipinta del Signore Gio: Giuseppe dall Sole e la Quadratura del Sig.re Tomasso Aldrovandini») e da Anton Francesco Ghiselli (BUB, *Memorie Manoscritte di Bologna*, vol. LIV, c. 522: «La seconda domenica d'ottobre per occasione dell'annua processione della Madonna de Poveri si scoperse la nuova pittura dell'Altar Maggiore fatta con molta maestria dal famoso pennello di Gio: Gioseffe dal Sole con figure che paiono di fusione, et a vederle nel punto loro sono e riescono di tutta perfezione».)

²³ Zanotti 1739, p. 300.

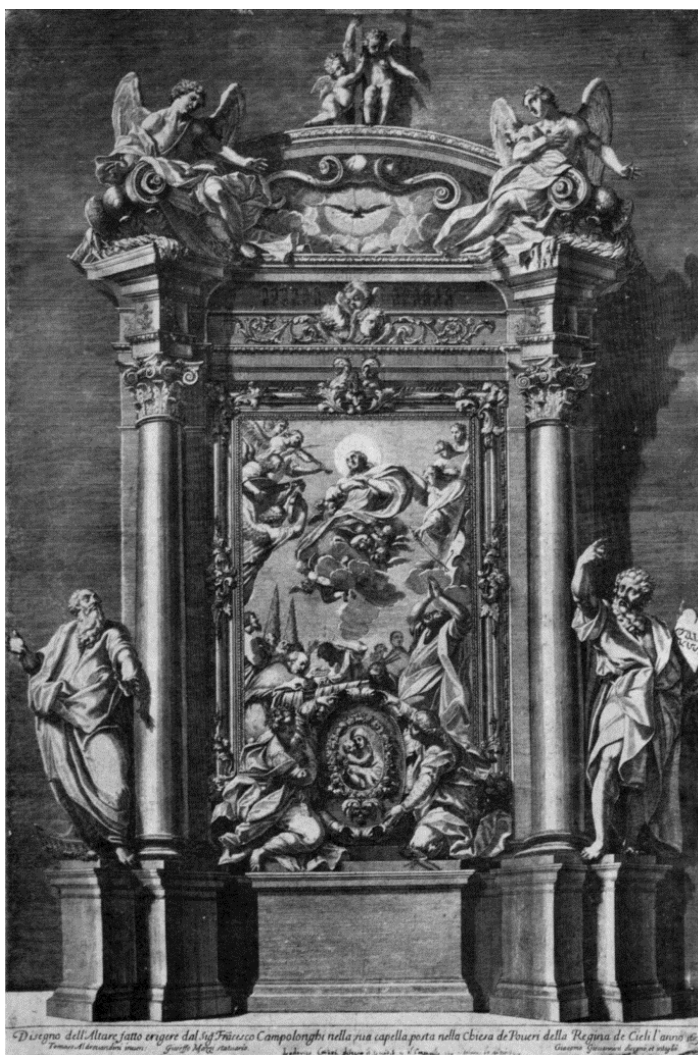
²⁴ *Le volte della Cappella Maggiore in S. Maria de' Poveri dipinte. Figure del Sig. Gio: Giuseppe del Sole. Quadratura del Signor Tomaso Aldrovandini. Canzone del Sig. Smeraldo Sardi. All'illustrissimo Signore Francesco Campolonghi Mastro Generale delle Poste del Serenissimo Sig. Duca di Mantova. Gio: Battista Marchesini custode dell'anno 1692*, in Bologna per li Peri 1692. Per la trascrizione integrale del componimento si veda *Fortuna poetica*, I.

²⁵ BCAB, GDS, Goz.22 n. 03.

²⁶ BCAB, GDS, Goz.22 n. 02a.

importanti modifiche che conferirono alla zona presbiterale l'aspetto che conserva tuttora²⁷.

Durante questi lavori si provvide alla sostituzione dell'altare ideato da Giovan Giacomo Monti con uno di maggiori dimensioni, e alla rimozione della tela di Francesco Camullo, alterando la collocazione originaria delle due virtù in stucco plasmate da Mazza e spezzando anche il legame istituito dal Dal Sole nella raffigurazione sulla volta con l'immagine del dipinto sottostante. Nel vano che conteneva il dipinto, lo scultore Giacomo De Maria (Bologna 1762 - 1838) creò una grande nicchia arcuata nella quale collocò al centro, sollevandole su una coltre di nuvole in stucco, le due virtù di Mazza ai lati dell'ovale, e per dare maggiore risalto alla venerata immagine della Madonna vi



BCAB, GDS, Goz. 22 n. 02a: *Disegno dell'Altare fatto erigere dal Sig. Francesco Campolombi nella sua cappella posta nella Chiesa de Poveri della Regina de Cieli l'anno 1693 / Tommaso Aldrouandini inuen. ; Gioseffo Mazzi Statuario; Giacomo Giouannini disegno et intagliò, acquaforte, 720 x 486 mm.*

aggiunse anche una raggiera dorata. De Maria inserì inoltre, sopra all'ovale, su un fondo di nuvole, due angioletti in volo che sorreggono una corona di stelle, due teste di cherubini sulla destra sotto all'ovale, e infine in basso al centro un altro angioletto

²⁷ Il pittore Pietro Fancelli (1764-1850) restaurò gli affreschi e dipinse due virtù nella pareti laterali con le quadrature realizzate da Faustino Trebbi, il decoratore Onofrio Zanotti dipinse a chiaroscuro le colonne e Giambattista Landoni eseguì gli altri ornati, cfr. Lolli 1864, p. 19 e Fanti 1977, p. 176.

seduto con una falce di luna²⁸. E' probabile che Giacomo De Maria nello studiare la nuova collocazione abbia tenuto presente analoghe soluzioni adottate da Mazza in altri contesti, in cui l'immagine sacra in ovato era posta in alto direttamente sulla parete sovrastante l'altare, come nell'Oratorio della Concezione di Crevalcore (sch. 64-67), dove Mazza solo cinque anni più tardi, nel 1696, ripeté con poche varianti lo stesso impianto compositivo messo in opera nella chiesa bolognese. Il cambiamento più rilevante nella decorazione in stucco dell'altare maggiore di Crevalcore, è costituito proprio dalla sistemazione dell'ovale con la *Madonna con il Bambino*: al centro dell'altare su un fondo di nuvole sotto le quali si scorge una raggiera, quattro angioletti in volo sorreggono l'ovale e altri due in alto al centro recano una corona di fiori, soluzione a cui De Maria dovette con buona probabilità ispirarsi nel riallestimento dell'ancona della Madonna dei Poveri.

La cappella maggiore della chiesa dei Poveri venne considerata sin dalla sua scoperta un capolavoro dell'arte bolognese. Nel componimento poetico di Smeraldo Sardi, l'autore dopo aver elogiato le pitture e l'artificio prospettico della cupola e delle quattro figure degli angoli, celebra le due virtù in stucco poste ai lati dell'ovale e fingendo di dialogare con esse, così si esprimeva:

«Candide Verginelle, a le cui braccia / Di lei l'Immago è peso/ Ch'espose il Frutto, e serbò il Fiore illeso, / Chi tant'opre ideò scoprir vi piaccia... / Mà Voi tacete... / Folle con chì deliro? A chi parl'lo?/ Statue son queste, e sono/ Due scolpite VIRTU'. Statue, perdono. / V'animò l'Arte, e vi spirò tal Brio, / Che vi fa vive agli Occhi, / Quallor lo sguardo, e non la man vi tocchi / E l'immobilità, che qui vi indura, / Sembra in voi meraviglia, e non natura./ Per voi risponde al mio pregare la Fama: / Il MAZZI hà in lor scolpita/ Quella che parve, e (tranne il moto) è Vita»²⁹.

Ma gli elogi continuarono anche negli anni a seguire: Giampietro Zanotti nel profilo biografico dello scultore, ricordava «i leggiadrissimi angeli in cima, e sotto la tavola due graziosissime Virtù, e da' lati Mosè e Noè» come «cose tutte delle più degne che mai facesse»³⁰.

²⁸ Questo angioletto è stato rimosso nel 1964 allorché si provvide alla demolizione del vecchio altare alla base dell'ancona, e al suo posto venne collocato un tabernacolo in marmo, si veda Fanti 1977, p. 180.

²⁹ Per la trascrizione integrale del componimento si veda il capitolo *Fortuna poetica*, I.

³⁰ Zanotti 1739, II, p. 8.

In tempi più recenti è stato soprattutto Carlo Volpe a riconoscere in questo cantiere uno degli esempi più riusciti del sodalizio artistico tra la pittura, la quadratura e la scultura di fine secolo. Egli osservava che negli affreschi «l'accordo di gusto col Mazza, che accompagna lì sotto le folate celesti del Dal Sole con lo stucco 'filato' dei suoi angeli eleganti e stravolti, montati sugli incensi dell'altare è da annotare, per eccellenza, come un caso di intimissima comunione mentale, e per un'altra volta, di coesistenza poetica, di unità di lingua e di effetto fra pittura e scultura»³¹.

.

³¹ Volpe in *Arcangeli, Calvesi, Cavalli, Emiliani, Gnudi, Volpe*, 1959, pp. 171-172.











- 51. *Due coppie di angeli***
52. *San Nicola di Bari*
53. *San Francesco di Paola*

1692

Angeli: stucco *San Nicola di Bari* e *San Francesco di Paola*: terracotta con policromia scura

Bologna, chiesa dell'Ospedale di Santa Maria della Vita, quinta cappella (*Angeli*). settima cappella (*San Nicola di Bari* e *San Francesco di Paola*)

Dimensioni: *Angeli* h 180 cm

San Nicola di Bari e *San Francesco di Paola*: h 50 cm

Restauri: 1787: Lo scultore Luigi Acquisti restaura gli ornati e le sculture.

2000: L'interno della chiesa, tutti i dipinti e le sculture sono stati restaurati grazie ad un finanziamento della Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna.

Bibliografia: ASB, D, Ospedale di Santa Maria della Vita, serie IX/11, *Repertorio degli Atti e decreti dell'Oratorio di Santa Maria della Vita dall'anno 1689 per tutto il 1696*, cc. 50r e 52v; AOPVB, GG161, *Miscellanea di atti contabili e ricevute*, secolo XVIII - XIX: Eredità Manzoli, doc. n. 435; Oretti, BCAB Ms. B 30, c. 286; *Le pitture* 1706, p. 330; *Le pitture* 1732, p. 339; *Le pitture* 1755, p. 348; *Le pitture* 1766, p. 362; *Le Pitture* 1776, p. 296; *Le pitture* 1782, p. 345; *Le pitture* 1792, p. 379; Bianconi 1820, p. 376; Bianconi 1825, p. 132; Bianconi 1826, p. 168; Bianconi 1835, p. 159; Bianconi 1844, p. 151; Ricci 1884, p. 33; Ricci - Zucchini 1930, pp. 20-21; Fleming 1961, p. 214; Raule 1967, pp. 43-44; Riccòmini 1972, pp. 100-101, cat. 118.

Il senatore e marchese Bartolomeo Manzoli che dieci anni prima aveva commissionato allo scultore l'importante decorazione della cappella di famiglia in San

Giacomo Maggiore, si affidò nuovamente a lui per ornare la cappella intitolata al Santissimo Crocifisso all'interno del santuario bolognese di Santa Maria della Vita¹.

L'attività dello scultore si colloca alla fine dei lavori di ricostruzione che interessarono il complesso chiesastico a seguito del crollo parziale della volta avvenuto nel 1686. Il tempio fu riedificato su progetto di Giovan Battista Bergonzoni (1628 - 1692) fra il 1687 e il 1690² e consacrato il 2 novembre 1692.

Dalle registrazioni inedite annotate nel repertorio degli atti e decreti dell'oratorio di Santa Maria della Vita si apprende che tra l'8 e il 9 settembre 1692 si «diede principio ad ornare ...[la] Cappella et Altare della Sacra Immagine [e] anche gli altri altari in detta Chiesa nuova» fra i quali quello «del Santissimo Crocifisso Privilegiato in perpetuo per breve e grazia speciale della Santità di Nostro Signore Papa Innocenzio Duodecimo». E poche righe più avanti si afferma: l'«Altare del SS.mo Crocifisso è stato comprato e fatto ornare à tutte sue spese dall'Illustrissimo Signor Marchese Bartolomeo Senatore de Manzoli con stucchi fatti dal Signor Carlo Nessi, e quattro angeli fatti dal Signor Giuseppe Mazza famoso statuario dei nostri tempi in questa città, e due figure piccole à piedi del Crocifisso rappresentanti le immagini dei miracolosi SS. Nicola Vescovo di Bari e Nicola da Tolentino»³.

Dalle ricevute inedite relative ai pagamenti effettuati dall'architetto francescano Giovan Battista Bergonzoni in favore di Carlo Nessi (Bologna 1666 ca. - 1746) che realizzò oltre agli elementi decorativi in stucco della cappella del Crocifisso anche quelli delle cappelle intitolate alla «Santissima Annunciata»⁴, a «San Giuseppe», e alla «Beata Vergine della Vita»⁵, ovvero dell'altar maggiore, si apprende però che nel febbraio del 1692 i lavori di ornamento erano già stati avviati. L'8 settembre indicato negli atti coincide con la data di traslazione dell'antico affresco raffigurante la *Madonna con il Bambino in trono*, riferito a Simone de' Crocifissi, riscoperto nel 1614 sul muro settentrionale della vecchia chiesa e che in seguito al crollo della volta venne tagliato e definitivamente collocato al centro dell'altar maggiore dove si trova tuttora

¹ Sul complesso monumentale di Santa Maria della Vita si veda: Galeazzi 2010/2011, pp. 60-81; Idem 2007, pp. 91-108; Campanini 2006; Poli 1997 (con bibliografia precedente).

² Su Giovan Battista Bergonzoni autore anche dell'ampliamento della chiesa di Santa Maria della Carità e del progetto architettonico per la chiesa di San Paolo alla Regola a Roma, si veda il profilo biografico redatto da Silla Zamboni (1967, p. 101), per l'attività in Santa Maria della Vita almeno Galeazzi 2007, pp. 91-108; Fanti 1978, pp. 194-199; infine per l'attività a Roma Pierdominici - Turco 2008, pp. 43- 68; Pascucci 1991, p. 321.

³ Cfr. la trascrizione integrale del documento in *Appendice*, 37/a.

⁴ Cfr. *Appendice*, 37/a.

⁵ Cfr. la trascrizione delle ricevute in *Appendice*, 37/b.

al termine dei lavori di ricostruzione, appunto l'8 settembre 1692. E' probabile dunque che anche l'attività di Mazza sia da collocarsi tra il febbraio e il settembre del 1692.

La descrizione della cappella contenuta negli atti manoscritti dell'Oratorio di Santa Maria della Vita, consente di spiegare quindi l'assetto originario delle opere realizzate da Giuseppe Maria: in aggiunta alle due coppie di angeli poste ai lati e al di sopra dell'ancona in stucco che ancora oggi si conservano, vi erano anche «ai piedi del Crocifisso» i due busti in terracotta, che attualmente sono situati entro nicchie sulle pareti laterali della prima cappella a sinistra dell'ingresso. Lo spostamento dei due busti deve essere avvenuto probabilmente alla fine del XIX secolo: fin dall'edizione del 1706 delle *Pitture di Bologna* sono menzionati nella cappella «gli Angeli laterali al Crocifisso e li due Santi del Celebre Mazza» e così si ritrovano anche nelle guide ottocentesche di Bianconi⁶, mentre l'attuale sistemazione delle due effigi è registrata nell'edizione della *Guida di Bologna* di Corrado Ricci e Guido Zucchini del 1930.

Nicola di Bari e Nicola da Tolentino erano con «Francesco di Paola, Antonio di Padova e Pasquale di Baylon» i santi «particolari avvocati» del senatore Bartolomeo Manzoli come si legge nel testamento disposto nel 1702⁷. Nicola di Bari è raffigurato con la mitria e il piviale che lo individuano correttamente come vescovo, mentre meno sicura appare l'identificazione dell'altro busto con Nicola da Tolentino, frate dell'ordine agostiniano, solitamente rappresentato imberbe e con un grande sole sul petto, laddove invece in questo busto sul petto entro uno scudo raggiato compare l'iscrizione "CHARITAS", motto della congregazione eremitica dei Minimi, e attributo iconografico consueto del fondatore, Francesco da Paola, altro santo verso cui si rivolgeva la devozione di Bartolomeo Manzoli, e alla cui identificazione concorre anche il consueto volto barbato. I busti appaiono ricoperti da uno spesso strato di vernice lucida steso in epoca successiva, che ne rende difficile una lettura adeguata. Il volto di san Nicola di Bari presenta evidenti similarità nei tratti somatici, nella resa della barba, le cui grosse e ondulate ciocche sono divise al centro, con quello di Noè eseguito solo qualche mese prima nella chiesa di Santa Maria dei Poveri (sch. 46).

⁶ In aggiunta nelle guide del Bianconi si ricorda «un busto con testa d'argento sopra all'uscio laterale rappresentante S Carlo Borromeo dono del conte Malvasia».

⁷ AOPVB, EE97, *Istrumenti spettanti all'Opera de' Poveri Vergognosi dall'anno 1702 a tutto l'anno 1703*. Lib.23, Fascicolo n. 5: «Testamento e codicilli del sig.re marchese e senatore Bartolomeo Manzoli», rogito del notaio Valerio Felice Zanatti Azzoguidi del 30 dicembre 1702 e con aggiunte del 22 agosto del 1704, c. 10.

Nell'altro busto l'espressione rapita del santo, con la testa reclinata all'indietro, lo sguardo alzato verso il cielo e la bocca aperta richiama il *San Benedetto* modellato per la chiesa di San Giovanni Battista dei Celestini (sch. 38). In entrambe le terrecotte alla finitezza esecutiva che caratterizza i volti dei santi, contrasta con la resa del busto, che appare più sommaria. Analogamente nella cappella del Crocifisso tra i due angeli a figura intera e modellati a tutto tondo posti ai lati dell'altare, è evidente un notevole scarto qualitativo. Se quello di destra con la mano sinistra al petto si confronta con le figure angeliche nella chiesa della Madonna di Galliera (sch. 29) per il panneggio mosso, agitato dal vento, e le ombre profonde create dalla sovrapposizione dei lembi della veste, nell'angelo sulla sinistra il panneggio meno ampio e più lineare parrebbe suggerire l'intervento di un'altra mano. Forse Giuseppe Maria, che negli stessi mesi stava lavorando ai busti in marmo per il principe di Liechtenstein, dovette avvalersi del suo collaboratore, Carlo Nessi, specializzato nella scultura «d'ornamenti», per portare a compimento la decorazione plastica affidatagli dal senatore Bartolomeo Manzoli. Sappiamo da Marcello Oretti che Carlo Nessi era «ricercato da molti perché era il migliore dei suoi tempi», i suoi lavori si distinguevano per la «somma grazia e pulizia che rendono ammirazione à chi li osserva»⁸.

In ragione di una disposizione testamentaria dello stesso Bartolomeo Manzoli, in cui egli sanciva che qualora si fosse estinta la discendenza maschile diretta dei Manzoli ogni bene della famiglia dovesse passare all'«Opera de' Vergognosi di questa città»⁹, alla morte del senatore Francesco Manzoli nel 1751, senza eredi maschi, anche il giuspatronato della cappella del Santissimo Crocifisso nel santuario di Santa Maria della Vita pervenne in eredità all'Opera Pia dei Poveri Vergognosi che divenne responsabile anche del suo mantenimento. Nel 1787 lo stesso anno in cui Luigi Acquisti attendeva alla realizzazione delle *Sibille* sui pennacchi della cupola, si decise di intervenire anche sulle quattro cappelle piccole della chiesa «dedicate al Santissimo Crocifisso, Santissima Nunziata, San Giuseppe e Sant'Antonio» per «rifare di nuovo le mense degli altari» e al contempo rinfrescare le decorazioni. Il muratore Gherardo Pozzi costruì le mense, mentre lo stesso Luigi Acquisti fece gli «ornamenti alle quattro mense, e i risarcimenti agl'ornati e figure di detti altari». La spesa totale ammontò a

⁸Il profilo biografico e artistico di Carlo Nessi è tracciato da Oretti, BCAB Ms. B 132, cc.155-157.

⁹ AOPVB, EE97, *Instromenti spettanti all'Opera de' Poveri Vergognosi dall'anno 1702 a tutto l'anno 1703*. Lib.23, Fascicolo n. 5: «Testamento e codicilli del sig.re marchese e senatore Bartolomeo Manzoli», rogito del notaio Valerio Felice Zanatti Azzoguidi del 30 dicembre 1702 e con aggiunte del 22 agosto del 1704, c. 27v.

più di duecento lire, che vennero suddivise in parti uguali fra i proprietari delle cappelle: la congregazione dell'Opera dei Vergognosi versò all'incirca cinquanta lire per l'altare del santissimo Crocifisso¹⁰.

¹⁰ AOPVB, GG161, Miscellanea di atti contabili e ricevute, secolo XVIII – XIX: Eredità Manzoli, doc. n. 435. Il documento è trascritto in *Appendice*, 36/c.

Si veda anche ASB, Ospedale di Santa Maria della Vita, serie X/23, Registro delle entrate e delle uscite, c. 66: «1787, Ospedale di Santa Maria della Vita in conto della spesa fatta per la nuova cupola. 20 Dicembre riscossi dall'Opera dei vergognosi sino li 15 ottobre per altrettanti spesi per la costruzione della mensa dell'Altare del Santissimo Crocifisso e risarcimento delle statue ed ornamenti della cappella medesima Lire 50:17».







- 54. *Due Angeli***
55. *Madonna con il Bambino*
56. *Misteri del Rosario*

1692

stucco

Bologna, chiesa del Corpus Domini, quarta cappella a destra.

Dimensioni: *Angeli* 270 x 100 x 80 cm

Madonna con il Bambino 260 X 100 X 80cm

Misteri del Rosario diametro 47 cm

Restauro: A seguito dei bombardamenti del 1943 la cappella è stata sottoposta ad un lungo intervento di restauro diretto dalla Soprintendenza ai Monumenti.

Bibliografia: Oretti, BCAB Ms. B 130, c. 109; Oretti, BCAB Ms. B 407, c. 246; Oretti, BCAB Ms. B 30, c. 169; Crespi, BCAB Ms. B 13, cc. nn.; Zanotti 1703, p. 112; *Le pitture* 1706, p. 216; Grassetti 1724, p. 351; *Le pitture* 1732, p. 222; Zanotti 1739, II, p. 8; *Le pitture* 1755, p. 228; *Le pitture* 1766, p. 234; *Le Pitture* 1776, p. 165; *Le pitture* 1782, p. 180; *Le pitture* 1792, pp. 196-197; Melloni 1818, p. 372; Bianconi 1820, I pp. 179-180; Bianconi 1825, p. 145; Bianconi 1826, p. 84; Valery 1831, p. 141; Maggiori 1832, p. 45; Bianconi 1835, p. 76; Valery 1838, p. 27; Valery 1842, pp. 131-132; Bianconi 1844, p. 75; Zuccagni Orlandini 1845; p. 830; Murray 1850, p. 51; Murray 1857, p. 47; Murray 1863, p. 483; Murray 1866, p. 503; Ricci 1881, p. 185; Ricci 1884, p. 185; Ricci 1893, p. 180; Ricci 1900, p. 180; Ricci 1906, p. 174; Ricci 1914, p. 247; Sighinolfi 1921, p. 144; *Le chiese* 1927, p. 21; Ricci - Zucchini 1930, p. 224; Rodriguez 1955, p. 45; Renzi 1960, p. 278; De Logu 1956, p. 305; Renzi 1960, p. 278; Fleming 1961, p. 208, fig. 4 p. 209; Riccòmini 1965, p. 60; Matteucci 1969, fig. 35; Riccòmini 1972, p. 96 cat. 104; pp. 333-337 figg. 239-245; Cavina-Roli 1977, p. 85; Ceschi Lavagetto 1977, p. 689; Nava Cellini 1982^a, pp. 144, 249; Eadem 1982^b, p. 258; Fanti 1992, p. 54; Branstator 1996, p. 902; Riccòmini 2001, p. 5; Sinagra 2009, p. 489; Riccòmini 2011, p. 184.

Nell'ambito dei lavori di ricostruzione della chiesa del Corpus Domini, tra il 1684 e il 1695, anche la cappella nel transetto destro venne interamente ricostruita su progetto dell'architetto Giovan Giacomo Monti. All'ornamentazione scultorea attese Giuseppe Maria Mazza, modellando sull'altare al centro a figura intera in piedi la *Madonna con il Bambino*, posta entro una nicchia e circondata tutt'attorno dai tondi in rilievo raffiguranti quindici *Misteri del Rosario*; ai lati su due semicolonne due grandi angeli, chiudono con estrema eleganza la decorazione plastica dell'altare. In alto, sopra alla cantoria ove è posto l'organo, Marcantonio Franceschini dipinse ad affresco due figure femminili allegoriche. Sulle pareti laterali della cappella sono documentati fin dal 1706 i due dipinti di Ludovico Carracci: a sinistra la *Madonna alla liberazione degli eletti dal Limbo* commissionato dalla famiglia Montecalvi, e a destra l'*Assunzione della Madonna* richiesto dalla famiglia Ludovisi.

Riccòmini nella scheda relativa a questa cappella, datava l'esecuzione delle statue e dei rilievi al 1692, poiché l'anno appare sulle «lapidi apposte ai lati di questa cappella, della famiglia Fontana». Le fonti a stampa, a partire dalla guida del 1706 e *Le Memorie di notizie ... delle RR. MM. del Corpus Domini* manoscritte datate al 1700¹, menzionano infatti «Fabrizio e fratello Fontana» quali titolari del giuspatronato della cappella, ma, ancorché non sia mai emerso fin qui, le due lapidi² non si riferiscono ai Fontana, che avevano invece sepoltura in San Giovanni Battista dei Celestini³, bensì ad alcuni membri della nobile famiglia Passionei⁴, originaria di Urbino ma stabilitasi a Fossombrone, comune nella provincia di Pesaro Urbino. La prima memoria ricorda nell'iscrizione Frà Paolo Passionei figlio di Domenico «patritio origini urbinati domo forosemproniansi», cavaliere gerosolimitano morto il 10 marzo 1692 all'età di sessant'anni. Paolo Passionei doveva essere un personaggio di notevole importanza sia per la carica ricoperta nella roccaforte pontificia del Forte Urbano di Castelfranco Emilia, come «castellano», ovvero comandante della guarnigione, sia per il ruolo di

¹ Cfr. *Appendice*, 32/b, c. 376.

² Le due lapidi sepolcrali sono poste sulla parete frontale sopra le porte; le lastre tombali, in marmo nero con iscrizione in caratteri dorati e sovrastate da un teschio con ali in marmo bianco, sono molto simili a quelle dedicate a Angelo Maria Angelelli e alla moglie Dorotea Malvezzi poste nella cappella di fronte.

³ Cfr. Carrati, BCAB Ms. B 910 *Defunti*, c. 181: «Morti della Baroncella 1716 25 Febbraio Fabritio Maria di Girolamo Fontana d'anni 72 sepolto ai Celestini».

⁴ Sulla famiglia Passionei si veda il volume di Serrai 2004.

commendatore del Sovrano Militare Ordine di Malta di Perugia⁵, la cui sede era nella chiesa di San Luca Evangelista⁶.

Nella seconda lapide, posta sul lato sinistro dell'altare, sono ricordati Innocenzo, Guido e Giovanni Benedetto i quali vollero apporre le due lastre in memoria delle virtù e dei meriti del fratello Fra Paolo Passionei⁷. Dal testamento di quest'ultimo, scritto e consegnato in data 15 ottobre 1691 al notaio Francesco Avidali⁸, si apprendono ulteriori notizie circa le motivazioni che portarono alla costruzione delle due lapidi. Fra Paolo Passionei infatti stabiliva che se la sua morte fosse avvenuta a Roma, il suo corpo si sarebbe dovuto seppellire nella chiesa di San Basilio, sede del Priorato dell'Ordine dei Cavalieri, mentre nel caso fosse morto «fuori di Roma», e precisamente nella Fortezza Urbana, chiedeva di essere sepolto a Bologna «in una delle principali Chiese di quella Città». Egli affidava la scelta della chiesa che avrebbe ospitato la sua sepoltura ai suoi «eredi, et esecutori testamentari», ai quali era anche assegnato il compito di far erigere all'interno della stessa chiesa «una memoria in Lapide di Marmo [...] in forma di deposito sul muro, e non in terra, di quella spesa decente, che loro parerà e piacerà». Egli sanciva inoltre che la costruzione della lapide si sarebbe dovuta concludere entro tre anni dalla sua morte e nel caso in cui gli eredi non avessero adempiuto a questa volontà entro il termine prescritto, egli disponeva che fossero «obbligati di farla fare, e di pagare in pena alla Reverenda Fabrica di San Pietro di Roma scudi sei cento in moneta Romana». Gli incaricati di ottemperare a queste disposizioni erano gli eredi e gli esecutori testamentari: per ciò che concerne i primi, nel testamento egli nominava quali suoi eredi universali «li SS.ri Abbate Innocentio, Abbate Guido, e Signor Giovan Benedetto Passionei [...] fratelli amatissimi», stabilendo inoltre che «morendo ciascheduno di essi, la porzione di quello morirà, accresca interamente la porzione del Signor Giovan Benedetto, che ha

⁵ Al ruolo di commendatore, ricordato nella lapide, fanno riferimento due atti notarili rogati dal notaio Francesco Avenali e conservati in ASB, N, alle date 23 maggio e 2 luglio 1689.

⁶ La chiesa di San Luca Evangelista di Perugia passò ai Cavalieri Gerosolimitani nel 1560. Fu elevata a commenda e conferita ai più eminenti personaggi dell'Ordine.

⁷ I fratelli Giovanni Benedetto, Guido, Innocenzo e Paolo, nacquero dal matrimonio tra Domenico e Vittoria Ondedei, ed ebbero anche una sorella, Lionora (cfr. Serrai 2004, p. 262). Tra i quattro fratelli i più noti sono Giovanni Benedetto in quanto padre del più celebre cardinale Domenico (Fossombrone 1682 – Monte Porzio Catone 1761) e Guido (Fossombrone 1646 – Roma 1710), prelato in Roma, nominato da Clemente XI segretario delle Cifre e iscritto all'Accademia degli Arcadi con il nome di Eufilo Cetuliano (Colucci 1796, p. 224.)

Dalla lapide si apprende che Innocenzo fu abate della chiesa di San Pietro di Rancana (in Abruzzo) e inoltre che Guido fu abate di Santa Maria del Mutino nel comune di Piandimeleto.

⁸ Il testamento conservato in ASB, N, Rogito di Francesco Avidali, 6/15, anni 1686-1695, è trascritto parzialmente in *Appendice*, 38.

pigliata moglie, in modo tale che a suo tempo resti la detta mia eredità, tanto nell'usufrutto, quanto nella proprietà consolidata interamente e perfettamente nel suddetto Signore Giovan Benedetto, e dopo lui nelli Signori Domenico Giovan Francesco Passionei suoi figlioli maschi nati, et altri di lui figlioli maschi da nascere di legittimo matrimonio». Per ciò che concerne gli esecutori testamentari, chiedeva invece che se la sua morte fosse avvenuta «in Fortezza Urbana, o in Bologna» il compito venisse assolto dal marchese Cesare Tanari, ambasciatore del governo bolognese a Roma, o dal «Canonico Luigi suo fratello» oppure ancora dal «Conte Franciotto suo Figliolo», oppure da una persona da loro nominata. Come riportato da Ghiselli, Paolo Passionei morì a Bologna proprio in casa Tanari, ed è probabile dunque che qualche membro della nobile famiglia ottemperasse alle sue disposizioni testamentarie adempiendo all'incarico di far rispettare le sue volontà e forse anche consigliando e aiutando gli eredi, i forsempromessi fratelli Passionei, nella selezione della chiesa bolognese. La notizia del funerale di Fra Paolo Passionei⁹ è registrata dall'abate Anton Francesco Ghiselli nelle *Memorie antiche manoscritte di Bologna*: «adì 10 marzo 1692 morì in Bologna di breve indisposizione in casa Tanari il commendatore Frà Paolo Passionei di Fossombrone cavaliere di Malta, e da 17 anni castellano del Forte Urbano. La sera seguente fu dall'Archiconfraternita della Morte portato alla sepoltura nella chiesa del Corpus Domini. I di lui fratelli e sorelle vennero qua à pigliar le sue robe e alli 16 in detta chiesa tutta apparata di lugubre le furono celebrate sontuose esequie con buona musica, e invece di torcie si adoprarono candelotti per non pregiudicare col fumo alla nuova pittura di detta chiesa»¹⁰. Solo pochi giorni prima infatti, l'8 marzo 1692, terminata la prima fase dei lavori, erano stati scoperti e presentati al pubblico gli affreschi della cupola e della volta dell'altar maggiore, eseguiti da Marcantonio Franceschini, Luigi Quaini e Enrico Haffner¹¹.

Entrambe le lapidi recano la data 1692 ed è quindi assai probabile che gli eredi eseguirono immediatamente la volontà del fratello, forse commissionando, oltreché una lapide aggiuntiva rispetto a quanto sancito dal testamento, anche l'ornamento in scultura dell'altare. Si tratta però solo di un'ipotesi, poiché le ricerche documentarie

⁹ La notizia della morte di Passionei si trova anche nella corrispondenza epistolare dal celebre medico e biologo Marcello Malpighi (Crevalcore 1628 – Roma 1694) cfr. Adelman 1975, pp. 1783-84, 1789, lettere del 15 e 19 marzo 1692.

¹⁰ Ghiselli, BUB, ms. 770, *Memorie antiche manoscritte di Bologna*, LIV, c.112.

¹¹ La scopertura degli affreschi, è ricordata dal conte Fava nel suo *Diario* (Fava – Bovio, BCAB, ms. B33 c. 349) e dallo stesso Ghiselli (BUB, ms. 770, LIV, c.111).

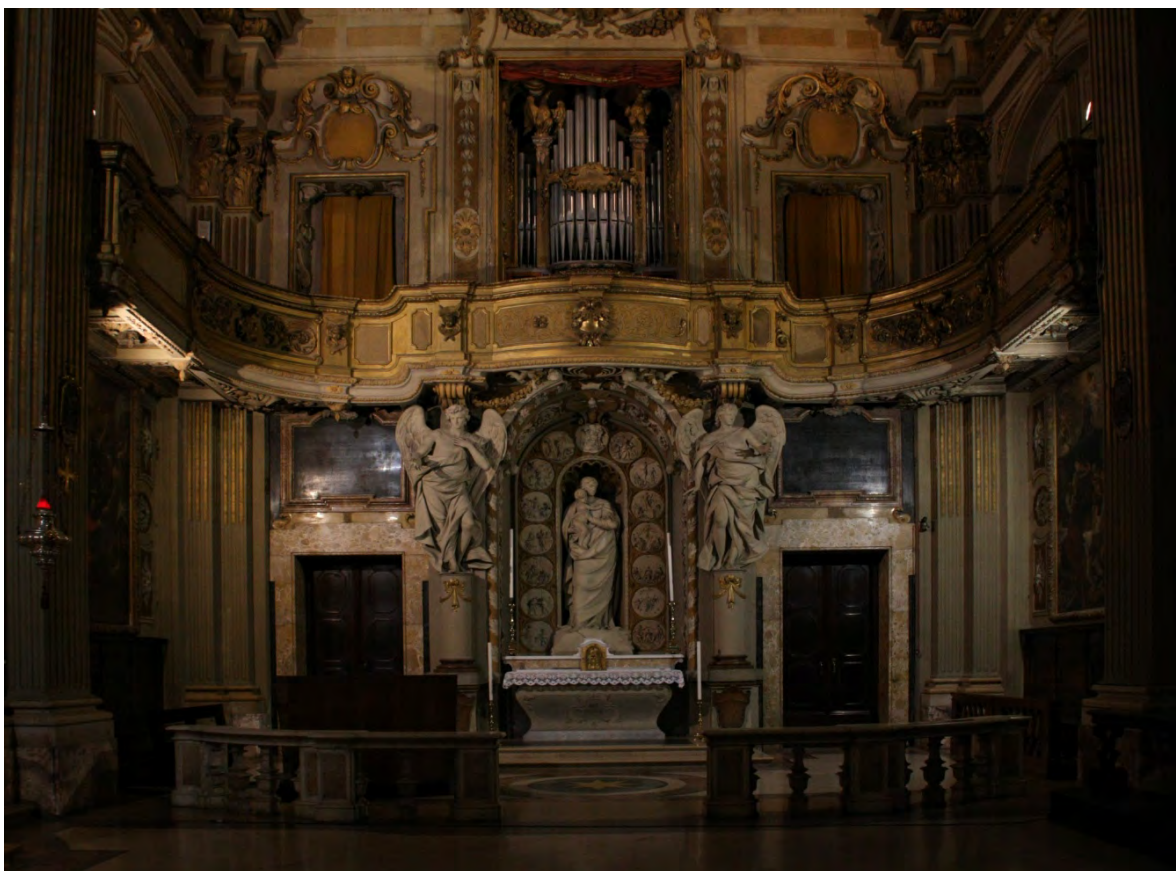
non hanno permesso finora di appurare le vicende relative alla costruzione della cappella; sebbene mi pare assai più probabile che questa si debba riferire alla famiglia Passionei e non ai Fontana come è stato sostenuto negli studi svolti fin qui.

Il successo riscosso da quanto messo in opera da Giuseppe Maria Mazza in questa cappella emerge dalle tante citazioni nella letteratura di viaggio italiana e straniera dei secoli XVIII e XIX. Giampietro Zanotti per primo nelle aggiunte alle *Pitture di Bologna* nell'edizione del 1706, riservava allo scultore l'aggettivo di «valentissimo» e definiva «graziosa et maestosa» la Madonna «che in braccio sostiene l'amoroso figliuolo» e «bellissimi i Misteri del Rosario che la ricingono come anche lì due così belli e maestosamente vestiti Angeli, che sostengono la cantoria». A lui faranno eco i visitatori stranieri, nei cui resoconti di viaggio di rado si incontra il nome dello scultore, fatta eccezione appunto per questa cappella ricordata dallo scrittore francese Antoine Claude Pasquin conosciuto con lo pseudonimo di Valery (1789-1847)¹², che menziona le sculture e i rilievi come «bons ouvrages de Joseph Mazza» e dall'editore inglese John Murray (1808-1892) nei diversi *Handbook for travellers* pubblicati a partire dalla seconda metà dell'Ottocento.

A differenza della decorazione scultorea della cappella maggiore che non ebbe altrettanta popolarità e nella quale Giuseppe Maria dovette accordare il suo stile a quello delle pitture di Marcantonio Franceschini, forse servendosi, come è stato già ipotizzato, almeno per *San Francesco e Santa Chiara* (sch. 59-60) ai lati dell'altare di un modello grafico fornitogli dal pittore, in questa cappella Mazza poté muoversi con una maggiore autonomia. Lo dimostra la disinvoltura con cui egli si esprime: Marcello Oretti riguardo ai Misteri del Rosario affermava che il Mazza ne realizzava uno al giorno, e non pare difficile credergli per la libertà con cui egli, utilizzando la stecca quasi come fosse il pennello, modella nello stucco con tratti rapidi scenette caratterizzate da una sciolta vivacità narrativa in cui le composizioni sono disposte con naturalezza e animate dai panneggi morbidi e fluenti delle vesti. Al centro entro una nicchia la Madonna in piedi su una base di nuvole sostiene il Bambino che si aggrappa ad un lembo del mantello che la avvolge, articolato in ampi piani e segnato da poche e ben studiate pieghe curve e profonde formate dalla posizione avanzata e flessa della gamba destra. Il panno frapposto tra la mano della Madonna e la pelle morbida del Bambino, costituisce una sorta di firma dello scultore che ritorna in

¹² 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).

moltissimi rilievi di piccole dimensioni. Ai lati i due angeli dal portamento nobile e maestoso sono atteggiati in posizioni contrapposte, la veste si dispone in diagonale sul petto ripiegandosi in un ampio risvolto, la gamba avanzata è scoperta e le vesti, articolate in un panneggio raffinato, sono agitate e mosse dal vento nella parte bassa. La gestualità aperta degli angeli, in contrasto con l'eleganza ermetica della Madonna entro la nicchia, dialoga con lo spazio aperto del transetto definendo una scena circolare ed avvolgente.















57. *Annunciazione*

1692 circa

terracotta, 81x63,5

Berlino, Bode Museum, inv. 11/76

Bibliografia: Schlegel 1978, p. 56 cat. 16

Provenienza: Collezione Julius Lessing

Il rilievo ovale che raffigura l'*Annunciazione* è stato acquistato dal Bode Museum di Berlino nel 1976 da una collezione privata. Ursula Schlegel nel 1978 lo ha identificato come opera di Giuseppe Maria Mazza ma ad oggi nei pannelli didascalici del museo viene attribuito ad Angelo Gabriello Piò. Il confronto con l'ovale che raffigura lo stesso tema nella cappella Fontana della chiesa di Corpus Domini (sch. 56) consente di escludere qualsiasi dubbio sulla paternità: nel rilievo berlinese risulta variata la posizione della Madonna, ma la restante composizione è molto simile, evidentissima sono le analogie nell'*Arcangelo* che ritorna pressoché identico nelle due opere. Si propone una datazione prossima a quella dei rilievi del Corpus Domini, databili al 1692 circa.





58. Padre Eterno e angeli**59. San Francesco****60. Santa Chiara**

1690 - 1697

Gloria d'angeli: stucco; *San Francesco* e *Santa Chiara*: terracotta scialbata*Dimensioni*: *San Francesco* e *Santa Chiara* h. 420 cm

Restauri: 1946-1952: Le sculture che ornano la cappella maggiore, danneggiate dal bombardamento del 1943, sono state sottoposte ad un intervento di restauro diretto dalla Soprintendenza ai Monumenti. La testa del *Padre Eterno* e quella di *Santa Chiara* sono state rifatte nel corso del restauro.

Bibliografia: Bordocchi, ASCVB ms. sec. XVII, c. 167; Oretti, BCAB Ms. B 130, c. 109; Oretti, BCAB Ms. B 407, c. 246; Oretti, BCAB Ms. B 30, c. 169; Crespi, BCAB Ms. B 13, cc. nn.; Zanotti 1703, p. 112; *Le pitture* 1706, p. 217; Grassetti 1724, p. 350; *Le pitture* 1732, p. 222; Zanotti 1739, II, p. 8; *Le pitture* 1755, p. 229; *Le pitture* 1766, p. 235; *Le Pitture* 1776, p. 166; *Le pitture* 1782, p. 181; *Le pitture* 1792, p.198; Melloni 1818, p. 372; Bianconi 1820, pp. 180-181; Bianconi 1825, p. 145; Bianconi 1826, p. 84; Maggiori 1832, p. 45; Bianconi 1835, p. 77; Bianconi 1844, p. 76; Zuccagni-Orlandini 1845; p. 830; Ricci 1881, p. 185; Ricci 1884, p. 185; Ricci 1893, p. 181; Ricci 1900, p. 180; Ricci 1906, p. 174; Ricci 1914, p. 247; Sighinolfi 1921, p. 144; *Le chiese* 1927, p. 21; Ricci - Zucchini 1930, p. 224; Thieme – Becker 1930, p. 304; Rodriguez 1955, p. 45; Renzi 1960, p. 278; De Logu 1956, p. 305; Fleming 1961, p. 208, fig. 4 p. 209; Riccòmini 1965, p. 60; Barbacci 1967, p. 27; Matteucci 1969, fig. 35; Riccòmini 1972, p. 96 cat. 104; pp. 333-337 figg. 239-245; Cavina-Roli 1977, p. 85; Ceschi Lavagetto 1977, p. 689; Nava Cellini 1982a, pp. 144-145, 249; Eadem 1982b, p. 258; Fanti 1992, p. 54; Miller 2001, p. 136 fig. 37a, pp. 137-38; Riccòmini 2001, p. 5; De Fanti 2002, pp. 267-268; Sinagra 2009, p. 489; Riccòmini 2011, p. 184, figg. 124-125.

La decorazione pittorica della cappella presbiterale della chiesa del Corpus Domini prese avvio nel 1690 e si concluse nel 1694 allorché Marcantonio Franceschini posizionò sull'altare la grande pala raffigurante la *Comunione degli Apostoli*¹.

L'andamento dei lavori è noto dal libro dei conti del pittore, dal quale si apprende che tra il 1690 e il 1691 egli attese, con la collaborazione di Luigi Quaini e Enrico Haffner, agli affreschi della cupola con la *Gloria di Santa Caterina de' Vigri*² e dei pennacchi dove sono raffigurate la *Fede*, la *Speranza*, la *Carità* e l'*Umiltà*, ed infine realizzò l'affresco a chiaroscuro sopra la volta dell'altar maggiore, oggi non più esistente a causa dei danni subiti dal bombardamento del 1943. Completata questa prima fase dei lavori, l'8 marzo 1692 gli affreschi furono esposti al pubblico, come ricordato dal conte Fava e dall'abate Anton Francesco Ghiselli³.

Tra il 1693 e il 1694 i fratelli Sora⁴, acquisito il patronato della cappella maggiore, come risulta dall'iscrizione apposta sul pavimento⁵, finanziarono la realizzazione delle tre pale d'altare: i due dipinti collocati sulle pareti laterali della cappella con *Santa Caterina de' Vigri che ascolta la Celeste Armonia* e *l'Estasi di Santa Caterina de' Vigri*, e infine la *Comunione degli Apostoli* che prese il posto sull'altar maggiore del dipinto di Innocenzo da Imola, oggi conservato a Monaco nell'Alte Pinachotek. Il 9 marzo 1695⁶ la chiesa fu definitivamente aperta al pubblico, ma secondo quanto annotato da Suor Orsola Bordocchi la decorazione plastica di Giuseppe Maria Mazza con il *Dio padre in gloria d'angeli* sopra l'altar maggiore e le due statue in terracotta di *San Francesco* e *Santa Chiara* entro nicchie ai lati dell'altare, fu ultimata solo nel

¹ Miller 2001, pp.155-157, cat. 47.

² Miller 2001 pp. 139-148, catt. 37-38.

³ La scoperta degli affreschi è ricordata dal conte Fava nel suo *Diario* (BCAB, ms. B33 c. 349) e dallo stesso Ghiselli (BUB, ms. 770, LIV, c.111).

⁴ Sulla famiglia Sora si veda quanto riportato da Ludovico Montefani, *Famiglie Bolognesi*, in BUB, Ms. 4207, vol. LXXVIII, s.v. Sorra: «questa famiglia modenese, ma acquistò abitazioni in Bologna, Beni sul Bolognese, ed ottenne la cittadinanza nobile di Bologna. Acquisì il Palazzo in faccia al fianco laterale di S. Salvatore, contiguo a Casa Marescalchi, che fu già de Bonasone...Possedettero beni nel comune di Gaggio di piano, con deliziosa villa. Ma questa famiglia appena cominciava in Bologna finì, perché pochi anni or sono il Conte Francesco Maria Sorra nel 1766 morì in Modena senza figli, lasciò erede il Conte Camillo Munarini, che ha assunto il cognome Sorra».

Per alcuni membri della famiglia sepolti al Corpus Domini, si veda Carrati, BCAB Ms. B. 913, Vol VI, *Defunti, Morti di San Salvatore*: «[c. 275] 1736 14 Ottobre Conte D. Valentino Sora Bassani e il di seguente sepolto alla Santa avanti l'Altare Maggiore ebbe li Sacramenti ... [c. 276] 1739 primo Giugno Conte Antonio Sora Patritio Bolognese e Modenese ieri a ore 14 e ½ morì di longa malattia. oggi sepolto alla Santa avanti l'Altare maggiore in arca sua».

⁵ La lapide posta sul pavimento, a tratti illeggibile, recita:«Sacellum hoc...auro marmore pictura exor

⁶ Guidicini 1873, V, p. 154.

1697⁷. Eugenio Riccòmini datava invece l'intervento di Mazza al 1690, dato l'uso di far precedere le pitture dall'ornamento plastico. A mio avviso appare più probabile che l'attività dello scultore in questo caso seguisse quella dei pittori. Se infatti tra il 1690 e il 1691 come si diceva si stavano eseguendo gli affreschi sulla cupola e sui pennacchi, al termine di questi, tra il 1692 e il 1693, Mazza poté servirsi dei ponteggi per modellare il *Padre Eterno in Gloria* sul vano semicircolare sopra l'altare maggiore, che ancora si presentava nella parte sottostante privo di decorazioni e pertanto non si correva il rischio di danneggiare eventuali pitture. Tale ipotesi deriva anche dalla mancata menzione dell'intervento di Giuseppe Maria Mazza da parte di Alessandro Fava, il quale alla data 8 marzo 1692 registrava la scopertura della cupola «della Chiesa delle Reverende Madri del Corpus Domini» segnalandola solo come «dipinta da' Signori Marco Antonio Franceschini, e dal Signor Luigi Quaini». Ugualmente anche l'abate Anton Francesco Ghiselli, menziona solo «la pittura a fresco nella truna dell'altar maggiore ... opera bellissima e per l'architettura e per le figure e per l'abbondanza d'oro ... opera delli tre virtuosi Marco Antonio Franceschini, Luigi Quaini, Enrico Afner». E' probabile dunque che solo in seguito all'acquisto dell'altar maggiore da parte della famiglia Sora si richiedesse a Mazza di anticipare le pitture con l'ornamentazione scultorea, che data l'ampiezza e la sfarzosità difficilmente poteva essere ignorata in particolare da Alessandro Fava, che aveva contribuito alla formazione dello scultore. Al centro dal respiro maestoso e riccamente panneggiato, il Padre Eterno è seduto tra le nuvole con il corpo che si distende di profilo e il volto in posizione frontale, ha la mano destra sollevata in atto di benedire mentre con l'altra regge lo scettro che si appoggia sul globo portato da tre angioletti in volo. Ai lati, sulle volute dell'altare, l'angelo di destra fa vibrare con l'archetto le corde del violino e volge il capo verso l'alto in direzione del Padre Eterno, mentre quello di sinistra suona il liuto con lo sguardo rivolto verso il basso. Sopra a questi, altri due angeli seduti sulle nuvole nella direzione opposta e leggermente arretrati rispetto a quelli sottostanti, affiancano il Padre Eterno, suonando rispettivamente l'angelo di sinistra il flauto e il triangolo quello di destra. Teste di cherubini e angioletti in volo, in pose vivaci e disposti con simmetria completano il coro celeste. Muovendosi dai modelli compositivi offerti dalla tradizione pittorica, si pensi ad esempio alla gloria d'angeli

⁷ Bordocchi, ASCVB ms. sec. XVII, c. 167: «in scoltura del Sig. Giuseppe Mazza si veda ai lati del detto altare [maggiore] li santi Francesco e Chiara col Padre Eterno sopra ... ridotto nella forma presente nell'anno 1697».

nel *Battesimo di Cristo* dipinto da Annibale Carracci per la chiesa bolognese dei SS. Gregorio e Siro, Mazza progetta una composizione in cui all'eleganza del disegno corrisponde una ricercata naturalezza delle pose e dei panneggi, che si articolano in tessuti abbondanti e pieghe profonde capaci di restituire forti giochi di luci e ombre. Una datazione tra il 1692 e il 1693 trova conferma anche dalle strette affinità degli angeli con quelli posti sull'altare della cappella maggiore nella chiesa dei Poveri, eseguiti nel 1691 (sch 49).

Allo stesso periodo della decorazione scultorea sull'altare, nell'intervallo di tempo intercorso tra il termine degli affreschi e la collocazione dei dipinti eseguiti da Franceschini, dovranno datarsi anche le coppie di puttini alati posti al sommo della cornice delle pale d'altare sulle pareti laterali.

Più difficile appare invece la definizione cronologica delle due statue poste entro nicchie ai lati dell'altar maggiore, raffiguranti *Santa Chiara*, sulla sinistra con in mano un ostensorio di tipo ambrosiano, e sulla destra *San Francesco*, con una mano al petto in segno di devozione verso il grande Crocefisso che sorregge con la sinistra. Il disegno più lineare del panneggio e una minore disinvoltura delle due figure, parrebbero suggerire un intervento da parte di Marcantonio Franceschini che potrebbe aver fornito un modello grafico allo scultore, come già ipotizzato da Riccòmini. Queste potrebbero essere state poste in opera nel 1694 in contemporanea con la pala d'altare di Franceschini, ma per ora nessuna testimonianza documentaria consente di escludere che al momento dell'apertura al pubblico della chiesa, nel 1695, le due nicchie si presentassero ancora vuote, come riportato dagli appunti manoscritti di Suor Orsola Bardocchi, la quale registrava al 1697 l'intervento di Mazza nell'altar maggiore.

La *Santa Chiara* sarà presa a modello dal suo allievo Angelo Gabriello Piò per le due statue che raffigurano *Santa Caterina de Vigri* e *Santa Chiara*, eseguite attorno al 1740 nella chiesa di Santa Maria di Galliera, ai lati dell'altare di Sant'Antonio⁸.

Il bombardamento che colpì la chiesa il 5 ottobre del 1943, lasciò gravi ferite anche sulla decorazione plastica dell'altar maggiore, in seguito restaurata dalla Soprintendenza ai Monumenti. Nella relazione sui restauri compiuti alla chiesa, Alfredo Barbacci ricorda per ciò concerne l'altar maggiore le lesioni alla statue che raffigurano *Santa Chiara* e il *Padre Eterno*, la cui testa è stata interamente rifatta,

⁸ Riprodotte in Riccòmini 1977, p. 61, cat. 28.

come risulta da fotografie antecedenti alla guerra e dal confronto con soggetti analoghi plasmati dallo scultore negli anni a seguire (nella chiesa di San Gabriele delle monache Scalze, ora a Minerbio, e in quella del Suffragio di Fano). Con buona probabilità sono da riferirsi all'intervento di restauro anche il braccio proteso verso l'alto del Dio Padre e la gamba distesa dell'angelo seduto sulla voluta di sinistra, che appaiono tozzi e rigidi.

All'apertura della chiesa, il 9 marzo 1695, seguirono immediatamente plausi e riconoscimenti da parte del pubblico bolognese. Di particolare interesse, quanto scritto solo alcuni mesi dopo dal pittore torinese Alessandro Mari, che aveva condiviso con Mazza l'alunnato presso Lorenzo Pasinelli. Egli 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 San Barbaziano⁹, chiudeva affermando «so che pare grave il mio ardire... che io osi scoprire ... 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, acciò che à maggior Gloria di Dio, le Membra di questa loro Protrettrice, quasi à similitudine di Giovanni, d'Elia, in un Paradiso Terrestre attendano l'invito di riunirsi all'Anima Glorificata, per dovere ad imitazione di Giesù Cristo Risorto condurre i suoi Divoti con Maria Vergine Assonta alla Celeste Gloria, si come pare, che dalli pennelli del grande Annibale, e di Ludovico Carracci, gli sia formato l'esempio»¹⁰. Nonostante la turgida prosa barocca di Alessandro Mari, che non nascondeva le sue velleità poetiche, non può sfuggire come da queste righe emerga una visione contrastante con quella della critica moderna che ha dipinto Giuseppe Maria il più delle volte come esecutore di invenzioni altrui, o in gara con i suoi colleghi pittori, sempre primi sulla linea di partenza; qui i termini della gara appaiono invertiti come se ai colleghi pittori spettasse il compito con le

⁹ La chiesa di origini medioevali, fu ricostruita su disegno di Pietro Fiorini tra il 1608 e il 1618 dai monaci Girolamini, che avevano sede nell'annesso convento. Nel 1797, in base alle leggi napoleoniche, venne soppresso il convento, e poi, nel 1806, la chiesa. In seguito il complesso fu spogliato del suo corredo artistico, cfr. Masturzo 1986, pp. 239-248.

¹⁰ Mari 1695, pp. 9-10, si veda la trascrizione parziale in *Fortuna Poetica*, II/a.

loro «belle fatiche» di eguagliare «il singular disegno e la maestria del signor Giuseppe Mazza scultore». E Zanotti, pochi anni più tardi, aggiungeva altre lodi, definendo «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» quali «mirabilissimi parti del nostro moderno Algardi, Giuseppe Mazza»¹¹.

¹¹ *Le pitture* 1706, p. 217.











61. Venere

1692

Marmo bianco di Carrara

Vienna, Palazzo Liechtenstein di Rossau, scalinata Est, Inv.-Nr. SK 1365 (F 680)

Dimensioni: 81 x 69 x 36 cm*Iscrizioni:* G.M.F 1692

Bibliografia: Zanotti 1739, II, p. 10; Oretti, BCAB Ms. B 130, c. 118; Oretti, BCAB, Ms. B 407, c. 247; Fanti 1767, p. 69 n. 47 (identificato come Arianna); Arfelli 1934, pp. 419, 425-426; Fleming 1961, p. 215 (identificato come Arianna); Riccòmini 1980, p. 294; Nava Cellini 1982, p. 147; Raggio 1985, pp. 23-24, cat. 11; Perini 1992, p. 68; Gregory 1995, p. 32; Reiles 1995, pp. 28 -30 cat. 7, fig. p. 38; Branstator 1996, p. 902; Wieczorek 1995, pp. 28-29 cat. 7; Riccòmini 2001, p. 23; Kräftner – Stockhammer, 2004, p. 95 cat. 9; Milano 2004, p. 178; Ronzoni 2005, pp. 74-75 fig. 23; Sinagra 2009, p. 489.

62. Adone

1692

Marmo bianco di Carrara

Vienna, Palazzo Liechtenstein di Rossau, scalinata Est Inv.-Nr. SK 1366 (F 681)

Dimensioni: 75 x 63 x 32 cm*Iscrizioni:* G.M.F 1692

Bibliografia: Zanotti 1739, II, p. 10; Oretti BCAB Ms. B 130, c. 118; Oretti BCAB Ms. B 407, c. 247; Fanti 1767, p. 69 n. 48 (identificato come Bacco); Arfelli 1934, pp. 419, 425-426; Riccòmini 1980, p. 294; Raggio 1985, pp. 23-24, cat. 12; Perini 1992, p. 68; Gregory 1995, p. 32; Reiles 1995, pp. 28-30 cat. 8, fig. a p. 39; Wieczorek 1995, pp. 28-29 cat. 8; Riccòmini 2001, p. 23; Kräftner – Stockhammer, 2004, p. 95 cat. 10; Milano 2004, p. 178; Ronzoni 2005, I, pp. 74-76, fig. 24.

I due busti in marmo che raffigurano *Venere e Adone* insieme agli altri due con *Bacco e Arianna* sono da poco ritornati nella loro collocazione originaria, il palazzo Liechtenstein di Vienna, dopo aver trascorso lunghi anni nel castello di Vaduz. La loro commissione si deve a Johann Adam Andreas I (Brno, 16 agosto 1657 – Vienna, 16 giugno 1712), principe di Liechtenstein dal 1699 alla sua morte, duca reggente di Oppavia e Carnovia, consigliere di stato di Leopoldo IV, imperatore del Sacro Romano Impero. Egli contribuì alla formazione del principato del Liechtenstein acquisendo nel 1699 la signoria di Schellenberg e nel 1712 la contea di Vaduz.

Appassionato committente, il suo favore era rivolto in particolare all'arte bolognese, come testimoniato sia dalla ricca collezione d'arte ancora oggi posseduta dalla famiglia sia dal copioso carteggio intercorso tra il 1691 e il 1709 con Marcantonio Franceschini, pubblicato e studiato all'inizio del XX secolo da Wilhem (1911)¹ e più di recente da Miller (1991). Quest'ultimo ripercorrendo la corrispondenza epistolare ha messo in luce il gusto e le richieste dell'aristocratico e il ruolo svolto dal pittore in qualità di mercante di dipinti e sculture e di intermediario nelle relazioni con altri artisti a lui affini per provenienza e linguaggio.

Marcantonio Franceschini, che in questi anni nei cantieri bolognesi si era trovato più volte a condividere i ponteggi con Giuseppe Maria Mazza, dovette fare il nome dello scultore allorché il principe gli richiese un artista capace di interpretare il suo gusto per ornare il palazzo con giardino a Rossau, oggi parte del IX distretto di Vienna, sottoposto in quegli anni ad un ampio progetto di ristrutturazione che vide all'opera nel 1688 Johann Bernhard Fischer von Erlach, sostituito due anni dopo dall'architetto bolognese Domenico Egidio Rossi, e in seguito portato a compimento tra il 1692 e il 1702 da Domenico Martinelli².

Per ciò che concerne i rapporti intercorsi tra Johann Adam Andreas e Giuseppe Maria Mazza, le notizie principali sono emerse dalle ricerche svolte da Adriana Arfelli e pubblicate in un articolo apparso nel 1934 sulle pagine del bollettino annuale della biblioteca dell'Archiginnasio. La studiosa ha infatti indagato un nucleo composto da diciannove lettere indirizzate da diversi corrispondenti a Giuseppe Maria Mazza, conservato nel prezioso fondo Hercolani, proveniente dall'archivio privato della

¹ Wilhelm 1911, pp. 89-142

² Sulla ricostruzione del palazzo Liechtenstein a Rossau si veda: Lorenz 1985, pp. 5-10.

famiglia, custodito nella biblioteca comunale dell'Archiginnasio³. Molte di queste lettere testimoniano l'attività svolta dallo scultore tra il 1692 e il 1704 per il principe di Liechtenstein: a questo arco cronologico risalgono infatti nove missive firmate da Johann Adam Andreas e destinate allo scultore, e una minuta contenente una risposta scritta da Giuseppe Maria al principe; oltre a queste la studiosa ha pubblicato per la prima volta anche una lettera conservata nell'archivio viennese della casata dei Liechtenstein, scritta da Giuseppe Maria Mazza nel 1702. Ed è stata la stessa studiosa a segnalare come i due busti marmorei raffiguranti *Venere* e *Adone* entrambi firmati e datati «G.M.F 1692» fossero identificabili con due busti citati in alcune lettere inviate da Johann Adam Andreas a Giuseppe Maria nella primavera del 1692. Nella prima lettera datata 2 marzo 1692, il principe dopo aver ricevuto la notizia che i due busti erano ormai completati, gli indicava le modalità circa la spedizione e lo rassicurava sul compenso: egli infatti affermava di aver «volentieri inteso che li due busti di marmo, come terminati ella voglia inviare nel prescritto modo, cioè al Signore conte Corbelli à Venetia» e assicurava di aver provveduto a comunicare «al Sig. Rezzonico» l'ordine di pagamento «di Ducati Veneti Due Ciento», pari a 680 lire . Entusiasta quindi dall'aver appreso che la sua richiesta era stata compiuta, il futuro principe chiudeva la lettera prospettando altre commissioni, gli chiedeva infatti di indicare quanto avrebbe desiderato «per fare delle statue di altezza di sei, e putini di tre piedi», e aggiungeva «se in caso se li facesse avere il marmo, le voglesse lavorare qui ...»⁴. Di ben altro tono è la lettera successiva, datata 4 maggio, nella quale Johann Adam chiede spiegazioni allo scultore sul mancato arrivo a Vienna dei due busti: «due mesi già son scorsi, ch'egli s'hà dichiarato di voglere mandare in queste parti li due busti per Noi fatti ... onde vogliamo sapere la ragione del ritardo di questo trasporto delli detti busti», e chiudeva affermando di aver dato «ancor hoggi ordine che se gli paghi il residuo dei due cento ducati di Bancho»⁵. Pochi giorno dopo, l'11 maggio, Johann Adam scriveva nuovamente allo scultore, affermando di aver ricevuto una sua

³ Molti manoscritti dell'archivio privato della famiglia Hercolani sono stati acquisiti nel 1872 dal Comune di Bologna, tra questi vi sono opere di notevole importanza per la storia artistica della città, come la serie dei 47 manoscritti autografi di Marcello Oretti, il *Libro dei Conti* di Guercino, gli scritti di Luigi Crespi per il terzo volume della Felsina Pittrice, l'originale autografo di Giampietro Zanotti della *Storia dell'Accademia Clementina*, l'Abecedario Pittorico di Antonio Pellegrino Orlandi, oltre ad una grande quantità di lettere di bolognesi illustri dei secoli XVII e XVIII, si veda A. Manfron, *I fondi manoscritti*, in *Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio. Bologna*, a cura di P. Bellettini, Fiesole 2001, p. 75, n. 86.

⁴ Cfr. *Appendice*, 39/I.

⁵ Cfr. *Appendice*, 39/II.

lettera del 21 marzo e, forse ancora risentito dal ritardo dei due busti, gli comunicava che il costo da lui proposto per la realizzazione delle statue «alte sei piedi» era «troppo alto» e pertanto limitava la commissione ai soli «due Puttini ... di piedi Tre ciascheduno e ciò di marmo a spesa nostra», provvedendo anche ad emettere l'ordine al «Signor Rezzonico» di fare «l'esborso di Ducati correnti di Venezia Cinquanta per caparra» e di provvedere «del marmo à proposito di questa opera»⁶. In seguito i due busti dovettero finalmente raggiungere Vienna e incontrare il favore del principe, il quale negli anni a seguire continuò a commissionare opere allo scultore. Dalla lettera successiva datata 31 giugno 1693, emerge infatti la stima nutrita dal principe nei confronti dello scultore bolognese: sebbene questo a causa di una lunga malattia non avesse ancora compiuto i due puttini richiesti nel maggio dell'anno precedente, Johann Adam lo sollecitava ma al contempo affermava: «*Vostra Signoria* procuri pure, come anche Noi nessun abbiamo dubbio, di finirli secondo la sua virtù», e continuava «mentre va assai longa con l'opere di marmo, e noi siamo desiderosi di veder anche qualche Statue, e groppi della mano di Vostra Signoria abbiamo volsuto di notificare, se voglesse far alcune statuine di tre o quattro palmi alte, di terracotta, e potrebbero essere e representare ratti di Sabini o le Forze dell'Ercole, anche Venerine o quello che sarebbe il suo gusto purchè si procuri di fare di belli nudi e belle idee, quelle poi ben'incassate con Bombacio potranno arrivare sane, pure che siano ben cotte, e Sene puotremo servire per Galleria, mentre noi non facciamo la Reflessione su la materia, della quale son fatte, ma su l'arte. Toccante il prezzo non sia sollecito, e li pagheremo tutto quello che sarà giusto...»⁷.

Rispetto dunque alle lettere precedenti, risulta chiaramente come il principe pur di assicurarsi delle opere di mano di Giuseppe Maria Mazza era disposto ad accettare sia la lentezza esecutiva - dimostrata soprattutto nella lavorazione del marmo - , sia qualsiasi richiesta economica. Nel 1694 in una lettera a Marcantonio Franceschini, egli infatti affermava: «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»⁸.

⁶ Cfr. *Appendice*, 39/III.

⁷ Cfr. *Appendice*, 39/IV.

⁸ Cfr. *Appendice*, 39/XII.

Rispetto agli altri busti da lui posseduti⁹ nelle effigi dei due amanti della mitologia scolpite da Giuseppe Maria Mazza, Johann Adam dovette ammirare la raffinata eleganza del disegno, in cui i modelli desunti dalla statuaria classica e gli esempi algardiani sono rivisitati dalla sensibilità barocca dei pittori a lui contemporanei. Il trattamento delle superfici, levigate con cura in un modellato morbido e tenuemente chiaroscurato, restituisce «the poetic and dreamy mood of the two figures».¹⁰

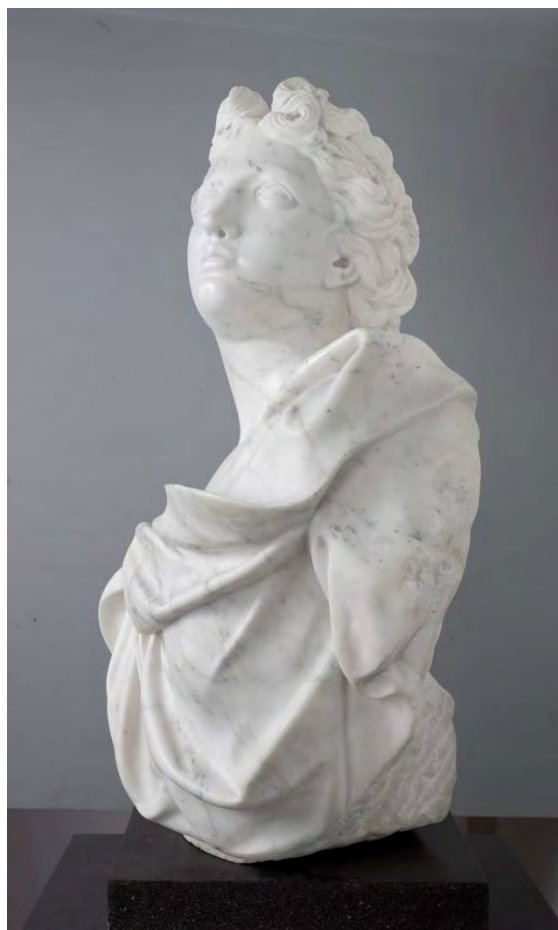
Nella *Venere* il largo volto carnoso, colmo, dai tratti regolari, richiama le *Maddalene* dipinte da Guido o quelle scolpite da Algardi. La serena e austera nobiltà della dea è ostentata dal moto del capo che si volge con fierezza verso l'alto; gli occhi prominenti e le pupille non scolpite contribuiscono ad enfatizzare la solennità della posa. Lo svolgersi sinuoso e ampio con morbide pieghe del manto richiama le *Virtù* modellate nello stucco nell'ancona dell'altar maggiore della cappella dei Poveri, che si datano all'anno precedente, 1691 (sch. 50). A queste rimanda anche l'acconciatura della dea, che appare però nel marmo maggiormente studiata: i capelli, contenuti sulla fronte da una fascia, si raccolgono sulla nuca in una elegante chignon di trecce, dal quale sfugge una lunga ciocca serpentinata che ricade ondulata sulla spalla sinistra. *Adone* ripete i caratteri fisionomici degli *Angeli* posti ai lati della cappella del Rosario nella chiesa del Corpus Domini (sch. 54). Il volto giovanile, ispirato, proteso verso l'alto, lo sguardo al cielo, la capigliatura resa a grosse ciocche mossa ma ordinata, sono tratti che si ripetono con frequenza nelle figure angeliche di Giuseppe Maria Mazza. Altrettanto vivace è la descrizione del panno che lo ricopre caratterizzandolo come cacciatore: bordato da una pelliccia morbida e vaporosa e terminante in una zampa caprina.

Olga Raggio nella relativa scheda del catalogo della mostra di New York, sosteneva che i due busti fossero «designed as pendants», in realtà, sebbene non si possa escludere, andrà quantomeno evidenziato che i due busti differiscono nelle dimensioni, risultando quello di *Adone* di sei centimetri inferiore. La testa di *Venere* appare inoltre maggiormente protesa verso l'alto e ciò potrebbe suggerire che essa fosse posizionata più in basso rispetto all'amato *Adone*.

⁹ Per altre sculture richieste dal principe, si veda il capitolo IV.1 *L'attività per Johann Adam Andreas I principe di Liechtenstein*.

¹⁰ Raggio 1985, p. 24.









63. *Coppie di putti*

1693

stucco

Bologna, biblioteca del convento di San Domenico

Bibliografia: ASDB, Mastro F.C. n° 9, III 10030, fasc. ril.: *Robba comprata per la fabbrica della libreria e fatture d'operarii, 1693-1694*; Oretti, BCAB Ms. B 30, c. 205; *Le pitture* 1706, p. 251; *Le pitture* 1732, p. 254; *Le pitture* 1755, p. 260; *Le pitture* 1766, p. 267; *Le Pitture* 1776, p. 195; *Le pitture* 1782, p. 215; *Le pitture* 1792, p. 236; Ricci - Zucchini 1930, p. 40; Zucchini 1937, pp. 42,45,46; Fleming 1961, p. 214; Alce 1959, p. 51; Alce 1961, p. 50; Riccòmini 1972, p. 101, cat. 120; Sinagra 2009, p. 489.

Sul finire del Seicento tutta la chiesa e il convento dei padri domenicani di Bologna furono trasformati, ingranditi, ornati di statue e dipinti.

Tra il 1693 e il 1694, grazie ad un lascito del padre Sisto Cerchi¹, si provvide al rinnovamento delle due biblioteche, su progetto e sotto la direzione dell'architetto Giuseppe Antonio Torri (Bologna, 1655-1713). Sul capo orientale della libreria quattrocentesca, tra il dormitorio e la libreria, al posto dei locali in cui faceva scuola il padre reggente², venne edificato un nuovo e ampio vestibolo, all'interno del quale Giuseppe Maria Mazza realizzò al centro delle pareti laterali quattro coppie di puttini alati ai lati di cartelle a fondo bianco, elegantemente incorniciate da un ornamento a fogliami in stucco. Come già segnalato da John Fleming e in seguito da Eugenio Riccòmini, nell'archivio del convento di San Domenico, nel fascicolo manoscritto relativo alle spese occorse per il rinnovamento della biblioteca, nel 1693 sono registrati due pagamenti allo scultore, che aveva accettato di compiere i «puttini nell'atrio» per lire «venti l'uno solamente»³ per un totale di centosessanta lire. Lo scultore riceve un acconto di «Genovine dieci» pari a sessantacinque lire il 6

¹ Alce 1961, p. 50.

² Sui lavori che interessarono le due librerie nel XVII secolo si veda Zucchini 1937, pp. 41-45.

³ ASDB, Mastro F.C. n° 9, III 10030, *Robba comprata per la fabbrica della libreria e fatture d'operarii, 1693-1694*: si tratta di una rubrica onomastica scritta da diverse mani, che contiene le ricevute autografe degli artisti. Sui lavori di restauro eseguiti in questi anni si veda anche ASDB, Giornale, FC n. 11: *Speso nella fabbrica della libreria 1693, 1694 col deposito del fu P. M. Sisto Cerchi*, scritto dal fabbriciere padre Providoni.

novembre, mentre il 28 dello stesso mese sottoscrive la ricevuta del saldo delle restanti novantacinque lire per il «suo intero pagamento». Nel locale della libreria, forse nella navata centrale, l'allievo Paolo Reggiani aveva eseguito dodici statue delle quali però non rimane alcuna traccia⁴.

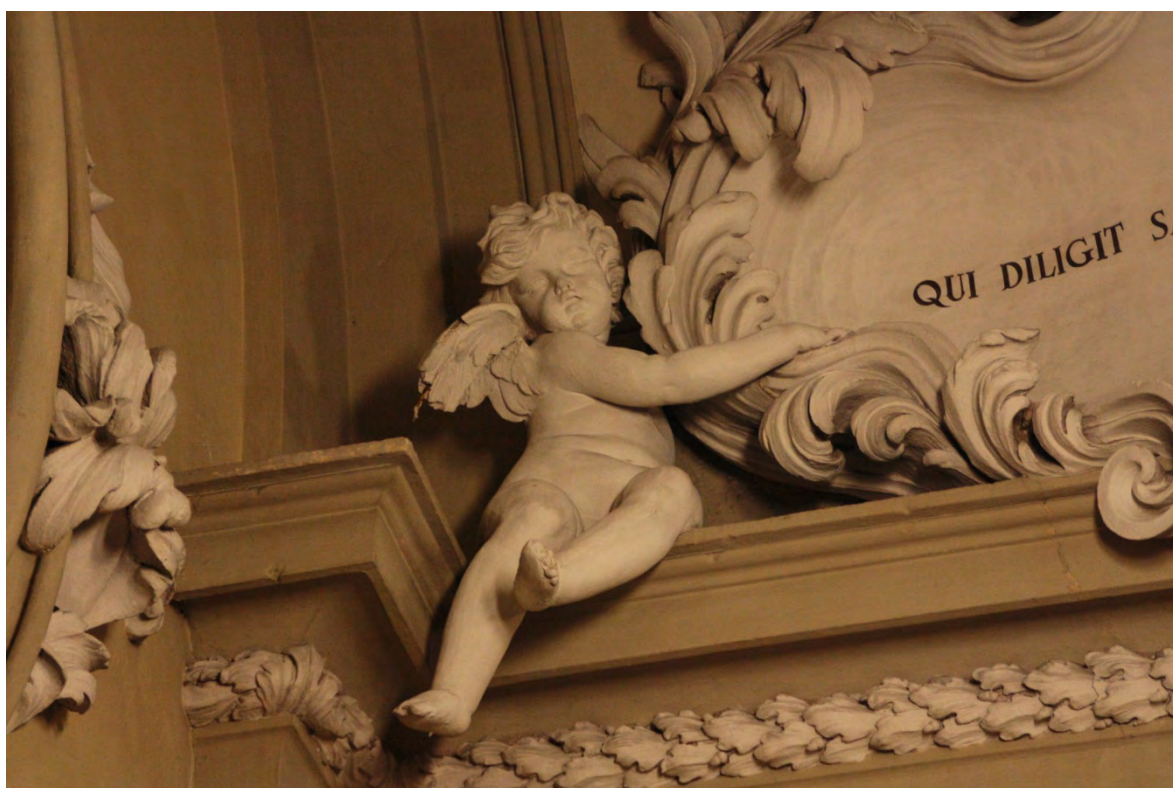
I puttini con piccole ali a tutto tondo siedono sgambettanti sul cornicione fortemente aggettante. Dai corpicini nudi, carnosì e paffuti, con una plasticità morbida evidenziata dalle vibrazioni chiaroscurali, si dispongono in pose variate e vivaci ai lati dei cartigli: la capigliatura folta e soffice è definita a grosse ciocche arruffate e ondulate come se fossero mosse dal vento.

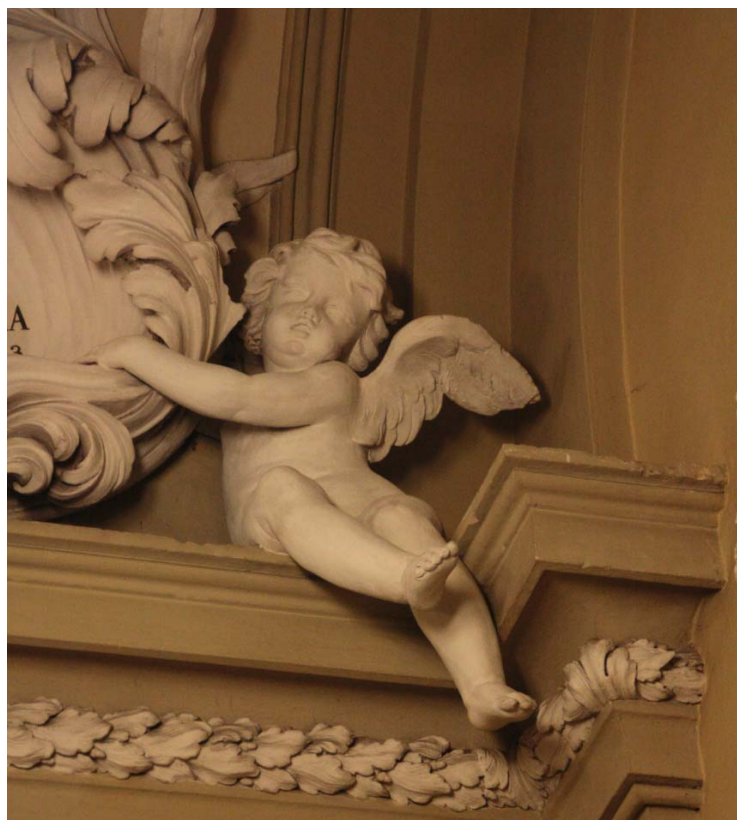
Fu questa la prima commissione indirizzata a Mazza dai padri domenicani di Bologna, che tornarono ad affidarsi allo scultore altre due volte nel corso della sua attività. Nel 1728 gli commissionarono le statue in stucco raffiguranti le *Virtù cardinali* poste sulla controfacciata della chiesa (sch. 154-157), e nel 1731 gli affidarono probabilmente la memoria in marmo di Re Enzo posta sulla parete destra del transetto di sinistra, tra le cappelle di Santa Croce e di San Michele Arcangelo .

⁴ Zucchini 1937, p. 43; Riccòmini 1972, p. 101.









- 64. *Noè***
65. *Mosè*
66. *Angeli*
67. *Due coppie di angioletti (sulle porte laterali)*

1696

stucco, nn. 64,65: 250 cm; n. 67: 110 x130 cm

Crevalcore, chiesa di santa Maria della Concezione, altar maggiore (nn. 64-66), porte laterali (n. 67)

Restauri: 1762: In occasione dell'avanzamento dell'altar maggiore, Antonio Borelli, integrò la decorazione scultorea con l'inserimento di una raggiera dorata.

Attualmente in corso: a seguito del terremoto del 29 maggio 2012, gli stucchi hanno subito alcune lesioni, il restauro è attualmente in corso.

Bibliografia: ASB, D, Crevalcore, Compagnia di Santa Maria dei Battuti, 7/ 7798, 1695-1696 Entrata e Uscita della cassa per servizio della Fabbrica, c. nn.; ASB, D, Crevalcore, II/7819, 1759 22 settembre *Inventario generale... della Compagnia della Santissima Concezione di Crevalcore*, c. 2; ASB, D, Crevalcore, *Libro de partiti e decreti*, c. 16v – 17v.; Oretti, BCAB Ms. B 130, c. 114; Oretti, BCAB Ms. B 110, c.75; Oretti, BCAB Ms. B 95, c. 9; Oretti, BCAB Ms. B133, c. 266; Meletti, *Crevalcore*, P.V., Sec. XVIII, Edifici, cc.109 - 110 r.; Atti 1841, p. 99; Atti 1847, n. 8; Thieme – Becker 1930, p. 304; Riccòmini 1972, pp. 109-110 cat. 148 e figg. 259-261; Zucchini 1978, p. 25; Cassoli 2001, p. 157; Sinagra 2009, p. 490.

A poco meno di un lustro dalla decorazione plastica della chiesa bolognese di Santa Maria dei Poveri (sch. 46-50), Giuseppe Maria Mazza ripropose con minime varianti lo stesso impianto compositivo nella cappella maggiore della chiesa di Santa Maria della Concezione a Crevalcore. Come nel caso della chiesa bolognese, anche in quella

di Crevalcore si trattava di inquadrare con l'apparato scultoreo una antica immagine di devozione popolare, la *Madonna dell'orto*, affrescata in origine sulla porta detta «da sera» della cinta muraria, il cui nome derivava dall'orto allora esistente tra il fianco nord della torre e l'oratorio della Pietà, a cui era annessa una chiesa di modeste dimensioni. Nel corso del Cinquecento la chiesa e l'oratorio vennero ampliati e nel 1584 la sacra immagine fu trasferita sull'altare principale di quest'ultimo; la chiesa assunse il titolo di Madonna della Porta, dedicazione che mantenne fino alla successiva ricostruzione nel 1694 quando prese il nome attuale di chiesa della «Santissima Concezione», che venne esteso anche all'immagine sacra.

Eugenio Riccòmini datava l'intervento di decorazione plastica dell'altare maggiore al 1724-25, ovvero trent'anni più tardi rispetto alla cronologia emersa dal ritrovamento dei libri contabili relativi agli anni in cui furono avviati i lavori di ampliamento e ricostruzione dell'edificio ecclesiastico, a cavallo della metà dell'ultimo decennio del Seicento. La data indicata da Riccòmini coincide con la seconda attività dei due scultori all'interno della chiesa. Questa infatti venne compiuta solo tre decenni più tardi, e nel 1724-25 Giuseppe Maria Mazza e Giuseppe Borelli furono nuovamente richiesti per gli ornati delle cappelle laterali (sch. 140)¹.

Dai documenti risulta che i lavori per dare principio alla fabbrica, decisi e approvati nel 1694 dall'Abbazia di Nonantola che ne aveva la giurisdizione ecclesiale, presero avvio concretamente nel maggio dell'anno seguente, allorché si diede principio alla costruzione delle fondamenta della nuova area presbiterale della chiesa. La ricostruzione fu finanziata dalla Compagnia dei Battuti, confraternita ospedaliera laica, aggregata dal 1613 all'Arciconfraternita del Gonfalone di Roma², che godeva di una ingente disponibilità economica derivata dalla proprietà di numerosi beni immobili (in particolare proprietà terriere) perlopiù frutto di lasciti testamentari. Nella chiesa di Santa Maria dei Battuti, sede della Compagnia, infatti, prima delle soppressioni che hanno portato alla chiusura definitiva dell'edificio ecclesiastico, vi erano importantissimi dipinti e fra questi l'*Adorazione dei Magi* di Ludovico Carracci,

¹ Si veda in *Appendice 40/c, Inventario generale della Chiesa della Santissima Concezione* datato 22 settembre 1759 dove si afferma che le cappelle laterali «furono dalli Confratelli à spesa della Compagnia fatte terminare sino alli anni 1724 e 1725 con scultura e figure e quadrature adornate, dalli stessi Signori Mazza e Borelli». Si vedano inoltre in *Appendice 40/d* gli appunti manoscritti di Lorenzo Meletti.

² La bolla di aggregazione è conservata in ASB, D, Crevalcore, *Compagnia di Santa Maria dei Battuti*, 4/7795.

firmata e datata 1606, che in seguito alle requisizioni napoleoniche è oggi conservata nella Pinacoteca di Brera.

Nella cappella maggiore della chiesa della Concezione, l'attività di Giuseppe Maria Mazza, coadiuvato per gli elementi decorativi e la quadratura dell'altare da Giuseppe Borelli, si colloca tra gli ultimi mesi del 1695 e il mese di settembre del 1696, quando nel libro della *Entrata e Uscita della cassa per servitio della Fabrica*³ si registrano diverse partite di spesa a favore degli scultori. Dalle registrazioni contabili si evince che la compagnia dei Battuti si accollava l'onere di fornire agli scultori impegnati nel cantiere oltre al materiale necessario all'opera, anche il rimborso delle spese di vitto e alloggio e in aggiunta anche quelle per gli spostamenti tra Bologna e Crevalcore. I due artisti erano già al lavoro nel novembre del 1695: il 19 del mese viene emesso un pagamento di circa cinquantatre lire a favore «del capomastro e suoi compagni e manuali per spesa fatta per il vitto del Signore Giuseppe Borella scultore», e il successivo 28 novembre vengono pagate altre diciannove lire e quindici soldi per il vitto degli scultori. Le operazioni subirono una breve interruzione nel periodo natalizio: il 22 e 23 dicembre infatti i due fanno rientro a Bologna ma il seguente 12 gennaio il pagamento al fornaio «per tanto pane dato per servitio de scultori» suggerisce che i due fossero già all'opera. Nel nuovo anno probabilmente anche Bernardo Borelli, fratello di Giuseppe e collaboratore a più riprese di Mazza (nella cappella Campagna del Corpus Domini e a Novellara per il conte Camillo III Gonzaga), dovette prendere parte al cantiere. In un pagamento del 26 febbraio, per trasportare gli scultori a Bologna, il numero dei cavalli noleggiati passa infatti dai due del precedente viaggio a tre. La presenza di Bernardo Borelli nell'impresa decorativa trova conferma anche nelle carte manoscritte di Marcello Oretti, l'erudito bolognese assegnava ad entrambi i fratelli luganesi tutti gli stucchi nella chiesa della Concezione di Crevalcore⁴. I lavori di scultura si conclusero nell'estate del 1696: il 21 luglio «Giuseppe Burella scultore» riceve trecentoventitre lire per «sua mercede della scultura della Chiesa e quadratura dell'Altare della Beata Vergine conforme il concordato fatto per nota privata», mentre il successivo 21 settembre viene registrato il pagamento di seicento lire al «Signore Giuseppe Mazza scultore à conto delle statue collocate nel altare della *Beata Vergine*». Il compenso ricevuto da Giuseppe Maria Mazza è dunque di poco inferiore a quello riscosso per la chiesa di Santa Maria dei

³ Cfr. I pagamenti inerenti all'attività degli scultori sono trascritti in *Appendice*, 40/a.

⁴ Oretti, BCAB B 110, c. 75; Idem, BCAB B 95 *Vite di Bernardo e Giuseppe Borelli da Lugano*, c. 9.

Poveri, pari a seicentocinquanta lire. Sebbene infatti l'impianto compositivo ripeta le monumentali figure a tutto tondo di *Mosè* e *Noè* (sch. 46-47) ai lati dell'ancona dell'altare maggiore, e i due angeli che siedono sulle volute, risulta variato l'apparato scultoreo che orna l'ovale con l'antica immagine. A Bologna Mazza intervenne posizionando le due eleganti e articolate *Virtù* (sch. 50) a sostegno della *Madonna dei Poveri*, posta nella parte bassa dell'ancona con la pala d'altare di Francesco Camullo, mentre a Crevalcore posiziona la *Madonna della Concezione* al centro dell'altare su un fondo di nuvole in stucco; due coppie di angioletti in volo modellati a tutto tondo la sostengono e al di sopra altri due puttini alati recano una corona di rose; infine alcune teste di cherubini ad altorilievo completano la decorazione plastica. Anche negli angeli e nei profeti non si tratta però di una sterile riproposizione di modelli già usati: rispetto alla chiesa bolognese dove la tensione creata dalla condivisione dei ponteggi con l'amico Giovan Gioseffo dal Sole aveva dato origine a quei profeti vigorosi e potenti, avvolti in panni sovrabbondanti dalle pieghe gonfie e maestose, a Crevalcore un gestire composto e solenne, animato dalle floride carnosità dei puttini svolazzanti e graziosissimi, restituisce un complesso di estrema eleganza e pacata raffinatezza.

Per quanto concerne la raggiera dorata ad altorilievo che incornicia la colomba nella sommità dell'altare e prosegue nella parte centrale dell'ancona, essa venne aggiunta all'incirca cinquant'anni più tardi da un altro membro della famiglia Borelli, Antonio, figlio di Giuseppe. Dal volume manoscritto contenente i decreti e partiti della Compagnia di Santa Maria Battuti, si apprende infatti che il 25 aprile 1762 fu deciso di «fare la spesa di trasportare l'altare maggiore avanti oncie otto per difendere la scultura dal danno che gli apportano li lumi dal Signore Antonio Borelli scultore il quale attualmente sta risarcendo la nostra Chiesa per prezzo di lire trentacinque compresi li raggi dello Spirito Santo da farsi di rilievo»⁵. Fu probabilmente lo stesso Antonio Borelli⁶, impegnato nel risarcimento della chiesa, a suggerire l'avanzamento dell'altare per proteggere dai «lumi» le sculture, che forse si presentavano alterate dai depositi di polveri grasse dei fumi delle candele. In quell'occasione gli venne richiesto anche di inserire la raggiera dorata, che si fonde con decoro alle restanti decorazioni. In aggiunta alla decorazione plastica dell'altare maggiore, Mazza modellò inoltre le due coppie di angioletti con cornucopia che siedono sui fastigi curvilinei delle porte ai

⁵ Si veda la trascrizione parziale del documento in *Appendice documentaria*, 40/b.

⁶ Su Antonio Borelli, nato a Bologna nel 1720 si veda Oretti, BCAB Ms. B132, c. 159; Idem, BCAB Ms B140, c. 91.

lati dell'altare, sulle quali è apposto un cartiglio molto simile a quelli realizzati dallo scultore nella libreria del convento di San Domenico nel 1693 (sch. 63).

Come si è detto in apertura a questa scheda, trent'anni più tardi tra il 1724 e il 1725 Mazza e Borelli vennero nuovamente richiesti nella chiesa della Concezione, per ornare gli altari delle due cappelle laterali (sch. 140).

Il 22 settembre 1759 alcuni mesi prima della visita del Vicario Generale dell'Abbazia di Nonantola Domenico Baccarini, avvenuta il 26 e 30 maggio 1760, si provvide a redigere un *Inventario Generale della chiesa della Concezione di Crevalcore* in cui si trovano i primi giudizi in merito alle sculture : «alla Capella maggiore con suo Presbiterio è collocata la Santa Immagine di *Maria Vergine* col nome della *Santissima Concezione* con divozione venerata dal Popolo in muro dipinta, adornata con magnificenza di scoltura in figure con due magnifiche statue al lato dell'altare che rappresentano una Noè e l'altra Mosè fatte dal celebre degnissimo Signore Giuseppe Mazza Scultore, e di quadratura dal fu Signore Giuseppe Borelli ambi Bolognesi [...]La seconda cappella e la terza [...] le quali due capelle furono dalli Confratelli à spesa della Compagnia fatte terminare sino alli anni 1724 e 1725 con scultura e figure e quadrature adornate, dalli stessi Signori Mazza e Borelli come in oggi si vede con grave dispendio e con avanzi fatti dalle rendite della Compagnia»⁷.

Un aneddoto curioso, appuntato nelle carte manoscritte dello storico locale Lorenzo Meletti (Finale Emilia 1865 – Crevalcore 1935) che si riporta di seguito, lascia intendere come Mazza passasse con frequenza da Crevalcore, forse perché nel territorio si trovavano le residenze secondarie di campagna di alcune tra le più importanti famiglie nobili bolognesi, come i Pepoli, i Malvasia e i Caprara⁸. «Il 26 Luglio 1704 Giuseppe Mazza scultore Bolognese, decoratore della nuova chiesa della Concezione, è aggredito lungo un vicolo in Paese, da uno sconosciuto armato di pugnale. Il pronto accorrere di un tale Morselli lo salva, mettendo in fuga l'aggressore»⁹.

⁷ Cfr. *Appendice documentaria*, 40/c.

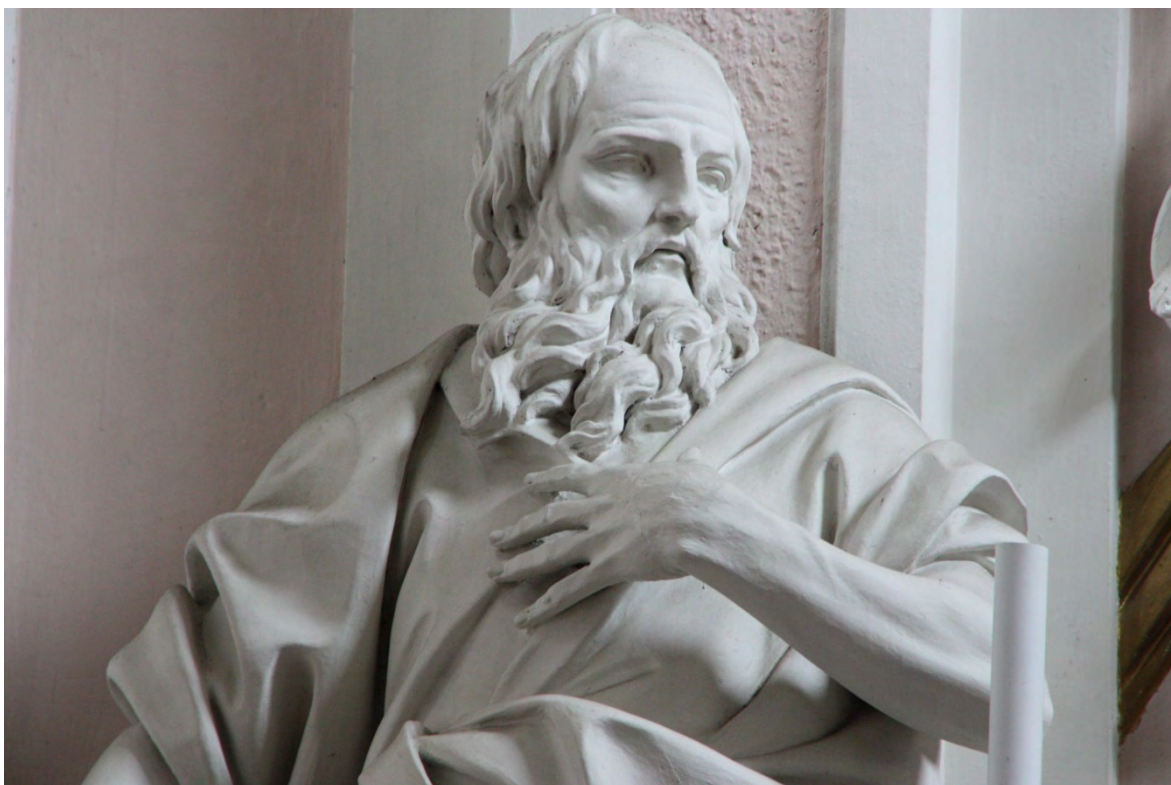
⁸ Cassoli 2001, pp. 159-206

⁹ Meletti, Crevalcore, Biblioteca Comunale, Ms. vol. 2, P.IV., c.22 r.

















68. *Padre Eterno e angeli*

post 1696 - ante 1703

stucco

Minerbio, chiesa Arcipretale di San Giovanni Battista, cappella maggiore

Provenienza: Bologna, chiesa di San Gabriele delle monache Scalze, cappella maggiore

Bibliografia: Oretti, BCAB Ms. B 130, c. 110; Oretti, BCAB Ms. B 30, c. 234; Oretti, BCAB Ms. B 407, c. 247; BCAB, *Lettere e documenti riguardanti la chiesa parrocchiale di Minerbio*, Ms. B4229; ACVB, Cartone M 035, fasc. 10; Zanotti 1703, p. 112; *Le pitture* 1706, p. 282; *Le pitture* 1732, p. 288; Zanotti 1739, II, p. 8; *Le pitture* 1755, p. 293; *Le pitture* 1766, p. 303; *Le pitture* 1776, p. 240; *Le pitture* 1782, p. 276; *Le pitture* 1792, p. 302; Zamboni 1855, p. 81; Guidicini, V, 1873, p. 37; Rivani 1931, pp. 62, 64; Evangelisti 1931; Riccòmini 1972, p. 107 cat. 135; Degli Esposti 1977, pp. 141-146; Nava Cellini 1982^a, pp. 144, 249; Eadem 1982^b, p. 258; D'Amico 1984, pp. 33-43; Saporì, I, 2004: p. 33, 50, 77, 78, 85; Eadem, III, 2007, pp. 66-69, 126.

Il gruppo plastico con il *Padre Eterno e Angeli* che oggi orna la cappella maggiore della chiesa di San Giovanni Battista a Minerbio, era in origine posto nella chiesa di San Gabriele delle monache Carmelitane Scalze a Bologna in Strada Stefano.

Un termine *ante quem* per l'attività di Mazza è fornito dal solito ben informato Giampietro Zanotti, il quale nell'elogio di Lorenzo Pasinelli pubblicato nel 1703, pone in chiusura le vite degli allievi e per ognuno da una breve elencazione delle principali opere compiute fino a quel momento: tra i lavori in stucco eseguiti da Mazza a Bologna, include anche quello «nell'altar maggiore... della chiesa delle monache Scalze», indicandolo come completato. Eugenio Riccòmini invece datava quest'opera all'incirca al 1705, seguendo quanto riferito dallo stesso Zanotti nella biografia dello scultore, dove dopo aver dato conto degli effetti di luce impiegati nella cappella di palazzo Grassi, datata al 1704 in ragione dell'iscrizione apposta sopra la porta d'ingresso, affermava: «Dopo questo un simile ritrovamento adoperò nell'altar

maggiore delle monache Scalze, ove pur fece un bellissimo Padre eterno, con molti Angeli».

Nella seconda edizione della guida di Malvasia, lo stesso Zanotti dava notizia dello stato di avanzamento dei lavori di decorazione dell'altare maggiore nella chiesa delle Scalze col dire: «ancor in parte vacuo vedrassi si spera una Annunziata dei bravissimo Giosepe del Sole che prima doveva fare il Taruffi e poscia il Pasinelli ma che per la morte dell'uno e dell'altro è passata alle mani del sudetto. Il bel Padre Eterno di rilievo ed i sì bei Puttini sono del valentissimo Mazza».

Come attestato dal segretario dell'Accademia Clementina, le vicende della pala d'altare furono particolarmente lunghe e infelici: per la morte di Emilio Taruffi, avvenuta nel giugno 1696, e in seguito di Lorenzo Pasinelli, nel marzo 1700, fu affidata Giovan Gioseffo dal Sole. Il contratto, rivenuto nel corso di questo studio, tra il Dal Sole e le monache Scalze fu stipulato il 12 novembre 1705¹. E' probabile dunque che l'attività dello scultore avvenisse all'epoca del coinvolgimento di Lorenzo Pasinelli, ed è quindi databile tra il *post quem* del 1696 e l'*ante quem* del 1703, data della ricordata pubblicazione di Zanotti.

Come si apprende dall'accordo contrattuale, Giovan Gioseffo dal Sole si impegnava ad eseguire entro il termine di due anni e per un compenso stabilito in mille lire, una «Santissima Annunziata» conforme «nel modo e nella forma» allo «sbozzo» sottoposto all'approvazione delle committenti. Queste però lasciavano la facoltà al pittore di «poter mutare ò accrescere quel tanto che conoscerà più a proposito per rendere detta pittura più vaga e copiosa acciò riesca di tutta perfezione». Viste le precedenti esperienze, le madri inserivano nel contratto anche una clausola secondo la quale se il pittore fosse passato a «miglior vita o per qualsivoglia altro accidente (che Dio non voglia)» e l'opera fosse rimasta «imperfetta», esse avrebbero potuto far completare il dipinto dal «primo Pittore di questa Città di Bologna» oppure nel caso in cui questo non avesse accettato, gli eredi del Dal Sole avrebbero dovuto rimborsare il denaro ricevuto dal pittore sino a quel momento. Le monache questa volta riuscirono ad ottenere il dipinto per l'altar maggiore, ma dovettero attendere molti più anni rispetto ai due fissati nel contratto: la consegna avvenne solo nel 1717, e le committenti dovettero chiedere un prestito a Paris Maria Boschi² per poter saldare il conto a Giovan Gioseffo dal Sole, il quale nel giugno del 1717 si dichiarava «contento e

¹ La trascrizione integrale del contratto e i relativi pagamenti sono riportati in *Appendice*, 43/a

² Cfr. in *Appendice*, 43/a alla data 13 maggio 1717.

soddisfatto» per aver riscosso il compenso «lire mille di quattrini ... oltre altre somme» in precedenza ricevute³ «per pagamento di un quadro à oglio rappresentante l'Angelo Gabrielle che Anuntia la Santissima Vergine con Gloria d'Angeli»⁴. Nello stesso anno Giampietro Zanotti dava alle stampe un sonetto celebrativo dell'opera di Dal Sole⁵ che ad oggi rimane l'unica testimonianza della bellezza di quel dipinto, distrutto, secondo Christel Thiem, in seguito alla soppressione della chiesa nel 1810⁶, che ne comportò nel 1811 la demolizione. Le opere di Mazza al contrario si salvarono, grazie al mecenatismo dell'arciprete Pietro Rasori che le destinò alla chiesa di San Giovanni Battista di Minerbio, da lui officiata. Il rinvenimento del contratto di acquisto e di altri documenti relativi allo spostamento delle opere, fin qui inediti, consentono di apportare nuove conoscenze sulle vicende relative all'opera di Mazza e alla sua collocazione nella chiesa minerbiese. Il 14 gennaio 1811 veniva stipulato il contratto di compravendita tra «il Signor Cavaliere Barone Giuseppe Gambari, proprietario del già convento e Chiesa delle soppresse Suore Scalze in Strada Stefano» e «Sig. Pietro Rasori, Arciprete della Chiesa di Minerbio», col quale questo acquistava «l'Altare Maggiore di Marmo esistente nella soppressa chiesa delle Suore» compreso degli «scalini, e balaustrata, e pavimento di marmo» e inoltre «tutto l'ornato dell'altare, scaffette, ciborio, statue tanto di marmo, quanto di stucco o gesso, sovrapposte all'Altare, o all'ornamento dell'Altare» nonché «le due grandi cornici parimenti di marmo, inerenti alle pareti laterali dell'Altare Maggiore», in sintesi tutto quello che vi era « di marmo, o di gesso, o stucco per ornamento all'Altare maggiore in essa chiesa dalli scalini della Balaustrata per tutto il Presbiterio».

Il rinvenimento del contratto originale è di grande interesse, anche perché in questo si specifica che Pietro Rasori acquistò anche «le due finestrelle, che danno lume internamente allo splendore del Padre Eterno»⁷, ovvero le due finestre che Giuseppe Maria Mazza aveva disposto per illuminare la *Gloria*, con quel «ritrovamento» o artificio tanto celebrato da Giampietro Zanotti.

Il successivo 7 marzo 1811, per ovviare ad una clausola prevista nel contratto secondo la quale Pietro Rasori non avrebbe potuto «servirsi delle cose comprate» fino a che non avesse saldato l'intera cifra pattuita per l'acquisto, pari a 3760 lire, e che

³ Cfr. in *Appendice*, 43/a i pagamenti alle date 12 novembre 1705, 11 marzo 1707 e 5 marzo 1714.

⁴ Cfr. in *Appendice*, 43/a alle date 13 maggio 1717 e giugno 1717.

⁵ Zanotti 1717.

⁶ Thiem 1990, p. 146.

⁷ Cfr. *Appendice*, 43/b, n. 130.

queste sarebbero state poste fino ad allora in un luogo scelto dall'acquirente ma a Bologna, Camillo Negri e Giambattista Baratti sottoscrivono un mutuo a garanzia del totale pagamento della restante cifra dovuta da Pietro Rasori al barone Giuseppe Gambari, concedendogli in tal modo l'utilizzo dei marmi comperati⁸.

All'acquisto delle opere partecipò anche la cittadinanza minerbiese, le cui offerte arrivarono a coprire un terzo delle prezzo di vendita pattuito⁹. Nei mesi successivi presero avvio le operazioni per smontare le opere e i marmi dalla chiesa di Bologna¹⁰, e per la loro collocazione in quella di Minerbio: il progetto fu elaborato dall'architetto Angelo Venturoli (Medicina, Bologna 1749 – Bologna 1821) che seguì anche tutte le fasi relative alla sistemazione della *Gloria*. I lavori presero avvio nell'estate del 1811 e si conclusero nel 1815. Già l'8 agosto 1811 Pietro Rasori stipulava un primo contratto con il marmorino Gioacchino Rodoloni per ricollocare l'ancona di marmo¹¹ e il seguente 2 febbraio 1813 un secondo accordo con il fratello, Traiano Rodoloni, per portare a compimento il lavoro intrapreso «all'altare maggiore di marmo a norma e guisa del disegno fatto dall'Ingegnere Angelo Venturoli»¹². Negli stessi mesi, l'arciprete commissionò a Pietro Fancelli (Bologna 1764 – Pesaro 1850) la pala d'altare raffigurante *La predicazione di San Giovanni Battista* che ancora oggi orna l'altare¹³ e all'argentiere Gaetano Babina l'esecuzione della cancellata bronzea del presbiterio il cui disegno era stato fornito dal Venturoli¹⁴.

Per ciò che concerne la *Gloria* di Mazza, nonostante avesse incaricato dell'operazione Angelo Venturoli, il migliore architetto bolognese allora operante, l'arciprete Pietro Rasori, dai primi giorni in cui si diede avvio alle operazioni¹⁵, non lesinava consigli su come posizionare il gruppo: dopo aver inviato i disegni e le misure dell'opera¹⁶, in una lettera senza data gli suggeriva che la *Gloria* potesse essere «susceptibile di una

⁸ Cfr. l'atto trascritto in Appendice, 43/c e i successivi pagamenti effettuati in Appendice, 43/d

⁹ Cfr. Appendice, 43/e

¹⁰ Cfr. in Appendice, 43/f i pagamenti ad Angelo Grotti incaricato di smontare la balaustrata e l'altare di marmo.

¹¹ Cfr. Il contratto e i relativi pagamenti trascritti in Appendice, 43/g.I.

¹² Cfr. Appendice, 43/g.II per il contratto e i pagamenti. Si vedano anche le lettere in Appendice, 43/l. XII-XIII-XIV.

¹³ Cfr. Appendice, 43/h con la trascrizione del contratto inedito stipulato il 10 agosto 1812 e il regesto degli altri documenti relativi all'opera. Si vedano inoltre le lettere di Angelo Venturoli in cui si tratta dell'opera in Appendice, 43/L. XV.

¹⁴ Cfr. Appendice, 43/I

¹⁵ Già nel marzo 1811 Pietro Rasori scriveva all'architetto Venturoli per dare avvio ai lavori, cfr. Appendice, 43/L. II.

¹⁶ Cfr. Appendice, 43/L. III-IV- VI.

visuale più ampia di quella già veduta nella chiesa delle Scalze»¹⁷, e inoltre pochi mesi più tardi, confrontandosi con i marmorini incaricati della collocazione, chiedeva di approvare «di porre l'architrave con orgoglio, ossia a semicircolo» poiché questa soluzione avrebbe fatto «comparire l'Eterno Padre nella Gloria più maestoso che seguì. Per i lavori di scultura necessari all'adattamento della *Gloria* e degli altri marmi provenienti dalla chiesa delle Scalze, Venturoli aveva incaricato inizialmente lo scultore e professore dell'Accademia Marco Conti¹⁸, ma alla morte di questo, occorsa il 3 giugno 1812¹⁹, l'opera non era ancora stata compiuta²⁰, e si decise di affidare il compito a Giacomo De Maria, il quale però impegnato in altre commissioni poté iniziare ad occuparsi dei lavori minerbiesi solo a partire dall'anno seguente²¹, quando tra il maggio e l'agosto 1813, eseguirà i due puttini in terracotta dorata posti agli angoli dell'altare in marmo²². Il 28 agosto dello stesso anno Rasori dava notizia all'architetto Venturoli che «la fabbrica» era «disposta per incominciare l'ambito della Gloria»²³. E' probabile dunque che in questi mesi si costruisse il vano rettangolare, annesso sul retro all'abside della chiesa, che avrebbe ospitato il gruppo plastico di Mazza. L'anno seguente, Giacomo De Maria poté iniziare a studiare come inserire le sculture nella nicchia predisposta sopra l'altare maggiore. Lo scultore si era già confrontato con le opere di Mazza, modificando ad esempio la decorazione plastica dell'altare nella chiesa della Madonna dei Poveri a Bologna (sch. 46-50), ma nel caso minerbiese l'operazione era ai suoi occhi assai più difficoltosa.

Lo scultore, infatti, in una concitata lettera inviata a Pietro Rasori il 3 agosto 1814, affermava: «dopo il mio rientro da Minerbio ho fatto molti cambiamenti per questa benedetta *Gloria*, la assicuro Signor Arciprete che quanto più tampicchio tanto meno ci trovo i miei conti, alzo e ribasso il piccolo modello della colossale statua e non trovo modo di collocarlo con quel garbo che abbisogna; in conclusione l'Eterno Padre di Minerbio mi fa impazzire, e sono ormai risoluto di pigliarmela con lui, e farne una delle mie. Voglio lusingarmi che al mio arrivo i tumulti del mio animo si tranquillizzino, e col bravo mastro Luigi alla spalla spero cavarmene fuori. [...] Io non

¹⁷ Cfr. *Appendice*, 43/l. I.

¹⁸ Cfr. *Appendice*, 43/l. V.

¹⁹ Cfr. *Appendice*, 43/l. VIII.

²⁰ Si veda la lettera del 20 novembre 1811 dalla quale si apprende che i primi lavori eseguiti da Marco Conti interessarono la balastrata *Appendice*, 43/l. VII.

²¹ Cfr. le lettere di Angelo Venturoli in *Appendice*, 43/l. IX-X e quelle inviate da Giacomo De Maria a Pietro Rasori tra l'agosto e l'ottobre 1812 in *Appendice*, 43/m. I-III.

²² Cfr. *Appendice*, 43/m. IV-VI.

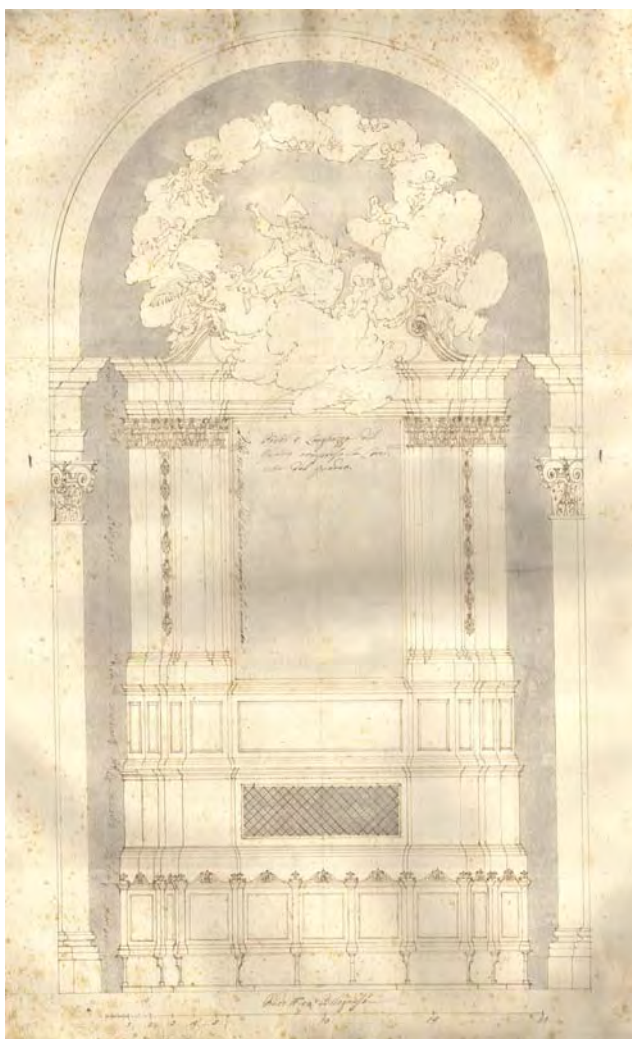
²³ Cfr. *Appendice*, 43/l. XVI.

voglio dire altro per timore di comunicare la mia malattia al paziente, Signor Arciprete permetti questo piccolo sfogo alla grave mia malattia».

Chiedeva inoltre di riferire al suo collaboratore di ricordarsi «bene di collocare la colossale statua in modo da poterla mandare avanti e indietro come richiederà il bisogno mettendo sotto alla tavola che porta la statua uno strato di sabbia per facilitare la manovra». E chiudeva col dire: «Temo solo che il Paradiso non diventi per me un Purgatorio o qualche altra cosa di peggio»²⁴.

Nonostante le titubanze e le preoccupazioni espresse nella lettera, “il Paradiso” di De Maria dovette procedere con grande celerità: già il 26 agosto Rasori dava notizia a Venturoli che «il professore de Maria con il suo scolaro Franceschi progrediscono nel lavoro di modo che hanno terminata la corona delli 36 serafini graziosissimi ben tratteggiati fra le nuvole leggiere e sfumanti, sembrando in distanza essere piuttosto dipinti che di rilievo [...]»²⁵. Solo due mesi dopo, entro il 2 novembre l’opera era stata compiuta²⁶.

A definitivo completamento del lavoro, nell’aprile del 1815, il pittore Pietro Fancelli fu ricompensato per «aver colorito in chiaroscuro l’operazione di scultura cioè la Gloria d’Angioli col Padre Eterno»²⁷.



ACVB, Album n° 1 *Abbozzi di architettura ed ornati eseguiti* : Angelo Venturoli, *Pianta ed alzato del nuovo altare maggiore da costruire di marmo nella cappella maggiore della Chiesa arcipretale di Minerbio, scala di piedi 15 bolognesi, 37,5 x 26 cm penna*

²⁴ Cfr. *Appendice*, 43/m. VIII.

²⁵ Cfr. *Appendice*, 43/l. XVII, XVIII

²⁶ Cfr. le lettere in *Appendice*, 43/m. IX-X, XII, XIII, e i relativi pagamenti XIV, XV, XVIII, XXII.

²⁷ Cfr. *Appendice*, 43/m. XVIII e XI.

Al gruppo plastico di Giuseppe Mazza, formato dal Padre Eterno benedicente in posizione centrale, con alla sua sinistra il globo terrestre e due angioletti, e tutto attorno una corona di nubi su cui sono posti puttini e testine alate²⁸ Giacomo De Maria aggiunse i due grandi angeli in volo sulla parte sommitale dell'arco che inquadra la nicchia, e sullo sfondo le schiere angeliche con angeli e serafini a basso ed alto rilievo, mentre è probabile che nell'assetto originario il fondale arretrato fosse simile a quello dell'altare della cappella Grassi (sch. 100), rivestito di stucco e con nuvole ad alto e basso rilievo e puttini. I due angeli in marmo posti sulle volute dell'ancona dell'altare, provengono secondo Saponi dal Convento di Santa Maria degli Angeli a Bologna, dal quale erano stati recuperati a seguito delle soppressioni dal marchese Fibbia²⁹.

Il grande impatto scenografico e teatrale dell'opera, che si articola su tre piani distinti di profondità - la Gloria d'angeli in primo piano, sul secondo la figura imponente del Dio Padre e sullo sfondo i cherubini e serafini disposti a corona - è potenziato dalla luce che invade la scena dalle due finestre laterali, che come si è detto, furono acquistate dall'Arciprete Pietro Rasori insieme alle sculture di Mazza dalla chiesa delle Monache Scalze e che quindi facevano parte del progetto originario di Mazza. La Gloria così illuminata, contrasta con l'oscurità in cui è tenuta la chiesa, e come scriveva Camillo Zamboni nel 1855 «forma un tal colpo d'occhio a chi entra ... in questo tempio, che non sa saziarsi di riguardarla».

²⁸ Saponi 2007 (p. 66) riferiva la corona di nubi, i puttini alati e i volti di cherubini a De Maria, ma appare evidente che oltre ad essere compresi nel disegno di Venturoli, essi presentano lo stile riconoscibilissimo di Mazza.

²⁹ Saponi 2007, p. 66, 138.





- 69. *Tre Puttini alati e volti di cherubini - urna di San Pier Crisologo***
- 70. *Tre Puttini alati e volti di cherubini - urna dei Santi Proietto e Aurelio***
- 71. *Due Puttini alati e volti di cherubini - urna di San Cassiano***

1696-1704

Marmo bianco

Imola, Cattedrale San Cassiano, cripta

Bibliografia: *Lettere di diversi a Giuseppe Mazza scultore*, BCAB, Ms. B 153, cc. 149, 165, 159 in Arfelli 1934, pp. 432-433, doc. XII-XIV; ACDI, *Congregazioni dal 1681 al 1701 dal n. 220 al 508*, nn. 411, 424, 437; ACDI, *Congregazioni dal 1702 al 1724*, nn. 523, 533, 534, 535; ASI, *Corporazioni Religiose Soppresse, Cattedrale di San Cassiano*, 12/8161, *Libro dei Censi e Crediti del Rev.mo Capitolo di Imola*, cc. 30r-v-31r; ASI, N, Giovanni Agostino Bianconi, 1702, vol. XVII, cc. 18v- 22r, 225v -227v; *Ibidem*, 1703, vol. XVIII, cc. 58v-62v; *Ibidem* 1704, XIX, cc. 9v-14r; Mancurti, *Memorie*, Libro VI – Secolo XVII, p. 368; Mancurti, *Memorie*, Libro VI – Secolo XVII, pp. 368-369 [ed. Ferri 2005, pp. 413-414]; Mancurti, *Memorie*, Libro VII – Secolo XVIII, pp. 377-378 [ed. Ferri 2005, pp. 420-421]; BCA, Oretti Ms. B 130, c. 116; BCA, Oretti Ms. B 407, c. 247; Oretti BCAB Ms. B165^{II}, cc. 175r, 249r; Oretti 1777 [ed. Castellari 2009], pp. 34, 52, 214; Zanotti 1703, p. 111; Manzoni 1719, pp. 369, 386-387; Zanotti 1739, p. 9; Villa 1794 [ed. Pedrini 2001], p. 190; Meloni 1834 [ed. Canuti 1992], p. 84, n.59; Arfelli 1934, pp. 416, 424, 432-433; Fleming 1961, p. 215; Riccòmini 1972, p. 102 cat. 122; Cavina-Roli 1977, p. 85; Pedrini 1998, p. 149; Mazza 1999a, p. 154; Pedrini 2007, pp. 80, 204, 376.

Per il duomo di Imola intitolato a San Cassiano, Giuseppe Maria Mazza esegue fra il 1696 e il 1704 le tre urne in marmo ornate da puttini e serafini destinate a contenere le reliquie dei santi protettori della città, *San Pier Crisologo*, *Santi Proietto e Aurelio*,

e *San Cassiano*. Dallo studio condotto da Adriana Arfelli su un gruppo di lettere conservate nel fondo Hercolani della Biblioteca dell'Archiginnasio, sappiamo che nel 1696 il neoletto alla porpora cardinalizia Taddeo dal Verme (Piacenza 1641 – Ferrara 1717)¹, chiedeva allo scultore bolognese di recarsi a Venezia per la scelta dei marmi occorrenti alle tre urne. In virtù di questa corrispondenza epistolare citata, la critica ha proposto l'attività di Mazza nel duomo imolese allo stesso anno indicato nelle lettere. I documenti rinvenuti nel corso di questo studio consentono di precisare la cronologia che va scalata tra il 1696, quando lo scultore fu incaricato della commissione e il 1704 quando l'ultima urna per le reliquie di San Cassiano fu definitivamente collocata nella cripta.

Già nel 1688 il mansionario della cattedrale Matteo Bartolacci si era impegnato, mediante un atto notarile, ad elargire mille scudi al fine di edificare «un nuovo deposito [per] il santissimo corpo»² di Pier Crisologo. Nulla si mosse per i successivi quattro anni, allorché il 30 ottobre 1692, durante una congregazione i membri del capitolo del duomo decisero di rivolgersi al vescovo per sollecitare l'inizio dei lavori. Dal 1672 e fino alla sua morte nel 1694, la sede episcopale imolese era retta da monsignor Costanzo Zani, nominato da Clemente X in sostituzione del cugino rinunciataro Francesco Michele Ghisilieri. Costanzo Zani, monaco olivetano, era stato abate di San Michele in Bosco, ed è noto agli studi storico artistici per aver commissionato a Carlo Cignani e Domenico Santi i celebratissimi medaglioni retti da putti che ornano quattro porte della chiesa di San Michele in Bosco (1665), riprese da Giuseppe Maria Mazza nella decorazione di palazzo Widmann a Venezia (sch. 88-95). Il successivo 5 novembre 1692 i membri del capitolo furono messi al corrente della riposta del vescovo, il quale «lodando molto la di loro pia intentione, stimava bene di far venire prima un Architetto per sentire il di lui parere e la spesa che sarebbe occorsa, nominando il sig. Monti Architetto di Bologna, col quale SS.ria Ill.ma disse che havrebbe parlato, et apertili ancora altri suoi sentimenti»³. Non sappiamo chi fosse il «Monti architetto» al quale il vescovo aveva intenzione di affidare l'opera, poiché Giovan Giacomo Monti, che come si è detto rivestì un ruolo di grande importanza

¹Prefetto episcopale a Fano dal 1688, creato cardinale il 2 gennaio 1696 con il titolo di Sant'Alessio, dal 1696 fu destinato alla sede di Imola, dove rimase fino al 1702, quando fu promosso alla sede vescovile di Ferrara.

² Si veda l'atto notarile in ASI, N, Rogito di Giuseppe Carlo Ferracuti, vol. XVIII, rogito dell'11 gennaio 1688.

³ ACDI, *Congregazioni dal 1681 al 1701 dal n. 220 al 508*, n. 354, c. 93r.

nella carriera professionale di Giuseppe Maria Mazza, era morto a Bologna solo pochi giorni prima, il 12 ottobre dello stesso 1692. Probabilmente questa circostanza, ignorata forse dal vescovo, e la morte dello stesso Zani due anni più tardi, il 16 giugno 1694, dovettero ritardare ulteriormente l'inizio dei lavori. In seguito, incalzati da quanto stabilito dal vescovo Costanzo Zani nel suo testamento⁴, in cui disponeva un legato di tremila scudi per la «fabbrica, et ornamento della capella, e deposito di San Cassiano nella chiesa Cattedrale» di Imola, i membri del capitolo decisero nella seduta della congregazione del 14 maggio 1696 di approvare la proposta del cardinale Taddeo Dal Verme, che nel frattempo era subentrato alla guida della sede episcopale imolese, di «impiegare tutto il denaro nelle fabbriche non solo di San Cassiano e San Pier Crisologo ma anche di San Proietto unitamente e farne tre urne compagne»⁵. Già il seguente 17 agosto Taddeo Dal Verme scriveva da Imola allo scultore Giuseppe Maria Mazza per ringraziarlo della «sua disposizione di portarsi a Venezia con sollecitudine» per contrattare «li marmi»⁶. Gli chiedeva di operare con celerità rammentandogli che il capitale a disposizione per l'opera era «piuttosto scarso che abbondante» e pertanto lo esortava ad evitare «spese non necessarie e superflue» come quella dell'architetto che lo scultore avrebbe voluto condurre con sé a Venezia: «essendovi lei», affermava il Dal Verme «vi è quel che vi si richiede, et in cui noi totalmente confidiamo». Taddeo dal Verme informava inoltre Giuseppe Mazza di aver «implorata l'assistenza e protezione del Nobile Sig.re senatore Andrea Dolfino» a cui il «Signor Venier» amico dell'aristocratico veneziano nonché mastro di camera del cardinale, avrebbe scritto raccomandandogli di voler aiutare lo scultore nell'acquisto dei marmi; la presenza di un Venier nelle vicende relative alle arche, come già segnalato da Riccòmini, appare particolarmente significativa, poiché in questi stessi anni, già dal 1694, Mazza era stato richiesto dal senato bolognese per l'esecuzione del monumento in *Memoria di Alvise e Maffeo Venier*, conclusosi nel 1699 (sch. 72). Temendo che il senatore Dolfino non si trovasse a Venezia in quel periodo, Taddeo dal Verme allegava inoltre una lettera indirizzata al sacerdote veneziano Giulio Antonio Conti con la quale, presentando lo scultore inviato in laguna «per sciegliere e comperare costì alcuni marmi per tre urne e alcune statue», lo invitava a volergli «prestare ogni buona assistenza per la facilità della compra e per la celerità del

⁴ ASB, N, Rogito di Giacomo Antonio Roffeni del 9 giugno 1694, cc. 116 e ss.

⁵ ACDI, *Congregazioni dal 1681 al 1701 dal n. 220 al 508*, n. 424.

⁶ *Lettere di diversi a Giuseppe Mazza scultore*, BCAB, Ms. B 153, c. 149 in Arfelli 1934, p. 432, doc. XII.

lavoro»⁷. Dopo un mese, lo scultore era già di ritorno da Venezia e il cardinale Taddeo Dal Verme gli dimostrava la sua soddisfazione per aver inteso che «siansi provveduti con vantaggio li marmi per li puttini, e contrattati li lavori per le urne»⁸. Come risulta dunque da questa lettera, Mazza attese unicamente alle statue che ornano le arche: i puttini seduti al di sopra e i volti dei serafini sui tre lati, laddove la lavorazione delle urne spettò ad un “tagliapietra” veneziano. Questa metodologia operativa la si ritrova anche qualche anno più tardi, quando nuovamente in occasione del già citato monumento Venier (sch. 72), Mazza farà ricorso ai marmi veneziani e agli artigiani lagunari per la lavorazione degli elementi architettonici, riservando a se solo i busti, e i due leoni e il puttino posti sulla sommità della memoria.

Parallelamente alle urne, nella cattedrale di Imola si iniziò a costruire anche la prima delle tre cappelle, quella che avrebbe ospitato l’arca di San Pier Crisologo, posta nella cripta al di sotto dell’altar maggiore dell’edificio ecclesiastico. I lavori si conclusero nel giugno 1698: il 17 agosto le reliquie del santo furono esposte alla venerazione della cittadinanza e in seguito si procedette alla «riposizione e collocazione entro nobile urna di candido marmo, maestosamente elevata su un piedistallo nella suddetta cappella nuova... mercè della pia munificenza del ... sacerdote Bartolacci, il quale a sue spese eresse al santo ... il decoroso mausoleo di egregia scultura»⁹. La precedente arca di marmo fu collocata sotto alla nuova urna, nella posizione che conserva tuttora. Probabilmente, anche considerata la lentezza esecutiva di Mazza nello scolpire il marmo, e le notizie che emergono dai documenti di cui si dirà nelle righe che seguono, nel 1698 Giuseppe aveva ricevuto tutte le tre arche da Venezia, ma forse aveva completato solo le statue per la prima, quella di San Pier Crisologo, e stava lavorando alle sculture per la seconda arca, che fu però messa in opera solo anni più tardi mancando ancora la cappella destinata a contenerla. Il 25 gennaio 1702 infatti, i membri del capitolo della cattedrale concedevano l’autorizzazione al sacerdote Matteo Bartolacci, «di far costruire una nuova capella nella cattedrale di san Cassiano nel sito in cui s’adorano le SS. Ceneri di S. Proietto nella maniera, modo, e disegno tanto di dentro quanto di fuori uniforme a quella di San Pier Chrisologo, eccettuati li lavori di gesso, scagliola» con il vincolo che «ritrovandosi in detto sito il corpo di San Maurelio detta cappella debbasi intitolare de’ Santi Proietto e

⁷ *Lettere di diversi a Giuseppe Mazza scultore*, BCAB, Ms. B 153, c. 165 in Arfelli 1934, p. 433, doc. XIII.

⁸ *Lettere di diversi a Giuseppe Mazza scultore*, BCAB, Ms. B 153, c. 159 in Arfelli 1934, p. 433, doc. XIV.

⁹ Mancurti, *Memorie*, Libro VI – Secolo XVII, pp. 368-369 [ed. Ferri 2005, pp. 413-414].

Maurelio»¹⁰. Il sacerdote prometteva di pagare le spese occorrenti, ma terminata la costruzione della cappella nel giugno 1702 egli chiese al capitolo di contribuire economicamente alla collocazione dell'urna. I membri del capitolo rifiutarono e decisero di informare al più presto il sacerdote in modo da «poter a suo tempo scrivere al Sig. Mazza per porre l'urna al suo posto»¹¹. Il seguente 18 luglio si stipulava il contratto con «Baldiserra Pampuricci»¹², che aveva costruito la cappella, per «l'operatione e fattura di porre al loro sito e posto l'urna, la base e il cofano di marmo per riporvi a suo tempo le sacre ceneri del Glorioso San Proietto nella Cappella nuovamente ... fabbricata nella parte sotterranea della Chiesa Cattedrale di San Cassiano à cornu epistole dell'altare di esso san Cassiano nel modo e forma che di presente sta l'altro deposito di San Pier Crisologo»¹³. Nel contratto si stabiliva che il lavoro dovesse ultimarsi entro il 10 agosto dello stesso anno, ma ancora il 28 febbraio 1703 in un documento relativo alle spese sostenute per la collocazione dell'urna si afferma che ve ne erano ancora «altre da farsi per far sopramettere a detta urna Puttini di marmo e stoccheggiarla»¹⁴. Le operazioni si conclusero il 21 maggio 1703, allorché le reliquie dei due Santi Proietto e Maurelio furono definitivamente poste «entro la nuova urna di bianco marmo, nella moderna cappella»¹⁵.

L'ultima cappella fu eretta nel 1704: il 9 gennaio Matteo Bartolacci e Domenico Trifogli stipulavano il contratto per la sua costruzione. Il primo ottobre dello stesso anno si concludeva la solenne traslazione delle reliquie di San Cassiano che vengono portate «alla nuova cappella e il tumulo di piombo che racchiudeva le sacre ossa del santo riposto e chiuso entro l'urna nuova di candido marmo»¹⁶.

Sulla prima urna dedicata alle reliquie di San Pier Crisologo (Imola, circa 380 - 450), consacrato arcivescovo di Ravenna nel 433 da Sisto III, proclamato da Benedetto XIII nel 1729 Dottore della Chiesa, siedono sulla parte superiore tre puttini alati: al centro tra i libri, simbolo dell'opera omiletica del santo, un puttino con il volto e lo sguardo rivolto frontalmente verso il riguardante volge il corpo verso sinistra nell'atto di

¹⁰ ASI, Corporazioni Religiose Soppresse, Cattedrale di San Cassiano, 12/8161, *Libro dei Censi e Crediti del Rev.mo Capitolo di Imola*, cc. 30r-v-31r; si veda inoltre Imola, ACIDI, *Congregazioni dal 1702 al 1724*, n. 523 congregazione del 25 gennaio 1702, e il relativo atto notarile in ASI, N, Rogito di Giovanni Agostino Bianconi, 1702, vol. XVII, cc. 18v- 22r.

¹¹ ACIDI, *Libro delle Congregazioni dal 1702 al 1724*, n. 533, c. 14v.

¹² ACIDI, *Libro delle Congregazioni dal 1702 al 1724*, n. 535 c. 17r-v.

¹³ ASI, N, Giovanni Agostino Bianconi, 1702, vol. XVII cc. 225v -227v.

¹⁴ ASI, N, Giovanni Agostino Bianconi, 1703, vol. XVIII, cc. 58v-62v.

¹⁵ Mancurti, *Memorie*, Libro VII – Secolo XVIII, pp. 377-378 [ed. Ferri 2005, pp. 420-421]; Manzoni 1703 e idem 1719, p. 369.

¹⁶ *Ivi*.

alzare la mitra vescovile e nel movimento solleva leggermente la gamba sinistra. Ai lati sono posti altri due angioletti, quello sulla destra trafitto da un freccia guarda verso di noi, mentre il putto sulla sinistra porta una mano al petto e ha il capo chinato all'indietro in segno di accorata devozione. L'ornamento si completa con cherubini alati, tre sul fronte dell'urna e uno per ciascun lato. Molto simile appare la decorazione dell'urna contenente le reliquie dei Santi Proietto (V sec. – 483) e Aurelio (Imola, V sec. – 532 o 542), entrambi originari di Imola, poiché furono vescovi della città compare anche qui al centro un puttino alato affiancato alla mitra vescovile e ad un libro. Nel complesso però le sculture che ornano quest'urna appaiono meno riuscite rispetto alle precedenti: alla naturalezza delle pose e al modellato chiaroscurato dei puttini della prima arca, subentra qui una rigidità nell'impianto e un trattamento meno morbido e plastico della materia. L'ultima urna dedicata a San Cassiano (240 circa – 303/305), condannato al martirio sotto l'imperatore di Diocleziano, presenta una struttura diversa rispetto alle prime due ed anche un diverso numero di statue: sulla sommità sono posti dei libri su cui si appoggiano due puttini alati, mentre sulla parte frontale dell'urna compaiono i soliti tre serafini ma sormontati dalla mitra.

Nel 1703 Giampietro Zanotti nella breve biografia di Mazza posta in chiusura all'elogio di Lorenzo Pasinelli, lamentando le scarse commissioni in marmo offerte allo scultore dalla sua città affermava: « Non è già ch'Egli non sia Eccellentissimo ne Lavori di marmo imperrocchè ha ben saputo anco in questo genere dimostrare il suo valore ne trè sontuosi Depositi che sono sotto la Capella maggiore di San Cassiano in Imola ornati da Lui di Puttini»¹⁷. Lo stesso autore nella *Storia dell'Accademia Clementina* citava le tre urne ma senza aggiungere alcuna valutazione sulla qualità¹⁸. Nelle postille manoscritte da lui stesso annotate dichiarava però «questo lavoro non corrisponde alle altre opere sue»¹⁹. La chiarezza del disegno, l'equilibrio della composizione, gli elementi decorativi ridotti al minimo, la purezza e semplicità delle forme, e in aggiunta i motivi desunti dall'antichità classica, sono tratti caratteristici di Mazza, forse Zanotti si riferiva all'algore quasi neoclassico che contraddistingue queste opere dalla restante sua produzione.

¹⁷ Zanotti 1703, p. 111.

¹⁸ Zanotti 1739, II, p. 9.

¹⁹ Cavina Roli 1977, p. 141.







72. *Monumento in memoria di Maffeo e Alvise Venier*

1699

Marmo bianco (busti, putto e leoni). Incorniciatura architettonica in marmo giallo di Verona e paragone.

Bologna, palazzo Comunale, sala del Consiglio

Iscrizioni: D.O.M / MAPHAEO ET ALOYSIO / VENIERIS FRATRIBUS/PATRITIIS
VENETIS / QUORUM ALTER INFULAM CORCYRENSEM INSIGNIVIT /
ALTER ARCHIGYMNASIUM BONONIAE /QUAM STUDIORUM MATREM
HABUIT / HAEREDEM INSTITUIT / MDCXVII / AD SENATUS
MANDATUM AD TESTATORIS MENTEM / AD HAEREDITATIS
MENSURAM / EIDEM ARCHIGYMNASIO PRAEFECTI / ANNI MDCLXXXIV
/ P.P. MDCIC.

Bibliografia: ASB, N, Alessandro Giuseppe Trombelli, 1696-1698, cc. 97v -98v in Perini 1998, pp. 88-89; ASB, Assunteria di Studio, busta 96, ins. I, in Perini 1998, p. 90; Oretti, BCAB Ms. B 104, c. 3; Gualandi, BCAB Ms. 2383, c. 129r; *Le pitture* 1732, p. 175; *Le pitture* 1755, p. 179; *Le pitture* 1766, p. 183; *Le pitture* 1776, p. 126; *Le pitture* 1782, p. 137; *Le pitture* 1792, p. 149; Bianconi 1820, p. 148; Bianconi 1825, p. 120; Bianconi 1826, p. 70; Bianconi 1835, p. 66; Bianconi 1844, p. 65; Ricci 1881, p.11; Ricci 1884, p. 7; Ricci 1893, p. 10; Ricci 1900, p. 10; Ricci 1906, p.7; Ricci 1914, p. 14; Sighinolfi 1921, p. 4; Ricci-Zucchini 1930, p. 6; Thieme Becker 1930, p.304; Arfelli 1934, p. 421; Fleming 1961, p. 214, n. 15; Riccòmini 1967, p. 184 n. 36; Riccòmini 1972, pp. 102-103, cat. 123; Colitta 1980, pp. 100-101; Perini 1992, pp. 63-89; Mazza 1999a, p. 154; Roversi 2011, p. 69 n. 25.

Il monumento in memoria dei fratelli Maffeo e Alvise Venier collocato nella sala del Consiglio del Palazzo Comunale di Bologna è stato oggetto di uno studio esaustivo ed approfondito da parte di Giovanna Perini, la quale sulla base della documentazione archivistica ha precisato l'origine della committenza, le lunghe vicende che hanno portato alla sua realizzazione e quindi all'intervento di Giuseppe Maria Mazza.

Il monumento fu eretto tra il 1698 e il 1699, su commissione dell'Assunteria di Studio, ottemperando ad una disposizione testamentaria di Alvise Venier. Questi, era nato il 16 maggio 1545¹ a Venezia, da Lorenzo e Marina Michiel di Maffeo, fu savio di Terraferma e membro del Consiglio dei Dieci²; il fratello Maffeo (1550 – 1586), fu Arcivescovo di Corfù³ e inoltre "poeta eccellente" secondo le genealogie del Barbaro-Tasca⁴. Alvise nel suo testamento, redatto entro il 26 dicembre 1617⁵, data della sua morte, aveva istituito suo erede universale il figlio Giovanni Battista, sancendo però che se con la morte di questi si fosse estinta la discendenza diretta maschile, ogni suo bene dovesse passare allo Studio di Bologna, che in virtù del lascito ricevuto era altresì obbligato ad erigere un monumento in onore del testatore e del fratello Maffeo. Come ha accuratamente spiegato Giovanna Perini, le cose andarono però diversamente. Il figlio Giovanni Battista infatti, alla sua morte avvenuta tra il 1621 e il 1622 senza eredi maschi, contravvenendo alle disposizioni paterne istituì che la sua eredità dovesse dividersi in tre parti uguali tra il cugino Girolamo, un nobile veneziano della famiglia Valaresso e l'Ospedale della Pietà. Solo più di mezzo secolo più tardi, nel 1678 le istituzioni bolognesi vennero messe al corrente della questione e in seguito, nel 1687, avviarono una causa legale contro gli eredi Venier per ottenere ciò che spettava loro di diritto, secondo quanto disposto nel testamento di Alvise⁶. Tutto procedette con estrema lentezza fino al 1693, allorché si decise di ricorrere ad una trattativa privata per raggiungere un accordo fuori dalle aule giudiziali, all'interno delle quali fino a quel momento non si era riusciti a trovare una soluzione alla lunga e spiacevole vicenda. Finalmente, il 30 gennaio 1694, gli eredi Venier restituirono l'equivalente di 21252 lire in ducati veneziani, delle quali ai bolognesi rimasero nette, tolte le gravose spese legali sostenute, 17000 lire. Il capitale ottenuto

¹ ASVE, *Libro d'Oro*, Nascite, III, c. 303.

² Queste notizie biografiche sono riportate nel volume *Nunziature di Venezia*, a cura di F. Gaeta, Roma 2008, p. 576.

³ G. van Gulik e C. Eubel 1923, p. 178.

⁴ ASVE, *Miscellanea Codici*, serie I, ms. 23, *Arbori de' patritii veneti di Marco Barbaro e Antonio Mario Tasca*, c.236

⁵ La data di morte è documentata dal necrologio registrato il 26 dicembre 1617: «San Ziminian – L'illustrissimo signor Alvise Venier de ser Lorenzo de anni 75 in circa da febbre e mal de gamba mesi due. medico il gaio» (ASVE, *Provveditori della Sanità*, reg. 843, Necrologi, 1617).

⁶ La ricerca condotta da Giovanna Perini (1992, nota 14 pp. 82-83) non ha portato al ritrovamento del testamento di Alvise Venier del quale negli atti dell'Assunteria di Studio di questi anni non si conservano nemmeno le copie più volte richieste e compulsate dai senatori e dai loro avvocati.

Nell'Archivio di Stato di Venezia ho rivenuto un testamento di un «Alvise Venier quondam Lorenzo» datato 7 dicembre 1616 e rogato dal notaio Ziliol (ASVE, N, Testamenti, b. 1252/18) che è però rimasto sigillato e quindi probabilmente sostituito da una versione successiva che ad oggi non mi è stato possibile reperire.

venne inizialmente conteso tra la Gabella Grossa, che avrebbe voluto con quel denaro ripianare un po' del suo deficit, e l'Assunteria di Studio, che alla fine riuscì ad ottenerlo e decise di investirlo in un deposito vincolato per pagare con gli interessi derivati una nuova lettura dello Studio. Si trattava della cattedra, prima in Europa e nel mondo, dedicata all'insegnamento di idrometria, che fu affidata a Domenico Guglielmini (Bologna 1655 – Padova 1710)⁷, il matematico che nel 1686 era stato nominato intendente generale delle acque del Bolognese con il compito di sorvegliare i torrenti e i canali al fine di evitarne le inondazioni. Come notava Giovanna Perini, nessuno però pensò di ricordare nella lapide del monumento che grazie al lascito Venier fu possibile istituire a Bologna un nuovo insegnamento, relativo ad una materia particolarmente cara ai lagunari.

Ottenuto il lascito testamentario si provvedeva anche ad adempiere alla disposizione fissata dal testamento di Alvise di «costruire due monumenti o vero depositi di pietra viva o marmo in queste scuole pubbliche o in altro luogo cospicuo, l'uno dedicato a Mons. Maffeo Arcivescovo di Corfù fratello del sudetto testatore, e l'altro a lui medesimo, propinqui o a diamatro colle loro statue di sasso o di bronzo e con quella iscrizione che parerà a chi ne haverà la cura etc. e che convenga al loro nome et al tenore della loro vita e costumi»⁸. A tal fine già il 13 maggio 1694, gli assunti nominati sull'eredità Venier, i senatori Ghisilieri, Ercolani e Foscherari, decisero «che il signor senatore Ghisilieri parli allo scultore Gioseffo Mazza o altri per esaminare i siti, i pensieri e la spesa in ordine a detti depositi», e nel frattempo si provvedeva a chiedere notizie sui due Venier al veneziano Daniele Sansoni, contabile di Monsignor Archinto Nunzio ponificio a Venezia, il quale ne inviò i ritratti il 17 giugno 1694, ma non riuscì ad ottenere informazioni dettagliate circa la loro biografia dai discendenti Venier, i quali si mostravano alquanto restii a collaborare con i bolognesi⁹. Pertanto, nonostante nel testamento si specificasse che ognuno dei due depositi sarebbe dovuto costare almeno 2000 ducati¹⁰, e che quindi la spesa sarebbe dovuta ammontare complessivamente tra le 13600 e le 13800 lire bolognesi, l'Assunteria decise di «moderare la spesa» proprio perché si era costatato «non curarsi tanto i

⁷ Su Domenico Guglielmini si veda la bibliografia riportata in Perini 1992, p. 83, nota 28, in particolare Maffioli 1987, pp. 81-124.

⁸ ASB, Assunteria di Studio, Lettere dell'Assunteria (1683-1694), vol. 64, c. 148r-v in Perini 1992, p. 68 e nota 32 p. 83.

⁹ Perini 1992, p. 12.

¹⁰ *Ibidem*, p. 82 nota 14.

Signori Venieri della sontuosità de' detti depositi»¹¹. La necessità di contenere i costi dovette essere uno dei temi trattati alla riunione con Mazza, che venne convocato l'8 novembre 1694 per parlare del monumento e gli fu inoltre affidato l'incarico di «contattare il marmorino che si ritrova a Modena per udir le sue pretensioni»; altri preventivi per i marmi furono in seguito chiesti anche a Venezia e a Verona. Qualche giorno dopo, il 10 novembre, l'Assunteria provvedeva ad inoltrare formale richiesta alla Gabella Grossa per l'erezione del monumento nell'Archiginnasio e il successivo 22 gennaio 1697 Giuseppe Maria Mazza venne convocato sul posto «per vedere il sito destinato da Signori Sindaci di Gabella per erigervi la memoria ordinata dal Signor Testatore Venieri»¹². In quell'occasione fu richiesto a Mazza di fare «uno schizzo del disegno di detta memoria»¹³ e un preventivo della spesa.

Il luogo prescelto era nell'ambulacro dei Legisti, all'arcata XVII del lato meridionale del quadriloggiato superiore, occupata da una memoria antica di Gregorio XIII, posta tra le arcate con la memoria di Gregorio XV e quella di Andrea Mariani. Nonostante il parere favorevole espresso dalla Gabella Grossa il 25 maggio 1697¹⁴, nel quale si incaricava Giovan Battista Torri di procedere alle operazioni per preparare il sito che avrebbe ospitato il monumento, solo alcuni mesi dopo, il 21 agosto 1697, l'Assunteria di Studio inoltrava una richiesta al Senato per porre la lapide «nella Sala dove si tiene il Reggimento d'inverno», affermando di «non ritrovarsi luogo a proposito su lo Studio Publico per essere tutto occupato da altre memorie»¹⁵. Giovanna Perini ha ipotizzato che questo repentino mutamento nella scelta della collocazione possa esser stato determinato dagli eredi di Gregorio XIII, ancora molto influenti in città (Girolamo Boncompagni era in quegli anni arcivescovo di Bologna) e forse ostili alla decisione di cancellare la memoria del loro illustre avo¹⁶. La scelta della nuova collocazione, all'interno della sala del Reggimento nel palazzo Pubblico, fu probabilmente comunicata a Giuseppe Maria Mazza il 1 febbraio 1698, allorché egli fu nuovamente convocato a Palazzo e in quell'occasione si decisero anche i termini del contratto, alla cui stipula si arrivò solo sei mesi dopo, l'11 luglio 1698. Nel contratto Mazza prometteva «agli Illustrissimi Signori Camillo Scappi, degnissimo e moderno

¹¹ ASB, Assunteria di Studio, Atti (1692-1695), vol. 17, c. 123r, in Perini 1992, p. 68.

¹² ASB, Assunteria di Studio, Atti (1659-1701), c. 43v, in Perini 1992, p. 71 e nota 60 p. 85.

¹³ ASB, Assunteria di Studio, Atti (1659-1701), c. 43v, in Perini 1992, p. 71 e nota 60 p. 85.

¹⁴ Perini 1992, pp. 71-72.

¹⁵ ASB, Senato, Filza (1696-1697), n. 23, c. 622r-v in Perini 1992, p. 73 e nota 69, p. 85.

¹⁶ Perini 1992, p. 73.

Confaloniere di Giustizia, Illustrissimi Signori Francesco Ghisilieri e Conte Pompeo Gaetano Ercolani ambi Senatori e Assunti dello Studio di Bologna dell'anno 1684» di fare «construire, ornare et affigere nella sala della Galleria dell'Illustrissimo Senato [...] et fra le due finestre che guardano nel cortile del primo Palazzo publico una Memoria di marmo di diversi colori, con statue rabeschi e della qualità, colori e finezza contenuti e descritti in una lista sottoscritta [...] per detto Signor Mazza [...] con ornamenti conforme il disegno fatto [...] e misure in esso contenute». Per quanto concerne gli accordi economici, Mazza si impegnava a «fare tutte di lui proprie spese di robba, marmi e fattura, anche per conficarla nel muro, e de' ponti, legnami et d'ogni e qualunque altra cosa etiam non pensata che potesse occorrere per la causa di quella» a fronte di un compenso di «duemilla settecento sessantacinque soldi dieci dotto quattrini moneta di Bologna» che gli sarebbe stato corrisposto in tre rate: «la prima al principio dell'operazione; la seconda a mezzo di quella; e l'ultima nel fine di essa operatione».

Poche righe più avanti si specificava che «la spesa tutta che occorrerà da farsi per l'intaglio delle lettere che occorreranno farsi in detta memoria [...] e nella doratura di esse lettere» fosse a carico dell'Assunteria mentre «ogni altra spesa di condotta de marmori e ogni altro materiali e cose sopra ciò necessarie spettino in tutto al detto Mazza». Si stabiliva inoltre che lo scultore avrebbe condotto a termine il lavoro entro il termine di dodici mesi «da principiarsi il primo giorno di settembre prossimo a venire» e concluse le operazioni avrebbe dovuto provvedere a «far levare a sue spese ogni terrizzo o predizzo fatto per la causa sudetta»¹⁷. Seguono una serie di clausole che appaiono piuttosto standardizzate, e che avevano la funzione di tutelare la parte committente in caso di imprevisti o inadempienze da parte dello scultore.

Al contratto sono allegati il preventivo di spesa e il disegno¹⁸, autenticati e firmati, ma entrambi furono probabilmente elaborati molto tempo prima, con buona probabilità dopo la riunione del 22 gennaio 1697 quando, come si è detto sopra, Giuseppe Maria fu incaricato di fornire al senato «uno schizzo del disegno di detta memoria»¹⁹ e un

¹⁷ ASB, N, Notaio Alessandro Giuseppe Trombelli, 1696-1698, cc. 97v-98v , documento trascritto integralmente in Perini 1992, pp. 88-89 Appendice A.

¹⁸ Il disegno (mm 292 x 403) era già stato pubblicato in C. S. Maffioli (*Domenico Guiglielmini, Geminiano Rondelli, e la nuova cattedra d'idrometria nello studio di Bologna (1694)*, in *Studi e memorie per l'Università di Bologna*, 1987, pp. 86-87) il quale basandosi su studi precedenti riteneva che il monumento raffigurato non fosse mai stato realizzato, cfr. Perini 1992, p. 69 e p. 84 nota 49.

¹⁹ ASB, N, Notaio Alessandro Giuseppe Trombelli, 1696-1698, cc. 97v-98v, in Perini 1992, pp. 88-89 Appendice A.

preventivo, che egli probabilmente consegnò entro il 29 agosto 1697, allorché sulla base di quanto presentato dallo scultore il Senato di Bologna approvò definitivamente «quod a Dominis Studio Praefectis 1684 fiant memoriae sive monumenta Dominorum Aloysii et Reverendissimi Domini Maphaei Archiepiscopi Corcyrae de Veneziis fratrum nobilium Venetorum et huiusce Archigymansii insignium Benefactorum in Ambulacro Magno vulgo la Galleria huiusce Publici Palatii inter duas fenestras per quas in atrium eiusdem palatii datur prospectus»²⁰. Come ha evidenziato Giovanna Perini, infatti, nello schizzo il monumento è inserito all'interno di una arcata impostata su lesene che richiama l'architettura del loggiato dell'Archiginnasio, dove originariamente si sarebbe dovuto collocare il monumento. Nonostante il disegno rechi sul retro la firma di Giuseppe Maria Mazza, Giovanna Perini si interrogava sulla sua autografia in ragione dell'esiguità di prove grafiche pervenuteci con sicurezza di mano dello scultore. La studiosa notava che il disegno potrebbe anche esser stato svolto da qualche aiutante di bottega oppure potrebbe trattarsi di una delle tante copie commissionate dall'Assunteria per richiedere i preventivi dei marmi, comunque sia «chiunque abbia eseguito materialmente quel disegno, lo ha fatto secondo un'idea del Mazza, che Mazza ha autenticato con la propria firma, così come è avvenuto per il conto presentato all'Assunteria, firmato dal Mazza, ma scritto da due mani diverse [...]. Ne consegue che tanto il disegno quanto il preventivo di spesa sono da considerarsi del Mazza»²¹. Un altro schizzo riferibile allo scultore, raffigurante un progetto per il monumento, mai realizzato, che avrebbe dovuto ospitare la mazza cardinalizia di Angelo Ranuzzi, databile al 1717²², è stato reso noto solo pochi anni dopo lo studio di Perini, e consente a mio avviso di riferire anche il progetto per il monumento Venier alla mano di Giuseppe Maria: le due prove presentano infatti una medesima tecnica esecutiva (penna a inchiostro bruno e acquarellature in marrone), e un comune segno grafico che si distingue per una stesura rapida e compendiarica. L'elaborato grafico presenta due diverse proposte: quella sul lato destro venne poi realizzata seppure con alcune varianti che riguardano sia gli elementi decorativi sia le figure principali. Vennero eliminate le tre gocce poste sopra la nicchia e modificato e reso più pesante il motivo ornamentale che chiude lateralmente il fianco del

²⁰ ASB, Senato, Partiti (1696 – 1703), vol. 29 c. 35r in Perini 1992, p. 71 e nota 59 p. 85.

²¹ Perini 1992, p. 70.

²² Il disegno è stato pubblicato per la prima volta da Angelo Mazza (1994, pp. 99-101) e in seguito da Oliver Bonfait (2000, ill. 74). Il disegno è riprodotto qui nella scheda relativa al monumento funebre del cardinale Angelo Ranuzzi nella chiesa di San Pietro (sch. 126).

monumento, ripreso anche nella decorazione centrale sottostante al basamento e ripetuto sotto alla base di ciascuna nicchia, come previsto nell'alternativa progettuale scartata. Le modifiche maggiori riguardano però l'impianto generale delle figure che nell'elaborato grafico avevano un'impostazione convergente e circolare, mentre nella realizzazione definitiva assumono uno schieramento rigorosamente frontale e quasi da parata. I due busti che nel disegno si impostavano all'interno della nicchia con una rotazione verso la parte centrale del monumento, si presentano invece nel marmo in posizione frontale con le teste lievemente ruotate in direzioni opposte e divergenti, verso la cornice esterna del monumento.



G. M. Mazza, *Progetto del Monumento Venier*, in ASB, *Assunteria di Studio*, Diversorum, busta 96, n.1 (in Perini 1992, p. 72, fig. 3).

Più rigida e appianata appare anche la parte sommitale: i due leoni ai lati ritratti in posizioni differenti nel disegno, accovacciato quello di Felsina con la bandiera e seduto quello alato di San Marco con il libro, sono invece raffigurati nel marmo entrambi passanti in direzioni opposte e con le teste in posizione frontale. Anche nel Genio della Fama con la corona d'alloro e la tromba raffigurato al centro, una resa

impacciata e rigida subentra alla disinvoltura e vivacità che caratterizza il puttino delineato con pochi veloci tratti nella prova grafica. Giovanna Perini affermava al riguardo che «nel disegno le convergenze, i muti dialoghi di uomini e leoni, i rinvii compositivi [...] erano determinati evidentemente dalla circolarità e compiutezza dell'arcata» in cui il monumento si sarebbe dovuto inserire nella parete dell'Archiginnasio. «Cambiato il contesto architettonico (una lunga galleria in cui la prevalenza della direttrice orizzontale è sottolineata dalla cornice di stucco bianco e dorato che segna la linea d'innesto del muro della volta a sesto ribassato riccamente affrescata dal Colonna), anche i dettagli figurativi del monumento vengono riassetati in modo da assecondare meglio le caratteristiche del nuovo ambiente»²³.

Dalla nota spesa allegata al contratto, si apprende che a fronte del compenso complessivo di 2765 lire e s. 18, il salario netto ricevuto da Mazza per «la fattura di duoi Ritratti, duo Leoni, et un puttino» fu di 1500 lire, mentre la cifra restante fu spesa per l'acquisto dei marmi, per il trasporto a Bologna, per il tagliapietre che pose in opera l'opera, e per il muratore che aveva predisposto il ponteggio²⁴.

Per rispettare i tempi stabiliti dal contratto che prevedeva l'avvio dei lavori il primo di settembre 1698, esattamente un mese prima lo scultore ricevette i ritratti dei due Venier, (probabilmente quelli inviati al senato bolognese da Venezia nel 1694), mentre il pagamento della prima rata di 925 lire e soldi 6 fu saldata il 7 ottobre²⁵. Da quanto riportato nella ricevuta si apprende che l'importo corrisposto copriva le spese «per far venir da Venetia i marmi», città da cui Mazza era solito rifornirsi, come nel caso documentato delle tre urne per il duomo di Imola (sch. 69-71). E probabilmente nonostante la priorità conferita dal Senato bolognese al contenimento dei costi, lo

²³ Perini 1992, p. 76.

²⁴ «Nota di materiali per fare li depositini:

Marmo fino bianco per i leoni, busti et putin miera 5 iclud.la a d. 9 il mier cioè	ducati 47	s. 12
Zallo da Verona di Monte, miera 14	ducati 70	s-
Parangon di mezzo	ducati 60	s-
Due Ellogi di parangon	ducati 8	s-
Fatura di quaro et lustradura	ducati 68	s-
suma	ducati 253	s. 12
Per spese de condote sino a Bologna	ducati 70	s-
Per spesa di piata et fachiniper portar li marmi a la barcha	ducati 12	s-
Per spesa di legname, chiodi, fatura di marangon	ducati 18	s-
suma	ducati 353	s. 12
Per fatura di duoi Ritratti, duo Leoni et un puttino	Lire 1500	
Per fattura del tagliapietre in porre in opera la memoria	Lire 34	
Per fattura del muratore et per fare il ponte	Lire 30	

Io Giuseppe Mazza affermo» (Documento trascritto in Perini 1992, p. 89 Appendice B e riprodotto in *Ibidem*, p. 75).

²⁵ Perini 1992, p. 74 e nota 80 a p. 86

scultore dovette riuscire ad imporre quantomeno i marmi veneziani da lui scelti, inizialmente scartati dal senato che appresa la «dimanda assai grave che fanno li marmorini di Venetia per li marmi e la fattura della quadratura disegnata per li depositi Venier» si affrettava a richiedere ulteriori preventivi «a' marmorini di Modena e Verona per sentire li prezzi de' medemi»²⁶.

Nella seconda rata, saldata il 25 aprile dell'anno seguente, 1699, si specifica che il pagamento viene emesso «acciò più sollecitamente [Mazza] si porti a Venetia a levare i marmi che secondo la lettera scrittagli sono all'ordine». Si trattava probabilmente in questo caso del paragone e del giallo di Verona, mentre i marmi bianchi per le statue dovevano essere arrivati a seguito del primo pagamento; nell'aprile 1699 infatti le sculture si presentavano già «in stato di prossimo finimento». Il successivo 15 luglio l'opera era definitivamente compiuta e lo scultore ricevette l'ultima rata del compenso pattuito ed entro il successivo 7 settembre il monumento fu collocato nella sua sede definitiva, come si desume dalla registrazione del pagamento di undici lire di quattrini per «la doratura delle lettere dell'iscrizione emesse a favore di tal Pavia»²⁷, che si può forse riconoscere in Lorenzo Pavia, padre del pittore Giacomo (1699-1749)²⁸, il quale, come risulta dall'autobiografia scritta dal figlio, nel 1699, anno di nascita di Giacomo e soprattutto anno in cui si stava lavorando alla memoria Venier, risiedeva «appresso il famoso Signor Giuseppe Mazza gran scultore»²⁹.

Giovanna Perini sottolinea nel suo eccellente saggio, che qui si è solo parzialmente sintetizzato, come a suo giudizio «l'impaccio, la riuscita striminzita del monumento Venier abbiano precise cause politiche ed economiche, assai prima che tecniche». E afferma «alla luce dei marmi austriaci [*Venere e Adone* sch.61, 62] suppongo sia forse da rivedere e da ridimensionare in parte l'ingenerosa valutazione tutta negativa del Mazza marmista oggi prevalente [...]. I documenti d'archivio e una lettura attenta di talune peculiari concatenazioni storiche ci consentono di valutare diversamente le cause dell'innegabilmente mediocre riuscita formale del monumento Venier né si può ignorare la discreta fortuna pubblica e privata che il Mazza marmista ebbe a Bologna...»³⁰. Le lunghe trattative con i veneziani per il lascito Venier, il continuo

²⁶ Perini 1992, p. 68.

²⁷ Perini 1992, p.76 e nota 87 p. 86.

²⁸ Roli 1977, p. 285 affermava che il padre di Giacomo Pavia fosse Lorenzo, contrariamente a quanto riportato da Perini che invece ne indica il nome in Giovanni Pellegrino.

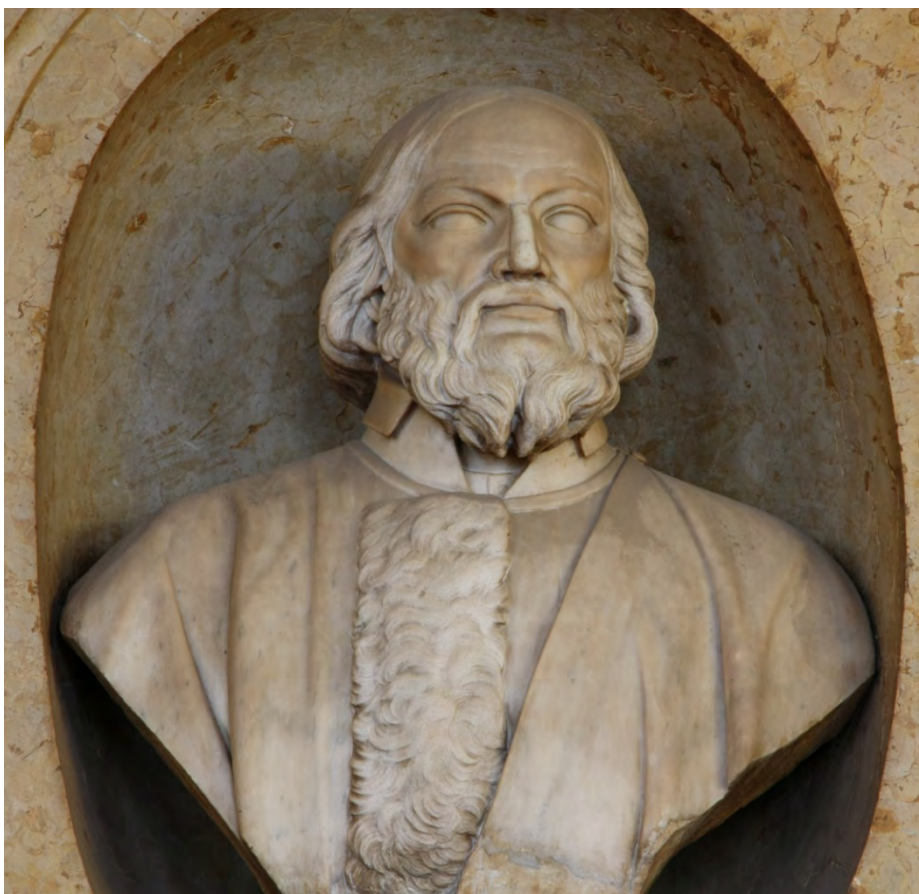
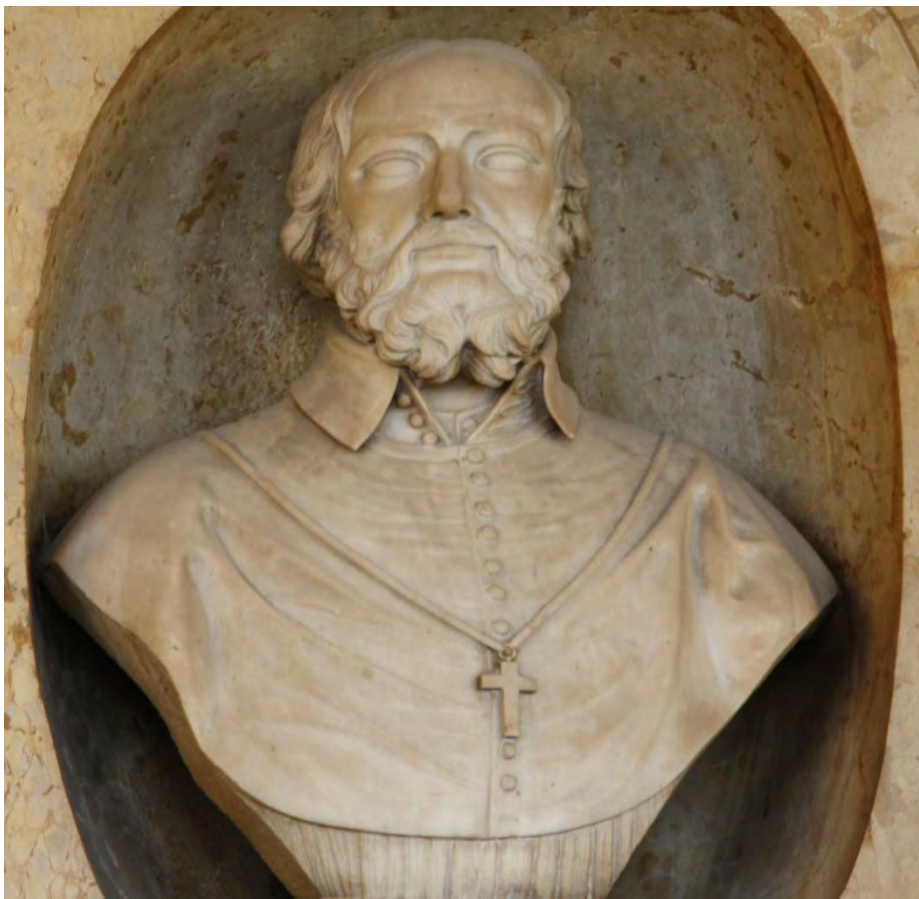
²⁹ Oretti, BCAB Ms. B95, c. 13 r.

³⁰ Perini 1992, pp. 68-69.

procrastinarsi dell'inizio dei lavori, e la necessità imposta dalla committenza di moderare i più possibili i costi, furono tutti fattori che contribuirono al modesto esito del monumento. Ma questo non pregiudicò la fortuna dell'opera: secondo quanto riportato dalle guide di tardo Settecento, Giuseppe Maria all'interno della stessa sala sopra la porta di ingresso, più di decenni dopo scolpirà nel marmo l'effigie di Camillo Scappi, Gonfaloniere di Giustizia, il cui nome risulta essere il primo tra quelli dei contraenti per parte governativa nel contratto con Mazza per il monumento Venier. Anche se, come è stato possibile appurare nel corso di questo studio, la scelta dello scultore a cui commissionare il monumento Scappi, non fu effettuata dall'effigiato bensì dal Senato bolognese, questo forse decise di affidarlo a Mazza anche in virtù di un giudizio favorevole che Camillo Scappi poteva aver espresso all'epoca del monumento Venier. Inoltre, secondo l'uso consueto di far coincidere l'inaugurazione di opere monumentali alle principali feste cittadine, è probabile che la memoria Venier fosse presentata in occasione dell'annuale Festa della Porchetta, tenutasi il 25 giugno 1699, durante la quale il governo cittadino offrì un rinfresco allestito «nella Galleria dell'Illustrissimo Senato magnificamente ornata». La *Gazzetta di Bologna* registra come in quell'occasione presero parte ai festeggiamenti anche il Legato d'Adda e il vicelegato monsignor Antonio Widmann, veneziano di origine, che dovette apprezzare il monumento ai due suoi concittadini, come dimostra la commissione affidata a Mazza negli anni seguire per ornare con stucchi il suo palazzo veneziano³¹. Chi invece conosceva in modo più approfondito il percorso dello scultore e la sua arte, come Giampietro Zanotti, sperava forse che quel monumento insieme a quello altrettanto mediocre dello Scappi, venissero in fretta dimenticati. Egli infatti sebbene obbligato, per dovere di cronaca, a segnalarli nelle aggiunte alle *Pitture di Bologna* pubblicate nell'edizione del 1706, preferì ometterli, forse intenzionalmente, dalla biografia dedicata allo scultore nelle pagine della *Storia dell'Accademia Clementina*.

³¹ Perini 1992, pp. 76-77.







- 73. *San Luca***
74. *San Marco*
75. *San Matteo*
76. *San Giovanni Evangelista*

1699

stucco

Forlì, Cattedrale di Santa Croce, cappella della Madonna del Fuoco, tamburo della cupola

Restauro 2000: Le statue in stucco vengono sottoposte ad un intervento di restauro finanziato dalla Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì e condotto dalla ditta Wunderkammer di Ugo Capriani (Bologna) comprensivo di spolveratura mediante l'uso di pennelli morbidi, fissaggio di parti decoese e fissaggio protettivo con cera microcristallina e infine lucidatura della superficie con panni morbidi di lana .

Bibliografia: Oretti, BCAB Ms. B 130, c. 116; Oretti, BCAB Ms. B407, c. 248; *Relazione* 1706, c.nn.; Zanotti 1703, p. 112; Zanotti 1739, p. 12; Brunelli 1882, p. 75; Fleming 1961, p. 214; Riccòmini 1972, p. 107, cat. 136; Ricca Rossellini 1979, pp. 37-40; Buscaroli Fabbri 1991, p.194; Gori 1991, p. 278; Viroli 1994, p. 63; Idem 1996, p.28; Idem 2003, p. 145.

Tra il 1619 e il 1636 fu edificata nella navata sinistra del duomo forlivese la cappella destinata ad ospitare la xilografia con la *Madonna con il Bambino*, oggetto di venerazione e divenuta patrona della città dopo che, secondo tradizione, rimase illesa ad un incendio divampato nella notte del 4 febbraio 1428¹ all'interno di una scuola ove era esposta.

Terminata l'architettura, prese avvio la decorazione pittorica della cappella: nel 1644 si collocarono nel tamburo della cupola gli stendardi dipinti da Andrea Sacchi e Francesco Albani, raffiguranti rispettivamente *San Pietro Apostolo* e il *Martirio di San*

¹ Sulla xilografia si veda Pasini 1982.

Sebastiano, e i due dipinti con i santi protettori della città *San Mercuriale* e *San Valeriano* eseguiti da Guido Cagnacci. Le vicende della decorazione ad affresco della cupola sono note: dopo un primo incarico nel 1642 allo stesso Cagnacci il quale abbandonò l'opera prima di concluderla, nel 1645 i fabbricieri affidarono il lavoro a Angelo Michele Colonna. Nonostante quest'ultimo avesse condotto a termine la decorazione ad affresco, la congregazione di laici e sacerdoti eletta per giudicare l'opera ritenne fosse stata «malamente dipinta», pertanto quarant'anni più tardi nel 1680 si stipulò il contratto con Carlo Cignani che aveva manifestato la sua disponibilità a portare a termine il lavoro. Nel 1683 Cignani lasciò Bologna per stabilirsi nella cittadina romagnola dove attese all'opera per più di vent'anni: terminato pochi mesi prima, il 28 maggio 1706 per la festa del voto della Madonna l'affresco con *l'Assunzione della Vergine* fu finalmente presentato alla cittadinanza.

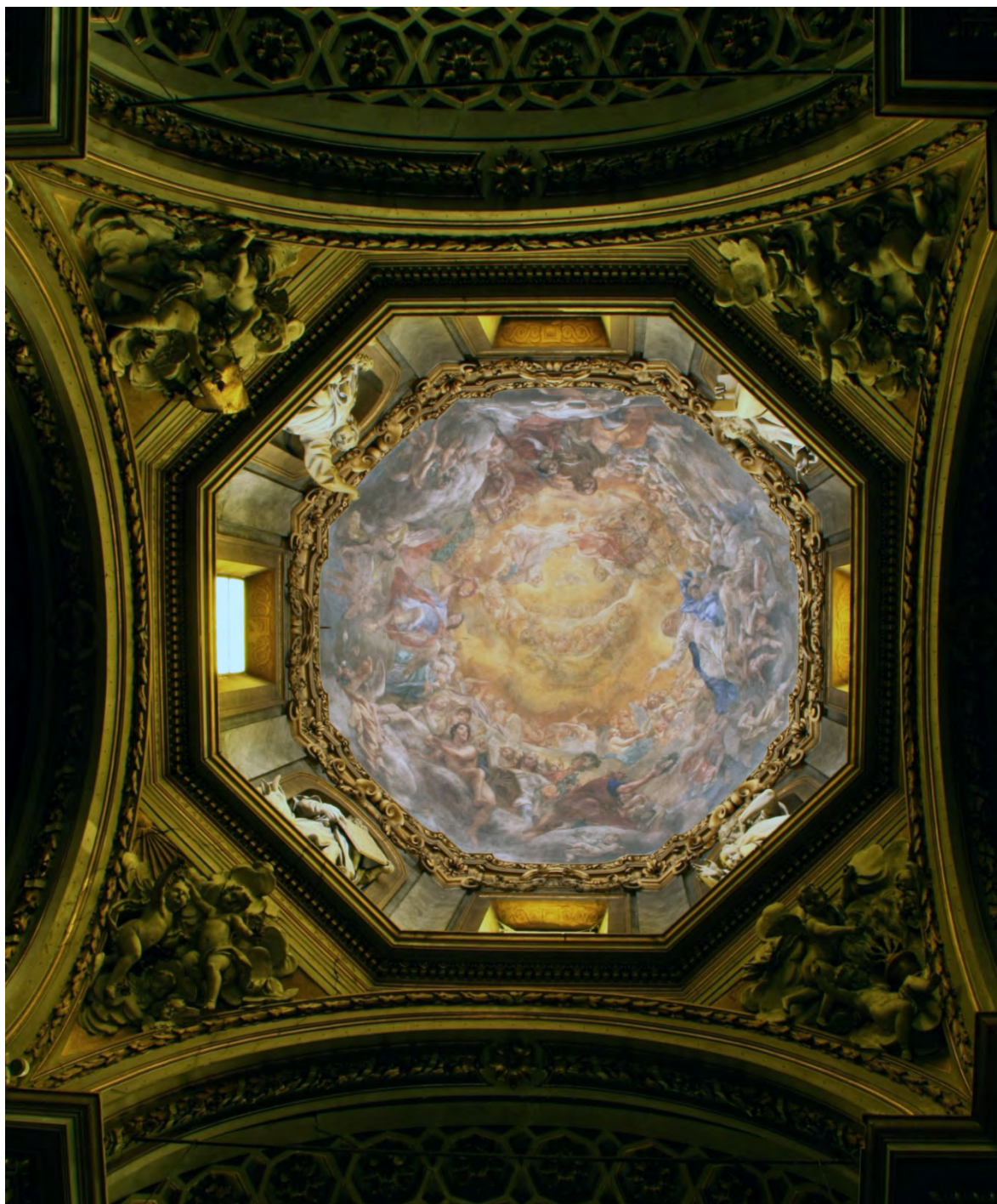
Fu con buona probabilità su suggerimento dello stesso Carlo Cignani che si decise di modificare anche l'impianto del tamburo della cupola: furono ampliate le finestre e la decorazione pittorica composta dagli stendardi di Sacchi e Albani e dai dipinti di Cagnacci fu sostituita dalle statue in stucco poste entro nicchie raffiguranti i quattro *Evangelisti*, eseguite da Giuseppe Maria Mazza. *San Giovanni*, affiancato come tradizione dall'aquila, inclina morbidamente il volto ai cui lineamenti ben si addice la definizione di «giovane semidio cristiano» che Francesco Arcangeli coniava per le analoghe figure dipinte da Simone Cantarini. Lo sguardo dell'evangelista è rivolto verso il basso e invita il riguardante ad ammirare la cupola celeste sopra di lui che indica con il braccio destro levato, mentre con la mano sinistra regge un cartiglio parzialmente srotolato su cui compare l'iscrizione «XPUM/DEVM/DOCV». *San Luca* volge il capo barbato verso l'alto e mostra una tavola con l'iscrizione «XPUM/SACERDO/TEM/DOCVIT», il mantello annodato sulla spalla sinistra ricade fino ai piedi e si posa sulla testa del toro accovacciato alla base della nicchia. *San Marco*, con il leone ai piedi, sontuosamente panneggiato, tiene con la mano destra un libro voluminoso appoggiato alla gamba flessa e avanzata. Il volto, dall'ovale ampio e forte con la fronte alta, la chioma folta e ondulata, i baffi e la barba pieni e rigogliosi, si volge verso il basso e con lo sguardo solenne e l'indice proteso della mano sinistra sembra voler richiamare l'attenzione del fedele sotto di lui. *San Matteo* volge il volto di profilo verso l'alto con la bocca semi aperta che ne accentua l'espressione rapita e ispirata, la mano sinistra al petto in segno di appassionata partecipazione, mentre ai

suoi piedi un angioletto, dalle sembianze di un paffuto e vivace bambino, con le guance gonfie e i capelli arruffati, sostiene con una mano una tavola su cui compare l'iscrizione «XPUM MESSIA DOCV», e avanzando si sporge dalla nicchia, tutto orientato verso lo spettatore. Già Domenico Brunelli nell'opuscolo intitolato *Cenni storici della cattedrale di Forlì* (1882, p. 75) indicava al 1699 l'anno della sistemazione *in loco* delle statue di Mazza, la datazione è confermata da un fascicolo intitolato *Libro dove noto le spese che facio per la cupola cioè negli operari e materiali* compilato a partire dall'11 luglio 1699 da Luigi Albertini custode del Santuario e reso noto da Ricca Rossellini nel 1979. Nel manoscritto sono riportate oltre alle note delle spese per ingrandire le quattro finestre del tamburo che si alternano alle nicchie con gli evangelisti, anche quelle sostenute per la decorazione plastica. Il 22 luglio si fece «l'accordo con Mastro Giacomo stoccatore da castello di far tutti i stucchi su la Cupola» per un compenso di «scudi 28 [di] moneta», conforme il disegno fatto fare dal Sig.re Cignani»; si tratta in questo caso degli stucchi d'ornato, come la cornice alla base della cupola, il cui progetto fu realizzato da «Tomaso da Bologna», vale a dire Tommaso Aldrovandini pittore di quadrature, ricompensato con tre scudi appunto per aver approntato «il disegno per i stucchi fatti di novo per la cupola». Oltre alle spese per i materiali, una *Nota del opere per servizio del statuario signore Giuseppe Massi* consente di appurare che tra l'agosto e il dicembre 1699, Mazza aiutato da uno o due «garzoni» si trovava all'opera sui ponteggi della cappella². Infine nel *Memoriale d'alcune spese et esposizioni della santissima Madonna del Fuoco di Forlì* compilato dal custode don Damiano Galvani ove sono annotate le principali vicende costruttive della cappella tra il 1680 e fino al 1706 viene riportato anche il costo complessivo per la sua realizzazione, pari a 3688 scudi e 76 baiocchi: di questi 80 scudi furono la spesa per i quattro evangelisti in stucco di Giuseppe Mazza³.

Nella *Relazione* pubblicata in occasione della scopertura della cupola nel 1706, alla celebrazione dell'affresco, si accompagnavano anche gli elogi per l'operato dello scultore: «Poi scendendo al tamburo della Tribuna appaiono quattro belle statue de' SS. Evangelisti, opera di Giuseppe Mazza, illustre scultore bolognese».

² Si veda la trascrizione integrale del documento in Ricca Rossellini 1979, pp. 37-40.

³ Ricca Rossellini 1979, p. 40.













77. *Due angeli (con Carlo Nessi)***78. *Due Cherubini***

dicembre 1701 - gennaio 1702

stucco

Cesena, chiesa dello Spirito Santo, altare maggiore (*Due Angeli*), pareti laterali dell'altar maggiore (*Due Cherubini*).

Bibliografia: ASC, Corporazioni Religiose Soppresse, *Spirito Santo*, busta 1156, *Spese concernenti alla chiesa 1700-1701*, c. 26r, Oretti, BCAB ms. B 130, c. 116; Oretti, BCAB, ms. B 165, c. 1v; Oretti BCAB ms. B 407, c.248 Zanotti 1739, p. 12; Emiliani – Dradi Maraldi 1973, p. 305; Cavina Roli 1977, p. 85; Gori 1998, p. 167; Savini, 1998, pp. 321-322.

«Cesena per le monache dello Spirito Santo, alcuni angeli», Giampietro Zanotti nella biografia apre così il breve paragrafo riservato alle opere realizzate da Mazza al di fuori di Bologna. L'informazione sarà poi ripetuta anche da Marcello Oretti sia nelle carte dedicate alla vita dello scultore sia negli appunti relativi al patrimonio storico artistico del territorio cesenate. I cronisti locali¹, invece, non ricordano l'autore degli «ottimi stucchi»² che ornano l'interno della chiesa a pianta longitudinale, e costituita da un'unica navata con lesene corinzie. La chiesa sorse grazie al lascito testamentario dell'avvocato Romolo Gennari³, il quale, estinguendosi con la sua morte la discendenza maschile della famiglia dispose che tutti i suoi beni andassero alle sue quattro figlie, tutte religiose nel monastero delle Santine o Santucce dell'ordine di San Benedetto. Egli dispose inoltre che con la sua eredità le monache dovessero provvedere all'edificazione di una chiesa intitolata allo Spirito Santo sul luogo ove

¹ Si veda in particolare Zarletti sec. XIX, Forlì, Biblioteca Comunale, Fondo Piancastelli, Sala O, ms IV/24: nelle pagine dedicate alle «Monache Santine dell'ordine di San Benedetto» (cc. 608- 620) sono narrate le vicende del monastero dalla sua fondazione nel 1293 e fino al 1866, allorché le monache, adempiendo ad un pio legato del cardinale Roverella che destinava il monastero alla Congregazione di Carità, dovettero trasferirsi definitivamente nel palazzo della famiglia Bonini. Per la storia della chiesa e del monastero cfr. Andreini 1807- 1817, Tomo IV, Cesena, Biblioteca Comunale Malatestiana, ms. 164.33, cc. 18-63. Più di recente i saggi di G. L. Masetti Zannini (*Gli ordini religiosi femminili*), M.Gori (*L'architettura religiosa in età moderna*) e G. Savini, (*Arte e devozione nelle pale d'altare*) in *Storia della chiesa di Cesena*, a cura di M. Mengozzi, Cesena 1998, I, pp. 334 e ss., II, 167, 321-322.

² Zarletti c. 615 r; Andreini c. 18.

³ Sulla figura di Romolo Gennari e sul testamento da lui disposto si veda Savini 1986, pp. 125-138.

sorgeva il suo palazzo. Subito dopo la sua morte, avvenuta il 4 maggio 1691, si diede avvio alla costruzione della chiesa, su progetto dell'architetto Pier Mattia Angeloni, che venne ultimata e consacrata il 30 giugno 1695. Solo negli anni successivi, come è stato appurato grazie al ritrovamento dei documenti contabili originali⁴, si provvide all'arredo della chiesa, con la costruzione degli altari, e con la commissione della decorazione plastica e pittorica.

Nei mesi a cavaliere tra il 1701 e il 1702, erano all'opera gli artisti incaricati della decorazione plastica della chiesa: il 20 ottobre 1701 furono montati i ponteggi ed il 30 dicembre si procedette al pagamento di centosettantasette scudi agli scultori per «loro fattura di tutti tre gli altari, li gran ed il feston della porta»⁵. Le note relative ai compensi per i viaggi e il vitto degli scultori proseguono anche per il mese di gennaio 1702, quando l'arredo plastico fu condotto a termine. Al contempo si provvedeva a commissionare l'esecuzione delle opere pittoriche, come risulta da un pagamento emesso nello stesso gennaio 1702 di 5,20 scudi al «pittore di Forlì per caparra». Nei documenti non è specificato il nome dell'artista, il quale comunque non dovette portare a compimento le opere, la cui esecuzione fu affidata solo pochi mesi più tardi a Felice Torelli (Verona 1667 – Bologna 1748)⁶, a favore del quale il 24 novembre 1702 si registra il pagamento di trenta scudi come «capara delle due ancone». I primi due dipinti commissionati al pittore veronese furono il *Martirio di San Gennaro* posto su uno degli altari laterali, pagato centodieci scudi il 4 novembre 1703, e la *Pentecoste* per l'altare maggiore, per la quale ricevette settanta scudi il 4 gennaio 1704. Nei mesi a seguire Felice Torelli realizzò anche il dipinto raffigurante *San Filippo Neri in gloria* per il secondo altare laterale, ricevendo il 4 agosto 1704 un compenso di centodieci scudi⁷.

Di queste opere ad oggi rimane ben poco: la chiesa è stata chiusa nel 1807 e «profanata per ordine del Governo francese, levati li quadri, dagl'Altari distrutto il bel coro di noce delle Monache, ed anche l'Organo. Spogliata di tutto la sagrestia, venduta la balaustrata di marmo, e posta tal Chiesa prima ad uso di Magazeno, e dopo per farvi in detta Chiesa il Nitro per edificare Polvere d'archibugio [...]. Nel mese di luglio 1812

⁴ Si veda in *Appendice*, 41 la trascrizione dei documenti contabili più rilevanti.

⁵ *Appendice*, 41.

⁶ Sul pittore si veda Graziani 2005.

⁷ Si veda la trascrizione dei pagamenti in *Appendice*, 41.

venne ridotta la [...] ad uso di Caserma»⁸, e infine nel 1881 fu atterrato il campanile. Oggi l'edificio è adibito a sede di rassegne espositive temporanee.

Dell'aspetto conferito all'altar maggiore nei primi anni del XVIII secolo rimane testimonianza in un disegno a penna contenuto in un manoscritto relativo alle vicende storiche e artistiche delle chiese e dei conventi cesenati redatto dallo storico locale Francesco Zarletti (1824-1904)⁹.

Secondo quanto riportato dalle fonti, Giuseppe Maria Mazza fu l'autore dei due angeli modellati nello stucco posti a sostegno della cornice ovale dell'altar maggiore che ospitava la *Pentecoste* di Felice Torelli, oggi conservata nel coro del nuovo convento delle benedettine nella stessa città¹⁰. Sebbene la soluzione compositiva ritorni in altre opere dello scultore, e in particolare in forma analoga nella chiesa di Santa Maria della Consolazione a Ferrara dove secondo Oretti uno dei due angeli fu messo in opera da Andrea Ferreri, le due figure dell'altare cesenate rivelano però una certa rigidità nel modellato e nei panneggi tanto da far supporre che il contributo di Giuseppe Maria dovette probabilmente essere limitato



Forlì, Biblioteca Comunale, Fondo Piancastelli, Sala O, ms IV/24, Francesco Zarletti, *Monumenti cesenati in cui si parla delle chiese e dei conventi di questa città*, sec. XIX, c. 613 r.

al solo disegno preliminare mentre la realizzazione fu con buona probabilità affidata ad un collaboratore. I lineamenti fisionomici dei due angeli, così come il panneggio più lineare e meno chiaroscurato mi sembra possano suggerire la mano di Carlo Nessi, della cui attività all'interno della chiesa cesenate si trova conferma nel profilo biografico a lui dedicato da Marcello Oretti. A lui, infatti, spettano secondo l'erudito

⁸ Andreini, *Cesena sacra* cit., cc. 43, 47.

⁹ Si veda nota 1.

¹⁰ La *Pentecoste* (olio su tela, cm 320 X 250 ca) è l'unica delle tre opere eseguite da Torelli per la chiesa cesenate ad essersi conservata.

bolognese « gli ornamenti ai tre altari»¹¹. Giuseppe Maria fu comunque attivo nella chiesa, come dimostrano i volti dei cherubini posti a chiusura dei cartigli in stucco collocati sulle pareti laterali all'altar maggiore, dove in origine dovevano essere sistemate le due cantorie.

¹¹ Oretti, BCAB Ms. B 132, cc.155-157: «Carlo Nessi.. Cesena nella chiesa delle Monache dello Spirito Santo gli ornamenti ai tre altari in ognuno dei grandi angoli del Mazza».



G. M. Mazza,
C. Nesi,
Angeli,
Cesena,
Chiesa dello
Spirito
Santo



G. M. Mazza,
Cherubini,
Cesena,
Chiesa dello
Spirito
Santo



79. *Davide*

ante 1703 (1697-1702)

Marmo, 74 cm

Firenze, Galleria Pratesi

Provenienza: Bologna, collezione Pistocchi ?

Bibliografia : Oretti, BCAB Ms. B130, cc. 111-112; c. nn.; Zanotti 1703, p. 111; Idem 1739, II, p. 10; *XXVIII Biennale ...*, Torino 2013; Bacchi 2014.

Esposizioni: Firenze, XXVIII Biennale Internazionale dell'Antiquariato, Palazzo Corsini 5-13 ottobre 2013

Questa scultura in marmo raffigurante *Davide* mi è stata di recente segnalata da Andrea Bacchi, che l'ha riconosciuta nell'opera di Giuseppe Maria Mazza ricordata dalle fonti come di proprietà del musicista Francesco Pistocchi, il quale possedeva anche un bassorilievo in terracotta di mano dello scultore raffigurante il *Riposo nella fuga in Egitto*, che qui si è proposto di riconoscere con l'opera che si conserva attualmente nel Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza.

Il *Davide* è stato presentato dall'antiquario Giovanni Pratesi all'ultima edizione della Biennale Internazionale dell'Antiquariato di Palazzo Corsini a Firenze, corredato da una scheda critica di Andrea Bacchi, a cui si rimanda, nella quale lo studioso sulla base di raffronti con altri marmi eseguiti dallo scultore tra l'ultimo decennio del Seicento e i primi anni del Settecento, come l'*Adone* Liechtenstein (sch. 62) e l'*Amor Sacro e l'Amor Profano* (sch. 80), propone per il *Davide* una collocazione cronologica entro i primi anni del Settecento. L'opera, infatti, risulta citata nella breve biografia dedicata allo scultore nel *Nuovo fregio di gloria a Felsina sempre Pittrice nella vita di Lorenzo Pasinelli pittor bolognese*, di Giampietro Zanotti, pubblicato nel 1703. L'autore menziona il «piccolo Davide del Signor Pistocchi» subito dopo aver citato i «trè sontuosi Depositi che sono sotto la Capella maggiore di San Cassiano in Imola» (sch. 69-71) eseguiti dal 1696 e «i due Puttini e le due mezze Figure possedute dal Principe Lictestein in Vienna», queste ultime si identificano con i busti in marmo di *Venere* e *Adone* ancora oggi conservati nelle collezioni principesche (sch. 61, 62) e datati al 1692 nell'iscrizione che contiene anche la sigla dello scultore, mentre ad oggi non è nota la collocazione dei due puttini raffiguranti *Ercole che strozza i serpenti* e

Bacco con la tazza in mano commissionati da Johann Adam Andreas I e compiuti da Mazza nel 1694¹. E' probabile dunque, come già ipotizzato da Andrea Bacchi, che la datazione di quest'opera si debba collocare tra lo scadere del Seicento e i primissimi anni del nuovo secolo.

¹ Si veda qui il capitolo IV. I, *L'attività per Johann Adam Andreas I principe di Liechtenstein*.



80. *Amor Sacro e Amor Profano*

1701 – 1703 circa

Marmo, cm 79

Collezione privata

Iscrizioni: Sul retro sulla base circolare: GIOSEFFO...

Provenienza: Bologna, palazzo Sampieri?

Bibliografia: Oretti BCAB Ms. B 104, c. 47; Oretti BCAB Ms. B130, c. 111; Crespi BCAB Ms. B 13, c. nn.; Zanotti 1703, pp. 111-112; Zanotti 1739, II, p. 10; Descrizione 1795, p. 7; Trinity Fine Art 1990, lot. 6.

Nel 1990 è stata presentata dalla Trinity Fine Art Ltd di Londra una scultura in marmo riferita a Giuseppe Maria Mazza, in ragione dell'iscrizione apposta sulla base circolare dell'opera. Il gruppo che raffigura la lotta fra *Eros e Anteros* si riconosce con buona probabilità in un'opera ricordata dalle fonti come commissionata dalla nobile famiglia bolognese dei Sampieri e a lungo appartenuta alla loro collezione ed esposta nel loro palazzo senatorio posto in Strada Maggiore. La prima menzione della scultura si deve al solito ben informato Giampietro Zanotti, il quale nel testo dato alle stampe nel 1703 in elogio del suo maestro Lorenzo Pasinelli, scomparso tre anni prima, include in chiusura anche dei brevi ritratti biografici di alcuni dei tanti artisti formati al fianco del pittore. Il profilo di Mazza, posto subito dopo quello di Pietro Ercole Fava e di Giovan Gioseffo dal Sole, è di grande interesse, poiché Zanotti lamentando la carenza di commissioni in materiale nobile offerte dalla sua città natale allo scultore, preferisce accennare solo brevemente alle opere in stucco o terracotta per stilare invece un primo elenco delle sculture in marmo da lui eseguite fino a quel momento: «Non è già ch'Egli non sia Eccellentissimo ne Lavori di marmo imperrocchè ha ben saputo anco in questo genere dimostrare il suo valore ne trè sontuosi Depositi che sono sotto la Capella maggiore di San Cassiano in Imola ornati da Lui di Puttini, ... 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»¹. La datazione che si ricava dal testo di Zanotti, all'incirca al 1703, sembra una collocazione cronologica adeguata a questo marmo, in particolare per le similarità con i puttini collocati sulle arche dei santi protettori di Imola (sch. 69-71), databili su base documentaria tra il 1698 e il 1704.

Zanotti accenna nuovamente al gruppo Sampieri nella biografia dedicata allo scultore nella *Storia dell'Accademia Clementina*, in cui fornisce ulteriori importanti notizie «Per il commendatore Sampieri fece due fanciulli di marmo, grandi al naturale, perché due accompagnassero dell'Algardi»². La funzione di *pendant* al gruppo di algardiano, così come il soggetto raffigurato saranno ricordati anche da Marcello Oretti. Sulla base di quest'ultimo Fleming riconosceva il gruppo Sampieri di Mazza nel marmo raffigurante il medesimo soggetto che si conserva nella Galleria Estense di Modena³, oggi con un'attribuzione ad Ercole Antonio Raggi⁴.

La scultura di Alessandro Algardi⁵ è stata acquistata nel 2006 dai principi di Liechtenstein e riconosciuta con l'opera appartenuta ai Sampieri da Boudon – Machuel⁶. Il rinvenimento del gruppo algardiano consente a mio di avviso di rafforzare l'ipotesi che il marmo di Mazza passato all'asta da Trinity Fine Art nel 1990, possa identificarsi con l'opera Sampieri: i due gruppi infatti presentano dimensioni simili⁷, consentendo quindi una loro esposizione ravvicinata a formare un *pendant*. Un accostamento che secondo Zanotti non favoriva l'opera di Mazza: «E a dir vero in questa occasione un così fatto paraggo molto non giova al Mazza; ma a cui non l'avria fatto, essendo que' due fanciulli dell'Algardi due cose divine?»⁸. La leggerezza della composizione, con i puttini che sembrano combattere liberamente nello spazio, e le morbide carnosità rese con delicatissimi trapassi di luce qualificano il marmo algardiano, laddove il gruppo di Mazza al confronto presenta una solidità e fermezza nell'impianto con le figure entrambe raffigurate sedute e caratterizzate dai volumi compatti e nitidi. I tratti fisionomici del volto dell'*Amor Sacro*, ricorrono nelle

¹ Zanotti 1703, pp. 111-112.

² Zanotti 1739, p. 10

³ Fleming 1961, pp. 212, 215, fig. 11.

⁴ *L'Amor sacro e l'Amor profano* di Modena (71 x 60 x 39 cm, inv. 612) entrò a far parte delle collezioni estensi nel 1685, quando il gruppo di Mazza non era ancora stato scolpito, si veda almeno la scheda di Righi Guerzoni 1998, pp. 452-453.

⁵ Si veda anche la scheda di Montagu 1985, pp. 397 cat. L. 112, nella quale l'autrice accenna al gruppo di Mazza.

⁶ Vienna, Palazzo di Rossau, inv. n. SK1481. Sull'identificazione dell'opera con il marmo Sampieri si veda: Boudon – Machuel 2005, p. 79.

⁷ Il gruppo di Algardi misura in altezza 82.5 cm ovvero solo tre centimetri e mezzo in meno rispetto a quello di Mazza.

⁸ Zanotti 1739, II, p. 10

opere dello scultore; la resa sfumata degli occhi conferisce un'intensa intimità espressiva allo sguardo del piccolo amorino.



- 81. *San Pietro***
- 82. *San Paolo***
- 83. *San Giovanni Battista***
- 84. *San Marco***

1703

terracotta, h 100 cm ca.

Parma, chiesa di Santa Maria della Steccata , sagrestia nobile

Bibliografia: ASMSP, *Mandati pagamento*, 1703 e 1708; AOCF, *Libro delle ordinazioni* n. 41, cc. 36r-v,37r,39v,46r,47r-v; AOCF, Serie IX, *Arte e artisti*, sec. XVIII prima metà, serie IX, busta 10, fasc 3; Testi 1922, p. 240 (Giovannini); Santangelo 1934, pp. 74-75 (Giovannini); Fornari Schianchi 1979, p. 447, fig. 954 (Giovannini); Colla 1991, pp. 49-52, cat. 12; Mendogni 1999, p. 87 (Giovannini); Cattani – Colla 2008, pp. 321-322.

Un'aggiunta recente al catalogo di Giuseppe Maria Mazza è costituita da questi quattro busti, posti su basamenti ornati sul fronte da cartouche e da volute fitomorfe negli spigoli, conservati nella sagrestia nobile della basilica di Santa Maria della Steccata a Parma. Si tratta dei modelli in terracotta per i busti portarelíquie in bronzo dorato eseguiti dal fonditore parmense Giuseppe Gualtieri che sono ancora oggi collocati sull'altar maggiore della chiesa.

I busti in terracotta furono segnalati per la prima volta nel 1922 da L. Testi, che sulla base della documentazione archivistica rinvenuta li riferiva però alla mano del pittore bolognese Giacomo Maria Giovannini (Bologna 1667 - Parma 1717), al servizio della corte farnesiana a Parma dal 1694 come incisore delle opere correggesche e del medagliere del duca Francesco¹. Una ricognizione e rilettura dei materiali documentari ha consentito a Stefania Colla nel 1991 di restituirne la paternità a Giuseppe Maria Mazza e di definire correttamente il ruolo di intermediario rivestito da Giovannini tra la Congregazione dell'Oratorio di Santa Maria della Steccata e lo

¹ A Giacomo Maria Giovannini si deve anche l'incisione della rinnovata cappella maggiore di Santa Maria dei Poveri, cfr. sch. 46-50.

scultore bolognese². Dai documenti emerge infatti che il 27 luglio 1703 la Congregazione emette un pagamento di 427 lire a favore di Giacomo Giovannini «per pagarle al Sig. Mazza scultore in Bologna a conto di 4 busti che deve fare per modelli delli altrettanti d'argento per l'altare maggiore di questa *Beata Vergine* Maria detta *Steccata*»³. Il successivo 27 dicembre 1703 i busti erano stati compiuti, come emerge dal pagamento del saldo di 1351 lire e soldi 4 emesso «al Sig. Giacomo Giovannini per residuo del costo di quattro busti di terra fatti fare in Bologna dal Sig. Giuseppe Mazza», al quale vengono corrisposti anche «32 paoli per l'importo delle casse» necessarie al trasporto⁴.

Come è stato possibile precisare dalla ricerca svolta per questo studio, i quattro modelli formati da Giuseppe Maria furono immediatamente consegnati al fonditore locale Giuseppe Gualtieri⁵ incaricato della loro traduzione in bronzo. A tre anni dalla consegna però nonostante le continue sollecitazioni, egli non aveva ancora adempiuto all'opera, e la Congregazione in una riunione del 29 ottobre 1706 decise, anche a causa della sfavorevole contingenza economica in cui versava, di sospendere l'incarico chiedendo al Gualtieri di restituire i quattro modelli in terracotta. Il fonditore riuscì ad ottenere di eseguirne almeno uno come saggio delle sue capacità, e in seguito il 15 marzo 1715, dopo aver valutato il primo bronzo, si decise di riaffidare l'incarico al Gualtieri, il quale fu convocato per stabilire i termini del contratto, stipulato poi il 4 maggio⁶. I successivi documenti contabili testimoniano che la spesa sostenuta dalla Congregazione per la traduzione in bronzo fu estremamente onerosa: i pagamenti si succedono dal 24 settembre 1707 e fino al 30 maggio 1708 per un importo complessivo di circa 17400 lire⁷. Infine i bronzi furono completati nel 1817 dall'orafo Luigi Vernazzi (Parma 1771 – 1836)⁸ il quale eseguì i mascheroni argentati dei sostegni, le quattro cornici delle teche, e le aureole in bronzo argentato⁹.

² Nello studio di Stefania Colla non si riportano le trascrizioni dei documenti d'archivio, che si è ritenuto utile riportare correttamente in questo studio, si veda *Appendice*, 42.

³ *Appendice*, 42/a.I.

⁴ *Appendice*, 42/a.II.

⁵ Si tratta del sacerdote e fonditore, soprattutto di campane, citato dallo Scarabelli Zunti (*Documenti e Memorie di Belle Arti parmigiane*, volume VI, *ad vocem*, manoscritto conservato presso la Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le province di Parma e Piacenza) come esecutore nel giugno 1703 delle campane per la chiesa di San Donnino di Monticelli.

⁶ I documenti mai trascritti sinora, si riportano in *Appendice*, 42/b.I

⁷ Si vedano in *Appendice* 42/b.II le trascrizioni dei pagamenti.

⁸ Luigi Vernazzi fu uno dei più importanti argentieri parmensi, si veda il profilo biografico in Mordacci 1997, p. 88

⁹ Cfr. *Appendice*, 42/c.

Rispetto agli esemplari bronzei, in cui alla qualità tecnica del getto e della doratura si affianca però una considerevole rigidità formale, i quattro busti in terracotta rivelano le caratteristiche tipiche del linguaggio di Mazza, seppur attualmente siano in uno stato di conservazione piuttosto precario a causa della vernice scura che nasconde la calda tonalità della creta, di certo lasciata nuda dallo scultore, e della sfavorevole collocazione al di sopra degli alti armadi della sagrestia nobile che non consente una loro corretta conservazione.

Le quattro figure a mezzo tondo tutte con il volto barbato e il capo cinto dall'aureola, ad oggi non sono state identificate iconograficamente, ad eccezione di una, riconoscibile in *San Giovanni Battista* per il manto di pelli.

Come accade non di rado nel catalogo dello scultore, anche per questi busti mi pare che si possa istituire un confronto con la tradizione figurativa felsinea (ma non solo) e che questa consenta di proporre un possibile riconoscimento dei Santi effigiati.

I tratti di due di questi presentano le tipologie fisiognomiche dei padri della Chiesa, *San Pietro* e *San Paolo*, pressoché usuali nel Seicento, come ad esempio nelle due effigi scolpite nel marmo da Alessandro Algardi per il cardinale Giacomo Franzone, da questo lasciati in eredità al nipote Stefano ed oggi in collezione privata¹⁰. Caratterizzato dalla barba corta e ricciuta e dalla consueta capigliatura con un ciuffo sulla fronte appare *San Pietro*, mentre la lunga e fluente barba così come le ciocche ondulate dei capelli con la scriminatura al centro caratterizzano il volto di *San Paolo*. Meno ovvio appare invece il riconoscimento dell'ultimo Santo: in ragione della similarità dei tratti fisionomici con i lineamenti che definiscono il volto di *San Marco* plasmato nello stucco da Mazza solo due anni prima nella cappella della Madonna del Fuoco di Forlì (sch. 73-76), si potrebbe proporre di riconoscere nel busto di Parma l'Evangelista Marco.

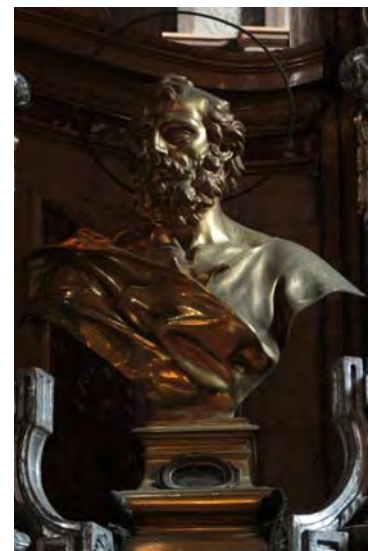
In accordo con la collocazione sull'altar maggiore stabilita per le opere definitive in bronzo, i Santi orientano lo sguardo leggermente in basso, rivolgendolo verso i fedeli. L'andamento del panneggio e la lavorazione della superficie della pelle che riveste il *Battista*, è assai simile a quella del modello in terracotta del *Bacco* per i Liechtenstein (sch. 85). Il trattamento morbido e pastoso della materia, gli effetti pittorici evidenti soprattutto nella resa delle barba e delle capigliature, l'equilibrio e la naturalezza delle forme che caratterizzano questi busti sono tratti consueti nello stile di Giuseppe

¹⁰ Sui marmi di Algardi si veda Montagu 1985, pp. 376-377, catt. 70-71 e figg. 200-201.

Maria. Rispetto alle opere dei decenni precedenti si evidenzia un minor aggetto plastico e una conduzione più lineare dei panneggi, che sarà tipica del linguaggio maturo dello scultore.



G. M. Mazza,
Busto di San Pietro ?,
terracotta,
Parma,
chiesa di Santa Maria della
Steccata, sagrestia nobile.



G. Gualtieri *Busto di San Pietro ?*,
bronzo,
Parma, chiesa di Santa Maria della Steccata,
altare maggiore.



G. M. Mazza, *Busto di San Paolo?*,
terracotta,
Parma, chiesa di Santa Maria della Steccata,
sagrestia nobile.

G. Gualtieri *Busto di San Paolo ?*,
bronzo,
Parma, chiesa di Santa Maria della Steccata,
altare maggiore





G. M. Mazza, *Busto di San Giovanni Battista?*, terracotta, Parma, chiesa di Santa Maria della Steccata, sagrestia nobile.

G. Gualtieri *Busto di San Giovanni Battista*, bronzo, Parma, chiesa di Santa Maria della Steccata, altare maggiore





G. M. Mazza, *Busto di San Marco?*, terracotta, Parma, chiesa di Santa Maria della Steccata, sagrestia nobile.

G. Gualtieri, *Busto di San Marco?*, bronzo, Parma, chiesa di Santa Maria della Steccata, altare maggiore



85. *Bacco*

1703-1705 ca.

terracotta, h. 84 x 80 x 40 cm

Bologna, palazzo Caprara

Bibliografia: Tumidei 1991, pp. 25, 28, fig. 5.

Il busto raffigurante *Bacco* è stato reso noto da Stefano Tumidei nell'importante saggio *Terrecotte bolognesi di Sei e Settecento: collezionismo, produzione artistica, consumo devozionale*¹, pubblicato nel catalogo della mostra *Presepi e terrecotte*, tenutasi nel 1991, all'interno del lapidario del Museo Civico Medievale di Bologna.

Il busto si conserva tuttora all'interno del nobile palazzo appartenuto alla famiglia Caprara, acquisito nel 1927 dallo stato italiano e oggi sede della prefettura di Bologna. Dalle ricerche effettuate fin qui non è stato possibile stabilire la provenienza della scultura che non figura negli inventari relativi ai membri della famiglia Caprara².

Lo studioso segnalava come il *Bacco* in terracotta fosse «con evidenza quello che servì ad approntare uno dei busti realizzati per il principe di Liechtenstein»³, il modello dunque del marmo che ritrae l'effigie della divinità, ancora oggi conservato nel palazzo viennese di proprietà della casata Liechtenstein. In aggiunta a quanto osservato da Tumidei, di cui si dirà in modo più approfondito nella scheda che segue, occorre solo sottolineare la perfetta finitezza della terracotta: rispetto alla traduzione in marmo oltre ad alcuni virtuosismi dettati dalla maggiore abilità nella modellazione della creta, si nota una sola differenza nella composizione, l'assenza della sottile striscia di tessuto che nel marmo attraversa in diagonale la parte sinistra del busto e con una lieve increspatura prosegue sotto la pelle di leopardo. Un'aggiunta questa,

¹ Tumidei 1991, pp. 21-51.

² Gli inventari rintracciati sono relativi al conte Francesco Carlo Caprara (ASB, N, rogito di Alessandro Trombelli del 27 febbraio 1698), al maresciallo conte Enea Silvio Caprara (relativo ai beni posseduti nella casa di Vienna (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), conte e senatore Nicola Caprara (in ASB, N, rogito di Angelo Maria Galeati dell'8 gennaio 1726). Si veda anche il Capitolo IV. 1 nell'ambito dell'attività svolta da Giuseppe Maria al servizio del principe di Liechtenstein si tratta anche del suo legame con Enea Silvio Caprara.

³ Tumidei 1991, p. 28.

forse imposta dalla necessità di attenuare l'eccessiva uniformità nella resa del pettorale, privato di quei sensibili passaggi chiaroscurali mediante i quali è rilevato nella terracotta.



86. Bacco

1703-1705 ca.

Marmo, 85 x 68 x 40 cm

Vienna, Palazzo Liechtenstein di Rossau, scalinata ovest, Inv.-Nr. SK 1367 (F 682)

Bibliografia: Zanotti 1739, II, p. 10; Oretti, BCAB, Ms. B 130, c. 118; Oretti, BCAB, Ms. B 407, c. 247; Fanti 1767, p. 70, n. 59; Arfelli 1934, pp. 421; Wilhelm 1976, p. 67; Riccòmini 1980, p. 294; Raggio 1985, pp. 24-25, cat. 13; Tumidei 1991, p. 28, fig. 6 p. 25; Gregory 1995, p. 32; Reiles 1995, pp. 28-30 cat. 9, fig. a p. 40; Wieczorek 1995, pp. 29-30 cat. 9; Bückling 1996, pp. 60-63, 291, cat. 15; Riccòmini 2001, p. 23; Kräftner – Stockhammer, 2004, p. 95 cat. 11; Milano 2004, p. 178; Ronzoni 2005, I, p. 74.

87. Arianna

1703-1705 ca.

Marmo, 86 x 71 x 42 cm

Vienna, Palazzo Liechtenstein di Rossau, scalinata ovest, Inv.-Nr. SK 1368 (F 683)

Iscrizioni: GIOSEPPE MAZZA BOL. F

Bibliografia: Zanotti 1739, II, p. 10; Oretti, BCAB, Ms. B 130, c. 118; Oretti BCAB, Ms. B 407, c. 247; Fanti 1767, p. 70, n. 60; Arfelli 1934, p. 421; Fleming 1961, p. 215 (identificata come Venere); Wilhelm 1976, p. 67; Riccòmini 1980, p. 294; Nava Cellini 1982a, p. 147; Raggio 1985, pp. 24-25, cat. 14; Gregory 1995, p. 32; Reiles 1995, pp. 28-30 cat. 10, fig. a p. 41; Wieczorek 1995, pp. 29-30 cat. 10; Bückling 1996, pp. 60-63, 291, cat. 16; Riccòmini 2001, p. 23; Kräftner – Stockhammer, 2004, p. 95 cat. 12; Milano 2004, p. 178; Ronzoni 2005, I, p. 74; Sinagra 2009, p. 489.

I due busti in marmo di *Bacco* e *Arianna*, furono plausibilmente concepiti come pendants, come risulta oltrech  dalle dimensioni simili, dalla disposizione dei volti. Il giovane *Bacco*, con il volto proteso verso l'alto e lievemente ruotato a sinistra,   individuato dagli attributi iconografici consueti: ha la fronte coronata di pampini e indossa la nebride, o pelle di leopardo, che si dispone trasversalmente sul petto, la testa della fiera   posta sulla spalla sinistra mentre le due zampe con gli artigli ben delineati ricadono dal nodo sulla spalla destra. *Arianna* si volge in direzione del suo giovane amato, con il capo rivolto verso destra e coronato da una ricca acconciatura. Secondo alcune versioni del mito, Bacco si innamor  della giovane principessa, figlia di Minosse, per la sua splendida capigliatura. Nel busto i capelli dell'eroina appaiono raccolti sulla nuca da una lunga fascia in tessuto, decorata al centro da una gemma. Inoltre i capelli pi  corti sulla fronte, sono legati a formare un ciuffetto alto che si divide in due ciocche ripiegate verso il basso.

Con quelli di *Venere* e *Adone* anche questi busti sono di recente tornati nella loro collocazione originaria, nel palazzo di Rossau dei principi di Liechtenstein a Vienna.

Ricordati da Giampietro Zanotti come «quattro mezze figure ... di marmo Venere, Adone, Arianna e Bacco» realizzate da Giuseppe Maria per il principe Johann Adam Andreas in aggiunta ai «due fanciulli in marmo, maggiori del naturale». Le stesse sculture si trovano citate qualche decennio pi  tardi nella biografia manoscritta dello scultore compilata da Marcello Oretti, e infine sono nuovamente menzionate nella *Descrizione completa di tutto ci  che ritrovasi nella galleria di pittura e scultura di Sua Altezza Giuseppe Wenceslao del S.R.I. Principe regnante della casa di Lichtenstein*, pubblicata a Vienna nel 1767, in cui Vincenzo Fanti, direttore galleria Liechtenstein dal 1760¹, registrava ben otto opere in marmo di Giuseppe Maria Mazza², travisando per  i soggetti raffigurati.

¹ Su Vincenzo Fanti (Vienna 1719 -1776), subentrato nel ruolo di direttore della galleria al padre, il pittore bolognese Gaetano, si veda Knall- Brskovsky 1994, pp. 633-635.

² Le opere ricordate da Vincenzo Fanti sono le seguenti:

1. [p. 68, n. 45] Ercole fanciullo, che schiaccia la testa a due serpenti, statua di marmo di Carrara, alta piedi 3 once 4   di Giuseppe Mazza
- 2.[p.69, n. 46] Un Giovane Bacco, statua di marmo di Carrara, come sopra alta piedi 3 once 4   dell'istesso autore
3. [p. 69, n. 47] una Arianna di marmo di carrara busto alto piedi 2 e once 7 dell'istesso autore
- 4.[p. 69. n. 48] un Bacco di marmo, come sopra, busto alto piedi 2 once 7
- 5.[p. 70, n. 59] Un Bacco di marmo di carrara busto alto piedi 2 e once 8 di Giuseppe Mazza
- 6.[p. 70, n. 60] un'Arianna di marmo di carrara busto alto piedi 2 e once 9 dell'istesso autore
- 7.[p. 70, n. 61] un Apollo di marmo, come sopra, busto alto piedi 2, once 5 dell'istesso autore
- 8.[p. 70, n. 62] Un Tantalo di marmo di Carrara come sopra, busto alto piedi 2, once 5, di Giuseppe Mazza.

A differenza dei due busti di *Venere e Adone*, dove nelle iscrizioni compariva oltre alla firma l'anno di esecuzione, per questi non abbiamo riferimenti cronologici precisi, ma come si dirà, vanno di certo collocati al primo decennio del Settecento.

Sull'effigie di Arianna, si legge «GIOSEPPE MAZZA BOL F», mentre su Bacco non compare alcuna iscrizione. I busti inoltre non risultano citati nella corrispondenza epistolare reperita da Adriana Arfelli, ne tantomeno vi è alcun riferimento nelle lettere indirizzate dal principe a Marcantonio Franceschini, oggetto dello studio di Dwight Miller.

Adriana Arfelli riferendosi a questi busti affermava «non è improbabile che siano stati scolpiti tra il 1695 e il 1701, dei quali anni non ci resta alcuna lettera, tanto più che, per la fredda e manierata stilizzazione, possono avvicinarsi, soltanto ai due busti di Maffeo e Alvise Venier eseguiti sicuramente nel 1699»³. La proposta di datazione avanzata dalla studiosa bolognese è stata accolta da Olga Raggio nelle schede del catalogo della mostra tenutasi al Metropolitan Museum of Art nel 1985. Questa infatti metteva in evidenza la «deep affinity shown by these two bust with the large and decorative neo-Domenichino manner that Franceschini adopted in another series of works: the two cycles of the myth of Diana and the story of Venus and Adonis, which he painted between 1691 and 1700 for the Prince ... The similarity between Franceschini cycle suggest that the sculptures were executed about 1695 - 1700». Così come aveva già notato Adriana Arfelli, anche Olga Raggio sottolineava come in «these two busts show Mazza working in a very different mode from that used in the ... Venus and Adonis»⁴.

Nei busti di Bacco e Arianna, infatti, la vitalità delle figure, che in *Venere e Adone* era affidata al modellato morbido e chiaroscurato, è suggerita invece dai profili emergenti, dai contorni nitidi e fluidi esattamente delineati, che richiamano la pittura espressa da Marcantonio Franceschini negli anni della piena e tarda maturità, tra il 1690 e il 1729. Ancora in questi due busti, rispetto ai precedenti, una illuminazione più uniforme è ottenuta dalla levigatezza delle superfici e dall'andamento dei panneggi che segue un ritmo più lineare moderando la plasticità delle figure.

Un riferimento cronologico per questi due busti, fin qui sfuggito alla critica, è dato da quanto scritto da Giampietro Zanotti nel *Nuovo fregio di gloria a Felsina sempre Pittrice nella vita di Lorenzo Pasinelli pittor bolognese*, pubblicato nel 1703. All'elogio

³ Arfelli 1934, p. 421.

⁴ Raggio 1985, pp. 24-25.

del pittore morto pochi anni prima, nel 1700, segue un breve resoconto sui tanti artisti formatisi al suo fianco. Tra questi compare anche una breve biografia di Giuseppe Maria Mazza, l'unico allievo di Lorenzo Pasinelli affermatosi nell'arte della scultura. «Questi dopo 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» afferma Zanotti, prosegue però lamentando la scarsità di lavori in marmo offerti allo scultore dalla sua città natale e testimonia «dove mancò la Patria supplirono molte altre Città nelle quali Egli ha potuto fare una degna comparsa»⁵. Segue un breve elenco delle opere in marmo compiute sino ad allora e tra queste Zanotti menziona come possedute dal «Principe Líctestein in Vienna» solo i «due Puttini» e le «due mezze Figure»: il riferimento è dunque all'*Ercole fanciullo che strozza i serpenti* e al *Bacco con la tazza in mano* inviati nel 1694 e ai due busti raffiguranti *Venere* e *Adone* datati 1692. Dunque, nel 1703, data di pubblicazione dell'opera di Zanotti, *Bacco* e *Arianna* non erano ancora stati compiuti. Dallo stesso testo si apprende che nel periodo in cui Giampietro Zanotti attendeva alla scrittura dell'elogio di Lorenzo Pasinelli, Mazza stava completando il gruppo in marmo raffigurante *l'Amor Sacro* e *l'Amor Profano* posseduto dai Sampieri (sch. 80). In aggiunta sempre nel 1703, sappiamo che lo scultore realizzò dapprima tra marzo e giugno il grande rilievo in terracotta raffigurante *l'Adorazione dei Pastori* per i padri Camaldolesi di San Clemente in Isola a Venezia e subito dopo tra luglio e dicembre le effigi dei Santi in terracotta per la basilica di Santa Maria della Steccata a Parma (sch. 81-84) . Per *Bacco* e *Arianna*, in virtù delle similarità con il gruppo Sampieri e con i busti della Steccata dove ritorna una condotta assai simile dei panneggi e del modellato si può quindi ipotizzare una datazione prossima al 1703 - 1705.

Nel modello in terracotta del *Bacco* (sch. 85), che presenta dimensioni assai simili a questo, Mazza ripete la stessa composizione portandola ad un grado di estrema finitezza. Stefano Tumidei segnalava i differenti risultati raggiunti dallo scultore nei due diversi materiali: «[...]nel passaggio dal modello ritrovato all'algida esecuzione del 'Bacco' viennese, a noi non resta che chiederci che fine abbiano fatto del primo quei sensibili trapassi di luce, quelle torniture sorvegliatissime, alla moda del Franceschini stesso, sempre corrette però, all'apice dello sviluppo, da una frattura

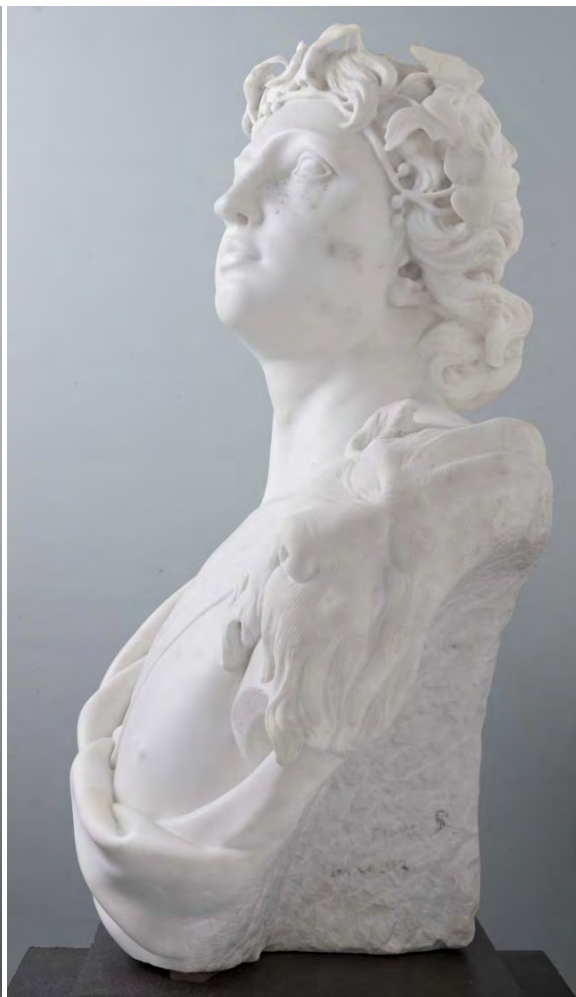
⁵ Zanotti 1703, pp. 111-112.

significativa atto a ravvivare, con qualche colpo di stecca, il complicato intreccio della chioma con la corona di pampini; ad ammorbidire i bordi della pelle di leopardo (sulla cui troppo difficile tessitura di superficie si è poi deciso di sorvolare del tutto) che altrimenti, si direbbe quasi, avrebbe rischiato di irritare le morbidissime spalle del giovane dio.

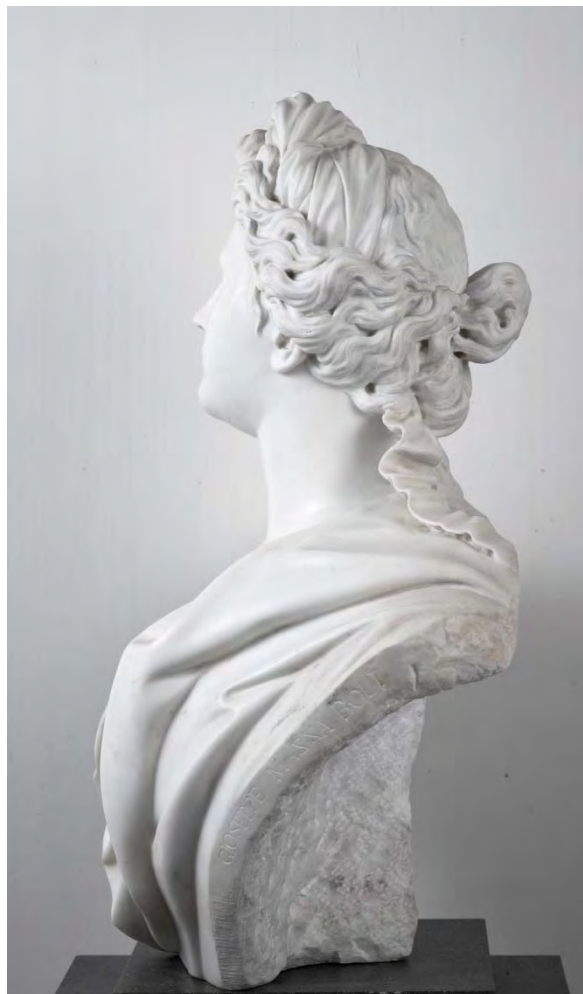
Nella scelta fra i due diversi esiti, credo che anche gli amici pittori del Mazza non avrebbero avuto dubbi e una volta di più non si può che registrare come una differente soglia di attenzione per i prodotti artistici finisse per interferire sulla stessa volontà di affermazione di uno scultore nato a Bologna (a centinaia di chilometri dalla prima cava di marmo), cui certo non sarebbe bastata la propria sola stagione produttiva a far mutare le cose»⁶.

⁶ Tumidei 1991, pp. 28-29.









- 88. *Allegorie della Geografia e putti***
- 89. *Allegoria della Geometria e putti***
- 90. *Allegoria della Scultura e putti***
- 91. *Allegoria della Pittura e putti***
- 92. *Allegoria della Architettura e putti***
- 93. *Allegoria della Musica e putti (?)***
- 94. *Allegoria della Poesia e putti (?)***
- 95. *Allegoria della Storia e putti (?)***

1704 – 1707 circa

Stucco

Venezia, palazzo Widmann di San Canciano, piano nobile sopraporte: nn. 103-104 Stanza I; nn. 105-107: Stanza II; nn. 108-110: Stanza III.

Bibliografia: Oretti, BCAB Ms. B 130, c. 117; Oretti BCAB Ms. B 407, c. 247; Zanotti 1739, II, p. 9; Fleming 1961, p. 210 figg. 8-9; Mariacher 1964, p. 85; Semenzato 1966, p. 97; Riccòmini 1967, pp. 182-183; Crivelli 1971, p. 101; Riccòmini 1972, p. 90; Bassi 1976, pp. 261-262; Cavina-Roli 1977, p. 85; Pavanello 1978, pp. 6-8; Noè 1980, p. 229; Nava Cellini 1982^a, pp. 146, 249; Eadem 1982^b, p. 258; Magani 1989, pp. 71-75; Zorzi – Marton 1989, pp. 389-390; Pavanello 1995, pp. 449-450, fig. 6; Branstator 1996, p. 902; Aikema 1997, p. 97; Mariuz - Pavanello 1997, pp. 601, 610; Bacchi 2000, p. 759; Magani 2001, p. 256 n. 12; De Grassi 2005, pp. 35-36, 38 n. 18; Sinagra 2009, p. 490; De Grassi 2011, pp. 499-500.

Negli anni in cui Giuseppe Maria Mazza attendeva alla realizzazione delle importanti commissioni ecclesiastiche a Venezia, egli fu attivo anche per alcune nobili famiglie lagunari: i nomi che risultano dallo Zanotti sono quelli dei Widmann, dei Manin (1705), di Orazio Correggio (circa 1704) e del «procuratore Foscarini» (1717). Di queste attività, le uniche testimonianze ancora visibili sono le otto sovrapporte in stucco che ornano tre stanze al piano nobile del palazzo Widmann di San Canciano con le *Allegorie delle Arti Liberali*. Nel medesimo palazzo, «in un camerino sopra» vi

era sempre di mano dello scultore felsineo «una bellissima Diana»¹, ad oggi sconosciuta. La preferenza della famiglia Widmann nei confronti degli artisti di formazione bolognese, è attestata anche in anni precedenti nella cappella di famiglia della chiesa di San Canciano, per la quale all'incirca nel 1639² avevano commissionato il complesso scultoreo dell'altare di San Massimo a Clemente Molli (Russi 1599 ca.-Venezia 1664), artista nato in Romagna ma attivo principalmente in Veneto, a Verona e Venezia.

Fu probabilmente Antonio Widmann (1669-1783) a richiedere la presenza di Giuseppe Maria Mazza nel suo palazzo veneziano. Egli era stato dapprima abate e in seguito governatore papale di Bologna, Fermo e Perugia e governatore di Macerata. A Bologna aveva ricoperto la carica di vice legato dal III bimestre 1698 e fino al 27/01/1701³. In quegli anni Giuseppe Maria Mazza attendeva alla prestigiosa commissione assegnatagli dal Senato bolognese del monumento marmoreo in *Memoria di Maffeo e Alvise Venier* (sch. 72) collocato nella Sala del Consiglio del palazzo Pubblico, e, come si è ricordato nella relativa scheda, alla festa cittadina del 25 giugno 1699 che dovette essere l'occasione per l'inaugurazione ufficiale del monumento, la *Gazzetta di Bologna* ricordava tra i partecipanti al sontuoso rinfresco offerto nella galleria del palazzo anche lo stesso monsignor Widmann, il quale non dovette di certo restare indifferente al cospetto dei suoi due concittadini effigiati nel marmo da Giuseppe Maria Mazza.

Le fonti non forniscono riferimenti cronologici precisi per l'attività di Mazza in palazzo Widmann, ma è probabile come suggerito già da Fleming che vi lavorasse negli stessi anni in cui attendeva alle opere per le chiese di San Clemente e del Redentore, eseguite da Bologna ma che comunque richiedevano una sua più frequente presenza a Venezia per seguire le operazioni di fusione dei bronzi. I puttini rivelano infatti strettissime affinità con quelli messi in opera nella cappellina domestica di palazzo Grassi (1704) o Una decorazione simile a quella di palazzo Widmann, Mazza la approntò nel palazzo di Orazio Correggio a San Stae dove «fece in un gabinetto alcune altre medaglie con alcuni fanciulli», oggi non più esistenti, ma sicuramente eseguiti entro il 1705, anno di morte del nobile veneziano.

¹ Zanotti 1739, p. 9

² Cfr. almeno Orbicciani, 2011, pp. 423-426 (con bibliografia precedente) e Rossi 2001, pp. 621-622.

³ Ferretti - Pasquali 1972, p. 221 n. 97.

In palazzo Widmann, le otto sopraporte in stucco presentano coppie di puttini che reggono drappi frangiati, posti ai lati dei medaglioni raffiguranti in bassorilievo le *Allegorie delle arti liberali*. Come è stato già ampiamente rilevato dalla critica, l'impianto compositivo è tratto dalla celebri decorazioni ad affresco con le storie dell'Arcangelo Michele eseguite da Carlo Cignani, con la collaborazione del quadraturista Domenico Santi, in San Michele in Bosco a Bologna nel 1665. Giuseppe Maria aveva già usato il motivo delle coppie di putti a sostegno di un medaglione, dapprima nella cappella della Santa nella chiesa del Corpus Domini (sch. 40), in seguito nella chiesa della Concezione di Crevalcore (sch. 64-67).

Rispetto a quanto è già stato scritto sarà da rilevare come sebbene il complesso decorativo fu di certo predisposto da Giuseppe Maria Mazza, gli scarti qualitativi che si registrano tra le varie sopraporte rivelano come non tutte siano da considerarsi pienamente autografe. Appaiono infatti di mano di Mazza solo gli stucchi che raffigurano l'*Allegoria della Geometria* e quella della *Geografia* nella prima stanza, e l'*Allegoria della Scultura* nella seconda, dove sia i putti morbidi e vivaci che richiamano quelli di Duquesnoy sia i bassorilievi mostrano le caratteristiche peculiari dello scultore e sono affini a quelli nella cappellina di palazzo Grassi (1704, sch. 100) e nella coeva cappella del Crocifisso a Novellara (1704, sch. 101). Per ciò che concerne l'*Allegoria della Pittura* e quella dell'*Architettura* nella seconda stanza, Giuseppe Maria dovette occuparsi del drappeggio frangiato, del bassorilievo e del puttino posto sulla destra del medaglione, mentre l'altro putto è da riferirsi alla mano di un collaboratore, forse Carlo Nessi che con Mazza si spostò anche al di fuori di Bologna. Per quanto riguarda invece la terza stanza, con le tre *Allegorie della Musica, della Poesia e della Storia* queste, a mio avviso, furono probabilmente eseguite solo più tardi, seguendo l'articolazione delle precedenti progettate da Mazza, ma realizzate da un altro stuccatore, forse lo stesso artista ancora anonimo attivo nel palazzo Vendramin e in quello Morosini a San Tomà, come mi pare sia evidente confrontando le tipologie fisionomiche dei putti e nella notevole incertezza e rigidità nella definizione del modellato. Fleming, seguito poi da Elena Bassi (1976), da Nava Cellini (1982) e da Magani (2001), assegnava a Mazza all'interno dello stesso palazzo Widmann anche la decorazione in stucco di una piccola alcova con motivi floreali in bianco e oro e puttini alati. Già Riccòmini segnalava l'estraneità dello scultore bolognese dall'alcova, e seguendo quanto proposto dal Mariacher (1964) la

avvicinava a Abbondio Stazio (1663 - 1745) a cui in seguito l'ha riferita anche Aikema⁴. Altri invece, come Raffaella Tesan e Massimo De Grassi hanno riscontrato nelle fisionomie dei putti e nell'articolazione compositiva affinità con i modi di Pietro Roncaioli, attribuzione che mi pare pienamente condivisibile, sulla base dei confronti proposti con opere documentate dell'autore, come gli stucchi in San Bartolomeo a Rovigo e nella cappella delle Reliquie a Padova. Per ciò che concerne la cronologia, secondo Raffaella Tesan, sarebbe da collocarsi all'ultimo decennio del Seicento, forse in occasione del matrimonio tra Ludovico Widmann III e Laura Foscari celebrato nel 1693⁵, mentre Magani, indica una datazione prossima al 1717, connettendo la decorazione degli ambienti al matrimonio tra Giovanni II Widmann e Vittoria Bonfadini⁶. Lo stesso studioso indica l'autore in Mazza sia delle tre stanze sia, seppur in forma dubitativa, dell'alcova, proponendo dunque per tutti gli stucchi una datazione prossima al 1717.

A mio avviso per le evidenti affinità stilistiche, credo che la decorazione dell'alcova e le *Allegorie della Musica, della Poesia e della Storia* nella terza stanza debbano riferirsi ad uno stesso autore, altro da Mazza e più vicino a Roncaioli; inoltre data la collocazione fisica dei due ambienti all'interno del palazzo - all'alcova si accede dalla terza stanza - è probabile che queste furono eseguite contemporaneamente. Poiché le *Allegorie* riproducono quelle delle stanze precedenti, credo che siano da collocarsi in un momento successivo, forse in occasione del matrimonio del 1717 come proposto da Magani.

⁴ Aikema 1997, p. 97.

⁵ Tesan 2001, p. 178;

⁶ Magani 2001, p. 251





C. Cignani, *Medaglioni con putti*, Bologna, San Michele in Bosco







96. *Adorazione dei Pastori*

1703-1705

bronzo

Venezia, chiesa di San Clemente, Santa Casa di Loreto

Iscrizioni: in basso al centro a partire da destra :

JOSEPH MARIA MAZZA A' BONONIA I.F.A.P.F.F. MDCCIV F.ML. Sc.

Bibliografia: ASVE, *Senato Terra*, Filze 1313; ASVE, *San Clemente*, Atti, 5, fasc. 2, cc. 20-36; Oretti B130, c. 117; *Alle Glorie Immortali* 1705 (trascritto qui in *Fortuna Poetica*, III); Zanotti 1739, II, p. 9; Moschini 1815, II, p. 375; Cicognara 1824, VI, p. 220; Quadri 1824, p. 345; Ticozzi 1831, p. 419 (Camillo Mazza); Paoletti 1837, p. 184; *Nuovissima guida* 1839, p. 143; De Boni 1840, p. 631 (Camillo Mazza); Moschini 1840, p. 148; Paoletti 1842, p. 184; Combatti 1846, II, p. 123; Selvatico 1847, p. 445 (Camillo Mazza); Selvatico - Lazari 1852, p. 274; Zanutto 1856, p. 644; Balbi 1871, p. 8; Parenzo 1872, p. 174; Selvatico - Lazari 1881, p. 456; Tietze - Conrat 1907, pp. 91-94, fig. 65; Caylus (1714-1715) 1914, p. 102; Thieme - Becker 1930, p. 304; Davide da Portogruaro 1934, pp. 529-531; Fleming 1961, pp. 210, 215; Semenzato 1966, p. 33, 95-96, fig. 54; Riccòmini 1967, pp. 177-179, fig. 215; Riccòmini 1972, p. 90; Cavina-Roli 1977, p. 85; Riccòmini 1980, p. 294; Nava Cellini 1982a, pp. 146, 249; Eadem 1982b, pp. 159, 258; Moretti 1984-85, p. 376; Puglisi 1986, p. 233; Lorenzetti 1988, p. 799; p. 259, fig. 55; Theuerkauff - Stockman 1991, p. 259, fig. 55; Pavanello 1995, p. 445; Sponza 1995; Branstator 1996, p. 902; Rossi 1997, II, p. 722; Mazza 1999a, p. 154; Borean 2000, pp. 133-134; Bacchi 2000, p. 759, fig. 487 Riccòmini 2001, p. 23; Sinagra 2009, p. 489.

Secondo quanto riportato da Padre Davide da Portogruaro, la nobile famiglia veneziana dei Correggio fu la principale sostenitrice dei padri Camaldolesi di San Clemente a Venezia finanziando l'acquisto dell'isola da parte della congregazione religiosa che poté comperarla con il consenso del Senato nel 1645¹. Alla famiglia

¹ Mazzucco 1983, p. 113.

Correggio spettava all'interno della chiesa il secondo altare, eretto nel 1656, sul quale vi era un dipinto di Francesco Ruschi raffigurante la *Madonna di Loreto e i santi Romualdo, Benedetto, Agostino e Giovanni Evangelista*, in cui quest'ultimo mostrava un disegno ove si vedeva rappresentata l'Isola di San Clemente, a memoria dunque della generosa elargizione da parte della famiglia.

Sappiamo dalle fonti che Giuseppe Maria Mazza fu in contatto con Orazio Correggio², eseguendo alcune «medaglie con fanciulli»³ in un gabinetto del suo palazzo, di cui oggi non v'è più traccia. Inoltre nella vita di Ercole Graziani, il quadraturista che collaborò con Giuseppe Maria nella cappellina di palazzo Grassi a Bologna (sch. 100), Giampietro Zanotti ricorda che il pittore «circa il MDCVIII andò a Vinegia mandatovi dal Mazza per dipingere una soffitta nel palazzo del nobile uomo Orazio Correggio e la dipinse al solito egregiamente e quel Signore sempre gli n'ebbe grado e sempre lo amò e si dichiarò tenuto al Mazza che di un così eccellente pittore l'aveva provveduto»⁴. Si può dunque supporre, come è già stato proposto dalla critica moderna⁵, che i padri Camaldolesi si rivolsero a Giuseppe Maria Mazza su suggerimento dello stesso Orazio Correggio, ma al momento non sono noti altri documenti che consentano di escludere che la conoscenza tra i due sia avvenuta proprio in occasione del rilievo per San Clemente e che solo in seguito, tra la fine del 1703 e l'inizio del 1704, Mazza lavorasse nel palazzo di Orazio Correggio, poco prima della morte di questi avvenuta nel 1705.

Per portare a termine la Santa Casa di Loreto, costruita a partire dal 1652 all'interno della chiesa, i padri Camaldolesi stipularono il 16 agosto 1701 un contratto con il tagliapietre Giovan Battista Franceschini, il quale si impegnava ad eseguire nel «tergo o schiena della Santa Casa l'incrostatura di marmo seguendo l'ordine delle due parti finite con le due colonne d'Africano, eccettuato che nell'ordine superiore vi dovrà poner due quadri con le figure di basso rilievo di pietra Colombina secondo il disegno dal medesimo sottoscritto di suo pugno»⁶. In aggiunta posta in calce al contratto ai bassorilievi si sostituiscono «due quadri ... fatti con le sue figure piane di rimesso con pietre e rimessi fini di vari colori dal sig. Benedetto Corberelli», specialista nella

² Il nobile veneziano ricoprì anche la carica di governatore di Verona dal 1694 al 1696 (cfr. Biancolini 1760, p. 32).

³ Zanotti 1739, II, p.9.

⁴ Zanotti 1739, I, p. 263.

⁵ Riccòmini 1967, p. 178; Bacchi 2000, p. 759; Borean 2000, pp. 133-134.

⁶ ASVE, San Clemente, *Atti*, Busta 5, fasc 2, c. 23, si veda *Appendice*, 44.

tecnica del commesso marmoreo⁷. Solo due anni più tardi, nel 1703, venuti a mancare gli intarsi ma dai documenti non è chiaro il motivo, i padri affidarono l'incarico del rilievo raffigurante *l'Adorazione dei Pastori* a Giuseppe Maria Mazza, offrendogli un compenso di 300 ducati (pari a 1020 lire). Lo scultore attese all'opera in circa tre mesi, tra marzo e maggio 1703⁸; alla sua consegna il modello in terracotta riscosse grande successo tra i padri camaldolesi, che lo ritennero di «non poca rilevanza» affermando «deve credersi che in esso la pietà, chiamata in soccorso all'arte, abbia voluto compor più miracoli che figure acciò s'unissero per mirar la grand'opera con la venerazione i stupori»⁹. Nel frattempo, il 15 maggio, i religiosi avevano chiesto l'autorizzazione al Senato per eseguire la fusione all'interno delle fonderie dell'Arsenale. Il consenso dei senatori arrivò il 6 giugno, con il quale si concedeva ai padri camaldolesi di «far gettare e lavorare nelle fonderie Alberghetti, alcuni bassi rilievi di bronzo, che servir devono per la cappella della *Beata Vergine* di Loreto, esistente nella lor chiesa, il che sarà di maggior ornamento della medesima»¹⁰. Il getto in bronzo fu realizzato da Gian Francesco Alberghetti nel dicembre 1703 e come riportato da Davide da Portogruaro si trattò di un evento che ebbe grande risonanza anche al di fuori dei confini della Serenissima. Il 22 dicembre in un avviso diretto a Roma si dava infatti la notizia della fusione: «Sabato scorso in questo Arsenale, mercé l'alta pietà e carità dell'Eccellentissimo Senato, fu dal Signor Alberghetti, ingegnere della *Serenissima Repubblica*, felicemente gettato in bronzo il meraviglioso bassorilievo, alto 5 piedi e lungo otto, rappresentante la Natività di N. S. G. Cristo con molte figure. Opera veramente perfetta del Sig. Giuseppe Mazza di Bologna, statuario celeberrimo, che doverà esser collocata per ornamento entro la chiesa di San Clemente, isola dei *Venerabili Padri Camaldolesi*»¹¹. Della finitura delle due parti che compongono il rilievo se ne occupò Francesco Marcolioni, al quale nel marzo 1704 fu affidato l'incarico «di rinettar e cesellar tutti due li pezzi del bassorilievo ... colla maggior diligenza possibile et accuratezza acciò l'opera riuscisse di tutta perfezione ... a piacimento e soddisfazione del celebre Sig. Giuseppe Mazza, scultore di Bologna,

⁷ Si veda per l'attività veneziana: Merkel 1992, pp. 178-182. L'unico riferimento certo circa la biografia riguarda il matrimonio contratto nel 1666; circa l'attività professionale tra il 1671 e il 1680 attese diversi commessi a Vicenza, e dal 1681 si trasferì a Modena dove fu chiamato dal duca a dirigere un laboratorio di pietre dure (Massa 1983, pp. 710-713).

⁸ Si vedano le ricevute in *Appendice*, 44/a.

⁹ Cfr. la trascrizione in *Appendice*, 44/a.

¹⁰ ASVE, Senato Terra, filza 1313 decreto del 6 giugno 1703, si veda la trascrizione in *Appendice*, 44/b.

¹¹ Davide da Portogruaro 1934, p. 530

come pure del Sig. Gio. Francesco Alberghetti, quale haveva fatto fondere di bronzo l'opera stessa»¹². Marcolioni, coadiuvato da un cognato che si occupava di «pulire i panni col raspino et nettare dove non vi era pericolo d'alterare il disegno»¹³, impiegò quasi un anno, ricevendo l'ultimo pagamento a saldo del lavoro svolto nel gennaio 1705. Il salario da lui ricevuto superò quello riconosciuto allo stesso Mazza: alla retribuzione pattuita di 300 ducati si aggiunsero le spese per il vitto per «alimentar la sua famiglia» in modo da «attendere quietamente al lavoro» e in aggiunta al termine i padri camaldolesi riconosciuta la perfezione del compito svolto, vollero regalargli altri 50 ducati.

La notevole accuratezza con cui sono state compiute la rinettatura e la finitura a freddo contraddistingue questo bronzo dagli altri lavorati a Venezia da Giuseppe Maria Mazza, al Redentore e in Santi Giovanni e Paolo, dove collaborò ancora con lo stesso Marcolioni, mentre Giovan Francesco Alberghetti, per la morte avvenuta poco dopo l'avvio dei lavori per il Redentore, fu sostituito dapprima dallo stesso Marcolioni e in seguito da un altro membro della famiglia Alberghetti.

Secondo quanto riportato da Davide da Portogruaro, il modello in terracotta realizzato da Mazza, si conservava fino al XIX secolo all'interno del convento dei Camaldolesi, ma ad oggi dopo le vicende che hanno portato alla chiusura della chiesa e del convento adibito dal 1880 fino al 1992 a manicomio femminile e in seguito venduto a privati e oggi sede di un lussuoso albergo, del modello in terracotta si sono perse le tracce.

La composizione si distribuisce con ordine e simmetria, svolgendosi prevalentemente sul primo piano con le figure modellate in altorilievo, sullo sfondo è delineata a bassorilievo la cornice entro cui si svolge la scena: al centro il Bambino, focus narrativo e visuale della narrazione, al suo fianco la Madonna che lo abbraccia coprendolo con il suo manto, e ai lati si distribuiscono gruppi di tre figure, con l'aggiunta nella parte destra di un fanciullo che si nasconde sotto le vesti della madre equilibrato sulla sinistra da un pastore delineato a stacciato sullo sfondo in cammino verso il gruppo sacro. La narrazione che scorre con singolare vivacità seguendo un ritmo ordinato e sinuoso è permeata da un'intonazione sentimentale resa mediante la morbidezza della materia e degli affetti.

¹² Si veda il contratto trascritto in *Appendice*, 44/a.

¹³ Cfr. *Appendice*, 44/a.

Il rilievo venne accolto con ampie lodi, non solo dai religiosi che lo avevano commissionato: nel 1705 a Padova nella stamperia del Seminario, fu pubblicato un libretto intitolato *Alle Glorie Immortali del Sig. Giuseppe Maria Mazza Scultor Celeberrimo Bolognese per il Prodigioso Presepio di Bronzo ... gettato nell' Arsenal di Venezia e collocato nella Chiesa de R. R. P. P. Camldolensi dell' Eremo nell' Isola di S. Clemente di Venezia*¹⁴. Il libretto contiene diciannove componimenti poetici di cui uno in lingua francese, uno in latino, composto probabilmente dal pittore Marcantonio Franceschini come risulta dalla sigla «M.A.F.P»¹⁵, e uno in greco antico. Negli elogi cantati in rima si celebra il «più dotto Scalpel, ch'il mondo ammiri» in grado di rendere i «bronzi quasi animati»: «*par che prorompa il pargoletto labbro /... veggio negli occhi il zelo/ nella bocca gli affetti, e in rimirlarla, / giurerei che favella, e pur non parla*». E ancora «*Mazza, l'opera di te sublime figlia, / Grazia, e beltà sì veramente spira, che fa restar, se il guardo in lei si gira / D'ognun sospese, e immobili le ciglia. Ogni sua parte al ver tanto somiglia, /che quasi il senso, e il moto in lei si mira*»¹⁶.

E rivolgendosi al riguardante lo si invita a dare testimonianza «*Ch' à raddoppiar portenti al Secol nostro, / O Fidia, ò Prassitele hoggi risorse, /L'arte, che ogn'arte eccede / Vinse se stessa, e partorì tal mostro, / Ch'inganna il senso, e pone l'occhio in forse, / In ciò però trascorse /Che Christo in stalla humil, d'Amore in segno / Nacque, e pur val questo Presepe un Regno*»¹⁷. Il recupero dell'antico è motivo d'encomio anche in un altro sonetto, dove si afferma: «*Già la famosa Tua mirabil arte/ Quasi à Greci scalpelli il preggio oscura; / Onde a ragion questa, e l'età futura / Ti leggeran glorioso in mille carte*»¹⁸.

Il rilievo bronzeo dei padri Camaldolesi, fu l'opera con cui Mazza esordì in pubblico a Venezia, ed ebbe tale successo da garantirgli le prestigiose commissioni che seguiranno negli anni immediatamente successivi, nelle quali come si dirà allo scultore viene richiesto di uguagliare la perfezione e la bellezza di questo suo primo importante lavoro veneziano.

¹⁴ Le poesie contenute sono trascritte in *Fortuna Poetica*, III.

¹⁵ Cfr. La trascrizione in *Fortuna poetica*, III/s: «*Natale Christi Æneum a JOSEPHO MARIA MAZZA Feliciter insculptum, EPIGRAMMA, M.A.F.P.*»

¹⁶ Cfr. *Fortuna poetica*, III/b.

¹⁷ Cfr. *Fortuna poetica*, III/a.

¹⁸ Cfr. *Fortuna poetica*, III/q.







97. *Madonna col Bambino e San Giovanni*

1700-1705 circa

terracotta dipinta a finto bronzo; 36,5 x 31,5 (con cornice: 52 x 47 cm)

Cento, collezione privata

Iscrizioni: In basso al centro, sotto la nuvola: GM

Bibliografia: Riccòmini 2011; Mampieri 2011, pp. 184-185, cat. 10; *Galleria Piva* 2011, p. 2

Esposizioni: *Il fascino della terracotta...*, Cento, 27 novembre 2011 – 11 marzo 2012.

Il bel rilievo ovale in terracotta siglato in basso sotto la nuvola «GM», è posto entro la cornice dorata originale, decorata da foglie d'acanto su fondo bulinato e



Particolare della sigla.

nel profilo da un motivo composto da grosse foglie ricorrenti che dipartono dai nastri al centro. In occasione della recente esposizione alla mostra dedicata allo scultore centese Cesare Tiazzzi, il rilievo è stato esaminato da Antonella Mampieri che ne ha redatto la relativa scheda. La studiosa, sulla base di quanto scritto da Eugenio Riccòmini in un testo dedicato all'opera e destinato alla galleria Piva di Milano, che allora la possedeva, data la terracotta attorno all'ottava decade del XVII secolo, confrontandola con i rilievi della collezione Boschi, e in particolare con l'*Adorazione dei Pastori* datata al 1675 nell'iscrizione (sch. 3).

Rispetto a quanto già scritto, ritengo che l'opera sia più tarda, e che possa trovare una più adeguata collocazione all'incirca ai primi anni del Settecento, come dimostrano le somiglianze con il gruppo della Madonna con il Bambino posto al centro del rilievo bronzeo nella chiesa di San Clemente in Isola il cui modello in terracotta fu consegnato da Mazza nel 1703. Oltre al volto e al movimento dolce del capo della Madonna, si ripete in forma pressoché identica il disegno del velo che le copre



G. M. Mazza, *Adorazione dei Pastori*, Venezia, chiesa di San Clemente in Isola, part.

il capo e ricade avvolgendo il braccio, che in entrambi i casi ferma un lembo della veste. I due Bambini inoltre ritornano uguali nei puttini alati che contornano l'*Immacolata* nella cappellina di Palazzo Grassi, conclusa nel 1704 (sch. 100), nelle morbidissime carnosità e nel modo di rendere i ciuffetti di capelli.



98. *Madonna Immacolata*

1703 -1710 circa

Terracotta, cm 29 x 24

Bologna, già collezione A. Boschi

Iscrizioni: G.M.

Bibliografia: Riccòmini 1965, p. 66; Riccòmini 1972, p. 112 cat. 153

Esposizioni: Bologna, Museo Civico 12 dicembre 1965 – 12 gennaio 1966

99. *Madonna del Rosario con il Bambino*

1703 -1710 circa

Terracotta, cm 29 x 24

Bologna, già collezione A. Boschi

Bibliografia: Riccòmini 1965, p. 66; Riccòmini 1972, p. 112 cat. 153

Esposizioni: Bologna, Museo Civico 12 dicembre 1965 – 12 gennaio 1966

Questi due ovali in terracotta di modeste dimensioni modellati ad altorilievo, sono stati segnalati da Riccòmini nella collezione della famiglia Boschi ma ad oggi non sono più rintracciabili. Si tratta di composizioni di frequente ripetute dallo scultore, destinate ad ornare ambienti adibiti alla devozione privata, come cappelline domestiche o oratori.

Per ciò che concerne la collocazione cronologica, Riccòmini suggeriva una datazione intorno al terzo decennio del Settecento, che qui si propone di anticipare sensibilmente poiché nelle opere la cui esecuzione è documentata all'incirca in quell'arco cronologico come le *Virtù Cardinali* modellate tra il 1728 e il 1729 (sch. 154-157) poste sulla controfacciata della chiesa bolognese dei padri domenicani, si rivela una conduzione più semplificata dei panneggi, segnati da pieghe lineari dai contorni netti, caratteristiche che si riscontrano anche in opere di modeste dimensioni come il *Cupido* (sch. 167) e l' *Allegoria della Poesia* (sch. 168) entrambe datate al 1736.

Mi pare invece che questi due ovali possano trovare una adeguata sistemazione in un intervallo cronologico che potrebbe essere di poco successivo all'*Adorazione dei Pastori* di San Clemente in Isola (1703). La Vergine posta al centro del rilievo bronzeo presenta notevoli similarità con la stessa figura dell'ovale in terracotta con la *Madonna del Rosario con il Bambino* dove ritorna la stessa posizione del capo il medesimo gesto della mano che affonda nelle pieghe morbide del manto su cui in entrambe le opere si posa il Bambino.



G. M. Mazza, *Adorazione dei Pastori*, Venezia, San Clemente in Isola, particolare

100. *Immacolata e angeli*

1704

stucco

Bologna, palazzo Grassi, cappella gentilizia

Bibliografia: Oretti, BCAB Ms. B 130, c. 114; Oretti, BCAB Ms. B 407, c. 247; *Le pitture* 1706, p. 108; *Le pitture* 1732, p. 106; Zanotti 1739, II, p. 8; *Le pitture* 1755, p. 110; *Le pitture* 1766, p. 113; *Le pitture* 1776, p. 66; *Le pitture* 1782, p. 68; *Le pitture* 1792, p. 71; Riccòmini 1965, p. 51; Idem 1967, p. 177 Fleming 1961, p. 214; Riccòmini 1972, p. 106 cat. 133; Nava Cellini 1982^a, pp. 144, 249; Eadem 1982^b, p. 258; Roversi 1994, pp. 66,78; Riccòmini 2001, p. 14; Sinagra 2009, p. 489.

Come attesta l'iscrizione posta sopra la porta d'ingresso, la decorazione della cappella domestica nel palazzo della nobile famiglia bolognese dei Grassi¹, fu commissionata, nel 1704 dal marchese Achille Maria Grassi, mecenate e collezionista, in quegli anni al centro delle vicende artistiche bolognesi. Giampietro Zanotti, infatti, gli dedica solo due anni più tardi la seconda edizione della guida di Malvasia (1706), da lui curata e aggiornata, elogiandolo per aver trasportato nella nuova Galleria del suo palazzo l'affresco di Ludovico Carracci raffigurante *l'Ercole vincitore dell'Idra*, eseguito nel 1594 e in seguito, con l'estinzione della linea maschile dei Grassi, venduto al Victoria and Albert Museum di Londra dove ancora oggi si conserva.

La decorazione della cappella si inserisce in un progetto più ampio di rinnovamento in chiave barocca del palazzo e in particolare del «nuovo appartamento d'abbasso», come lo definisce Zanotti, ovvero delle stanze site al pian terreno, che furono affrescate dai quadraturisti Tommaso Aldrovandini e Ercole Graziani (Mezzolara di Budrio 1651 – Bologna 1726)². Quest'ultimo compie anche la decorazione pittorica della volta e delle pareti nella cappella, dove sull'altare Mazza esegue in stucco il gruppo composto dall'*Immacolata Concezione e Angeli*. Il sodalizio tra i due artisti è

¹ Il palazzo di fondazione medievale, venne acquistato dai Grassi nel 1466 e rimase di loro proprietà fino al 1848, quando si estinse la linea maschile del ramo bolognese della famiglia. Acquistato nel 1865 dal Demanio, è oggi sede del Circolo degli Ufficiali.

² Per il profilo biografico del quadraturista si veda Massari 2009, pp. 107-108.

confermato dalla loro collaborazione presumibilmente in questi stessi anni alla decorazione del palazzo del nobile Orazio Correggio a Venezia, oggi non più esistente³.

Zanotti nella biografia dedicata allo scultore illustra come segue la cappella di palazzo Grassi: «La sì bella e sì amorosa nostra Donna, con angeli intorno ... è la prima che in Bologna si vedesse illuminata da certi nascosti deretani spiragli di luce, disposti con arte, che rende sommamente vaga, e gradevole la vista di sì bei rilievi».

La parete di fondo arretrata rispetto all'arco strutturale della volta, consente allo scultore di sfruttare la profondità reale e scalare su più piani la rappresentazione, conferendo grande teatralità all'insieme.

Sulla parete di fondo dell'altare, rivestita di candido stucco bianco, sono disposti volti di cherubini e angioletti a tutto tondo seduti con pose vivaci sulle nuvole modellate ad altorilievo, mentre al centro campeggia, quasi a rilievo pieno, la Vergine, a figura intera sostenuta da una nuvola, investita dalla luce che penetra dall'alto mediante una grande finestra nascosta posta al centro della parete. Un'altra apertura di piccole dimensioni, posta nell'angolo in alto a destra, enfatizza la posa estatica della Donna, illuminandole il volto, morbidamente sollevato e rivolto verso la fonte di luce. Sulla cornice dell'arco che inquadra la parete di fondo, tra cherubini e angioletti disposti con grande equilibrio e armonia, due figure angeliche in volo, modellate a tutto tondo, invitano a partecipare alla rappresentazione sacra: l'angelo di sinistra porta una mano al petto in segno di accorata partecipazione, mentre quello di destra volge lo sguardo verso il riguardante e indica con il braccio sinistro la Madonna.

Gli effetti di luce di matrice berniniana, che qui lo scultore impiega per la prima volta, si ritrovano nella di poco precedente *Gloria* della cappella maggiore nella chiesa delle monache Scalze di San Gabriele (oggi nella chiesa di San Giovanni Battista a Minerbio) (sch. 68), e nelle realizzazioni sacre di qualche anno successive: nella chiesa del Suffragio di Fano e in quella dell'Annunziata di Pesaro.

Gli stucchi che ornano le altre pareti della cappellina, con volti di cherubini e cornici a fogliami, sono da riferirsi, giusta la testimonianza di Marcello Oretti, a Carlo Nessi⁴.

³ Zanotti 1739, II, p. 9, si veda anche il capitolo sull'attività veneziana.

⁴ Oretti, BCAB Ms. B 132, c. 156.







101. Angeli con strumenti della passione**102. Ritratto di Domenico Barca**

1701 - 1704

stucco (Angeli), terracotta dipinta di bianco (busto)

Novellara, chiesa di Santo Stefano, cappella del Crocifisso

Iscrizioni: Parete laterale sinistra sotto al busto:

«SACELLVM HOC / AB EX.MO D.D. CAMILLO III NOVELLARIAE
 PRINCIPE/ BENIGNISSIME INDULTUM / A CELEBRI IOSEPHO MAZZA
 BONONIENSI / ORNATISSIME SCVLPTUM SUB CRUCIFIXI SALVATORIS
 CYNOSURA / SIGNIFER DOMINICUS BARCA AD CÆLI ANHELLANS
 PORTVM / PIE' ERREXIT ET DOTAVIT / ANNO MDCCIII».

Sul busto, spalla destra:

«GIOSEFFO MAZZA F 1704».

Bibliografia: AGNO, Davolio Ms. 1825, II; Campori 1855, pp. 309; Fleming 1961, pp. 210, 215; Riccòmini 1972, p. 106 cat. 133; Ciroidi 1991, pp. 156-159; Adani 1997, p. 141; Riccòmini 2001, p. 23; Sinagra 2009, p. 489

Come si legge nella lapide posta sulla parete di sinistra, la decorazione della cappella del Crocifisso nella chiesa Collegiata di Santo Stefano a Novellara, fu compiuta nel 1704 a spese di Domenico Barca, gonfaloniere di Casa Gonzaga, il cui ritratto in terracotta è posto al di sopra dell'iscrizione. 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 cui il pittore riferisce di non aver potuto parlare direttamente allo scultore in quanto questi si trovava a Reggio Emilia¹. I principali biografi di Giuseppe Maria Mazza per ciò che concerne Novellara, menzionano solo la sua attività per il conte Camillo III Gonzaga nel Casino di Sotto, databile al 1687 sulla base delle note di pagamento registrate nei libri contabili, rinvenute nel corso di questo studio². Il nome di Giuseppe Mazza quale autore dell'ornamento della cappella, oltre ad essere attestato

¹ La lettera è trascritta in *Appendice*, 39/ XVIII.

² Cfr. *Appendice*, 31/ a.

dalle iscrizioni sulla lapide e sotto la spalla destra del busto, è ricordato anche dal Davolio nel manoscritto sulle *Memorie Storiche di Novellara* e in seguito da Giuseppe Campori. Quest'ultimo, ripreso poi da Fleming, riferiva alla mano del bolognese, nella stessa chiesa, anche l'ornamento in stucco dell'altare della Madonna del Pilastro e l'esterno della cappella del Santissimo, che invece come ha già indicato Eugenio Riccòmini, sono riferibili ad altra mano probabilmente di formazione "lombarda".

La decorazione in stucco contorna un crocifisso in cartapesta policroma seicentesco, preesistente, con due grandi angeli in volo e sei angioletti sulle nuvole recanti gli strumenti della Passione. La composizione richiama quella contemporanea della cappella di palazzo Grassi, nei puttini alati, dai corpicini paffuti e ritratti in posizioni vivaci e variate, e nei due grandi angeli che coronano il Crocifisso, questi ultimi affini anche a realizzazioni precedenti e successive, come quelli nella chiesa dello Spirito Santo di Cesena e dei teatini di Rimini.

Sulla parete laterale di sinistra, inquadrato da una nicchia, il busto del committente dell'opera, Domenico Barca, ritratto in una posa statica e rigorosamente frontale. Nonostante la presenza della firma che compare con la data nell'iscrizione apposta sotto la spalla destra, «GIOSEFFO MAZZA F. 1704», non è escluso che il ritratto possa non essere pienamente autografo. Le tante opere ultimate negli stessi anni – la cappellina di palazzo Grassi (sch. 100) e il grande e rilievo bronzeo raffigurante *l'Adorazione dei Pastori* per la chiesa veneziana di San Clemente in Isola (sch. 96) – potrebbero aver indotto lo scultore a delegare l'esecuzione del busto ad uno dei tanti allievi che all'epoca frequentavano la sua bottega, limitando forse il suo intervento al solo disegno preliminare. Questa ipotesi trova conferma anche in una lettera indirizzata a Camillo III Gonzaga del 30 giugno 1704, quindi nello stesso anno della decorazione della cappella, con cui Vincenzo Asinelli comunica al conte la risposta di Mazza «sopra al particolare ricercato»: « adempisco in questo ordinario ciò che mi sogierisse il soprannominato Sig. Mazza quale ben ossequiosamente si inchina a Vostra Eccellenza e dice che ha un Giovine, che sarà sufficientemente capace per intraprendere il lavoro delle suddette statue, e ne adimanda per sua fattura di cadauna delle suddette statue quattro doppie e la tavola, e due manouali pagati e spesati dall'Eccellenza Vostra, o verò dieci doppie al mese, con l'istesse provvigioni di sopra della cibaria. [...]»³. Dunque Mazza, probabilmente richiesto dal conte ma

³ Cfr. *Appendice*, 31/ b.

operato da altri impegni, gli consiglia un suo «Giovane» che sarebbe stato disponibile ad adempiere all'incarico per un compenso giornaliero di 150 lire bolognesi. Nella lettera non si specifica quale fosse il lavoro proposto dal conte, ma la coincidenza cronologica potrebbe far supporre che si trattasse proprio della decorazione nella chiesa di Santo Stefano, basata su soggetti propri del repertorio figurativo dello scultore, di frequente ripetuti, con cui anche gli allievi dovevano avere grande dimestichezza.





103. *Sant'Antonio da Padova***104. *San Francesco da Paola***

1688 - 1706

stucco

Bologna, chiesa di San Giacomo Maggiore, terza cappella a destra

Dimensioni: h 170 ca.

Bibliografia: Lanzoni, BUB Ms. 3807, c. 18; Oretti, BCA Ms. B 130, c. 110; Oretti, BCA Ms. B 407, c. 248; Oretti, BCA Ms. B 30, c. 50; Crespi, BCA Ms. B 13, cc. nn.; *Le pitture* 1706, p. 92; *Le pitture* 1732, p. 90; *Le pitture* 1755, p. 92; *Le pitture* 1766, p. 48; *Pitture* 1776, p. 48; *Le pitture* 1782, p. 50; *Le pitture* 1792, p. 50; Bianconi 1820, I p. 70; Bianconi 1826, p. 32; Bianconi 1835, p. 33; Bianconi 1844, p. 32; Gualandi 1865, p. 78; Ricci 1881, p. 122; Ricci 1884, p. 121; Ricci 1893, p. 127; Ricci 1900, p. 127; Ricci 1906, p. 104; Ricci 1914, p. 147; *Piccola Guida* 1924, pp. 12; Thieme – Becker 1930, p. 304; Ricci 1930, p. 126; Ricci 1950 [ed. 2002], p. 170; Fleming 1961, pp. 207, 214, fig. 1; Riccòmini 1965, p. 55, figg. 2,3; Matteucci 1967, p. 80 e n. 23; Cruciani 1969, pp. 263-267; Riccòmini 1972, p. 105, cat. 130; *San Giacomo Maggiore* 2006, p. 29.

Le due figure a tutto tondo di *San Francesco da Paola* e di *Sant'Antonio da Padova* sono poste ai lati del celebre dipinto di Ercole Procaccini raffigurante la *Conversione di San Paolo* nella terza cappella a destra nella chiesa dei padri agostiniani di San Giacomo Maggiore.

Un utile riferimento cronologico per le due sculture è la mancata citazione nella guida di Bologna del 1686 mentre si trovano nella successiva edizione del 1706.

Da quanto riportato nel manoscritto *Obblighi de la sagrestia e del convento de' RR. PP. di San Giacomo* redatto da Mario Lanzoni nel 1605, con aggiunte di diversa mano fino al 1704, conservato presso la Biblioteca Universitaria di Bologna¹, si apprende che il giuspatronato dell'altare dai Cartari che avevano commissionato la pala ad Ercole Procaccini divenne della famiglia Broglia nel 1704. Questi si impegnavano ad «adornarlo, mantenerlo e farvi fare la ferriata», si potrebbe dunque supporre che le

¹ Lanzoni, BUB ms. 3877, c. 18.

due statue e le pitture sulle pareti laterali ove sono effigiati a monocromo entro nicchie *San Domenico e San Francesco* attribuite a Giuseppe Gambarini (Bologna 1680 – 1725) allievo di Lorenzo Pasinelli², venissero commissionate intorno a questa data dalla famiglia Broglia incaricata della ristrutturazione della cappella. In mancanza di altra documentazione che consenta di datare con maggiore certezza le sculture, si propone di collocarle cronologicamente tra la fine del Seicento e i primissimi anni del Settecento anche in ragione di una semplificazione nel disegno del panneggio e una certa rigidità nelle pose “da accademia” dei santi che richiama alcune delle statue in bronzo che ornano l’altare nella basilica del Santissimo Redentore a Venezia.

Secondo quanto riportato da Marcello Oretti, la stessa famiglia Broglia possedeva di Giuseppe Maria Mazza «due bassi rilievi piccoli di creta cotta, uno rappresenta Europa che accarezza il Toro, l’altra figura la medesima rapita dal Toro»³, ad oggi sconosciuti⁴.

² Roli 1967, p. 175.

³ Oretti, BCAB Ms. B 130, c. 112.

⁴ Riccòmini (1972, p. 105) segnalava l’esistenza di un bassorilievo raffigurante il *Ratto d’Europa* nella raccolta Pellizzer a Bologna.



- 105. *Sant'Agostino***
- 106. *San Gregorio Magno***
- 107. *Sant'Ambrogio***
- 108. *San Girolamo***
- 109. *San Rocco***
- 110. *San Sebastiano***
- 111. *Sei Angeli con gli Strumenti della Passione***
- 112. *San Pietro***
- 113. *San Paolo***

nn. 105- 110: 1705-1707; nn. 111-113: 1707-1708

Bronzo

nn. 105-110, 112-113: cm 65 x 30 ca

Venezia, Basilica del Santissimo Redentore, altare maggiore

Bibliografia: ASVE, *Senato Terra*, Filza 1338 (segnalato in Vio 1985, pp. 205, 207 n. 8); ASVE, *Provveditori al Sal*, Ufficio del Sal Cassa piccola, Quaderno, b. 446 (segnalato in Vio 1985, pp. 206, 207, n. 12); ASVE, *Provveditori al Sal*, Ufficio del Sal Cassa piccola b. 447, Quaderno, c. 63 Zanotti 1739, II, p. 9; Oretti B130, c. 117; Oretti B 407, c. 247; Crespi B13, c.nn; Temanza 1778, p. 527 (altare G. Mazza e statue in bronzo); Moschini 1815, II, 347 (disegno, marmi e bronzi G. Mazza); Cicognara 1824, VI, p. 220 (Camillo Mazza); Ticozzi 1831, p. 419 (Camillo Mazza); Paoletti 1837, p. 184 (1679 disegno dell'altare e bassorilievi in marmo); De Boni 1840, p. 631; Selvatico 1847, p. 445; Selvatico - Lazari 1852, p. 265 (1679 altare Camillo Mazza); Selvatico - Lazari 1881, p. 426 (1679 altare Camillo Mazza); Musatti 1904, p. 228 (altare); Fleming 1961, p. 215; Temanza-Ivanoff 1963, p. 60 (1679 altare G. Mazza); Semenzato 1966, p. 89 (1679 altare G. Mazza) , 96 (*Santi e angeli*); Riccòmini 1967, p. 179; Timofiewitsch 1969, p. 78; Riccòmini 1972, p. 90; Cavina-Roli 1977, p. 85; Riccòmini 1980, p. 294; Moretti 1984-85, p. 376; Vio 1985,

pp. 205-206; Puglisi 1986, p. 233; Lorenzetti 1988, p. 776 (1679 disegno dell'altare e bassorilievi in marmo); Gallo – Spadavecchia 1994, pp. 5, 23; Rossi 1997, p. 722; Mazza 1999a, p. 154; Bacchi 2000, pp. 759, 780; Sinagra 2009, p. 489.

Con la pubblicazione nel 1705 del libretto in onore di Giuseppe Maria Mazza per il rilievo bronzeo di San Clemente, nella Serenissima il suo nome entrò nel novero dei «più periti Scultori» allora operanti in laguna.

Nello stesso anno, a conferma della notorietà raggiunta, fu incaricato di portare a termine la decorazione dell'altare maggiore della basilica del Santissimo Redentore sull'isola della Giudecca, eretta per volere del Senato cittadino a partire dal 1576 su progetto di Andrea Palladio e affidata all'ordine dei frati minori Cappuccini¹. Le fonti locali hanno a lungo equivocato l'attività svolta dallo scultore bolognese nel tempio veneziano: fino agli inizi del secolo scorso, infatti, si riteneva spettasse a Mazza, e per di più, secondo alcuni, a Camillo, sia il progetto che tutte le sculture in bronzo e marmo dell'altare maggiore, costruito a partire dal 1679 in sostituzione dell'originario, di cui si conservano le statue di *San Marco*, *San Francesco* e il *Crocifisso* eseguite da Girolamo Campagna e gettate in bronzo nel 1590. Per primo Temanza nella vita proprio del Campagna, affermava: «Sul principio di questo Secolo fu distrutto il vecchio altare, e fu con profusione d'oro, rizzato quello di forme, benché ricco masso di sassi, che ora si vede» e in nota riferiva «L'autore fu Giuseppe Mazza Bolognese, buono Scultore, ma pessimo Architetto»². In seguito Selvatico, nella vita di Camillo Mazza affermava «Gli appartengono pure le molte e goffe statue di bronzo poste intorno al tabernacolo dell'altar maggiore nella chiesa del Redentore. Qui egli la fece anche da architetto ma con suo poco onore perché quel tabernacolo non è che un mal digesto monte di marmi con colonnucce spirali di meschina apparenza. Il peggio per altro di quest'altare é il parapetto in cui il Mazza espresse in marmo Cristo che porta la croce «Opera veramente di pessimo stile (esclama giustamente il Cicognara sdegnato), ed inferiore di molto ai suoi bassorilievi di bronzo»³.

Saranno le ricerche condotte da Davide da Portogruaro a restituire a Giuseppe da Vicenza «capuccino e proto» il progetto dell'altare (1679), al quale però lo storico

¹ Sulle vicende relative alla costruzione della chiesa si veda: Davide da Portogruaro 1930, pp. 224.

² Temanza 1778, p. 527.

³ Selvatico 1847, p. 445

riferiva anche i disegni di tutte le sculture, sia dei bassorilievi marmorei sia delle statuette in bronzo «modellate da qualche oscuro, ma valente, bronzista»⁴. In seguito, in virtù di quanto scritto nello *Zibaldon* inedito di Temanza, Nicola Ivanoff nel 1963 riferiva a Tommaso Rues alcune delle opere in marmo che ornano l'altare, precisato poi da Gastone Vio, il quale sulla base della documentazione archivistica ha potuto indicare nel tirolese lo scultore che portò a compimento nel 1682 il rilievo marmoreo del paliotto raffigurante *l'Andata al Calvario*, «già in parte» compiuto da «un francese». Allo stesso Rues si devono i due *Putti* ai lati del tabernacolo con la raffigurazione della *Deposizione dalla croce*, e il rilievo rappresentante *l'Orazione nell'Orto*⁵.

Guidati dai biografhi bolognesi di Mazza, sia Fleming nel 1961 sia Riccòmini nel 1967, riferivano correttamente allo scultore solo le statuette in bronzo, collocandole Fleming all'incirca nel 1704, e poco più avanti Riccòmini, il quale ricordava che nel *Ritratto ovvero le cose più notabili di Venezia*, pubblicato nel 1705 si citasse «l'altar maggiore tutto maestoso, con un tabernacolo parimenti di finissimi marmi composto» ma non le statuette in bronzo. Già Zanotti, riferiva: «Fu il Mazza chiamato a Vinegia da' padri camaldolesi di San



Clemente per far loro un gran presepio in bronzo, e v' andò, e l'opera fece, la quale scoprendosi fu applaudita da tutta la città, e con molte rime celebrata, e questo fu l'Anno MDCCV. In quel tempo ancora per li padri cappuccini della stessa città fece otto Angeli di bronzo, che portano gli strumenti della passione, e quattro dottori della Chiesa, e San Rocco, e San Sebastiano, da ornare il tabernacolo; e tutto questo riuscì ancora eccellentemente». Infine le ricerche condotte da Gastone Vio hanno consentito

⁴ Davide da Portogruaro 1930, p. 182.

⁵ Vio 1985, pp. 204-205; si veda inoltre Bacchi 2000, p. 780.

di precisare ulteriormente la cronologia e l'entità dell'attività svolta dallo scultore felsineo⁶.

All'inizio del 1705 l'altare maggiore della chiesa del Redentore attendeva di essere completato: si presentava infatti ancora privo «di alcune statuette di Bronzo» per le quali erano stati «eretti dall'Architetto i Piedistalli»⁷. Sollecitati dal padre sagrestano dei Cappuccini, i Provveditori al Sal si rivolsero al «pubblico fonditore Giovan Francesco Alberghetti», chiedendogli di valutare l'effettiva necessità dell'opera e la spesa occorrente. Francesco Alberghetti riferisce che «a perfezionare quel maestoso Tabernacolo devono esser poste quattro statue di bronzo, alte un braccio incirca per una, sopra li quattro piedistalli di marmo, che si trovan a quest'effetto sopra li quattro angoli del secondo ordine, all'intorno della cupola. Altre due parimente della medesima altezza vogliono esser situate nelli due nicchij, che sono nella facciata maggiore del primo ordine, una per parte della portella, dove si ripone l'Augustissimo Sacramento». Egli inoltre informa che al momento queste statue si trovano sull'altare ma «fatte di creta... una materia tanto fragile» e per questo motivo sono «tutte logore, et infrante anzi mancando una di quelle due nelli nicchj, hanno levata una delle di sopra dalla parte di dietro, e sostituita nel nicchio». Circa i soggetti raffigurati, il fonditore afferma che «Le quattro di sopra rappresentano li quattro principali Santi Dottori della Chiesa; et in un nicchio vi è un San Sebastiano; e nell'altro, mi pare riverentemente, dovreb'essere un San Rocco». Aggiunge che quelle statuette in terracotta «veramente non hanno imaginabile proporzione col resto della sontuosità di quel Regio Tabernacolo...». Per conformarsi a quella ricchezza, prosegue, «bisognarebbe fossero modellate da uno dei più famosi scultori, che qui s'attrovino, mentre le altre tre del SS.mo Crocifisso, San Marco e San Francesco sono bellissime». E nelle righe che seguono lascia intendere verso chi a suo parere tra quei «famosi scultori» si sarebbe dovuta orientare la scelta dei Provveditori, portando ad esempio l'opera compiuta da poco per i camaldolesi, per la quale lui stesso aveva provveduto alla fusione del rilievo in terracotta di Mazza, poi cesellato dal Marcolioni. Per ciò che concerne il costo dell'operazione, afferma, infatti: «Io crederei, che la spesa dello Scultore, e del Ceselladore, per rinettarle dopo gettate, come si è fatto ultimamente del Bassorilievo di bronzo, con li PP. di San Clemente, con la spesa del getto, et altre

⁶ I documenti segnalati da Vio, ma non integralmente trascritti, si riportano per intero in *Appendice*, 45.

⁷ Cfr. la trascrizione in *Appendice*, 45/a.II.

cose necessarie, crederei potesse ascendere a trecento ducati in circa; non compreso il costo del metallo, del quale ne andranno quattrocento vinti libbre, potendo pesare le statue circa settanta libbre per una»⁸.

L'8 febbraio 1705, i Provveditori al Sal interpellano sull'argomento il Senato⁹, inviando in allegato le lettere del Padre Sagrestano e la relazione dell'Alberghetti. Il seguente 26 febbraio, i senatori inviano l'autorizzazione a procedere, rimettendo al Magistrato al Sal di scegliere « per il modello, e per nettar le statue dopo il getto uno dei più periti Scultori, et un cesellatore» e che siano i «Provveditori stessi ad ordinare la perfezione dell'opra»; infine dispongono che «al Magistrato dell'Artiglierie sia commesso di somministrare il metallo occorrente»¹⁰. Un anno dopo, il 6 febbraio 1706 viene emesso il pagamento di centottanta ducati a favore di Francesco Anichini¹¹ per darli a «Gioseppe Mazza scultore a Bologna per aver fatto sei modelli di statue che dovevano servire per l'altare» della chiesa del Redentore. Il seguente 19 settembre Giovan Francesco Alberghetti¹² riceve dieci ducati «à conto del getto che deve fare delle sei statue di Bronzo», e il successivo 17 novembre a saldo altri 70 ducati. Le sei sculture furono completate solo nel 1707, allorché fu retribuito Francesco Marcolioni dapprima il 26 marzo per la cesellatura con centodieci ducati, e infine il 18 aprile le sculture furono definitivamente collocate, lo stesso Marcolioni viene infatti ricompensato «per spese, e fatture per impiombar le sei statue fatte all'Altar Maggiore»¹³. Questi primi sei bronzi completavano la decorazione della base del tabernacolo ma per ultimare l'ornamento previsto dal modello di Giuseppe da Vicenza, mancavano ancora altre otto statuette: *sei angeli recanti gli strumenti della Passione* e due sculture raffiguranti i *Santi Pietro e Paolo*. A tal fine il padre sagrestano dei cappuccini, invia una nuova richiesta ai Provveditori al Sal¹⁴, i quali chiedono ad Antonio Pastori, loro proto, di recarsi sul posto per verificare cosa fosse previsto nel modello: questi nella relazione inviata il 5 maggio 1707 conferma che per

⁸ Cfr. *Appendice*, 45/a.III.

⁹ Cfr. *Appendice*, 45/a.I.

¹⁰ Cfr. *Appendice*, 45/a. IV.

¹¹ Lo stesso Francesco Anichini, era stato testimone nel matrimonio celebrato il 26 settembre 1690 tra Giovanni Battista Mazza, fratello dello scultore, e Orsetta Alberti, si veda il capitolo II.1 *Cenni biografici e ruolo di Camillo Mazza* e i relativi documenti trascritti in *Appendice*, 11.

¹² Si tratta probabilmente di un altro membro della numerosa famiglia di fonditori e costruttori di artiglierie attivi a Venezia dal XVI secolo, cfr. M. Morin, *Per la mia Venezia*, in «Diana armi», VIII, 1974, pp. 59-64.

¹³ Si vedano tutti i pagamenti qui riportati in *Appendice*, 45/a.V.

¹⁴ Cfr. *Appendice* 45/b.II.

«perfezionare il detto Tabernacolo vi mancano alla sua cima nelli rimanenti il numero di sei Angioli, e di sotto ... pure vi mancano due figure per accompagnarsi le altre di quella qualità, e quantità, come quelle fatte presentemente»¹⁵. Alla richiesta di un nuovo preventivo per le otto statue inviata a Francesco Marcolioni, questi risponde informando che durante la lavorazione delle precedenti, per la morte di Giovan Francesco Alberghetti, aveva atteso in prima persona sia ai getti sia alla cesellatura «con la dovuta puntualità» e che anche per queste statue mancanti si sarebbe occupato «di gettare ... à perfezione e cesellarle di tutto punto, come pure di far fare li otto modelli dal Signor Giuseppe Maria Mazza da Bologna che fece li modelli dell'altre sei statue fatte». Per questo nuovo lavoro chiede però un compenso maggiore rispetto al precedente, evidenziando che queste ultime richiedono «maggiore fatica à causa delle Ali e dei sei Angeli, e de' Misteri»¹⁶. I Provveditori al Sal sottoposero la questione al Senato, il quale con il decreto del 14 maggio acconsentiva a «far costruire le ... due statue , e sei angeletti di bronzo... facendovi formar li modelli da Giuseppe Maria Mazza da Bologna», chiedendo però ai Provveditori di moderare il compenso per il cesellatore Marcolioni¹⁷. Il 12 agosto i Provveditori al Sal informano i senatori sul compenso pattuito, spiegando che rispetto alle statue precedenti costate all'incirca trecentottanta ducati queste nuove sculture richiedevano «un'opera più difficile, e laboriosa ... occorrendo ... spendere in queste più tempo, e diligenza, particolarmente attorno li sei Angeli, massimamente dal Cesellatore, à riguardo delle loro vesti volanti, alle braccia e gambe nude e più spiccate et de' Misterij che tengono nelle manine». Pertanto affermano, il costo «verrà a rillevare in tutto ducati 498:22, comprese le spese di Casse et trasporti da Bologna à qua, di detti modelli, e de carichi, e discarichi d'essi»¹⁸. A pochi giorni dalla approvazione definitiva del Senato, datata 27 agosto, Francesco Anichini il 10 settembre riscuote otto ducati per il trasporto delle statue, ovvero per « far caricar e scaricar dalla barca del corrier di Fiorenza alla Casa delli ss.ri Alberghetti pubblici fonditori le 8 statue, che devono essere riposte sopra l'altar maggiore di detta chiesa [del Redentore]». Il successivo 17 novembre, Giuseppe Mazza aveva già definitivamente ultimato tutti i modelli in terracotta: egli riceve infatti per il tramite di «Betti Antoniatì» duecentocinquantaquattro ducati «per haver fatto

¹⁵ Cfr. *Appendice*, 45/b.IV.

¹⁶ Cfr. *Appendice*, 45/b.III.

¹⁷ Cfr. *Appendice*, 45/b.V.

¹⁸ Cfr. *Appendice*, 45/b.VI.

le otto statue di scultura in creta, che doveranno essere rigetate in Bronzo, e devono servire per l'Altare Maggiore della Sudetta Chiesa»¹⁹. Il lavoro fu completamente svolto entro l'11 luglio 1708, allorché si registra il pagamento a Francesco Marcolioni di 237 ducati «per haver butato di bronzo le otto statue, e ceselate»²⁰.

Agli angoli del secondo ordine dell'altare sono collocati i quattro Dottori della Chiesa, *Sant'Agostino*, *Sant'Ambrogio*, *San Girolamo* e *San Gregorio Magno*. Atteggiati in posizioni contrapposte: assorti nella lettura Ambrogio e Girolamo, il primo dall'aspetto anziano in abiti vescovili con mitra e pastorale, mentre il secondo identificato dal leone ai piedi. Agostino e Gregorio Magno rivolgono lo sguardo verso il basso: il vescovo di Ippona in vesti episcopali, accosta con la mano destra un libro al petto, mentre con la sinistra sostiene il piviale e indica il numero tre, riferimento alle sue meditazioni sul dogma teologico della Trinità; Gregorio Magno, unico tra i quattro Padri della Chiesa ad essere elevato al soglio pontificio, indossa la tiara e con la mano destra impugna la ferula pastorale. Infine a completamento della decorazione del secondo ordine dell'altare, sono raffigurati i due santi ritualmente invocati contro le epidemie: *San Sebastiano* e *San Rocco*. L'edificazione del tempio del Redentore, fu infatti, voluta dal Senato come voto per la liberazione dalla peste che tra il 1575 e il 1576 flagellò la popolazione lagunare. Ai due taumaturghi è infatti riservata la posizione centrale, sul fronte, ai lati del rilievo marmoreo con *l'Orazione nell'orto*.

Alla base della cupola, siedono i sei *Angeli con gli strumenti della Passione*, mentre nella parte inferiore dell'altare, ai lati del tabernacolo, fra le colonnine tortili in marmo, sono posti *San Pietro* e *San Paolo*.

«Le figure dei Santi», afferma Riccòmini «conservano una monumentalità di impianto ancora secentesca; ma si sa che in consimili occasioni il Mazza attingeva al repertorio più solenne del Reni e dei Carracci: il San Sebastiano, ad esempio pare tratto, con lievi modifiche, da quello stupendo del Reni ... nella Pinacoteca di Bologna»²¹. E ancora, a mio avviso, si può aggiungere, sul modello del *Sant'Andrea Corsini* (1638-39) sempre di Guido²² è plasmato il *San Gregorio Magno*. Il *San Rocco* rivela ricordi da Ludovico Carracci (*San Rocco e l'angelo* nella chiesa di San Giacomo Maggiore a Bologna) ma soprattutto dall'interpretazione di Carlo Cignani nella tela raffigurante i *Santi*

¹⁹ Cfr. *Appendice*, 45/b.VIII.

²⁰ Cfr. *Appendice*, 45/b.VIII.

²¹ Riccòmini 1967, p. 179.

²² Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. n. 443, olio su tela, cm 235 x 139.

Sebastiano e Rocco, nella chiesa di San Paolo a Massalombarda²³. La tradizione pittorica bolognese, unita ai suoi maestri, dunque, base della formazione di Giuseppe Maria Mazza, a cui si affianca però l'omaggio più evidente mi pare all'altra componente della sua formazione, ovvero i grandi modelli scultorei veneziani, con il *San Girolamo* che rilegge in chiave barocca il celebre modello di Alessandro Vittoria, all'altare Zane in Santa Maria Gloriosa dei Frari.

Le quattordici statuette che ornano l'altare, a mio parere, non sono tutte al medesimo livello qualitativo: se le figure di *San Gregorio Magno*, *San Girolamo*, *San Sebastiano e San Rocco* possono essere avvicinate come qualità della fusione e della rinettatura al rilievo con *l'Adorazione dei Pastori* di San Clemente in Isola, nelle altre, e in particolare, in quelle che raffigurano *San Pietro*, *San Paolo*, *Sant'Agostino*, *Sant'Ambrogio*, e soprattutto nei sei *Angeli* si evidenzia una esecuzione assai più approssimativa e imperfetta, con un trattamento più semplificato specie nel modellato e una resa meno accurata nella definizione dei dettagli. In virtù di quanto attestato dalla documentazione archivistica, credo che questi differenti esiti, possano imputarsi alla diversa mano che eseguì i getti e la successiva sgrossatura. Come si è accennato, infatti, lo stesso Marcolioni, informa che durante la lavorazione delle prime sei statue, per la morte del fonditore Alberghetti, responsabile del getto del rilievo bronzeo di San Clemente, fu lui stesso ad occuparsi di gettare le statue successive: non sappiamo quante ne fossero già state fuse fino a quel momento, ma forse alla mano esperta dell'Alberghetti si deve riconoscere la fusione delle quattro statuette di *San Gregorio Magno*, *San Girolamo*, *San Sebastiano e San Rocco*, che nella serie sono le sole capaci di trasferire nel bronzo le perfette torniture della mano sensibile che le aveva formate nella creta.

²³ Per il dipinto di Cignani: Buscaroli Fabbri 1991, p. 122 cat. 13.











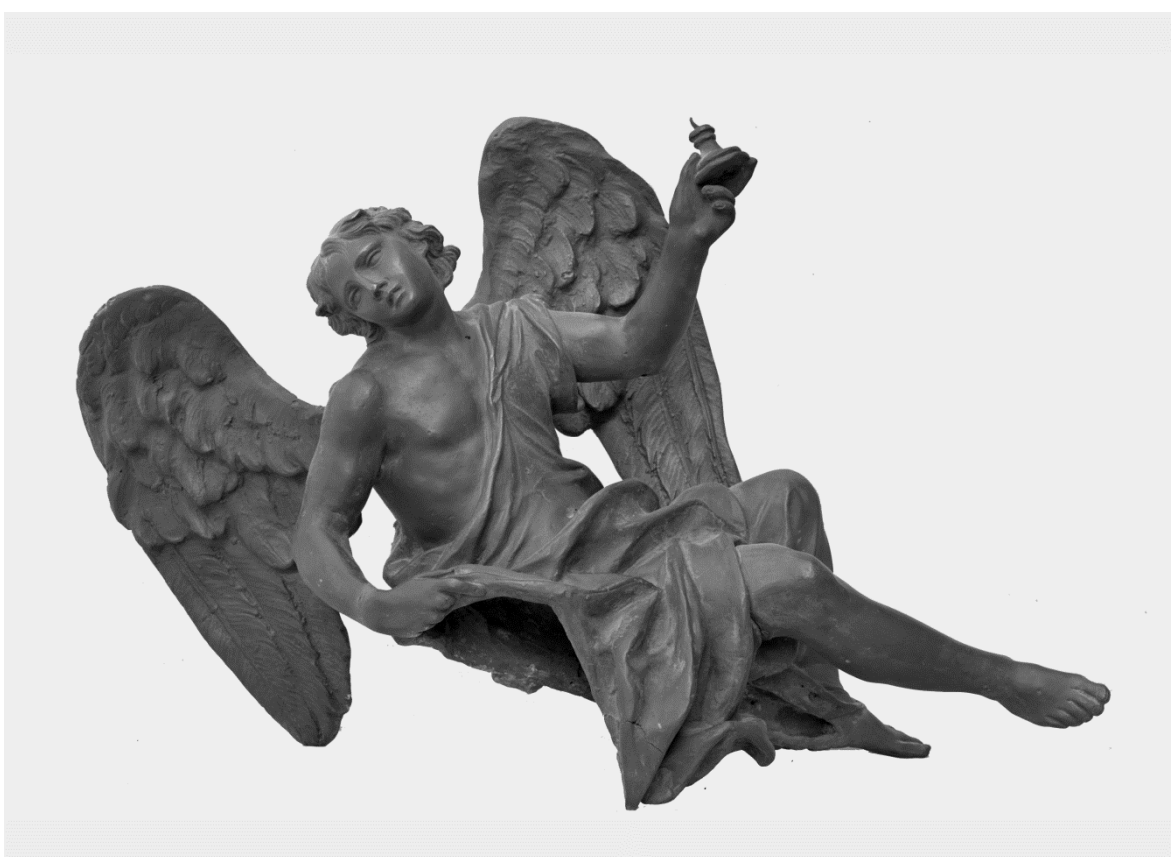












114. *Il Giudizio di Paride*

1707

Terracotta, cm 53 x 72

Edimburgh, National Museum of Scotland

Iscrizioni: Sullo scudo di Minerva GIOSEPPE MAZZA F. 1707

Bibliografia: Baker 1979, pp. 174-177, fig. 54; Evans 1990 pp. 76-77; Tumidei 1991, p. 49, n. 39.

Il rilievo in terracotta raffigurante il *Giudizio di Paride* è stato acquistato nel 1872 dal National Museum of Scotland da una importante collezione privata di Edimburgo. L'opera è stata pubblicata per la prima volta da Malcom Baker in un articolo apparso sul *The Burlington Magazine* nel 1979. Lo studioso riferiva la scultura a Giuseppe Maria Mazza, segnalando la presenza di un'iscrizione apposta sullo scudo di Minerva contenente oltre alla firma anche la data di esecuzione al 1707. Nell'interessante studio, Baker proponeva che l'opera potesse identificarsi con il modello in terracotta del marmo di uguale soggetto, ad oggi sconosciuto, ma che le fonti documentano esser stato comperato dal Reggimento bolognese per farne dono al cardinale Filippo Antonio Gualtieri (Fermo 1660 – Roma 1728)¹. Giampietro Zanotti infatti nella biografia dello scultore afferma: «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»². Un'ulteriore testimonianza documentaria, ad oggi mai segnalata, consente a mio avviso di avvalorare l'ipotesi che la terracotta di Edimburgo possa essere il modello per il bassorilievo acquistato dal Senato. E' ancora lo Zanotti, infatti, a

¹ Nato a San Quirico da una nobile famiglia originaria di Orvieto, avviato alla carriera ecclesiastica, fu nominato governatore di Viterbo nel 1695, e l'anno seguente vicelegato di Avignone. Ricoprì la carica di nunzio apostolico in Francia dal 1700 al 1706, divenendo un personaggio di rilievo alla corte di Luigi XIV. Vescovo di Imola dal 1701 al 1709, fu nominato cardinale nel 1706 e nello stesso anno Legato di Romagna. Nel 1709 divenne vescovo di Todi e in seguito si trasferì a Roma dove ebbe importanti incarichi, tra i quali camerlengo del S. Collegio, membro delle congregazioni di Avignone, del Concilio, dei Vescovi e regolari, dell'Indice, di Propaganda Fide e della Casa di Loreto. Nel 1713 fu nominato Academién Honoraire Etranger de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres di Parigi, nel 1720 diviene Accademico d'Onore dell'Accademia di San Luca. Per il profilo biografico si veda: S. Giordano, *Gualtieri*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, 60, 2003.

² Zanotti 1739, II, p. 10; Crespi, BCAB Ms. B 13, c. nn.; Oretti BCAB Ms. B 130, c. 117; Fleming 1961, p. 215.

fornirci un riferimento cronologico preciso per il marmo: in una lettera scritta a Girolamo Baruffaldi dal titolo *Dialogo in difesa di Guido Reni*, pubblicata nel 1710 all'interno di un volume contenente diverse lettere apologetiche in favore di Giovan Gioseffo Felice Orsi nell'ambito della *querelle* Orsi - Bouhours³, Giampietro Zanotti narrava al collega ferrarese di una conversazione avuta con il pittore Giuseppe Mazzoni (Bologna 1678 – 1763)⁴ 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...»⁵. Il testo è di grande importanza perché consente di datare all'incirca al 1710 il marmo di Mazza, e considerando i tempi piuttosto lunghi impiegati da Giuseppe nelle operazioni “per via di levare” non è improbabile che a due / tre anni dalla terracotta lo scultore stesse ancora ultimando il marmo. Inoltre sappiamo che nel febbraio 1707 Mazza aveva appena completato i due busti in marmo di *Diana ed Endimione* per il lucchese Stefano Conti e nell'estate dello stesso anno attendeva ai modelli delle otto statue in terracotta per l'altare della chiesa del Redentore a Venezia (sch. 105-110). E' verosimile dunque che egli iniziasse a lavorare al *Giudizio di Paride* solo sul finire del 1707: negli anni successivi, infatti, e fino all'aprile 1710, quando inizierà a lavorare alla *Gloria* di Fano (sch. 118), lo scultore non risulta impegnato in altre commissioni di rilievo⁶. Le fonti non specificano se la scultura fosse stata ordinata dai senatori, oppure se questi l'avessero acquistata dopo la sua realizzazione; sulla base però di quanto riportato dallo Zanotti, nella biografia dello scultore relativamente al rilievo in marmo con *Diana e le ninfe* oggi al Bode Museum (sch. 116) in cui l'autore afferma che questo dopo alcuni anni dall'esecuzione «fu

³ Il letterato bolognese Giovan Gioseffo Orsi aveva pubblicato nel 1703 in forma anonima le *Considerazioni sopra un famoso libro francese*, in risposta alle critiche formulate dai francesi nei confronti della letteratura italiana accusata di retoricismo e barocchismo dal gesuita Dominique Bouhours nel volume la *Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, pubblicato anonimo a Parigi nel 1687, sulla vicenda Battistini 2000, pp. 253-261.

⁴ Sul pittore, allievo dapprima di Pasinelli e di Dal Sole poi, si veda: Zanotti 1739, II, pp. 169-176.

⁵ Zanotti 1710, pp. 114-115.

⁶ Si veda qui il *Regesto della vita e delle opere*.

comperato da un Milord, e a Londra portato»⁷, appare probabile che Mazza avesse compiuto questi marmi senza una precisa commissione.

La data apposta sulla terracotta, 1707, suggerisce anche altre valutazioni: il 17 maggio 1706, il Gualtieri fu eletto alla porpora cardinalizia da Clemente XI, e nello stesso anno ottenne la nomina di legato di Romagna: arrivò a Ravenna, sede della Legazione, nel dicembre 1706 destinato a rimanervi per tre anni. E' molto probabile dunque che al momento della sua partenza il Senato bolognese decidesse di rendergli omaggio, donandogli una preziosa opera in marmo che Mazza stava per concludere e che avrebbe ulteriormente arricchito la già prestigiosa collezione artistica formata dal porporato⁸. La scultura fu probabilmente venduta subito dopo la morte del cardinale: egli infatti nel suo testamento al fine di saldare i debiti contratti disponeva che tutte le opere appartenenti alla sua raccolta unitamente alla biblioteca, dopo la sua morte fossero messe in vendita⁹. Dell'esito dell'opera siamo comunque informati dalle parole di Zanotti riportate sopra e inoltre sappiamo che dovette essere apprezzata dal cardinale, poiché in occasione dell'unico viaggio a Roma dello scultore nel 1722, il Gualtieri, ormai da tempo di stanza nell'Urbe, gli riservò «cortesi accoglienze»¹⁰.

Della qualità del marmo rende testimonianza soprattutto il modello in terracotta. Per la composizione, Mazza guarda al prototipo grafico di Raffaello inciso a bulino da Marcantonio Raimondi, e alla tradizione pittorica bolognese, rappresentata in particolare da Francesco Albani e Simone Cantarini. A quest'ultimo Federico Zeri attribuiva un dipinto, di cui rimane testimonianza nella fotografia qui riprodotta e appartenuta al critico¹¹, che rivela diverse similarità con la composizione impostata da Mazza nella creta. Lo stesso episodio mitologico, era stato delineato da Giovan

⁷ Zanotti 1739, II, p.10.

⁸ La descrizione delle preziose raccolte custodite nella residenza romana di palazzo Manfroni in via del Corso, è in Roisecco 1725, pp. 160-164. L'inventario dei beni del cardinale stilato il 27 aprile 1728 è trascritto solo per la parte relativa ai quadri e ai disegni in *Marcantonio Franceschini...* 2002, pp.279-287. L'atto originale si conserva in ASR,TNC, Ufficio 4, Notaio Giovanni Paolo Capponi, 27 aprile 1728.

⁹ Clemente XII acquistò i libri e la raccolta di vasi etruschi che andarono a costituire il primo nucleo del museo Gregoriano, mentre numerose opere d'arte sono state vendute a collezionisti stranieri. Tra le opere da lui possedute vi erano i cartoni di Marcantonio Franceschini oggi nel Museo del Duomo di Orvieto, si veda il catalogo della mostra tenutasi a Genova in Palazzo Ducale nel 2002 (Testa Grauso 2002). Per un profilo dell'attività di collezionista e mecenate d'arte del cardinale si veda Pezzini Bernini 2001, pp. 65-100 e Morelli 2002, pp. 41-51.

¹⁰ Zanotti 1739, II, p. 11.

¹¹ Bologna, Fototeca Federico Zeri, numero scheda 54462.

Gioseffo dal Sole negli affreschi della sala della Musica di palazzo Mansi a Lucca compiuti entro il 1688¹².

Nel rilievo di Mazza, le affinità con l'opera dalsoliana emergono sia nell'articolazione della scena distesa in orizzontale sia nella figura e nella posizione del giovane Paride.

Incaricato da Giove di scegliere chi fosse la più bella fra le tre, Paride, il principe - pastore figlio del re troiano Priamo e di Ecuba, seduto, con ai piedi il cane, (in tutto simile a quello dell'*Adorazione dei pastori* in San Clemente in Isola) ha



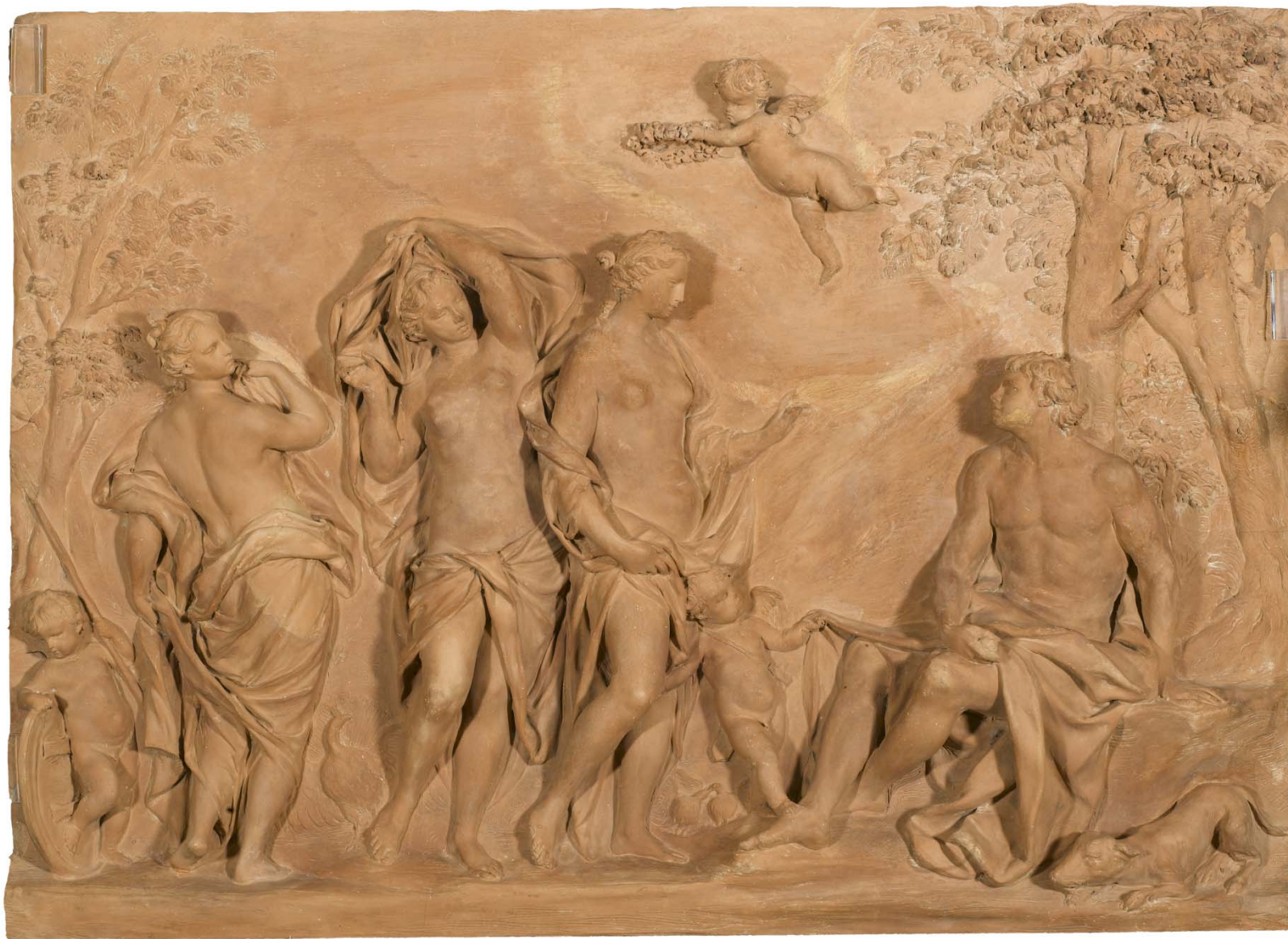
S. Cantarini, *Giudizio di Paride*, olio su tela, ubicazione sconosciuta.

davanti a lui le tre dèe più avvenenti dell'Olimpo, distinte dai consueti attributi iconografici e disposte nelle posizioni dettate dal prototipo raffaellesco: Venere di profilo con ai piedi le colombe e avvinta al piccolo Cupido che gioca con il manto di Paride, alle sue spalle Giunone in posizione frontale con il pavone a lei sacro, e infine Minerva, ritratta di schiena, che ha depresso lo scudo e la spada presi in consegna da un piccolo putto, e volge il capo con una elegante e aggraziata movenza, in direzione di Paride. A differenza delle altre composizioni citate nelle quali è illustrato il momento in cui Paride riceve il pomo d'oro da Mercurio o lo consegna alla vincitrice, nella terracotta Mazza sceglie di rappresentare il momento che precede l'assegnazione del premio: egli, infatti, tiene in mano il pomo mentre contempla la bellezza di Venere, l'ultima a presentarsi al suo cospetto, che appare raffigurata nell'atto del parlare. In cambio della vittoria Giunone aveva promesso al giovane pastore il comando dell'Asia, Minerva la saggezza, mentre Venere l'amore della donna più bella, Elena, moglie del re di Sparta, Menelao. Il puttino in volo sta per posare la corona di fiori sul capo di Venere, indicandola come la vincitrice della gara.

¹² Thiem 1990, pp. 79-80, cat. A1.

Come di consueto Mazza, articola la composizione con ordine ed estrema chiarezza, tutto avviene sul primo piano, sullo sfondo gruppi di alberi chiudono ai lati la composizione, immersa in un'atmosfera d'arcadia che evoca i contemporanei dipinti di Franceschini. Gli alberi dai grossi tronchi sulla destra, modellati ad altorilievo, terminano con foglie in forte aggetto descritte con grande rapidità e scioltezza. Come nel bronzo con *l'Adorazione dei Pastori* (sch. 96), rispetto ai rilievi dei decenni precedenti, la narrazione scorre ritmicamente, con cadenze eleganti e delicate, segnate dai contorni e dalle pose sinuose delle figure. I panneggi morbidi privi di forti aggetti plastici, evidenziano la grazia languida e sensuale delle divinità femminili che conservano grande naturalezza e armonia nelle pose.

La bellezza e la straordinaria qualità di questo rilievo dovettero essere eguagliate anche nella versione in marmo destinata al cardinal Gualtieri se, giusta la testimonianza di Zanotti, le figure come nella creta sembravano «piuttosto di viva Carne ... che di duro Sasso».





115. *Ercole e Onfale*

1700-1710

Terracotta con policromia bianca; cm 36 x 50.5

Collezione privata

Questo rilievo in terracotta rivestito di una policromia bianca raffigurante *Ercole e Onfale*, mi è stato segnalato da Andrea Bacchi che lo ha attribuito a Giuseppe Maria Mazza, rilevandone le caratteristiche tipiche dello stile dell'artista bolognese nel primo decennio del Settecento. Si tratta di un'aggiunta importante al catalogo dello scultore, poiché nonostante non lo si trovi menzionato dalle fonti antiche - circostanza che non deve stupire data la vastità della produzione di Mazza di piccole statuette e rilievi destinati al collezionismo privato - le affinità riscontrabili con il *Giudizio di Paride* conservato nel National Museum of Scotland di Edimburgo datato 1707, non consentono dubbi sull'autografia dell'opera.

La "grazia tutta arcadica" che lo studioso rilevava in questa terracotta caratterizza anche il rilievo di Edimburgo, di cui quest'opera ripete l'andamento ritmico della composizione e lo svolgimento sinuoso dei panneggi. I lineamenti che definiscono il volto di Onfale sono sovrapponibili a quelli delle tre divinità giunte al cospetto di Paride.

Inoltre il piccolo amorino posto al centro della scena che sembra mediare tra i due personaggi mitologici, ripete nella fisionomia e nella posa vivace uno degli angioletti che inquadrano *l'Immacolata* nella cappellina domestica di palazzo Grassi, compiuta entro il 1704 (sch. 100), confermando quindi anche la datazione proposta al primo decennio del Settecento.



G. M. Mazza,
Ercole e Onfale,
collezione
privata, part.



G. M. Mazza,
*Immacolata e
angeli*, Bologna,
palazzo Grassi,
part.



116. *Diana e le ninfe*

1707-1715 circa

Marmo, 56 x 72,5 x 14 cm. Con cornice: 76 x 92,5 x 14 cm

Berlino, Böde Museum, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, inv. 284 M

Proprietà: Kaiser-Friedrich-Museumsvereins

Iscrizioni: In basso sul margine destro: G. MAZZA

Restauro: 1991, eseguito da Chr. Zindel (*Jahresbericht...*1991, p. 228).

Bibliografia: Zanotti 1739, II, p. 10; Oretti, BCAB Ms. B130, c. 118; Crespi BCAB Ms. B13, c. nn; Krahn 1991, p. 71; *Jahresbericht ...* 1991, pp. 227, 228; Krahn 2006, p. 108; Idem 2008, pp. 172 – 173.

Il bassorilievo in marmo raffigurante *Diana e le ninfe*, firmato in basso sul margine destro, è pervenuto al Böde Museum nel 1991 a seguito dell'acquisto sul mercato antiquario. Si tratta di un'opera molto rara e importante nel catalogo dello scultore, nel quale ad oggi, oltre a questo, si conta solo un altro rilievo in marmo, ma di tutt'altra tipologia e soggetto, la *Memoria di Re Enzo* posta nella chiesa di San Domenico a Bologna.

L'opera si identifica probabilmente con una scultura ricordata da Giampietro Zanotti, il quale nella biografia dell'artista dopo aver trattato del marmo con il *Giudizio di Paride*, afferma: «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»¹. Grazie a realizzazioni come questa in cui all'originalità e all'eleganza dell'invenzione si affianca la raffinatezza della composizione e il trattamento pittorico della materia, Mazza, che faticò ad imporsi come statuario in città², riuscì invece a conquistare il mercato internazionale, come dimostra quest'opera che già nel 1717 approdava sulle rive del Tamigi.

¹ Zanotti 1739, II, p. 10; il brano è ricordato anche da Fleming 1961, p. 215.

² Zanotti 1703, pp. 111-112.

Dal confronto con la terracotta raffigurante il *Giudizio di Paride* (sch. 114), emerge non solo l'affinità stilistica tra le due opere, consigliando quindi una loro collocazione cronologica prossima, all'incirca entro la fine del primo decennio del Settecento, ma anche che la versione in marmo di quella terracotta e quest'opera, potessero forse costituire un *pendant*, o comunque che fossero state concepite insieme, come risulta dal soggetto in entrambi casi profano e dalle dimensioni pressoché analoghe³. Le due opere hanno però avuto vicende contrarie: della prima si è conservato il modello, mentre di questa solo il marmo, ma con grande probabilità, Giuseppe ne aveva eseguito anche la versione in terracotta, in tutto rifinita, come era solito fare.

Tra i tanti esempi figurativi del racconto di Ovidio (*Metamorfosi* III, 189-195) offerti dalla scuola pittorica bolognese, l'idea compositiva di Mazza richiama la tela conservata al Louvre dipinta da Francesco Albani nel 1640 circa⁴, e in alcune figure come la ninfa sulla sinistra ritratta di spalle si avvicina all'interpretazione offerta da Lorenzo Pasinelli negli unici due dipinti ad oggi noti⁵, tra i diversi raffiguranti questo soggetto che secondo le fonti il pittore eseguì negli ultimi anni della sua carriera⁶. Da Albani e prima ancora da Domenichino nella stanza di Diana a Bassano di Sutri, Giuseppe Maria trae il motivo delle ninfe sulla destra del rilievo che si coprono con il velo. Diana, siede al centro della scena, e voltata verso la ninfa seduta al suo fianco, indica Atteone, che è rappresentato in fuga mentre la metamorfosi è già iniziata. Dietro di loro altre tre ninfe, scalate in profondità, si sporgono per scorgere il cacciatore che le ha sorprese durante il bagno. Mazza varia la consueta iconografia, comprendo le figure femminili con vesti panneggiate che risaltano per contrasto la morbidezza dell'epidermide e la sensuale rotondità delle forme.

Sebbene come di consueto la narrazione si sviluppi principalmente in primo piano, qui lo scultore estende il racconto in profondità, inserendo sullo sfondo delineato a bassorilievo la figura di Atteone che fugge, e individua in modo più accurato l'ambientazione della scena, costituita sulla destra da una foresta indicata da una serie di alberi graduati su diversi piani susseguenti mentre sulla sinistra lo sfondo è rilevato a simulare la grotta entro cui secondo il testo ovidiano si svolse l'episodio.

³ Rispetto alle dimensioni della terracotta con il *Giudizio di Paride*, questo bassorilievo in marmo misura mezzo centimetro in più in altezza e tre in larghezza.

⁴ Parigi, Musée du Louvre, olio su tela, 77 x 99 cm, inv. 16.

⁵ Cesena, Cassa di Risparmio inv. 466 e Reggio Emilia, collezione privata

⁶ Baroncini 1993, pp.314-321.

La narrazione segue anche qui un andamento sinuoso e ritmico scandito dalle pose variate e pausate e dai gesti gentili delle donne. I corpi e i volti femminili definiti da una morbidezza sfumata e da una corposità pittorica, rendono testimonianza di quella «molta bellezza» a cui faceva cenno Zanotti riferendosi a quest'opera.



117. *Ritrovamento di Mosè*

1710-20

Terracotta, 42 x 44,5

Berlino, Bode Museum, inv. n. 7847

Iscrizioni: In basso sul margine sinistro: G. M. F.

Bibliografia: Schottmüller 1933, pp. 214-215; Schlegel 1978, p. 33

Il rilievo in terracotta di forma quadrata è firmato in basso sul margine sinistro G. M. F., sigla comune a molte opere dello scultore bolognese.

Il rilievo raffigura l'episodio biblico del *Ritrovamento di Mosè* narrato nel libro dell'Esodo (2,5-11). Al centro della scena la figlia del Faraone, coronata dalla tiara e i cui abiti regali sono tenuti sollevati da un paggio, accompagnata da due ancelle con un seguito di tre soldati, scopre tra i giunchi il piccolo Mosè in una cesta che era stato nascosto dalla madre e affidato alle acque del Nilo per sottrarlo all'uccisione dei maschi di Israele ordinata dal sovrano egizio. Sul lato opposto sono raffigurate tre donne: una di loro si china sul piccolo e il seno scoperto indica che ne sarà la balia. Secondo il racconto biblico, infatti, la sorella di Mosè si era nascosta nelle vicinanze e si offrì di prendere in custodia il bambino. Il tono arcadico della composizione e i caratteri stilistici richiamano il rilievo in marmo con *Diana e le Ninfe* conservato nel Bode Museum di Berlino.

Anche l'ambientazione è molto simile: da un lato un gruppo di alberi e dall'altro uno sperone roccioso chiudono come quinte teatrali i margini entro cui si svolge la scena, sapientemente modulata su vari piani di profondità fino al viso del soldato che si scorge solo sbalzato a rilievo sul fondo. La collocazione cronologica dovrebbe porsi non troppo distante dal rilievo berlinese, che sappiamo compiuto entro il 1717.



G. M. Mazza, Ritrovamento di Mosè, Bode Museum



118. Padre Eterno e Angeli

1710

Stucco

Fano, chiesa di Santa Maria del Suffragio, cappella maggiore

Restauro: 1930, a seguito dei danni subiti dal terremoto la chiesa e gli stucchi vennero sottoposti a un intervento di restauro (ACSMSF, Note spese, 210/15 e 16)

Bibliografia: ACSMSF, Notizie storiche, 210/01: *Memorie spettanti alla Venerabile Compagnia di Santa Maria del Suffragio di Fano eretta nella chiesa del santissimo Crocifisso l'anno MDCXVIII descritte da me Antonio Maria Pantaleoni sagrestano*, mss., c. 49r; ACSMSF, Registro dell'Entrata e della Spesa, 104, *Registro dell'Entrata e della Spesa della Confraternita del Suffragio di Fano per l'anno 1709*, c 3r-v; Zanotti 1739, II, p. 12; Oretti, BCAB Ms. B130, c. 116; Crespi, BCAB Ms. B13, c. nn; Vargas 1913, p. 18; Selvelli 1924, p. 105; Borgogelli Ottaviani 1929, p. 2; Riccòmini 1972, p. 107, cat. 138; Cavina Roli 1977, p. 85; Tomani Amiani 1981, pp. 132-133; Baldini-Bilancioni 1982, pp. 10,13; Nava Cellini 1982a, pp. 146, 249; Eadem 1982b, pp. 113, 258; Fucili 1986, pp. 406-407; Deli 1989, p. 58; Arcangeli 1993, p. 380; Battistelli 1998, pp. 11-14; Sinagra 2009, p. 489.

L'unica opera lasciata a Fano da Mazza si trova cappella absidale della chiesa di Santa Maria del Suffragio, sede dell'omonima Congregazione, e intitolata fino al 1618 al SS. Crocifisso in ragione dell'affresco trecentesco oggetto di devozione che ancora oggi orna l'altare maggiore. Poiché nella letteratura antica la si trova menzionata alternativamente con i due titoli, Marcello Oretti nella biografia dedicata allo scultore riteneva che a Fano egli avesse lavorato sia nella chiesa del Crocifisso sia in quella del Suffragio, tesi poi ripresa anche da Eugenio Riccòmini.

Nonostante le ricerche condotte per questo studio abbiano consentito di rinvenire i documenti che attestano i pagamenti allo scultore, non è ancora chiaro come Mazza

sia entrato in contatto con la committenza fanese benché si possano avanzare alcune ipotesi.

Dopo l'attività a Fano, lo scultore pochi anni più tardi, all'incirca tra il 1713 e il 1714, è nuovamente attestato nelle Marche, a Pesaro, dove esegue un bellissimo altorilievo in stucco con l'*Annunciazione* nella chiesa della Santissima Annunziata (sch. 120). Come riportano i *Libri dei partiti* la decisione di rinnovare l'altar maggiore della chiesa pesarese fu presa sotto il priorato di Giovanni Mazza, di cui non è noto il profilo biografico, e chissà che non lo si possa identificare con uno dei quattro fratelli di Giuseppe, documentati dalle fedeli battesimali con il nome di Giovanni¹, ma data l'ampia diffusione del cognome è molto probabile che si tratti solo di un'omonimia.

Una seconda ipotesi potrebbe derivare dalla consuetudine dello scultore con il cardinale Taddeo dal Verme, il quale, in virtù della carica ricoperta dal 1688 al 1696 come vescovo di Fano potrebbe aver suggerito alla Confraternita del Suffragio intenzionata a rammodernare la cappella il nome dello scultore bolognese, con il quale il Dal Verme era entrato in contatto all'inizio del suo vescovato ad Imola, nel 1696, allorché gli commissionò l'esecuzione delle tre urne in marmo dei santi protettori della città (sch. 69-71).

Infine un'ultima suggestiva ipotesi è legata al nome dell'architetto e pittore fanese Domenico Egidio Rossi (1659-1715), il quale formatosi a Bologna si trasferì poi a Vienna dove fu al servizio dei principi di Liechtenstein, e dal 1697 fu assunto dal magravio Luigi Guglielmo di Baden, con l'incarico di architetto a Rastatt². Nel 1707 tornò definitivamente nella sua città natale e il suo nome risulta tra gli aggregati della Compagnia del Suffragio che aveva sede nell'omonima chiesa, all'interno della quale egli volle essere sepolto, come ricordano gli atti della Confraternita³. Sebbene dai documenti relativi al rinnovamento della cappella maggiore il suo nome non compaia, egli in quanto membro della Compagnia potrebbe aver caldeggiato l'affidamento dell'incarico allo scultore bolognese, con cui aveva condiviso la formazione, e mediante i comuni committenti, i principi di Liechtenstein, aveva potuto seguirne la carriera.

¹ Cfr. *Appendice*, 3/c.

² Sull'architetto si vedano: Stopfel 1986; Battistelli 1984; Lorenz -Rizzi 1980, pp. 177-179. Passavant 1967.

³ ACSMSF, *Congregazione*, 091, Verbali delle adunanze della Confraternita del Santissimo Suffragio di Fano dal 1618 al 1814, cc. nn., sedute dal 1707 al 1715.

Nel febbraio 1707 il priore Girolamo Zaganelli, «trovandosi la Compagnia [del Suffragio] in qualche vantaggio di denaro» propose di impiegarlo nel fare «l'ornamento dell'altare del SS.mo Crocifisso»⁴, ma poiché la chiesa era sottoposta al giuspatronato delle Monache di San Daniele fu necessario stipulare un atto notarile, rogato il 30 gennaio 1708 dal notaio Domenico Felice Gasparoli, mediante il quale le suore concedevano alla congregazione il permesso ad ornare a proprie spese l'altare, stabilendo che la stessa compagnia fosse obbligata alla manutenzione e che lo giuspatronato sulla chiesa e sull'altare maggiore rimanesse alle monache⁵.

I lavori presero avvio il 2 aprile 1710 e terminarono il 13 settembre dello stesso anno con una spesa complessiva di circa novecentocinquantadue scudi: Giuseppe Mazza, coadiuvato come ricorda Marcello Oretti da Carlo Nessi⁶ e come risulta dai pagamenti anche da Francesco Fontana⁷, ricevette diciotto scudi come rimborso delle spese sostenute per i viaggi da e per Bologna e altri quattrocentocinquanta «per fattura della sua opera di fare li stucchi col compagno»⁸.

Nella cappella maggiore della chiesa fanese, Giuseppe Maria riprende la soluzione delle fonti di luce nascoste già utilizzata nella cappellina domestica di palazzo Grassi (sch. 100) e nella chiesa delle monache Scalze di Bologna (oggi a Minerbio sch. 68), riproponendo di quest'ultima anche l'impianto compositivo, sfruttando la sommità concava dell'abside per posizionare il *Padre Eterno benedicente*, in tutto simile a quello della chiesa minerbiese, imponente e maestoso, assiso sulle nuvole e investito dalla luce che entra dalle aperture laterali nascoste. La parete di fondo, arretrata rispetto all'arco strutturale della volta, è rivestita di stucco con nuvole e teste di cherubini alati ad alto e basso rilievo. Sullo sfondo la figura del Padre Eterno è contornata da una raggiera e coronata dalla colomba. Nuvole e puttini alati ricoprono l'arco della volta, mentre sulle volute dell'altare sono modellati due angeli atteggiati in posizioni contrapposte. Le figure angeliche stanti poste ai lati dell'ancona dell'altare, furono probabilmente eseguite da Carlo Nessi, come dimostrano le proporzioni allungate e i panneggi caratterizzati da un andamento più lineare e pieghe meno profonde rispetto a quelle degli angeli che siedono sulle volute.

⁴ I relativi documenti sono riportati in *Appendice*, 46.

⁵ Cfr. *Appendice*, 46/a.

⁶ Oretti, BCAB Ms. B 132, c.156

⁷ Stuccatore membro della famiglia di architetti e plasticatori ticinesi attivi soprattutto a Roma, si veda Fagiolo – Bonaccorso 2008.

⁸ Cfr. *Appendice*, 46/b.











119. *Ritratto di Giovanni Girolamo Sbaraglia*

1711

bronzo, 165 x 142 cm ca.

Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, piano superiore, loggiato superiore, arcata VI, parete

Restauri: 2002 (Faustini Fustini 2003, p. 235-240)

Bibliografia: ASB, *Gabella Grossa*, [1710-1712], serie I/28, p. 75-76, 78, 81, 105, 128, 140; ASB, *Assunteria di Studio*, [1713-1714], vol. 54, b. 25, lettera S, n. 32; Orlandi, n. 53; Oretti, BCAB Ms. B 104, c. 11; Idem, BCAB Ms. B 130, cc. 112, 115; Bianconi, p. 122; BCAB, *Preventivo Archiginnasio*, [non datato], fasc. 4, allegato 6; [1844], fasc. 6, allegato n.n.; BCAB, *Spese Archiginnasio*, [settembre 1845], fasc. 5, allegato 3°; BCAB, *Spese Archiginnasio*, [agosto-settembre 1851], fasc. 4, allegato 10; Ricci 1900, p. 40; Ricci 1906, p. 31; Thieme – Becker 1930, p. 304; Ricci 1930, p. 31; Sorbelli, n. 1983; Forni-Pighi 1962, n. 92; Forni-Pighi 1964, p. 145; Roli 1967, p. 34; Riccòmini 1972, p. 109, cat. 145; Biagi Maino 1988, pp. 134-137; Faustini Fustini 2003, p. 235-240; Roncuzzi 2010, pp. 78-81; Gandolfi 2010, p. 167; Roversi 2011, p. 63; Riccòmini 2012, pp. 19,36, figg. 58-59; Roversi 2012, pp. 637-639 cat. CCXXXIX.

In data 8 aprile 1711 la Gabella Grossa concesse l'autorizzazione ad erigere all'arcata VI del loggiato superiore nel palazzo dell'Archiginnasio la *Memoria* dedicata al lettore Giovanni Girolamo Sbaraglia. Questi, nato a Bologna nel 1641, compiuti gli studi sotto la guida di Fulvio Magnani e Agostino Cucchi, esponenti della tradizione galenica e oppositori della corrente più innovatrice che aveva i principali rappresentanti in Mariani, Massari e Malpighi, ottenne la laurea in filosofia e medicina il 27 febbraio 1663. Nell'ottobre dello stesso anno gli fu affidata una lettura di filosofia, e in seguito ottenne una cattedra di medicina teorica che manterrà per tutta la vita, conseguendo il titolo di emerito nel 1703. Fu un fervido oppositore di Marcello Malpighi, tutti i suoi

scritti sono orientati alla critica della medicina ‘razionale’ e alla difesa di quella ‘empirica’¹.

Un anno dopo la sua morte, occorsa nel 1710 come ricorda la lapide mistilinea che compare nella parte bassa della memoria², fu Marco Antonio Collina Sbaraglia, il quale aveva ricevuto beni e cognome da Eufrosina, sorella di Giovanni Girolamo, a voler celebrare il medico e anatomista con una memoria nel palazzo delle Scuole Pubbliche, avvalendosi per l’esecuzione dei «più celebri artefici»³.

Lo stesso Marcantonio, infatti, fu protagonista delle vicende culturali bolognesi di inizio Settecento, pochi anni dopo sarà lui a commissionare le sette statue lignee dei medici che ornano il teatro anatomico dello Studio e la tavola di marmo per le dissezioni⁴.

Alla memoria lavorarono oltre a Giuseppe Maria Mazza autore del medaglione all’antica con il ritratto di profilo, Donato Creti (Cremona, 1671-Bologna, 1749) che eseguì la pittura ad olio su muro, oggi alterata a causa dell’instabilità del legante, e Ercole Graziani jr (Bologna, 1688-1765) a cui si deve la quadratura architettonica dipinta.

Nella parte inferiore la personificazione dell’*Esperienza*, raffigurata seduta, nell’atto di porgere al riguardante gli occhi offerti sulle mani, volge il capo verso il ritratto, mentre la *Ragione*, con in mano il morso del cavallo, monito alla moderazione, lo indica con il braccio sollevato.

Il medaglione bronzeo circondato da una ghirlanda di foglie d’alloro, terminante in basso con lo stemma a forma sagomata con l’arma della casata, presenta il ritratto in rilievo dello Sbaraglia a mezzo busto di profilo, col manto di ermellino, circondato dall’iscrizione JO. HIERONYMUS SBARALEA DOCT. COLLEG. ET BON ANAT. LECT. EMER.

Come riportato nel *Ristretto delle Spese fatte dal Soprascritto Sig(no)r Marc’Antonio Collina Sbaraglia*, il 22 ottobre del 1711, lo scultore ricevette il compenso di trecento

¹ Tra questi: *De vivipara generatione scepsis, sive Dubia contra viviparum generatione ex ovo*, Vienna 1696 e Bologna 1707. *Oculorum et mentis vigiliae*, Bologna 1704.

² La lapide recita «I. HIERONYMO SBARALEAE / PHILOSOPHIAE ET MEDICINAE DOCT. COLLEG. / HVIVS AMPLISSIMAE SCHOLAE / LECTORI ET ANATOMES PROFESSORI EMERITO / VTRAQ. ARTISTARVM VNIVERSITAS / NE AB OMNI POSTERITATE / VEL NEGLIGENTIAE VEL INGRATI ANIMI / ACCVSARETVR / M. P. / VIXIT A. LXVIII M. VII D. X. / OBIIT A. SAL. MDCCX / M. IVNII DIE VIII / A. ILL.MO ANT. M. NVGGI PLACE / DIGNISSIMO PRIORE / AESTIVO //».

³ ASB, Assunteria di Studio, Requisiti dei lettori, vol. 54, b. 25 lettera S, n. 32.

⁴ Roversi 2012, p. 637-639

lire bolognesi per «la medaglia con l'impronto del Suddetto Signore [...] in terra per gettarla in Bronzo»⁵.

Come per le opere veneziane, terminato il modello in terracotta il getto fu affidato ad un esperto fonditore, in questo caso «Giovan Battista Fanelli argentiere»⁶, il quale si occupò anche della rinettatura, ricevendo tra l'ottobre 1711 e l'agosto 1712, 750 lire per il «gettito di bronzo [della medaglia] e di un scudetto con l'arma di casa Sbaragli [e dell'] ornato [...], si come per ripulire il tutto». In aggiunta sono registrate le spese «per una cornice di legno servita di modello à formarne una di bronzo per contorno della [...] medaglia, ornata poi [...] di lauri», costata cinque lire, e inoltre 17 lire «per haver fatte formare di cera più volte le lettere che sono nella medaglia». L'impegno pecuniario più importante fu per i materiali, ovvero «il metallo, cioè rame ed ottone», costati all'incirca 945 lire. Infine per il trasporto e la messa in opera del medaglione furono spese otto lire⁷.

Per l'effigie dello Sbaraglia è stato indicata come modello la medaglia eseguita da Ferdinand de Saint Urbain (Nancy 1658 - 1738)⁸, della quale non abbiamo però riferimenti cronologici precisi, la data talvolta indicata al 1691 è smentita dall'iscrizione ove il lettore viene ricordato come emerito, nomina che ricevette solo nel 1703.

Nel ritratto eseguito da Mazza la straordinaria caratterizzazione dei tratti somatici, animati da



Ferdinand de Saint Urbain, Giovanni Girolamo Sbaraglia, medaglia, bronzo, 35 mm, Firenze, Museo Galileo, inv. 2863

⁵ Il documento, conservato nel fondo dell'Assunteria di Studio dell'Archivio di Stato di Bologna, già segnalato in precedenza è stato trascritto parzialmente in Roversi 2010, p. 63, si riporta la trascrizione integrale in *Appendice*, 47.

⁶ Figlio dell'orafo Francesco Fanelli (Genova 1628 - Bologna 1699), formatosi nella bottega paterna, continuò ad esercitare l'arte del padre a Bologna. Oltre allo Zani (1821, p. 191) che lo definisce orefice, coniatore di medaglie e monete, bravissimo, le principali notizie biografiche si trovano nelle carte di Marcello Oretti (BCAB Ms. B133, c. 185), secondo il quale pur non eguagliando la perfezione raggiunta dal padre egli fece molte opere di elevata qualità e tra queste ricorda «bassi rilievi di modello di Giuseppe Mazza». Di sua mano erano inoltre una lampada esposta nella cappella di Sant'Antonio da Padova nella chiesa di San Francesco e dei candelieri nella chiesa di S. Gabriele, per i quali era stimato «per bravo cesellatore» (ASB, Assunteria delle arti, *Notizie attinenti alle arti*, Orefici, busta 2, Memoriali II). Nel 1717 conì una medaglia bronzea celebrativa della costruzione dei portici di San Luca, siglata "J.B.F.". Nel 1700 Giovanni Battista «che nella professione d'argentiere e fonditore nelle quali è singolare e fa onore alla città» ottenne dal Senato la licenza di poter lavorare in casa, ma a seguito di questa autorizzazione nacque una lunga causa con la compagnia degli orefici, la quale sosteneva che dovesse lavorare nella sua bottega in ruga degli Orefici. (si veda Condorelli 1994, pp. 577-580).

⁷ Cfr. *Appendice*, 47.

⁸ Roncuzzi 2010, p. 80.

intense modulazioni chiaroscurali, restituiscono il carattere fiero e severo dello Sbaraglia. Il virtuosismo con cui sono trattati i lunghi capelli ondulati del lettore e la pelliccia di ermellino rendono nel bronzo gli effetti coloristici impressi alla terracotta dallo scultore. L'eccezionale riuscita dell'effigie dello Sbaraglia fu rilevata anche dallo stesso Donato Creti, il quale volle derivarne di sua mano, una bellissima incisione in cui il ritratto del medico è coronato di alloro da due giocosi e paffuti puttini⁹.

Si segnala inoltre che nell'inventario inedito dei beni posseduti dall'avvocato Ludovico Montefani Caprara (Bologna 1709 – 1785), redatto il 26 febbraio 1786 dal notaio Annibale Brusa, sono registrate diverse opere in cui è effigiato l'avvocato Giovanni Girolamo Sbaraglia, tra queste anche due bassorilievi in creta di Giuseppe Maria Mazza. Nell'appartamento al piano superiore della abitazione di Montefani Caprara, infatti, nell'«anticamera d'avanti» erano esposti «un ritratto in ovato con cornice dorata e con cima dello Sbaraglia» valutato 15 lire, «un ritratto in bassorilievo dello Sbaraglia in ovato con cima dorata di Giuseppe Mazza» la cui stima economica riportata è di 25 lire e una «Memoria dello Sbaraglia con cornice profilata d'oro di Donato Creti», il cui valore è indicato in 60 lire. Inoltre nella «sala davanti» è registrato un ulteriore «ritratto in basso rilievo in ovato dello Sbaraglia con cornice e cima dorata di Giuseppe Mazza» anche questo valutato come il precedente 25 lire¹⁰. Tra i primi lavori pubblici di Ludovico Montefani Caprara, nel 1736 ricevette l'incarico di riordinare l'archivio della Gabella Grossa e non è improbabile che le opere da lui custodite fossero in realtà i materiali presentati dagli artisti per l'approvazione della Gabella Grossa, committente della *Memoria di Giovanni Girolamo Sbaraglia* nell'Archiginnasio. I due bassorilievi potrebbero infatti configurarsi l'uno come il modello sottoposto da Mazza e l'altro opera definitiva, da cui poi fu tratta la fusione in bronzo.

⁹ GDS, Raccolta di ritratti. Cartella Gozzadini, cartone 52, fasc. 34, c. 4.

¹⁰ ASB, N, Rogito Annibale Brusa, 1 semestre 11786, 5/20, *Inventario generale di tutti li mobili stabili, contanti, ori, argenti, Gioie, Gius, Raggioni, Crediti, Debiti, e di tutt'altro ritrovati nello stato et Eredità della bo: me: Sig. Avvocato Ludovico Montefani Caprara e che dal medesimo si tenevano e possedevano al tempo della di lui morte seguita il 20 febbraio 1785*. La stima economica degli oggetti d'arte si deve ad Angelo Ferri incisore e professore dell' Accademico Clementina, cfr. Farneti 1988, pp. 124-129.







120. *Annunciazione*

1713 – 1714 circa

Stucco

Pesaro, chiesa dell'Annunziata, altare maggiore

Restauro: 1998-2000 eseguito dall'Impresa Montagna s.r.l. su progetto dell'architetto Celio Francioni, finanziato dalla Fondazione della Cassa di Risparmio di Pesaro che detiene la proprietà dell'edificio ecclesiastico (si veda Brancati 2005, p. 155 e Celio Francioni 2005, p. 278).

Bibliografia: Zanotti 1739, II, p. 12; Oretti, BCAB Ms. B130, c. 116; Idem, BCAB Ms. B407, c. 248; Crespi BCAB Ms B13, c. nn; Becci – Lazzarini 1783, pp. 37, 142; Vanzolini 1864, p. 122; Thieme Becker 1930, p. 304; Fleming 1961, p. 215; Riccòmini 1972, p. 107 cat. 137; Nava Cellini 1982a, pp. 146, 249; Nava Cellini 1982b, p. 258; Battistelli 1986, pp. 427-428; Arcangeli 1993, p. 380; Brancati 2005, p. 146; Calegari 2005, pp. 244-252.

Fin dagli anni Novanta del Seicento, i membri della confraternita dell'Annunziata pianificavano di ricostruire in forme più moderne e ampie il presbiterio dell'omonima chiesa pesarese, nella quale avevano sede fin dalla sua edificazione avvenuta tra il 1460 e il 1500. Il 5 giugno 1712 durante il priorato di Giovanni Mazza, si decise di procedere alla costruzione della nuova cappella maggiore; due anni dopo nel 1714, a seguito dell'approvazione del progetto presentato il 7 maggio 1713, si diede avvio ai lavori, terminati nel dicembre 1715. Le operazioni di smantellamento e riedificazione della cappella furono affidate al capomastro Pietro Giulio Tranquilli, mentre della decorazione dell'altare fu incaricato Giuseppe Maria Mazza, il cui nome doveva essere noto in virtù dell'opera lasciata solo pochi anni prima nella chiesa fanese, sempre per volere di una confraternita, ma in quel caso del Suffragio.

Egli modella ad altorilievo, sulla parete arretrata dell'altare maggiore, l'*Annunciazione* in stucco con l'Arcangelo Gabriele in atto di proferire l'annuncio alla Madonna e un angioletto in basso su una piccola nuvola che reca il giglio, sotto alla figura del Padre Eterno assiso sulle nuvole e contornato da puttini alati che conclude in alto la composizione. Agli angoli del cornicione del presbiterio sono posti in pose vivaci

quattro angioletti che immettono alla scena sacra raffigurata sull'altare. Anche qui Mazza fa uso della luce naturale, ma a differenza delle altre composizioni, la fonte luminosa è unica, e posta a lato della figura angelica in modo da illuminare con un forte impatto teatrale e simbolico il volto della Madonna. Raffigurata sulla destra della scena, china in preghiera sull'inginocchiatoio, con la mano sinistra appoggiata su un libro di preghiere, si volge pacatamente verso Gabriele, con le pieghe gonfie della veste e ali ancora dispiegate dal volo, raffigurato in una posizione intermedia tra quella della Vergine e il Padre Eterno, maestoso e possente che dall'alto, con il corpo orientato verso destra, sembra direzionare il percorso dell'Arcangelo e insieme della luce verso la figura di Maria. A Pesaro lo stucco usato per l'ultima volta dall'urbinate Federico Brandani (1522-1575) nella *Crocifissione* della cappella presbiterale nella chiesa di Sant'Agostino, con l'attività di Mazza torna a diffondersi, e in particolare sembrano guardare all'esempio offerto dal bolognese, gli artefici ancora anonimi dei bassorilievi che ornano i pennacchi della cupola nella chiesa della Maddalena e in quelli di Santa Maria del Popolo a Fossombrone¹.

¹ Battistelli 1986, p. 407







121. *Padre Eterno e Angeli*

1715

Stucco

Calderara di Reno, Lavino di Sotto, oratorio di San Bernardino

Bibliografia: Pancaldi 2004, p. 216

Le statue in stucco che ornano l'oratorio di San Bernardino, sono state di recente pubblicate da Pierangelo Pancaldi, in un volume relativo alle ville del forese di Bologna¹. L'oratorio è attiguo ad una villa padronale oggi comunemente denominata Villa Masetti dal nome della famiglia che ne ebbe la proprietà dalla seconda metà del Settecento e fino agli Settanta dello scorso secolo. Edificata probabilmente nel XVI secolo da un esponente del nobile casato bolognese degli Armi, all'inizio del XVII secolo, secondo Marcello Oretti nel 1624, la villa e la tenuta furono acquistati dalla famiglia Bianchini. Tra la fine del Sei e l'inizio del Settecento il conte e senatore Antonio Bianchini promosse un completo rinnovamento dell'oratorio, con la demolizione del precedente edificio chiesastico, la cui ricostruzione nelle forme attuali fu completata nel 1715, data che compare nell'iscrizione sopra la porta d'ingresso alla chiesa. Come testimoniato dallo Zanotti, Giuseppe Maria Mazza aveva già lavorato per il medesimo committente agli inizi della sua carriera, egli infatti all'epoca della formazione nella bottega di Domenico Maria Canuti, nella settima decade del Seicento, quando ancora era incerto tra la pittura e la scultura, aveva eseguito ad affresco «un fregio con alcuni fanciulli in una saletta del palazzo del Conte Antonio Bianchini»², oggi non più esistente. E' probabile dunque che lo stesso committente tornasse a rivolgersi a Mazza, ormai solidamente affermato come scultore, anche decenni più tardi per la sua tenuta nel forese.

Tra gli artisti che lavorarono nell'oratorio di San Bernardino Marcello Oretti³ ricorda per la decorazione pittorica della volta Giacomo Antonio Boni (1688-1766) e Luca Bistega (1672-1732) per la quadratura, mentre Giuseppe Maria Crespi, come

¹ Per un approfondimento sulle vicende storiche della villa e della chiesa: Pancaldi 2004, pp. 206-218.

² Zanotti 1739, II, p. 4.

³ Oretti BCAB, Ms. B110, c. 14; Idem BCAB Ms.B30, cc. 261, 271

documenta anche Zanotti⁴, eseguì tra il 1709 e il 1712 la tela per l'altare maggiore raffigurante *l'Estasi di San Bernardino*, oggi conservata nei depositi della Pinacoteca Nazionale di Bologna⁵. E' probabile che nello stesso periodo Mazza fosse richiesto per le statue in stucco che ornano ancora oggi l'altare: la tela di Crespi era fiancheggiata dunque da due angeli e sormontata dal Padre Eterno circondato da puttini alati. La composizione ripete quella messa in opera da Mazza nella chiesa di Santa Maria del Suffragio a Fano con minime varianti, dettate principalmente dalle dimensioni minori dell'ambiente. Inoltre la raggiera dorata che fa da sfondo alla figura del Padre Eterno dovette essere inserita dallo scultore per ovviare alla mancanza di un'illuminazione naturale del gruppo plastico che nella chiesa fanese è assicurata dalle finestre laterali nascoste.

⁴ Zanotti 1739, II, p. 52

⁵ Olio su tela, cm 330 x 189, inv. 31391. Nella chiesetta, come documenta la fotografia che segue, sull'altar maggiore è oggi una riproduzione fotografica del dipinto di Crespi.



122. *Ercole***123. *Estasi di Santa Teresa d'Avila*****124. *Panneggio con putti e stemma dei Malvezzi Campeggi***

n. 122, 123: 1715-20circa; n. 124: 1735 circa

pietra arenaria (122 h cm 250 ca.) stucco (123 [cm 290x153x60] e Panneggio)

Bologna, palazzo Malvezzi Campeggi

Bibliografia: Oretti BCAB Ms. B 130, c. 122; Idem BCAB Ms. B104, c. 94; Sighinolfi 1921, p. 54; Riccòmini 1972, p. 110, cat. 149; Roversi 1986, p. 115; Mampieri, *Immagini...* 2011, p. 96.

Nel palazzo senatorio Malvezzi Campeggi di Bologna, edificato intorno alla metà del XVI secolo e oggi sede della facoltà di Giurisprudenza di Bologna, si conservano tre opere eseguite da Giuseppe Maria Mazza e ricordate da Marcello Oretti: in fondo all'ampio cortile d'ingresso al palazzo racchiuso da un duplice loggiato di colonne doriche è posto entro una nicchia assai deteriorato un *Ercole* a tutto tondo in pietra arenaria, a detta di Oretti «stimata una delle più scielte opere dell'autore»¹; in una piccola stanza al piano terra adibita probabilmente in origine a cappellina domestica un altorilievo raffigurante l' *Estasi di Santa Teresa d'Avila*, e infine al piano nobile, 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*. Quest'ultima è stata resa nota da Eugenio Riccòmini, il quale nella stessa scheda riferiva delle altre due opere dislocate nel palazzo e ricordate da Marcello Oretti. Antonella Mampieri nel catalogo della mostra tenutasi a Cento nel 2012 sullo scultore Cesare Tiezzi, ha pubblicato l'altorilievo con l'*Estasi di Santa Teresa*.

Non è escluso a mio avviso che le due opere al pian terreno possano datarsi ad uno stesso arco cronologico, all'incirca come si dirà tra il 1715 e il 1720, mentre la decorazione in stucco che orna il camino nel grande salone di rappresentanza al piano nobile è probabilmente opera molto tarda del Mazza, che come ricorda Marcello Oretti fu ampiamente aiutato dal solito Carlo Nessi. Una datazione ad anni tardi, era già stata proposta da Riccòmini il quale la collocava ai primi anni del terzo decennio

¹ Oretti BCAB, Ms. B130, c. 112; Idem B 104, c. 104.

del Settecento. Gli studi condotti sulle vicende architettoniche del palazzo² hanno chiarito che il primo piano fu edificato all'inizio del XVIII secolo e nei decenni a seguire, intorno al 1730, fu terminato il salone su progetto dell'architetto Giuseppe Ambrosi, il quale definì anche la disposizione dei dipinti eseguiti nel 1735 dal Carlo Lodi e Antonio Rossi che raffigurano le prodezze belliche dei maggiori esponenti della famiglia, tra questi Ludovico e Lucio Malvezzi, celebri capitani di ventura ed Emilio, che fu al servizio del re Sigismondo di Polonia. E' probabile dunque che l'attività di Mazza e Nessi sia contemporanea a quella dei pittori, e vada dunque a porsi tra il 1730 e il 1735.

Per ciò che concerne invece le due opere al pian terreno non abbiamo riferimenti cronologici precisi e Antonella Mampieri che per prima ha rinvenuto l'altorilievo non ha espresso pareri circa una possibile collocazione dell'opera nel percorso dell'artista. Entrambe, sia *l'Ercole* che *l'Estasi di Santa Teresa d'Avila e l'Angelo* si collocano a mio avviso con buona probabilità in un momento successivo all'unione tra le due nobili famiglie dei Malvezzi e dei Campeggi, avvenuta nel 1707 con il matrimonio tra di Matteo Malvezzi e Francesca Maria Campeggi. La figura possente e monumentale di *Ercole*, desunta da modelli dell'antichità classica, mi pare presenti affinità evidenti con le statue in stucco di palazzo Ranuzzi (1718-20), in particolare con le figure di *Marte* e *Minerva*, il primo appare effigiato nella medesima posa in un nobile contrapposto e presenta anche la stessa definizione del volto con la barba corta e ricciuta, mentre della figura di *Minerva* *l'Ercole* ripete il disegno e la disposizione del manto, articolato in piani ampi e pieghe lineari e avvolgenti. Analogamente si può a mio avviso collocare in anni non troppo distanti anche l'altorilievo con *l'Estasi di Santa Teresa d'Avila*, desunto dal celebre prototipo berniniano «forse da un modello grafico» come indicava Mampieri, poiché il viaggio a Roma di Mazza si colloca nel 1722, oppure, come ha ricordato Andrea Bacchi, mediato dalle interpretazioni degli scultori attivi a Venezia che Mazza poteva aver conosciuto durante i suoi ripetuti soggiorni nella città lagunare, come ad esempio il gruppo in marmo di Enrico Merengo nella chiesa di Santa Maria degli Scalzi³, scolpito negli ultimi anni del Seicento. Le analogie con *l'Annunciazione* della chiesa pesarese, nella scelta di modellare l'opera ad altorilievo direttamente sulla parete di fondo, che non è rivestita

² Roversi 1986, pp. 110-114

³ Si veda l'opera in Bacchi 2000, fig. 504 e nello stesso volume il profilo biografico dello scultore redatto da Klemenčič (pp. 760-762).

di stucco come invece si presentava nella cappellina di palazzo Grassi, le similarità dei due *Angeli*, ritratti in pose molto simili e con le vesti che svolazzando creano analoghe pieghe, e nei volti delle figure femminili, fanno propendere a mio avviso per una collocazione cronologica all'incirca alla metà del secondo decennio, confortata anche dall'analogia con le figure angeliche della decorazione plastica nella chiesa di Rimini.





125. *Panneggio con angeli*

1715

Stucco con dorature.

Rimini, chiesa di San Giovanni Battista

Provenienza: Rimini, chiesa di Sant'Antonio da Padova dei Teatini

Restauri: 1916 staccato dalla chiesa di Sant'Antonio da Padova e trasportato nell'attuale collocazione.

1960 circa: aggiunta delle dorature.

Bibliografia: ASBAR, B. 52 fasc. 331, Rimini, *Chiesa Teatini*, ASBAR, B. 49 fasc. 362, Rimini, *Chiesa di San Giovanni Battista*; Zanotti 1739, II, p. 12; Marcheselli 1754, p. 38; Oretti BCAB Ms. B130, c. 116; Idem BCAB Ms. B407, c. 248; Idem BCAB Ms. B165, c. 192; Crespi BCAB Ms B13, c. nn.; *Soprintendenza* 1917, p. 1116; Tonini 1923, p. 72; Idem 1926, p. 149; Mangini 1933, p. 84; Gravina 1933, p. 67; Mangini 1934, p. 88; Pasini 1972, p. 72; Riccòmini 1972, p. 104 cat. 127; Pasini 2010, pp. 27, 30.

L'ornamento in stucco con angeli che sorreggono un grande tendaggio frangiato, coronato da una raggiera con la colomba dello Spirito Santo, fu eseguito da Giuseppe Maria Mazza per la chiesa riminese di Sant'Antonio da Padova dei padri Teatini. In seguito ai danni subiti dal terremoto del 17 maggio e del 16 agosto 1916¹, che hanno determinato la chiusura dell'edificio ecclesiastico, fu staccato e trasportato nella chiesa dei Carmelitani, intitolata a San Giovanni Battista, sempre a Rimini, dove si trova tuttora. Il trasporto dell'opera fu condotto sotto la direzione dello scultore Enrico Panzini (Rimini, 1876-1944) che si occupò delle riparazioni necessarie e della posa in opera nella nuova sede, nella prima cappella della navata di destra, detta del Carmine, posto a cornice di una pittura di Francesco Brici (Santarcangelo di Romagna 1870 – Rimini 1950) commissionata per l'occasione e «dedicata alla Pace»². Negli

¹ Si veda ASBAR, B. 52 fasc. 331, Rimini, *Chiesa Teatini*, Relazione del 17 ottobre 1917.

² Ai veda, ASBAR, B. 49 fasc. 362, Rimini, *Chiesa di San Giovanni Battista*, la relazione dei restauri iniziati alla fine di ottobre 1916 e terminati il 31 agosto 1919. Allo scultore per il trasporto dell'opera e in aggiunta per la realizzazione di altre due statue collocate sulla facciata della chiesa viene

anni Sessanta il dipinto è stato sostituito con la *Predica del Battista* di Andrea Boscoli (Firenze, ca. 1560 – 1607) in origine all'altar maggiore della chiesa.

Una fotografia che si conserva nell'archivio della Soprintendenza ai Beni Architettonici documenta lo stato dell'opera prima dello stacco del 1916, attestando come notava Riccòmini, le «non poche goffaggini e appesantimenti»³ intervenute nella ricostruzione da parte di Panzini.

Le ricerche condotte nel corso di questo studio hanno consentito di chiarire la committenza dell'opera e specificarne la data di realizzazione al 1715 - avanzata dunque di più di un decennio rispetto a quanto proposto da Riccòmini - sulla base di quanto riportato in una cronaca manoscritta, che si conserva nella biblioteca Comunale di Rimini in cui sono annotati i principali eventi della chiesa dei Teatini dal 1600 al 1787. La cronaca risulta estremamente attendibile poiché fu compilata per gli anni che videro all'opera Giuseppe Mazza, da un contemporaneo, il religioso Innocenzo Raffaello Savonarola, membro dell'Ordine riminese dagli ultimi decenni del Seicento e morto a Verona nel 1748⁴.

Dalla cronaca risulta che l'opera fu richiesta dal chierico regolare Giuseppe Maria Negusanti originario di Fano, membro della comunità riminese dal 1669⁵. Come si apprende anche da una biografia manoscritta che lo annovera quale membro della nobiltà fanese⁶, per il fervore con cui conduceva le sue prediche «avea il Pulpito di Vienna accordatogli dalla Maestà dello Imperadore Giuseppe, che poi svanì per la sua

riconosciuto un compenso di cinquemila lire, mentre Francesco Brici per le pitture alla cappella e il quadro riceve seimila lire.

³ Riccòmini 1972, p. 104.

⁴ La cronaca manoscritta (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 Rimino nella Romagna, scritta dal Padre Innocenzio Raffaello Savonarola C. R. nell'anno 1742*, Ms. SC-MS.19) si compone di cc. 151, la prima parte scritta da Padre Innocenzo Raffaello Savonarola, inizia nel 1600 e termina a c. 55 v. nel 1741 quando il Savonarola si spostò ad Imola. Fu in seguito proseguita fino al 13 marzo 1787 da un altro religioso dell'Ordine riminese dei Teatini, rimasto anonimo.

⁵ Cfr. BCFF, P. C. Borgogelli Ottaviani, *Libro d'oro della Nobiltà Fanese*, Sala Manoscritti, Fondo Federici, N 12

«Negusanti Giuseppe chierico regolare teatino. Partì da Fano dic. 1669 e andò a Rimini nella casa di Sant'Antonio ... vestì l'abito di chierico regolare al 14 dic. 1669. Fu professore il 20 Aprile 1670. Studiò Filosofia, Teologia, Diritto Canonico. Predicò a Catania, Siracusa, Messina Palermo e Bergamo e a Vienna, avanti l'Imperatore Giuseppe. Nel 1689 fu preposito della casa di Rimini, e poi nel 1694. Fu consultore della Congregazione. Morì a Piacenza 9 gennaio 1727».

⁶ BCFF, Famiglie Nobili, Biblioteca Federiciana Fano, Sala Manoscritti, Fondo Federici, N 68 in *Appendice*, 48/b

morte»⁷. Ebbe numerosi incarichi di rilievo nella congregazione riminese: dal 1687 al 1689 e dal 1694 al 1695 fu Preposito e ricoprì anche il ruolo di consultore nel 1703⁸. All'anno 1715, nella cronaca si legge: «Si è fatto a spese del P. D. Giuseppe Maria Nigosanti per divozione della Vergine santissima, e di S. Filippo Neri l'ornamento di stucco alla cappella dello medesimo, riuscito assai grandioso. Si sono spesi per la fattura de' stucchi scudi 260 e l'artefice fu il Mazza Bolognese»⁹. La datazione trova conferma anche negli atti dell'Accademia Clementina: il 12 maggio 1715, infatti, Mazza risulta assente alla riunione degli accademici «per essere a Rimini a lavorare di scultura»¹⁰. La decorazione in stucco modellata da Giuseppe Maria incorniciava l'opera di Marcantonio Franceschini raffigurante *San Filippo Neri*, commissionata dallo stesso Negusanti. Il dipinto in seguito alla chiusura dell'edificio ecclesiastico fu acquistato con altre pitture presenti nella chiesa dal Comune ed esposto nella Pinacoteca, ma durante l'ultima guerra andò distrutto, stessa sorte occorsa anche alla chiesa di Sant'Antonio.

Nella letteratura odepórica locale di inizio Novecento, l'opera plastica è stata a lungo riferita allo scultore bolognese Carlo Sarti¹¹, mentre già Giampietro Zanotti la menzionava nel catalogo di Giuseppe Mazza, ricordandola come « poco dissimile» alla decorazione dell'altare di Santa Maria di Galliera, eseguita dallo scultore coadiuvato da Giovan Filippo Bezzi nel 1686 e abbattuta già nel corso del quarto decennio del Settecento, di cui oggi rimangono solo i due *Angeli* posti ai lati dell'altare (sch. 29).

⁷ BCGR, *Brevissima cronaca...*, c. 48r.

⁸ BCGR, *Brevissima cronaca...*, cc. 41r, 43r, 149.

⁹ BCGR, *Brevissima cronaca...*, cc. 46v, 47r in *Appendice*, 48/a.
Si veda anche la biografia del committente in *Appendice*, 48/b.

¹⁰ Bologna, Accademia Clementina, Fondo Storico, *Atti dell'Accademia Clementina*, t. I, 1710-1764, c. 29

¹¹ Sullo scultore si veda Pasini 1970, pp. 455-496.



Stato dell'opera nella collocazione originaria, nella chiesa di Sant'Antonio da Padova, Rimini, fotografia *ante* 1916.



Stato attuale dell'opera nella chiesa di San Giovanni Battista, Rimini.

126. *Ritratto del cardinale Angelo Maria Ranuzzi*

1710-20 circa

bronzo dorato

Bologna, chiesa metropolitana di San Pietro, navata destra, sovrapporta della sagrestia

Bibliografia: Bassani 1816, p. 14; Ricci 1930, p. 158; Ricci – Zucchini 1950, p. 158; Raule 1957, p. 42; Fleming 1961, p. 214; Riccòmini 1972, p. 97, cat. 108; Carapelli 1982, p. 64; Mazza 1994, p. 100; Fanti – Degli Esposti 1995, p. 50; Malvezzi Campeggi 2000, p. 44.

Giuseppe Maria Mazza fu più volte in contatto con la nobile famiglia bolognese dei Ranuzzi: Annibale, VIII conte della Porretta ¹ e agente della corte granducale dei Medici a Bologna, gli aveva commissionato già nel 1683 «due puttini di Terra»², e probabilmente fu lui a richiederli la decorazione della cappella privata del palazzo di famiglia, oggi non più esistente, ma ricordata da Zanotti come opera di Mazza «sommamente bella, e degna di laude» raffigurante «la bella Concezione, fatta su l'idea di una Assunta di Guido ... con ... graziosi angioletti nella volta, che portano una corona di stelle»³.

Ma fu soprattutto il figlio secondogenito di questi e di Dorotea Cospi, Vincenzo Ferdinando Antonio Ranuzzi Cospi (Bologna 1658- 1726), decimo conte della Porretta e senatore di Bologna, a richiedere in più occasione lo scultore felsineo. Come hanno chiarito gli studi di Angelo Mazza fu lui a commissionare l'esecuzione delle quattro statue in stucco che ornano il salone nobile del palazzo, oggi sede della Corte d'Appello (sch. 133-136), completate entro il 1720, e inoltre nel 1717 gli richiese un progetto per un monumento per «collocare con nobiltà la mazza cardinalizia che fu del Sig. Cardinale Angelo Ranuzzi Bolognese».

Angelo Maria Ranuzzi (Bologna 1626 – Fano 1689), intraprese la carriera ecclesiastica dopo aver conseguito la laurea in legge a Padova. Fu legato pontificio a

¹ Per il profilo biografico dei membri della famiglia si veda Malvezzi Campeggi 2000.

² Mazza 1994, p. 85.

³ Zanotti 1739, II, p. 7

Rimini nel 1659, a Rieti nel 1660, a Urbino nel 1661, a Pesaro nel 1663 e nel 1664 a Camerino. Fu inquisitore a Malta e nunzio in Savoia e in Polonia (1671-1673). Divenne vescovo di Fano nel 1678, carica che mantenne fino al 1688, dove fu promotore della costruzione del nuovo palazzo episcopale⁴, dal 1683 ottenne la nunziatura di Francia e nel 1686, solo tre anni prima della morte, fu eletto alla porpora cardinalizia.

Il monumento richiesto dal suo erede Vincenzo non fu realizzato, ma tra le carte della famiglia si conserva uno schizzo di Giuseppe Maria Mazza, con un testo affianco che recita «Pensiere per collocare con nobiltà la mazza cardinalizia che fu del Sig. Cardinale Angelo Ranuzzi

Bolognese 20 marzo 1717».

In una carta allegata è spiegato il progetto dello scultore, che comprendeva «una base [con] due Figure rappresentanti due Virtù» e al di sopra «il busto del medemo cardinale Angelo», tutto in «bronzo gettato», con una spesa preventivata di mille ducati d'argento, mentre per la fattura del modello in terracotta, la richiesta dello scultore era almeno di «cento doble». A causa del costo forse ritenuto troppo alto, il conte Ranuzzi decise di rimandare l'esecuzione dell'opera «a tempo debito».

L'attenzione nei confronti



G. M. Mazza, Schizzo del 20 marzo 1717 in ASB, Ranuzzi, *Carte Politiche*, 54, *Prose del conte Ranuzzi*, 24, t. 2, f. 183

⁴ Per l'attività svolta a Fano in ambito artistico dal cardinale si veda: Deli 1989, p. 189

del suo antenato e i rapporti documentati con lo scultore inducono a supporre che anche la memoria posta nella chiesa di San Pietro, sull'arco che immette alla sagrestia, con il ritratto di profilo in bronzo dorato del cardinale eseguito da Giuseppe Maria Mazza⁵, possa collocarsi cronologicamente in questi anni, ovvero nel secondo decennio del Settecento. La datazione che qui si suggerisce è avanzata rispetto a quella proposta da Eugenio Riccòmini, il quale collocava l'opera all'incirca al 1689, anno di morte dell'effigiato, che però non pare sostenibile in virtù anche del fatto che ad inquadrare il rilievo è una decorazione a tempera, riferita già nella guida del 1755⁶ al pittore e quadraturista Stefano Orlandi, nato a Bologna nel 1681. Tra l'altro in questi stessi anni, Giuseppe Maria Mazza e Stefano Orlandi lavoravano nel palazzo della famiglia, il primo modellava gli stucchi nel salone da ballo (1719-21), mentre il secondo attendeva alla decorazione pittorica insieme a Vittorio Bigari della volta della galleria con l'Allegoria dei Bagni di Porretta (1724-1725)⁷.

Nella memoria, la decorazione pittorica con una tenda aperta al centro e sollevata ai lati da due angioletti librati in volo e nella parte base dalla mitra e cappello cardinalizio, fa da cornice al tondo in bronzo dorato con il rilievo del busto di profilo del cardinale con zucchetto in capo, capelli ricciuti, collare e mozzetta, circondato dall'iscrizione «GENTIS ATQUE PATRIAE ORNAMENTUM». Non è improbabile che Mazza anche per questo bronzo si avvallesse dell'argentiere Giovan Battista Fanelli con cui aveva collaborato nella *Memoria di Giovanni Girolamo Sabaraglia*, come dimostra l'accurata esecuzione della fusione e della rinettatura.

⁵ Le fonti settecentesche non menzionano l'opera, il primo riferimento, con l'identificazione dell'autore è nella *Guida degli Amatori delle Belle Arti* del Bassani, pubblicata nel 1816.

⁶ *Le pitture* 1755, p. 48

⁷ Emiliani 1994, pp. 12-13.



- 127. *La prova del fuoco***
128. *La nascita e il battesimo di San Domenico*
129. *Il miracolo della moneta*
130. *San Domenico libera dal demonio un'ossessa*
131. *La morte di San Domenico*
132. *San Domenico resuscita Napoleone Orsini*

nn. 128, 130-132: 1716-1730; n. 127: 1719- 1730; n. 129: 1719-1770.

nn. 127-128, 130-132: Bronzo; n. 129: legno

nn. 128, 131: 490 x 300 cm; nn. 127, 129, 130, 132: 435 x 190 cm

Venezia, Basilica dei Santi Giovanni e Paolo, cappella di San Domenico, pareti laterali

Bibliografia: ASVE, *Convento dei SS. Giovanni e Paolo*, b. G, LXVI (segnalato in Moretti 1984-85, pp. 376-377); Oretti, BCA Ms. B 130, c. 117; Oretti, BCA Ms. B 407, c. 247; Crespi, BCA Ms. B 13, cc. nn.; *Cronica Veneta...1736*, p. 170; Zanotti 1739, II, p. 9; *Forestiero... 1792*, pp. 191-192; *Forestiero...1806*, p. 136; Moschini 1815, I, pp. 139-140; Soravia 1822, p. 46; Cicognara 1824, VI, pp. 219-220 (Camillo Mazza); Ticozzi 1831, II, pp. 418-419; (Camillo Mazza); De Boni 1840, p. 631 (Camillo Mazza); Selvatico 1847, pp. 434, 444; Selvatico - Lazari 1852, p. 121; Burckhardt 1855, p. 712; Parenzo 1872, p. 115; Selvatico Lazari 1881, p. 221; Rambaldi 1913; Thieme - Becker 1930, p. 304; Fogolari 1931; Idem 1932; Fleming 1961, pp. 211, 215, fig. 10; Chastel 1963, p. 355; Caccin 1964, p. 67; Zava Boccazzi 1965, pp. 297-299; Semenzato 1966, pp. 33, 66, fig. 55; Martinelli 1967, p. 241; Riccòmini 1967, pp. 180-182; Riccòmini 1972, p. 90; Cavina-Roli 1977, p. 85; Nava Cellini 1982a, pp. 146, 249; Eadem 1982b, p. 258; Puglisi 1986, pp. 233-237; Lorenzetti 1988, pp. 114, 344; Pavanello 1995, p. 445; Sponza 1996, pp. 85-86; Branstator 1996, p. 902; Rossi 1997, II, pp. 722, 726, fig. 634; Salvadori 1997, p. 129; Spiazzi 1997, p. 159; Mazza 1999a, p. 154; Bacchi 2000, p. 759, figg. 488-490; Rossi 2000, pp. 40-41; Sinagra 2009, p. 490; Wittkower 2010

[trad. dell' ed. 1958 e 1972], p. 392, fig. 278; De Vincenti 2013, pp. 430-431, cat. 157.

La cappella dedicata al santo fondatore posta al termine della navata destra nella basilica di SS. Giovanni e Paolo dell'Ordine dei frati Predicatori di Venezia, fu edificata tra il 1690 e il 1693 su progetto dell'architetto veneziano Antonio Gaspari (Venezia, 1656-1723), il quale fornì anche i disegni per l'altare costruito tra il 1693 e il 1696¹. Quest'ultimo però provocò gravi problemi alle fondamenta, e nel 1700 se ne decise il completo rifacimento su modello dell'altare della vicina cappella del Santissimo Nome di Dio. Sotto la direzione dell'architetto Andrea Tirali (Venezia, 1657 – Monselice, 1737) i lavori di ricostruzione si protrassero fino al 1720². Tra le maestranze coinvolte, si trova anche il «tagliapietre» Giovan Battista Franceschini, attivo anche nel cantiere della Santa Casa in San Clemente in Isola dove aveva fornito la cornice in marmo al rilievo bronzeo di Mazza (sch. 96).

In virtù del successo ottenuto proprio dall'*Adorazione dei Pastori* per i Camaldolesi di San Clemente a Giuseppe Maria Mazza fu affidata la realizzazione dei sei grandi rilievi con episodi della vita del santo titolare destinati, tre per lato e alternati da colonne in marmo, alle pareti laterali della cappella.

Nel contratto stipulato a Venezia il 19 luglio 1716³ con lo scultore si affermava che «desiderando il Padre Maestro Frà Giovan Francesco Gallo render adornati li sei Nichij della Cappella di San Domenico», in modo che fossero conformi alla «magnificenza, e ricchezza dei marmi» di questa, si riteneva opportuno «adornarli con sei quadri di bassorilievo di bronzo consimili a quello che s'attrova nella Chiesa di San Clemente dietro la Santa Casa, fatto dalli celebri Artefici, Signor Giuseppe Maria Mazza da Bologna scultore, Signor Francesco Marcolioni da Venezia Ceselador, e quondam Signor Francesco Alberghetti Gettador nell'Arsenale opera così celebre e cospicua ... lodata e ammirata da tutti li Virtuosi, e Professori.»⁴. Il committente, Giovan Francesco Gallo, era un membro autorevole dell'ordine domenicano lagunare, di cui aveva ricoperto più volte la carica di priore, dapprima nel 1677, poi nel 1692 e

¹ Favilla – Rugolo 2006-2007, pp. 141-154.

² Si veda Bisson 2013, p. 429 e Rossi 2013, pp. 429-230.

³ Il contratto e i successivi pagamenti sono stati reperiti da Moretti (1984-1985, pp. 376-377), ma mai trascritti, si ritiene pertanto utile riportarli in *Appendice*, 49.

⁴ *Appendice*, 49/a.

ancora nel 1699⁵. Come ha indicato Catherine Puglisi, egli apparteneva ad una storica famiglia veneziana, residente in laguna dalla fine del XV secolo, ma inclusa nei ranghi del patriziato locale solo di recente, nel 1694⁶. Giovan Francesco Gallo «col dinaro del suo deposito» deliberò, ottenuta la licenza dei superiori, «di cominciar a far fare, e poi proseguire per detti sei Nichij sei quadri di Bronzo». A tal fine l'accordo prevedeva che lo scultore fosse obbligato a realizzare innanzitutto i disegni dei sei rilievi da sottoporre all'approvazione del committente. Se accettati, avrebbe dovuto «farne li modelli di creta di tutta perfettione, come richiede la sua virtu». Per evitare danni ai modelli originali, lo scultore era tenuto ad assistere durante la preparazione delle forme in gesso e «rittocarle dove potessero haver patito con ridurle alla ... primiera perfettione». La tecnica scelta per la lavorazione, era quindi quella della fusione indiretta, che prevedeva l'uso di un modello intermedio in gesso.

Anche nella fase successiva, dopo che dalle forme di gesso si era ottenuta la replica in cera, a Giuseppe Maria spettava il compito di «rittocar dette cere, aggiustarle, e ridurle a perfettione» affinché il getto di bronzo riuscisse «conforme al modello». Si specificava inoltre che nel caso in cui, a causa di qualche incidente durante il getto, si fosse reso necessario rifare le cere, egli avrebbe dovuto perfezionarle senza alcuna pretesa economica aggiuntiva rispetto al compenso fissato nell'accordo contrattuale. Il contratto prevedeva che i modelli al termine dell'opera restassero al committente e che una volta uniti fossero ritoccati e emendati dalle imperfezioni dallo scultore in modo da risultare «anche questi perfetti, a proporzionata memoria della sua virtù».

Per ciò che concerne il compenso previsto Giovan Francesco Gallo, prometteva di fornirgli «le crete» e di «darli ducati trecento correnti ... per ogni uno, tanto di quelli delle mezarie sopra le porte come di quelli dalle parti», importo che gli sarebbe stato versato una volta concluso il modello in terracotta e rifinita la relativa cera.

Per agevolare l'attività dello scultore, il committente gli metteva a disposizione un ambiente nel convento in cui Giuseppe Maria avrebbe potuto lavorare e in aggiunta gli assegnava una «camera per habitare, e dormire». Si obbligava inoltre a somministrargli «il vitto solito a darsi giornalmente ai Padri» ma come richiesto da Mazza «in luogo ... appartato ... per non dar ne ricever soggettione»⁷. E' dunque probabile che lo scultore bolognese lavorasse ai bassorilievi in creta a Venezia e che

⁵ Corner 1749, VII, p. 265.

⁶ Puglisi 1986, p. 233.

⁷Si veda *Appendice*, 49/a.

dunque dimorasse all'interno del convento, ove il Giovan Francesco Gallo gli aveva riservato due ambienti, uno dove lavorare e uno in cui abitare. Rispetto alle altre commissioni ecclesiastiche veneziane, per queste opere infatti non si registrano spese per il trasporto e inoltre la dimensione imponente dei rilievi, anche se sezionati in più parti, difficilmente ne avrebbe potuto consentire una loro agevole spedizione. Inoltre una prolungata lontananza da Bologna di Giuseppe in questo periodo e già da alcuni mesi prima della firma del contratto, vale a dire dalla primavera del '16 e fino all'autunno del '17 è provata dalle sue ripetute assenze alle riunioni degli accademici Clementini⁸, adunanze a cui Mazza, che dell'Accademia era stato uno dei fondatori, raramente non partecipò. Anche la velocità con cui attese ai primi quattro rilievi, indica che egli si dedicasse in via esclusiva a questa importante commissione. A poco più di cinque mesi dalla stipula del contratto, infatti, il 15 gennaio 1716 more veneto, quindi 1717, Giuseppe Mazza riceve i primi trecento ducati: egli aveva dunque portato a compimento il primo modello in terracotta e ritoccato la relativa replica in cera come previsto dal contratto. Il seguente 26 giugno riscuoteva poco meno del compenso pattuito per altri due modelli, il cui saldo gli venne corrisposto il 9 settembre; e ancora il successivo 5 novembre ottenne il saldo per il quarto⁹. In poco di un anno e mezzo, dunque, dal luglio 1716 al novembre 1717, Mazza aveva già realizzato più della metà del lavoro commissionatogli: rimanevano gli ultimi due rilievi, per i quali procedette più lentamente, consegnandoli entro il 14 dicembre 1719, come testimoniato dalla ricevuta autografa in cui lo scultore dichiara di aver ricevuto « da Frate Domenico Catanei ducati cento effettivi d'ordine del Reverendissimo Padre M. Giovan Francesco Gallo e questi sono per li ultimi due modelli de miracoli di S. Domenico de libri e l'altro quando passò il fiume». A differenza della prima *tranche* dei lavori, dall'ottobre 1717 è probabile che nel contempo lo scultore attendesse anche ad altre commissioni: Giampietro Zanotti, infatti, nel profilo biografico di Carlo Giuseppe Carpi, ricorda che Mazza all'incirca nel 1717 lavorava sempre a Venezia per il «procuratore Foscarini»¹⁰.

Nel pagamento del 31 luglio 1719, Mazza riceveva in aggiunta da Padre Giovan Francesco Gallo anche «un regalo di ducati cento» con il quale il committente si rimetteva alla «generosità» dello scultore di «qualche regalo che li piacerà di qualche

⁸ Si veda qui il *Regesto della vita e delle opere* per gli anni 1716 e 1717.

⁹ Cfr. i pagamenti in *Appendice*, 49/b.

¹⁰ Zanotti 1739, I, p. 376.

sua opera di creta». Dai documenti che seguono, finora mai segnalati, sappiamo che lo scultore modellò una *Madonna* in terracotta, ad oggi sconosciuta, per la quale però non ottenne il “regalo” promessogli. Alla morte di Giovan Francesco Gallo, avvenuta nel settembre 1722, lo scultore non aveva ancora ricevuto il compenso e pertanto si aprì una lunga contesa con i padri domenicani che investì anche il Provveditore sopra i Monasteri¹¹.

Per ciò che concerne la cappella di san Domenico, Giovan Francesco Gallo non poté vedere il completamento delle opere da lui patrocinate: nel giugno 1722 tre dei sei bronzi erano stati compiuti, ma solo tra il novembre e il dicembre dello stesso anno, il primo dei rilievi fu posto in opera nella cappella¹². Le operazioni di fusione e cesellatura delle quali si occupavano rispettivamente Giovan Battista Alberghetti e Francesco Marcolioni, richiesero infatti diversi anni. Date le dimensioni monumentali, ogni rilievo era suddiviso in più sezioni, che dopo la fusione dovevano essere riunite, saldate e rifinite, comportando un notevole tempo di lavorazione. Negli anni a seguire, fino al 1730, furono lentamente compiuti altri due bronzi e collocati nella cappella, mentre la lavorazione dell'ultimo creò notevoli difficoltà. Nel 1730 infatti non esistevano più né il modello in terracotta né tantomeno la forma in gesso. I due frati nominati a supervisionare l'opera, dopo la morte di Giovan Francesco Gallo, ordinarono a Francesco Marcolioni di plasmare il modello «secondo la prima idea e disegno del signor Mazza»¹³. Da questo se ne ricavarono le cere, ma la fusione fu ancora rimandata. Le repliche in cera rimasero all'interno dell'abitazione dell'Alberghetti e andarono distrutte con essa nel 1735 quando finirono «sotto le rovine della casa vecchia [del fonditore] e sotto la pioggia». Il rilievo, raffigurante *Il miracolo della moneta*, fu eseguito in legno nel 1770 da Giambattista dalla Meduna¹⁴. Circa i soggetti raffigurati, nel contratto si specificava che dovevano essere illustrati i «miracoli di San Domenico» e la «sua morte e nascita» oppure «tutti sei de Miracoli»¹⁵.

Nei diversi episodi il Santo è sempre in una posizione preminente, e distinto dai suoi consueti attributi: vestito del saio domenicano, con una breve barba e una corta corona di capelli sotto la tonsura, ha ai suoi piedi il cane, in accordo con la leggenda

¹¹ Cfr. i pagamenti in *Appendice*, 49/d.

¹² Cfr. Moretti 1986, p. 377.

¹³ ASVE, *Convento dei SS. Giovanni e Paolo*, b. G, LXVI, n. 2

¹⁴ Caccin 1964, p. 67.

¹⁵ Cfr. *Appendice*, 49/a.

agiografica. La composizione si suddivide in tre sezioni: la fascia inferiore illustra l'episodio narrato dal rilievo, con una struttura simmetricamente tripartita che vede al centro i protagonisti principali e ai lati gruppi di figure scalati essenzialmente su due o tre piani di profondità, resi mediante la modellazione ad alto e bassorilievo, mentre sullo sfondo a stacciato sono sinteticamente delineati gli elementi che forniscono l'ambientazione della scena. Le due fasce superiori mostrano perlopiù figure angeliche in volo e puttini alati seduti sulle nuvole che vestono lo sfondo rialzate a bassorilievo.

Nei pannelli di maggiori dimensioni, centinati sulla sommità, posti al centro delle pareti laterali, sono raffigurati a destra *La nascita e il Battesimo* e a sinistra *La morte* del fondatore dell'ordine dei frati predicatori¹⁶. Nel primo, la nascita del Santo è delineata a bassorilievo sul fonte battesimale, mentre la narrazione principale illustra il battesimo del neonato, ambientato nella terra d'origine come risulta dall'architettura modellata a stacciato sul margine sinistro. I genitori, Felice e Giovanna, indossano vesti aristocratiche: secondo tradizione, essi infatti appartenevano alle nobili famiglie castigliane dei Guzmàn e degli Aza¹⁷. Il rilievo che segue illustra la *Prova del fuoco*, uno dei primi miracoli di Domenico. L'episodio avvenne secondo alcuni agiografi a Fanjeaux nel 1207, nella zona meridionale della Francia in cui si diffondeva l'eresia denominata degli Albigesi. Nel corso di una disputa generale, alla quale partecipavano in egual numero esponenti di parte cattolica e di parte eretica, Domenico gettò i suoi libri sul fuoco che rimasero illesi, al contrario di quelli degli eretici. Sulla parete di fronte, è illustrato il miracolo compiuto dal fondatore dell'ordine durante il suo viaggio di ritorno da Roma nel 1218: la *Resurrezione del giovane Napoleone Orsini*, nipote del cardinale Stefano, morto cadendo da cavallo. Secondo quanto riportato da Giambattista Soravia, in questo rilievo vi è «un frate in cui è ritratto il p. maestro Gallo»¹⁸, ovvero il committente dell'opera, forse identificabile nella figura effigiata dietro quella in abiti cardinalizi. Il rilievo al centro della parete, illustra *La morte di san Domenico*, e infine l'ultimo lo raffigura nell'atto di liberare dal demonio un'ossessa, probabilmente identificabile con l'episodio avvenuto nel monastero femminile di San Sisto a Roma, da lui fondato

¹⁶ Per l'identificazione degli episodi raffigurati si veda Puglisi 1986, pp. 233-238.

¹⁷ Cfr. V. J. Koudelka – M. C. Celletti, *Domenico, fondatore dell'Ordine dei Frati Predicatori*, in *Bibliotheca Sanctorum*, Roma 1964, pp. 692-734.

¹⁸ Soravia 1822, p. 46. Anche Puglisi (1986, p. 238, n. 61) riferisce la presenza del ritratto di padre Gallo indicando come fonte Moschini, in cui però la notizia non è registrata.

all'inizio del 1221, durante il quale dopo aver guarito la donna le diede il nome di Amata; questa forse in seguito si trasferì nel monastero domenicano di Sant'Agnese a Bologna, dove sarebbe sepolta¹⁹.

Giuseppe Maria nella scelta dei miracoli da raffigurare, di certo concordata con il committente, poté ispirarsi alla cappella bolognese del Santo, come è evidente dall'inclusione dei due episodi con la *Prova del Fuoco* e della *Resurrezione di Napoleone Orsini*, scolpiti nell'Arca da Nicolo Pisano, coadiuvato dalla bottega.

Come nei rilievi in stucco con i quali aveva aperto la sua carriera, nella cappella Manzoli in San Giacomo Maggiore a Bologna, Giuseppe Maria impagina la composizione con ordine e simmetria, dispiegando la narrazione in un morbido fluire di pose e gesti, che in alcuni brani richiamano proprio gli stucchi bolognesi. Nel bronzo che raffigura la *Nascita e il Battesimo del Santo* i due accoliti con i candelabri citano quelli della *Comunione di Santa Giuliana*, così come la donna con il bambino inginocchiata richiama la stessa figura nell'altorilievo con la *Decollazione di San Nicolino*. Nella *Prova del Fuoco* l'eretico in primo piano sulla destra ad altorilievo ripete nella fisionomia monumentale e nella posa con il capo reclinato e la mano sotto al mento, la stessa figura rappresentata dietro al carnefice nella *Decollazione*. A queste rimandi si aggiungono quelli consueti ai maestri della sua formazione, Reni, Carracci e Cantarini, alcuni già evidenziate da Riccòmini²⁰. In particolare del *San Pietro che risana lo storpio* del Pesarese²¹, nel bronzo con *La librazione dell'ossessa* oltreché ripetere a grandi linee l'articolazione compositiva, Mazza inserisce anche una citazione nella figura della vecchia che chiude la composizione sullo sfondo a destra.

Unanimi gli elogi della critica successiva, finanche Leopoldo Cicognara - seppur confondendo Giuseppe col padre Camillo - afferma: «Il suo nome è ... raccomandato più che ad ogni altra opera a bronzi che condusse in Venezia poiché oltre diverse cose di sua mano che veggonsi in diverse case, meritò di essere celebrato pe' suoi grandissimi bassi rilievi rappresentanti i fasti della vita di S. Domenico che veggonsi nella chiesa de' Santi Gio: e Paolo i quali occupano le intere facciate d'una vastissima

¹⁹ Sulla figura di Suor Amata e sul monastero domenicano bolognese: Cambria 1973, pp. 63-65.

²⁰ Riccòmini 1967, p. 181.

²¹ Olio su tela, cm 309 x 266,5, Fano, Pinacoteca Civica, in deposito dalla chiesa di San Pietro in Valle.

cappella, e non possono accusarsi dei vizj così pronunciati in altre opere di quel tempo»²².

In tempi più recenti, Riccòmini affermava che le «pecche del Mazza nei rilievi di San Giovanni e Paolo sono ... imputabili alla sua difficoltà di reggere l'inconsueta dimensione delle opere», ritengo però che questa difficoltà sia da ascrivere non tanto a Mazza quanto a coloro che eseguirono la fusione in bronzo, e la successiva finitura. Oggi grazie al ritrovamento dei documenti originali, si può infatti affermare con buona certezza che lo scultore non ebbe alcuna titubanza o difficoltà nel formare i rilievi, come dimostra la sua velocità nell'esecuzione dei modelli in terracotta, dove grazie ad una più sicura ed esperta lavorazione le diverse parti si dovevano accordare più armoniosamente, forse mediante vibrazioni luministiche capaci di infrangere l'eccessiva linearità che contraddistingue nel bronzo le fasce superiori meno scolpite. Della diversa riuscita delle terrecotte è testimonianza la soddisfazione del committente, che al termine dei sei modelli, volle elargire allo scultore altri cento ducati invitandolo a voler contraccambiare il regalo ricevuto omaggiandolo di una sua opera in creta. Del differente esito tra le terrecotte e i bronzi sembra essere un segnale anche la dichiarazione scritta da Mazza il 12 giugno 1725, nella quale egli assicura di essersi portato più volte a Venezia ad esaminare l'opera «de Bassirilievi di S. Domenico da me modellati» e in particolare «se fosse ben compito il lavoro con il cesello fatto da Francesco Marcolioni», e prosegue: «ho trovato con mio piacimento corrispondere ogni volta in tutto alli miei modelli, all'abilità dell'artefice... conoscendo ben impiegate le sue fatiche e veduta a perfettione»²³. Ma poiché i padri domenicani probabilmente sollecitarono questa sua dichiarazione, pare assai probabile che non fossero ampiamente soddisfatti di quanto messo in opera nel bronzo.

²² Cicognara 1824, VI, p. 219.

²³ Cfr. *Appendice* 49/d.















133. Minerva

134. Mercurio

135. Venere

136. Marte

1718 – ante 1720

Stucco

Bologna, Palazzo Ranuzzi, salone nobile (oggi aula della Corte d'Assise)

Bibliografia: Oretti BCAB Ms. B104, c. 149; Riccòmini 1972, pp. 111-112, cat. 151; Roversi 1986, p. 187; Emiliani, *Un palazzo ...* 1994, pp. 11-12; Mazza 1994, pp. 97-102.

La decorazione del salone da ballo di palazzo Ranuzzi, oggi aula d'Assise della Corte d'Appello di Bologna¹, fu commissionata dal conte Vincenzo Ferdinando Ranuzzi Cospi, subentrato nel 1706 al padre Annibale nella proprietà del palazzo di città, edificato dalla famiglia senatoria dei Ruini e acquistato dal Marcantonio Ranuzzi nel 1679². Già in parte decorato dai suoi predecessori con affreschi di Marcantonio Franceschini, Enrico Haffner, e dei fratelli Rolli, spettò a Vincenzo il compito di portare a termine il palazzo «accrescendolo nobilmente ... con il Gran Salone, i Camerini di sotto ... l'Appartamento fra levante e Mezzo giorno e la Galleria sopra il terrazzo»³. Educato all'arte dal nonno materno Ferdinando Cospi, che già a cinque anni lo condusse nello studio di Elisabetta Sirani dove fece da modello per un Cupido, ora nel Museo di Varsavia⁴, Vincenzo Ferdinando intrattenne ottimi rapporti con la corte medicea, al punto da ottenere la nomina dal Granduca Cosimo III di "Cameriere Segreto" del principe Fernando, carica che gli permise di favorire gli artisti bolognesi alla corte granducale⁵. Come testimoniano i documenti resi noti da Angelo Mazza, il

¹ Il Palazzo fu costruito costruito negli ultimi decenni del Cinquecento per incarico di Carlo Ruini, e successivamente ampliato ed abbellito a cura, prima della famiglia Ranuzzi che ne fu proprietaria dal 1679 sino al 1822 e, poi, del principe Felice Baciocchi, che aveva sposato Elisa Bonaparte, sorella di Napoleone I e granduchessa di Toscana. Il comune di Bologna ha acquistato il palazzo nel 1873 per destinarlo ad uffici della magistratura, si veda Emiliani, *Un palazzo...* 1994, pp. 11-23.

² Emiliani, *Un palazzo ...* 1994, p. 12.

³ Mazza 1994, pp. 97-102

⁴ Mazza 1994, p. 97.

⁵ Si veda Carapelli 1984.

salone da ballo fu compiuto nel 1720, termine *post quem* per il disegno attribuito a Ferdinando Galli Bibiena che mostra l'interno del salone già arredato entro il quale si svolge il ricevimento di un nobiluomo. Alle pareti i dipinti raffiguranti episodi di rilievo a cui avevano partecipato i membri della famiglia (come *l'Incoronazione di Carlo V* cui aveva preso parte Angelo Ranuzzi, eseguita da Giuseppe Gambarini) e i consueti ritratti, saldati nel 1720 a Giuseppe Peraccini detto il Mirandolese. In una memoria coeva all'epoca dei lavori, il sontuoso ambiente è così descritto: «questo salone è il maggiore che sia in Bologna ... tutto l'ornato dei stucchi e dei sei terracini è disegno e pensiero dell'Insigne Sig. Ferdinando Bibiena Maestro celebre d'architettura, messo tutti gli stucchi in esecuzione dal valente scultore Giuseppe Borelli... Vi sono quattro statue pur di stucchi opera del non mai abbastanza comendato Scultore Giuseppe Mazza Bolognese, le quali essendo di due dami e di due uomini denotano la grandezza e la felicità della Casa Ranuzzi, rappresentata dal valor militare in Marte, dalla fecondità in Venere, e dall'accorgimento e prudenza in Mercurio, e dalle scienze in Pallade...»⁶.

A Giuseppe Borelli sono affidati come di consueto gli ornati in stucco, che qui evidenziano gli elementi architettonici, mentre a Giuseppe Maria Mazza le figure poste entro nicchie a conchiglia raffiguranti *Venere, Minerva, Marte e Mercurio*. Di recente Andrea Emiliani commentando il salone ha affermato: «la bellezza delle statue di Giuseppe Maria Mazza, che decorano il grande salone detto delle Feste – disegnato da Ferdinando Galli Bibiena dopo il 1708 – fa di queste figure allegoriche un esito tra i più eletti, credo, della vicenda della scultura bolognese del XVIII secolo. Dignità formale e inappuntabile grazia compositiva traggono origine da quell'alessandrinismo colto e tuttavia naturale che fu all'origine la conquista inedita di Simon da Pesaro. Si riflette su queste allegorie... l'intera tradizione che dal Pasinelli a Dal Sole appunto ha costruito un eliso domestico e però di straordinaria efficacia naturalistica, quasi d'una cordialità per altri versi inattesa»⁷.

Si può solo aggiungere come a mio avviso sia ancora evidente nei ricordi figurativi dello scultore, la sua formazione sui modelli scultorei veneziani: basta guardare la figura di *Mercurio*, nella posizione, nel capo inclinato verso il basso, per leggervi

⁶ ASB, Ranuzzi, *Memoria* in Mazza 1994, p. 102

⁷ Emiliani, *Un palazzo...* 1994, p. 14.

ancora una volta la memoria dell'analogia figura resa in piccolo nel bronzo e in grande dimensioni nella pietra da Alessandro Vittoria⁸.

⁸ Il bronzo si conserva al Paul Getty Museum di Los Angeles, mentre la statua in pietra in una nicchia a lato del finestrone superiore del Palazzo Ducale a Venezia, si veda almeno la scheda di Peggy Fogelman in Bacchi, Camerlengo, Leithe-Jasper 1999, pp. 306-307.







137. Angeli**138. Putti****139. Quattro Profeti**

1721 – 1722

Stucco

Foligno, duomo di San Feliciano

Bibliografia: Zanotti 1739, II, p. 10 Oretti BCAB Ms. B130, c. 116; Idem BCAB Ms. B407, c. 116; Faloci Pulignani 1914, p. 310; Arfelli 1934, p. 434; Fleming 1961, p. 214; Sensi 1991, p. 87; Lattanzi 2000, pp. 506, 568, 659; Sinagra 2009, p. 490.

Giampietro Zanotti nel profilo biografico dedicato allo scultore nella *Storia dell'Accademia Clementina*, informa che Giuseppe Maria Mazza «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.»¹.

Nell'ambito dei lavori di rinnovamento della zona presbiterale del duomo di San Feliciano a Foligno che presero avvio nel 1719, lo scultore fu incaricato della decorazione plastica della volta. Già il 18 settembre 1721 Giuseppe Maria Mazza si trovava a Foligno, come si apprende da una lettera inviatagli dal cardinale Ulisse Gozzadini resa nota da Adriana Arfelli nel 1934², con la quale questi si rallegra per aver saputo che lo scultore era stato ben accolto nella città umbra.

La direzione dei lavori era affidata al senese Sebastiano Cipriani (1660 circa – Roma 1734), architetto della Veneranda Camera Apostolica, il quale il 19 ottobre 1721, un

¹ Zanotti 1739, II, p. 11

² Arfelli 1934, pp. 424, 434.

mezzo mese dopo l'arrivo dello scultore, consegnò «i disegni delli ornamenti della tribuna e presbiterio»³. Il 29 novembre il capitolo del Duomo provvedeva ad incaricare formalmente delle statue dei quattro profeti lo scultore bolognese per un compenso pattuito di ottocentasettanta scudi⁴. Come informa Zanotti, durante il periodo di permanenza in città, lo scultore fu richiesto anche dai padri dell'Oratorio del Crocifisso, che gli affidarono la realizzazione di quattro *Angeli con gli strumenti della Passione*⁵. Grazie al compenso ricevuto da questi lavori, Mazza poté recarsi a Roma: «vi giunse sulla fine del carnevale [1722] , e non ne partì, che la seconda festa di Pasqua, e ne partì mal volentieri». Al suo rientro da Roma, si fermò nuovamente a Foligno sino al novembre 1722, come risulta da una lettera a lui indirizzata dal cardinal Gualtieri⁶. Dalle visita pastorale compiuta alla Cattedrale il 25 febbraio 1722 si apprende che in quest'occasione collaborò con Mazza per gli elementi decorativi e la quadratura Pietro Perlasca; si legge infatti: «Ioseph Mazza statuarius et Petrus Angelus Perlasca quadrator seu plastes ambo Bononienses ad ornandam fornecem et hincinde positas fenestras statuis ac respecte aliis operibus plasticis ac tandem mag. Ioseph Spinelli faber lignarius...»⁷. Sappiamo da Marcello Oretti che tale Pietro Antonio Perlasca fu «scultore, stuccatore d'ornamenti luganese, ... operò ancora col Nessi e col Mazza a Forlì, ed in altre città di Romagna dove spesso era chiamato»⁸. Giuseppe Maria Mazza modellò i quattro profeti *Mosè, Geremia, David, Isaia* seduti sul cornicione ai lati delle finestre, e coppie di *Angeli* sull'arco che immette al presbiterio e puttini volanti che sorreggono i medaglioni con le *Virtù cardinali* dipinte a chiaroscuro. I *Profeti* appaiono molto simili agli *Angeli* posti sulle volute degli altari nelle due cappelle laterali della chiesa della Concezione di Crevalcore eseguiti tre anni più tardi (sch. 140).

³ Gualdi Sabatini 1982, p. 157.

⁴ Faloci Pulignani 1914, p. 310

⁵ Non è stato possibile nel corso di questa ricerca studiare gli stucchi dell'Oratorio del Crocifisso, inagibile da anni e attualmente in restauro.

⁶ Arfelli 1934, p. 425.

⁷ Sensi 1991, p. 87.

⁸ Oretti, BCAB Ms. B 133, c. 300.



140. *Coppie di angeli*

1725

stucco

Crevalcore, chiesa di santa Maria della Concezione, altari laterali

Restauro: *Attualmente in corso:* a seguito del terremoto del 29 maggio 2012, gli stucchi hanno subito alcune lesioni, il restauro è attualmente in corso.

Bibliografia: ASBO, D, Crevalcore, Compagnia di Santa Maria dei Battuti, 7/ 7798, 1695-1696 Entrata e Uscita della cassa per servitio della Fabrica, c. nn.; ASB, D, Crevalcore, II/7819, 1759 22 settembre *Inventario generale... della Compagnia della Santissima Concezione di Crevalcore*, c. 2; Oretti, BCAB Ms. B 130, c. 114; Oretti, BCAB Ms. B 110, c.75; Oretti, BCAB Ms. B 95, c. 9; Oretti, BCAB Ms. B 133, c. 266; Meletti, *Crevalcore*, P.V., Sec. XVIII, Edifici, cc.109 - 110 r.; Atti 1841, p. 99; Atti 1847, n. 8; Thieme – Becker 1930, p. 304; Riccòmini 1972, pp. 109-110 cat. 148; Zucchini 1978, p. 25; Cassoli 2001, p. 157.

Dopo aver eseguito nel 1696, la decorazione plastica della cappella maggiore nella chiesa della Santissima Concezione di Crevalcore (sch. 64-67), Giuseppe Maria Mazza e Giuseppe Borelli vengono nuovamente richiesti per le due cappelle laterali. La datazione di questo secondo intervento dei due scultori, si apprende dall'*Inventario Generale* della chiesa stilato il 22 settembre 1759¹, dove si afferma: «Le quali due capelle [la seconda e la terza] furono dalli Confratelli à spesa della Compagnia fatte terminare sino alli anni 1724 e 1725 con scultura e figure e quadrature adornate, dalli stessi Signori Mazza e Borelli come in oggi si vede con grave dispendio e con avanzi fatti dalle rendite della Compagnia». Per portare a compimento i lavori nella chiesa, iniziati nell'ultimo decennio del Seicento, la Compagnia della Concezione dovette richiedere un prestito di mille lire alla Confraternita del Rosario, con cui poté attendere alla decorazione delle cappelle laterali, ultimate solo nel 1736 con la collocazione delle pale d'altare: sulla destra la tela firmata e datata raffigurante

¹ Si veda la trascrizione in *Appendice*, 40/ c.

Sant'Anna con le Sante Lucia e Liberata di Giuseppe Marchesi detto il Sansone, e il *Martirio di San Bartolomeo* eseguito da Antonio Rossi per l'altare di sinistra².

Giuseppe Maria Mazza, coadiuvato negli elementi decorativi da Giuseppe Borelli, modellò sulle volute degli altari laterali due coppie di angeli, che a differenza di quelli che coronano l'altar maggiore, mostrano fisionomie più esili, panneggi lineari e privi di aggetti plastici, e un gestire che dimentica la teatralità seicentesca e il coinvolgimento del riguardante a favore di una grazia garbata priva di accenti.

² Crevalcore, Bibl. Comunale, L. Meletti, *Crevalcore*, Mss. storici, biografici, annalistici ...; vol. 2 (P.V., Sec. XVIII, Edifici), cc.109 - 110 r. in *Appendice*, 40/c





141. Cupido

1726

terracotta, h. 29 cm

Iscrizioni: 1726 G.M.F*Provenienza:* Collezione Arthur M. Sackler; 2010, New York, Sotheby's; 2011, Milano, Walter Padovani*Bibliografia:* Sotheby's 2010, N08689, lot. 463

Il piccolo Cupido, è stato presentato all'asta da Sotheby's New York nel 2010, in seguito acquistato dall'antiquario milanese Walter Padovani, ed oggi è conservato in una collezione privata. La terracotta presenta sul retro un'iscrizione con la firma nella consueta sigla «G.M.F» (Giuseppe Mazza Fecit) e la data 1726. Il dio dell'Amore, caratterizzato dalla faretra piena di frecce e dall'arco deposti sulla base tra i suoi piedi, è raffigurato nell'atto di camminare e nobilitato da un breve panno che sostiene con entrambe le mani e ne accompagna il movimento. Le caratteristiche stilistiche dello scultore sono evidenti nella morbida carnosità del bambino, nell'elegante composizione e nella movenza del braccio destro portato al petto, e altresì nella cadenza del volto dolcemente inclinato. A quest'opera credo si possa affiancare una statuetta a tutto tondo conservata in una collezione privata romana, raffigurante una *Fanciulla* che in ragione delle dimensioni pressoché identiche e della composizione assai simile, parrebbe esser stata concepita a *pendant* di *Cupido*.

142. Fanciulla

Roma, collezione privata

terracotta dipinta, h. 29 cm

Iscrizioni: G.M.F

Questa bella terracotta, presenta sullo zoccolo della base l'iscrizione con la sigla G.M.F., comune a molte altre opere autografe dello scultore bolognese. La piccola fanciulla dalla posa vezzosa, atteggiata in un carezzevole contrapposto, appare tra le cose più tenere del catalogo di Giuseppe Maria Mazza.



G. M. Mazza, *Cupido*, 1726, terracotta, collezione privata



G. M. Mazza, *Fanciulla*, terracotta, collezione privata e particolare della firma.



143. *Madonna con il Bambino e San Giovanni*

1720 - 30

terracotta dipinta di bianco, cm 33 x 26

Modena, Collezione Guandalini Kabaivanska

Bibliografia: Mampieri 2011, p. 186 cat. 11*Esposizioni:* *Il fascino della terracotta...*, Cento 27 novembre 2011 – 11 marzo 2012

Questo bel rilievo ovale in terracotta velato da una colorazione bianca, è stato esposto di recente alla mostra dedicata al plastificatore centese Cesare Tiazzi.

Nella scheda critica Antonella Mampieri ne indica la possibile collocazione cronologica tra la fine del XVII secolo e il primo decennio del Settecento. Sebbene il volto della Madonna, seppur qui più svelto e sintetico, così come la definizione dell'andamento del velo che le copre il capo si raffrontino con l'*Annunciata* della chiesa pesarese (1713), ritengo che la datazione si possa avanzare sensibilmente, in ragione sia di una maggiore staticità nell'assetto compositivo sia di un certo allentamento nei profili a stecca (come ad esempio nella definizione delle mani). Il dispiegarsi del pannello in una profonda piega che affianca la gamba sinistra si ritrova nelle figure dei *Profeti* modellati nello stucco nel duomo di Foligno, documentati al 1721 – 1722. Inoltre i lineamenti dei due Bambini ritornano nel *Cupido* di collezione privata, datato nell'iscrizione 1726 (sch.141).

Si possono accostare a questo pezzo sulla base delle affinità stilistiche un rilievo che presenta la medesima composizione con minime varianti, conservato al Bode Museum di Berlino (sch. 144) e un Madonna col Bambino conservata nella Pinacoteca Civica di Budrio (sch. 145).

144. *Madonna con il Bambino e San Giovanni*

1720 - 30

terracotta dipinta di bianco, cm 33 x 26

Berlino, Bode Museum, inv. 7160

Iscrizioni: sotto alle nuvole G.M. (attualmente celata dalla cornice, cfr. la fotografia in bianco e nero)

Bibliografia: Brinkmann 1923, p. 149; Schmitt 1924, p. 28; Schottmüller 1933, pp. 213-214

Questa delicatissimo tondo in terracotta, dipinta di bianco, è stata acquistata nel 1913 dagli Staatlichen Museum di Berlino. Si qualifica come una variante del rilievo descritto nella scheda che precede in collezione Guandalini Kabaivanska (sch. 143) e presenta inoltre affinità con l'ovale della Pinacoteca di Budrio (sch. 145) e con un altro rilievo della Liebieghaus di Francoforte (sch. 146).

145. *Madonna con il Bambino*

1725 -1730 circa

Terracotta, cm 29x38,5

Budrio, Pinacoteca Civica "Domenico Inzaghi"

Bibliografia: Riccòmini 1965, p. 66 n. 39; Idem 1972, pp. 112-113, cat. 154; Bernardini 1989, p. 40; Benati- Bernardini 2005, pp. 152-153, fig. 58

Esposizioni: Bologna, Museo Civico 12 dicembre 1965 - 1 gennaio 1966

L'attribuzione proposta da Eugenio Riccòmini per questo delicatissimo ovale in terracotta che raffigura seduta sulle nuvole la Madonna Immacolata con il Bambino in piedi sulle sue gambe, non è mai stata messa in discussione.

Si tratta infatti di un'opera che trova confronti calzanti in particolare con terrecotte dal soggetto simile in collezione privata a Modena (sch. 143), nel Bode Museum di

Berlino (sch. 144) e nel Museo Davia Bargellini (sch. 147), con quest'ultima in particolare condivide una collocazione cronologica più avanzata.

Lo studioso bolognese proponeva una datazione alquanto tarda che credo si possa precisare attorno alla seconda metà del terzo decennio del Settecento, in virtù delle analogie con gli *Angeli* e i *Puttini alati* che coronano l'ancona dell'altar maggiore nella chiesa del Rosario a Cento (circa 1727, sch.149 - 152) e con il *Cupido* in collezione privata datato 1726 (sch. 141). La veste della Madonna presenta affinità stringenti con quelle degli *Angeli* (sch. 151) di Cento che si articolano in un panneggio assai simile, mentre il volto dell'angioletto su cui posa il piede ripete i lineamenti del piccolo *Cupido* (sch. 141).

Il dolcissimo eloquio tra Madre e Figlio è accentuato dalla leggera lavorazione rigata dello sfondo che esalta la levigatezza dei volti, e ammorbidito dalla tenue colorazione bianca che vela la tonalità più scura della terracotta.







146. *Madonna con il Bambino e San Giovanni*

1720 -30

Terracotta, cm 37 x 31 x 7,5

Liebieghaus, Frankfurt am Main, inv. 112

Iscrizioni: G.M.*Bibliografia:* Brinkmann 1923, p. 148 n. 65; Schmitt 1924, pp. 10, 28, cat. J112, fig. 124; Geese 1984, p. 38, cat. 15.

Il rilievo siglato sul margine inferiore G.M. è stato acquistato nel 1908 dalla Liebieghaus di Francoforte e correttamente riferito da Brinckmann all'artista bolognese. Lo studioso ne segnalava l'affinità con altre opere simili nel catalogo dello scultore, come gli ovali raffiguranti la *Madonna con il Bambino* del Davia Bargellini (sch. 147) e della Pinacoteca Civica di Budrio (sch. 145), e la terracotta del Bode Museum (sch. 144) a cui si può aggiungere anche l'ovale della collezione modenese Guandalini Kabaivanska (sch. 143) che si sono presentate nella schede che precedono. Anche per quest'opera, dunque, si propone una datazione al terzo decennio del Settecento.

147. *Madonna con il Bambino e San Giovanni*

1730- 36

Terracotta, cm 22 x 19,5

Bologna, Museo Davia Bargellini, inv. n. 165

Iscrizioni: GMF*Provenienza:* Bologna, Collezione Molena*Bibliografia:* Longhi - Zucchini 1935, p. 144; Fleming 1961, p. 214; Riccòmini 1965, p. 64; Riccòmini 1972, p. 113 cat. 157; D'Amico 1979, p. 186, cat. 415, Mampieri 1991, p. 104 cat. 7

Il piccolo rilievo ovale in terracotta è pervenuto al museo Davia Bargellini di Bologna a seguito dell'acquisto nel 1918 dalla collezione Molena. Rispetto agli altri rilievi qui

presentati (sch. 143 – 146), sembra essere di datazione più tarda, e collocabile al quarto decennio del Settecento. La posizione frontale della Madonna, l'inclinazione dolce del capo, l'andamento dei panneggi consentono di avvicinarlo al rilievo conservato nella Liebieghaus di Francoforte descritto nella scheda che precede.





148. *Madonna con il Bambino*

terracotta dipinta in bianco

Bologna, chiesa della Madonna di Galliera, cappella di San Filippo Neri

Dimensioni: h. 85 cm.

Bibliografia: Gazzoli, s.d. (post 1960), p. 32, fig. a p. 31; Riccòmini 1972, p. 100 cat. 116; Gazzoli 1979, p. 16; Rubbini 2002, p. 78, fig. a p. 77; Ronzoni 2005, I, p. 156, cat. 12; Mampieri 2012, p. 186

Questa dolcissima *Madonna con il Bambino* a figura intera in terracotta, modellata a tutto tondo e coperta da uno spesso strato di pittura bianco-grigia, è collocata nella chiesa della Madonna di Galliera nella cappella dedicata a San Filippo Neri, la prima a sinistra dell'entrata. Il totale silenzio delle fonti manoscritte e delle guide cittadine a stampa fa supporre che l'opera sia stata esposta al pubblico in tempi assai recenti. Ancora Giuseppe Rivani infatti nell'articolo sulla chiesa e sull'oratorio dei Filippini pubblicato sulle pagine del numero di gennaio 1934 della rivista *il Comune di Bologna*, non registrava l'opera, ed una fotografia a corredo del testo che riproduce il prospetto della cappella di san Filippo Neri fornisce un'ulteriore testimonianza dell'assenza della scultura da quella che è l'attuale collocazione. Padre Giorgio Gazzoli nel volume *Cenni storici della Chiesa della Madonna di Galliera e dei Padri Filippini* ricorda l'opera nella chiesa «a sinistra vicino alla cappella di San Filippo», forse la medesima collocazione segnalata da Riccòmini, il quale la registrava «posta entro una bacheca all'ingresso della chiesa, ove è oggetto di popolare devozione». Probabilmente al fine di garantirne una maggiore protezione e sicurezza, la statuina è oggi esposta dietro l'inferriata che chiude la cappella di san Filippo Neri, sulla destra, ed è collocata su un basamento di legno dipinto nei toni del cemento. Probabilmente proprio in occasione della sua definitiva collocazione e forse con l'intento di armonizzare l'effetto cromatico d'insieme si è provveduto a camuffare le calde tonalità della terracotta sotto uno spesso strato di vernice di colore grigio chiaro, la stessa tinta usata per le vicine colonne e pareti della cappella.

Le contenute dimensioni della terracotta così come la mancanza di documentazione inerente, farebbero supporre trattarsi di un'opera destinata ad ornare le stanze di una dimora privata, ad uso di domestica devozione, pervenuta ai padri filippini forse a seguito di una donazione, oppure mediante un lascito testamentario, da parte di un componente di una delle tante nobili famiglie bolognesi, che nel corso dei secoli hanno contribuito alla fondazione della chiesa e in seguito hanno ininterrottamente partecipato alla sua manutenzione e abbellimento¹.

Come sottolineava lo stesso Riccòmini «è questa una delle terrecotte del Mazza di maggior delicatezza di modellato». Lo studioso proponeva di collocarla cronologicamente all'epoca dei lavori dello scultore per l'altar maggiore della stessa chiesa, che a suo avviso si collocavano all'incirca al '91, mentre come si è detto nella relativa scheda la datazione dell'intervento di Mazza nella chiesa dei padri filippini va anticipata, e posta entro il 16 marzo 1686 quando l'altare fu scoperto (sch. 29). A mio avviso la terracotta si confronta con opere più tarde come *l'Annunciazione* nella chiesa pesarese, di cui la Madonnina qui discussa ripete in piccolo i lineamenti morbidi e il modellato accarezzato. Sono altrettanto stringenti le somiglianze con alcuni dei rilievi visti nelle schede che precedono, in particolare con l'ovale conservato al Bode Museum (sch. 144), suggerendo quindi una datazione tarda. Rispetto a quest'ultimo, appare potenziata e raffinata nella piccola terracotta della Madonna di Galliera l'intonazione intima e affettuosamente familiare dell'eloquio sacro, coltivata sui testi cantariniani e attraverso il contatto continuo con Pasinelli.



Inoltre, il timbro nobile e la pacata eleganza che caratterizzano il piccolo gruppo sacro, rimandano direttamente alla matrice reniana, richiamando ad esempio il dipinto dal soggetto analogo di Guido, proveniente dalla collezione Holford e conservato nel Museo di Raleigh in North Carolina, in particolare nella delicata e profonda intimità che affiora dal lieve moto del capo della Vergine, che morbidamente si inclina verso il volto del

¹ Sulla partecipazione attiva della nobiltà bolognese alla fondazione e al mantenimento della chiesa cfr. Rubbini 2002, p. 58.

figlio, e dal tenero abbraccio con cui lo accosta a se, sostenendolo con entrambe le mani. Ancora a quel modello rimanda il modellato dolce e tornito, l'idealizzazione del volto della Madonna, con lo sguardo dolcemente abbassato verso il volto del Bambino e le palpebre socchiuse segnate da una morbida ombra.

Nella terracotta il dinamismo emotivo è evidenziato dal contrasto tra l'assoluta stasi di Maria, stante con la gamba sinistra avanzata e lievemente flessa rilevata dal mantello mordidamente panneggiato che le avvolge il corpo dalla vita in giù e risale sulla schiena piegandosi in un voluminoso risvolto all'altezza del fianco sinistro, e la vivacità del Bambino, coperto solo da un leggerissimo velo sui fianchi, che sembra dimenarsi nel tentativo di accostarsi il più possibile al volto della Madre. L'antitesi dai movimenti trapassa nei moti dell'animo: il Bambino stringe con leggerezza nella manina sinistra una piccola melograna², il cui significato come annuncio e simbolo della Passione, è riferito dalla Madre, consapevole del dolore che dovrà affrontare, nell'espressione del volto che appare velato da una lieve malinconia.

² La melagrana, qui posta nella mano del Bambino, compare assai spesso e con diversi significati simbolici in opere di soggetto sacro. Può alludere, infatti, sia alla ricchezza della benedizione divina, sia alla Resurrezione, per l'antico riferimento di età classica a Proserpina che ad ogni primavera tornava sulla terra per rigenerarla, sia alla Passione, per il colore rosso del suo succo che richiama il sangue. Più di frequente simboleggia però la Chiesa universale, per la molteplicità dei semi racchiusi in un unico guscio.



149. Davide

150. Aronne

151. Angeli

152. Putti

1727

stucco, nn. 137, 138: h. 240 cm

Cento, chiesa del Rosario, cappella maggiore

Bibliografia: Baruffaldi 1765 [ed. Contri - Lorenzini 2007], p. 144; Atti 1853, p. 35; Riccòmini 1972, p. 110, cat. 150; Giovannucci Vigi 1991, pp. 90-91; Lenzi 1991, p. 79 n. 18; Tumidei 1991, p. 31; Lorenzini 2005, pp. 111-113

Nel 1722 presero avvio i lavori di ristrutturazione della zona presbiterale nella chiesa della Compagnia del SS. Rosario a Cento, durante i quali fu sistemata nella cappella maggiore la monumentale ancona lignea progettata dal celebre architetto bolognese Ferdinando Galli Bibiena¹. L'ancona accoglie nella nicchia centrale la statua in legno con la *Madonna con il Bambino*, commissionata nel 1626 dalla Confraternita del SS. Rosario per il precedente altare maggiore. La scultura fu eseguita a Piacenza nel 1626 forse su disegno del Guercino, e una volta arrivata a Cento fu il Barbieri stesso a conferirle la policromia che tuttora conserva. La circondano quindici telette con i *Misteri del Rosario*, che hanno sostituito dopo il 1853 gli ovali originali dipinti a monocromo da Stefano Felice Ficatelli (Cento 1686 - 1771). In seguito alla sistemazione dell'ancona, compiuta secondo Monteforti nel 1727 da «ottimi professori bolognesi»², nel 1728 il canonico Pietro Bagni commissionò a Giacomo Pavia (Bologna 1699 - Madrid 1750) e a Carlo Giuseppe Carpi (Parma 1676 - Bologna 1790) l'affresco con la *Madonna che consegna il Rosario a San Domenico* che orna la volta del presbiterio e la quadratura dipinta.

La devozione rosariana che sottende alla decorazione della chiesa impronta anche le statue in stucco di *Davide* e *Aronne*: il re di Israele posa la mano sinistra sull'arpa a

¹ Si veda sulla cappella maggiore e sull'ancona Lenzi 1991, pp. 67-80.

² Cento, Archivio Storico Comunale, G. F. Monteforti, *Delle chiese e cose sacre della città e suo territorio*, ms. 47, c.nn

dieci corde simbolo delle decine della corona del rosario, mentre il Sommo Sacerdote teneva con il braccio sollevato la verga fiorita simbolo della maternità e verginità di Maria.

L'attribuzione della decorazione plastica a Giuseppe Maria Mazza deriva da quanto scritto da Gaetano Atti nel *Sunto storico della città di Cento* pubblicato nel 1853. Le fonti precedenti e i biografi settecenteschi dello scultore non menzionano queste opere ma occorre ricordare che ugualmente sfuggirono a Giampietro Zanotti e Marcello Oretti anche le *Virtù Cardinali* nella chiesa di San Domenico a Bologna, eseguite l'anno successivo, nel 1728, e per le quali l'autografia è documentata dal contratto e dai pagamenti originali che si conservano tra le carte dell'archivio del Convento. L'attribuzione a Giuseppe Maria Mazza e un datazione prossima alla seconda metà degli anni venti del Settecento mi pare sia provata innanzitutto dagli *Angeli* sulle volute dell'ancona che ripetono movenze, pose, fisionomie e vesti delle figure angeliche che coronano gli altari delle cappelle laterali nella chiesa di Santa Maria della Concezione a Crevalcore, documentati al 1725 (sch. 140). Altresì, le statue a figura intera, modellate a tutto tondo raffiguranti *Davide* e *Aronne* che affiancano all'interno le colonne tortili dell'ancona, si confrontano con le figure che ornano il salone da ballo di Palazzo Ranuzzi (sch. 133-136), in particolare affiancando *Davide* a *Marte* (sch. 136) emergono stringenti affinità: come il disegno del manto, sontuosamente avvolto alla spalla, che ripete le medesime piegature, la definizione e il trattamento dei tratti fisionomici.



G.M. Mazza, *Davide*, Cento, chiesa del Rosario

G.M. Mazza, *Marte*, Bologna, palazzo Ranuzzi



G. M. Mazza, *Angelo*, Cento, chiesa del Rosario



G. M. Mazza, *Angelo*, Crevalcore, chiesa della Concezione, 1725









153. *Busto di giovane*

1728

Terracotta

Già Collezione Conte Andrea Emo Capodilista

Iscrizioni: Sul retro «1728/G. M. F»

Bibliografia: Mariacher 1966, pp. 831-832, figg. 562-563; De Grassi 1997, pp. 131, 141-142; Bacchi 2000, p. 759.

Il *Busto di giovane* è stato reso noto da Mariacher nel 1966 nella pubblicazione *Arte in Europa. Scritti in onore di Edoardo Arslan*. Lo studioso in un contributo dal titolo *Sculture ignote di Giovanni Marchiori* riferiva di aver individuato presso un antiquario veneziano quattro busti in terracotta in seguito entrati a far parte della collezione del Conte Andrea Emo Capodilista. Mariacher riconosceva i soggetti nelle allegorie delle quattro stagioni e si soffermava su due di essi su cui comparivano sul retro le firme degli autori: un busto femminile caratterizzato da una corona di fiori sul capo, forse la *Primavera*, firmato «Lo.zo Sarti 1738», e un busto di giovane «che si dice (ma con scarsa verosimiglianza) raffiguri l'*Autunno*»¹, dove sul retro compariva la sigla e la data di esecuzione «G. M. F. 1728», testimoniata anche dalle fotografie poste a corredo del testo, che si riproducono in calce a questa scheda. In virtù dunque delle iscrizioni, Mariacher attribuiva il primo busto a Lorenzo Sarti, allievo di Giuseppe Mazza, mentre il secondo a Giovanni Marchiori (Caviola d'Agordo 1696 – Treviso 1778), proponendo confronti con le *Sibille* in marmo che decorano il coro della chiesa veneziana degli Scalzi. Trent'anni più tardi Massimo De Grassi, ha invece espunto il busto dal catalogo dell'agordino, oltre allo stile lo studioso evidenziava come lo scultore fosse solito firmare le sue opere con il nome in latino, mentre ad oggi non sono note sculture autografe del Marchiori siglate solo con le iniziali. De Grassi proponeva di sciogliere la sigla in «Giuseppe Mazza Fecit» e di riferire dunque l'opera allo scultore bolognese anche in virtù del *pendant* firmato da Lorenzo Sarti².

¹ Mariacher 1966, p. 831.

² Su Lorenzo Sarti si veda Riccòmini 1977, pp. 83-84.

Secondo Marcello Oretti, Lorenzo Sarti «fu scolaro del Mazza e per ciò detto Lorenzino del Mazza per essere assai grazioso di personale e di tratto, riuscì uno dei migliori allievi di sì gran Maestro già che ei pochi ne volle, operò assai bene in stucco ed in creta non solo in Bologna, ma ancora in Modena ed in Cento, ed altrove ove era ricercato»³. Nell'elenco delle opere che segue, Oretti, oltre a ricordare le realizzazioni sacre del Sarti, per ciò che concerne la sua attività per i privati annota «in Modena ha operato per il Duca e per il conte Sora», e altre decorazioni plastiche in palazzi privati, ma nulla che possa collegarsi a questo busto. Anche l'opera riferita a Giuseppe Maria Mazza non sembra riconoscersi nel catalogo documentato dalle fonti⁴, circostanza però assai frequente data la vastità della produzione dello scultore; ma sia i caratteri stilistici sia l'iscrizione con le iniziali del nome nella forma piuttosto consueta che comprende anche il *Fecit* finale che ritorna ad esempio nell'*Apollo* e nella *Cerere* del Museo Davia Bargellini (sch. 164,165), sia ovviamente la circostanza che costituisca un *pendant* con il busto modellato da Sarti, consentono di riconoscere nell'opera una importante testimonianza della fase tarda dello scultore bolognese.

Il mantello fermato da una fascia a tracolla e drappeggiato attorno al busto, presenta un pannello essenziale segnato da pieghe lineari e rigide dai profili netti e taglienti prive di forti aggetti plastici, che trovano confronti sia nelle *Virtù Cardinali* della basilica di San Domenico a Bologna eseguite nello stesso anno (sch. 154 - 157) e altresì negli *Evangelisti* di Modena di poco successivi (sch.158-161) dove si riscontra la stessa semplificazione di matrice classica.

La nobiltà del busto, impressa dalla posa solenne del volto, definito da lineamenti severi e dallo sguardo fiero ed altero, riferisce dell'evoluzione in senso classicista del linguaggio dello scultore nell'ultimo decennio di attività.

³ Cfr. il profilo biografico tracciato da Marcello Oretti BCAB Ms. B133, cc. 29-32.

⁴ Marcello Oretti ricorda nella sua casa quattro busti al naturale, ad oggi sconosciuti, rappresentanti «Uomini Illustri di detto Casato li quali ornano le porte della Galleria»: «Simone di detta famiglia, cioè Antonio che fu giudice della città nell'anno 1210. Sicinio Dottore del Colleggio, e Pubblico Letore, del 1672. Camilla dalla Torre Luchese, moglie di Folco Oretti nel 1489»(Oretti BCAB, Ms. B 130, c. 113).



G. M. Mazza, *Busto di giovane*, 1728, terracotta



G. M. Mazza, *Busto di giovane*, 1728, part. della firma.



Lorenzo Sarti, *Busto di giovane donna*, 1738

154. Prudenza**155. Fortezza****156. Temperanza****157. Giustizia**

1728- 1729

stucco, nn. 138, 139: 350 cm ca.; nn. 137, 140: 200 cm. ca.

Bologna, chiesa di San Domenico, controfacciata, sopra la porta maggiore

Bibliografia: ASDB, *Fabricae et Reflectiones Ecclesiae*, 1728 [contratto datato 23 settembre 1728 e ricevute dei pagamenti alle date 3 novembre e 21 dicembre 1728 e 9 febbraio 1729]; *Le Pitture* 1732, p. 244; *Le Pitture* 1755, p. 251; *Le Pitture* 1766, p. 258; *Le Pitture* 1776, p. 187; *Le Pitture* 1782, p. 206; *Le Pitture* 1792, p. 226; Bianconi 1820, p.204; Bianconi 1825, p. 165; Bianconi 1826, p. 94; Bianconi 1835, p. 86; Bianconi 1844, p. 84; Ricci 1881, p. 50; Ricci 1884, p. 50; Ricci 1893, p. 44; Ricci 1900, p. 44; Ricci 1914, p. 52; Alfonsi 1928, p. 182; Ricci 1930, p. 35; Alfonsi 1934, p. 12; Guida 1950, p. 12; Gnudi 1957, p. 64; Alce 1960, p. 27; Fleming 1961, pp. 213, 214; Riccòmini 1963, p. 52; Idem 1965, p. 52; Idem 1972, p. 112 cat. 152, pp. 132-133; De Brosses 1973, p. 180; Nava Cellini 1982b, p. 113; Alce 1994, p. 32; Sinagra 2009, p. 490.

Le ultime due opere a carattere monumentale a cui Mazza attese sul finire della sua lunga carriera, gli furono entrambe commissionate dai padri domenicani, dapprima a Bologna e pochi anni dopo a Modena. Nel tempio bolognese Giuseppe Maria Mazza diede forma sulla controfacciata sopra la porta d'ingresso alle quattro *Virtù cardinali* in stucco a figura intera e modellate a tutto tondo, disposte a coppie ai lati della lapide commemorativa del rinnovamento della basilica, patrocinato dal pontefice domenicano Benedetto XIII e attuato tra il 1727 e il 1732 su progetto dell'architetto Carlo Francesco Dotti.

Come ha segnalato Eugenio Riccòmini nella Biblioteca dell'Archiginnasio si conserva un disegno dello spaccato dell'edificio di mano di Carlo Francesco Dotti, in cui sopra il

portale centrale sono delineate la lapide e il gruppo delle quattro Virtù Cardinali, raffigurate però in pose e atteggiamenti diversi rispetto a quelle che Mazza eseguirà , dando conto quindi dell'autonomia e della libertà dello scultore anche in un'impresa unitaria e uniformata da un comune progetto architettonico e decorativo.

I documenti che si conservano nell'archivio del convento di San Domenico, segnalati da Fleming e in seguito trascritti da Riccòmini, testimoniano che Mazza presentò un preventivo per l'esecuzione delle quattro «figure intiere, o siano le quattro Virtù cardinali ... d'altezza di piedi otto» che prevedeva un costo, al netto dei materiali e dell'assistenza di «un manuale», pari a «doppie quindici per ognuna di dette figure», per un totale di sessanta doppie¹. Il contratto stipulato il 23 settembre 1728 stabiliva che allo scultore venisse «somministrato il materiale bisognevole, e la comodità de' ponti, et il manovale che gli assisterà», ma il compenso pattuito scese a «dieci doppie per ciaschuna statua, in tutto doppie quaranta di lire quindici l'una». Alla firma del contratto Mazza ricevette come acconto 63 lire, il successivo 3 novembre altre 62 e il 21 dicembre 157 lire; le ultime trecento lire gli furono corrisposte il 9 febbraio 1729 a saldo del lavoro svolto².

All'estrema destra è raffigurata la *Prudenza*, in piedi con il capo voltato quasi di profilo verso sinistra, con la mano destra regge contro il fianco, nel punto in cui si annoda il manto, uno specchio ovale, che allude alla cognizione di sé indispensabile per guidare le proprie azioni, mentre al braccio sinistro si annoda il serpente, suo consueto attributo, derivato dalla frase del vangelo di Matteo (10,16). Al suo fianco siede la *Fortezza* che sorregge con entrambe le mani un fusto di colonna e inclina leggermente in basso il capo voltato verso destra, con lunghi capelli spartiti sulla fronte e raccolti sulla nuca, mentre il corpo è ruotato nella direzione opposta. Sull'altro lato, all'estrema sinistra è la *Giustizia* in piedi individuata dalla spada orientata verso l'alto, la bilancia nella mano destra, e il globo su cui posa il piede destro; al suo fianco è seduta con le gambe incrociate la *Temperanza*, che regge con la

¹ ASDB, *Fabricae et Reflectiones Ecclesiae*, 1728 , trascritto integralmente in Riccòmini 1972, pp. 132-133.

² ASDB, *Fabricae et Reflectiones Ecclesiae*, 1728, Catalogo degli Operarij, III. 12050:

« [c. 15]: Giuseppe Mazza statuario 1728 adì 23 settembre 1728 à Natale la metà e nel fine il resto dato à conto per caparra delle 4 statue deve fare il suddetto, d'accordo doppie dieci per ciascheduna, cioè lire 150 zecchini sei di Venezia, che fanno lire 63

adì 3 novembre 1728 datò a conto al suddetto lire 62

adì 21 dicembre 1728 dato a conto del suddetto lire 175

adì 9 febbraio 1729 dato per saldo al suddetto 300»

mano sinistra un morso di cavallo e con la destra un vaso appoggiato sulle gambe. Omesse inspiegabilmente dai consueti biografici, queste sculture rappresentano gli esiti più eletti raggiunti da Giuseppe Maria Mazza nella sua produzione tarda, in cui alla monumentalità d'impianto e la resa ampia e imponente delle fisionomie, si affianca l'impaginazione solenne e i panneggi essenziali solcati da pieghe studiatissime e disposte con rigorosa eleganza.



TEMPLUM HOC
AB INNOCENTIO IV. PONT. MAX.
D. O. M.
IN HONOREM S. NICOLAI MAGNI ET
S. DOMINICI GJZMANNI
BONONIAE CIVIS ATQVE PATRONI CONSECRATUM
NE QUA RIMOSA PREMEBATUR VETUSTATE CORJERET
FRATRES PRAEDICATORES HUIUS CONVENTUS
BENEDICTO XIII. PONT. MAX.
CATHOLICAM ECCLESIAM MODERANTE
SUB UNA ELEGANTIORIQVE FORMA INSTAURARUNT
A. C. Æ.
CLO. D. CC. XXX.



- 158. *San Marco***
159. *San Matteo*
160. *San Luca*
161. *San Giovanni*

1730 circa

stucco, cm 250 circa.

Modena, chiesa di San Domenico, entro nicchie.

Bibliografia: Oretti BCAB Ms. B130, c. 117, Oretti BCAB Ms. B96^{II}, c. 6; Zerbini BEM Ms. B.E.γ.G.4,40, c. 3; Zanotti 1739, II, p. 12; Pagani 1770, p. 32; Cicognara 1824, p. 219 (Camillo Mazza); Ticozzi 1831, p. 418 (Camillo Mazza); De Boni 1840, p. 631 (Camillo Mazza); Sossaj 1841, p. 35; Campori 1855, p. 310; Soli 1914, p. 74; Fleming 1961, pp. 212, 215; Riccòmini 1972, pp. 114-115, cat. 160; Riccòmini 1980, p. 294; Ardivini 1992, pp. 6, 67; Riccòmini 2001, p. 23; Sinagra 2009, p. 240.

Giampietro Zanotti chiude l'enumerazione delle opere eseguite dallo scultore al di fuori della sua città d'origine col dire: «e finalmente in Modena nella chiesa di San Domenico quattro grandissime statue de' quattro evangelisti, ed è meraviglia, 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 Diò mercè, come se trent'anni avesse meno».

Nonostante all'epoca delle *Virtù Cardinali* nella chiesa bolognese dei domenicani Mazza avesse già raggiunto i settantasei anni, negli anni a seguire si impegnò nuovamente in un'ultima opera di scala monumentale. Le parole di Zanotti, infatti, autorizzano a situare le statue degli *Evangelisti* nella chiesa modenese retta dai frati predicatori subito dopo quelle bolognesi, nei primissimi anni del quarto decennio del Settecento, quando lo scultore era appunto sullo scadere degli ottant'anni.

L'intervento di Mazza si colloca nell'ambito del progetto di riedificazione della chiesa promosso dalla corte ducale, che comportò la demolizione del precedente edificio chiesastico di epoca medievale e la sua ricostruzione nelle forme e nell'orientamento, opposto al precedente, che attualmente conserva. Il progetto fu affidato a Giuseppe

Antonio Torri (Bologna, 1655-1713), lo stesso architetto che anni prima tra il 1693 e il 1694, per i domenicani bolognesi aveva lavorato alla ristrutturazione delle due biblioteche del convento, dove Giuseppe Maria Mazza fu chiamato a decorare con puttini il vestibolo d'ingresso (sch. 63). Non è escluso dunque che il nome di Mazza sia stato suggerito anche dallo stesso architetto e forse previsto fin dall'inizio dei lavori che presero avvio nel 1707-1708 per concludersi il 7 gennaio 1731, allorché la chiesa fu solennemente inaugurata¹: entro questa data dunque, con buona probabilità, anche le statue di Mazza dovevano presentarsi ultimate.

Rispetto alle *Virtù* bolognesi, i monumentali *Evangelisti* modenesi sono assai più deboli, ma riscossero invece ampie lodi dalla letteratura artistica successiva, primo fra tutti Leopoldo Cicognara, il quale annoverando anche questi sotto il nome di Camillo Mazza, affermava: «Non vide Roma che quando aveva già prodotte le principali sue opere e dopo il suo ritorno non operò di grande che i Vangelisti per la chiesa di San Domenico in 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»².

Le parole d'encomio che lo accompagnarono per tutta la sua carriera artistica, dunque, non vennero meno neppure nell'ultima e impegnativa prova, condotta nuovamente per i padri domenicani che tanta parte ebbero nel successo professionale di Giuseppe Maria Mazza.

¹ Sulle vicende storiche della chiesa si veda: Ardovini 1992.

² Cicognara 1824, p. 219.





162. *Diana ed Endimione*

1726-1736 circa

Terracotta, cm 33 x 42,5

Bologna, Museo Davia Bargellini, inv. n. 5477

Iscrizioni: In basso sul margine sinistro G.M.F.

Provenienza: Bologna, collezione Claudio Lago

Bibliografia: Riccòmini 2001, pp. 5-23

Il rilievo in terracotta raffigurante *Diana ed Endimione* è stato acquistato dal museo Davia Bargellini di Bologna nel 2002 da una collezione privata bolognese. L'anno precedente era stato studiato da Eugenio Riccòmini in una pubblicazione edita in occasione della rassegna *Ospiti* organizzata dai Musei Civici d'Arte Antica. A quanto già rilevato da Riccòmini si può solo aggiungere che Mazza nel corso della sua carriera si confrontò più volte con le storie di Diana.

Nel 1702, come risulta da una lettera di Marcantonio Franceschini a Johann Adam Andreas I, lo scultore inviava al principe di Liechtenstein un gruppo in terracotta raffigurante i due personaggi della mitologia¹, destinato ad essere tradotto dallo scultore veneziano Giovanni Giuliani in una statua di maggiori dimensioni per il giardino del palazzo viennese. In seguito aveva scolpito due busti in marmo per il nobile lucchese Stefano Conti, al quale in una lettera del 21 giugno 1707 lo stesso scultore spiegava così i soggetti effigiati: li due busti rappresentano: uno Endemione e la femina Diana, era un Pastore che osservava li andamenti della Luna detta Diana dali poeti»². Rispetto a quanto indicato da Riccòmini che proponeva per l'opera una collocazione cronologica prossima ai tondi con i *Misteri del Rosario* nella chiesa del Corpus Domini (circa 1692), ritengo invece che questa debba



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

¹ Si veda la lettera in *Appendice*, 39/XXV e per le committenze Liechtenstein il capitolo IV.2 *L'attività per Johann Adam Andreas I*.

² BEM, *Autografoteca Campori*, fasc. Giuseppe Maria Mazza, f. 131 in Zava Boccazzi 1990, pp. 148-149

essere spostata un po' più avanti, qualificandosi come una testimonianza piuttosto tarda dell'attività dell'artista, databile all'incirca tra il secondo e il terzo decennio del Settecento.

Il modo di trattare i panneggi differisce in modo sostanziale rispetto ai tondi del Corpus Domini: nella terracotta che qui si analizza appaiono infatti meno abbondanti e privi di forti aggetti plastici.

Inoltre il confronto tra la figura di Paride del rilievo di Edimburgo datato al 1707 (sch. 114), e questo Endimione allontana quest'opera anche dal primo decennio del Settecento, per una articolazione allentata delle fisionomie e un indebolimento dei contorni. Mi pare invece che questa terracotta si possa accostare all'*Allegoria della Poesia* datata 1736 dove si ritrova anche lo stesso modo di tratteggiare con velocissime incisioni lo sfondo a simulare



G. M. Mazza, *Diana ed Endimione*, part.



G. M. Mazza, *Giudizio di Paride*, part. 1707

il paesaggio. Anche se rispetto a quest'ultimo rilievo i panneggi appaiono qui meno semplificati e lineari, e altresì la composizione arcadica e più vivace suggerisce una datazione di poco precedente, come emerge anche dal raffronto che qui si propone tra il volto del puttino del nostro rilievo e quello del *Cupido* datato 1726 (sch. 141) e lo stesso soggetto nell'*Allegoria della Poesia* del 1736 (sch. 168).



Cupido, 1726, part.



Diana ed Endimione, part.



Allegoria della Poesia, 1736, part.



163. Davide

1725-36 circa

Terracotta, cm 35 cm

Torino, collezione privata

Iscrizioni: In basso sul retro G.M.F.

Bibliografia: Bacchi 1991, pp. 7-8; Tumidei 1991, pp. 27, fig. 8 .

Questa statuetta a tutto tondo raffigurante *Davide*, firmata sul retro con la consueta sigla «G.M.F», si conserva in una collezione privata torinese ed è stata resa nota da Andrea Bacchi nel volume *La bottega di San Luca* nel 1991. Inoltre lo stesso studioso, ha riconosciuto in un marmo di recente passato sul mercato antiquario (sch. 79) raffigurante lo stesso episodio con un'opera ricordata dalle fonti come di proprietà del musicista Francesco Pistocchi ed eseguita dallo scultore felsineo entro il 1703.

Per ciò che concerne la terracotta che qui si analizza, Andrea Bacchi proponeva una datazione alquanto tarda. Le somiglianze in particolare con l'*Apollo* del Museo Davia Bargellini, con cui questa figura condivide il modellato morbido e sfumato, le forme grevi del corpo, la posa salda mossa solo da un lieve contrapposto, suggeriscono una collocazione tra la fine del secondo e la prima metà del terzo decennio del Settecento. La lavorazione sfrangiata dell'orlo del manto che copre solo parzialmente l'eroe biblico si ripete nel giovane pastore addormentato nel rilievo che raffigura *Diana ed Endimione* del museo Davia Bargellini di Bologna (sch. 162).





164. Apollo

1735

Terracotta dipinta color bronzo, cm 44

Bologna, Museo Davia Bargellini, inv. n. 1924 n. 1452

Iscrizioni: In basso sul margine sinistro 1735 G.M.F.*Bibliografia:* Fleming 1961, pp. 212, 213, 214, fig. 13; Riccòmini 1965, p. 65, fig. 33; Idem 1972, p.114, cat. 159; Riccòmini 1987, p. 144, cat. 74; Mampieri 1991, pp. 106-107, cat. 10; Sinagra 2009, p. 490.*Esposizioni:* *Presepi e Terrecotte*, Bologna Lapidario del Museo Civico Medievale, 26 ottobre 1991 – 6 gennaio 1992.**165. Cerere**

1735

Terracotta dipinta color bronzo, cm 44

Bologna, Museo Davia Bargellini

Provenienza: Bologna, Collezioni Comunali d'Arte, inv. 1924 n. 1452*Iscrizioni:* In basso sul margine sinistro 1735 G.M.F.*Bibliografia:* Riccòmini 1965, p. 65; Idem 1972, pp. 113-114, cat. 158; Mampieri 1991, p. 107 cat. 11; Sinagra 2009, p. 490.*Esposizioni:* *Presepi e Terrecotte*, Bologna Lapidario del Museo Civico Medievale, 26 ottobre 1991 – 6 gennaio 1992.

John Fleming segnalava la statuetta identificata in *Apollo* nelle collezioni del palazzo Davia Bargellini come opera certa dell'attività tarda di Giuseppe Maria Mazza. Qualche anno più tardi, nel 1965, Eugenio Riccòmini in occasione della *Mostra sul Settecento bolognese* ne riconosceva il *pendant* nella *Cerere* allora conservata nelle Collezioni Comunali d'Arte e oggi nel Museo Davia Bargellini, in ragione delle evidenti consonanze tra le due opere, quali le dimensioni identiche, la medesima colorazione a finto bronzo, e infine l'iscrizione apposta su entrambe le terrecotte sul retro della

base «G. M. F. 1735», che riporta oltre la sigla con le iniziali dell'artista seguita dall'abbreviazione di *Fecit* anche il medesimo anno di esecuzione. In seguito lo studioso bolognese includendole nel catalogo dello scultore all'interno del volume *Ordine e Vaghezza*, proponeva di riconoscerle in due statuette «una donna con una cornucopia [...] e un Apolo» ricordate da Marcello Oretti come di mano «del Mazza» nella «casa Fava rimpetto alle suore della Maddalena»¹. Le due opere sono state studiate in occasione della mostra *Presepi e Terrecotte* del 1991 da Antonella Mampieri, che ne ha redatto le schede critiche. La studiosa, pur non specificando che la medesima identificazione fosse già stata avanzata da Riccomini, proponeva nuovamente di riconoscere le due sculture la nelle opere ricordate da Marcello Oretti. Le ricerche condotte nel corso di questo studio durante le quali sono stati rintracciati gli inventari originali relativi alla collezione formata da Alessandro Fava e poi in seguito pervenuta in eredità ai figli, consentono di escludere con sicurezza la provenienza delle due terrecotte dalla casa Fava della Maddalena². Le due opere infatti si trovano già citate nell'inventario relativo alla parte di eredità ricevuta dal secondogenito Niccolò Maria Valeriano, datato 27 novembre 1699, dove all'interno della casa posta di fronte alla chiesa della Madonna di Galliera «nella stanza dell'Albani» sono registrate le «due statue del Mazza, l'una è d'un Apollo con la cetra e l'altra d'una Cornocopia di terra cotta, con loro piedistallo di pero tinto nero»³. Le opere si ritrovano in tutte le successive descrizioni inventariali della collezione da lui posseduta: nel 1702⁴ sono ancora nella stessa collocazione del 1699, mentre in seguito le opere furono spostate nella dimora posta di fronte alle suore della Maddalena⁵, dove Niccolò Maria Valeriano si trasferì nel 1707. Nell'inventario datato 8 novembre 1736, redatto in seguito alla morte di Niccolò Maria Valeriano per volere del figlio Alessandro, le sculture sono registrate ancora nella «casa della Maddalena» all'interno della Sala come «due statuette una rappresentante Apolo e l'altra Cerere

¹ Oretti BCAB ms. B 104, cc. 40-41 registra: «Casa del Conte Fava, rimpetto le Suore della Maddalena, Via di Galliera [...] una statuetta di Donna con cornucopia in mano, pure di terracotta, un Apolo della suddetta grandezza e pure fatta dal Mazza in terracotta». Nel profilo biografico dello scultore, Marcello Oretti registra solo «Una Femina con Cornucopia figura l'Abbondanza» (BCAB Ms. B 130, c. 114)

² Cfr. il capitolo II.3: *Le terrecotte giovanili negli inventari Fava*.

³ AHFSB, FF, n. inv. 596, trascritto integralmente in *Appendice*, 19/1: le due opere sono registrate ai nn. 114, 115.

⁴ Cfr. l'inventario del 29 maggio 1702 in AHFSB, FF, *Istrumenti*, 35/10, c.6r. n. 74, trascritto in *Appendice*, 19/2.

⁵ Cfr. l'inventario del 22 Novembre 1720 in AHFSB, FF, *Istrumenti*, 40/20, c. 20, si veda la trascrizione in *Appendice*, 19/4., per le due statuette nn. 74-75.

parimenti del Mazza»⁶, stimate centocinquanta lire dallo zio paterno di Alessandro, Pietro Ercole Fava, incaricato della valutazione economica dei pezzi.

In virtù di quanto si è riportato sopra, le ragioni per escludere la provenienza Fava per le due terrecotte del Davia Bargellini sono dunque molteplici: innanzitutto le opere custodite presso i Fava furono eseguite entro il 1699, data del primo inventario in cui sono registrate, e inoltre l'Apollon Fava presentava anche la cetra, lo strumento consueto nell'iconografia della divinità che non si ritrova nella statuetta del Davia Bargellini. A proposito di questo già Adriana Arfelli compilando la scheda inventariale dell'opera, segnalava come il riconoscimento di questa figura maschile in *Apollon* non fosse esente da dubbi⁷. Nel successivo inventario dattiloscritto, la statuetta si trova registrata come *Orfeo*, ma anche questo riconoscimento non pare convincente per la mancanza degli attributi consueti al celebre poeta omerico, di frequente individuato con la lira e coronato d'alloro. La figura femminile è identificabile in Cerere, dea della terra e della fertilità, dal mazzo di spighe che sorregge con il braccio sinistro. La posizione con la mano sinistra che porta un lembo del manto al petto si ritrova di frequente nelle opere dello scultore bolognese, come ad esempio nel *Cupido* di collezione privata.

Le due terrecotte mostrano tratti consueti alla produzione tarda dello scultore: la solennità e la fermezza dell'impianto, le forme grevi del corpo che si ritrovano ad esempio nelle *Virtù Cardinali* sulla controfacciata della chiesa di San Domenico a Bologna.

⁶ Cfr. l'inventario datato 8 novembre 1736 in AHFSB,FF, strumenti, 45/11, c. 9 r, trascritto in *Appendice*, 19/5 per le due opere nn. 13, 14.

⁷ Scheda n. 99, 1993 presso il Museo Civico Medievale, in Mampieri 1991, p. 106.







166. Figura Femminile allegorica

1736

Terracotta h. cm 43

Londra, collezione privata

Iscrizioni: G.M.F. 1736*Bibliografia:* Tumidei 1991, pp. 27, 30, 49 n.44, fig. 9

La scultura raffigurante una figura femminile allegorica è stata pubblicata da Stefano Tumidei nel saggio *Terrecotte bolognesi di Sei e Settecento: collezionismo, produzione artistica e consumo devozionale*. L'indicazione generica circa la collocazione non mi ha consentito finora di reperirla ma poiché si tratta di un'importante testimonianza della fase tarda dello scultore, si è ritenuto opportuno includerla in questo studio. Tumidei segnalava infatti la presenza dell'iscrizione «G.M.F. 1736» che consente di accostare la terracotta ad altre opere eseguite nello stesso anno come il *Cupido addormentato* in collezione privata a Cento (sch. 167) e l'*Allegoria della Poesia* della Liebieghaus di Francoforte (sch. 168). La giovane donna è rappresentata frontalmente in un sinuoso contrapposto con il capo voltato di profilo e i capelli raccolti. Con la *Cerere* del Davia Bargellini questa figura condivide la resa del tessuto leggero della veste che aderisce al ventre ponendolo in risalto e il manto dalla stoffa pesante avvolto in una vistosa piegatura che trattiene con la mano sinistra all'altezza del fianco mentre con la destra ne solleva un lembo sulla spalla.

L'abito è nobilmente arricchito da una fascia che attraversa in diagonale il busto della donna, che si ritrova in altre opere dell'autore come il *Busto di giovane* in collezione Emo Capodilista e l'*Apollo* del Davia Bargellini. L'opera trova inoltre confronti con le *Virtù Cardinali* (sch. 154- 157) nella nobiltà e nell'eleganza di matrice classica e nella posa solenne; è tra le cose più raffinate dell'ultima attività dell'artista.



167. *Cupido addormentato*

1736

Terracotta dipinta, 26 x 21,5 x 19 cm

Cento, Collezione privata

Iscrizioni: Sul retro della base G.M.F. 1736*Bibliografia:* Gozzi 2011, pp. 190-191, cat. 13*Esposizioni:* *Il Fascino della terracotta*, Cento, Pinacoteca Civica "Il Guercino", 27 novembre 2011 – 11 marzo 2012

La piccola scultura a tutto tondo firmata sul retro G.M.F. 1736 appartenente ad collezione privata è stata esposta di recente a Cento in occasione della mostra dedicata allo scultore Cesare Tiazzi.

L'amorino, mutilo delle piccole ali di cui rimane traccia sulla schiena, è seduto su di un sedile roccioso, coperto da un panno drappeggiato che ricopre parzialmente la gamba destra, il braccio destro è piegato e sorregge con il palmo della mano la testa, assorta in un sonno profondo. Nella mano sinistra regge una cornucopia con le fiamme rivolte verso il basso, a lambire un libro su cui il puttino posa il piede sinistro; abbandonata ai suoi piedi è anche la faretra colma di frecce suo consueto attributo. La sigla e la data apposte sul retro della base ne assicurano la paternità allo scultore felsineo, provata anche dai confronti con opere eseguite nella fase tarda della carriera di Giuseppe Maria Mazza.

Il panneggio semplificato e segnato da pieghe rigide e dai profili netti e taglienti ritornano nel manto che avvolge il busto del *Ritratto di Giovane* su cui compare la sigla nella medesima formula e la data 1728. Ancora più stringenti sono le similarità con *l'Allegoria della Poesia* oggi alla Liebieghaus di Francoforte, eseguita nello stesso anno, in cui si ripete la resa arcaizzante del panneggio e la medesima atmosfera raccolta e pervasa da una intensa intonazione sentimentale.

Il soggetto del puttino dormiente fu nelle corde di Giuseppe Maria fin dai primi anni della sua attività artistica. Sappiamo infatti che il 5 dicembre 1673 lo scultore ricevette un compenso da Alessandro Fava di nove lire per aver realizzato un « Putino ... che dorme da tener sopra un tavolino », aggiungendo che questo era molto «

piaciuto al S.r Lorenzo Pasinelli pittore che l'ha assistito in carta»¹. Nel 1677, nella relazione dell'addobbo fatto al palazzo Fava per la celebrazione del Santissimo Sacramento, «un amorino che dorme» era tra le sei «statue da tavolo» disposte di fronte alle finestre del palazzo². In entrambe le citazioni non si specifica il materiale della scultura, ma il pagamento piuttosto modesto, nove lire rispetto alle quarantatre elargite per il *Beato Pio V* (sch. 2), farebbe supporre che si trattasse di un'opera in terracotta. Nei successivi elenchi della collezione di Alessandro Fava ereditata dai figli, non si ricordano opere in marmo, mentre nell'inventario di Pietro Ercole all'interno del palazzo dirimpetto alla Madonna di Galliera, nella camera dipinta dall'Albani si registra «un puttino di terra cotta con suo piede di legno per tenere sopra tavolini Mazza» valutato 15 lire³ che con buona probabilità si identifica con l'amorino che dorme eseguito nel 1673. L'amorino dormiente in terracotta nel 1673 costituì il primo esercizio di Giuseppe sul tema, su cui tornerà di frequente nel corso della sua carriera: si vedano ad esempio le coppie di puttini raffiguranti la lotta fra *Eros e Anteros* (sch. 26), il gruppo di Putti alati (sch. 27), oppure il *Cupido* firmato e datato 1726 (sch. 141).

¹ AHFSB, FF, inv. n. 627, c. 104 in *Appendice*, 14.

² AHFSB, FF, n. 596d, in *Appendice*, 15.

³ AHFSB, FG, *Inventari Patrimoniali*, Inventario A 1744, in *Appendice* 16.



168. *Allegoria della Poesia*

1736

Terracotta, cm 31 x 26 x 9

Frankfurt am Main, Liebieghaus, inv. n. 870

Iscrizioni: In basso sul margine destro G.M.F. / 1736

Provenienza: Firenze, mercato antiquario

Bibliografia: Zanotti 1739, II, pp. 13 -14; Geese 1984, p. 40, cat. 16; Tumidei 1991, pp. 26, 29 fig. 7

Il bassorilievo in terracotta è entrato a far parte delle collezioni della Liebieghaus di Francoforte nel 1927 a seguito dell'acquisto sul mercato antiquario fiorentino. L'opera è stata registrata nell'inventario del museo redatto nel 1930¹, sotto il nome dello scultore veneziano Giovanni Marchiori, in ragione dell'iscrizione con le iniziali G. M. F. apposta nella parte inferiore del sedile su cui siede la figura



G. M. Mazza, *Allegoria della Poesia*, part. dell'iscrizione femminile. In occasione del catalogo a stampa pubblicato nel 1984, Geese segnalava come la firma con le sole iniziali del nome non si ritrovi nelle opere del veneziano bensì in quelle del bolognese Giuseppe Mazza, e apportava a sostegno del nuova attribuzione confronti con altre due opere su cui è apposta l'iscrizione G.M.: un rilievo ovale raffigurante la *Madonna con il Bambino e il San Giovanni* della Liebieghaus (inv. n. 112, sch. 146) e un altorilievo segnalato da Riccòmini nella collezione bolognese della famiglia Boschi (sch. 99).

In realtà i confronti più calzanti appaiono invece quelli dell'attività tarda in cui oltre alle iniziali è inclusa anche la lettera F finale ad indicare *Fecit*, come ad esempio il rilievo con *Diana ed Endimione* (162), le statuette raffiguranti *Apollo* e *Cerere* (sch.

¹ Städtische Galerie zu Frankfurt am Main. Skulpturensammlung in Liebieghaus. Kurzes Verzeichnis der Bildwerke, Frankfurt am Main 1930, p. 108, n. 870.

164-165), oppure ancora il *Ritratto di giovane* già in collezione Emo Capodilista e molti altri (sch. 153).

Stefano Tumidei nel 1991 segnalava come questo bassorilievo possa identificarsi con un'opera documentata dalla più importante fonte sull'attività dello scultore bolognese. Giampietro Zanotti sulle pagine della *Storia dell'Accademia Clementina* in chiusura del profilo biografico dedicato all'amico Giuseppe Maria Mazza, narrava: «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»². Il bassorilievo ricevuto in dono da Zanotti, si identifica certamente con questa opera, in cui s'intravede oltre alla sigla con la firma così come la indicava il segretario dell'Accademia, anche la data espressa però in numeri arabi.

Giuseppe Mazza che a queste date aveva ormai raggiunto gli ottantatre anni, aveva smesso da poco di arrampicarsi sui ponteggi ma continuava a produrre opere di piccole dimensioni come questa, raffinatissime e pervase di "nobile semplicità", e da una intensa temperatura sentimentale.

² Zanotti 1739, II, pp. 13-14.



Indice al catalogo delle opere

Scheda

n° Opera

1. *San Giovanni Battista*
2. *Ritratto di Pio V*
3. *Adorazione dei Pastori*
4. *Riposo durante la fuga in Egitto*
5. *San Giovanni Battista fanciullo*
6. *Gesù Bambino addormentato sulla croce*
7. *Bacco e satiro*
8. *San Giovanni Battista predicante*
9. *San Girolamo*
10. *San Sebastiano*
11. *Madonna con il Bambino e San Giovannino*
12. *Immacolata Concezione*
13. *Madonna con il Bambino*
14. *Riposo durante la Fuga in Egitto*
15. *Decollazione di San Nicolino Manzoli*
16. *Comunione di Santa Giuliana de Banzi*
17. *San Nicolino*
18. *San Bartolomeo*
19. *Santa Giuliana de Banzi*
20. *Angeli, putti*
21. *Cristo deposto*
22. *Compianto sul Cristo morto*
23. *Compianto su Cristo morto*
24. *Quattro stagioni*
25. *Bacco e Eros*
26. *Eros e Anteros*
27. *Putti alati*
28. *Putto*
29. *Angeli oranti*
30. *San Giuseppe con il Bambino*
31. *Immacolata*
32. *Vergine Annunciata*
33. *Arcangelo Gabriele*
34. *Riposo durante la fuga in Egitto*
35. *Riposo durante la fuga in Egitto*
36. *La morte di Adone*
37. *Penitenza, Mansuetudine e putti*
38. *San Benedetto*
39. *Santa Scolastica*
40. *Quattro coppie di angioletti*
41. *Battesimo di Cristo*
42. *Orazione di Cristo nell'Orto del Getsemani*
43. *Puttini e Padre Eterno*
44. *San Giovanni Battista*
45. *San Giuseppe*
46. *Noè*
47. *Mosè*
48. *Angeli*
49. *Puttini alati*

Collocazione

Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche
Bologna, Collezione privata
già, Bologna, Collezione Boschi
già, Bologna, Collezione Boschi
già, Christie's New York
già Bologna, Galleria del Caminetto
Francoforte, Liebieghaus
Roma, Museo di Palazzo Venezia
Los Angeles, County Museum of Art
Francoforte, Liebieghaus
già Bologna, Collezione E. Boschi
già Bologna, Collezione E. Boschi
già Milano, collezione privata
già Milano, collezione privata
Bologna, chiesa di S. Giacomo Maggiore
Bologna, chiesa di S. Giacomo Maggiore
Bologna, chiesa di S. Giacomo Maggiore
Bologna, chiesa di S. Giacomo Maggiore
Bologna, ex-chiesa di San Giobbe
Bologna, Oratorio dei Guarini
Bologna, Museo Davia Bargellini
Bologna, chiesa di Santa Maria Maddalena
Bologna, palazzo Fantuzzi
Collezione privata
Collezione privata
Collocazione sconosciuta
Bologna, chiesa di Santa Maria della Carità
Bologna chiesa di Santa Maria di Galliera
Bologna, Pinacoteca Nazionale
Bologna, Pinacoteca Nazionale
Bologna, collezione privata
Bologna, collezione privata
Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche
Ferrara, cimitero della Certosa
Bologna, collezione Bevilacqua Ariosti
Bologna, chiesa di S. Giovanni Battista dei Celestini
Bologna, chiesa di S. Giovanni Battista dei Celestini
Bologna, chiesa di S. Giovanni Battista dei Celestini
Bologna, chiesa del Corpus Domini
Bologna, chiesa del Corpus Domini
Bologna, chiesa del Corpus Domini
Bologna, chiesa del Corpus Domini
Bologna, chiesa di santa Cristina
Bologna, chiesa di santa Cristina
Bologna, chiesa dei Poveri
Bologna, chiesa dei Poveri
Bologna, chiesa dei Poveri
Bologna, chiesa dei Poveri

- | | |
|---|---|
| 50. <i>Virtù</i> | Bologna, chiesa dei Poveri |
| 51. <i>Due coppie di angeli</i> | Bologna, chiesa di Santa Maria della Vita |
| 52. <i>San Nicola di Bari</i> | Bologna, chiesa di Santa Maria della Vita |
| 53. <i>San Francesco di Paola</i> | Bologna, chiesa di Santa Maria della Vita |
| 54. <i>Due Angeli</i> | Bologna, chiesa del Corpus Domini |
| 55. <i>Madonna con il Bambino</i> | Bologna, chiesa del Corpus Domini |
| 56. <i>Misteri del Rosario</i> | Bologna, chiesa del Corpus Domini |
| 57. <i>Annunciazione</i> | Berlino, Bode Museum |
| 58. <i>Padre Eterno e angeli</i> | Bologna, chiesa del Corpus Domini |
| 59. <i>San Francesco</i> | Bologna, chiesa del Corpus Domini |
| 60. <i>Santa Chiara</i> | Bologna, chiesa del Corpus Domini |
| 61. <i>Venere</i> | Vienna, Palazzo Liechtenstein di Rossau |
| 62. <i>Adone</i> | Vienna, Palazzo Liechtenstein di Rossau |
| 63. <i>Coppie di putti</i> | Bologna, convento di San Domenico |
| 64. <i>Noè</i> | Crevalcore, chiesa di S. Maria della Concezione |
| 65. <i>Mosè</i> | Crevalcore, chiesa di S. Maria della Concezione |
| 66. <i>Angeli</i> | Crevalcore, chiesa di S. Maria della Concezione |
| 67. <i>Due coppie di angioletti</i> | Crevalcore, chiesa di S. Maria della Concezione |
| 68. <i>Padre Eterno e angeli</i> | Minerbio, chiesa di San Giovanni Battista |
| 69. <i>Urna di San Pier Crisologo</i> | Imola, Cattedrale San Cassiano |
| 70. <i>Urna dei Santi Proietto e Aurelio</i> | Imola, Cattedrale San Cassiano |
| 71. <i>Urna di San Cassiano</i> | Imola, Cattedrale San Cassiano |
| 72. <i>Monumento in memoria di Maffeo e Alvise Venier</i> | Bologna, Palazzo Pubblico |
| 73. <i>San Luca</i> | Forlì, Cattedrale di Santa Croce |
| 74. <i>San Marco</i> | Forlì, Cattedrale di Santa Croce |
| 75. <i>San Matteo</i> | Forlì, Cattedrale di Santa Croce |
| 76. <i>San Giovanni Evangelista</i> | Forlì, Cattedrale di Santa Croce |
| 77. <i>Due angeli</i> | Cesena, chiesa dello Spirito Santo |
| 78. <i>Due Cherubini</i> | Cesena, chiesa dello Spirito Santo |
| 79. <i>Davide</i> | Firenze Galleria Pratesi |
| 80. <i>Amor Sacro e Amor Profano</i> | Collocazione sconosciuta |
| 81. <i>San Pietro</i> | Parma, basilica di Santa Maria della Steccata |
| 82. <i>San Paolo</i> | Parma, basilica di Santa Maria della Steccata |
| 83. <i>San Giovanni Battista</i> | Parma, basilica di Santa Maria della Steccata |
| 84. <i>San Marco</i> | Parma, basilica di Santa Maria della Steccata |
| 85. <i>Bacco</i> | Bologna, palazzo Caprara |
| 86. <i>Bacco</i> | Vienna, Palazzo Liechtenstein di Rossau |
| 87. <i>Arianna</i> | Vienna, Palazzo Liechtenstein di Rossau |
| 88. <i>Allegorie della Geografia e putti</i> | Venezia, palazzo Widmann di San Canciano |
| 89. <i>Allegoria della Geometria e putti</i> | Venezia, palazzo Widmann di San Canciano |
| 90. <i>Allegoria della Scultura e putti</i> | Venezia, palazzo Widmann di San Canciano |
| 91. <i>Allegoria della Pittura e putti</i> | Venezia, palazzo Widmann di San Canciano |
| 92. <i>Allegoria della Architettura e putti</i> | Venezia, palazzo Widmann di San Canciano |
| 93. <i>Allegoria della Musica e putti (?)</i> | Venezia, palazzo Widmann di San Canciano |
| 94. <i>Allegoria della Poesia e putti (?)</i> | Venezia, palazzo Widmann di San Canciano |
| 95. <i>Allegoria della Storia e putti (?)</i> | Venezia, palazzo Widmann di San Canciano |
| 96. <i>Adorazione dei Pastori</i> | Venezia, chiesa di San Clemente |
| 97. <i>Madonna col Bambino e San Giovanni</i> | Cento, collezione privata |
| 98. <i>Madonna Immacolata</i> | Bologna, già collezione A. Boschi |
| 99. <i>Madonna del Rosario con il Bambino</i> | Bologna, già collezione A. Boschi |
| 100. <i>Immacolata e angeli</i> | Bologna, palazzo Grassi |
| 101. <i>Angeli con strumenti della passione</i> | Novellara, chiesa di Santo Stefano |
| 102. <i>Ritratto di Domenico Barca</i> | Novellara, chiesa di Santo Stefano |
| 103. <i>Sant'Antonio da Padova</i> | Bologna, chiesa di San Giacomo Maggiore |
| 104. <i>San Francesco da Paola</i> | Bologna, chiesa di San Giacomo Maggiore |

- | | | |
|------|--|---|
| 105. | <i>Sant'Agostino</i> | Venezia, chiesa del Redentore |
| 106. | <i>San Gregorio Magno</i> | Venezia, chiesa del Redentore |
| 107. | <i>Sant'Ambrogio</i> | Venezia, chiesa del Redentore |
| 108. | <i>San Girolamo</i> | Venezia, chiesa del Redentore |
| 109. | <i>San Rocco</i> | Venezia, chiesa del Redentore |
| 110. | <i>San Sebastiano</i> | Venezia, chiesa del Redentore |
| 111. | <i>Sei Angeli con gli Strumenti della Passione</i> | Venezia, chiesa del Redentore |
| 112. | <i>San Pietro</i> | Venezia, chiesa del Redentore |
| 113. | <i>San Paolo</i> | Venezia, chiesa del Redentore |
| 114. | <i>Il Giudizio di Paride</i> | Edimburgo, National Museum of Scotland |
| 115. | <i>Ercole e Onfale</i> | Collezione privata |
| 116. | <i>Diana e le ninfe</i> | Berlino, Bode Museum |
| 117. | <i>Ritrovamento di Mosè</i> | Berlino, Bode Museum |
| 118. | <i>Padre Eterno e Angeli</i> | Fano, chiesa di Santa Maria del Suffragio |
| 119. | <i>Ritratto di Giovanni Girolamo Sbaraglia</i> | Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio |
| 120. | <i>Annunciazione</i> | Pesaro, chiesa dell'Annunziata |
| 121. | <i>Padre Eterno e Angeli</i> | Calderara di Reno, Oratorio di San Bernardino |
| 122. | <i>Ercole</i> | Bologna, palazzo Malvezzi Campeggi |
| 123. | <i>Estasi di Santa Teresa d'Avila</i> | Bologna, palazzo Malvezzi Campeggi |
| 124. | <i>Panneggio con putti e stemma</i> | Bologna, palazzo Malvezzi Campeggi |
| 125. | <i>Panneggio con angeli</i> | Rimini, chiesa di San Giovanni Battista |
| 126. | <i>Ritratto del cardinale Angelo Maria Ranuzzi</i> | Bologna, chiesa metropolitana di San Pietro |
| 127. | <i>La prova del fuoco</i> | Venezia, Basilica dei SS. Giovanni e Paolo |
| 128. | <i>La nascita e il battesimo di San Domenico</i> | Venezia, Basilica dei SS. Giovanni e Paolo |
| 129. | <i>Il miracolo della moneta</i> | Venezia, Basilica dei SS. Giovanni e Paolo |
| 130. | <i>San Domenico libera dal demonio un'ossessa</i> | Venezia, Basilica dei SS. Giovanni e Paolo |
| 131. | <i>La morte di San Domenico</i> | Venezia, Basilica dei SS. Giovanni e Paolo |
| 132. | <i>San Domenico resuscita Napoleone Orsini</i> | Venezia, Basilica dei SS. Giovanni e Paolo |
| 133. | <i>Minerva</i> | Bologna, Palazzo Ranuzzi |
| 134. | <i>Mercurio</i> | Bologna, Palazzo Ranuzzi |
| 135. | <i>Venere</i> | Bologna, Palazzo Ranuzzi |
| 136. | <i>Marte</i> | Bologna, Palazzo Ranuzzi |
| 137. | <i>Angeli</i> | Foligno, duomo di San Feliciano |
| 138. | <i>Putti</i> | Foligno, duomo di San Feliciano |
| 139. | <i>Quattro Profeti</i> | Foligno, duomo di San Feliciano |
| 140. | <i>Coppie di angeli</i> | Crevalcore, chiesa della Concezione |
| 141. | <i>Cupido</i> | Collezione privata |
| 142. | <i>Fanciulla</i> | Collezione privata |
| 143. | <i>Madonna con il Bambino e San Giovanni</i> | Modena, Collezione Guandalini Kabaivanska |
| 144. | <i>Madonna con il Bambino e San Giovanni</i> | Berlino, Bode Museum |
| 145. | <i>Madonna con il Bambino</i> | Budrio, Pinacoteca Civica |
| 146. | <i>Madonna con il Bambino e San Giovanni</i> | Francoforte, Liebieghaus |
| 147. | <i>Madonna con il Bambino e San Giovanni</i> | Bologna, Museo Davia Bargellini |
| 148. | <i>Madonna con il Bambino</i> | Bologna, chiesa della Madonna di Galliera |
| 149. | <i>Davide</i> | Cento, chiesa del Rosario |
| 150. | <i>Aronne</i> | Cento, chiesa del Rosario |
| 151. | <i>Angeli</i> | Cento, chiesa del Rosario |
| 152. | <i>Putti</i> | Cento, chiesa del Rosario |
| 153. | <i>Busto di giovane</i> | Già collezione A. Emo Capodilista |
| 154. | <i>Prudenza</i> | Bologna, chiesa di San Domenico |
| 155. | <i>Fortezza</i> | Bologna, chiesa di San Domenico |
| 156. | <i>Temperanza</i> | Bologna, chiesa di San Domenico |
| 157. | <i>Giustizia</i> | Bologna, chiesa di San Domenico |
| 158. | <i>San Marco</i> | Modena, chiesa di San Domenico |
| 159. | <i>San Matteo</i> | Modena, chiesa di San Domenico |

160. <i>San Luca</i>	Modena, chiesa di San Domenico
161. <i>San Giovanni</i>	Modena, chiesa di San Domenico
162. <i>Diana ed Endimione</i>	Bologna, Museo Davia Bargellini
163. <i> Davide</i>	Torino, collezione privata
164. <i> Apollo</i>	Bologna, museo Davia Bargellini
165. <i> Cerere</i>	Bologna, museo Davia Bargellini
166. <i> Figura Femminile allegorica</i>	Londra, collezione privata
167. <i> Cupido addormentato</i>	Cento, collezione privata
168. <i> Allegoria della Poesia</i>	Francoforte, Liebieghaus

Nel catalogo non sono state inserite le seguenti opere ricordate dalla letteratura odepórica settecentesca e da Marcello Oretti (ma omesse nella biografia redatta da Giampietro Zanotti) poiché non si ritiene sicura l'autografia.

- 1) *Ritratto di Camillo Scappi*, marmo Bologna, Palazzo Comunale
- 2) *Memoria di Re Enzo*, marmo, Bologna, San Domenico
- 3) *Angelo*, stucco, Ferrara, chiesa di Santa Maria della Consolazione
- 4) *Venere, Apollo e putti*, stucco, Bologna, palazzo Bianconcini.

Si è ritenuto infine di non includere la terracotta raffigurante *Davide*, proveniente dalla collezione Sackler, a cui si è fatto cenno nel capitolo III.3, poiché non è stato possibile esaminare l'opera riemessa solo di recente sul mercato.