

**BPER:**  
Banca

La **Galleria**  
Collezione e Archivio Storico

# Protagonisti in posa

Il ritratto  
dal Rinascimento  
al Barocco



# BPER:

Banca

## Protagonisti in posa

Il ritratto tra Rinascimento e Barocco

A cura di  
**Lucia Peruzzi**

Grafica del sistema visivo  
**Avenida**

Allestimento  
**Alberto Rodella e Franco Oddi**

## La Galleria

Collezione e Archivio Storico

Coordinatore  
**Sebastiano Simonini**

Assistente  
**Greta Rossi**

Curatrice Collezione dipinti antichi BPER Banca  
**Lucia Peruzzi**

Curatrice Archivio Storico BPER Banca  
**Chiara Pulini**

Media  
**Relazioni Esterne BPER Banca**

### Aperture Settembre

Venerdì 13 e sabato 14 dalle 9 alle 23  
Domenica 15 dalle 9 alle 21

### Ottobre

Venerdì 4 e domenica 6 dalle 10 alle 13 e dalle 14 alle 18  
Sabato 5 dalle 10 alle 19 (in occasione di Invito a Palazzo)

### Novembre

Da venerdì 1 a domenica 3 dalle 10 alle 13 e dalle 14 alle 18

Via Scudari 9 | Modena  
Ingresso libero  
Prenotazioni e informazioni per visite guidate, gruppi e aperture straordinarie  
Relazioni Esterne BPER Banca  
telefono 059 2021093  
lagalleria@bper.it | www.lagalleriabper.it | @lagalleriabper

Questa esposizione è stata realizzata nell'ambito del



## “La Galleria. Collezione e Archivio Storico” per festival *filosofia*

In occasione di festival *filosofia*, che dedica l'edizione 2019 al tema della persona, “La Galleria” propone al pubblico una mostra dal titolo “Protagonisti in posa. Il ritratto tra Rinascimento e Barocco”. L'esposizione è stata espressamente pensata per l'importante manifestazione culturale che si svolge a Modena, Carpi e Sassuolo. Anche quest'anno, dunque, il nostro Istituto è a fianco del festival e prosegue una politica concreta di promozione della cultura, che consideriamo un importante fattore di sviluppo economico e sociale. In tale ambito festival *filosofia* è un evento di altissimo profilo e la partecipazione al suo programma è un momento fondamentale nella progettualità de “La Galleria”, che operando in piena sintonia con il tema del festival intende valorizzare e far conoscere sempre meglio la prestigiosa collezione di dipinti di BPER Banca.

### Pietro Ferrari

Presidente BPER Banca





## Protagonisti in posa

Lucia Peruzzi

### Il ritratto tra Rinascimento e Barocco

Immagine parlante sospesa tra verità e illusione, tra somiglianza e idealizzazione, tra mimesi e introspezione, il ritratto è la rappresentazione di una persona della quale l'artista cattura i tratti fisici e li ferma sulla tela. Ma il ritratto rivela anche il desiderio di tramandare la memoria dell'individuo e diventa specchio dei moti profondi dell'anima, riflesso del sentimento del tempo e dell'evoluzione del gusto e della moda.

Partendo da uno spunto semplice e diretto della realtà, il ritratto si trasforma in un genere artistico che attraverso i secoli assume diversi significati: dalla connotazione dinastico-araldica del ritratto del Rinascimento che si ispira ai profili degli imperatori romani, allo *State-portrait* del Cinquecento, fino al ritratto del Seicento che, in area padana, si distacca dalla celebrazione di grande parata del Barocco e sceglie la via del naturale e del quotidiano per diventare, con un tono quasi confidenziale, efficace veicolo di promozione sociale.

### Il volto del potere

Questa piccola esposizione di ritratti della raccolta BPER Banca prende avvio dal Cinquecento, l'epoca di massimo splendore in cui vive e si rinnova l'antica tradizione classica della rappresentazione realistica attenta alla definizione dei caratteri individuali dei personaggi. Si moltiplicano le effigi di imperatori, papi, re, principi e cardinali, nobili e condottieri; ma si fanno ritrarre anche i borghesi, desiderando diffondere per questa via un'immagine prestigiosa della propria persona. È il periodo in cui vengono definite le forme della ritrattistica moderna dove il modello, a figura intera, al ginocchio o a mezzo busto, si rivolge all'osservatore in vari modi per un approccio diretto, dal profilo, alla posa di tre quarti, alla rappresentazione frontale.

Il *Ritratto del comandante Gabriele Tadino* è da ricondurre all'affascinante capitolo della ritrattistica di Tiziano, una sorta di *reportage* lungo più di mezzo secolo sulla storia italiana ed europea, esemplificata attraverso le immagini del potere politico, religioso e culturale. Eseguito nel 1538, il dipinto esprime la capacità dell'artista "di cogliere con viva concretezza il carattere ideale dei suoi clienti, senza con ciò far torto né all'evidenza naturalistica né alla verosimiglianza psicologica dei personaggi, esaltando e valorizzando anzi l'una e l'altra in proporzionato equilibrio" (Paolucci). Sono gli anni in cui l'attività di Tiziano come ritrattista si avvia all'apice per la frequenza e il prestigio delle commissioni. Ormai affrancato dalle suggestioni più intime di stampo giorgionesco che caratterizzano i ritratti giovanili e abbandonato definitivamente il taglio a mezza figura a distanza ravvicinata, l'artista accentua con naturalezza gli aspetti eroici e ideali dei personaggi, mettendone anche in evidenza i singoli risvolti sociali e morali per arrivare a una sintesi del tutto moderna della realtà. L'amico Pietro Aretino aveva scritto di lui: "Il senso delle cose ha nel pennello". E' evidente che per il maestro le "cose" da raffigurare non sono soltanto l'apparenza fisica o la resa psicologica, ma il contesto familiare e il rango sociale a cui il personaggio appartiene, il suo temperamento più profondo, di carattere intellettuale e politico. Quasi in contrappunto all'esibizione di nobiltà del condottiero di Tiziano, si pone il volto del giovane monaco realizzato dal veronese Giovanni Francesco Caroto, dove si riflette una vena di assorto intimismo. In questo intenso ritratto, entro un'impostazione sobria e composta che denuncia precisi contatti con il classicismo emiliano, le forme si ammorbidiscono in una suggestiva infusione atmosferica di eco leonardesca e l'espressione si incrina di sottili inquietudini.

Un'impronta decisamente manierista distingue la bellissima tela con *Ritratto di gentiluomo*, che presenta l'elegante e fiero protagonista mentre volge lo sguardo di lato con aria distaccata. Inizialmente attribuito a Nicolò Dell'Abate, il dipinto è da riferirsi piuttosto a un artista francese attivo intorno alla metà del Cinquecento. Rimanda invece a quel tipo di ritrattistica ufficiale che ha il suo modello nel *Leone X* di Raffaello della Galleria degli Uffizi di Firenze il *Ritratto del vice-legato Lorenzo Lenzi*, eseguito dal fiorentino Francesco Brina, forse uno dei numerosi artisti di cultura vasariana operosi nei cantieri medicei. Lo sfoggio di illusionismo prezioso e scintillante di certi particolari, come il campanello in argento dorato e le nappe del cappello, trova il suo precedente proprio in quel celeberrimo dipinto.

## Figure come il naturale

Di "figure come il naturale" parla Marcello Oretti nel suo *Indice delli Ritratti fatti da eccellenti Pittori che sono nelle Case Nobili e de' cittadini nella città di Bologna* licenziato nel 1776. Il nobile erudito, che già nel Settecento ci fornisce la mappa precisa di un genere in quegli anni ormai diffuso nelle dimore cittadine, pur nella stringatezza e concisione delle notizie, lascia emergere dalla sua formula descrittiva la tradizione di un ritratto non aulico ma quotidiano e accostante, attento a rimarcare la spontaneità degli atteggiamenti. La stessa sintetica definizione viene ripresa e ampiamente argomentata da Daniele Benati nel catalogo della bella mostra da lui curata nel 2001 *Figure come il naturale. Il ritratto a Bologna dai Carracci al Crespi* che, fin dal titolo, evoca in modo suggestivo il carattere peculiare di questo tipo di produzione in ambito emiliano.

"Saper ritrarre bene le persone particolari, e specialmente le teste che siano simili, e poi anco il resto del ritratto, cioè gli abiti, le mani e i piedi, se si fanno interi, e la postura, siano bene dipinti" aveva dichiarato sul principio del XVII secolo il marchese romano Vincenzo Giustiniani in merito al ritratto. Come sottolinea Benati, è proprio l'esercizio del ritratto dal vero praticato tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento a contribuire alla nascita di quella nuova attenzione per il reale nei suoi aspetti di profonda autenticità fisica delle persone e delle cose che si pone alla base della svolta antimanagerista della pittura moderna. Si fa riferimento non soltanto alla rivoluzione caravaggesca ma anche alle ricerche dei Carracci che, a date ancora più precoci, partono dalla semplice resa delle fattezze fisiche per arrivare alla resa dei caratteri e delle attitudini spirituali. I Carracci sono all'origine di una complessa vicenda che apre in direzione della moderna introspezione psicologica, sia nel profondo rinnovamento del ritratto ufficiale, sia nella definizione della "testa di carattere" dove l'attenzione del pittore si concentra, più che sulla ricerca fisionomica, sulla restituzione di un sentimento. "Non ci si può non compiacere della straordinaria galleria di personaggi senza nome i cui volti, osservati con un altissimo grado di simpatia umana, ci vengono tramandati attraverso questa pratica: si tratta forse dei garzoni di bottega, degli amici, dei parenti e dei semplici conoscenti, dei bambini e dei ragazzi che si affacciano incuriositi alla porta della bottega, di quanti formavano insomma il cerchio delle frequentazioni quotidiane dei tre cugini nella prima e più sperimentale fase della loro carriera, che sfilano davanti ai nostri occhi e pretendono anche da noi la stessa concentrata attenzione e la stessa umana partecipazione". (Benati) Anche per quanto

riguarda la vicenda del ritratto vero e proprio, legato alle richieste del committente e sovente determinato da occasioni ufficiali, si assiste ad un diretto confronto con il naturale. Ma, come ha acutamente notato Enrico Castelnuovo (1973), “sarebbe falso ridurre la problematica di questi anni a quella di un recupero naturalistico. I suoi problemi saranno quelli di attingere una verità più profonda, e che vada al di là della registrazione del dato naturale, di arrivare a un prodotto che non sia imitazione ma che realizzi le condizioni di una sua autonomia qualificandosi come creazione. Dirà più tardi il Bernini, a proposito del busto di Luigi XIV cui stava lavorando, che egli voleva fare un originale, non una copia”.

Questo moderno atteggiamento della ritrattistica emiliana del Seicento è testimoniato a pieno titolo, oltre che dal *Ritratto di anziana gentildonna con bambino*, per il quale il problema attributivo è ancora di difficile soluzione, dal bel *Ritratto di gentildonna con bambino* di Cesare Gennari. Il pittore, nipote del Guercino, si concentra sulla figura con un'intensità e una naturalezza che, per certi versi, evocano il tono confidenziale e accostante dello zio e declina l'accuratezza quasi spagnola della veste con il senso di inquieta malinconia che sembra trapelare dallo sguardo della donna e tenerla in ansia. Ancora una volta Benati ci restituisce con sottigliezza il fascino ombroso di quella galleria di silenziose figure femminili realizzate da Gennari: “Sempre sospesi tra i sentimenti complementari della rassegnazione e della noia, i suoi ritratti femminili, al corrente anche delle mode francesi diffuse in ambito romano ( Jacob Ferdinand Voet), sono tra quelli che meglio in quel secolo ci parlano della condizione subordinata della donna, alla quale si richiedeva di brillare solo per il tempo precedente il matrimonio, per poi ritrarsi in buon ordine nel breve spazio determinato dalle cure della casa e dei figli”.

Nella pittura bolognese sul finire del Seicento, dopo la lunga fase dominata dall'ascendente classico di Guido Reni, si assiste ad una ripresa dello studio dal vero di volti e di espressioni avviato dai Carracci nel secolo prima e al recupero in chiave moderna di quei lontani e intensi precedenti, soprattutto in relazione alla “testa di carattere”. Questa nuova stagione vede protagonisti pittori come Pasinelli, Burrini, Canuti e Crespi. L'incantevole tela di Pasinelli raffigurante *Fanciulla con gabbietta vuota* mostra come l'artista, che pure aveva mosso i primi passi all'interno della più classica tradizione reniana, sia interessato a tale esercizio di riporto dal vero ma interpreti il soggetto in chiave di malinconica e quasi introspettiva allegoria. Analogamente il *David* realizzato da Giuseppe Maria Crespi,

così ravvicinato e concreto nella sua carnale e accostante individuazione, fa pensare al risultato di un simile studio dal reale: quasi una testa di carattere che, ammantandosi di un pretesto narrativo, si traduce nell'espressione patetica del profeta in atto di comporre i salmi mentre si accompagna con l'arpa, pronto per essere inserito in una più vasta composizione di storia affollata di personaggi. Lo spessore fisico dell'immagine ci fa pensare alla bellissima e poetica intuizione di Francesco Arcangeli che, in relazione alla pittura di Crespi, parlava di “sentimento del corpo” da intendere come “metafora della mortale gravità della condizione umana. Il naturale coincide per lui con un ispessimento della materia, con l'improvviso appesantimento della curva elegante cui le sue figure, ancora coinvolte nella poetica rococò, vorrebbero tendere” (Benati). E' evidente che questo tipo di produzione, da non confondere con il ritratto vero e proprio, diventa una palestra per sperimentazioni continuamente variate nel tentativo di cogliere le infinite attitudini ed espressioni del volto umano, della persona insomma, nella totalità più profonda e moderna della sua indole e del suo essere.

Per i contributi più significativi sull'argomento: E. Castelnuovo *Il significato del ritratto pittorico nella società*, in *Storia d'Italia*, V, *I documenti*, 2, Torino 1973; *Titien. Le pouvoir en face*, catalogo della mostra a cura di P. Nitti, T. Carratù, M. Costantini, Parigi, Musée du Luxembourg, 2006-2007; *Figure come il naturale. Il ritratto a Bologna dai Carracci al Crespi*, catalogo della mostra a cura di D. Benati, Dozza, Castello Malvezzi-Campeggi, 2001.





**Giovanni Francesco Caroto**  
(Verona, 1480 circa – 1555)  
**Ritratto di giovane monaco**  
Olio su tela, 55 x 37 cm

Per l'intensità e la fermezza dello sguardo e la caratterizzazione dei tratti somatici del giovane monaco, il dipinto può considerarsi un vero e proprio ritratto, anche se poi il nimbo e la palma che egli regge tra le dita, aggiunti forse in un secondo momento, qualificano l'immagine come quella di un santo martire dell'ordine benedettino. L'ascrizione a Caroto trova conferma nella calibrata fusione cromatica di stampo veneto entro un'impostazione sobriamente classica. Sono questi i caratteri che l'artista veronese palesa nella sua attività matura, dopo aver abbandonato le propensioni inquiete delle opere più antiche. In questo ritratto in particolare la plasticità del volto e della mano affusolata, morbidamente intaccata dall'ombra, denuncia precisi contatti con il classicismo emiliano. "L'espressione mesta e severa, quasi di passione trattenuta, con cui il giovane monaco ci sogguarda interrogativamente da questa tela" (Benati) rivela le sorprendenti capacità del pittore di calarsi nell'attitudine psicologica della persona; anche le forme si ammorbidiscono in una suggestiva infusione atmosferica di eco leonardesca e lo sguardo si incrina in un'ombra di sottile malinconia a sottolineare la recline sensibilità del giovane.

Riferimenti bibliografici: D. Benati (scheda), in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione di dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 62.



**Pittore francese (?), già attribuito a Nicolò Dell'Abate (1550 circa)**

***Ritratto di gentiluomo***

Olio su tavola, 65 x 47,5 cm

Il libro tenuto nella mano destra qualifica il personaggio come un uomo di lettere mentre la stola di broccato sulla veste scura sembra indicarne un ruolo pubblico. La capigliatura che il gentiluomo ostenta con sguardo fiero, rasata sulla nuca e corta sulla fronte, rimanda a convenzioni nordiche. E' probabile che, sempre secondo una soluzione settentrionale, la tenda verde che gli ombreggia la fronte alluda a un ritratto *post mortem*. Come bene argomenta Benati, "il dipinto costituisce una sfida alle capacità del conoscitore, per la qualità elevatissima che lo connota, tale da pretendere un riferimento attributivo preciso e giocato sui grandi nomi, e per la presenza di caratteri che ne rendono tuttavia sfuggente la stessa definizione stilistica". Il riferimento a Nicolò Dell'Abate (Modena, 1512 – Fontainebleau, 1571) era stato avallato da importanti studiosi, tra i quali Giuliano Briganti e Mina Gregori, che vi riconosceva i caratteri del pittore modenese "nella presentazione decisa, col viso e lo sguardo girato e nella presenza importante delle mani". Dopo i primi dissensi espressi da una specialista di Nicolò come Sylvie Béguin, la questione è stata riaperta da Benati che ne rifiuta l'estrazione modenese: "altra cosa è infatti la freddezza lucente degli incarnati di questo fiero ritratto, sul quale le ombre si imprimono con un marcato effetto disegnativo (in particolare sulla tempia e sulla guancia), rispetto alla verità più morbida e pulsante che Nicolò persegue fin nella sua tarda attività francese". Pur se è



evidente il rapporto con la ritrattistica italiana, l'orizzonte espressivo di questo dipinto si svolge in ambito settentrionale, non tanto fiammingo quanto piuttosto francese, non lontano dalle forme monumentali di Francois Clouet (Tours, 1510 – Parigi, 1572).

Riferimenti bibliografici: D. Benati (scheda), in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione di dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, pp. 63-64.







### Tiziano e bottega

#### *Ritratto del comandante Gabriele Tadino*

Olio su tela, 118 x 108

L'iscrizione in alto a destra permette di precisare la data di esecuzione della tela al 1538 e di identificare il personaggio raffigurato in Gabriele Tadino, celebre ingegnere militare del Cinquecento. Arruolatosi nell'esercito della repubblica di Venezia dopo il 1522, aveva diretto con successo la difesa di Rodi contro la flotta turca di Solimano il Magnifico. In questa circostanza era stato gravemente ferito da un proiettile all'occhio. La critica si è espressa in maniera quasi unanime riguardo l'attribuzione dell'opera a Tiziano. Il nobile impianto compositivo e l'innegabile qualità dell'esecuzione si pongono in significativo confronto con alcune opere eseguite dal maestro nello stesso lasso di tempo, anche se la conduzione pittorica non del tutto omogenea può giustificare l'ipotesi della collaborazione di un allievo. Il nostro ritratto mette in risalto le doti umane del protagonista raffigurando il condottiero, ormai quasi sessantenne, consapevole delle glorie della sua carriera militare ma anche del passare del tempo, con impressi in maniera indelebile sul proprio corpo i segni del suo sacrificio. Nel volto la nobile espressione si vela di un'ombra di malinconia. Il paesaggio che si apre oltre la finestra, con due esili alberelli che si stagliano contro il cielo, costituisce una di quelle momentanee e atmosferiche visioni di paese con le nuvole basse che spesso appaiono nei ritratti di Tiziano, quasi ad accompagnare il sentimento del



protagonista e a esprimere il senso di vitale immediatezza.

Riferimenti bibliografici: L. Peruzzi, *Tiziano. Ritratto di Gabriele Tadino*, in *BPER:Banca. La Galleria. Collezione e Archivio Storico*, Modena 2018, pp.7-10





**Francesco Brini, o del Brina**

(Firenze, 1540 circa – 1586)

**Ritratto del vicelegato Lorenzo Lorenzi**

Olio su tela, 123 x 93 cm

Questo dipinto si pone come importante documento storico relativo a un personaggio di rilievo nella vita politica bolognese, il fiorentino Lorenzo Lorenzi, nominato nel 1544 vescovo di Fermo da papa Paolo III e nel 1555 posto al governo di Bologna come vice legato del cardinale Carlo Carafa per ordine di papa Paolo IV. La tela rimanda a quel tipo di ritrattistica ufficiale che ha il suo modello obbligato nel *Leone X* di Raffaello (Firenze, Galleria degli Uffizi). Il prelado siede accanto a un tavolo; il campanello in argento dorato e le nappe del cappello appoggiato su una pila di libri costituiscono uno sfoggio di illusionismo prezioso e scintillante che trova il suo precedente proprio in quel celeberrimo dipinto. La firma, celata fra le venature del legno nello schienale della poltrona ma ben leggibile, consente di riferirne con esattezza l'esecuzione al pittore fiorentino Francesco Brini, o del Brina. Di Francesco Brini si conoscevano finora solo alcuni dipinti sacri di solenne impianto manierista, datati per giunta ad anni assai più inoltrati del 1556 che si legge su questa tela. L'eccezionale resa qualitativa conseguita in questo ritratto, vero e proprio *exploit* di sottigliezza descrittiva e di introspezione psicologica, induce ad anticipare la data di nascita dell'artista e a prospettare quella compresenza di registri espressivi e stilistici diversi che connota altri protagonisti della cultura manierista: si pensi in particolare al caso di



Giorgio Vasari, che sa alternare un registro di pittore “di corte” a uno familiare e a uno “devoto”. Per le sue affinità con i ritratti di Prospero Fontana, questo dipinto apre nuove prospettive di ricerca per lo studio sui rapporti artistici tra Bologna e Firenze poco oltre la metà del ‘500.

Riferimenti bibliografici: L. Peruzzi (scheda), in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione di dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 70





**Artista emiliano**

(metà del XVII secolo)

***Ritratto di anziana gentildonna con bambino***

Olio su tela, 129 x 95,5 cm



L'anziana gentildonna viene raffigurata in abiti vedovili mentre appoggia con gesto protettivo la mano sinistra sulla spalla del nipote, quasi alludendo con orgoglio alle speranze che ripone in lui. Il dipinto, di indiscutibile tenuta qualitativa, è da collocare nell'ambito della ritrattistica emiliana intorno alla metà del Seicento. Ci offre indicazioni in tal senso la tipologia dell'abbigliamento, soprattutto quella del bambino che sfoggia un ampio colletto di pizzo e eleganti polsini inamidati. La cupa e tetra individuazione psicologica, che poco concede all'indugio descrittivo, se da una parte richiama la moderna ritrattistica lombarda, come quella per esempio del bergamasco Carlo Ceresa, dall'altra rimanda a formule che trovarono ampia divulgazione in ambiente emiliano, in modo particolare nell'intensa ritrattistica di Alessandro Tiarini. Una certa consonanza con il pittore bolognese si avverte nel naturalismo della resa dell'incarnato ma soprattutto nella severa impostazione e nell'austero rigore morale che informano il dipinto: ciò che interessa all'artista è catturare la sensibilità del personaggio, precisandone con sottigliezza e accostante semplicità le attitudini e i moti interiori.

Riferimenti bibliografici: D. Benati (scheda), in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione di dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 152.



**Cesare Gennari**

(Cento, 1637 – Bologna, 1688)

**Ritratto di gentildonna con bambino**

Olio su tela, 130 x 96 cm

La giovane dama, di una bellezza aristocratica e malinconica, è raffigurata mentre tiene affettuosamente per mano il bambino. L'iniziale attribuzione della tela a Pier Francesco Cittadini era motivata dalla modernità e dalla disinvoltura della composizione. La restituzione a Cesare Gennari, il più importante allievo del Guercino, si deve a Daniele Benati che ne sottolinea "la conduzione vibrante e sottile della pennellata" e "l'inquieta e mobile sensibilità che preme al di sotto della scelta compostezza dei gesti". Rispetto al fratello Benedetto, che nel corso dei suoi prolungati soggiorni in Inghilterra e in Francia aveva maturato una maniera "più dolce, più finita, e più vaga, (...) difetto che suole accadere in chi passa sotto altro cielo" (Luigi Crespi, *Felsina pittrice*. Tomo III, Bologna 1769, pp. 174, 176), Cesare limita la sua attività alla sola Bologna ma si impone come una delle personalità più interessanti all'interno della cultura emiliana del terzo quarto del Seicento. I suoi ritratti sono caratterizzati da una concreta fisicità e da una minuziosa descrizione dell'abbigliamento che consente la restituzione del grado sociale dell'effigiato, ma soprattutto da un'inclinazione psicologica ombrosa e sensibile del tutto simile a quella che traspare dietro lo sguardo della dama. Il più giovane dei Gennari non solo eredita la "bella maniera Guercinesca, da che solo in lui vedesi continuata, e seguitato il bel modo e forte, di mac-



chiare, di tingere, d'ombreggiare del suo gran zio" (Crespi), ma si concentra con grande intensità sulla figura e si adegua al tono confidenziale assunto dallo zio nelle occasioni private.

Riferimenti bibliografici: D. Benati (scheda), in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione di dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, pp. 174-176.





**Johannes Hermans, detto Monsù Aurora**

(Anversa, 1653 circa – Roma (?), post 1665)

**Ignoto ritrattista nordico (?)**

***Busto di fanciulla entro una ghirlanda di fiori***

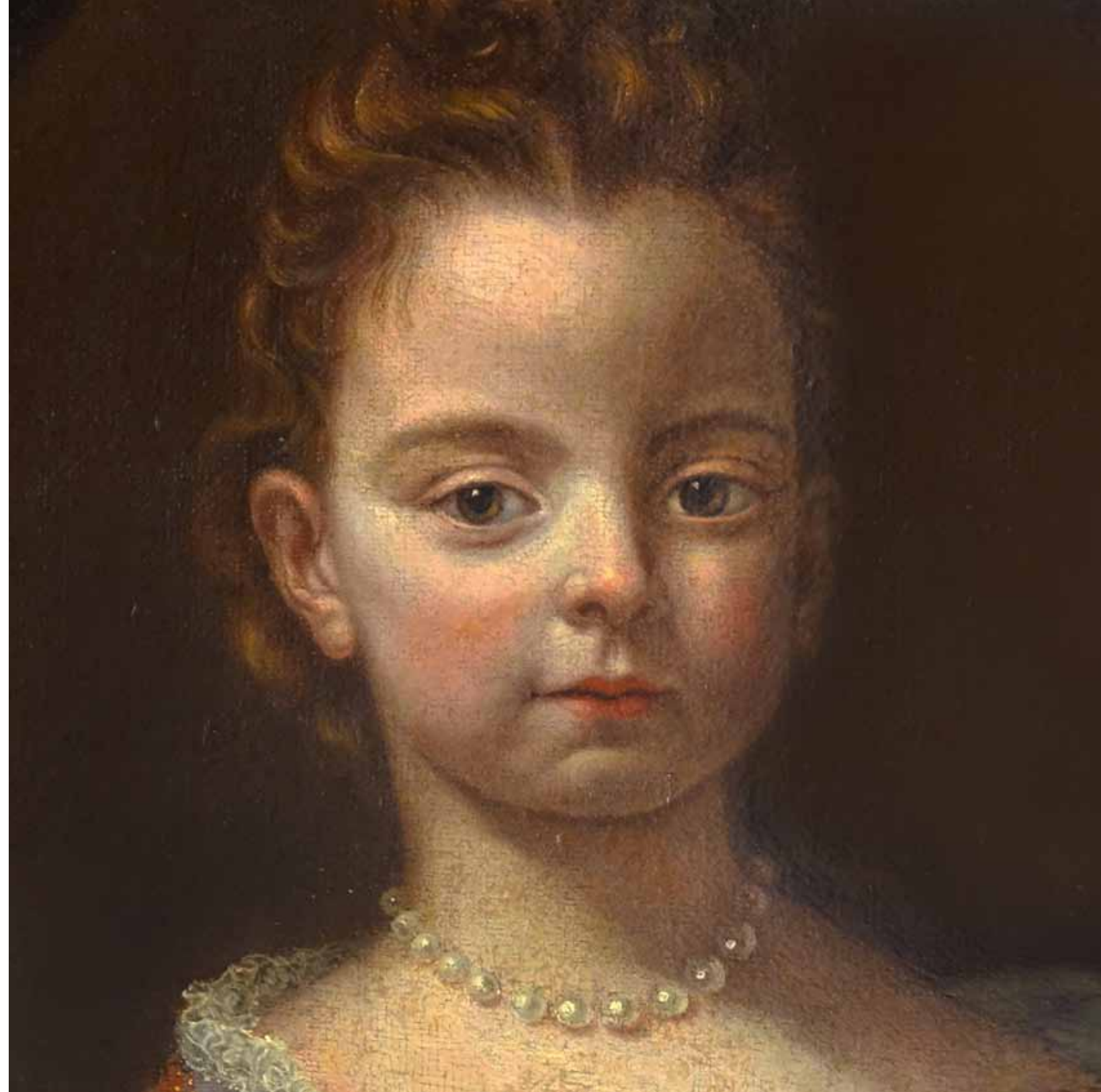
Olio su tela, 130 x 96

Secondo una soluzione nata in ambiente fiammingo e diffusa in Italia da Daniel Seghers, il pittore inserisce il ritratto della nobile fanciulla, riccamente abbigliata, al di là di un'apertura incorniciata da una rutilante ghirlanda di fiori tenuta da un nastro azzurro, in cui le singole essenze (tulipani, garofani, rose, peonie, *boules de neige*, giunchiglie, tuberose, anemoni), sono attentamente indagate pur nell'effetto decorativo dell'insieme. Questa sontuosa tela, che denuncia una destinazione ovviamente aristocratica, era stata inizialmente attribuita a Abraham Brueghel: un riferimento erroneo, ma che si giustifica per l'impatto vivido ed esuberante dei fiori, tale da richiamare i modi di quel protagonista della natura morta d'importazione fiamminga tra Roma e Napoli alla metà del XVII secolo. Il dipinto invece è da ricollegare, insieme al suo *pendent* con *Ritratto di fanciullo*, a una tela con una ricca composizione di *Fiori in un giardino con animali e busto di marmo* firmata "J. Hermans F. 1653". Tale considerazione si rivela fondamentale e consente di gettare una nuova luce sull'attività di questo artista, detto Monsù Aurora, ricordato negli inventari anche come autore di nature morte di frutta e di fiori ma per lungo tempo noto soltanto per la sua attività di pittore di animali svolta a partire dal 1656 al servizio del principe Camillo Pamphilj e documentata da una serie di piccoli quadri con volatili tuttora nella Galleria Doria Pamphilj di Roma. Le ulteriori restituzio-



ni a Monsù Aurora fanno comprendere il ruolo da lui svolto, in qualche anticipo allo stesso Brueghel giunto a Roma solo nel 1659, nell'evoluzione della natura morta romana che, partita da esiti di severo naturalismo, flette verso sontuose soluzioni decorative di marcato gusto barocco.

Riferimenti bibliografici: L. Peruzzi (scheda), in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione di dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 240.







**Lorenzo Pasinelli**

(Bologna, 1629 – 1700)

***Fanciulla con gabbietta vuota***

Olio su tela, 74 x 54,5 cm



La giovinetta viene rappresentata mentre con aria malinconica, ma con gesto di grave e compunta ammonizione, indica la gabbietta rimasta vuota. La poetica immagine sottintende un delicato significato allegorico relativo all'innocenza della fanciullezza che, come un bene prezioso e mal custodito, si perde troppo presto e in modo irrimediabile. Il tenue contenuto morale non altera tuttavia la sincerità profonda della raffigurazione, cosicché il dipinto conserva la freschezza del riporto diretto, nella tradizione della "testa di carattere" e dell'abbozzo dal vero inaugurata da Annibale Carracci. Il dipinto, già riferito da Carlo Volpe al modenese Francesco Stringa, è stato restituito dagli studi più recenti a Lorenzo Pasinelli e coniuga "alla bonarietà del riporto dal vero e all'aggressiva presenza dell'immagine, così dichiaratamente umile e dimessa, la sprezzata facilità della pennellata" (Benati). Ma se è vero che tali caratteri sono riconducibili a questo artista bolognese, il dipinto sottintende altresì la conoscenza della pittura di genere che ha le sue radici nell'Europa del Nord: che vuol dire, in questo giro di anni, non solo conoscenza dei dipinti olandesi e fiamminghi presenti nelle collezioni bolognesi, ma anche un preciso interesse per il ricco repertorio di figure di contadini, mendicanti e popolani realizzati da Eberhard Keilhau, noto come Monsù Bernardo, nel corso della sua lunga carriera.

Riferimenti bibliografici: D. Benati (scheda), in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione di dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 166.



**Giuseppe Maria Crespi, detto lo Spagnolo**

(Bologna, 1665 – 1747)

**David**

Olio su tela, 75 x 61 cm

Il dipinto coniuga lo studio dal vero, nel genere della cosiddetta “testa di carattere”, con uno spunto narrativo e mostra il profeta David in atto di comporre i salmi mentre si accompagna all’arpa. Se la fisica consistenza delle ombre bruciate è una sigla inconfondibile del pittore bolognese, il carattere guizzante della pennellata sulle vesti e la saldezza dell’impostazione naturalistica riconducono alla sua prima fase, trovando un confronto puntuale nelle teste dei personaggi che prendono parte alle *Nozze di Cana* (Chicago, Art Institute), una sontuosa e teatrale *mise en page* di volti fermati nelle più svariate espressioni. Emerge l’attenta rilettura della tradizione bolognese precedente alla luce di un rinnovato studio della pittura veneziana del Cinquecento, conseguente a un soggiorno nella città lagunare sul finire degli anni ottanta. L’esempio di questa grande pittura permette al Crespi di comprendere più a fondo i moventi della riforma avviata dai Carracci sul finire del secolo precedente: un sentito neo-carraccismo che costituisce il sostrato più sincero delle opere di questi anni. Anche qui l’uso di un lume che spiove dall’alto si rifà al teatro ormai barocco di Ludovico Carracci, dal quale dipende altresì l’attenta resa dell’espressione patetica del personaggio. Il volto di David, così ravvicinato e concreto nella sua carnale e accostante individuazione, fa pensare proprio al risultato di uno studio dal vero, quasi una testa di carattere che si ammanta di un pretesto narrativo: un semplice studio



di attitudine che si traduce nell’espressione patetica del profeta pronto per essere inserito in una più vasta composizione di storia. Questo tipo di produzione diventa una palestra per sperimentazioni continuamente variate nel tentativo di cogliere le infinite attitudini del volto umano nella totalità più profonda e moderna del suo essere.

Riferimenti bibliografici: L. Peruzzi (scheda), in *Banca Popolare dell’Emilia Romagna. La Collezione di dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 188.





