

BIBLIOTECA DELL'ARCADIA



Atti e Memorie dell'Arcadia

5

2016



ROMA

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

«Atti e Memorie dell’Arcadia» è una pubblicazione con revisione paritaria

«Atti e Memorie dell’Arcadia» is a Peer-Reviewed Publication

Direttore

Rosanna Pettinelli

Comitato scientifico

Savio Collegio dell’Arcadia: Rosanna Pettinelli, custode generale, Rino Avesani, procuratore, Nino Borsellino, Nicola Longo, Francesco Sabatini, Luca Serianni, consiglieri, Riccardo Gualdo, segretario, Eugenio Ragni, tesoriere, Fiammetta Terlizzi, direttrice della Biblioteca Angelica

Maurizio Campanelli, Claudio Ciociola, Maria Luisa Doglio, Julia Hairston, Harald Hendrix, María de las Nieves Muñiz Muñiz, Manlio Pastore Stocchi, Franco Piperno, Paolo Procaccioli, Albert Russell Ascoli, Emilio Russo, Corrado Viola, Alessandro Zuccari

Redattore editoriale

Pietro Petteruti Pellegrino

L’Editore si dichiara disponibile a regolare eventuali spettanze in favore degli aventi diritto

ISSN 1127-249X
ISBN 978-88-9359-002-0
eISBN 978-88-9359-003-7

© Accademia dell’Arcadia, 2016

*È vietata la copia, anche parziale e con qualsiasi mezzo effettuata
Ogni riproduzione che eviti l’acquisto di un libro minaccia la sopravvivenza di un modo di trasmettere la conoscenza*

Tutti i diritti riservati

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

00165 Roma - via delle Fornaci, 38
Tel. 06.39.67.03.07 - Fax 06.39.67.12.50
e-mail: redazione@storiaeletteratura.it
www.storiaeletteratura.it

KENICHI TAKAHASHI

Pindaro in Arcadia

Pier Jacopo Martello e Vittorio Maria Bigari
nella galleria di Palazzo Ranuzzi in Bologna

1. *Parnaso e Porretta Terme: il compendio dell'opera e l'impostazione dei problemi*

Nell'aprile del 1724 il pittore Vittorio Maria Bigari, insieme al quadraturista Stefano Orlandi, iniziò ad affrescare la volta della galleria del palazzo bolognese dei Ranuzzi. La decorazione, richiesta dal conte Ferdinando Vincenzo Antonio Ranuzzi Cospì (qui di seguito Ferdinando Vincenzo), allora capo della famiglia, venne completata nel luglio dell'anno seguente, dopo due interruzioni, nell'estate e nell'inverno¹ (fig. 1).

Lo stesso palazzo, oggi sede della Corte d'Appello e della Procura Generale della Repubblica, era stato costruito, tra il 1572 e il 1584, su commissione di Carlo Ruini, come sua residenza, e la sua facciata con il frontone triangolare è attribuita generalmente a Palladio. Nell'aprile del 1679 lo acquistò Marcantonio II Ranuzzi, nonno di Ferdinando Vincenzo. Dal

* Questo studio è stato realizzato in parte grazie alla sovvenzione della «Japan Society for the Promotion of Science» (JSPS Kakenhi Grant Number 15K02140). La maggior parte del testo è stata letta il 24 maggio 2015 nel 68° congresso generale della «Japan Art History Society» tenuto ad Okayama University. Esprimo il mio ringraziamento al professor Andrea Battistini e alla professoressa Marinella Pigozzi per le loro opinioni utili per l'elaborazione di questa versione definitiva.

¹ Dobbiamo questi dettagli sull'avanzamento del lavoro adempiuto nello stesso palazzo da Bigari e Orlandi a Ravaglia, sulla base del documento intitolato «Nota delle spese per la fabbrica del palazzo fatta eseguire dal conte Ferdinando Vincenzo Ranuzzi Cospì», allora conservato nell'archivio personale dei Ranuzzi: G. RAVAGLIA, *Il palazzo di Giustizia*, «Il comune di Bologna», XI, 1925, 2, pp. 82-88. Tuttavia, nessuno sinora ha potuto consultare l'originale. Invece le condizioni economiche concordate con i due pittori, quasi identiche a quelle verificate da Ravaglia nello stesso documento, sono registrate in: Bologna, Archivio di Stato, *Fondo Ranuzzi*, Carte politiche, LV, c. 201r-v. In ogni caso non solo da questa fonte, ma anche dalla copia del *Primo pensiero* elaborato da Pier Jacopo Martello si evince che l'opera fu realizzata nel 1724-1725. Su quella copia si vedrà in seguito nel nostro testo.

1680 fino all'inizio dell'anno seguente, egli fece dipingere a Marcantonio Franceschini e Enrico Haffner un affresco su soffitto con la figura allegorica della Fortuna. Lo stesso palazzo successivamente ricevette diverse ristrutturazioni e decorazioni pittoriche. Dalla fine del 1680 fino alla metà del 1682 i fratelli pittori Antonio e Giuseppe Rolli ornarono, su ordine di Annibale III Ranuzzi, il soffitto di una stanza vicina. Sotto Ferdinando Vincenzo, secondogenito dello stesso Annibale III, Giuseppe Gambarini realizzò, dopo il 1720, per le pareti del salone, due tempere con le scene della storia della famiglia Ranuzzi, oggi perdute². Ma l'impresa di Bigari e Orlandi supera, per dimensioni e valori rappresentati, tutte le altre pitture dipinte all'interno del palazzo dei Ranuzzi, e divenne caratterizzante per l'immagine della famiglia.

L'iconografia di questo affresco è stata descritta già sistematicamente da Giampietro Zanotti nei suoi dialoghi pubblicati nel 1727³. Vediamo allora sommariamente l'immagine, consultando i suoi scritti.

La decorazione si sviluppa su una volta rettangolare, lunga e stretta, con una finta architettura ideata da Orlandi, che ne enfatizza la divisione in tre parti. Agli estremi laterali è stato disposto il terreno su cui poggiano le figure. La zona occidentale è dedicata al Parnaso (fig. 2). Nella parte centrale, lievemente a destra, del suo lato inferiore, si trova Asclepio, dio dell'arte medica, che indica con il dito ad Apollo, suo padre, seduto su una nube, la zona opposta. Attorno allo stesso dio dell'arte medica si allineano le Muse. Esse si identificano rispettivamente, da destra, con Talia, musa della commedia e del pastorale, Polimnia del canto, Clio della storia, Melpomene della tragedia, Euterpe della musica e della lirica, Tersicore del ballo, Calliope dell'epica, Urania dell'astronomia e Erato della poesia d'amore. La gran parte centrale della stessa zona è occupata dal cielo, e lì volano, sul lato destro di Apollo, Pegaso, e più sopra un carro guidato dai putti. Tra Clio e Melpomene fluisce vigorosamente un ruscello che dovrebbe derivare da Castalia, la fonte santa fatta scaturire da Pegaso.

² Sulla storia dell'architettura e della decorazione pittorica dello stesso palazzo si vedano in particolare i saggi di Roveri, di Lenzi e di Mazza inseriti nella monografia seguente: *Palazzo Ranuzzi Baciocchi: sede della Corte d'Appello e della Procura Generale della Repubblica*, Bologna, Nuova Alfa editoriale, 1994. Inoltre una spiegazione più sommaria ma sempre utile si trova in R. CARAPELLI, *Il palazzo Ranuzzi (ora dei Tribunali) a Bologna*, in *Ranuzzi: storia genealogia e iconografia*, a cura di G. Malvezzi Campeggi, con la collaborazione di G. Ranuzzi de' Bianchi, introduzione di M. Fanti, Bologna, Costa, 2000, pp. 347-355.

³ G. ZANOTTI, *Dialoghi pubblicati nell'aprirsi una nuova galleria in casa Ranuzzi*, Bologna, per Costantino Pisarri sotto le scuole, all'insegna di S. Michele, 1727. Lo stesso testo si legge anche in ID., *Dialoghi per Gonfaloniere*, in ID., *Poesie*, 3 tt., Bologna, nella stamperia di Lelio dalla Volpe, 1745, III, pp. 319-338.

La zona opposta rappresenta Porretta, la terra situata tra Bologna e Pistoia, nella valle del Reno (fig. 3), famosa sin dall'epoca antica per le sue terme, e dominata a partire dal 1482 dalla famiglia dei Ranuzzi, di cui era feudo⁴. Nella stessa zona si trovano due fontane corrispondenti a quelle allora chiamate «del Leone» e «delle tre Donzelle». Durante i secoli XVII e XVIII, infatti, in quei due luoghi gli sbocchi delle acque termali erano decorati con le maschere scolpite di un leone e di tre ragazze. In generale si può giudicare che gran parte di entrambe le strutture dipinte sia stata elaborata su base fantastica⁵.

Sopra la fontana «del Leone» si erge dipinta la statua di un bue. Essa si riferisce alla riscoperta di quelle acque termali, che generalmente si fa risalire al secolo XIII o XIV. Secondo la leggenda un bue, gravemente malato, fu salvato e liberato grazie alla premura del padrone: dopo aver bevuto quelle acque, aveva riacquisito la salute e il padrone rese noto l'effetto salutare di quelle terme. Cherubino Ghirardacci, storico del Cinquecento, inserì questo episodio nel suo volume *Della historia di Bologna*⁶. Invece Ferdinando Bassi, l'autore del libro *Delle terme porrettane* del 1768, lo tratta in una nota come un'opinione di altri⁷. Tuttavia nel frontespizio della stessa opera il Bassi aveva messo l'immagine del bue che beve le acque termali, cioè la stessa poi adottata anche nello stemma di Porretta. Il pittore Bigari rappresentò dunque il bue, simbolo di questa terra, in modo estremamente monumentale.

Nella stessa zona, le donne accanto alla fontana «delle tre Donzelle» bevono le acque termali e le ragazze vicino a quella «del Leone» si bagnano in esse. Lì, in un punto marginale, i putti giocano ad accendere il liquido sulfureo. Le donne che li guardano e le altre che si rilassano ci danno l'idea della ricchezza di cui si godeva in quella terra. Va ricordato che Porretta era già stata scelta come ambientazione per il famoso rifacimento del boccacciano *Decamerone* di Sabadino Degli Arienti, novelliere bolognese dell'epoca bentivolesca⁸. Nel centro di quel vasto cielo, l'Aurora vola con una torcia. Secondo Zanotti indica l'ora in cui si fanno di solito le cure mediche in quelle terme.

⁴ Una dettagliata descrizione di Porretta come feudo dei Ranuzzi si trova in R. ZAGNONI, *Il feudo dei Bagni della Porretta dal XV al XVIII secolo*, in *Ranuzzi*, pp. 283-312.

⁵ Sullo stato delle fontane di Porretta dei secoli XVII-XVIII si veda in particolare M. FACCI – A. GUIDANTI – R. ZAGNONI, *Le terme di Porretta nella storia e nella medicina*, 2 tt., Porretta Terme, Editoriale Nuèter, 1995, I, pp. 167-244.

⁶ C. GHIRARDACCI, *Della historia di Bologna*, 2 tt., Bologna, per Giacomo Monti, 1657, II, pp. 335-339.

⁷ F. BASSI, *Delle terme porrettane*, Roma, nella stamperia di Giovanni Zempel, 1768, pp. 248-250 nota 9.

⁸ G. SABADINO DEGLI ARIENTI, *Le porrettane*, a cura di B. Basile, Roma, Salerno Editrice, 1981.

La zona centrale è notevolmente ritoccata da mani posteriori⁹ (fig. 4). Lì Giunone, la dea dell'aria, ordina ad Iride di mantenere il cielo sereno. Le loro azioni sono già state così interpretate da Zanotti¹⁰. Nei quattro angoli della stessa zona i putti si fanno allegoria delle quattro stagioni, anche se occorre rilevare che in quel periodo, alle terme di Porretta, per le acque sorgive non molto calde, ci si poteva bagnare solamente nei due mesi d'estate.

Il programma di questa iconografia è tradizionalmente attribuito a Pier Jacopo Martello (1665-1727) (fig. 5), allora segretario maggiore del Senato bolognese, già famoso come drammaturgo e poeta¹¹. Si conosce per quel programma una copia del suo *Primo pensiero*, steso l'8 agosto 1722. In esso erano proposti molti elementi, tra cui la figura di Asclepio, oggi osservabili nel dipinto. Il *Primo pensiero* rivela anche che dal Pegaso rappresentato sulle armi dei Ranuzzi deriva l'idea di paragonare le terme di Porretta alla fonte di Castalia. Infatti, un medaglione con un ritratto di Ferdinando Vincenzo, coniato contemporaneamente, rappresenta nel rovescio il Pegaso e la Castalia¹².

⁹ Per quanto se ne sappia, l'affresco fu restaurato due volte, la prima da Filippo Pedrini dopo il marzo 1822, quando Felice Baciocchi acquistò il palazzo, e la seconda da Roberto Cacciari prima del febbraio 1925. Ravaglia afferma che le due operazioni hanno comportato ritocchi: RAVAGLIA, *Il palazzo di Giustizia*, p. 87.

¹⁰ ZANOTTI, *Dialoghi pubblicati nell'aprirsi una nuova galleria in casa Ranuzzi*, p. 28; ID., *Dialoghi per Gonfaloniere*, p. 337.

¹¹ *Primo pensiero per dipingere la galleria del Signor Senatore Conte Ferdinando Vincenzo Ranuzzi Cospì steso dal Signor Abbate Dottore PIER JACOPO MARTELLO*, Bologna, Archivio di Stato, *Fondo Ranuzzi*, Carte politiche, LV, cc. 198r-200v. Il documento è stato reso noto da Ravaglia, che lo ha rinvenuto nell'archivio dei Ranuzzi: cfr. RAVAGLIA, *Il palazzo di Giustizia*, pp. 82-88. Recentemente gli studiosi seguenti hanno trattato in particolare quest'opera pittorica nel suo rapporto con l'estetica di Martello: F. MONTEFUSCO BIGNOZZI, «Vari pensieri da dipignersi...»: programmi iconografici per affreschi di Vittorio Bigari nei palazzi Ranuzzi e Aldrovandi di Bologna, «Il Carrobbio», XI, 1985, pp. 159-180; C. CASALI PEDRIELLI, *Vittorio Maria Bigari: affreschi, dipinti, disegni*, Bologna, Nuova Alfa editoriale, 1991, pp. 68-69 cat. nr. 3; EAD., *La decorazione pittorica della galleria*, in *Palazzo Ranuzzi Baciocchi*, pp. 131-138; M. PIGOZZI, *Le gallerie degli Arcadi bolognesi: dall'allegoria alla storia*, in *Il sistema delle residenze nobiliari: stato pontificio e granducato di Toscana*, a cura di M. Bevilacqua, M. L. Madonna, Roma, De Luca, 2003, pp. 243-256. In questi due saggi di Montefusco Bignozzi e di Casali Pedrielli è trascritto e pubblicato il testo della stessa copia del *Primo pensiero*.

¹² Su questo medaglione vd. F. VANNEL – G. TODERI, *Medaglie italiane del Museo nazionale del Bargello*, 4 tt., Firenze, Polistampa, 2006, III, p. 49 cat. nr. 315; *Monete sonanti. La cultura musicale nelle monete e nelle medaglie del Museo civico archeologico di Bologna*. Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della musica, 21 novembre 2008 - 18 gennaio 2009, a cura di P. Giovetti, Bologna, Edisai, 2008, p. 62 cat. nr. 56. Gli stessi due cataloghi lo attribuiscono ad Antonio Selvi. Il seguente documento lo colloca nel 1725: *Medaglia del Conte Ferdinando Vincenzo Ranuzzi Cospì già Senatore di Bologna con suo rovescio fatta nel 1725*, Bologna, Archivio di Stato, *Fondo Ranuzzi*, Carte politiche, LV, cc. 204r-206r.

La zona dedicata a Porretta riporta l'iscrizione seguente:

QUAS PORRECTANAE DUCUNT IN BALNEA NYMPHAE
 NATIVIS CALIDAS, SULPHUREASQUE JUGIS
 VISCERIBUS POTAE, SUFFUSAEQUE ARTUBUS UNDAE
 SUNT, MODO CONVENIANT TEMPORA
 UTRISQUE SALUS.

Invece sotto il Parnaso si legge:

NEMPE REPERTORI MEDICINAE, ARTISQUE PATERNAE
 CULTORI, AONIDUM PLAUDIT UTRINQUE CHORUS
 ET DŪM PEGASEIS EPIDAUURIUS ASSIDET UNDIS
 SE DUCE, DETECTAS A BOVE MONSTRAT
 AQUAS.

Si è verificato che anche queste iscrizioni sono frutto della fantasia di Martello¹³. Nella seconda egli sottolinea che quelle terme, così efficacemente terapeutiche, sono state offerte da Asclepio. Anche il libro di Bassi testimonia che le terme di Porretta potevano essere legate facilmente ad Asclepio¹⁴.

Non c'è dubbio che Martello sia intervenuto profondamente nell'ideazione di questa iconografia. Tuttavia il suo *Primo pensiero* non descrive le attività delle donne porrettane, e molti altri elementi che si possono osservare nell'immagine. Inoltre i testi sia del *Primo pensiero* sia delle iscrizioni non sono esaustivi: essi non spiegano gran parte del motivo della decorazione e del contesto dell'impresa. Tra il *Primo pensiero* e l'opera realizzata si trovano delle differenze. Per esempio il *Primo pensiero* riporta che il bue beve le acque termali; ma ciò che maggiormente differisce è che nell'affresco Asclepio indica con il dito ad Apollo, mentre nel «pensiero» è Apollo ad indicare ad Asclepio (fig. 2A). Dobbiamo quindi prima chiarire la struttura dell'invenzione poetica del dipinto attraverso osservazioni minute. Intanto proviamo a decifrare il messaggio originario dell'iconografia ricostruendo il contesto storico dei Ranuzzi. In ogni caso, la nostra interpretazione non può che essere ostacolata, e piacevolmente, dalla «delicatezza» dell'immagine, evidente ma ricca di variazioni. Vogliamo quindi riconsiderare il significato

¹³ Bologna, Archivio di Stato, *Fondo Ranuzzi*, Carte politiche, LV, c. 202r. In questa parte si legge: «Nella Galleria del Signor Senatore Ranuzzi si leggono sotto la pittura del figurista Signor Vittorio Bigari e del quadrista Signor Steffano Orlandi. Li seguenti versi sono fatti nel 1725. [...] Ambi questi quadernari sono del Signor Dottore Pier Jacopo Martelli Segretario maggiore del Reggimento di Bologna.

¹⁴ BASSI, *Delle terme porrettane*, p. 180. L'illustrazione riportata in questa pagina rappresenta Asclepio.

dello stato singolare di questa pittura su soffitto, identificando nuovamente i ruoli delle parti interessate nel progetto.

2. *Lode dei Ranuzzi e metodo: il programma iconografico di Martello e le Pitiche di Pindaro*

Il dipinto di Bigari fu senza dubbio realizzato per elogiare le ricche terme di Porretta e il suo feudatario Ranuzzi. Casali Pedrielli ha invece recentemente cercato il motivo di questo progetto della decorazione anche in un avvenimento coevo, che vide espandere e determinare quel territorio dei Ranuzzi¹⁵.

Dal 1548 la famiglia dei Ranuzzi trascinava una contesa sul confine del loro feudo di Porretta contro il Senato bolognese che governava le vicinanze. Il problema prende origine dalla bolla papale del 1447 che definisce ambigualmente la contea «per unum milliare circum circa balnea ipsa». Si discuteva se il miglio segnalato nel testo corrispondesse alla circonferenza o al raggio e se, nell'ultimo caso, la distanza si misurasse in linea d'aria o per la superficie terrestre. La situazione rimase sospesa per un lungo periodo, ma nel 1697 la causa riprese. Nel momento in cui Martello redasse il *Primo pensiero* del 1722, si stava prospettando una felice risoluzione. Quando il giudice responsabile visitò quella terra nel 1718, su suo ordine fu elaborata una carta topografica dettagliata da Giovanni Ludovico Quadri, collaboratore dei Ranuzzi. Infine nel marzo del 1723 fu emanata dalla Sacra Rota la sentenza più favorevole per i Ranuzzi¹⁶.

Nel 1725 fu incisa e stampata la carta di Quadri¹⁷. Casali Pedrielli sostiene che l'affresco di Bigari, dipinto dall'aprile 1724 al luglio dell'anno seguente, corrisponda a questa impresa editoriale.

¹⁵ CASALI PEDRIELLI, *La decorazione pittorica della galleria*, pp. 131-138. Vd. anche PIGOZZI, *Le gallerie degli Arcadi bolognesi*, p. 245.

¹⁶ Su questa storia si veda, oltre allo stesso saggio di Casali Pedrielli, R.P.D. FALCONERIO, *Causa Bononien. seu Porrectana confinium*, Roma-Bologna, Gio. Battista Bianchi, 1723; ZAGNONI, *Il feudo dei Bagni della Porretta dal XV al XVIII secolo*, pp. 283-312. Il primo consiste principalmente in questa sentenza.

¹⁷ *Pianta fatta d'ordine dell'Illustrissimo Signor Abate Quilici Uditore Generale nella causa vertente fra l'Illustrissimo Signor Conte Ferdinando Vincenzo Ranuzzi Cospì da una parte, e l'Illustrissima Camera di Bologna e litigante dall'altra in virtù del Decreto fatto dal detto Illustrissimo Signor Uditore Generale nella visita fatta l'anno 1718 per gli atti del Signor Gasparo Busatti Notaro del foro civile*, Bologna, per Lelio dalla Volpe, 1725. Il suo esemplare si può consultare presso la Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna (AV. M. II17) e l'Archivio di Stato di Bologna (*Fondo Ranuzzi*, Scritture diverse spettanti al feudo della Porretta, b. CC, fasc. 17).

La sua opinione si potrebbe giudicare ragionevole. Prestiamo attenzione ad una parte importante, ma non indicata nel *Primo pensiero* (fig. 3A). Tra i due edifici situati, al centro della zona orientale, su una collina, con alle spalle una montagna in lontananza, quello di sinistra con il campanile rappresenta probabilmente Santa Maria Maddalena, la chiesa parrocchiale di Porretta. Tra il 1689 e il 1696 Annibale III Ranuzzi la fece ricostruire da due architetti bolognesi. Sopra la porta si vede anche oggi un'arma della stessa famiglia¹⁸. Invece quello a destra, lievemente in alto, potrebbe essere il castello dei Ranuzzi progettato nello stesso luogo ma mai realizzato. Sono conservate tuttora le sue fondamenta, le uniche parti realizzate in quel periodo¹⁹ (fig. 6). Il primo piano di costruire questo castello risale a Marcantonio II Ranuzzi, ma Ferdinando Vincenzo suo nipote desiderò, più fortemente di tutti i suoi antenati, l'avanzamento del progetto. Egli severamente comandò a Marcantonio III, suo primogenito, di iniziare la costruzione entro due anni dopo la sua morte, e di portarla al completamento entro gli otto anni successivi, promettendogli i fondi necessari.

Per i membri dei Ranuzzi che abitavano nel loro palazzo di Bologna, in realtà, le occasioni di recarsi a Porretta furono limitate, anche dopo il cambiamento della situazione dello stesso feudo²⁰. Il castello di Porretta avrebbe dovuto rappresentare il nuovo potere della famiglia. Questa architettura fantasma è dipinta efficacemente al centro dell'immagine di Bigari, come vista da lontano, come per ostentare la grandezza del territorio del committente. L'intento politico ed elogiativo della decorazione doveva essere chiaro agli osservatori di quel tempo.

L'idea per l'iconografia di questo dipinto della galleria potrebbe essere stata ispirata anche dalle *Pitiche* di Pindaro. In una zona dell'affresco, le Muse dominate da Apollo si dedicano alle loro attività, e sul lato opposto, nella terra dei Ranuzzi ora più estesa, le donne godono delle sue ricche terme, il cui effetto

¹⁸ Su questa chiesa vd. R. ZAGNONI, *La ricostruzione della chiesa parrocchiale di Porretta (1689-1696)*, «Nuèter», XXI, 1995, 41, pp. 13-24; XXI, 1995, 42, pp. 227-237; XXII, 1996, 43, pp. 133-140; XXII, 1996, 44, pp. 289-292; ID., *Il feudo dei Bagni della Porretta dal XV al XVIII secolo*, p. 293.

¹⁹ Le stesse fondamenta sono descritte da Zagnoni, *ivi*, pp. 293-294. Inoltre per la circostanza del progetto di questo castello vd. anche *Memoriale del conte senatore GIROLAMO RANUZZI a Benedetto Papa XIV per ottenere proroga per la fabbrica del Palazzo nel feudo dei Bagni della Porretta*, Bologna, Archivio di Stato, Fondo Ranuzzi, Scritture diverse spettanti al feudo della Porretta, b. GG, fasc. 11; R. ZAGNONI, *Due disegni di Giovanni Paolo Dotti per il settecentesco palazzo dei conti della Porretta (mai costruito)*, «Nuèter», X, 1984, 2, pp. 28-35.

²⁰ Secondo lo studio seguente, i conti di Porretta nel Settecento visitarono direttamente il feudo in sostanza solo in occasione della successione della contea, anche se erano informati, una volta alla settimana o anche più spesso, dai loro delegati locali: ID., *Il feudo dei Bagni della Porretta dal XV al XVIII secolo*, p. 295.

terapeutico era garantito da Asclepio, dio dell'arte medica. La combinazione di questi stessi elementi si riconosce anche nelle odi pindariche²¹. La *Pitica* III racconta la storia di Asclepio più famosa della letteratura. Inoltre nella I, le Muse cantano e ballano al suono dell'arpa di Apollo per lodare Giove. Per la scena della pittura di Bigari è stato scelto il Parnaso sulla base del Pegaso che appare nell'arma dei Ranuzzi. In ogni caso le Muse che cantano e ballano sotto Apollo con l'arpa sono coerenti con l'immagine rappresentata da Pindaro.

Nella *Pitica* I, Giove lodato da Apollo e dalle Muse è definito come la divinità che occupa il monte Etna. L'ode di Pindaro celebra la costruzione di Etna, la nuova città omonima, compiuta da Ierone, re di Siracusa, che conquistò i piedi di quella montagna. A questa città antica ai piedi del vulcano sarebbe stata paragonata la zona termale di Porretta dipinta nella volta. Il pittore Bigari ha sottolineato infatti l'aspetto ideale di quel luogo come feudo stabile e immenso dei Ranuzzi ai piedi degli Appennini.

I Ranuzzi di quel tempo si possono confrontare anche in alcuni altri punti con la famiglia reale cantata nelle *Pitiche*. Ad esempio, per la città di Etna appena costruita fu eletto re nominale Dinomene, figlio di Ierone. Esaltando massimamente i meriti di Ierone, Pindaro espresse la sua aspettativa che il nuovo re tenesse un buon governo sul modello del grande padre, che in quel periodo era malato. Proprio per consolare il re di Siracusa nella *Pitica* III venne riportata la storia su Asclepio. Allo stesso modo, anche Ferdinando Vincenzo si ammalò, durante la risoluzione del problema del feudo, e morì nell'agosto del 1726. Tuttavia accelerò la successione del suo potere e, verso la fine del 1724, lasciò a Marcantonio III suo primogenito il posto nel Senato bolognese²². Il suo forte interesse per il castello di Porretta potrebbe essere nato non solo dal desiderio di tramandare la sua vittoria, ma anche come augurio per la prosperità del suo erede.

In verità queste circostanze sui Ranuzzi sono anche quelle sottolineate dallo stesso Ferdinando Vincenzo come il contesto che portò al dipinto di Bigari. La stessa opinione si ritrova infatti nel *Giornale di quanto è succeduto a me Ferdinando Vincenzo Antonio Ranuzzi Cospi conte IX° di casa Ranuzzi e X° della Poretta, attenente alla posizione de' termini del confine del mio*

²¹ Abbiamo consultato il testo in *Ode di PINDARO [...] tradotte in parafrasi, et in rima toscana da ALESSANDRO ADIMARI, e dichiarate dal medesimo. Con osservazioni, e confronti d'alcuni luoghi immitati, o tocchi da Orazio Flacco. [...]*, Pisa, nella stamperia di Francesco Tanagli, 1631, pp. 169-259; ID., *Pitiche*, introduzione, traduzione italiana e note di F. Ferrari, Milano, RCS libri, 2008.

²² Sulla vita di Ferdinando Vincenzo vd. R. DODI, *I senatori di casa Ranuzzi: note biografiche*, in *Ranuzzi*, pp. 33-73: 49-55.

*feudo*²³. Il *Giornale*, compilato in prima persona da Ferdinando Vincenzo, registra come procedeva la controversia sul feudo dopo il 1706, quando questi successe al fratello come capofamiglia.

Alla fine di questo documento si narra che Marcantonio III, prossimo capofamiglia dei Ranuzzi, divenne per la prima volta padre proprio mentre tracciava, come richiesto dalla sentenza, i nuovi confini della contea, alla presenza dei responsabili della Santa Sede e del Senato bolognese. A suo nipote, nato nel giugno del 1724, Ferdinando Vincenzo stesso diede il nome di Girolamo²⁴. Il *Giornale* spiega che egli scelse questo nome pensando a Girolamo I, il primo conte porrettano dei Ranuzzi. Per Ferdinando Vincenzo il nome di Girolamo quindi non era altro che una «viva ricordanza» della vittoria per Porretta, e scrive di aver voluto l'affresco nella galleria proprio per «questa viva ricordanza». L'affermazione non torna totalmente: il piano risale alla fine di agosto 1722 almeno, e Bigari ed altri iniziarono a lavorare nel cantiere già nell'aprile del 1724, cioè prima della nascita. Ma testimonia che il committente comprendeva che la realizzazione dell'opera era inscindibile dalla definizione del limite del feudo. Inoltre nel *Giornale* successivamente è trattato il progetto della pubblicazione della nuova carta di Porretta.

Nel passo in cui si discute sulla «viva ricordanza», Ferdinando Vincenzo conferma che proprio lo stesso nipote Girolamo II avrebbe ottenuto in futuro il posto di capofamiglia dei Ranuzzi. La decorazione del suo palazzo di Bologna non poteva essere priva di rapporti con il tema del mantenimento o del miglioramento della posizione da parte di Marcantonio III suo primogenito.

Ferdinando Vincenzo, nato come secondogenito di Annibale III Ranuzzi, viveva in profonda discordia con il padre e il fratello maggiore Giovan Carlo²⁵. Uomo colto e intelligente, amato da Ferdinando Cospì, suo nonno da parte materna, ereditò i suoi beni a condizione che di cognome si chiamasse Cospì. Tuttavia, egli ardeva dal desiderio di prendere il potere dei Ranuzzi, e ciò spiega il fatto che si presentava non come Cospì soltanto, ma come Ranuzzi Cospì. Dopo la morte del padre, essendo per il patrimonio in opposizione al fratello, ottenne, alla fine della mediazione di un terzo, la

²³ *Giornale di quanto è succeduto a me FERDINANDO VINCENZO ANTONIO RANUZZI COSPI conte IX° di casa Ranuzzi e X° della Poretta, attenente alla posizione de' termini del confine del mio feudo*, Bologna, Archivio di Stato, *Fondo Ranuzzi*, Scritture diverse spettanti al feudo della Porretta, b. Q, fasc. 2, cc. 157r-158r. Abbiamo trascritto e pubblicato in Appendice questa parte importante per il nostro discorso.

²⁴ Sulla vita di Girolamo II Ranuzzi vd. DODI, *I senatori di casa Ranuzzi*, pp. 58-62.

²⁵ Per questa circostanza vd. *ivi*, pp. 49-55. Sulla vita di Annibale III e su quella di Giovan Carlo vd. *ivi*, pp. 45-49.

sua parte: occupò dei posti importanti derivati dal padre, come quello di delegato dei Medici a Bologna. La direzione della famiglia gli giunse infine per la morte improvvisa del fratello maggiore Giovan Carlo. Ma il successo nella disputa per i confini della contea hanno conferito a questa casualità un altro valore. Ferdinando Vincenzo doveva vedere come priorità assoluta il problema della transizione sicura del suo regime.

3. *Trasformazione di Asclepio: un poeta in Parnaso ed un'altra storia che appare*

Riportiamo quindi l'attenzione all'Asclepio dipinto nella volta (figg. 2-2B). Situato nella zona del Parnaso, nella parte bassa lievemente a destra, somiglia molto alla figura sdraiata in basso a destra del *Parnaso* di Raffaello, in tutti i dettagli in cui è rappresentato, nella gestualità, nell'abito, negli accessori e nel suo rapporto con gli altri elementi dell'immagine (figg. 7-7A).

Quella figura di Raffaello, secondo Bellori, rappresenta Pindaro²⁶. La sua opinione fu seguita nell'edizione di formato grande, pubblicata a Roma nel 1722, dalle copie degli affreschi vaticani di Raffaello, incise da Francesco Faraone Aquila²⁷. L'Aquila è un incisore palermitano che collaborò con Martello almeno sin dal 1709: egli probabilmente fornì i suoi nuovi lavori anche per le *Opere* martelliane iniziate a pubblicarsi nel 1723²⁸. Questa identificazione con Pindaro doveva essere condivisa anche tra le persone incaricate della decorazione della galleria.

Possiamo ipotizzare che all'Asclepio di Bigari fosse sovrapposto Pindaro, pur, naturalmente, non deviando dalla tradizionale norma di Asclepio. Ad esempio Cartari fece mettere una corona d'alloro alla testa del dio dell'arte

²⁶ G. P. BELLORI, *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaele d'Urbino nel Palazzo vaticano e nella Farnesina alla Lungara, con alcuni ragionamenti in onore delle sue opere e della pittura e scultura*, Roma, appreso gli eredi del q. Gio: Lorenzo Barbiellini, 1751, pp. 54-55. La prima edizione fu stampata a Roma nel 1695.

²⁷ *Picturae Raphaelis Sanctii Urbinatis ex aula et conclavibus Palatii Vaticani [...]*, Roma, Domenico de' Rossi, 1722, tav. 14. Su questa edizione vd. G. BERNINI PEZZINI, in *Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto nazionale per la grafica*, a cura di G. Bernini Pezzini, S. Massari, S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma, Quasar, 1985, pp. 120-124, 532-540 cat. nr. I. Inoltre lo studio seguente recentemente pubblicato identifica questa figura similmente con Pindaro: C. L. JOOST-GAUGIER, *Raphael's Stanza della Segnatura: Meaning and Invention*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 115-135.

²⁸ La relazione tra questo incisore palermitano e Martello è trattata in K. TAKAHASHI, *The Porticoes in Arcadia. Pier Jacopo Martello's Ideal City Poesilogopoli and the Republic of Letters in Italy*, «Art History» (Department of Art History, Graduate School of Arts and Letters, Tohoku University), XXXVI, 2015, pp. 23-46: 28-29; ID., *Guido Reni in Arcadia. La poetica dello sguardo di P. J. Martello*, «Intersezioni», XXXV, 2015, 3, pp. 355-374: 366-371.

medica²⁹, mentre Federico Zuccari collocò libri ai suoi piedi³⁰. Nell'affresco di Palazzo Ranuzzi, il bastone avvinghiato dal serpente, attribuito importante di Asclepio, però è caduto di lato, leggermente distante dalla stessa figura, e il serpente rialza con vigore il corpo, tirando fuori la lingua, come per seguire il Pegaso. Un'iconografia realizzata intenzionalmente in maniera piuttosto ambigua.

Lo stesso Pindaro raffigurato anche come Asclepio doveva negli intenti ricordare agli osservatori le sue odi. Il poeta in Parnaso canta le *Pitiche*, e allora i suoi testi si proiettano idealmente sull'immagine della volta, proprio come fossero sottotitoli, chiarendo ancora di più il messaggio dell'iconografia. E nello stesso momento esso poteva generare nel dipinto anche un'altra storia.

Lo stesso Pindaro indica la terra di Porretta ad Apollo sulla nube, e lo guida verso una donna che fa il bagno (fig. 3B). La donna è sorpresa da una notizia che ha appena ricevuto, e dal suo gesto possiamo intuire che sta cercando di verificare se riguarda lei. Nello stesso gruppo la donna in fondo a destra guarda fissamente il cielo, e un'altra donna a noi vicina sembra reagire ad un suo richiamo. Pindaro dice che Asclepio è figlio di Apollo e di Coronide, che è la figlia di Flegia, re dei Lapiti di Tessaglia. Citando Esiodo, Strabone riferisce di una «feroce vergine» che «nel Bebeide lago i piè si lava»³¹, e i filologi classici la identificano con Coronide³². Il luogo di incontro casuale tra lei e il dio del sole si può cercare in questa riva³³. Il dipinto di Bigari potrebbe quindi suggerire anche la vicenda della nascita di Asclepio. Le terme di Porretta sarebbero state paragonate al lago Bebeide.

L'espedito della figura di Pindaro ci convince che il potere terapeutico di Asclepio fu portato a Porretta. Inoltre esso potrebbe riferirsi anche alla

²⁹ V. CARTARI, *Le immagini de i dei de gli antichi*, a cura di G. Auzzas, F. Martignago, M. Pastore Stocchi, P. Rigo, Vicenza, Neri Pozza, 1996, pp. 73-76.

³⁰ Lo stesso Asclepio si osserva nella decorazione realizzata dal pittore nella volta della «Sala del Disegno» della sua casa a Roma. Su questo dipinto vd. C. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo e Federico Zuccari fratelli pittori del Cinquecento*, 2 tt., Roma, Jandi Sapi, 1999, II, pp. 215-220.

³¹ STRABONE, *Geografia*, IX, V, 22; XIV, I, 40. Abbiamo utilizzato la versione seguente: ID., *La prima parte della Geografia [...] di greco tradotta in volgare italiano da M. ALFONSO BUONACCIUOLI [...]*, Venezia, appresso Francesco Senese, 1562, p. 180; ID., *La seconda parte della Geografia [...] di greco tradotta in volgare italiano da M. ALFONSO BUONACCIUOLI [...]*, Ferrara, appresso Francesco Senese, 1565, p. 146.

³² ID., *The Geography*, with an English Translation by H. L. Jones, IV ed., 8 tt., London, William Heinemann Ltd – Cambridge, Harvard University Press, 1968, IV, pp. 448-449 nota 1; 1970, VI, pp. 250-251 nota 1.

³³ La stessa opinione si presenta in C. KERÉNYI, *Asklepios. Archetypal Image of the Physician's Existence*, Translated by R. Manheim, New York, Pantheon Books, 1959 [ed. orig. 1948], pp. 93-94.

nascita di Girolamo II Ranuzzi che avrebbe nel prossimo futuro governato la stessa Porretta. Nel *Primo pensiero* elaborato da Martello nell'agosto 1722 è Apollo ad indicare quella terra ad Asclepio. Nell'iconografia dipinta da Bigari successivamente, a partire dall'aprile 1724, probabilmente si trova riflesso il lieto avvenimento del giugno dello stesso anno, che ha cambiato positivamente la situazione della genealogia dei Ranuzzi. Infatti, come detto, nel *Giornale* Ferdinando Vincenzo considera la decorazione della galleria del suo palazzo come un'impresa collegata all'aver dato al nipote il nome di Girolamo.

L'idea di mettere nel Parnaso l'autore stesso che racconta la storia risale ai *Ragguagli di Parnaso*, opera per la prima volta uscita nel 1612, di Traiano Boccalini³⁴. Nel *Comentario*, dialogo del 1710, Martello usava il metodo quasi parodico delle opere discendenti da questa³⁵. Egli, protagonista dello stesso dialogo, era rimasto incantato davanti al *Parnaso* di Raffaello, aveva perso i sensi e si era sentito di «essere un abitator di Parnaso», quando aveva visitato la Stanza della Segnatura del Palazzo Vaticano, insieme con il poeta Giovan Battista Felice Zappi, sotto la guida del pittore Carlo Maratti. Nella sua immaginazione, in quello stesso monte prima osservato nella pittura, Apollo si alzava e i poeti si muovevano. Al Martello che li guardava da vicino apparve Raffaello «non più dipinto ma vivo e spirante» che lo accolse con gentilezza. Nel mondo letterario dell'Italia di quegli anni era in pieno svolgimento una polemica accanita sulla superiorità fra Petrarca e Giambattista Marino, e su quella questione Raffaello rivolge domande all'unico poeta contemporaneo di quel luogo, appena entrato. A questo maestro fantasma Martello esprime, pur imbarazzato, le proprie opinioni.

L'opera di Bigari, in cui le odi cantate da Pindaro diventano soggetto della stessa iconografia, può avere utilizzato come intertesto proprio il *Parnaso* di Raffaello. Somiglia molto, nella struttura, al *Comentario* di Martello.

Sia Ferdinando Vincenzo sia Marcantonio III suo figlio, che componevano poesie, avevano una profonda conoscenza della letteratura. Marcantonio III, essendo dalla sua giovinezza in rapporti amichevoli con Martello, aveva viag-

³⁴ T. BOCCALINI, *Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, a cura di L. Firpo, 2 tt., Bari, Laterza, 1948. Vd. anche L. FIRPO, *Allegoria e satira in Parnaso*, «Belfagor. Rassegna di varia umanità», I, 1946, pp. 673-699.

³⁵ P. J. MARTELLO, *Comentario*, in ID., *Scritti critici e satirici*, a cura di H. S. Noce, Bari, Laterza, 1963, pp. 111-148. Sulla struttura di questa opera vd. A. DOLFI, *L'Arcadia bolognese. Cultura ed ideologia nella poetica di Pier Jacopo Martello*, «Studi urbinati di storia, filosofia e letteratura», n.s., B, XLVII, 1973, 2, pp. 382-432: 396-403; F. WAQUET, *Allégories, autobiographie et histoire littéraire: le «Comentario» de Pier Jacopo Martello*, «Revue des études italiennes», n.s., XLI, 1995, 1-4, pp. 23-38.

giato in Francia insieme a questo poeta³⁶. È verosimile che si possa attribuire allo stesso Martello anche il controllo di quelle parti dell'iconografia attuale che non corrispondono al *Primo pensiero*. Ferdinando Vincenzo tesse nel *Giornale* l'elogio dei «dotti pennelli» di Bigari e di Orlandi. Zanotti, invece, nella sua vita di Bigari, scrive che Martello «fu eletto per regolatore dell'opera» della volta della stessa galleria³⁷. Lo stesso critico d'arte inoltre, nel dialogo del 1727, fa raccontare a Cleandro, uno dei protagonisti, sulla stessa decorazione:

Quanto qui veggio espresso (e a meraviglia
Espresso il veggio) un giorno ascoltar fecemi
Descritto in carte gentilmente Mirtilo [nome arcadico di Martello];
[...]³⁸.

A Pindaro, con grandi carte alle mani e ai piedi, dipinto come Asclepio, sarebbe stato sovrapposto anche il «regolatore dell'opera», da chi conosceva personalmente Martello. Pindaro infatti, nella sua opera criticata da Boileau come «un beau désordre», presenta una certa affinità con Martello. Nel pensiero di Bellori sul *Parnaso* di Raffaello, Pindaro si unisce con Sannazaro tramite Orazio «di Pindaro imitatore ed ammiratore»³⁹. Martello segue anche l'esempio di Orazio quando scrive che il «poeta al pittor somiglia in tutto»⁴⁰. Sannazaro, l'autore della favola pastorale *Arcadia*, è un poeta considerato ideale, insieme con Petrarca, dall'Accademia dell'Arcadia, dove Martello svolse la sua attività come poeta e prosatore. Sulle posizioni estetiche di Martello e dell'Arcadia vorrei ritornare più avanti.

Al di là delle finestre della galleria di Palazzo Ranuzzi si trova la vera terra di Porretta. Inoltre dalle stesse finestre una volta si godeva una vista

³⁶ Componenti poetici di Ferdinando Vincenzo si leggono in *Poesie gravi e giocose del Signor Cavalier Conte FERDINANDO VINCENZO RANUZZI COSPI fatte in sua gioventù*, Bologna, Archivio di Stato, *Fondo Ranuzzi*, Carte politiche, XL, cc. 189r-202v. Marcantonio nel giugno del 1711 si unì all'Accademia letteraria dei Difettosi di Bologna: DODI, *I senatori di casa Ranuzzi*, p. 56. Sul suo viaggio in Francia vd. in particolare F. CHIODINI, *Il viaggio a Parigi di un giovane aristocratico bolognese di primo Settecento: Marc'Antonio Ranuzzi*, «Il Carrobbio», XXXIII, 2007, pp. 109-124.

³⁷ G. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, 2 tt., Bologna, per Lelio dalla Volpe, 1739, II, p. 287.

³⁸ ID., *Dialoghi pubblicati nell'aprirsi una nuova galeria in casa Ranuzzi*, p. 14; ID., *Dialoghi per Gonfaloniere*, p. 325. Zanotti inoltre scrive che la stessa pittura di Bigari fu dipinta «secondo le poetiche idee che ne dettò il celebre Poeta Pier Jacopo Martelli» (C. C. MALVASIA, *Le pitture di Bologna*, a cura di G. Zanotti, Bologna, nella stamperia del Longhi, 1755, p. 248).

³⁹ BELLORI, *Descrizione*, pp. 55-56.

⁴⁰ P. J. MARTELLO, *Sermoni della poetica*, in ID., *Scritti critici e satirici*, pp. 1-69: 44.

panoramica della zona collinare estesa fuori Porta San Mamolo. Il colle «di Sant'Onofrio» di quella zona in quel periodo era usato come teatro all'aperto della Colonia Renia, una sezione bolognese dell'Arcadia⁴¹. Esso doveva essere paragonato al Parnaso. Il teatro del Bosco Parrasio, sede romana dell'Arcadia, fu progettato come Parnaso⁴². Lo stesso ruolo fu dato al colle «di Sant'Onofrio». Durante le giornate luminose sarebbe entrato, insieme alla luce del sole, quel paesaggio, fondendosi con il Parnaso e la Porretta rappresentati nella volta.

Nell'illustrazione per l'edizione martelliana contenente il *Comentario* e il *Canzoniere*, quattro poeti guardano al Parnaso da una cavità nel terreno⁴³ (fig. 8). La stessa relazione tra il Parnaso e i poeti è probabilmente simile a quella tra l'immagine della volta e gli ospiti dei Ranuzzi. Nell'affresco ambedue le acque di Castalia e di Porretta fuoriescono verso di noi oltrepassando la cornice. Lo stesso concetto realizzato dai «dotti pennelli» di Bigari e di Orlandi stimola l'illusione adatta a quel luogo. Avrebbero dovuto comprendere fortemente questo effetto, soprattutto i visitatori consapevoli che Martello era stato il «regolatore dell'opera».

4. Oltre i «manieristi moderni»: la retorica del «buon gusto» e la nuova pittura

Il *Primo pensiero* dichiara che la scelta di distribuire le figure lungo la cornice della parete laterale fu dello stesso committente Ferdinando Vincenzo. Gli studi precedenti hanno già fatto notare che quel sistema di decorazione deriva dal soffitto dipinto da Giuseppe Maria Crespi, circa nel

⁴¹ Su questo colle «di Sant'Onofrio» vd. F. MONTEFUSCO BIGNOZZI, *La Colonia Renia e le arti figurative*, in *La Colonia Renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese*, a cura di M. Saccenti, 2 tt., Modena, Mucchi, 1988, II. *Momenti e problemi*, pp. 361-424: 387 tav. 21.

⁴² Nell'anfiteatro, usato dopo il 1712, del Bosco Parrasio sul colle Aventino era collocata una statua di Apollo: G. M. CRESCIMBENI, *Stato della basilica diaconale, collegiata e parrocchiale di S. Maria in Cosmedin di Roma nel presente anno MDCCXIX*, Roma, per Antonio de' Rossi, 1719, pp. 128-131; S. M. DIXON, *Between the Real and the Ideal. The Accademia degli Arcadi and its Garden in Eighteenth-Century Rome*, Newark, University of Delaware Press, 2006, pp. 61-64. Nel 1725 Antonio Canevari aveva ideato, per il nuovo Bosco Parrasio sul colle Gianicolo, un anfiteatro che ha sulla parte superiore una statua di Pegaso: P. PETRAROIA, *Il Bosco Parrasio*, in *Il teatro a Roma nel Settecento*, 3 tt., Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1989, I, pp. 173-198; DIXON, *Between the Real and the Ideal*, pp. 64-104; V. HYDE MINOR, *The Death of the Baroque and the Rhetoric of Good Taste*, New York, Cambridge University Press, 2006, pp. 127-169.

⁴³ P. J. MARTELLO, *Opere*, 7 tt., Bologna, nella stamperia di Lelio dalla Volpe, 1729, VII. *Versi e prose [...] Parte seconda*, p. IV. La medesima incisione si osserva anche in ID., *Comentario e Canzoniere*, Roma, per Francesco Gonzaga, 1710, p. I.

1702, nel palazzo bolognese Pepoli Campogrande⁴⁴ (fig. 9). Ferdinando Vincenzo aveva più volte sostenuto il Crespi, suo lontano parente dal lato della famiglia Cospi. La stessa opera affrescata da Crespi, caduta in discredito presso la famiglia Pepoli appena dopo il completamento, si sottrasse alla distruzione grazie all'intervento del Gran Principe di Toscana, Ferdinando de' Medici, mecenate del pittore in quel periodo. Fu lo stesso Ferdinando Vincenzo a presentare al Gran Principe il Crespi, entrato in crisi a Bologna⁴⁵.

Lo stesso sistema del dipinto su soffitto era stato in realtà già adottato, per esempio, da Giovanni Antonio Burrini, nel 1681, nella villa Albergati di Zola Predosa alla periferia di Bologna, e da Sebastiano Ricci, fino al 1696, nel palazzo Colonna di Roma⁴⁶. Il Ricci, pittore conosciuto dalla famiglia Ranuzzi, realizzò nel loro palazzo di Bologna non poche opere negli anni successivi al 1682⁴⁷. Inoltre nella scuola veneziana non mancano esempi simili a questi. Nel 1724-1725, il periodo dell'esecuzione della pittura di Bigari, Giambattista Tiepolo decorava con questo metodo il palazzo veneziano Sandi⁴⁸. La stessa strategia si svilupperà nell'affresco del vescovado di Würzburg.

Tuttavia l'origine di questo metodo risale probabilmente all'affresco eseguito da Pietro da Cortona verso gli anni 1641-1643 nella sala di Marte di Palazzo Pitti⁴⁹. Nell'ambito fiorentino, la sua tradizione fu ereditata da Luca Giordano, nel 1682 e nel 1685, a Palazzo Medici Riccardi, e da Anton Domenico Gabbiani, nel 1693, nella palazzina della Meridiana, parte di Palazzo Pitti⁵⁰ (fig. 10). In alcuni elementi, per esempio nelle donne dan-

⁴⁴ RAVAGLIA, *Il palazzo di Giustizia*, p. 83; CASALI PEDRIELLI, *La decorazione pittorica della galleria*, p. 134; PIGOZZI, *Le gallerie degli Arcadi bolognesi*, p. 246.

⁴⁵ Su questi risvolti vd. A. MAZZA, *I «turgidi, floridi affreschi» di Giuseppe Maria Crespi in palazzo Pepoli*, in *Giuseppe Maria Crespi. 1665-1747. Bologna, Pinacoteca nazionale e Accademia di belle arti, Palazzo Pepoli Campogrande, 7 settembre-11 novembre 1990*, a cura di A. Emiliani e A. B. Rave, Bologna, Nuova Alfa editoriale, 1990, pp. CCVII-CCXVI: CCXI-CCXII; ID., *L'età dei Ranuzzi. Progetti decorativi e quadreria nel nuovo palazzo dal conte Marcantonio Ranuzzi al conte Vincenzo Ferdinando Antonio Ranuzzi Cospi (1679-1726)*, in *Palazzo Ranuzzi Baciocchi*, pp. 78-106: 97-98.

⁴⁶ Su queste opere vd. E. RICCÒMINI, *Giovanni Antonio Burrini*, Bologna, Edizioni Tipoarte, 1999, pp. 165-171 cat. nr. 8a; A. SCARPA, *Sebastiano Ricci*, Milano, Bruno Alfieri, 2006, pp. 290-291 cat. nr. 412.

⁴⁷ Sulla relazione tra il Ricci e i Ranuzzi vd. MAZZA, *L'età dei Ranuzzi*, pp. 85-89.

⁴⁸ M. GEMIN – F. PEDROCCO, *Giambattista Tiepolo: i dipinti: opera completa*, Venezia, Arsenale, 1993, pp. 38-40, 245 cat. nr. 65.

⁴⁹ Su tale opera vd. *Pietro da Cortona a Firenze (1637-1647)*. Firenze, Casa Buonarroti, 22 giugno - 11 ottobre 2010, a cura di R. Contini, F. Solinas, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2010, pp. 40-43, 66-75.

⁵⁰ Su queste vd. O. FERRARI – G. SCAVIZZI, *Luca Giordano: l'opera completa*, Napoli, Electa, 1992, pp. 77-103, 314-315 cat. nr. A386-387; T. FRANGENBERG, *A Private Homage to*

zanti che suonano il tamburello e negli uomini che siedono sulla nuvola, la pittura di Bigari somiglia a quella di Gabbiani nella sala della Meridiana. Ferdinando Vincenzo doveva conoscere questa opera, dato che era, sin dalla sua infanzia, al servizio della corte fiorentina e aveva studiato insieme con Ferdinando de' Medici, il futuro Gran Principe, e che per tutta la vita mantenne vivi i rapporti con quell'ambito politico e culturale⁵¹. Il *Primo pensiero* martelliano suggerisce di installare una meridiana sul pavimento della galleria: un'idea che potrebbe essere stata consigliata dal committente.

Il nostro dipinto di Bigari non può essere definito classicista, e allo stesso tempo devia non poco anche dalla tradizione cortonese. Tutta la parte centrale della volta è occupata solo dal cielo, senza alcun altro elemento di peso, in modo da far risaltare le forme sui bordi. Le figure lì dipinte hanno gestualità differenti, alcune delle quali emergono con forza, e l'uso di colori tenui per pelle, capelli e costumi le porta quasi a dissolversi nella natura circostante; ma sono distanti l'una dall'altra, non si collegano, e anzi nemmeno si sovrappongono reciprocamente.

Tutto il *Primo pensiero* di Martello afferma la necessità di presentare separatamente ogni unità che costituisce l'immagine, e questa attenzione riflette il suo famoso discorso sull'«evidenza» della rappresentazione. Nei *Sermoni della poetica* del 1710, opponendosi a Galileo, che aveva paragonato, biasimandola, la narrazione articolata e ordinata di Tasso all'intarsio artificiale, egli aveva provato ad interpretarla di nuovo positivamente, lodandola invece come una struttura che fa concentrare l'attenzione dei lettori su ogni punto, sottolineandolo⁵². Aveva opposto Tasso, «Re degli Evidenti», ad Omero, definendo quest'ultimo l'«imitator religioso» per il suo modo di descrivere molte cose minute dettagliatamente nello stesso tempo, e senza porre l'accento su alcun elemento. Inoltre, ad imitare il tentativo di Galileo, che aveva preso come punto di riferimento esempi dell'arte visiva, Martello

Galileo. *Anton Domenico Gabbiani's Frescoes in the Pitti Palace*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LIX, 1996, pp. 245-273; *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici e Anton Domenico Gabbiani. Mecenate e committenza artistica ad un pittore fiorentino della fine del Seicento. Catalogo della mostra*, a cura di R. Spinelli, Prato, Noèdizioni, 2003, pp. 74-81 cat. nr. 12.

⁵¹ L'attività del giovane Ferdinando Vincenzo alla corte fiorentina è illustrata in DODI, *I senatori di casa Ranuzzi*, pp. 49-55.

⁵² MARTELLO, *Sermoni della poetica*, pp. 21-29. Sull'idea dell'«evidenza» della rappresentazione nella poetica di Martello vd. anche I. MAGNANI CAMPANACCI, *Un bolognese nella repubblica delle lettere: Pier Jacopo Martello*, Modena, Mucchi, 1994, pp. 131-187; A. BENISCELLI, *Le passioni evidenti. Parola, pittura, scena nella letteratura settecentesca*, Modena, Mucchi, 2000, pp. 75-138; TAKAHASHI, *Guido Reni in Arcadia*, pp. 362-366.

lì aveva confrontato lo stesso grande poeta italiano, in modo concreto, con Guido Reni, Carlo Cignani ed altri pittori.

Martello invece cita il nome di Francesco Albani, altro maestro della scuola bolognese, come modello per questa decorazione di Bigari. Gli alberi ben ordinati ai lati e il loro efficace rapporto col cielo sono descritti dal *Primo pensiero* come caratteri dello stesso Albani. Alla volta della galleria sarebbe stata applicata, in realtà, la tipica immagine dei piccoli dipinti incorniciati nei quali era specializzato questo pittore. L'esempio di Albani, rivale di Reni e maestro di Cignani, poteva suggerire l'orientamento di evitare la confusione barocca.

Tuttavia Albani fu scelto forse non solamente per la sua «evidenza». È un pittore, per così dire, veramente degno del gusto di Martello. L'Albani, nella sua teoria non pubblicata in vita e citata in *Felsina pittrice* di Malvasia, condivide, in sostanza, l'opinione di Bellori su Raffaello come pittore ideale, ma allo stesso tempo commenta negativamente l'*Estasi di santa Cecilia*, una delle sue opere più importanti, perché occupata da santi «quasi oziosi» e privi di «concetti»⁵³. Bigari ha in effetti dipinto, pur riprendendo Raffaello, la natura come sfondo e figure riccamente diverse. L'Albani voleva nell'immagine una certa varietà: in questo senso egli prende parte, insieme con Bigari, anche alla genealogia barocca iniziata da Cortona.

I poeti dell'Accademia dell'Arcadia cercavano di trovare il «buon gusto» che sostituisce il barocco, e stabilirono come doppio scopo della loro attività collettiva l'esclusione del marinismo e la restaurazione del petrarchismo. Anche Martello aveva fatto nel suo *Comentario* un paragone tra Petrarca e Marino, ma egli attribuiva grande importanza anche all'eredità di quest'ultimo, provando allo stesso tempo simpatia per l'estetica arcadica⁵⁴. Martello

⁵³ C. C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi [...] con aggiunte, correzioni e note inedite del medesimo autore*, di GIAMPIETRO ZANOTTI e di altri scrittori viventi, 2 tt., Bologna, Tipografia Guidi all'Ancora, 1841, II, pp. 163-170. Sulla teoria di Albani per la pittura vd. anche C. R. PUGLISI, *Francesco Albani*, New Haven-London, Yale University Press, 1999, pp. 48-54.

⁵⁴ La sua posizione si sottolinea anche in B. CROCE, *La letteratura italiana del Settecento: note critiche*, Bari, Laterza, 1949, pp. 76-92; F. CROCE, *Pier Jacopo Martello*, «La rassegna della letteratura italiana», s. VII, LVII, 1953, 1-2, pp. 137-147; M. FUBINI, *Stile e umanità di Giambattista Vico*, Seconda edizione con un'appendice di nuovi saggi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965, pp. 234-242; G. DISTASO, *Fra Barocco e Arcadia. Poesia ed esperienza critica di Pier Jacopo Martello*, «Annali della scuola normale superiore di Pisa: classe di lettere e filosofia», s. III, VI, 1976, 2, pp. 505-527; E. GRAZIOSI, *Vent'anni di petrarchismo (1690-1710)*, in *La Colonia Renia*, II, pp. 71-225: 137-160; BENISCELLI, *Le passioni evidenti*, pp. 46-57. L'orientamento di respingere l'idolatria di Petrarca si riconosce anche in Muratori.

difende Marino e i marinisti, seguendo l'esempio di Tasso, che assegna il «vero» agli storici e il «verosimile» ai poeti. E nel suo discorso, Petrarca e i petrarchisti, Marino e i marinisti, tutti si confrontano con i pittori.

Il personaggio Raffaello, interlocutore di Martello nel *Parnaso* vaticano, afferma che Petrarca somiglia al pittore che disegnando «sul vero» realizza i «verisimili» perfetti più belli dei «veri medesimi», mentre i suoi seguaci sono come quelli che solamente copiano «il vero» e «non sanno dipingere una figura se non tal quale la vedono»; invece Marino e i marinisti, secondo lo stesso protagonista del dialogo, inventano, come i «manieristi moderni», «il vero» nuovo, alterando proprio «il vero»⁵⁵. I suoi «manieristi moderni» dovrebbero corrispondere in realtà piuttosto ai pittori barocchi, anche se possono includere Correggio e i veneziani come Tintoretto. Martello spiega che tra le opere di questi artisti che «al tempo massime de' Caracci con tanto sbaglio e abbaglio del mondo fiorirono» si osservano i «dintorni più del dovere risoluti», una «certa digradazione di colorito» e una «certa mossa d'atteggiamenti»⁵⁶. Riconoscendo che i «manieristi moderni» per queste espressioni «ostentano una tal quale braùra che appaga il maggior numero de' riguardanti per lo più non periti della giustezza del disegnare», lo stesso Raffaello fantasma non rifiuta «quell'animosità non corretta» tipicamente loro⁵⁷. Posizione che è naturalmente anche di Martello, che valutava il Marino alquanto positivamente per l'effetto fonico e visivo del suo linguaggio.

Per quanto riguarda la zona centrale, unica sistemata in modo diverso, Martello rivela che quell'arcobaleno risplendente tra le nuvole cariche deriva dallo stemma dei Ranuzzi⁵⁸. Tuttavia gli osservatori di oggi dovrebbero colle-

Sul problema della sua critica petrarchesca vd. F. FORTI, *L. A. Muratori fra antichi e moderni*, Bologna, Cesare Zuffi, 1953, pp. 115-157.

⁵⁵ MARTELLO, *Comentario*, p. 140.

⁵⁶ Ivi, pp. 140-141. Secondo il Raffaello martelliano «i quattro Caracci, il Reni, il Zampieri, l'Albani e modernamente il Cignano col suo giovane figlio, il Franceschini, il Quaini ed altri suoi allievi migliori» hanno studiato non solo su Raffaello ma anche su quei «manieristi moderni». Di conseguenza (così prosegue lo stesso personaggio) è risultato che «nulla di statuino e tutto di corretto hanno le loro pitture e fanno più discernere dal vicino il lontano e vestono le loro figure con più bizzarria di svolazzi e con piegature meno stirate negli abiti». A proposito, «manieriste» è un neologismo creato da Fréart de Chambray: con esso il critico faceva riferimento ai pittori italiani del suo periodo. È stato indicato questo aspetto già in P. SOHM, *The Artist Grows Old. The Aging of Art and Artists in Italy, 1500-1800*, New Haven-London, Yale University Press, 2007, pp. 146-147.

⁵⁷ MARTELLO, *Comentario*, p. 141.

⁵⁸ Sullo stemma dei Ranuzzi vd. P. S. DOLFI, *Cronologia delle famiglie nobili di Bologna*, Bologna, presso Gio. Battista Ferroni, 1670, p. 630; R. DODI, *Cenni storici sulla famiglia*

gare questa immagine piuttosto ai paesaggi rappresentati ai suoi lati. Infatti, come si è già scritto sopra, il *Primo pensiero* ammette che quell'iconografia con Giunone ed Iride suggerisce anche il tempo più piacevole per il bagno⁵⁹.

Come la stessa decorazione per i Ranuzzi, tutti i suoi precedenti dipinti barocchi su soffitto furono prodotti, similmente, per lodare le famiglie in oggetto. Ma l'iconografia attribuita a Martello si distingue dalle altre, non solo per l'«evidenza» della forma, ma anche per la sua passività proprio nel comunicare il messaggio⁶⁰. Bigari escluse il personaggio reale dall'affresco, ed espresse sia la storia sia l'allegoria molto ambiguamente, parafrasando l'emblema dello stemma in forma spontanea. Il contenuto pindarico è infatti attenuato drasticamente da motivi che sembrano anche autonomi. Zanotti ha riassunto il tema dell'iconografia come «i bagni salubri della Porretta, terra di cui tiene dominio il primogenito di casa Ranuzzi»⁶¹: lettura che era stata proposta originariamente dall'iscrizione di Martello. Il significato portato da questa opera non appare sufficientemente se non si esercita dall'esterno l'azione di propria iniziativa. Ci si potrebbe chiedere se Martello avesse desiderato proprio questa oscillazione, a seconda dell'esperienza e dell'attenzione avute dagli osservatori.

Ernst Cassirer, in *La filosofia dell'illuminismo*, ha prestato attenzione alla «delicatezza» che proponeva Dominique Bouhours, in *Manière de bien penser* del 1687, come al nuovo principio artistico che rappresenta l'alternativa

Ranuzzi a Bologna, in *Ranuzzi*, pp. 21-31: 31. A Palazzo Ranuzzi Giacomo Bolognini aveva ideato nel 1716 per Ferdinando Vincenzo un'iconografia sulla base dello stesso stemma. L'opera non fu realizzata. Il programma elaborato dal pittore e un bozzetto sono presentati in MAZZA, *L'età dei Ranuzzi*, pp. 98-99. Il bozzetto assume un aspetto alquanto complicato, rappresentando unitariamente dieci figure assieme a Pegaso e ad altri elementi. Invece Casali Pedrielli dice che il metodo, adottato da Bigari, di dividere in tre la volta possa derivare dall'esempio dipinto da Franceschini nel Palazzo Monti di Bologna: CASALI PEDRIELLI, *La decorazione pittorica della galleria*, pp. 134, 137 nota 17. Su questo affresco vd. D. C. MILLER, *Marcantonio Franceschini*, Torino, Artema, 2001, pp. 126-127 cat. nr. 31.

⁵⁹ Cartari scrive che «Esculapio [Asclepio] non è altro che l'aria, la quale è purgata dal Sole»: CARTARI, *Le immagini de i dei de gli antichi*, p. 73. Giunone, dea dell'aria, sarebbe stata scelta per integrare il ruolo di Asclepio.

⁶⁰ In questo punto non è piccola la differenza dall'iconografia di Gabbiani. Quella di Gabbiani si riferisce, attraverso i meriti di Amerigo Vespucci e di Galileo Galilei, molto moderatamente ai Medici come patroni della scienza. Per il significato e la funzione di quest'opera vd. FRANGENBERG, *A Private Homage to Galileo*, pp. 245-273.

⁶¹ ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, II, p. 287. In questo luogo si ricorda anche che in quel periodo in Italia si tendeva a rifiutare la lode esagerata, tipica della lingua italiana: cfr. per esempio P. CALEPIO, *Descrizione de' costumi italiani*, a cura di S. Romagnoli, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1962, p. 11.

al pensiero chiaro, considerato come la norma nell'estetica del classicismo. Nella poetica e nella retorica di Martello, è occupata similmente la posizione centrale da quella stessa che «si manifesta [...] nella facilità e mobilità del pensiero, nell'afferrare le più fini sfumature e i più rapidi passaggi»⁶². La critica d'arte dell'ambito martelliano riconosceva la «delicatezza» propria anche nella «seconda maniera» di Guido Reni degli ultimi anni, principio che doveva controllare ugualmente il metodo della decorazione di Bigari⁶³.

⁶² E. CASSIRER, *La filosofia dell'illuminismo*, trad. it. di E. Pocar, V ed., Firenze, La Nuova Italia, 1992 [ed. orig. 1932], pp. 411-412.

⁶³ Cfr. TAKAHASHI, *Guido Reni in Arcadia*, pp. 366-371.

APPENDICE

Giornale di quanto è succeduto a me FERDINANDO VINCENZO ANTONIO RANUZZI COSPI conte IX° di casa Ranuzzi e X° della Poretta, attenente alla posizione de' termini del confine del mio feudo, Bologna, Archivio di Stato, Fondo Ranuzzi, Scritture diverse spettanti al feudo della Porretta, b. Q, fasc. 2, cc. 157r-158v.

[...] Questa medesima lite, riattaccatasi il 18 dicembre 1697, per gli atti di Gaspare Busatti Successore de' rogiti del sopradetto Agostino Berti da me conte Ferdinando Vincenzo Ranuzzi Cospì Conte X° del feudo suddetto, e IX° della casa Ranuzzi emmi[nente?] riuscito proseguirla fino alla finale conclusione, e di nuovo mi protesto riconoscere della somma misericordia di Dio, e comeché nello stesso tempo che erano alla Porretta per questa posizione il signore auditore generale Clemente Righi per il signor cardinale Ruffo legato et il signor senatore conte Patrizio Zambeccari per mettere i detti confini havendomi la stessa misericordia di Dio conceduto un nipotino dal conte Marcantonio mio primogenito, e dalla contessa Maria Bergonzi sua consorte a grata e ricordevol memoria per i miei posterì in esso figlio nato ho voluto ravvivare il nome di Girolamo che fu il primo conte di mia casa, e che dovrà esser a Dio piacendo, doppo di me, e del conte Marcantonio mio figlio il successore del feudo ed oltre a questa viva ricordanza ho pure imposto nel dipingere che si fa una mia galleria nel mio palazzo primogeniale voluto illustrarla per mezzo dei dotti pennelli del figurista signor Vittorio Bigari e del quadrista signor Steffano Orlandi ch'è *Dell'origine e fonti salubri dell'acque della Porretta* ne esprimono nel volto l'istoria memorabile, che è quan[to] qui ho stimato d'accennare, volenteroso di stampare quanto più presto mi sia possibile una ben fatta mappa autentica della situazione del feudo, de' termini posti e della descrizione delle case che in esso feudo sono con ogni rogito che ne attesti l'incontrastabile verità; e questa mappa distribuirli in ogni archivio, conventi e publica libreria a perpetua memoria, fatica, applicazione e spesa, che fo promettermi da' posterì di mia casa ricordarsi dell'anima mia e di pregare il signor Iddio per la salute della medesima. Et ho nelle suddette mappe posta una memoria agl'erediti leggitori, ove tali mappe originali siano, ove sian le visite e come lo auditore del Torrone signor avvocato Luca Antonio Sterpini habbia imposto alli massari di Granaglione, Casio e Capugnano di non portar denuncie nel medesimo Torrone di ciò che succede di maleficii nel feudo mio, come tutto consta e per rogito del signor Giovanni Battista Bertolazzi sotto il dì 23 aprile 1725 e come tutt'altro appare nelle sopradescritte erudizioni al leggitore,

ove anco si legge che l'istrumento col Senato fu fatto dalli signori Pier Iacopo Martelli e Giovanni Camillo Bertalotti in solido dico. L'istrumento del totale aggiustamento col Senato di Bologna e ne è sì presso i medesimi notari che nell'archivio il rogito sotto il dì 30 dicembre 1724, come si vede al *Libro diversorum* numero 90 detto l'armario dello scrivano e le spese come a detta lista sì moderne che antiche furono e sono state lire 26.309, 15 com'è nell'archivio sotto il dì 18 novembre 1706.



Fig. 1. V. M. BIGARI e S. ORLANDI, *Allegoria delle terme di Porretta*, 1724-1725, Bologna, Palazzo Ranuzzi, Galleria.



Fig. 2. V. M. BIGARI, Zona occidentale dell'*Allegoria delle terme di Porretta*.



Fig. 2A. Particolare della fig. 2.



Fig. 2B. Particolare della fig. 2.



Fig. 3. V. M. BIGARI, Zona orientale dell'*Allegoria delle terme di Porretta*.



Fig. 3A. Particolare della fig. 3.



Fig. 3B. Particolare della fig. 3.



Fig. 4. V. M. BIGARI e S. ORLANDI, Zona centrale dell'*Allegoria delle terme di Porretta*.



Fig. 5. ANONIMO, Illustrazione per il tomo quarto delle *Opere* di Pier Jacopo Martello (ritratto dell'autore), in P. J. MARTELLO, *Opere*, Bologna, nella stamperia di Lelio dalla Volpe, 1723, IV. *Seguito del Teatro italiano [...] Parte prima*, p. VIII.



Fig. 6. Porretta (al centro della fotografia si trova la chiesa parrocchiale di Santa Maria Maddalena. Inquadrate sono le fondamenta realizzate per il castello dei Ranuzzi).



Fig. 7. RAFFAELLO, *Parnaso*, 1509-1510, Palazzi Vaticani, Stanza della Segnatura © 2016. Foto Scala, Firenze.



Fig. 7A. Particolare della fig. 7 © 2016. Foto Scala, Firenze.



Fig. 8. F. F. AQUILA (?), Illustrazione per il tomo settimo delle *Opere* di Pier Jacopo Martello, in P. J. MARTELLO, *Opere*, Bologna, nella stamperia di Lelio dalla Volpe, 1729, VII. *Versi e prose* [...] *Parte seconda*, p. IV.



Fig. 9. G. M. CRESPI, *Olimpo*, ca. 1702(?), Bologna, Palazzo Pepoli Campogrande, Stanza dell'Olimpo.



Fig. 10. A. D. GABBIANI, *Il Tempo esalta la Scienza e calpesta l'Ignoranza*, 1693, Firenze, Palazzo Pitti, Palazzina della Meridiana, Sala della Meridiana.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Kenichi Takahashi, Wakayama: figg. 1-4 (su concessione della Corte d'Appello di Bologna), 5-6, 8, 10.

Foto Scala, Firenze: figg. 7-7A.

Soprintendenza per il patrimonio storico, artistico e demoetnoantropologico per le province di Bologna, Ferrara, Forlì, Ravenna e Rimini, Archivio fotografico: fig. 9.