

BPER:
Banca

LaGalleria
Collezione e Archivio Storico

Elisabetta Sirani

Donna virtuosa
Pittrice eroina



L'arte è una forma d'espressione potentissima e da sempre portatrice di messaggi e di pensieri innovativi, capaci di attivare cambiamenti culturali e sociali.

“La Galleria BPER Banca”, con la volontà di valorizzare il proprio patrimonio artistico anche in dialogo con pregevoli opere di provenienza privata, presenta la nuova esposizione “Elisabetta Sirani. Donna virtuosa, pittrice eroina” a cura di Lucia Peruzzi, inserendosi all'interno del ricco programma di eventi culturali di festival *filosofia* e trattando una tematica attuale e di grande rilievo sociale: la libertà.

Elisabetta Sirani, pittrice protagonista del barocco emiliano, è stata un esempio di libertà nei confronti di stereotipi di genere e di convenzioni sociali e culturali, oggi riconosciuta come personalità straordinaria e innovatrice nel panorama artistico del Seicento.

La parità di genere, l'abbattimento di pregiudizi e barriere sono valori che BPER Banca promuove fermamente con *A Pari Merito*, il programma aziendale di valorizzazione della diversità e dell'inclusione.

Questa esposizione rinnova l'impegno della Banca verso il tema delle pari opportunità, affrontato da Elisabetta Sirani trecentosessanta anni fa con grande coraggio e libertà espressiva.

Il percorso della mostra propone un viaggio narrativo attraverso l'evoluzione artistica delle opere di Elisabetta Sirani, partendo dal grande Guido Reni, a cui fu associata per molto tempo e del quale Giovanni Andrea Sirani, padre di Elisabetta, fu il principale allievo.

La breve ma intensa carriera di Elisabetta è rappresentata da sette preziosi dipinti, due appartenenti alla raccolta d'arte di BPER Banca e cinque provenienti da collezioni private. Queste opere testimoniano l'evoluzione stilistica della pittrice e il suo distacco dai modelli imposti, liberandosi dagli schemi che l'avrebbero tenuta imprigionata limitando la sua arte.

Il racconto espositivo si chiude con un'opera di Ginevra Cantofoli, allieva della Sirani, che frequentò l'accademia fondata dalla stessa Elisabetta con l'intento di formare le giovani donne alla professione di pittrici.

Elisabetta Sirani Donna virtuosa, pittrice eroina

“Elisabetta Sirani, pittrice e grafica professionista, caposcuola della propria bottega ad appena vent’anni, professore a pieno titolo dei pittori dell’Accademia di San Luca in Roma e prima artista donna a fondare un’accademia di disegno per sole donne”.¹

Con queste parole Adelina Modesti apre la monografia dedicata alla Sirani “una virtuosa del Seicento bolognese”, protagonista al femminile del panorama artistico di quel secolo nonostante la sua breve vita. Viene messa a fuoco l’immagine di una giovane pittrice alla moda, richiesta nei circoli intellettuali e dall’*élite* aristocratica ed ecclesiastica, artista donna celebrata dai contemporanei, ricercata dai mercanti e dai nobiluomini di Bologna e di fuori città, fino a raggiungere i più grandi e prestigiosi collezionisti del Seicento. Accanto alla sua personalità artistica, che ben presto viene ad affrancarsi dall’influenza del suo maestro, il padre Giovanni Andrea, la studiosa mette in luce il contesto storico e le difficoltà che deve affrontare una donna di allora desiderosa di affermare la propria libertà e la propria autonomia professionale. A rendere Elisabetta una protagonista del suo tempo è fondamentale il ruolo innovativo da lei ricoperto nella trasformazione della pratica artistica femminile in vera e propria professione, grazie anche all’avvio della prima accademia in Europa per giovani donne. La figura della pittrice bolognese viene a incarnare dunque un nuovo modello di femminilità, che rompe gli stereotipi e si libera finalmente dai condizionamenti e dai pregiudizi che in quel tempo vedevano la donna soltanto moglie, madre, vedova o monaca. Insomma Elisabetta mette in discussione i modelli di comportamento e scardina le convenzioni rap-

¹ A. Modesti, *Elisabetta Sirani. Una virtuosa del Seicento bolognese*, Bologna 2004, p. 11.

presentando “una nuova emergente categoria sociale, quella della donna nubile professionista che sceglie una carriera produttiva e gratificante preferendola al matrimonio e alla vita di famiglia”². Non è certo l’unica a lasciare un segno forte nella storia dell’arte ma, come lei, anche le altre donne artiste sono finite a lungo nell’oblio. Solo da pochi anni sono uscite dall’ombra grazie agli studi recenti svolti a tutto campo e alla rilettura critica della vicenda biografica che ne ha fatto emergere il desiderio di emancipazione e di autodeterminazione attraverso il linguaggio espressivo della pittura. Come dimostra la vicenda di Elisabetta Sirani, anche se meno drammatica rispetto a quella di Artemisia Gentileschi, la battaglia per la libertà e la parità di genere è una tematica che attraversa in modo trasversale tutti gli aspetti della nostra vita, sulla quale anche l’arte viene chiamata a interrogarsi.

Il mito

Elisabetta Sirani è morta da più di dieci anni quando nel 1678 il conte Carlo Cesare Malvasia, letterato e scrittore d’arte, licenzia alle stampe la sua *Felsina pittrice*, opera attraverso la quale esalta la grandezza artistica della città di Bologna che, alla fine del Cinquecento, con i Carracci aveva intrapreso una nuova via dell’arte nella quale l’idea della bellezza classica si coniugava con la ricerca della verità. Il biografo dedica molte pagine a Elisabetta e le riserva una profusione di elogi: “amabile fuor di misura”, “degnata d’una fama eterna”, “prodigio nell’arte”, “gemma d’Italia”, “sole d’Europa”.³ Nel suo intenso brano lo storico bolognese mette in luce il talento e le capacità della giovane ragazza che viene paragonata alle leggendarie pittrici dell’antichità celebrate da Plinio. Con parole ben calibrate e piene di suggestione descrive il suo modo di lavorare, così personale e moderno: “presa ben tosto la matita, e giù postone

² A. Modesti, *Elisabetta Sirani* cit., p. 14

³ C. C. Malvasia, *Felsina pittrice*, Bologna 1678, ed. 1841, II, pp. 385-404

speditamente in duo segni su carta bianca il pensiero (era questo il suo solito modo di disegnare da gran maestro appunto, e da pochi praticato, né meno dal Padre istesso, che non me ne lascerà mentire) intinto il picciol pennello in acquarella d’inchiostro, ne faceva ben presto la spiritosa invenzione, che si poteva dire senza segni disegnata, ombrata, ed insiem lumeggiata tutto in tempo”. Rapidità d’ingegno, dunque, e originalità di invenzione, unite a una straordinaria perizia tecnica: sono questi gli elementi con i quali la giovane artista saprà farsi strada nel proprio campo.

In realtà, a partire dai contemporanei fino all’età romantica, la fama di Elisabetta rifugge più per lo stupore che genera la sua bravura che per la bravura stessa, nonché per il prodigio della sua virtù femminile. Lo stesso Malvasia, da una parte descrive le sue qualità di artista celebrandole con precisa consapevolezza, dall’altra ci consegna l’immagine di una delicata giovane pittrice, già avvolta in vita da una vera e propria mitologia di devozione da parte degli ammiratori che accorrono allo studio di “quel talento fatto donna”, in “un concerto di barocco sbalordimento”.⁴ Di fatto, nelle pagine dello storico bolognese Elisabetta rimane chiusa in una torre d’avorio, gentildonna devota all’arte e alla famiglia che sublima la sua vita nella virtù e nel pennello senza mai toccare il territorio autentico dell’esistenza, quasi che la creazione della sua immagine dovesse prevalere sul suo talento. A tutto ciò si aggiungono poi il fascino romantico della morte improvvisa e misteriosa della giovane appena ventisettenne e il sospetto di veneficio, secondo la diceria popolare, da parte di una serva di casa gelosa di un innamorato di Elisabetta, sui quali “penne di ogni età e di ogni secolo riversarono gli inchiostri rosseggianti degli amanti delusi, dei tradimenti infamanti, dei pretendenti respinti” (Emiliani).

Dunque l’ammirazione dei contemporanei nei suoi confronti, ingigantita dal-

⁴ A. Emiliani, *Maestri della pittura del Seicento emiliano*, catalogo della mostra, Bologna 1959, p. 140

la curiosità, dalla meraviglia e dai sospetti pieni di mistero sulla sua morte, la colloca su un piedistallo, quasi fosse un miracolo della natura. Il suo talento è talmente straordinario e fuori dal comune per una donna che Malvasia, in una sorta di mascolinizzazione della sua figura necessaria a giustificare il successo, arriverà a dire che “ogni suo quadro pare dipinto da uomo e non da donna”.

Anche Giovanni Luigi Picinardi nella sua sentitissima orazione funebre, *Il pennello lagrimato*, composta nel 1665 per le solenni esequie di Elisabetta, descrive la capacità, l'ambizione e la straordinaria forza di volontà della giovane da un punto di vista del tutto maschile. “Ma quando ancora di tutte queste glorie n'andasse mendico il sesso donnesco, una sola Elisabetta lo potrebbe rendere illustre a fronte di quegli splendori, che a prezzo di sangue, non che di sudori s'acquistò il sesso virile. Nacque femmina, ma d'effeminato non ritenne, che la cortecchia del nome; il perché fin negli anni più acerbi si mostrò di tanto vaga nella vigilanza, che l'aurora non la ritrovò giammai sonnacchiosa su le morbide piume”. E Picinardi non può esimersi neppure dal far risaltare nel suo discorso, oltre le sue capacità professionali, doti muliebri come la grazia, la purezza, la modestia, l'attaccamento alla casa, la mancanza di tentazioni. “Di femminile non ha che il nome” ha affermato con ammirazione l'oratore poche righe prima, ma poi ci dice che Elisabetta, come si conviene a una ragazza di buona famiglia, accetta comunque le regole e le convenzioni che la società impone. “Fra le mura della casa paterna l'ozio, ch'è la ruggine dell'animo, non le fu però occasione di annichitirsi, avvegnaché sempre occupata in qualche azione virtuosa: pasceva nell'ore meno occupate del giorno lo intelletto con la pittura loquace ella, ch'era lo splendore della muta poesia, e lusinga l'orecchio con l'arpa, mostravasi vaga di maneggiare su l'arpa le linee armoniose d'Apollo ella, che sapeva emulare su le tele tutte le linee colorite d'Apelle. Nella consonanza di quelle volea dimostrarci l'armonia de' propri costumi, la candidezza de' quali non fu giammai an-

nerita dal fumo delle facelle di quello arciere, ch'ella non conobbe che su le tele”. Si diletta dunque Elisabetta di poesia (la pittura loquace) e di musica, esemplare anche nel suo candore virginale in nome del quale riesce a rimanere immacolata e casta, sempre impegnata a scansare in vita quelle ardenti frecce d'Amore di cui sapeva narrare così intensamente sulla tela con i suoi pennelli. E Malvasia, che assiste disperato alla sua morte, non manca di decantarla in un ultimo pensiero ammirato: “bella e candida Elisabetta della purezza dei suoi costumi, si presenterà a quel Dio che bacerà in fronte”.

Ma la storia di questa donna pittrice, eroina nel paziente compimento del suo lavoro quotidiano, offre anche una lettura che rompe gli stereotipi e mette in discussione i contemporanei modelli di comportamento. Gli studi più recenti delineano il suo riscatto e la sua progressiva liberazione da “quell'aura mitica di genio del suo sesso, di sfortunata fanciulla il cui padre, per cupidigia, aveva negato le gioie di una propria famiglia, di modesta giovinetta tutta casa e chiesa, quasi degna di beatificazione, che ci era stata consegnata dalle scarse annotazioni del Malvasia”.⁵ Alla fine Elisabetta uscirà da questa sua immagine idealizzata lasciando emergere i suoi meriti più concreti e moderni, come il suo ruolo sociale, il rinnovamento del linguaggio rispetto agli schemi paterni e “la sua capacità di imporsi alla pari, rispetto ai colleghi di altro sesso, in una città in cui la produzione artistica era componente fondamentale per la gloria locale” (Frisoni). Grazie alle sue virtù, che si possono riassumere in quel famoso appellativo di “Pittrice Eroina” che fu coniato dal Malvasia e che la consacrerà definitivamente, ebbe l'onore di essere sepolta accanto a Guido Reni nella chiesa di San Domenico a Bologna.

⁵ F. Frisoni, *Una Sirani ancor più vera*, in *Elisabetta Sirani “pittrice eroina” 1638-1665*, catalogo della mostra, Bologna 2004, p. 76

Gli esordi

Elisabetta venne alla luce venerdì 8 gennaio 1638 a Bologna, la città più importante dello Stato Pontificio dopo Roma. Fu naturalmente il padre Giovanni Andrea il suo maestro. Solo dopo molta esitazione Sirani aveva acconsentito ad avviare alla pittura la figliola ancora giovanissima e a trasmetterle il proprio mestiere sull'esempio del suo grande professore Guido Reni, figura dominante della prima metà del Seicento e modello irraggiungibile di perfezione. Proprio lui ne era stato il discepolo più brillante, l'amico fedele e il suo confidente fino alla morte nel 1642. "Ella insomma era nata, come i poeti, pittrice" scrisse nei suoi *Appunti* Carlo Cesare Malvasia.⁶ Il conte, che si definiva "gran pratico del Sirani", conosceva bene la fanciulla e ne divenne il mentore. "Io fui, dichiara, quell'io (posso ben dire) che volli assolutamente che il padre, peraltro in ciò renitente, l'arrischiasse a' pennelli, io che l'animai sempre alla degna intrapresa (...) che fui tromba viva, ed incessante per tutto il suo valore". A diciassette anni dunque Elisabetta intraprende la sua carriera e noi siamo in grado di seguirla, anno dopo anno, grazie alla celebre *Nota delle pitture fatte da me Elisabetta Sirani*, una sorta di diario dettagliato e puntuale di date, nomi, quadri che verrà trascritto dal Malvasia nella *Felsina pittrice*.

"Possiamo immaginare Giovanni Andrea indirizzare, con qualche pedanteria, la sua primogenita (ma anche altre due figlie, Barbara e Anna Maria, avrebbe avviato alla pittura) su quella che egli giudicava la migliore (o l'unica) strada percorribile per chi volesse incontrare qualche successo".⁷ La fanciulla, ormai adolescente, respira l'aria di casa e, su suggerimento del padre, si forma all'ombra e nel mito di Guido Reni, il campione del classicismo.

⁶ C. C. Malvasia, *Vite de' pittori bolognesi (Appunti inediti)*, c. 1660-1675, ed. a cura di A. Arfelli, Bologna 1961

⁷ F. Frisoni, *Una Sirani ancor più vera* cit., p. 78

Giovanni Andrea figurava all'epoca tra i personaggi chiave della cultura artistica bolognese. Dopo il suo apprendistato a fianco di Guido, aveva aperto una bottega molto prolifica diventando, come dice Malvasia, uno degli insegnanti di maggior spicco che Bologna potesse vantare nell'arte della pittura e della stampa. Quando Reni muore Sirani era "già divenuto perito professore", seguace dello stile di Guido: "celebre come maestro...nell'insegnare ancora non ha eguali". La sua produzione era di ampio respiro: grandiose pale d'altare per la devozione pubblica, dipinti di carattere storico, mitologico e religioso per una prestigiosa committenza privata fatta di nobili, ecclesiastici e borghesi emergenti. Ma anche incisioni, immagini sacre per la preghiera destinate al popolo nonché frontespizi e illustrazioni librarie per umanisti e intellettuali.

La giovane ragazza prova a confrontarsi con i lavori a cui suo padre sta lavorando in quel tempo, li prende a modello, li studia e li ristudia. In quanto donna non può frequentare le lezioni di disegno dal vero che il padre tiene all'Accademia del nudo di via Urbana aperta solo agli studenti maschi. Relegata nella penombra dello studio paterno può però far pratica di disegno anatomico copiando il gran numero di calchi in gesso di statue antiche, di stampe, di disegni e di dipinti sia dello stesso Sirani che di quegli artisti che lui commerciava come antiquario. Lei col padre può parlare e consigliarsi, in una affettuosa intimità che diventa anche comunione di pensieri d'arte, ma soprattutto ha libero accesso alla ricchissima e varia biblioteca di casa. Desiderosa di apprendere e conoscere, immaginiamo che legga tutto quello che può, da *Le metamorfosi* di Ovidio a *Le vite degli uomini illustri* di Plutarco, dalla *Genealogia degli dei* di Giovanni Boccaccio alla *Regola* del Vignola, fino all'*Iconologia* di Cesare Ripa. Tra i numerosi libri classici si sarà certamente appassionata alla *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio (la prima cronaca d'arte del mondo antico) dove nel trentacinquesimo libro vengono ricordate molte donne pittrici dell'antichità, come Timarete, figlia di Micone, Irene, figlia del pittore Cratino, Aristarete: tutte allieve dei loro padri. Come del

resto Elisabetta, ben intenzionata a diventare pittrice nonostante la riluttanza dell'inquieto genitore che la scoraggia di continuo a seguirlo in quel mestiere.

Il *Battesimo di Cristo* per la Chiesa di San Girolamo della Certosa, enorme dipinto da collocarsi davanti a quello di suo padre, costituisce il debutto pubblico di Elisabetta che, quando accetta l'incarico con l'esuberanza tipica della gioventù, ha appena diciannove anni. Sarà la sua consacrazione come pittrice. Leggendo le suggestive pagine nelle quali Beatrice Buscaroli ricostruisce la trama della vita di Elisabetta sembra di vedere l'entusiasmo della giovane quando, forse inaspettatamente, riceve la prestigiosa commissione e si mette al lavoro "compiendo l'intero disegno della affollata composizione in un battibaleno (...). Disegna ad acquerello, alla veneta. Da chi l'abbia imparato non si sa. Suo padre era notoriamente lento, lentissimo, incerto, aveva il vizio di chiedere pareri a tutti. Elisabetta affrontò la tela che rimase la sua commissione pubblica più importante con spregiudicata audacia. La riempì di episodi e colori, memorie vicine e lontane, citazioni. E' coraggiosa, è vivace, usa rossi e blu oltremare, racconta, racconta, finché può, finché viene a mancare la tela. E alla fine si autorittrae, proprio come "santina", nell'immagine di santa carmelitana che allora era nel dipinto a sinistra del quadro. Resta oggi soltanto l'effigie del volto, un visetto perduto nel tempo, in una tela martoriata dai secoli. Uno sguardo che sale fiducioso al cielo, una sospensione timorata. Elisabetta Sirani avrà finalmente convinto suo padre che è nata pittrice".⁸

⁸ B. Buscaroli, D. Rondoni, *Il veleno, l'Arte. Storia vera e teatrale di Elisabetta Sirani pittrice*, Genova 2004, p. 20

Una genealogia di donne artiste

Elisabetta entra così a pieno titolo nella schiera delle donne pittrici e ben presto comincia ad essere apprezzata dall'*élite* bolognese. Di certo l'aver un padre artista come insegnante e come agente, abilissimo nel gestire il successo della figlia, è fondamentale per la sua affermazione in un campo all'epoca dominato quasi esclusivamente dagli uomini. Per la maggior parte delle donne che intraprendono la carriera professionale nelle arti è indispensabile poter contare su un parente uomo che insegna loro nella bottega di famiglia. Il caro amico Malvasia avrà piacevolmente intrattenuto la sua protetta su questo argomento narrando le storie delle altre pittrici che prima di lei hanno cercato la libertà di esprimersi fuori dalle grigie di una vita già preordinata e hanno seguito la loro ispirazione diventando famose. Le avrà raccontato di Lavinia Fontana, figlia d'arte come lei e paziente discepola del padre Prospero, spesso in viaggio di lavoro, tra Genova e Roma, Firenze e Fontainebleau. Bimba prodigio, Lavinia cresce in un ambiente colto e erudito frequentato da artisti famosi, umanisti e naturalisti del calibro di Ulisse Aldrovandi. E' naturale che, quando si dovrà fare l'autoritratto, si raffigurerà come una raffinata intellettuale, una gentildonna che ha "notizie di lettere, di musica, di pittura" secondo il modello letterario e sociale di donna onesta e colta delineato nel *Cortegiano* di Baldassar Castiglione (1528). Ma poi Lavinia si troverà a dover conciliare la sua professione con l'impegnativo ruolo di madre (avrà undici figli), e a fare i conti con i suoi doveri di moglie sottomessa a un marito, il mercante Giovan Paolo Zappi, che, dal momento del contratto matrimoniale, diventerà il suo assistente e pretenderà di inserire il suo cognome nella firma dell'artista.

Diverso e trasgressivo è il caso più antico di Properzia de' Rossi che troviamo al lavoro, tra il 1525 e il 1526, in uno dei cantieri più prestigiosi dell'Europa del tempo, quello della Basilica di San Petronio a Bologna, e che, con grande audacia, rompe le regole del codice artistico rinascimentale. Capace di intagliare cento

teste in un solo nocciolo di ciliegia (come si addice alla pazienza femminile), ma anche di lavorare il marmo, ha l'onore di entrare, unica presenza di donna artista, nella raccolta delle *Vite* di Giorgio Vasari (1550). Lo storiografo fiorentino dimostra grande ammirazione verso la "scultora", ma nello stesso tempo sembra censurare la donna artista che non si vergogna, "quasi per porre agli uomini il vanto della superiorità, di mettersi con le tenere e bianchissime mani nelle cose meccaniche; e fra la ruvidezza dei marmi, e l'asprezza del ferro", e con coraggio imperdonabile cerca di "conseguire" nell'arte il "proprio desiderio e riportarne fama". Insomma, la scultura non è arte per donne, tanto più quando "la scultora" rappresenta "uno strano argomento" come *Giuseppe e la moglie di Putifarre*, trattandolo per giunta in modo molto trasgressivo. E' come se Properzia nella sua formella in marmo per San Petronio confessasse senza pudore che ha infranto il legame coniugale ed esibisse pubblicamente, nell'eroina biblica che toglie la veste a Giuseppe, il suo grande amore, irregolare e infelice, per un bel giovane, "parendole con questa figura del vecchio testamento come isfogato in parte l'ardentissima sua passione" (Vasari).

La scuola del silenzio

Quando però nella grande tela del suo esordio la giovanissima Elisabetta sceglie di ritrarsi come una monaca certosina "che guarda al cielo", quasi in una relazione personale con Dio, sembra specchiarsi in un modello più mistico, quello della monaca artista Caterina Vigri, la clarissa che nel 1543 era giunta a Bologna da Ferrara per fondare il Monastero del *Corpus Domini*. La devozione controriformata del Seicento enfatizza lo stretto legame tra esperienza contemplativa e produzione artistica e la spiritualità di Caterina avrà certo colpito la sensibilità religiosa della giovanissima pittrice che vive, quasi da reclusa, nella casa del padre di via Urbana, vicinissima al monastero dove è conservato il Breviario miniato della monaca.

Elisabetta ha poche occasioni per uscire e lascia di rado l'abitazione. "Quante volte su l'imbrunire del giorno solinga orava ne' domestici ritiri..." ricorda Malvasia. E la produzione di preziosi quadri di piccolo formato destinati alla devozione personale asseconda questa sua vocazione per una religiosità intima e riservata. Sembra quasi di assistere alla trasposizione della preghiera e della contemplazione nella creazione artistica in un'unione mistica con Dio: una sorta di "scuola del silenzio" come definisce suggestivamente questo tipo di esperienza Marc Fumaroli.⁹ Nel catalogo della bella mostra sulla pittrice tenuta a Bologna nel 2004 Vera Fortunati approfondisce questo aspetto particolare della produzione di Elisabetta. "Nel suo diario di lavoro la Sirani descrive i soggetti religiosi, indicando di volta in volta con amorosa sapienza devozionale le sottili varianti. Iconografie per lo più ripetute: Madonna del latte, Madonna con il Bambino e San Giovannino, la Sacra Famiglia con Sant'Anna e San Giovannino, la Madonna delle fasce, il Battista nel deserto. Una grammatica elementare dell'immaginazione religiosa (...). Piccoli dipinti da toccare con gli occhi delle preghiere solitarie recitate nella propria stanza da letto; immagini desiderate da uomini, ma soprattutto da donne perché visualizzano un sacro in lingua materna. Immagini in cui uomini e donne ritrovano la fragilità dei loro inizi, pur entro l'intreccio di articolate sostituzioni simboliche e sovrapposizioni temporali proprie alla spiritualità controriformata".¹⁰ Alla grazia del renascimento Elisabetta aggiunge una tenerezza tutta femminile che si stempera nella dolcezza che intride gli sguardi, nell'espressione dolcissima dei sentimenti, nel gioco delle mani in affettuosa corrispondenza. Proprio con queste sottili e poetiche variazioni sul tema religioso e l'accostante benevolenza che le caratterizza, l'artista conquisterà una popolarità immediata.

⁹ M. Fumaroli, *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo*, Milano 1995

¹⁰ V. Fortunati, *Frammenti di un dialogo nel tempo: Elisabetta Sirani e le donne artiste*, in *Elisabetta Sirani* cit., catalogo della mostra, p. 25

Il successo

Nel giro di poco tempo la rete dei clienti e dei mecenati si amplia e nella *Nota* redatta da Elisabetta si avvicenda un variegato pubblico di committenti: intellettuali, aristocratici, ecclesiastici di alto rango, molte nobildonne illustri tra cui Eleonora Gonzaga, Isabella d'Austria, Margherita de' Medici, Vittoria della Rovere; ma non mancano semplici borghesi come il suo maestro di musica, il medico di casa, il notaio, il mercante di stoffe, il gioielliere, il "pescatore di casa". Una profonda consonanza di spiriti traspare in particolare dall'intenso rapporto di committenza con Ettore Ghislieri che, prima di ritirarsi a vita religiosa nella Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri, aveva fondato nel suo palazzo l'Accademia pubblica del nudo, frequentata dallo stesso Giovanni Andrea. "L'ascetica edificante, ma accompagnata da garbate piacevolezze e da incontri musicali propri della pedagogia oratoriana, sembra rispecchiarsi nei dipinti commissionati a Elisabetta dal nobile filippino (...). Paradisi domestici: profumo di gigli, melanconie di musiche, tenerezza di affetti"¹¹

Il meticoloso taccuino di lavoro dell'infaticabile pittrice ci fa conoscere la sua straordinaria produzione, quasi duecento dipinti nell'arco di un decennio. Ci sono giorni in cui la casa di Via Urbana è frequentata dalla miglior borghesia e nobiltà, da alti dignitari come i granduchi di Toscana, la principessa di Braunschweig o Cristina di Svezia di passaggio a Bologna: vogliono vedere Elisabetta al lavoro quasi fosse una curiosità da camera delle meraviglie e la omaggiano con preziosi doni. L'artista si muove con accorta sapienza nel suo studio, quasi attrice su un palcoscenico da dove offre agli astanti un vero e proprio spettacolo: "maneggiando ella i pennelli sembrava leggiadramente scherzare, anzi che dipingere",

¹¹ V. Fortunati, *Frammenti di un dialogo nel tempo*, cit., p. 27

racconta Malvasia. Una volta prese il cavalletto e "postavi sopra una teletta, formò ben presto e a termine ridusse una femmina (...) di un'aria così maestosa e gentile; ricevendovi (...) da tanti cavalieri astanti le dovute lodi".

Passano dallo studio di Via Urbana le più belle nobildonne dell'aristocrazia bolognese. Le dame la ricercano perché le ritrae con garbo e, come dice Ferdinando Cospi, rende "belli i loro ritratti". Posano per lei i Ranuzzi, la contessa Annamaria e Vincenzo Ferdinando, e la signora Ortensia Leoni Cordini. E' proprio il marchese Cospi a chiederle di ritrarre l'adorato nipotino Vincenzo Ferdinando "vestendolo dei suoi panni, ma fingendolo Amore in tal guisa trasformato, per poter non osservato ferire e però armandolo d'arco alla mano, e di carcasso al fianco", come ricorda Elisabetta nella *Nota*. Un uso, questo di mostrarsi "in veste di", molto in voga all'epoca. Travestito da Cupido, il piccolo Ranuzzi, in un gioco delle parti del tutto barocco, interpreta il sentimento di una vita che diventa teatro, con "la malizia di una figuretta di Molière"¹². Di Annamaria Ranuzzi Marsigli, rappresentata come Carità, viene esaltata la maternità virtuosa: una recita ideale dal momento che le dame aristocratiche di allora affidavano i loro neonati alle balie. La signora Ortensia Leoni Cardini si offre invece al pubblico come un'avvenente Santa Dorotea: labbra carnose, sguardo languido, grandi perle a illuminarle il viso su cui risaltano i biondi capelli e il raso dell'abito, trae una mela da un cestino ricolmo di fiori per donarla allo spettatore.

Sono ormai lontani i tempi in cui Elisabetta si ritraeva come devota santina con gli occhi al cielo. Ora si presenta come una bellissima nobildonna vestita all'ultima moda secondo la maniera francese, i capelli sapientemente acconciati, indossando i gioielli con i quali spesso veniva pagata per i suoi quadri. Oppure si immortala con pennello e tavolozza e i tratti fieri e molto femminili di artista

¹² F. Frisoni, *La vera Sirani*, "Paragone", 335, 1978, p. 10

erudita davanti a una tela, una statua antica e una pila di libri classici per mostrare apertamente la raggiunta consapevolezza delle sue capacità.

Le donne forti

Elisabetta rispetta, dunque, la tradizione rinascimentale del ritratto umanistico, raffigurandosi come una gentildonna raffinata, saggia e colta. Ma con l'immaginazione cerca la libertà e corre oltre gli spazi angusti della casa paterna dove vive confinata e consumata dal lavoro, oltre i limiti della sua esistenza pilotata dal genitore autoritario che le gestisce anche tutti i guadagni. Lei che "non desiderò che di viaggiare" (queste parole sfuggono al Malvasia nel manoscritto non dato alle stampe), lei che può soltanto leggere nella fornitissima biblioteca di casa, comincia a sognare. Ed ecco nascere le sue coraggiose eroine, Porzia, Lucrezia, Giuditta, Circe, protagoniste di tante storie prese a prestito dai testi di storia antica e dalla Bibbia, personificazioni dei suoi desideri più inconsci. Elisabetta sembra tradurre in pittura emozionanti scene tratte dal melodramma barocco. "L'universo biblico o mitico della *femme forte* diviene lo scenario onirico dove gli "incogniti affetti" della pittrice, le parti "melencoliche" della sua anima che lei stessa non conosce, affiorano e riescono ad oggettivarsi in potenti immagini simboliche".¹⁴ Nel suo capolavoro *Porzia che si ferisce alla coscia* datata 1664, la bellissima moglie di Bruto si pugnala per dimostrare al marito la sua lealtà e la sua devozione assoluta. In Porzia, esempio di determinazione e coraggio nel seguire le proprie scelte, si identifica la donna artista Elisabetta, pittrice eroina che persegue il suo talento senza fermarsi di fronte ai condizionamenti esterni. Sullo sfondo del dipinto le ancelle intente al lavoro domestico rappresentano l'altro volto dell'artista, fanciulla virtuosa dedicata alla casa e al padre infermo.

¹⁴ V. Fortunati, *Frammenti di un dialogo* cit., p. 36

La firma

In ogni sua scelta Elisabetta dà mostra della sua perizia e della sua abilità. Come per quanto riguarda la tendenza a firmare molte delle sue opere, in un'epoca, fra l'altro, nella quale la firma delle donne non aveva nessuna valenza legale. Firma a grandi caratteri la sua prima opera pubblica ma poi comincia a divertirsi a nascondere il suo nome intrecciando le lettere tra i ricami, gli ornamenti preziosi, sui bottoni dei corpetti, sui bordi dei mobili, sui polsini degli abiti, scollature, gale e passamanerie; oppure la cela abilmente in conchiglie, basamenti di colonne o sugli strumenti musicali che lei stessa suona. Le firme di Elisabetta, nascoste e incastonate preziosamente nella trama della tela, sollecitano gli spettatori più sofisticati a un'osservazione attenta e li coinvolgono in un gioco stuzzicante. Ma la firma, come già era successo per Lavinia Fontana, ha un ruolo molto importante nel progresso delle donne verso il riconoscimento professionale. Tanto più nel caso di Elisabetta, in cui l'alone di fama che avvolgeva la giovane pittrice si mescolava a un certo scetticismo e al sospetto che fosse aiutata dal padre. Babette Bohn dedica un saggio molto interessante proprio al problema della firma nei dipinti della pittrice sottolineando come "queste reiterazioni frequenti di paternità la dicono lunga sulla frustrazione vissuta dall'artista e causata dall'ingiusta denigrazione delle sue opere per il suo essere donna".¹⁵ La firma serve proprio a evidenziare la rarità di queste opere realizzate da una mano femminile in un mondo in cui la creatività artistica è intesa come una qualità prettamente maschile e la maggior parte dei pittori sono uomini.

¹⁵ B. Bohn, *Il fenomeno della firma: Elisabetta Sirani e la firma dei pittori a Bologna*, in *Elisabetta Sirani* cit., catalogo della mostra, p. 113

Una pittura più vera

“**C**ercava ella tuttavia di staccarsi dal fare del padre e poneva più forza nelle figure” dice Malvasia negli *Appunti inediti*. E incalza “... oprando in modo che ebbe del virile e del grande nella risoluzione e feracità superando quasi dissi, anche il padre che ad ogni modo è un grand'uomo”. In effetti Elisabetta ben presto, consapevole delle proprie capacità, mostra il desiderio di emanciparsi dal modello paterno e di uscire dal solco tranquillo della tradizione reniana. Le viene negato di “viaggiare fuori delle mura paterne”, ma davanti ai suoi occhi, sugli altari di quelle chiese dietro casa che lei frequenta regolarmente per messe e cerimonie, le si squaderna la meglio pittura di Bologna, in un continuo confronto con i protagonisti di un recente passato, come Ludovico e Annibale Carracci, e i contemporanei più sperimentali. A tal proposito racconta Malvasia negli appunti inediti, che la pittrice va ad ammirare la *Madonna del Rosario* dipinta da Cantarini “... passandovi la Sirana quattro volte vi ritornò fermandosi a contemplarla e dicendo che se non fosse la vergogna vi saria tornata anco altre volte e che non desiderava altro che averla alla stanza”. Un’invenzione letteraria significativa del fascino esercitato sull’artista da un certo tipo di pittura più sperimentale e moderna. La via per la sua libertà interiore passa dunque anche attraverso una scelta stilistica più personale e l’ammirazione per alcuni allievi dissidenti nei confronti della nobile accademia reniana, come Simone Cantarini appunto, o Flaminio Torri. Prima Cantarini le insegna a guardare Correggio e a caricare le figure di un sentimento più intenso e dolce; poi Torre la spinge “a ringagliardire gli scuri” e a realizzare una pittura più vera e macchiata di ombre: in questo modo la grazia ideale del linguaggio di Guido Reni che le aveva trasmesso il padre Giovanni Andrea viene riportata alla vita terrena. Diventa “il meglio pennello che fusse a Bologna”, come la definisce il pittore toscano Baldassarre Franceschini che, usando la parola “pennello”, sembra quasi voler maliziosamente sorvolare sulla distizione

di genere. Dunque in lei si dissolvono via via quella “donesca grazia” e quella “donesca pazienza” che erano considerate fondamentali per la donna artista: lei, che “a prezzo di sangue nonché di sudori s’acquistò il Sesso Virile (...) nacque Femmina, ma d’effeminato altro non ritenne, che la corteccia del Nome” (Malvasia). In un bellissimo saggio che indaga il profondo legame tra pittura e poesia in questi anni di metà Seicento Ezio Raimondi parla di “gusto senechiano” della narrazione, in un “momento in cui la grazia si inserisce in una condizione della pittura che nonostante tutto richiede la presenza e la fierezza della forza”. Sulla “tenerezza slavata, sfianchita, smorta” prevale “l’enigma dell’ombra che è la complessità, il labirinto, il gran teatro del mondo (...)”. E’ il senso del narrare, è il senso della storia, è questa sorta di grande onda del Tasso che continua ancora in questi nuovi personaggi femminili” che trovano una consonanza profonda con i turbamenti più segreti della nostra Elisabetta.¹⁶

Il ruolo sociale

La Sirani in pochi anni è diventata ormai un’artista aggiornata e colta, sensibile ai più moderni stimoli culturali e ha raggiunto una vera e propria autonomia professionale nell’accezione più moderna del termine. Viene ammessa all’Accademia di pittura di San Luca a Roma, unica donna di Bologna a godere di questo privilegio e, nella sua città, ne apre una destinata alla formazione di giovani donne, non solo quelle provenienti da famiglie di artisti, ma anche quelle di famiglie nobili. Come ben argomenta Adelina Modesti nella sua monografia, questo suo ruolo di docente donna che insegna l’arte ad altre donne mette in discussione le consuetudini di bottega. Artista professionista, maestra e donna, dà vita, come afferma la studiosa, a una “trasmissione matrilineare” dell’educazione all’arte e offre un’alternativa radicalmente diversa

¹⁶ E. Raimondi, *Gli enigmi dell’ombra. Guercino, l’arte e la letteratura*, in *I sentieri del lettore*, a cura di A. Battistini, II, Bologna 1994, pp. 77-94

al modello tradizionale di insegnamento uomo- donna (da padre a figlia, da marito a moglie, da fratello a sorella). Lo studio di via Urbana diventa un salotto culturale dove si incrociano tutte le classi sociali; le dame lo frequentano non solo per farsi fare il ritratto ma anche per discutere di arte di poesia o di musica. Le numerose allieve poi creano un clima di collaborazione e di affettuosa ammirazione nei confronti della lezione della maestra. Accanto ai nomi delle sorelle di Elisabetta, Barbara e Anna Maria, che garantiranno la continuità della tradizione familiare, nelle pagine di Malvasia compare un nutrito elenco di “Signore” e “Signorine” che frequentano Casa Sirani come “seguaci”, prima fra tutte Ginevra Cantofoli, giunta presso la bottega di Elisabetta col desiderio di imparare e “per arrischiarsi a passare da piccoli quadretti ad opere grandiose e per far maggior progresso” (Malvasia). Ginevra diventa una delle artiste più attive di quel cenacolo femminile. Spirito riservato e tenace, conduce la sua vita lontana dagli eccessi delle altre “eroine della pittura” e, nel solco del classicismo mutuato da Guido, ne esplora una variante più intima e languida.

Ma il caso della nostra Elisabetta si differenzia ulteriormente da tutte le altre storie al femminile in quanto, con la scelta di non sposarsi, l’artista viene a rappresentare “una nuova categoria sociale che stava nascendo proprio in quel periodo, quella della zitella”. La sua condizione tradizionale di vergine è infatti “uno status sociale temporaneo che veniva presto abbandonato per diventare moglie (sposa) o suora (sponsa christi), passando quindi dalla pater potestas della famiglia, all’autorità del marito o della chiesa”.¹⁷ Al contrario, Elisabetta rimane nubile antepoendo la carriera alla formazione di una sua famiglia. Arriva addirittura a prendere in mano le redini dello studio paterno e a mantenere col suo lavoro la numerosa famiglia, il padre malato, le due sorelle e le allieve.

¹⁷ A. Modesti, *Elisabetta Sirani* cit., p. 53

Conclusioni

Elisabetta Sirani è una delle personalità più significative nel panorama artistico bolognese del Seicento. La sua vicenda di artista donna è del tutto particolare e parte dalle lunghe pagine di elogi del biografo e mentore Carlo Cesare Malvasia per poi snodarsi tra realtà e leggenda nel mito della “vergine pittrice” durante il brevissimo arco di tempo che le fu concesso di vivere. Elogi per il suo pennello virtuoso, per la sua maestria e per la sua rapidità (in soli dieci anni licenzia circa duecento dipinti); elogi per la sua cultura e per il via vai di clienti persi in sua adorazione nel vederla all’opera; ed elogi anche per le doti di donna devota e di onesti costumi che svolge i “femminili” servizi nella casa di via Urbana. La morte precoce, misteriosa e improvvisa, la porta via a soli ventisette anni. Secondo la diceria popolare sarebbe stata responsabile una serva di casa gelosa di un innamorato di Elisabetta, in una suggestiva ambiguità che avrebbe portato la vicenda dell’artista su una strada diversa da quella della storia dell’arte per farla diventare leggenda.

Ma Elisabetta, che si è formata sotto l’egida stretta del padre Giovanni Andrea e che in vita viene celebrata come la reincarnazione artistica al femminile di Guido Reni, riesce a liberarsi dagli stereotipi e dagli schemi che rischiano di tenerla imprigionata e a superare il limite entro il quale avrebbe voluto tenerla il padre. Fa volare l’immaginazione e inventa un modo tutto suo di usare i pennelli, imparando a muoversi tra le squisitezze formali dei deliziosi “quadretti da letto” e la pittura più robusta riservata alle sue donne forti, da Giuditta a Dalila, da Timoclea a Porzia, nelle quali sembra proiettare la propria rivale di pittrice emancipata. In una società dove l’attività artistica è una prerogativa essenzialmente maschile e le donne sono relegate alla pratica delle “arti minori”, come la miniatura e il ricamo, o al massimo la natura morta, lei fonda un’accademia tutta al femminile in cui poter studiare anche disegno dal vero e l’anatomia del

corpo umano e prende in mano le redini dello studio paterno mantenendo i numerosi parenti.

Il tempo e gli studi hanno reso merito delle reali capacità e del ruolo effettivo da lei svolto e hanno liberato la sua figura dall'alone di romanticismo che la circondava. È stata fatta luce anche sul mistero della sua morte. Gli atti del lungo processo per veneficio e i referti delle autopsie verranno letti e riletti per far emergere la verità. Si è trattato di morte naturale, un'ulcera perforata: contesa com'era dai clienti di ogni rango, forse il lavoro e il successo, ma soprattutto la fiamma ardente della passione per la propria arte, hanno finito per consumarla.

Opere



Guido Reni

(Bologna, 1575 - 1642)

Amore dormiente

Olio su tela, 105 x 136 cm
Modena, Collezione BPER Banca

Composizione già nota attraverso numerose copie di bottega, questa splendida tela, restituita al Reni da Daniele Benati, appartiene alla più scelta produzione del maestro intorno al 1620. Stante la sua antica provenienza modenese, è possibile che si tratti de “l’amore dormiente, che da Belcolare comprò il Sig. Co. Rinaldo Ariosti a requisizione dell’Altezza di Modena” di cui parla Malvasia. Sappiamo che Bartolomeo Belcolare lavorava come mediatore per lo stesso Reni, acquistandone e talora vendendone i dipinti, mentre il conte Ariosti era agente di Cesare I d’Este a Bologna. Il duca, ansioso di procurarsi opere del pittore bolognese, era disposto ad accontentarsi anche di quadri già sul mercato, tra i quali, appunto, era comparso “un Amorino figura intiera che dorme di un tale Bartolomeo amico di Reni”. Il giovane dio riposa su un letto dalle coperte di seta rossa e ha abbandonato al suo fianco l’arco e le frecce con i quali impartisce ai mortali i tormenti d’amore. Il pittore si accosta al tema classico con un linguaggio idealizzato ma naturalistico insieme.

Benati sottolinea “la straordinaria presenza della figura sobriamente ambientata contro un fondo scuro che ne fa risaltare il candido incarnato (...). La tessitura ombrosa della tavolozza, giocata su un effetto di penombra, si anima per le pennellate vivaci e guizzanti del lenzuolo, e trova modo di alleggerire la consistenza carnosa del putto attraverso una trama fitta e vibrante, in virtù della quale l’immagine si smaglia contro la luce”. Questi caratteri rimandano alle *Quattro fatiche di Ercole* dipinte da Reni entro il 1621 per il Duca di Mantova ora al Louvre, dove ritroviamo quel senso di maestosa grandezza e di “spoglia e immobile contemplazione dell’esistente”.

Bibliografia essenziale: D. Benati, L. Peruzzi, *Pittore molto studioso e di amorevole maniera*, in *Ludovico Lana e la pittura emiliana del primo Seicento*, a cura di D. Benati, L. Peruzzi, catalogo della mostra (Modena), Milano 2003, p. 22, fig. 10; D. Benati (scheda), in *Banca Popolare dell’Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, pp. 106 - 108; L. Peruzzi (scheda), in *Gli Este. Rinascimento e Barocco a Ferrara e a Modena*, catalogo della mostra a cura di S. Casciu e M. Toffanello, Modena 2014, p. 212; L. Peruzzi, in *Uno scrigno per l’arte. Dipinti antichi e moderni dalle raccolte BPER Banca*, Modena 2017, p. 88.



Giovanni Andrea Sirani

(Bologna, 1610 - 1670)

La Terra dona a Nettuno i bulbi di tulipano

Olio su tela, 155 x 199

Modena, Collezione BPER Banca

Il dio Nettuno arriva dal mare su un cocchio a forma di conchiglia trasportato da cavalli marini governati da possenti Tritoni e sospinto dal tiepido vento Zefiro. La terra, in veste di cacciatrice con l'arco e la faretra, gli fa dono dei preziosi bulbi di tulipano raccolti in un cestino. La complessa e affascinante narrazione testimonia l'entusiasmo per la floricoltura che caratterizzò l'Europa del Seicento, allorché numerose piante, fino ad allora ignote, pervennero dall'Asia e dalle Americhe. Il bellissimo dipinto è stato restituito a Giovanni Andrea Sirani da Daniele Benati che gli ha dedicato una approfondita scheda nel catalogo della mostra *Fiori. Natura e simbolo dal Seicento a Van Gogh* tenuta ai Musei di San Domenico a Forlì nel 2010. Il tema riprende l'invenzione realizzata da Guido Reni e trascritta su rame da Federico Greuter per illustrare una delle più importanti imprese editoriali del Seicento, il *De Florum cultura* del gesuita Giovan Battista Ferrari, scienziato e botanico di fama, stampato a Roma nel 1633. Per l'apparato illustrativo del ricchissimo volume, realizzato grazie alle sovvenzioni del cardinale Francesco Barberini, vennero impiegati alcuni dei più importanti pittori dell'epoca, tra cui Pietro da Cortona e Giovanni Lanfranco. Nell'argomentare l'appartenenza del dipinto alla mano di Giovanni Andrea Sirani, Benati ne sottolinea la cifra stilistica caratterizzata da una grande finezza esecutiva, "la gamma cromatica squillante" e "la grande morbidezza di pennellata", caratteri inconfondibili del più rinomato e fedele degli allievi di Guido Reni, nonché padre della celebre figlia Elisabetta. Il Guardabassi nell'*Indice-guida dei monumenti pagani e cristiani riguardante l'istoria e l'arte esistenti nella provincia dell'Umbria* (Perugia, 1872, p. 199) ricorda in Palazzo Monaldi a Perugia tre opere attinenti a questo soggetto elaborato da Guido. La nostra tela può essere identificata con quella attribuita a uno scolaro del Reni: "una definizione che ora, forti di una migliore conoscenza dell'opera dell'artista, siamo in grado di precisare in riferimento a Giovanni Andrea Sirani, del quale, pur nella dipendenza dall'invenzione del maestro, essa costituisce indubitabilmente un assoluto capolavoro" (Benati).

Bibliografia essenziale: D. Benati, L. Peruzzi, in *Tra sacro e profano* 2009, pp. 46-47, n. 3; D. Benati, in *Fiori. Natura e simbolo dal Seicento a Van Gogh* a cura di D. Benati, F. Mazzocca, A. Morandotti, catalogo della mostra (Forlì, Musei di San Domenico), Milano 2010, p. 122, n. 34; L. Peruzzi, *Giovanni Andrea Sirani. Nettuno e la Terra*, Modena 2019, pp. 17-19.



Elisabetta Sirani

(Bologna, 1638 - 1665)

La Madonna che allatta il Bambino

Olio su tela, 76 x 68 cm

Firmato e datato

Modena, Collezione BPER Banca

Sul fondo, accanto al braccio della Vergine, un recente restauro ha messo in luce la firma della pittrice e la data, purtroppo mutila dell'ultima cifra. In proposito però ci soccorre il diario nel quale la stessa Sirani annotava pazientemente, anno dopo anno, i soggetti dei dipinti da lei licenziati e che, alla sua morte, il padre Giovanni Andrea consegnò a Carlo Cesare Malvasia, il quale, devoto ammiratore della pittrice, lo pubblicò pressoché integralmente nella sua *Felsina Pittrice*. Sotto l'anno 1658 Elisabetta annota infatti di avere eseguito "una B. V. che allatta il Bambino involto nelle fasce per il padre Bovio di San Gregorio, mezza figura", che deve appunto identificarsi con il presente esemplare. Il dipinto della Sirani deferisce a un prototipo di Reni, la *Madonna Koetser* ora nel North Carolina Museum of Arts, a partire dal bellissimo drappo rosso cremisi che fa da sfondo al gruppo divino, consentendo al blu del manto della Vergine di scattare con un elegantissimo contrasto. E' proprio la sontuosa ricerca cromatica a caratterizzare il dipinto che però, rispetto all'irraggiungibile modello di Reni, ci conduce in una dimensione più accostante e quotidiana. Si tratta di un esempio molto suggestivo di quella produzione devozionale per la quale Elisabetta, pittrice in realtà di elette doti e di forte sentire, finì col diventare famosa fra i contemporanei, stupiti del suo cimentarsi, lei donna, in un'attività come quella pittorica, ritenuta di stretta pertinenza maschile.

Al di là della deferenza a questo o a quel preciso modello che la Sirani riporta comunque al suo personale immaginario, il dipinto esemplifica bene la prima fase della sua attività, caratterizzata da un ossequio ai modi reniani che le era stato inculcato dal padre Giovanni Andrea, uno tra i più fedeli imitatori di Guido, e dal quale si sarebbe emancipata solo successivamente. In questo senso il dipinto si affianca ad altre immagini in cui il tema della Madonna col Bambino si presta a continue variazioni, rivelando altresì la stessa inclinazione affettuosa. E' insomma come se Elisabetta, sottraendo l'immagine della Vergine dall'empireo remoto in cui l'aveva collocata Guido Reni, inventasse il "capoletto": un'immagine, cioè, che nella sua accostante benevolenza poteva incontrare il favore della committenza.

Bibliografia essenziale: C. C. Malvasia, *Felsina pittrice*, Bologna 1678, ed. 1841, II p. 394; J. Winkelmann, *Intorno a un quadro di Guido Reni*, in "Culta Bononia", 1970, pp. 213-223; F. Frisoni, *La vera Sirani*, in "Paragone", 335, 1978, pp. 7-16, nota 16, tav. 10; A. Modesti, *Alcune riflessioni sulle opere grafiche della pittrice Elisabetta Sirani nelle raccolte dell'Archiginnasio*, in "L'Archiginnasio", XCVI, 2001, p. 157 nota 18, tavv. 4a, 4b; F. Frisoni, in *Elisabetta Sirani "pittrice eroina"*, a cura di J. Bentini e V. Fortunati, catalogo della mostra, Bologna 2004, p. 177 n. 15; A. Modesti, *Elisabetta Sirani. Una virtuosa del Seicento bolognese*, Bologna 2004, fig. 130.



Elisabetta Sirani

(Bologna, 1638 - 1665)

San Giovannino nel deserto

Olio su tela, 56 x 66 cm

Firmato e datato

Modena, Collezione BPER Banca

Il restauro ha messo in evidenza la firma “Elisab. ta Sirani F. 1660” in basso a sinistra accanto alle zampe dell’agnello. A quella data l’elenco delle opere autografe compilato dalla stessa pittrice, pubblicato da Malvasia, reca la seguente annotazione: “un s. Gio. Battista bambino, per l’Illustriss. Sig. Senatore Pietramellara per accompagnare il Salvatorino che già gli feci”. Ma l’identificazione con questo esemplare dell’opera citata è resa problematica dall’esistenza di un’altra versione dello stesso soggetto anch’essa datata 1660. Il tema di San Giovannino era del resto tra i più richiesti dalla committenza alla giovane pittrice che, pur senza mai essere stata madre, aveva una chiara predisposizione nel dipingere temi fanciulleschi. In questa tela dà prova di incantevole illusionismo nella resa morbida dei teneri incarnati, nell’arricciarsi del pelo dell’agnellino e nei riccioli della testina del Bambino, delineati ciocca per ciocca con sapienti lumeggiature bionde. A confronto con la *Madonna del latte*, descritta nella scheda precedente, questa gradevole tela dimostra come, nel corso della sua fortunata ma breve carriera, la Sirani si fosse progressivamente emancipata dalla soggezione mentale e stilistica nei confronti di Guido Reni, del quale i contemporanei la consideravano diretta erede, quasi una reincarnazione in abiti femminili, per giungere a una cifra stilistica personale. Rispetto al fare un po’ esangue della sua prima maniera, Elisabetta si esprime con un impasto cromatico più caldo e materico, quasi neoveneto, con il quale realizza anche il suggestivo brano di paesaggio che emerge dalla macchia sintetica del cielo nuvoloso. La sacralità dell’immagine viene affidata alla verità dei singoli particolari: la verga con il cartiglio è la prefigurazione del Sacrificio della Croce, lo sguardo di intesa tra il bambino e l’agnello allude a Cristo, l’acqua che scorre allude al battesimo. In questo modo la dimensione arcadica si trasforma in spirito cristiano e l’esperienza della pittura si declina quasi in esperienza mistica, in una profonda fusione con Dio.

Bibliografia essenziale: C. Cesare Malvasia. *Felsina pittrice*, Bologna 1678, ed. 1841, II, p. 395; A. Modesti, *Alcune riflessioni sulle opere grafiche della pittrice Elisabetta Sirani nelle raccolte dell’Archiginnasio*, in “L’Archiginnasio”, XCVI, 2001, p. 208, fig. 50; I. Graziani, in *Elisabetta Sirani “pittrice eroina”*, a cura di J. Bentini e V. Fortunati, catalogo della mostra, Bologna 2004, pp. 180-181 n. 20; A. Modesti, *Elisabetta Sirani. Una virtuosa del Seicento bolognese*, Bologna 2004, fig. 30.



Elisabetta Sirani

(Bologna, 1638 - 1665)

Sacra Famiglia con Santa Teresa

Olio su tela, 122 x 161 cm

Firmato e datato

Collezione privata, courtesy Cantore Galleria Antiquaria

Il dipinto reca iscritte la firma e la data 1664 ed è dettagliatamente descritto nella *Nota delle pitture* stilata dalla Sirani e pubblicata dal Malvasia. Alla data 1664 vi si legge infatti: “Un quadro sopraporta grande, son mezze figure del naturale: vi è la B. Verg. con il Bambino a sederle in grembo, che con la destra fa carezze a s. Teresa, che a man destra della B. V. se ne sta con ambe le mani incrociate sopra del petto, e s. Gioseffo appoggiato sopra un tavolino, per il sig. Gabrielle Rizzardi”. L’incontro tra santa Teresa e la Sacra Famiglia raffigurato nella tela potrebbe avere qualche attinenza con l’episodio narrato dalla stessa santa nel *Libro della mia vita*, forse uno sposalizio mistico. L’opera è stata resa nota per la prima volta da Fiorella Frisoni e costituisce una delle più intense testimonianze della tarda attività di Elisabetta. A queste date ormai completamente autonoma rispetto ai modelli reniani e paterni, la pittrice scandisce la scena in modo potente organizzandola su diagonali e articola sapientemente le figure nello spazio su uno sfondo architettonico appena accennato. Anche la sua pittura si è irrobustita rivelando una materia pittorica più ricca e un nuovo modo di intendere i rapporti chiaroscurali. Il gusto per la macchia profonda e per il forte risalto della luce, sulla scia delle propensioni neovenete di Flaminio Torri, dà ai volti una consistenza quasi scultorea. Tra la figura di santa Teresa, illuminata in primo piano in adorazione, e quella di san Giuseppe, che si protende di lato, quasi in apprensione, mettendo in evidenza le sue mani lunghe e nervose, Madre e Figlio emergono da un mobile velo d’ombra: la sacra conversazione diventa quasi il riflesso dei legami e degli affetti familiari ripresi in una domestica quotidianità. “Opere come questa fanno comprendere come Elisabetta non cercasse a queste date di seguire la strada idealizzata di Guido, ma scegliesse le ragioni del sentimento che, a suo giudizio (e ce lo dicono i suoi dipinti), meglio potevano avvicinare il fedele all’immagine sacra nel chiuso della devozione privata” (Frisoni).

Bibliografia essenziale: C. Cesare Malvasia. *Felsina pittrice*, Bologna 1678, ed. 1841, II, pp. 399-400; F. Frisoni, *La vera Sirani*, in “Paragone”, 335, 1978, p. 12, nota 28, fig. 21; F. Frisoni, in *Elisabetta Sirani “pittrice eroina”*, a cura di J. Bentini e V. Fortunati, catalogo della mostra, Bologna 2004, pp. 186-187 n. 28; A. Modesti, *Elisabetta Sirani. Una virtuosa del Seicento bolognese*, Bologna 2004, fig. 40.



Elisabetta Sirani

(Bologna, 1638 - 1665)

Omnia vincit Amor

Olio su tela, 83,7 x 68,6 cm

Collezione privata, courtesy Cantore Galleria Antiquaria

Il dipinto è stato pubblicato per la prima volta da Adelina Modesti (2001) che ne ha suggerito l'identificazione con una delle opere trascritte nella *Nota* di Elisabetta all'anno 1661-1663: "Un Amorino, che sedendo sopra un panno rosso, che gli fa ancora il postergale, con la destra mano cenna alcuni libri, tenendo nella sinistra scettro e corona di lauro, per il Padre Inquisitore". Il prestigio del destinatario stimola la Sirani a un risultato di grande eleganza formale. Anche il soggetto è molto ricercato e ricco di significati allegorici che rimandano alla classicità e sottintendono un severo monito, in accordo con la levatura morale e la cultura teologica e filosofica del committente, il padre domenicano Giovanni Vincenzo Paolini cui era affidato al tempo l'ufficio dell'Inquisizione a Bologna. I libri, la corona d'alloro e le armi posate a terra (un arco e le frecce che fuoriescono da una faretra) rinviano alle glorie terrene ottenute con l'erudizione, l'arte e la scienza militare. Ma, come recita Virgilio in un verso delle *Bucoliche* (X, 69), "Omnia vincit Amor", l'Amore vince tutto. Dunque non rimaniamo schiavi delle vanità e arrendiamoci anche noi all'Amore divino. Questo Amorino è un delizioso esempio di opera ispirata alle fonti antiche che la giovane pittrice poteva leggere nella fornitissima biblioteca paterna per poi elaborarle con la sua insuperabile maestria. "Di fatto, molte delle sue opere raffigurano libri o biblioteche, mettendo così volutamente in evidenza il suo rapporto con i testi e lo studio: a volte è possibile identificare il volume rappresentato" (A. Modesti, *Elisabetta Sirani. Una virtuosa del Seicento bolognese*, Bologna 2004, p. 129). D'altronde un'opera come questa può leggersi anche come un'allegoria della fama e del successo e assumere dunque un valore autoreferenziale alludendo alla professionalità e alla cultura dell'artista.

Ormai Elisabetta è giunta a una cifra stilistica personale nella quale si leggono palesi debiti nei confronti di una situazione più articolata che si è venuta creando nella pittura bolognese a seguito della morte di Guido. Rispetto alla delicatezza della sua prima maniera, i toni robusti di colore e di impasto, corposo e fluido al tempo stesso, rivelano una precisa conoscenza dei modi di Simone Cantarini ma, soprattutto, della pittura macchiata e neoveneta di Flaminio Torri.

Bibliografia essenziale: C. Cesare Malvasia. *Felsina pittrice*, Bologna 1678, ed. 1841, II, p. 397; A. Modesti, *Alcune riflessioni sulle opere grafiche della pittrice Elisabetta Sirani nelle raccolte dell'Archiginnasio*, in "L'Archiginnasio", XCVI, 2001, p. 128, fig. 66; F. Paliaga, in *La donna nella pittura italiana nel Seicento e Settecento: il genio e la grazia*, a cura di A. Cottino, catalogo della mostra, Torino 2003, pp. 210-211, n. 86; I. Graziani, in *Elisabetta Sirani "pittrice eroina"*, a cura di J. Bentini e V. Fortunati, catalogo della mostra, Bologna 2004, pp. 241-242; D. Benati, in *Il visibile narrare. Storie di Dei e Uomini nella Collezione Cantore*, a cura di A. Giovanardi, catalogo della mostra, Cesena 2013-2014, p. 82.



Elisabetta Sirani

(Bologna, 1638 - 1665)

Venere e Amore

Olio su tela, 101 x 85 cm

Firmato e datato

Collezione privata, courtesy Cantore Galleria Antiquaria

Elisabetta descrive il delizioso soggetto della tela all'anno 1664 nella *Nota delle pitture* redatta dalla pittrice e pubblicata dal Malvasia: "Una Venere mezza figura, che ridendo mostra a noi Amore sdegnato, per aver fallito nel volere ferire un core, per l'illustriss. Sig. Co. Annibale Ranuzzi". Si tratta di una giocosa allegoria in cui Venere, che ci sorride con aria di intesa maliziosa, riprende il figlio Amore per non essere riuscito a colpire il cuore scarlatto che vediamo in alto a sinistra appeso a un albero. I dardi d'amore estratti dalla faretra in primo piano, preziosamente firmata e datata (Elis. Sirani F. 1664), e non andati a segno sono ancora conficcati nella corteccia del tronco. All'espressione impertinente di Venere che sembra cercare la comprensione dell'osservatore di fronte alla vivacità del monello, fa da contrappunto il rammarico sincero del fanciullo che rivolge al cielo gli occhioni languidi e, ancora incredulo di aver mancato il bersaglio, si gratta i riccioli biondi. Questo splendido dipinto, a lungo considerato perduto, è stato reso noto da Adelina Modesti nella bella scheda redatta per il catalogo della mostra milanese *Le Signore dell'arte*, alla quale possiamo fare riferimento per conoscere i particolari della sua vicenda. Dalla *Nota* della stessa Elisabetta si apprende che la tela venne commissionata dal conte Annibale Ranuzzi, figura di spicco dei circoli culturali bolognesi e mecenate della Sirani assieme al suocero, il marchese Ferdinando Cospi. Come agente dell'artista bolognese, il conte fu addirittura impegnato nelle mediazioni con i Medici di Firenze, soprattutto con il cardinale Leopoldo, con i quali tenne stretti rapporti. Il figlio di Annibale, Vincenzo Ranuzzi Cospi, che era stato ritratto da Elisabetta in veste di Amore, ereditò dal padre questa *Venere* e il ritratto allegorico che la pittrice gli aveva fatto, oltre all'intera collezione dei dipinti del nonno, di cui facevano parte altre opere della Sirani. Nella seconda metà del Settecento i dipinti realizzati dalla Sirani per i Ranuzzi- Cospi confluirono nella collezione di Girolamo Ranuzzi e questa incantevole tela raffigurante *Venere e Amore* venne sistemata in una camera da letto. Tale collocazione, sottolinea la studiosa, era in linea con le indicazioni dei teorici del tempo che suggerivano "di porre le allegorie d'amore e le scene mitologiche a carattere erotico nelle camere da letto delle coppie sposate per stimolare il desiderio di generare una magnifica progenie".

Bibliografia essenziale: C. Cesare Malvasia. *Felsina pittrice*, Bologna 1678, ed. 1841, II, p. 399; A. Modesti in *Le signore dell'arte. Storie di donne tra '500 e '600*, a cura di AnnaMaria Bava, Gioia Mori, Alain Tapiè, Milano 2021, pp. 312-313 n. 3-30.



Elisabetta Sirani

(Bologna, 1638 - 1665)

Circe

Olio su tela, 110 x 90 cm

Collezione privata

La giovane donna, con un elegante copricapo di foggia orientale, abbigliata con vesti sfarzose di velluto e broccato drappeggiate attorno alle spalle, regge nella mano destra la magica bacchetta e nella sinistra il libro degli incantesimi. In base agli attributi iconografici, si può identificare con la maga Circe che, come narra Omero nel X libro dell'*Odissea*, Ulisse incontra durante le sue peregrinazioni dopo la guerra di Troia e dalla quale trae in salvo i suoi compagni di viaggio trasformati in porci dalla sua magia. Qui la regina si porge allo spettatore a mezza figura in primo piano, quasi davanti a un proscenio, consapevole dei suoi poteri soprannaturali. Il bel dipinto, esposto anche alla mostra bolognese del 2004 dedicata alla pittrice, era stato per la prima volta riferito a Elisabetta Sirani da Modesti (2001) che è poi tornata sull'argomento nell'approfondita scheda redatta in occasione della mostra *Le Signore dell'Arte. Storie di donne tra '500 e '600* (2021), alla quale si rimanda per la ricostruzione delle complesse vicende collezionistiche dell'opera. La studiosa ricorda che nella *Nota* di Elisabetta, all'anno 1657 compare "una Circe" in coppia con "un Ulisse" in una serie di "diverse mezze figure". Tale indicazione non si può però riferire a questa tela dal momento che essa, per motivi stilistici, costituisce una versione più tarda dello stesso soggetto da assegnare alla maturità della pittrice. La pennellata ricca di ombre profonde e chiaroscuri che ricordano Guercino rimanda infatti a una datazione inoltrata intorno al 1664. Questa è un'immagine emblematica del gran teatro messo in scena da Elisabetta che sul suo palcoscenico fa recitare da protagoniste assolute le sue donne eroine, nelle quali lei stessa si identifica. "Associando il potere di Circe a quelli che erano i campi specifici del sapere femminile – sottolinea Modesti - Elisabetta alludeva alla tradizione bolognese delle donne colte nonché alla propria, ben nota, erudizione (...). E' certo infatti che l'artista preparasse le sue tele studiando le opere della ricca biblioteca paterna, così come il fatto che nelle poesie composte in suo onore i contemporanei si riferivano a lei chiamandola "accorta maga, e gran pittrice saggia". La *femme forte* di Elisabetta, per concludere con le parole di Irene Graziani, "intenta all'applicazione del proprio sapere scientifico, si presta a incarnare una sapienza femminile dalle origini remote".

Bibliografia essenziale: A. Modesti, *Alcune riflessioni sulle opere grafiche della pittrice Elisabetta Sirani nelle raccolte dell'Archiginnasio*, in "L'Archiginnasio", XCVI, 2001, pp. 185-187, nota 104, fig. 15; I. Graziani, in *Elisabetta Sirani "pittrice eroina"*, a cura di J. Bentini e V. Fortunati, catalogo della mostra, Bologna 2004, pp. 211-212, n. 60; A. Modesti in *Le signore dell'arte. Storie di donne tra '500 e '600*, a cura di AnnaMaria Bava, Gioia Mori, Alain Tapiè, Milano 2021, p. 314, n.3-33.



Ginevra Cantofoli

(Bologna, 1618 - 1672)

Sibilla

Olio su tela, 63 x 46 cm

Collezione privata, courtesy Cantore Galleria Antiquaria

Avvolta in un turbante di raso color glicine e azzurro sapientemente intrecciato, una giovane fanciulla emerge dal fondo ombroso volgendo lo sguardo verso la fonte di luce, come se fosse colta in un istante di curiosa sospensione. I dolci tratti del volto sono definiti da un morbido chiaroscuro che li fa risaltare in maniera nitida ma insieme delicata. La regolarità classica dei lineamenti idealizzati e l'eleganza delle sue vesti nulla tolgono alla sincerità quasi disarmante che traspare dalla sua espressione. "Fascino e grazia, esotismo e sensualità, discrezione e mistero sono gli ingredienti di un'opera che, in un'unica figura priva di azione, unisce lontananze geografiche e temporali": così Massimo Pulini definisce in sintesi gli elementi stilistici e poetici che la pittrice Ginevra Cantofoli esprime nell'opera in esame. "Un turbante ben studiato nelle pieghe del tessuto e nel battito di luce - continua lo studioso - era all'autrice sufficiente per creare un nido di pensieri enigmatici e incorniciare un viso riservato e al medesimo tempo determinato". In questa elegante composizione si assiste alla ripetizione di un soggetto molto amato dall'artista e ripetuto nel tempo con piccole variazioni. Il tema iconografico della Sibilla, in grado di coniugare poeticamente il fascino della profezia e dell'enigma alla bellezza giovanile, ebbe grande fama in tutta la pittura del Seicento, dal Domenichino al Reni e al Guercino, fino addirittura, come suggerisce ancora Pulini, a uno dei volti più famosi della pittura dell'Occidente, la *Ragazza con l'orecchino di perla* di Johannes Vermeer che, come suggerisce ancora Pulini, "in realtà rientra nel genere della Sibilla". Con la sua approfondita ricerca sulla Cantofoli, lo studioso ha rimosso il velo d'ombra che per lungo tempo ha tenuto celata la figura dell'artista i cui lavori talvolta sono passati addirittura sotto il nome di Guido Reni. Partendo dall'esile traccia di un unico dipinto, l'autoritratto conservato a Brera con il titolo di *Allegoria della Pittura* a cui tradizionalmente era associato il nome della pittrice bolognese, è riuscito a ricondurre alla sua mano un cospicuo nucleo di opere, piccole tele e pale d'altare. Ginevra come allieva di Giovanni Andrea Sirani aveva percorso il solco della tradizione reniana ed era un'artista già formata quando la diciottenne Elisabetta annota nel diario dell'anno 1656 di aver eseguito un "Ritratto della signora Ginevra Cantofolipittrice". Ginevra elaborò una sua personale e autonoma cifra stilistica e divenne un punto di riferimento importante all'interno del cenacolo di donne artiste che si costituì in casa della Sirani.

Bibliografia: M. Pulini in *Le signore dell'arte. Storie di donne tra '500 e '600*, a cura di AnnaMaria Bava, Gioia Mori, Alain Tapiè, Milano 2021, p. 307.

BPER:
Banca

LaGalleria
Collezione e Archivio Storico

Elisabetta Sirani
Donna virtuosa, pittrice eroina
A cura di **Lucia Peruzzi**

Responsabile “La Galleria” di BPER Banca
Sabrina Bianchi

Coordinatrice “La Galleria” di BPER Banca
Greta Rossi

Grafica del sistema visivo
Avenida

Allestimento e movimentazione
Alberto Rodella e Franco Oddi
Traslochi Ronchetti

Orari di apertura della mostra

In occasione di festival *filosofia*
venerdì 17 e sabato 18 settembre dalle 10 alle 23
domenica 19 settembre dalle 10 alle 21

Dal 24 settembre al 14 novembre
tutti i venerdì, sabato e domenica
dalle 10 alle 13 e dalle 14 alle 18

Sabato 2 ottobre in occasione di “Invito a Palazzo”
dalle 10 alle 19

Modena, via Scudari 9
Ingresso libero

Prenotazioni e informazioni per visite guidate,
gruppi e aperture straordinarie
telefono 059 2021598
lagalleria@bper.it
www.lagalleriabper.it
@lagalleriabper

Mostra realizzata nell’ambito di

 festival *filosofia* libertà

“La Galleria. Collezione e Archivio Storico”
di BPER Banca è il programma di valorizzazione
del patrimonio culturale raccolto dalla banca
nel corso del tempo.

La collezione d’arte rappresenta una delle
maggiori corporate collection a livello nazionale.
L’Archivio Storico raccoglie la documentazione
storica della Banca a partire dalla sua fondazione
nel 1867, è notificato, catalogato e inventariato.

