

A detailed view of a painting depicting a muscular man, likely a warrior or hero, wearing a red cloak and a metallic helmet. He is holding a spear in his right hand. The background shows a blurred scene of other figures, possibly in a battle or a public gathering.

LaGalleria

Nelle stanze dell'arte

Dipinti svelati di antichi maestri

“Nelle stanze dell’arte” è la quattordicesima esposizione de La Galleria BPER Banca a Modena e, per le tematiche trattate, ci riporta con la mente alla prima mostra realizzata ormai sei anni fa, “Uno scrigno per l’arte”, che ha dato il via a un percorso espositivo dinamico di arte e cultura. Dipinti antichi, tele dell’Ottocento, tavole preziose, raccolte di paesaggi settecenteschi e di capolavori dei primi del Novecento hanno trovato spazio e valore nel corso delle tante mostre presentate da La Galleria. In questa nostra nuova esposizione presentiamo al pubblico un rilevante numero di dipinti inediti e le nostre “stanze” saranno così aperte a tutti, un’occasione per scoprire alcune nuove pagine di questa storia di collezionismo colto e responsabile. Ripensare a quello che abbiamo realizzato in questi anni ci permette di confermare che la condivisione del patrimonio artistico e archivistico di BPER Banca è ciò che ha reso possibile l’affermarsi de La Galleria come spazio museale conosciuto, riconosciuto e apprezzato da più di 30 mila visitatori. Evoluzione, sviluppo e trasformazione sono le parole chiave che caratterizzano la storia de La Galleria BPER Banca, la cui direzione è sicuramente tracciata verso il futuro, un futuro equo, consapevole e sostenibile.

LaGalleria

Nelle stanze dell'arte

Dipinti svelati di antichi maestri

a cura di **Lucia Peruzzi**

Nessuna parte di questo libro
può essere riprodotta o trasmessa
in qualsiasi forma o con qualsiasi
mezzo elettronico, meccanico
o altro senza l'autorizzazione scritta
dei proprietari dei diritti.

© gli autori per i loro testi
© BPER Banca
Tutti i diritti riservati

Finito di stampare
nel mese di marzo 2023
da Notizie Due Società Cooperativa

BPER:
Banca
CORPORATE COLLECTION



Marcantonio Franceschini, *Rachele e Lia*
Sanguigna su carta avorio

Nelle stanze dell'arte Dipinti svelati di antichi maestri

di Lucia Peruzzi

Sono trascorsi più di cinque anni dall'inaugurazione de La Galleria BPER Banca che ha suggellato le celebrazioni dei 150 anni dalla fondazione dell'istituto. Le nuove sale espositive avevano ospitato in quella prima occasione, oltre allo spazio dedicato a una selezione permanente delle opere più importanti ed emblematiche della raccolta (in gran parte preziose tavole rinascimentali e due pale d'altare del Seicento), la mostra *Uno scrigno per l'arte* che consentiva di ripercorrere lo svolgimento della pittura in area emiliana nel XVII secolo mediante veri e propri capi d'opera. Altri capolavori di grande pregio erano rimasti nei vari uffici di rappresentanza della sede centrale di via San Carlo a Modena, quasi a costituire un piccolo museo diffuso difficilmente accessibile. Ora questa nuova mostra svela molti dipinti di quel prezioso nucleo che finalmente vengono presentati al pubblico.

Seguendo il suggestivo *fil rouge* dell'arte emiliana, il percorso si apre con una piccola sezione dedicata a opere di carattere devozionale. Queste immagini, quasi tutte poetiche variazioni sul tema della figura della Vergine, a volte delicate e dolci, a volte intense e protettive, si susseguono nel breve spazio della parete come preghiere che scandiscono il tempo in un Libro d'Ore. La rara *Madonna dell'umiltà* del pittore bolognese Lippo di Dalmasio, seduta su un prato cosparso di fiori bianchi in intimo colloquio col figlio, si staglia preziosa sull'alone splendente della luce del sole che la circonda, testimone di quell'adesione al clima tardogotico che, a cavallo tra il XIV e il XV secolo, si era diffusa anche a Bologna. La *Madonna col Bambino* di Francesco Zaganelli, attraversata da una sottile vena malinconica sul volto, si cristallizza in colori smaglianti e forme aspre e angolose di stampo nordico, quasi voce dissenziente nei confronti del dilagante ossequio al classicismo della cultura padana di primo Cinquecento. Il fascino suscitato in quell'inizio di secolo da Raffaello e dalla diffusione dei suoi modelli, si legge nella *Madonna col Bambino* di Innocenzo da Imola, dove la monumentalità classica dell'impianto viene a stempe-

rarsi nella semplicità della costruzione e nella naturalezza misurata dei gesti; o ancora nel poetico *Noli me tangere* di Bartolomeo Ramenghi, detto il Bagnacavallo, che ambienta la scena nell'atmosfera delicatamente rosata dell'ora mattutina. A confronto, la *Sacra Famiglia* di Orazio Samacchini costituisce un momento di sintesi, all'interno della civiltà della Maniera cinquecentesca, tra l'attento calcolo formale che sembra desunto dalla *Madonna della seggiola* di Raffaello e la complessa tornitura plastica deferente a Michelangelo. Nel turgido risalto dell'incarnato splende l'accensione cromatica dell'abbigliamento, il rosso dell'abito e il turchese del manto, colori che alludono alla duplice natura, celeste e terrena, della Madonna. Una sensibilità del tutto inedita esprime la delicata tela con la *Madonna col Bambino* riferibile al pittore parmense Alessandro Mazzola: lontano dalle costrizioni che lo imprigionano nelle grandi pale d'altare, l'artista può offrire alla contemplazione del fedele un'immagine di immediata, struggente naturalezza. La dolce espressione del sentimento e la tenera sfaldatura della materia pittorica rimandano ai modi di Correggio reinterpretrati alla luce della poetica dei Carracci.

Sono proprio le novità che a Bologna hanno licenziato i tre Carracci, Ludovico, Annibale e Agostino, a farci respirare, nell'arte di questo scorcio di secolo, un'aria diversa, un'atmosfera nuova che comincia a diffondersi nello spazio e ad avvolgere dolcemente le figure. È il caso della *Madonna col Bambino* di Carlo Bononi che, protettiva e affettuosa, si sporge dal trono sotto la tenda in controluce. Di certo il giovane pittore nativo di Ferrara, nel momento in cui realizza questo dipinto datato 1604, aveva negli occhi e nel cuore la pala Bargellini di Ludovico Carracci, la stessa che, con la sua poetica naturalezza, aveva infiammato l'animo anche di un altro giovane artista, Guercino. Questa nuova linfa di sincerità della pittura, che aveva visto la nascita nelle stanze dell'Accademia degli Incamminati fondata nel 1584 dai Carracci e che avrebbe spazzato via ogni residuo del Manierismo cinquecentesco, è ben rappresentata in mostra dalle tele di Annibale e Ludovico che vengono messe a dialogare con quelle di Giacomo Cavedoni e Alessandro Tiarini, due artisti che avevano mosso i primi passi proprio nell'Accademia carraccesca. Mentre il piccolo rame di Ludovico raffigurante l'*Allegoria dell'Abbondanza*, prezioso negli effetti cromatici e nella ricercatezza della forma, riflette un'eleganza spiccatamente

profana e sottintende a un significato benaugurale collegato alla celebrazione di un matrimonio importante, le altre opere affrontano temi rigorosamente in linea coi dettami della Controriforma. Ci si riferisce al *San Girolamo* di Annibale, dove la devozione, profondamente sincera e intima del penitente, si riverbera in una natura dolcemente autunnale sotto il trascorrere della luce della sera. Ma anche alla *Madonna col Bambino e Santi* di Alessandro Tiarini: il taglio ravvicinato della composizione sottolinea il legame affettuoso tra i sacri personaggi, in una dimensione domestica e profondamente vissuta. Ancora una volta il soggetto è rivisto da Tiarini con quel suo particolare ritmo narrativo che, nel trascorrere delicato e sottile degli affetti sui volti, si fa quasi muta poesia. Cavedoni, nelle due tele esposte, dà voce allo stesso intenso sentimento religioso, mostrando di aderire con sincerità ai modi coinvolgenti e carichi di emozione di Ludovico. Nel *Pianto di Giacobbe* raffigura il dolore del padre per la morte del figlio Giuseppe e lo traduce in una sorta di commosso teatro popolare che prende ancor più forza grazie alla stesura pittorica tizianesca. Nella *Giuditta con la testa di Oloferne*, di impianto caravaggesco, il pittore con grande naturalezza declina entro un'ottica profondamente cristiana il turbamento dell'eroina biblica di fronte al suo gesto efferato.

La bellissima tela di Giovan Gioseffo dal Sole, artista cresciuto nella bottega di Lorenzo Pasinelli, si pone emblematicamente a cavallo tra Sei e Settecento, esemplificando pienamente la strada che aveva preso la pittura bolognese una volta esauritasi la spinta naturalistica avviata dai Carracci. Il Dal Sole diventa il geloso custode della tradizione, soprattutto quella di stampo reniano, ma alleggerisce la complessa macchina compositiva seicentesca con una stesura cromatica veloce e quasi frusciante. L'episodio virgiliano della *Morte di Priamo* è reso con una concitazione drammatica e con una sapiente attenzione a sottolinearne, in termini melodrammatici, l'apice patetico costituito dal volto piangente della donna. "È già da quest'epoca che egli fornisce, assieme all'estroso e congeniale amico scultore Giuseppe Mazza, un impulso personale e decisivo alla rapida e sorprendente conversione quasi rococò del barocco locale" (Volpe).

Le tele di Giuseppe Maria Crespi e di Marcantonio Franceschini rappresentano i due volti della pittura bolognese tra Sei e Settecento. Franceschini viene

considerato uno degli artisti attivi con maggior risalto a Bologna tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo, tanto da guadagnarsi un prestigio che oltrepassa ben presto i confini nazionali. 'Bellezza' e 'stile egregio' sono i termini usati costantemente dallo storico settecentesco Pietro Zanotti per il pittore, che in questa tela con *Rachele e Lia* tiene fede a quei principi di eletto e aristocratico classicismo che, nei primi anni del secolo, vede anche a Modena la sua splendida espressione nella decorazione del salone d'onore di Palazzo Ducale e dell'abside della chiesa del Collegio San Carlo, due capolavori di questo artista. Nell'opera esposta, una delle ultime prove del maestro bolognese, l'eleganza della composizione, sorretta dalla fiducia nella tradizione classica, si combina con un flebile sentimento arcadico e con un gusto per il paesaggio che affonda le sue radici nella lezione di Annibale Carracci e di Domenichino. Rispetto alla tela di Franceschini, nume tutelare della tradizione classicista bolognese che antepone sempre l'ideale di una bellezza astratta alla sensazione naturale e dunque la fermezza dei contorni e la purezza del disegno alla scioltezza della pennellata, la meravigliosa tela del Crespi con la *Sacra Famiglia nella bottega del falegname*, capolavoro del maestro bolognese, esprime le moderne suggestioni di una tendenza che ha proprio in lui il più grande interprete. I suoi dipinti inaugurano un nuovo genere pittorico, in cui la realtà viene colta negli spunti più aneddotici e umani. L'artista grandeggia nel panorama bolognese per la sua capacità di misurarsi con la tradizione locale e di restituirla in un linguaggio del tutto personale, impregnato di accenti di verità talora così potenti da preludere a Goya. Questo straordinario dipinto, quasi una pala d'altare, diventa per il pittore occasione per indagare nel profondo dell'anima "nel suo fidente rapporto col sacro" (Riccomini), in accordo con la sua fede cristiana, robusta e immersa nella vita quotidiana. Una luce malinconica intesse di una densa fisicità questo interno domestico che sembra nascere dall'osservazione diretta del vero, proprio in una di quelle stanze bolognesi in penombra che si affacciano sulle strade della città di mattone: una floridezza di pittura, la sua, che è "segno manifesto di un'umanità snebbiata di ogni illusione di alto lignaggio figurale e al riparo da ogni insincerità mentale" (Volpe). La *Madalena* di Giuseppe Marchesi, detto il Sansone, trasognata e in dolce meditazione, costituisce un evidente omaggio ai modi di composto classicismo di Marcantonio Franceschini, di cui era stato allievo, reinterpretato peraltro in una direzione di

moderato *rocaille*.

I due dipinti di Vellani sono tasselli importanti per la ricostruzione della vicenda artistica della Modena settecentesca. Vellani è il migliore dei seguaci modenese di Dal Sole, capace di mantenere sempre alto il tenore delle sue prestazioni, sia nel genere sacro che in quello storico-mitologico. Se *L'Assunzione della Vergine* è un grande bozzetto che riprende l'impianto della pala del Duomo attraverso una pennellata sfaldata e una gamma cromatica azzurrina, l'incantevole tela raffigurante *La Continenza di Scipione*, dove le figure si muovono nello spazio con gesti aggraziati, quasi danzanti, è certamente destinata a una importante quadreria nobiliare. Levità di tocco pittorico, vena narrativa estenuata ed elegante, colori freddi e nello stesso tempo smaglianti, costituiscono le componenti di questo suadente gusto barocchetto che procurerà al pittore prestigiose commissioni aristocratiche, borghesi ed ecclesiastiche. La corte però gli avrebbe preferito il lessico più accademico e classico di Giacomo Zoboli che, intorno al 1715, uscirà dai ristretti confini del ducato per andare a stabilirsi a Roma. La tela esposta raffigurante *San Girolamo in meditazione* costituisce una versione tratta dal bellissimo dipinto che l'artista aveva eseguito nel 1729 per la chiesa romana di Sant'Eustachio e che avrebbe poi trovato grande successo "per quel santo che ispira diligenza, finezza di pennello, armonia di colori: un risultato di decantato purismo che, dai grandi modelli della tradizione bolognese, a partire da Guido Reni, diventa ormai una premonizione di Neoclassicismo" (Benati).

A conclusione di questa esposizione, meritano una menzione a parte due preziose opere che, benché fuori dal contesto artistico emiliano, sono entrate, insieme ad altre opere, ad arricchire la raccolta in tempi recenti in seguito alla dispersione di una grande collezione privata emiliana. Si tratta di una rara opera a soggetto religioso, *Cristo e l'adultera*, del romano Ottavio Leoni, "ritrattista della Roma caravaggesca", come lo definisce Roberto Longhi, e della tela raffigurante *La continenza di Scipione* del napoletano Francesco Solimena, che, cimentandosi sempre più spesso sui grandi temi della pittura di storia, diventerà un protagonista di spicco nel panorama della più alta cultura tardo-barocca italiana tra il XVII e il XVIII secolo.

Opere



Lippo di Dalmasio

Bologna, 1353 circa - 1410

Madonna dell'umiltà e angeli

Tempera su tela, 118 x 97 cm

La Vergine è raffigurata mentre allatta il Bambino che con lo sguardo si rivolge al fedele in modo vivace. Anzi-
ché su un trono, è seduta su un cuscino appoggiato sopra un prato fiorito cosparso di grandi corolle bianche.
Questo tipo di iconografia, nel Trecento largamente diffusa, si qualifica come Madonna dell'umiltà per il suo
intento di sottolineare l'umiltà con la quale la Vergine accetta che attraverso di lei si compia il mistero dell'in-
carnazione. Nel Figlio, il nimbo e il nutrimento dal seno materno mettono in risalto la sua doppia natura,
divina e insieme umana. L'alone splendente di luce dietro la Vergine, le stelle che le circondano il capo e la
falce di luna ai suoi piedi rimandano alle parole di Giovanni nell'*Apocalisse* "amicta sole, et luna sub pedibus
eius, et in capite eius corona stellarum duodecim" (12, 1). Si deve a Daniele Benati la restituzione di questo
importante dipinto a Lippo di Dalmasio che trattò spesso questo tema, motivo per cui in epoca di Controriforma
venne ricordato con lo pseudonimo di "Lippo delle Madonne". Per quanto riguarda il supporto adottato,
è documentato che l'artista vi fece ricorso in altre opere dello stesso soggetto destinate a figurare dietro un
altare. È probabile che nel caso di singole immagini devozionali come questa, l'uso della tela piuttosto che
dell'affresco fosse suggerito, oltre che dai tempi di lavorazione più brevi, dalla loro funzione di stendardo pro-
cessionale o dalla eventualità di spostamenti dovuti a particolari esigenze liturgiche, quasi a sottolinearne la
valenza di 'icona', come giustamente sottolinea Benati. Ma lo stratagemma del bordo inferiore del manto che
con le sue pieghe falcate esce dalla superficie dipinta conferisce all'immagine un senso quasi tridimensionale.
"Certo in questa direzione, più che dai presupposti di ordine razionale e speculativo che di qui a poco porte-
ranno i pittori fiorentini alla scoperta della dimensione prospettica, Lippo è mosso dall'intenzione, propria dei
bolognesi, di restituire l'immagine religiosa nella sua umanità: lo stesso intento che, per altri versi, lo spinge
a sottolineare la bellezza paciosa e affabile del viso della madre e a dipingere il Bimbo mentre, stringendone
golosamente la mammella, si volge verso il riguardante, come a coinvolgerlo nel suo fiducioso abbandono"
(Benati).

Bibliografia: D. Benati, in *Quadreria Emiliana*, a cura di D. Benati, Bologna 2007, pp. 14-18.



Francesco Zaganelli

Cotignola, notizie dal 1484 - Ravenna, 1532

Madonna col Bambino

Olio su tavola, 70,5 x 53,5 cm

La Madonna sembra narrare qualcosa al Bambino che la guarda intensamente. Attraversata da una sottile vena di tristezza, china malinconica il volto verso il Figlio che la guarda intensamente con occhi smarriti, tenendo in mano piccoli fiori rossi premonitori della sua passione e morte. Abbondanti drappaggi con stoffe dai colori smaglianti e variegati le coprono la testa e le spalle come a proteggerla dalla brezza notturna. Dietro di lei, oltre la parete di roccia perforata da una profonda grotta, si apre un suggestivo paesaggio all'imbrunire con una città turrata rischiarata da alcune luci. Il particolare naturalismo di questo straordinario dettaglio, riapparso peraltro solo dopo il restauro, rivela da parte dell'artista la conoscenza di modelli nordici, evidenti anche nella resa cartacea dei panneggi che si cristallizzano in forme aspre e angolose sull'esempio di Dürer. Rendendo noto il dipinto nella sua monografia del 1994, Raffaella Zama lo definiva "il capolavoro assoluto" del pittore. Roberto Longhi, riferendosi a Francesco e a suo fratello Bernardino, li definiva "siamesi". Ora gli studi moderni sono pervenuti a una equilibrata valutazione delle loro diverse inclinazioni, pur portate avanti gomito a gomito all'interno della stessa bottega. Mentre Bernardino si mostra costantemente impegnato a modulare le novità della cultura contemporanea su atmosfere pacate e su una compostezza di stampo classico, Francesco rimane affascinato da sperimentazioni più inquiete, indulgiando su ricercati virtuosismi e inserendo le figure dai panneggi svolazzanti in paesaggi lenticolari. Soprattutto le opere tarde sono segnate da un espressionismo accentuato che accoglie suggerimenti anche dal mondo nordico. "Non c'è dubbio che, nel panorama variegato della cultura padana di primo Cinquecento, la sua voce dissenziente rappresenta un antidoto nei confronti del dilagante ossequio al classicismo prima di Costa e poi di Raffaello" (Benati).

Bibliografia: D. Benati, in *Banca Popolare dell'Emilia e Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 32 (con bibliografia precedente).



Innocenzo Francucci, detto Innocenzo da Imola

Imola, 1490 circa - Bologna, 1545

Madonna col Bambino

Olio su tavola, 144,5 x 97,5 cm

Iscrizioni: firmato nel cartellino in basso a destra:

“IHS Innocentius Francutius Imolensis faciebat MDXXXVIII”

La Vergine, assisa tra le nuvole e incoronata da due angeli, mostra il Figlio in atto di benedire i fedeli. La prestigiosa tavola, una delle più importanti opere bolognesi del pittore, è stata identificata da Federico Zeri, che la conosceva soltanto attraverso una riproduzione fotografica, con la parte centrale della pala eseguita dall'artista romagnolo per l'altar maggiore della chiesa di San Mattia. Tutte le fonti riferiscono dell'esistenza di un grande dipinto, dove comparivano la firma di Innocenzo e la data 1534, raffigurante appunto la Madonna col Bambino sovrastata dal Padre Eterno e adorata dai santi Pietro, Paolo, Girolamo, Mattia, Giovanni Evangelista e Domenico e completato da una predella di cinque elementi. Il dipinto di San Mattia aveva una conformazione molto particolare, in quanto serviva a ricoprire una venerata immagine affrescata sul muro retrostante e quindi era una specie di sportello che poteva essere tolto. Ma già nel Settecento l'immagine realizzata da Innocenzo aveva soppiantato nella devozione dei parrocchiani quella più antica e lo sportello non veniva più rimosso. Grazie alle ricerche di Zeri, che ha ricomposto virtualmente la pala, siamo al corrente dei vari spostamenti e dei passaggi di proprietà di quest'opera prestigiosa, già tagliata in antico per ricavarne più dipinti (purtroppo una pratica questa assai frequente), ora dispersi fra diverse collezioni private e musei. Mentre nelle magnifiche tavole con i santi Giovanni Evangelista e Girolamo, conservate nel museo di Baltimora e pubblicate da Zeri, si avverte un senso di eleganza più inquieta che sottilmente le apparenta alle invenzioni di Girolamo da Carpi, nella *Madonna col Bambino* la potenza espressiva di una pittura icastica, quasi rustica e provinciale, si decanta in un ordine compositivo piramidale di stampo classico. Anche Innocenzo, d'altronde, è rimasto coinvolto nell'improvvisa svolta della pittura bolognese a seguito dell'arrivo in città dell'*Estasi di Santa Cecilia* di Raffaello e volge la sua cultura a un fare più aulico e monumentale assecondato da uno svolgimento più dolcemente arrotondato.

Bibliografia: D. Benati, in *Banca Popolare dell'Emilia e Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 36 (con bibliografia precedente).



Bartolomeo Ramenghi detto il Bagnacavallo

Bagnacavallo, 1484 - 1542

Noli me tangere

Olio su tavola, 71 x 61 cm

Sullo sfondo di un bellissimo paesaggio ancora immerso nel riverbero dell'alba, si svolge il noto episodio tratto dal Vangelo di Giovanni (XX, 15-17) nel quale Cristo, appena risorto, si rivela a Maria Maddalena. La donna che, accorsa alla tomba era rimasta sgomenta davanti al sepolcro vuoto, si mostra incredula di fronte alla miracolosa apparizione. Il gesto della mano sinistra di Cristo, con il quale sembra volerla allontanare, suggerisce la sua volontà di non essere trattenuto per poter continuare il percorso verso il Padre. Nel passo di San Giovanni il Salvatore è raffigurato in veste di ortolano con l'attributo della zappa perchè la Maddalena lo ha scambiato per il custode del giardino. Qui invece appare avvolto in un manto rosso, simbolo del sangue versato e della sua gloria, con la bellissima bandiera bianca cruciata mossa dal vento che sottolinea la sua vittoria sulla morte, come si attiene alle immagini della Resurrezione. L'imponente arco trionfale della porta cittadina che si apre in fondo a destra, di stampo chiaramente classico, accoglie l'episodio dell'incontro di Cristo risorto con la madre. Obbedendo al racconto evangelico, l'artista indica poeticamente l'ora mattutina attraverso il chiarore rosato del cielo che scopre via via il paesaggio ancora immerso nell'ombra. La tavola costituisce un'aggiunta significativa al catalogo di Bagnacavallo, il più importante pittore operoso a Bologna nella prima metà del Cinquecento che, soprattutto nelle opere della tarda attività, sembra mettere sempre più fortemente in discussione il suo ossequio a Raffaello. L'artista perviene qui a una rielaborazione di spunti romani del tutto personale, "da cogliere nel modo con cui la rotonda retorica del gestire raffaellesco si declina con un'evidenza di materia pittorica eletta e pure lentamente gonfiante e palpitante sotto il calmo declinare della luce, che costituisce la controparte più propriamente settentrionale e lombarda della cultura del pittore romagnolo" (Benati).

Bibliografia: D. Benati, in *Banca Popolare dell'Emilia e Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 46.



Orazio Samacchini

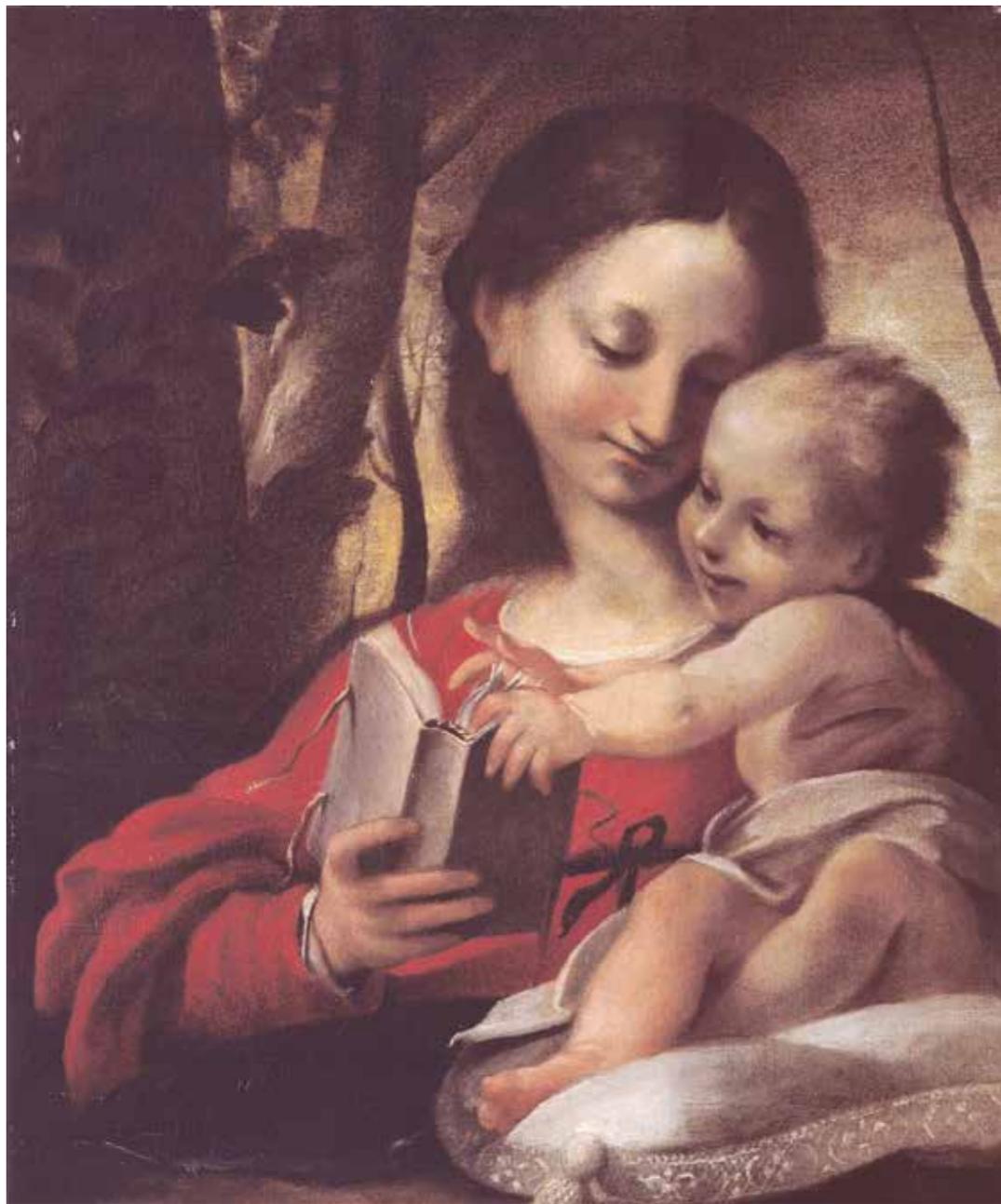
Bologna, 1523 - 1577

Sacra Famiglia

Olio su tavola, 67 x 58 cm

Questa preziosa tavola, caratterizzata da un ricercatissimo impianto compositivo, era destinata alla devozione privata. La Vergine viene raffigurata mentre inclina il volto verso il bambino nell'atto di porgergli il seno sotto lo sguardo attento di Giuseppe. Indossa la tradizionale veste rossa ornata da uno smagliante manto azzurro; un lembo della stoffa a righe di cui sono fatte le maniche cinge le fasce bianche che avvolgono il corpo del bambino, quasi a sottolineare simbolicamente lo stretto legame tra madre e figlio. L'attento gioco chiaro-scuro, arricchito da una calda accensione cromatica, sbalza in primo piano le parti in luce, in particolare il bellissimo profilo classico della Vergine, quasi bassorilievo antico, incorniciato da un'acconciatura molto ricercata dove le ciocche dei capelli si intrecciano a un nastro di seta bianca. La complessa tornitura plastica, deferente a Michelangelo, e l'attento calcolo formale, desunto da opere di Raffaello sul tipo della *Madonna della seggiola* di Palazzo Pitti, qualificano questo importante dipinto come un momento di sintesi, all'interno della civiltà della Maniera, tra le opposte tendenze che le avevano dato origine. Tra i centri in cui, nel corso del terzo quarto del Cinquecento, venne elaborata questa mediazione, Bologna ha assunto un ruolo di spicco e, in tale prospettiva, l'attività di Samacchini ha acquistato una particolare importanza. In questo caso il pittore, "accedendo alla dimensione contenuta e accostante del dipinto di devozione privata, intensifica la cura dei dettagli, lasciando emergere, ad esempio nei veli sulle maniche della Vergine e nelle fasce del Bambino, una propensione per le sottigliezze ottiche di gusto neoraffaellesco (...). Né potrà tacersi che quanto di più sapido e umorale emerge nelle fisionomie dei sacri personaggi o nelle polpose fattezze dell'infante, avidamente attaccato al seno materno, deferisce al realismo caricato e grottesco di Bartolomeo Passerotti, a queste date ormai del tutto espresso" (Benati).

Bibliografia: D. Benati, in *Banca Popolare dell'Emilia e Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 72.



Alessandro Mazzola

Parma, 1547 - 1612

Madonna col Bambino

Olio su tela, 46,5 x 39,5 cm

In questa squisita rappresentazione le due sacre figure affascinano per il sentimento affabile che sprigiona dai loro sguardi e dalle loro movenze. In un'atmosfera rarefatta e dorata, la Vergine, sfiorata dai delicatissimi effetti di chiaroscuro creati dall'ombrosa radura dietro di lei, osserva con affetto il Bambino che si distrae a sfogliare le pagine del piccolo libro che lei gli regge davanti. La luce calda che ammorbidisce le forme sembra sottolineare l'intimità e la tenerezza di questo momento. Stupisce la sensibilità con cui l'artista ricalca motivi risalenti a Correggio, restituiti però con una libertà di stesura pittorica che supera alquanto l'indugio un po' insistito con cui in genere Mazzola ripescava nella tradizione parmense i modi di quell'ormai mitico capostipite. Lontano dalle costrizioni che lo imprigionano nelle grandi pale d'altare, qui il pittore può scegliere di offrire alla contemplazione del fedele un'immagine di immediata, struggente naturalezza. Anche se la tela non si può ricondurre ad alcun preciso prototipo di Correggio, è evidente che mira a simularne la maniera secondo intendimenti ormai di fine secolo. Il rilancio da lui effettuato del naturalismo dell'Allegri non è senza significato all'interno del più vasto movimento di interesse per quel grande caposcuola che si registra in area emiliana. D'altronde la sua attività si spinge in anni in cui può avvalersi, per un più intelligente recupero correggesco, dei modelli forniti tra Parma e Bologna da Annibale Carracci; per non dire di quanto, in direzione di una simile sfaldatura cromatica, potevano suggerirgli i dipinti licenziati a Urbino da Federico Barocci. Se l'accostamento a Mazzola non è del tutto persuasivo, è dunque soltanto per la maggiore scioltezza e la qualità più alta che caratterizzano questa incantevole teletta.

Bibliografia: L. Peruzzi, in *Banca Popolare dell'Emilia e Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 78 (con bibliografia precedente).



Annibale Carracci

Bologna, 1560 - Roma, 1609

San Girolamo

Olio su tela, 86 x 70 cm

Il santo eremita, avvolto nel rosso mantello cardinalizio, è rappresentato in raccoglimento di fronte al commovente crocifisso legato semplicemente a un arbusto con un laccio improvvisato. La sua figura si staglia sul declinare di un paesaggio montano familiare che sembra tratto da un brano del basso Appennino bolognese. A sinistra, ai piedi del santo, parzialmente coperta dalla falda del mantello, compare la data mutila "158(.)". Il riferimento ad Annibale, messo in dubbio da alcuni critici che preferivano collocare la tela all'interno del percorso di Ludovico, trova conferma, oltre che su basi stilistiche, in un disegno dell'Art Gallery di Toronto che presenta nel *recto* uno studio preparatorio per il nostro *San Girolamo* e nel *verso* due bellissime mani per uno degli angeli musicanti del *Battesimo di Cristo* di Annibale in San Gregorio datato 1585. Come sottolinea Benati, il foglio ripropone, grazie all'uso morbido del gesso lumeggiato in bianco sulla carta preparata in azzurro, la stessa allentata dolcezza di altri disegni già noti di Annibale. Il dipinto costituisce dunque un prezioso reperto nel percorso del pittore e manifesta le sue propensioni per un ritorno alla natura senza mediazioni intellettualistiche. Sono gli anni che vedono anche il compimento del fregio di Palazzo Fava (1584), dove l'artista si muove in consonanza con Agostino e Ludovico in un momento di sorprendente crescita creativa: le forme rimandano alla morbida sensualità correggesca e si scaldano al lume veneziano, soprattutto tizianesco. Tali caratteri sono ancor più evidenti in questo caso grazie al formato e alla destinazione privata della tela che, rispetto alle pale pubbliche, permette al pittore di sperimentare con maggior libertà. Nasce così un'immagine di grande sincerità, "dove il senso di una religiosità sentita e austera è tutt'uno con quello panico di una natura fervida e dolcemente autunnale che vive e si rinnova silenziosamente sotto il trascorrere della luce serale, fin dalle manifestazioni più umili, come il timido affacciarsi dei funghi fra le radici di un tronco schiantato" (Benati). Risulta suggestiva l'ipotesi che il dipinto si possa identificare con uno, dello stesso soggetto e dimensioni, pervenuto alla raccolta Sacchetti di Roma (tra i nuclei di formazione delle collezioni capitoline) a quelle del Cardinale Alessandro Albani secondo quanto risulta da un inventario redatto nel 1790 (*Il Cardinale Alessandro Albani e la sua Villa*, in "Quaderni del Neoclassico", 5, Roma 1980, p. 30).

Bibliografia: D. Benati, in *Banca Popolare dell'Emilia e Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, pp. 84-86 (con bibliografia precedente); D. Benati, in *Annibale Carracci*, catalogo della mostra a cura di D. Benati e E. Riccomini, Milano 2006, p. 160; L. Peruzzi, in *Passaggi. Tempi e geografie dell'arte a Modena dal Rinascimento alla globalizzazione*, a cura di L. Peruzzi, F. Piccinini, L. Rivi, Modena 2015, p. 32 .



Ludovico Carracci

Bologna, 1555 - 1619

Allegoria dell'Abbondanza

Olio su rame, 40 x 30 cm

La raffigurazione contenuta in questo prezioso rame si può interpretare come Allegoria dell'Abbondanza, anche se non si attiene alle indicazioni dei manuali dell'epoca. Nella sua famosa *Iconologia*, pubblicata nel 1593, Cesare Ripa descrive infatti l'Abbondanza come una donna graziosa con la fronte cinta di una ghirlanda di fiori, che tiene nella mano destra "il corno della dovizia", e con il braccio sinistro un fascio di spighe. Nel nostro dipinto il soggetto è formulato in modo diverso e viene richiamato dalla contaminazione delle due raffigurazioni della Carità (simboleggiata dai tre bambini nutriti dalla stessa donna) e dell'Opulenza (gli otri pieni di monete e di gioielli). L'allusione insistita alle ricchezze materiali conferisce all'insieme un aspetto spiccatamente profano e sottintende un significato beneaugurale. In particolare, la presenza dei due stemmi ricamati sulla tenda, purtroppo di difficile decifrazione a causa del gioco delle pieghe, induce a ricollegare l'esecuzione del rame alla celebrazione di un matrimonio importante. L'attribuzione a Ludovico Carracci si deve a Daniele Benati e, come afferma lo studioso, "trova appoggio nel confronto con altre opere da lui licenziate nei primissimi anni del XVII secolo, quando egli persegue una personale ripresa di eleganze manieriste, che appaiono però inverate dall'attenzione atmosferica e luminosa che gli è propria". Nella sua puntuale lettura dell'opera, Benati mette in luce "la complessità formale che si esprime nella gamma cromatica preziosa e brillante, nel viluppo delle vesti della donna e nella tornita plasticità dei putti nei quali si può cogliere un divertito rimando alle invenzioni di Michelangelo nella Sistina". Il breve viaggio a Roma nel 1602 aveva infatti offerto al pittore ormai maturo la possibilità di approfondire ulteriormente quelle suggestioni michelangeloesche che lo avevano affascinato anche in precedenza. Ma poi lo stupendo paesaggio notturno che si scorge nel fondo è rivelatore delle sue più sincere propensioni verso una pittura di domestica e affabile naturalezza: "la luce del tramonto trascorre sui muri e sui tetti delle case, conferendo alla visione, pur nell'esiguità delle sue dimensioni, uno straordinario effetto di profondità" (Benati).

Bibliografia: D. Benati, in *Banca Popolare dell'Emilia e Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 92 (con bibliografia precedente).



Carlo Bononi

Ferrara, 1569 - 1632

Madonna col Bambino

Olio su tela, 67 x 43 cm

L'importanza di questo dipinto, riferito per la prima volta a Bononi da Fiorella Frisoni (1989), deriva dalla data molto precoce, 1604, che campeggia nella parte bassa illuminandoci sulla fase giovanile, fino a quel momento oscura, del pittore ferrarese. I caratteri romani le conferiscono un particolare risalto. La Vergine è seduta sulla base di marmo di un'imponente colonna, con una gamba appoggiata a terra per sostenersi e l'altra sopra il gradino per sorreggere il piccolo Cristo. Sullo sfondo di una tenda che si staglia sul cielo carico di nuvole si sporge premurosa verso il fedele, quasi in equilibrio instabile, per mostrare il Figlio in atto di benedire. La scelta di un punto di vista ribassato, l'uso della luce che avvolge quietamente le figure, il carattere affettuoso della raffigurazione rinviano direttamente a Ludovico Carracci. È impossibile non andare con la memoria al gruppo della *Madonna col Bambino* nella pala dipinta da Ludovico per i Bargellini nel 1588 (Bologna, Pinacoteca Nazionale); il pittore ferrarese mostra di essersi ispirato a questo modello anche per i particolari della colonna e della tenda in controluce che crea dolci effetti di chiaroscuro. Bononi dovette da subito rimanere affascinato dalle novità che a Bologna avevano licenziato i Carracci, attivi sul principio degli anni Novanta anche per il palazzo dei Diamanti a Ferrara, e con questo dipinto avvia la sua sperimentazione più intensa e personale. Facendo tesoro di quanto di più moderno andava producendo la cultura figurativa circostante, egli riesce a conferire nuovo calore e vitalità alla tradizione ferrarese e padana. La sua attività diviene così un punto di riferimento ineludibile per la formazione del giovane Guercino. Procedendo per questa strada egli giungerà a introdurre nel proprio linguaggio taluni spunti tratti dalla pittura caravaggesca, mantenendo sempre fede alle sue più sincere propensioni: già espresse magistralmente, e con accenti di commossa e sincera poesia, in questo dipinto del 1604. Di recente Barbara Ghelfi ha accostato questa *Madonna col Bambino* "all'immagine di Maria Vergine su d'una base di marmo col figlio tra le braccia, e al piano un S. Sebastiano legato a un tronco, fatto l'anno 1604" che Girolamo Baruffaldi nelle *Vite* ricorda in casa Obizzi (G. Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, Ferrara 1697 - 1730 ed. 1844 - 46, II, p. 165).

Bibliografia: L. Peruzzi, in *Banca Popolare dell'Emilia e Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 94 (con bibliografia precedente); B. Ghelfi, *Pittura a Ferrara nel primo Seicento: arte, committenza e spiritualità*, Ferrara 2011, pp. 78 - 79; B. Ghelfi, *Persistenze e innovazioni nella pittura ferrarese del Seicento (1600 - 1650)*, Ferrara 2013, p. 30; G. Sassu, *Tra immagine e persuasione: dipinti d'altare a Ferrara nella prima metà del Seicento*, Ferrara 2013, p. 80; R.P. Cristofori in *Carlo Bononi. L'ultimo sognatore dell'officina ferrarese*, catalogo della mostra a cura di G. Sassu e F. Cappelletti, Ferrara 2017, p. 152.



Ottavio Leoni

Roma, 1587 circa - 1630

Cristo e l'adultera

Olio su rame, 42 x 54,5 cm

L'episodio evangelico (*Giovanni*, 8, 1 - 11) è ambientato nell'atrio di un tempio di foggia classica, delimitato a destra da una fila di bianche colonne binate. Il Cristo è chinato nell'atto di scrivere al suolo, qui sulla polvere del pavimento di marmo, le parole "Chi è senza peccato scagli la prima pietra", che, pur senza discolarla davanti a Dio, sottraggono la donna, sorpresa in adulterio, alla giustizia sommaria dei farisei. Mentre la giovane, volgendo lo sguardo al cielo, mostra il suo ravvedimento, questi ultimi si allontanano confusi verso il fondo. Il dipinto, nella sua perfetta conservazione, stupisce per l'affascinante partito di lume, reso ancora più prezioso dal supporto in rame. Il nitore cristallino dell'immagine porta le figure a bloccarsi nell'aria tersa con un effetto quasi di *tableau vivant*. Il giusto riferimento a Ottavio Leoni si deve al confronto con un altro dipinto della stessa mano, sempre su rame, raffigurante *Susanna e i vecchi* conservato nell'Institute of Arts di Detroit, sul quale è riaffiorata di recente l'iscrizione che riporta il suo nome (R. Ward Bissel, A. Ph. Darr, *A rare Painting by Ottavio Leoni*, in "Bulletin of the Detroit Institute of Arts", 58, 1, 1980, pp. 46-53). In entrambi i dipinti compare la stessa figura femminile, dolcemente florida nelle forme e con il viso atteggiato in uno sguardo languido. Ed è poi il senso circolante della luce, che indugia con serici effetti sulle vesti preziose, ad accomunarli all'insegna della medesima eleganza manierista virata in modo inedito verso il naturalismo di Caravaggio. Già la prima acquisizione con la firma si era rivelata importante per mettere in luce un tipo di produzione che gli inventari antichi ci dicono ampiamente praticata da Ottavio Leoni. L'artista fino a quel momento era noto quasi esclusivamente per una straordinaria serie di ritratti che ci restituiscono, secondo la felice formula adottata da Longhi, i "volti della Roma caravaggesca". Ora questo secondo riconoscimento mette in evidenza da parte del pittore una più inquieta percezione del visibile, svelato nella sua instabilità dal nitore del lume che gli deriva anche dall'esempio dei pittori nordici.

Bibliografia: L. Peruzzi, in *Banca Popolare dell'Emilia e Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 96.



Giacomo Cavedoni

Sassuolo, 1577 - Bologna, 1660

Il pianto di Giacobbe

Olio su tela, 92 x 74 cm

Il vecchio Giacobbe prorompe in lacrime vedendo la tunica insanguinata del figlio che i fratelli invidiosi hanno in realtà sporcato con il sangue di un capretto, dopo aver venduto Giuseppe a una carovana di mercanti, per far credere al padre che egli sia stato sbranato da una fiera. Per maggiore evidenza didascalica Cavedoni non si perita a inserire tra i volumi e i rotoli abbandonati in primo piano un cartiglio con la citazione biblica: “jacob ait, tunica filii mei est” che sembra voler dare la parola al muto dolore di Giacobbe.. Il dipinto si inserisce nella fase più intensa della produzione di Cavedoni, in concomitanza con una delle sue opere più importanti, la pala *Madonna col Bambino in gloria e i Santi Alò e Petronio* datata 1614 (Bologna, Pinacoteca Nazionale), dove lo stesso vecchio, con la barba bianca e gli occhi pieni di tristezza della nostra tela, torna da protagonista. In questo, come in altri dipinti del pittore, le connotazioni stilistiche rimandano strettamente all'esempio dei Carracci, nella bottega dei quali, grazie a una sovvenzione deliberata dalla comunità di Sassuolo, aveva mosso i primi passi, così da giustificare quelle confusioni attributive sulle quali si sofferma il Malvasia. Tra gli allievi di Ludovico, Cavedoni è quello che più intensamente persegue l'intento narrativo del maestro e lo traduce in una sorta di commosso “teatro popolare” arricchito dalla qualità tizianesca della stesura pittorica. È evidente che è stato decisivo per la sua formazione un soggiorno a Venezia dove si reca “a veder le cose di Tiziano”, secondo quanto ci informa Malvasia, tanto che numerosi suoi disegni passano sotto il nome dello stesso Tiziano. Ma in questa tela il taglio ravvicinato dell'immagine, da cui emerge il volto del vecchio, e l'ombra netta che si proietta sul cartiglio rivelano anche la conoscenza dei modelli della cultura caravaggesca avvicinata dal pittore durante il soggiorno a Roma tra il 1609 e il 1610, quando collabora con Guido Reni negli affreschi della cappella della Pace nel Palazzo del Quirinale. Se il suo intervento non poté essere che marginale, l'occasione fu importante per fargli conoscere le novità della cultura romana di quegli anni.

Bibliografia: L. Peruzzi, in *Banca Popolare dell'Emilia e Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 112 (con bibliografia precedente); *ead.*, in *Passaggi. Tempi e geografie dell'arte a Modena dal Rinascimento alla globalizzazione*, a cura di L. Peruzzi, F. Piccinini, L. Rivi, Modena 2015, p. 35; e *ad.*, in *La Galleria. Collezione e Archivio Storico*, a cura di L. Peruzzi, Modena 2017, p. 87.



Giacomo Cavedoni

Sassuolo, 1577 - Bologna, 1660

Giuditta con la testa di Oloferne

Olio su tela, 106 x 112 cm

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; un'implicazione ben nota anche nella letteratura edificante dell'epoca. In questa intensa tela l'eroina biblica è ritratta proprio nel momento in cui ripone nel sacco tenuto aperto dalla servente la testa di Oloferne che ha appena ucciso. Il taglio della composizione, con i personaggi a mezza figura fortemente ravvicinati, e l'immediatezza della situazione, con il volgersi repentino dell'eroina per sincerarsi che nessuno l'abbia scorta nel suo atto, rimandano ad analoghe invenzioni di ambito caravaggesco, svolte però con una larghezza cromatica e una pastosità di pittura che, anche nella tipologia di Giuditta, non possono che ricordare la pittura veneziana del XVI secolo, in particolare Tiziano. È evidente, da parte dell'artista, la sincera adesione ai modi coinvolgenti e carichi di emozione di Ludovico Carracci accanto al quale si era formato. La sovrabbondanza dei ricchi panneggi, svolti con ampie pieghe che attraversano in diagonale la tela, sottolineano il patos del racconto. Anche la luce è partecipe di questa accorta regia che dall'ombra del fondo proietta l'immagine su un piano fortemente teatrale, come se la giovane eroina biblica stesse recitando sotto il raggio dei riflettori.

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



Alessandro Tiarini

Bologna, 1577 - 1668

Madonna col Bambino, san Giorgio e san Nicola da Tolentino

Olio su tela, 78 x 103 cm

L'intensa composizione 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 forte contrasto di luci e ombre ricorda l'*Assunzione della Vergine* affrescata da Tiarini nel catino absidale della basilica della Madonna della Ghiara a Reggio Emilia, dove il pittore lavora tra il 1626 e il 1629, il momento più fruttuoso all'interno della sua attività. Attraverso l'attento gioco chiaroscurale, emergono 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" (Benati). 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, dove il trascorrere delicato e sottilmente indagato degli affetti sui volti si fa quasi muta poesia. Ma, come 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".

Bibliografia: D. Benati, in *Banca Popolare dell'Emilia e Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 132 (con bibliografia precedente); L. Peruzzi, in *Corrispondenze barocche*, a cura di L. Peruzzi, Modena 2020, p. 36

Francesco Solimena

Canale di Serino, 1657 - Barra, 1747

La continenza di Scipione

Olio su tela, 43,7 x 56 cm



Secondo Tito Livio (26,50), dopo la conquista di Cartagine, Scipione restituisce al legittimo marito una bellissima prigioniera che gli era stata consegnata come bottino di guerra. L'episodio, assai frequentato in epoca barocca, si presenta ad esemplificare la virtù della temperanza propria dell'uomo di potere. Il pittore illustra con grande finezza gli "affetti" che il gesto di Scipione provoca nei protagonisti: di pudicizia nella donna ai suoi piedi ammantata di bianco, di riconoscente ossequio nel marito alle sue spalle, di stupore e perplessità negli astanti. La tela è nota agli studi da quando è stata presentata alla prestigiosa mostra sui dipinti italiani di epoca barocca conservati nelle raccolte private di New York tenuta a Princeton nel 1980. I caratteri dell'opera muovono da una rilettura da parte dell'artista del linguaggio di Luca Giordano, secondo soluzioni studiate anche su Lanfranco e Pietro da Cortona. Nella risaltata tessitura luminosa, la pennellata sfaldata e vibrante, appresa da Giordano, si coagula in blocchi più monumentali secondo andamenti di raffinata classicità, sottolineati anche dalla plasticità delle figure ammantate in ricchi panneggi. In virtù di queste scelte, in direzione di un colto recupero classicista che non si nega alle sollecitazioni di un dipingere barocco, Solimena avrebbe raggiunto un ruolo di assoluto spicco nel panorama della contemporanea pittura napoletana e, più in generale, della pittura italiana tra il XVII e il XVIII secolo. Il suo successo si alimenta su una scaltrezza letteraria che, nel misurato eppur eloquente risponderci di gesti, accede a effetti di colto teatro: prerogative che lo dispongono, come pochi altri pittori del momento, a cimentarsi con i grandi temi della pittura di "storia", che non vedono però venire meno la vibrante gamma cromatica e la pennellata fluente ricca di interna tensione emotiva di gusto neo-barocco.

Bibliografia: L. Peruzzi, in *Banca Popolare dell'Emilia e Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 182 (con bibliografia precedente).



Giovan Gioseffo Dal Sole

Bologna, 1654 - 1719

Morte di Priamo

Olio su tela, 113 x 154 cm

In primo piano Pirro uccide il vecchio re di Troia, Priamo; alle loro spalle il sacerdote Panto si rivolge in preghiera all'altare di Giove. L'occhio è tuttavia portato a soffermarsi su un brano pittorico fortemente enfatizzato, quel gruppo in secondo piano, intensamente colpito dalla luce, dove una donna incoronata in atteggiamento disperato viene ghermita da due soldati. La principessa rapita in modo così brutale si può identificare con l'infelice Cassandra, figlia appunto di Priamo, mentre nei suoi aggressori si possono riconoscere gli Atridi Agamennone e Menelao. Il bellissimo dipinto visualizzerebbe dunque, non senza qualche licenza, l'episodio narrato da Virgilio nel secondo libro dell'*Eneide*. Il racconto virgiliano è reso con drammatica concitazione e, insieme, con sapiente attenzione a sottolinearne in termini melodrammatici l'apice patetico costituito dal volto piangente della donna. Questa bellissima tela fornisce la chiave per una migliore comprensione di Dal Sole, dimostrandosi decisiva per la conoscenza del suo ruolo nella storia della pittura bolognese nello scorcio del XVII secolo, volta da un lato alla riflessione sulla filtratissima cultura del Seicento, e dall'altro già presaga di raffinatezze settecentesche. Figura di assoluto rilievo, l'artista si mette in luce per la sua capacità di ricomporre in una sigla di altissima qualità gli spunti che gli offriva la tradizione precedente, sia l'esempio di Reni che quello dei Carracci, dando luogo ad un linguaggio più lieve, all'insegna di un gusto ormai settecentesco. Per riprendere le parole di Volpe, "egli fornisce, assieme all'estroso e congeniale amico scultore Giuseppe Mazza, un impulso personale e decisivo alla rapida e sorprendente conversione quasi in rococò del barocco locale". Nel caso della nostra tela, la costruzione del racconto, drammatica ma ben coordinata come una scena di teatro, trova riscontro in un gruppo insolitamente ricco di disegni preparatori, in cui Dal Sole sembra montare e smontare i diversi pezzi della composizione alla ricerca della soluzione per lui più congeniale.

Bibliografia: L. Peruzzi, in *Banca Popolare dell'Emilia e Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 184-186 (con bibliografia precedente).



Giuseppe Maria Crespi

Bologna, 1665 - 1747

Sacra Famiglia nella bottega del falegname

Olio su tela, 190 x 128,5 cm

Questo dipinto straordinario, suggestiva testimonianza di una moderna tendenza di stampo realista, che ha proprio in Crespi il più grande interprete, è da identificarsi con quello ricordato nel 1739 dal biografo Zanotti, secondo il quale era stato eseguito “per il musico Bartolini da donar all’Elettore di Baviera”. Crespi, riallacciandosi alla tradizione emiliana seicentesca, si accosta al racconto sacro con un sentimento profondo e sincero, in accordo con la sua fede cristiana, robusta e immersa nella vita quotidiana. La sua è una religiosità “priva di orpelli e di liturgie solenni; come privo di orpelli è il suo dipingere, sempre tenacemente ancorato a ciò che si può osservare, solo guardandosi attorno” (Riccomini). In un’ambientazione familiare dimessa, davanti al padre intento al lavoro di falegname, Gesù, sottolinea ancora lo studioso, “mostra alla madre una crocetta di legno, che evidentemente Giuseppe gli ha fabbricato come fosse un giocattolo; e di fronte a quella minacciosa premonizione dei futuri patimenti, e però anche della salvezza del genere umano, Maria giunge le mani e china il capo nell’ombra, addolorata e consapevole”. Il pittore indugia sul volto affaticato e sulle robuste braccia del falegname, messe in evidenza da colpi di pennello veloci e corposi. Una luce malinconica intesse questo interno domestico di densa fisicità che sembra nascere dall’osservazione diretta del vero, proprio in una di quelle stanze bolognesi in penombra che si affacciano sulle strade della città di mattone. Ne nasce un dipinto di concreta e rustica poesia, dove l’intento allegorico del tema convive con la solenne e insieme meticolosa descrizione delle cose che formano l’arredo di una bottega da falegname; il banco da lavoro, la pialla, gli attrezzi appesi al ripiano. È la stessa strada che il pittore tiene affrontando, nel 1712, la serie dei *Sette Sacramenti*, ora a Dresda, e poi tutte le straordinarie pale d’altare che via via porta a termine, sempre occasioni per indagare l’umano nel suo rapporto col sacro.

Bibliografia: E. Riccomini, in *Banca Popolare dell’Emilia e Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 190-192 (con bibliografia precedente).



Marcantonio Franceschini

Bologna, 1648 - 1729

Rachele e Lia

Olio su tela, 148 x 114 cm

Il soggetto raffigurato, insieme a quello del suo *pendant*, si riferisce alla vicenda biblica di Rachele, la minore e la più bella delle figlie di Labano andata in sposa a Giacobbe. Mentre il matrimonio tra Giacobbe e Rachele fu a lungo infecondo, da quello precedente con Lia, sorella di Rachele, era nato Ruben. In questa tela Rachele, gelosa del fanciullo nato dal primo matrimonio del marito, con espressione decisa, intima alla sorella di concederle, in cambio di un'altra notte col marito, i fiori di mandragora che Ruben aveva raccolto nei campi per la madre (*Genesi*, 30, 14-15). Il racconto si svolge in un'ambientazione arcadica dove eleganti quinte arboree si stagliano contro il cielo azzurro, limpido e terso, e inquadrano le armoniose movenze delle figure. La poetica del contrapposto, di reminiscenza classica, articola nello spazio la garbata retorica gestuale delle due protagoniste in una studiata combinazione di atteggiamenti e di posizioni. Nella figura di Rachele, in particolare, come in una scultura greca, alla gamba sinistra scoperta portante corrisponde quella destra panneggiata che arretra in perfetto equilibrio con il bilanciato movimento delle braccia. A questa impaginazione così studiata si accompagna una tenue modulazione chiaroscurale nella quale la delicatezza del pennello sottolinea la delicata resa degli affetti. Il dipinto si palesa così come splendido esempio dello stile cristallino di Marcantonio Franceschini, uno dei più rinomati esponenti della pittura bolognese del Settecento, da collocare nel periodo della tarda maturità dell'artista. Pittore di elette doti, certo il più grande uscito dalla bottega di Cignani, si trova in perfetta sintonia con temi come questo, che ne esaltano le capacità di cogliere le sfumature sentimentali del racconto e nello stesso tempo di esibire una sofisticata eleganza di segno inequivocabilmente classicista, "fino a un termine che, rammentando la semplicità già antica di Annibale e Domenichino, concili pienezza plastica e purezza di disegno" (Volpe). La composizione del dipinto è stata studiata dal pittore in un bel disegno a sanguigna, anch'esso entrato a far parte della raccolta della banca, differente solo in minimi dettagli dall'opera finita (cfr. M. Agostini, in *Invito al collezionismo*, a cura di D. Benati, Bologna 2005, p. 96).

Bibliografia: L. Peruzzi, in *Banca Popolare dell'Emilia e Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, pp. 200-202 (con bibliografia precedente); *ead.*, in *Passaggi. Tempi e geografie dell'arte a Modena dal Rinascimento alla globalizzazione*, a cura di L. Peruzzi, F. Piccinini, L. Rivi, Modena 2015, p. 43.



Giuseppe Marchesi detto il Sansone

Bologna, 1699 - 1771

Maddalena in meditazione

Olio su tela, 96 x 72 cm

L'immagine si qualifica per l'integra politezza formale che il pittore raggiunge tramite una pennellata liquida che accompagna lentamente il modellato. Se da un lato la tipologia della santa, trasognata e in dolce meditazione, è un evidente omaggio ai modi di composto classicismo di Marcantonio Franceschini, dall'altro la particolarità della fattura pittorica presenta una sintonia con il classicismo romano post-marattesco. Sono questi i poli entro i quali si articola l'attività di Giuseppe Marchesi che Renato Roli definiva con buona ragione "tra i più vivaci e liberi adepti della cerchia franceschiniana" (*Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna 1977, p. 103). La tela si aggiunge alla serie con *Storie della Gerusalemme liberata* dello stesso Marchesi, già nella raccolta della banca, rispetto alla quale viene a documentare le peculiarità dell'artista bolognese in una fase più antica, quando si mostra predominante la soggezione ai modi di Franceschini. Tuttavia "il Marchesi sa pervenire a un'indipendente, originale spirito inventivo destreggiandosi tra naturalismo classicizzato e incipienti affettazioni rococò" (R. Roli, *op. cit.*, p. 103). Dopo l'apice di integro classicismo raggiunto nelle opere del secondo decennio del secolo, il percorso del pittore flette poi, senza peraltro venir meno alle sue iniziali convinzioni, in una direzione di moderato *rocaille*, che si manifesta nella leggerezza dei panneggi e nella maggiore eleganza delle sue figure, sempre comunque in un intelligente temperamento, evidente anche in questo caso, tra ricercatezza aggraziata dell'immagine e teatrale eloquenza del gesto. Pur nella genericità del soggetto, appare suggestiva la possibilità di affiancargli la citazione di una "Santa Maria Maddalena" che Marcello Oretti descriveva come "mezza figura al naturale", annotandone l'esistenza in casa del senatore C. Grati in Strada Maggiore a Bologna (M. Oretti, *Le pitture che si vedono nelle Case e Palazzi de Nobili della Città di Bologna*, fine del XVIII secolo, Bologna, Biblioteca Comunale, ms. B. 104, c. 18; E. Calbi, D. Scaglietti Kelescian, *Marcello Oretti e il patrimonio artistico privato bolognese*, Bologna 1984, p.172).

Bibliografia: L. Peruzzi, in *Banca Popolare dell'Emilia e Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 210 (con bibliografia precedente).



Francesco Vellani

Modena, 1688 - 1768

La continenza di Scipione

Olio su tela, 112 x 151 cm

In questo incantevole dipinto viene illustrato l'episodio in cui a Scipione vittorioso dopo aver espugnato nel 209 la colonia spagnola di Cartagine, è offerta insieme al bottino di guerra una bellissima giovane, che però il giovane condottiero restituirà senza toccarla ad Allucio, suo promesso sposo. Il personaggio chino in basso a destra in primo piano apre un piccolo forziere contenente il denaro offerto come riscatto per la libertà della fanciulla, che Scipione invece rifiuterà per farne dono ai due giovani sposi. La ricercatezza del soggetto, l'eleganza della composizione e la raffinata levità del tocco pittorico, che svapora nell'atmosfera rarefatta, indicano che si tratta di un quadro destinato all'arredo di un edificio nobile, in consonanza con il suo capolavoro, il ciclo di tele con *Storie dell'Iliade* eseguite da Vellani nel 1739 per i marchesi Gabbi di Reggio Emilia. Gli esiti di colto barocchetto e "un certo tono cortigiano, da minuetto", della sua pittura giustificano pienamente il favore ottenuto dal pittore nel ducato estense presso la committenza privata, anche se la corte gli preferirà il lessico più classicheggiante e accademico di Antonio Consetti e di Giacomo Zoboli. Nella nostra tela la raffigurazione segue un impianto triangolare e la scena viene graduata da gruppi di figure, aggraziate e quasi danzanti che si scalano nello spazio come quinte a sottolinearne la profondità. Si tratta certamente di un dipinto destinato, in funzione forse di sovrapporta, all'arredo di un edificio nobile, di cui le fonti in nostro possesso non ci consentono di specificare l'identità. "Alcuni particolari compositivi, come i due guerrieri sulla sinistra che reggono l'ampio vessillo (di cromia quasi cangiante e ricadente in morbidi panneggi sul braccio del milite di spalle) o il compagno con il fascio, disteso in primo piano, in una posa più attinente all'allegoria di un fiume mitologico che a un guerriero in riposo, presentano affinità più forti del consueto con l'opera di Francesco Monti, col quale il Vellani condivise in Bologna l'alunnato presso il Dal Sole" (Frisoni).

Bibliografia: F. Frisoni, in *La Gloria della Pittura*, a cura di D. Benati, Bologna 2006, pp. 110-114; L. Peruzzi, in *Passaggi. Tempi e geografie dell'arte a Modena dal Rinascimento alla globalizzazione*, a cura di L. Peruzzi, F. Piccinini, L. Rivi, Modena 2015, p. 45.



Francesco Vellani

Modena, 1688 - 1768

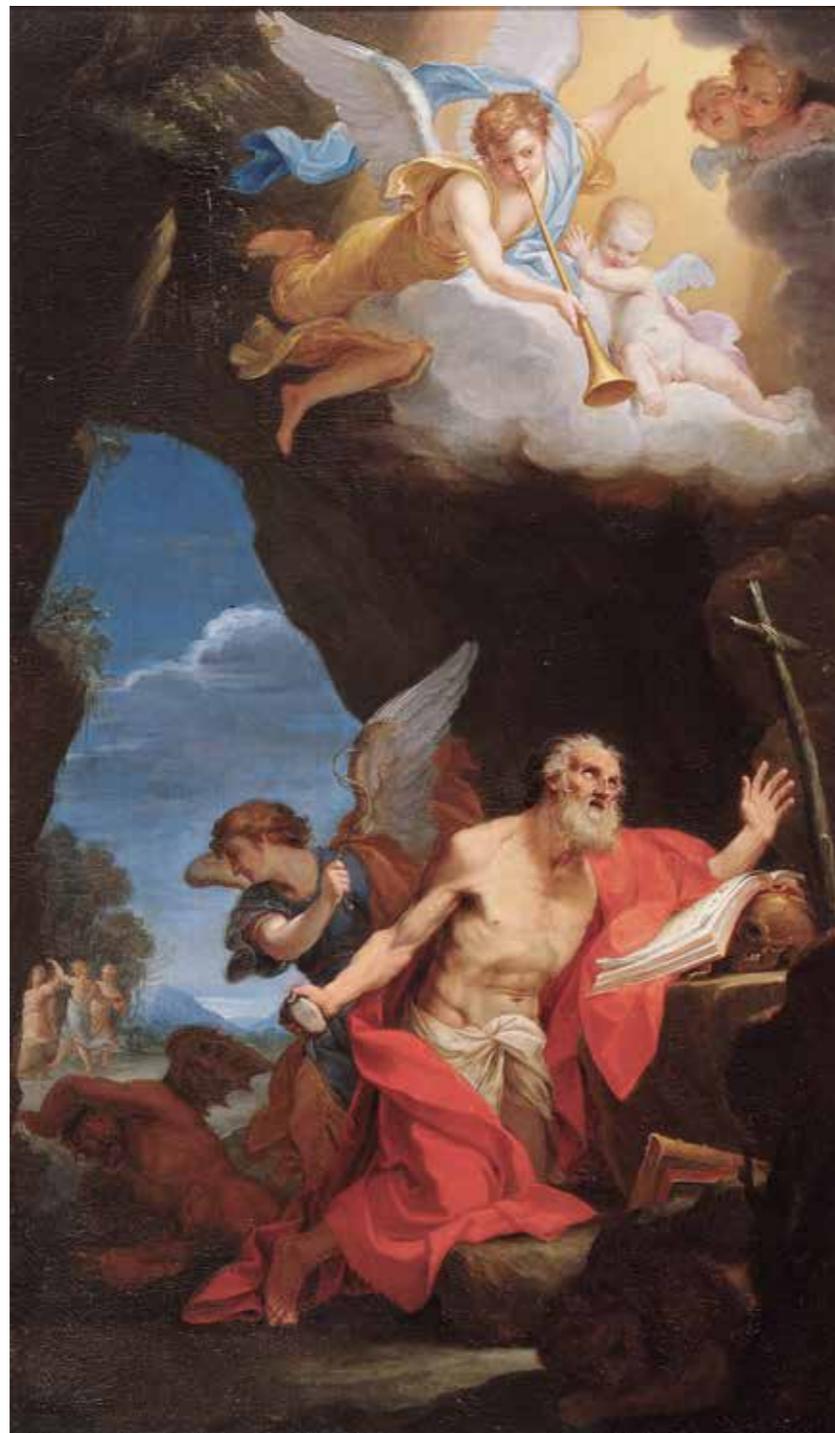
Assunzione della Vergine

Olio su tela, 159 x 96 cm

Questa tela è connessa alla grande pala che doveva coronare, con un risultato di grande tenuta qualitativa, l'altare maggiore del duomo di Modena, di cui riprende e in parte modifica, su richiesta di qualche committente privato, l'impianto compositivo. È noto infatti che Vellani nei propri studi si dedicava all'esecuzione di modelletti policromi o monocromi, talora in più repliche con varianti da sottoporre probabilmente all'approvazione dei committenti. Conducendo un'attenta riflessione sul tema della pala d'altare, Vellani guarda indietro, alle grandi composizioni dei Carracci, ma le restituisce attraverso una gamma cromatica azzurrina, memore dei bolognesi Franceschini e dal Sole, e con una pennellata sfaldata, attenta a sottolineare le *silhouettes* delle figure con eleganza rococò. Tornando sullo stesso tema in vista di una collocazione meno ufficiale, il pittore sviluppa tali prerogative in senso profano, ma senza rinunciare alla chiarezza narrativa che caratterizza il dipinto maggiore. Come avviene in tutti gli altri modelletti, anche questa tela, libera dagli impacci dell'ufficialità rappresentativa, è caratterizzata, pur nel calibrato equilibrio compositivo e nella compiutezza formale, da una felice scioltezza espressiva di gesti e di movimenti. L'azzurro del cielo che si apre tra profonde zone in penombra, pausa la scena in due piani sovrapposti e fa risaltare le vibranti preziosità cromatiche con repentini viraggi di luce. Le stesse figure, abbandonata ogni posa declamatoria in funzione di una destinazione più intima e raccolta, ricercano un atteggiamento pensoso e introverso; la Vergine, raffigurata nella pala del duomo in posizione canonica, presenta ora una leggiadra torsione di gusto "barocchetto". Diversa è anche la sagoma della tela, dal garbato andamento mistilineo che sostituisce la meno fantasiosa centinatura della pala.

Il gusto per una forma arditamente ritagliata e per una stesura filante e smaterializzata, che compare in questa tela, resta una costante della sua ricca produzione, sia nei dipinti di soggetto profano che nelle numerose pale d'altare.

Bibliografia: L. Peruzzi, in *Banca Popolare dell'Emilia e Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 218 (con bibliografia precedente).



Giacomo Zoboli

Modena, 1681 - 1767

San Girolamo in meditazione

Olio su tela, 131 x 77,5 cm

Il bellissimo angelo che dalle nuvole dà fiato alla tromba visualizza il momento in cui San Girolamo, ritiratosi in meditazione nel deserto, ode l'annuncio del Giudizio Universale. Alle sue spalle, l'angelo intento a fustigare il demone e il gruppo di fanciulle danzanti, alludono alle tentazioni cui egli avrebbe saputo resistere. Si tratta di una versione in piccolo della pala d'altare, firmata e datata 1729, eseguita per la chiesa di Sant'Eustachio a Roma, dove tuttora si trova. A questa si riferiscono, oltre alla nostra tela, ricordata nell'inventario dei quadri presenti nel suo studio alla sua morte, numerosi disegni preparatori e un altro dipinto di dimensioni analoghe donato all'Accademia di San Luca. Come dimostrano altri casi analoghi, il pittore usava replicare le proprie composizioni per un collezionismo che doveva decisamente apprezzarle; a maggior ragione quando si trattava di un'opera di grande successo come questa. Nel panorama artistico modenese, dominato dal suadente barocchetto di Vellani tanto amato dall'aristocrazia, una personalità come quella di Zoboli poteva trovare adeguato terreno d'azione solo evadendo dai ristretti termini del ducato. Anche a Roma il suo linguaggio rimane caratterizzato da una marcata adesione alla tradizione secentesca. E tuttavia il filtro mentale in cui si decantano i grandi modelli bolognesi, in questo caso la pala di Reni di analogo soggetto nel duomo di Piacenza, conduce a un risultato di algido purismo, premonizione dello stile neoclassico di là da venire.

Bibliografia: D. Benati, in *Banca Popolare dell'Emilia e Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 220; L. Peruzzi, in *Passaggi. Tempi e geografie dell'arte a Modena dal Rinascimento alla globalizzazione*, a cura di L. Peruzzi, F. Piccinini, L. Rivi, Modena 2015, p. 47.

Biografie degli artisti

Carlo Bononi

(Ferrara, 1569 - 1632)

Educatosi accanto al Bastarolo, già nei primi anni del Seicento è in grado di esprimersi con un accento personale, alla definizione del quale concorrono in pari misura le forme immaginose dell'ultimo manierismo estense e una sentita adesione all'inquieto naturalismo di Ludovico Carracci, certo a lungo studiato nelle sue opere bolognesi. Secondo Baruffaldi si sarebbe per tempo recato a Roma: in conseguenza di questo fatto, da situare intorno al 1615, nelle opere eseguite verso la fine del secondo decennio le ombre si fanno più scure e il cromatismo si accorda su base tonale sull'esempio di Carlo Saraceni e di Simon Vouet. Gli anni Venti lo vedono protagonista di importanti imprese decorative, condotte all'insegna di un luminismo che risente di Lanfranco: a Reggio, nella basilica della Madonna della Ghiara (1621-1622) e poi a Ferrara, in Santa Maria in Vado (1617-post 1622), dove affresca l'abside e decora la navata con tele riportate all'uso veneto. Le sue propensioni, saldamente indirizzate verso una pittura dal naturale, che anticipa e poi accompagna le scelte del Guercino, non cedono, negli anni maturi, nemmeno al confronto con Guido Reni, che pure si avverte nell'*Angelo custode* della Pinacoteca Nazionale di Ferrara.

Annibale Carracci

(Bologna, 1560 - Roma, 1609)

Fratello di Agostino e cugino di Ludovico, è l'artista al quale è maggiormente legata la fama dei Carracci e la risonanza che ebbe la loro "riforma" sulla pittura europea. Le sue propensioni iniziali per un ritorno alla natura senza mediazioni intellettualistiche si manifestano in importanti commissioni come *La Crocifissione* del 1583 (Bologna, chiesa di San Nicolò) e *Il battesimo di Cristo* del 1585 (Bologna, chiesa di San Gregorio). Nel 1584 realizza in collaborazione con Agostino e Ludovico *Le Storie di Giasone* in Palazzo Fava. La sua adesione al naturale si arricchisce via via sull'esempio di Correggio e sulla grande tradizione veneta (*La Deposizione* del 1585, ora nella Galleria Nazionale di Parma, e *La Madonna di san Matteo* del 1588, già a Reggio Emilia e ora a Dresda). Nel fregio con *Le storie di Enea* in Palazzo Magnani (1590) e negli affreschi in Palazzo Sampieri (1592 circa), nei quali collabora per l'ultima volta con i due parenti, la sensualità della conduzione pittorica e l'aulica naturalezza degli atteggiamenti aprono verso la poetica barocca. Nel 1595 si reca a Roma chiamato dal cardinale Odoardo Farnese, nel palazzo del quale affresca il Camerino e la Galleria (1597 - 1600). L'esibizione delle sue qualità pittoriche e naturalistiche si misura ora con il grande modello del classicismo raffaellesco. Nella successiva attività romana inaugura in termini insuperati il moderno genere del paesaggio (lunette Aldobrandini, Roma, Galleria Doria) e della pittura di storia di impronta classicista.

Ludovico Carracci

(Bologna, 1555 - 1619)

Dei protagonisti della “riforma” dei tre Carracci, è quello che mostra di tenere fede più a lungo e con coerenza alle premesse di domestica e affabile naturalezza che avevano guidato, intorno al 1580, la loro risoluta presa di posizione contro l’intellettualismo e l’astrazione del manierismo. Nel 1548 partecipa con i cugini al fregio di Palazzo Fava, dove evidenzia la peculiare inclinazione verso l’aspetto emozionale e patetico dell’episodio raffigurato. In seguito la sua attività si articola fra l’intimismo malinconico dell’*An-nunciazione* e l’agitazione luminosa e protobarocca della *Caduta di san Paolo* (entrambe nella Pinacoteca Nazionale di Bologna), mentre nella *Pala Bargellini* (1588), negli affreschi di Palazzo Magnani (1590) e nella paletta del Museo Civico di Cento (1591) anche l’annuvolarsi “meteorologico” (Longhi) della sua pittura mira a una restituzione turbata e coinvolgente della realtà psicologica dei personaggi. Per questa via egli giunge alle opere intensamente drammatiche della fine del secolo. Negli affreschi del chiostro di San Michele in Bosco (1605-06) a Bologna e nei giganteschi quadroni con *Le esequie della Vergine* già nel duomo di Piacenza (1606-1609, Parma, Pinacoteca Nazionale) si esprime un empito patetico acceso e visionario. Gli anni successivi, che vedono maturare numerosi capolavori, questa vena si interiorizza ancora di più.

Giacomo Cavedoni

(Sassuolo, 1577 - Bologna, 1660)

Dopo un apprendistato nella sua città natale, viene mandato nel 1591 a studiare presso i Carracci a Bologna, con una sovvenzione deliberata dalla Comunità di Sassuolo. Partito Annibale per Roma (1595), le sue preferenze si orientano ben presto verso l’intenso e patetico eloquio di Ludovico, nel raggio del quale si situano le sue prime opere (*Santo Stefano in gloria*, 1600, Modena, Galleria Estense; *Sant’Antonio battuto dai demoni*, 1604 circa, Bologna, San Benedetto). Sono decisivi per la sua formazione un soggiorno a Venezia, dove si reca “a veder le cose di Tiziano”, come ci informa Malvasia, e quello, documentato tra il 1609 e il 1610, a Roma, dove è tra gli aiuti di Guido Reni nella cappella del Quirinale. Le tele in San Paolo a Bologna e la *Pala di sant’Alò*, datata 1614 (Bologna, Pinacoteca Nazionale), la cui intensità prelude ai modi del Guercino, danno pienamente conto di queste sue frequentazioni, così come i numerosi disegni che passarono talora sotto il nome di Tiziano. Una malaugurata caduta da un ponteggio nel 1624, allorché attendeva alla decorazione di San Salvatore, e alcune disastrose vicissitudini famigliari spensero ben presto quella fervidissima vena cosicché, “datosi tutto allo spirito e alle divozioni”, condusse la parte restante della sua attività con esiti qualitativi sempre più scadenti.

Giuseppe Maria Crespi, detto lo Spagnolo

(Bologna, 1665 - 1747)

Crespi grandeggia nel panorama bolognese per la capacità di reimpossessarsi della tradizione locale e di restituirla in modo del tutto personale, accedendo a una qualità inventiva ed espressiva che ne fa una personalità di livello europeo. I suoi inizi si svolgono accanto a Canuti, che lo avvia a un’interpretazione moderna e spregiudicata dei modelli carracceschi. Se *Le nozze di Cana*, ora a Chicago, paiono voler rivedere una sontuosa *mise en page* veronesiana in chiave più feriale e domestica, la pala con *Sant’Antonio tentato dai demoni* (Bologna, chiesa di San Nicolò degli Albàri) dimostra, alla data 1690, la vitalità con cui si misura con la tradizione locale, richiamando a suo nume Ludovico Carracci. I soffitti di Palazzo Pepoli Campogrande, parodia dei temi mitologici in auge per la decorazione d’interni, dimostrano la ricchezza della sua cultura, intrisa di accenti graffianti che sembrano preludere a Goya. Datano agli anni del suo rapporto con il principe Ferdinando di Toscana, per il quale esegue nel 1701 *L’estasi di Santa Margherita* (Cortona, Duomo), capolavori come la *Fiera di Poggio a Caiano* (Firenze, Galleria degli Uffizi) con i quali inaugura un nuovo genere pittorico, in cui la realtà viene colta nei suoi spunti più aneddotici e umani. È la strada che egli tiene affrontando, nel 1712, la serie dei *Sette sacramenti*, ora a Dresda, e poi le straordinarie pale da altare che via via porta a termine.

Giovan Gioseffo Dal Sole

(Bologna, 1654 - 1719)

Viene avviato alla pittura dal Canuti, per passare poi, con lo scultore amico Giuseppe Mazza, nell’accademia aperta nel proprio palazzo dal conte Fava. Il suo perfezionamento avviene nella bottega di Lorenzo Pasinelli, al quale lo raccomanda lo stesso Fava (1672). Risulta perduto, insieme ad altre opere giovanili, il quadro con *Il martirio del beato Nicolò Pico* eseguito nel 1682 per il duca della Mirandola. Nel 1686 lavora a Parma con il quadraturista Aldobrandini e, poco dopo, viene chiamato ad affrescare palazzo Mansi a Lucca, dove propone “una precoce assunzione di motivi delibatissimi di cerimoniale arcadico e, quasi, di poetica galante” (Volpe). Risalgono al 1692 gli affreschi nella cupola di Santa Maria dei Poveri a Bologna, dove gli è accanto il Mazza. La riflessione su Ludovico Carracci e sul Reni si coglie nella filtrata eleganza della pala con la *Trinità* dipinta nel 1700 per la chiesa del Suffragio di Imola, “dove ancora pungono [...] certi moti di danza spiegata e il fruscio delle sete, secondo l’umore ormai costituito del barocchetto locale” (Volpe). La sua importanza risiede anche nella fortunata attività di didatta, che contribuisce al formarsi di personalità diverse, dal Creti al Consetti al Monti, dal fiorentino Galeotti al varesotto Magatti, dal parmense Tagliasacchi al veronese Torelli.

Lippo Di Dalmasio

(Bologna, documentato dal 1377 al 1410).

L'artista deve la denominazione di "Lippo delle Madonne", che gli viene data in epoca di Controriforma, alla prolifica attività sul tema mariano, nel quale avrebbe profuso, secondo Malvasia, "un'aria santa e divota". La maggior parte di queste opere raffigura la Madonna detta "dell'Umiltà", seduta cioè su un cuscino appoggiato sul terreno, nell'atto di allattare il Bambino. Figlio del misterioso pittore Dalmasio degli Scannabecchi, è tra i pittori più rappresentativi a Bologna tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo. Documentato fino al 1389 a Pistoia, dove però non rimangono opere certe, si trasferì poi a Bologna. A testimonianza del ruolo importante che seppe giocare nella città emiliana vanno menzionate le prestigiose commissioni, che gli erano pervenute già nel 1393 e nel 1394 di dipinti da altare su tela per San Petronio, fra i quali anche per l'altar maggiore, a pochi anni dalla fondazione della basilica nel 1390. Tra le sue opere più importanti vanno ricordati il finto polittico ad affresco in Santa Maria dei Servi e quello su tavola già nella chiesa di Santa Croce, ora nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, a cui vanno aggiunte la *Madonna col Bambino* in San Benedetto e *La Madonna del Velluto* in San Domenico che forse costituivano gli scomparti centrali di complessi andati smembrati. Sulla base dell'iniziale formazione pistoiese, Lippo aderisce poi in modo del tutto personale all'ondata di recupero del linguaggio giottesco che connota la pittura bolognese a partire dagli anni sessanta del Trecento, rimanendo sempre fedele però a quell'accento vivacemente comunicativo che anima le sue immagini sacre sul solco di Vitale da Bologna.

Marcantonio Franceschini

(Bologna, 1648 - 1729)

È uno degli artisti di maggiore risalto attivi a Bologna tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo, tanto da guadagnarsi un prestigio che oltrepassa ben presto i confini nazionali. Allievo di Carlo Cignani, collabora a lungo in importanti imprese con il suo maestro, così che la sua personalità, portata a un intransigente recupero della matrice raffaellesca, già in parte presente nel Cignani, emerge lentamente: la sua mano è però ben avvertibile negli affreschi del Palazzo del Giardino a Parma, condotti dall'*équipe* cignanese tra il 1678 e il 1681. Nel 1680 conduce in proprio la decorazione di palazzo Ranuzzi a Bologna. Le tappe principali della sua eccezionale attività di decoratore sono poi rappresentate dagli affreschi in palazzo Marescotti Brazzetti (1682) e nelle chiese del Corpus Domini (1688-1694) e di San Bartolomeo (1690) a Bologna, oltre che dal salone d'onore nel Palazzo Ducale di Modena (1696), imprese nelle quali si avvale del quadraturista Enrico Haffner. Del pari intensa è la sua produzione di pale da altare e di dipinti da stanza, la cui esecuzione, a partire da una certa data, è annotata in un *Libro di conti*, tuttora conservato. Tra le prime si ricordino la pala nel Duomo di Finale (1680), la *Comunione degli apostoli* del Corpus Domini a Bologna (1694) e la tela con *San Carlo tra gli appestati* nell'abside della chiesa omonima a Modena; tra i secondi la strepitosa serie di ventisei dipinti di soggetto mitologico eseguiti per il principe di Liechtenstein a Vienna (1692-1700) e quelli per i palazzi Spinola e per i Pallavicini Podestà (1715) di Genova, nonché *Le quattro stagioni* della Pinacoteca di Bologna (1716).

Innocenzo Francucci, detto Innocenzo da Imola

(Imola, 1490 circa - Bologna, 1545 circa)

La sua data di nascita si desume dal Vasari (1568), che lo dice morto a cinquantasei anni. È documentato una prima volta a Bologna nel 1506 e poi nel 1508, allorché figura in rapporto con Francesco Francia. Già a questa epoca dovevano essere avviati i suoi rapporti con Firenze, dove, a detta dello stesso Vasari, avrebbe frequentato Mariotto Albertinelli: la sua prima produzione appare di fatto improntata da un classicismo di marca toscana (*La Madonna in trono fra i santi Cassiano e Pietro Crisologo*, Imola, Pinacoteca). Nel 1515 esegue la pala dell'arcipretale di Bagnara, allineata sugli esiti dell'ultimo Francia. Dal 1517 datano i suoi rapporti con il monastero olivetano di San Michele in Bosco, per la cui chiesa esegue la celebre pala con *San Michele arcangelo*, testimonianza di un decisivo accostamento a Raffaello. Il suo successivo percorso si iscrive in questa direzione: se nelle opere del terzo decennio è stato notato un ispessimento della materia pittorica che denuncia una certa attenzione per Giulio Romano, la sua cifra meglio riconoscibile rimane connotata da un algido purismo raffaellesco, che informa ancora gli affreschi nella Palazzina della Viola a Bologna (post 1541). Accanto alla produzione di pale da altare si dedica intensamente a quella di dipinti destinati alla devozione privata, nei quali è coadiuvato da una numerosa bottega.

Ottavio Leoni

(Roma, 1578 - 1630)

Figlio del celebre ceroplastico Ludovico Leoni, sotto il quale con ogni probabilità si forma, orienta le sue scelte nel campo della ritrattistica, divenendo ben presto assai famoso e richiesto dalla committenza, soprattutto grazie ai disegni di personaggi importanti, alcuni dei quali da lui stesso incisi. Membro dell'Accademia di San Luca dal 1604, nel 1614 ne diviene principe. Non manca una produzione pittorica vera e propria come testimoniano *L'Annunciazione* per la chiesa romana di Sant'Eustachio o il *San Giacinto* per Santa Maria sopra Minerva. La sua grande fortuna la incontra comunque nella ritrattistica, eccellendo soprattutto nella tecnica cosiddetta *à deux crayons*, che gli consente di raggiungere risultati finissimi "circondando il modello di una attenzione così adesiva da giungere alle soglie del documentario schietto" (Longhi). Nei suoi ritratti egli persegue di fatto soluzioni che, per la forte intenzione veristica e per la varietà dei caratteri, sono parallele a quelle della coeva pittura nordica, fiamminga e anche francese. Assai celebre è l'album conservato ora nella Biblioteca Marucelliana di Firenze, contenente ritratti di artisti, da Annibale Carracci a Caravaggio e Bernini, e di letterati e scienziati altrettanto famosi, dimostrando come le sue frequentazioni si orientassero in svariati settori della cultura.

Giuseppe Marchesi, detto il Sansone

(Bologna, 1699 - 1771)

Allievo del Milani, alla partenza di questi per Roma passa nella bottega di Marcantonio Franceschin, la lezione del quale appare evidente nello smaltato purismo delle sue opere più antiche (*Le quattro stagioni*, Bologna, Pinacoteca Nazionale), accanto a un sentito riecheggiamento del potente neo-carraccismo di Aureliano Milani. Già il contemporaneo Giampietro Zanotti (1739) gli riconosceva “un modo di dipingere così bello e così forte, che tutti diletta, e buona, e gran fama gliene viene”. Il seguito della sua produzione lo vede allinearsi, in ossequio alle tendenze della più aggiornata pittura europea, su esiti di colta retorica classicheggiante, come si coglie nella pala con *L'incontro di sant'Ambrogio e Teodosio*, eseguita intorno al 1738 per la cattedrale metropolitana di San Pietro a Bologna e in altri dipinti tuttora sugli altari delle chiese cittadine. Accanto alla pittura da altare, che resta il suo campo d'azione privilegiato, egli si cimenta in quella “da stanza”, seguendo il modello del Franceschini: molti dipinti di destinazione privata sono ricordati dalle fonti e molti ne rimangono, come le *Storie di Achille e Chirone* divise ora tra varie collezioni private. Del successo raggiunto testimonia, oltre alle importanti commissioni portate a termine, non soltanto a Bologna, la nomina a principe dell'Accademia Clementina, ottenuta nel 1752.

Alessandro Mazzola

(Parma, 1547 - 1612)

Figlio di Girolamo Mazzola Bedoli, e dunque parente alla lontana del Parmigianino, costituisce una delle prime voci della grande tradizione parmense di cui, analogamente a un altro figlio d'arte, il minuscolo Pomponio Allegri, sembra volersi porre come depositario autorizzato. Fra i 1571 e il 1572 decora le navate laterali del duomo di Parma, dove esibisce un repertorio di putti e di ghirlande deferente sia a Correggio che a Parmigianino. E tuttavia il rilancio da lui effettuato del naturalismo dell'Allegri non è senza significato all'interno del più vasto movimento di interesse per quel grande caposcuola che si registra alla fine del secolo in area emiliana. Così, mentre *il Ritratto di Ranuccio I fanciullo* (1576 circa, Parma, Pinacoteca Nazionale) sembra declinare preziosismi nordici con la lucente definizione formale di Mazzola Bedoli, le grandi pale licenziate nei primi anni del nuovo secolo per le chiese parmensi (*La Madonna e santi*, Pinacoteca Nazionale; *La Madonna e santi*, 1605, chiesa di Santa Maria della Steccata) tentano di accordare il sensuale languore del Correggio con una gonfia retorica formale di stampo tardo-manierista.

Bartolomeo Ramenghi, detto il Bagnacavallo

(Bagnacavallo, 1484 - 1542)

È una figura chiave della scena bolognese ed emiliana del primo Cinquecento, che vede avvicinarsi rapidamente in tutta la Valle Padana parlate diverse, talvolta anche discordanti tra loro, vinte alla fine dall'ossequio ai modi di Raffaello, attraverso il quale si decreta il loro superamento in una lingua moderna e sopranazionale. Dopo gli avvii in parallelo con Aspertini nelle opere che si legano alla decorazione dell'oratorio di Santa Cecilia (1505-1506), la grande *Crocifissione*, tuttora in San Pietro a Bologna (1522), sancisce l'ormai avvenuto incontro con la cultura raffaellesca probabilmente in seguito a un soggiorno a Roma finora non documentato. Il confronto con la cultura veneta, recepita anche attraverso la presenza a Bologna di Girolamo da Treviso, si farà strada in seguito e detterà i risultati largamente anticlassici della pala con *San Michele arcangelo* a Bagnacavallo e della *Madonna e santi* della chiesa bolognese della Mascarella. Nelle opere della fase estrema della sua attività l'ossequio a Raffaello sembra essere messo sempre più fortemente in discussione da una sensibilità atmosferica e da un empito patetico che incrina l'intensità formale della resa pittorica come nella sorprendente *Sacra famiglia* della Pinacoteca Nazionale di Bologna, dove taluni passaggi hanno un'evidenza naturalistica debitrice della corposa pittoricità dell'ultimo Cotignola.

Orazio Samacchini

(Bologna 1532 - 1577)

L'apprendistato che condivide con Lorenzo Sabbatini presso Pellegrino Tibaldi è fonte degli scambi tributivi tra i due artisti, fra i più notevoli rappresentanti del manierismo bolognese della seconda metà del Cinquecento. Nel 1561 Samacchini è chiamato a Roma da Pio IV per decorare insieme ad altri artisti il palazzetto del Belvedere e nel 1563 è impegnato nella decorazione della sala regia in Vaticano assieme, tra gli altri, al Vasari, Marco Pino, Giuseppe Porta e Livio Agresti. L'aggiornamento sui fatti del manierismo tosco-romano consentito da questa occasione si manifesta nelle opere successive, e in particolare negli affreschi di palazzo Vitelli a Città di Castello e nella cappella del Duomo di Parma, dove si riscontrano tangenze con i modi degli Zuccari. La fase tarda del pittore, che si appropria di modi vasariani e si caratterizza per complicati impianti compositivi e una gamma cromatica artificiosa, si esemplifica attraverso *l'Incoronazione della Vergine e santi* già nella chiesa dei santi Naborre e Felice, ora nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, e gli affreschi della cappella Magnani in San Giacomo Maggiore (1575). Importante è altresì la sua attività in campo privato, con opere destinate alla devozione o di soggetto mitologico. Nel 1570 ebbe parte alla separazione della Compagnia dei pittori da quella delle quattro arti e nel 1572 ne venne eletto presidente.

Francesco Solimena

(Canale di Serino, 1657 - Barra di Napoli, 1747)

Pittore rappresentante della più alta cultura tardo-barocca italiana, è introdotto alla pittura nella bottega del padre. Fin dalle prime opere mette in luce il forte interesse per Luca Giordano, per ampliare poi il suo orizzonte culturale verso Lanfranco e Mattia Preti. I due affreschi per la chiesa di San Giorgio a Salerno con le *Storie delle sante Tecla, Archelaa e Susanna* del 1680 sono caratterizzati da una forte monumentalità, sia della composizione che delle singole figure. Tutta la lunga serie dei dipinti del decennio 1680-1690 è improntata da quest'ansia di concretezza e monumentalità. Vertice della sua produzione è la decorazione a fresco della sacrestia di San Paolo Maggiore a Napoli del 1690, che testimonia il desiderio del pittore di rielaborare in modo personale le libertà cromatiche e compositive di Luca Giordano. Grazie alle spinte classicistiche dell'Arcadia letteraria, viene progressivamente accostandosi a ciò che già faceva a Roma Carlo Maratta. A questa fase sono da collegare l'affresco con la *Cacciata di Eliodoro dal tempio* (1725) nel Gesù Nuovo a Napoli o la tela con *L'omaggio del conte di Aùban a Carlo VI d'Austria* (1728) presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna. Dal 1730 al 1735 il pittore ritorna a una vibrante impennata cromatica e a una pennellata fluente ricca di interna tensione emotiva di gusto neo-barocco.

Alessandro Tiarini

(Bologna, 1577 - 1668)

La formazione del Tiarini si svolge, dopo un primo discepolato bolognese presso il Fontana e il Cesi, nella bottega del Passignano a Firenze, dov'era finito per scampare alle conseguenze di un litigio e dove rimane dal 1599 al 1606. A Bologna la sua attività si segnala per un suggestivo temperamento del rigore compositivo e disegnativo di marca toscana con il turgore espressivo che gli viene dall'esempio di Ludovico Carracci (*Miracoli di san Benedetto*, 1613, chiostro di San Michele in Bosco). Fondamentale risulta la sua attività per Reggio Emilia dove si trattiene, salvo interruzioni, dal 1618 al 1629. Qui collabora con straordinario fervore creativo alla decorazione della basilica della Ghiara lavorando, nelle pause, a Cremona (1623-1624) e per i Farnese a Parma (affreschi in Sant'Alessandro e *Storie della Gerusalemme Liberata* nel Palazzo del Giardino, 1628). I dipinti realizzati in questo decennio si caratterizzano per l'appassionata e coinvolgente retorica espressiva che ha uno dei suoi culmini nell'*Elevazione della croce*, già nell'oratorio della Buona Morte a Reggio e ora a Modena nella Galleria Estense. L'attività successiva vede il progressivo venire meno di questa ispirazione, ma non mancano, ancora in anni tardi, dipinti che potranno piacere a Mattia Preti nel corso del suo soggiorno emiliano.

Francesco Vellani

(Modena, 1688 - 1768)

Fu allievo a Bologna di Giovan Gioseffo Dal Sole, nella linea del quale si esprime la sua prima opera datata, la pala con la *Madonna e santi* nella chiesa modenese della Madonna delle Grazie (1724). Su questa base egli perviene ad un reale rinnovamento della cultura figurativa modenese: gli esiti di colto barocchetto da lui perseguiti, che ne fanno un parallelo del giovane Monti, gli guadagnano il favore della committenza privata, anche se la corte estense gli preferirà il più accademizzante Antonio Consetti. Il gusto per una forma arditamente ritagliata, alla quale non è estraneo talora il divertito neo-carraccismo di Milani, e per una stesura filante e smaterializzata, di lontana ascendenza reniana, resta alla base della sua ricca produzione, che si esplica sia in pale da altare (in San Domenico, in San Biagio, in San Barnaba, in San Carlo e in altre chiese di Modena; in San Giorgio, in San Filippo e nel duomo di Reggio e ancora a Carpi, Finale, Formigine e in altri centri del ducato), sia in dipinti di soggetto profano su tela e ad affresco (in palazzo Frosini e in palazzo Sabbatini, oltre che nel Palazzo Comunale di Modena). In quest'ultimo campo il suo capolavoro resta la decorazione con tele riportate su temi tratti dall'*Iliade* e dalla *Gerusalemme liberata* per il reggiano palazzo già Gabbi ora Tirelli (1739).

Francesco Zaganelli

(Cotignola, notizie dal 1484 - Ravenna, 1532)

Riferendosi ai due fratelli Bernardino e Francesco Zaganelli, Longhi (1940) li definiva "siamesi". Gli studi moderni vanno sempre meglio specificando le loro diverse inclinazioni, pur portate avanti all'interno della stessa bottega. Nel 1499 firmano insieme la pala già nella chiesa degli Osservanti di Cotignola e ora nella Pinacoteca di Brera a Milano. Le altre opere segnate da entrambi dimostrano il parallelo svolgimento del loro percorso, dove però Bernardino appare meglio inteso a cogliere i riflessi della grande tradizione prospettica avviata da Melozzo da Forlì, mentre Francesco risulta affascinato da inquiete sperimentazioni di matrice nordicizzante. Dopo una temporanea separazione ed esperienze verosimilmente diverse, i due artisti si ritrovano poi di nuovo insieme, riuniti nell'esecuzione dell'*Adorazione del Bambino* ora a Dublino (1509). Si tratta dell'ultima opera alla quale collabora Bernardino, morto poco dopo. Nel 1513 Francesco firma l'*Immacolata Concezione* ora nella Pinacoteca di Forlì e il *San Sebastiano* della Pinacoteca di Ferrara. Le opere tarde, successive al 1520, sono segnate da un espressionismo accentuato, che accoglie suggerimenti dal mondo nordico in opposizione al montante classicismo centro-italiano.

Giacomo Zoboli

(Modena, 1681 - 1767)

Studiò a Modena presso Francesco Stringa, per accostarsi poi all'ambiente bolognese e al "barocchetto" di Dal Sole, al quale rinvia il suo primo dipinto a noi noto, la *Madonna col Bambino e i santi Geminiano e Antonio abate* della parrocchiale di Spilamberto (1714). Intorno al 1715 si trasferì a Roma, dove diventò un fiancheggiatore della cultura post-marattiana, tanto da guadagnarsi nel 1718 l'aggregazione all'Accademia dei Virtuosi al Pantheon e, nel 1725, l'ammissione all'Accademia di San Luca. Non perse mai i contatti con la propria città, per la quale nel 1734 eseguì il *San Michele arcangelo*, oggi nella chiesa di Sant'Agostino, su commissione dei suoi primi protettori, i marchesi Rangoni, e nel 1736 il *Miracolo di san Vincenzo Ferrer* in San Domenico. Negli anni trenta partecipa alla serie affidata a vari artisti d'estrazione romana per la chiesa di San Matteo a Pisa. Importanti commissioni gli vennero dall'ambiente romano, in particolare dai gesuiti e dal cardinale Neri Corsini (*La predica di San Vincenzo de' Paoli*, oggi nella Galleria di palazzo Barberini, 1737). Nei suoi dipinti d'altare il barocchetto derivato da Dal Sole si innesta sul classicismo di Maratta filtrato attraverso le opere di Luigi Garzi. Molto importante fu la sua produzione privata ispirata alla storia antica (*Uccisione di Cesare* e *Uccisione di Pompeo*, note in più versioni), in cui l'evidente contatto con Pompeo Batoni conduce a esiti premonitori del gusto classicista di fine secolo.

Nelle stanze dell'arte
Dipinti svelati di antichi maestri
di Lucia Peruzzi

5

Opere

13

Biografie degli artisti

57

BPER:

Banca

Nelle stanze dell'arte

Dipinti svelati di antichi maestri

A cura di **Lucia Peruzzi**

La Galleria BPER Banca

Sabrina Bianchi Responsabile

Greta Rossi Coordinatrice

Anna Scattolin

Marco Lanfranco Beccaria

Grafica del sistema visivo

Avenida

Allestimento e movimentazione

Alberto Rodella e Franco Oddi

Dal 17 marzo al 2 luglio 2023

Modena, via Scudari 9

Ingresso libero e gratuito

tutti i venerdì, sabato e domenica dalle 10 alle 18

La Galleria è la realtà culturale corporate che valorizza, tutela e rende fruibile il patrimonio artistico e archivistico di BPER Banca.

Crediamo in una cultura diffusa e ci impegniamo affinché una grande corporate collection possa essere sempre accessibile, vicina ai territori e in continua evoluzione. Promuoviamo il patrimonio culturale con obiettivi di responsabilità sociale, stimolando riflessioni su tematiche attuali e rilevanti, con una particolare attenzione alle nuove generazioni, per un futuro equo, consapevole e sostenibile.

Lo spazio espositivo di Modena ospita mostre temporanee dinamiche che presentano i capolavori della corporate collection di BPER Banca, diventando così luogo di scambio e d'incontro, dove l'arte e la cultura sono protagoniste di una continua ricerca scientifica.

Siamo disponibili ad accogliere gruppi e scolaresche con visite guidate

Per informazioni:

059 2021598

lagalleria@bper.it

www.lagalleriabper.it

@lagalleriabper



BPER:

Banca

CORPORATE COLLECTION