

BPER:
CORPORATE COLLECTION



LaGalleria

La virtù e la grazia

LaGalleria

La virtù e la grazia.



LaGalleria

La virtù e la grazia.
Figure di donne
nella pittura barocca.

a cura di Lucia Peruzzi

BPER:

CORPORATE COLLECTION

La Galleria BPER presenta *La virtù e la grazia. Figure di donne nella pittura barocca*, una mostra a cura di Lucia Peruzzi che rinnova l'impegno della Banca nella valorizzazione del proprio patrimonio artistico e nella sua restituzione alla collettività.

La virtù e la grazia mette al centro uno dei capitoli più affascinanti della pittura seicentesca: la rappresentazione della figura femminile come specchio di passioni, virtù e tensioni spirituali del tempo. La donna, protagonista assoluta dell'immaginario barocco, diventa emblema di una complessità che intreccia la forza dei sentimenti con la profondità dell'esperienza umana.

Il percorso espositivo prende avvio dal tema della *paideia* e si articola in cinque nuclei che raccontano la molteplicità del femminile attraverso opere di grandi maestri del Seicento, unendo dimensione spirituale e profana superando il semplice canone estetico.

Grazie a importanti opere provenienti dai nuclei territoriali della Collezione BPER e da istituzioni partner, la mostra restituisce uno sguardo ampio e sfaccettato sul ruolo della donna nella cultura figurativa del Seicento, evidenziandone la centralità simbolica e narrativa.

La sede de La Galleria a Modena si conferma centro propulsore di ricerca, cura e progettazione espositiva: un luogo in cui la cultura diventa incontro, conoscenza, relazione. È uno dei pilastri dei Poli Culturali BPER, sistema di patrimonio diffuso che esprime la *governance* culturale del Gruppo, un modello che mette in rete le sedi storiche, le collezioni e le competenze, trasformando il patrimonio della Banca in un bene pubblico accessibile.

La virtù e la grazia rappresenta così un nuovo tassello nel lavoro di ricerca e divulgazione promosso da La Galleria BPER: un progetto che mira a rendere il patrimonio non solo visibile, ma vivo, capace di dialogare con il presente e di generare conoscenza e consapevolezza attraverso la forza dell'arte.

LaGalleria
Corporate Collection

Figure di donne nella pittura barocca

Lucia Peruzzi

Santa, vergine, eroina, dea, ammaliante seduttrice: da sempre poeti, letterati e pittori hanno esplorato passioni, virtù, dubbi e sofferenze dell'animo umano attraverso la figura femminile. La vediamo nello splendore della sua bellezza, nel turbamento dell'*eros*, ma anche nella sua umanità e nella forza d'animo o nella semplice quotidianità della vita familiare. Sempre portatrice di valori profondi e paradigmatici che possono servire da ammaestramento e da intima riflessione, viene descritta con accenti poetici e letterari. Di "catena di plagi che lega l'una all'altra le grandi figure del mondo artistico" parla Robert Musil nel suo capolavoro *L'uomo senza qualità*, facendo riferimento a quella trasmissione di sapere e bellezza che si traduce in una forma di *paideia* attraverso i secoli nella quale la donna si rivela strumento fondamentale. Presenza continua nell'opera d'arte, è nel Seicento che emerge prepotente nel ruolo di vera protagonista: dalla purezza immacolata della Vergine Maria, modello insuperabile di perfezione, alla virtù esemplare delle eroine dell'antichità, alle donne del mito, all'irremovibile fermezza delle giovani sante che offrono la propria vita per difendere la fede in Cristo, fino alle peccatrici, ma pentite e redente, come Maria Maddalena, che rinuncia ai beni mondani per raccogliersi nella preghiera. Percorrendo le storie più o meno leggendarie delle sante vissute nella tarda antichità, incontriamo quasi sempre donne giovani, di acclamata bellezza e di nobili origini, capaci di grande forza d'animo. Nell'arte barocca queste figure brillano in tutta la loro sensualità, ma nello stesso tempo vengono innalzate a emblemi delle loro virtù. Nella temperie del rinnovamento spirituale della pittura, fondata sui principi di sincerità e verità, la loro vicenda diventa dunque straordinariamente popolare per il carattere esemplare del loro martirio e delle loro sofferenze. La storia sacra e la storia classica, il mito e le vicende dei nuovi

santi suggeriscono i soggetti ai pittori che li interpretano “intonandosi a certe scene di teatro dove la provocazione emotiva, il sentimento dell’estasi, la tenerezza e la commozione sono gli ingredienti essenziali”¹. Al centro del dibattito sul linguaggio figurativo seicentesco si pone il testo del cardinale Paleotti *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* dato alle stampe a Bologna nel 1582. Il compito del pittore è “persuadere lo spettatore [...] e spronarlo in direzione delle reazioni desiderate, rendendo il suo lavoro assimilabile a quello dell’oratore. Deve sforzarsi di rendere la sua opera idonea a dare diletto, a insegnare e muovere l’affetto di chi la guarderà”. In questo passo è contenuta *in nuce* tutta l’essenza dell’estetica barocca basata sull’*ars rhetorica* ciceroniana, alla quale qualche decennio più tardi farà riferimento anche Federico Borromeo nel suo *De pictura sacra* (1624) dove, oltre alla “forza di persuadere”, si parlerà con grande incisività di “diletto e piacere”. Nei dipinti di questi anni le figure femminili, sempre più numerose, seducono con la loro bellezza e fanno leva sulle emozioni, assolvendo perfettamente al compito di condurre il fedele verso una devozione profonda. I pittori scandagliano l’anima di queste protagoniste e, al tempo stesso, la mettono sul palcoscenico come *exemplum virtutis*, in un continuo scambio tra sentimento privato e declamazione pubblica, tra sensualità e anelito mistico verso Dio. Sono proprio tali contraddizioni semantiche a esaltare il fascino di tante tele seicentesche, che penetrano quasi con indiscrezione nelle parti più intime del cuore, per poi rivelarle in nome di un’arte portatrice di messaggi morali. A favore della ripresa di questi temi in pittura, nel Seicento gioca un ruolo fondamentale la letteratura, soprattutto in una città come Bologna “tenacemente attaccata alla propria immagine di capitale del sapere accademico”². Nell’ambito dei circoli intellettuali italiani si diffondono testi a stampa sottoforma di biografie di donne virtuose, in particolar modo della *mulier virilis* che va affermandosi nell’ambito della letteratura di genere, con riverberi anche sulle rappresentazioni teatrali e musicali dell’epoca. Il carattere di esempio eccezionale assunto da queste

donne forti “ha le sue radici nello scarto dalla norma non concesso alle donne comuni, a cui si addicono quelle doti di remissività e debolezza tradizionalmente attribuite al carattere femminile. Alle eroine è viceversa concesso di essere belle, seduttive, ammaliatrici, dotate di ingegno ‘pernicioso’; esse possiedono forza e autodeterminazione tanto da essere capaci, ad esempio, di difendere la loro castità fino al sacrificio della vita”³.

Sante, vergini e martiri

Se molti modelli femminili ci mettono davanti a figure con un passato irrepressibile e senza macchia, accanto alle sante vergini e alle madri e mogli esemplari emerge anche la tipologia della santa redenta che, dopo aver conosciuto il peccato, attraversa una lunga strada di penitenza per ritrovare la luce della conversione e vivere un’esistenza di silenziosa preghiera. Da questo punto di vista Maddalena è certamente ‘l’eroina’ del Seicento, come traspare dal catalogo della ricchissima mostra a lei dedicata a Forlì nel 2022⁴. Le molteplici tappe della sua vita consentono agli artisti di svilupparne la storia su più versanti (dal lusso e dai piaceri della giovinezza al pentimento, alla contrizione e alla rinuncia), dai quali ricavare poi modelli figurativi per esprimere il senso nuovo dell’incontro col divino. Temi prediletti diventano, da un lato la sua avventura spirituale, dall’altro l’esaltazione della sua bellezza grazie alla quale i gesti pieni di *pàthos* si caricano di sensualità. Quella di Maddalena è una figura ambigua e avvolta nel mistero, che in realtà accomuna identità diverse rimanendo però sempre collegata agli eventi fondamentali della vita di Gesù, in un costante intreccio di sentimenti umani e santità. È la peccatrice perdonata che si prostra disperata ai piedi della croce durante la Passione, è colei che cosparge il corpo di Gesù di prezioso olio profumato per prepararlo alla sepoltura ed è la prima a cui Cristo appare dopo la sua resurrezione. Ma, secondo la storia narrata da Jacopo da Varagine nella *Legenda Aurea*, è anche una delle fondatrici del cristianesimo in Occidente, essendo approdata miracolosamente sulla costa provenzale e



avendone evangelizzato la popolazione prima di ritirarsi da eremita nel deserto. Un tema d'elezione nell'iconografia di Maddalena è la Crocifissione dove, assieme agli altri due dolenti, Maria e san Giovanni, assiste agli attimi decisivi della morte di Cristo sul Golgota. Nei dipinti del Seicento, ormai lontana dalla fissità ascetica e solenne con la quale il Medioevo l'ha guardata, la santa partecipa al tragico evento con profonda umanità. Emblematica in questo senso è la straordinaria *Crocifissione* di Giovanni Lanfranco, commissionata a Napoli dal viceré di Filippo IV di Spagna per un altare della chiesa del convento delle Agostiniane di Salamanca e confluita nella raccolta BPER (fig. 1). Il pittore parmense, attivo in quella città negli anni della maturità, rinserta i personaggi contro un cielo reso livido dall'eclissi di sole di cui parlano i Vangeli e fa sveltare su di loro la croce. L'effetto, ribadito dall'accentuatissimo sottinsù, è quello di un teatro di emozioni fortemente reci-

tate che, prendendo l'avvio dall'atteggiamento contrito della Vergine che si asciuga le lacrime con un lembo della veste, si sviluppa in ondate crescenti

attraverso il misurato, ma pur sempre intenso, atteggiamento di meditazione di Giovanni. Il gesto veemente della giovane Maddalena, con le mani alzate al cielo come una menade tragica, trova sfogo verso l'alto nello sguardo angosciato di Cristo. La forte singolarità della vicenda di Maddalena, piena di luci e ombre, in epoca di Controriforma attrae irresistibilmente gli artisti. Soggetto prediletto per i dipinti da stanza, attorno alla sua figura si viene a creare una trama narrativa dove si susseguono sentimenti diversi e dove la sensualità spesso si maschera in contrizione e mistico deliquio per aggirare le rigide regole imposte dalla morale cattolica. Quando viene presentata nel momento della meditazione nel deserto, il suo aspetto è quasi sempre seducente e giovane, nonostante i testi sacri collochino il romitaggio in una fase avanzata della sua vita, con una licenza che asseconda, al di là della devozione, il piacere della committenza privata. "Oscuro oggetto del desiderio della nostra storia" la definisce Brunelli. "Come in uno specchio – afferma lo studioso – ogni epoca si è guardata, guardandola: ha cercato l'ideale di sé, contemplandola; l'ha sorvegliata e spiata, scoprendo i propri vizi nascosti dentro le proprie proclamate virtù. In questa singola donna si sono agglutinate e confuse nei secoli infinite altre figure, simbolo di peccato e di pentimento, di fedeltà e di sofferenza, di ossessione e di amore, di fecondità e sapienza, di carnalità e santità"⁵. Nel dipinto raffigurante *La Maddalena in meditazione* di Lucio Massari (cat. 1), pittore sempre legato a morfologie di casta espressività, stupisce la vibrante e sensuale definizione della fisionomia della donna, colta nell'abbandono del pianto, la cui nudità non bastano a coprire i lunghi capelli ramati e il manto violetto scivolatole dalle spalle. Sul piano roccioso davanti al quale lei si inginocchia, quasi un altare disadorno che trasporta il fedele nella dimensione della penitenza e della preghiera, sono appoggiati un pezzo di pane e le radici che costituiscono la sua parca mensa. L'atmosfera crepuscolare dell'ombrosa apertura paesaggistica accompagna dolcemente questa onda emotiva, creando una profonda unione tra i moti dell'animo e la dimensione spirituale

1. Giovanni Lanfranco, *La Crocifissione*, Collezione BPER, Modena

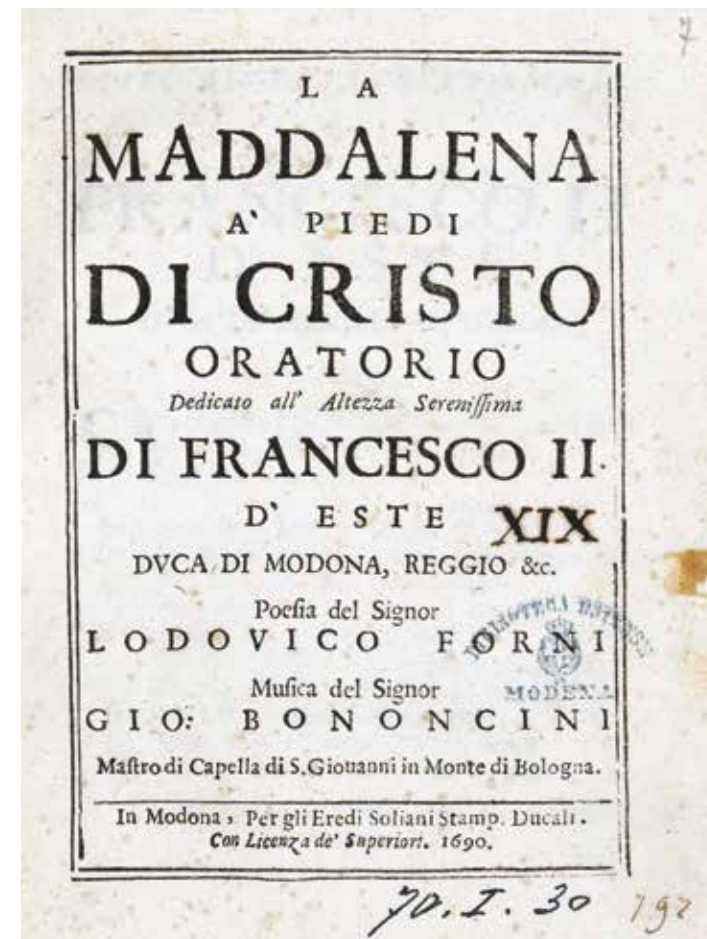


della natura. La vicenda di Maddalena, sospesa sul labile confine tra santità e perdizione, già nel 1610 era stata messa in versi dal drammaturgo fiorentino Giovan Battista Pellegrini nel poema in tre canti *La Maddalena*, da lui ripreso nella *Maddalena lasciva e penitente* e rappresentato con grande successo a Milano nel 1652. Accostando il peccaminoso al sacro, l'autore affronta tutto il percorso della vita della peccatrice, in una perfetta sintesi barocca di inquietudine, perdizione e salvezza. La figura seducente della santa è protagonista anche del bellissimo oratorio *La Maddalena a' piedi di Cristo* composto dal musicista modenese Giovanni Bononcini (fig. 2) su libretto di Lodovico Forni con la dedica al duca di Modena Francesco II d'Este ed eseguito per la prima volta nel 1690 (fig. 3)⁶. “Vanne, e mesta d'ogni errore, / Ne le lagrime impara à goder, / Se 'l perdon siegue al dolore, / Il dolore divien piacer.”, la sollecita Amor celeste, che si contende il suo cuore con l'Amor terreno. In contrappunto Maddalena risponde cantando un'aria di

2. Giovanni Bononcini, *La Maddalena a' piedi di Cristo. Oratorio a cinque voci*, 1690, Biblioteca Estense Universitaria, Modena

struggente malinconia nella quale sembra riecheggiare quella lacrima sospesa che poeticamente ha colto Massari: “Voglio piangere, / Sinche frangere / possa 'l nodo, che mi lega, / Sempre 'l Cielo appare amico / A' desiri, / A' sospiri / D'un'alma, che prega”⁷. Da qualunque parte la si osservi la santa redenta si presenta come una figura profondamente coinvolgente e paradigmatica, alla cui sorte, nell'ottica controriformista, ogni donna dovrebbe ispirarsi, spogliandosi come lei di tutte le vanità mondane. Non meno toccante è il bellissimo dipinto di Guido Cagnacci raffigurante *Sant'Agata* (cat. 2), la giovane vissuta nel III secolo a Catania, torturata e messa a morte dopo una dura pressione psicologica e un lungo processo ai tempi dell'imperatore Decio. I dialoghi con il proconsole Quinziano tramandati dalla tradizione rivelano con quanta forza e capacità dialettica sa tener testa ai suoi accusatori prima di essere sottoposta al crudele martirio per la sua fede incrollabile. Nella tela la santa porge alla pietà del fedele i seni recisi, segno delle torture ricevute, ed emerge in primo piano volgendo estatica lo sguardo verso la luce divina. Si tratta di un esempio di quello stupendo teatro interiore che Cagnacci fa interpretare alle sue sensuali protagoniste femminili: un vero e proprio recitativo barocco che esprime magistralmente la ‘poetica degli affetti’ attraverso le agiografie della mistica cristiana. Il pittore in que-

3. Frontespizio libretto Lodovico Forni (autore), Giovanni Bononcini (musicista), *La Maddalena a' piedi di Cristo oratorio...*, volume a stampa, libretto musicale, Modena, Eredi Soliani 1690, Biblioteca Estense Universitaria, Modena



sto caso rinuncia al nudo di solito esibito in modo provocatorio, ma conferisce comunque all'immagine uno spessore carnale stupefacente, con il raggio di luce che lascia in ombra parte del viso e scopre le labbra socchiuse. Ne deriva una sottile dialettica tra la concretezza del dato naturale e la bellezza idealizzata, tra seduzione corporea e profondità spirituale, che ribadisce l'idea seicentesca della forza delle immagini; in realtà, il languido stoicismo di questa sant'Agata sembra studiato più per muovere all'innamoramento che per cantarne la fede irriducibile.

La tragica e indimenticabile tela di Ludovico Carracci *Susanna e i vecchi* (cat. 3) è testimonianza di quanto le pagine dei testi sacri siano fonte inesauribile di ispirazione per gli artisti del Seicento che, a partire da Caravaggio e dagli stessi Carracci, svilupperanno da queste storie una nuova e più sincera idea di pittura. Il tema della violenza nei confronti delle donne è stato ripetutamente trattato nel corso del tempo a riprova della sua straordinaria valenza emotiva. Ma la vicenda della bella Susanna narrata dal profeta Daniele nel Vecchio Testamento (XIII, 1-64) tocca in età barocca il massimo successo proprio per la sua esplicita carica erotica, costituendo un *exemplum virtutis* pienamente in linea con i dettami della Controriforma. Susanna, moglie di un ricco ebreo babilonese, è la protagonista dei desideri di due anziani membri della comunità che, all'ora del tramonto, irrompono nel giardino dove la giovane fa il bagno. Di fronte al suo diniego non esiteranno a calunniarla accusandola di adulterio, ma lei trova il coraggio di denunciarli pubblicamente, pur sapendo che rischia la pena capitale. Ludovico mette in scena questa storia in tutta la sua sensualità attraverso la nudità bianca e provocante del corpo scorciato della donna, in contrasto con il turpe affanno degli aggressori che si protendono a profanarne la verginità; uno le ha addirittura afferrato la coscia con la mano, mentre l'altro cerca di liberare la barba dalle dita di lei. L'accentuato patetismo della vicenda, che l'angioletto commenta enfaticamente con le sue lacrime, trova espressione nella violenza delle forme e dei gesti e nell'intensità del chiaroscuro,

che sollecitano il coinvolgimento dello spettatore e lo conducono verso una commozione catartica: un naturalismo morale e tragico che riesce a toccare le corde più profonde e cupe del dramma umano.

A fronte dell'ansietà morale di Ludovico, il pittore senese Rutilio Manetti affronta il tema della *Presentazione al tempio* (cat. 4) narrato nel Vangelo di Luca (II, 22-40) scandendo il racconto sul ritmo maestoso e pausato, quasi solenne, di una sacra rappresentazione. Anna è la profetessa che, quando Maria e Giuseppe presentano Gesù al tempio per la cerimonia di purificazione, assieme a Simeone riconosce in lui il Salvatore. L'anziana donna, ferita dal lutto dopo sette anni di matrimonio, ha sublimato il dolore nell'attesa della volontà divina e nell'esercizio ascetico della rinuncia di sé, senza perdere la passione e la voglia di amare. Con il suo sguardo capace di guardare oltre, incarna la vera saggezza e diventa un faro di speranza e di forza. Nel dipinto di Manetti, con la sua maestosa figura, campeggia da protagonista. Lo sguardo dello spettatore, guidato dalla luce, prima si incanta sulla tenera bellezza di Maria ma poi viene catturato dal volto grinzoso, quasi una maschera, della vecchia donna, potente e drammatica. È un quadro di vita vissuta, dall'apparenza semplice e disadorna, dove addirittura si percepisce la ruvidezza di quei pesanti panni scavati da ombre profonde che lei e Simeone si sono buttati addosso in abbondanza poco prima di entrare in scena.

Pericolose passioni

Gli amori dell'Olimpo costituiscono una grande epopea cosmogonica dalla quale prendono ispirazione gli artisti barocchi, che traducono la bellezza pagana di queste favole antiche in un linguaggio immediato e sensuale. Le *Metamorfosi* di Ovidio sono il testo fondamentale del sapere mitologico, affascinanti come un romanzo dove si alternano i sentimenti e le passioni del genere umano, la lussuria e l'amore, la tragedia e il divertimento⁸. I pittori si riconoscono in questo immenso affresco dove ritrovano i loro sogni, i desideri e le fragilità, rapiti anche dal tono emozionato, a volte sensuale,

che il poeta infonde al racconto e dall'ampiezza compositiva della metrica. La poesia si specchia dunque nella pittura, gareggiando nella trasmissione dei sentimenti in un reciproco trascolorare di parola e immagine caro a molti artisti del Seicento. Una metafora, questa, dell'incontro con l'opera d'arte valida anche per noi moderni osservatori, per meditare, nel riflesso dei versi di Ovidio e attraverso le possibilità immaginative offerte dal mito, sui motivi di fondo dell'esistenza: la nascita, le trasformazioni, l'amore, la morte. I soggetti tratti dal gran teatro ovidiano, molti dei quali hanno come motivo guida ed elemento scatenante l'amore degli dèi, si intrecciano infatti all'esperienza umana e arrivano fino a noi: c'è la violenza, la sofferenza ma anche la possibilità di riscatto dalle passioni negative. Tra gli dèi è soprattutto Zeus a non conoscere limiti in amore; si invaghisce periodicamente e con preoccupante ripetitività non solo di dee, ma anche di ninfe, regine e comuni donne mortali. E per unirsi a loro si trasforma negli animali più disparati, dal cigno al toro. All'origine di una delle sue passioni più travagliate e avventurose c'è quella divorante per una ragazza di nome Europa (*Metamorfosi*, II, 846-875). La bellissima figlia del re della Fenicia sta trascorrendo una spensierata giovinezza nel regno paterno, sulle coste dell'Asia Minore. Zeus la vede mentre gioca sulla spiaggia con un gruppo di amiche. È amore a prima vista e la sorte della fanciulla è segnata. Il dio appaga sempre le sue voglie e, per farlo, ricorre agli stratagemmi più strani: in questo caso si trasforma in un meraviglioso toro bianco che va a stendersi ai piedi di Europa. La ragazza comincia ad accarezzare il suo morbido mantello immacolato e, affascinata dalla sua docilità, si azzarda a salirgli in groppa. A questo punto il toro, con il preziosissimo carico, si getta nelle acque del mare e nuota fino a raggiungere Creta. Nel dipinto di Domenico Piola (cat. 5), il protagonista assoluto della stagione barocca genovese, la fanciulla viene raffigurata nel momento più drammatico della vicenda, quando l'animale, che lei aveva gioiosamente ornato di ghirlande, la trascina in mezzo ai flutti: "Ella s'impaurisce / rapita, si volge a guardare la spiaggia che si allontana, e a un

corno si afferra con la mano destra". In preda allo sgomento, con gesto teatrale alza il braccio verso il cielo, mentre le chiome si spargono al vento e le vesti si gonfiano in una sinfonia di colori smaglianti. L'inquadratura ravvicinata in primo piano e l'intensa rappresentazione degli 'affetti' trasmettono un impatto emotivo efficace come i versi ovidiani. La ghirlanda che orna il collo dell'animale rimanda alla scena idilliaca del corteggiamento, come i tre putti svolazzanti che sottolineano il carattere amoroso e piacevole della favola, in sintonia con il gusto dei colti ambienti patrizi genovesi. Ma dietro al tono leggero e quasi gioioso si nasconde il tema della seduzione ingannevole e della predazione erotica, che prende forma nel contrasto tra l'ingenuità della fanciulla indifesa e raggiunta e la maestà e il capriccio del dio, impaziente nell'"attesa del piacere che spera" e che "a stento riesce a rinviare". Ma un altro significato profondo e universale, altrettanto tragicamente attuale, è sotteso a questo soggetto. Europa infatti, rapita e rifugiata a Creta, darà alla luce Minosse, futuro re dell'isola e primo, mitico legislatore cretese, che nell'*Odissea*, durante la visita di Ulisse nell'Ade, viene presentato come giudice delle anime: uno dei personaggi più importanti per i greci, dunque, è figlio della ragazza venuta dall'Asia. Il suo mito stabilisce idealmente un ponte tra Oriente e Occidente e diventa simbolo della migrazione e dell'incontro di civiltà, ribadendo il valore etico della solidarietà e dell'accoglienza. Ma a favore di un'interpre-



4. Domenico Guidobono, *Borea rapisce Orizia*, Collezione BPER, Genova

tazione in chiave più addolcita del mito, anzi ‘amorosa’, interviene il seguito della storia: quando tocca terra il toro divino cerca un luogo adatto a celebrare l’unione, individuando un platano secolare sotto il quale appagare il desiderio. Come ringraziamento, il platano non perderà mai le foglie e avrà la capacità di rendere feconde le giovani spose che dormiranno sotto i suoi rami. La composizione del dramma dedicato alla favola di Europa da parte di Gio. Andrea Spinola, intitolato appunto *Europa*, su musica di Gio. Maria Costa, messo in scena a Genova due volte, nel 1660 e nel 1665, testimonia il fascino che questo mito ovidiano suscita in tutte le arti in età barocca⁹. Un altro rapimento, attinto ancora una volta dalle *Metamorfosi* (VI, 692-722), è quello perpetrato da Borea, il vento del Nord, nei confronti di Orizia e raffigurato dall’artista genovese Bartolomeo Guidobono (fig. 4). Borea si è perduto invaghito della principessa Orizia, figlia del re di Atene, ma ricevendo in cambio solo disprezzo, decide di portarla a forza con sé sulle nubi. Si tratta di un soggetto molto raro in pittura, ma che agli inizi del Seicento ritrova forza espressiva nell’ambito della letteratura teatrale. In particolare, riscuoterà grande successo nella versione del poeta savonese Gabriello Chiabrera messa in scena alla corte granducale dei Medici, per poi trovare forma musicale in un intermezzo di Claudio Monteverdi eseguito nel Palazzo Ducale di Mantova nel 1622. Il mito di Callisto, raccontato da Ovidio (*Metamorfosi*, II, 401-530) e sulla tela raffigurato dal parmense Sisto Badalocchi (cat. 6), è ancor più struggente: inganno, violenza, trasformazione e redenzione celeste in una leggenda che parla di purezza violata e silenzi imposti. Callisto, la bellissima ninfa preferita da Diana alla quale ha fatto voto di castità, abbandonata nel riposo nel bosco e senza protezione, viene sedotta da Giove che, non appena la vede, è colto dal solito, irrefrenabile desiderio di farla immediatamente sua. Si avvicina a lei sotto le sembianze di Diana e, come recita Ovidio, “prese di lei diletto carnale sforzandola e, stato un poco, se partì e andò in cielo”. La violenza del dio lascia incinta la ninfa, che non può fuggire né ribellarsi. Quando, durante una caccia, Diana

e le sue ninfe giungono in prossimità di un ruscello e si fermano per un bagno ristoratore “tutte si tolgono i veli, Calisto sola cerca di prendere tempo. / siccome ella esita, le sfilano la veste, e levata questa, / col corpo nudo si scopre anche la colpa”. Il pittore raffigura questa scena con grande eleganza immortalando il momento in cui Diana, inflessibile custode della purezza, scaccia la ninfa lasciandola sola e ferita. Anche Giunone, tradita dal marito, si vendicherà e le infliggerà una punizione terribile trasformandola in orsa. Ovidio descrive questa metamorfosi con un dettaglio struggente: la ninfa tenta di urlare la sua angoscia con lamenti, ma ormai non le resta che un rantolo arrochito perché la sua voce le è stata strappata. Sarà proprio Zeus, mosso a compassione, a salvarla dallo stesso figlio Arcade che sta per ucciderla e a porre fine alla sua sofferenza, trasformando entrambi nelle costellazioni della Grande Orsa e della Piccola Orsa. La vicenda di Callisto non è solo quella di una ninfa ingannata e punita per colpe non sue, ma è un racconto che parla di identità negate, di silenzi imposti e di punizioni divine, in un mondo dove anche la bellezza e la fedeltà possono diventare condanne. Eppure, alla fine la ninfa ottiene l’immortalità, scolpita per sempre nel firmamento per ricordare, ogni notte, la sua storia.

Anche dalle pagine del Vecchio Testamento emergono amore, tradimenti e inganni. Giovanni Battista Castiglione, detto Il Grechetto, rappresenta una delle vicende fondamentali della storia biblica: *Giacobbe incontra Rachele al pozzo* (cat. 7). Rachele, la minore delle figlie di Labano, “bella di forme e avvenente di aspetto”, mentre sta andando ad abbeverare il gregge incontra Giacobbe che si offre di aiutarla a far rotolare la pietra dal pozzo dell’acqua. Il giovane si innamora di lei e la chiede in sposa, ma deve accondiscendere alle richieste di Labano e rimanere al suo servizio per sette anni. Labano però lo ingannerà e condurrà nella tenda nuziale la figlia maggiore Lia; solo dopo altri sette anni di servizio Giacobbe riuscirà finalmente a sposare la donna tanto desiderata. La figura di Rachele, rassicurante e devota, si erge potente a incarnare alla perfezione l’ideale dell’amore paziente e gentile,

come del resto indica il suo stesso nome (mitezza di Dio) ma, in nome del lungo periodo di sterilità che dovrà affrontare e della tragica perdita della vita durante il parto del secondogenito, diventa il simbolo di tutte le madri afflitte. Di questa lunga storia, fatta di attese, gelosie e sofferenze, il pittore ferma sulla tela con poetica sensibilità l'incanto dell'attimo iniziale dell'innamoramento. È una scena profana di seduzione amorosa, tutta giocata sul ritmo contrapposto tra la posa fiera e virile del giovane proteso in adorazione e l'ammaliante ritrosia della fanciulla che si schernisce sorridendo in un atteggiamento malizioso e seduttivo. La morbidissima atmosfera del paesaggio, con la sua trasparente luminosità e la tenue cromia, accompagna la delicatezza dei sentimenti.

Seduttrici ed eroine

Sono numerose le eroine della Bibbia e della storia classica, struggenti e insieme didascaliche, coraggiose e avventi, a primeggiare sul proscenio del gran teatro barocco. Con la Riforma, pronta ad infondere principi ed esempi intesi ad educare, l'immagine della donna sapiente e forte comincia ad assumer un rilievo sempre più incisivo e va a sostituire quella della maliarda, diventando capace di imprese proprie dell'uomo. La figura di Giuditta e quella di Giaele, tra le più famose del Vecchio Testamento che, nella loro seducente bellezza unita al coraggio ma anche all'orrore del gesto, incarnano il modello della donna dominatrice e determinata, annientano con l'inganno la supremazia maschile per il bene del proprio popolo. Queste due vicende, già ampiamente trattate dalla pittura cinquecentesca, nel Seicento sono rilanciate con vigore non solo come *exemplum virtutis* ma anche, entro un'ottica cristiana, per quella prefigurazione della Madonna, attraverso la quale si compiono la sconfitta del peccato e la redenzione dell'umanità. Lo stesso cardinale Paleotti nel suo *Discorso* si mostra favorevole alla rappresentazione di "pitture fiere ed orrende [...] quando queste immagini si facessero in commendazione et amplificazione della virtù; quando si facessero

in odio e detestazione del vizio e del peccato". La storia di Giaele, narrata nel *Libro dei Giudici* (4, 21), si presta a sottolineare il contrasto patetico tra la giovinezza e la fragilità della fanciulla e l'efferatezza dell'azione compiuta per salvare il popolo eletto. La tela del pittore reggiano Paolo Emilio Besenzi (fig. 5) mette in mostra il dramma e l'inquietudine psicologica dell'incantevole giovinetta che, fortemente turbata, è colta mentre rivolge lo sguardo al cielo in muto ringraziamento dopo aver ucciso il tiranno Sisara piantandogli un piolo da tenda nella tempia. Molto simile è il destino di Giuditta, l'ascetica vedova dell'Antico Testamento che, per salvare il suo popolo dalla distruzione militare, abbandona gli abiti del lutto e si traveste da bellissima e subdola tentatrice ammaliando Oloferne per poi tagliargli la testa. Giuditta è la protagonista dell'intensa tela dell'artista modenese Giacomo Cavedoni (cat. 8), a lungo attivo a Bologna nella scuola di Ludovico Carracci. "Saggia, casta e forte" viene definita Giuditta da Petrarca nel *Triumphus Cupidinis*. Il poeta presenta diversi esempi di vinti d'amore, tra i quali, appunto, Oloferne sconfitto dal coraggio e dall'astuzia della donna. Certo la valenza simbolica di Giuditta si accosta alla serie di figure bibliche che a lei si accompagnano, ma la sua vicenda si presta ancor più delle altre ad essere declinata nelle sue molteplici implicazioni nell'ambito dei vari linguaggi, dall'arte figurativa, alla poesia, alla musica,



5. Paolo Emilio Besenzi, *Giaele uccide Sisara*, Collezione BPER, Modena

sempre in una miscela esplosiva di sacro e profano⁹. Eroina insieme debole e pugnace, seducente e guerriera, incarna il femminile, ma è dotata anche di vigore maschile. Se lo storico può delinearne il ruolo politico e ideologico illustrando l'opposizione alla tirannide configurata dal suo gesto salvifico, la poesia e la letteratura ne celebrano la saggezza, la castità e la forza, capace com'è di avventurarsi, solo in compagnia d'una semplice ancella, nel campo degli assediati. Il secolo barocco sancisce il trionfo della sua figura grazie al teatro, dove già ha mosso i primi passi nella sacra rappresentazione per approdare poi al dramma tragico, in un dialogo sempre più serrato con le arti figurative. Scorrono nel Seicento le molteplici raffigurazioni di questa imperiosa giovane donna che trae la sua genesi dalle madri dell'Antico Testamento. Nonostante il suo comportamento sia molto lontano dalle norme tradizionali a cui le donne dell'epoca devono attenersi, Giuditta è la personificazione di una virtù leggendaria: sfrutta la propria sensualità e ammalia gli estranei, sa essere tanto spietata quanto decisiva. Partendo dalla versione di straordinaria potenza che ne offre Caravaggio, da cui deriva quella famosissima di Artemisia Gentileschi, la scena della decapitazione è la più iconica nel sistema di valori in tempo di Controriforma, ricca com'è di implicazioni morali e simboliche. La tela di Cavedoni descrive invece il momento in cui la donna, dopo aver compiuto il tragico gesto per vendicare il suo popolo, ripone la testa mozzata del tiranno ucciso nel sacco tenuto aperto dalla domestica che l'ha aiutata anche a trasportare le vivande per il banchetto nell'accampamento dell'esercito nemico (*Giuditta* 12, 10-20 e 13, 1-9). È ancora agghindata di tutto punto con l'elegantissimo abito cinquecentesco di broccato e velluto e l'acconciatura elaborata con cui è riuscita a sedurre Oloferne. La composizione è orchestrata come una vera e propria rappresentazione teatrale, nella quale lo sguardo è catturato dall'interpretazione sapiente e fortemente emotiva della protagonista che trova consonanze con il "recitar cantando" del contemporaneo melodramma. La luce, partecipe di questa accorta regia, dall'ombra del fondo proietta l'immagine

in primo piano, come se la giovane eroina biblica si stesse esibendo sotto il raggio dei riflettori. È evidente che il taglio della composizione, con i personaggi a mezza figura fortemente ravvicinati, e l'immediatezza della situazione, con il volgersi repentino di Giuditta per sincerarsi che nessuno l'abbia scorta, rimandano ad analoghe invenzioni di ambito caravaggesco. Il dettaglio del sacco in primo piano e il risalto particolare dato alla testa di Oloferne diventano emblema della missione compiuta. Il poeta Giovan Battista Marino inserisce nella sua ideale galleria di ritratti il "teschio mozzo del tiranno", reso ormai imbellettato dalla lascivia e dal vino, a cui sembra rivolgere un pensiero quando chiosa: "L'ingorde passioni / mordaci appetiti / de' nostri sensi umani / che altro son, che non / da noi stessi nutriti / onde siamo poi feriti?". Di contro Giuditta trova posto invece nella sezione delle *Belle, caste e magnanime*, in un ruolo di purissima interprete della volontà divina, ribadito un secolo dopo da Pietro Metastasio nella *Betulia Liberata* (1734)¹¹. Se nel corso del XVII secolo, soprattutto dopo la Riforma, sono numerosi gli esempi caratterizzanti la forza delle donne che si incontrano nella Bibbia, anche l'antichità classica ha giocato un ruolo fondamentale nella definizione di un modello di femminilità. Ancora oggi i nomi di Penelope, Lucrezia, Virginia, vittime dell'arroganza del potere, Artemisia e Sofonisba, vedove esemplari, sono ben radicati nell'immaginario collettivo in quanto sinonimi di lealtà estrema, integrità morale, senso del dovere e del coraggio. Quello che affascina ancora oggi nelle storie di queste donne leggendarie certamente è la loro virtù, ma anche il senso di responsabilità e di appartenenza sociale insito nelle loro azioni. Già nel corso del Rinascimento la donna ha conquistato una sua autonomia e un ruolo preciso anche sul piano morale. Alla figura dell'incantatrice e amica del diavolo di origine medievale si è venuta progressivamente sostituendo quella dell'eroina capace di grandi e nobili atti. Tematiche di questo tipo, tratte da una fonte erudita come i *Fatti e detti memorabili degli antichi romani* di Valerio Massimo (VI, 1), vengono rappresentate nel ciclo pittorico eseguito a Ercole de' Roberti, con



l'ausilio della bottega, per l'appartamento dell'energica duchessa Eleonora d'Aragona, moglie del duca di Ferrara Ercole I, dai suoi contemporanei paragonata proprio alle donne dell'antichità. Vengono proposti vari esempi di eroine, tra le quali Porzia, la moglie di Asdrubale, e la patrizia romana Lucrezia, che al disonore avevano preferito la morte (fig. 6)¹². Questo ciclo, che rende ragione del clima umanistico diffuso nella corte padana, può essere inteso come un invito a salvaguardare la moralità e l'anelito alla libertà, ma non v'è dubbio che possa anche "costituire una sorta di rivendicazione al femminile, quale vero e proprio manifesto domestico del proprio ruolo autonomo"¹³. Se ancor oggi risulta potente il fascino che esercita la sua storia, con i suoi

complessi risvolti storici, giuridici, religiosi, morali, sociali e psicologici, gli studi improntati al 'genere' di questi ultimi anni hanno ulteriormente incrementato la già cospicua letteratura esistente. Oltre all'opera di Valerio Massimo, la storia di Lucrezia è raccontata anche da Tito Livio nel *Ab urbe condita*. Nel primo libro Collatino e i figli del re di Roma, che hanno scommesso su quale fosse la donna più virtuosa, in piena notte trovano Lucrezia, moglie di Collatino, intenta a filare, mentre le altre mogli si mostrano dedite solo al divertimento. Sesto Tarquinio, cugino del marito e figlio di Tarquinio il

Superbo, stuzzicato dall'integrità di Lucrezia, la costringe al tradimento. Tra le lacrime la donna confessa al padre e al marito l'oltraggio subito: afferma che è stato violato solo il suo corpo ma non il suo cuore, e si procura la morte a difesa della sua integrità morale. Secondo Tito Livio il suo suicidio scuote così profondamente il popolo da spingerlo a una sommossa grazie alla quale Roma diventa una Repubblica. Assurta a eroina del mondo classico, la figura di Lucrezia ha uno straordinario successo tra il XVI e XVII secolo, entrando nel repertorio della 'pittura da stanza' e conquistandosi un posto d'onore sulle pareti dei più importanti palazzi europei. Il pittore modenese Ercole Setti affronta questo tema di virtù violata nella *Lucrezia* del Museo Civico di Modena (cat. 9), dove la patrizia romana diventa quasi un'immagine sacra, sospesa tra la vita e il martirio autoinflitto. In una fusione di tradizione classica e cristianesimo, la donna si mostra come una matrona, spoglia di qualsiasi allusione erotica e lontana dalle redazioni più avanzate dove perderà progressivamente le vesti scoprendo via via le sue nudità. Monumentale e isolata in primo piano, è al centro della composizione in una posa statuaria, fermata proprio nell'attimo prima del drammatico gesto davanti agli occhi degli astanti, forse il padre, il marito e Lucio Giunio Bruto che, secondo Livio, estrarrà l'arma dal suo corpo. Brandisce il pugnale come una vittima sacrificale sull'altare e, con il piglio di una martire, esibisce la valenza universale della sua scelta. Da tematiche di questo tipo la pittura barocca farà emergere innumerevoli figure che, con la bellezza, unita alla forza teatrale del gesto drammatico, per contrapposto porteranno lo spettatore a frenare gli stimoli della carne. Sono gli stessi sentimenti contrastanti di perdizione e di risalita catartica che si provano anche davanti al bellissimo dipinto di Paolo Emilio Besenzi raffigurante *Gige e Candaule* (cat. 10), dove il racconto storico, interpretato in termini di sincera e carnale sensualità, raggiunge un vertice di conturbante verità emotiva. Candaule, re dei Lidi, dopo essersi vantato con il fidato Gige dell'incredibile bellezza della moglie, lo convince a introdursi di nascosto nell'intimità della stanza

da letto regale per fargli ammirare in tutto il suo splendore il corpo nudo della sposa. Erodoto narra questa storia di amore e lussuria come monito e ammaestramento verso la saggezza; e il pittore mostra il momento in cui Candaule viene trafitto da Gige col pugnale che gli ha porto la stessa regina per vendicarsi del marito. Nella penombra, dietro la porta socchiusa, si intravede il colpevole che diventerà re al posto di Candaule. La pudica regina dunque si affida a Gige affinché, sposandola, custodisca con cura quell'intimità che l'indegno Candaule ha proditoriamente esibito, in nome del "debito che ha ciascuno di guardare le cose proprie", come ci ammonisce lo stesso Erodoto (*Storie*, I, 8). In questo racconto si dimostra fondamentale il ruolo giocato dalla donna che, da soggetto passivo di esibizione del proprio corpo, diventa colei che decide attivamente il suo destino. La sua reazione si spiega all'interno di una cornice di valori condivisi con la sua comunità, in cui occupa un ruolo centrale l'*aidós*, da intendere non solo come vergogna, ma anche nell'accezione più profonda del rispetto per gli altri. Questo è un tema che si collega all'ascesa e alla caduta dei potenti, centrale nell'opera di Erodoto, in cui le figure femminili, anche se dietro le quinte, assumono un grande rilievo: da semplice espediente narrativo, si trasformano in figure cruciali nella trasmissione e nel mantenimento del potere. È così anche per Ciro il Grande, fondatore dell'impero persiano, che a una donna, la fiera e leggendaria regina dei Massageti Tomiri, deve la sua fine, pagando con la morte in battaglia il non aver prestato fede ai suoi avvertimenti. Stupefacente è il racconto della vita di questa leggendaria sovrana che ha ereditato il trono dal defunto marito, nonostante l'esistenza di un figlio maschio. E Tomiri è una donna che il potere sa gestirlo: quando Ciro cerca di conquistare il suo regno, prima con una proposta di matrimonio e poi con la guerra, lei si prepara a combattere. Ciro cade dopo quasi trent'anni di regno e la sua testa viene immersa in un otre riempito del sangue di un animale (fig. 7). Le pagine di Erodoto sono una testimonianza chiara, quasi stupefacente, di come il potere politico non sia appannaggio solo maschile e di come le don-

ne che lo esercitano non rinuncino al ruolo materno. Si tratta di un "un riconoscimento del genere femminile che, sebbene non paritario, è in relazione pienamente attiva con quello maschile"¹⁴ e che induce a un ripensamento riguardo gli stereotipi sulla misoginia degli antichi. Anche il pittore genovese Giovanni Andrea de Ferrari nella sua tela mette in scena la vicenda di una regina leggendaria della storia antica, l'assiro-babilonese Semiramide che, da forte protagonista di grandi imprese nelle pagine degli autori greci e latini, diventa invece nel medioevo simbolo di lussuria e di malvagità. Il dipinto (cat. 11) ne mette in rilievo l'eroismo attraverso un impianto figurativo drammaticamente articolato e coinvolgente che esalta la sua forza d'animo. La giovane regina, avvertita dell'insurrezione di Babilonia, si allontana precipitosamente dalle ancelle, abbandonando su un tavolo i suoi preziosi gioielli e travolgendo nell'irruenza del momento la poltrona per impadronirsi del bastone del comando e correre a sedare i rivoltosi. Disperata, guarda la sua città e la folla in tumulto che si intravede tra le nuvole del cielo temporalesco. Si tratta di una straordinaria sceneggiatura di sentimenti e passioni realizzata con una magistrale stesura pittorica in grado di rendere, con effetti quasi tattili, la diversa qualità delle stoffe e degli arredi. In particolare, nel bellissimo brano di natura morta, dove brillano i monili abbandonati nella fuga, il tema tratto dalla storia antica si identifica con quello sacro di



7. Sebastiano Conca, *La regina Tomiri e la testa di Ciro*, Collezione BPER, L'Aquila

Maddalena, in un poetico trapasso tra il profano e il sacro tipico dell'arte barocca. La rarità del soggetto, tratto anche questo dai *Fatti e detti* di Valerio Massimo (IX, 4), riconduce l'opera all'ambiente culturale gravitante attorno a Alessandro Spinola, nel cui palazzo in Strada Nuova erano state affrescate da Giovanni Battista Carlone scene desunte dallo stesso testo.

La vicenda di Semiramide rappresentata in questa imponente tela esemplifica in modo spettacolare la figura della "mulier virilis" di cui parla Valerio Massimo. Ma nel gesto eroico della regina, che addirittura toglie all'uomo il bastone del comando, secondo l'interpretazione dello storico, si intravede anche l'ambiguità insita nella condizione femminile del mondo classico, sempre oscillante tra profonda sottomissione e riconosciuta forza morale. La donna è in grado di superare i limiti naturali di genere e diventare memorabile per l'eccezionalità del suo gesto e del suo coraggio; ma la tradizione patriarcale e l'inferiorità giuridica possono essere scardinate solo per un momento e solo di fronte a una situazione tragica. Si tratta di quel "paradosso romano" teorizzato da Eva Cantarella quando descrive le contraddizioni di una società che, pur escludendo la donna dal potere politico e dai pieni diritti, le affida la custodia del *mos maiorum* e la trasmissione dei valori familiari. "La straordinaria capacità degli artisti nel leggere e rendere partecipi di queste drammatiche immagini committenti e spettatori è stato un tassello non marginale nel procedere nel rispetto individuale sia morale che politico dell'Occidente" afferma Mario Scalini nel suo bel saggio dedicato alla virtù delle donne¹⁵ mettendo in evidenza che le eroine del mondo antico vibrano di una fascinazione che attraversa i secoli e offrono anche ai contemporanei l'occasione di riflettere sulla violenza fisica e morale contro le donne di oggi.

Dardi d'amore

Nel grande teatro barocco dell'arte, dove la donna continua a essere protagonista, Eros gioca un ruolo fondamentale. È un dio armato che con il pro-



prio arco scocca frecce spesso mortali; chi ne viene colpito non ha scampo, si innamora. È nato, non a caso, da una relazione extraconiugale di Afrodite, la dea simbolo della bellezza e dell'amore, che unisce alla perfezione celeste le debolezze dei mortali. Nell'arte figurativa la possibilità di riconoscerlo immediatamente si fonda su una tradizione di immagini che si è sedimentata a partire dall'antichità greco-romana e che, dal Rinascimento in poi, ha conosciuto una rinnovata, vastissima diffusione. Dal Cinquecento al Settecento i repertori di antichità che potevano offrire modelli per la raffigurazione delle divinità pagane si sarebbero moltiplicati. Sfolgiando le loro pagine si ritrova Cupido in numerose varianti: sfilano così Cupidi che incordano l'arco, Cupidi dormienti, Cupidi bendati o con la fiaccola accesa.

8. Lorenzo Pasinelli, *Amore disarmato dalle ninfe di Diana*, Collezione BPER, Modena



Le figure femminili che spesso li affiancano aprono la narrazione a divagazioni divertite e maliziose sul tema dell'amore. È il caso del bellissimo dipinto di Lorenzo Pasinelli della raccolta BPER (fig. 8), dove le ninfe di Diana hanno il compito di rubare al piccolo e irresponsabile dio la faretra piena di frecce per impedirgli di impartire le pene d'amore. Le ninfe sanno bene che il desiderio è pericoloso; per non correre rischi, è meglio tarpare le ali a Cupido e portare via le armi di cui si serve. Questo soggetto si lega al prezioso filone mitologico pastorale, peculiare della pittura bolognese tra Sei e Settecento, che trae origine dalle opere di Albani e sfocia nell'arcadia di Franceschini sul tema delle scaramucce tra ninfe e amorini che si impadroniscono furtivamente di oggetti legati all'amore e

alla seduzione: una sorta di maliziosa fenomenologia del discorso amoroso che allude al rapporto tra desiderio, conquista, gioco, perdita e assenza, in un monito costante a contenere la passione per evitarne i rischi. Anche nella tela in esame, dietro al registro languido dei sentimenti, in linea col tema profano, trapela il riflesso di pensieri morali, tanto che lo stesso proprietario, il senatore Francesco Ghislieri, la fa esporre nel cortile del suo palazzo bolognese addobbato in occasione di una festa religiosa importante come quella del *Corpus Domini*. Giovan Battista Paggi, uno degli artisti più famosi

9. Torquato Tasso, *La Gierusalemme liberata con le figure di Bernardo Castello; e le Annotationi di Scipio Gentili, e di Giulio Guastavini*, volume a stampa, Girolamo Bartoli, 1590, Genova, Biblioteca Estense Universitaria, Modena



a Genova tra gli anni Sessanta e Settanta del Cinquecento, assieme a Cupido raffigura la madre Venere in una forma d'amore tra lascivia e moralizzazione (cat. 12). La dea della bellezza si espone in primo piano in tutta la sua morbida femminilità mentre scherza maliziosamente col figlio. Uno scambio di baci il loro, dove ogni illusione di innocente tenerezza materna si dissolve nella sensualità delle labbra che si accostano e nella procace bellezza del corpo della dea, ancora più seducente per i preziosi monili che l'adornano: perle luminose che si intrecciano ai capelli trattenuti da un nastro di seta e pietre preziose che brillano incastonate nella sontuosa cintura d'oro. Il passo di Ovidio da cui deriva la storia (*Metamorfosi*, X, 520-526) in questa splendida tela viene sapientemente declinato secondo quel gusto erotico-antiquariale portato in auge, ancora in epoca tridentina, da Cambiaso. Si tratta di quadri da stanza particolarmente adatti ai *cabinet* intimi di amatori d'arte colti e aggiornati come il cenacolo genovese raccolto presso Gio. Carlo Doria. Anche il poeta Giovan Battista Marino, in stretto rapporto con Paggi, avrebbe celebrato nei versi dell'*Adone* del 1623, la lasciva tenerezza dei baci tra Venere e il figlio (III, 27, 28). Ma è evidente che nel dipinto il tema, dalla connotazione quasi erotica, assume un senso moraleg-

10. Dettaglio della raffigurazione *Il battesimo di Clorinda* nell'opera di Torquato Tasso, *La Gierusalemme liberata con le figure di Bernardo Castello; e le Annotationi di Scipio Gentili, e di Giulio Guastavini*, volume a stampa, Girolamo Bartoli, 1590, Genova, Biblioteca Estense Universitaria, Modena

giante come monito contro la lussuria secondo i dettami controriformisti. È un invito, per contrasto, a pensieri edificanti e non lascivi che sembra anticipare il tono del distico composto dal cardinale Maffeo Barberini per il basamento di una delle sculture più seducenti del Bernini, *Apollo e Dafne*, commissionato da Scipione Borghese: “chi amando segue le fuggenti forme dei divertimenti / alla fine si riempie la mano di fronde e coglie bacche amare”. L’attributo tipico di Cupido, la freccia che allude alla forza pungente dell’amore, è un motivo che attraversa metaforicamente, in ogni sua sfumatura, anche i versi della *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso, quasi una melodia che fa da sottofondo all’intreccio delle vicende del poema. Nel dipinto di Alessandro Tiarini *Rinaldo e Armida* (cat. 13), il dardo acuminato ha però il compito di infliggere un colpo mortale all’innamorata disperata, a testimonianza della forte valenza sentimentale che caratterizza l’interpretazione degli episodi amorosi della *Gerusalemme* da parte degli artisti emiliani del Seicento. Una potente miscela di commozione e tormento muove i cuori di molti protagonisti del poema, la “perturbazione” come la codifica lo stesso Tasso nei *Discorsi sull’arte poetica*. Del resto è sempre il poeta a definirsi “parlante pittore” e a ritenere “istoriabile” il suo poema, mettendo in luce l’espressività pittorica intrinseca alla poesia e lo stretto rapporto tra parola e immagine⁶. Il testo tassiano, che vede la luce nella prima edizione completa in venti canti con la dedica ad Alfonso II d’Este nel 1581, gode di un’immensa fortuna figurativa già a fine Cinquecento attraverso le prime edizioni illustrate ad opera del genovese Bernardo Castello (fig. 9). Lo stesso Castello ricorda che ha modo di conoscere Tasso a Ferrara e di sottoporgergli i suoi disegni. La varietà delle sue invenzioni, poi tradotte in stampa su incisioni attribuite ad Agostino Carracci e a Giacomo Franco (fig. 10), danno luogo a un’ampia proliferazione di apparati illustrativi che dal primo Seicento compaiono a corredo della *Liberata* fino al Settecento inoltrato. Nei piccoli formati e nei minuscoli *livres de poche* le stampe illustrate ottengono un grande successo presso un pubblico sempre più vasto grazie a una sapiente

politica editoriale capace di mediare tra costi di produzione e suggestioni visive di grande fascino. Ma è merito dei pittori aver saputo isolare gli episodi del poema, in particolare quelli in cui il Tasso fa emergere la sua vena lirica e malinconica, in raffinati dipinti da stanza. Sfilano davanti ai nostri occhi, sullo sfondo ondeggiante e pieno di bagliori e ombre del poema, i singoli “fotogrammi”, replicati in numerose varianti, dove i pittori agganciano con tutta naturalezza il tocco del loro pennello alla tessitura poetica del testo e invadono il primo piano della raffigurazione con le seduttive protagoniste degli amori narrati. Compaiono eroine dai capelli d’oro, dalla corazza splendente e dallo sguardo di fuoco che colpiscono di spada e amano. Le primissime derivazioni figurative della *Gerusalemme* riguardano l’idillio di Rinaldo e Armida nelle Isole Fortunate (XIV, 67), che rappresenta uno dei grandi momenti a carattere amoroso che interrompono il fluire eroico del poema. Il loro è un amore proibito, drammatico ma insieme languido. L’artista bolognese Girolamo Marchesi, detto il Sansone, autore della serie di tempere su tela di proprietà BPER provenienti da Palazzo Alamandini, si mostra fedele alla narrazione tassiana. Narra del fatale amore della maga per l’eroe cristiano dove risuona l’adorabile verso “e di nemica ella divenne amante” (fig. 11); del tenero abbandono degli amanti felici nel giardino incantato della maga, quando Rinaldo “nel grembo molle / le posa il capo e ‘l volto al volto attolle” (fig. 12); della disperazione di Armida di fronte all’abbandono di Rinaldo che viene indotto alla partenza dai compagni Carlo e Ubaldo. Come si addice a un artista del Settecento, l’attenzione è portata alle atmosfere di più flebile e malinconica sensibilità, in consonanza col gusto arcadico. Il dipinto di Alessandro Tiarini, invece, con grande intensità blocca sulla tela l’istante straziante in cui Armida, dopo la sconfitta degli infedeli e tramontato il suo desiderio di vedere morto il giovane cristiano, reo di averla abbandonata, tenta di uccidersi ma viene fermata dall’intervento impetuoso di Rinaldo (cat. 13). Del tutto particolare è il caso di questo artista bolognese, che il suo stesso biografo Carlo Cesare Malvasia defini-



11. Giuseppe Marchesi, *Armida si innamora di Rinaldo*, Collezione BPER, Modena



12. Giuseppe Marchesi, *Carlo e Ubaldo scorgono Rinaldo tra le braccia di Armida*, Collezione BPER, Modena

sce “gran lettore”, mettendone in luce lo scrupolo con cui si preparava a dipingere un soggetto letterario per penetrare al meglio “l’essenza” e la “sostanza” della storia. Sottolinea Malvasia che l’artista “prima di dar mano all’opera leggeva ben bene e pesantemente il testo [...] riflettendo poscia al luogo, al tempo, all’occasione, ai mezzi, al fine ed insomma a ogni circostanza e ad ogni accidente per poter poi con sicurezza scherzar anche con gli aggiunti, non dipartendosi mai però dalla pura verità”¹⁷. La strenua ricerca della verosimiglianza e l’aderenza al dettato poetico ci dicono molto degli ideali estetici dei pittori della scuola bolognese, pienamente condivisi da Malvasia ed evidenti anche nell’impostazione di questo dipinto. Impressiona nell’opera la fedeltà al dettato poetico tassesco nel comporre l’immagine, laddove il poeta si sofferma sullo “strale [...] il più pungente e forte” scelto dalla maga per uccidersi, sul suo “pallor di morte” e soprattutto sulla ricostruzione vera e propria dell’azione, quando “da tergo ei se le aventa e ‘l braccio prende / che già la fera punta al petto stende”. Se nella tela l’adesione al testo poetico è esemplare, la vena malinconica di Tasso viene poi trasferita dal pittore su un piano di esplicita sensualità che fa cedere il corpo di Armida “quasi fiore mezzo inciso”, lungo la diagonale del melodrammatico gesto. Secondo un gusto pienamente barocco, il dardo acuminato contrasta poeticamente con la morbidezza del seno. Il bellissimo dipinto diventa in questo modo uno dei risultati più significativi di quella ricerca della pittura nel gareggiare, all’insegna della formula oraziana dell’*ut pictura poësis*, con le capacità espressive della poesia nella raffigurazione del più inesprimibile e sfuggente dei sentimenti umani, l’amore. Maga seduttrice e musulmana, melodrammatica come le grandi eroine d’amore, quasi una nuova Didone abbandonata dall’amato, Armida incarna nei suoi tormenti e nella sua conversione i valori cristiani del superamento dei piaceri carnali e della vittoria della fede. Anche le lacrime, che riempiono le pupille e fanno palpitare la materia pittorica, assumono una funzione catartica, frutto come sono dei tumulti del cuore che dallo struggimento e dal languore profondo

dell’anima portano al ravvedimento e alla rinascita. Armida, in questo modo, partecipa di quell’atmosfera che rende i personaggi della *Gerusalemme*, nelle virtù come nelle passioni, superiori alla comune esperienza umana: gli eroi, cristiani o saraceni che siano, grandeggiano sempre, adeguandosi costantemente a un ideale di coraggio e di energia, di lealtà e di decoro. L’appassionata tensione patetica del dipinto di Tiarini trapassa nell’atmosfera rarefatta e silenziosa del dipinto di Bartolomeo Manfredi (cat. 14), impegnato a raffigurare in tutte le sue sfumature poetiche la *pietas* di Tancredi che impartisce il battesimo a Clorinda (XII, 64 e 69). Durante la prima crociata, nel corso dell’assedio di Gerusalemme, la guerriera musulmana, nascondendo il suo sesso sotto l’armatura, si scontra in duello col cavaliere cristiano Tancredi, innamorato di lei. In punto di morte avviene il disvelamento: dall’armatura del valoroso guerriero esce una dolcissima figura di donna e l’amore subentra all’odio, la pace alla guerra. La metamorfosi raggiunge il culmine con la conversione: “Amico, hai vinto. Io ti perdon... Perdona / Tu ancora, al corpo no, che nulla pave. / A l’alma sì: deh! Per lei prega, e dona / Battesimo a me, ch’ogni mia colpa lave”. Nella luce del tramonto che palpita nello scorcio di paesaggio sul fondo, il guerriero sgomento versa dall’elmo l’acqua sul capo della giovane, stagliandosi in primo piano contro un’ombrosa quinta di alberi. La fulgida figura di Clorinda, che non indossa l’armatura ma si appoggia sfinita a una piccola corazza, si mostra nella sua procace bellezza. La candida epidermide e il rosso ramato delle chiome riverberano quasi fossero sotto il raggio di un riflettore: “D’un bel pallore ha il bianco volto asperso / come a’ gigli sarian miste viole, / e gli occhi al ciel affisa, e in lei converso / sembra per la pietate il cielo e il sole”. Lo sbigottimento di Tancredi, amante e portatore di morte, il dolce languore di Clorinda, la ricca veste “d’or vago trapunta” di cui parla Tasso fanno di quest’opera un altro eloquente esempio di “visiva poesia”¹⁸. La valorosa saracena amata e uccisa dal cavaliere cristiano in un duello notturno, rappresenta un simbolo di forza e di coraggio come donna guerriera totalmente indipen-

dente dal volere maschile, ma che riunisce in sé anche il ruolo di donna violata, convertita e martire cristiana. È il momento culminante del sistema ideologico del poema, con il trionfo della religiosità su qualsiasi travaglio personale: un intreccio di amore e morte in un ideale di uguaglianza, che porta questa donna straordinaria a lottare con valore al fianco degli uomini e a raggiungere la fede. E in questo dipinto la calibrata e quasi elegiaca regia dei sentimenti crea un senso di sospensione e di silenzio attorno al racconto. Le figure infatti si atteggiavano entro una narrazione patetica ma distesa nel decoro classico dei gesti, segno della dignità morale dei protagonisti che sublimano in chiave cristiana il tragico destino. Le metamorfosi pagane narrate da Ovidio, che parlano di mutamenti strani e corpi meravigliosi, sono state sostituite da una metamorfosi dello spirito grazie alla quale Clorinda scambia la morte del corpo con la salvezza eterna dell'anima: "s'apre il ciel io vado in pace" le fa cantare Tasso al momento del trapasso nel madrigale di Claudio Monteverdi, siglando la sua storia con un esempio perfetto di 'catarsi' cristiana¹⁹.

Allegorie barocche

L'Allegoria è la sintesi perfetta dell'arte barocca: stupisce, meraviglia e diletta utilizzando metafore ardite e sorprendenti per suggerire, in un gioco di elementi strappati dal loro contesto oggettivo, riflessioni religiose o significati laici e profani. Si tratta dello stesso procedimento stilistico che regola anche tanta parte della letteratura di quel secolo in cui, come sostiene Emanuele Tesauro nel suo trattato sulla pratica dell'arguzia e dell'ingegno, *Il Cannocchiale aristotelico*, "le parole che fuori dell'usato velocemente più cose ci rappresentano l'una dentro l'altra, necessariamente più ingegnose sono e dilettevoli ad udire"²⁰. Se l'invenzione di queste immagini conosce una straordinaria fortuna nella cultura occidentale del Seicento, ha comunque una tradizione iconografica lunghissima sulla quale si sono concentrate convinzioni collettive, credenze religiose, programmi politici e sociali.

Seguendo il filo della storia, in queste rappresentazioni si colgono gli ideali, le illusioni e i desideri che scorrono lungo i secoli, dal mondo antico a quello cristiano-medievale, per arrivare a quello della Riforma. Ancora una volta è alle figure femminili, quasi sempre giovani donne abbigliate all'antica e dotate degli attributi appropriati al tema rappresentato, che si affida il compito di dare forma visibile alle virtù e ai valori della vita, in una straordinaria convergenza di estetica ed etica. Ne costituisce un esempio tipico il dipinto di Gaspare Venturini, dove le tre Grazie con Cerere sul carro – munita del caduceo e di una cornucopia di frutta alludente all'abbondanza – sono accostate a un'altra figura femminile che, per reggere una coppa e un timone, potrebbe significare la Prudenza (fig. 13). Questa tavola deliziosa, che può essere interpretata come *Allegoria del Buon Governo*, restituisce con disinvoltura e lieta eleganza l'astrusa complicazione del soggetto. Faceva parte del ricco apparato decorativo che ornava il soffitto del Camerino dei libri del duca Cesare d'Este posto al piano terreno di Palazzo dei Diamanti di Ferrara, in parte conservate ora nelle Gallerie Estensi, ultima impresa patrocinata dagli Estensi prima del forzato trasferimento a Modena (1598). Nel Seicento le allegorie diventano soggetti molto amati e diffusi, espressioni del mondo colto e aristocratico a cui il linguaggio barocco della metafora offre raffinate forme espressive di virtù, vizi, affetti e passioni umane ricorrendo alle divinità dell'Olimpo o ad altri personaggi straordinari. Si deve allo studioso e accademico Cesare Ripa, che nel 1593 pubblicò *l'Iconologia ovvero Descrizione dell'imagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi*, la codificazione della loro immagine: una vera e propria enciclopedia dove vengono descritte, in ordine alfabetico, le personificazioni di concetti astratti come, solo per citarne alcuni, la Pace, la Libertà, la Prudenza o la Giustizia. Nella tela raffigurante *Clio, musa della Storia* (fig. 14), il pittore francese Jean Boulanger, allievo di Guido Reni e ampiamente impiegato da Francesco I d'Este, mostra di conoscere puntualmente l'opera del Ripa. Mentre l'alloro sempreverde è simbolo di sapienza e di onore imperituro e la tromba evoca



la fama, il libro chiuso e poggiato saldamente sul piano allude allo specifico campo della musa, quello di custodire e tramandare con la scrittura la memoria del passato. Clio ci si presenta come una potente icona che riassume emblematicamente l'importanza che la Casa estense attribuisce alla storia, alla quale è stato affidato il ruolo ufficiale di celebrare l'immagine del duca, rispecchiandone anche il mecenatismo in campo artistico. Nell'arte barocca però, secondo l'interpretazione di Walter Benjamin, nell'allegoria i segni e i simboli non si collegano sempre a un significato univoco, ma si aprono a una molteplicità di interpretazioni che la ragione sola non basta a intendere²¹. L'allegoria infatti, poiché si fonda su una convenzione che, per sua definizione, arbitraria e soggettiva, se da una parte garantisce la relativa trasparenza dei significati, dall'altra li condanna alla precarietà della temporalità, riflettendo in questo modo la frammentarietà e l'incertezza della

13. Gaspare Venturini, *Allegoria del Buon Governo*, Collezione BPER, Modena



vita umana. Nell'incantevole tela di Ludovico Carracci (fig. 15) il soggetto viene richiamato dalla contaminazione di due raffigurazioni, quella della *Carità* (simboleggiata dai tre bambini nutriti dalla stessa donna) e quello dell'*Opulenza* (gli otri pieni di monete e di gioielli). L'allusione insistita alle ricchezze materiali, che si unisce ad una gamma cromatica particolarmente preziosa e brillante, conferisce all'insieme un aspetto spiccatamente profano, sottintende un significato beneaugurale e sembra ricollegare il piccolo rame alla celebrazione di un matrimonio importante. Ma poi lo stupendo paesaggio notturno che si scorge nel fondo, con la luce del tramonto che trascorre sui muri e sui tetti delle case, riconduce a una dimensione di domestica e affabile naturalezza. Un'atmosfera completamente diversa si respira nello splendido dipinto di Valerio Castello (cat. 15), dove una meravigliosa giovane donna con espressione gioiosa e un sontuoso abbigliamento ci travolge dispensando con generosità monete d'oro da un bacile pieno di gemme, mentre piccoli putti sono impegnati a raccoglierne a piene mani: è l'*Allegoria della Liberalità*, che però, per la magnifica cornucopia che si ribalta in una cascata di frutti maturi, si qualifica anche come *Allegoria dell'Abbondanza*. Un intreccio di idee e di simboli che trova espressione in una sequenza di piani prospettici che si intersecano e si avvicinano in un incalzante dinamismo

14. Jean Boulanger, *Clio, musa della Storia*, Collezione BPER, Modena



15. Ludovico Carracci, *Allegoria dell'Abbondanza*, Collezione BPER, Modena

di gesti che disegnano opposte diagonali e proiettano la fanciulla verso lo spettatore. La materia pittorica, ora sapientemente chiaroscurata, ora diafana e lievemente cangiante, accompagna con frizzanti tocchi di pennello la grazia delle figure, in un contrappunto di movenze che si svolgono nello spazio come in una danza al suono di una melodia musicale. La giovane sembra quasi invitarci a entrare nel suo spazio effimero fatto di colori cangianti e chiaroscuri vaporosi, in un continuo scambio tra realtà e finzione: uno stupefacente artificio barocco di forme trasfigurate in concetti astratti che suscitano meraviglia ma che, al contempo, diventano metafore del confine labile tra il gioco e la riflessione, tra divertita allusione e monito severo, facendoci meditare sulla fugacità della vita.

¹ G. Cantelli, *La bellezza violata di Lucrezia e Cleopatra, simboli di virtù e lussuria*, in *Lucrezia romana. La virtù delle donne da Raffaello a Reni*, a cura di M. Scalini, E. Fiori, E. Rossoni, Milano 2016, p. 44.

² Su questo argomento è fondamentale il testo di E. Raimondi, *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, Bologna 1995.

³ E. Fiori, *Da Guido Reni a Cagnacci. La solitudine di Lucrezia*, in *Lucrezia cit.*, p. 117.

⁴ *Maddalena. Il mistero e l'immagine*, catalogo della mostra a cura di C. Acidini, P. Refice, F. Mazzocca, (Forlì) Milano 2022.

⁵ G. Brunelli, *Maddalena cit.*, p. 17.

⁶ Il libretto e il manoscritto musicale sono conservati nella Biblioteca Estense Universitaria di Modena, ms MUS. F. 0102. Su questo argomento si veda anche S. Cavicchioli, *Immagini di una santità cangiante: Maddalena nell'arte del Seicento*, in *Maddalena cit.*, p. 130.

⁷ Nel 1998, in occasione della celebrazione dei quattrocento anni dall'ascesa di Modena a capitale del Ducato Estense, il prezioso patrimonio documentario della Biblioteca Estense Universitaria venne ricordato con la prima edizione del Festival Musicale Estense *Grandezze @ Meraviglie* e la pubblicazione, con il contributo dell'allora Banca Popolare dell'Emilia, del volume *Le capitali della musica: Modena*, curato da M. Lucchi, a cui era allegato un cd antologico del Festival a cura di E. Bellei. Nel cd il primo concerto è dedicato al capolavoro di Giovanni Bononcini, l'oratorio *La Maddalena ai piedi di Cristo*, contenente anche l'aria "Voglio piangere". Ringrazio Enrico Bellei per queste preziose informazioni.

⁸ Sull'argomento si veda B. Guthmuller, *Il mito e la traduzione testuale*, in *Immagini degli Dei. Mitologia e collezionismo tra '500 e '600*, catalogo della mostra a cura di C. Cieri Via, Venezia 1996; *Metamorfosi del mito. Pittura barocca tra Napoli Genova e Venezia*, catalogo della mostra a cura di M.A. Pavone, Milano 2003; F. Falciani, *Trasformazioni e Metamorfosi*, in *Le Metamorfosi illustrate dalla pittura barocca*, Firenze 2003.

⁹ Un esemplare di questo testo, dedicato ad Anna Giustiniani Adorno, è conservato presso la Biblioteca Estense Universitaria di Modena.

¹⁰ Per un approfondimento del significato simbolico della storia di Giuditta e sulla sua straordinaria fortuna nell'arte si veda *Caravaggio e Artemisia. La sfida di Giuditta. Violenza e seduzione nella pittura tra Cinque e Seicento*, catalogo della mostra a cura di M.C. Terzaghi, Roma 2022.

¹¹ G.B. Marino, *La Galleria del Cavaliere Marino distinta in pitture e sculture*, Milano 1619 (ed. Padova 1979).

¹² Sull'argomento si veda *Rinascimento e Barocco a Ferrara e Modena*, catalogo della mostra a cura di S. Casciu e M. Toffanello (Torino), Modena 2014.

¹³ M. Scalini, *La virtù muliebre; l'esaltazione della libertà individuale e la cultura simbolica umanistica*, in *Lucrezia cit.*, p. 23.

¹⁴ M. Zaccarini, *Erodoto e le donne. La presenza femminile nelle 'Storie'*, Roma 2024, p. 143.

¹⁵ *Lucrezia cit.* p. 32.

¹⁶ Un testo fondamentale sul rapporto tra la poesia di Tasso e le arti figurative è costituito dal

catalogo della mostra *Torquato Tasso tra letteratura musica teatro e arti figurative* (Bologna 1985).

¹⁷ *Felsina pittrice*, 1678, Bologna, II, pp. 135-136.

¹⁸ L'espressione è riferita alla pittura di Nicolò dell'Abate da Francesco Algarotti in una lettera a Bartolomeo Beccari del 2 giugno 1744 (cfr. S. Cavicchioli, *Nei secoli della magnificenza. Commitenti e decorazione d'interni in Emilia nel Cinque e Seicento*, Bologna 2008, p. 46).

¹⁹ Un'approfondita analisi sul significato delle figure di Clorinda e Tancredi è stata condotta da G. Careri in *Gestes d'amour et de guerre. La Jerusalem délivrée, images et affects (XVI – XVIII siècle)*, Paris 2005, p. 132.

²⁰ E. Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico*. Il titolo completo è *Il cannocchiale aristotelico, o sia Idea dell'Arguta et Ingeniosa Elocutione che serve à tutta l'Arte Oratoria, Lapidaria, et Simbolica esaminata co' Principij del divino Aristotile*, uno dei più importanti saggi di semiotica del Seicento. Pubblicato per la prima volta nel 1654, l'edizione definitiva fu pubblicata a Torino nel 1670 per i tipi di Bartolomeo Zavatta.

²¹ W. Benjamin, *L'origine del dramma barocco tedesco*, ed. a cura di G. Schiavoni, Torino 1999.



CATALOGO DELLE OPERE

Sante, vergini e martiri



1. Lucio Massari

Bologna, 1569-1633

La Maddalena in meditazione, 1613 circa

Olio su tela, 171 × 131,5 cm

Collezione BPER, Modena

Entro una radura ombrosa, Maddalena, colta suggestivamente nell'abbandono al pianto, si inginocchia davanti a un piano roccioso sul quale, come su un altare disadorno, sono appoggiati umilmente il pezzo di pane e le radici che costituiscono la sua parca mensa. Nella produzione 'da stanza' di Massari spiccano numerose tele di soggetto eremitico. Quello della Maddalena era un tema molto caro alla pittura di Controriforma: peccatrice redenta, il suo significato ascetico di penitenza si prestava ad essere sublimato nella bellezza seducente del suo corpo. Anche nel nostro caso questa duplice valenza consente al pittore di rappresentare con una venatura sottilmente sensuale il corpo della donna che, facendo scivolare la veste dalle spalle, lascia intravedere la bellezza delle sue forme sottolineate dai morbidi sedimenti dell'ombra. La tela in esame, riferita per la prima volta a Massari da Daniele Benati (1994), costituisce senza dubbio la più alta tra le numerose versioni di questo soggetto proposte dall'artista nel corso della sua lunga carriera. Ma stupiscono, come sottolinea lo studioso, "in un pittore pur sempre legato a talune morfologie ricorrenti e di casta espressività, la vibrante e sensuale fisionomia della donna, la cui nudità non bastano a coprire i lunghi capelli ramati e il manto violetto" (Benati, 2006). L'integrità lucente dell'incarnato e il serico pannello alludono a Domenichino, che Massari doveva aver di nuovo incontrato nel corso del soggiorno a Roma (1610). Ma ancora di più ad Annibale del periodo romano rimandano il solenne equilibrio compositivo e la solida definizione formale del corpo morbidamente segnato dalle ombre. Questi caratteri presuppongono una data anteriore rispetto alla *Maddalena* del Museo Civico di Carpi, segnata ormai da un'adesione più insistita all'idealismo di Guido Reni. L'apertura paesaggistica nel fondo di questa Maddalena, che si ricollega alla tipologia del paesaggio classico inaugurata a Roma da Annibale Carracci e diffusa da Domenichino, ricorda il *Noli me tangere* della chiesa dei Celestini a Bologna, dove la scena appare analogamente "profilata dinanzi agli orti e al bosco imminente e ombrosissimo" (C. Volpe, *Lucio Massari*, in "Paragone", 71, 1955, p. 99), secondo una soluzione che trova poi, rispetto a quei nobili modelli, una dimensione più quotidiana e vera nella fragranza di luci e di toni di stampo neo-veneto.

Bibliografia: D. Benati, in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 110 (con bibliografia precedente); L. Peruzzi, in *Sinfonie d'arte. Capolavori in dialogo tra Modena e Genova*, a cura di A. Orlando e L. Peruzzi, Genova 2023, p. 101.



2. Guido Cagnacci

Santarcangelo di Romagna, 1600 – Vienna, 1663

Sant'Agata, 1640 circa

Olio su tela, 122 × 97 cm

Collezione BPER, Modena

La santa, emerge in primo piano e volge lo sguardo estatico verso la luce che arriva dall'alto. Il consueto attributo dei seni recisi sul piattino, che alludono alle torture alle quali venne sottoposta, ce la fanno riconoscere come sant'Agata. La tela è stata attribuita a Guido Cagnacci da Daniele Benati (1990) che riferisce di un altro dipinto autografo di questo soggetto in casa Isolani a Bologna. Cagnacci è una delle personalità più affascinanti e misteriose del Seicento italiano. Grazie ad un prolungato soggiorno a Bologna e ripetuti viaggi a Roma, sviluppa una poetica personale che ha i suoi poli di attrazione nel realismo di matrice caravaggesca da un lato e nella propensione teatrale del classicismo bolognese dall'altro, senza però perdere mai di vista la concretezza del dato naturale e l'emozione che ne deriva. L'affascinante dipinto si inserisce in quel tipo di produzione da stanza incentrata su una singola figura, che ha in Reni il suo punto di riferimento imprescindibile. In particolare, il rilievo conferito allo sguardo della santa rivolto verso l'alto “deferisce a una soluzione che in Reni trapassa dalle immagini sacre delle sue Immacolate a quelle profane delle eroine dell'antichità, analogamente pervase da un sentimento religioso che le porta a cercare nell'aldilà il compenso per le sofferenze terrene” (Benati, 2008). Si tratta di quello stupendo teatro interiore che Cagnacci fa magistralmente interpretare alle sue sensuali protagoniste femminili; contrariamente però a quanto avviene nel grande maestro bolognese, per citare ancora lo studioso, “l'estasi non si manifesta attraverso la negazione del corpo, ma anima e corpo formano una cosa sola”. Nella tela il pittore, anche se rinuncia al nudo esibito di solito in modo provocatorio, conferisce tuttavia all'immagine uno spessore carnale stupefacente, con il raggio di luce che lascia in ombra parte del viso della giovane ma scopre la gola palpitante e le labbra socchiuse. Anche l'uso del fondo grigio, contro il quale la figura spicca con tangibile risalto, concorre a trasmettere quel senso di immanente fisicità. È probabile, dunque, che anche nei confronti di un dipinto da stanza come questo si mostrasse da parte dei collezionisti bolognesi quel “certo scrupolo” di cui parla Giovan Pietro Zanotti in una lettera all'erudito riminese Costa e che avrebbe costretto il pittore a cercare successo nella più permissiva Venezia.

Bibliografia: D. Benati, in *Guido Cagnacci. Protagonista del Seicento tra Caravaggio e Reni*, a cura di D. Benati e A. Paolucci, Milano 2008, p. 220 (con bibliografia precedente); L. Peruzzi, in *Sinfonie d'arte. Capolavori in dialogo tra Modena e Genova*, Genova 2023, p. 79.



3. Ludovico Carracci

Bologna, 1555-1619

Susanna e i vecchi, 1600 circa

Olio su tela, 169 × 128 cm

Collezione BPER, Modena

Nel folto giardino di casa all'ora del tramonto, la bella e virtuosa Susanna è sorpresa da due vecchi giudici che, invaghiti di lei, la insidiano minacciando di denunciare al tribunale di averla trovata in compagnia di un amante (*Daniele*, XIII, 22-23). Di fronte al diniego della donna, metteranno in atto la loro vendetta e la accuseranno di adulterio. Susanna verrà poi scagionata e i due vecchi saranno condannati a morte. Assieme ad altre eroine bibliche, struggenti e insieme didascaliche, la vicenda di Susanna tocca in età barocca il massimo del successo per la possibile lettura in chiave moraleggiante del tema erotico. Il dipinto è stato riconosciuto a Ludovico Carracci da Carlo Volpe che in una scheda manoscritta (1977) ne ha individuato la citazione fornita da Malvasia nella sua *Felsina pittrice* (Bologna, 1678): "in Venezia in casa Vidman". La sua menzione in un inventario della raccolta del 1659, assieme ad altri quadri di famosi maestri, dimostra il prestigio di cui la tela doveva godere fino da allora. Volpe, parlava di "misterioso patetismo" e di "ansietà morale" in relazione alla drammaticità dell'opera che già nell'inventario seicentesco veniva ricordata come "Susanna violentata dai vecchi del Carracci". Il pittore mette in luce tutta l'intrinseca sensualità della vicenda attraverso la nudità bianca e seducente della donna, scorciata in diagonale in modo provocante, in contrasto con il turpe affanno dei due aggressori che si protendono a profanare il suo corpo. Uno le ha addirittura appoggiato la mano sulla coscia mentre l'altro, sollevando il volto al cielo, cerca di liberare la barba dalle dita di lei. Questa particolare scelta iconografica, che offre una versione esplicitamente erotica del tema biblico, mette in evidenza la vergogna della narrazione per sottolineare l'ammonimento che si deve trarre dalla vicenda, come ci comunica il gesto dell'angioletto che piange. La valenza moraleggiante è stata sottilmente argomentata da Gail Feigenbaum (1984), che nota anche il prestito michelangiolesco nella posa di Susanna, tratta dalla Eva del *Peccato originale* della cappella Sistina. La violenza di forme e di chiaroscuro è in consonanza con le opere licenziate da Ludovico nel corso dell'ultimo decennio del Cinquecento, caratterizzate da una espressività profonda e patetica.

Bibliografia: D. Benati, in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, pp. 88-90 (con bibliografia precedente); L. Peruzzi, in *Sinfonie d'arte. Capolavori in dialogo tra Modena e Genova*. Genova 2023, p. 125.



4. Rutilio Manetti

Siena, 1571-1639

Presentazione al tempio, 1625 circa

Olio su tela, 108,5 × 151 cm

Collezione BPER, Modena

Il tema è narrato nel Vangelo di Luca (II, 22-40). Il primo piano è occupato da un'ampia superficie scura, forse una mensa d'altare, solcata dai segni delle ditate di polvere. Sopra, con un effetto straordinariamente illusionistico, ricadono le vesti pesanti dei protagonisti. Secondo un'attenta regia compositiva pausata sul ritmo lento dei gesti, a sinistra il vecchio Simeone riceve il Bambino tra le sue braccia e lo fissa commosso; accanto a lui, la Vergine ascolta in una posa compunta la sacerdotessa Anna che si volge interrogativa verso di lei. San Giuseppe, l'anziano sposo, partecipa defilato alla scena. Anna è la profetessa che, quando Maria e Giuseppe lo presentano al tempio per la cerimonia di purificazione, assieme a Simeone, riconosce in Gesù il Salvatore. Ferita dal lutto dopo solo sette anni di matrimonio, ha sublimato il dolore nell'attesa della volontà divina senza mai perdere la passione e la voglia di amare. Grazie alla sua capacità di guardare oltre, incarna la vera saggezza e diventa un faro di speranza e forza. Con la sua maestosa figura, potente e drammatica, campeggia da protagonista. Sorprende il carattere pauperista di questa silenziosa *tranche de vie*, come la definisce Daniele Benati (2006) che ha riferito il bellissimo dipinto al senese Rutilio Manetti. Inserendolo tra i capolavori della pittura post-caravaggesca, ne indica "l'appartenenza a un'area poetica che nel terzo decennio del Seicento diviene ormai obsoleta a Roma, vinta dal montante gusto classicista e costretta dunque a trovare riparo in altre contrade: un'area in cui Manetti è affiancato ad esempio da Francesco Guerrieri da Fossombrone, che questo dipinto ricorda in taluni passaggi, o dal lombardo Giuseppe Vermiglio, oltre che dai pittori nordici come Honthorst o Baburen, gli ultimi oramai disposti a tenere alta la fiaccola del realismo caravaggesco". È intorno al 1615 che nella pittura di Manetti si verifica questo radicale mutamento in senso caravaggesco, evidente nell'uso di una luce fortemente naturalistica. È difficile stabilire le precise motivazioni di una metamorfosi così repentina: è probabile che sia venuto in contatto con i caravaggeschi senesi, Rustici e Riminaldi, oppure che si sia lui stesso recato a Roma intorno alla metà del secondo decennio, dove avrebbe frequentato, brevemente ma fruttuosamente, l'ambiente di Manfredi o dei caravaggeschi nordici. Nel dipinto, un quadro di vita vissuta dall'apparenza semplice e disadorna, ma solenne come una 'sacra rappresentazione', lo sguardo dello spettatore, guidato dalla luce, si ferma sulla florida bellezza giovanile della Vergine che, emergendo dall'ombra, contrasta fortemente con la grinzosa maschera facciale della sacerdotessa Anna; o, ancora, sull'abbondanza di quei ruvidi e



pesanti panni, scavati da ombre profonde, che coprono i protagonisti. Si tratta di aspetti legati alla conversione caravaggesca, che si cominciano a cogliere nelle prime opere dell'artista, come la *Crocifissione* eseguita per la Certosa di Maggiano e ora nella chiesa di San Giacomo in Salicotto a Siena, dove la fisionomia del Padre Eterno del sopraquadro ricorda quella del nostro san Giuseppe. Ma ancor di più nelle opere eseguite intorno alla metà degli anni Venti, allorché Manetti si recò a lavorare a Firenze e poté studiare i dipinti dei pittori nordici presenti in gran numero nella quadreria medicea.

Bibliografia: D. Benati, in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 98; L. Peruzzi, in *Sinfonie d'arte. Capolavori in dialogo tra Modena e Genova*, a cura di A. Orlando e L. Peruzzi, Genova 2023, p. 79.

Pericolose passioni



5. Domenico Piola

Genova, 1628-1703

Il ratto di Europa, 1680 circa

Olio su tela, 173 × 140 cm

Collezione BPER, Genova

Il dipinto costituisce una delle più belle testimonianze di quei “quadri favolosi”, di cui parlava lo storico Carlo Giuseppe Ratti (*Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in Pittura, scultura e architettura*, Genova 1780, p. 157) realizzati da Domenico Piola, il protagonista assoluto del secondo Seicento genovese. L'episodio del rapimento della giovane Europa, la bella figlia del re di Tiro, da parte di Giove che le si è presentato sotto le sembianze di un toro, è tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio (II, 836-875) ed ebbe grande fortuna tra Cinque e Seicento non solo per il suo carattere amoroso, ma anche per le svariate possibilità di illustrare i singoli momenti di cui è composto. Di questo mito gli artisti fornirono due diverse interpretazioni figurative, una seguita in ambito emiliano, a cui si rifà questa tela, l'altra nell'area veneta, dove si prediligeva la rappresentazione degli aspetti idilliaci. Piola, in sintonia con le meravigliose versioni di Guido Reni e di Guido Cagnacci, seguendo alla lettera i versi del poeta, sceglie di rappresentare l'istante più drammatico della vicenda, quando il pacifico toro bianco, che poco prima la fanciulla aveva gioiosamente ornato di ghirlande, parte repentinamente trascinandola in mezzo ai flutti. Europa, che ancora non sa che si tratta del dio, in preda allo sgomento si volge a guardare la spiaggia lontana e con gesto teatrale alza il braccio verso il cielo: “Ella s'impaurisce / rapita, si volge a guardare la spiaggia che si allontana / e a un corno si afferra con la mano destra” (II, 873-875). Le chiome che si spargono sulle spalle e le vesti che si gonfiano in pieghe profonde in una sinfonia di colori smaglianti traducono il senso del vento e del fluttuare tra le onde. L'inquadratura ravvicinata in primo piano con l'accentuazione degli effetti dinamici e l'intensa rappresentazione dei sentimenti trasmettono un impatto emotivo efficace come i versi ovidiani. In questa immagine di grande bellezza, dominata dalla figura imponente della fanciulla, il modo in cui i colori pastosi si amalgamano creando un forte risalto plastico risente delle suggestioni della scultura di Filippo Parodi, con il quale l'artista aveva uno stretto rapporto. La ghirlanda che orna il collo del toro rimanda alla scena idilliaca del corteggiamento, come i tre amorini svolazzanti con l'arco e le frecce di Cupido e la fiaccola ardente della passione che sottolineano il carattere amoroso e piacevole della favola, in sintonia con il gusto dei colti ambienti patrizi genovesi.

Il dipinto ci trasporta nella seducente dimensione barocca del mito, a cui l'artista poteva far riferimento con grande competenza grazie alla vasta cultura che si era potuto formare sulla sua



personale e fornitissima biblioteca. È collocabile verso l'inizio degli anni Ottanta del Seicento, nella piena maturità dell'artista, quando il suo ricercato linguaggio diventa espressione di quella vena più aggraziata e festosa del barocco. A favore dell'interpretazione del mito in chiave amorosa interviene il seguito della storia di Zeus ed Europa. Quando infatti il toro divino cercherà un luogo per celebrare l'unione, individuerà un platano secolare alla cui ombra potrà appagare il desiderio. Come ringraziamento l'albero non perderà mai le foglie e renderà feconde le giovani spose che dormiranno sotto i suoi rami. Tuttavia, dietro al tono leggero dell'immagine si nasconde il tema della seduzione ingannevole e della predazione erotica, che prende forma nel contrasto tra la buona fede della fanciulla indifesa e il capriccio del dio che addirittura manifesta tutta la sua impazienza nell'"attesa del piacere che spera" e che "a stento riesce a rinviare" (II, 862-864). Ma a questo soggetto è sotteso un altro significato profondo e universale. Europa infatti, rapita e rifugiata a Creta dove nascerà Minosse, futuro re dell'isola, stabilisce idealmente un ponte tra Oriente e Occidente e diventa simbolo dell'incontro di civiltà, ribadendo il valore etico della solidarietà e dell'accoglienza.

Bibliografia: M.L. Repetto, in *Genova pittrice, capolavori dell'Età Barocca nelle collezioni di Banca e Fondazione Carige*, a cura di A. Orlando, Genova 2020, p. 114 (con bibliografia precedente).



6. Sisto Badalocchi

Parma, 1585-post 1620

Diana e Callisto, 1610 circa

Olio su tela, 67 × 96 cm

Collezione BPER, Modena

La nota vicenda di Diana e Callisto è tratta dal secondo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio (II, 401-530) e narra il momento in cui Diana scopre incinta la ninfa Callisto alla quale Giove si è congiunto prendendo le sembianze della stessa dea che, inflessibile custode della purezza, con gesto sdegnato la costringe ad abbandonare il suo seguito. Callisto è ancora attorniata dalle ancelle che tengono in mano il drappo bianco che le copriva il corpo celando il suo stato. Giunone, gelosa del marito, trasformerà l'infelice ninfa in orsa, ma sarà poi lo stesso Giove a salvarla dai cani assieme al figlio Arcade dando luogo alle costellazioni dell'Orsa Maggiore e dell'Orsa Minore. Il racconto ovidiano aveva goduto di grande fortuna dopo che Annibale Carracci lo aveva raffigurato su una delle pareti della Galleria Farnese (1604-1606), anche se in quella impresa il maestro lasciò la responsabilità agli allievi. Il riquadro con *Diana e Callisto* viene riferito perlopiù a Domenichino, ma il modesto esito qualitativo potrebbe chiamare in causa forse Gian Antonio Solari, il meno noto tra i collaboratori di Annibale (Benati, 2006). Questa deliziosa tela è da riferire a Sisto Badalocchi, uno dei migliori artisti fra quelli che, all'aprirsi del XVII secolo, calarono dall'Emilia a Roma per entrare nella bottega di Annibale. Esempio fra i più tipici della produzione pittorica di questo artista, riprende, arricchendolo, il modello romano di Palazzo Farnese. La composizione, che si articola in due gruppi contrapposti di figure, risulta molto simile, come molto simile è il gesto di minaccia della dea, ma la fattura è molto più sciolta e la gamma cromatica più preziosa e lucente. Ricondotto alla misura più contenuta del quadro da stanza, il solido modulo classico dell'artista diventa più leggiadro nella sapiente sintassi compositiva, nella morfologia tonda e sinteticamente tornita delle figure, nella retorica gestuale, garbata e vivace. Il gusto per un paesaggio che si intride di luce come nelle vedute di Annibale, rimanda a una datazione sul finire del primo decennio del Seicento.

Quella di Callisto è una vicenda di inganno e punizione nei confronti di un'innocente, che parla di identità negate, di silenzi imposti e punizioni divine, in un mondo dove anche la fedeltà e la bellezza possono diventare una condanna. Eppure, alla fine, la ninfa ottiene l'immortalità, scolpita per sempre nel firmamento per ricordare, ogni notte, la sua storia.

Bibliografia: D. Benati, in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 102 (con bibliografia precedente); L. Peruzzi, in *Sinfonie d'arte. Capolavori in dialogo tra Modena e Genova*, a cura di A. Orlando e L. Peruzzi, Genova 2023, p. 129.



7. Benedetto Castiglione, detto il Grechetto

Genova, 1610 – Mantova, 1665

Giacobbe incontra Rachele al pozzo, 1635 circa

Olio su tela, 180 × 132 cm

Collezione BPER, Genova

Questo capolavoro di Grechetto proviene dalla collezione Doria di Montaldeo in Strada Nuova. Sempre indicata come *Pastorale*, la tela si riferisce a una delle vicende fondamentali della storia biblica, l'Incontro di Rachele e Giacobbe. La più giovane delle figlie di Labano, “bella di forme e avvenente di aspetto”, sta andando ad abbeverare le pecore quando incontra Giacobbe che l'aiuta a scoperchiare il pozzo dell'acqua (*Genesi*, 29, 2-12). Il giovane rimane immediatamente colpito dalla sua bellezza e la chiede in sposa, ma Labano lo costringe a servirlo per sette anni, trascorsi i quali però, sapendo che la figlia maggiore Lia non sarebbe riuscita a trovar marito una volta sposata la minore, condusse nella tenda nunziale Lia. Alle rimostranze di Giacobbe, Labano gli propone di servirlo per altri sette anni per poi sposare anche Rachele. Nella Bibbia questa figura di donna, devota e rassicurante, si erge potente a incarnare alla perfezione l'ideale dell'amore paziente e gentile, come del resto indica il suo stesso nome che fa riferimento alla mitezza di Dio, ma diventa anche il simbolo di tutte le madri afflitte in ragione del lungo periodo di sterilità che deve affrontare e della tragica perdita della vita nel dare alla luce il secondogenito.

Di questa lunga storia fatta di attese, gelosie e sofferenza, il pittore ci restituisce con poetica sensibilità l'attimo iniziale dell'innamoramento, innocente e gioioso, e lo ambienta in un paesaggio di trasparente luminosità e di tenue cromia; la mobilissima atmosfera, che nel fondo sembra quasi sfaldarsi, accompagna la delicatezza dei sentimenti. Il racconto biblico si trasforma così in una scena profana di seduzione, dove alla giovanile virilità della figura del giovane proteso in adorazione risponde l'ammaliante ritrosia della fanciulla che si schernisce sorridendo con atteggiamento malizioso e seduttivo. L'ispirazione per la figura di Rachele, una delle più belle realizzate dall'artista, rimanda a Correggio e Parmigianino, rielaborati attraverso suggestioni tizianesche. Rispetto alla pennellata corta e mobilissima della maturità, qui l'andamento pittorico è più compatto e segue calmo i contorni delle eleganti figure di stampo classico avvolte in ampi e ben costruiti panneggi, in consonanza con la ricerca di rigore e di purezza formale propria della produzione del giovane pittore a Roma negli anni Trenta. La tela è da datare probabilmente subito dopo la sua partenza dalla città nel 1635.

Bibliografia: A. Orlando, in *Genova pittrice. Capolavori dell'Età Barocca nelle collezioni di Banca e Fondazione Carige* a cura di A. Orlando, Genova 2020, p. 76 (con bibliografia precedente).

Seduttrici ed eroine



8. Giacomo Cavedoni

Sassuolo, 1577 – Bologna, 1660

Giuditta con la testa di Oloferne, 1620 circa

Olio su tela, 106 × 112 cm

Collezione BPER, Modena

Dopo aver decapitato Oloferne, l'oppressore di Betulia, Giuditta ne ripone la testa entro un sacco, aiutata dalla fida ancella Abra. L'episodio biblico (*Giuditta*, 13, 10), già ampiamente trattato dalla pittura cinquecentesca, incontra grande fortuna nel corso del XVII secolo, in coppia talora con il tema di analoga efferatezza di Giae e Sisara, per il significato non solo di *exemplum virtutis* ma anche, entro un'ottica cristiana, per quello di prefigurazione della Madonna, attraverso la quale si compiono la sconfitta del peccato e la redenzione dell'umanità. Con la loro seducente bellezza, unita al coraggio ma anche all'orrore del gesto, incarnano il modello della donna dominatrice e determinata, che annienta con l'inganno la supremazia maschile per il bene del proprio popolo. L'attribuzione a Cavedoni di questo dipinto si basa sul confronto con opere non tarde dell'artista, da contenere entro la fine del secondo decennio, quando nel suo stile agiscono ancora ricordi del naturalismo romano e della cultura veneta tizianesca. Il taglio della composizione, con i personaggi a mezza figura fortemente ravvicinati, e l'immediatezza della situazione, con il volgersi repentino dell'eroina per sincerarsi che nessuno l'abbia scorta nel suo atto, rimandano infatti ad analoghe invenzioni di ambito caravaggesco, svolte però con una larghezza cromatica e una pastosità di pittura che, anche nella tipologia di Giuditta, non possono che ricordare la pittura veneziana del XVI secolo, in particolare Tiziano. È evidente, comunque, che da parte dell'artista rimane viva la sincera adesione ai modi coinvolgenti e carichi di emozione di Ludovico Carracci accanto al quale si era formato. Peculiare di Cavedoni e segno della sua sincera adesione ai modi del maestro, è la sovrabbondanza dei ricchi panneggi, svolti con ampie pieghe che attraversano in diagonale la tela e sottolineano dinamicamente il *pathos* del racconto. Anche la luce è partecipe di questa accorta regia che, dall'ombra del fondo, proietta l'immagine su un piano fortemente teatrale, come se la giovane eroina biblica stesse recitando sotto il raggio dei riflettori. Questa Giuditta, a cui si riconduce un bellissimo disegno conservato nella Royal Library di Windsor (inv. 2257), potrebbe essere identificata con quella citata nel Palazzo del senatore Bonfiglioli da Marcello Oretti (Bologna, Biblioteca Comunale, ms. B 104, c. 77).

Bibliografia: L. Peruzzi, in *Banca Popolare dell'Emilia e Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 114 (con bibliografia precedente).



9. Ercole Setti

Modena, 1530 circa-1618

Lucrezia, 1580 circa

Olio su tela, 124,5 × 81,5 cm

Museo Civico d'Arte, Modena

Il dipinto compare con la corretta interpretazione di Lucrezia e l'attribuzione a Ercole Setti nell'inventario del 1857 della collezione di Matteo Campori, che nel 1929 ne fece dono al Museo Civico. Paradigma di comportamento virtuoso, Lucrezia, la matrona romana moglie di Collatino, violentata da Sesto, figlio del re di Roma Tarquinio il Superbo e cugino del marito, lavò con il proprio sangue l'oltraggio subito a difesa della sua integrità morale. Nella tela viene raffigurata con il pugnale in mano prima di darsi la morte. Le fonti contemplano una ristretta rosa di opere dell'artista modenese e quelle pervenute, per la loro sporadicità, rendono difficile una ricostruzione organica della sua attività. La formulazione stilistica del dipinto trova punti di contatto, tanto nelle fisionomie quanto nella stesura pittorica, con la grande *Ultima cena* della chiesa di San Pietro a Modena, firmata e datata 1568, e l'*Incoronazione della Vergine*, già nella chiesa dell'Annunziata ed ora nella Galleria Estense, datata 1575. In tutta la produzione di Setti non vengono mai meno le suggestioni del manierismo bolognese, in particolare della poetica di Pellegrino Tibaldi e di Lorenzo Sabbatini, evidenti nella sostanza corposa delle figure. Non smentisce tali coordinate questa Lucrezia, che si offre ostentatamente in una posa piena di nobiltà come una scultura antica, sospesa proprio nell'attimo prima del drammatico gesto. La matrona romana brandisce il pugnale, quasi fosse una vittima sacrificale sull'altare, esibendo in modo orgoglioso e perentorio la valenza simbolica e universale della sua scelta sotto gli occhi di tre uomini, forse il padre, il marito e Lucio Giunio Bruto che, secondo Livio, estrasse l'arma dal suo corpo. Del resto la storia di Lucrezia, sintesi perfetta di tradizione classica e cristianesimo, già nel Rinascimento era un tema noto presso la corte estense. Figura infatti come esempio di virtù, accanto ad altri ricordati da Valerio Massimo (*Fatti e detti memorabili degli antichi romani*, VI, 1), nel ciclo pittorico commissionato da Eleonora d'Aragona, moglie del duca Ercole I, per la decorazione di un camerino o di un cassone matrimoniale, che vide anche la collaborazione di Ercole de' Roberti. Nel caso della tela del Museo Civico la dimensione eroica e monumentale della composizione viene declinata in un'atmosfera più naturalistica e quotidiana grazie all'apertura paesaggistica e alla presenza del bambino e del cane sulla sinistra, che denunciano una data di esecuzione inoltrata ormai negli anni Ottanta.

Bibliografia: D. Benati, in *Musei Civici di Modena. I Dipinti antichi* a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Modena 2005, pp. 54-55 (con bibliografia precedente).



10. Paolo Emilio Besenzi

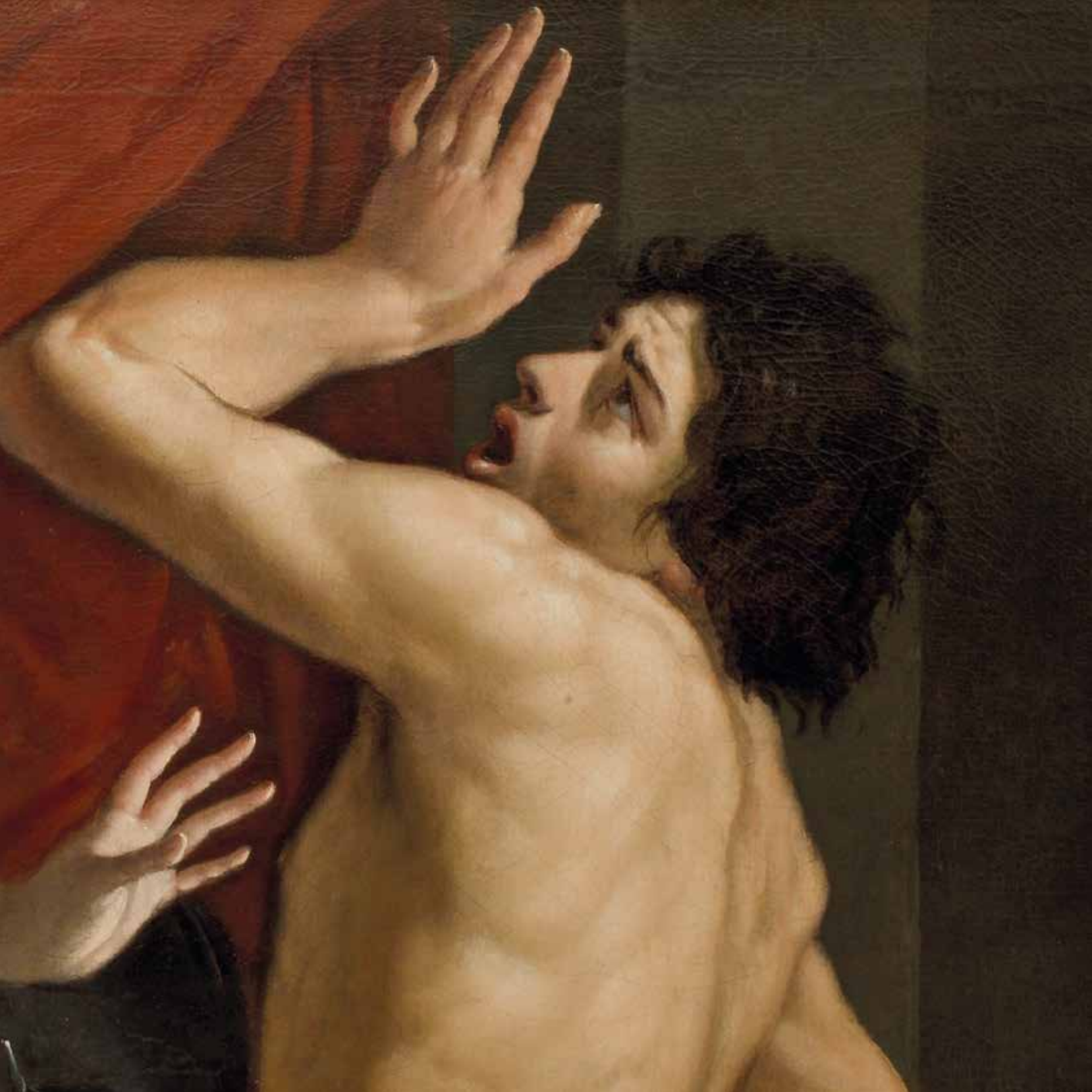
Coviolo di Reggio Emilia, 1608 – Reggio Emilia, 1656

Gige e Candaule, 1640 circa

Olio su tela, 123 × 192 cm

Cantore Galleria Antiquaria, Modena

Candaule, re dei Lidi, dopo essersi vantato dell'incredibile bellezza della moglie con la fidata guardia del corpo Gige, lo convince a introdursi di nascosto nell'intimità della stanza da letto regale per fargli ammirare in tutto il suo splendore il corpo nudo della donna. Ma le cose non andarono come previsto e la regina si accorse del giovane. Di questa vicenda di amore e lussuria, narrata nelle *Storie* di Erodoto come monito e ammaestramento verso la saggezza, il pittore mostra il momento in cui Candaule viene trafitto da Gige col pugnale che gli ha porto la stessa regina per vendicarsi del marito e risarcire la trasgressiva violazione della sua nudità. Nella penombra, dietro la porta socchiusa, si intravede il colpevole che diventerà re al posto di Candaule. La pudica regina dunque si affida a Gige affinché, sposandola, custodisca con cura quella intimità che l'indegno marito ha proditoriamente esibito, in nome del "debito che ha ciascuno di guardare le cose proprie" ricordato dallo stesso Erodoto (*Storie*, I, 8). In questo racconto si dimostra fondamentale il ruolo giocato dalla donna che, da oggetto passivo di esibizione, diventa colei che decide attivamente non solo il suo destino, ma anche quello dei due uomini. Questo sorprendente dipinto, riferito a Paolo Emilio Besenzi da Daniele Benati quando si trovava ancora in collezione privata romana, è stato pubblicato dallo stesso studioso nel catalogo della mostra modenese del 1998 dedicata alla pittura del ducato estense nel collezionismo privato. L'attribuzione al pittore reggiano si basa sul confronto con la sua produzione già nota che, pur annoverando un numero assai esiguo di opere, mostra comunque il ruolo di primissimo piano che Besenzi ricopre nella pittura emiliana. Alle opere presentate nella mostra monografica di Reggio Emilia curata da Massimo Pironcini (1975) si sono aggiunti nel campo della pittura da stanza altri affascinanti dipinti tra i quali andranno ricordati *Susanna e i vecchi*, già nella collezione Molinari Pradelli a Marano di Castenaso e il *San Girolamo* dei Musei Civici di Reggio Emilia. Ma si possono trovare analogie ancora più stringenti con il bellissimo dipinto con la *Visitazione* della Galleria Fontanesi di Reggio Emilia dove compare la stessa fattura morbida e corposa della pennellata, o ancora con la tela raffigurante *Giaele uccide Sisara* della raccolta BPER, dove i volti sono scorciati con un taglio simile e mostrano lo stesso improvviso sbigottimento di fronte al gesto efferato. Questo tipo di rilettura dell'antico viene rilanciato nel corso del XVII secolo dalla letteratura e dalla pittura con chiaro intento moraleggiante. Diversamente dal suo concittadino Luca Ferrari, che domina il panorama artistico estense inscenando gli episodi con un'attrezzatura



teatrale degna del melodramma (abiti vistosamente ricamati e aperti sui generosi decolté, manti ricchi di sontuosi riflessi e preziosi gioielli a sottolineare sempre le accorte movenze sceniche dei protagonisti), Nelle sue opere, secondo l'illuminante lettura di Benati (2006), "con le sue paste sapientemente lavorate e la sottile sensualità che accarezza le superfici, Besenzi conduce un'operazione molto diversa, se non propriamente polemica, per l'inquietudine psicologica che riesce a esprimere con i mezzi più raffinati". In questa tela in particolare il pittore interpreta il racconto in termini di carnale erotismo, in una sintesi di vigorosa espressività sentimentale e sottili ricerche stilistiche. Nella sua stratificata cultura, l'artista unisce sapientemente umori di matrice guerciniana, che costituiscono la sostanza fisica della sua pittura, a argentee sostanze cromatiche di ascendenza reniana. In questo dipinto, a cui spetta una datazione nel corso del quarto decennio del secolo, raggiunge un vertice di conturbante verità emotiva, "con risultati che lo apparentano, per la sottile dialettica tra natura e ideale, al riminese Guido Cagnacci" (Benati, 2006).

Bibliografia: L. Peruzzi, in *Da Ludovico Carracci a Ubaldo Gandolfi*, Modigliana 2017, pp. 50-55 (con bibliografia precedente).



11. Giovanni Andrea de Ferrari

Genova, 1598 circa-1669

Semiramide avvertita dell'insurrezione di Babilonia, 1625 circa

Olio su tela, 209,6 × 222,1 cm

Collezione BPER, Genova

Su un proscenio fortemente ravvicinato una donna vestita in modo sfarzoso contende a un giovane soldato il bastone del comando indicando una città sullo sfondo. Si è precipitosamente allontanata dalle ancelle e ha abbandonato sulla tavola da toeletta i preziosi gioielli con cui si stava ornando, travolgendo con la sua irruenza la sontuosa poltrona su cui sedeva. Il soggetto del dipinto è da interpretare come l'episodio della vita di Semiramide narrato dallo storico latino Valerio Massimo nei *Fatti e detti memorabili* (IX, 3), fonte di un vasto repertorio figurativo per gli artisti del Seicento. Questa leggendaria figura della storia antica, nel medioevo simbolo di lussuria e malvagità, nell'arte barocca diventa la forte protagonista di grandi imprese, particolarmente adatta a celebrare la virtù femminile. Anche il pittore genovese Giovanni Andrea de Ferrari, autore di questa splendida tela, mette in risalto l'eroismo di Semiramide cimentandosi in una straordinaria sceneggiatura di sentimenti e passioni e costruendo un impianto figurativo drammaticamente articolato. La gestualità dei personaggi è organizzata nello spazio secondo andamenti diagonali, in un contrappunto di posizioni a chiasmo perfettamente bilanciate. La regina assira, avvertita dell'insurrezione di Babilonia, è raffigurata mentre, costretta a lasciare la quiete della vita domestica, prorompe con impeto al centro della scena per accorrere coraggiosamente a placare i rivoltosi. Disperata, guarda la folla in tumulto, l'agitarsi dei vessilli e i palazzi della sua città che si intravedono al di là del tendaggio rosso nell'atmosfera cupa del cielo carico di nuvole. L'opera, databile alla fine del primo quarto del Seicento, affronta un tema molto raro nella cultura artistica genovese, da mettere in relazione con una committenza particolarmente raffinata come quella dell'ambiente gravitante attorno a Alessandro Spinola e alle sue tendenze politiche di stampo repubblicano, cresciute anche sulle letture degli autori latini. In una delle sale del suo palazzo in Strada Nuova, alla metà del secolo, vengono realizzate da Giovanni Battista Carlone altre scene desunte dal testo di Valerio Massimo, dove esempi di buon governo si intrecciano ad esempi di *pietas* con grande rilievo dell'eroismo femminile. Una scelta questa forse da mettere in relazione anche alla vicenda familiare di Spinola che lasciò in eredità il palazzo alla figlia Anna Maria. La ricca e variegata stesura pittorica della tela, che con effetti quasi tattili rende perfettamente la materia delle stoffe damascate e degli arredi, nel bellissimo brano di natura morta fa brillare in particolare i monili d'oro e le perle: sono gli stessi oggetti di seduzione che qualificano anche la figura di Maddalena, in un poetico trapasso tra il



profano e il sacro tipico dell'arte barocca, che mette ancor più in luce il valore etico e morale della figura della donna. La vicenda di Semiramide rappresentata in questa imponente tela, e narrata da Valerio Massimo, esemplifica in modo spettacolare la figura della "mulier virilis" di cui parla lo scrittore latino. Ma dietro il gesto eroico della regina, che addirittura toglie all'uomo il gesto del comando, lo storico mette in luce anche le contraddizioni e l'ambiguità insite nella condizione femminile del mondo classico, sempre oscillante tra una profonda sottomissione e una riconosciuta forza morale. La sua infatti è la donna dal carattere virile che, di fronte a una situazione tragica, può superare i limiti naturali di genere e diventare memorabile proprio per l'eccezionalità del suo gesto, del coraggio e della fermezza morale e che, solo per un momento, può scardinare una tradizione patriarcale e una condizione giuridica di inferiorità: purché, naturalmente, tali virtù siano finalizzate alla salvezza della patria.

Bibliografia: A. Marengo, in *Genova pittrice. Capolavori dell'Età Barocca nelle collezioni di Banca e Fondazione Carige*, a cura di A. Orlando, Genova 2020, p. 80 (con bibliografia precedente).

Dardi d'amore



12. Giovanni Battista Paggi

Genova, 1554-1627

Venere e Amore, 1600 circa

Olio su tela, 95,6 × 75,1 cm

Collezione BPER, Genova

Sotto la luce calda che avvolge le figure e crea delicati trapassi chiaroscurali, risalta il morbido e conturbante profilo di Venere raffigurata mentre bacia sulla bocca il figlio Cupido, dio dell'Amore. In questo scambio di baci ogni illusione di innocente tenerezza materna si dissolve nella maliziosa sensualità delle labbra che si accostano e nella procace bellezza del corpo della dea, resa ancor più seduttiva dai preziosi monili che l'adornano: perle luminose si intrecciano ai capelli trattiene da un nastro di seta e scendono dai lobi delle orecchie e pietre preziose brillano incastonate nella sontuosa cintura d'oro. Se nel corso del Cinquecento il passo di Ovidio da cui deriva la scena (*Metamorfosi*, X, 520-526) era stato interpretato in senso moraleggiante come monito contro la lussuria, in questa splendida tela viene invece sapientemente declinato secondo quel gusto erotico-antiquariale che era stato portato in auge, ancora in epoca tridentina, da Luca Cambiaso. Si tratta di quadri da stanza particolarmente adatti ai *cabinet* intimi di amatori d'arte colti e raffinati, che a Genova ebbero larga fortuna negli ambienti laici e aristocratici più aggiornati. Le tele di argomento mitologico di Cambiaso costituiscono le premesse dell'accentuata connotazione sensuale, talvolta anche esplicitamente erotica, che caratterizza molta della produzione profana di Giovan Battista Paggi, al quale va riferito questo dipinto. L'artista, che frequentò la bottega di Cambiaso tra gli anni Sessanta e Settanta prima di trasferirsi a Firenze nel 1581, si cimentò spesso in composizioni analoghe, elaborando un linguaggio che dalle eleganti premesse del manierismo internazionale evolve verso risultati sempre più naturalistici e moderni. Rispetto alle altre versioni autografe che conosciamo di questo tema, molto simili tra loro se pur con qualche variante, la tela in esame è da collocare nella fase più matura del pittore all'inizio del Seicento, nel segno di una rinnovata sensibilità pittorica maturata nel corso del lungo soggiorno fiorentino. La resa morbida delle carni, i sottili effetti di penombra da cui emerge Amore e l'andamento avvolgente del movimento della dea lungo la diagonale della composizione sono caratteri di stampo precocemente barocco, in sintonia con una cultura che rimanda al cenacolo genovese raccolto presso Gio. Carlo Doria e al rapporto di Paggi con il poeta Giovan Battista Marino che di lì a poco, nei versi dell'*Adone* (1623), avrebbe celebrato la lasciva tenerezza dei baci tra Venere e il figlio (III, 27-28).

Bibliografia: V. Frascarolo, in *Genova pittrice. Capolavori dell'Età Barocca nelle collezioni di Banca e Fondazione Carige*, a cura di A. Orlando, Genova 2020, p. 112 (con bibliografia precedente).



13. Alessandro Tiarini

Bologna, 1577-1668

Rinaldo e Armida, 1630 circa

Olio su tela, 115 × 148 cm

Collezione BPER, Modena

Dopo la vittoria dell'esercito cristiano, la maga Armida, che aveva tentato inutilmente di irretire con le sue arti magiche Rinaldo che l'aveva abbandonata, risolve di darsi la morte trafiggendosi con un dardo. Ma l'amato giunge improvvisamente da dietro e la salva. La tela, riferita per la prima volta al maestro bolognese da Carlo Volpe, è stata identificata da Daniele Benati con quella che Carlo Cesare Malvasia ricorda in un appunto manoscritto acquistata dal cardinal Vidoni legato di Bologna. Si tratta di un altissimo esempio dell'interesse da parte di Alessandro Tiarini per le versioni in pittura dei temi tratti dalla *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso, che fin dai primi anni del Seicento avevano cominciato a diffondersi nelle quadrerie più raffinate. Il racconto tassiano di Rinaldo e Armida fu particolarmente caro al pittore, che nel corso della sua carriera ne presentò vari momenti. Anche nella splendida raccolta romana del cardinale Alessandro d'Este, grande estimatore di tali soggetti, compariva un'altra versione di questo tema elaborata dallo stesso Tiarini, passata alla morte di questi (1624) alla principessa Giulia e ora nel museo di Lille. "Fu gran lettore e gli piacque vedere tutte le storie e le favole", dice di lui Malvasia, sottolineando come "prima di dar mano all'opre leggeva ben bene e prestamente il testo". Ma sapeva poi sviluppare gli aspetti più patetici e "con sicurezza scherzare anche cogli aggiunti, non dipartendosi mai però dalla pura verità" per penetrare l'"essenza" e la "sostanza" della storia. Nel nostro splendido dipinto viene raffigurato il momento in cui la maga cerca di uccidersi e "strale sceglieva il più pungente e forte / [...] già tinta in viso di pallor di morte". Ma ecco che all'improvviso giunge Rinaldo e "da tergo ei se le aventa e 'l braccio prende / che già la fera punta al petto stende". Tiarini registra il momento in cui "ei la sostenne, / le fe' d'un braccio al bel fianco colonna / e 'ntanto al sen le rallentò la gonna, / e 'l volto e 'l bel seno alla meschina / bagnò d'alcuna lagrima pietosa" (Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, XX, 127-129). L'adesione al testo poetico è esemplare, anche se poi il pittore trasferisce la vena malinconica del poeta su un piano di esplicita sensualità e fa cedere il corpo di Armida, "quasi fiore mezzo inciso", lungo la diagonale del melodrammatico gesto, sviluppando in senso pienamente barocco "il contrasto tassiano tra l'acuminatezza del dardo e la candida mollezza del seno" (Benati, 2006). Rispetto alla versione del museo di Lille, qui il pittore, con una risaltata intelaiatura luminosa e con una magniloquente retorica dei gesti, carica l'immagine in senso ancora più drammatico, in consonanza con le opere realizzate nel corso degli anni Trenta. La bellissima tela diventa in questo modo uno dei risultati



più significativi di quella ricerca della pittura di gareggiare con le capacità espressive della poesia nella raffigurazione del più sfuggente dei sentimenti umani, l'amore, all'insegna della formula oraziana dell'*ut pictura poësis*, sulla quale si misurarono i teorici dell'arte del Seicento. Del resto lo stesso Tasso, che si definiva "parlante pittore" e riteneva "istoriabile" il suo poema, metteva in luce lo stretto rapporto tra parola e immagine. Armida incarna nel suo tormento e nella sua conversione i valori cristiani del superamento dei piaceri carnali e della vittoria della fede. Anche le lacrime assumono una funzione catartica, frutto come sono dei tumulti del cuore che dallo struggimento profondo dell'anima portano al ravvedimento e alla rinascita.

Bibliografia: B Ghelfi, in *Guido Cagnacci. Protagonista del Seicento tra Caravaggio e Reni*, a cura di D. Benati e A. Paolucci, Milano 2008, p. 200 (con bibliografia precedente); L. Peruzzi, in *Passaggi. Tempi e geografie dell'arte a Modena dal Rinascimento alla globalizzazione*, catalogo della mostra a cura di L. Peruzzi, F. Piccinini, L. Rivi, Modena 2015, p. 37; L. Peruzzi, in *Uno scrigno per l'arte. Dipinti antichi e moderni dalle raccolte BPER Banca*, Modena 2017, p. 95; L. Peruzzi in *Sinfonie d'arte. Capolavori in dialogo tra Modena e Genova*, a cura di A. Orlando e L. Peruzzi, Genova 2023, p. 127; L. Peruzzi, in *Corrispondenze Barocche*, a cura di L. Peruzzi, Modena 2020, p. 37.



14. Bartolomeo Manfredi

Ostiano, 1582 – Roma, post 1622

Tancredi battezza Clorinda, 1620 circa

Olio su tela, 122 × 166,5 cm

Museo Civico d'Arte, Modena

Clorinda, la fiera condottiera saracena, nel corso dell'assedio di Gerusalemme è stata ferita a morte dal cavaliere cristiano Tancredi, segretamente innamorato di lei. Per esaudire il desiderio dell'avversario, Tancredi "a dar si volse / vita con l'acqua a chi co 'l ferro uccise" scoprendone così la vera identità. Si tratta di uno dei momenti più struggenti di quel gran teatro di amori e di drammi messi in scena da Tasso nel suo poema, fonte inesauribile di ispirazione per i pittori del Seicento (*Gerusalemme liberata*, XII, LXIV e LXIX). Nel raffigurare la conclusione della vicenda di amore e morte, il cui acme è stato raggiunto nelle celeberrime stanze del duello, l'artista si confronta con il testo poetico con grande sensibilità. Nella luce del tramonto che tinge di rosa lo scorcio della valle aperta sulla sinistra del quadro, il guerriero sgomento versa dall'elmo l'acqua sul capo della giovane, stagliandosi in primo piano contro un'ombrosa e densa quinta di alberi. La fulgida figura di Clorinda si mostra in tutta la sua procace bellezza: "D'un bel pallore ha il bianco volto asperso, / come a' gigli sarian miste viole, / e gli occhi al ciel affisa, e in lei converso / sembra per la pietate il cielo e 'l sole". Come su un palcoscenico, la ricca veste "d'or vago trapunta", la candida epidermide e i lunghi capelli riverberano sotto la luce nitida e ferma. Questo bellissimo dipinto secondo Carlo Volpe (1980) "nasce come una lacerazione di schemi classici per comporsi nella lenta folgorazione di una pausa visiva". Lo studioso sottolinea "il rosso ramato delle chiome di Clorinda; il lume radente che ne costruisce i tratti [...]; i lustri freddi sull'elmo e l'armatura; il tramonto che langue anch'esso, e palpita a stento nella valletta dove, ancora per poco visibile, pascola il cavallo dell'eroina". Alla luce di questa suggestiva interpretazione, Daniele Benati (2005), basandosi sull'accento di verità che informa la composizione, scioglie il quesito attributivo in un giro di stretta osservanza caravaggesca facendo in via ipotetica il nome di Bartolomeo Manfredi. Erano stati Manfredi e i suoi seguaci, che Joachim von Sandrart raccoglie sotto la fortunata etichetta di "manfrediana methodus", a coniugare nel corso del secondo decennio del Seicento l'eredità di Caravaggio con un'inclinazione più morbida e sentimentale, in linea con il timbro patetico del racconto e la ricercata valenza letteraria che impronta anche questa tela, dove "le figure si premono entro il breve spazio a disposizione, bloccandosi in atteggiamenti di greve e torpida carnalità" (Benati, 2005).

Bibliografia: M. Pulini, in *Guercino. Poesia e sentimento nella pittura del '600*, Roma 2004, p. 274 (con bibliografia precedente).

Allegorie barocche



15. Valerio Castello

Genova, 1624-1659

Allegoria dell'Abbondanza, 1659 circa

Olio su tela, 87 × 121 cm

Collezione BPER, Genova

Questo splendido dipinto proviene dalla celebre raccolta di Palazzo Doria di Montaldeo in Strada Nuova. La giovane sorridente e riccamente abbigliata, che da un piatto tenuto da due angioletti dispensa con generosità gioie e monete d'oro, mentre accanto a destra una magnifica cornucopia si ribalta in una cascata di frutti maturi, si identifica come *Allegoria della Liberalità*. Ma il "corno della dovizia pieno di molti e diversi frutti", come la descrive Ripa nella sua *Iconologia* pubblicata a Roma nel 1603, può far pensare anche all'Abbondanza, in una contaminazione di diversi attributi che il pittore elabora in una sintesi iconografica personalissima come monito contro l'avarizia. Questa lettura trova ulteriore sostegno nel ritrovamento del *pendant* con l'*Allegoria della Carità*, un'altra virtù emblema di generosità da leggere appunto in contrapposizione all'avarizia, ancora conservata presso la discendenza Doria, nel Castello di Montaldeo. Entrambi i dipinti presentano un formato mistilineo dovuto a un intervento settecentesco che li ha trasformati in due sovrapporta di gusto barocchetto, riducendone anche la superficie. La nostra tela costituisce un capolavoro della piena maturità dell'artista genovese Valerio Castello alla fine degli anni Cinquanta del Seicento, da porre in concomitanza alla magnifica *Allegrezza* da lui affrescata al centro della volta di un salotto in Palazzo Balbi Senarega. La scena si articola in una sequenza di piani prospettici fortemente ravvicinati e in un ritmo bilanciato di gesti in diagonale che rendono dinamica la composizione e proiettano la fanciulla verso lo spettatore oltre la colonna che si intravede sulla destra in fondo. In questa elegantissima animazione di segno barocco, le figure sembrano immortalate in un passo di danza in contrappunto, come se una musica le facesse ruotare nello spazio. A creare questo effetto di grazia briosa che le pervade contribuisce, oltre al disegno sinuoso, anche la materia pittorica, ora sapientemente chiaroscurata, ora diafana e lievemente cangiante, che infonde vaporosità ai panneggi delle vesti. Questo raffinatissimo linguaggio, ricco di preziosi effetti pittorici, viene elaborato dall'artista sui grandi modelli, da Parmigianino a Van Dyck, da Veronese a Rubens, dai quali, nella sua breve ma strepitosa carriera, riesce a ricavare gli stimoli più vari, sempre però nel rispetto della sua grande indipendenza intellettuale.

Bibliografia: A. Marengo, in *Genova pittrice. Capolavori dell'Età Barocca nelle collezioni di Banca e Fondazione Carige*, a cura di A. Orlando, Genova 2020, p. 74 (con bibliografia precedente).

BIOGRAFIE

Sisto Badalocchi

Parma, 1585-post 1620

Dopo la morte di Agostino Carracci (1602), a fianco del quale si era verosimilmente educato, insieme a Giovanni Lanfranco viene raccomandato da Ranuccio Farnese presso il fratello, il cardinal Odoardo, e si stabilisce a Roma. Qui entra a far parte della cerchia di Annibale Carracci, che il cardinale aveva ancora al suo servizio, e partecipa ad alcune delle imprese da lui coordinate, come il completamento della decorazione pittorica delle pareti della Galleria Farnese e ancora agli affreschi della Cappella Herrera in San Giacomo degli Spagnoli. Morto Annibale (1609), fa ritorno in patria, ma condurrà saltuari viaggi a Roma ancora nel secondo decennio. In Emilia ottiene alcune importanti commissioni, come gli affreschi nella cupola di San Giovanni Evangelista a Reggio (1613) e le due grandi tele, in seguito parzialmente distrutte, per l'Oratorio della Morte della stessa città (1618), o ancora la pala con l'*Angelo custode* nella Cattedrale di Parma, attribuita dalle guide antiche a Lanfranco e ricondottagli solo in anni recenti. Sorte analoga è toccata ad altri dipinti di grandi o piccole dimensioni, scambiate in passato per opere del più celebrato connazionale, ma che via via gli sono stati riconosciuti dalla critica per il modo in cui aderisce alla lezione di Annibale Carracci e per la caratteristica sintesi luministica, che risente di Lanfranco e di Schedoni.

Paolo Emilio Besenzi

Coviolo di Reggio, 1608 – Reggio Emilia, 1645

Figura di sicuro rilievo entro la pittura reggiana del XVII secolo, esercita parallelamente il mestiere di pittore e di plastificatore. E certo la consuetudine con la malleabilità dello stucco, già attestata dalla decorazione della Cappella Girolidi in Duomo (1634), aiuta a comprendere la densa elaborazione materica e il gorgo di luci e ombre che caratterizzano gran parte delle sue opere, come

la *Visitazione* ora nella Galleria Fontanesi, di poco successiva al 1637. Di lì a poco, nella *Santa Caterina che bacia le piaghe del costato di Cristo* della stessa Galleria, databile nel corso degli anni Quaranta, Besenzi raggiunge, grazie a una stratificata cultura, un vertice di sensuale emotività, che accosta il dipinto ai contemporanei risultati di Cagnacci. I quadri sacri licenziati in seguito, al di là della prevedibilità della composizione, stupiscono per la stillante verità della pennellata, sempre in grado di restituire alle immagini la conturbante apparenza del vero. Rari dipinti da stanza scandiscono la sua produzione, che già i biografi settecenteschi cominciavano a dimenticare.

Guido Cagnacci

Santarcangelo di Romagna, 1600 – Vienna, 1663

È una delle personalità più affascinanti e misteriose del Seicento italiano. Formatosi in un ambiente aperto a diverse sollecitazioni, sviluppa, grazie a un prolungato soggiorno a Bologna e ripetuti viaggi a Roma, una poetica molto personale che ha i suoi poli di attrazione nel realismo di matrice caravaggesca da un lato e nella propensione enfatica e teatrale del classicismo bolognese dall'altro, senza però mai perdere di vista la concretezza del dato naturale e l'emozione che ne deriva. La complessità della sua fisionomia che sfugge a ogni schematizzazione, è stata all'origine dell'incomprensione da parte della critica fino al recupero avviato da Francesco Arcangeli (1952) e culminato nelle mostre monografiche di Rimini (1993) e quella di Forlì (2008). L'interesse per Caravaggio, recuperato a Roma attraverso i suoi seguaci (1621-1622), segna le opere sacre eseguite in giovinezza per le chiese romagnole. Nel 1640 è di nuovo a Bologna dove si avvicina all'idealismo reniano. A partire da questi anni abbandona gradualmente la pittura sacra per dedicarsi a quella profana, privilegiando soggetti di nudo, caratterizzati da una marcata tensione erotica. Mentre i collezionisti bolognesi manifestano "un certo scrupolo" (Zanotti, 1706)

nei confronti della sua produzione profana, è la più permissiva Venezia, dove l'artista si trasferisce tra 1649 e il 1658, a mostrarsi ricettiva verso le sue opere di soggetto mitologico o allegorico. Nel 1660 passa a Vienna alla corte di Leopoldo I d'Asburgo dove rimane fino alla morte.

Ludovico Carracci

Bologna, 1555-1619

Dei protagonisti della riforma dei tre Carracci, Ludovico è quello che mostra di tenere fede più a lungo e con coerenza alle premesse di domestica e affabile naturalezza che avevano guidato, intorno al 1580, la loro risoluta presa di posizione contro l'intellettualismo e l'astrazione del manierismo. Nel 1548 partecipa con i cugini al fregio di Palazzo Fava, dove evidenzia la peculiare inclinazione verso l'aspetto emozionale e patetico dell'episodio raffigurato. In seguito la sua attività si articola fra l'intimismo malinconico dell'*Annunciazione* e l'agitazione luminosa protobarocca della *Caduta di san Paolo* (entrambe nella Pinacoteca Nazionale di Bologna), mentre nella *Pala Bargellini* (1588), negli affreschi di Palazzo Magnani (1590) e nella paletta del Museo Civico di Cento (1591) l'annuvolarsi "meteorologico" (Longhi) della sua pittura mira a una restituzione turbata e coinvolgente della realtà psicologica dei personaggi. Per questa via, che lo allontana dal classicismo di Agostino e di Annibale, egli giunge alle opere intensamente drammatiche della fine del secolo. Negli affreschi del chiostro di San Michele in Bosco a Bologna (1605-1606) e nei giganteschi quadroni con *Le esequie della Vergine* già nel Duomo di Piacenza (1606-1609, Parma, Pinacoteca Nazionale) si esprime un empito patetico acceso e visionario. Gli anni successivi, che vedono maturare numerosi capolavori, questa vena si interiorizza ancora di più. Si ricordino almeno l'*Adorazione dei Magi*, già a Crevalcore ed ora nella Pinacoteca di Brera a Milano, e la *Susanna e i vecchi* della National Gallery di Londra, licenziate nel 1616.

Valerio Castello

Genova, 1624-1659

Ultimo figlio del pittore Bernardo, è uno dei principali esponenti del barocco genovese. Secondo il Soprani (1617), ha un primo apprendistato presso Domenico Fiasella e Giovanni Andrea de Ferrari. Le fonti riferiscono di un giovanile viaggio di formazione a Milano e di un soggiorno a Parma, durante il quale può studiare le opere di Giulio Cesare Procaccini, di Correggio, di Parmigianino e di Van Dyck. Sin dalle opere realizzate intorno alla metà del secolo si evidenzia la sua naturale inclinazione per un linguaggio libero da ogni drammaticità e improntato al più puro lirismo e a una languida sensualità. Nel tempo le attenzioni alla pittura veneta, soprattutto a Veronese, renderanno la sua tavolozza più robusta e squillante e le composizioni, spesso impostate su movimenti in diagonale, diventeranno più animate, influenzate anche dal dinamismo e dalla grandiosità di Rubens. Ha importanti commissioni per le chiese di Genova, ma la sua fama si deve soprattutto alla realizzazione di grandi cicli di affreschi di carattere profano. Il suo capolavoro è costituito dalla decorazione delle volte dagli ambienti di Palazzo Balbi Senarega, realizzati tra il 1655 e il 1659, dove una moltitudine di divinità, dai colori vivaci e squillanti, si muove in uno spazio fatto di audaci scorci prospettici e sembra precipitare dalle finte architetture del quadraturista bolognese Andrea Seghizzi.

Giovanni Benedetto Castiglione, detto il Grechetto

Genova, 1610 – Mantova, 1665

Fra i massimi esponenti della scuola barocca genovese, si forma presso la bottega di Giovan Battista Paggi e di Giovan Andrea de Ferrari nella sua città natale, dove da poco ha soggiornato Antoon van Dyck. Influenzato da Sinibaldo Scorza, si specializza sin dall'inizio, in dipinti a soggetto animalistico. Dal 1632 vive a Roma dove nel 1634 diviene membro dell'Accademia di San Luca. Dopo un

soggiorno a Napoli nel 1635, dove ha uno scambio fondamentale con Andrea da Lione, la sua presenza a Genova è nuovamente documentata dal 1639 e si dedica a importanti commesse sia per le quadriere aristocratiche che per le istituzioni religiose della città. La sua bottega, sempre in comunione col fratello e il figlio, si specializza in nature morte e scene a soggetto biblico e mitologico, sempre affollate di animali. Attorno al 1650 ha un secondo soggiorno romano durante il quale ha modo di approfondire i suoi rapporti con Bernini e Pietro da Cortona: la sua dimestichezza con questi artisti contribuisce a intensificare il ritmo barocco che si avverte nelle sue opere alla metà del secolo e che diventa ancora più animato nei numerosi dipinti realizzati mentre, come pittore di corte, soggiorna a Mantova (dal 1651), città nella quale rimane fino alla morte.

Giacomo Cavedoni

Sassuolo, 1577 – Bologna, 1660

Dopo un apprendistato nella sua città natale, viene mandato a studiare presso i Carracci a Bologna con una sovvenzione deliberata dalla Comunità di Sassuolo. Partito Annibale per Roma (1595), le sue preferenze si orientano ben presto verso l'intenso e patetico eloquio di Ludovico, nel raggio del quale si situano le sue prime opere. Sono decisivi per la sua formazione un soggiorno a Venezia dove si reca "a veder le cose di Tiziano", come ci informa il Malvasia, e quello, documentato tra il 1609 e il 1610, a Roma, dove è tra gli aiuti di Guido Reni nella Cappella del Quirinale. Le tele in San Paolo a Bologna e la *Pala di sant'Alò*, datata 1614 (Bologna, Pinacoteca Nazionale), la cui intensità prelude ai modi del Guercino, danno pienamente conto di queste sue frequentazioni, così come i suoi disegni che sono passati talora sotto il nome di Tiziano. Alcune disastrose vicissitudini familiari spengono questa sua fervidissima vena cosicché la parte restante della sua attività è caratterizzata da esiti qualitativi sempre più scadenti.

Giovanni Andrea de Ferrari

Genova, 1598 circa-1669

Fu avviato all'arte da Bernardo Castello, ma passa ben presto nella bottega dello Strozzi, a cui deve la sua vera formazione artistica, come mostrano le sue prime opere. Nel corso degli anni Venti si apre ad un linguaggio di grande eleganza e morbidezza pittorica, a cui si aggiungeranno suggestioni fiamminghe e soprattutto vandickiane, evidenti nelle numerose pale d'altare realizzate per le più importanti chiese di Genova. Divenuto reverendo laico nel 1655 e influenzato dalle concezioni teologiche del frate cappuccino Alassio Francesco Maria Giancardi, l'artista si mostra sempre più propenso a soddisfare richieste private con opere legate a tematiche di carattere biblico, in osservanza ai dogmi della chiesa che il Protestantismo ha messo in crisi. In questa sua produzione l'artista, sempre più sensibile nei confronti del linguaggio intenso e patetico di Rubens, si mostra in grado di cogliere il carattere intimo e moraleggiante dei fatti narrati.

Rutilio Manetti

Siena, 1571-1639

Inizialmente risente del tardo manierismo locale influenzato dalla personalità di Federico Barocci, ma si forma accanto a Francesco Vanni, per poi aderire, nei colori brillanti e metallici, al gusto di Bonaventura Salimbeni e in seguito anche alla contemporanea pittura fiorentina. Intorno al 1615 si verifica nella sua pittura un radicale mutamento in senso caravaggesco, evidente nell'uso di una luce sempre più naturalistica, quasi violenta. È difficile stabilire le precise motivazioni di un cambiamento così repentino: è probabile che il pittore sia venuto in contatto con i caravaggeschi senesi, Rustici e Riminaldi, oppure che lui stesso si sia recato nel 1615 a Roma dove potrebbe aver frequentato l'ambiente di Manfredi e dei caravaggeschi nordici. Da questo avvenuto aggiorna-

mento nascono le opere di genere, come le tele della collezione Chigi Saracini Siena. Dagli anni Trenta si assiste a una nuova attenzione per il classicismo bolognese che lo porta a un'ultima fase di sapore accademizzante.

Bartolomeo Manfredi

Ostiano, 1582 – Roma, *post* 1622

Di origini lombarde, la data del suo arrivo a Roma non è precisabile. Mancini ricorda il pittore nella scelta schiera dei primi seguaci di Caravaggio. La mancanza di dati documentari rende difficile la ricostruzione della sua attività e l'identificazione dell'autografia delle sue opere, anche a causa della presenza di un gran numero di seguaci raggruppabili nella cosiddetta "manfrediana methodus", definizione conia- ta da Sandrart nel 1675 in riferimento alle opere di quegli artisti che si sono ispirate alle sue composizioni. Gli studi ne hanno messo in luce la produzione giovanile legata ai temi più gradevoli e alla moda del primo Caravaggio accanto alla produzione della maturità, più personale e caratterizzata da una maggiore sobrietà e concentrazione emotiva, soprattutto per quanto riguarda i dipinti di carattere sacro.

Lucio Massari

Bologna, 1569-1633

Alla morte di Passerotti, suo primo maestro (1592), Massari entra nell'Accademia degli Incamminati, fondata dai Carracci. Tra il 1604 e il 1605 partecipa alla decorazione del chiostro ottagonale di San Michele in Bosco, diretta da Ludovico, entro il quale si distingue per il rigore severo della composizione e, circa negli stessi anni, sperimenta una fortunata collaborazione con Leonello Spada e Francesco Brizio nei fregi con *Storie Romane* in Palazzo Bonfioli e negli affreschi nell'oratorio della Trinità a Pieve di Cento. Dopo il viaggio a Roma intorno

al 1610, lavora alla decorazione della cappella delle Reliquie nella Certosa del Galluzzo presso Firenze. La seriazione dei lavori successivi è resa difficile dalla fedeltà che il pittore dimostra nei confronti delle sue propensioni: *Il ritorno del figliol prodigo* (1614, Bologna, Pinacoteca Nazionale), il *Noli me tangere* dei Celestini, la paletta con *La Madonna e santi* in San Benedetto a Bologna, i dipinti per la Cappella Ariosti in San Paolo (1625), fino al *San Gaetano* in San Bartolomeo (1630), indicano gli sviluppi della sua poetica, fedele a partiture compositive arcaiche ma aperta a inedite sperimentazioni artistiche.

Giovan Battista Paggi

Genova, 1554-1627

Forse allievo di Luca Cambiaso, può intraprendere la sua carriera di pittore solo intorno ai 25 anni, assicurandosi da subito importanti commissioni di opere a soggetto mitologico da parte del patriziato genovese. Trasferitosi in Toscana, dove si accosta ai tardi manieristi, viene introdotto alla corte del granduca Francesco I, per il quale esegue numerosi ritratti. Dopo un breve rientro nella sua città natale sotto la protezione di Giovanni Andrea Doria, torna a Firenze dove esegue importanti pale d'altare per le chiese della Toscana per tutto l'ultimo decennio del Cinquecento. Definitamente a Genova dal 1599, ottiene prestigiose commissioni sia di carattere sacro per le chiese della città, sia di carattere profano per le prestigiose raccolte private. Autore del trattato *Definizione e divisione della pittura* (1607), cura la formazione artistica di Giovan Battista Castiglione, Sinibaldo Scorza e Bernardo Castello.

Domenico Piola

Genova, 1628-1703

Pittore, incisore e disegnatore fecondissimo, il suo lavoro si svolge a Genova, dove

la sua intensissima attività si caratterizza per una straordinaria capacità inventiva costruita, in modo personale e libero, sull'ambiente pittorico cittadino ma anche sullo studio dei grandi maestri, soprattutto Correggio. Nel 1643 è probabilmente a Roma per approfondire la sua conoscenza degli artisti del passato. Legato al maggior pittore genovese dell'epoca, Valerio Castello, e impegnato con lui nella vasta decorazione delle sale di Palazzo Balbi Senarega, all'improvvisa morte di quest'ultimo (1659) ne eredita i cantieri, diventando titolare della più affermata bottega artistica di Genova. È il maggior interprete delle grandi imprese decorative cittadine della seconda metà del XVII secolo, in collaborazione con i più affermati quadraturisti bolognesi esperti nella realizzazione delle finte architetture. Oltre alle più prestigiose commissioni religiose per le chiese e i conventi della città, lavora per tutte le importanti famiglie (tra cui ricordiamo i Doria, gli Spinola, i Balbi) che si rivolgono alla sua bottega per ornare i loro palazzi con storie di eroi classici, di imperatori antichi, di miti e allegorie che hanno il compito di celebrare le loro virtù. Tra questi si ricordano il salone principale del palazzo di Pantaleo Spinola in collaborazione con il quadraturista bolognese Paolo Brozzi, le volte delle sale del piano nobile di Palazzo Rosso in collaborazione con Gregorio de Ferrari e l'intera decorazione dell'interno della chiesa di San Luca, parrocchiale gentilizia delle famiglie Spinola e Grimaldi, in collaborazione con il quadraturista Anton Maria Haffner.

Ercole Setti

Modena, 1530 circa-1618

Il modenese Ercole Setti è ancora artista poco conosciuto: quasi inesistenti le notizie biografiche sicure, del tutto inesplorata la produzione d'incisore ricordata dalle fonti; rimangono a testimoniare la attività, oltre a un certo numero di disegni, solo un piccolo nucleo di dipinti che, per la loro sporadicità, non permettono una ricostruzione organica della sua evoluzione artistica. La prima fase spiccatamente filo-bolognese dell'artista, che si appoggia al manierismo di Pellegrino Tibaldi, è ben

esemplificata da opere quali la *Vergine dolente* del Collegio San Carlo di Modena, firmata dallo stesso Setti, e la *Madonna della Concezione tra i santi Francesco d'Assisi e Girolamo* dei Musei Civici, anch'essa siglata. La pala di *Sant'Orsola e le compagne* per la chiesa di San Pietro a Modena, dove accanto alla firma "Ercules Septimius Mutiniensis", si legge la data 1568, insieme all'*Incoronazione della Vergine* eseguita nel 1575 per la chiesa dell'Annunziata ed ora nella Galleria Estense, testimoniano il suo accrescimento artistico che mostra rimandi sempre più chiari a modelli bolognesi di stampo manierista, da individuare più precisamente in Lorenzo Sabbatini. Ultima opera certa, entro un percorso che si protrarrà a lungo, è la grande tela con *le Nozze di Cana* eseguita nel 1589 ancora per San Pietro.

Alessandro Tiarini

Bologna, 1577-1668

La formazione di Tiarini si svolge, dopo un primo discepolato bolognese presso il Fontana e il Cesi, nella bottega del Passignano a Firenze, dove rimane dal 1599 al 1606. A Bologna la sua attività si segnala per un suggestivo temperamento del rigore compositivo e disegnativo di marca toscana con il turgore espressivo che gli viene dall'esempio di Ludovico Carracci. Fondamentale risulta la sua attività per Reggio Emilia dove si trattiene, salvo interruzioni, dal 1618 al 1629. Qui collabora con straordinario fervore creativo alla decorazione della Basilica della Ghiara lavorando, nelle pause, a Cremona (1623-1624) e per i Farnese a Parma (affreschi in Sant'Alessandro e *Storie della Gerusalemme liberata* nel Palazzo del Giardino, 1628). I dipinti realizzati in questo decennio si caratterizzano per un'appassionata e coinvolgente retorica espressiva che ha uno dei suoi culmini nell'*Elevazione della croce*, già nell'Oratorio della Buona Morte a Reggio e ora a Modena nella Galleria Estense. L'attività successiva vede il progressivo venire meno di questa ispirazione, ma non mancano, ancora in anni tardi, dipinti che potranno piacere a Mattia Preti nel corso del suo soggiorno emiliano.

APPARATI

Un'appendice su La Galleria BPER

Prof.ssa Elena Fumagalli

Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia

Dipartimento di Studi linguistici e culturali

Dal 2022 La Galleria BPER e il Centro Interdipartimentale di Ricerca sulle Digital Humanities dell'Università di Modena e Reggio Emilia (DHMoRe) collaborano nell'ambito di un ampio progetto di digitalizzazione di importanti serie documentarie relative alla storia della banca, finalizzato a facilitarne la consultazione e ad aprire nuove prospettive di ricerca. Parallelamente, il dialogo tra La Galleria e il DHMoRe ha portato a un lavoro congiunto sul patrimonio artistico, culminato nella selezione di circa cento opere rappresentative della Collezione BPER. Tale selezione costituisce il 'Tour dei 100', uno degli assi portanti del rinnovato sito web de La Galleria BPER www.lagalleriabper.it, che nel 2025 è stato pubblicato per migliorare l'esperienza digitale della *corporate collection*. Questo processo testimonia la volontà di BPER di mettere a disposizione strumenti di approfondimento capaci di restituire la complessità e la ricchezza dei diversi nuclei che compongono la raccolta, offrendo al pubblico percorsi di lettura più articolati e consapevoli. Le quattro opere prese in esame nel presente saggio si inseriscono esattamente in questa prospettiva: esse, oggi rese accessibili anche attraverso il nuovo sito, costituiscono esempi significativi dei molteplici orientamenti culturali e delle stratificazioni storiche che caratterizzano la Collezione BPER.

Inizio con due quadri del pittore Onofrio Palumbo (1606?-post 1665) che, stando al biografo degli artisti partenopei Bernardo De Dominici, si formò dapprima con Battistello Caracciolo e poi presso la nota pittrice Artemisia Gentileschi è giunta a Napoli nel 1629. *Santa Caterina d'Alessandria* (1640; fig. 1) è assisa in un'ambientazione imprecisata, il cui tono scuro contrasta volutamente con la forte luce proveniente da sinistra che illumina la veste bianca e il manto arancio della figura. Gli occhi rivolti al cielo, ella si appoggia con il braccio sinistro alla ruota dentata



(primo strumento della tortura a cui fu sottoposta, che si rompe miracolosamente) e nella mano regge la palma del martirio, mentre con la destra tiene la spropositata impugnatura della spada con la quale fu infine decapitata. Oltre ad Artemisia, è senza dubbio verso un altro grande protagonista della pittura napoletana dell'epoca, Massimo Stanzione, che Palumbo dimostra il maggior debito, a cominciare dalla rappresentazione del personaggio femminile: dai tratti fisionomici della santa ai dettagli eleganti dell'abito in blu e oro, fino all'orecchino di perla che risalta contro la massa dei ricci bruni. Le medesime caratteristiche stilistiche si ritrovano in un'altra tela della Galleria BPER riferita a Onofrio Palumbo, raffigurante *Giuditta e Oloferne* (fig. 2). Rispetto alla versione dello stesso soggetto offerta da Giacomo Cavedoni e visibile in mostra, l'autore napoletano

predilige una composizione in cui la protagonista biblica è rappresentata in posa frontale anziché diagonale. La chioma è coperta da un fazzoletto a righe, che lascia in evidenza da un lato una treccia, dall'altro l'orecchino di perla di lontana memoria caravaggesca, così come il pesante tendaggio di fondo, qui arricchito da un cordone dorato terminante in una nappa (il riferimento è al dipinto di Caravaggio di uguale soggetto oggi a Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini). L'abito blu e giallo oro, con le maniche ornate da preziosi dettagli da-

1. Onofrio Palumbo, *Santa Caterina d'Alessandria*, Collezione BPER, Avellino



mascati e i bordi segnati da un'elegante passamaneria, è completato da un velo chiuso sul petto da un fiocco, che lascia intravedere il *décolleté* della donna. Giuditta occupa più della metà sinistra della scena. Il suo sguardo punta dritto verso lo spettatore mentre nella mano destra ha la spada con cui ha tagliato la testa di Oloferne, che mostra, orgogliosa, reggendola per i capelli nella sinistra. Questo trofeo andrà a finire nel sacco aperto tenuto dall'ancella Abra, raffigurata sulla destra. Lo sguardo sereno di Giuditta comunica la fermezza con cui l'eroina ha agito. Alla fase di passaggio tra Sei e Settecento appartiene Andrea d'Aste o dell'Asta (1674-1722), artista di origini irpine allievo di Francesco Solimena, e la sua *Agar e l'angelo* (fig. 3), anch'essa scelta per il 'Tour dei 100'. La storia della protagonista, schiava egiziana di Sara, moglie di Abramo, è narrata nel libro della *Genesi*. Non riuscendo ad avere figli, Sara offre al marito la propria schiava, per poi adottarne la prole. Da tale unione nasce Ismaele. Essendo infine riuscita a partorire anche lei (Isacco), Sara convince Abramo a scacciare Agar, che si trova a vagare nel deserto di Bersabea senza più acqua per il bimbo e per sé. «Allora ella depose il fanciullo sotto un cespuglio e andò a sedersi di fronte, alla distanza di un tiro d'arco, perché diceva: «Non voglio veder morire il fanciullo!». Quando gli si fu seduta di fronte, egli alzò la voce e pianse. Ma Dio udì la voce del fanciullo e un angelo di Dio chiamò Agar dal cielo e le disse: «Che hai, Agar? Non temere, perché Dio ha udito la voce del fanciullo là dove si trova. Alzati, prendi il fanciullo e tienilo

2. Onofrio Palumbo, *Giuditta mostra la testa di Oloferne*, Collezione BPER, L'Aquila



per mano, perché io ne farò una grande nazione». Dio le aprì gli occhi ed essa vide un pozzo d'acqua" (*Genesi*, 21, 15-19).

L'autore segue da vicino il racconto biblico: Ismaele giace addormentato sulla sinistra in secondo piano, mentre la composizione è quasi interamente occupata dalle figure dell'angelo e della schiava. Quest'ultima, colta in una posa informale, tiene con le braccia e le mani incrociate il ginocchio destro piegato verso l'alto, mentre la gamba sinistra è stesa davanti a lei: un atteggiamento consono a un personaggio di una scena pastorale. L'angelo, al centro della scena, dialoga con Agar indicandole la fonte d'acqua. I toni scuri dell'ambientazione rinviano allo stile di Francesco Solimena all'inizio del XVIII secolo, così come le ampie pieghe della veste della protagonista e i colori rosso e verde cupo.

3. Andrea d'Aste, *Agar e l'angelo*, Collezione BPER, Avellino



L'ultimo dipinto (fig. 4) di questa breve rassegna si deve a Sebastiano Conca (1680-1764), qui incluso nella scuola partenopea benché la prima parte della sua attività si sia svolta a Roma ed egli abbia raggiunto Napoli solo dopo la metà del secolo. Tomiri, regina dei Massageti – un insieme di popoli guerrieri di origine iranica noti per la loro audacia – è celebrata dalle fonti antiche, a partire da Erodoto, per aver affrontato e vinto nel VI secolo a.C. Ciro di Persia, il quale intendeva assicurare i confini del proprio impero conquistando i territori vicini. La battaglia contro i Massageti fu aspra e a fasi alterne, ma alla fine essi ne uscirono vincitori e Ciro fu ucciso. La rappresentazione della regina segue una formula ritrattistica in voga all'epoca. Entro un formato ovale, sullo sfondo di un pesante tendaggio, la figura a tre quarti tiene lo scettro con la mano sinistra posata sul fianco, mentre il gomito pare fuoriuscire dalla tela; la mano destra indica, in secondo piano, la testa di Ciro che un guerriero sta per calare in un otre di sangue (come suggerisce la traccia rossa sul bordo del recipiente), secondo il racconto delle fonti. Tomiri, infatti, che aveva perso anche un figlio nello scontro contro il re dei persiani, intese vendicarsi oltraggiando così le spoglie del vinto.

4. Sebastiano Conca, *La regina Tomiri e la testa di Ciro*, Collezione BPER, L'Aquila

Figure di donne nella pittura barocca 5
Lucia Peruzzi

Catalogo delle opere
Sante, vergini e martiri 47
Pericolose passioni 59
Seduttrici ed eroine 69
Dardi d'amore 83
Allegorie barocche 93

Biografie 97

Un'appendice su La Galleria BPER 111
Elena Fumagalli

BPER:

CORPORATE COLLECTION

La virtù e la grazia. Figure di donne nella pittura barocca.

a cura di **Lucia Peruzzi**

La Galleria BPER
Sabrina Bianchi - Responsabile
Greta Rossi - Coordinatrice
Anna Scattolin
Nadia Merati

Testi catalogo
Lucia Peruzzi
Elena Fumagalli

Schede delle opere a cura di
Lucia Peruzzi

Exhibition design
Andrea Isola

Grafica del sistema visivo
TreArt Studio

Allestimento
Alberto Rodella
Apice

Trasporti
Apice

Produzione allestimento
UPM

Strumenti accessibilità - stampe PIAF
(Minolta)
Istituto dei Ciechi Francesco Cavazza
ONLUS

Ufficio stampa
PCM Studio di Paola C. Manfredi
Media Relations BPER

Si ringraziano

Maria Elisa Agostino, Enrico Bellei, Federico Fischetti, Valentina Galloni, Chiara Golfieri, Monica Martinengo, Alessandra Necci, Andrea Salamino, Cristina Stefani, Mauro Zanichelli e Galleria Cantore.
Un grazie a tutto il Servizio Brand e Marketing Communication BPER. Un grazie sincero anche ai collezionisti che hanno voluto conservare l'anonimato.

Crediti fotografici

Ministero della Cultura - Archivio Fotografico delle Gallerie Estensi
Carlo Vannini Fotografo
Cantore Galleria Antiquaria, Modena
Paolo Pugnaghi Fotografo

LaGalleria

La Galleria è la *corporate collection* di BPER che valorizza, tutela e rende fruibile il patrimonio artistico e archivistico della banca. BPER crede in una cultura diffusa e si impegna affinché la propria collezione possa essere sempre accessibile, vicina ai territori e in continua evoluzione. Promuove il patrimonio culturale con obiettivi di responsabilità sociale, stimolando riflessioni su tematiche attuali e rilevanti, con una particolare attenzione alle nuove generazioni, per un futuro equo, consapevole e sostenibile.

Realizzazione editoriale
Sagep Editori, Genova
Direzione editoriale
Alessandro Avanzino
Impaginazione
Veronica Armanino
Redazione
Giorgio Dellacasa

In copertina

Domenico Piola, *Il ratto di Europa*, dettaglio,
Collezione BPER, Genova

Finito di stampare nel mese di marzo 2026
da Grafiche G7 Sas, Savignone (Ge)
per Sagep Editori Srl, Genova