

nuèter-ricerche

47

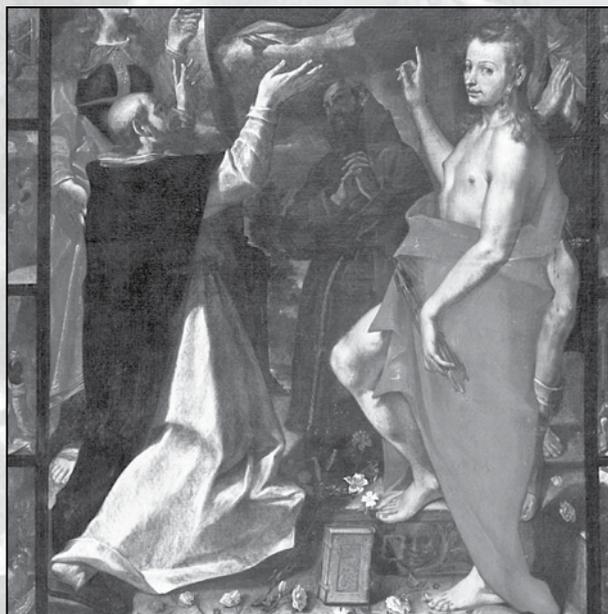
Renzo Zagnoni
Alessandro Nesi

Pietro Maria Massari
detto il *Porrettano*

Un allievo dei Carracci sull'Appennino bolognese

Prefazione di Daniele Benati

Parrocchia di Santa Maria Maddalena
Gruppo di studi alta valle del Reno
Comune di Porretta Terme
2013



Daniele Benati

Prefazione

Eccellente idea quella di dedicare a Porretta una mostra su Pietro Maria Massari detto il Porrettano. Il Gruppo di Studi Alta Valle del Reno onora in questo modo un pittore di cui attualmente si sa assai poco, ma che lasciò nella parrocchiale della sua città natale due dipinti di grande prestigio. Come dimostra lo pseudonimo con cui è tuttora noto, tra Porretta e Massari, da non confondere con il più famoso Lucio, esiste di fatto un profondo legame identitario, meritevole di essere segnalato.

L'occasione è poi sembrata utile per presentare anche qualche quadro presente negli edifici sacri dei dintorni, utili meglio a circostanziare l'attività del Porrettano e a richiamare agli abitanti della zona l'importanza del patrimonio artistico loro affidato. In questo modo l'iniziativa si ricollega alle benemerite esposizioni 'territoriali' attuate dalla Soprintendenza in anni ormai lontani, nella convinzione di quanto la conoscenza possa giovare a una corretta azione di tutela: uno slogan questo, peraltro già professato nel 1914 da Igino Benvenuto Supino, fondatore di quello che è l'attuale Dipartimento delle Arti nel quale insegno, nel quale in molti ci siamo riconosciuti, ma che la congiuntura attuale e le ristrettezze economiche in cui versano gli organi periferici del Ministero dei Beni Culturali rendono sempre più utopistico.

Va detto altresì che, a proposito del Porrettano, le scarse conoscenze a nostra disposizione rendono il compito di organizzare un'esposizione su di lui assai difficile. Alessandro Nesi, che già se n'è occupato in un brillante articolo pubblicato l'anno scorso sulla rivista "Arte cristiana" e che si è fatto carico di un tale impegno, ne è ben consapevole. Quanto sappiamo su di lui, a parte alcune ulteriori notizie che lo stesso Nesi ha reperito in quest'occasione compulsando gli archivi a Porretta e a Bologna, deriva principalmente da Antonio Masini, che nella sua *Bologna perlustrata* (1650) gli riferiva la paternità di due dipinti da altare tuttora conservati nella parrocchiale di Porretta, il *Sant'Antonio abate* e la *Presentazione della Vergine al tempio*.

Si tratta peraltro di quadri abbastanza diversi tra loro, che dimostrano uno spirito assai indipendente da parte di un pittore che, a detta ancora di Masini, si era formato nell'Accademia degli Incamminati, giovandosi dell'insegnamento dei Carracci. Qualcosa del più stralunato Ludovico appare di fatto nella *Presentazione* di Porretta e nel *Cristo presentato al popolo* di Badi, convincentemente avvicinato al Porrettano da Nesi, dove peraltro la composizione deferisce a un modello di Agostino. In entrambi i dipinti appena citati sono però presenti anche accenti spigliatamente manieristi, che non sembra possibile spiegare in chiave esclusivamente bolognese e che rinviano piuttosto a una riflessione da parte del Porrettano sulle stampe nordiche, assai diffuse e studiate anche in ambito locale.

Meno spiritato e spiritoso, ma non meno intenso è il *Sant'Antonio abate*, inserito

La mostra è stata organizzata con il contributo di Silvano, Adelaide e Stefano Palmieri, Banca di Credito Cooperativo dell'alto Reno, Coop Reno, Piquadro

Ringraziamo per la preziosa collaborazione: i parroci di Badi, Capugnano, Granaglione e Porretta, Anna Maria Bertoli Barsotti, Daniele Benati, Paola Borri, Penny Buffon, Giampiero Cammarota, Giuseppe Fanti, Alfeo Giacomelli, Paola Mattioli, Patrizia Moro, Antonio Natali, Matteo Rossini, Sergio Sabattini, Luciano Scuda, Marco Tamarri, Ubaldo Teglia, Diana Tura.

Aniceto Antilopi ha realizzato le seguenti riproduzioni: *Presentazione di Maria al Tempio* di Porretta Terme, *Ecce homo* di Badi e *San Sebastiano* di Molino del Pallone.

Stefano Semenzato ha realizzato la riproduzione della *Madonna del Rosario* e dei quadretti dei misteri del Rosario di Porretta Terme.

La foto del *San Girolamo* della Pinacoteca Nazionale di Bologna viene pubblicata su concessione del MiBAC - Archivio Pinacoteca Nazionale di Bologna.

Le altre immagini di pale d'altare vengono pubblicate su concessione dell'Ufficio beni culturali ecclesiastici della Curia di Bologna.

in un misterioso paesaggio boscoso che ci fa riflettere su quanto le caratteristiche della vegetazione dei nostri monti giungesse a influire sul modo di vedere la realtà da parte di artisti che, nati e operosi in questi luoghi, erano stati pur sempre educati a pensare la natura in termini più astratti e convenzionali. Se entrambi i dipinti appartengono al Porrettano, come sosteneva Masini e come hanno ripetuto gli studiosi successivi, va capito il rapporto cronologico che intercorre tra di loro, tenendo per giunta presente che Massari, nato nel 1565 e scomparso poco dopo il 1592, ebbe una carriera assai breve.

Ma, affiancando i dipinti in stretta contiguità, la mostra sarà utile per verificare la coerenza di altre attribuzioni che Nesi propende ad accogliere nel catalogo del pittore. Per conto mio sono assai curioso dell'effetto che farà, in questo contesto di pittura carraccesca riletta in chiave 'montanara', il piccolo *Ecce Homo* conservato agli Uffizi, che Nesi attribuisce al Porrettano e per il quale resto personalmente convinto che si tratti di un dipinto giovanile di Annibale Carracci, dipinto intorno al 1584. Ma le mostre servono anche a questo: a stimolare la discussione.

Ecco un altro motivo per il quale dobbiamo essere grati al Gruppo di Studi Alta Valle del Reno e al suo presidente, Renzo Zagnoni, che l'hanno promossa con tanto entusiasmo.

Daniele Benati
Alma Mater - Università degli Studi di Bologna

Renzo Zagnoni

Porretta ai tempi del "Porrettano"

La contea del Bagno fra Quattro e Cinquecento

Il territorio dei Bagni della Porretta fino alla metà del Quattrocento appartenne al contado bolognese e fu soggetto alle due comunità di Capugnano, in sinistra Rio, e di Granaglione-Capanne, in destra. Furono dunque il potere politico bolognese e gli uomini delle due comunità ad avviare fin dal secolo XIII, e soprattutto nel seguente, l'attività dei bagni termali, costruendo i due alberghi comunitari ed ottenendo l'esenzione dalle gravezze, cioè dalle tasse, per chi avesse voluto venire ad abitare in questa *terra* per costruirvi case ed aprirvi attività economiche e commerciali nell'ambito di quello che oggi definiremmo turismo termale.

Dalla metà del Trecento, anche per la fama raggiunta da questi bagni per la diffusione in Italia e in Europa della *Regola* del medico Tura da Castello¹, a partire dalla zona delle sorgenti termali nella stretta del Rio Maggiore sorse un centro abitato, che fin dai primissimi tempi rispose ad alcune precise vocazioni, da quella dell'accoglienza di chi veniva per bere le acque termali, a quella del commercio sia nelle *apoteche* ed *ospitia* che vi sorsero, sia per il precocissimo avvio del mercato del sabato, sia infine a quella produttiva².

Una svolta fondamentale nelle vicende storiche del Bagno fu l'erezione della contea, fondata con una bolla di papa Nicolò V del 1° marzo 1447³, della quale fu investito il ricco mercante bolognese Niccolò Sanuti, che la resse fino al 1482, anno della sua morte. La contea venne separata dal territorio bolognese *per unum miliare circumcirca ipsa balnea* e fu ricavata all'interno dei comuni di Capugnano, dalla parte sinistra del Rio Maggiore, e di Granaglione-Succida dalla parte destra, i due versanti del torrente da cui scaturivano le sorgenti termali, vero motivo della sua costituzione. La nuova realtà, avendo creato un nuovo centro autonomo destinato ad un notevole sviluppo economico, determinò anche la nascita di un nuovo ceto di possidenti, che, pur rimanendo in qualche modo legati alla terra, poiché molti di essi continuarono a possedere terreni agricoli, sviluppò una diversa mentalità più borghese, legata alla produzione ed agli scambi commerciali.

La novità rappresentata dalla nuova contea era evidente, ma per il primo secolo

¹ La copia più antica del trattato di Tura, risalente al 1453, si trova in un manoscritto in Biblioteca Riccardiana di Firenze, ms. 1177, cc. 191^r-192^v, pubblicato per la prima volta in Zecchi 1953.

² Zagnoni 1995, pp. 41-128.

³ Copia della bolla del 1448 in ASB, *Comune Governo, Liber Fantini*, c. 183^r. Sulla contea cfr. Zagnoni 2000, pp. 283-312.

della sua esistenza non comportò in realtà quasi nessun fatto nuovo. Ancora per molto tempo infatti l'effettiva giurisdizione rimase nelle mani del potere politico bolognese, cosicché il titolo di conte, assegnato a Nicolò Sanuti nel 1447 e ad Angelo Ranuzzi dal 1482, rimase puramente onorifico, per acquistare una più spiccata valenza giurisdizionale solamente dalla seconda metà del Cinquecento. Il nuovo conte Sanuti si interessò infatti solamente delle proprie attività imprenditoriali, rispondendo in ciò alla tendenza delle più potenti famiglie cittadine a concentrare ciascuna i propri interessi in una precisa zona del Bolognese⁴.

La definizione del territorio della contea stabilita dalla bolla del 1447 (*per unum milliari circumcirca ipsa balnea*) fu il motivo di una secolare controversia che contrappose i conti della Porretta al senato bolognese, poiché i primi intesero il miglio giurisdizionale come il raggio della circonferenza, mentre il secondo avrebbe voluto restringerlo alla circonferenza⁵.

Poiché il Sanuti non ebbe figli dai suoi due matrimoni, presto sorse il problema della successione: nel 1471 Girolamo Ranuzzi, col consenso del Sanuti, ottenne da papa Sisto IV il diritto di succedere a quest'ultimo e ciò avvenne alla sua morte. Il 26 giugno 1482 i Sedici Riformatori dello stato di libertà emanarono un senatoconsulto assegnando la contea al Ranuzzi, limitandone però fortemente il potere, rispetto a quanto era stato stabilito nella bolla di Nicolò V del 1447⁶. Quest'ultimo documento prevedeva infatti che egli potesse esercitare la giustizia, sia nei confronti dei forestieri, sia degli abitanti, solamente nei mesi di luglio ed agosto, nel periodo cioè delle cosiddette *bagnature*. Si trattò di una limitazione davvero consistente, che rese ancor meno incisivo il dominio del nuovo conte. Questa fortissima limitazione spinse i successori di Angelo a cercare di allargare quanto più possibile la loro sfera di azione. Nel Cinquecento fu soprattutto il conte Marco Antonio (I), che rese a lungo la contea dal 1550 al 1603, a promuovere un allargamento deciso della giurisdizione comitale.

Il primo e fondamentale atto con cui Girolamo (I), diretto successore di Angelo, cercò di organizzare meglio il feudo, fu il provvedimento con cui nel 1495 nominò alcuni procuratori (Tommaso del fu Alle Borghesani, Zanone del fu Bertolino del Curto, Matteo del fu Sabatino dal Negro e Nerio di Egidio *de Molendinario*) tutti esponenti della nascente borghesia commerciale e produttiva porrettana, la cui azione all'inizio si limitò a due specifici compiti: ricercare un cappellano per la chiesa di Santa Maria Maddalena, dipendente dalla parrocchia di San Michele di Capugnano, provvedendo anche alle rendite necessarie al suo sostentamento e mantenere vie, strade, passi, piazze, ponti e case⁷. Entrambi questi incarichi avevano una evidente

⁴ Sul Sanuti cfr. Comelli 1899 e Zagnoni 1995, pp. 91-100.

⁵ I documenti della controversia sono per la maggior parte pubblicati in *Bononiensis seu porrectana confinium Eminentissimo ac Reverendissimo Principi Domino Cardinali Curtio Origo Bononiae de Latere Legato. Pro Excelso Senatu Bononiae ejusque Camera (...)*, Bologna, Ex Typographia Successorum Benatii, 1719.

⁶ Comelli 1898-99, pp. 311-366.

⁷ ASB, N, *Ossano Frassini*, prot. 6, c. 32'.

valenza pubblica e cittadina. Questo gruppo rappresenta il primo nucleo di quelli che in seguito si sarebbero chiamati gli *Uomini di governo*, che agirono assieme al rappresentante in loco del conte, che dal 1604 fu detto commissario⁸, e dal secolo XVIII governatore.

Significativo il fatto che solamente dal 1496, anno in cui il conte Angelo successe a Girolamo (I), gli atti dei notai rogati all'interno del miglio giurisdizionale cominciarono ad essere datati *in terra Capugnani (...)* et *in comitatu Balneorum Porrecte*, oppure *in curia Capanarum et in comitatu Balneorum Porrecte*, oppure ancora *in Guardia Balneorum Porrecte* e non più nel contado di Bologna o all'interno delle due comunità⁹. Sembra che con lo stesso Angelo iniziasse la consuetudine secondo la quale il conte, che non risiedeva al Bagno ma a Bologna, poco dopo la successione si recasse nella sua contea per ricevere il giuramento di fedeltà dei sudditi. Egli fu poi a Porretta anche in altre occasioni: nel 1497 è elencato ad esempio fra i testimoni di un atto notarile come *comite dicte terre*¹⁰.

L'affermazione del potere comitale fu anche legata alla necessità di una residenza del feudatario nella *terra*, problema che non fu mai definitivamente risolto neppure alla metà del Settecento, quando un vero proprio palazzo, anche questo mai realizzato, venne progettato nella zona a monte della chiesa parrocchiale¹¹. A tal fine fin dal 1499 il conte Angelo aveva acquistato una casa, che rappresentò il primo nucleo della presenza comitale nella zona di quelle che oggi sono chiamate le Terme Alte. In questa casa presto prese dimora il commissario: alcuni atti notarili di questo periodo sono rogati *in domo ressidentie magnifici Comitis dicte terre et in sale dicte domus*¹². Il primo dei rappresentanti del conte al Bagno sembra essere un uomo citato dal Novacola nel 1503, che aveva il compito di compilare le bollette per l'esportazione dell'acqua termale, un'attività commerciale che si sarebbe incrementata nei secoli successivi¹³.

Con la fine della signoria bentivolesca su Bologna e il suo contado, i rappresentanti papali, i cardinali legati, iniziarono una politica di consolidamento dell'aristocrazia senatoria bolognese, con lo scopo di affermare il potere pontificio riconquistato da papa Giulio II col suo ingresso in Bologna nel 1506. In questa prospettiva sorsero anche altre contee di nomina pontificia nelle zone del Bolognese di influenza delle rispettive famiglie. Queste istituzioni ebbero però vita breve o brevissima, ad esclusione di pochi casi, fra i quali quello del feudo della Porrette, che continuò la

⁸ La prima menzione del termine si trova nella patente rilasciata nel 1604 a Giovanni Matteo Capponi, definito "notaio, ufficiale, vicegerente e giudicante", in una parola appunto "commissario": ASB, AR, *Istrumenti del feudo (Scritture diverse)*, (d'ora in poi *IF*), cart E, fasc. 10.

⁹ ASB, N, *Ossano Frassini*, ad esempio prot. 8, cc. 35', 61', 68', 89'.

¹⁰ *Ibidem*, prot. 4, cc. 62'-63'.

¹¹ Sul progetto settecentesco del palazzo cfr. Zagnoni, 1984, pp. 28-35.

¹² ASB, N, *Ossano Frassini*, prot. 4, cc. 62'-63'.

¹³ Bernardi (detto Novacola) 1892, p. 20.

sua vita ancora per tre secoli, fino alla conquista napoleonica del 1797¹⁴.

All'inizio del Cinquecento, nella stessa prospettiva di consolidamento del suo potere, nel 1523 il conte acquisì la metà della proprietà del mulino posto sul Rio Maggiore, che apparteneva alla comunità di Capugnano e che la stessa comunità appaltava annualmente assieme all'albergo termale porrettano di sua proprietà¹⁵. In questo modo fu raggiunto un precario equilibrio fra i due centri di potere, la contea e la comunità di Capugnano, che comunque ebbero una sostanziale comunanza di interessi. Con l'acquisizione della metà del mulino da parte del conte gli abitanti soggetti alla contea furono obbligati a macinare in quell'opificio¹⁶.

In questo periodo si manifestò in modo evidente anche un'altra delle vocazioni che ancor oggi caratterizza la moderna Porretta Terme, quella mercantile-produttiva, che si affiancò a quella originaria relativa all'utilizzazione delle acque termali. L'attività manifatturiera data infatti a cominciare dal Cinquecento, soprattutto in relazione alla produzione delle tele di canapa. La materia prima, trasportata dalle zone di produzione della pianura, veniva trasformata al Bagno per essere poi esportata, sotto forma di teli, dai numerosi mercanti che accorrevano al mercato porrettano. I mercati di vendita riguardavano entrambi i versanti dell'Appennino, ma in particolare la Toscana, sbocco privilegiato di questo commercio, in relazione anche ai mercati esteri raggiungibili per mezzo del porto di Livorno, fortemente potenziato in questo periodo dai granduchi de' Medici.

Questa favorevole condizione economica e sociale produsse nel corso del Cinquecento un notevole incremento demografico e parallelamente economico, soprattutto nel centro urbano del Bagno, che vide un notevole allargamento anche dal punto di vista urbanistico, dal primitivo nucleo tutto arroccato fra la chiesa e i due alberghi delle comunità di Capugnano e Granaglione-Succida. Questa zona in qualche modo originaria fu definita *piazza del Grano* o più recentemente *mercato del Grano*, un toponimo significativo che si è mantenuto per la parte più alta dell'odierna via Ranuzzi, fin dopo il secondo dopoguerra. Il notevole sviluppo urbanistico della *terra* è attestato anche dalla relazione della visita pastorale di 19 settembre 1556, che parla di centoventi case all'interno del borgo: *adsunt in burgo Balnei predicti centum viginti domus et extra burgum una*¹⁷. Dal punto di vista demografico alla fine del Cinquecento la popolazione del Bagno era aumentata notevolmente: la relazione della visita pastorale del 1599 parla di 589 abitanti, dei quali 394, come si diceva allora, *da comunione*¹⁸. È documentata anche la presenza di nuovi abitanti, provenienti soprattutto dalla Lombardia, impegnati in particolare nelle attività costruttive,

¹⁴ Sulla Porretta del Cinquecento cfr. Guidotti 1975, pp. 33-95; Giacomelli 1985, pp. 155-278. Cfr. anche Giacomelli 1979, pp. 199-228, e Giacomelli 1980, pp. 181-208.

¹⁵ ASB, AR, IF, B, fasc. 1.

¹⁶ ASB, AR, *Processo civile tra la Camera di Bologna e il conte Ranuzzi per li confini, volume del 1606*, cc. 242-256.

¹⁷ AAB, *Visite pastorali*, vol. 5, cc. 52^v-53^r.

¹⁸ *Ibidem*, vol. 23, c. 295.

della falegnameria e del ferro¹⁹. A questo gruppo di immigrati appartenne anche il bergamasco Zanino di Pietro Cadena (o, secondo altre possibili letture, "Carlone") presente al Bagno all'inizio del Cinquecento e bisnonno del pittore Pietro Maria Massari, la cui famiglia dunque non fu originaria del luogo, ma arrivata dal nord Italia.

Dal punto di vista normativo il principale atto emanato dal conte Marco Antonio (I) è il bando generale dell'anno 1569. Con questo provvedimento egli tentò una prima sistemazione normativa per la vita interna del Bagno, riconfermando l'autorità comitale e regolamentando molti ambiti della vita della comunità locale. Vari sono i temi trattati in questo documento: dalla repressione della bestemmia e del gioco d'azzardo alle questioni di commercio col divieto di esportare dal Bagno frumento, vino, biade, formaggi e bestiami senza l'assenso del feudatario; dal divieto di danneggiare le colture agricole alla proibizione di portare *armi d'asta né arcobusi* per la terra; dal divieto di lavare i panni nei pozzetti delle acque termali, di rovinare le sorgenti, di esportare le acque e di mescolarle con acque dolci all'imposizione di tenere pesi e misure conformi e controllati una volta al mese; dal divieto di far pascolare le capre pericolose per le vigne a quello di non accogliere banditi o malfattori; per non citare che alcune delle norme. Curioso ricordare il divieto di giocare o tirare *rodelle di legno né forme di caso* [cioè di cacio] *dentro il circuito delle case*, che documenta nella Porretta del Cinquecento quello che oggi si chiama gioco della ruzzola ed è diffuso soprattutto nella montagna modenese. Nei secoli successivi ogni conte all'inizio del suo mandato ripeté un atto simile a questo, di solito reiterando ed in parte integrando le norme emanate dal suo predecessore²⁰.

Nel 1594 il conte Marco Antonio (I) emanò anche degli statuti con i quali volle regolamentare l'attività dei cosiddetti *Uomini di governo*, il gruppo che egli stesso nominava per coadiuvare il suo commissario, che avevano però un potere solo consultivo, poiché l'autorità rimaneva saldamente nelle mani del rappresentante del conte. Poiché il feudo non aveva nessuna entrata o rendita, il principale compito previsto per questa amministrazione comunale *ante litteram* era quello non simpatico della riscossione di quelle tasse che oggi definiremmo di scopo, relative cioè alla riparazione delle strade e dei corsi d'acqua, al pagamento del predicatore quaresimale e dell'arciprete al quale veniva versata la somma annua stabilita nel 1568²¹.

La fondazione della Parrocchia

Due decenni prima della istituzione della contea avvenuta nel 1447 don Pellegrino di Signorino, parroco della vicina Casola ed in seguito pievano alle Capanne, aveva costruito la prima chiesa porrettana, dedicata in origine a San Giovanni Battista ed a Santa Maria Maddalena, alla quale restò in seguito solo il secondo dei due titoli²².

¹⁹ Giacomelli 1985, pp. 178-179.

²⁰ ASB, AR, IF, C, fasc. 5, da c. 1^r. Se ne parla anche in Dodi 2000, pp. 107-108.

²¹ ASB, AR, IF, D, fasc. 18.

²² Cfr. Zagnoni 1994, n. 39, pp. 102-107; [Breventani] 1913, pp. 338-350.

Questa prima e piccola chiesa era orientata in senso opposto rispetto all'attuale e venne ampliata una prima volta negli anni attorno al 1535, a causa del fatto che l'incremento demografico l'aveva resa inadatta all'aumentato afflusso di fedeli. Ne siamo informati da alcuni abitanti del Bagno che nel 1587 resero la loro testimonianza nel processo intentato dal conte e dagli uomini contro la mensa arcivescovile, al fine di ottenere il promesso diritto di patronato. Fra di essi Vincenzo del fu Andrea Sabattini il 6 novembre 1587 affermò che cinquantadue o cinquantatre anni prima, affermazione che ci conduce appunto attorno al 1535, il piccolo antico oratorio *fu disfatto e buttato giù che non li restò se non la porta dinanci et li fu fabricata la chiesa nel modo che sta adesso*, col concorso di tutta la popolazione *et mentre che si fabricava noi andavamo a vedere et li portano ancor delli sassi*. L'edificio in questo modo realizzato risultò *una bella chiesa et bonissima et per adesso è a sufficientia per la terra et vi sono quattro altari che avevano ciascuno le sue tavole e depinture con le figure de santi*. Il teste ricordò anche che circa dieci-dodici anni prima, cioè verso il 1575-77, si erano costruite, a fianco della chiesa, la canonica di sei stanze e la sacrestia²³.

Fu proprio il rifacimento e l'allargamento della chiesetta quattrocentesca a creare lo spazio e le condizioni necessari all'erezione di nuovi altari laterali. Nella chiesa precedente infatti si trovavano l'altar maggiore ed un solo altare laterale, a causa soprattutto della mancanza di spazio. In relazione a questa questione, interessante risulta un'altra testimonianza resa sempre nel 1587 da Giacomo di Filippo Sabattini, che ricordò come alcuni uomini che avevano espresso l'intenzione di erigere altari e ancone, lo avrebbero fatto solo dopo la concessione del diritto di patronato. Lo stesso Giacomo è quasi sicuramente lo stesso che nel 1589 avrebbe commissionato e Pietro Maria Massari la pala di Sant'Antonio Abate ed era perciò uno degli uomini, da stesso lui ricordati, disponibili ad arricchire la chiesa di nuovi altari. L'edificio costruito negli anni 1535-36 fu consacrato il giorno della festa patronale di Santa Maria Maddalena il 22 luglio 1550²⁴ e risultò bello e spazioso, come lo descrive la relazione della visita del 19 settembre 1556: *ecclesia est pulcra, pavimentata et tassellata*²⁵. Dell'ampliamento del terzo decennio del Cinquecento rimane oggi solamente la lapide murata in sacrestia, sormontata dallo stemma dei Ranuzzi, che recita: ANGELUS RANUTIUS / CO[m]es EQ[ue]s SE[n]ator BO[n]onie / 1537.

Fin dalla relazione della visita pastorale del 22 luglio 1555 siamo informati che nella chiesa *adsunt quinque altaria bene fulcita*, i quali non erano però ancora forniti delle grandi pale d'altare, che sarebbero state realizzate a cominciare dal 1589. In quell'anno la chiesa era definita *oratorio*, anche se in essa si esercitava già la

²³ ASB, AR, cart. "Fabbrica della chiesa di Porretta", fascicolo relativo all'esame dei testimoni del processo fra il conte e gli uomini contro la Mensa arcivescovile. Altre ASB, AR, IF, D, fascicoli 4 e 5.

²⁴ Zarri 1976, pp. 710-711.

²⁵ AAB, *Visite pastorali*, cart. 111, c. 90^v.

cura animarum, che era tipica delle parrocchie, e il rettore non residente pagava al cappellano officiante 8 scudi l'anno, una cifra piuttosto bassa²⁶. In questo periodo furono presenti al Bagno, oltre ad altro numeroso clero, due preti di diversissima estrazione e atteggiamento: don Leone Bartolini e don Morando di Pietro Morandi, due preti di formazione di tendenze decisamente diverse, poiché il primo fu il fautore di una nuova e più autentica religiosità all'interno di un gruppo di donne delle quali egli fungeva da guida spirituale, anticipando in questo modo molti dei temi del rinnovamento della Chiesa e della spiritualità tipici della riforma cattolica. Il secondo era invece uno dei tanti preti concubinari diffusi nel periodo precedente il concilio di Trento²⁷. I due preti porrettani risultano quasi la rappresentazione vivente di una situazione emblematica della Chiesa in questo periodo, oscillante fra profonde istanze di rinnovamento spirituale e le difficoltà di un clero spesso ignorante, povero e concubinario.

Dopo la costruzione della nuova chiesa i parrocchiani cominciarono seriamente a pensare al problema dell'autonomia dalla parrocchiale di Capugnano, sia per il notevole incremento demografico causato dallo sviluppo economico ed urbanistico, sia soprattutto a causa dell'acquistata coscienza degli abitanti di appartenere ad una comunità che in quegli anni andava assumendo tutte le caratteristiche urbane di piccola capitale della montagna. La chiesa risultò, anche in questo caso, l'elemento che più di ogni altro rappresentò un forte segno di identificazione e la ricercata autonomia religiosa risultò parallela e quasi indispensabile ad un centro abitato che dal punto di vista giurisdizionale aveva acquisito la sua autonomia dal potere politico bolognese, con un proprio conte che aveva funzioni, anche se solamente embrionali, di piccolo sovrano. Questo fu il motivo della convergenza delle due volontà, della popolazione e del conte, volte a cercare di staccare Santa Maria Maddalena dalla parrocchia di Capugnano.

I Porrettani, che avevano tentato per la prima volta di rendere indipendente la loro chiesa fin dal 1455²⁸, riuscirono nel loro intento solamente cent'anni dopo. Nel 1567 gli uomini in numero di circa ottanta si riunirono e decisero di costituire un capitale coi cui redditi si potesse mantenere il curato e a tal fine si impegnarono a versare le relative somme entro due anni dal momento in cui il vescovo avesse eretto la chiesa in parrocchiale. Poiché però le rendite così costituite non risultarono ancora sufficienti, intervenne la confraternita del Santissimo Sacramento che si impegnò a donare a tale scopo il reddito da essa percepito *ab antiquo* in relazione allo *ius ponderandi omnia frumenta et alia balda*, che si vendevano nel mercato del Bagno; tale rendita

²⁶ *Ibidem*, vol. 4, cc. 50^v.

²⁷ Sul primo cfr. il citato saggio della Zarri, sul secondo Zagnoni, 1979 b, n. 9, pp. 45-49. La situazione di questo periodo è documentata dalle relazioni di varie visite pastorali: AAB, *Visite pastorali*, cart. 109, fasc. 1, c. 7^r, vol. 4, c. 50^v (alle cc. 47^r-49^v l'escussione dei testimoni sentiti sulla vita e l'atteggiamento di don Morando), vol. 5, cc. 52^v-53^r.

²⁸ AAB, *Recuperi beneficiari*, n. 788, minuta di lettera che Fanti (1986, p. 87-88) data ad un periodo successivo al 1455.

consisteva in *unum quattrinum pro qualibet quartarola frumenti seu aliarum bladaram*. Il diritto fu ceduto in una riunione del 27 luglio 1567, alla quale intervennero 48 confratelli, che rappresentavano i due terzi di tutto il sodalizio²⁹. Infine poi il conte, per aumentare ancora la rendita, acconsentì che il beneficio dell'oratorio di San Rocco, che si trovava nella zona dell'attuale via Renato Managlia, fosse unito a quello di Santa Maria Maddalena. Il 10 agosto 1551 tale diritto era stato ceduto allo stesso conte dal patrono don Giovanni Vianisio³⁰. L'anno dopo, precisamente il 21 gennaio 1568, a seguito di questi precisi impegni che avevano visto coinvolti gli uomini del Bagno, la confraternita ed il conte, il cardinale Gabriele Paleotti vescovo di Bologna concesse ufficialmente al curato don Marsilio Ulloa l'esercizio della cura d'anime fino all'attuazione degli impegni assunti dai parrocchiani, momento nel quale egli si impegnò anche a concedere al conte ed agli uomini il diritto di patronato³¹. Non si trattava ancora dell'erezione in parrocchia autonoma, ma l'esercizio della cura pastorale staccava di fatto la chiesa sia dalla dipendenza dalla parrocchia di Capugnano, sia da quella dalla pieve delle Capanne³².

Uno dei motivi di questa prima concessione è sicuramente da ricercare nel fatto che il vescovo Paleotti aveva già individuato nel Bagno della Porretta il centro più importante della montagna, sia per il governo della diocesi, sia per farne il centro irradiatore della riforma tridentina, da lui fortemente voluta. Il 7 dello stesso gennaio 1568 don Ulloa venne infatti nominato vicario vescovile, una carica introdotta dallo stesso prelado con funzioni giudiziarie intermedie (*che se li commettessero le cause tenui delli preti*)³³. Un secondo vicario fu nominato a Cento, con giurisdizione sulla parte di pianura della diocesi³⁴.

Per vedere una definitiva sistemazione della questione si dovette però attendere che la chiesa parrocchiale di Capugnano, dalla quale era sempre dipesa Santa Maria Maddalena, si rendesse vacante per la morte del parroco don Martino Zanini. Almeno due elementi infatti avevano impedito al vescovo di procedere prima al distacco della nuova parrocchia del Bagno: prima di tutto la prassi consolidata, ed ancor oggi vigente, che prevedeva di intervenire sulla giurisdizione e sul territorio delle parrocchie e sui loro benefici solo in caso di vacanza, in secondo luogo c'è da rilevare che don Martino era sacerdote influente, colto e ben visto ed aveva anche introdotto alcuni elementi della riforma tridentina nella sua parrocchia³⁵.

²⁹ ASB, AR, IF, C, fasc. 45.

³⁰ Copie dei documenti sulla cessione del diritto di patronato dell'oratorio in ASB, AR, cart. "Fabbrica della chiesa di Porretta".

³¹ Copia del documento in *Ibidem*.

³² Un sommario degli atti relativi alla lite sul giuspatronato in Biblioteca Universitaria di Bologna, ms. B 465, cc. 231-233.

³³ Prodi, 1967, vol. II, p. 166 e nota 113.

³⁴ Tutti i documenti relativi ai fatti degli anni 1567-68 sono in AAB, *Recuperi beneficiari*, fasc. 788. Su questi argomenti cfr. Fanti 1986, n. 24, pp. 86-95.

³⁵ Cfr. Zarri 1976, pp. 351ss.

Giungiamo quindi al 1585, anno di grande importanza per la storia non solo ecclesiastica del Bagno. Il primo settembre 53 porrettani si riunirono per confermare gli obblighi già presi in precedenza e si impegnarono a dare al rettore di Santa Maria Maddalena 30 scudi d'oro all'anno, affinché potesse godere di redditi sufficienti e la chiesa diventasse parrocchia. Fra questi uomini troviamo anche *Massarius Petri Marie de Massariis*, padre del pittore Pietro Maria, che si trova al sesto posto dell'elenco dei capifamiglia, segno di una sua chiara visibilità all'interno della comunità. Naturalmente anche in questo caso l'impegno sarebbe stato rispettato *si et quando* il vescovo avesse eretto la chiesa in parrocchiale³⁶. Ma questa volta non ci fu molto da attendere, perché poco più di un mese dopo, il 10 ottobre, il vescovo emanò il decreto, erigendo la chiesa del Bagno in parrocchia autonoma e contemporaneamente anche in pieve e vicariato foraneo³⁷. Con lo stesso documento venne concesso anche il fonte battesimale, l'elemento tipico della chiesa parrocchiale, ed al rettore don Antonio Bartolini il titolo di arciprete. Contestualmente quest'ultimo fu nominato pure vicario foraneo, confermando in questo modo l'oramai acquisita supremazia anche ecclesiastica del Bagno sugli altri paesi della montagna. Il territorio della nuova parrocchia venne ricavato dal distacco di parti di quelle di Capugnano e delle Capanne, il cui confine era rappresentato, all'interno della terra del Bagno, dal Rio Maggiore. L'espressione usata per definire tale territorio fu: *intra limites terre Balneorum comitatus et iurisdictionis* dei conti Ranuzzi, un'espressione che la documentazione successiva interpretò come riferita al solo centro abitato del Bagno (appunto la *terra*) all'interno del circuito delle case che fungevano da mura, certamente non a tutto il territorio compreso nel miglio circolare della contea. Per questo la nuova parrocchia risultò territorialmente davvero limitata, ma questo fatto non tolse nulla alla sua importanza nel contesto delle parrocchie della montagna. Alla nuova pieve vennero sottoposte le chiese di Gaggio, Bombiana, Casola, Suviana e Capugnano, che furono sottratte alla giurisdizione della pieve delle Capanne e nei confronti dei cui rettori il nuovo arciprete-pievano aveva l'obbligo *visitandi* e *corrigendi*. L'ultima clausola riguardò la dote, che risultava, secondo questo documento, non conforme alle necessità anche dopo che i parrocchiani, il conte e la confraternita del Santissimo si erano impegnati a reperire i denari necessari. Per questo il vescovo ordinò che *in futurum ipse ecclesie dotem augendam ad minus usque ad summam scutorum cuntum*, un appannaggio considerato evidentemente il minimo per un dignitoso mantenimento dell'arciprete.

La lettura del testo del decreto di erezione risulta di grande interesse, anche perché il vescovo richiamò in esso i motivi che lo avevano spinto a fondare la nuova parrocchia-pieve. Prima di tutto troviamo il richiamo alla presenza delle acque termali, che vengono da lui paragonate alla piscina di Gerusalemme, che il vangelo descrive come adatta *humanis languoribus sanandis morbisque ac egretudinibus*

³⁶ ASB, AR, IF, D, fasc. 3. Copia in AAB, *Recuperi beneficiari*, fasc. 788.

³⁷ Una copia in APP ed una seconda in AAB, *Recuperi beneficiari*, fasc. 788. Cfr. anche Delucca, Vivarelli, Zagnoni, 1984, n. 19, pp. 88-90.

pellendis. Egli ricorda poi una serie di altri motivi: la grande quantità di edifici *et indigenarum copia tum et advenarum non solum ex finitimis sed ex remotis quoque et remotissimis locis eo adventantium confluentia*; la giurisdizione comitale di Marco Antonio Ranuzzi, che reggeva la contea *non sine magna laude*; la distanza eccessiva della chiesa parrocchiale di Capugnano. Il testo ricorda infine che la chiesa in tempi recenti, noi sappiamo che ciò era avvenuto negli anni 1535-36, era stata *amplificata et varis modis congrue ornata pluribus altaribus decorata*, che era stata dotata di ogni suppellettile sacra e che erano stati costruiti la casa canonica, la sacrestia e il cimitero. La ricchezza delle suppellettili risulta anche da un inventario del 4 ottobre 1554, che era stato redatto sicuramente in vista della visita pastorale³⁸.

Col decreto del 1585 il vescovo non realizzò però tutto quello che aveva promesso col precedente provvedimento del 1568, poiché in questo testo non viene neppure menzionato il giuspatronato degli uomini e del conte, segno che tale diritto restava appannaggio della mensa vescovile, un fatto che provocò prestissimo una lunga controversia giudiziaria, volta a rivendicare il diritto *ex ipsius ecclesie fundatione et dotatione*. La lite venne promossa dal conte a cominciare dal 1587, solamente due anni dopo l'erezione della parrocchia³⁹, ma in realtà il diritto rimase alla mensa vescovile ed il vescovo lo esercitò già nel 1588, con la nomina di don Lucio Palmerini che seguiva alla rinuncia di don Antonio Palmerini⁴⁰. Solamente alla fine del Seicento, dopo la rinuncia dei parrocchiani, il giuspatronato sarebbe stato acquisito per intero dai conti Ranuzzi, poiché essi negli anni 1690-1696 avrebbero ricostruito ex novo la chiesa allargando enormemente quella cinquecentesca⁴¹.

Fu dunque l'erezione della parrocchia a creare le condizioni per un radicale rinnovamento, soprattutto interno, della chiesa di Santa Maria Maddalena, con l'acquisizione o l'erezione di altari da parte delle famiglie più rilevanti, che providero a dotarli sia di arredi, sia di pale che ritraevano Santi a seconda delle proprie devozioni, sia infine di benefici semplici coi cui redditi si mantenevano i sacerdoti officianti. La maggior parte delle nuove bellissime pale degli altari privati fu realizzata proprio dopo il 1585 e almeno tre di essi videro all'opera il pittore Pier Maria Massari, che sarebbe poi stato soprannominato "il Porrettano" proprio perché nato e vissuto al Bagno. La presenza di nuovi altari laterali è confermata anche dalla citata testimonianza di Vincenzo del fu Andrea Sabbatini, che nel 1587 ne ricordò quattro, ciascuno con *le sue tavole e dipinture con le figure de santi*⁴². Anche la relazione della visita pastorale del 29 luglio 1593 è esplicita in tal senso, poiché il visitatore, constatò che *si sono fatte tre ancone a 3 altari et sono ancora senza ornamento*, e per questo ordinò: *si*

³⁸ AAB, *Miscellanea vecchie*, cart. 399, fasc. 22b.

³⁹ Gli atti del processo sono in ASB, AR, IF, D, fascicoli 4 e 5.

⁴⁰ *Ibidem*, busta D, fasc. 9, 11 agosto 1588.

⁴¹ Sulla questione del patronato e sulla ricostruzione cfr. Zagnoni 1995-1996.

⁴² ASB, AR, cart. "Fabbrica della chiesa di Porretta", fascicolo relativo all'esame dei testimoni del processo fra il conte e gli uomini contro la Mensa arcivescovile. Altre copie ASB, AR, IF, fascicoli 4 e 5.

*tirino a finire quanto prima*⁴³. Queste testimonianze che attestano la realizzazione di tre ancone per tre altari, rispondono perfettamente al fatto che le tre rispettive pale vennero realizzate da Pietro Maria Massari: evidentemente nel 1593 i tre dipinti erano già stati realizzati, ma mancavano le cornici, che il visitatore ordinò di realizzare per completare l'opera⁴⁴.

La fonte che meglio descrive la situazione successiva al completo riordino interno della chiesa è la relazione della visita dell'arcivescovo Alfonso Paleotti del 17 settembre 1599, dalla quale apprendiamo che Santa Maria Maddalena era davvero ben tenuta e che aveva tre altari oltre al maggiore, sicuramente gli stessi già registrati nel 1593. Il maggiore *habet iconam pictam cum pulchro ornamento*. Quello del Rosario era ben tenuto e, anche se questa fonte non lo dice, si trattava sicuramente di quello che mostrava la nuova pala, commissionata al Porrettano dalle comunità, che ritraeva la Madonna con le quindici tavole dei misteri del Rosario. L'altare che questa relazione afferma fosse dei Bartoli era quasi sicuramente quello della Presentazione di Maria al Tempio, l'unico dipinto autografo del Porrettano, firmato e datato 1590. L'altare di Sant'Antonio, sicuramente Abate, era dei Sabbatini ed aveva l'icona per la quale il visitatore ordinò: *icone fieri ornamentum*: evidentemente le cornici e le ancone non erano state ancora completate per tutte tre le pale. Tutto il resto della relazione è un'ulteriore precisa testimonianza di come la chiesa fosse dotata di tutto il necessario e decisamente ben tenuta. Basterà ricordare ancora come veniva conservato il Santissimo: *in pixide sub custodia tabernaculi pulchri lignei et aurati serico intus ornati, sera claveque muniti et continue tenetur ardente continuo lampade coram eo*⁴⁵.

Tutta la vicenda dell'erezione della nuova parrocchia, pieve e vicariato foraneo ci fa comprendere come non si trattasse di un semplice atto riguardante la sfera ecclesiastica, ma si rivelasse come uno dei più importanti segni della oramai acquisita autonomia politica, culturale e religiosa della contea porrettana.

Altre presenze che testimoniano di tale accresciuta e riconosciuta importanza del Bagno furono quelle delle due nuove confraternite, sorte fra Cinque e Seicento. La prima fu fondata in epoca pre-tridentina, nel secondo-terzo decennio del Cinquecento, ad opera del sacerdote don Leone Bartolini, la cui spiritualità si rifaceva a quella dei Domenicani Lucchesi, ricca di elementi che sarebbero poi stati in gran parte messi in pratica dai decreti conciliari. L'oratorio venne collocato fin dai primi tempi sopra le stanze della canonica, dove fu ampliato e modificato a metà del Settecento ed esiste ancor oggi⁴⁶.

⁴³ AAB, *Visite pastorali*, vol. 21, c. 103.

⁴⁴ Sulle pale d'altare cfr. Benati 2013, pp. 11-22.

⁴⁵ AAB, *Visite pastorali*, vol. 23, cc. 292-295. Un'analoga situazione rivelano due fonti di poco successive: un inventario del 1622 (AAB, *Miscellanea vecchie*, cart. 399, fasc. 22b) e la relazione della visita del 1633 (AAB, *Visite pastorali*, vol. 33, c.40) che aggiungono solamente il nuovo altare del Crocefisso dei Giacomelli.

⁴⁶ Cfr. Zari, 1976, pp. 351ss.

La seconda delle confraternite, intitolata alle Sacre Stigmate di San Francesco, venne fondata nella seconda metà del secolo. Nell'anno 1600 ebbe propri statuti e nei primi decenni del secolo XVII i confratelli costruirono il proprio oratorio il cui ingresso si trovava di fronte all'ingresso della chiesa parrocchiale, allora orientata in modo opposto all'attuale. La chiesa divenne un importante centro di devozione francescana e fu arricchita di importanti opere d'arte come la pala dell'altar maggiore con la Madonna e i Santi Francesco e Bernardino, commissionata dai confratelli ad Alessandro Tiarini, e quella di Cristo e il centurione, recentemente attribuita a Francesco Brizio⁴⁷. A questa confraternita sembra fosse legata anche la famiglia di Pietro Maria Massari, poiché negli anni Quaranta del Seicento Maria del fu Massaro dei Massari, vedova di Gabriele Gabrielli, lasciò per testamento alcuni suoi beni al sodalizio, *et hoc in subsidio pauperum*⁴⁸.

Negli stessi anni dell'erezione della parrocchia, il Bagno vide anche il sorgere del "suo" santuario, la Madonna del Ponte, costruito a ridosso della roccia in destra Reno ed al di là del ponte, eponimo del santuario, che attraversava il fiume sul cui versante sinistro, proprio di fronte alla chiesetta, sgorgava la sorgente della Porretta Vecchia. Venne allargata la semplice edicola, chiusa da un cancelletto, che custodiva l'immagine della Vergine dipinta sulla roccia, fino a farne la piccola chiesa che conosciamo per le numerose immagini che di essa ci sono pervenute. La prima costruzione è cronologicamente riconducibile all'anno 1578, ed è sicuramente da collegare al grande fervore religioso cittadino, ampiamente documentato negli anni dell'erezione della parrocchia. Nel 1613 l'antico dipinto, deterioratosi per la sua collocazione sulla viva roccia del monte, sarebbe stato sostituito dall'attuale tavola, veneratissima dai Porrettani fino ai giorni nostri⁴⁹.

Gli ultimi decenni del Cinquecento: il Bagno piccola città della montagna

L'attività del conte Marco Antonio (I), che governò la contea per tutta la seconda metà del Cinquecento, si manifestò anche nella valorizzazione delle sorgenti termali, in primo luogo nella prospettiva di realizzare la copertura di tutte le fonti, la maggior parte delle quali sgorgavano liberamente senza particolari strutture che le proteggessero e le valorizzassero. Altrettanta attenzione venne riservata alla protezione delle sorgenti e dei bagni dalle piene del Rio Maggiore, che in molte occasioni ne provocarono la perdita, poiché sgorgavano tutte al livello del greto del torrente.

La realizzazione del nuovo orologio pubblico sul voltone del ponte dei Sospiri, per il quale il Porrettano dipinse la mostra, si inserisce anch'essa in questo contesto di rinnovato decoro cittadino. Questo orologio, che ne sostituì uno più antico, sarebbe

⁴⁷ Sulle confraternite cfr. Zagnoni 1988, pp. 37-59. Sulla nascita di quella del Santissimo cfr. Zarri 1976. Sul dipinto del Brizio cfr. Zagnoni 2003, p. 10, Benati 2013, p. 19, e qui alla scheda 14.

⁴⁸ ASB, *N, Battista Palmerini*, vol. 1640-1643, cc. 134^v-135^v.

⁴⁹ Zagnoni 1996.

divenuto, assieme al voltone su cui si trovava ed al ponte sul Rio, uno dei simboli più rilevanti del centro porrettano, una funzione di identificazione del centro cittadino simile a quella della chiesa parrocchiale e degli edifici termali⁵⁰.

Alla fine del Cinquecento tutto questo fervore di iniziative aveva profondamente trasformato il centro abitato fino a fargli acquisire le caratteristiche urbane di una piccola città, che lo avrebbero caratterizzato fino all'Ottocento, quando l'apertura della strada Porrettana prima e della ferrovia poi avrebbero allargato la struttura urbana dall'asse del Rio a quello del Reno⁵¹. La Porretta del Cinquecento aveva invece come suo asse urbanistico il Rio Maggiore al cui andamento si adeguarono tutte le strade e le piazze, a cominciare da quella principale, che si mostra ancor oggi come una caratteristica piazza di tipo fluviale, allungata e separata dal corso d'acqua dalla cortina di case a valle.

Nella seconda metà del Cinquecento il Bagno è oramai divenuto una vera piccola città, con una notevole forza di attrazione per uomini provenienti da luoghi diversi e lontani, che qui si stabilivano soprattutto per aprire nuove attività economiche e commerciali. I più importanti episodi urbanistici riconducibili a questa nuova situazione furono schematicamente i seguenti: prima di tutto ampliamento del centro abitato dal primitivo nucleo della piazza del Grano posta a ridosso dei due alberghi costruiti dalle comunità di Capugnano e Granaglione-Succida, verso la parte bassa del Rio, fino al suo sbocco in Reno: la pianta del centro abitato fu infatti di forma piramidale, col vertice nella strettoia della Terme Alte e la base sul greto del torrente verso il Reno. Questa struttura urbanistica determinò anche la nascita delle due piazze, poste a destra ed a sinistra dello stesso Rio Maggiore, che nei primi tempi si chiamarono rispettivamente del Pozzo e Maggiore, la prima delle quali divenne il luogo deputato al mercato delle tele di canapa, tanto da essere ancor oggi popolarmente chiamata delle Tele. Il secondo, conseguente, elemento fu la costruzione di un secondo ponte in muratura, oltre a quello nella zona delle sorgenti alte, che sostituì i più precari ponti lignei, che avevano collegato le due sponde del torrente e le due piazze principali. Tale manufatto, che è quello sul quale venne collocato l'orologio, nel corso del Seicento venne chiamato dei Sospiri e nel 1681 sarebbe stato ricostruito dal conte Annibale (III) coi denari ricavati dalla privativa dei tabacchi e dell'acquavite, acquisita proprio in quel momento dal feudatario. Un terzo elemento di questo complesso riordinamento del centro abitato fu il già ricordato allargamento della chiesa parrocchiale.

La struttura di tipo urbano del centro abitato venne in qualche modo sottolineata anche dal fatto che ben presto i conti cercarono di definire il circuito urbano. Per questo le case vennero costruite in modo da non presentare soluzioni di continuità verso l'esterno, cosicché da fuori il Bagno appariva come un vero e proprio castello

⁵⁰ Zagnoni 1987, pp. 9-10 completato da Alessandro Nesi in questo volume. Il documento del 10 ottobre 1588 ad esso relativo è in ASB, *AR, IF, D*, fasc. 10.

⁵¹ Sullo sviluppo urbanistico del centro porrettano cfr. Zagnoni 1992, pp. 14-17.

murato e con cinque porte, delle quali le più importanti e monumentali furono quelle verso Bologna e verso la Toscana, quest'ultima definita nel Cinquecento porta Pavana ed in seguito Fiorentina. La prima menzione di guardie alle porte risale al 1585, quando un bando impose il divieto di portare nella terra armi, che dovevano essere consegnate appunto a queste guardie. Precise disposizioni relative alle guardie vennero poi emanate nel 1594, quando si stabilì di deputare a tale incarico cinque uomini, uno per ciascuna porta, che controllassero coloro che entravano soprattutto in giorno di sabato, che aprissero e chiudessero le porte mattina e sera e che venissero pagati con le rendite di alcuni beni donati a tale scopo dal conte Marco Antonio⁵².

Abbiamo una testimonianza abbastanza precisa di questa situazione nella descrizione dell'itinerario che Pellegrino Capponi, a nome del conte Annibale (II), compì il 7 aprile 1603 per prendere possesso del feudo. Egli si recò dapprima *ad portam Bononie* per recarsi poi verso Capugnano. Al ritorno si recò *in Rivo Maiori et illius glara, et intrando castrum ad portam prope ecclesiam S. Marie Magdalene, deinde ad Palatium iuris et ad portam Capugnani post ad dutias* [alle docce, cioè alle sorgenti] *Balnei Poretæ Novæ ad molendinum et ad balnea exinde ad Palatium ressidentiae dicti Illustrissimi Domini Comititis et ad carcerem set portam Granaglioni et successive ad portam Pavane et exeundo castrum ad dutias balnei Poretæ Veteris in flumine Reni et illius glara et ultimo in comuni Casulae trans pontem Rochetae*, il ponte cioè della Madonna, verso il santuario omonimo⁵³. Quest'ultima pedagna alla fine del secolo era ancora di legno e solamente nel 1599 venne ricostruita in pietra, dopo un memorabile crollo, come testimonia la lapide oggi murata a fianco della chiesa, che prima del 1878 si trovava sulla sua fronte. Della porta bolognese abbiamo informazioni del 1710 relative ad un suo ampliamento ed abbellimento, con l'apposizione di una lapide dettata dal conte Ferdinando Vincenzo.

Dal punto di vista economico il Cinquecento rappresentò per il Bagno un periodo caratterizzato da attività commerciali e produttive. Il mercato del sabato ebbe anche privilegi che ne aumentarono l'importanza e la frequenza anche di mercanti toscani, pistoiesi in particolare: il 26 novembre 1547 papa Paolo III emanò un breve di conferma delle esenzioni per il feudo, già in precedenza elargite dal bolognese Consiglio dei Seicento, dai cardinali legati Arelatense e Bessarione e dai papi Sisto IV e Leone X. Con lo stesso atto venne anche confermata la libertà del mercato, con la proibizione che nel giorno in cui si teneva venissero fatte *catture per cause civili*⁵⁴.

Del 23 ottobre 1582 è la prima *Instruzione del dove devino stare li piazzaroli a vendere le loro mercantie*, che prima di tutto stabiliva che tutti potevano *mettere e tener banchetti sotto il mercato maggiore*, delle dimensioni di non più di due piedi per due, nella piazza del Cantone; i limiti del terreno ad essi destinati *sarà notato nella muraglia con un freggio*. Ai *gargiolari, oleari e corcari* era destinata la parte

⁵² I due bandi del 1585 e 1594 sono *ibidem*, cart. C, fasc. 5, raccolta di bandi.

⁵³ *Ibidem*, cart. E, fasc. 4.

⁵⁴ *Ibidem*, cart. B, fasc. 20.

superiore della piazza, agli *ortolani, fruttieri, pignattai e altri simili* quella inferiore, lasciando però libera la parte centrale *secondo che corre l'acqua*⁵⁵.

Nella seconda metà del secolo anche la produzione di tele di canapa subì un notevole incremento. In essa veniva impiegata materia prima proveniente dalla pianura per collocare la produzione soprattutto nei mercati del sabato, frequentati da mercanti di entrambi i versanti dell'Appennino. Il 14 dicembre 1585 fu regolamentato proprio questo mercato, collocandolo nella piazza del Pozzo, l'attuale piazza delle Tele. Il motivo dello spostamento dalla sinistra alla destra del Rio va ricercato nel fatto che gli abitanti di quella piazza *non partecipano del beneficio di alcuno particolare mercato et traffico*, cosicché il conte stabilì che in quella piazza si dovesse tenere il *mercato delle tele et oglio*. Quest'ultima annotazione dimostra che al Bagno veniva smerciato anche olio di oliva di provenienza Toscana, del quale lo stesso conte da Bologna si riforniva proprio al mercato porrettano⁵⁶. Della vendita di vino e olio parla anche il citato bando generale del 1569.

Amplissima documentazione delle attività economiche degli abitanti di Porretta alla fine del Cinquecento si trovano negli atti dei notai, in particolare in quelli di Giulio Zannini, giunti fino a noi per gli anni 1562-1595, e di Giovanni Matteo Capponi, che rogò negli anni 1564-1614 e resse molto a lungo anche la carica di commissario del conte. Da essi risulta una vivacissima attività economica e sono documentate molte apoteche, nelle quali si svolgeva un'intensa attività commerciale, nella prospettiva della vocazione mercantile del Bagno. Riporterò a mo' esempio solamente alcuni atti riferiti ad alcuni specifici anni del notaio Zannini: 14 luglio 1562: vendita rogata *in foro mercati Balneorum in apotheca*. 14 luglio 1562: vendita rogata *in terra Balneorum in apotheca Peregrini Andree de Georgiis gargiolarii*. 7 aprile 1571: vendita di terra nel comune di Granaglione rogata *in terra Balneorum Porecte in apoteca Guidetti de Caponibus gargiolario in dicta terra*. 27 maggio 1571: dote rogata alla presenza anche di Giacomo di Pellegrino definito *magnano in terra Balneorum Porecte*. 4 agosto 1571: dote rogata *in apotheca magistri Dominici de Iacomellis*. 1° settembre 1571: locazione rogata *in apotheca magistri Petri Iacomellis*. 22 settembre 1571: vendita rogata *in apotheca magistri Iohanni Marie Bastaini*. 12 gennaio 1572: vendita rogata *in terra Balneorum in apotheca magistri Baptiste de Zaninis gargiolario*. Molti altri atti vennero stesi nella stessa apoteca. 1° febbraio 1572: Nomina di un ufficiale del comune di Capugnano rogata *in terra Balneorum in apotheca magistri Cecantini merciarrii in dicta terra Balneorum*. 17 aprile 1572: atto rogato *in terra Balneorum Porecte in domo et saloto sive in prima mansione prope porticum sive pontem domus dicti magistri Peregrini*. 30 maggio 1572: locazione di due vacche del parroco di Monte Acuto delle Alpi rogata *super foro mercati Balneorum Porecte ante apotheca Cesaris de Lentis ospiti et becarrii in dicta terra*. 14 novembre 1572: *Actum in terra Balneorum Porecte in edibus comunis Granaioni in prima mansione dictarum edium*

⁵⁵ *Ibidem*, cart. C, fascicolo 5.

⁵⁶ *Ibidem*, cart. C, fasc. 5, raccolta di bandi.

tentarum per magistrum Bartholinum sartorem filium qd magistri Iohannis muratoris de dicta terra⁵⁷.

Altri documenti dello stesso tipo sono gli atti del notaio Giovanni Matteo Capponi riferibili all'anno 1579. 27 giugno 1579: dote rogata al Bagno *in domo ad usum scolam mei notarii infrscripti*. 18 luglio 1579: atto rogato *in apposteca gargiollaria magistri Gabriellis Magnani*. 8 agosto 1579: fra i testimoni c'è un Bartolomeo del fu Antonio *lucensis*. 29 agosto 1579: fra i testimoni Giacomo del fu Berto *fusarii*⁵⁸.

Si tratta di esempi del tutto disorganici, che però rendono bene il fervore delle attività che si svolgevano al Bagno.

L'affermazione dell'autorità comitale è confermata anche dall'organizzazione di una milizia della Porretta, di cui abbiamo notizie fin dal 6 aprile 1589, quando venne steso un elenco degli uomini che ne facevano parte, che vennero anche autorizzati a portare armi per la Legazione di Bologna⁵⁹.



Il frontespizio del decreto con cui il cardinale Gabriele Paleotti il 10 ottobre 1585 eresse la chiesa di Santa Maria Maddalena in parrocchia, pieve e vicariato foraneo.

⁵⁷ Tutti i citati atti di questo notaio sono nell'unico cartone a noi pervenuto, in ASB, *N*, Giulio Zannini, alle varie date.

⁵⁸ ASB, *N*, Giovanni Matteo Capponi, pezzo unico, c.3r, 6r, 14r, 27r.

⁵⁹ ASB, *AR*, *IF*, *D*, fasc. 13. Cfr. anche Zagnoni 1982-1983.

Pietro Maria Massari detto il Porrettano, lo straordinario allievo dei Carracci che “nel suo primo fiorire morì”

Pietro Maria Massari: un investimento per il futuro

Una figura d'artista come quella di Pietro Maria Massari (Porretta, 1565 ca. – poco dopo il 1592) non s'incontra tutti i giorni, ma quando capita lo si può considerare una vera fortuna. Virtualmente sconosciuto alla critica, con i tratti salienti della sua biografia ancora tutti da recuperare e con opere di grande bellezza mai riprodotte a colori, studiate prevalentemente (anche se in modo approfondito) per il loro significato storico, e non facilmente fruibili – basti pensare a quelle conservate in Santa Maria Maddalena a Porretta: il *Sant'Antonio abate* (scheda 1) esposto in sacrestia, la *Presentazione della Vergine al Tempio* (scheda 2) e la *Madonna del Rosario* (scheda 3) appese molto in alto sulle pareti – egli è senz'altro l'argomento che ogni studioso potrebbe desiderare. A ciò si aggiunga che il suo esiguo catalogo di dipinti (solo in un paio di occasioni messi tutti a confronto), si presentava appesantito da lavori chiaramente di altra mano, cronologicamente ben più tardi oppure di qualità nettamente inferiore a quelli autografi o attribuitigli con verosimiglianza¹.

Questa è la situazione che mi si presentò nell'estate del 2010, quando, dopo essermi imbattuto casualmente nello straordinario e inedito *Ecce Homo* di Badi (scheda 4) durante una gitarella domenicale nei luoghi di provenienza della mia famiglia paterna, e averlo collegato stilisticamente ai quadri già noti della Parrocchiale di Porretta, decisi di studiare il Massari in modo approfondito e di dedicargli un saggio monografico, uscito poi all'inizio del 2012². In esso, oltre a discutere i contributi bibliografici precedenti, davo conto degli esiti di una prima ricerca documentaria condotta a Bologna e a Porretta (inizialmente in collaborazione con una giovane storica dell'arte locale, cui avevo proposto di co-firmare il pezzo ma che poi si ritirò inspiegabilmente dal progetto) e proponevo nuove attribuzioni. Non potevo quindi che accogliere con entusiasmo l'invito rivoltomi dal Gruppo di Studi Alta Valle del Reno (nella persona di Renzo Zagnoni) e dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Porretta (nella persona di Marco Tamarri) a collaborare ad una mostra monografica dedicata al Massari, preceduta dalla possibilità di effettuare una nuova e più approfondita campagna di ricerche da svolgere in Archivio di Stato a Bologna, soprattutto

¹ Roio 1994, e Roio, 1996.

² Nesi 2012. Alcuni documenti citati in quel saggio erano stati in precedenza inclusi in Buffon 2006-2007, ma vennero riletti e reinterpretati.

nel fondo notarile (dove andavano individuati e vagliati i rogiti dei notai presenti a Porretta nel Cinquecento), e nelle sezioni non inventariate dell'archivio della famiglia dei conti Ranuzzi, cercando di trovare nuovi documenti che permettessero di rendere maggiormente chiara la sintesi di una personalità che, da sfuggente qual'era, diventava adesso stragente.

Stragente come può esserlo soltanto il ricordo di un talento precoce, coltivato nella scuola artistica più importante di Bologna alla fine del Cinquecento (l'Accademia dei Carracci), che però muore giovane, "nel suo primo fiorire", come riportò l'unico storiografo antico che spese qualche parola su di lui³. Un talento che davvero non merita di rimanere nell'oblio o noto soltanto a pochi, perché la qualità delle sue opere (certe o plausibili) è veramente assai alta, sicuramente maggiore di quanto si può osservare in altre mostre o monografie dedicate ad artisti operanti in piccoli centri, che improvvisamente vengono portati all'attenzione della critica e del pubblico con la pretesa di farne dei geni, ma spesso sono molto più vicini all'artigianato che all'arte. Il Massari invece geniale lo fu davvero, e a mio parere solo la sua scomparsa precoce intorno ai trent'anni di età, pochissimi secondo le nostre attuali aspettative di vita (e forse anche secondo quelle dell'epoca), impedì che le grandi promesse contenute nei suoi pochi dipinti superstiti si trasformassero nella solida realtà di una fama ben più vasta. Opere come il *Sant'Antonio abate* e la *Presentazione*, eseguite dal Porrettano intorno ai venticinque anni, e con soluzioni figurative che in alcuni casi sembrano addirittura anticipare quelle dei suoi maestri, portano ad interrogarsi su quale avrebbe potuto essere il suo percorso artistico, quali i suoi progetti dopo le prove brillanti lasciate nei luoghi d'origine. Difficile pensare che a un certo punto non sarebbe nata in lui l'idea di affermarsi a Bologna, magari con l'appoggio dei conti Ranuzzi, feudatari di Porretta ma residenti nel capoluogo, e ai quali egli dovette certamente anche la possibilità di frequentare l'accademia carraccesca.

Ma più che per le chiese e i palazzi di Bologna, dove i talenti certo non mancavano, la precoce dipartita del Massari dovette rivelarsi esiziale soprattutto per Porretta e dintorni. Egli infatti, nei pochi anni in cui lavorò in patria abituò i committenti locali ad uno standard qualitativo elevato come forse fino ad allora non si era mai visto in zona, lasciando alla sua morte un vuoto certamente difficile da colmare. Non dovette certo riuscire a riempirlo il "discreto giovane maestro Niccolò pittore del fu Bartolomeo di Pasqualino", ricordato in alcuni rogiti porrettani, e che forse successive ricerche potranno identificare in un Niccolò del fu Bartolomeo Bettucchi (cognome assai diffuso a Porretta) immatricolato alla Compagnia dei pittori di Bologna nel

³ Masini 1650, I, pp. 264 e 637. A p. 264 disse: "Nella chiesa Parochiale di S.M. Maddalena della Terra sudetta [Porretta](...) è Sant'Antonio abate, pittura di Pietro Maria Porettano; et una Presentazione di Christo al Tempio. Fù uno delli Scolari de' Carazzi, ma nel suo primo fiorire morì". Un altro personaggio porrettano che entrò in contatto con l'accademia dei Carracci, in un momento successivo al Massari, fu il poeta Giovanni Capponi (Porretta 1586 - Bologna 1629); cfr. al proposito Lorenzini 1910, p. 45.

1590⁴; non ci riuscì Ferdinando Berti, un fiammingo capitato chissà come a Porretta sul finire del Cinquecento, dotato di uno stile garbato ma debole, e che le cui poche opere note dimostrano più a suo agio col piccolo formato che con le pale d'altare, congeniali invece al Massari⁵, e non lo fece neppure Ercole Procaccini il Vecchio, oggi riconosciuto autore del *Noli me tangere* dell'altar maggiore di Santa Maria Maddalena, finora ritenuto opera di Denys Calvaert (scheda 12)⁶. Il compito spettò invece ad Alessandro Tiarini qualche decennio più tardi, con opere di grande suggestione quali le due versioni del *Cristo vendicatore e Santi* di Capugnano e Castelluccio, la *Madonna coi Santi francescani* oggi nell'oratorio di San Rocco in Santa Maria Maddalena, sede della mostra (scheda 9), o la notevole *Madonna del Rosario* della Parrocchiale di Bargi, purtroppo deturpata in parte da un tentativo di furto anni or sono⁷.

Dopo il brillante episodio costituito dalla bella *Madonna col Bambino e Santi* anch'essa nella Parrocchiale di Bargi, attribuita sia ad Orazio Samacchini che a Bartolomeo Passerotti, e portatrice di riferimenti stilistici sospesi tra la Maniera e l'accademismo michelangiolesco del Tibaldi e dei seguaci bolognesi del Vasari, la presenza del Massari rappresentò la prima diffusione sull'Appennino del linguaggio dei Carracci nel momento in cui esso era già classicista *in nuce* ma appariva ancora fortemente ispirato da elementi tardo-manieristici, che il Porrettano contaminò sapientemente con echi del Cesi e del Passerotti stesso, e con una vena di barocchismo che, pur prendendo spunto dalle esperienze del giovane Annibale nel medesimo ambito, sembra poi, come vedremo, evolvere autonomamente in una direzione d'impronta quasi romagnolo – marchigiana⁸.

In questo senso le opere riconducibili al nostro artista rappresentano un *unicum* in zona, dove i successivi echi del verbo carraccesco saranno quelli acquietati in una ricerca di bellezza e devozione accademiche senza tempo di Francesco Brizio, l'allievo di Ludovico cui sono attribuiti il *Cristo e il centurione* di Santa Maria Maddalena

⁴ Cfr. ASB, *N, Giovanni Matteo Capponi*, 1583-1586, cc. 45^{r-v} e 152^{r-v}, e ASB, *Società d'arti e armi*, 5, c. 378^r.

⁵ Sul Berti si veda ad esempio Giacomelli 1982.

⁶ L'attribuzione del *Noli me tangere* al Calvaert risale almeno al Masini (1650, p. 264), e fu poi ripresa in Malvasia (1678, I, p. 198), Oretti BCABo B 110, c. 136, e in molte altre fonti derivate da questi testi, citate in un saggio di Zagnoni (1982, pp. 57-61), dedicato all'altar maggiore della Parrocchiale porrettana e alle sue vicende storiche. In Benati 2013, p. 17, il dipinto viene invece più credibilmente orientato verso Ercole Procaccini il Vecchio, al quale calza assai meglio per confronto con opere come la *Madonna e Santi* della chiesa del Carmine a Galliera, la *Circoncisione* di Sant'Isaia a Bologna, e una *Sacra Famiglia con Santa Caterina d'Alessandria* recentemente passata sul mercato.

⁷ Su questi dipinti si possono vedere i seguenti contributi: Giacomelli 1993, pp. 111-112 (Capugnano e Castelluccio), Zagnoni 2003, p. 28 (San Rocco), e Zagnoni-Fioni 1993, p. 31 (Bargi). Cfr. inoltre Benati 2013, con bibliografia precedente.

⁸ Cfr. Nesi 2012. Sulle attribuzioni della tavola di Bargi, oggi in deposito presso l'Arcivescovado di Bologna, cfr. Benati 2013, p. 14, con bibliografia precedente.

a Porretta (scheda 14) e una pala in San Michele a Capugnano⁹, o di epigoni reniani quali l'autore del *San Prospero* dell'omonima chiesa di Badi, tanto per limitarmi a citare dipinti conservati in chiese che ospitano anche lavori del Massari, o a lui riferiti. Ma soprattutto, se si eccettuano le brillanti prove suddette del Tiarini, i quadri del Porrettano costituiscono, come ho già avuto modo di dire, "la vera sorpresa per chi visita queste zone", per via della loro altissima qualità, e perché sono dotati di una freschezza compositiva ed esecutiva, e di un carattere che non ebbero tempo di assuefarsi alla necessità di diventare "mestiere". La scomparsa precoce dovette infatti fermare il Massari nel momento in cui stava ancora sperimentando e cercando la propria via e il proprio stile, fondato certamente sulla lezione carraccesca, ma con la curiosità e l'evidente apertura mentale che il notevole talento di cui era dotato e l'ardore della gioventù gli permettevano di possedere, senza subire passivamente nessuno spunto formativo. Per tutti questi motivi, dedicare una mostra al Massari rappresenta un significativo investimento per il futuro. Innanzitutto perché nel caso che l'evento sia debitamente portato all'attenzione della critica e del pubblico, i futuri studi e le future esposizioni dedicate ai Carracci e al loro ambito difficilmente potranno prescindere dal considerare l'altissimo livello qualitativo delle sue opere, che quindi (e qui rispondo a chi mi ha espressamente posto questa domanda) acquisteranno un valore anche economico notevole e un'importanza ben maggiore rispetto a quando erano esposte anonime, o poco studiate. Ma soprattutto il Porrettano, in buona compagnia ad esempio di molti degli artisti che sono solitamente oggetto dei miei studi (da Bernardino Detti a Benedetto Pagni, a molti dei pittori dello Studiolo di Francesco de' Medici, etc.), può rappresentare un investimento per quel futuro, speriamo non troppo lontano, in cui la gente si stancherà di trovare in allegato al quotidiano o al settimanale l'ennesimo libretto sul Caravaggio o su Leonardo da Vinci, e di leggere su di loro l'ennesima baggianata pseudo – misteriosa concepita appositamente in cerca di uno scoop.

Un investimento, cioè, per quando la gente constaterà che entrando in una delle nostre meravigliose chiese, o in uno dei piccoli e spesso splendidi musei della nostra provincia, non vi incontra i dipinti di questi autori ma opere altrettanto emozionanti, splendide e ricche di rimandi allegorici. Come quelle del Massari appunto, dove i volti delle figure che si volgono verso di noi ci guardano con arie a volte enigmaticamente sorridenti, a volte invece di sfida; dove troviamo simboli come quel volto rotondo idealmente scolpito in un gradino di pietra accanto al piede del San Sebastiano nella *Madonna del Rosario* di Porretta (figura in alto a pag. 83), che sembra rimandare a qualche culto atavico e pagano; dove ci sono libri con scritte e date vergate a rovescio, che dai gradini dell'altare non si sono certo potute leggere facilmente. Non sarebbero forse questi degli spunti sufficienti per un corposo romanzo di fantà – arte?

⁹ Per il primo quadro cfr. Zagnoni 2003, p. 10; per il secondo Giacomelli 1993, pp. 106-109, entrambi con altra bibliografia. Sull'attività del Brizio per l'Appennino si potrà vedere ancora Benati 2013, p. 19, con bibliografia precedente.

In attesa che a qualcuno venga l'ispirazione per scriverlo, ripercorriamo ora le tappe fondamentali della vita e della carriera del Massari, seguendo gli sviluppi del saggio del 2012, ma con le numerose novità e le possibili precisazioni emerse su di lui e sulla sua famiglia in seguito alla nuova ed approfondita indagine negli archivi e nelle biblioteche di Bologna e di Porretta.

La famiglia Massari/Malmassari da Bergamo al Bagno

Nei documenti il cognome della famiglia è citato sia come Massari, che come Malmassari, e deriva dal ruolo di massaro (o massaio), cioè di esattore, svolto in passato dal membro più antico della casata di cui sono scaturite significative tracce durante le recenti ricerche d'archivio, Zanino di Pietro Cadena originario di Bergamo, che di professione faceva il torlaro. La figura di Zanino era a vero dire già emersa da alcune ricerche compiute da Paolo Guidotti, che però non associò il personaggio alla casata dei Massari, e ne identificò il mestiere con quello del tornitore di terrecotte, mentre, come mi comunica Renzo Zagnoni, i torlari erano invece coloro che arrotolavano le pezze di tessuti, e che a Porretta avevano ricevuto per questo incarico una speciale assegnazione da parte dei conti Ranuzzi, destinata a durare almeno fino al Settecento¹⁰. Secondo Guidotti, Zanino era soprannominato inizialmente "El Briga" (col significato probabile di attaccabrighe) durante un periodo in cui abitò a Pietracolora, ma poi trasferitosi a Porretta fu chiamato per circostanze sconosciute "Malmassaro", cioè cattivo massaro. Questo soprannome certamente dispregiativo non dovette dargli fastidio, se in alcuni documenti gli viene riferito come unico dato anagrafico, ad esempio in un inventario di oggetti e denaro, forse donati ad una chiesa da vari abitanti di Porretta all'inizio del Cinquecento, dove sono citati anche sua moglie Maria e i due figli maschi Piermaria (nonno e omonimo del pittore), e Bastiano¹¹. I documenti relativi a Zanino/Malmassaro sono tutti contenuti nei protocolli e nelle filze di Ossano Frassini e Sante Capponi, due dei pochi notai attivi a Porretta nel primo Cinquecento dei quali ci siano giunti i rogiti. Da essi apprendiamo tra l'altro che egli nel 1497 mise a bottega di un calzolaio per due anni il figlio Piermaria (verosimilmente il primogenito, poiché portava il nome del padre di Zanino), e nel 1509 concesse a Bastiano in affitto una bottega perché egli vi impiantasse con un socio un forno per

¹⁰ Guidotti 1975, p. 91, (e cfr. Sella 1937, pp. 363 e 371, per il vero significato del termine "torlaro", confermatomi poi da Renzo Zagnoni). Non è noto il motivo del trasferimento di Zanino in Emilia, ma a Porretta troviamo tra Quattrocento e Cinquecento altri torlari bergamaschi, e quindi lo spostamento dovette avere una precisa motivazione, che però oggi ci sfugge.

¹¹ ASB, N, *Sante Capponi*, 1509-1551, carta non numerata e senza data: "Malmasaro, una tovaglia; la Maria del Masaro, una tovaglia", e, più avanti, "Bastiano del Masaro, 5 soldi; Piero Maria, 3 soldi". Questi sono i figli, per i quali cfr. oltre a testo. Secondo Guidotti 1975, anche l'originario "cognome" di Zanino deriverebbe da un soprannome, in quanto "il padre suo – come si può dedurre dal soprannome Cadena – doveva essere uno specialista nella costruzione della cadenara dei mulini".

cuocere terraglie¹². Particolarmente interessanti risultano due rogiti del Capponi, datati rispettivamente 3 ottobre 1510, e 5 giugno 1511: nel primo Zanino affitta ad un contadino un pezzo di terra posto “in guardia Balneorum, in loco dicto el campo del Malmasaro”, e nel secondo risulta proprietario di due case e una bottega “in terram Balneorum Porrecte, in Burgo versus Granaglioni, in loco dicto in Pè del Bagno, iuxta flumen Rheni, iuxta Rium Maiorem, iuxta dictus Malmassarius et alias confini”. Queste saranno infatti le zone di Porretta cui la famiglia sarà legata fino al Seicento inoltrato, in particolare le case affacciate sulla Piazza del Pozzo (fig. 1) e col retro volto verso il Reno, da cui, come mi comunica Renzo Zagnoni, erano separate solo da una striscia di terra alluvionale suddivisa in orti, la cui memoria ci è oggi tramandata dalla breve “via degli Orti” che costeggia il tratto finale del Rio Maggiore. Case che svolgevano anche la funzione delle mura difensive che Porretta non possedeva, e che delimitavano il borgo antico distendendosi fino al luogo in cui nel 1584 sorgerà la Porta Fiorentina fatta costruire dal conte Marcantonio I Ranuzzi (1525 – 1603), presso la quale, in base ad altre notizie, già sapevamo essere ubicata l’abitazione della famiglia Massari¹³. Come mi comunica ancora Zagnoni, e come emerge dal suo saggio in questo stesso volume, la Piazza del Pozzo, detta poi anche Piazza delle Tele e oggi intitolata a Garibaldi, era proprio il luogo dove i torlari porrettani svolgevano il loro mestiere, misurando e preparando le pezze che poi i commercianti di tessuti avrebbero posto in vendita al mercato del sabato. Tra l’altro, il fatto che nel secondo documento sia stato in seguito aggiunto da un’altra mano il nome di “Massarino tintore” e vi sia il collegamento con un più tardo rogito notarile riguardante appunto il padre del pittore, conferma questo dettaglio. Le ricerche archivistiche più recenti rivelano infatti che Massaro Massari non esercitava il mestiere dello scatolaio, come asserivo nel saggio del 2012, ma appunto quello di tintore di stoffe, ed a chiarirlo è tra gli altri un interessante documento che nell’agosto del 1565 lo vede far causa ad alcuni suoi vicini di casa in Piazza del Pozzo perché questi a un certo punto non vollero più concedergli di scaricare i residui della tintura delle stoffe in una fogna che passava presso un orto comune e si gettava nel Reno. Come si ricava dagli atti di questo processo civile, a Massaro non era infatti consentito neppure riversare questi residui nel Rio Maggiore, e quindi non sapeva come portare avanti il proprio mestiere nella sua bottega, ma fortunatamente la questione si risolse poi a suo favore¹⁴. Il Mas-

¹² Cfr. rispettivamente ASB, *N*, *Ossano Frassini*, 1497-1498, cc. 67^{r-v}, e *N*, *Sante Capponi*, 1509-1551, al 1509 (senza giorno e mese, che sono abrasi), 5 marzo 1510 e 5 giugno 1511. Questi ultimi tre documenti sono menzionati in Guidotti 1975.

¹³ Cfr. Nesi 2012, p. 92, e nota 7. Sull’ubicazione della Porta Fiorentina cfr. inoltre Ciucci 1975, e Guidotti 1992, p. 64.

¹⁴ Si vedano ad esempio ASB, *AR*, *Cause civili* (d’ora in poi *CC*), 4, c. 68^r; ASB, *N*, *Giovanni Antonio Bartoli*, 1572-1573, cc. 9^{r-v}, e ASB, *AR*, *CC*, 4, cc. 122^{r-v}, e 126^v, dove si trovano gli atti del processo citato a testo. Cfr. inoltre APP, *Battezzati*, *A* (Battezzati 1568-1608, e cresimati 1576-1599), dove al 15 agosto 1569 (carta non numerata) “Clara uxor Massarii tentoris” fa da madrina ad un battesimo. Quest’ultimo documento mi è stato segnalato da Renzo Zagnoni.

saro scatolaio fu invece un’altra persona; si chiamava in realtà Michele del fu Matteo Serra Zanetti (detto “El Massaro”), ed è documentato a Porretta e a Capugnano fino al 1570. Tintore di stoffe fu anche il padre di Massaro, Piermaria, dopo il primo apprendistato come calzolaio svolto dal 1497 al 1499, e ricordato poco sopra. Su di lui, a causa della quasi completa perdita dei rogiti dei notai porrettani della prima metà del Cinquecento¹⁵, sono riemersi pochissimi documenti oltre a quanto già citato nel saggio del 2012, ma sufficienti ad attestarne la professione, e a circoscriverne la data di morte intorno al 1557¹⁶.

Massaro, che morì ottantenne il 23 aprile 1613, fu un personaggio assai presente nella vita di Porretta durante la seconda metà del Cinquecento, poiché faceva parte del novero dei soldati pronti a difendere il borgo antico in caso di attacco, ed inoltre figura tra gli esponenti delle famiglie locali che, sotto il nome di “Universitas Balneorum Porrecte”, eleggevano i loro rappresentanti per prendere decisioni importanti relative alla vita politica e religiosa del luogo¹⁷. Seppe comunque dar vita anche ad alcuni affari economici azzeccati, che lo portarono a costruire una discreta fortuna fatta di proprietà terriere e immobiliari a Porretta, Granaglione, Casio, Madognana, Monte Acuto delle Alpi e Capugnano. Il suo mondo restò comunque incentrato sui luoghi già appartenuti al nonno Zanino, ovvero le case di Piazza del Pozzo, dove aveva anche la propria bottega, detta in documenti successivi “la Tintura di Massaro”, e il campo subito fuori dalle mura, che troviamo menzionato nelle carte inerenti la famiglia anche col nome di “vigna di Piermaria”, in riferimento al padre dello stesso Massaro.

Le nuove ricerche d’archivio confermano che Massaro fu strettamente legato alla locale famiglia dei Sabatini (o Sabattini, o Sabbatini), nella cui tomba in Santa Ma-

¹⁵ Di alcuni di questi notai sono rimasti i repertori dei documenti, nei quali il nome di Piermaria di Malmassaro è talvolta citato, ma non si sono conservati i relativi rogiti.

¹⁶ ASB, *AR*, *CC*, 1, c. 5^r; 2, c. 3^r; 3, c. 2^v. Piermaria, è inoltre menzionato il 7 giugno 1541 tra coloro che presenziano alla presa di possesso di Porretta da parte del conte Annibale Ranuzzi: ASB, *AR*, *Istrumenti del feudo (Scritture diverse)*, (d’ora in poi *IF*), B, fasc. 15, già citato in Nesi 2012, p. 98, nota 6).

¹⁷ Si vedano al proposito ad esempio i seguenti documenti: ASB, *N*, *Giovanni Matteo Capponi*: 1583-1584, cc. 69^v-70^r; 1584-1586, cc. 80^v-81^r; 1586-1587, cc. 90^v-91^r. Inoltre quelli citati in Nesi 2012, p. 98, nota 6: APP, *Matrimoni*, *A* (1567 – 1604), al 28 settembre 1569, dove compare come testimone di nozze, e ASB, *AR*, *IF*, D, fasc. 3, al 1 settembre 1585, dove si obbliga insieme agli “uomini di Porretta” a versare uno stipendio annuo al rettore della chiesa parrocchiale locale di Santa Maria Maddalena (il documento è una copia di quello contenuto in ASB, *N*, *Giovanni Matteo Capponi*, 1584-1586, cc. 80^v-81^v, citato poc’anzi), e inserto 13, al 6 aprile 1589, ove figura tra i soldati porrettani autorizzati a portare armi. La data di morte e l’età di Massaro sono riportate in APP, *Morti*, *B* (1609-1679), al 23 aprile 1613, ma il suo nome compare anche nel registro precedente (APP, *Morti*, *A* [1569-1608], alla lettera *M*). Quest’ultimo repertorio, compilato quasi tutto da un’unica mano, non sembra però essere un elenco stilato cronologicamente, bensì piuttosto una lista di parrocchiani di Santa Maria Maddalena assemblata nel sesto decennio del Cinquecento, mentre in seguito accanto ad alcuni nomi è stata aggiunta una croce e l’anno di morte (questo sì scritto con grafia sempre differente).



Fig. 1 – Scorcio di Piazza Garibaldi (già detta del Pozzo e delle Tele), verso il punto in cui il Rio Maggiore si getta nel Reno, dove si trovavano le case e la bottega dei Massari.

ria Maddalena fu sepolto nel 1613¹⁸, e nella fattispecie all'avvocato e proprietario terriero Giacomo di Filippo (e non di Domenico come asserivo nel saggio del 2012) Sabatini, tanto che spesso i due si facevano rispettivamente da testimoni ai rogiti notarili più importanti. Giacomo Sabatini, si arricchì a Porretta anche sfruttando una concessione ottenuta per diffondere in subappalto la moneta bolognese detta “retaglio”, o “quattrino di Bologna”¹⁹, e fu un personaggio di grande spessore nella vita economica e politica locale del secondo Cinquecento, cosicché averlo come amico dovette essere senz'altro un onore e un mezzo di affermazione sociale. Ma Massaro fu anche ben ammanicato con un altro influente personaggio, il medico Lilio Neri, che in un documento del 1588 viene definito fiduciario e rappresentante dei Ranuzzi a Porretta²⁰. Come già riportato nel saggio del 2012, Giacomo Sabatini fu inoltre padrino di cresima, il 24 agosto 1576, di Pietro Maria (si veda alla fig. 2) e delle sue due sorelle Maria e Maddalena, nate rispettivamente nel 1568 e nel 1571²¹. Di Maria sapevamo finora che era andata sposa nel 1594 ad un Giovanni Maria di Taddeo Parigini, originario di Verzuno ma residente a Pistoia, già vedovo e con un figlio adulto, ma oggi possiamo aggiungere che rimase a sua volta vedova e si risposò poi con un altro vedovo con prole, Gabriele di Angelo detto l'Ometto dei Gabrielli, dal quale ebbe alcune figlie e un figlio maschio che fu battezzato col nome dello zio pittore, Piermaria, e divenne poi sacerdote. Maria fece testamento il 22 settembre 1642 e morì due giorni dopo, venendo sepolta come il padre Massaro nella tomba dei Sabatini entro la

¹⁸ Cfr. alla nota precedente, e Nesi 2012, p. 92, e nota 8.

¹⁹ ASB, AR, IF, D, fasc. 12.

²⁰ ASB, AR, CC, 14, pagina iniziale non numerata. Il Neri morì a Porretta il 7 gennaio 1597 (APP, Morti, A, alla lettera “G”, e con data segnata proprio accanto al suo nome).

²¹ Nesi 2012, p. 99, nota 9. Per la data della cresima cfr. APP, *Battezzati*, A, carta non numerata (alla data). Nello stesso registro si trovano anche le annotazioni dei battesimi di Maria (14 ottobre 1568) e di Maddalena (22 agosto 1571), dette entrambe “filia Massari Petrus Marie et de Clara uxor uius”.

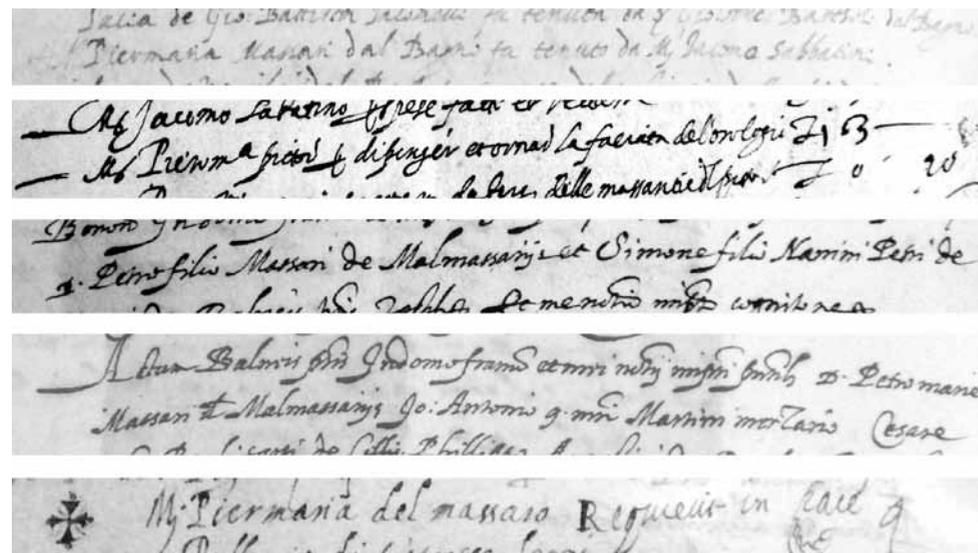


Fig. 2 – Il nome di Pietro Maria Massari come compare nei pochi documenti diretti finora su di lui riemersi: dall'alto: la registrazione della cresima, il 24 agosto 1576; il pagamento per la decorazione della facciata dell'orologio del Ponte dei Sospiri (1589); la testimonianza a un rogito del 7 luglio 1591; la testimonianza ad un rogito del 30 marzo 1592, e l'annotazione relativa alla morte (senza data).

Parrocchiale. Di Maddalena le nuove ricerche hanno rivelato soltanto che morì il 24 febbraio 1638, vedova di un Matteo detto il Pedrella²².

Percorso biografico ed artistico di Pietro Maria Massari (schede 1 - 5)

Dopo aver approfondito la conoscenza della famiglia del Porrettano attraverso i nuovi documenti recentemente emersi torno adesso a concentrarmi su di lui, del quale continua a restare imprecisabile la data di nascita poiché, come già detto nel saggio del 2012, i registri dei battezzati di Porretta iniziano nel 1568, quando fu istituito in Santa Maria Maddalena il fonte battesimale, e il suo nome non vi compare. In precedenza il primo dei sacramenti veniva amministrato nelle vicine parrocchie di Capugnano e di Borgo Capanne, delle quali però si conservano le annotazioni battesimali solo a partire dal 1567, e anche in esse Pietro Maria non è menzionato. Le scarse notizie storiografiche su di lui, che, come ho già detto nel saggio precedente, non risulta esser stato parente del più noto pittore bolognese Lucio Massari – e neppure di un Mario d'Antonio Maria Massari (o Massai), immatricolato all'Accademia

²² Per il testamento cfr. ASB, N, *Battista Palmerini*, 1640-1643, cc. 134^v-135^v, e AAB, *Testamenti*, 24/48. La data di morte è in APP, *Morti*, B, alla data (ma altre notizie su Maria sono in Nesi 2012, p. 99, nota 9). Per la morte di Maddalena cfr. APP, *Morti*, B, alla data. Entrambi questi documenti mi sono stati segnalati da Renzo Zagnoni.

fiorentina del Disegno sullo scorcio del Cinquecento – sono contenute in poche righe della *Bologna perlustrata* di Antonio Masini, edita nel 1666, e furono riprese, in modo più o meno pedissequo ma senza ulteriori aggiunte, dagli storiografi successivi, quali ad esempio Carlo Cesare Malvasia, Marcello Oretti, Luigi Lanzi, ed altri. Il Masini disse appunto che l'artista era stato allievo dei Carracci ed era morto in giovane età, e gli attribuì due opere, entrambe conservate nella parrocchiale di Santa Maria Maddalena a Porretta Terme: una *Presentazione della Vergine al Tempio* (scheda 2), e un *Sant'Antonio abate* (scheda 1), del quale precisò la data di esecuzione all'anno 1600 senza però giustificare il motivo dell'asserzione, e che da ulteriori indagini risulta, come vedremo, eseguito in un momento diverso. La *Presentazione*, sottoposta a restauro tra il 1977 e il 1978, ha invece rivelato la firma del Massari e la data 1590, poste sopra l'arcata alle spalle del bimbo in piedi, in basso a sinistra. Tra l'altro fu proprio col riemergere di questa firma che venne alla luce il cognome dell'artista, conosciuto fino ad allora soltanto come "Pietro Maria Porrettano" in base all'indicazione del Masini e degli storiografi successivi²³. Le indagini d'archivio hanno poi rivelato che Pietro Maria fu l'unico figlio maschio di Massaro Massari e di sua moglie Chiara, o Clara. Ciò si ricava non solo dal fatto che questi gli diede il nome del proprio padre, come all'epoca era comune fare per i primi nati di sesso maschile, ma anche perché il Matteo di Massaro battezzato a Capugnano nel maggio 1567, e il Tommaso (Tomè) di Massaro scatolaio morto a Porretta nel 1577 che nel saggio del 2012 ipotizzavo esser fratelli del pittore, si sono invece rivelati figli dello scatolaio Michele del fu Matteo Serra, detto "El Massaro"²⁴. Se questi due possibili fratelli debbono essere esclusi, forse si può aggiungere il nome di una terza sorella, una "Camilla di Massaro" della quale troviamo il nome in un elenco di abitanti a Porretta sul finire del Cinquecento utilizzato poi anche come registro di morti, e Camilla fu un nome ricorrente nella famiglia Massari, come si ricava anche consultando documenti successivi²⁵.

La cerimonia di cresima dell'agosto 1576 raggruppò una gran quantità di bambini nati negli anni precedenti, e si può continuare a presumere che anche il nostro pittore avesse visto la luce non troppo tempo prima, probabilmente verso il 1565. Oltre all'esatta data di nascita, non sappiamo neppure quando Pietro Maria lasciò Porretta per recarsi a Bologna ed entrare nella bottega dei Carracci – anche se, come vedremo, la sua frequentazione dell'Accademia degli Incamminati andrà collocata nel corso degli anni ottanta del Cinquecento – , ma è forse suggestivo pensare che egli potesse aver

²³ Masini 1650, alla nota 3 e cfr. Malvasia 1678, I, p. 409; Oretti, ms. BCABo B 126, c. 144, e ms. BCABo, B 110, c. 136; Lanzi 1789, III, p. 98; Calindri 1781, p. 118; Pancaldi 1851, p. 91; Thieme-Becker 1933, p. 273.

²⁴ Nesi 2012, p. 99, nota 9. Sulla madre del nostro pittore si veda qui alle note 14 e 21, e inoltre APP, *Morti*, A, dove è annotata, alla lettera C, la morte di "Chiara del Massaro di Pier Maria", di seguito a un defunto del 1604, ma anche in questo caso il riferimento cronologico appare tutt'altro che certo.

²⁵ Per la morte di Camilla di Massaro cfr. APP, *Morti*, A, alla lettera "C". Una discendente con questo nome è citata ad esempio nel testamento di Maria, per il quale si veda alla nota 21.

mostrato la propria inclinazione al disegno e alla pittura già maneggiando tele e colori nella bottega di tintoria del padre in Piazza del Pozzo, e fosse stato notato da qualcuno che ne avesse compreso il talento decidendo di inviarlo nel capoluogo perché lo potesse mettere a frutto. Questo qualcuno poté forse essere lo stesso Giacomo Sabatini, che nei documenti viene sempre definito "cittadino bolognese", nonostante la sua famiglia fosse originaria di Casola, dove risiedevano stabilmente i suoi parenti ed egli stesso possedeva terreni e case. Il Sabatini aveva comunque contatti costanti con Bologna, dove possedette un'abitazione, dapprima presso la chiesa di Sant'Agata, e poi presso quella di San Martino. Altri possibili intermediari poterono eventualmente essere il già menzionato medico Lilio Neri e il notaio Giovanni Matteo Capponi, che sostituì il Neri nel ruolo di quello che i documenti definiscono "in terra Balneorum Porrette Vice Comitibus Gerens", cioè referente dei conti Ranuzzi a Porretta. Il Capponi era in ottimi rapporti con Massaro Massari, che fece stilare a lui alcuni dei rogiti più importanti della sua vita, e doveva certo ben conoscere il piccolo Pietro Maria se, come risulta dai suoi rogiti, fu anche direttore di una scuola, aperta a Porretta in una casa di sua proprietà²⁶. Nel suo ruolo di referente dei Ranuzzi a Porretta, il Capponi era costantemente in contatto sia con il conte Marcantonio I che con il figlio di questi, Annibale II. I Ranuzzi non visitavano spesso Porretta, nonostante vi possedessero un'abitazione anche prima che fosse progettato il loro palazzo da edificarsi presso la chiesa di Santa Maria Maddalena (poi mai costruito), e non a caso alcuni rogiti del Capponi sono redatti nella sala di questo edificio²⁷. Ma in particolare Annibale, di cui resta in Archivio di Stato a Bologna un buon numero di lettere inviate tra la fine del Cinquecento e il primo quarto del secolo successivo in gran parte proprio al Capponi, si interessava molto alle faccende della contea. Queste missive rivelano il suo carattere acuto e sagace, capace di notevoli impennate ironiche – come quando definisce i porrettani "Homini garosi, queruli, spiriti maligni et inquieti, che sempre si vanno stuzzicando l'un l'altro", e i capugnesi dei disgraziati "che sempre da se stessi giudicano [gli] altri, e quando io apro la bocca dubitano che io voglia inghiottire il Commune, come se fossi solito a farci star questi e quelli e viver di rapine", oppure quando dà istruzioni al Capponi su come trattare un "Monsignorino" altezzoso del quale gli annuncia l'arrivo a Porretta – ma anche di buon cuore e di sensibilità verso i suoi sudditi bisognosi. Nelle lettere giunte fino a noi non è purtroppo contenuto alcun accenno a Pietro Maria Massari, ma in una di esse datata 18 settembre 1608 Annibale si preoccupa molto dell'avvenire e dell'educazione di un "putto" figlio di

²⁶ Per la sua carica di Commissario cfr. ASB, AR, *Lettere dei Conti Ranuzzi ai Commissari di Porretta* (d'ora in poi *LCRCP*), 1, e 3, e la registrazione della sua morte, avvenuta l'8 settembre 1614, in APP, *Morti dal 1609 al 1679*, alla data. Molti dei suoi atti sono stilati "in domus ad usum scola mei notariorum", lasciando pensare appunto che avesse aperto una scuola a Porretta.

²⁷ Già il 10 giugno 1499 il conte Angelo Ranuzzi aveva acquistato una casa a Porretta da un Filippo Bentivoglio. Cfr. ASB, AR, *IF, A*, fasc. 25, e cfr. Zagnoni in questo stesso volume.

un Cristoforo da Lucaiola²⁸, e può ben darsi quindi che lui o il padre si fossero in precedenza presi cura anche dell'apprendistato artistico bolognese del nostro pittore.

Giacomo Sabatini e un altro maggiorenne di Porretta, il notaio Giovanni Antonio di Francesco Bartoli, furono coinvolti nella prima importante committenza del nostro artista in patria, ovvero la decorazione, nel 1589, della mostra per l'orologio realizzato per volontà del conte Marcantonio I Ranuzzi dallo specialista Giovan Paolo Artizzoni, e destinato al prospetto dell'arcone del cosiddetto "Ponte dei Sospiri" che scavalca il Rio Maggiore nel centro di Porretta. Il 10 ottobre dell'anno prima, il Sabatini e il Bartoli, a nome dell'intera popolazione porrettana, avevano allogato all'Artizzoni la realizzazione dell'orologio, da realizzarsi sulla base di un modello che questi aveva già presentato, e si trovava in quel momento a Bologna presso il conte Marcantonio. L'orologio fu messo in opera il 17 settembre del 1589, ma già l'11 agosto dello stesso anno si iniziarono ad annotare tutti i pagamenti per l'impresa, incluso quello a "Messer Piermaria pittore per dipingere et ornare la facciata dell'orologio" (si veda alla fig. 2)²⁹. Questa decorazione, della quale ignoriamo il soggetto, ma che fu realizzata probabilmente a fresco, venne pagata al Porrettano 13 lire dell'epoca, ed era già scomparsa da tempo nel 1929, quando l'arcone fu demolito. Non se ne scorgono tracce nei disegni e nelle vecchie fotografie che ritraggono l'edificio (fig. 3), ma da alcuni documenti recentemente emersi si ricava che fu forse distrutta già nel corso del Seicento, e che l'orologio realizzato dall'Artizzoni non è quello che dopo la demolizione dell'arco fu rimontato sul campanile della parrocchiale, come fino ad oggi si è creduto³⁰. Nello stesso 1589 il Massari datò (e forse firmò) una delle sue opere più suggestive, il già menzionato *Sant'Antonio abate* della parrocchiale di Porretta (scheda 1). Come ho detto, il quadro è stato ritenuto eseguito nel 1600 sia dal Masini che dai successivi biografi dell'artista, mentre rivela invece la sua vera datazione scritta alla rovescia sul libro in primo piano, seguita forse da quelli che potrebbero essere

²⁸ Le lettere che contengono questi passi sono datate rispettivamente 2 maggio 1613 e 6 giugno 1604, e sono contenute in ASB, AR, LCRCP, 3, e 1, a carte non numerate. Il giudizio sul prelado è contenuto in un biglietto accluso alla lettera ufficiale che ne annunciava al Capponi l'arrivo a Porretta nel settembre 1608 (conservata nella medesima unità archivistica), e dice "A mio nome basiarete humilissimamente il lembo del rocchetto a questo Monsignorino, il quale in tutti i suoi affari, come se fossero ben ardui e concernessero qualche monarchia, finge se longius iure; egli tiene le carte molto alte, e con bugie e iattanza s'ingegna di dare reputatione alle cose sue, ma se già in passato serviva carote in terre di Babbioni (...), oggidì né in Roma né in Fiorenza né altrove si legano li cani con le salsicce". Per il "putto" cfr. *ivi*, lettera al Capponi della data indicata a testo.

²⁹ ASB, AR, IF, D, fasc. 10, al 10 ottobre 1588. Il documento è stato in parte citato in Zagnoni 1987, p. 10.

³⁰ Da una lettera del conte Annibale al Capponi del 22 aprile 1609 (ASB, LCRCP, 1) si ricava che a tale data l'orologio fu sostituito. Da un documento scritto con grafia settecentesca e conservato in ACP, *Carte Ravaglia*, 2, inserto 5, sembrerebbe invece doversi ricavare che nel 1689 l'intero arcone fu demolito e rifatto, ma in realtà esso racconta semplicemente le vicende costruttive del ponte sul Rio Maggiore e dell'arcone, ambientandole però un secolo dopo.



Fig. 3 – L'arcone del Ponte dei Sospiri in un acquarello di Gaetano della Noce, databile al 1840 circa.

i resti di una firma³¹. Che non fosse stato compiuto nell'anno 1600 lo si poteva comunque ricavare anche dalla visita pastorale effettuata a Porretta dall'arcivescovo di Bologna Alfonso Paleotti nel 1599, ove l'altare è detto già dotato di una pala, ancorché senza cornice. Dalla visita emerge inoltre che la cappella di Sant'Antonio abate era la terza di sinistra nella vecchia parrocchiale demolita alla fine del Seicento, ma è da credere che, come le altre presenti in chiesa, essa mantenesse la sua posizione e la sua intitolazione anche entro il nuovo edificio³². La cappella era di patronato della famiglia Sabatini, e molto probabilmente la committenza del dipinto si dovette proprio a Giacomo Sabatini, che tra l'altro, come si legge nel saggio di Zagnoni in questo volume, nel 1587 testimoniò in un processo intercorso tra i Conti Ranuzzi e la Mensa Arcivescovile bolognese asserendo che alcuni abitanti di Porretta avevano intenzione di far erigere i loro altari in Santa Maria Maddalena, ma avrebbero messo in pratica l'intento soltanto dopo la concessione del giuspatronato. E infatti, anche se soltanto il 4 aprile 1620 il figlio del Sabatini, Filippo, creò all'altare un beneficio ecclesiastico sotto l'intitolazione a Sant'Antonio abate, nel relativo rogito notarile si dice espressamente che la cappella già esisteva, ed era stata eretta e dotata di rendite "dalli suoi antecessori"³³. In seguito il dipinto fu tolto dal suo posto ed appeso via via in vari luoghi della chiesa, per essere infine collocato in sacrestia, e ciò poiché nel corso del Novecento l'altare, che, come si ricava da un disegno datato 1824 del quadraturista

³¹ Cfr. Nesi 2012, p. 92. Sul libro si leggono le seguenti parole, vergate in rosso: "Libro de li Evangelii" e "MDLXXXVIII". Sotto la data, alcuni segni in rosso possono essere ciò che resta di una firma. I caratteri redatti in nero sono invece soltanto dei semplici segni.

³² Cfr. AAB, *Visite pastorali*, 23, (Alfonso Paleotti alla diocesi - montagna bolognese, 1599), c. 293, Zagnoni 1981, pp. 61-64, e Zagnoni 2003, pp. 12-13; questi ultimi testi anche per le vicende architettoniche della Parrocchiale.

³³ Cfr. ASB, N, *Girolamo Folchi*, 1617-1624, cc. 75'-76'. L'altare passò in seguito sotto il patronato di Giacomo Antonio Corti, erede di Filippo di Giacomo Sabatini: cfr. Zagnoni 1981. Per le vicende architettoniche di Santa Maria Maddalena e la sua ricostruzione alla fine del Seicento cfr. Zagnoni 2003, p. 4.

Giuseppe Fancelli, aveva un aspetto assai ricco e comprendeva anche una nicchia ospitante una statua di San Rocco (fig. 4), fu rifatto, e vi fu collocato un altro quadro rappresentante *San Luca che dipinge la Madonna*, che tuttora vi si trova³⁴.

Il *Sant'Antonio abate* è intensamente carraccesco nel proporre una figura decisamente monumentale dominante su uno sfondo di ambientazione naturalistica indagato con quella cura derivante dallo studio approfondito della pittura di paesaggio fiamminga che contraddistingue soprattutto la produzione giovanile di Annibale. Il rimando ai grandiosi e imponenti personaggi di dipinti di quest'ultimo come il *Crocifisso e Santi* realizzato per la cappella Macchiavelli in San Niccolò di San Felice a Bologna, e oggi in Santa Maria della Carità a Bologna (datato 1583), la *Madonna di San Matteo* oggi alla Gemäldegalerie di Dresda (datata 1588) (fig. 5), o la *Madonna di San Ludovico* della Pinacoteca Nazionale di Bologna (1588 circa), è sicuramente intrigante, ma nel concepire nel 1589 un quadro come questo, nel quale è una sola figura ad imporsi all'osservazione e alla preghiera dello spettatore, incombendo su di lui con una presenza quasi schiacciante, il Massari sembra addirittura anticipare gli esiti creativi noti dei suoi maestri bolognesi. Il *San Girolamo* dipinto da Ludovico Carracci per la cappella Buoi in San Martino a Bologna (fig. 6), che costituisce un indubbio termine di confronto per la tela porrettana, sembra infatti non poter essere datato prima del 1592 quando la cappella fu costruita, e viene generalmente collocato dalla critica verso il 1594 – 1595³⁵. Se però, come credo ed ho accennato in apertura, Pietro Maria seppe inoltre compiere autonomamente delle osservazioni e degli studi in parte indipendenti dalla sua formazione presso l'Accademia degli Incamminati, i suoi modelli per il *Sant'Antonio Sabatini* poterono essere anche altri: ad esempio il grandioso *San Girolamo* di Girolamo Muziano (1568 – 1572), oggi in Pinacoteca Nazionale a Bologna ma all'epoca visibile nella chiesa di San Giorgio in Poggiale (fig. 7), o lo splendido *Sant'Antonio abate* della chiesa dei Santi Pietro e Paolo a San Pietro in Casale, attribuito a Bartolomeo Cesi e datato verso il 1582 (fig. 8)³⁶. Tra l'altro in quest'ultimo dipinto il paesaggio sullo sfondo si colora di tonalità tendenti al marrone bruciato proprio come nel quadro Sabatini di Porretta.

La *Presentazione della Vergine al Tempio* (scheda 2) è l'unica opera davvero certa del Massari, in quanto firmata e datata 1590, e risulta eseguita per l'altare di patronato della famiglia Bartoli, che era il quinto di destra in Santa Maria Maddalena, prima e dopo la ricostruzione tardoseicentesca. Ne fu probabilmente committente l'altro maggiore porrettano coinvolto l'anno prima nell'allogazione al Massari della mostra dell'orologio, Giovanni Antonio Bartoli, il quale stando al testamento del figlio

³⁴ Al proposito si vedano i saggi di Zagnoni citati alle note precedenti. Sul disegno del Fancelli, facente parte di una serie eseguita in vista della decorazione a fresco di alcune cappelle di Santa Maria Maddalena, e conservato nell'Archivio parrocchiale di Porretta, si veda inoltre Zagnoni, 1979, dove sono pubblicati.

³⁵ Cfr. Brogi 2001, p. 152, con bibliografia precedente.

³⁶ Sui due dipinti cfr. rispettivamente P. Tosini, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna* 2006, pp. 357-359, e Censi 1998, pp. 120-121, entrambi con bibliografia precedente.



Fig. 4 – Ricostruzione dell'aspetto dell'altare di Sant'Antonio abate dei Sabatini in Santa Maria Maddalena come si presentava nell'Ottocento, ottenuto montando una fotografia del *Sant'Antonio abate* del Massari su una riproduzione di un disegno di Giuseppe Fancelli del 1824.



Fig. 5 – Annibale Carracci, *Madonna e Santi (Madonna di San Matteo)*, Dresda Gemäldegalerie.



Fig. 6 – Ludovico Carracci, *San Girolamo*, Bologna, chiesa di San Martino.



Fig. 7 – Girolamo Muziano, *San Girolamo*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 8 – Bartolomeo Cesi (attribuito), *Sant'Antonio abate*, San Pietro in Casale (Bologna), chiesa dei Santi Pietro e Paolo.



Fig. 9 – Gabriele Grassi, *Presentazione della Vergine al Tempio*, San Romano (Pisa), Santuario della Madonna.

Giacomo fece ristrutturare la cappella, che era stata fondata da una loro antenata, Gabriella de' Bassi³⁷. Oggi l'altare dei Bartoli non esiste più, e il quadro è esposto nella parrocchiale sulla parete di controfacciata. Il dipinto obbedisce ad uno schema compositivo all'epoca ormai comune, con la Vergine bambina che sale le scale del Tempio reggendo in mano una candela, mentre il sacerdote l'attende a braccia aperte e i genitori Gioacchino ed Anna attendono trepidanti sul piazzale antistante l'edificio. Un dettaglio piuttosto originale nell'economia compositiva dell'opera appare quello con i personaggi in secondo piano a destra, che sembrano star discettando sul libro che uno di loro tiene aperto, e che sono resi con un naturalismo tale da poter essere considerati dei ritratti. Sono invece ricorrenti nell'iconografia dell'episodio le figure dei due piccoli spettatori seminudi in basso a sinistra, che ricompaiono ad esempio in una versione del tema dipinta verso il 1610 da un interessante pittore baroccesco senese del Seicento, Gabriele Grassi, in una tela conservata nel Santuario della Madon-

³⁷ Il testamento di Giacomo Bartoli, fu rogato il 15 febbraio 1605 dal fratello notaio Giovanni Battista (ASB, *N*, *Giovanni Battista Bartoli*, 1596-1610, cc. 100'-102'). In esso Giacomo chiese di essere sepolto in Santa Maria Maddalena a Porretta presso l'altare "sub vocabulo Presentationis Beate Marie Virginis eretto per Madonna Gabriella de' Bassis, dicti testatoris avola, et per dicto Joannes Antonius eius patris restaurato". Il notaio Giovanni Antonio Bartoli morì l'anno dopo la realizzazione del dipinto, nel 1591 (APP, *Morti*, *A*, alla lettera "G", e con l'indicazione cronologica, priva però di giorno e mese, segnata proprio accanto al suo nome). L'ultimo suo rogito conservato in ASB, *N*, è però datato 23 agosto 1591, e la data di morte va quindi collocata poco dopo. Nella visita pastorale del 1599 (cfr. Zagnoni 2003, p. 10), l'altare Bartoli è menzionato senza intitolazione, e vi risulta presente un dipinto senza cornice, come nel caso dell'altare Sabatini.

na a San Romano (Pisa), che ho studiata ormai diversi anni fa (fig. 9)³⁸. Il Porrettano tratta però questo particolare con una freschezza di esecuzione e di caratterizzazione dei volti e dei gesti davvero straordinaria, stemperando un po' il clima sacrale del quadro con i volti paffuti e sorridenti dei due bambini e con il muso veramente comico del cane, che si volge di scatto, non si sa se per seguire il gesto del bimbo biondo, che indica con la sinistra verso la scena principale, o piuttosto per puntare le bianche colombe disposte sul piatto retto in sulla testa dall'altro fanciullo, e che costituiscono il dono portato dai genitori della Vergine al sacerdote del Tempio.

Il *Sant'Antonio abate* e la *Presentazione* rivelano una personalità artistica già perfettamente formata e matura, dotata di uno stile pittorico fortemente chiaroscuro, di piena caratterizzazione accademica, sebbene propensa talvolta ad accensioni cromatiche ancora di stampo manieristico e ad aperture di suggestiva impronta naturalistica, ad esempio nella già menzionata e splendida ambientazione di paesaggio della tela per i Sabatini. Questi elementi suggeriscono che il primo contatto, il più intenso e formativo del Massari con l'ambiente dei Carracci sia avvenuto nella prima metà degli anni ottanta del Cinquecento, in concomitanza con l'avvio dei lavori in Palazzo Fava a Bologna (1583 – 1586), e nel momento in cui Annibale eseguiva opere come le *Macellerie* di Oxford e Fort Worth, e la *Crocifissione* oggi in Santa Maria della Carità (segnate da riferimenti al naturalismo di Bartolomeo Passerotti che appaiono comuni anche al Porrettano), e stava aprendosi a suggestioni baroccesche evidenti ad esempio nel *Battesimo di Cristo* della chiesa dei Santi Gregorio e Siro a Bologna, datato 1585 (fig. 10)³⁹.

Nel *Battesimo* troviamo infatti figure monumentali di vecchi con lunghe barbe bianche, con le quali il *Sant'Antonio abate* e i personaggi maschili anziani della *Presentazione* possono essere positivamente confrontati, ma anche delicate e diafane figure infantili, prossime a quelle in basso a sinistra nella pala dei Bartoli, e un paesaggio attentamente analizzato, al pari di un altro capolavoro iniziale di Annibale, ovvero il *San Francesco in meditazione* dell'Accademia di Venezia (1585 ca.),



Fig. 10 – Annibale Carracci, *Battesimo di Cristo*, Bologna, chiesa dei Santi Gregorio e Siro.

³⁸ Sul dipinto del Grassi cfr. Nesi 2001, p. 116. In questo quadro il significato della figura infantile appare però diverso, trattandosi probabilmente di un'allusione a Gesù Cristo, oppure ad un figlio del committente.

³⁹ Per questi sviluppi della pittura di Annibale cfr. ad esempio Volpe 1976, e Benati 2007, con altra bibliografia.

che fornisce un altro precedente per il naturalismo d'ambientazione del quadro per i Sabatini, e stavolta anche per i suoi colori spenti e bruciati.

Il naturalismo dei volti di alcuni personaggi della *Presentazione*, parenti stretti dei protagonisti dei celebri ritratti di collaboratori di bottega e di anziani del primo Annibale, lo possiamo poi parimenti riscontrare anche in un altro notevole dipinto riferito al Massari da Nicosetta Roio, e anch'esso in Santa Maria Maddalena a Porretta: la splendida *Madonna del Rosario e Santi* (scheda 3) oggi appesa sopra la cantoria di sinistra, ma in origine nella quinta cappella a sinistra in Santa Maria Maddalena, che nelle visite pastorali riguardanti la chiesa figura senza patronato, ma si può escludere che essa fosse di una confraternita. Apparteneva quindi al popolo di Porretta, anche se sembra che nel 1603 divenisse di proprietà dei Bartoli com'era quella della *Presentazione della Vergine* che la fronteggiava⁴⁰.

La *Madonna del Rosario* fu attribuita da Antonio Masini a un Mattia Molichi, allievo viennese del Guercino, o secondo altre opinioni di Cesare Gennari⁴¹, e datata al 1670, in un passo molto particolare delle aggiunte manoscritte alla *Bologna perlustrata* che così recita: "1670. Mattias Molichi scolare del pittore Giovan Francesco Barbieri dipinse nella chiesa parrocchiale di Santa Maria Maddalena dei Bagni della Porretta una tavola con la B.V. e li misteri del Rosario. In S. Biagio [a Bologna] nella cappella della Concezione della B.V. dei Conti Zani una Santa Maria Egiziaca, et una tavola con S. Antonio di Padova [all'] altare dei Mariani, situato dalla parte dell'epistola della cappella maggiore, rincontro all'altare Boati dove è la B.V. lattante il Bambino da Elisabetta Sirani dipinta, et ancor di presente sta occupato in fare varie pitture per case de' cavalieri, et altre di per Bologna, come per mandare altrove"⁴². L'accenno alle opere del Molichi in corso di realizzazione lascia supporre che il Masini conoscesse personalmente il pittore, e ricevesse da lui notizie di prima mano sulla tela porrettana e gli altri suoi lavori, il che porterebbe necessariamente a dover riferire a lui la *Madonna del Rosario*. Tuttavia, come mi conferma gentilmente Daniele Benati, il quadro non ha nulla di guercinesco, e non può sopportare una datazione al 1670, che appare troppo inoltrata poiché la cultura figurativa del suo autore è chiaramente tardocinquecentesca e carraccesca, e non a caso infatti in passato la tela fu attribuita anche a Bartolomeo Passerotti, con la cui pittura mostra indubbiamente significativi agganci, soprattutto in alcune delle scenette dei "misteri"⁴³. Non

⁴⁰ Cfr. Zagnoni 2003, p. 14. In Santa Maria Maddalena non è documentata l'esistenza di una Compagnia del Rosario.

⁴¹ Giordani, *Pittori della scuola bolognese, miscellanea del conte Olivetti*, carta non numerata: "Matteo Mulichi, allievo di Cesare Gennari, pittore di storia dimorante a Bologna". Sull'artista si vedano inoltre Malvasia 1686, p. 193, e Roio, in Negro, Pirondini, Roio 2004, pp. 34 e 212-213.

⁴² Masini 1650, edizione 1986, II, pp. 120-121 della parte con le aggiunte manoscritte, e cfr. Masini, ms. BCABo B 1087, c. 19^v, e Masini, ms. BCABo, Gozzadini 184, c. 32'. Cfr. inoltre Oretti, ms. BCABo B 110, c. 136.

⁴³ Cfr. Zagnoni 2003, p. 29.

potendo fare confronti con altre opere del Molichi, poiché i suoi dipinti ricordati dal Masini in San Biagio non figurano tra quelli che passarono da tale chiesa in quella della Trinità a Bologna, e sono quindi oggi dispersi, dobbiamo supporre che l'opera del pittore guercinesco fosse altra cosa da quella in esame, o che egli si fosse limitato a ridipingere la tela, che effettivamente risultava all'inizio del Novecento "convertita in una miscellanea di pitture da profani imbrodatori"⁴⁴. Il dipinto, oltre a risultare palesemente tardocinquecentesco, consente paragoni stilistici immediati con la *Presentazione della Vergine al Tempio* nell'incisività delle ombre e nella resa dei panneggi e delle fisionomie, tanto da poter essere considerato non solo della stessa mano, ma anche dello stesso momento creativo. Momento che può essere circoscritto probabilmente a poco dopo il 1591, quando Porretta fu flagellata da un'epidemia di peste, e non a caso nel quadro, oltre alla Maddalena, titolare della parrocchiale, e ai Santi Domenico e Francesco, associati alla devozione del Rosario, figurano sulla destra i Santi Sebastiano e Rocco, i più celebri intercessori contro le pestilenze⁴⁵.

Tra l'altro fra il 1591 e il 1592 il Massari è documentato con certezza a Porretta da due documenti riemersi nel corso delle ricerche più recenti da me svolte in Archivio di Stato a Bologna. Si tratta di due testimonianze a rogiti notarili stilati da Giovanni Matteo Capponi: la prima riguarda la compravendita di un terreno fatta da due abitanti di Lustrola, ed è datata 7 luglio 1591; la seconda concerne invece il testamento di un Angelo del fu Rocco di Battista Neri, ed è datata 30 marzo 1592 (si veda alla fig. 2)⁴⁶. Si tratta di due piccole ma significative notizie, non solo perché ci dicono che Pietro Maria nel 1592 era ancora vivo e si trovava a Porretta, ma perché in esse viene chiamato "Domino" (signore), e definito "filio" di Massaro Malmassari. Il primo termine testimonia infatti che in virtù della sua attività di artista e del prestigio ottenuto frequentando i Carracci a Bologna, egli si era indubbiamente elevato socialmente (per dire: suo padre Massaro non viene mai chiamato "Domino" in nessun rogito che lo riguarda), mentre il secondo attesta che all'epoca egli era ancora molto giovane, poiché nei rogiti porrettani dell'epoca si usa la formula "filio di" seguita dalla precisazione dell'identità del padre quando si chiama in causa per un atto notarile o per una semplice testimonianza un ragazzo appena affacciato all'età adulta, ma il cui genitore era persona ben nota e attendibile. Come mi suggerisce Renzo Zagnoni, è probabilmente proprio per questo motivo che non sono riemersi rogiti notarili di compravendita di terreni o altre faccende consimili intestati al nostro pittore, poiché egli durante la sua breve vita probabilmente non ne stipulò mai. Pietro

⁴⁴ Lorenzini 1910, pp. 43-44.

⁴⁵ Sull'epidemia del 1591 si veda Giacomelli 1981 (d'ora in poi 1981a), p. 10. La Roio (1994, p. 215, e 1996, p. 102) identifica il Santo vicino a Sebastiano come Giuseppe, ma sulla sua reale iconografia non vi sono dubbi. Tra l'altro San Rocco era titolare a Porretta anche di una piccola chiesa, crollata nel Settecento, e il cui nome nel secolo XIX è passato all'oratorio del Sacramento in Santa Maria Maddalena; e la sua immagine figurava in Santa Maria Maddalena anche sotto forma di statua nella nicchia sotto il *Sant'Antonio abate* della cappella Sabatini.

⁴⁶ I due rogiti sono in ASB, N, *Giovanni Matteo Capponi*, 1591, c. 50^r; e 1591-1592, cc. 111^{r-v}.

Maria non dovette infatti possedere niente di veramente suo, e il patrimonio familiare era gestito dal padre Massaro, sul quale invece i rogiti notarili ritrovati sono stati moltissimi. Anche i contratti di allogazione dei dipinti dovettero essere stipulati in forma privata oppure soltanto oralmente, poiché il controllo accurato di tutti i registri notarili porrettani dell'ultimo quarto del Cinquecento non ne ha fatto reperire nessuno. Durante il periodo in cui visse a Porretta, il Massari non dovette neppure aprire una bottega autonoma, e lavorò molto probabilmente in un angolo della tintoria paterna. Nel testamento di Massaro è infatti indicata tra le sue proprietà soltanto la bottega da tintore in Piazza del Pozzo, che egli ormai infermo lasciò in eredità ad una figlia di Maria, la quale a sua volta la concesse al marito per la propria attività commerciale⁴⁷.

Fatta oggetto in antico di un'aggiunta in alto, con due angeli reggenti una corona (di qualità più che mediocre, e che per questo motivo non si riproduce)⁴⁸, la *Madonna del Rosario* espone altri freschi brani di natura morta, nei fiori sparsi sui gradini e nel libro poggiatovi di sgancio. La propensione del Porrettano ad una vivace osservazione del vero vi è poi confermata dalla notazione fisionomica dei volti, e da dettagli realistici come il piede inciabattato del San Domenico. Tra i volti, quelli del San Sebastiano e del San Rocco sono talmente realistici da sembrare ritratti, e questa è un'altra similitudine che lega la *Madonna del Rosario* alla *Presentazione della Vergine al Tempio*, dove abbiamo riscontrato un simile interesse alla quotidianità delle fisionomie nei personaggi sullo sfondo a destra. Tra i due Santi spicca senz'altro Sebastiano, che guarda verso di noi sorridendoci e indicando la Vergine col Bambino, in modo da fare da tramite ideale per ogni spettatore devoto tra la propria realtà quotidiana sottoposta al trascorrere del tempo e le sacre figure dipinte, immobili e atemporali. Che si tratti di un personaggio importante nell'economia del quadro lo dimostra anche la presenza sul gradino sotto di lui di un volto rotondo come quello di una luna umanizzata, che idealmente lo contrassegna e ne sottolinea la presenza in primo piano e l'importanza simbolica. Viene allora da ipotizzare che possa trattarsi di un autoritratto del Massari, che all'epoca dell'esecuzione del quadro (se il 1591 – 1592 è un termine cronologico corretto) aveva all'incirca i venticinque anni che mostra il martire seminudo del *Rosario*. Volendo sbizzarrire ancora un po' la fantasia, si può notare la somiglianza di

⁴⁷ ASB, N, 1614, c. 115^v. Il testamento di Massaro, rogato il 20 aprile 1613, tre giorni prima della sua morte, nella sua casa e "in talamo cubiculari" (poiché evidentemente egli era infermo a letto), contiene la trascrizione del suo seguente promemoria: "Memoriale per il contratto della dote di Lisabetta mia nipote, la quale ho maritata per Dio gratia a Gentile di Cecchino Soffi Munaro al Bagno. Lui quando me l'ha adimandata non mi ha adimandato nulla, et io gli ho promesso y milleseicento di dote, hora lui mi domanda ma (...) che lui la sposa, che io l'assicura della sua dote e che io li dia fin che campa una bottega in godimento per suo figliolo, et che lui non vole altro da me, né affitto né nulla, et così io l'assicuro sopra la possessione".

⁴⁸ L'aggiunta sembra risalire al XVIII secolo o agli inizi del XIX, ed è di qualità talmente scadente da non poter essere riferita certamente al Molichi (ipotizzando che egli avesse rimaneggiato o ampliato la già esistente *Madonna del Rosario* anziché dipingerne una ex novo come sembra suggerire il Masini), se questi davvero fu scolaro del Guercino e lavorò per le chiese e per i nobili bolognesi.

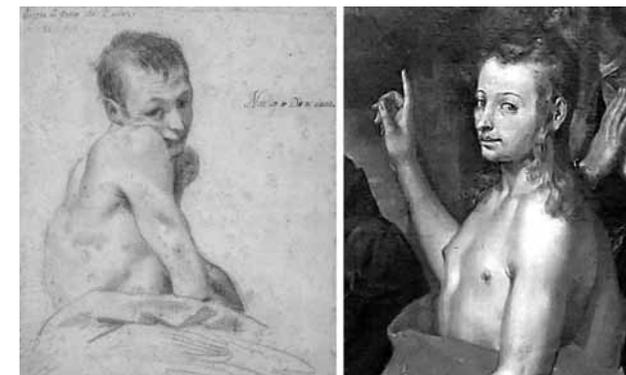


Fig. 11 – da sinistra: Annibale Carracci, *Ritratto di giovane*, Chatsworth, collezioni del Duca di Devonshire, e Pietro Maria Massari detto il Porrettano, *Madonna del Rosario* (scheda 3), particolare del San Sebastiano (possibile autoritratto).

tratti somatici – il volto nel complesso un po' "volpino", con il naso sottile e incurvato, la bocca piccola, e i capelli radi – che lega il San Sebastiano ad un noto disegno di Annibale Carracci (Chatsworth, collezioni del duca di Devonshire), databile alla metà degli anni ottanta del Cinquecento e raffigurante un giovane con la schiena incurvata, accompagnato da una scritta più tarda che ne attesta l'autografia, da una che lo attribuisce invece a Paolo Veronese, e dalla frase "non so se Dio m'aiuta", riferita alla costituzione fragile del modello, e ai suoi problemi fisici (fig. 11)⁴⁹. Questo foglio fu collegato da Donald Posner ad un ritratto di giovane uomo attribuito ad Annibale, segnalato per la prima volta dalla critica in collezione Haro a Parigi⁵⁰, ma i volti dei due personaggi sono ben differenti. Come per molti altri disegni e quadretti con ritratti giovanili di Annibale, è pensabile che il modello del foglio di Chatsworth sia uno degli aspiranti pittori che frequentavano l'Accademia degli Incamminati, e potrebbe davvero trattarsi del Massari, anche se nessun documento ci parla della sua costituzione fisica, e se non sappiamo a quale evento sia da attribuire la sua morte in giovane età. Ma se il San Sebastiano fosse davvero un autoritratto di Pietro Maria, che magari volle nascondere con l'abbondante pannello rosso sulla schiena quella deformità fisica che invece il foglio di Chatsworth espone impietosamente, di fronte alla gracilità delle povere membra che il disegno inglese mostra forse avremmo più chiari i motivi della morte precoce, e potremmo dire che quella domanda scritta su di esso ("non so se Dio m'aiuta") ebbe una risposta senz'altro negativa.

La *Madonna del Rosario* rende poi ancor più evidenti i rapporti stilistici del Porrettano con l'ambito dei Carracci, sia con alcune tele attribuite ad Annibale giovane, come la *Sacra Famiglia coi Santi Elisabetta e Giovannino* del Musée des Beaux – Arts

⁴⁹ Sul disegno si vedano ad esempio Mahon 1956, p. 152, e Benati 1999, p. 72, con bibliografia precedente.

⁵⁰ Cfr. Posner 1971, II, p. 17, e inoltre Malafarina 1976, p. 94. I tratti del San Sebastiano del *Rosario* hanno in verità qualcosa in comune anche con quelli del biondino un po' scipito in primo piano a sinistra nel quadretto di Annibale con *Quattro teste di ragazzi* in collezione privata londinese, che però viene datato al 1583-1584 (Posner 1971, II, p. 6), quando il Massari era certamente più adulto dell'età mostrata dal bimbo in questione.

di Nantes e la *Sacra Famiglia con San Francesco* di Tatton Park (National Trust), che con le prime opere note di Ludovico, tra le quali lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina d'Alessandria* di collezione privata bolognese (1582 ca.) (fig. 12), o la versione con San Francesco del museo di Göteborg. Sono similitudini che riguardano i volti femminili, l'incidenza delle ombre e i colori che appaiono come intrisi d'ombra; spenti ma d'improvviso ravvivati da rutilanti e abbacinanti guizzi tonali, come accade nella *Madonna del Rosario* per l'accecante mantello rosso del San Sebastiano. E sono similitudini che si estendono agli affreschi di Palazzo Fava (1583 – 1586), per



Fig. 12 – Ludovico Carracci, *Sposalizio mistico di Santa Caterina d'Alessandria*, Bologna, collezione privata.

quanto riguarda i telamoni e le finte statue che intervallano la fascia orizzontale in basso dei “misteri”, e che rimandano sia a quelle presenti nelle varie sale di questo edificio bolognese, che a quelle maggiormente composite affrescate pochi anni dopo dai Carracci a Palazzo Magnani (1589 – 1590) (fig. 13). E chissà che, a differenza di quanto ipotizzavo nel saggio del 2012, ulteriori ricerche e confronti non possano portare a individuare la mano del Massari in qualche dettaglio di queste decorazioni realizzate coralmemente dall'entourage carraccesco.

Con la profusione di soluzioni compositive e cromatiche, garantite dalla presenza delle quindici storielle, il *Rosario* permette di approfondire ulteriormente le matrici stilistiche del Massari, che, com'è stato notato, si spingono oltre l'Accademia degli Incamminati, per attingere al tardo Manierismo bolognese e al Cesi, a Bartolomeo Passerotti, al Calvaert e a Camillo

Procaccini, quest'ultimo chiamato in causa per il “lume di notte” della scenetta della *Natività*, che sarebbe ispirata alla sua pala dello stesso soggetto nella Pinacoteca di Bologna⁵¹, e la cui pittura potrà essere portata ad esempio anche per un altro quadro del pittore di Porretta, ovvero lo straordinario *Ecce Homo* di Badi (scheda 4). Ma è poi con un'intelaiatura compositiva che non manca di risentire delle pale del Cesi di San Giacomo e della Pinacoteca Nazionale di Bologna (entrambe databili verso il 1585 – 1590), e anche della *Madonna di San Matteo di Annibale* (soprattutto per il San Sebastiano, che ne avvicina il San Giovanni Battista), che la *Madonna del Rosario* si qualifica come uno dei lavori più complessi e completi di Pietro Maria, che per essa sembra aver gettato un occhio anche sul versante toscano dell'Appennino, verso Firenze e alla pittura di Andrea Boscoli; nella fattispecie a opere di quest'ultimo come il *Piramo e Tisbe* degli Uffizi, nelle quali la freschezza di

⁵¹ Cfr. Roio 1996, p. 102.

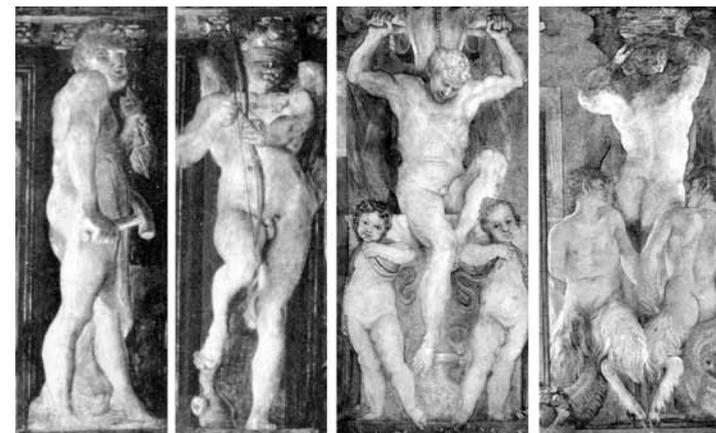


Fig. 13 – I Carracci, *Finte statue e telamoni*, Bologna, Palazzo Fava, e Palazzo Magnani.

stesura cromatica si accompagna a un chiaroscuro deciso. Forse casuali sono invece i richiami a certo barocchismo marchigiano di Simone de Magistris o di Giorgio Picchi, che però fu attivo anche in località non troppo distanti da Bologna, come ad esempio Rimini⁵².

Ai tre dipinti di Santa Maria Maddalena a Porretta, che si può dire costituiscano il nucleo di base del catalogo del Massari, già nel saggio del 2012 ho aggiunto il notevole e allora pressoché inedito *Ecce Homo* della parrocchiale di San Prospero a Badi (scheda 4). In origine il quadro si trovava nella cappella di sinistra della chiesa, intitolata proprio a questo episodio della Passione di Cristo, ma della quale le visite pastorali e i vari inventari non menzionano mai il patronato⁵³. Sappiamo che a Badi nel 1591 era presente una confraternita dedicata al Santissimo Sacramento, che officiava una delle cappelle laterali della chiesa, nella quale volle esser sepolto un carbonaio che vi era affiliato, ma finora non sono riemersi altri dati che permettano di collegare la committenza dell'*Ecce Homo* a questo sodalizio laicale. Nel 1796 il quadro risulta comunque già tolto dall'altare, che nel frattempo aveva mutato dedizione in favore di Sant'Antonio da Padova, e si trovava appeso alla parete destra della navata, dove è stato recentemente ricollocato, dopo essere stato per tanto tempo

⁵² Come già riferito in Nesi 2012, p. 100, nota 21, si possono confrontare ad esempio il gruppo della Madonna col Bambino, e alcune figure dell'*Adorazione dei pastori* e dell'*Adorazione dei Magi* del quadro porrettano, rispettivamente con la Vergine della *Madonna del Rosario* del De Magistris nella Collegiata di San Ginesio (Macerata), e con gli affreschi del vicino Santuario di Macereto. Al Picchi rimanda invece certa libertà di postura delle figure e il contrasto tra lo scuro denso degli sfondi e certe rutilanti accensioni cromatiche, presenti ad esempio in una sua tela come lo *Svenimento della falsa moglie di San Marino* nell'omonima chiesa di Rimini.

⁵³ L'unica citazione bibliografica che lo aveva riguardato prima del 2012 era in Biavati 1978, p. 70, dove lo si attribuiva ad anonimo della fine del XVI secolo – inizio del XVII, e lo si diceva restaurato da poco tempo. Circa le citazioni documentarie dell'opera, nell'inventario della chiesa stilato il 1° giugno 1630 (AAB, *Miscellanea vecchie*, 427, fascicolo intitolato *Visite pastorali*) è menzionato “all'altare dell'Ecce Homo un'ancona con suo adornamento bianco intagliato”; e in quello del 16 agosto 1702 (ivi), “un quadro con un Cristo flagellato, o volia dire un Ecce Homo”.

esposto in controfacciata, sopra la cantoria⁵⁴.

L'*Ecce Homo* è un'opera di grande suggestione, nella quale la miscela tra ricerca di bellezza accademica e spunti naturalistici, tipica del Massari, viene espressa ancora una volta al massimo grado, ad esempio con l'accostamento del corpo delicato, diafano e luminoso del Cristo all'arroganza plebea degli sgherri che lo sbeffeggiano, uno dei quali d'incarnato talmente scuro da perdersi nello sfondo. I confronti attributivi che permettono di legare l'*Ecce Homo* alle altre opere del Porrettano sono espliciti se si mette in relazione ad esempio l'uomo con la bandiera in alto a destra col San Zaccaria della scenetta con la *Visitazione* della *Madonna del Rosario*, o il Bambino che sbuca da dietro il mantello rosso di Pilato con quello ricciuto in basso a sinistra nella *Presentazione*, ma tra le opere fin qui osservate, quella stilisticamente più prossima alla tela di Badi è proprio il *Rosario* di Porretta, coi suoi riferimenti alla pittura del Passerotti, che anche nell'*Ecce Homo* sono ben evidenti. E anzi, il quadro di Badi trova nella pittura di quest'ultimo un precedente ancor più diretto, qualora lo si confronti col medesimo tema da lui dipinto nel 1577 e conservato nella chiesa di Santa Maria del Borgo a Bologna, dove l'accentuata caratterizzazione espressiva dei personaggi che assistono alla scena offrì certamente al Porrettano un significativo punto di riferimento, specialmente per la figura dello sgherro irriverente che sembra volersi riparare sotto il manto rosaceo del Cristo. Ma egli conobbe probabilmente anche la versione più patetica ed estetizzante del soggetto dipinta da Camillo Procaccini e oggi in collezione Koelliker a Milano (fig. 14), essa pure ispirata al precedente passerottiano, e datata in passato ai primi anni del soggiorno lombardo dell'artista (1590 circa), mentre invece potrebbe spettare ancora al primo periodo emiliano⁵⁵. L'influsso del Procaccini, già indicato come si è visto per la scenetta con la *Natività* nella *Madonna del Rosario*, si compenetra perfettamente nell'*Ecce Homo* alle matrici stilistiche carraccesche, dando vita ad una sintesi formale sapientemente sospesa tra struggenti morbidezze tonali e chiaroscuri robusti e imperiosi. In ogni caso, mentre il dipinto del Procaccini può essere chiamato in causa soprattutto per la brillantezza e la libertà dell'apparato cromatico, sotto l'aspetto della regolarità e simmetria della composizione, con il Cristo collocato perfettamente al centro della scena, il riferimento più immediato sembra essere costituito dalla bellissima versione del tema dipinta verso il 1589 – 1590 da Agostino Carracci e oggi nella Galleria Durazzo Pallavicini a Genova (fig. 15)⁵⁶, anche se in essa la portata classicheggiante del verbo carraccesco

⁵⁴ Cfr. Ivi, per l'inventario del 12 aprile 1796, dove si cita "a mano destra, vicino alla porta maggiore, un quadro che rappresenta un passo della Passione di Gesù Cristo". Circa il cambiamento di intitolazione della cappella va detto comunque che la devozione al Santo patavino vi era anche in precedenza, poiché nella visita pastorale alla chiesa compiuta il 6 giugno 1692 dall'arcivescovo Giacomo Boncompagni (AAB, *Visite pastorali*, 73, c. 879^v), si dice che la cornice della pala dell'*Ecce Homo* ha un fastigio con scolpita l'immagine di Sant'Antonio da Padova".

⁵⁵ Cfr. Nesi 2012, pp. 96-97, con bibliografia precedente.

⁵⁶ Sulla datazione del quadro genovese si veda Brogi 1992, con bibliografia precedente.



Fig. 14 – Camillo Procaccini, *Ecce Homo*, Milano, collezione Koelliker.



Fig. 15 – Agostino Carracci, *Ecce Homo*, Genova, Galleria Durazzo Pallavicini.

appare già perfettamente in atto, e si mostra ben diversa dalle vibrazioni cromatiche e formali ancora legate alla pittura tardomanierista che permeano intensamente la tela di Badi.

Tratti somatici molto vicini a quelli dell'*Ecce Homo* nel quadro di Badi, e la stessa espressione dolcemente rassegnata, mostra il *Cristo Portacroce* conservato nei depositi degli Uffizi (scheda 5), dov'era attribuito alla scuola dei Carracci, ma che ho riferito al Porrettano per la prima volta nel saggio del 2012⁵⁷. Si tratta anche in questo caso di un dipinto denso di pathos devoto, sebbene declinato senza alcuna sdolcinatura, complice anche la stesura veloce che lascia le forme grezze e piuttosto approssimative, e, come nella *Madonna del Rosario*, permette di vedere la trama della tela. Con pochi colori caldi e avvolgenti, sui quali s'accende il marrone aranciato della veste, il Massari (se, come continuo a credere, ne è lui l'autore), ci lascia un altro piccolo capolavoro di sintesi della forma e di eloquenza narrativa, da mettere in relazione con una versione passata sul mercato nel 1980 come opera di Ludovico Carracci, ma secondo Benati da attribuire forse ad Annibale (fig. 16), o comunque strettamente dipendente da un suo prototipo disperso databile verso il 1585, e collegata anche ad un frammento di affresco sempre di Ludovico in San Girolamo alla Certosa di Bologna (fig. 17), e ad una derivazione dai Carracci nella Pinacoteca di Brera a Milano⁵⁸.

Tra l'altro, parlando di colori, si può osservare come le cinque opere fin qui ascritte direttamente al Massari condividano una medesima tavolozza, non molto variegata ma indubbiamente efficace, e che nel suo ricorrere costante conferma l'unitarietà di questo piccolo catalogo, quasi fosse una sorta di "firma". Sono timbri cromatici che letteralmente esplodono, carichi e squillanti, dalla base sempre un po' scura delle

⁵⁷ Cfr. Borea 1975, p. 98; Nesi 2012, p. 97.

⁵⁸ D. Benati in *Musei e Gallerie di Milano* 1991, pp. 164-165.



Fig. 16 – Attribuito a Ludovico Carracci, *Cristo Portacroce*, ubicazione ignota.



Fig. 17 – Ludovico Carracci, *Cristo Portacroce*, Bologna, San Girolamo alla Certosa.

tele, come il rosso acceso della veste di San Gioacchino nella *Presentazione*, che ritorna identico nel *Rosario* per il mantello del San Sebastiano e per gli indumenti di alcuni personaggi dei *misteri* (il San Giuseppe della *Visitazione* e dell' *Adorazione dei Magi*, etc.), o il rosa della fodera del mantello del sacerdote, ancora nella *Presentazione*, esattamente riproposto nel *Rosario* per altri drappi indossati dalle figure dei *misteri* (la Vergine della *Natività*, il San Zaccaria della *Visitazione*, etc.) e nell' *Ecce Homo* di Badi utilizzato per il mantello del Cristo e per il gagliardetto dell'alabarda retta dal vecchio in alto a destra. E infine proprio il marrone aranciato dell'abito del *Portacroce*, che ricorre esatto nei pantaloni dello sgherro che nell' *Ecce Homo* si fa tettoia col mantello di Cristo e, poco variato, nelle vesti del *Sant'Antonio abate*.

L'altissima tenuta qualitativa dei quadri fin qui discussi fa rimpiangere la morte precoce del Massari, poiché egli certamente avrebbe potuto raggiungere altri notevoli vertici espressivi. Peraltro la sua scomparsa continua a non essere precisabile “ad annum”, in quanto, come già emerso nel saggio del 2012, il suo nome è ricordato in una lista di defunti a Porretta entro il 1607, ma senza essere associato ad una data precisa. È però definito “Messere”, e affiancato da una croce particolarmente elaborata (si veda alla fig. 2)⁵⁹, il che, unitamente alle prestigiose committenze locali, e alle due testimonianze ai rogiti del 1591 – 1592, in cui viene definito “signore” (“domino”), permette di comprendere l'alta considerazione nella quale fu tenuto dai suoi concittadini. Il fatto che non siano emerse altri documenti riguardanti il Massari dopo il 1592, né a Porretta né altrove, lascia comunque pensare che la sua scomparsa sia avvenuta in un momento non troppo distante da tale data.

Note su alcune attribuzioni passate, presenti (e future?) (schede 6 - 8)

Nei suoi due saggi sul Massari, Nicosetta Roio gli aveva riferito, oltre la *Madonna del Rosario* di Santa Maria Maddalena, anche altri tre dipinti, di cui uno soltanto mi è sembrato inizialmente del tutto autografo, tanto da averlo discusso come tale nel saggio del 2012. Si tratta di una nuova e splendida versione del tema del *Sant'Antonio abate* in meditazione ascetica, stavolta colto nel corso di una visione durante la quale

⁵⁹ APP, *Morti*, A, alla lettera P: “Messer Piermaria del Massaro. Requievit in pace”.

gli appare il Cristo risorto con la croce (scheda 6)⁶⁰. Il quadro si trova attualmente nell'oratorio della Compagnia del Crocifisso, situato a fianco della parrocchiale di San Michele Arcangelo a Capugnano, e costruito nel 1589, ma fu trasferito in questa sede nel 1899 con tutto il suo splendido altare ligneo⁶¹, e la sua ubicazione d'origine era proprio all'interno di San Michele, di cui costituiva il terzo altare di sinistra, fondato tra il 1595 e il 1596 dai fratelli don Sabatino e Rocco Meneganti, membri di una delle più importanti e influenti famiglie locali⁶². La pala rappresenta il Santo anacoreta secondo un'iconografia un po' diversa dalla tela per i Sabatini, e molto più diffusa in queste zone: cioè con gli attributi del fuoco e del porcellino (assenti nella precedente versione), che lo qualificano come liberatore dall'*herpes zoster* (volgarmente detto “fuoco di Sant'Antonio”), e come protettore degli animali, particolarmente caro ai contadini⁶³. In relazione a queste sue prerogative deve essere interpretata la citazione dai *Salmi* (117, 7) presente sul libro aperto, la quale fa parte di un testo che nel suo complesso esorta a confidare nel Signore e non nei potenti della terra, poiché solo il Signore può liberare l'uomo dal male, dai nemici e dalle afflizioni. Ed è per questo motivo che il *Sant'Antonio* capugnanese non ha più soltanto una semplice visione celestiale, come quello di Porretta, ma gli appare appunto il Cristo liberatore dal male e dal peccato attraverso il sacrificio della croce.

Stilisticamente il dipinto sembrerebbe collocarsi bene nel catalogo del Massari, per la robusta figura del Santo proiettata in primo piano, per la consueta attenzione alla resa naturalistica del paesaggio – che nei toni schiariti e trasparenti non manca di avvicinarsi al celebre *Paesaggio* di Annibale della National Gallery di Washington (1589 – 1590) – e degli oggetti, come la campanella in primo piano. Inoltre la figura stessa del

⁶⁰ Per l'attribuzione: Roio 1994, p. 214, e Roio 1996, p. 102.

⁶¹ Giacomelli 1993, p. 99.

⁶² L'altare risulta dotato della sua pala e retto da don Sabatino Meneganti nella visita pastorale Paleotti del 1599: cfr. Giacomelli 1981a, pp. 12-14, e Giacomelli 1993, pp. 93-99. I documenti relativi alla fondazione dell'altare sono citati con qualche inesattezza di data e di ubicazione archivistica in Giacomelli 1981 a, p. 13: l'altare sembra esser stato dotato economicamente nel dicembre 1595, anziché nel 1596 come riporta Giacomelli, e i rogiti relativi sono effettivamente in ASB, N, *Francesco Barbadori*, pezzo 28, cc. 8^r-10^r e 10^v, come indica lo studioso, mentre la fondazione vera e propria avvenne il 13 marzo (e non maggio) 1596, ed il rogito relativo è in ASB, N, *Francesco Barbadori*, pezzo n. 17 (*Minutario 1561-1598*), alla data. Quanto all'oratorio del Crocifisso, esso fu costruito dalla Confraternita omonima dopo che il 27 agosto 1589 gli “uomini di Capugnano” ne ebbero approvato l'erezione: cfr. ASB, N, *Giovanni Matteo Capponi*, 1588-1589, cc. 196^v-197^v. Al rogito fecero da testimoni due muratori comacini, che furono poi probabilmente i capomastri addetti alla realizzazione dell'edificio.

⁶³ Giacomelli 1981, pp. 59-66, e Giacomelli 1981a, p. 10. Questa iconografia risulta diffusa sull'Appennino bolognese fino al tardo Settecento, con opere come il bel *Sant'Antonio abate* della parrocchiale di Lizzano in Belvedere, quello di Vittorio Mariani nella parrocchiale di Grizzana, o quello di Paolo Dardani (1777) nella chiesa di San Francesco a Molinella (tutte località in provincia di Bologna). Come protettore degli animali il Santo era venerato anche sul versante toscano della montagna, e ad esempio a Vernio (Prato), ancora una quarantina d'anni fa si portavano a benedire gli animali sul sagrato della chiesa nel giorno della sua festa.

Santo può trovare un efficace precedente carraccesco in un rame con *San Francesco in preghiera* conservato nelle Gallerie Comunali di Bologna (fig. 18)⁶⁴, e si apparenta anche ad un *San Girolamo in preghiera* conservato nei depositi della Pinacoteca Nazionale di Bologna, dov'è attribuito dubitativamente a Lavinia Fontana, dopo aver portato nel tempo riferimenti a Orazio Samacchini, Giovan Battista Cremonini e Girolamo Muziano (scheda 7)⁶⁵. In tutti e tre i dipinti lo sfondo è dominato da un paesaggio dai caratteri decisamente fiammingheggianti, comuni anche al primo Annibale e ispirati alle opere dei molti paesaggisti nordici presenti ovunque su suolo italiano nel secondo Cinquecento⁶⁶. Altre parti del *Sant'Antonio abate* di Capugnano sembrano però troppo distanti dalle opere di Porretta e dall'*Ecce Homo* di Badi, che a maggior diritto costituiscono il nucleo autografo del catalogo del Massari, e anche la possibile datazione della tela al 1595 – 1596 sembra forse troppo avanzata, giacché le notizie certe sull'artista non si spingono oltre il 1592. Stando a quanto gentilmente comunicatomi da Daniele Benati, il *Sant'Antonio abate* di Capugnano potrebbe essere avvicinato alla produzione di Gabriele Ferrantini detto "dagli occhiali", un allievo del Calvaert di cui resta almeno una grande pala con la *Madonna e Santi* già nella chiesa di San Biagio a Bologna e oggi nella Sala Parrocchiale della chiesa della Trinità, sempre nel capoluogo⁶⁷. Effettivamente tra i due dipinti sussistono analogie stilistiche, però la conduzione pittorica del quadro bolognese mi sembra più dura e schematica (laddove la tela di Capugnano presenta una pittura sciolta ed aerea), e anche la qualità complessiva pare diversa, col *Sant'Antonio* in posizione di netto predominio. La presentazione dell'opera capugnanese in mostra, e la possibilità di confrontarla direttamente con le altre tele ascrivibili al Porrettano permetterà forse di dirimere la questione.

Non potrà invece comparire in mostra l'interessante tela col *Padreterno* collocata nella cimasa dell'altar maggiore di San Michele Arcangelo a Capugnano (scheda 8). Questo dipinto sovrasta la pala con *San Michele Arcangelo*, titolare della chiesa, attribuita in passato alla scuola di Denys Calvaert, a Guido Reni, e più recentemente a Ferdinando Berti, il pittore fiammingo attivo a Porretta tra la fine del Cinquecento e l'inizio del secolo successivo⁶⁸. Il *Padreterno* è palesemente di mano differente, e di più alta tenuta qualitativa rispetto al *San Michele*, e si avvicina molto al *Sant'Antonio abate* del vicino oratorio del Crocifisso, sia per i caratteri somatici del personaggio che per la lunga barba bianca, i quali si ritrovano simili in alcune figure di vecchi pre-

⁶⁴ Sul rame cfr. ad esempio Posner 1971, II, p. 46.

⁶⁵ A. Stanzani in *Pinacoteca Nazionale di Bologna* 2006, pp. 207-208, con bibliografia precedente.

⁶⁶ Cfr. ad esempio Nesi 2012, con ampia bibliografia precedente. Il saggio si occupa tra l'altro del possibile soggiorno a Firenze di Jan Soens, che nel suo spostamento tra Roma e Parma avvenuto nel 1574 sembra peraltro essersi fermato anche a Bologna: cfr. Coliva 1988. In città comunque erano presenti pittori fiamminghi come il Calvaert, e l'eco del paesaggio delle Fiandre si sente nota assai bene anche nella pittura di Lavinia Fontana.

⁶⁷ Sul Ferrantini si veda almeno Malvasia 1678, p. 207.

⁶⁸ Sul *San Michele Arcangelo* e le sue attribuzioni, si veda Giacomelli 2003, pp. 91-93.

senti nelle storielle della *Madonna del Rosario*, che, inoltre, per la stesura cromatica sciolta e i colori vivi e smaltati. Non è da escludere che la tela costituisse in origine la cimasa proprio del *Sant'Antonio abate*, visto che sia la cornice di quest'ultimo che quella dell'altar maggiore furono rimaneggiate tra il 1669 e il 1708, e le sue misure sono perfettamente compatibili⁶⁹.

Devono invece essere tolte definitivamente al Massari altre due opere attribuitegli dalla Roio, ovvero la tela coi *Santi Giovanni Evangelista, Martino e Lorenzo* della parrocchiale di San Martino a Camugnano (fig. 19) e l'*Immacolata Concezione e Santi* già nella parrocchiale di San Giacomo a Bargi⁷⁰. La prima non può spettare al nostro pittore perché la qualità della stesura è troppo inferiore ai suoi standard ed estranea al suo *modus operandi*, come mostrano la spiccata bidimensionalità delle figure, le quali non paiono neppure correttamente poggiare sul terreno, e la greve materia pittorica, completamente differente da quella sua tipica. Il dipinto sembra appartenere piuttosto all'autore della *Madonna del Carmine e Santi* sull'altar maggiore della parrocchiale di Castel di Casio, che presenta i medesimi caratteri formali, e una conduzione pittorica del medesimo livello⁷¹. Quanto all'*Immacolata Concezione e Santi* di Bargi, purtroppo rubata nel 1986, non può spettargli semplicemente perché si tratta di un lavoro certo del pittore bolognese Giovanni Girolamo Balzani (1657 – 1734), ricordato come tale da Marcello Oretti, suo contemporaneo, e perfettamente pertinente al suo linguaggio figurativo⁷².

Intorno al Massari, ai suoi tempi, nella sede della mostra e nella Parrocchiale di Porretta (schede 9 - 14).

La piccola mostra dedicata a Pietro Maria Massari si svolgerà all'interno dell'oratorio annesso alla Parrocchiale di Santa Maria Maddalena, già dedicato al Santissimo Sacramento e poi a San Rocco, dove sono conservate alcune interessanti opere d'arte⁷³. Quelle cronologicamente a lui più prossime sono la bellissima tela di Alessandro

⁶⁹ Per le cornici cfr. Giacomelli 1993, pp. 91-95. Le due date sono segnate rispettivamente sui prospetti lignei della pala dell'altar maggiore e di quella oggi nel vicino Oratorio, e hanno portato alcuni a considerare i due manufatti dei lavori realizzati in quegli anni (cfr. ad esempio D'Amico 1981, pp. 158-160), mentre i documenti rivelano che sono della fine del Cinquecento.

⁷⁰ Attribuzioni formulate in Roio 1994, p. 214, e ripetute in Roio 1996, pp. 102 e 109.

⁷¹ La pala di Castel di Casio è discussa in Moro-Zagnoni 2006, pp. 13-20. Nel quadro di Camugnano sono presenti scritte relative alla committenza, e la probabile sigla del suo vero autore.

⁷² Cfr. Nesi 2012, p. 96. La Roio identificava i Santi presenti nella pala di Bargi come Francesco di Paola, Filippo Neri, Anna (con un angelo), Francesco d'Assisi e Stefano, ma come riferito in Oretti, ms. BCABO B. 110, c. 98r, e Oretti, ms. BCABO, B. 95, c. 216r, essi rispondono tutti al nome di Francesco: Francesco di Paola, Francesco di Sales, Francesca Romana (col suo angelo), Francesco d'Assisi e Francesco Borgia. Il riferimento del quadro al Balzani è confermato dal confronto con le altre sue opere note, ad esempio il *Cristo coi figli di Zebedeo* dell'altar maggiore della stessa chiesa di Bargi, per il quale si veda Zagnoni-Fioni, 1993, pp. 38-40. Sul Balzani cfr. inoltre Riccomini 1966.

⁷³ Sull'oratorio e la sua storia si vedano: Zagnoni, 1987, e Zagnoni 2003, pp. 24 e 28.



Fig. 18 – Scuola dei Carracci, *San Francesco in preghiera*, Bologna, Gallerie Comunali.



Fig. 19 – Pittore del XVII secolo, *I Santi Giovanni Evangelista, Martino e Lorenzo*, Camugnano (Bologna), chiesa di San Martino.

Tiarini con la *Madonna col Bambino e i Santi Francesco e Bernardino* (scheda 9), oggi sull'altare, e la piccola redazione della *Madonna del capo chino* (scheda 10) che la sovrasta entro l'incorniciatura lignea dorata. La tela del Tiarini proviene dall'oratorio di San Francesco, già sede della Confraternita delle Sacre Stigmate e in seguito trasformato in teatrino parrocchiale. La Compagnia delle Sacre Stigmate sorse nel corso del Cinquecento, si dotò di statuti nell'anno 1600, e tra l'altro ne fece parte Maria Massari, sorella del Porrettano, la quale nel suo testamento rogato nel 1642 lasciò al sodalizio alcuni beni⁷⁴. Nella seconda metà dell'Ottocento l'oratorio fu soppresso e la tele che ne arricchivano gli altari – tra le quali vi erano anche una *Maddalena*, di scuola carracesca oggi dispersa, e il *Cristo e il centurione* di Francesco Brizio, oggi nella Parrocchiale (scheda 14)⁷⁵ – furono portate altrove. I quadri di Tiarini e Brizio furono collocati nella Parrocchiale, e appesi nel tempo in vari luoghi, finché il secondo fu appeso in controfacciata, sul lato sinistro della bussola, e il primo fu inserito nella monumentale cornice dorata, che in origine ospitava una dispersa tela di Giovan Francesco Gessi raffigurante “Gesù Cristo, S. Carlo, S. Rocco, e S. Maria Maddalena”, mentre in una nicchia dell'altare vi era anche una “immagine della Beata Vergine del Carmine con il Bambino Gesù, di stucco d'orata”⁷⁶.

La grande ancona apparteneva infatti alla Confraternita della Beata Vergine del Carmine, che era gestita da donne e aveva sede nell'oratorio unitamente a quella del Sacramento, formata invece da uomini. La pala è preceduta da un bel disegno conservato al Musée des Beaux – Arts di Digione (fig. 20), dove la composizione è

⁷⁴ Cfr. Zagnoni, 1987, p. 44, e il suo contributo in questo volume.

⁷⁵ Per il quadro del Brizio, fatto eseguire nel 1623 da un confratello delle Stigmate di nome Simone Cinotti cfr. Zagnoni 2003, p. 10; sulla dispersa *Maddalena* cfr. invece Benati 2001, p. 58.

⁷⁶ Zagnoni 1987, p. 47.

studiata in una forma leggermente più ampia, poi profilata per assumere esattamente l'aspetto che ha la tela, e tra l'altro il foglio appare anche quadrettato per il riporto sul supporto definitivo. La *Madonna col Bambino e i Santi Francesco e Bernardino* è stata collocata cronologicamente in vari momenti del percorso creativo del Tiarini, con datazioni spazianti tra il 1618 circa e gli anni venti e trenta del secolo⁷⁷.

La *Madonna del capo chino* ci riporta invece strettamente alla committenza della Confraternita della Beata Vergine del Carmine, che fu istituita ufficialmente il 1 gennaio 1646⁷⁸, poiché la devozione per questa particolare iconografia fu strettamente pertinente all'ordine religioso dei Carmelitani. Ma il quadretto, finora mai oggetto di studio, potrebbe essere più antico della creazione del sodalizio porrettano, ed essere stato inserito nella cimasa al momento della realizzazione dell'altare. Infatti il culto della *Madonna del capo chino* è legato prevalentemente all'inizio del Seicento, a ridosso del miracolo di cui furono protagonisti tra il 1609 e il 1610 padre Domenico di Gesù, all'epoca priore del convento di Santa Maria della Scala e il prototipo dell'immagine, oggi conservato nella chiesa dei Carmelitani Scalzi di Vienna (fig. 21) (cfr. alla scheda 10). Il dipinto viennese viene considerato una derivazione semplificata da un quadro di Scipione Pulzone datato 1592 e conservato nella Galleria Borghese di Roma⁷⁹, e molte delle versioni della *Madonna del capo chino* conservate in collezioni e musei, o che passano sul mercato dell'arte, vengono riferite a questo artista. In realtà, invece, il quadro del Pulzone sembra essere a sua volta una derivazione variata da un prototipo di Girolamo Siciolante da Sermoneta o di Giuseppe Valeriano, che dopo gli eventi del 1609 – 1610 fu replicato tantissimo, sia in Italia che all'estero. Però il successo popolare di questa devozione non pare esser durato molto a lungo, cosicché anche la versione di Porretta non sembra doversi spingere troppo nel corso del Seicento, e tra l'altro l'aspetto attuale del quadretto sembra confermare l'ipotesi di un suo riutilizzo, poiché osservandolo da vicino si nota che la foglia d'oro che raccorda l'immagine al resto dell'incorniciatura è applicata piuttosto malamente, e segue in modo arbitrario il profilo del manto della Vergine, cosicché sotto di essa potrebbe esservi uno sfondo di diverso colore. Lo stile dell'opera non rimanda né al Pulzone né agli altri artisti nominati poc'anzi, ma la stesura definita e smaltata dell'incarnato sembra avvicinarsi piuttosto a quella che di fatto è un'altra derivazione con varianti (l'aggiunta del Gesù Bambino benedicente) della *Madonna del capo chino*, ovvero la cosiddetta *Madonna del Ponte* (fig. 22) assai venerata a Porretta, e dipinta verso il 1613 dal fiammingo Ferdinando Bertè⁸⁰. Anche il dipinto di San Rocco potrebbe dunque spettare al Bertè, il cui sfuggente profilo artistico dovrà comunque essere rivisto, poiché un'opera assai significativa che gli era stata attribuita deve invece essergli tolta in favore di uno dei figli di Francesco Francia, Giacomo o Giulio. Si tratta della

⁷⁷ Cfr. Benati 2001, pp. 58-59, dov'è discusso anche il disegno preparatorio.

⁷⁸ Zagnoni 1987, p. 47.

⁷⁹ Su questo quadro si veda Zeri 1957, p. 62.

⁸⁰ Giacomelli 1982, p. 45.



Fig. 20 – Alessandro Tiarini, *Madonna col Bambino e i Santi Francesco e Bernardino*, Digione, Musée des Beaux Arts.



Fig. 21 – La *Madonna del capo chino*, Vienna, chiesa dei Carmelitani scalzi.

tavoletta con lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina d'Alessandria con Santa Veronica* conservato nella Parrocchiale di Santa Maria Maddalena (scheda 11), la cui nuova attribuzione recentemente proposta⁸¹ deve senz'altro essere accolta, per confronto con altre opere spettanti ai due fratelli come ad esempio lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina d'Alessandria con due Santi* del Museo Civico di Prato (fig. 23), che risulta tratto addirittura dal medesimo cartone servito per la versione porrettana. Presentare in mostra il dipinto con la nuova e definitiva paternità costituisce un elemento di indubbia novità.

Chiude il percorso espositivo, anche cronologicamente parlando, una bella e inedita tela con *San Sebastiano* (scheda 12), oggi conservata nella moderna Parrocchiale di Molino del Pallone, ma quasi certamente proveniente dall'antica chiesa di Sant'Agostino dei Boschi di Granaglione, dove esisteva un beneficio intitolato al Santo fondato nel 1704 da un Paolo Taruffi⁸². Certamente il quadro in esame non è settecentesco, e nella sua intensa suggestione cromatica e chiaroscurale presenta intensi punti di contatto con il *Sant'Antonio abate* di Porretta (scheda 1), di cui condivide i toni bruciati e l'imponente figura proiettata in primo piano. Daniele Benati mi suggerisce la possibile derivazione della composizione da un dipinto dello stesso soggetto, noto in diverse versioni e già attribuito a Bartolomeo Schedoni, ma avvicicabile al Guercino giovane con una datazione verso il 1620 (fig. 24), ed è un confronto efficace per la posa del corpo, mentre le mani legate in avanti e in posizione rialzata si riallacciano ad un altro *San Sebastiano* guercinesco, quello di un bellissimo disegno della

⁸¹ Benati 2013, p. 22. In precedenza lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina d'Alessandria* di Porretta era stato attribuito anche a Innocenzo da Imola: cfr. Ravaglia 1926, pp. 255-256, e 275.

⁸² Cfr. AAB, *Miscellanee Vecchie*, I, 901, 71b, *Descrizione della chiesa di Sant'Agostino de' Boschi di Granaglione, soggetta alla Pieve delle Capanne*, 1718.



Fig. 22 – Ferdinando Berti, *Madonna del Ponte*, Porretta, Santuario della Madonna del Ponte.



Fig. 23 – Giacomo e/o Giulio Francia, *Sposalizio mistico di Santa Caterina d'Alessandria con due Santi*, Prato, Museo Civico.



Fig. 24 – Già attribuito a Bartolomeo Schedoni, *San Sebastiano*, ubicazione ignota.



Fig. 25 – Giovan Francesco Barbieri detto il Guercino, *San Sebastiano*, Stuttgart, Staatsgalerie.

Staatsgalerie di Stoccarda (Fig. 25). In mancanza di documentazione diretta non è facile precisare cronologia e attribuzione per la tela di Molino del Pallone, ma la sua presenza in mostra ha la funzione di sottolineare come la vena di naturalismo molto accentuato presente nelle opere del Massari gli sia in qualche modo sopravvissuta a Porretta e dintorni, nel gusto artistico di pittori o committenti forse rimasti fortemente suggestionati dal suo stile così particolare.

SCHEDE DELLE OPERE

Scheda 1

**Pietro Maria Massari,
Sant'Antonio abate, 1589.
Olio su tela, cm. 260 x 145,**

Porretta, Parrocchiale di Santa Maria Maddalena.

Nel processo intentato nel 1587 dal conte Marcantonio I Ranuzzi e dagli uomini di Porretta alla Mensa Arcivescovile di Bologna per ottenere il giuspatronato sulla Parrocchiale di Santa Maria Maddalena (a proposito si veda il saggio di Zagnoni in questo volume), Giacomo di Filippo Sabatini testimoniò asserendo che alcuni maggiorenti locali avevano intenzione di erigere altari e ancone in chiesa – in rinnovamento o in sostituzione di già esistenti “tavole e dipinture con le figure de’ Santi” – ma lo avrebbero fatto soltanto se il patronato fosse stato concesso. Il Sabatini dovette essere uno dei primi ad allestire una cappella, la terza di sinistra, che fu intitolata (o forse già lo era in precedenza) a Sant'Antonio abate, e per dipingerne il nuovo quadro egli si rivolse a Pietro Maria Massari, che quello stesso anno eseguì sotto la sua direzione la decorazione della mostra dell'orologio del Ponte dei Sospiri, oggi perduta. Il quadro fu ritenuto da Antonio Masini eseguito nell'anno 1600, ma porta invece la data “MDLXXXVIII” segnata in rosso e a rovescio sul libro aperto in primo piano, dove si leggono anche altre scritte (“Libro de li Evangelii”, e forse ciò che resta di una firma, sempre in rosso, mentre i caratteri neri sono dei semplici segni). Si tratta dunque di uno dei tre dipinti che nella visita pastorale alla chiesa del 1593 vengono detti già fatti ma ancora privi di cornice (cfr. ancora Zagnoni), ed appare quale opera già matura nel breve catalogo del Massari, all'epoca poco più che venticinquenne e reduce dall'apprendistato presso i Carracci. Il *Sant'Antonio abate* è dominato da intensi brani di naturalismo, di notevole bellezza, come il controluce del Crocifisso sulla sinistra, le foglie e il piccolo fiore rosso, il libro dalle pagine aperte abbandonato al suolo dal Santo colto dall'estasi divina. Brani che hanno un aspetto quasi pre – caravaggesco nella loro intensità chiaroscurale, molto diversa dagli inserti di natura morta “in chiaro” dei quadri del giovane Annibale, come i quarti di manzo appesi nelle *Macellerie* o la cipolla, la michetta, la brocca e la frittata di verdure nel *Mangiafagioli*. Ma Caravaggio nel 1589 era ancora in Lombardia (sarebbe giunto a Roma solo un paio d'anni dopo), e quindi questi stralci di realtà sembrano in anticipo sul suo exploit nell'Urbe, così come invenzioni compositive quali quella del Crocifisso legato al tronco d'albero si avvantaggiano su idee analoghe contenute in opere come la *Maddalena penitente* dipinta da Jacopo Ligozzi nel 1607 per San Francesco a Pisa. Quelle del Massari sono soluzioni figurative che possono trovare una giustificazione nello studio della pittura nordica condotto contestualmente alla formazione a Bologna presso l'Accademia degli Incamminati, ma, come ho argomentato a testo, per la figura monumentale e incumbente del protagonista, presentata da sola su un ricco sfondo di paesaggio, egli sembra addirittura anticipare i suoi maestri, che realizzeranno composizioni simili solo qualche anno più tardi. Tolto dall'altare poco avanti la Seconda guerra mondiale, per essere sostituito da una statua (oggi invece al suo posto c'è una tela con *San Luca*, già all'altare Palmerini), il *Sant'Antonio abate* fu appeso in vari luoghi della Parrocchiale, e poi sistemato in sacrestia.

Bibliografia

Masini 1650, pp. 264 e 637; Malvasia 1678, p. 409; Oretti sec. XVIII, ms. BCABo B 126, c. 144; Oretti sec. XVIII, ms. BCABo B 110, c. 84; Calindri 1751, p. 118; Pancaldi 1851, p. 91; Lorenzini 1886, p. 43; Ravaglia 1926, pp. 276-277; Thieme-Becker 1933, p. 278; Zagnoni 1981, p. 64; Roio 1994, p. 213; Roio 1996, p. 101; Zagnoni 2003, p. 17; Nesi 2012, pp. 92-93.

Scheda 2

**Pietro Maria Massari,
Presentazione della Vergine al Tempio, 1590.
Olio su tela, cm. 220 x 140,
Porretta, Parrocchiale di Santa Maria Maddalena.**

Il Porrettano dipinse questa tela per la cappella del notaio Giovanni Antonio di Francesco Bartoli, che era la quinta a destra entrando in Santa Maria Maddalena, e la firmò e datò 1590 sopra l'arcata dello scalone del Tempio, in basso a destra. La scritta, posta subito dietro le spalle del bimbo biondo, recita “PIERMARIA MASSARI DALLA PORETTA L'ANNO DEL SIGNORE MDLXXXX”, e fu riscoperta dal restauratore Benito Podio durante l'intervento conservativo cui sottopose il quadro tra il 1977 e il 1978. Si tratta dell'unica opera firmata e datata dell'artista, e la riscoperta della segnatura permise tra l'altro di precisarne il cognome, fino ad allora sconosciuto agli storiografi, che lo avevano chiamato semplicemente “Piermaria Porrettano”. Il quadro è identificabile come uno dei tre che risultano presenti in chiesa nella Visita Pastorale del 1593, e, sul piano stilistico, sono stringenti i rapporti col *Sant'Antonio abate* eseguito l'anno prima, la cui posa è echeggiata dal San Gioacchino vestito in rosso, in basso a destra, sia pure colta da una diversa angolazione. Ma anche le partiture chiaroscurali, molto nette e modellanti, sono le stesse, e nei due quadri ricorre una medesima nota color arancio per il cielo sullo sfondo. Nella *Presentazione* l'attitudine realistica del Massari si manifesta attraverso i molti volti chiaramente ripresi dal vero, come quelli dei tre personaggi dietro il San Gioacchino, che stanno idealmente discutendo sul contenuto del volume che uno di loro tiene aperto, o come l'uomo dal cappello rosso che guarda verso di noi da dietro le spalle del sacerdote alla sommità dello scalone del Tempio. Le forti ombreggiature e la massa scura dell'arcata sullo sfondo, che richiama quella della *Comunione di San Girolamo* di Agostino Carracci oggi nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, non smorzano però l'accesa gamma cromatica, d'impronta ancora manieristica, che passa dal giallo vivissimo della veste di Sant'Anna, al già citato rosso acceso di Gioacchino, al rosa del manto del sacerdote, al bianco abbacinante dell'abitino della Vergine bambina che con impeto, e coi biondi capelli al vento, sale la gradinata del Tempio stringendo in mano la candela votiva. La *Presentazione* fu tolta dal suo altare verso il 1885, quando la cappella, rimasta fino ad allora sempre di patronato dei Bartoli, e quella del Rosario che la fronteggiava furono eliminate nell'ambito di ristrutturazioni volute dall'allora Arciprete Raffaele Pizzirani. In ogni caso la cappella Bartoli, come tutte le altre presenti in chiesa, non era più quella di origine, distrutta e rifatta alla fine del Seicento con l'intera Parrocchiale. Appesa in seguito in varie parti dell'edificio, la tela è stata da ultimo collocata in controfacciata, a destra della bussola, entrando dall'ingresso principale.

Bibliografia

Masini 1650, pp. 264; Oretti sec. XVIII, ms. BCABo B 126, c. 144; Oretti sec. XVIII, ms. BCABo B 110, c. 84; Calindri 1751, p. 118; Pancaldi 1851, p. 91; Ravaglia 1926, p. 276; Thieme-Becker 1933, p. 278; Roio 1994, p. 213; Roio 1996, p. 101; Zagnoni 2003, p. 10; Nesi 2012, p. 93.

Scheda 3

**Pietro Maria Massari,
Madonna del Rosario e Santi, 1591 - 1592.
Olio su tela, cm. 187 x 140 (senza la cimasa),
Porretta, Parrocchiale di Santa Maria Maddalena.**

La tela rappresenta la Madonna e il Bambino che distribuiscono le corone del Rosario a San Domenico, alla presenza di Santa Maria Maddalena, titolare della Parrocchiale, di San Francesco, spesso associato alla devozione del Rosario (specialmente dopo che essa divenne po-

polarissima in seguito alla vittoria delle armate cristiane nella battaglia di Lepanto) e titolare a Porretta dell'oratorio della Compagnia delle Sacre Stigmate, e dei Santi Sebastiano e Rocco, protettori contro la peste. San Rocco era comunque titolare anche di una piccola chiesa, crollata nel Settecento, il cui titolo è passato poi all'oratorio annesso a Santa Maria Maddalena, già appartenente alla Compagnia del Sacramento. La presenza dei due Santi intercessori può portare a datare il quadro verso il 1591, quando Porretta fu effettivamente flagellata da un'epidemia, e ciò permette di considerare la tela come la terza citata in Santa Maria Maddalena nella Visita Pastorale del 1593. Attorno alla scena principale vi sono le quindici scenette dei misteri del Rosario: in basso i *Gaudiosi* (da sinistra, *Annunciazione*, *Visitazione*, *Natività*, *Adorazione dei Magi* e *Gesù tra i dottori*), intercalati da erme – cariatidi e da due nudi monocromi entro nicchie, a destra i *Dolorosi* (dal basso, *Preghiera nell'orto*, *Flagellazione*, *Coronazione di spine*, *Andata al Calvario* e *Crocifissione*), e a sinistra i *Gloriosi* (*Resurrezione*, *Ascensione*, *Pentecoste*, *Assunzione* e *Incoronazione della Vergine*). La tela si trovava (sia prima che dopo la ristrutturazione tardoseicentesca della Parrocchiale), nella quinta cappella di sinistra, che apparteneva in origine alla popolazione di Porretta, ma che dal 1603 divenne di patronato dei Bartoli, come quella della Presentazione della Vergine che la fronteggiava. E come quella la cappella del Rosario venne smantellata verso il 1885 con le ristrutturazioni volute dal Pizzirani. Il dipinto fu attribuito dagli storiografi antichi allo sconosciuto Mattia Molichi allievo del Guercino o di Cesare Gennari, che forse vi intervenne con un "restauro" o la completò in qualche modo. Infatti, prima dell'intervento effettuato nel 1969 – 1970 da Maria Concetta Parlatore, sembra che la tela si presentasse pesantemente ridipinta, tanto da esser detta dal Lorenzini "convertita in una miscellanea di pitture da profani imbrodatori". Questi rifacimenti sono oggi testimoniati dalla veramente inguardabile cimasa con angeli reggenti una corona e la colomba dello Spirito Santo, databile forse all'Ottocento, e che a mio parere sarebbe auspicabile venisse tolta, a scapito di tutte le teorie del restauro consiglianti il mantenimento delle aggiunte ormai "storicizzate". Tuttavia l'aggiunta contiene un simbolo iconografico interessante, che amplia il significato devozionale del dipinto: alla sommità della colonna destra dei *misteri*, proprio sopra la *Crocifissione*, l'autore della cimasa ha dipinto un pellicano che si squarcia il petto, che in antico veniva rappresentato proprio alla sommità della croce come simbolo del sacrificio di Cristo per la salvezza degli uomini, in quanto si pensava che il pellicano si aprisse il petto dal quale usciva il suo sangue, col quale nutriva i suoi piccoli. Nel *Rosario* ritroviamo il naturalismo tipico del Massari, nei molti dettagli di natura morta sparsi sui gradini, e nei bellissimi volti dei Santi, alcuni dei quali sono probabilmente attinti dalla realtà. E il San Sebastiano, che guarda verso di noi con un sorriso, indicando la Vergine e il Bambino, come riferisco a testo potrebbe addirittura essere un autoritratto dell'artista, poiché mostra i circa 25 anni che egli effettivamente aveva all'epoca. Ma tipiche del Porrettano sono inoltre le rutilanti tonalità di colore che letteralmente esplodono sulla generale intonazione scura del quadro, come accade nel *Sant'Antonio abate* e nella *Presentazione*. Non molto riuscita è invece la figura della Vergine, compressa in uno spazio troppo esiguo, che però è decisamente riscattata dalle splendide figure monocrome nella fascia inferiore delle storiette, tra le quali si segnalano i due nudi osservati in una posa pressoché simile, ma visti da due angolazioni opposte, e che rimandano certamente ai telamoni carracceschi dei palazzi Fava e Magnani, ma profumano ancora di giovanile esercizio nello studio del nudo dal vero, condotto forse proprio presso l'Accademia degli Incamminati. Una volta tolto dal suo altare, il dipinto "vagabondò" per varie parti della chiesa, fino ad essere appeso sopra la cantoria di sinistra, sovrastante il luogo in cui era ubicata la cappella del Rosario prima dei lavori del Pizzirani.

Bibliografia

Masini, *Aggiunte*, in 1650, edizione 1986, p. 120; Oretti sec. XVIII, ms. BCABo B 110, c. 84; Pancaldi 1851, p. 91; Lorenzini 1886, p. 43; Ravaglia 1926, p. 276; Roio 1994, p. 214; Roio 1996, p. 102; Zagnoni 2003, p. 14; Nesi 2012, pp. 93-94.

Scheda 4 Pietro Maria Massari, *Ecce Homo*.

Olio su tela, cm. 240 x 180,
Badi, Parrocchiale di San Prospero.

Questo splendido dipinto, rimasto praticamente inedito fino al mio saggio del 2012, costituisce l'aggiunta più plausibile al nucleo base del catalogo del Massari, costituito dai tre quadri di Porretta. È accomunato ad essi dalle ombre incisive che modellano volti, incarnati e panneggi, facendoli emergere da zone di scuro intenso, spesso con le già notate deflagrazioni cromatiche di tonalità abbaglianti, come avviene in questo caso per la sopravveste rossa di Pilato, per il corpo diafano del Cristo, e per il suo mantello, che è dipinto con lo stesso timbro di rosa del mantello del sacerdote nella *Presentazione*. E a questo quadro rimandano anche altri dettagli in parte già notati a testo, come il volto del bimbo che solleva la veste di Pilato, o il profilo del vecchio con l'alabarda dalla bandierina rosa, in alto a destra. Ma forti sono anche le analogie con la *Madonna del Rosario*, dove nel San Sebastiano ritroviamo oltretutto il consueto punto di rosso affocato, carni di una tenerezza adolescenziale paragonabili a quelle del Cristo, alla cui espressione dolcemente rassegnata fanno da riscontro l'arroganza dello sgherro che si ripara sotto il suo mantello, e il volto arguto di Pilato, la cui espressione interlocutoria rende bene l'essenza del quesito che egli pose al popolo di Gerusalemme: "Chi volete che vi rilasci: Barabba o Gesù, quello che è chiamato Cristo?" (Matteo, 27, 17). Curiosa è poi la figura dello sgherro dall'incarnato talmente scuro da perdersi nello sfondo, e il cui braccio nero circonda le spalle e il collo del Cristo stampandosi sulle sue carni chiarissime. Ispirato a precedenti di Bartolomeo Passerotti, Agostino Carracci e Camillo Procaccini, ma risolto secondo una poetica figurativa ormai perfettamente autonoma, il quadro si trovava in origine nella cappella dell'Ecce Homo, ubicata a sinistra in San Prospero a Badi e in seguito dedicata a Sant'Antonio da Padova. Tolto dall'altare prima del 1796, fu collocato sulla parete destra della navata, dove è stato riposizionato recentemente, dopo essere stato esposto per lungo tempo sulla cantoria che sovrasta l'ingresso principale della chiesa. L'*Ecce Homo* risulta esser stato restaurato verso il 1978.

Bibliografia

Biavati 1978, p. 70; Nesi 2012, pp. 96-97.

Scheda 5 Pietro Maria Massari, *Cristo portacroce*.

Olio su tela, cm. 64 x 48,
Firenze, Galleria degli Uffizi, depositi.
(opera non esposta in mostra).

Opera di grande patetismo espressivo ed intensità chiaroscurale, questo quadro è stato studiato approfonditamente da Evelina Borea, che nel 1975 ripercorse le vicende spesso intrecciate di due *Cristo portacroce* citati come opere di Annibale e di Ludovico Carracci in vari inventari medicei del Seicento e del Settecento. Uno è il dipinto in questione, l'altro, oggi disperso, è noto soltanto tramite un'incisione di T. Ver Cruys pubblicata dalla stessa Borea, e sembra che fosse di misure leggermente più ridotte, oltre al fatto che in esso il Cristo non portava sulla fronte la corona di spine. La versione in esame risulta presente agli Uffizi già nel corso dell'Ottocento, attribuito a Ludovico, e talvolta anche a Jacopo Ligozzi. La Borea lo diede invece ad un anonimo seguace dei Carracci, collegandone l'accentuato pietismo al *Cristo deriso* di Annibale nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, mentre nel 1991 Daniele Benati lo avvicinò ad un disperso prototipo di Annibale databile alla metà degli anni ottanta del Cinquecento, e testimoniato anche da una tela conservata nella Pinacoteca di Brera e da una passata sul mercato londinese

nel 1980 (fig. 21 qui a testo). Benati notò anche l'evidente derivazione da prototipi veneti del Cinquecento, strettamente pertinente agli studi compiuti da Annibale e dal suo entourage sulla pittura lagunare, ma che appaiono nel quadro degli Uffizi riletti anche attraverso uno sfumato e una tipologia facciale ispirati al Correggio (nella fattispecie al suo *Ecce Homo* della National Gallery di Londra). Lo studioso indicava come possibile punto di riferimento lagunare soprattutto il *Portacroce* attribuito sia a Giorgione che a Tiziano della Scuola di San Rocco a Venezia, ma si possono proporre come alternative forse più pertinenti opere dell'ambito di Antonello da Messina, di Andrea Solario, Sebastiano del Piombo, o la splendida tavola ascrivibile a Giovan Francesco Caroto del castello di Sternberck, in Moravia (inv. St. 149). Ultimamente Benati (in corso di stampa) tende a considerare il *Portacroce* degli Uffizi un autografo di Annibale, ma alla visione diretta il quadro risulta diverso dal suo stile, e vicinissimo invece all'*Ecce Homo* di Badi, con il quale condivide i tratti somatici del Cristo, la stesura rapida che lascia in evidenza la trama della tela (come accade anche nel *Rosario* di Porretta), e quel tono di colore marrone aranciato della veste, che ritorna esatto nei calzoni dello sgherro che nel quadro di Badi si fa tettoia del mantello di Cristo. E a questo proposito si è visto come i colori ricorrenti in tonalità identiche nei vari dipinti ascrivibili al Porrettano costituiscano un elemento a favore della loro autografia. Purtroppo il quadro degli Uffizi, per motivi conservativi e di tempi burocratici di richiesta non sarà presente in mostra, ma credo che il confronto diretto con le tele di Santa Maria Maddalena e, soprattutto, con l'*Ecce Homo* avrebbe potuto confermarne l'appartenenza a una medesima mano.

Bibliografia

Rigoni 1891, p. 101; Borea 1975, p. 48; Benati, in *Musei*, 1991, p. 165; Nesi 2012, p. 97; Benati 2013, p. 20.

Scheda 6

**Attribuito a Pietro Maria Massari,
Sant'Antonio abate in preghiera, 1595 – 1596.
Olio su tela, cm. 245 x 150,**

Capugnano, Parrocchiale di San Michele Arcangelo, oratorio del Crocifisso.

La tela è racchiusa nel suo monumentale altare ligneo e policromo, che si trovava in origine nella parrocchiale di San Michele a Capugnano, e fu poi spostato nel 1899 nell'attiguo oratorio del Crocifisso. Nella chiesa l'insieme costituiva l'altare di patronato dei fratelli Rocco e don Sabatino Meneganti, che lo fondarono tra il dicembre del 1595 e l'anno successivo, destinando una somma di denaro per la sua dotazione. Il fatto che don Sabatino abitasse a Bologna, dove era confessore delle monache di San Giovanni Battista, portò Alfeo Giacomelli a cercare l'autore del dipinto in ambito bolognese, tra i pittori attivi proprio in quella chiesa, che furono alla fine del Cinquecento Ludovico Carracci, Denys Calvaert e Tiburzio Passerotti, ma senza proporre un nome preciso, anche perché la tela capugnanese appare dotata di un carattere esecutivo all'evidenza talmente formato e peculiare da non poter sopportare che l'attribuzione ad un artista dallo stile ben definito, e non risponde completamente alle coordinate di nessuno dei ben noti pittori bolognesi attivi alla fine del Cinquecento. L'attribuzione al Porrettano fu formulata da Nicosetta Roio nel 1994, ripresa dalla stessa nel 1996, ed è apparsa anche a me la più plausibile nel saggio del 2012. Ultimamente Benati (2013, p. 20) mi ha cortesemente suggerito una possibile alternativa nell'allievo del Calvaert Gabriele Ferrantini "dagli occhiali". Delle sue molte opere ricordate dal Malvasia sono però riuscito a vedere soltanto la grande *Madonna e Santi* già in San Biagio e oggi presso la chiesa della Trinità a Bologna, che effettivamente mostra similitudini con il quadro in esame (soprattutto per le fisionomie dei Santi più anziani), ma appare a mio avviso improntata ad una conduzione pittorica meno sciolta e sicura. La presenza del *Sant'Antonio* capugnanese in mostra sarà dunque assai significativa perché potrà chiarire meglio se i confronti possibili con le tele di Porretta e Badi – relativamen-

te al naturalismo accentuato di dettagli come il teschio, il libro o il campanello, alla tonalità aranciata del cielo, alle ombre definite e molto plastiche – siano effettivamente calzanti, e se l'opera potrà essere confermata al Massari, il cui catalogo è ancora in fase di ricostruzione. Se la tela di Capugnano risultasse dal confronto effettivamente autografa del Massari, la sua possibile datazione al 1595 – 1596 amplierebbe di qualche anno i termini noti della sua esistenza terrena, che oggi non superano il 1592. L'iconografia del dipinto appare diversa dalla tela per i Sabatini del 1589, ed è molto più diffusa in queste zone: l'anacoreta vi è rappresentato con gli attributi del fuoco e del porcellino (assenti nella precedente versione), che lo qualificano come liberatore dall'*herpes zoster* (volgarmente detto "fuoco di Sant'Antonio"), e come protettore degli animali, particolarmente caro ai contadini. Ma, come chiarì Giacomelli, Sant'Antonio abate era venerato a Porretta anche dai gargiolari, ovvero i lavoratori della canapa, molto presenti in zona. In relazione a queste sue prerogative deve essere interpretata la citazione dai *Salmi* (117, 7) presente sul libro aperto, la quale fa parte di un testo che nel suo complesso esorta a confidare nel Signore e non nei potenti della terra, poiché solo il Signore può liberare l'uomo dal male, dai nemici e dalle affezioni. Per questo motivo il *Sant'Antonio* capugnanese non ha una visione angelica, come quello di Porretta, ma gli appare il Cristo liberatore dal male e dal peccato attraverso il sacrificio della croce. A differenza dei citati attributi iconografici, questa apparizione non risulta ricorrente nei molti dipinti rappresentanti il Santo conservati nelle chiese della montagna. In chiusura è necessario spendere qualche parola sulla fastosa cornice, che porta la data 1708. Questo elemento ha portato alcuni studiosi (Bentini, D'Amico), a considerare settecentesco anche il dipinto, ma in realtà neppure la cornice appartiene al XVIII secolo, e la data è relativa a dei restauri documentati, che a partire dal 1699 interessarono gli altari di San Michele a Capugnano.

Bibliografia

Bentini 1979, pp. 51-52; D'Amico 1981, pp. 158-160; Giacomelli 1991, pp. 14-16; Giacomelli 1993, pp. 95-97; Roio 1994, p. 213; Roio 1996, pp. 101-102; Nesi 2012, pp. 94-95.

Scheda 7

**Attribuito a Lavinia Fontana,
San Girolamo penitente.
Olio su tela, cm. 100 x 76,**

Bologna, Pinacoteca Nazionale, depositi.

Le vicende di questa interessante tela sono state ripercorse qualche anno fa da Anna Stanzani, che ha chiarito come essa facesse parte di una serie di nove dipinti donati da Francesco Zambeccari all'Istituto delle Scienze tra il 1762 e il 1763 come documentazione degli sviluppi della pittura bolognese del Cinquecento. Al momento della donazione il quadro portava un'attribuzione a Orazio Samacchini, che gli rimase fin quando nel 1845 Gaetano Giordani ne propose il riferimento a Giovan Battista Cremonini. In seguito Enrico Mauceri propose nel 1935 un'attribuzione a Girolamo Muziano, forse per confronto con la versione del tema dipinta da quest'ultimo per la chiesa bolognese di San Giorgio e oggi in Pinacoteca Nazionale (cfr. fig. 9 a testo), che però non fu ritenuta plausibile da Andrea Emiliani. L'avvicinamento alla Fontana spetta alla Stanzani, che ha collegato il quadro a incisioni di Cornelis Cort e di Diana Scultori, la seconda delle quali servita da modello per un altro dipinto del medesimo soggetto attribuito alla pittrice bolognese, ma mantiene all'attribuzione un punto interrogativo. Il quadro rientra effettivamente nella scia dell'interesse della Fontana e di molti altri pittori bolognesi del secondo Cinquecento (non esclusi i Carracci) per la pittura fiamminga di paesaggio, all'epoca apprezzata e collezionata in tutta Italia, ma il motivo della sua presenza in mostra concerne soprattutto le stringenti affinità compositive, di postura e atteggiamento della figura del protagonista, e di esecuzione del paesaggio (compreso l'"inserto di precisa descrizione, da erbario botanico" costituito dalla vegetazione in primo piano e notato dalla Stanzani) che lo legano al

Sant'Antonio abate di Capugnano, il quale, come si è visto, propone un'iconografia molto ricorrente in queste zone, traducendola però in un allestimento della composizione non canonico, e che potrebbe derivare proprio dalla conoscenza di questo dipinto o di uno affine. Ma il *San Girolamo* bolognese potrebbe anche risultare dal confronto diretto opera della medesima mano della tela di Capugnano, e confermare come la formazione di Pietro Maria Massari, confluita nell'esecuzione dei dipinti di Porretta e Badi, e forse anche in quello stesso di Capugnano, si nutrisse di esempi bolognesi non riconducibili unicamente alla bottega dei Carracci.

Bibliografia

Stanzani, in *Pinacoteca Nazionale* 2006, pp. 207-208, con bibliografia precedente.

Scheda 8

Attribuito a Pietro Maria Massari,

Il Padreterno.

Olio su tela, cm. 60 x 50,

Capugnano, Parrocchiale di San Michele Arcangelo.

(opera non esposta in mostra).

Questo dipinto sovrasta la pala con *San Michele Arcangelo*, titolare della chiesa, attribuita in passato alla scuola di Denys Calvaert, a Guido Reni, e più recentemente a Ferdinando Berti, il già menzionato pittore fiammingo attivo a Porretta tra la fine del Cinquecento e l'inizio del secolo successivo. Il *Padreterno* è all'evidenza di mano differente e di più alta tenuta qualitativa rispetto al *San Michele*, e si avvicina molto al *Sant'Antonio abate* del vicino oratorio del Crocifisso, sia per la stesura cromatica sciolta, e i colori vivi e smaltati, che per i caratteri somatici del personaggio con la lunga barba bianca, che appare simile ad alcune figure di vecchi presenti nelle storielle della *Madonna del Rosario* di Porretta. Forse la tela poté costituire in origine la cimasa proprio del *Sant'Antonio abate*, visto che sia la cornice di quest'ultimo che quella dell'altar maggiore furono rimaneggiate tra il 1669 e il 1708, e le sue misure sono perfettamente compatibili, ma può darsi anche che i dipinti destinati all'ancona dell'altar maggiore fossero stati inizialmente dati a fare all'autore del *Padreterno*, ma in seguito per la rinuncia (o la morte) di questi, la committenza fosse poi passata all'autore del *San Michele Arcangelo*. La qualità esecutiva del *Padreterno* appare molto alta, ed informata degli sviluppi della pittura manierista del Cinquecento nel Nord Italia – il volto del vecchio con i tratti somatici molto segnati e la barba al vento sembra ricordarsi ad esempio dei giganti affrescati da Giulio Romano e collaboratori nell'omonima sala di Palazzo Te a Mantova – ed è ben degna delle capacità del Massari, anche se nel quadretto non ritroviamo che in piccola parte le ombre pesanti e marcate che costruiscono costantemente figure e sfondi delle opere certe del Porrettano. Sarà dunque opportuno attendere la possibilità di una visione più ravvicinata per pronunciarsi definitivamente sull'attribuzione, ma credo che, proprio per le spiccate caratteristiche esecutive e culturali cinquecentesche del dipinto, sia senz'altro da escludere l'ipotesi prospettata da Giacomelli, e relativa ad una possibile esecuzione del dipinto al tempo in cui l'altar maggiore fu restaurato nel 1669, come recita un'iscrizione apposta alla parte inferiore della cornice e riportata dallo studioso. La restauratrice Monica Ori, nel ripristinare qualche anno fa l'ancona dell'altar maggiore di Capugnano, ritrovò sul retro della tela la sigla "AA", che al momento non trova una spiegazione nelle vicende note del manufatto ligneo e dei dipinti che lo impreziosiscono.

Bibliografia

Ori 1988, pp. 39-42; Giacomelli 1993, p. 93; Nesi 2012, p. 96.

Scheda 9

Alessandro Tiarini,

Madonna col Bambino e i Santi Francesco e Bernardino.

Olio su tela, cm. 267 x 174,

Porretta, Parrocchiale di Santa Maria Maddalena, oratorio di San Rocco.

La tela proviene dall'oratorio di San Francesco, già sede della Confraternita delle Sacre Stigmatte e in seguito trasformato in teatrino parrocchiale. La Compagnia committente sorse nel corso del Cinquecento, si dotò di statuti nell'anno 1600, e fu attiva fino alla seconda metà dell'Ottocento, quando l'oratorio fu soppresso e la tele che ne arricchivano gli altari – tra le quali vi erano anche una *Maddalena*, di scuola carracesca, oggi dispersa, e il *Cristo e il centurione* di Francesco Brizio, oggi nella Parrocchiale – furono portate altrove. I dipinti del Tiarini e del Brizio furono collocati in Santa Maria Maddalena, e la *Madonna col Bambino e i Santi Francesco e Bernardino* fu appesa nel tempo in vari luoghi, per essere infine inserita nella monumentale cornice dorata, che in origine ospitava una dispersa tela di Giovan Francesco Gessi e una *Beata Vergine del Carmine con il Bambino* in stucco dorato, inserita in una nicchia. La grande ancona apparteneva infatti alla Confraternita della Beata Vergine del Carmine, che era gestita da donne e aveva sede nell'oratorio unitamente a quella del Sacramento, costituita invece da uomini. Preceduta da un bel disegno conservato al Musée des Beaux – Arts di Digione (cfr. la fig. 27 a testo), dove la composizione è studiata in una forma leggermente più ampia, poi profilata per assumere esattamente l'aspetto definitivo (e tra l'altro il foglio è anche quadrettato per il riporto sulla tela). La pala è stata datata a vari momenti del percorso creativo del Tiarini, con ipotesi cronologiche spazianti tra il 1618 circa e gli anni venti e trenta del secolo.

Bibliografia

Malvasia, secolo XVII (edizione 1983), p. 313; Oretti, secolo XVIII, ms. BCABo B 110, c. 84; Pancaldi 1851, p. 89; Pirondini 1994, p. 310; Benati 2001, pp. 58-59 (con ulteriore bibliografia); Benati 2013, pp. 15-16.

Scheda 10

Qui attribuito a Ferdinando Berti,

Madonna del capo chino.

Olio su tavola,

Porretta, Parrocchiale di Santa Maria Maddalena, oratorio di San Rocco.

La piccola tavola costituisce la cimasa dell'ancona dell'altar maggiore dell'oratorio del Santissimo Sacramento (oggi intitolato a San Rocco). La monumentale cornice seicentesca in legno dorato contiene oggi la tela di Alessandro Tiarini con la *Madonna col Bambino e i Santi Francesco e Bernardino* della scheda precedente, ma in origine ospitava un altro dipinto, all'interno del quale si apriva una nicchia con la statua della *Madonna del Carmine*. Finora mai oggetto di studio, il quadretto riprende un'immagine sacra molto popolare all'inizio del Seicento, la cosiddetta *Madonna del capo chino*, all'epoca venerata a Roma nella chiesa carmelitana di Santa Maria della Scala. Narrano le cronache che il dipinto romano fu rinvenuto nel 1609 – 1610 da padre Domenico di Gesù, all'epoca priore del convento di Santa Maria della Scala, ispezionando i locali di alcune case da poco comperate dai carmelitani, e in via di demolizione per ampliare il convento. Il frate notò sotto le macerie l'immagine della Madonna, che portò nella sua cella per pulirla e farla restaurare, tenendola poi con sé. Un giorno il religioso volle pulire il quadretto dalla polvere e non trovando altro che un fazzoletto si scusò con la Vergine, ma vide l'immagine animarsi e chinare il capo in segno di ringraziamento, rimanendo poi in quella posizione. La Vergine invitò padre Domenico a esprimere un desiderio che avesse nel cuore, promettendogli di esaudire la sua richiesta, in ricompensa per la cura dedicata al quadretto, ed egli domandò la liberazione dal purgatorio dell'anima di una persona che aveva conosciuto,

celebrando poi alcune messe in suffragio di quel defunto. Dopo alcuni giorni gli apparve la Madonna, accompagnata proprio dall'anima del defunto, liberata dal purgatorio, facendo al religioso questa promessa: «Esaudirò le preghiere di coloro che mi onoreranno devotamente in questa immagine, e cercheranno rifugio in me, specialmente le preghiere per il conforto e la liberazione delle povere anime del Purgatorio». In seguito l'immagine fu esposta alla venerazione nella cappella della Confraternita dello Scapolare, in Santa Maria della Scala, e collegata alla devozione delle anime del Purgatorio. In questo periodo fu oggetto di molto culto, e molto replicata a fini devozionali. Oltre che a Porretta, se ne trovano versioni a Priverno (Latina), nella chiesa di San Nicola, a Firenze, in un tabernacolo di via di Capaccio (sul fianco del Palagio di Parte Guelfa), nella Galleria Borghese a Roma, in collezione privata a Lubiana, in collezione Grassi a Roma, e un'altra replica era conservata nelle raccolte del Duca di Devonshire a Chatsworth. Altre repliche, provenienti da chiese e collezioni private, sono passate sul mercato in tempi recenti. Fino ad oggi ne sono note una quindicina di versioni, tutte di mani diverse, ma in gran parte riferite a Scipione Pulzone. Dopo la morte del religioso (1630), su richiesta del duca Massimiliano di Baviera l'immagine fu portata a Monaco di Baviera (1631), da lì poi a Vienna dall'imperatore Ferdinando II che la ricevette in dono dai Carmelitani scalzi, in segno di riconoscenza per l'impegno profuso per la fondazione del convento di Vienna – Leopoldstadt. Dopo la morte dell'imperatore, nel 1637, l'imperatrice Eleonora, ritiratasi nel monastero delle Carmelitane scalze di Vienna, da lei fondato, portò con sé l'immagine. Alla sua morte, avvenuta nel 1655, per disposizione testamentaria, l'immagine fu donata ai Carmelitani scalzi di Vienna, che dal 1901 la custodiscono nella nuova chiesa nella città austriaca. La versione di Porretta può essere accostata per motivi stilistici all'unico dipinto certo del pittore fiammingo Ferdinando Berti, la *Madonna del Ponte*, venerata nell'omonimo Santuario locale, che formalmente costituisce un'ulteriore derivazione dall'iconografia del *Capo chino*, sia pure con l'aggiunta del Gesù Bambino benedicente.

Bibliografia
Inedita.

Scheda 11

Giacomo e/o Giulio Francia,

Sposalizio mistico di Santa Caterina d'Alessandria con Santa Veronica.

Olio su tela, cm. 60 x 40,

Porretta, Parrocchiale di Santa Maria Maddalena.

Secondo una notizia reperita da Renzo Zagnoni nelle schede O/A delle Soprintendenze bolognesi, il dipinto sarebbe stato donato alla Parrocchiale da un anonimo devoto verso la fine dell'Ottocento, e questo spiegherebbe la mancanza di sue citazioni nella documentazione antica riguardante la chiesa. Attribuita a Innocenzo da Imola da Alberto Ravaglia nel 1926, la tela è stata poi riferita a Ferdinando Berti da Alfeo Giacomelli nel 1982, per trovare infine recentemente la sua corretta paternità ad opera di Daniele Benati. La sua attribuzione a "Giulio o Giacomo Francia, i due artisti che s'incaricarono di prolungare ben dentro il Cinquecento i modi del padre Francesco", deve senz'altro essere accolta, per confronto con altre opere spettanti ai due fratelli, come ad esempio lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina d'Alessandria con due Santi* del Museo Civico di Prato (cfr. a testo la fig. 23), che risulta tratto addirittura dal medesimo cartone servito per la versione porrettana. Tipici della loro produzione inoltrata, e che comincia ormai ad abbandonare i caratteri di stile più prossimi alla produzione paterna, sono il volto appuntito e un po' triste della Vergine, e il profilo della Maddalena.

Bibliografia

Ravaglia 1926, pp. 255-256, e 275; Zagnoni 1982, p. 60; Giacomelli 1982, pp. 46-47; Benati 2013, p. 22.

Scheda 12

Ercole Procaccini il Vecchio

Noli me tangere.

Olio su tela, cm. 230 x 180,

Porretta, Parrocchiale di Santa Maria Maddalena.

Come si ricava dagli studi di Renzo Zagnoni, l'altar maggiore della parrocchiale di Porretta era anticamente intitolato a San Giovanni Battista e a Santa Maria Maddalena, ma alla fine del Quattrocento fu dedicato unicamente alla seconda, come del resto l'intero edificio parrocchiale. Il *Noli me tangere* è però ricordato soltanto a partire dalla Visita pastorale del 1599, effettuata a Porretta per conto dell'Arcivescovo di Bologna Alfonso Paleotti, dove viene descritta sull'altare una "icona dipinta ad olio con bell'ornamento", senza però specificarne il soggetto. Certamente si trattava del dipinto in esame, ma non sappiamo da quanto tempo fosse stato messo in opera. Nella Visita pastorale del Cardinale Buoncompagni (1692), effettuata quando la parrocchiale era stata già ricostruita, si apprende che nella sacrestia della Parrocchiale era invece conservata una "icona con l'immagine di Santa Maria Maddalena, che serviva per l'altar maggiore della vecchia chiesa", e che il visitatore apostolico "vietò che venisse in seguito nuovamente esposta, essendo essa troppo denudata quanto ai vestiti". Questo secondo dipinto doveva essere quello che si trovava sull'altare prima che vi venisse collocato il *Noli me tangere*, e che evidentemente nel clima di stretta adesione ai principi della controriforma del secondo Cinquecento era stato tolto per motivi di decenza, essendovi rappresentata la Maddalena probabilmente in qualità di penitente, e quindi piuttosto discinta. Non conosciamo la sorte di quest'opera, ma quasi certamente, per questioni cronologiche, non sembra possibile poterla identificare con la *Maddalena* di scuola carraccesca che si trovava fino al secondo Ottocento su uno degli altari dell'oratorio della Compagnia delle Sacre Stigmate di San Francesco ed è oggi dispersa. Tornando al *Noli me tangere*, esso fu attribuito a Denys Calvaert a partire dal Masini (1650), e tale riferimento è stato ripreso costantemente fino al 2013, quando Daniele Benati ha proposto più correttamente il nome di Ercole Procaccini il Vecchio (1515 – 1595), che deve essere senz'altro accolto per confronto con sue opere come la *Madonna e Santi* della chiesa del Carmine a Galliera, o alcuni quadri da devozione privata, quali una bella *Sacra Famiglia con Santa Caterina d'Alessandria* passata sul mercato dell'arte. Curiosamente a questo proposito si può però notare che il dipinto era stato riprodotto come opera del Calvaert da Teresa Montella nel suo contributo sull'artista entro l'opera dedicata ai pittori bolognesi del Cinquecento a cura di Vera Fortunati Pietrantonio, ma senza essere discussa nel testo e senza alcuna ipotesi cronologica, ma con l'immagine posta in chiusura del catalogo fotografico dell'artista; segno già evidente di un disagio critico nel contestualizzare il quadro nel percorso creativo del fiammingo. Del *Noli me tangere* esiste una replica (o prototipo?) di più piccole dimensioni (cm. 106 x 75), individuata da Zagnoni nella Pinacoteca Civica di Cento, anch'essa attribuita al Calvaert, ma che andrà ristudiata in ordine alla nuova ipotesi attributiva della pala porrettana, che fu restaurata da Benito Podio tra il 1976 e il 1977.

Bibliografia

Masini 1650, p. 264; Malvasia, 1678, I, p. 198; Oretti, sec. XVIII, ms. BCABo, B 110, c. 84; Calindri 1781, p. 118; Pancaldi 1833, appendice, p. 10; Gualandi 1850, p. 9; Lorenzini 1910, p. 43; Ravaglia 1926, pp. 255-256 e 275; Zagnoni 1982, pp. 57-61; Zagnoni 1983, pp. 85-87; Montella in Fortunati Pietrantonio 1986, p. 708; Zagnoni 2003, pp. 14-16; Benati 2013, p. 17.

Scheda 13
Pittore emiliano del XVII secolo,
San Sebastiano.

Olio su tela, cm. 185 x 135,
Molino del Pallone, Parrocchiale del Cuore Immacolato

Quasi in chiusura del percorso espositivo si colloca questa splendida e inedita tela con *San Sebastiano*, oggi conservata nella moderna Parrocchiale di Molino del Pallone, ma quasi certamente proveniente dall'antica chiesa di Sant'Agostino dei Boschi di Granaglione, dove esisteva un beneficio intitolato al Santo fondato nel 1704 da un Paolo Taruffi. Un inventario della chiesa datato 1718 riporta infatti che all'altare di San Rocco, presente in chiesa sul lato destro, vi erano due devozioni, tra le quali appunto quella di San Sebastiano. Comunque il quadro in esame non è certamente settecentesco, e nella sua intensa suggestione cromatica e chiaroscurale presenta intensi punti di contatto con il *Sant'Antonio abate* di Porretta (scheda 1), di cui condivide i toni bruciati e l'imponente figura proiettata in primo piano. Anche il volto del Santo appare indagato con un'attenzione alla realtà molto prossima a quella tipica delle opere del Massari. Alcuni contatti con opere giovanili del Guercino sembrerebbero suggerire una datazione ormai seicentesca dell'opera, ma in mancanza di documentazione diretta non è facile precisarne la cronologia e l'attribuzione, e quindi la si presenta in mostra per portarla all'attenzione degli studiosi, e con la funzione di sottolineare come la vena di naturalismo molto accentuato presente nelle opere del Massari gli sia in qualche modo sopravvissuta a Porretta e dintorni, dando vita ad opere di intenso pathos devozionale come quella in esame.

Bibliografia
Inedito.

Scheda 14
Francesco Brizio,
Cristo e il centurione.
Olio su tela,

Porretta, Parrocchiale di Santa Maria Maddalena.

La tela fu commissionata nel 1623 da un Simone Cinotti, confratello della Compagnia delle Sacre Stimate di San Francesco, per uno degli altari dell'oratorio officiato dal sodalizio (Zagnoni 2003). Una volta sconosciuto l'oratorio, che in seguito è stato adibito a teatrino parrocchiale, il quadro è passato nella Parrocchiale, insieme alla pala del Tiarini (scheda 9), mentre è andata dispersa una *Maddalena* di scuola carraccesca, anch'essa già su uno degli altari dell'oratorio. Attribuito al Brizio (1574 – 1623) da Carlo Pancaldi nel 1833, il riferimento non è più stato messo in dubbio, poiché il dipinto sembra effettivamente mostrare tutti i caratteri dello stile di questo allievo di Ludovico Carracci: dagli incarnati diafani delle figure, sostenuti però da ombre molto incisive, alla bellezza idealizzata e classicheggiante di alcune figure (qui soprattutto quella del Cristo), che contrasta con l'aspetto quasi grottesco di alcuni volti degli angioletti). Stando alla data della committenza riportata da Zagnoni, l'opera sarebbe un lavoro estremo del Brizio, che morì appunto nel 1623, più tarda ancora del *Battesimo degli ebrei convertiti* di San Salvatore a Bologna, documentata al 1622 e ritenuta comunemente la sua opera più tarda. Il Brizio fu attivo anche per un'altra località dell'Appennino, Scanello di Loiano (Benati 2013). Alfeo Giacomelli (1993, p. 108) attribuì al Brizio, su parere di Renato Roli, anche il *San Benedetto* dell'omonimo altare in San Michele Arcangelo a Capugnano.

Bibliografia
Pancaldi 1833, p. 5; Zagnoni 2003, p. 10; Benati 2013, p. 19.

Abbreviazioni archivistiche

AAB = Archivio Arcivescovile di Bologna.
ACP = Archivio Comunale di Porretta.
ASB = Archivio di Stato di Bologna.
- AR = *Archivio Ranuzzi*
- N = *Notarile secoli XV – XVIII*
APP = Archivio Parrocchiale di Porretta Terme.
BCABO = Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna.

Bibliografia generale

- BENATI, D., *Annibale Carracci's Beginning in Bologna: Between Nature and History*, e scheda sul disegno con *Giovane* di Chatsworth, in *The Drawings of Annibale Carracci*, catalogo della mostra (Washington 1999-2000), Washington 1999, pp. 41-47, e 72.
- BENATI, D., *L'Accademia degli Incamminati: una difficile affermazione*, in *Annibale Carracci*, catalogo della mostra (Bologna-Roma 2007), a cura di D. Benati ed E. Riccomini, Milano 2007, pp. 126-133.
- BENATI, D., *Alessandro Tiarini*, Milano 2001.
- BENATI, D., *La pala d'altare: devozione e arte nella montagna bolognese*, in *Itinerari d'arte in Appennino*, Atti delle giornate di studio (Capugnano, 11 settembre 2010), a cura di R. Zagnoni, Porretta Terme-Pistoia 2013 ("Storia e ricerca sul campo fra Emilia e Toscana", 21), pp. 11-22.
- BENTINI, J., *Legni*, in *L'arredo sacro e profano a Bologna e nelle Legazioni Pontificie*, catalogo della mostra a cura di J. Bentini, Bologna 1979.
- BERNARDI, A., (detto Novacola), *Introito dal Bagno dala Poretta, dall'Historia di Forli di Andrea Bernardi detto Novacola*, a cura di Giuseppe Ravaglia, Bologna 1892.
- BUFFON, P., *Arte e Controriforma a Porretta: Pietro Maria Massari detto il Porrettano*, tesi di laurea, Università degli Studi di Bologna, anno accademico 2006-2007.
- BIAVATI, P., *Restauro di opere contenute in edifici sacri nei comuni di Castel di Casio, Grizzana, Vergato e Marzabotto*, in "Nuèter", IV, 1978, n. 8, pp. 70-72.
- BOREA, E., *Pittori bolognesi del Seicento nelle Gallerie di Firenze*, catalogo della mostra, Firenze 1975.
- [BREVENTANI, L.], *I Bagni della Porretta*, in "Bollettino della diocesi di Bologna", III, 1913, pp. 338-350.
- BROGI, A., *Su un dipinto di Agostino Carracci e il suo disegno*, in "Paragone", XLIII, 1992, 503, pp. 38-44.
- BROGI, A., *Ludovico Carracci*, Ozzano Emilia 2001.
- CALINDRI, S., *Dizionario corografico, georgico, orittologico, storico della Italia*, I, Bologna 1781.
- CENSI, M., *Restauri e scoperte tra Ferrara e Bologna. Dipinti sacri dal XV al XVIII secolo*, Ginevra- Milano 1998.
- CIUCCI, P.A., *Un documento inedito del XVI secolo. Porretta e le sue antiche cinque porte*, in "Nuèter", I, 1975, n. 1, pp. 21-26.
- COLIVA, A., voce *Soens, Jan*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, Milano 1988, p. 841.
- COMELLI, G.B., *Di Girolamo Ranuzzi secondo conte della Porretta*, in "Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le province di Romagna", s. III, vol. XVII, 1898-99, pp. 311-366.
- COMELLI, G.B., *Di Nicolò Sanuti primo conte della Porretta*, in "Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le province di Romagna", s. III, vol. XVII, 1899.

- D'AMICO, R., *Capugnano*, in "Rapporti", 28, Bologna 1981, pp. 158-160.
- DELUCCA, G., VIVARELLI, C., ZAGNONI, R., 1985: *quattrocento anni della Parrocchia di Porretta*, in "Nuèter", X, 1984, n. 19, pp. 88-90.
- DODI, R., *Note biografiche e tavole genealogiche della famiglia Ranuzzi*, in *Ranuzzi. Storia, genealogia e iconografia*, a cura di G. Malvezzi Campeggi, Bologna 2000, pp. 107-108.
- FANTI, M., *La Riforma tridentina e la nuova distrettuazione ecclesiastica nella diocesi di Bologna in relazione alla fondazione della parrocchia di Porretta*, in "Nuèter", XII, 1986, n. 24, pp. 86-95.
- FORTUNATI PIETRANTONIO V., *Pittura bolognese del '500*, Bologna 1986.
- GIACOMELLI, A., *Capugnano: insediamento in una comunità montana dal XIII al XVII secolo*, in "Il Carrobbio", prima parte V, 1979, pp. 199-228, seconda parte VI, 1980, pp. 181-208.
- GIACOMELLI, A., *L'altare di Sant'Antonio abate a Capugnano*, in "Nuèter", VII, 1981, n. 13, pp. 59-66.
- GIACOMELLI, A., *L'altare di Sant'Antonio abate a Porretta*, in "Nuèter", VII 1981, n. 14 (d'ora in poi 1981a), pp. 10-16.
- GIACOMELLI, A., *Popolazione e società in un'area dell'alto Appennino bolognese*, in *Popolazione ed economia dei territori bolognesi durante il Settecento*, Atti del III colloquio di Bologna (15 gennaio 1983), Bologna 1985, pp. 155-278.
- GIACOMELLI, A., *Schede su altari, benefici e confraternite. San Michele Arcangelo di Capugnano*, in A. Giacomelli, E., Penoncin, R. Zagnoni., *Capugnano e Castelluccio, una comunità e le sue chiese*, Porretta Terme 1993, pp. 89-158.
- GIACOMELLI, A., *Ferdinando Berti, ignorato pittore fiammingo*, in "Nuèter", VIII, 1982, n. 15, pp. 44-48.
- GIORDANI, G., *Pittori della scuola bolognese, miscellanea del conte Olivetti*, in BCABO, *Manoscritti Giordani*, cartone XVI.
- GUALANDI, M., *Le porrettane, lettere artistiche ad un amico*, Bologna 1850.
- GUIDOTTI, P., *Note storiche su Porretta Terme tra il XV e il XVI secolo*, in *Ceramiche nell'alta valle del Reno dal XIV al XX secolo*, catalogo della mostra (Porretta, Camugnano, Bologna 1975), a cura di P. Guidotti e G.P. Reggi, Bologna 1975, pp. 33-95.
- LANZI, L., *Storia pittorica dell'Italia* (1789), edizione a cura M. Capucci, Firenze 1968-1974.
- LORENZINI, D., *Guida dei Bagni della Porretta e dintorni*, Bologna 1910.
- MAHON, D., *Mostra dei Carracci. Disegni*, Bologna 1956.
- MALAFARINA, G., *L'opera completa di Annibale Carracci*, Milano 1976.
- MALVASIA, C.C., *Felsina pittrice* (1678), edizione a cura di G.P. Zanotti, Bologna 1841.
- MALVASIA, C.C., *Le pitture di Bologna. 1686*, a cura di A. Emiliani, Bologna 1969.
- MALVASIA, C.C., *Scritti originali del conte Carlo Cesare Malvasia spettanti alla Felsina pittrice*, edizione a cura di L. Marzocchi, Bologna, senza data (ma 1983).
- MASINI, A., *Bologna perlustrata* (1650), Bologna 1666, edizione anastatica Sala Bolognese 1986.
- MASINI, A., *Aggiunte alla Bologna perlustrata copiate da Ubaldo Zanetti*, ms. BCABO, B 1087.
- MASINI, A., *Aggiunte alla Bologna perlustrata*, in *Bologna vecchia e nuova*, BCABO, ms. Gozzadini 184, cc. 1-42.
- MORO, P.-ZAGNONI, R., *Restaurata la pala d'altare della chiesa di San Biagio di Casio*, in "Nuèter", XXXII, 2006, n. 63, pp. 13-20.
- *Musei e Gallerie di Milano. Pinacoteca di Brera. Scuola Emiliana*, Milano 1991.
- NESI, A., *La Cappella Pontanari, nel Santuario della Madonna di San Romano, e i pittori in essa attivi*, in "Bollettino dell'Accademia degli Euteleti di San Miniato al Tedesco", 68, 2001, pp. 113-129.
- NESI, A., *Pietro Maria Massari, detto il Porrettano: un allievo dei Carracci sull'Appennino*

bolognese, in "Arte Cristiana", anno cento, 2012, 869, pp. 91-100.

- NESI, A., *Un'ipotesi per Jan Soens a Firenze, e alcune note sul paesaggio nella pittura fiorentina del secondo Cinquecento*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", LIV, 2010-2012, 3, pp. 530-540.
- ORETTI, M., *Notizie di Professori del Disegno*, XVIII secolo, ms. BCABO, B 126.
- ORETTI, M., *Pitture nelle chiese fuori della città di Bologna*, XVIII secolo, ms. BCABO, B 110.
- ORETTI, M., *Vite di pittori, scultori e architetti in gran parte scritte da loro medesimi*, ms. BCABO, B. 95.
- ORI, M., *Restauro: la pala dell'altar maggiore di Capugnano*, in "Nuèter", XXIV, 1988, n. 47, pp. 39-42.
- PANCALDI, C., *Itinerario storico archeologico mineralogico e statistico da Bologna alle terme porrettane*, Bologna 1833.
- PANCALDI, C., *Le chiese parrocchiali della Diocesi di Bologna*, IV, Bologna 1851.
- PIRONDINI, M., *Alessandro Tiarini*, in *La scuola dei Carracci dall'Accademia alla bottega di Ludovico*, a cura di E. Negro e M. Pirondini, Modena 1994, pp. 293-334.
- POSNER, D., *Annibale Carracci*, London 1971.
- *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale, 2. Da Raffaello ai Carracci*, a cura di J. Bentini, G.P. Cammarota, A. Mazza, D. Scaglietti Kelescian, A. Stanzani, Venezia 2006.
- PRODI, P., *Il Cardinale Gabriele Paleotti*, Roma 1967.
- RAVAGLIA, A., *La chiesa parrocchiale di Porretta*, in "Bollettino della diocesi di Bologna", XVII, 1926, pp. 181-184, 205-207, 229-232, 254-256 e 275-278.
- RICCOMINI, E., *Due ritratti bolognesi*, in "Paragone", XVII, 1966, 197, pp. 63-66.
- RIGONI, C., *Catalogo della R. Galleria degli Uffizi*, Firenze 1891.
- ROIO, N., *Pietro Maria Massari detto Porrettano*, in *La scuola dei Carracci dall'Accademia alla bottega di Ludovico*, a cura di E. Negro e M. Pirondini, Modena 1994, pp. 213-215.
- ROIO, N., *Un allievo dei Carracci a Porretta: Pietro Maria Massari detto il Porrettano*, in "Gente di Gaggio", VIII, 1996, n. 13, pp. 99-110.
- SELLA, P., *Glossario latino-emiliano*, città del Vaticano 1937.
- THIEME, U.-BECKER, F., *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, XXVII, Leipzig 1933.
- VOLPE, C., *Sugli inizi di Ludovico Carracci*, in "Paragone", XXVII, 1976, 317-319, pp. 115-119.
- ZAGNONI, R., *I disegni di Giuseppe Fancelli*, in "Nuèter", V, 1979, n. 10, pp. 1-9.
- ZAGNONI, R., *Preti a Porretta nel '500. Crisi e rinnovamento della chiesa durante il Concilio di Trento*, in "Nuèter", V, 1979, n. 9, pp. 45-49 (Zagnoni 1979 b).
- ZAGNONI, R., *L'altare di Sant'Antonio abate a Porretta*, in "Nuèter", VII, 1981, n. 14, pp. 61-64.
- ZAGNONI, R., *L'altare maggiore della chiesa parrocchiale di Porretta*, in "Nuèter", VIII, 1982, n. 15, pp. 57-61.
- ZAGNONI, R., *Le milizie della Porretta nei secoli XVII e XVIII*, in "Nuèter", VIII, 1982, n. 16, pp. 81-88 e IX, 1983, n. 17, p. XIV.
- ZAGNONI, R., *Una copia contese del "Noli me tangere" della chiesa parrocchiale di Porretta*, in "Nuèter", IX, 1983, n. 18, pp. 85-87.
- ZAGNONI, R., *Due disegni di Giovanni Paolo Dotti per il settecentesco palazzo dei conti della Porretta (mai costruito)*, in "Nuèter", X, 1984, n. 20, pp. 28-35.
- ZAGNONI, R., *Campane e campanili a Porretta*, in "Nuèter", XII, 1986, n. 24, pp. 96-104.
- ZAGNONI, R., *L'orologio del Ponte dei sospiri di Porretta nel 1589*, in "Nuèter" XIII, 1987, n. 25, pp. 9-10.
- ZAGNONI, R., *Religiosità popolare e organizzazioni laicali (un esempio di vita ecclesiale e di culto dell'Eucarestia nella Confraternita del Santissimo Sacramento di Porretta Terme, Bologna)*, in *La religiosità popolare tra manifestazione di fede ed espressione culturale*, Atti del

Convegno (Bologna 25-26 aprile 1987), Bologna 1988, pp. 37-59.

- ZAGNONI, R., *Note storiche sul centro urbano di Porretta (secoli XV-XX)*, in *Rapporto su Porretta. Due anni di proposte del Gruppo di Studi sulla questione urbanistica a Porretta Terme*, Porretta Terme 1992 ("Convegni di Nuèter", 2), pp. 14-17.

- ZAGNONI, R.-FIONI, A., *Notizie storiche delle Parrocchie di Bargi, Baigno e Stagno (secoli XI-XIX)*, in *Bargi, Baigno, Stagno. La vita della Chiesa nelle storie di tre comunità della montagna*, Porretta Terme 1993, pp. 7-58.

- ZAGNONI, R., *Un prete montanaro del '400, don Pellegrino di Signorino*, in "Nuèter", XX, 1994, n. 39, pp. 102-107.

- ZAGNONI, R., *Porretta e i suoi bagni nel medioevo*, in M. Facci-A. Guidanti-R. Zagnoni, *Le Terme di Porretta nella storia e nella medicina*, Porretta Terme 1995 ("I libri di Nuèter", 12), pp. 41-128.

- ZAGNONI, R., *La ricostruzione della chiesa parrocchiale di Porretta (1689-1696)*, in "Nuèter", prima parte, *Dal 1685 al 1690*, XXI, 1995, n. 41, pp. 13-24; seconda parte, *Dal 1691 al 1694*, XXI, 1995, n. 42, pp. 227-237; terza parte, *Dal 1694 al 1697*, XXII, 1996, n. 43, pp. 133-140; quarta parte, *Il discorso d'inaugurazione dell'arciprete il 22 luglio 1696*, XXII, 1996, n. 44, pp. 289-292.

- ZAGNONI, R., *Vicende storiche della Madonna del Ponte di Porretta (secoli XVI-XIX)*, in *La Madonna del Ponte a Porretta Terme, la storie del santuario e il Sacratio del cestista*, Porretta Terme 1996.

- ZAGNONI, R., *Il feudo dei Bagni della Porretta dal XV al XVIII secolo*, in *Ranuzzi. Storia, genealogia e iconografia*, a cura di G. Malvezzi Campeggi, Bologna 2000, pp. 283-312.

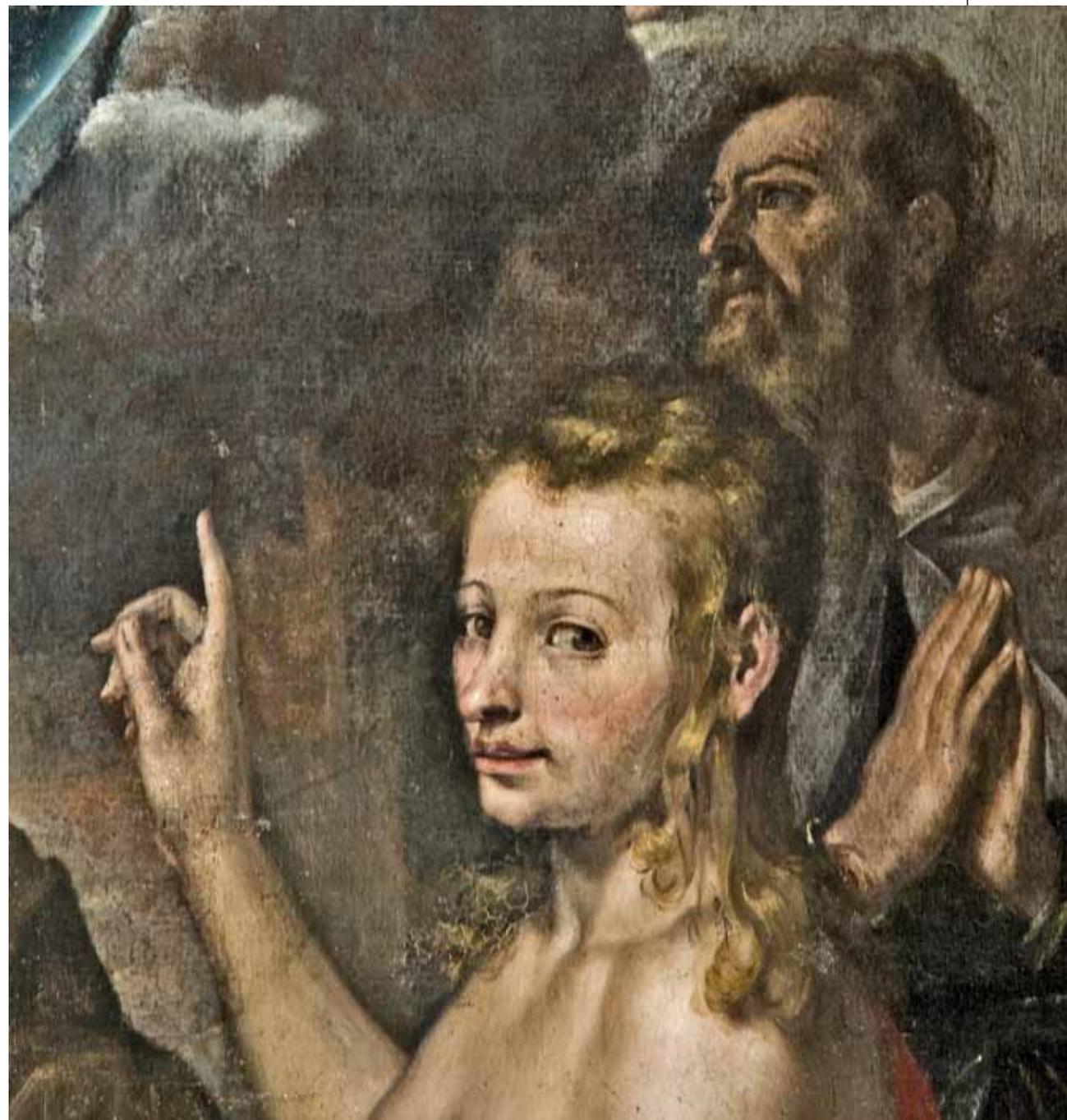
- ZAGNONI, R., *Guida alla chiesa parrocchiale di Porretta*, Porretta Terme 2003.

- ZARRI, G., *Il carteggio tra D. Leone Bartolini e un gruppo di gentildonne bolognesi negli anni del Concilio di Trento*, in "Archivio italiano per la storia della Pietà", VII, 1976, pp. 710-711.

- ZECCHI, I., *De aquarum porrectanarum usu atque praestantia tractatus in septem capita divisus, cum indice materiarum locupletissimo*, in *De balneis omnia quae extant apud graecos, latinos*, Venezia, apud Iuntas, 1553.

- ZERI, F., *Pittura e Controriforma* (1957), edizione Vicenza 1997.

TAVOLE A COLORI



Pietro Maria Massari detto il Porrettano, *San Sebastiano*, particolare della pala del Rosario di Porretta Terme (scheda 3).



La data MDLXXXVIII segnata in rosso e a rovescio sul libro aperto in primo piano nella pala di Sant'Antonio Abate. Subito sotto forse ciò che resta di una firma.



Pietro Maria Massari detto il Porrettano, *Sant'Antonio Abate*, chiesa parrocchiale di Porretta Terme (scheda 1) particolare e figura intera.



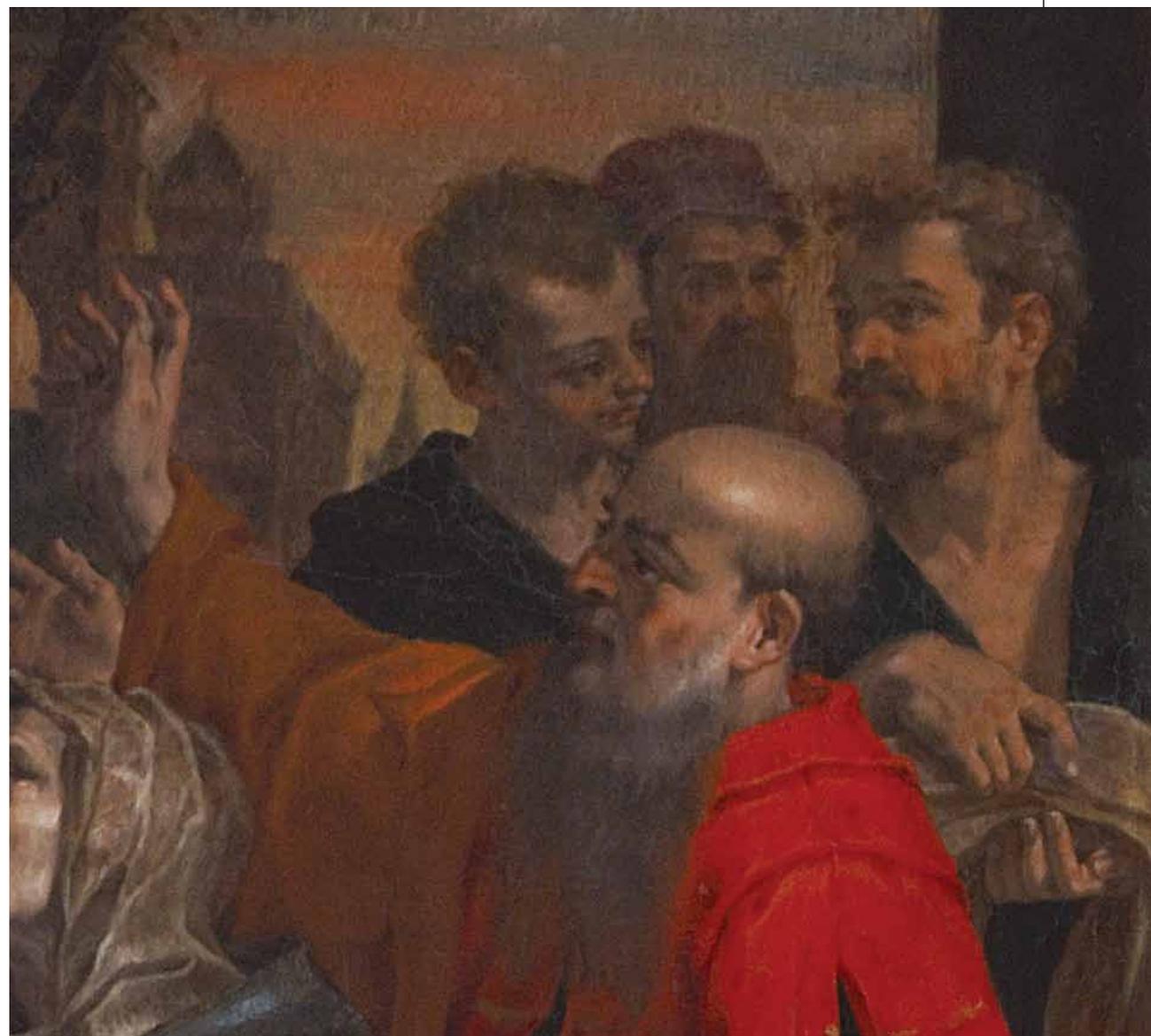


Pietro Maria Massari detto il Porrettano, tre particolari di teste di bambini dalla *Presentazione della Vergine al tempio* della chiesa parrocchiale di Porretta Terme e dall'*Ecce homo* della chiesa parrocchiale di Badi (schede 2 e 4).
A destra Pietro Maria Massari detto il Porrettano, *Presentazione della Vergine al tempio*, chiesa parrocchiale di Porretta Terme (scheda 2).





Pietro Maria Massari detto il Porrettano, due particolari di teste maschili della *Presentazione della Vergine al tempio*. In alto il particolare del sacerdote. In basso la firma del pittore: "PIER-MARIA MASSARI DALLA PORETTA L'ANNO DEL SIGNORE MDLXXX".



Pietro Maria Massari detto il Porrettano, particolare di teste maschili della *Presentazione della Vergine al tempio* della chiesa parrocchiale di Porretta Terme (scheda 2).



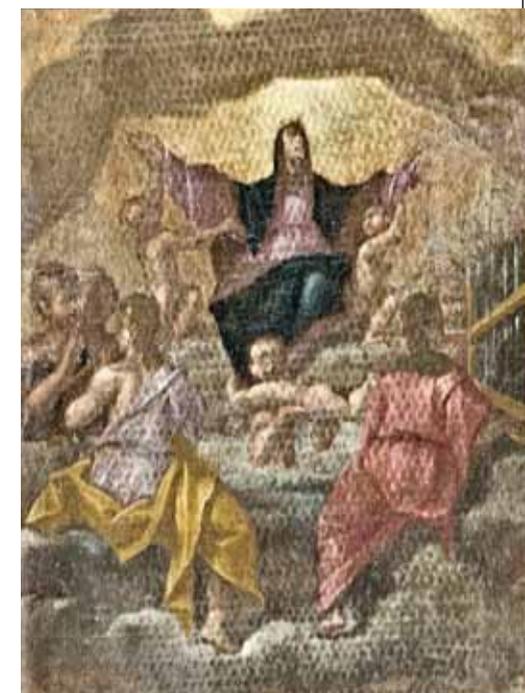
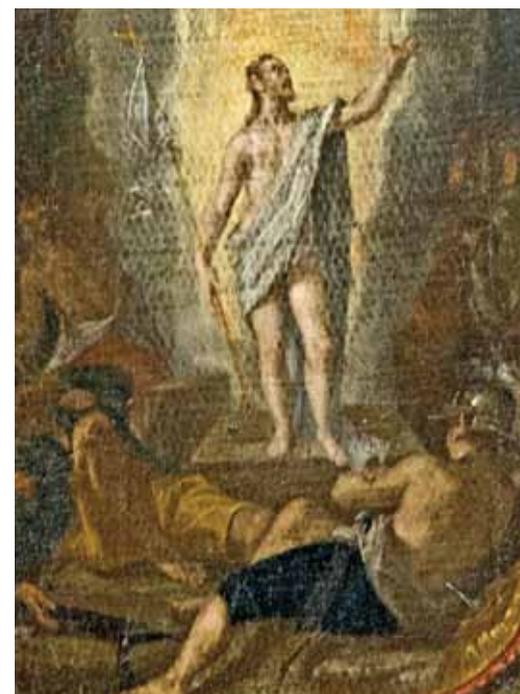
Pietro Maria Massari detto il Porrettano, *Madonna del Rosario e i santi Maria Maddalena, Domenico, Francesco, Sebastiano e*, chiesa parrocchiale di Porretta Terme (scheda 3).



Pietro Maria Massari detto il Porrettano, *Visitazione, Gesù tra i dottori, Orazione nell'orto, Flagellazione*, particolari della pala del Rosario (scheda 3).



Pietro Maria Massari detto il Porrettano, *Natività, Annunciazione, Adorazione dei Magi*, particolari della pala del Rosario (scheda 3).



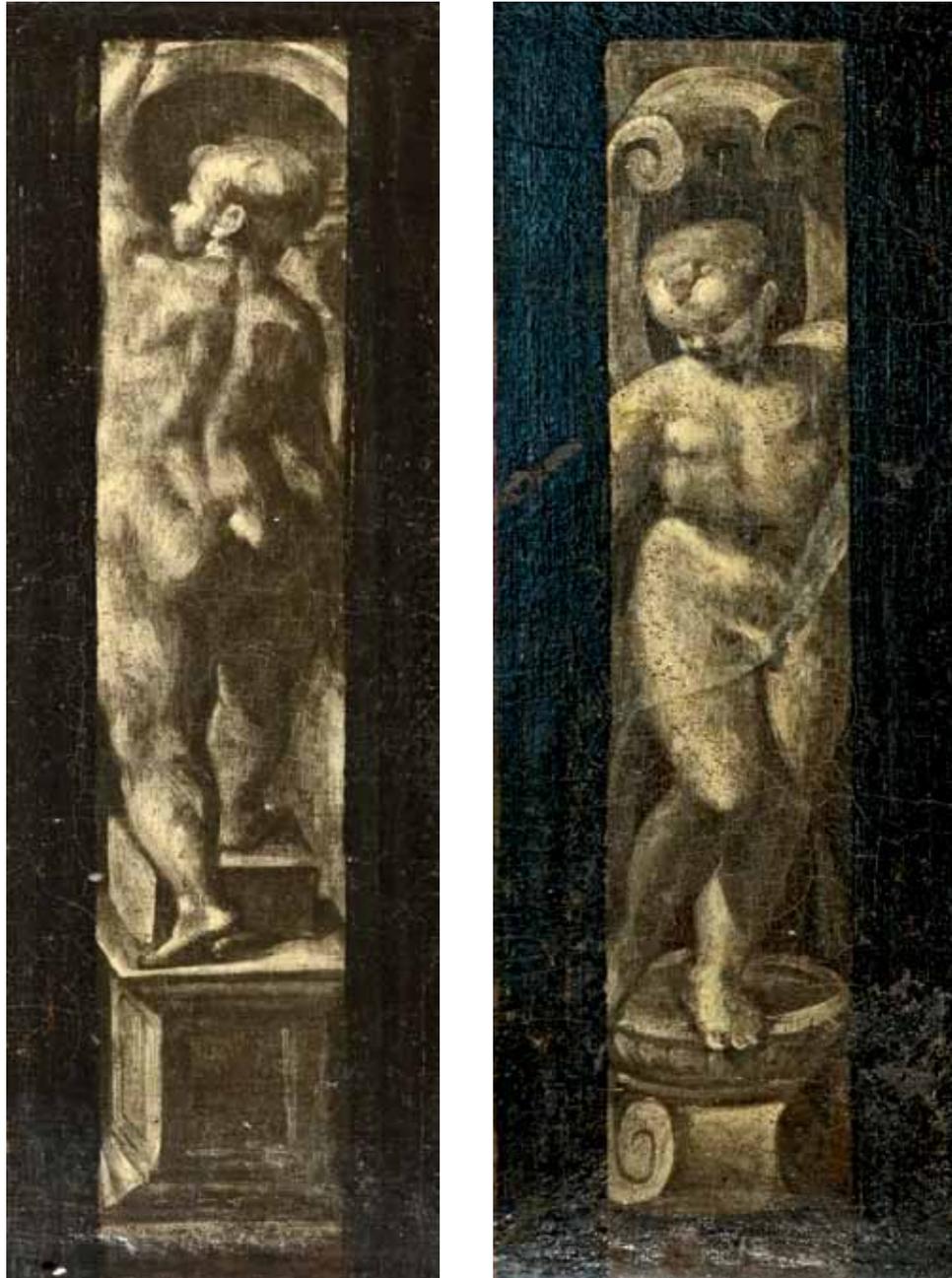
Pietro Maria Massari detto il Porrettano, *Resurrezione, Ascensione, Pentecoste, Assunzione della Vergine*, particolari della pala del Rosario (scheda 3).



Pietro Maria Massari detto il Porrettano, *Incoronazione della Vergine, Coronazione si spine, Cristo sulla via del Calvario, Crocefissione*, particolari della pala del Rosario (scheda 3).



Pietro Maria Massari detto il Porrettano, *Erme-telamoni e erme-cariatidi*, particolari della pala del Rosario (scheda 3).



Pietro Maria Massari detto il Porrettano, *Nudi*, particolari della pala del Rosario (scheda 3).



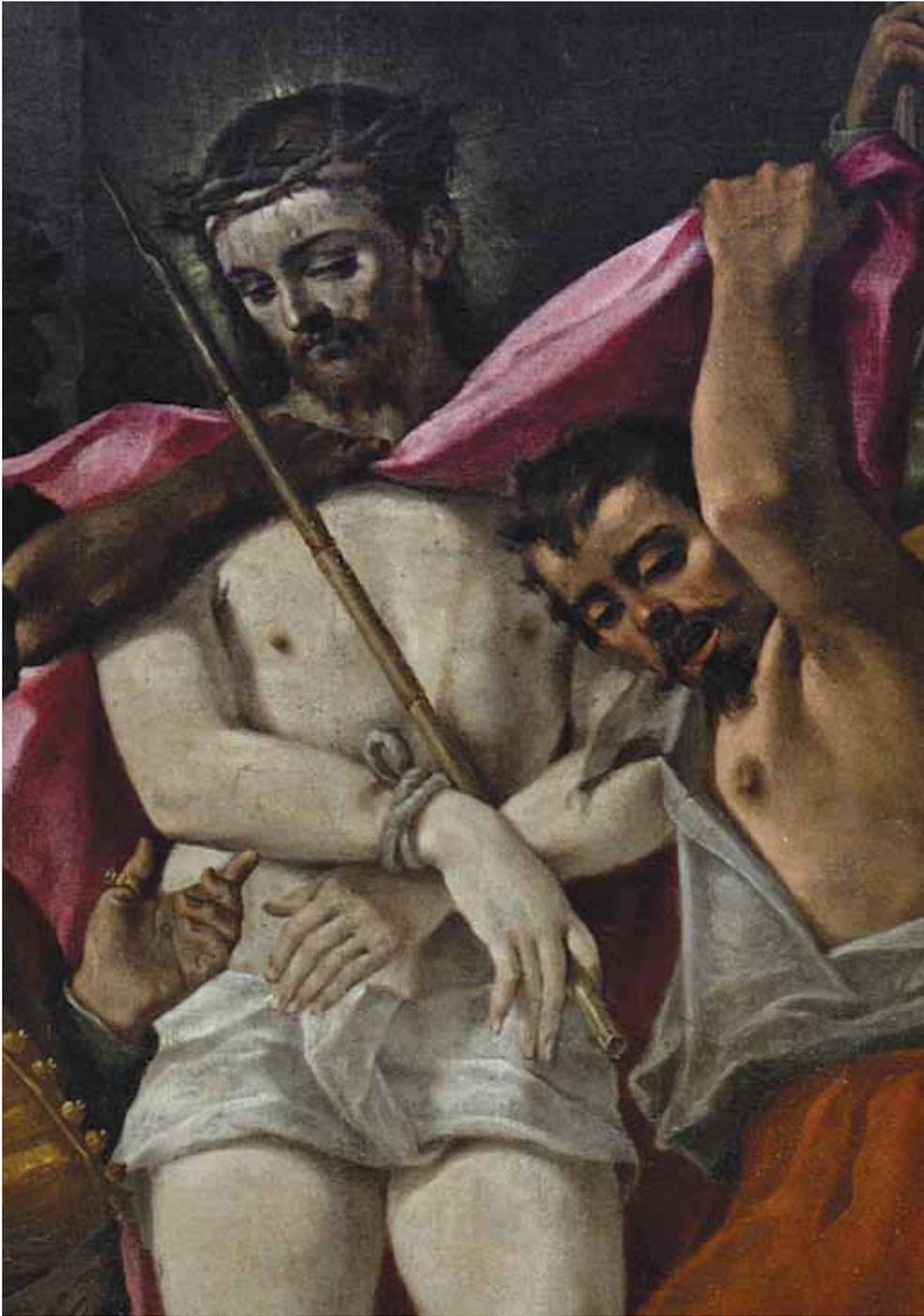
Pietro Maria Massari detto il Porrettano, particolari della pala del Rosario. In quella in basso si nota il simbolo cristologico del pellicano (scheda 3).



Pietro Maria Massari detto il Porrettano, particolare con la Vergine e il Bambino, dalla pala del Rosario (scheda 3).



Pietro Maria Massari detto il Porrettano, particolare con Santa Maria Maddalena, titolare della chiesa parrocchiale, dalla pala del Rosario (scheda 3).



Pietro Maria Massari detto il Porrettano, particolare con la testa del Cristo dall'Ecce homo della chiesa parrocchiale di Badi (scheda 4). A destra figura intera.





Pietro Maria Massari detto il Porrettano, *Cristo porta croce*, depositi della Galleria degli Uffizi di Firenze (scheda 5).



Attribuito a Pietro Maria Massari detto il Porrettano, *Sant'Antonio Abate*, chiesa parrocchiale di Capugnano, oggi nell'oratorio del Crocefisso (scheda 6).



Attribuito a Lavinia Fontana, *San Girolamo penitente*, depositi della Pinacoteca Nazionale di Bologna (scheda 7).



In alto: attribuito a Pietro Maria Massari detto il Porrettano, *Padre Eterno*, cimasa dell'altar maggiore della chiesa parrocchiale di Capugnano (scheda 8).

In basso: attribuito a Ferdinando Berté, *Madonna del Capo chino*, cimasa dell'altar maggiore dell'oratorio di San Rocco, già della Confraternita del Santissimo Sacramento di Porretta Terme (scheda 9).



Alessandro Tiarini, *Madonna col Bambino e i santi Francesco e Bernardino*, oggi nell'oratorio di San Rocco, Porretta Terme (scheda 10).



Giulio e/o Giacomo Francia, già attribuito a Ferdinando Berti, *Sposalizio mistico di Santa Caterina d'Alessandria con Santa Veronica*, chiesa parrocchiale di Porretta Terme (scheda 11).



Ercole Procaccini, già attribuito a Denys Calvaert, *Noli me tangere*, pala dell'altar maggiore della chiesa parrocchiale di Porretta Terme (scheda 12).



Pittore bolognese del XVII secolo, *San Sebastiano*, chiesa parrocchiale di Molino del Pallone (scheda 13).



Francesco Brizio, *Cristo e il centurione*, oggi nella chiesa parrocchiale di Porretta Terme (scheda 14).