

BPER:
Banca

LaGalleria
Collezione e Archivio Storico

Corrispondenze barocche



Corrispondenze barocche

A cura di
Lucia Peruzzi

Testi di
Daniele Benati
Lucia Peruzzi
Francesca Piccinini

Grafica del sistema visivo
Avenida

Allestimento
Alberto Rodella e **Franco Oddi**

Movimentazione opere
Traslochi Ronchetti

Crediti fotografici
Archivio fotografico del Museo Civico d'Arte
Paolo Pugnaghi
Paolo Terzi
La Galleria
Ernesto Tuliozi

Si ringraziano
Sara Gottardi
Lorenzo Lorenzini
Graziano Manni
Cristina Stefani

Pubblicazione realizzata nell'ambito del progetto:

La Galleria
Collezione e Archivio Storico

Responsabile
Sabrina Bianchi

Coordinatrice
Greta Rossi

Curatrice Collezione BPER Banca
Lucia Peruzzi

Curatrice Archivio Storico BPER Banca
Chiara Pulini

Media
CSArt
Relazioni Esterne BPER Banca

Telefono 059 2021598
lagalleria@bper.it
@lagalleriabper

È giunto il momento di riaprire le porte de “La Galleria” di BPER Banca. La mostra *Corrispondenze barocche*, a cura di Lucia Peruzzi e realizzata in collaborazione con i Musei Civici di Modena, è un tassello fondamentale che si aggiunge al percorso avviato tre anni fa con l'inaugurazione della nostra Galleria, un percorso in continua evoluzione che ha come obiettivo principale la valorizzazione dello straordinario patrimonio culturale di BPER Banca, caratterizzato dall'importante collezione di dipinti antichi e dall'Archivio Storico.

Rendere fruibile ad un pubblico più ampio l'arte e la cultura è uno degli obiettivi che ci siamo posti avviando questo progetto. *Corrispondenze barocche*, consolidando la collaborazione instaurata con il Museo Civico d'Arte di Modena, i cui spazi sono in fase di ristrutturazione, ci consente di dargli concretezza. Il Presidente di BPER Banca Pietro Ferrari afferma che “intrecciare rapporti tra pubblico e privato nel settore culturale è fondamentale per una ripartenza che sia positiva e ricca di nuove energie e sinergie. BPER Banca è pronta per affrontare questa nuova sfida, che si inserisce in un momento cardine per il nostro Istituto. Grazie a “La Galleria” rafforziamo il rapporto che ci lega ai territori in cui operiamo rendendo sempre meglio accessibile il nostro patrimonio culturale, strumento impareggiabile per raccontare la storia della nostra banca, del suo territorio e della società in senso più ampio”.

Con la chiusura dei luoghi della cultura si è interrotta per molti mesi la possibilità di visitare mostre, musei, gallerie e di partecipare ad eventi, e la conseguenza più immediata è stata la perdita di molte occasioni necessarie per poter accrescere la conoscenza e la consapevolezza di ciò che ci circonda. Questa situazione, sicuramente difficile, ha spinto molti musei a reinventarsi, proponendo soluzioni alternative sfruttando i canali digitali per evitare di lasciare l'arte rinchiusa tra le mura delle sale espositive. Anche “La Galleria. Collezione e Archivio Storico” di BPER Banca ha continuato a produrre contenuti di qualità, semplici e coerenti, tramite strumenti digitali e informatici, e continuerà a farlo tramite il sito lagalleriabper.it e l'account Instagram @lagalleriabper



**Collezionismo d'arte a Modena.
Figure esemplari e istituzioni**

Francesca Piccinini

Nel corso dell'anno 2020 il Museo Civico è stato interessato dalla temporanea chiusura per lavori di consolidamento antisismico e di adeguamento impiantistico di un'ampia porzione del percorso museale comprendente le sale che ospitano le mostre temporanee, le raccolte etnologiche e le collezioni Campori e Sernicoli. La riapertura di tutta l'ala museale completamente rinnovata costituirà un appuntamento importante del 2021, anno del centocinquantenario di fondazione del museo, oltre che prima tappa dei lavori finanziati dal *Progetto Cantiere estense*, avviato nell'ambito del più vasto piano *1 miliardo per la Cultura* nel 2016, che renderanno finalmente possibile l'avvio dell'ampliamento degli istituti culturali del Palazzo dei Musei e metteranno a disposizione della città nuovi spazi da dedicare alle esposizioni temporanee al piano terra del vasto complesso settecentesco in corso di riqualificazione.

Il necessario disallestimento degli importanti nuclei collezionistici legati alle figure di Matteo Campori e di Carlo Sernicoli fornisce al Museo Civico l'occasione per rinsaldare la collaborazione con BPER Banca ed esprimere concretamente all'istituto bancario che dal 2012 finanzia la pubblicazione di "Taccuini d'arte. Rivista di arte e storia del territorio di Modena e Reggio Emilia" la propria gratitudine. Una collaborazione che la recente inaugurazione di uno spazio espositivo permanente, idoneo ad accogliere una regolare programmazione di mostre dossier, ha reso più concretamente percorribile e che ha già fornito in occasione del *Festivalfilosofia 2020* dedicato al tema *Macchine* l'opportunità di presentare le due vedute prospettiche di Antonio Joli di provenienza Campori nell'ambito della piccola ma curatissima esposizione temporanea *La prospettiva dell'effimero. Antonio Joli e la scena per angolo* (18 settembre - 2 novembre 2020).

La nuova mostra dossier progettata da Lucia Peruzzi con l'intento di approfondire alcune tematiche della pittura barocca emiliana, integrando il patrimonio della collezione bancaria con quello del museo, consente di esporre e valorizzare, con un taglio tematico significativo per la cultura artistica emiliana, opere importanti di proprietà civica che in questo periodo rimarrebbero nei depositi e offre l'opportunità di rinnovare alcune considerazioni sul collezionismo modenese, in parte formulate nel 2009, in occasione dell'inaugurazione della sala dedicata al lascito Sernicoli.¹ Tra le opere esposte negli spazi della banca figurano cinque dipinti di provenienza Sernicoli, tre

¹ *La donazione Sernicoli. Dipinti e argenti*, a cura di F. Piccinini e C. Stefani, Ferrara 2009.

Nelle pagine precedenti
Veduta della sala Campori
Modena, Musei Civici

provenienti dalla Galleria di Matteo Campori ed uno giunto in museo con il lascito di Giuseppe Campori. Proprio da quest'ultimo vorrei trarre spunto per avviare alcune riflessioni sui tre collezionisti che con il loro gesto benefico nei confronti del Museo hanno dato un contributo fondamentale all'incremento delle raccolte civiche e possono essere considerate rappresentative di tre momenti culturali significativi nell'arco di un secolo.

L'Erminia e Tancredi di Lana è infatti uno degli otto dipinti del lascito testamentario di Giuseppe Campori giunti in museo dopo essere stati rifiutati dal direttore della Galleria Estense, Giulio Cantalamessa, che ne definì l'autore "pittore or mediocre or meno che mediocre", il cui "far di maniera" si manifestò nell'intento di fondere elementi reniani e chiaroscuro guercinesco². Mutati i tempi ed anche i parametri di giudizio, l'opera figura oggi tra le più importanti della raccolta museale, dove affianca il *Domine quo vadis* proveniente dal nipote Matteo e, nell'ambito del patrimonio comunale, la *Pala della Peste* e la *Crocefissione della Chiesa del Voto* e lo stendardo raffigurante *La Madonna del rosario con San Geminiano* del Palazzo Comunale, costituendo un nucleo molto significativo nel limitato panorama della produzione pittorica del principale artista modenese del primo Seicento.³

Il contributo che Giuseppe Campori (1821 - 1887) diede alla formazione degli istituti culturali cittadini nell'Italia post-unitaria, come è stato più volte evidenziato, fu di primaria importanza. Inserendosi nel solco del collezionismo nobiliare legato alla presenza in città della corte ducale estense e caratterizzato da un interesse prevalente per l'arte emiliana del Sei e Settecento, il marchese Campori fu protagonista della vivace stagione civile e culturale maturata con l'Unificazione italiana⁴, in cui si formarono gli istituti culturali comunali e statali, tutti ospitati per volontà dell'Amministrazione Comunale all'interno del settecentesco Albergo Arti, in quella porzione prospiciente Piazza Sant'Agostino che da allora è stato ribattezzata Palazzo dei Musei. Accanto all'impegno civile e politico, fornì un importante contributo agli studi sulla letteratura e soprattutto sull'arte modenese, inserendosi degnamente nel solco della prestigiosa tradizione locale legata ai nomi di Muratori e

² *La Galleria estense. Doni, lasciti, acquisti 1884-1990*, a cura di G. Ghiraldi, Modena 1990, p. 20.

³ *L'amorevole maniera. Ludovico Lana e la pittura emiliana del primo Seicento*, catalogo della mostra (Modena, Chiesa del Voto e Galleria Estense, 29 marzo -15 giugno 2003) a cura di D. Benati, L. Peruzzi, Milano 2003.

⁴ Per il lascito di Giuseppe Campori si vedano: *La Galleria Estense* cit., pp. 17-23 e M. Canova - E. Pagella, *I dipinti antichi del Museo Civico d'Arte di Modena. Cronache di una raccolta*, in *I dipinti antichi, Musei Civici di Modena*, a cura di D. Benati - L. Peruzzi, Modena 2005, p. 17 (15-26). Sui Campori si veda anche E. Pagella, *Storie di una famiglia e di un museo*, in *Omaggio ai Campori*, catalogo della mostra (Modena, 12 dicembre 1998 - 14 marzo 1999), Modena 1998, pp.5-13.



Piletta willigelmica,
prima metà del secolo XII
marmo
Modena, Musei Civici



Ernesto Gazzeri
Busto di Giuseppe Campori, 1891
marmo
Modena, Biblioteca Estense
Universitaria

Tiraboschi.⁵ Perno delle sue ricerche fu l'importanza accordata alle testimonianze documentarie, come egli stesso ribadì nell'introduzione di una delle sue opere più importanti, la *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti*, dove illustrò il fenomeno della diffusione delle pubbliche raccolte in base al concetto di pubblica utilità, legato alla sempre più diffusa convinzione che l'arte dovesse servire all'educazione e all'insegnamento piuttosto che alla "soddisfazione di un capriccio, a ostentazione di pompa, a decorazione di stanze".⁶ Facendo propria questa convinzione, Giuseppe Campori maturò la volontà di donare alla città la parte più importante delle collezioni di famiglia. Incaricò quindi il Comune di provvedere all'assegnazione delle opere donate ai diversi istituti culturali cittadini, che proprio in quegli anni si andavano formando, sulla base delle indicazioni di metodo da lui fornite. Presso la Biblioteca Estense chiedeva che venisse depositata "l'intera sua collezione di manoscritti, autografi e carte storiche e diplomatiche" comprendente codici miniati, statuti di corporazioni artigiane, cronache cittadine, composizioni musicali, taccuini di disegni e un'autografoteca composta da circa 120.000 lettere di scienziati, artisti, condottieri e importanti figure politiche e religiose. Una commissione nominata dal Comune doveva invece assegnare alla Galleria Estense le opere ritenute maggiormente significative tra i circa cinquanta dipinti, tra cui figurava la celebre *Madonna Campori* del Correggio proveniente dal castello avito di Soliera, restituendo le altre al Museo Civico.

Nei confronti del neonato Museo Civico Giuseppe Campori era stato in realtà particolarmente attento e prodigo di doni fin dal 1872, destinando ad esso a più riprese reperti archeologici, ceramiche, stampe, carte geografiche, rami, bronzi, dipinti e sculture.⁷ Non tutti sicuramente identificabili a causa della genericità degli inventari ottocenteschi, tra i doni figurano comunque opere importanti, quali la piletta riferibile alla cerchia di Wiligelmo con *Il Patto tra il cavaliere e il diavolo* e *La visitazione* di Francesco Stringa, oltre a una serie di vedute settecentesche di Modena e delle residenze estensi. Donò anche l'intera raccolta dei suoi scritti e un'importante collezione di autografi, oggi depositata presso l'Archivio Storico comunale. In generale possiamo affermare che egli fu tra coloro che attraverso le proprie donazioni mirate maggiormente contribuirono a definire il profilo del nuovo istituto culturale, favorendo la crescita di settori che ben presto

⁵ A. Venturi, *Memorie autobiografiche*, Torino 1991 (ed. originale Milano, 1927), pp. 29-30, ricorda il marchese Giuseppe Campori tra coloro che tenevano alto l'onore degli studi ai tempi dei suoi esordi come giovane ispettore della Galleria Estense.

⁶ G. Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, avori, ecc. dal secolo XV al secolo XIX*, Modena 1870, pp. VI-VII.

⁷ M. Canova, *I doni Campori al Museo Civico*, in *Omaggio ai Campori* cit., pp. 41-48.



Francesco Stringa

Modena, 1635 - 1709

La Visitazione

Olio su tela, 104,5 x 143,5 cm

Modena, Musei Civici

andarono ad affiancare l'originaria vocazione archeologica, in particolare alcuni ambiti dell'artigianato artistico e le raccolte d'arte legate al territorio e alla cultura artistica locale.⁸ Attraverso le sue scelte, sostenute da una dirittura morale che Adolfo Venturi non mancò di sottolineare,⁹ Giuseppe Campori intese indicare, in quegli anni determinanti per la cultura cittadina, la strada per instaurare un rapporto dialettico, anziché gerarchico, tra cultura locale e cultura nazionale, tra Comune e Stato. E si tratta di un'indicazione che dovrebbe risultare preziosa per orientare le scelte riguardanti lo sviluppo degli istituti culturali comunali e statali per i quali si sono aperte recentemente concrete prospettive di ampliamento.

Profondamente impressionato dal gesto dello zio, il nipote Matteo racconterà molti anni dopo di essere stato spinto a costituire una propria collezione di opere d'arte dopo aver visto il palazzo di famiglia svuotato dei tanti capolavori destinati alle pubbliche istituzioni, senza mancare peraltro di sottolineare che “si nasce collezionisti come si nasce poeti” e richiamare così la lunga tradizione collezionistica della famiglia.¹⁰ Vissuto in anni di crisi ormai conclamata della vecchia classe nobiliare e suggestionato della cultura idealista ed estetizzante di stampo crociano, Matteo Campori (1857-1933) costituì infatti nell'arco di pochi anni una collezione d'arte incentrata sul barocco italiano, rispondente soprattutto a predilezioni personali che lo avevano condotto a scartare i cosiddetti “primitivi” e i fondi oro, orientandosi “specialmente sui dipinti di colore”, senza prediligere una scuola piuttosto che un'altra.

Lo dichiarò nello scritto autobiografico *Come divenni collezionista*, dove sottolinea nello stesso

⁸ Per un recente inquadramento storico e critico della sua figura si rimanda a: *Giuseppe Campori collezionista: 100 disegni della raccolta della Biblioteca Poletti*, catalogo della mostra (Modena) a cura di N. Gasponi, Modena 2001; L. Avellini, *Collezionismo e identità. Retaggio medievale e continuità del patriziato modenese*, in *Collezioni, musei, identità tra XVIII e XIX secolo* (Quaderni Piancastelli, 3), a cura di R. Balzani, Bologna 2007, pp. 107-118 e L. Michelacci, *Tra erudizione e impegno civile: aspetti e forme del collezionismo di Giuseppe Campori*, ibidem, pp. 119-137. Si veda inoltre il recente A. R. Venturi, *Giuseppe Campori dal collezionismo estense alla cultura nazionale postunitaria*, in “Quaderni estensi”, III, 2011, pp. 25-29.

⁹ A. Venturi, *Memorie autobiografiche*, Milano 1911, p. 51, in riferimento al concorso per il monumento a Vittorio Emanuele II.

¹⁰ Per Matteo Campori si vedano E. Pagella, *Musei e collezioni nella Modena di fine Ottocento*, in *Le raccolte d'arte del Museo Civico di Modena*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1992, pp. 54-59 (45-60) e E. Pagella, *Matteo Campori collezionista*, in *Collezionisti si nasce. La Galleria di Matteo Campori a Modena*, catalogo della mostra (Vignola, 14 dicembre 1996 - 29 giugno 1997), Modena 1996. Un suo profilo, che ne evidenzia in particolare i rapporti con la Galleria Estense, è contenuto inoltre in *La Galleria Estense. Doni, Lasciti...cit.*, pp. 23-25. Le biografie di Matteo Campori e dello zio Giuseppe sono inoltre state incrementate e aggiornate su Wikipedia a cura di Carlotta Santi nel corso del 2020 grazie al progetto Glam che ha visto collaborare il Museo Civico di Modena con l'associazione Wikimedia Italia nell'ambito delle iniziative promosse in occasione del 150° di fondazione del museo.



Elpidio Bertoli
Ritratto del marchese Matteo Campori, 1925 circa
Olio su tela
Modena, Musei Civici



Vedute degli interni di Palazzo
Campori in via Ganaceto
gelatina al bromuro d'argento
Modena, Musei Civici



Matteo Campori intento alla
pulitura di un dipinto
gelatina al bromuro d'argento
Modena, Musei Civici

tempo l'importanza dei viaggi in Italia e all'estero che gli avevano consentito di conoscere e apprezzare importanti gallerie pubbliche e private, tra le quali ricorda con ammirazione “perché più modernamente concepita, la famosa Jaquemart André di Parigi”. Determinante per la definizione dei suoi gusti collezionistici fu anche la frequentazione diretta di pittori, antiquari e restauratori.¹¹ Il restauro, anzi, lo affascinò al punto da indurlo a cimentarvi in prima persona, non senza averne appreso i fondamenti alla scuola del noto restauratore modenese Secondo Grandi e frequentando gli studi dei pittori (e restauratori) Achille Boschi e Giovanni Forghieri, come mostrano alcune belle immagini fotografiche che lo ritraggono al cavalletto intento nel lavoro. Ma il gesto più rivelatore di un approccio di carattere estetizzante, tutto legato ai gusti personali, fu la scelta di ritagliare le parti ritenute migliori della grande tela con *L'ingresso di Cristo in Gerusalemme* di Orazio de' Ferrari, acquistata per la sua collezione presso il castello Montecuccoli Laderchi di Guiglia.¹² Come lo zio, anche Matteo fu comunque concretamente impegnato nella vita civile e culturale della città: consigliere comunale dal 1900, fu in seguito presidente della Commissione Conservatrice dei Monumenti e, dal 1913 direttore per quasi un ventennio (1932) del Museo Civico. Fu forse proprio questo impegno che fece maturare in lui la volontà di rendere a sua volta pubblico il patrimonio familiare risarcito. La Galleria ricavata in un'ala del Palazzo di famiglia situato in Via Ganaceto fu aperta al pubblico nel 1924 e corredata da un catalogo contenente, oltre allo scritto autobiografico, un articolo dell'amico Francesco Malaguzzi Valeri che elogia “l'atto nobilissimo” ed evidenzia, nel descrivere il percorso espositivo, la preponderanza delle opere barocche, con il posto d'onore riservato alla scuola veneta, sottolineando che i meglio rappresentati sono “i dipinti più suggestivi”.¹³ Proprio all'esperienza bolognese del Museo Davia Bargellini di Malaguzzi Valeri, oltre che alla parigina Jaquemart André, Matteo fece riferimento per l'allestimento della sua Galleria, che volle ordinata per generi, ambientando dipinti, sculture e incisioni tra pezzi di mobilio e oggetti di arredo capaci di evocare il modo di vivere del passato. Al suo interno torna quindi ad affer-

¹¹ M. Campori, *Come divenni collezionista di cose d'arte*, in M. Campori, *La Galleria Campori*, Modena 1924, pp. 5-15. Il testo è stato ripubblicato in *Collezionisti si nasce* cit. 1996, pp. 9-20.

¹² *Musei Civici di Modena. I dipinti antichi* cit., pp.162-163.

¹³ F. Malaguzzi Valeri, in M. Campori 1924 cit., pp.19-26, originariamente pubblicato in “Cronache d'arte”, I,5, 1924, pp. 231-253. La Galleria inaugurata nel 1924 all'interno del palazzo Campori comprendeva 122 dipinti, 37 sculture, 21 ceramiche, altrettanti oggetti d'arredo, 107 pezzi di mobilio, 116 stoffe e 36 stampe. L'inventario redatto al momento della donazione al Comune del 1929 contava le stesse opere, ad eccezione delle stoffe, ridotte a 16: cfr. E. Pagella, *Matteo Campori collezionista* cit. pp. 19-20, cui si rimanda per le successive vicende della Galleria.



Vedute della Galleria Campori
gelatina al bromuro d'argento
Modena, Musei Civici



Veduta della sala Malatesta
del Museo Civico
nell'allestimento del 1931
gelatina al bromuro d'argento
Modena, Musei Civici

Giacomo Vincenzi
Servizio da scrittoio, secondo
e terzo decennio del XIX secolo
argento fuso, traforato,
ceselato e sbalzato
Modena, Musei Civici



marsi una concezione romantica di museo che supera gli esiti museografici del positivismo di cui a Modena era stata ultima compiuta espressione la Galleria Estense di Adolfo Venturi, inaugurata nel 1892, dove si intrecciavano ordinamento cronologico e scuole pittoriche. Cinque anni più tardi Matteo Campori, mentre era direttore del Museo Civico, donò la Galleria da lui creata con l'ala del palazzo che la ospitava al Comune di Modena. Il suo impegno per rendere pubblicamente fruibile il patrimonio artistico risale tuttavia ai primi anni del Novecento, quando come consigliere comunale si adoperò per la creazione della Galleria Poletti, destinata ad ospitare le prove del concorso istituito nel 1970 per lascito testamentario dell'architetto Luigi Poletti¹⁴ e per la realizzazione dell'atrio di accesso monumentale (attuale ingresso della biblioteca Poletti) decorato da Umberto Ruini e inaugurato nel 1905. Una volta nominato direttore del museo Civico si impegnò per incrementarne le collezioni ed effettuò acquisti che rivelano curiosità molteplici, in linea con il profilo variegato delle raccolte museali, privilegiando comunque la pittura modenese contemporanea, rappresentata da Asioli, Muzzioli, Valli, Bellei, Salvarani, Zampighi, Becchi, Boschi. Particolare attenzione Matteo Campori riserva tuttavia alla figura di Adeodato Malatesta, cui riesce a dedicare un'intera sala, inaugurata nel 1931, grazie anche al consistente deposito ottenuto dalla Galleria Estense. Quella stessa sala, a lui intitolata in tempi recenti, ospita oggi quanto rima-

¹⁴ Per il concorso e il pensionato Poletti si veda T. Fiorini, *Il Pensionato Poletti di pittura. La cultura modenese tra Accademia e mercato*, in *Museo Civico d'Arte di Modena. Dipinti dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di T. Fiorini, F. Piccinini, L. Rivi, Bologna 1993, pp. 49-53.

ne della Galleria dopo il bombardamento del 1944 e la causa intentata dagli eredi al Comune.

La figura di Carlo Sernicoli e l'importante lascito testamentario da lui disposto a favore del Museo, riflettono invece la realtà collezionistica degli anni settanta e ottanta del Novecento e ne testimoniano i riferimenti culturali.¹⁵ Noto professionista modenese, scomparso nel 2007 non ancora settantenne senza eredi diretti, Sernicoli ha donato al Museo Civico - che non aveva mai direttamente frequentato - le raccolte che riteneva più significative, dipinti e argenterie di produzione estense, facenti parte di un patrimonio collezionistico più vasto che comprendeva anche mobili antichi, ceramiche e bronzi, questi ultimi tutti destinati alla vendita tramite asta pubblica. Come hanno sottolineato i curatori testamentari Paolo Ferrari e Graziano Manni, nella scelta delle opere il gusto del collezionista era stato fortemente selettivo, prediligendo per i mobili manufatti di produzione toscana o emiliana, tra cui diversi esemplari di pregevoli mobili intarsiati di Rolo (Reggio Emilia), per le ceramiche gli esemplari faentini del '5-600 e la produzione settecentesca sassolese, per i bronzi opere rare come il calamaio cinquecentesco con due satiri di Severo da Ravenna o l'elegante bacile fiorentino con doppio manico.¹⁶ Per quanto riguarda le opere pittoriche, il piccolo nucleo del Novecento fu probabilmente il primo a giungere nell'abitazione del collezionista, e fu quindi attraverso di esso che si affinò la passione per l'arte di Sernicoli, indirizzato comunque fin dai primi acquisti alla scelta dell'eccellenza, come testimonia il dipinto di Virgilio Guidi, *Figure nello spazio*, esposto alla Biennale di Venezia

¹⁵ *La donazione Sernicoli* cit.: i due nuclei collezionistici comprendono 36 dipinti e da 49 pezzi di argenteria. Tra le opere pittoriche figurano 9 dipinti del Novecento degli artisti Pompeo Borra, Virgilio Guidi e Ubaldo Oppi e 27 importanti dipinti antichi, di autori quali Giovanni da Modena, Pietro Faccini, Luca Ferrari, Guercino, Cristoforo Munari, Marcantonio Franceschini, Donato Creti, Giuseppe Maria Crespi. Gli argenti sono tutti di produzione locale, attestata dal caratteristico punzone con l'aquila estense.

¹⁶ *Il Ponte. Casa d'aste. La collezione modenese di Carlo Sernicoli*, Milano, 21 ottobre 2008, p. 5.



Ippolito Scarsella
detto "Lo Scarsellino"
Ferrara, 1550 - 1620
La strage degli innocenti
Olio su tela, 60 x 76,5 cm
Modena, Musei Civici

del 1948. I suoi interessi, tuttavia, si orientarono ben presto verso l'arte antica, che acquistò sul mercato antiquario soprattutto nel corso degli anni '80 e '90, mosso dalla volontà di recuperare opere legate alla cultura artistica della sua regione, la cui paternità e provenienza risultassero accertate o potessero essere convalidate da autorevoli pareri di noti critici d'arte, come Daniele Benati, Renato Roli e Federico Zeri, che egli più volte consultò direttamente recandosi nella sua abitazione di Mentana. Acquistò le sue opere in aste importanti, da cui provengono la *Strage degli innocenti* dello Scarsellino, l'*Assunta* del Guercino e la *Diana e Atteone* del Cittadini oppure presso antiquari famosi, primo tra tutti il noto mercante fiorentino Carlo de' Carli. In breve tempo si è così costituita una vera e propria galleria, selezionata sulla base dei criteri della qualità e della buona conservazione delle opere, che documenta il panorama artistico emiliano in un arco temporale compreso tra il XV e il XVIII secolo.

Un piccolo, preziosissimo, "museo domestico" allestito in base a un criterio fondamentalmente di arredo, evidente anche nell'importanza attribuita alle cornici, presenti nella maggior parte dei casi e sempre preziose, talora addirittura originali, come nella piccola *Galatea* di Elisabetta Sirani o nell'ovale contenente un'interessante replica antica di una nota *Madonna col Bambino*



Elisabetta Sirani
Bologna, 1638 - 1665
Galatea
Olio su tela, 48 x 58,5 cm
Modena, Musei Civici

di Bartolomeo Schedoni.

Il lascito Sernicoli è stato effettivamente acquisito dal Museo Civico nel giugno 2008, all'indomani cioè dell'accettazione formale del dono da parte dell'Amministrazione comunale, che si è contestualmente impegnata ad allestire una nuova sala, ampliando gli spazi espositivi dei Musei Civici negli ambienti precedentemente occupati dall'Ospedale Estense e attigui alla Sala che ospita oggi la Galleria Campori. L'allestimento della donazione ha segnato la primissima tappa di quell'ampliamento di cui è stata inaugurata nel 2020 la nuova fase alla quale si accennava in apertura di queste riflessioni.

Per comprendere appieno le dinamiche di formazione della raccolta Sernicoli occorre comunque inquadrarla nel contesto del più vasto fenomeno del collezionismo emiliano dell'ultimo quarantennio del Novecento, i cui capisaldi sono stati i numerosi studi che nel campo della storia dell'arte hanno caratterizzato la regione emiliana e la ricerca storica sulla sua cultura, studi tutti collegati all'ateneo felsineo e alla lezione di Roberto Longhi. La sua *Officina ferrarese*, riedita con ampliamenti nel 1956, costituisce il primo fondamentale riferimento per le ricerche condotte nei decenni successivi dai suoi allievi e successori, Francesco Arcangeli, Cesare Gnudi, Carlo Volpe. Un

impulso altrettanto determinante a questo collezionismo è venuto dalla decina di grandi mostre curate da questi e da altri studiosi dell'università bolognese, tutte dedicate a vario titolo alla cultura figurativa della regione. Il riferimento va soprattutto a *Maestri della pittura del Seicento emiliano* del '59, che portò in luce diversi artisti, alcuni dei quali fino ad allora pressoché sconosciuti come Guido Cagnacci, ma anche a *L'arte del Settecento emiliano* del '79 che fece conoscere i vari aspetti della creatività artistica regionale dell'intero secolo, dalla pittura, alla scultura, all'arredo, fino alla lavorazione dell'argento e dei tessuti. Senza dimenticare le rassegne dedicate a Guido Reni (1954), ai Carracci (1956) e al Guercino (1968), va infine ricordata la rassegna panoramica *Nell'età di Correggio e dei Carracci* del 1986, che inquadrò la connessione tra la cultura parmense di inizio Cinquecento dominata dal Correggio e dal Parmigianino e quella del barocco bolognese innestato sulle novità del naturalismo dei tre Carracci.¹⁷

Proprio in quegli anni e con quegli stessi riferimenti culturali si forma a Modena, grazie alla sensibilità di personalità quali Giorgio Pulini e Fausto Battini, la collezione della Banca Popolare: lo sottolinea nella *Presentazione* del primo catalogo della raccolta Renato Roli, evidenziando il fenomeno “tutto italiano relativo all'interesse che gli istituti di credito portano al collezionismo di opere d'arte”, per motivazioni molteplici, dalla promozione culturale all'investimento di capitali, ma anche per la necessità di surrogare o supportare un ruolo che lo Stato fatica a svolgere.¹⁸ Al collezionismo privato sono invece dedicati il volume che lo stesso istituto bancario pubblica due anni dopo con un'introduzione di Federico Zeri¹⁹ e il catalogo della mostra realizzata con il suo sostegno nel 1998, in occasione delle celebrazioni del quarto centenario di Modena Capitale.²⁰ Accomunate dall'altissima qualità delle opere presentate, tutte caratterizzate da attribuzioni prestigiose, tali pubblicazioni evidenziano il ruolo svolto in questa fase dai privati e dalle banche nella conservazione e nello studio del patrimonio artistico, un ruolo che a livello nazionale ha consentito l'identificazione di tanti capolavori dispersi a partire dall'età napoleonica e, in alcuni casi, anche il loro rientro in Italia. Banche e privati hanno svolto quindi in questa fase un ruolo in cui lo Stato risultava carente; gli istituti di credito inoltre si sono progressivamente impegnati

¹⁷ P. Ferrari, G. Manni, *Carlo Sernicoli collezionista*, in *La donazione Sernicoli* cit. p. 7 (7-9).

¹⁸ R. Roli, *Presentazione*, in *I dipinti antichi della Banca Popolare dell'Emilia*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Modena 1987, pp. 11-12.

¹⁹ *Arte emiliana, dalle raccolte storiche al nuovo collezionismo*, a cura di G. Manni, E. Negro, M. Pirondini, Modena 1989.

²⁰ *Tesori ritrovati. La pittura del ducato estense nel collezionismo privato*, catalogo della mostra (Modena, Chiesa di San Carlo, 24 ottobre 1998 – 10 gennaio 1999), Milano 1998.

anche a favore del patrimonio pubblico, sostenendo restauri, mostre ed anche acquistando opere che sin alcuni casi sono state donate a musei e gallerie pubbliche, maturando sul finire del secolo una consapevolezza nuova rispetto al ruolo che essi erano chiamati a svolgere nei confronti della comunità di riferimento. Ciò ha comportato il consolidarsi di rapporti continuativi tra banche e cultura, maturati grazie alla progressiva affermazione di un nuovo modo di fare banca e alla consapevolezza che è responsabilità degli istituti di credito assumersi responsabilità di carattere socio-culturale. Numerosi articoli usciti su quotidiani e riviste hanno portato l'attenzione su questo fenomeno, oggetto nell'ultimo ventennio anche di alcuni studi più ampi.²¹ Tali studi non hanno mancato di evidenziare come l'evoluzione ora delineata risulti sempre strettamente radicata ai territori nei quali le banche sono sorte ed operano e svolga oggi un ruolo importante nel favorire non solo la fruizione scientifica, ma anche l'accesso più ampio da parte del pubblico a collezioni che, benché si siano formate per motivazioni differenti, che vanno dal mecenatismo di lontane origini rinascimentali, al recupero di crediti, all'acquisizione di “raccolte di palazzo”, sono state in molti casi aperte progressivamente al pubblico con regolarità e in prestigiose sedi permanenti. Di tale fenomeno è stata sottolineata la peculiarità tutta italiana, indagata la relazione con il definirsi di un quadro normativo sempre più favorevole e il ruolo svolto, da un lato, dalle trasformazioni del sistema bancario passato in pochi decenni dalle numerose piccole banche locali ai grandi gruppi bancari e, dall'altro, dalla nascita delle fondazioni di origine bancaria, sorte negli anni novanta del secolo scorso.²²

In questo contesto rientra anche la recente creazione da parte di BPER Banca di uno spazio espositivo permanente aperto al pubblico con regolarità in cui è possibile apprezzare i capolavori della collezione bancaria, che dialogano con quelli delle pubbliche istituzioni presenti in città contribuendo a fornire un'idea più piena e completa della cultura artistica locale, ma dove in alcune occasioni vengono anche proposte mostre temporanee di carattere tematico che approfondiscono determinati aspetti o momenti della stessa. Rientra tra i compiti di un'istituzione pubblica che è espressione dell'identità culturale della comunità come i Musei Civici collaborare alla loro realizzazione e al loro successo.

²¹ *Collezionismo d'arte di banche e fondazioni bancarie: una prima ricognizione*, ideazione R. Lunardi, cura E. Bartlett, Firenze 2001; E. Sinigaglia, *Valorizzazione delle collezioni d'arte bancarie a seguito del fenomeno aggregativo degli istituti di credito*, Tesi di laurea Università Ca' Foscari Venezia, A.A. 2011-2012.

²² Legge delega Amato Carli (n. 218 del 30 luglio 1990).



Michele Desubleo
La Madonna della rosa
(particolare)

Il gusto del bello. Pittura barocca nelle raccolte modenesi del Museo Civico e di BPER Banca

Lucia Peruzzi

All'interno del progetto di gestione e valorizzazione del proprio patrimonio, BPER Banca prosegue nella programmazione di mostre dossier con l'intento di far conoscere le sue opere d'arte attraverso approfondimenti sui diversi nuclei e tematiche inerenti alla collezione.

Il patrimonio artistico di BPER rappresenta mezzo secolo di storia del collezionismo, fin dall'inizio indirizzato dai suggerimenti di storici dell'arte, primo fra tutti uno studioso del calibro di Carlo Volpe, che hanno potuto garantire alla raccolta una coerente fisionomia. Si è costituita così nel tempo una vera e propria galleria che documenta il panorama artistico emiliano, e non solo, per i secoli che vanno dal Quattrocento al Settecento, con opere di grandi maestri, da Cristoforo da Lendinara a Bianchi Ferrari e Gian Gherardo Dalle Catene, da Annibale a Ludovico Carracci, da Guido Reni a Guercino a Cagnacci, da Aureliano Milani a Giuseppe Maria Crespi, solo per citarne alcuni¹.

Se la prima mostra realizzata in occasione dell'apertura del nuovo spazio museale ha consentito al pubblico di ammirare alcuni dei dipinti più significativi della collezione², questa nuova esposizione si propone un inedito percorso all'interno del cospicuo nucleo di opere del barocco emiliano, privilegiando nella scelta gli artisti che meglio si prestano a un dialogo stretto con quelli presenti nelle raccolte del Museo Civico di Modena e sollecitano confronti e considerazioni di tipo stilistico e collezionistico³. È stato il temporaneo smantellamento per i lavori di ristrutturazione e ampliamento dei locali del Museo nei quali sono esposte la Collezione Campori e la Collezione Sernicoli a suggerire la possibilità di realizzare questa mostra, per trasformare un momento di inagibilità delle sale in un'occasione di studio. Il confronto tra le opere di proprietà dell'istituto bancario e quelle di proprietà comunale ci permette, attraverso un suggestivo *fil rouge*, di comprendere meglio l'evoluzione del linguaggio artistico dei pittori nel contesto culturale emiliano nel Seicen-

¹Banca Popolare dell'Emilia Romagna. *La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati, L. Peruzzi, Milano 2006.

²Uno scrigno per l'arte. *Dipinti antichi e moderni dalle raccolte BPER Banca*, a cura di Lucia Peruzzi, Modena 2017.

³Musei Civici di Modena. *I Dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Modena 2005; *La donazione Sernicoli. Dipinti e argenti*, a cura di F. Piccinini e C. Stefani, Ferrara 2009.

to e di ripercorrere altresì a larghe linee la trama della storia del collezionismo a Modena⁴. Per quanto riguarda il collezionismo storico, la prima figura a cui possiamo fare riferimento è quella del marchese Giuseppe Campori che, nel campo della pittura, aveva indirizzato i suoi gusti verso l'arte emiliana del Sei e Settecento seguendo le orme del collezionismo nobiliare legato alla corte estense. Alla sua morte, avvenuta nel 1887, gran parte di questo ingente patrimonio verrà destinata agli istituti della sua città. Pochi anni dopo, il nipote Matteo, spinto da un forte spirito di emulazione, si dedica alla creazione di una nuova raccolta di famiglia, battendo il mercato antiquariale italiano e acquistando dipinti provenienti da collezioni emiliane. L'intento è quello di costruire la sua galleria su quelli che lui stesso definisce gli “aurei detriti” dell'antico patrimonio familiare, con una particolare predilezione per i “dipinti di colore (...) quelli che parlano più direttamente all'immaginazione”; insomma, un progetto che porta alla formazione di un museo privato incentrato sull'arte barocca che, sull'esempio del marchese Giuseppe, sarebbe stato a sua volta reso pubblico (1929).

La raccolta Sernicoli e quella BPER Banca rappresentano invece la vitalità del nuovo collezionismo che si è prepotentemente affacciato nell'ultimo quarto del secolo scorso, compreso quello, fondamentale, degli istituti bancari. Sugli orientamenti di queste scelte più recenti hanno certamente influito, a partire dagli anni cinquanta, gli studi storici artistici di conoscitori come Roberto Longhi, Francesco Arcangeli, Carlo Volpe e Renato Roli e le grandi biennali bolognesi che hanno promosso la conoscenza e l'apprezzamento della pittura emiliana del Sei e Settecento. Di pari passo le mostre realizzate a Modena, nel 1986 *L'Arte degli Estensi*, nel 1998 *Sovrane passioni e Tesori Ritrovati*, hanno inevitabilmente privilegiato nella città estense l'aspetto ducale e aristocratico di un collezionismo divenuto sempre più consapevole.

Quello dedicato alla pittura emiliana tra Sei e Settecento è il nucleo più ricco della raccolta BPER Banca e del preziosissimo museo domestico di Carlo Sernicoli; lo stesso che aveva costituito il tessuto connettivo sia del patrimonio artistico estense di natura ecclesiastica sia del collezionismo della corte e degli ambienti gravitanti attorno ad essa

⁴Prime considerazioni sul collezionismo modenese sono state formulate da Francesca Piccini nel bel saggio *Gusto e trascendenza. Il dono di Carlo Sernicoli alla sua città*, in *La donazione Sernicoli*. cit., pp. 11-19. Ma per un ulteriore approfondimento sull'argomento si veda in questa pubblicazione l'intervento della stessa Piccini al quale si rimanda anche per la bibliografia relativa.

nei secoli in cui Modena era stata capitale del ducato. Se nel Seicento la nobiltà aveva trasformato aviti palazzi o addirittura ne aveva edificato di nuovi arredandoli con grande sfarzo e opere d'arte, anche nella seconda metà del Settecento, in concomitanza con il rinnovamento edilizio voluto da Francesco III, i privati “risistemarono e arredarono le loro dimore avendo come modello la famiglia regnante; infatti ai vertici della scala sociale committenza artistica e collezionismo sono *status symbol* che cooperano ad esaltare fascino e prestigio delle residenze. Le famiglie di antica nobiltà e ricchezza si avvalsero di arredi e dipinti tramandati dagli antenati, oltre a fare nuovi acquisti alla moda; quelle di nobiltà più recente arredarono *ex novo* con l'occhio attento alle scelte di casa d'Este”⁵. Su questa suggestiva trama di rimandi al collezionismo storico si è andata costituendo la parte più consistente e piena di fascino delle due moderne raccolte. Dal loro confronto emerge un tracciato ideale delle vicende portanti dell'arte barocca in area emiliana, in un orizzonte che si estende tra Modena e Reggio per allargarsi anche a Bologna: dalla più sincera adesione al naturale che fa capo alla riforma dei tre Carracci, alle propensioni più auliche e raffinate del classicismo di matrice reniana, fino alle ricercate esibizioni del melodramma barocco⁶.

Con Bologna l'arte del ducato estense istituisce un rapporto privilegiato durante tutto il corso del Seicento. Questo avviene non solo attraverso la frequentazione della vicina città da parte dei pittori modenesi, ma anche attraverso l'affidamento ai più affermati maestri bolognesi di numerosi e importanti lavori per la capitale, sia di carattere profano che di carattere sacro⁷. Già Cesare d'Este, che da subito si era messo all'opera per dare pre-

⁵P. Curti, L. Righi Guerzoni, “Per pubblica fama rinomati”. *Quadri in collezioni private aristocratiche e borghesi*, in *Tesori ritrovati. La pittura del ducato estense nel collezionismo privato*, catalogo della mostra, (Modena) Milano 1998, pp. 20-27.

⁶Sul Seicento estense esiste una vasta bibliografia. Relativamente ai temi affrontati si segnalano in particolare: M. Pirondini, V. Vandelli, *Ducale Palazzo di Sassuolo*, Genova 1982; *L'arte degli Estensi. La pittura del Seicento e del Settecento a Modena e a Reggio*, catalogo della mostra, Modena 1986; *Il Palazzo Ducale di Modena*, a cura di A. Biondi, Modena 1987; *Sovrane passioni. Le raccolte d'arte della ducale Galleria Estense*, catalogo della mostra, a cura di J. Bentini, Milano 1998; S. Cavicchioli, *Nei secoli della magnificenza. Committenti e decorazione d'interni in Emilia nel Cinque e Seicento*, Bologna 2008; *Modena Barocca. Opere e artisti alla corte di Francesco I d'Este (1629-1658)*, a cura di S. Casciù, S. Cavicchioli, E. Fumagalli, Firenze 2013; *Gli Este; Rinascimento e Barocco a Ferrara e Modena*, catalogo della mostra, a cura di S. Casciù, M. Toffanello, Modena 2014.

⁷Un primo consuntivo sull'argomento è stato offerto dal saggio di F. Frisoni *Presenze bolognesi nel Seicento a Modena e Reggio*, in *L'arte degli Estensi* cit., pp.21-25.

stigio al suo nome e alla sua casata, aveva fatto arrivare nella nuova capitale gli ovali dei Carracci che ornavano uno dei soffitti dell'appartamento della consorte Giulia de' Medici. All'inizio del secolo risalgono anche le commissioni modenesi a Ludovico Carracci, in grado di imporre il suo modo moderno e naturale sulle esercitazioni tardomanieristiche degli artisti locali e di preparare il terreno alla favorevole accoglienza nel ducato dei suoi seguaci, dal Cavedoni, al Massari, al Tiarini. Sono questi gli artisti che, dopo aver mosso i primi passi nell'Accademia degli Incamminati fondata nel 1582 dai tre cugini, si presteranno a soddisfare le fitte richieste di arredo per cappelle e altari in concomitanza all'attività edilizia ecclesiastica. Il rinnovamento della pittura operata su basi naturalistiche dai Carracci in questa esposizione è rappresentato, oltre che dalle opere di Lucio Massari, dalle straordinarie tele di Alessandro Tiarini che testimoniano le propensioni commosse e umanamente partecipi della poetica del grande artista emiliano, sempre attento a sottolineare le implicazioni letterarie del soggetto che viene affrontato. È soprattutto dopo la sua attività per la Basilica della Ghiara (1619) che il maestro bolognese perviene a un linguaggio più maturo rispetto alle prime prove, ricco di accenti accalorati e patetici. La sua capacità di interpretare gli episodi, sia sacri che profani, mettendoli in scena in modo sempre commosso e coinvolgente, lo rende particolarmente gradito alla committenza. Il dipinto con *Rinaldo e Armida*, che raffigura un momento estremamente drammatico della vicenda tassesca, diventa paradigmatico delle propensioni robustamente naturalistiche con cui Tiarini si avvicina al testo poetico, offrendone una restituzione visiva che è una trascrizione letterale, però arricchita da una reinterpretazione più sensuale e di stampo già barocco. Una simile intensità narrativa, riletta questa volta in una chiave di commosso teatro sacro, la troviamo anche nella *Decollazione del Battista*. La regia della luce, studiata accuratamente, esalta la ingenuità e il languore dell'incantevole figura di Salomè defilata sulla destra ma che, in questo modo, diventa la protagonista della scena, con i significati morali che le sono sottesi. Nella *Madonna e santi* la composizione dal taglio ravvicinato sottolinea invece il legame affettuoso tra i personaggi sacri, in una dimensione domestica e sentimentale che rimanda ancora una volta a Ludovico Carracci.

Nel corso del secondo decennio la stretta osservanza carraccesca, che ha caratterizzato fino a questo momento il panorama artistico estense, comincia ormai a perdere terreno di fronte al costituirsi di una nuova sensibilità dovuta all'arrivo nel ducato di opere di

Guido Reni e dei suoi allievi. Quasi parallelamente si assiste alla prepotente ascesa del giovane Guercino. Del favore crescente da parte del duca Francesco I nei suoi confronti sono segno i ripetuti inviti che gli vengono rivolti per successivi soggiorni nella città ducale. L'artista sarà operoso per Modena e Reggio con dipinti di acceso timbro chiaro-scurale e di smagliante cromia, che poi però gradatamente volgeranno verso una forma sempre più calibrata e misurata. Le tele del Guercino presenti in mostra testimoniano appunto il lungo tragitto del centese dalla pittura naturalistica degli inizi al monumentale ed estenuato classicismo dell'età matura e sanciscono l'ideale legame delle raccolte modenesi con il gusto più ricercato del collezionismo estense. Particolarmente interessante si rivela il caso della tela di *Apollo e Marsia* dell'istituto bancario che, certamente da ascrivere al più intenso momento giovanile del pittore, va identificato con un dipinto dello stesso soggetto posseduto dal cardinal Alessandro d'Este, citato nell'inventario dei suoi beni romani passati alla sua morte nel 1624 alla principessa Giulia d'Este. Il cardinale Alessandro, fratello del duca Cesare, era stato il vero collezionista e mecenate della famiglia, dotato di intelligenza raffinata nei confronti dell'arte. Nella sua residenza di Roma, dove ha l'occasione di venire a contatto con alcuni pittori bolognesi in viaggio di studio o di lavoro, tra cui il Tiarini e il Guercino appunto, riunisce un cospicuo e prezioso nucleo di opere in grado di competere con quelle delle grandi raccolte romane del tempo. D'altro canto, la *Vergine Assunta* di provenienza Sernicoli dimostra come l'artista sappia pervenire a un risultato di straordinaria qualità e di grande fascino anche nelle opere della maturità, impostate su un linguaggio più algido e controllato. In questo caso l'immagine, resa nella sua arcana essenzialità, mira a un'astrazione "senza tempo" sul filo del classicismo reniano.

A rappresentare l'alta qualità dell'arte legata ai gusti della corte prima dello scadere della metà del secolo vengono chiamati in causa in questa occasione, oltre a Massari, Tiarini e Guercino, nomi ormai noti nel panorama estense di quegli anni: Ludovico Lana, Jean Boulanger, Michele Desubleo e Luca Ferrari. Era stato Francesco I a far assurgere Modena a sede splendida di corte, capace di farsi notare nel palcoscenico barocco del tempo per la magnificenza delle dimore e il prestigio delle collezioni d'arte, per la vita musicale e quella teatrale. Sin dall'inizio del suo ducato intraprende la costruzione di nuovi edifici; oltre al Palazzo Ducale di Modena affida a Bartolomeo Avanzini, con il contributo dello

scenografo di corte Gaspare Vigarani, anche la splendida residenza di Sassuolo. In questi anni è sempre la vicina Bologna il centro di cultura figurativa più importante dell'Italia settentrionale al quale ci si rivolge per commissioni di particolare prestigio. Anche nella città estense le novità bolognesi continuano a influenzare il lento mutamento del gusto sia da parte degli artisti che da parte della committenza. Dopo Bernardino Cervi, che a Bologna ha studiato presso il Reni, è Ludovico Lana, ferrarese d'origine ma modenese d'elezione dal 1619, l'artista che con la sua pittura aulica e insieme attenta al dato naturale è in grado di riassumere appieno la complessa dialettica della cultura estense di questi anni⁸. Con Lana, rappresentato in mostra da opere fondamentali, Modena perviene a una vera struttura linguistica, tanto complessa e colta nell'emulsione stilistica quanto "amorevole" nell'inflessione patetica, in grado di far fronte alle nuove pretese di una città capitale, di cui lo stesso pittore si illude per qualche tempo di poter diventare il referente ufficiale. Un sogno questo che sarà destinato a interrompersi, ancor prima della prematura scomparsa, in seguito alla chiamata a corte di un geniale pittore lorenese, Jean Boulanger. Ludovico Lana, dopo una prima formazione presso lo Scarsellino a Ferrara, si era accostato via via all'intellettualizzato classicismo della cultura bolognese aderendo ai modi di Guido Reni per giungere, verso la metà degli anni trenta, a quei risultati di aulica eleganza e compostezza che lo affiancano alle scelte di moderato classicismo espresse dalla corte e attuate dall'architetto Bartolomeo Avanzini. Emerge via via il profilo di un artista che sa ben destreggiarsi tra le opzioni offerte dalla contemporanea pittura emiliana e che, per dirla con il suo biografo Baruffaldi, dalla visione delle opere di Guercino e Guido "trasse a proprio favore un terzo modo e ad uso proprio il ridusse talmente che né l'una né l'altra maniera separatamente, ma ambedue in qualunque sua pittura accordata appaiono". Il "terzo modo" di cui parla Baruffaldi si legge bene nei suoi quadri da stanza, dove il cromatismo robusto e di impianto naturalista si accompagna a un'enfasi idealizzante di stampo classico. L'ombrosa ricerca atmosferica che caratterizza le sue prime prove è destinata a lasciare il passo a modelli più aulici, come nel *Domine quo vadis?* del Museo Civico. Per questo dipinto Carlo Volpe parlava di "nostalgica classicità" riferendosi alle figure dei protagonisti che si dispongono in pose ricercate sullo sfondo suggestivo di

⁸Su Ludovico Lana si veda in sintesi L. Peruzzi in *L'arte degli estensi* cit., pp. 114-122; *L'amorevole Maniera. Ludovico Lana e la pittura emiliana di primo Seicento*, a cura di D. Benati, L. Peruzzi, catalogo della mostra, Milano 2003; D. Benati, L. Peruzzi *I pittori estensi del 600 e il collezionismo privato: un primo consuntivo*, in *Tesori ritrovati* cit., pp. 42-46.

un cielo all'imbrunire carico di nuvole. Anche nella bellissima tela raffigurante *Erminia e Tancredi*, sempre del Museo Civico, l'attentissima regia di gesti e di effetti luminosi nulla toglie a una narrazione resa in termini di romantica adesione sentimentale. All'interno della produzione del Lana dovevano costituire un capitolo importante le opere eseguite per il Palazzo Ducale di Sassuolo di cui parla il Baruffaldi: "conservasi nel ducale palagio di Sassuolo un quadro sopra del quale d'ordine del duca Francesco I colorì gli sponsali di Bradamante e Ruggiero alla presenza dell'imperatore Carlo Magno e di molti paladini di Francia cavandone la storia dal Furioso (cant. 46 st. 73). Con tal occasione per ornamento di detto palagio dipinse un S. Sebastiano ferito, e medicato da alcune pietose donne, ed un altro legato a un albero in positura diversa. Colorì un Seneca svenato per comandamento di Nerone, e si vede quel gran filosofo a poco a poco venir meno sensibilmente; questo quadro fu pochi anni dopo portato a Milano". Tra le opere citate quella forse più suggestiva doveva essere costituita dagli *Sponsali di Bradamante e Ruggiero*, commissionato direttamente da Francesco I: un quadro composto certamente da molte figure e che, rifacendosi al tema ariostesco della cavalleria cortese, glorificava la dinastia estense. Ma anche la tela con *San Sebastiano curato da Irene*, ricordata da Baruffaldi e ora nella raccolta BPER Banca, costituisce una straordinaria testimonianza del traguardo idealistico di stampo reniano che caratterizza la produzione matura del pittore. In questo bellissimo dipinto, che lo stesso Lana nel 1643 aveva provveduto a incidere all'acquaforte per il cardinale Obizzo d'Este, fratello del duca Francesco, il tema viene svolto, pur in un formato quasi da pala d'altare, con accento sorprendentemente profano, in un calibratissimo equilibrio tra colta retorica classicheggiante e delicata resa degli affetti: un'opera questa di forte impatto, in cui la lezione del Guercino si arricchisce delle suggestioni idealizzanti del Reni.

Il Lana però non compare tra gli artisti impiegati nelle fabbriche aperte dal duca. Per la decorazione di Palazzo Ducale di Sassuolo la scelta cade su uno straniero, Jean Boulanger, un artista francese che a Bologna era stato allievo di Guido Reni. Protagonista e regista assoluto dei lavori sassolesi, il Boulanger è una delle personalità più versatili e interessanti del Seicento in Emilia, come dimostra l'incantevole *Allegoria della Storia* qui esposta, un'immagine tra le più affascinanti della sua rarissima produzione "da stanza".⁹

⁹Nella vasta bibliografia sulla figura di Jean Boulanger un primo e approfondito avvio di ricerca per questo tipo di produzione è fornito da D. Benati nel catalogo della mostra *Tesori ritrovati* cit., pp. 46-49.

Di delicata e composta eleganza, il volto velato da un alone di malinconia, la fanciulla rimanda alle eroine della Camera dell'Amore, realizzata nel 1640, ovvero nella prima fase dei lavori, quando la formazione reniana di Boulanger è ancora filtrata attraverso la *verve* manierista della sua cultura di origine. Anche la deliziosa tela del Museo Civico con *Due putti che giocano con un'aquila*, dove il soggetto giocoso sottintende una chiara allusione alla Casa estense (bellissimo il particolare dei nastri con i quali l'animale sta per essere imbrigliato), rimanda ad una datazione precoce. Oltre alla pennellata pastosa e alla gamma cromatica dei rossi e dei bianchi brillanti che si stagliano contro l'azzurro del cielo, anche le tipologie dei putti ritornano identiche nelle pareti di Sassuolo decorate anteriormente alla permanenza del pittore a Roma. I frutti di questo soggiorno, che dal 1644 si prolunga fino al 1646, si coglieranno dopo, negli affreschi della Galleria di Bacco, eseguiti tra il 1650 e il 1652, dove il racconto si dipana con vivace vena narrativa in elegantissima orchestrazione con i festoni e le cornici di frutta e fiori eseguiti dai Cittadini. Entro la variegata situazione culturale bolognese di questi anni, sulla quale spicca il magistero di Guido Reni, si distingue Michele Desubleo, uno dei suoi più brillanti allievi, in significativo parallelo con Boulanger. L'artista, di origine fiamminga, dall'iniziale adesione al manierismo nordico di Abraham Janssens, suo primo maestro, arricchisce il suo orizzonte artistico con il naturalismo, romantico e classicheggiante insieme, dei caravaggeschi francesi conosciuti nel corso di un giovanile soggiorno romano. Il confronto tra le due bellissime tele che si affiancano in mostra mette in evidenza proprio questa crescita culturale. Nell'*Atalanta e Meleagro* infatti il turgore delle forme e la fattura lucida e smaltata rinviano ancora al primo maestro, non senza il filtro del caravaggismo "in chiaro" praticato a Roma dal fratellastro Nicolas Regnier. Ma la bellezza ricercata e soda delle figure femminili deferisce già a quei modelli squisitamente classici di Guido che ritroviamo compiutamente elaborati nel gusto elegante e coltissimo dell'ormai celebre *Madonna della rosa*, uno degli apici della pittura "da stanza" dell'artista fiammingo. La sceltissima armonia compositiva e la raffinata qualità della pennellata rimandano al principio degli anni cinquanta, quando l'artista era attivo anche per gli Estensi e realizzava il *Sogno di Giuseppe* per la chiesa del Paradisino di Modena e il *San Francesco* per la chiesa annessa al Palazzo Ducale di Sassuolo (1654), commissionatogli dallo stesso duca Francesco I. Le opere di Luca Ferrari, pittore di robusti sentimenti e di personalissimo temperamento, ben rappresentano l'importanza assunta nel corso del XVII secolo da Reggio Emilia, che

diventa seconda città del ducato estense dopo la perdita di Ferrara nel 1598. I lavori per la Basilica della Madonna della Ghiara, vivace centro catalizzatore di importanti presenze, avevano dato nuova linfa alla situazione figurativa locale e riportato la città nel giro di una più ampia e aggiornata cultura. Ed è proprio all'ombra del grande cantiere della basilica che si svolgono le prime battute della carriera di questo pittore. Naturalismo emiliano e impasto cromatico neoveneto si flettono nella sua produzione più antica, come nel *San Giovanni Battista* e nel *Sant'Andrea*, rispettivamente della Galleria Campori e della raccolta della banca, opere nelle quali, in modo del tutto analogo, si trasferiscono nel personaggio sacro contenuti di intensa umanità. Al di là dei ricordi caravaggeschi che spiegano il partito di luce e ombra che attraversa il piano di fondo dietro la figura in entrambe le tele, appare evidente una nuova intelligenza della lezione del Reni che da poco era scomparso. A quei celebri modelli si sovrappongono infatti le varianti del Cantarini che si possono cogliere nella calibratura tra idealismo e verità, a cui si accompagna una nuova libertà di impaginazione e di resa emotiva. Ma la propensione per la pittura naturalistica ha le sue radici nell'intenso accento narrativo dei pittori attivi nella Ghiara, soprattutto il Tiarini, e nella frequentazione, nel primo soggiorno padovano (1633-1644), di Nicolas Regnier, figura di punta del caravaggismo riformato di quegli anni. Più melodrammatico è l'impatto della *Giuditta con la testa di Oloferne* della raccolta Sernicoli. L'artista mette in scena l'episodio con un'attrezzatura di grande pregio, sontuose vesti di seta e broccato ricamate e preziosi gioielli, facendosi aiutare anche dall'attenta regia della luce che proietta l'immagine su un piano fortemente teatrale, come se le due donne stessero recitando sotto il raggio dei riflettori.

Francesco Stringa è la figura più importante a Modena nel secondo Seicento. Noto per le sue monumentali pale d'altare, gli studi recenti hanno chiarito sempre meglio la versatilità e la sfaccettata fisionomia di questo affascinante pittore modenese, anche per quanto riguarda la sua elegante e ricercata produzione "da stanza"¹⁰. Lo studio sulla tradizione pittorica del Cinquecento e del Seicento e il costante riferimento ai grandi maestri della cultura emiliana, dai Carracci al Guercino, dal Lanfranco al Reni, guidano tutta la sua attività e ci fanno capire l'importanza che dovette rivestire per lui la carica di soprin-

¹⁰Per un primo approfondimento sull'argomento si veda il bel saggio di D. Benati nel catalogo della mostra *Tesori ritrovati* cit., pp.50-57.

tendente alle raccolte artistiche di casa d'Este ricoperta dal 1661, carica che sollecita le sue curiosità e le sue continue sperimentazioni. Oltre alle invenzioni dei maestri antichi recuperati attraverso gli esemplari presenti in Galleria, Stringa si appoggia anche agli studi dal vero che stanno alla base della sua attività di insegnante dell'accademia ducale, come traspare dall'intensa *Testa di fanciulla con turbante*, restituita al pittore da Daniele Benati e che Campori definiva idealmente "Una sibilla". Ma di certo "è difficile cogliere un atteggiamento profetico e visionario nello sguardo dolcemente intento della fanciulla che qui posa con tanta incantevole grazia. Vero e ideale convivono di fatto in questo risultato con una fragranza che, al di là dell'innegabile filtro reniano, lascia ancora intuire la matrice naturalistica della 'testa di carattere', così come era stata pensata e usata dai Carracci".¹¹ Di fronte al malinconico riserbo e alla fisica fragranza di questo volto di fanciulla, la *Galatea* diventa una garbata favola antica di inclinazione precocemente "barocchetta". Il tono sincero delle opere giovanili ha ormai ceduto il passo a un gusto citazionistico e aggraziato che restituisce la scena in modo quasi divertito. Il confronto con il classicismo bolognese sarà comunque inevitabile per le ambizioni culturali e autocelebrative della corte e si esprimerà nelle opere della tarda maturità, in modo particolare sul finire del secolo, quando porterà a termine l'affresco che celebra *Le nozze di Amore e Psiche* nella sala di Palazzo Ducale di Modena.

Opere

¹¹ D. Benati, in *Musei Civici di Modena* cit., pp. 70-72.

Lucio Massari

(Bologna, 1569-1633)

San Girolamo in preghiera

Olio su tela, 76,5 x 94 cm

Modena, Museo Civico d’Arte, inv. Ser. 24



Entro un recesso ombroso, san Girolamo s’inginocchia battendosi il petto davanti a un crocifisso piantato sulla roccia. Ai suoi piedi il teschio. Sulla sinistra si apre un vasto paesaggio digradante verso il mare e inquadrato da quinte di alberi frondosi, entro il quale si avventura il fido leone. Prima che lo acquistasse Carlo Sernicoli, il bel dipinto era riferito a Domenichino, ed è stato chi scrive a restituire la paternità a Lucio Massari. Nella produzione “da stanza” di Massari spiccano numerose tele di soggetto eremitico, con la Maddalena o, appunto, San Girolamo: un tema che gli consente di accedere anche a una commossa restituzione del paesaggio, in ordine alle soluzioni esperite a Roma da Annibale Carracci e divulgate dal Domenichino. Il margine di autonomia che il pittore si ritaglia rispetto a questi precedenti risiede nell’austerità solenne della visione, non compromessa da divagazioni in chiave pittoresca. Anche in questo caso il ricorso alle quinte arboree che inquadrano la veduta marina sembra ricollegare la tipologia del paesaggio classico inaugurata da Annibale a premesse prospettiche di gusto neo-quattrocentesco, in ordine a un rigore mentale che isola il pittore nei confronti degli altri allievi dei Carracci. Ciò non toglie che lo spunto naturalistico sia trasmesso nella sua fragranza di luci e di toni, accogliendo le suggestioni neo-venete proposte dal maestro. In quest’ottica, anche la resa del nudo, deferendo a modelli classici, ne mantiene l’evidenza polita e statuaria, arricchendosi della nota accesa del panneggio che lo ricopre. Entro il percorso di Massari, segnato da una fedeltà alle proprie premesse che ne rende ardua la ricostruzione, il dipinto in esame potrebbe situarsi in una fase non troppo inoltrata, posteriore certo ai più spietati esperimenti formali della Certosa del Galluzzo (1612), ma non ancora disposta a venire a patti con il più aristocratico idealismo reniano.

(Daniele Benati)

Riferimenti bibliografici: D. Benati, in *La donazione Sernicoli. Dipinti e argenti*, a cura di F. Piccinini e C. Stefani, Ferrara 2009, p. 54 (con bibliografia precedente).

Lucio Massari

(Bologna, 1569-1633)

La Maddalena in meditazione

Olio su tela, 171 x 131,5 cm

Modena, Collezione BPER Banca



Costituisce senza dubbio la più alta tra le numerose versioni di questo tema proposte dal Massari nel corso della sua lunga carriera. Riconosciuta e menzionata per la prima volta da chi scrive, è significativo che essa recasse il nome del Domenichino. L’integrità lucente degli incarnati e il serico panneggio dai riflessi quasi metallici alludono infatti a un serrato confronto con l’antico condiscipolo, che Massari doveva aver di nuovo incontrato nel corso del soggiorno a Roma (1610). A lui, ma ancor meglio all’Annibale romano, rimanda la misura colma della definizione formale, rotondamente inarcata e segnata dalla nitida incidenza delle ombre. Si tratta di un elemento che presuppone una data anteriore rispetto alla *Maddalena* del Museo Civico di Carpi, segnata ormai da un’adesione, certo non convenzionale, all’idealismo reniano. Gli stessi caratteri tornano di fatto nel *Noli me tangere* della chiesa dei Celestini a Bologna, da datare tra il soggiorno romano e *Il figliol prodigo* della Pinacoteca di Bologna (1614). Anche l’apertura paesaggistica richiama quella del dipinto dei Celestini dove la scena, per citare le parole di Volpe, appare analogamente “profilata dinanzi agli orti e al bosco imminente e ombrosissimo”, secondo una soluzione che, mentre rimanda ancora a Annibale e a Domenichino, trova poi una dimensione più quotidiana e vera di quanto non sia in quei modelli. Stupisce d’altro canto, in un pittore pur sempre legato a talune morfologie ricorrenti e di casta espressività, la vibrante e sensuale definizione della fisionomia della donna, la cui nudità non bastano a coprire i lunghi capelli ramati e il manto violetto scivolatole dalle spalle e che è suggestivamente colta nell’abbandono del pianto. La superba valenza naturalistica del brano di umile natura morta del pane e delle radici che formano la parca mensa della penitente evoca il desco analogamente disadorno e di sapore davvero “sivigliano” della *Cena in Emmaus* del collegio di San Carlo di Modena.

(Daniele Benati)

Riferimenti bibliografici: D. Benati, in *Banca Popolare dell’Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 110 (con bibliografia precedente).



Alessandro Tiarini

(Bologna, 1577-1668)

La Madonna col Bambino, san Giorgio e san Nicola da Tolentino

Olio su tela, 78 x 103 cm

Modena, Collezione BPER Banca



L'intensa composizione, più volte affrontata da Tiarini e riproposta con alcune varianti, presenta i sacri personaggi ritratti a mezza figura e con un taglio ravvicinato che ne sottolinea il legame affettuoso. La Madonna regge il Bambino che impartisce la benedizione ai due santi a destra che lo osservano con attenzione. Il dipinto venne pubblicato nella prima edizione del catalogo di dipinti antichi della banca da D. Benati (1987) che lo accostava stilisticamente ai più antichi affreschi eseguiti all'interno della Basilica della Ghiara a Reggio e lo datava intorno al 1620. In un più approfondito studio dell'impresa reggiana condotto in occasione della pubblicazione del volume monografico dedicato alla basilica (*Il santuario della Madonna della Ghiara a Reggio Emilia*, a cura di A. Bacchi e M. Mussini, Torino 1996, pp. 117-129) lo studioso, pur riconoscendo la difficoltà di puntualizzazioni cronologiche precise nella produzione di Tiarini vista la sua omogeneità, ha orientato la datazione in un momento più inoltrato dello stesso decennio. Il forte contrasto di luci e ombre ricorda infatti l'*Assunzione della Vergine* affrescata nel catino absidale della basilica tra il 1626 e il 1629. È il momento più fruttuoso dell'attività del pittore, quando si divide tra gli impegni della committenza bolognese e i lavori nel santuario e in altre chiese reggiane. Nel nostro dipinto l'impianto chiaroscurale fortemente risaltato lascia emergere dall'ombra lo sguardo delicato ma allo stesso tempo apprensivo della Vergine e, sulla destra, i volti dei due santi "premurosi e compunti come due parenti in visita". Ancora una volta il soggetto è rivisto dal pittore con la consueta abilità narrativa, che lo porta a calare le scene, anche quelle di carattere sacro, in una dimensione quotidiana di affetti. Ma, come giustamente sottolinea Benati, "aldilà dell'empito sentimentale che caratterizza Tiarini e che rimanda da un lato a Ludovico e dall'altro a una interpretazione domestica e intensamente vissuta della religiosità controriformata, affiorano ancora ricordi dell'educazione toscana nella correttezza del disegno".

Riferimenti bibliografici: D. Benati, in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 132 (con bibliografia precedente).

Alessandro Tiarini

(Bologna, 1577-1668)

Rinaldo e Armida

Olio su tela, 120 x 150 cm

Modena, Collezione BPER Banca

Si tratta di un altissimo esempio dell'interesse da parte di Alessandro Tiarini per le versioni in pittura dei temi della *Gerusalemme Liberata*, che dai primi anni del Seicento avevano cominciato a diffondersi nelle quadrerie più raffinate. Il Tiarini illustrò più volte il racconto tassesco di Rinaldo e Armida nelle sue varie fasi. Anche nella splendida raccolta romana del cardinale Alessandro d'Este, grande estimatore di tali soggetti, compariva un'altra versione di questo tema elaborata dallo stesso Tiarini, ora nel museo di Lille. Nel nostro splendido dipinto viene raffigurato il momento in cui la maga cerca di darsi la morte trafiggendosi con una freccia, ma viene trattenuta dal sopraggiungere dell'amato Rinaldo. "Fu gran lettore e gli piacque vedere tutte le storie e le favole", dice di lui Malvasia, sottolineando come "prima di dar mano all'opre leggeva ben bene e prestamente il testo". Ma sapeva poi sviluppare gli aspetti più patetici e "con sicurezza scherzare anche cogli aggiunti" per penetrare l'"essenza" e la "sostanza" della storia. Anche qui l'adesione al testo poetico è esemplare e la sottile sensualità dei versi si impone attraverso un'attenta regia compositiva. Rinaldo, da dietro, ferma Armida: "ei la sostenne, / le fe' d'un braccio al bel fianco colonna / e 'ntanto al sen le rallentò la gonna". Ma poi il pittore trasferisce la vena malinconica del poeta su un piano di esplicita sensualità e fa piegare e cedere il corpo di Armida, "quasi fiore mezzo inciso", lungo la diagonale del melodrammatico gesto, sviluppando in senso pienamente barocco "il contrasto tassiano tra l'acuminatezza del dardo e la candida mollezza del seno" (Benati). L'opera diventa in questo modo uno dei risultati più significativi di quella ricerca espressiva sulla quale, all'insegna della formula oraziana dell'*ut pictura poesis*, si misurarono i teorici dell'arte del Seicento.

Riferimenti bibliografici: D. Benati, in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, pp. 134-136 (con bibliografia precedente); L. Peruzzi, in *Passaggi. Tempi e geografie dell'arte a Modena dal Rinascimento alla globalizzazione*, catalogo della mostra, a cura di L. Peruzzi, F. Piccinini, L. Rivi, Modena 2015, p. 37; L. Peruzzi, in *Uno scrigno per l'arte. Dipinti antichi e moderni dalle raccolte BPER Banca*, Modena 2017, p. 95.





Alessandro Tiarini

(Bologna, 1577-1668)

La decollazione del Battista

Olio su tela, 121 cm

Modena, Museo Civico d'Arte, inv. Ser. 23

Il dipinto può identificarsi con quello di analogo soggetto registrato in un inventario della raccolta del vescovo di Reggio Emilia Paolo Coccapani (1650). Di formato circolare, presenta con un taglio ravvicinato e dal basso il momento in cui il boia sta per decapitare San Giovanni Battista. Sulla destra si scorge il viso pallido di Salomè, con il vassoio sul quale sarà deposta la testa. Alle sue spalle, la madre Erodiade sembra rincuorarla nella sua decisione. Nell'aderire a una soluzione di forte concisione drammatica che risente di modelli caravaggeschi (come caravaggesco daltronde è il taglio d'ombra sulla parete), Tiarini non rinuncia a sottolineare quelle implicazioni letterarie che costituiscono un aspetto così personale della sua poetica. Attraverso l'attento gioco di luce, è infatti l'esitazione di Salomè, di cui il pittore evidenzia l'ingenuità e il languore, a diventare protagonista della scena, con i significati morali che le sono sottesi. Infantile curiosità e orrore di fronte all'atrocità del delitto provocato sembrano prefigurare un suo pentimento, di cui le Sacre Scritture non ci danno testimonianza, ma che la letteratura edificante e soprattutto il teatro sacro dell'epoca dovevano rappresentare. Il dipinto propone ancora il turgore formale che aveva animato Tiarini nella basilica della Madonna della Ghiara di Reggio (1616-1630). È suggestivo pensare che il rimando caravaggesco potrebbe legarsi a un preciso episodio narrato da Malvasia, circa la copia che il pittore fece eseguire a suo figlio Antonio da una *Incredulità di San Tommaso* di Caravaggio di proprietà dei Legnani, "asserendo cavarne gran beneficio, per sentire dall'osservarla rimoversi da quel colorire languido, nel quale sul principio cadea" (C. C. Malvasia, *Felsina pittrice*, 1678, ed. Bologna 1841, ii, p. 138).

Riferimenti bibliografici: L. Peruzzi, in *La donazione Sernicoli. Dipinti e argenti*, a cura di F. Piccinini e C. Stefani, Ferrara 2009, p. 60 (con bibliografia precedente).



Giovanni Francesco Barbieri

detto il Guercino

(Cento, 1591 - Bologna, 1666)

Apollo e Marsia

Olio su tela, 67 x 58,8 cm

Modena, Collezione BPER Banca



Racconta Ovidio nelle *Metamorfosi* che il fauno Marsia osò sfidare in una contesa musicale Apollo e che, battuto, venne da questi scuoiato. Il dipinto raffigura il momento in cui Apollo si volge contrariato alla proterva provocazione del fauno che lo ha sfidato. Ma il pittore spoglia il racconto mitologico da ogni indugio narrativo e la composizione, in virtù del taglio ravvicinato delle mezze figure, diventa un diretto studio dei caratteri, reso più intenso dal vibrante battito della luce e dall'uso espressivo delle ombre che velano un attimo di turbamento del giovane dio. La tela si può identificare con un'opera dello stesso soggetto appartenuta al cardinale Alessandro d'Este. Nell'inventario dei suoi beni romani, passati alla sua morte (1624) alla principessa Giulia d'Este, viene descritto come “un Ritratto d'Apollo con Marsia del Guercino da Cento”: parole queste che si attagliano perfettamente alla forte individuazione espressiva del giovane dio. Ma la straordinaria disinvoltura della conduzione pittorica, mobile e inquieta, giustifica altresì la definizione di “abbozzo” adottata in un altro inventario del 1672 relativo ai dipinti posseduti da Luigi d'Este. Accanto alla morbida sensualità dell'incarnato del giovane si evidenzia la ferina bruttezza del satiro, in un confronto che suggerisce un'interpretazione dell'episodio in chiave fortemente morale, senza tuttavia sminuirne l'immediatezza e la fisica immanenza. Sul piano dello stile il dipinto stringe forti legami con le opere eseguite dal Guercino nei due anni che precedono il trasferimento a Roma, avvenuto nel 1621. La tela si rivela quindi importante non solo per la ricostruzione dell'attività giovanile del pittore centese, ma anche per quella del collezionismo estense nella cui storia la figura del cardinale Alessandro ricopre un ruolo di particolare rilievo.

Riferimenti bibliografici: L. Peruzzi, in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, pp. 128-130, p.36 (con bibliografia precedente); L. Peruzzi, in *Passaggi. Tempi e geografie dell'arte a Modena dal Rinascimento alla globalizzazione*, catalogo della mostra, a cura di L. Peruzzi, F. Piccinini, L. Rivi, Modena 2015, p. 36; F. Giannini, in *Guercino tra sacro e profano*, a cura di D. Benati, catalogo della mostra, (Piacenza) Milano 2017, pp. 82-83; L. Peruzzi, in *Uno scrigno per l'arte. Dipinti antichi e moderni dalle raccolte BPER Banca*, Modena 2017, p. 92.

Giovanni Francesco Barbieri

detto il Guercino

(Cento, 1591 - Bologna, 1666)

La Vergine assunta

Olio su tela, 128 x 101 cm

Modena, Museo Civico d'Arte, inv. Ser. 11

Questa bellissima tela di Guercino va identificata con quella che viene ricordata, assieme ad altre due, nel *Libro dei Conti* dell'artista dove si registrano dei pagamenti da parte del marchese Soncini di Milano, alle date 23 maggio e 11 ottobre 1657, per tre quadri raffiguranti un *David con la testa di Golia*, una “*Sunta di meza figura*” e una *Testa di Salvatore*. Anche Malvasia (1678) aveva dato notizia del quadro, ma riferendo il nome del committente come “Marchese Tonsini milanese”. L'opera si viene dunque a situare nell'estrema fase dell'attività del pittore centese, quando le ragioni del mercato sembrano talora prevalere su quelle dell'arte. Eppure, proprio in un dipinto come questo, dove l'immagine, resa nella sua essenzialità, mira a un'astrazione “senza tempo”, il Guercino sa pervenire ancora a un risultato di straordinaria qualità. Se evidentemente siamo ben lontani dagli anni in cui, come notava con rammarico lo stesso pittore in una lettera famosa, “bolliva il pignattone” e, anche grazie al proficuo confronto con gli artisti suoi coetanei, egli sapeva pervenire a risultati sempre commossi e umanamente partecipi. La necessità di misurarsi con l'ingombrante peso della tradizione reniana lo porta ora, il più delle volte, a un classicismo estenuato ed esangue, ma di grande fascino. In questo quadro natura e ideale sembrano convivere in un miracoloso accordo: a un passo dall'oleografia ottocentesca, Guercino, come negli stessi anni Sassoferrato, sa riscattare quel tanto di prevedibile connesso all'immagine in un risultato di altissima tenuta, che si lascia apprezzare, non meno che per l'accordo elegante tra il rosa della veste e il blu oltremare del manto, nell'espressione estatica della Vergine e quella compunta ma affettuosa dei putti.



Riferimenti bibliografici: L. Peruzzi, in *La donazione Sernicoli. Dipinti e argenti*, a cura di F. Piccinini e C. Stefani, Ferrara 2009, p. 64 (con bibliografia precedente); V. Balzarotti, in *Guercino tra sacro e profano*, a cura di D. Benati, catalogo della mostra, (Piacenza) Milano 2017, in pp. 118-119.



Ludovico Lana

(Codigoro, 1597 - Modena, 1646)

Domine, quo vadis?

Olio su tela, 79 x 104 cm

Modena, Museo Civico d'Arte, inv. 36

La vicenda attributiva di questo dipinto è molto controversa. Entrato nella collezione Campori come opera addirittura di Giorgione, fu in seguito dirottato da Ragghianti, in una scheda d'inventario redatta nel 1939, sul nome di Giovanni Lanfranco. In occasione della mostra del 1980 Volpe ne offriva una impegnata e bellissima lettura e vi notava una “nostalgica classicità”. Richiamando esperienze recuperabili a Roma intorno al 1630, formulava il nome, tuttavia ipotetico, di Giovan Giacomo Sementi, un allievo di Guido Reni che aveva avuto modo di avvantaggiarsi nella fase finale della sua carriera di una simile congiuntura. Una diversa ipotesi in favore di Ludovico Lana, che restituisce il dipinto a un ambito di sperimentazioni più strettamente locale, è stata affacciata in seguito da D. Benati in base al confronto con le sue opere giovanili. In particolare, nelle *Storie di san Francesco Saverio e di sant'Ignazio di Loyola* eseguite nel corso degli anni venti, poco dopo cioè il suo arrivo a Modena, per i coretti della chiesa di San Bartolomeo Lana propone un'identica intonazione scura, derivata da Bonone e Scarsellino, oltre che dal giovane Guercino. In quei dipinti tornano, per giunta assai simili, gli alberi che fanno da quinta e le costruzioni stagliate contro il cielo nuvoloso del fondo; ma si vedranno ancora, nel posteriore *Martirio dei santi Giovanni e Paolo* della chiesa di San Pietro, il modo del tutto analogo con cui si raggruppano le figure degli astanti in ultimo piano e gli identici partiti di panneggio. Rispetto al grave e un po' impacciato naturalismo delle tele di San Bartolomeo, risulta peraltro di segno diverso il colto rigore formale che caratterizza le figure di san Pietro e degli apostoli sulla sinistra, da intendere altresì come risultato di una maturazione in senso classicheggiante che, se pur nel suo timido ma già coerente manifestarsi, induce a una datazione sul finire del terzo decennio.

Riferimenti bibliografici: L. Peruzzi, in *Musei Civici di Modena. I Dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Modena 2005, pp. 66/67 (con bibliografia precedente).



Ludovico Lana

(Codigoro, 1597 - Modena, 1646)

Erminia ritrova Tancredi ferito

Olio su tela, 120 x 167 cm

Modena, Museo Civico d'Arte, inv. 37



Il dipinto testimonia la grande fortuna incontrata dal poema tassesco nella pittura del Seicento. Vi compare Erminia che, insieme al fido scudiero Vafriuo, soccorre l'amato Tancredi, mentre sul fondo si scorge il corpo esanime di Argante ucciso dall'eroe cristiano (*Gerusalemme Liberata*, XIX, 104-114). Fra i molti quadri da cavalletto che Ludovico Lana “ha dipinto in privato, che si trovano nelle case di tanti signori modonesi, i quali sono giornalmente copiati e ricopiati da’ professori di tal scienza” (L. Vedriani, *Raccolta de’ pittori, scultori et architetti modenesi più celebri*, Modena 1662, p. 134), va annoverato anche questo, caposaldo della sua produzione. Proviene dalla collezione della famiglia Campori dove l’opera è documentata già nel testamento del marchese Pietro del 1642, per poi giungere nelle collezioni civiche di Modena attraverso il lascito del marchese Giuseppe Campori del 1887. Rispetto alla distillata e composta eleganza classica di stampo reniano verso cui l’artista si orienterà in seguito, qui Lana tradisce ancora la sua formazione naturalistica attenta al Guercino, come avviene per esempio nel bellissimo *Dedalo e Icaro* ora nella Galleria Doria Pamphili di Roma, anteriore al gonfalone del Comune (1635) e alla *Pala del Voto* (1636). L’aspetto che più colpisce nel dipinto è infatti il cromatismo smaltato e brillante, per nulla intellettualizzato, che restituisce la vivida pittura di macchia del giovane Guercino, prima che nell’orizzonte poetico di Lana si affacciasse l’astro di Guido Reni. Passata la fase inquietamente naturalistica dei coretti di San Bartolomeo e della grande tela di San Pietro, l’artista si avvia ormai verso una dimensione più teatralmente atteggiata, dove però l’enfasi dei gesti traduce un’agitazione sentimentale ancora romantica e accorata che suggerisce una datazione giovanile. In questo senso il dipinto esemplifica al grado più alto quei termini, in apparenza contraddittori, di dedizione studiosa e di inclinazione “amorevole” che Luigi Scaramuccia, in una pagina di singolare penetrazione critica, riconosceva come virtù peculiari dell’artista (L. Scaramuccia, *Finezze dei pennelli italiani*, Pavia 1674, p. 180).

Riferimenti bibliografici: L. Peruzzi, in *Musei Civici di Modena. I dipinti antichi*, Modena 2005, pp. 67-68 (con bibliografia precedente); L. Peruzzi, 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. 218.

Ludovico Lana

(Codigoro, 1597 - Modena, 1646)

San Sebastiano curato da Irene

Olio su tela, 268 x 172 cm

Modena, Collezione BPER Banca

Citato da Girolamo Baruffaldi tra le opere di Lana nel Palazzo Ducale di Sassuolo, è uno dei risultati più alti del pittore ferrarese a lungo impegnato a Modena per la corte estense. Un’incisione dello stesso Lana tratta dal dipinto (1643) è dedicata a Obizzo d’Este, fratello di Francesco I e vescovo di Modena (in rapporto con il pittore almeno da quando, nel 1634, ne caldeggiava l’impiego nella basilica della Ghiara a Reggio Emilia). È probabile che Lana abbia realizzato per il suo protettore anche il *San Sebastiano*, tema particolarmente legato alla corte estense, e che alla morte di Obizzo la tela sia confluita a Sassuolo. Pur in un formato quasi da pala d’altare, sorprende l’accento profano dell’opera. Come in altri casi, Lana non nasconde una punta di trepida sensualità, soprattutto nelle attenzioni premurose di Irene nei confronti del martire. In un calibrato equilibrio tra accostante naturalezza e colta retorica classica, l’attenta regia della luce fa emergere i protagonisti e vela di ombre i comprimari. Ne derivano episodi di grande bellezza pittorica, come la testa del vecchio che si china, assai simile al Padre Eterno della Pala della Peste nella chiesa del Voto di Modena, (1636) o il delicato profilo che sostiene l’amico o, ancora, l’ancella in piedi con le bende medicamentose: un’immagine che, nella sua aristocratica eleganza, evoca l’analoga figura della *Natività della Vergine* della chiesa di San Domenico a Modena (ora Cento, Pinacoteca). Ma è Irene, avvolta nel manto arancione che ne accompagna la posa dolcemente reclinata, ad attirare l’attenzione. La resa morbida dei tratti del volto di ascendenza reniana e l’accento intimo e affabile dello sguardo richiamano i capolavori di Lana nel campo della pittura da stanza, come la *Santa Dorotea* della Galleria Estense. Il san Sebastiano invece, definito da ombre di sapore guercinesco, ricorda la figura di Tancredi del Museo Civico di Modena; la vena elegiaca che impronta anche questo giovane martire è tipica di Ludovico e del suo teatro sempre nobilmente atteggiato.



Riferimenti bibliografici: L. Peruzzi, in *Banca Popolare dell’Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, pp. 138-140 (con bibliografia precedente); L. Peruzzi, 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. 220; L. Peruzzi, in *Passaggi. Tempi e geografie dell’arte a Modena dal Rinascimento alla globalizzazione*, catalogo della mostra, a cura di L. Peruzzi, F. Piccinini, L. Rivi, Modena 2015, p. 38; L. Peruzzi, in *Uno scrigno per l’arte. Dipinti antichi e moderni dalle raccolte BPER Banca*, Modena 2017, p. 96.



Jean Boulanger

(Troyes, 1608 - Modena, 1660)

Clio, musa della storia

Olio su tela, cm 84 x 67

Modena, Collezione BPER Banca



Chiusa nei suoi pensieri, un velo di inquietudine che attraversa il volto delicato, la fanciulla, incoronata d'alloro e con un ampio drappeggio azzurro a coprire la veste rosa, emerge da una nicchia ombrosa reggendo nella mano destra una tromba e nella sinistra un libro. Si tratta di un'immagine che il pittore realizza con grande naturalezza, quasi mettendo in secondo piano l'aspetto allegorico, ma mostrando altresì di conoscere puntualmente l'*Iconografia* di Cesare Ripa. La figura di Clio riassume emblematicamente l'importanza che in questi anni viene attribuita alla storia, alla quale viene affidato un ruolo ufficiale per rafforzare l'immagine del duca. Il libro chiuso e poggiato saldamente su un piano indica la sua incorruttibilità. La classica nobiltà della figura e la sua intonazione aristocratica, che evocano la formazione reniana del pittore lorenese, ben si accordano alle ambizioni artistiche di Francesco I. I caratteri stilistici di questa tela rimandano alla fase iniziale dei lavori per il Palazzo Ducale di Sassuolo nei quali trapela ancora l'impronta estrosamente manierista della sua cultura d'origine. L'immagine della fanciulla che appare nella tela ricorda le eroine che ci guardano dalle volte e dalle pareti della Delizia estense, soprattutto quelle della Camera dell'Amore, realizzata nel 1640, da Onfale a Dalila, da Roselane a Cleopatra. Un'analoga vena di malinconia si coglie anche nel *Genio delle arti*, con la fronte incoronata da una ghirlanda di frasche di platano altrettanto lussureggianti, al centro della volta del coevo Camerino del Genio. Si tratta quindi di un'opera eseguita antecedentemente al suo primo soggiorno a Roma (1644-1646), i cui frutti si coglieranno nel linguaggio libero e corsivo della Galleria di Bacco (1650-1652).

Riferimenti bibliografici: D. Benati, in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 142 (con bibliografia precedente); S. Sirocchi 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. 232; L. Peruzzi, in *Passaggi. Tempi e geografie dell'arte a Modena dal Rinascimento alla globalizzazione*, catalogo della mostra, a cura di L. Peruzzi, F. Piccinini, L. Rivi, Modena 2015, p. 40; L. Peruzzi, in *Uno scrigno per l'arte. Dipinti antichi e moderni dalle raccolte BPER Banca*, Modena 2017, p. 100.

Jean Boulanger

(Troyes, 1608 - Modena, 1660)

Due putti che giocano con un'aquila

Olio su tavola, 58x39,5 cm

Modena, Museo Civico d'Arte, inv. 39



Ritenuto opera di Gaetano Gandolfi, è stato restituito all'artista lorenese da D. Benati. Pittore rinomatissimo nel campo della decorazione ad affresco negli anni di Francesco I, della sua pittura su tela, che dovette essere molto vasta, rimangono pochi esemplari, per lo più di carattere sacro. Ancor più rara e preziosa, la sua produzione da cavalletto annovera, solo da tempi recenti, questo delizioso dipinto. Il soggetto, sotto un apparente e giocoso *divertissement*, allude in modo ricercato ma nello stesso tempo esplicito alla Casa estense e ne celebra la gloria. Le tipologie dei putti ritornano identiche nei cicli di Sassuolo e delle Pentetorri. Il Palazzo Ducale di Sassuolo è il palcoscenico sul quale Boulanger, a capo di una ricca *équipe* di pittori ma protagonista assoluto, ha modo di esibirsi dal 1636 in base alle indicazioni dei poeti e degli eruditi di corte. La straordinaria ricchezza di linguaggio che sfoggia l'artista in questa sede toccherà l'apice nelle spettacolari soluzioni della Galleria di Bacco, dove il racconto si dipana con sapiente vena narrativa su illusionistici arazzi e in elegantissima orchestrazione con i festoni e le cornici di frutta e fiori realizzati dai milanesi Cittadini. In questo dipinto “la pastosità della stesura (si noti la resa delle nuvole e della capigliatura dei putti, o le pennellate che restituiscono i nastri con i quali essi stanno imbrigliando l'aquila), la gamma cromatica lucente (i rossi e i bianchi brillanti che si stampano contro l'azzurro terso del cielo) e ancora la trattazione elegante delle forme” (Benati) rimandano a una datazione giovanile. In particolare, dalla “struttura ancora compatta dell'immagine” emerge in modo diretto, come sottolinea lo studioso, la formazione reniana, “filtrata attraverso la *verve* inquietamente manierista della sua cultura d'origine, che si esprime nelle singolari abbreviature formali e nella risaltatissima cromia”.

Riferimenti bibliografici: D. Benati, in *Musei Civici di Modena. I Dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Modena 2005, p. 69 (con bibliografia precedente).



Michele Desubleo

(Maubege, 1602 - Parma, 1676)

Atalanta e Meleagro

Olio su tela, 138 x 163 cm

Modena, Museo Civico d’Arte, inv. Ser. 4



L’episodio è tratto dalle *Images* di Filostrato e raffigura l’omaggio di Meleagro all’amata Atalanta della testa del cinghiale da lei ferito e ucciso dal giovane e dai suoi compagni. Il dipinto appartiene alla prima attività in Italia di Desubleo che vi appare intento a mediare i portati della formazione fiamminga presso Abraham Janssens con i precoci esiti dell’ac-costamento a Guido Reni. Se la fattura lucida e smaltata rinvia ancora al primo maestro, non senza il filtro del caravaggismo praticato a Roma dal fratellastro Regnier, le figure di Atalanta e delle ancelle deferiscono ai modi squisiti di Guido, tanto nei lineamenti affilati dei volti, quanto nella calibrata regia dei gesti. Per questo motivo il risultato richiama quello raggiunto da Desubleo nelle due tele raffiguranti *Apollo* e *Diana* delle Collezioni Comunali di Bologna, analogamente debitrice del manierismo di Janssens. Il dipinto si colloca agli inizi degli anni trenta, in una fase in cui il fiammingo sembra risentire anche della vicinanza di altri artisti che frequentavano la scuola di Reni. Oltremodo esigente nel controllare i risultati degli allievi allorché collaborano con lui, Guido si dimostra infatti un maestro in grado di accogliere le loro propensioni autonome quando lavorano in proprio. Nel coro di voci che compongono la scuola reniana Desubleo reca ben presto note originali, tali da assicurargli una notevole fortuna nel campo della pittura “da stanza”. In questo caso il tono del dipinto è dato dalla timida ma pur marcata attrazione sensuale che si instaura tra i due protagonisti: compiaciuta e fintamente ritrosa la fanciulla, dolcemente sfrontato il giovane cacciatore, sotto lo sguardo connivente dell’ancella. A ciò concorrono il taglio ravvicinato, di ascendenza caravaggesca, e il gioco fermo delle ombre, che mettono in risalto le tenere epidermidi e ne restituiscono il seducente spessore carnale.

Riferimenti bibliografici: L. Peruzzi, in *La donazione Sernicoli. Dipinti e argenti*, a cura di F. Piccinini e C. Stefani, Ferrara 2009, p. 66 (con bibliografia precedente).

Michele Desubleo

(Maubege, 1602 - Parma, 1676)

La Madonna della rosa

Olio su tela, 149 x 113 cm

Modena, Collezione BPER Banca



Il soggetto di questo smagliante dipinto contiene una poetica allusione alla passione di Cristo. Il pittore immagina che dal cestino di fiori in primo piano, dal quale la Vergine ha tratto una rosa, il Bambino prenda una passiflora, il fiore che la devozione popolare ricollega al martirio di Cristo per la forma particolare degli stami, assimilabili appunto agli strumenti della passione. L’opera venne resa nota, accanto ad alcuni capolavori del bellissimo e fino ad allora misconosciuto artista, in occasione della mostra dedicata *all’Arte degli Estensi* (Modena 1886) a testimonianza della sua documentata attività per i duchi di Modena. Desubleo, che dalle Fiandre aveva seguito in Italia il fratellastro Nicolas Regnier, era entrato a Bologna nella bottega di Reni e aveva sviluppato le propensioni idealizzanti del maestro con accenti di sontuosa eleganza. In questo dipinto la calibratura sceltissima dell’impianto compositivo, la qualità smaltata della pennellata e la dolce infusione luminosa che si attua attraverso il sapiente chiaroscuro rinviano al momento più eletto della sua produzione. La sua esecuzione andrà precisata sul principio degli anni cinquanta, quando era attivo anche per Modena e re-alizzava il *Sogno di Giuseppe* per la chiesa del Paradisino e il *San Francesco in estasi* per la chiesa omonima annessa al Palazzo Ducale di Sassuolo (1654). Il rotondo e monumentale gestire della Vergine si allinea, in virtù di un analogo temperamento tra aulica compostezza classicizzante e naturalismo fiammingo, ai risultati più alti della contemporanea pittura francese. Lo squisito brano di natura morta dei fiori nel cestino in primo piano, eseguiti con una pennellata lucente e pastosa, può gareggiare con quella dei più celebri fioranti attivi in Emilia a queste date, ovvero i Cittadini, protagonisti, assieme a Boulanger, della straordinaria decorazione del salone di Bacco nel Palazzo ducale di Sassuolo.

Riferimenti bibliografici: L. Peruzzi, in *Banca Popolare dell’Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, pp. 154-156 (con bibliografia precedente); L. Peruzzi, in *Gli Este. Rinascimento e Barocco a Ferrara e a Modena*, catalogo della mostra, a cura di S. Casciù e M. Toffanello, Modena 2014, p.222; L. Peruzzi, in *Passaggi. Tempi e geografie dell’arte a Modena dal Rinascimento alla globalizzazione*, catalogo della mostra, a cura di L. Peruzzi, F. Piccinini, L. Rivi, Modena 2015, p. 39; L. Peruzzi, in *Uno scrigno per l’arte. Dipinti antichi e moderni dalle raccolte BPER Banca*, Modena 2017, p. 99.



Luca Ferrari

(Reggio Emilia, 1605 - Padova, 1654)

San Giovanni Battista

Olio su tela, 107 x 87,5 cm

Modena, Museo Civico d’Arte, inv. 87



I cataloghi della Galleria Campori non forniscono alcuna indicazione circa la provenienza di questa bellissima tela, che doveva appartenere al patri-monio della famiglia già dal XVII secolo. Un’indicazione in questo senso viene dal testamento di Piero Campori del 1660 dove, nell’inventario dei dipinti che arredavano l’appartamento dell’abate Onofrio nel 1642, è citato, ma senza indicazione d’autore, “un San Gio. Battista a sedere”. Fin dalla prima edizione del catalogo Campori (1924), il dipinto è riconosciuto a Luca Ferrari, del quale costituisce senz’altro una delle prove più convincenti nel campo della ‘mezza figura’ al punto da essere scelto a rappresentare il pittore nella grande mostra dei *Maestri della pittura del Seicento emi-liano* (1959). In quell’occasione Francesco Arcangeli ne proponeva una datazione tra la prima esperienza padovana del pittore (1633-1644) e gli affreschi dei bracci orientale e meridionale della basilica reggiana della Madonna della Ghiara (1644-1648). Si tratta di un momento, nella crescita del pittore, di intensa sperimentazione in cui l’accento narrativo, che ha le sue radici nelle poderose e aggettanti corposità di Tiarini e Bonone, si arricchisce delle improvvise accensioni coloristiche di stampo veneto. Nel nostro dipinto, al di là dei mediati ricordi di Caravaggio che spiegano ad esempio il partito di luce e d’ombra che attraversa il piano di fondo dietro la figura, emerge altresì una nuova intelligenza della lezione di Reni che da poco era scomparso. A quei celebri modelli già si sovrappongono le suggestive varianti del Cantarini, com’è facile intendere nella calibratura fra idealismo formale e verità di struttura e di epidermide o nelle mani bellissime dell’affascinante anacoreta. Colpisce anche la disinvolta libertà di impaginazione e di resa emotiva che, anche per quanto riguarda la tipologia scarmigliata del giovane, deferisce alquanto ai modelli di Vouet diffusi in laguna attraverso la circolazione di dipinti e stampe, una moda alimentata anche nel Ducato Estense dall’attività di Jean Boulanger.

Riferimenti bibliografici: L. Peruzzi, in *Musei Civici di Modena. I Dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Modena 2005, pp. 116-117 (con bibliografia precedente).

Luca Ferrari

(Reggio Emilia, 1605 - Padova, 1654)

Sant’Andrea

Olio su tela, 68 x 63 cm

Modena, Collezione BPER Banca

La croce portata sulla spalla destra ci permette di identificare in Sant’Andrea il personaggio di questa bellissima tela che ha sicuramente fatto parte di una serie di Apostoli. La sua attribuzione al pittore reggiano è stata avanzata da D. Benati nella seconda edizione del catalogo dei dipinti antichi della banca (1997) sulla base del confronto con altre opere sicure dell’artista, dipinti a mezza figura destinati al collezionismo privato come l’intenso *San Giovanni Battista* del Museo Civico di Modena esposto in questa sede dove, in modo analogo, il pittore trasferisce nel personaggio sacro un sentimento di forte umanità e dà voce alla sua emozione. “Mentre un certo gusto collezionistico ha prediletto finora, di Luca Ferrari, le vaste composizioni mitologiche o bibliche, con le Cleopatre o le Tomiri impegnate sul proscenio di un affascinante quanto improbabile teatro barocco, solo ora si va facendo strada un reale interesse per taluni aspetti meno appariscenti, ma più segreti e sinceri, della sua attività, che ne rivelano inaspettate propen-sioni per la pittura di ceppo naturalista” (Benati). Questa è una fase di intensa sperimentazione, che ha le sue radici nello stile potente e corposo dei pittori attivi nella basilica della Ghiara a Reggio Emilia (Spada, Bononi, Tiarini), ma che si arricchisce anche di suggestivi accenti di stampo caravaggesco. Nel dipinto in esame, continua lo studioso, “il taglio ravvicinato e il contrastato effetto di lume naturale, che spartisce la parete alle spalle del santo e ne sbalza vividamente il volto, vanno intesi come segni di una non convenzionale attenzione per la pittura caravaggesca che appare sorprendente da parte di un pittore emiliano per il quale non è affatto documentato alcun soggiorno romano”. In tal senso fondamentale per la sua formazione era stata certamente la sua prima permanenza a Padova, dove aveva trovato importanti sollecitazioni culturali: dalla riscoperta della pit-tura veneta, in particolar modo Paolo Veronese, alla frequentazione di Nicolas Regnier, figura di punta del caravaggismo riformato.



Riferimenti bibliografici: D. Benati, in *Banca Popolare dell’Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p.150 (con bibliografia precedente); L. Peruzzi, in *Uno scrigno per l’arte. Dipinti antichi e moderni dalle raccolte BPER Banca*, Modena 2017, p. 102.



Luca Ferrari

(Reggio Emilia, 1605 - Padova, 1654)

Giuditta con la testa di Oloferne

Olio su tela, 116 x 101 cm

Modena, Museo Civico d'Arte, inv. Ser. 13

Dopo aver decapitato Oloferne, l'oppressore di Betulia, Giuditta ne ripone la testa entro un sacco, aiutata dalla fida ancella Abra. L'episodio biblico (Giuditta, 13, 10), già ampiamente trattato dalla pittura cinquecentesca, incontra grande fortuna nel corso del XVII secolo, in coppia talora con il tema di analoga efferatezza di *Giaele e Sisara*, per il significato non solo di *Exemplum virtutis* ma anche, entro un'ottica cristiana, per quello di prefigurazione della Madonna, attraverso la quale si compiono la sconfitta del peccato e la redenzione dell'umanità. Questa implicazione, ben nota alla letteratura edificante del tempo, era soggetta anche ad essere raffigurata su scala monumentale, come ben testimonia il suo inserimento entro il "sermone figurato" nella volta della basilica della Ghiara a Reggio Emilia, dove entrambe le eroine bibliche figurano con tale specifico significato, la prima ad opera di Leonello Spada e la seconda di Luca Ferrari. A quest'ultimo spetta il dipinto in esame, nel quale ciò che interessa l'artista è la possibilità di inscenare l'episodio con il ricorso ad un'attrezzatura scenica di grande pregio. Le vesti riccamente ricamate e aperte sul generoso décolleté di Giuditta e i preziosi gioielli sottolineano le accorte movenze delle due donne, ben individuate nei caratteri: ancora agitata e palpitante l'eroina per il gesto appena compiuto, sgomenta e preoccupata l'anziana ancella, che sembra invitarla ad affrettarsi in un contrappunto espressivo di grande impatto melodrammatico. Anche la luce partecipa di questa accorta regia, che proietta l'immagine su un piano fortemente teatrale, come se le due donne stessero recitando sotto il raggio dei riflettori. La condotta pittorica fragrante e densa di naturalismo spinge ad indicare una datazione della tela negli ultimi anni dell'attività reggiana, quando il linguaggio di Luca è ancora attento a temperare le diverse componenti, emiliana e veneta, che erano alla base della sua formazione.

Riferimenti bibliografici: L. Peruzzi, in *La donazione Sernicoli. Dipinti e argenti*, a cura di F. Piccinini e C. Stefani, Ferrara 2009, p. 68 (con bibliografia precedente).



Francesco Stringa

(Modena, 1635-1709)

Testa di fanciulla con turbante (Una sibilla)

Olio su tela, 40,9 x 35,8 cm

Modena, Museo Civico d’Arte, inv. 41



Questa intensa tela, di qualità molto alta e tradizionalmente riferita a Domenichino, ha sempre goduto di grande ammirazione e nel 1924 ha figurato sul frontespizio del primo catalogo a stampa della Galleria Campori come uno dei pezzi più prestigiosi. Il problema attributivo è rimasto aperto per un lungo periodo durante il quale sono stati fatte varie ipotesi, da scuola di Guido Reni, a Lanfranco, a Solimena. L’approdo sul nome del pittore modenese Francesco Stringa è stato fatto per la prima volta da D. Benati in occasione della mostra *Collezionisti si nasce* del 1996. Se in questa incantevole fanciulla che qui posa con tanta grazia il riferimento alla cultura artistica bolognese traspare chiaramente, tale componente è da intendere però nella direzione di stampo naturalista impressa al classicismo di Guido Reni da allievi quali Simone Cantarini e Flaminio Torri. Torri, in particolare, che gli era successo nella carica di sovrintendente alle raccolte artistiche della casa d’Este, è ben presente nel bagaglio culturale di Stringa, che ne sviluppa ulteriormente la propensione per una pittura di netti contrasti. In tal senso la lettura che fornisce Benati è illuminante: “... il modo di sfruttare il colore della preparazione in vista dell’intonazione bruna e ribassata, lo scivolare delle lumeggiature sulla stoffa, i lustri sul naso e sulle labbra e ancora la grazia leziosa che promana dall’immagine sono infatti altrettanti segni distintivi di questo affascinante quanto imprevedibile pittore modenese, di cui gli studi stanno chiarendo sempre meglio la versatilità”. Rimandano ai protagonisti delle sue pale d’altare (si ricordi tra le altre la grande *Assunzione della Vergine* della chiesa di San Carlo, eseguita tra il 1668 e il 1675) “l’effetto di fisica consistenza raggiunto mediante il gioco espressivo della luce con l’ombra e l’identico impatto conferito ai bianchi delle stoffe (...). Vero e ideale convivono di fatto in questo risultato con una fragranza che, aldilà dell’innegabile filtro reniano, lascia ancora intuire la matrice naturalistica della testa di carattere, così come era stata pensata e usata dai Carracci”.

Riferimenti bibliografici: D. Benati, in *Musei Civici di Modena. I Dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Modena 2005, pp. 71-72 (con bibliografia precedente).

Francesco Stringa

(Modena, 1635-1709)

Galatea sul mare sospinta dai venti

Olio su tela, 76 x 88 cm

Modena, Collezione BPER Banca

La possente figura di Zefiro, ripreso di spalle in primo piano sdraiato sulla spiaggia, si contrappone all’elegante Galatea sospinta sul mare dai venti circondata dai tritoni. Il drappo bianco che con un andamento garbatamente circolare si dispiega nel cielo azzurro tenuto da vivaci amorini sottolinea la grazia della composizione. È stato D. Benati a restituire questa incantevole tela a Francesco Stringa e a mettere in luce la sua importante produzione di pittura da stanza, la conoscenza della quale è stata per lungo tempo offuscata dalla fama delle monumentali pale d’altare che l’artista aveva eseguito per le più importanti chiese di Modena. “Si tratta, come sottolinea lo studioso, di un campo che il pittore praticò con assiduità, specializzandosi soprattutto in dipinti di piccolo formato in cui il tema, di volta in volta storico o mitologico, si presta a un’elegante miniaturizzazione delle immagini, tale da anticipare quello che nel secolo successivo sarebbe stato il gusto barocchetto”. L’opera mostra l’attenzione con la quale Stringa risponde alle richieste di un pubblico colto e aristocratico, che predilige raffigurazioni complesse e popolate da numerose figure con rimandi ai celebrati dipinti della pittura cinquecentesca. È un vero e proprio “gusto citazionistico”, come lo definisce Benati, che sta alla base di queste raffinate composizioni e bene si addice a un artista come Stringa che era succeduto a Flaminio Torri nella carica di soprintendente alle raccolte artistiche estensi. Questo atteggiamento di colto amatore d’arte “attraverso il quale sembra quasi che il pittore voglia individuare un terreno di comune intesa con la committenza”, gli proviene dunque dal continuo confronto con la grande tradizione pittorica, dal classicismo bolognese fino al Cinquecento veneziano, con risultati però tutt’altro che accademici. L’intenso naturalismo delle opere giovanili ha ormai ceduto il passo a una grazia ricercata che restituisce la scena con spirito colto ma in termini di eleganza divertita e disimpegnata.

Riferimenti bibliografici: D. Benati, in *Banca Popolare dell’Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, pp. 170-172 (con bibliografia precedente); L. Peruzzi, in *Passaggi. Tempi e geografie dell’arte a Modena dal Rinascimento alla globalizzazione*, catalogo della mostra, a cura di L. Peruzzi, F. Piccinini, L. Rivi, Modena 2015, p. 42.





Biografie

Lucio Massari

(Bologna, 1569-1633)

Alla morte del Passerotti, suo primo maestro (1592), entra nell'Accademia degli Incamminati, fondata dai Carracci. La sua prima attività risente anche delle arcaiche partiture di Cesi, alla luce delle quali egli rilegge il classicismo di Annibale e di Agostino (*La Crocifissione*, 1600, Bologna, oratorio di San Colombano; paletta di Santa Maria dei Poveri, 1603). Tra il 1604 e il 1605 partecipa alla decorazione del chiostro ottagonale di San Michele in Bosco, diretta da Ludovico, entro il quale si distingue per il rigore severo e quasi neo-quattrocentesco della composizione e, circa negli stessi anni, sperimenta una fortunata collaborazione con Leonello Spada e Francesco Brizio nei fregi con *Storie Romane* in Palazzo Bonfioli e negli affreschi nell'oratorio della Trinità a Pieve di Cento. Intorno al 1610 si risolve a un viaggio a Roma, che non muta però le convinzioni ormai raggiunte, e poco dopo lavora alla decorazione della cappella delle Reliquie nella Certosa del Galluzzo, presso Firenze. La seriazione dei lavori successivi è resa difficile dalla fedeltà che il pittore dimostra nei confronti delle proprie propensioni: il *Ritorno del figliol prodigo* (1614, Bologna, Pinacoteca Nazionale), il *Noli me tangere* dei Celestini, la paletta con la *Madonna e santi* in San Benedetto a Bologna, i dipinti per la cappella Ariosti in San Paolo

(1625), fino al *San Gaetano* in San Bartolomeo (1630), indicano gli sviluppi della sua poetica, fedele a partiture compositive arcaiche ma aperta a inedite sperimentazioni naturalistiche.

Alessandro Tiarini

(Bologna, 1577 - 1668)

La formazione del Tiarini si svolge, dopo un primo discipulato bolognese presso il Fontana e il Cesi, nella bottega del Passignano a Firenze, dove rimane dal 1569 al 1606. I lavori condotti dopo il suo rientro a Bologna testimoniano un intenso accrescimento stilistico caratterizzato da un suggestivo temperamento del rigore disegnativo e compositivo di marca toscana con l'intensità espressiva che gli viene dall'esempio di Ludovico Carracci. La sua attività per Reggio Emilia, dove si trattiene dal 1618 al 1629, coincide con la stagione più felice della sua lunga carriera. Qui collabora con straordinario fervore creativo alla decorazione della basilica della Ghiara, lavorando nelle pause anche a Cremona (1623-1624) e per i Farnese a Parma (affreschi in Sant'Alessandro e *Storie della Gerusalemme Liberata* nel Palazzo del Giardino, 1628). In questo decennio l'appassionata e coinvolgente retorica espressiva del suo linguaggio ha uno dei suoi culmini nell'*Elevazione della croce*, già nell'oratorio della Buona Morte a Reggio e ora a Modena nella Galleria Estense. L'attività successiva

vede il venir meno di questa ispirazione, ma il livello sempre dignitoso delle sue opere lo rendono comunque uno degli esponenti più rappresentativi della cultura carraccesca.

Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino

(Cento, 1591 - Bologna, 1666)

A detta dei biografi seicenteschi si sarebbe formato quasi da autodidatta studiando i pochi dipinti dei Carracci reperibili in zona, soprattutto l'amatissima *Madonna e Santi* di Ludovico, ora nella Pinacoteca di Cento. A partire dai giovanili fregi in alcune case centesi e dai dipinti licenziati per le chiese di Cento e dei paesi vicini l'appassionato sentire di Ludovico è restituito con intensa partecipazione. La consentaneità con Ludovico, rimasto solo a Bologna a reggere l'Accademia dei Carracci, si rivela del resto attraverso le parole pronunciate dal pittore in una lettera del 25 ottobre 1617: "Qua vi è un giovane di patria di Cento, che dipinge con somma felicità d'invenzione. È gran disegnatore, e felicissimo coloritore (...). Non dico nulla: ei fa rimanere stupidi li primi pittori". Se i suoi modi più peculiari, e soprattutto la macchia che tanto stupirà i contemporanei, sono già del tutto maturati nelle opere eseguite a Bologna negli anni '20, si rivela importante per la sua carriera il soggiorno romano (1621-1623). L'affocato naturalismo delle opere licenziate

al ritorno da Roma si stempera via via in un fare più aulico e composto dove si rivelano preoccupazioni classicheggianti certo indotte dal confronto con la parallela attività di Guido Reni. Nascono così i capolavori "in chiaro" del periodo maturo, destinati ad esaudire le esigenze di una committenza raffinata e internazionale, che guadagnano in sceltatezza di invenzione letteraria e calcolata retorica quanto viceversa perdono, rispetto alle opere giovanili, in sincerità e commozione.

Ludovico Lana

(Codigoro, 1597 - Modena, 1646)

Secondo il biografo G. Baruffaldi, si forma a Ferrara nella scuola dello Scarsellino. Un'eco dell'educazione ferrarese, anche nel solco del Bonone, si coglie nelle prime opere licenziate dopo il suo trasferimento a Modena (1619), come *Le storie dei santi Francesco Saverio e Ignazio di Loyola* nelle cantorie lungo la navata di San Bartolomeo e la grande tela con *Il martirio di tre santi* in San Pietro, da ritenere di poco successiva. Su queste premesse il Lana doveva via via innestare le suggestioni che gli provenivano dalla contemporanea pittura bolognese, animata dalla stimolante dialettica tra l'idealismo reniano e il naturalismo vibrante del Guercino. Da questi due modelli, come dice Baruffaldi, egli "trasse a proprio favore un terzo modo e ad uso proprio il ridusse talmente che

né l’una né l’altra maniera separatamente, ma ambedue in qualunque sua pittura accordata appaiono”. La sua attività si esplica in gran parte per la corte estense con dipinti di soggetto profano di cui le fonti antiche ci tramandano in qualche caso notizia. Particolarmente suggestiva risulta, oltre all’*Erminia e Tancredi* del Museo Civico di Modena, la tela con *La morte di Icaro* della Galleria Doria Pamphilj di Roma. Nella produzione matura prende il sopravvento il portato della cultura reniana e quindi la tendenza a una composizione più aulica e complessa (Gonfalone, 1633, Palazzo Comunale di Modena; *Pala del Voto*, 1636, chiesa del Voto; *La Natività della Vergine*, già in San Domenico a Modena, ora nella Pinacoteca di Cento). La sua attività di ritrattista è testimoniata, oltre ai documenti, dall’intenso *Ritratto di Girolamo Valeriani, liutista di Francesco I*, (Modena, collezione privata).

Jean Boulanger

Troyes, 1608 - Modena, 1660

Nulla sappiamo circa i suoi inizi in patria. L’apprendistato compiuto presso Guido Reni a Bologna gli fornì le credenziali per essere nominato artista di corte da Francesco I a partire dal 1638. Da quel momento si mostra in grado di dare voce pienamente alla cultura estense attraverso la sua vasta attività di frescante. Nel 1639 a capo di una ricca *équipe* di pittori avvia

i lavori nel ristrutturato Palazzo Ducale di Sassuolo che diventa così il palcoscenico sul quale, seguendo i complessi programmi dei letterati e dei poeti di corte, ha modo di esibirsi con il suo brillante linguaggio. Dopo il primo viaggio a Roma (1644-1646), tra il 1650 e il 52 realizza il suo capolavoro, la Galleria di Bacco dove, tra le quadrature di Monti e i festoni di fiori e frutta dei Cittadini, con prodigiosa fantasia elabora soluzioni spettacolari. Parallelamente conduce l’attività di pittore sacro per le chiese del ducato. Tra le opere eseguite ricordiamo la pala di San Giorgio a Sassuolo e il *Martirio di sant’Andrea* a Reggio. Lo stesso inesauribile repertorio che si dipana nella decorazione del palazzo di Sassuolo viene replicato negli affreschi della Villa delle Pentetorri(1656-66) purtroppo andata distrutta.

Michele Desubleo

(Maubege, 1602 - Parma, 1676)

Dopo un apprendistato nella bottega di Abraham Janssens, segue a Roma il fratellastro Nicolas Renier, che vi è documentato dal 1621 al 1625. Intorno al 1630 passa a Bologna nella bottega di Guido Reni. L’incontro tra il lucido naturalismo conosciuto a Roma nella cerchia di Manfredi e dei caravaggeschi nordici con l’idealismo di Guido connota la sua produzione pittorica, svolta all’insegna di una sorprendente sostenutezza inventiva e qualitativa. È

soprattutto nel campo della pittura “da stanza” che può esprimersi il suo gusto elegante e coltissimo, dalla *Venere e Adone* della Apsley House di Londra al *Tancredi e Clorinda* eseguito nel 1641 per il granduca di Toscana (Firenze, Galleria degli Uffizi), all’*Ercole e Onfale* della Pinacoteca di Siena. Sul principio degli anni cinquanta è attivo a Modena, dove licenzia il bellissimo *Sogno di san Giuseppe*, tuttora nella chiesa del Paradisino, il cui smaltato naturalismo sembra preludere al classicismo francese di fine secolo. Il successo ottenuto da questo dipinto gli procurò probabilmente l’importante commissione da parte di Francesco I del *San Francesco in estasi* per la chiesa annessa al Palazzo Ducale di Sassuolo, spedito nel 1654 da Venezia dove si era stabilito raggiungendo il fratellastro Nicolas. La fine della sua carriera si svolge a Parma, dove è documentato dal 1666 e dove esegue tra l’altro la pala con *Madonna e Santi* per il duomo.

Luca Ferrari

(Reggio Emilia, 1605 - Padova, 1654)

Le prime battute della sua carriera si svolgono all’ombra del grande cantiere della basilica della Ghiara, la cui decorazione aveva dato nuova linfa alla situazione figurativa locale per l’apporto dei migliori pittori attivi in quegli anni a Bologna e a Ferrara. Il rapporto con Alessandro Tiarini, comprovato anche da un documento del 1627, si

legge nelle prime opere a noi pervenute, le due tele con *I miracoli della Madonna della Ghiara*, tuttora conservate nella basilica. Nella grande tela eseguita nel 1635 per la famiglia Papafava in ringraziamento della cessata pestilenza del 1630 (Padova, Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo) la nuova accensione cromatica, calata nelle strutture retoriche proprie della tradizione emiliana, dimostra la conoscenza della pittura veneta. Prende parallelamente avvio la produzione di dipinti “da stanza”, destinata ad assumere sempre maggior rilievo. All’insegna dell’accorto temperamento fra la tradizione figurativa emiliana e quella veneta si svolge l’impresa che renderà famoso il nome di Luca, ovvero il completamento della decorazione della Ghiara (1644-1648). La padronanza della tecnica della pittura murale viene messa al servizio di un’accesa immaginazione che riesce a estrarre dagli episodi di storia sacra gli spunti più spettacolari. Nel 1650 lo ritroviamo di nuovo – e questa volta definitivamente – in Veneto, intento a affrescare alcuni ambienti della villa Selvatico a Battaglia.

Francesco Stringa

(Modena, 1635 - 1709)

La formazione di Francesco Stringa, come indica lo storico Tiraboschi, avviene “sulle opere” di Ludovico Lana e sullo “studio dei celebri quadri della Galleria Estense”. In questo senso vanno

intesi i successivi sviluppi dell’artista, che nel 1661 succederà al bolognese Flaminio Torri nella carica di sovrintendente alle raccolte estensi. Alla base delle sue opere più belle sta la sua grande ammirazione per i maestri emiliani, dai Carracci al Guercino, a Lanfranco a Reni, senza che il rimando a quei modelli assuma un carattere di esercitazione accademica. Nascono così veri capolavori, come l’*Assunzione* (1668) nella chiesa di San Carlo o i dipinti che decorano l’abside della chiesa del Voto, fino alla dolente *Crocifissione* di Baggiovara (1675). Il naturalismo intenso di queste opere, debitore oltre che di Guercino e Torri anche di Mattia Preti, attivo a Modena tra il 1653 e il 1655, cede via via il passo a una marcata deferenza ai modelli del classicismo bolognese, che si esprimerà nella decorazione di alcune sale del Palazzo Ducale di Modena (1695 - 1696).

Collezionismo d’arte a Modena. Figure esemplari e istituzioni	5
Francesca Piccinini	
 Il gusto del bello. Pittura barocca nelle raccolte modenese del Museo Civico e di BPER Banca	 21
Lucia Peruzzi	
 Opere	 31
 Biografie	 71

