

LaGalleria

Sinfonie d'arte.
Capolavori in dialogo
tra Modena e Genova.

LaGalleria

Sinfonie d'arte.
Capolavori in dialogo
tra Modena e Genova.

a cura di Anna Orlando e Lucia Peruzzi

BPER:

Banca

CORPORATE COLLECTION

La Galleria BPER Banca prosegue nella preziosissima attività di studio, analisi e divulgazione della storia dell'arte italiana, attraverso una nuova esposizione presso il Palazzo Doria Carcassi, sede della Fondazione Carige.

La mostra *Sinfonie d'Arte. Capolavori in dialogo tra Modena e Genova*, curata da Anna Orlando e Lucia Peruzzi, è la protagonista di questo nuovo capitolo di valorizzazione della *corporate collection* di BPER Banca. Un consistente numero di opere, provenienti dal nucleo modenese e genovese, ripercorre le due scuole pittoriche al fine di presentare i diversi approcci alla realtà dipinta, documentando come ambienti culturali diversi hanno potuto formare un unico modello di riferimento nella stagione artistica che si è sviluppata tra la seconda metà del Cinquecento ai primi decenni del Settecento.

La connessione ideale suggerita da questo percorso espositivo origina un filo rosso che permette di unire i diversi nuclei collezionistici, del patrimonio della Banca, in una narrazione unica, capace di valorizzare e promuovere la missione de La Galleria BPER Banca: rendere accessibile la cultura per sensibilizzare le persone, e le comunità, ad una maggiore consapevolezza e contribuire a realizzare un futuro responsabile, inclusivo e sostenibile.

LaGalleria
Corporate Collection

La mostra

Questa mostra, prodotta da BPER Banca con Fondazione Carige e ospitata nel bellissimo Palazzo Doria Carcassi, oggi sede della Fondazione, è da tutti noi pensata per presentare per la prima volta un'antologia di dipinti del grande patrimonio artistico di BPER Banca in cui sono confluite le raccolte storicamente appartenute alla genovese Cassa di Risparmio di Genova e Imperia (poi Carige).

Il periodo di riferimento per le trentadue tele esposte e qui studiate è la stagione che va dalla seconda metà del Cinquecento ai primi decenni del Settecento, quando in Italia si passa dal Manierismo al Barocco, da questo al Rococò e al Classicismo.

Sono stati selezionati alcuni capolavori attingendo dal nucleo modenese della collezione BPER Banca e altri dal nucleo genovese, questi ultimi conservati negli ambienti dello storico grattacielo proprio di fronte al palazzo, costruito negli anni sessanta del secolo scorso come nuova sede della Cassa di Risparmio. Si è scelto di presentarli nelle sei sale del piano nobile di Palazzo Doria Carcassi, un elegante edificio di origine cinquecentesca, ma ampliato e rinnovato nel Sei e nel Settecento.

Il confronto diretto tra dipinti di scuole diverse o di epoche diverse è estremamente stimolante, non solo per i vari modi con cui gli artisti si avvicinano alla realtà, ma anche per capire come ambienti culturali diversi possano influenzare interpretazioni e visioni differenti di uno stesso universo di riferimento, reale o immaginario che sia.

Ai soggetti sacri si alternano quelli mitologici; alla 'pittura della realtà' si accosta quella che sgorga dal fantasioso immaginario barocco; al Rococò si accosta il Classicismo. Per offrire un panorama a 360° di questa straordinaria stagione delle arti sia per la Liguria sia per l'Emilia.

Anna Orlando e Lucia Peruzzi



Vicende e formazione della collezione BPER Banca

Lucia Peruzzi

Un'indagine realistica sulla formazione della raccolta di BPER Banca non può prescindere da una riflessione allargata sugli intrecci fra la storia dell'arte, il mercato e il collezionismo e su quello speciale campo magnetico che si crea tra questi fattori determinando continui fenomeni di attrazione, di reciproche influenze e di forze dominanti. Non è un caso che la collezione nasca e si incrementi a partire dagli anni settanta in una regione come l'Emilia Romagna che, oltre a costituire l'originaria sede operativa dell'Istituto, in quel periodo si presenta come uno dei centri più vivaci e attivi del panorama italiano (A. Morandotti, *Un profilo del collezionismo bancario in Italia*, in *Pittura italiana antica. Artisti e opere del Seicento e del Settecento*, a cura di A. Morandotti, Milano 2000, pp. 16-26). La formazione di questa raccolta si inquadra dunque nel contesto del più vasto fenomeno del collezionismo privato emiliano sviluppatosi nell'ultimo quarantennio del Novecento, in un ambiente ricco di stimoli culturali e sull'onda della straordinaria effervescenza del mercato antiquariale sostenuto da un'economia in espansione. Sono gli anni in cui nella regione importanti istituti di credito, tra cui l'allora Banca Popolare di Modena, cominciano ad acquisire opere d'arte legate al territorio e a porre così le basi di raccolte che nel giro di pochi anni sarebbero diventate di grande rilevanza. Sulle loro scelte influiscono gli studi storico-artistici di epoca post-bellica, soprattutto le mostre bolognesi di arte antica e la lezione di conoscitori come Roberto Longhi, Francesco Arcangeli, Carlo Volpe. Le loro ricerche hanno promosso la conoscenza e l'apprezzamento della pittura emiliana e hanno dato l'avvio a un collezionismo sempre più consapevole, in grado di proporsi, accanto alle istituzioni pubbliche, come nuovo protagonista nella valorizzazione del patrimonio artistico italiano.

La raccolta BPER Banca viene avviata alla fine degli anni cinquanta in modo casuale con l'acquisto di alcuni dipinti di carattere decorativo, battaglie e na-



1. Cristoforo Canozzi da Lendinara, *L'Adorazione del Bambino con san Bernardino*. Nella cimasa: il Padre Eterno benedicente, Modena, Collezione BPER Banca

ture morte, per arredare gli uffici di rappresentanza della sede centrale di via San Carlo a Modena; quasi da subito però appare necessario impostarla secondo uno sviluppo coerente con l'obiettivo di renderla espressione della storia del territorio. È un modo questo anche per muoversi contro la dispersione delle opere finite nei canali del mercato e operare a favore di una tutela più attenta. Le linee guida della raccolta si ricollegano al magistero di Roberto Longhi attraverso la figura di Carlo Volpe, specialista nel difficile campo dei 'primitivi', ma profondo conoscitore anche di altri aspetti della ricerca storico-artistica, dal Rinascimento ai caravaggeschi ai protagonisti della natura morta emiliana. Nel tempo si è costituita una vera e propria galleria, selezionata sulla base dei criteri della qualità e della buona conservazione delle opere, che do-



2. Aureliano Milani, *Dalila priva Sansone della sua forza*, Modena, Collezione BPER Banca

cumenta il variegato panorama artistico emiliano, per i secoli che vanno dal Trecento al Settecento.

A una coincidenza tra il campo indagato da Longhi (una delle opere più famose è quell'*Officina ferrarese* che, pubblicata nel 1934, costituisce un punto di riferimento tuttora fondamentale per la ricostruzione della vicenda artistica emiliana) e le problematiche care agli interessi di Volpe rinviano alcune tra le più importanti acquisizioni sul finire degli anni settanta. Si pensi innanzitutto al magnifico altareo portatile di Cristoforo da Lendinara (fig. 1), un artista che, nella sua duplice attività di intarsiatore e di pittore, deferisce a quei precoci contatti con Piero della Francesca che pongono in primo piano Modena come

centro di elaborazione di una cultura figurativa rinascimentale. Ma anche alla tela con *Sant'Elena fra i santi Sebastiano, Domenico, Pietro martire e Girolamo*, acquistata nel 1982, nella quale Longhi, in un saggio apparso nel 1958, aveva individuato i prodromi del 'divino' Correggio. Sempre sul sentiero ideale battuto da Longhi si collocano le opere che nel giro di poco tempo arricchiscono la collezione: quelle del pittore bolognese del Trecento Simone dei Crocifissi, del carpigiano Marco Meloni e poi ancora di Ortolano e Girolamo da Carpi, due artisti che rappresentano la grande stagione del Cinquecento a Ferrara e che declinano la lezione di Raffaello in modo del tutto personale.

Di pari passo procedono anche le esplorazioni nel campo della pittura barocca bolognese, che in seguito sarebbe stata destinata ad assumere un ruolo sempre più significativo. Un impulso determinante in questo senso viene dalle grandi biennali bolognesi che fin dagli anni cinquanta hanno promosso la conoscenza e l'apprezzamento della pittura emiliana del Seicento, a partire dal rinnovamento operato su basi naturalistiche dai tre Carracci, Ludovico, Annibale e Agostino. Ci si riferisce alle rassegne dedicate a Guido Reni (1954), ai Carracci (1956) e al Guercino (1968), ma soprattutto alla grande mostra del 1959, *Maestri della pittura del Seicento emiliano*, dove vengono messi in luce diversi artisti, alcuni dei quali fino ad allora pressoché sconosciuti. Sull'onda di queste nuove conoscenze, fin dall'inizio del 1970 entrano nella collezione, in tempi molto ravvicinati, opere importanti, tra cui *Susanna e i vecchi* di Ludovico Carracci (cat. 26) e lo spettacolare dipinto a soggetto tassesco raffigurante *Rinaldo e Armida*, ricondotto in tale occasione da Volpe al nome di Alessandro Tiarini, a quelle date non ancora adeguatamente studiate (cat. 27).

Sulla strada aperta dalla fondamentale mostra dedicata nel 1979 all'*Arte del Settecento emiliano*, che accende i riflettori sui vari aspetti della creatività artistica emiliana dell'intero secolo, la collezione viene arricchita da quattro grandi tele con *Storie di Sansone* del pittore neo-carraccesco Aureliano Milani (fig. 2), attivo tra Bologna e Roma, che studi successivi avrebbero rivelato provenienti dalle raccolte dei Pallavicino di Parma. A queste si aggiungono tre eleganti tempere su



tela che raccontano i momenti più poetici della storia di *Rinaldo e Armida*, eseguite da Giuseppe Marchesi detto il Sansone, altra personalità di rilievo nella vicenda del rococò bolognese, provenienti dal nobile Palazzo Alamandini di Bologna. La grande esposizione dedicata all'*Arte degli Estensi*, tenuta a Modena nel 1986, è l'ultima impresa alla quale Volpe, prematuramente scomparso due anni prima, può dare il conforto della sua competenza partecipando attivamente al progetto. La splendida *Madonna della rosa* di Michele Desubleo (cat. 20), che figura anche sulla copertina del catalogo, viene acquisita nei mesi immediatamente successivi alla chiusura dell'esposizione. All'indomani della scomparsa di Volpe, l'incarico di accogliere l'eredità dello studioso è affidato

a due suoi allievi, Daniele Benati e la sottoscritta: si ribadisce così la volontà di non interrompere il progetto intrapreso e di rimanere nel vivo di una politica culturale di rilievo. Le scelte fatte in seguito, sempre di rigorosa coerenza scientifica, consentiranno alla raccolta di arricchirsi ulteriormente con opere importanti legate al variegato panorama artistico emiliano, in molti casi in dialogo con la storia e con i luoghi della stessa città di Modena.

Il *San Girolamo* di Francesco Bianchi Ferrari, l'artista che meglio incarna le potenzialità della produzione artistica di Modena nel tardo Quattrocento, fu acquistato dopo la monografia a lui dedicata da Daniele Benati e pubblicata a cura dell'istituto bancario. La piccola tavola si pone sullo stesso filo ideale dell'anonima di Cristoforo da Lendinara, come del resto la pala di devozione privata con

la *Madonna in gloria tra i santi Sebastiano e Rocco* di Gian Gherardo dalle Catene, anche lui pittore di origine modenese, che però testimonia una situazione culturale ormai sul finire del terzo decennio del Cinquecento. Grazie alla costante attenzione alle vicende del mercato, si aggiungono a questi dipinti altre importanti opere di artisti di quel secolo, tra le quali un'altra di Girolamo da Carpi, la bellissima e drammatica *Crocifissione* (cfr. fig. 3 p. 32), e le tavole di Francesco Zaganelli (fig. 3), Innocenzo da Imola e Bartolomeo Ramenghi detto il Bagnacavallo. Si ricollega in modo diretto alla corte estense prima del trasferimento da Ferrara a Modena (1598) l'*Allegoria del Buon Governo* (cfr. fig. 7 p. 36), un'opera di Gaspare Venturini che faceva parte del gruppo di ovali realizzati sul finire del Cinquecento per uno dei soffitti dell'appartamento privato di Giulia de' Medici, consorte di Cesare d'Este, in Palazzo dei Diamanti di Ferrara.

Ma il nucleo più ricco e suggestivo che si è andato costituendo nel tempo è quello dedicato alla pittura del Sei e Settecento emiliano. Uno spicco del tutto particolare viene ad assumere l'ingresso nella raccolta di una tela raffigurante *San Girolamo in preghiera* (cfr. fig. 5 p. 34), datata 1585, di Annibale Carracci, fondatore, assieme ai cugini Ludovico e Agostino, della rinnovata pittura emiliana, alla quale si sono aggiunte le tele di Giacomo Cavedoni (cfr. fig. 4 p. 33) e Lucio Massari (cat. 17), che muovono i primi passi proprio nell'Accademia degli Incamminati. Sono poi opere come l'*Apollo e Marsia* del Guercino (cat. 11), proveniente dalla raccolta romana del cardinale Alessandro d'Este, e l'*Amore dormiente* di Guido Reni, di più recente acquisizione, (cat. 9), a suggellare l'ideale legame con il gusto più ricercato della committenza e del collezionismo estense nei secoli in cui Modena è capitale del ducato.

A meglio documentare la qualità dell'arte di corte intorno alla metà del secolo, nel 1990 interviene l'acquisto di una grande tela di Ludovico Lana raffigurante *San Sebastiano curato da Irene* (cfr. fig. 8 p. 38), eseguita per il Palazzo Ducale di Sassuolo e della quale fino a quel momento si conosceva solo l'incisione realizzata dallo stesso Lana nel 1643 per Obizzo d'Este, fratello del duca. È stata proprio la mostra sugli Estensi del 1986 a sancire la centralità di Lana, ferrarese

d'origine ma modenese d'elezione dal 1619, nel panorama della pittura ai tempi di Francesco I, come del resto quella di Jean Boulanger, francese di nascita e allievo a Bologna di Guido Reni, al quale il duca affida la decorazione del Palazzo Ducale di Sassuolo. L'incantevole *Clio, musa della storia*, un'opera tra le più affascinanti della rarissima produzione da stanza di Boulanger (cat. 13), entra nella raccolta dopo essere stata esposta alla mostra *Tesori ritrovati. La pittura del ducato estense nel collezionismo privato* tenuta a Modena nel 1998 e alla quale l'allora Banca Popolare dell'Emilia Romagna presenza con un numero considerevole di dipinti, tra cui *Giaele uccide Sisara* (cat. 21) e *Sant'Andrea* di due pittori reggiani, rispettivamente Paolo Emilio Besenzi e Luca Ferrari, che rappresentano l'autorità raggiunta nel corso del XVII anche da Reggio Emilia, divenuta ormai per importanza seconda città del ducato estense dopo la perdita di Ferrara nel 1598.

Sono gli anni in cui questo corposo nucleo di dipinti si arricchisce con altre punte di eccellenza: la piccola *Madonna col Bambino* di Carlo Bononi che, datata 1604, costituisce tuttora la prova più antica a noi giunta dell'attività del pittore ferrarese, una *Diana e Callisto* di Sisto Badalocchi (cat. 28), da ascrivere al periodo in cui il delicato pittore parmense lavora alla Galleria Farnese con Annibale Carracci, e due eleganti tele di una delle più famose donne pittrici, Elisabetta Sirani. Ma vanno ricordate anche le opere di Guido Cagnacci (*Sant'Agata*, cat. 19), di Lorenzo Pasinelli (*Amore disarmato dalle ninfe di Diana*, cat. 29), di Giovan Gioseffo Dal Sole (*Morte di Priamo*, cfr. fig. 10 p. 41) a cui si sono aggiunte in tempi più recenti due deliziose scene di genere di Giuseppe Gambarini e Antonio Beccadelli. Concludono questa ampia sezione Marcantonio Franceschini (cat. 31) e Giuseppe Maria Crespi (cfr. fig. 11 p. 42), due protagonisti bolognesi del Settecento che rappresentano, da una parte il *coté* classicista di fine Seicento, dall'altra le moderne suggestioni di una nuova tendenza di stampo naturalistico che ha proprio nel Crespi il suo maggior interprete.

Tra il 2003 e il 2004 la dispersione di una grande collezione privata emiliana consente all'istituto di acquisire un notevole nucleo di opere importanti, sempre in re-



lazione al patrimonio artistico della regione, ma questa volta con un occhio attento anche ad altre realtà culturali. Entrano così a far parte della raccolta dipinti di artisti del Cinquecento emiliano, come Orazio Samacchini, Jacopo Bertoia e Bartolomeo Passerotti, autore del bellissimo *Contadino che suona il liuto*, straordinario esempio della pittura di genere 'ridicolo' in auge alla fine del XVI secolo (cat. 10). In questo nuovo gruppo il Seicento è rappresentato, oltre che da alcune opere 'fuori scuola', come *Cristo e l'adultera* del romano Ottavio Leoni (fig. 4), ritrattista della Roma caravaggesca, e *La presentazione al tempio* del senese Rutilio Manetti (cat. 8), appartenente alla fase di più intensa sintonia con la temperie caravaggesca, da due straordinari dipinti di Giovanni Lanfranco, *Il Trionfo di David* (cat. 2) e la monumentale *Crocifissione* (cfr. fig. 6 p. 35), vero e proprio capolavoro dell'età matura del pittore, eseguito intorno al 1637-1638 per il conte di Monterrey, viceré di Filippo IV a Napoli.

4. Ottavio Leoni, *Cristo e l'adultera*, Modena, Collezione BPER Banca

Ha poi preso corpo, in parte anche per questo tramite, una piccola ma scelta sezione di dipinti di natura morta, in cui sono rappresentate le maggiori scuole italiane che si sono espresse in questo campo: da quella romana, come Agostino Verrocchi e il Maestro della natura morta Acquavella, protagonisti entrambi della più antica fase della natura morta di derivazione caravaggesca, a quella napoletana, come Tommaso Realfonzo e Luca Forte, dove l'influenza caravaggesca si unisce al naturalismo di stampo spagnolo presente a Napoli nel corso del XVII secolo. Queste opere sono andate ad affiancarsi a un capolavoro assoluto che ha fatto parte della raccolta fin dall'inizio, vale a dire una strepitosa *Natura morta con coppia di amanti* dell'olandese Adriaen van Utrecht nella quale le figure spettano forse a Theodor Rombouts (cat. 23). Una menzione a parte merita il nucleo di nature morte emiliano-romagnole significative per la ricostruzione della vicenda di questo genere tra il Sei e Settecento. Da leggere in senso apertamente anti-barocco è la coppia di *Nature morte con oggetti di cucina e cacciagione* del pittore riminese Nicola Levoli, di rustico e semplice realismo che, in perfetta sintonia con gli studi di Volpe, viene acquisita agli inizi degli anni settanta. In tempi più recenti sono entrate a far parte della collezione le quattro sorprendenti tempere del pittore romagnolo Giovanni Rivalta, che ritraggono generi alimentari 'di grasso' e 'di magro', in rapporto al precetto dell'astinenza dalle carni in epoca quaresimale, e la bella *Natura morta con spartito, violino, brocca, bicchieri, piatto con anguria e dolci* del reggiano Cristoforo Munari (cat. 16).

Nel corso degli ultimi anni, dopo la pubblicazione della terza edizione del catalogo (2006), tre nuove importanti acquisizioni, sempre di ambito emiliano, sono venute a implementare ulteriormente taluni settori di questa ormai ricchissima collezione. La rara e preziosa *Madonna dell'umiltà* di Lippo di Dalmasio rappresenta la fase neogotica della pittura bolognese sul finire del XIV secolo, mentre la straordinaria tela di Giovanni Andrea Sirani raffigurante *La Terra dona a Nettuno i bulbi di tulipano* (cfr. fig. 9 p. 40) ci rimanda alla scuola di Guido Reni. Per finire, lo smagliante dipinto con *La continenza di Scipione* di Francesco Vellani (cfr. fig. 12 p. 43) e il raffinatissimo *San Girolamo* di Giuseppe Zoboli, costituiscono un prezioso tassello per la ricostruzione della vicenda artistica a Modena nel Settecento, tra accademia e gusto rococò.



Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, poi Banca Carige oggi BPER Banca

Anna Orlando

Nel 1846 nasce la Cassa di Risparmio di Genova, a cui si aggiunge nella denominazione la città di Imperia nel 1967. Diventa poi Banca Carige S.p.A. quando nel 1991 l'attività strettamente bancaria viene divisa da quella sociale. Per le vicende collezionistiche, però, la data più significativa è il 1965, quando Francesco Aghina, presidente dal 1961, delibera lo stanziamento di cinquanta milioni di lire per l'acquisto di opere d'arte da destinare alla nuova sede, affidando un incarico ufficiale di consulenza nella scelta delle opere a Piero Torriti, all'epoca direttore presso la Soprintendenza alle Gallerie della Liguria. Il 26 marzo 1966 la Cassa di Risparmio di Genova e Imperia inaugura il grattacielo eretto su un immaginario confine tra la città storica, e in particolare il quartiere anticamente dominato dalla presenza della prestigiosa celebre e potente dei Doria, e la città moderna. Genova si era finalmente dotata da alcuni decenni di una grande piazza, vero baricentro del nuovo cuore vitale urbano. La posizione dell'istituto bancario è dunque in linea con la sua identità e specificità che fin dalla nascita si afferma e si rafforza sul fondamento del legame con il territorio e con i suoi abitanti: industriali e grandi aziende nel pieno fermento del 'boom'; professionisti il cui ruolo diventava sempre più importante nelle dinamiche del lavoro che prevede uno sviluppo anche del terziario; e poi imprenditori, commercianti, gente comune. Il coinvolgimento trasversale dal punto di vista tanto economico quanto sociale significa riconoscersi nella banca ed è un fattore che è sempre stato determinante per la crescita dell'istituto di credito. A sua volta, lo stesso istituto ha scelto di intraprendere un collezionismo attento al territorio.

I primi acquisti precedono in realtà l'inaugurazione della nuova sede e cominciano già negli anni cinquanta, durante le fasi di progettazione e costruzione del 'grat-



taciolo' (1953-1963), che sorgeva in luogo delle precedenti costruzioni, tra le quali la sede del Monte di Pietà, in parte danneggiata dalla guerra. Se è vero che le esigenze più banali di arredo – specie del quattordicesimo piano con gli uffici di rappresentanza, tra cui quelli della presidenza – sono le occasioni che attivano i primi acquisti, è vero anche che le prime due importanti acquisizioni guardano alla storia della città.

I marchesi Doria di Montaldeo cedono il primo significativo nucleo di opere in due *tranche*, rispettivamente nel 1965 e nel 1969. Si tratta di tren-

tuno dipinti antichi; solo cinque appartengono alla scuola genovese del Seicento, ma quelli di altre scuole, italiane e straniere, sono specchio delle scelte collezionistiche e del gusto che in città si era formato proprio nell'epoca d'oro dell'aristocrazia della Repubblica, dalla fine del Cinquecento fino alla nascita della Repubblica Democratica Ligure nel 1797 con la conseguente crisi di quella classe che fatica comunque a riemergere anche dopo, quando la Liguria è annessa prima alla Francia (1805) e poi al Regno di Sardegna (1815).

1. Giovanni Benedetto Castiglione, detto il Grechetto, *Giacobbe che incontra Rachele al pozzo*, Genova, Collezione BPER Banca



Tra i più importanti dipinti genovesi che provengono dalla prestigiosa dimora di Strada Nuova (oggi via Garibaldi 6), un palazzo che resta tutt'oggi in mano alla medesima famiglia, si devono ricordare almeno la bella tela con *Giacobbe che incontra Rachele al pozzo* di Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto (1609-1664; fig. 1) e la splendida *Allegoria della liberalità* di Valerio Castello (1624-1659; fig. 2), episodi diversi ma entrambi di grande livello del miglior barocco nostrano.

Altre scuole sono ben rappresentate, a partire dal capolavoro della raccolta Doria, tra gli *highlights* assoluti della banca, ossia *La Susanna e i vecchioni* di Paolo Veronese (1528-1588; fig. 3). Quel nome è un *must* nelle quadrerie di allora, come quello del fiammingo Anton Van Dyck (1599-1641), anche in ragione

2. Valerio Castello, *Allegoria della liberalità*, Genova, Collezione BPER Banca



del suo soggiorno nella Superba nel corso del terzo decennio del Seicento: dai Doria proviene la *Sacra Famiglia con san Giovannino* recentemente restituita al suo splendore da un attento restauro nel 2017 (fig. 4).

La scuola seicentesca meglio rappresentata è però proprio quella emiliana che

3. Paolo Veronese, *Susanna e i vecchioni*, Genova, Collezione BPER Banca

è al centro di questa mostra, con opere di Guercino (cat. 3), Sisto Badalocchi (cat. 4) e Francesco Monti (cat. 5).

Il secondo gruppo di opere significative che confluiscono nella raccolta della banca una decina d'anni dopo, nel 1977, sono quelle che vendono gli eredi dell'armatore Angelo Costa (1901-1976), primo presidente di Confindustria (1945-1955). I figli cedono quindici dipinti al momento della divisione, secondo le indicazioni dello stesso Costa. Entrano così alcuni tra i capolavori dei più noti Gioacchino Assereto (1600-1650; cat. 12), Domenico Piola (1628-1703; fig. 5), Gregorio De Ferrari (1647-1726; fig. 6) e Alessandro Magnasco (1667-1749); ma anche opere significative di Anton Maria Vassallo (1617/1618-1660) e Orazio De Ferrari (1606-1657). In poco più di mezzo secolo, ma con un'attività certamente più determinate dalla metà degli anni sessanta a tutti gli anni ottanta, gli acquisti della banca giungono ad annoverare circa 120 dipinti antichi, 50 incisioni per lo più settecentesche relative a Genova e alla Liguria, un centinaio di maioliche liguri del XVI-XVIII secolo e oltre 1200 monete dal XII al XIX secolo. La straordinaria collezione numismatica deve la sua importanza anche all'unitarietà complessiva:



4. Anton Van Dyck, *Sacra Famiglia con san Giovannino*, Genova, Collezione BPER Banca



5. Domenico Piola, *Ratto di Europa*, Genova, Collezione BPER Banca



6. Gregorio De Ferrari, *Mosè fanciullo calpesta la corona del faraone*, Genova, Collezione BPER Banca

un migliaio di esemplari della Zecca di Genova attiva dal 1139 al 1814 acquistati all'inizio degli anni settanta; una significativa raccolta di monete delle zecche minori negli anni ottanta, oltre a 200 battute da quelle sabaude. Vi sono poi alcuni nuclei di manufatti particolari, come i salvadanai delle Casse di Risparmio del mondo, o altri pezzi che derivano da donazioni o recupero crediti. Tra i più consistenti dal punto di vista del numero ma non della qualità, va ricordato per esempio il generoso lascito di Carlo Piccaluga, nel 1988, di oltre duecento dipinti, molti dei quali di scarsa rilevanza. Nel 1969 entrano come recupero crediti sedici tele dall'antiquario Silla Giubilei, da cui la banca aveva precedentemente acquistato alcune opere, fra le quali qualche pezzo importante, come il bozzetto con *l'Immacolata e santi* per il perduto affresco di Giovanni Battista Carlone della

facciata dell'Albergo dei Poveri (fig. 7) e i due *Martirii di santi* di Stefano Magnasco, della serie già ricordata e più recentemente ricomposta (figg. 8-10).

La banca non di rado si è rivolta ad artisti viventi, con un atteggiamento da leggersi anche nel senso del mecenatismo e di un supporto concreto alla creatività. Entrano così alcuni lavori degli amatissimi Emanuele Luzzati e Raimondo Sirotti, o nomi già più storicizzati come Emilio Scanavino e Claudio Costa. Vengono inoltre incaricati artisti contemporanei per alcune decorazioni interne della nuova sede, su progetto dell'architetto Cesare Pascoletti: gli altorilievi di Guido Galletti e Giuseppe Tampieri dedicati a iconografie legate a storia e allegorie sull'attività bancaria o i mosaici di Giovanni Fiorini e i pannelli Di Nerone-Patuzzi NP2.

In merito al mecenatismo artistico, per restare nel solo ambito degli acquisti d'arte, vanno ricordati quelli delle opere donate alla Galleria di Palazzo Bianco (oggi Musei di Strada Nuova), quali il *San Francesco in estasi* di Alessandro Magnasco nel 1966 e il *Ritratto di Gian Lorenzo Bernini* del Grechetto nel 1967, entrambi provenienti dal mercato. Ancora, l'attaccamento al territorio si manifesta ed esplicita con il finanziamento dei restauri. Per citare solo i casi più rilevanti, quello del soffitto dell'Aula Magna dell'Università di Genova nel 1957 e del secondo chiostro del convento domenicano di



7. Giovanni Battista Carlone, *Immacolata e santi*, Genova, Collezione BPER Banca



8. Stefano Magnasco, *Adorazione dei Magi*, Genova, Collezione BPER Banca



Santa Maria di Castello (1963-1966); il restauro del complesso di Sant'Ignazio tra il 1986 e il 1990 (poi completato dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali) destinato ad accogliere l'Archivio di Stato.

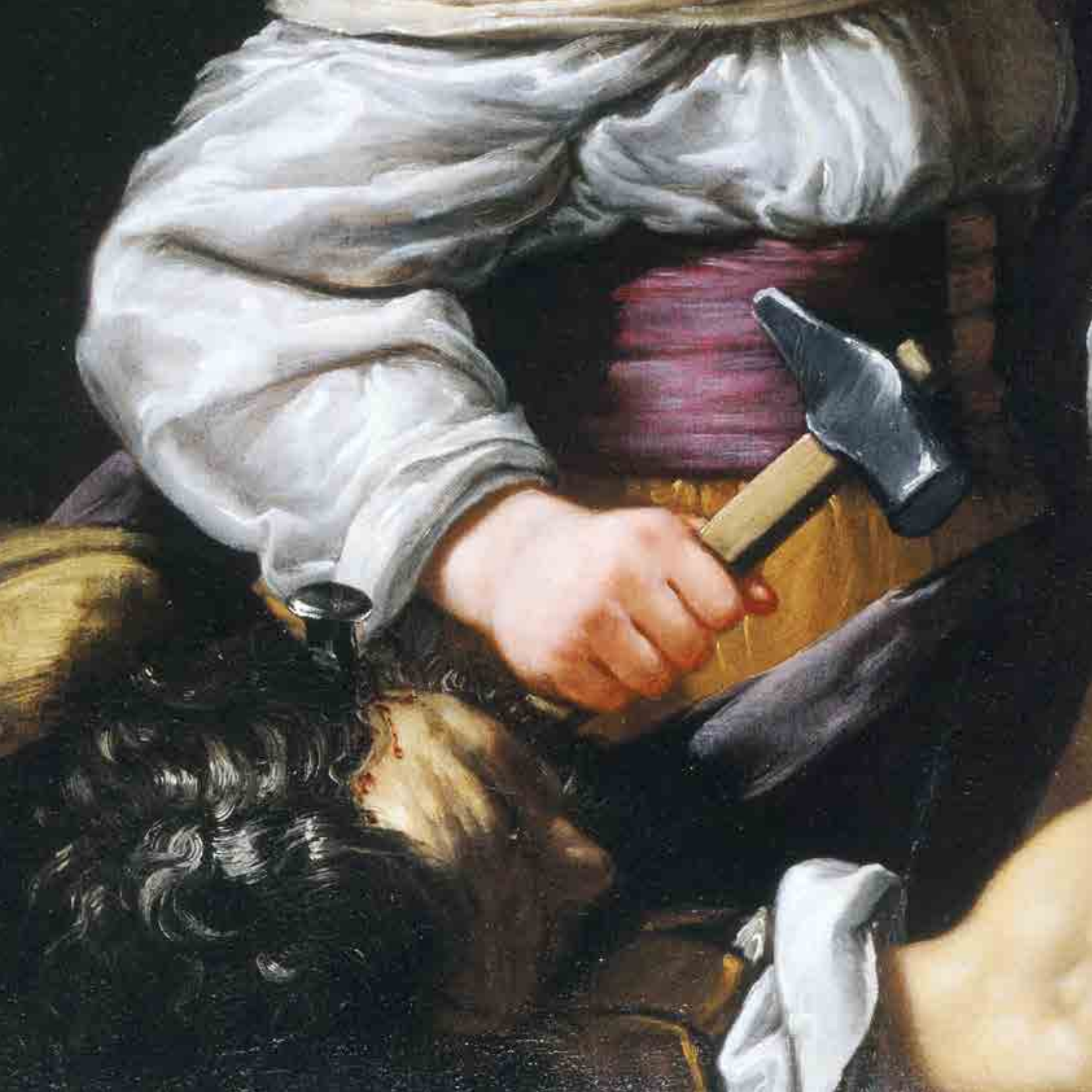
Sono rari i casi eccentrici legati ad acquisizioni meno mirate e avvenute sotto forma di recupero crediti: gli acquisti della banca hanno sempre privilegiato il dato della provenienza e quello del legame dell'autore o della manifattura alla scuola ligure. In alcuni episodi si nota particolarmente la coscienza storica dell'acquisto, come per esempio nel caso del dipinto di Stefano Magnasco con *l'Adorazione dei Magi* (2012), che è andato a ricomporre uno smembrato *ensemble* creato in origine dall'artista in omaggio alla propria famiglia, del quale la banca già possedeva altre due tele (figg. 8-10).

Le nuove acquisizioni vengono via via segnalate nella rivista "La Casana", fondata nel 1958.

I pezzi della collezione, che appaiono prima sporadicamente fra le pagine della



rivista, sono più compiutamente pubblicati nel volume del 1968, *La nuova sede della Cassa di Risparmio di Genova*, dove Piero Torriti riserva un importante capitolo alla quadreria. Lo studioso cura poi pochi anni dopo il primo catalogo ragionato delle raccolte, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio di Genova e Imperia* (1975), dedicato oltre che ai quadri anche alle ceramiche e alle stampe. Nel 1996, in occasione del centocinquantenario della Cassa, è dedicato un numero speciale de "La Casana" per uno studio aggiornato dei vari nuclei collezionistici, affidati a diversi studiosi. Tra il 2008 e il 2010 si intraprende poi la catalogazione dell'intero patrimonio artistico di Banca Carige: una serie di fondamentali volumi che ricostruiscono la storia dei nuclei collezionistici e delle singole opere, affidati a una *team* di studiosi. I due tomi dedicati ai dipinti e ai disegni (2008) e a sculture, ceramiche, stampe e arredi (2009) nascono con la regia di Giovanna Rotondi Terminiello, mentre il volume dedicato alla collezione numismatica è a cura di Lucia Travaini, con la collaborazione di Monica Baldassarri (2010).



La collezione di BPER Banca: un capitolo di storia dell'arte emiliana

Lucia Peruzzi

Una delle opere più importanti della raccolta BPER Banca, forse la sua gemma più preziosa, è costituita dallo smagliante altarelo portatile di Cristoforo da Lendinara (fig. 1), un artista che, nella sua duplice attività di intarsiatore e di pittore, deferisce a quei precoci contatti con Piero della Francesca che avrebbero posto Modena in primo piano nella cultura del Rinascimento padano. “Questa tavola dichiara un lume tanto più prossimo al bianco sole pierfrancescano, e una forma che si modella con sovrana misura secondo che detta la prospettiva, e con quale solenne lentezza di gesti; dove valori di umanità ancora si incarnano nella silente astrazione (e costruzione!) del rito formale”: sono le parole suggestive che Carlo Volpe dedicava all'anconetta da lui attribuita al Lendinara nel notiziario della Banca (1970). Secondo lo studioso, in questo “limpido dipinto”, come lui lo definisce, si cela “una delle chiavi di lettura per ricostruire la storia della pittura a Modena (o meglio in quell'area che fra l'altro comprende anche Bologna e coinvolge anche Ferrara) nel terzo quarto del Quattrocento, giacché offre una testimonianza non tardiva dell'aspetto e del comportamento del Canozzi [...] intorno o poco dopo il 1460, quando ancora vivi erano l'emozione e l'impegno mentale suscitati dall'esempio operante di Piero della Francesca, attivo a Ferrara nel 1449”. Attraverso quest'opera Volpe si ricollegava al campo indagato da Roberto Longhi, in particolare a quell'*Officina ferrarese* che, pubblicata nel 1934, continua a costituire un modello della storiografia storico-artistica, e non solo italiana. Cristoforo, assieme al fratello Lorenzo, è documentato a Ferrara tra il 1449 e il 1453 per la decorazione lignea dello studiolo di Leonello d'Este nel Palazzo di Belfiore, per poi trasferirsi a Modena dove si affermerà a capo di una bottega ben organizzata. In questa anconetta la semplice idealizzazione geometrica tipica delle tarsie cede il passo ad un linguaggio più dolcemente naturalistico e le chiare forme del razionalismo prospettico di Piero



s'intridono di una morbida luce che si espande nel paesaggio collinare e scivola sui volti dei personaggi. Sullo stesso filo ideale di accordo con la cultura di derivazione ferrarese si pone il *San Girolamo* di Francesco Bianchi Ferrari, l'artista che, insieme allo scultore Guido Mazzoni, meglio incarna le potenzialità della produzione artistica di Modena tardo-quattrocentesca, legata per tanti aspetti agli altri centri padani, ma sempre in grado di mantenere una sua specificità. La tavola costituisce un'importante aggiunta al catalogo del pittore modenese e, rispetto alla celebre e drammatica prova giovanile della pala 'delle tre croci' eseguita per Mirandola (ora nella Galleria estense), questa testimonia una visione già di segno moderno, soprattutto nell'ampia veduta di paese in lontananza, che conduce alle dolcezze della pittura veneta e alle sottigliezze ottiche di marca fiamminga.

Ma è poi la tela con *Sant'Elena fra i santi Sebastiano, Domenico, Pietro martire e Girolamo* a mettere ulteriormente in primo piano il dialogo con Longhi che,

in un saggio apparso nel 1958, aveva individuato in questo affascinante dipinto i prodromi del 'divino' Correggio. Volpe, in accordo con il maestro, ne sottolineava in particolare il carattere ancora sospeso tra il romantico naturalismo atmosferico di Giorgione e le evocazioni del classicismo centro-italiano di stampo raffaellesco. Nella raccolta altre opere di grande prestigio documentano il Cinquecento. La piccola pala di devozione privata con la *Madonna in gloria tra i santi Sebastiano e Rocco* del modenese Gian Gherardo dalle Catene, la cui esecuzione è da collocarsi sul finire del terzo decennio del secolo, testimonia una situazione culturale ormai matura, dove il naturalismo di stampo giorgionesco flette verso una sigla compatta e monumentale che rivela la conoscenza dell'ambiente romano (Raffaello e Michelangelo) e rimanda

1. Cristoforo Canozzi da Lendinara, *L'Adorazione del Bambino con san Bernardino*. Nella cimasa: *il Padre Eterno benedicente*, Modena, Collezione BPER Banca

ai risultati dell'altro grande maestro modenese di quegli anni, lo scultore Antonio Begarelli. Ancora improntata alle forme di rotonda classicità raffaellesca, stemperata però in un'atmosfera più dorata e calda, è la tavola con la *Madonna col Bambino* di Innocenzo Francucci, detto Innocenzo da Imola (fig. 2), parte di un polittico smembrato un tempo nella chiesa di San Mattia a Bologna. La nitida costruzione spaziale della *Prospettiva cittadina* del romagnolo Girolamo Marchesi testimonia invece della pratica scenografica alla quale erano spesso chiamati i pittori, pratica rilanciata a Roma all'inizio del secolo dallo stesso Raffaello per mettere in scena le opere classiche.

Due nomi importanti ci introducono nella grande stagione della pittura cinquecentesca a Ferrara: Ortolano e Girolamo da Carpi. La pittura semplice e diretta che informa la tavola dell'Ortolano reca una nota di commovente sincerità che stempera l'intenzione classica in un tono più accostante e colloquiale. Nelle opere di Girolamo da Carpi invece, artista largamente impegnato dagli Estensi per i nuovi ambienti del castello di Ferrara, le connotazioni proprie del raffaellismo emiliano vengono riproposte attraverso una rilettura personale che nella *Santa Cecilia* flette verso raffinate eleganze che ricordano Parmigianino, mentre nella *Crocifissione* (fig. 3) si tinge di un sentimento religioso patetico e inquieto.



2. Innocenzo Francucci, detto Innocenzo da Imola, *La Madonna col Bambino*, Modena, Collezione BPER Banca

Capolavoro della pittura di genere 'ridicolo' in auge alla fine del secolo è lo straordinario dipinto di Bartolomeo Passerotti raffigurante *Contadino che suona il liuto* (cat. 10). Questa allegoria dei cinque sensi, nonostante l'evidente significato moraleggiante in linea con i dettami della Controriforma, stupisce per il grado di naturalezza e di verità degli oggetti della vita quotidiana messi in primo piano, in anticipo con il ben noto *Mangiafagioli* di Annibale Carracci, vero manifesto del realismo moderno. Sarà Annibale, infatti, assieme ai cugini Ludovico e Agostino,



3. Girolamo Sellari, detto Girolamo da Carpi, *La Crocefissione*, Modena, Collezione BPER Banca

a fondare a Bologna nel 1584 l'Accademia degli Incamminati, inaugurando così la vicenda di una pittura rinnovata e aperta a sperimentazioni sempre più moderne. La loro riforma supera l'immobile condizione del Manierismo e trae ispirazione dal quotidiano, indaga la natura delle cose e dei sentimenti, i fenomeni della luce e dell'atmosfera: una sapienza naturalistica più direttamente umana in Ludovico, più incline all'armonia e al classico in Annibale.

Quello dedicato alla pittura del Sei e Settecento emiliano è il nucleo più ricco e suggestivo che si è andato costituendo nel tempo: dalla più sincera adesione al dato naturale che fa capo alla riforma carraresca, alle propensioni auliche e raffinate del classicismo di Guido Reni, fino alle ricercate esibizioni del melodramma barocco. Ne emerge così una 'collezione ideale' che ripercorre le vicende portanti dell'arte barocca emiliana e quegli snodi culturali che Volpe aveva trattato fino dai

suoi interventi giovanili. Ci si riferisce in particolare alla *Susanna e i vecchi* di Ludovico Carracci (cat. 26), dove il tema biblico viene riletto in termini apertamente erotici, un aspetto fino a quel momento insospettabile della complessa personalità dell'artista. Ma anche al magnifico dipinto raffigurante un momento estremamente drammatico della vicenda tassesca di *Rinaldo e Armida* di Alessandro Tiarini (cat. 27), che mosse i primi passi nella bottega di Ludovico. Questa tela, studiata dallo stesso Volpe, sarebbe divenuta paradigmatica delle propensioni robustamente naturalistiche con cui il grande artista bolognese si avvicina al testo poetico per offrirne una restituzione visiva che è una trascrizione letterale ma reinterpretata in modo più sensuale e barocco. Una simile intensità narrativa di stampo ludovichiano, riletta questa volta però in chiave di commosso teatro popolare, la troviamo anche nel *Pianto di Giacobbe* di Cavedoni (fig. 4), in cui il pittore sassolese dà voce al dolore del vecchio di fronte alle vesti insanguinate del figlio Giuseppe. Nella *Giuditta con la testa di Oloferne*, l'altro dipinto di Cavedoni che la banca possiede, il soggetto caravaggesco, dal taglio teatrale e fortemente ravvicinato, viene svolto con una larghezza cromatica e una pastosità di pittura che rimandano ai grandi veneti del Cinquecento.

In questo contesto assume uno spicco di grande rilievo il *San Girolamo in preghiera*, datato 1585 e riferito da Volpe a Annibale Carracci (fig. 5): il reperimento di un disegno preparatorio per la figura del santo ha recato un puntello sicuro alla paternità del dipinto, per il quale si faceva fino a quel momento anche il nome del cugino Ludovico. Attorno alla figura di Annibale si muovono artisti come Sisto Badalocchi e Giovanni Lanfranco: entrambi originari di Parma, vengono raccomandati da Rannuccio Farnese presso il fratello, il cardinal Odoardo, ed entrano a far parte della



4. Giacomo Cavedoni, *Il pianto di Giacobbe*, Modena, Collezione BPER Banca



cerchia di Annibale a Roma partecipando ad alcune imprese da lui coordinate. La delicata tela di Badalocchi con *Diana e Callisto* (cat. 28) è da assegnare al periodo in cui il pittore collabora con lo stesso Annibale alla decorazione della Galleria Farnese, della quale riprende il riquadro con il medesimo soggetto. *Il Trionfo di David* di Lanfranco (cat. 2), di taglio quasi cinematografico nella composizione, è degli anni in cui il pittore sta ultimando la cupola di Sant'Andrea della Valle (1625-1628) e si prepara ad abbandonare Roma per Napoli. E nella città partenopea lascerà in età matura un vero capolavoro, la straordinaria *Crocifissione* (fig. 6) eseguita intorno al 1637-1638 per il conte di Monterey, viceré di Filippo IV di Spagna a Napoli.

Molte opere della raccolta sono idealmente legate al gusto ricercato della committenza della corte estense e del collezionismo aristocratico dopo il trasferimento della capitale del ducato da Ferrara a Modena nel 1598. Cesare d'Este, costretto ad allontanarsi precipitosamente da Ferrara, rivela fin dall'inizio l'intenzione di ripristinare l'immagine del potere e di rifare Modena "alla foggia di Ferrara", come riportano le carte d'archivio. Le scelte architettoniche ispirate alla città di provenienza e i lussuosi apparati decorativi trasportati a Modena dal Palazzo dei Diamanti rievocano la magnificenza della corte cinquecentesca. Arrivano nella nuova capitale anche i dipinti che ornavano i camerini privati di Cesare, che vengono riallestiti negli ambienti del castello modenese. Di queste opere faceva parte la tavola del raro Gaspare Venturini ora nella raccolta della banca e raffigurante l'*Allegoria del Buon Governo* (fig. 7). Ultima impresa decorativa patrocinata dagli Estensi a Ferrara, i soffitti del Palazzo dei Diamanti, oggi smembrati e in parte dispersi, avevano costituito un momento di rapida crescita culturale nell'orizzonte artistico della città. Oltre ai giovani Carracci, che tra il 1591 e il 1592 avevano spedito da Bologna sei tele

5. Annibale Carracci, *San Girolamo in preghiera*, Modena, Collezione BPER Banca



da soffitto, furono impegnati in un confronto assai stimolante numerosi artisti di cultura manierista, tra cui appunto Venturini. Nell'opera della Banca il pittore affronta l'astrusa complicazione dell'allegoria proposta, allusiva alle virtù del principe e ai vantaggiosi effetti del buon governo, con disinvolta e spigliata eleganza e raggiunge quel risultato garbatamente 'internazionale' che di lì a poco sarà però destinato a venire superato dai tempi.

Se durante tutto il corso del Seicento l'arte del ducato estense istituirà con Bologna un rapporto privilegiato, a partire dal secondo decennio le propensioni più naturali derivate dai Carracci e dai loro allievi, ben rappresentate nella raccolta anche da una tela molto precoce di Carlo Bonone datata 1604 e da una splendida *Maddalena* di Lucio Massari (cat. 17), cominceranno a perdere terreno di fronte al costituirsi di una nuova sensibilità dovuta

6. Giovanni Lanfranco, *La Crocifissione*, Modena, Collezione BPER Banca



all'arrivo a Modena di opere di Guido Reni e di Guercino. Il naturalistico *Apollo e Marsia* del Guercino (cat. 11) e il sontuoso *Amore dormiente* di Guido Reni (cat. 9) sanciscono ancora una volta il legame tra le scelte operate dalla banca e il gusto della corte. L'intensa tela del Guercino, già menzionata dalle fonti ma ritenuta perduta, va identificata con quella posseduta dal cardinal Alessandro d'Este e citata

nell'inventario dei suoi beni romani passati alla sua morte (1624) alla principessa Giulia d'Este. Il cardinal Alessandro, fratello del duca Cesare, fu il vero collezionista e mecenate della famiglia, dotato di intelligenza raffinata nei confronti dell'arte. Nella sua residenza di Roma, dove ha l'occasione di venire in contatto con alcuni dei pittori bolognesi in viaggio di studio o di lavoro, tra cui il Tiarini e il Guercino appunto, riunisce un cospicuo e prezioso nucleo di opere in grado di competere con quelle delle grandi raccolte romane del tempo. Per quanto riguarda il sontuoso dipinto del Reni, vista la sua provenienza modenese, è possibile che si tratti dell'esemplare che nel 1627 il conte Rinaldo Ariosti propose in acquisto al duca di Modena Cesare I, il quale tuttavia non si risolse a comprarlo. In questa prestigiosa tela il maestro bolognese ci offre una versione particolarmente suggestiva del tema del *Amore dormiente*, con il suo fanciullo mollemente adagiato sul materasso di seta rossa che ricorda quello del celebre *Ermafrodito Borghese* restaurato da Bernini; tutta di Guido è l'atmosfera immobile e solenne che si respira nell'opera, proiettata in una dimensione quasi metafisica.

È Francesco I a far assurgere Modena a sede splendida di corte, capace di farsi

notare nel palcoscenico barocco del tempo per la magnificenza delle dimore e il prestigio delle collezioni d'arte, per la vita musicale e quella teatrale. Per merito suo la città diventa già alla metà del Seicento una tappa obbligata per i visitatori; ciò che attira è il nuovo gigantesco Palazzo Ducale, cantiere sempre aperto e in continua crescita, e la splendida galleria di dipinti esibiti nelle Camere da parata. Un'ampia sezione della raccolta della Banca documenta appunto la complessità di questo frangente storico, in cui Francesco I si rivela tra gli Estensi di Modena il solo a potersi confrontare con la tradizione familiare cinquecentesca degli anni ferraresi. Relativamente a questo periodo, nella raccolta la scuola bolognese di ambito reniano nella raccolta tocca punti di eccellenza con numerose altre opere. Autore della bellissima *Madonna della rosa* è il fiammingo Michele Desubleo (cat. 20), del quale la Banca già possedeva un altro significativo dipinto raffigurante *Tancredi battezza Clorinda*. Tra i più brillanti allievi di Guido, Desubleo si distingue per un itinerario culturale che lo porta dall'adesione al manierismo nordico di Janssens, suo primo maestro, al naturalismo, romantico e classicheggiante insieme, dei caravaggeschi francesi conosciuti nel corso di un giovanile soggiorno romano. Questa ormai celebre *Madonna della rosa*, nella sceltissima armonia compositiva e nella qualità smaltata della pennellata, rimanda al principio degli anni cinquanta, quando era attivo anche per Modena e realizzava, tra le altre opere, il *San Francesco in estasi* commissionatogli da Francesco I per la chiesa annessa al Palazzo Ducale di Sassuolo (1654).

A documentare l'alta qualità dell'arte di corte a Modena intorno alla metà del secolo è soprattutto la grande tela di Ludovico Lana raffigurante *San Sebastiano curato da Irene* (fig. 8), eseguita per il Palazzo Ducale di Sassuolo, di cui permaneva menzione nella letteratura antica e che lo stesso Lana nel 1643 aveva inciso ad acquaforte per Obizzo d'Este, fratello del duca Francesco I. È il Lana, ferrarese d'origine ma modenese d'elezione dal 1619, a caratterizzare il panorama della pittura estense ai tempi di Francesco I. Muovendosi dal naturalismo della sua prima formazione (a Ferrara era stato allievo dello Scarsellino), si accosta via via alla cultura bolognese animata in quegli anni dalla stimolante dialettica tra il classicismo reniano e il vibrante



8. Ludovico Lana, *San Sebastiano curato da Irene*, Modena, Collezione BPER Banca

naturalismo di Guercino. Va interpretata in questo senso, accanto allo stendardo del Comune (1634) e alla grande pala votiva per la scampata pestilenza della chiesa del Voto, la tela con *San Sebastiano*. In questo bellissimo dipinto il tema viene svolto, pur in un formato quasi da pala d'altare, con accento sorprendentemente profano, in un calibratissimo equilibrio tra colta retorica classicheggiante e delicata resa degli affetti: un quadro di forte impatto, in cui la lezione del Guercino si arricchisce delle suggestioni idealizzanti del Reni. Anche l'incantevole *Clio, musa della storia* di Jean Boulanger (cat. 13), un'opera tra le più affascinanti della rarissima produzione da stanza di questo artista, rimanda al frangente storico che vede Modena sede splendida

di corte. Il Boulanger, francese di nascita e allievo a Bologna di Guido Reni, viene scelto dal duca come protagonista assoluto della decorazione del Palazzo Ducale di Sassuolo. In questa immagine, di delicata e composta eleganza, il volto velato da un alone di malinconia, la fanciulla ricorda le eroine della Camera dell'Amore, realizzata nel 1640 nella prima fase dei lavori, quando la formazione reniana del pittore è ancora filtrata attraverso la *verve* inquietamente manieristica della sua cultura d'origine. I frutti del soggiorno romano si coglieranno dopo, negli affreschi della magnifica Galleria di Bacco, dove il racconto, che si dipana con divertita vena narrativa in elegantissima orchestrazione con i festoni e le cornici di frutta e fiori dei Cittadini, costituisce una delle più intelligenti riprese della poetica carraccesca. I nomi di Luca Ferrari e di Paolo Emilio Besenzi, pittori di robusti sentimenti e di personalissimo temperamento, presenti nella collezione con tele raffiguranti rispettivamente *Sant'Andrea* e *Giaele uccide Sisara* (cat. 21), esprimono bene l'autorità raggiunta nel corso del XVII da Reggio Emilia, divenuta ormai per importanza seconda città del ducato estense dopo la perdita di Ferrara nel 1598. I lavori per la Basilica della Ghiara, vivace centro catalizzatore di importanti presenze, l'avevano riportata nel giro di una più ampia e aggiornata cultura.

All'interno di questo corposo nucleo di dipinti strettamente legati alla corte modenese, vanno ricordate anche altre opere di artisti bolognesi. Ci rimanda ancora alla scuola di Guido Reni un capolavoro assoluto di Giovanni Andrea Sirani, il più importante allievo del celebre maestro bolognese, raffigurante *La Terra dona a Nettuno i bulbi di tulipano* (fig. 9). Il complesso significato che si adombra dietro lo scenografico soggetto mitologico si connette alla grande diffusione che ebbe in Europa nella prima metà del Seicento la coltivazione del tulipano. La composizione è tratta dal disegno eseguito dal Reni per il famoso libro *De Florum cultura* del gesuita Giovan Battista Ferrari, stampato a Roma nel 1633 grazie alle sovvenzioni del cardinale Francesco Barberini e a cui collaborarono altri famosi pittori, come Pietro da Cortona e Giovanni Lanfranco.

L'Amore disarmato dalle ninfe di Diana di Lorenzo Pasinelli (cat. 29) e la *Morte di Priamo* di Giovan Gioseffo Dal Sole (fig. 10), segnano il rapido mutamento che

avviene nell'arte emiliana a cavallo tra i due secoli, quando la complessa macchina compositiva seicentesca si converte in un elegante barocchetto locale.

Costituisce un capolavoro del Settecento emiliano la straordinaria e monumentale

serie di quattro grandi tele con *Storie di Sansone* del pittore neo-carraccesco Aureliano Milani (cfr. fig. 2 p. 9), attivo tra Bologna e Roma, che studi successivi avrebbero rivelato provenienti dalle raccolte dei Pallavicino di Parma. Ma pari attenzione merita un ciclo di tre eleganti tempere su tela che raccontano i momenti più poetici della storia di *Rinaldo e Armida*, forse provenienti dal bolognese Palazzo Alamandini e opera di Giuseppe Marchesi detto il Sansone, personalità di rilievo nella vicenda del rococò emiliano.

Ma in questa ampia sezione spiccano anche, per il loro fascino contrastante, le opere di due artisti bolognesi, Marcantonio Franceschini e Giuseppe Maria Crespi. Le due tele di Franceschini (cat. 31) rappresentano il *coté* classicista di fine Seicento, che vede anche a Modena la sua splendida espressione nella decorazione del salone d'onore di Palazzo Ducale e dell'abside della chiesa del Collegio di San Carlo, entram-



9. Giovanni Andrea Sirani, *La Terra dona a Nettuno i bulbi di tulipano*, Modena, Collezione BPER Banca



be realizzate da questo maestro. “Bellezza” e “Stile egregio” sono i termini usati dallo storico settecentesco Pietro Zanotti per questo pittore, che si pone come nume tutelare della tradizione classica bolognese, antepo- nendo sempre l'ideale di una bellezza astratta alla sensazione naturale. Al polo opposto, la grande tela di Giuseppe Maria Crespi con *La Sacra Famiglia nella bottega da falegname* (fig. 11), ricordata tra le opere eseguite dal pittore nella biografia dedicatagli dal figlio Luigi e poi dispersa, esprime le moderne suggestioni di una nuova tendenza di stampo naturalistico che ha proprio nel Crespi il suo maggior interprete. Anche questo straordinario dipinto, quasi una pala d'altare, diventa per l'artista occasione per indagare l'umano nel suo fidente rapporto col sacro, in accordo con la sua fede cristiana, robusta e immersa nella vita quotidiana. La luce malinconica che

10. Gian Gioseffo Del Sole, *La morte di Priamo*, Modena, Collezione BPER Banca



intesse questo interno domestico di una densa fisicità sembra nascere dall'osservazione diretta del vero, proprio in una di quelle stanze bolognesi in penombra che si affacciano sulla città di mattone: una floridezza di pittura la sua che è "segno manifesto di un'umanità snebbiata d'ogni illusione di alto lignaggio figurale e al riparo da ogni insincerità mentale" (Volpe). Per finire, i dipinti di Francesco Vellani e Giacomo Zoboli sono preziosi tasselli per la ricostruzione della vicenda artistica a Modena nel Settecento, tra accademia e gusto rococò. Per quanto riguarda Vellani, all'*Assunzione della Vergine*, un grande bozzetto già da tempo presente nella raccolta e da mettere in relazione con la pala d'altare per il duomo di Modena, è venuta ad aggiungersi più di recente un'altra opera, la *Continenza di Scipione* (fig. 12), un'elegantissima tela certamente destinata all'arredo di un edificio nobiliare. Gli

esiti di suadente e aristocratico 'barocchetto' in chiave veneta che caratterizzano il suo stile ricercato, pienamente espressi anche in questo dipinto, gli guadagnano il favore dell'aristocrazia e lo rendono protagonista di commissioni prestigiose. Il *San Girolamo* di Zoboli, di nobile stampo classico, costituisce un'importante prova del periodo in cui il pittore modenese si trovava a Roma, dove le fonti testimoniano il suo brillante successo e la destinazione di alto livello delle sue opere. La nostra tela costituisce la versione che l'artista aveva tratto dal grande dipinto eseguito nel 1729 per la chiesa romana di Sant'Eustachio e che sarebbe stata destinata

11. Giuseppe Maria Crespi, detto lo Spagnolo, *La Sacra Famiglia nella bottega da falegname*, Modena, Collezione BPER Banca

ad avere grande fortuna 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.

Una menzione a parte merita un nucleo di opere particolarmente significativo per la ricostruzione della vicenda della natura morta emiliano romagnola tra il Sei e



12. Francesco Vellani, *La continenza di Scipione*, Modena, Collezione BPER Banca

Settecento. Le ricerche condotte negli ultimi tempi su Bologna e Modena, a partire dallo stesso Volpe, consentono di cogliere gli sviluppi di questa poetica che, sulla scia di Paolo Antonio Barbieri, fratello e collaboratore del più celebre Guercino, si muove in senso apertamente anti-barocco all'insegna di un rustico e semplice realismo. Va letta in questa chiave di semplice verità la produzione del tuttora misterioso "Pittore di Rodolfo Lodi", così chiamato dal nome segnato sul cartellino apposto sulla sporta di uno dei primi due dipinti resi noti di questo artista e da intendere in relazione al nome del collezionista. Anche le due tele di proprietà della banca, che provengono dalla collezione Seghizzi di Modena, nel taglio ravvicinato e nella scelta di poche, umili cose, tutte appartenenti a un orizzonte quotidiano, dimostrano le inclinazioni peculiari di questo artista. Il rifiuto di uno stile accurato e la povertà umile, ma quasi solenne, che traspare sempre nelle sue opere sono caratteri che definiscono una personalità del tutto estranea ai ricchi virtuosismi della vicenda barocca, in sintonia con le premesse di Paolo Antonio Barbieri. Sulla stessa lunghezza d'onda di domestica ma poetica semplicità si pone la coppia di *Nature morte con oggetti di cucina e cacciagione*, una delle quali siglata "P.M" in relazione al nome del committente, da riferire al pittore riminese Nicola Levoli. La qualità densamente materica della pennellata, debitrice dei modi di Giuseppe Maria Crespi, rende in termini di corposo realismo la fisica immanenza delle cose. La bella *Natura morta con spartito, violino, brocca, bicchieri, piatto con anguria e dolci* del reggiano Cristoforo Munari (cat. 16) si distingue invece per una pittura di tipo aristocratico, tanto nella scelta degli oggetti raffigurati quanto nella resa smaltata e lucente dei vetri e dei metalli: uno stile raffinato pienamente in linea con gli ambienti di corte, che lo porterà ad avere grande fortuna anche al di fuori del ducato modenese, in particolare presso i granduchi di Toscana. Concludono questa sezione le quattro sorprendenti tempere del pittore romagnolo Giovanni Rivalta che ritraggono generi alimentari 'di grasso' e 'di magro', in rapporto cioè al precetto dell'astinenza dalle carni in epoca quaresimale. Il gusto feriale e domestico viene declinato però in un verismo analitico e in un'espressività sofisticata e astratta di significato ormai ottocentesco.

NOTA GENERALE

Sugli argomenti trattati in questa breve indagine si veda *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati, L. Peruzzi, Milano 2006. In ordine ai secoli esaminati, nella nota che segue si segnalano i principali contributi ai quali si è fatto riferimento all'interno della vasta bibliografia esistente e ai quali si rimanda per ulteriori approfondimenti.

C. Volpe, *La pittura nell'Emilia e nella Romagna. Raccolta di scritti sul Trecento e Quattrocento*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Modena 1993; D. Benati, *La bottega degli Erri e la pittura del Rinascimento a Modena*, Modena 1988; *Idem, Cristoforo da Lendinara pittore*, in *La Cappella Bellicini nel Duomo di Modena*, Modena 1990; *Idem, Francesco Bianchi Ferrari e la pittura a Modena fra 4' e '500*, Modena 1990; V. Fortunati Pietrantonio, *Pittura bolognese del '500*, Bologna 1986; F. Zeri, *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte italiana del Cinquecento*, Torino 1994; M. Pirondini, V. Vandelli, *Ducale Palazzo di Sassuolo*, Genova 1982; C. Volpe, *La pittura nell'Emilia e nella Romagna. Raccolta di scritti sul Cinque, Sei e Settecento*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Modena 1994; *L'arte degli Estensi. La pittura del Seicento e del Settecento a Modena e a Reggio*, catalogo della mostra, Modena 1986; *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Seicento*, a cura di A. Emiliani, Milano 1994; *Sovrane passioni. Le raccolte d'arte della ducale Galleria Estense*, catalogo della mostra, Milano 1998; *Tesori ritrovati. La pittura del ducato estense nel collezionismo privato*, catalogo della mostra, Milano 1988; D. Benati, *Alessandro Tiarini. L'opera completa e i disegni*, Milano 2001; S. Cavicchioni, *Nei secoli della magnificenza. Committenti e decorazioni d'interni in Emilia nel Cinque e Seicento*, Bologna 2008; *Gli Este. Rinascimento e Barocco a Ferrara e Modena*, catalogo della mostra (Torino), Modena 2014; B. Ghelfi, *Pittura a Ferrara nel primo Seicento. Arte, committenza e spiritualità*, Ferrara 2011; *L'amorevole maniera. Ludovico Lana e la pittura emiliana di primo Seicento*, catalogo della mostra (Modena), Milano 2003; R. Roli, *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna 1977; *La natura morta in Emilia e in Romagna. Pittori, centri di produzione e collezionismo fra XVII e XVIII secolo*, a cura di D. Benati, L. Peruzzi, Milano 2000; M. Dugoni, *Francesco Vellani "pictor elegantissimus"*, Modena 2001; *I dipinti antichi. Musei civici di Modena*, a cura di D. Benati, L. Peruzzi, Modena 2005.



La fortuna degli emiliani a Genova presso il collezionismo del Sei e del Settecento

Anna Orlando

Gli studi sul collezionismo a Genova dei secoli XVII e XVIII hanno chiarito bene come tanto la scuola veneta del Cinquecento quanto quella emiliana (specie bolognese) fossero un *must* nelle raccolte d'arte per renderle davvero prestigiose. Ciò si deve al fatto che nell'una e nell'altra vi erano artisti di tale portata da essere immediatamente celebri al loro tempo ed essere giustamente considerati dei 'Maestri' nei decenni o secoli successivi.

Questo vale per Tiziano e Veronese, nel primo caso, per una tendenza che si sviluppa già nella seconda metà del XVI secolo, per lasciare poi che emergano i nomi di Guido Reni e Guercino nel secolo successivo. Alcuni esponenti di altre scuole erano analogamente ricercati a Genova. Innanzitutto Rubens e Van Dyck, le cui opere continuano ad approdare a Genova ben oltre gli estremi biografici degli autori e ancor più dei loro soggiorni in città (rispettivamente nel primo e nel terzo decennio del Seicento). Alcuni pittori della scuola napoletana sono anche molto ambiti, come Jusepe Ribera (che è spagnolo ma in Italia era noto per il suo lungo soggiorno a Napoli). Vi sono poi i 'fuori classe' come Leonardo e Caravaggio, i cui nomi nelle fonti o nei documenti settecenteschi sulle raccolte sono quasi sempre frutto di pareri 'generosi': tutti sognavano di avere un loro capolavoro e le attribuzioni sono errate nella maggioranza dei casi. In generale, l'interesse collezionistico e di mercato comporta automaticamente delle distorsioni attributive e più ci si allontana dagli anni in cui questi artisti operano, più crescono le possibilità che vengano spacciate come autografe opere della loro bottega o addirittura genericamente di scuola. Quando si studia questa materia, vale la pena dunque di indagare procedendo a ritroso dalla notizia più recente a quella più antica per capire l'effettiva presenza, e da quando, di un autore o di un massimo esponente di una scuola. In questo contesto, interessa focalizzarsi su quella emiliana.

Il Seicento

Oltre alla notorietà che presto accompagnava i principali maestri soprattutto bolognesi – i Carracci, Reni e Guercino – il contatto diretto di alcuni membri del ceto dirigente della Repubblica di Genova con quella regione che allora faceva parte dello Stato Pontificio è l'elemento che ha favorito, e conseguentemente diffuso, la creazione di un gusto e di passioni collezionistiche orientate in quella direzione.

Le tre delegazioni dello Stato Pontificio in Emilia erano Bologna, Ferrara e Ravenna, e prevedevano la presenza di 'Cardinali Legati' inviati da Roma tra quelli che facevano parte del Sacro Collegio. Il caso vuole che a inizio Seicento abbiano giurisdizione sulle tre città dei genovesi: un Giustiniani, uno Spinola e un Rivarola, quest'ultimo (Domenico) meno interessante per la storia del collezionismo rispetto ai primi due.

Benedetto Giustiniani (1554-1621), fratello maggiore di Vincenzo, è di origine genovese, ma la loro raccolta, fondamentale per la storia del collezionismo in Italia, è ubicata a Roma. Anovera, tra l'altro, reperti classici e notissime opere del Caravaggio. Le visite dei genovesi alla quadreria Giustiniani, siano essi gentiluomini, religiosi o pittori, ebbe certamente una certa influenza nella determinazione di un orientamento collezionistico, ma non esclusivamente né principalmente in direzione emiliana.

Diverso è il caso di Orazio Spinola (1564-1616), Legato a Ferrara dal 1606-1615, con rapporti diretti documentati con i tre Carracci. Non è nota la sua raccolta e si sa che solo che esisteva, mentre è celebre quella di suo nipote Giovanni Vincenzo Imperiale (1582-1648), più volte documentato a Ferrara e Bologna. Oltre che essere committente di Rubens ai primissimi del secolo, l'Imperiale era in possesso di un *Encefalo fulminato* di Ludovico Carracci e un *San Sebastiano* di Guido Reni; quest'ultimo, un soggetto amatissimo dalla committenza e di cui a Genova esisteva una versione dei Brignole-Sale almeno dal 1683/1684 (fig. 1). A Ferrara sarà poi Legato Pontificio un altro genovese dal 1634 al 1637, il Cardinale Stefano Durazzo (1596-1667), che passerà poi a Bologna negli anni

1640-1642. Suo padre Agostino (1555 circa-1630) aveva fatto pervenire da Bologna per la sua cappella gentilizia nella chiesa del Gesù a Genova la superba pala di Reni con l'*Assunzione della Vergine* nel 1617, per il tramite del nipote Antonio Balbi (1585 circa-1643) che aveva studiato a Bologna e poi intrapreso la carriera ecclesiastica a Roma. Quel meraviglioso scrigno che già conteneva la pala di Rubens sull'altar maggiore – la *Circoncisione* del 1605 – e che da lì a breve avrebbe ricevuto da Anversa la seconda pala del fiammingo da porre sulla testata sinistra del trasetto – *I miracoli del beato Ignazio di Loyola* –, stava diventando una vera e propria quadreria essa stessa, dove i dipinti diventavano testi di riferimento imprescindibili per i pittori locali. Gli autori di rilievo e la bellezza di questi capolavori non potevano che influenzare il gusto collezionistico.

Il modelletto per la seconda pala del Gesù si trovava presso Pietro Maria Gentile, nipote del Cardinal Giacomo Serra (successore dello Spinola a Ferrara) e genero del banchiere Nicolò Pallavicino, che aveva sposato la sorella del Cardinale e aveva il giuspatronato su quella cappella. Morto questi non in tempo per seguire la seconda commessa rubensiana, fu il Gentile a occuparsene, probabilmente in ragione della sua passione e della sua disinvoltura nel muoversi nel mondo dell'arte. È ormai ben a fuoco la sua collezione che annoverava anche



1. Guido Reni, *San Sebastiano*, Genova, Musei di Strada Nuova - Palazzo Rosso



una *Giuditta* di Guido Reni acquistata direttamente dal pittore nel 1638, rimasta presso la sua discendenza fino all'inizio dell'Ottocento. Il Gentile aveva ben altre cinque opere di Reni (o per lo meno a lui attribuite) e alcuni suoi disegni. Era sua anche la bella *Sibilla* di Guercino oggi alla Cassa di Risparmio di Cento (fig. 2).

Dello zio Giacomo Serra (1573/1574-1623), già protettore di Rubens a Roma nei primi anni del secolo, sono documentati i rapporti di committenza con Guercino, ma non è ancora nota la fisionomia della sua raccolta. È tuttavia evidente che i rapporti parenterali dei genovesi con i porporati in Emilia, come si è già visto da queste poche ma importanti informazioni, sono certamente l'elemento principale per favorire l'arrivo di capolavori emiliani.

Si possono richiamare altri esempi. Un cugino del Cardinal Durazzo, Carlo Emanuele, risulta pagare 125 ducati per la splendida *Morte di Cleopatra* di Guercino oggi nei Musei di Strada Nuova a Palazzo Rosso, uno dei vertici assoluti del catalogo del pittore di Cento (fig. 3).

Molti altri prelati o cardinali genovesi, grazie alla loro presenza a Roma o nelle tre sedi emiliane come Legati, si può documentare che abbiano ottenuto opere da quei pittori e, sebbene di molte se ne siano per ora perse le tracce, la consi-

2. Giovanni Francesco Barbieri, detto il Guercino, *Sibilla*, Cassa di Risparmio di Cento

stenza è tale da mettere a fuoco senza equivoci quale fu la strada maestra percorsa dalle tele emiliane verso Genova e gli altri centri della Repubblica come Savona o Albisola, nel corso del XVII secolo. Si pensi alla famiglia Raggi, con il cardinale Lorenzo (1615-1687) a Roma, cosicché nella quadreria del fratello Giovanni Battista (1613-1657), anch'egli spesso nella Città Eterna dove avevano un palazzo di famiglia, non stupisce trovare Lanfranco e Reni. Altri dipinti emiliani



3. Giovanni Francesco Barbieri, detto il Guercino, *Morte di Cleopatra*, Genova, Musei di Strada Nuova - Palazzo Rosso



4. Domenico Piola e Antonio Haffner, *Mercurio e le Muse*, Genova, Palazzo Fieschi-Negrone

pervengono al Cardinale Giovanni Stefano Donghi (1608-1669), la cui carriera si svolge quasi unicamente in Emilia; al cardinale Lorenzo Imperiale (1612-1671), anch'egli Legato Pontificio a Ferrara, dove gli successe il cardinale Giacomo Franzone (1614-1697). Il savonese Giovanni Carlo Gavotti (†1677), che vestì l'abito clericale dopo la morte della moglie, possedeva nella sua bella dimora romana opere di Annibale, Guercino, Lanfranco e Guido Reni. Sua la celebre *Fortuna* transitata anche dalla loro dimora genovese e ora ai Musei Vaticani. Nelle raccolte di tutti questi patrizi i 'bolognesi' avevano una posizione di rilievo. Sebbene fossero di stanza a Roma in quanto cardinali, il legame

con la città natale e con la loro famiglia era strettissimo e per chi risiedeva a Genova essi costituivano un punto di collegamento molto stretto con quella regione, e dunque con i pittori lì attivi o le cui opere potevano essere facilmente acquistate. Ma questo vale anche per i banchieri: oltre ai Giustiniani (con Benedetto cardinale ma Vincenzo banchiere), si ricordi Ottavio Costa di Albenga, che oltre a Caravaggio, si rivolse a Guido Reni, dal quale ottenne la bella pala con il *Martirio di santa Caterina* oggi al Museo Diocesano di Albenga.

Dinamiche diverse segnano la presenza di questi maestri nelle raccolte formatesi nella seconda metà del Seicento. Pur in mancanza di rapporti diretti di committenza, poiché la triade Carracci-Reni-Guercino era ormai affermata come un *must* collezionistico, la presenza di loro opere doveva essere assicurata. È il caso delle note raccolte di Francesco Maria Balbi (1619-1704), Giovanni Francesco I Brignole-Sale (1643-1694) e Marcello Durazzo (1634-1717). Un orientamento in direzione bolognese che va ricordato per ciò che riguarda la committenza, è quello che concerne i moltissimi cicli di affreschi che decoravano (o ri-decoravano) i palazzi nobiliari nel corso del XVII e XVIII secolo. Non di rado queste volte e queste pareti, che erano di fatto la cornice per le quadre, avevano visto coinvolti pittori emiliani. Per le loro specifiche competenze, che mancavano alla scuola locale, si iniziò con i "quadraturisti" che fornivano i fondali scenici perché i pittori di figura per lo più genovesi potessero inserire la parte istoriata. Lavorano in più occasioni a Genova lungo tutto il corso del Seicento soprattutto i bolognesi Andrea Sighizzi, Paolo Brozzi, Giovanni Enrico Haffner e suo fratello Antonio (fig. 4), con gli abilissimi frescantì genovesi Domenico Piola, Valerio Castello, Gregorio De Ferrari, Paolo Gerolamo Piola, Bartolomeo Guidobono.

Il Settecento

All'inizio del XVIII secolo si assiste a Genova a una nuova impennata di interesse per i bolognesi, con committenze dirette. Fece certamente tendenza l'incarico pubblico a Marcantonio Franceschini, su invito della famiglia Giustiniani (in particolare di Luca di Alessandro, del ramo dei Giustiniani Longo), per la decorazione della volta del Salone del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale, tra il 1702 e il 1704. Distrutta nell'incendio del 1777, se ne conserva memoria nei bellissimi cartoni rinvenuti di recente.

Già allo scadere del secolo precedente, molti aristocratici genovesi si erano rivolti al Franceschini a Bologna, che dalla metà degli anni ottanta del Seicento fino a tutto il secondo decennio del nuovo secolo invia numerose opere a Genova a membri delle famiglie Imperiale Lercari, Spinola, Grillo, Fieschi, Pinelli, Balbi, Saluzzo, Pallavicini, Lomellini. Le si può ancora ammirare in un contesto fedele a quello originario al secondo piano nobile di Palazzo Nicolosio Lomellino in Strada Nuova, dove la bellissima Sala di Diana ancora ospita i cinque dipinti del Franceschini entro le quadrature di Tommaso Aldovrandini, allestita su commissione dei fratelli Carlo e Stefano Pallavicino (fig. 5).

Immediatamente dopo, è significativo il successo del bolognese Giacomo Antonio Boni, allievo del Franceschini, attivissimo per la grande decorazione a Genova dal 1713 fino alla morte (1766), stabile in città dal 1726. Ha successo il suo classicismo facile ed è abile nel farsi interprete di quella esigenza di autocelebrazione familiare mai tramontata: esempio ne è il ciclo di affreschi del 1730 per i De Mari nel Palazzo 'del Melograno' a Campetto per il futuro doge Lorenzo De Mari (eletto nel 1744; fig. 6). L'apprezzamento per l'artista in città si constata anche con la sua carica di direttore di pittura nella neonata Accademia Ligustica, dal 1751 al 1761.

Boni era già stato chiamato insieme a Giacomo Franceschini nel 1718 da Giacomo Filippo II Durazzo (1672-1764) per un ciclo decorativo di tele con le *Storie di Achille* nel palazzo di via Balbi, insieme ad altri esponenti dell'Accademia Clementina, quali Francesco Monti (cfr. cat. 5).



Lo stesso Durazzo procedeva parallelamente con l'acquisto a Bologna, tramite agenti e con il supporto del pittore genovese Paolo Gerolamo Piola, di opere dei pittori più antichi di cui, come si è avuto modo di ricordare, una collezione degna di questo nome non poteva essere priva. Entrano così nella raccolta la *Sacra famiglia con san Giovannino che regge la tenda*, il *San Pietro* e il *Cristo mostrato al popolo* di Agostino Carracci; il *Trasporto del corpo di santo Stefano* di Ludovico Carracci; la *Visione di sant'Eustachio* e la *Vestale* di Guido Reni; il *Bambino dormiente* e l'*Apostolo che scrive* che la critica riferisce piuttosto alla sua

5. Palazzo Nicolosio Lomellino Genova, Sala di Diana con i dipinti di Marcantonio Franceschini entro le quadrature di Tommaso Aldovrandini



scuola; il *Cristo della moneta* del Guercino; un'*Artemisia* di Giovanni Andrea Sirani e una *Carità* di Giovan Giacomo Sementi (già modernamente attribuita a Sirani). Un nucleo di tale consistenza e qualità, documentabile grazie al fatto che l'archivio di famiglia è ben conservato, lascia intendere quanto molto altro poteva essere acquisto in quegli anni che non riusciamo oggi ad appoggiare su attestazioni certe.

In tal senso è interessante l'anonimo manoscritto del 1735-1736 circa, intitolato *Ristretto di differenti quadri e pitture a fresco esistenti in Genova, meritevoli d'essere intagliate a gloria de' Signori che le possiedono* conservato nell'Archivio Storico del Comune di Genova, che

seleziona gli artisti ritenuti più importanti tra quelli esibiti nelle collezioni locali e i relativi quadri degni di figurare in una prossima pubblicazione. Sebbene il progetto parrebbe essersi arenato, le indicazioni fornite sono di grande interesse perché le opere con i rispettivi autori sono legati al nome dei proprietari. Oltre a Leonardo, Raffaello e Perin del Vaga, Tiziano, Tintoretto e Veronese, Rubens e Van Dyck compaiono molti bolognesi. Il numero maggiore di opere riguarda Guido Reni con ben ventotto opere; segue Guercino con diciassette e i Carracci che tra tutti e tre sono ricordati per diciannove dipinti. Ne vengono segnalati tredici di Francesco Albani, sette di Lanfranco, sei di Domenichino, tre di Schedoni, e uno di Guido Cagnacci.

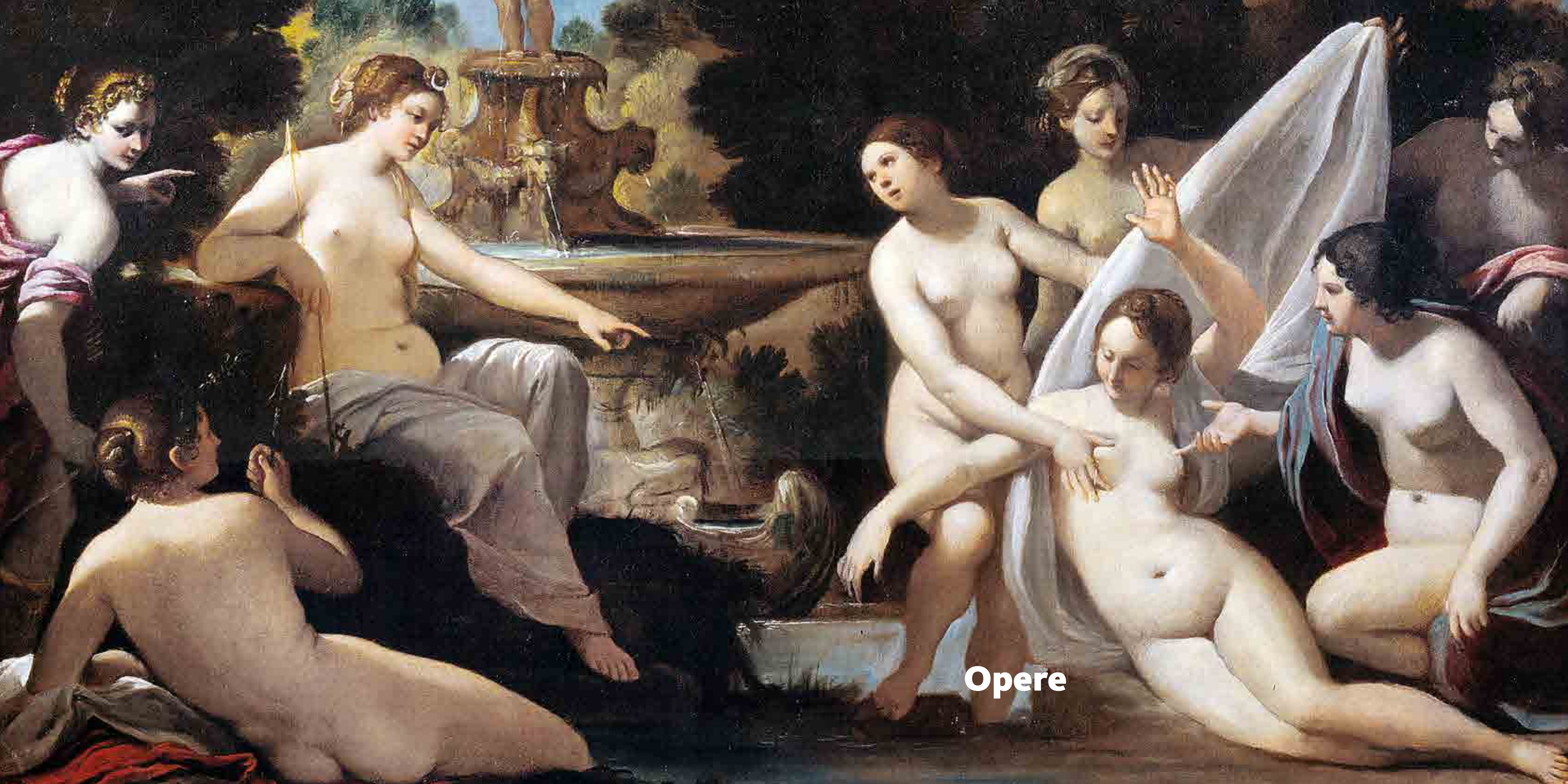
Come nel secolo precedente, alle commesse dirette facevano seguito, o comunque si affiancavano, gli acquisti. Si ricordi per esempio quello della ce-

lebre serie degli ovali commissionati a diversi pittori emiliani dal cardinale Alessandro Peretti Montaldo a Roma nel 1615-1616: Albani, Baglione, Carracci, Domenichino e Lanfranco. A Genova giungono non prima di un secolo dopo, quando li acquista nell'Urbe Stefano De Mari. Per linea ereditaria femminile, in virtù dell'unione matrimoniale della figlia dell'acquirente, parte della serie perviene alla quadreria dei Doria di Montaldeo, la storica collezione segnalata come meritevole di nota dalle fonti nel palazzo Doria di Strada Nuova. Da qui provengono non pochi emiliani esposti in questa occasione, confluiti negli anni sessanta alla raccolta dell'allora Cassa di Risparmio di Genova e Imperia (poi Carige e oggi BPER Banca), secondo una tipica e naturale circolazione dei capolavori nei mille rivoli del collezionismo di sempre.

NOTA GENERALE

Per la natura di questo testo si è preferito predisporre una nota unica che ricordi i contributi scientifici in cui prima di questa breve indagine si è trattato il tema e dai quali si sono tratti dati e informazioni. A essi si rimanda per approfondimenti e ulteriori riferimenti bibliografici.

Tra i principali e più specifici: P. Boccardo *Genova e Guercino. Dipinti e Disegni delle Civiche Collezioni*, catalogo della mostra, Genova 1992; *Il Palazzo Durazzo Pallavicini*, Bologna 1995; M. Migliorini, *Note sul collezionismo genovese da un manoscritto settecentesco e aggiornamenti su dipinti di Van Dyck a Genova*, in "Studi di Storia delle Arti", 9, 1997/1999 (2000), pp. 211-233; *Marcantonio Franceschini. I cartoni ritrovati*, catalogo della mostra di Genova, a cura di G. Testa Grauso, Cinisello Balsamo 2002; numerosi contributi di autori diversi in *L'Età di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi*, catalogo a cura di P. Boccardo e A. Orlando della mostra a cura di P. Boccardo con la collaborazione di C. Di Fabio, A. Orlando, F. Simonetti; A. Leonardi, *Dipinti per i Gavotti. Da Reni a Lanfranco a Pietro da Cortona. Una collezione tra Roma, Savona e Genova*, Genova 2006; P. Boccardo, *La fortuna di Guido Reni a Genova al suo tempo*, in *Guido Reni. Il tormento e l'estasi. I San Sebastiano a confronto*, catalogo della mostra di Genova, a cura di P. Boccardo e X.F. Salomon, Cinisello Balsamo 2007, pp. 65-79; A. Orlando, *Equilibri precari e meteore forestiere. Pittura a Genova, 1740-1780*, in *Goya Boucher Ricci Batoni e i maestri del '700 nelle città del Cybei*, catalogo della mostra di Carrara, a cura di M. Ciampolini, Cinisello Balsamo 2021, pp. 81-85; A. Orlando, *Le famiglie genovesi e Rubens: effigiati, destinatari e committenti*, in *Rubens a Genova*, catalogo della mostra di Genova, a cura di N. Büttner e A. Orlando, Milano 2022, pp. 180-191.



Opere

Emiliani a confronto

Nel Seicento a rendere prestigiose le raccolte d'arte a Genova, oltre ai più famosi pittori veneti del Rinascimento, Tiziano e Veronese, e ai grandi fiamminghi Rubens e Van Dyck, contribuirono gli artisti di scuola emiliana. Questi maestri ebbero un ruolo fondamentale nell'arte fin dall'inizio del secolo e il successo immediato che raggiunsero fu determinante nell'orientamento del collezionismo genovese, favorito anche dai rapporti di numerosi prelati con le città dello Stato Pontificio in Emilia. Emergono su tutti i nomi dei tre Carracci, di Reni e di Guercino, richiesti dai committenti di maggior prestigio e presenti con le loro opere nelle raccolte e nelle chiese di Genova. La scuola emiliana del Seicento è ben rappresentata anche nel nucleo di opere che negli anni sessanta confluiscono dalla storica dimora della famiglia Doria di Montaldeo in Strada Nuova alla raccolta della Banca. Il *Cristo deposto* di Giulio Cesare Procaccini, artista di origine bolognese trasferitosi ancora ragazzo a Milano, si inserisce nel filone di una pittura religiosa ispirata ai dettami della Controriforma ma ormai proiettata verso un'intensità quasi barocca. Rimanda ad Annibale Carracci *La predica del Battista* di Sisto Badalocchi, dove il racconto, affollato di figure, si anima in una sapiente orchestrazione sullo sfondo di un luminoso paesaggio classico. La *Veronica* di Guercino invece, attraversata nel volto da un velo di mestizia, evocato anche dai toni di un azzurro che si intride di violetto, si accorda al profondo sentimento religioso degli ultimi anni di vita dell'artista. A confronto, *Il Trionfo di David* di Giovanni Lanfranco brilla nella splendida tavolozza che si accende preziosa sulle vesti delle fanciulle festanti che, danzando e suonando strumenti musicali, vanno incontro all'eroe nel campo lungo, quasi cinematografico, dello spazio dilatato. A concludere questa raffinata scelta di maestri emiliani, si pone la tela di Francesco Monti che declina il tema classico e potente della *Morte di Dario* nei modi di un aggraziato e brillante gusto barocchetto.



1. Giulio Cesare Procaccini

Bologna, 1574 – Milano, 1625

Cristo deposto e la Maddalena

Olio su tela, 141 x 162 cm

Documentato a Genova solo nel 1846 da Federigo Alizeri (*Guida Artistica per la Città di Genova*, Genova 1846-1847), il dipinto è possibile che sia pervenuto alla famiglia dei Doria dei Montaldeo (dalla cui collezione proviene questo come altri dipinti: cfr. il saggio introduttivo) dall'avo Giovanni Carlo Doria, appartenente a un diverso ramo della celebra casata.

Il ben noto collezionista, ritratto da Pietro Paolo Rubens in un grande dipinto oggi alla Galleria Nazionale della Liguria a Genova in Palazzo Spinola di Pellicceria e da Simon Vouet in una tela oggi al Louvre, arrivò ad avere circa novanta dipinti di Giulio Cesare Procaccini. *Talent scout* e mecenate, aveva eletto il pittore nato a Bologna ma cresciuto e formatosi a Milano come uno dei suoi preferiti, insieme, per esempio, al genovese Bernardo Strozzi.

Le opere del periodo 'genovese' di Procaccini si datano tra la fine del secondo decennio e l'inizio del successivo. Qui egli mette a punto un'arte di segno precocemente barocco nella scelta di composizioni che, come questa, incardinano le figure su un perno diagonale che muove lo spazio, lo dinamizza e al tempo stesso rende naturale il punto di vista di chi guarda. Lo spazio della tela si dilata verso l'esterno con espedienti quali lo scorcio: le gambe di Cristo sono posizionate in un modo che suggerisce l'originaria destinazione della tela in una posizione che la rendesse ammirabile dal basso. La figura della Maddalena, il cui sguardo verso di noi crea una forte empatia per partecipare al dolore della morte di Gesù, perfettamente in linea con le indicazioni della Controriforma, si dispone trasversalmente nello spazio con il braccio sinistro che lo sfonda verso un fondale scuro e tormentato, eco sentimentale di quanto accade nella scena.

Il naturalismo anatomico del nudo sdraiato, sebbene presente, non predomina come aspetto caratterizzante la scena, che si pone piuttosto su un registro emozionale e non descrittivo e meno che meno didascalico.

La luce ha il suo ruolo in un manifesto che è anche un messaggio al fedele, che può redimersi attraverso il sacrificio, secondo l'esempio di Cristo.

(A.O.)

Bibliografia: A. Marengo in *Genova pittrice. Capolavori dell'Età Barocca nelle collezioni di Banca e Fondazione Carige*, a cura di A. Orlando, Genova 2020, cat. I.18 p. 42; H. Brigstocke, O. D'Albo, *Giulio Cesare Procaccini. Life and Work with a Catalogue of Paintings*, Torino 2020, tav. p. 241, cat. 128 p. 368 (con bibliografia precedente).



2. Giovanni Lanfranco

Parma, 1582 – Roma, 1674

Il Trionfo di David

Olio su tavola, 54,6 x 165,2 cm

Al centro della scena, David incede reggendo sulla punta della grande spada la testa del gigante Golia, il cui corpo giace esanime sull'estrema destra, fatto oggetto dell'attonita incredulità dei soldati ebrei. A sinistra, sotto le imponenti mura della città di Gerusalemme, si accalca uno splendido gruppo di fanciulle festanti, che vanno incontro all'eroe danzando e suonando strumenti musicali (*Samuele* 1, 17-18). Lo sviluppo orizzontale del dipinto, insolitamente su tavola, determina il carattere quasi cinematografico della raffigurazione che, partendo dal primo piano in ombra, si appunta sull'episodio principale per poi indugiare, con un 'campo lungo', sul gruppo dei soldati e di lì sulle lontananze azzurrine del bellissimo paesaggio montano. Non è necessario ipotizzare che esso avesse costituito in origine la fronte di un cassone o di un mobile: le esigenze dell'*accrochage* secentesco, solito a raggruppare numerosi quadri su un'unica parete, potevano di fatto suggerire il ricorso a tipologie desuete come questa, anche in funzione di sovrapporta. Lo stesso richiamo alle consuetudini narrative delle predelle trecentesche, effettuato talora in sede critica, appare del tutto fuori luogo giacché è evidente che il pittore, trovandosi a dover utilizzare un formato così particolare, ne sfrutta di buon grado le potenzialità in vista di quella resa spaziale continua, e come in espansione, che è propria della poetica barocca. Per questo motivo, nel renderlo noto, Erich Schleier ne proponeva una datazione intorno al 1628-1630, negli anni in cui il pittore parmense, ultimata la cupola di Sant'Andrea della Valle (1625-1630), si prepara ad abbandonare Roma per Napoli. Al termine del terzo decennio trova giustificazione, insieme alla resa dilatata dello spazio, il ricorso a una gamma cromatica schiarita, che connota, con analogo effetto di *plein air*, anche le grandi tele con *Le storie di Cristo* dipinte per la chiesa di San Paolo fuori le mura a Roma (1624-1625). Né si stenterà a ravvisare, nella resa come polverizzata del paesaggio e delle figurine stilizzate del fondo, l'anticipo di un gusto che sarà sviluppato a Napoli da Micco Spadaro. Ancora a Schleier (1972) si deve la segnalazione di un disegno preparatorio relativo alla testa di Golia conservato al Gabinetto dei Disegni del Museo di Capodimonte a Napoli (inv. Mosca 426r).

(L. P.)

Bibliografia: L. Peruzzi in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 118 (con bibliografia precedente).



3. Giovanni Francesco Barbieri, detto il Guercino

Cento (Ferrara), 1591 – Bologna, 1666

La Veronica

Olio su tela, 76 x 60 cm

Veronica, la cui onomastica si compone delle parole 'vera' e 'icona', ossia vera immagine, è la donna che offrì a Gesù, durante la faticosa salita al Calvario, un panno bianco dove potesse trovare ristoro ponendolo sul volto. Secondo testi sacri apocrifi che danno origine a una leggenda fin dal Medio Evo, vi rimase impressa per miracolo l'immagine di Cristo. Nella Basilica di San Pietro a Roma si conserva la preziosa reliquia, ritenuta autentica dai credenti.

L'autore di questa splendida tela, intensa e coinvolgente, non sceglie di affrontare l'iconografia con approccio narrativo, ma si concentra sulla figura mesta di Veronica e sul Cristo coronato di spine, con la fronte sanguinante e con gli occhi chiusi. Il volto pare uscire dal panno bianco, più che esservi impresso, presentandosi a noi con ancor maggiore evidenza. La geniale orchestrazione scenica crea una empatia forte per un'immagine mistica a cui il fedele immaginiamo rivolgersi in preghiera.

Si deve a Sir Denis Mahon, autorevole conoscitore dell'opera del Guercino, il riconoscimento della piena autografia del dipinto, come testimonia una relazione scritta del 2001, poi ripresa nella pubblicazione di un contributo nella rivista bancaria "La Casana" nello stesso anno (n. 2 del 2001, pp. 16-19).

Il prezioso *Libro dei conti* del Guercino, reso noto da Barbara Ghelfi (1997) registra la vendita di una "Santa Veronicha" al signor Girolamo Panesi nel 1658, un nobile collezionista genovese che svolse anche attività di mercante, attivo per certo a Bologna e Roma, studiato da Nicholas Turner (*Mola's Caricature Portrait of the Genoese Collector and Dealer Gerolamo Panesi*, in "Master Drawings", vol. 47, n. 4, winter 2009, pp. 516-519; cfr. anche il saggio introduttivo in questo catalogo). Lo studioso inglese sottolinea il rapporto costante con Guercino dal quale comprò diversi dipinti, commissionandogliene almeno cinque tra il 1648 e il 1650.

La data dell'acquisto della *Veronica*, 1658, è un indizio che porta a porre l'opera nella maturità del pittore, come anche i dati di stile confermano.

Andrea Emiliani vi ravvisa proprio le caratteristiche della sua "tarda età con quella sorta di romantico e sentimentale impegno, che infatti caratterizza la sua vecchiaia. In questa tela il grado di mestizia – sottolineato anche da una tavolozza dove appaiono toni di violetto e di azzurro cupo – assurge a valori di elevata, umana partecipazione liturgica e insieme esistenziale" (A. Emiliani in G. Rotondi Terminiello, *Il patrimonio artistico di Banca Carige. Dipinti e disegni*, Cinisello Balsamo 2008).

(A.O.)

Bibliografia: A. Marengo in *Genova pittrice. Capolavori dell'Età Barocca nelle collezioni di Banca e Fondazione Carige*, a cura di A. Orlando, Genova 2020, cat. I.3 p. 40 (con bibliografia precedente).



4. Sisto Badalocchi

Parma, 1585-1621/1622

La predica del Battista

Olio su tela, 56 x 79 cm

Giovanni, dopo aver lasciato i genitori, si era recato nel deserto per pregare e meditare. Ben presto però si trovò circondato da una folla che voleva ascoltare le sue parole, prima che lo raggiungesse anche Gesù che battezzò con l'acqua del fiume Giordano.

Nel Vangelo di Luca (3, 1-17) si narra del momento della sua predica, ripreso da molti pittori anche seicenteschi.

La banca genovese, allora Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, acquistò la tela con altre emiliane dalla storica collezione dei Doria di Montaldeo (cfr. saggio introduttivo), e secondo le fonti era ritenuto in antico della scuola di Albani e dunque riconosciuto come emiliano. A Sisto Badalocchi lo restituiscono Massimo Pironcini (1995), Adriana Capriotti (2002) e Giuseppe Berti che lo include nella monografia sul pittore (2004). Al dipinto è oggi associato unanimemente dalla critica il nome di questo autore.

Nato a Parma ma formatosi presso Agostino Carracci a Bologna, il giovane pittore si reca a Roma a collaborare con Annibale Carracci alla decorazione della celebre Galleria Farnese. Accolto dunque nella cerchia degli emiliani a Roma – Lanfranco, Carracci, Albani e Domenichino –, mette a punto nel tempo una propria autonomia di stile e diventa un gradevolissimo narratore. Lo testimonia anche questa bellissima scena affollata di figure che, a coppie o piccoli gruppi, discorrono, si uniscono in atteggiamenti affettuosi, guardano insieme il giovane predicatore, stupiti e incantati. Sono 'micro storie' all'interno di un racconto che si dipana sul primo e secondo piano della scena, che si apre luminosa sul fondo.

Qui la storia biblica si svolge in un ampio paesaggio a cui viene dato un indubbio rilievo, così da testimoniare quanto il Badalocchi abbia risentito delle nuove istanze emiliano-romane della pittura di paesaggio, un genere proprio allora in piena affermazione nel gusto collezionistico. Gli effetti chiaroscurali dove il colore si impasta alla luce risentono anche della tradizione della sua città natale, Parma, dove tornerà e si sposerà nel 1617.

(A.O.)

Bibliografia: A. Marengo in *Genova pittrice. Capolavori dell'Età Barocca nelle collezioni di Banca e Fondazione Carige*, a cura di A. Orlando, Genova 2020, cat. I.2 p. 40 (con bibliografia precedente).



5. Francesco Monti

Bologna, 1685 – Brescia, 1768

Morte di Dario

Olio su tela, 117 x 156,5 cm (ovale)

Il re persiano Dario, dopo essere stato ferito a morte dai suoi stessi uomini, ringrazia Alessandro Magno per la clemenza che aveva manifestato nei confronti della sua famiglia, secondo quanto raccontano le fonti classiche.

Nella sua *Storia dell'Accademia Clementina* del 1739 Giampietro Zanotti ricorda di Monti “un grande ovale” con “Alessandro, che trova Dario ucciso e straziato in quella deplorabil guisa che Curzio ne racconta” che va riconosciuto nel presente dipinto.

Le fonti genovesi di qualche decennio dopo, alla fine del Settecento, segnalano in casa di Isabella Doria De Mari in Strada Nuova una serie di dipinti di scuola bolognese, indicando i nomi di Schedone, Lanfranco e Domenichino (C.G. Ratti, *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in pittura, scultura ed architettura*, Genova 1780, p. 284). Questo di Monti non dovrebbe però trattarsi di un ovale appartenente a quella serie che Belinda Granata ha studiato in riferimento alla committenza del cardinale Alessandro Peretti Montaldo nel 1615-1616. Essa annovera diversi dipinti ancora presso la stessa discendenza Doria (da cui provengono molte opere della collezione bancaria ex Carige), di Albani, Baglione, Carracci e Domenichino, e due presso la Fondazione Cassa di Risparmio Pietro Manodori di Reggio Emilia, entrambi di Lanfranco (cfr. il saggio introduttivo). In considerazione poi del formato analogo, non è da escludere una commissione della famiglia Doria De Mari dell'ovale di Monti a completamento della serie seicentesca dedicata all'esaltazione del glorioso condottiero macedone di cui però non era illustrata la morte.

Dovrebbe in ogni caso trattarsi di una committenza genovese, anche in considerazione del fatto che nel 1719-1720 il mecenate Giacomo Filippo II Durazzo impegnò il bolognese nella decorazione della propria dimora di strada Balbi. Vi si conservano ancora il suo monumentale *Achille trascina il cadavere di Ettore*, parte di una serie di sei dipinti con le storie di Achille, che la critica assegna a Giacomo Franceschini, Giacomo Antonio Boni, a un collaboratore di Marcantonio Franceschini (Antonio Cogoranti?), Giampietro Zanotti e Francesco Merighi, oltre, appunto, a Francesco Monti (cfr. A. Mazza in *Il Palazzo Durazzo Pallavicini*, Bologna 1995, pp. 84-97). L'iconografia, va notato, è molto simile a quella della tela della banca, senza tuttavia che questa corrispondenza possa al momento certificarne qualche legame diretto. (A.O.)

Bibliografia: A. Marengo in *Genova pittrice. Capolavori dell'Età Barocca nelle collezioni di Banca e Fondazione Carige*, a cura di A. Orlando, Genova 2020, cat. I.17 p. 42 (con bibliografia precedente).

Magie di luce

La resa della luce in pittura assume un ruolo estremamente importante nel passaggio tra il Cinquecento e il Seicento. Nella parabola storico-artistica che va dal tardo Manierismo in epoca di Controriforma, cioè quando i pittori ancora soggiacciono ai limiti imposti dal Concilio di Trento (conclusosi nel 1563), alle rivoluzioni artistiche di Caravaggio che si impongono all'attenzione di tutti nei primi anni del Seicento, si assiste al passaggio da una luce ancora intesa come elemento mistico a una luce di matrice realista.

Sempre più gli artisti utilizzano la simulazione di una fonte di luce artificiale – una candela, una torcia, una lanterna – oppure una fonte di luce esterna alla scena dipinta che giunge misteriosamente da fuori. Non dunque una luminosità diffusa e rasserenante, che tutto include e in qualche modo ‘razionalizza’, quale è quella del Rinascimento, ma un elemento che di per sé significa inquietudine, incertezza, mistero; in sintonia dunque con il *mood* dominante dell'età barocca.

In questa sezione troviamo le due diverse accezioni del periodo che la mostra tratta, tra la fine del XVI secolo e il pieno Seicento. In ordine cronologico, vediamo per primo Luca Cambiaso, pittore esemplare della Controriforma, dove la luce crea quell'atmosfera familiare voluta per il massimo coinvolgimento del fedele. Con Giovanni Battista Paggi assistiamo al passaggio verso il nuovo secolo, laddove egli crea, con la luce, un equilibrio precario tra pudore e sensualità, utilizzando il pretesto di un soggetto tratto dalla mitologia come *Venere baciata da Amore*. Quest'ultimo è di nuovo protagonista nella tela di Guido Reni, dove Cupido emerge nella morbida luce del primo piano in tutta la sua fisica consistenza. Dopo questo momento si pone l'opera di Rutilio Manetti, come Reni attivo a Roma: la lezione luministica di Caravaggio è per lui, come per molti altri, ormai imprescindibile.

L'abilità dei pittori nel rendere, ciascuno a suo modo, questo elemento che in realtà è intangibile, non può che definirsi vera magia.



6. Luca Cambiaso

Moneglia (Genova), 1527 – El Escorial, Madrid, 1585

La Madonna che legge con il Bambino, san Giovannino e santa Elisabetta

Olio su tela, 141,5 x 109 cm

Il soggetto è quanto mai tipico per Luca Cambiaso, esponente importantissimo dell'arte nell'età della Controriforma, tanto da essere chiamato alla corte di Spagna dal 'cattolicissimo' re Filippo II.

La tela presenta una scena domestica in cui Gesù Bambino e il cugino Giovanni giocano con un agnellino, simbolo del sacrificio e della passione che Cristo dovrà subire. Alle loro spalle si vedono le rispettive madri: Elisabetta e la più giovane Maria, intenta a leggere, probabilmente un libro d'ore per la preghiera.

È un momento di raccoglimento dove la quotidianità viene raccontata dal Cambiaso con un linguaggio piano, semplice e diretto, teso a coinvolgere tutti i fedeli, come richiedevano i dettami della Riforma Cattolica a fine Cinquecento.

Il pittore di Moneglia dà però qui anche prova della sua maestria nel dipingere scene 'a lume di candela', ossia quei 'notturni' che, per la data precoce in cui adottò la luce artificiale, impongono di considerarlo un genio precursore di un'arte che qualche decennio dopo Caravaggio renderà di portata internazionale, unendo questo espediente a un naturalismo più crudo e violento e sancendo così il definitivo passaggio da Manierismo a Barocco.

I soggetti della *Sacra Famiglia* o della *Madonna col Bambino* proposti con diverse varianti compositive ricorrono spesso nel catalogo di Luca Cambiaso, maestro a cui quest'opera è stata riferita fin dai pionieristici studi di William e Bertina Suida Manning (*Luca Cambiaso: la vita e le opere*, Milano 1958, p. 103, fig. 371).

Lo stile dell'opera è quello della maturità del maestro, tale da porsi credibilmente all'ottavo decennio del secolo, poco prima del trasferimento in Spagna, dove morì nel 1585 lasciando un segno indelebile per la formazione di una vera e propria scuola pittorica: il glorioso Seicento genovese, che prende avvio da lui e dal suo più vicino seguace, Giovanni Battista Paggi (1554-1627). (A.O.)

Bibliografia: L. Magnani in G. Rotondi Terminiello, *Il patrimonio artistico di Banca Carige. Dipinti e disegni*, Cinisello Balsamo 2008, cat. 4 pp. 40-41 (con bibliografia precedente).



7. Giovanni Battista Paggi

Genova, 1554-1627

Venere e Amore

Olio su tela, 78 x 57,5 cm

Giovanni Battista Paggi, nobile e capace seguace di Luca Cambiaso, mostra i suoi debiti nei confronti del maestro in questa composizione che realizza più volte, con alcune varianti (R. Besta in *Uomini e Dei. Il '600 genovese dei collezionisti*, catalogo della mostra a cura di A. Orlando, Genova 2016, cat. 38, pp. 124-129). L'artista esegue le varie repliche nel corso di tutta la carriera, tanto che si possono porre in sequenza cronologica e ripercorrere, attraverso di esse, il graduale passaggio dal manierismo internazionale delle prime al naturalismo a cui tende questa tela. Per quest'ultima la critica propone una datazione ai primi anni del Seicento, quando lo stile del Paggi è fortemente influenzato dall'ambiente riformato che il genovese frequenta a Firenze nel suo ventennale soggiorno forzato per esilio nel 1580-1600.

Come nota Valentina Frascarolo, ottima conoscitrice del pittore, “la penombra, mantenuta sempre a colore, che avvolge i visi e la parte anteriore dei corpi, è ciò che permette alle due figure di avere un efficace risalto spaziale sullo scuro fondale e alla tela di configurarsi quale apripista della figurazione del nuovo secolo”.

Il soggetto è forse desunto da un passo delle *Metamorfosi* di Ovidio (X, 520-526) e corrisponde appieno all'estetica della nuova stagione barocca qui ai suoi esordi, tanto che i baci tra Cupido e Venere, come quelli tra quest'ultima e Adone, sono i protagonisti del noto componimento del poeta barocco Giovanni Battista Marino nel suo *Adone* pubblicato nel 1623. Il legame con i poeti del Paggi, come pure del collega Bernardo Castello, è ben documentato. Una precisa testimonianza delle fonti attesta il contatto diretto a Genova tra Paggi e Marino. Ciò è significativo per inquadrare questa tipologia di opere estremamente raffinate nel gusto elegante e fine dei più colti amatori d'arte.

(A.O.)

Bibliografia: V. Frascarolo in *Genova pittrice. Capolavori dell'Età Barocca nelle collezioni di Banca e Fondazione Carige*, a cura di A. Orlando, Genova 2020, cat. 30 pp. 112-113 (con bibliografia precedente).



8. Rutilio Manetti

Siena, 1571-1639

La presentazione al tempio

Olio su tela, 108,5 x 151 cm

Il primo piano è occupato da un'ampia superficie scura, forse una mensa d'altare, solcata dai segni delle ditate di polvere; sopra, con effetto straordinariamente illusionistico, ricadono le vesti pesanti dei protagonisti. Secondo il ritmo lento di un'attenta regia di gesti, a sinistra il vecchio Simeone fissa commosso il Bambino tra le sue braccia; accanto a lui, la Vergine sembra rispondere alla sacerdotessa Anna, che si volge interrogativa verso di lei, con una posa compunta e pudica. Defilato, san Giuseppe, l'anziano sposo, partecipa alla scena. È una solenne e silenziosa *"tranche de vie"*, come la definisce Daniele Benati che ha riferito il bellissimo dipinto al senese Rutilio Manetti. Inserendolo tra i capolavori della pittura post-caravaggesca, ne indica "l'appartenenza a un'area poetica che nel terzo decennio del Seicento diviene ormai obsoleta a Roma, vinta dal montante gusto classicista e costretta dunque a trovare riparo in altre contrade: un'area in cui Manetti è affiancato ad esempio da Francesco Guerrieri da Fossombrone, che questo dipinto ricorda in taluni passaggi, o dal lombardo Giuseppe Vermiglio, oltre che dai pittori nordici come Honthorst o Baburen, gli ultimi oramai disposti a tenere alta la fiaccola del realismo caravaggesco". È intorno al 1615 che si verifica nella pittura di Manetti questo radicale mutamento in senso caravaggesco, evidente nell'uso di una luce fortemente naturalistica. È difficile stabilire le precise motivazioni di una metamorfosi così repentina: è probabile che sia venuto in contatto con i caravaggeschi senesi, Rustici e Riminaldi, oppure che si sia lui stesso recato a Roma intorno alla metà del secondo decennio, dove avrebbe frequentato, brevemente ma fruttuosamente, l'ambiente di Manfredi o dei caravaggeschi nordici. Nella nostra tela, un quadro di vita vissuta, dall'apparenza semplice e disadorna ma solenne come una 'sacra rappresentazione', l'artista invita lo spettatore a lasciarsi guidare dalla luce e a fermare lo sguardo sulla florida bellezza del viso giovanile della Vergine che, emergendo dall'ombra, contrasta fortemente con il volto grinzoso, quasi una maschera, della sacerdotessa Anna. Pare quasi di percepire la ruvidezza di quei pesanti panni scavati da ombre profonde che Anna e il vecchio Simeone si sono buttati addosso in abbondanza. Si tratta di aspetti che si colgono nelle prime opere dell'artista legate alla conversione caravaggesca, come la *Crocifissione* eseguita per la Certosa di Maggiano e ora nella chiesa di San Giacomo in Salicotto a Siena, dove la fisionomia del Padre Eterno del sopraquadro ricorda quella del nostro san Giuseppe. (L.P.)

Bibliografia: D. Benati in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 98.



9. Guido Reni

Bologna, 1575-1642

Amore dormiente

Olio su tela, 105 x 136 cm

Il giovane Dio, figlio di Venere e Vulcano, riposa dopo aver abbandonato al suo fianco l'arco e le frecce con i quali impartisce ai mortali i tormenti d'amore. Il fanciullo mollemente adagiato sul materasso ricorda il celebre *Ermafrodito Borghese* restaurato da Bernini. Il vasto paesaggio scuro, nei riflessi rosati dell'alba, mette in risalto il candido incarnato del putto che spicca sul velluto color carminio. La composizione era già nota attraverso alcune copie, molte delle quali elencate nella monografia dedicata a Guido Reni da Steven Pepper (*Guido Reni. L'opera completa*, Novara, 1988, pp. 333-334), al quale si deve anche l'elenco delle opere di questo soggetto citate come di Guido Reni dalle fonti; un'indagine questa particolarmente complessa dal momento che i dipinti di Reni venivano copiati non appena eseguiti. Questa splendida tela è stata restituita a Guido Reni da Daniele Benati, seguito poi dallo stesso Pepper e da Federico Zeri. Stante anche la sua provenienza modenese, lo studioso la mette in relazione alla redazione di cui aveva notizia Malvasia conservata nella raccolta estense di Modena, che, secondo il canonico bolognese, era stata acquistata dal conte Rinaldo Ariosti su indicazione del duca d'Este da un certo Belcolare (C.C. Malvasia, *Felsina pittrice*, [1678], Bologna 1841, II, p. 24). Bartolomeo Belcolare lavorava come mediatore per lo stesso Reni, acquistandone e talora vendendone i dipinti, mentre il conte Ariosti era agente di Cesare I d'Este a Bologna. Malvasia fornisce anche un lungo elenco di opere di Reni che, comprate e rivendute per una seconda volta, si erano rivalutate moltissimo, addirittura del triplo o del quadruplo "dando materia a molti di arricchire con le fatiche sue". Il duca era talmente ansioso di procurarsi opere del pittore bolognese che era disposto ad accontentarsi anche di quadri già sul mercato, dove era comparso un "Amorino figura intiera che dorme di un tale Bartolomeo amico di Reni" segnalato dal conte Ariosti, lo stesso appunto citato da Malvasia. In questo bellissimo dipinto l'effetto di maestosa grandezza che consegue la figura rimanda alle *Quattro fatiche di Ercole* dipinte entro il 1621 per il duca di Mantova e ora al Louvre. Si tratta di un motivo che, come nota Benati, "affatica la ricerca reniana di questi anni, mostrandoci il pittore indirizzato verso una spoglia e immobile contemplazione dell'esistente, proiettato in una dimensione ormai metafisica". (L.P.)

Bibliografia: D. Benati in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, pp. 106-108 (con bibliografia precedente).

I colori della musica

La musica, come la poesia, è sorella della pittura nelle arti di tutti i tempi. In alcuni casi, la scelta iconografica dei pittori – o dei loro committenti – ricade su tematiche che hanno a che fare essa. In altri casi, uno strumento musicale è un elemento della composizione necessario per identificare il protagonista, di cui è il cosiddetto ‘attributo’. In una scena con sviluppo narrativo serve anche a comprendere di che soggetto si tratta, ossia qual’è il racconto che il pittore vuole trasferire su tela.

In tutte le sette opere di questa sezione è presente almeno uno strumento musicale.

Al savonese Giovanni Maria Bottalla, detto Raffaellino, serve la cetra perché si riconosca Apollo scorticato da Marsia, secondo la narrazione di Ovidio nelle *Metamorfosi*, un testo imprescindibile per gli artisti d’età barocca. Vediamo dunque il dio del Sole e della Musica, Apollo, e il satiro Marsia, seguace del dio del vino Bacco, che lo sfida in una tenzone musicale in cui Apollo suona la cetra (talvolta la lira) e Marsia il flauto (o la siringa). Apollo avrà la meglio e quindi infliggerà al suo avversario la terribile pena dello scorticamento. Sono loro i protagonisti anche del dipinto di Guercino da Cento, che lascia da parte l’impostazione narrativa del Bottalla e preferisce concentrarsi sui personaggi, trasferendovi anche i loro sentimenti. La stessa cetra è attributo del Re David (riconoscibile anche per la corona) nella tela di Giuseppe Maria Crespi. L’angelo suona il violoncello, certamente descritto dal vero dal genovese Gioacchino Assereto per il suo *San Francesco*, mentre un altro strumento ad archi, il violino, accanto a uno spartito, compare nella natura morta dell’emiliano Cristoforo Munari, in piena sintonia con l’approccio ritmico e melodico della sua composizione. Un liuto serve al bolognese Bartolomeo Passerotti per descrivere una scena di verità popolare, mentre una tromba è utilizzata dal francese naturalizzato modenese Jean Boulanger, per la sua elegantissima e raffinata *Clio, musa della Storia*.



10. Bartolomeo Passerotti

Bologna, 1529-1592

Contadino che suona il liuto

Olio su tela, 111 x 77 cm

Un contadino in età avanzata e dall'aria sguaiata esegue una serenata con il suo liuto senza accorgersi che un cane gli sta sottraendo il pane da sotto il naso. Davanti a lui, in primo piano, sul tavolo coperto da una tovaglia spiegazzata sulla quale gli oggetti proiettano ombre nitide, sono appoggiati la brocca di ceramica povera e un bicchiere colmo di vino. Capolavoro della pittura di genere 'ridicolo' in auge alla fine del XVI secolo, la tela costituisce uno degli apici più sorprendenti del catalogo di Bartolomeo Passerotti, al quale è stata restituita da Daniele Benati (2006). Lo studioso, ne offre una lettura suggestiva e ne mette in luce i vari significati. È chiara l'allusione 'enciclopedica' ai cinque sensi, simboleggiati attraverso lo sguardo rivolto al cielo (la vista), la musica (l'udito), la rosa (l'olfatto), le mani che toccano lo strumento (il tatto) e il pane (il gusto). Ma il vecchio contadino con il fiore infilato sul cappello, secondo l'uso del tempo proprio dei fidanzati, perso nella sua serenata amorosa senza accorgersi del furto, suggerisce anche una sarcastica ironia nei confronti dell'erotismo senile che ricorre spesso nella produzione profana di Passerotti. In consonanza con il *Discorso intorno alle immagini sacre et profane* del cardinale Gabriele Paleotti pubblicato a Bologna nel 1582, questo genere di pittura, di carattere basso e triviale, per il suo evidente valore moraleggiante può giovarsi di una presa diretta sul vero e sottrarsi a quella esigenza di 'decoro' indispensabile invece alla pittura di genere alto. La nostra tela, caratterizzata da un "abilissimo gioco tra artificio e natura, o per meglio dire tra fedele riporto dal vero e sua distorsione caricaturale" (Benati), è l'ultima in ordine di apparizione a inserirsi in questo specifico settore del catalogo di Passerotti. Sorprendente per il grado di sobria verità nella descrizione degli oggetti di vita quotidiana, si colloca a partire dagli anni settanta in anticipo sul *Mangiafagioli* di Annibale Carracci, vero e proprio manifesto del realismo moderno. Essa si affianca alla tela con *Due vecchi che si baciano* della collezione Zeri di Mentana e all'altra di maggiori dimensioni della collezione Rosenberg a Parigi. Ma nel caso di Passerotti, per citare ancora le parole dello studioso, "il realismo, appena conquistato, è subito ribaltato nel suo contrario, la caricatura appunto, per l'intento sentenzioso e moraleggiante con cui egli si accosta alle classi inferiori per dileggiarne i vizi; laddove la modernità di Annibale sta proprio nel non pronunciarne giudizi su ciò che capita sotto il suo sguardo".

(L.P.)

Bibliografia: D. Benati in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 76 (con bibliografia precedente).



11. Giovanni Francesco Barbieri, detto il Guercino

Cento, 1591 – Bologna, 1666

Apollo e Marsia

Olio su tela, 67 x 58,5 cm

Racconta Ovidio nelle *Metamorfosi* che il fauno Marsia, insuperbito dalla sua bravura nel suonare la siringa, osò sfidare in una contesa musicale Apollo e che, battuto, venne da questi scuoiato. Il dipinto raffigura il momento in cui Apollo si volge contrariato alla provocazione del fauno. Ma il racconto è spogliato da ogni indugio narrativo e la composizione, grazie al taglio ravvicinato, diventa un diretto studio dei caratteri, reso più intenso dal vibrante chiaroscuro. Il carnale risalto del dio è sottolineato da una conduzione pittorica mobile e inquieta che si accende nell'orlo della camicia bianca e nelle lumeggiature dello strumento musicale. È evidente il significato profondamente espressivo della 'macchia' cromatica, che in questo caso sembra celare un momento di repentino turbamento di Apollo. Accanto alla morbida sensualità dell'incarnato del dio si evidenzia la ferina bruttezza del satiro, del quale il battere della luce rivela le rughe sulla fronte e nasconde viceversa nell'ombra lo sguardo scintillante e il naso camuso. Il confronto tra la bellezza del giovane e la bestialità del satiro suggerisce un'interpretazione dell'episodio in chiave fortemente morale ma non ne sminuisce l'immediatezza e la fisica immanenza. Come aveva ipotizzato Denis Mahon, sono proprio queste caratteristiche che inducono ad avvalorare l'identificazione del dipinto con uno dello stesso soggetto appartenuto al cardinale Alessandro d'Este. Nell'inventario dei suoi beni romani, passati alla sua morte (1624) alla principessa Giulia d'Este, il quadro viene descritto come "un Ritratto d'Apollo con Marsia del Guercino da Cento", per trovare poi ulteriore menzione in un elenco del 1672 relativo ai dipinti posseduti da Luigi d'Este. Effettivamente le parole usate nei due inventari si attagliano perfettamente alle caratteristiche di questa tela, che sono quelle di una forte individuazione espressiva (di "ritratto" parlava l'inventario del 1624) e di una straordinaria disinvoltura della conduzione pittorica, che giustifica la definizione di "abbozzo" adottata nell'inventario del 1672. Sul piano dello stile la tela stringe forti legami con le opere che precedono il trasferimento dell'artista a Roma avvenuto nel maggio del 1621, come per esempio con il bellissimo *Apollo che scortica Marsia* del 1618 conservato a Pitti, dal quale derivano anche le fisionomie dei protagonisti.

(L.P.)

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



12. Gioacchino Assereto

Genova, 1600-1650

San Francesco confortato da un angelo musico

Olio su tela, 124 x 97 cm

Iscrizione sull'angolo della pagina rialzata del libro "163...".

Secondo quanto riportato da entrambe le biografie ufficiali che riguardano il 'poverello di Assisi', quella di Tommaso da Celano e quella di san Bonaventura da Bagnoregio, san Francesco, malato e prostrato, avrebbe desiderato essere allietato da un po' di musica. Non essendo possibile che un vero suonatore lo soddisfacesse intervennero gli angeli a recargli conforto.

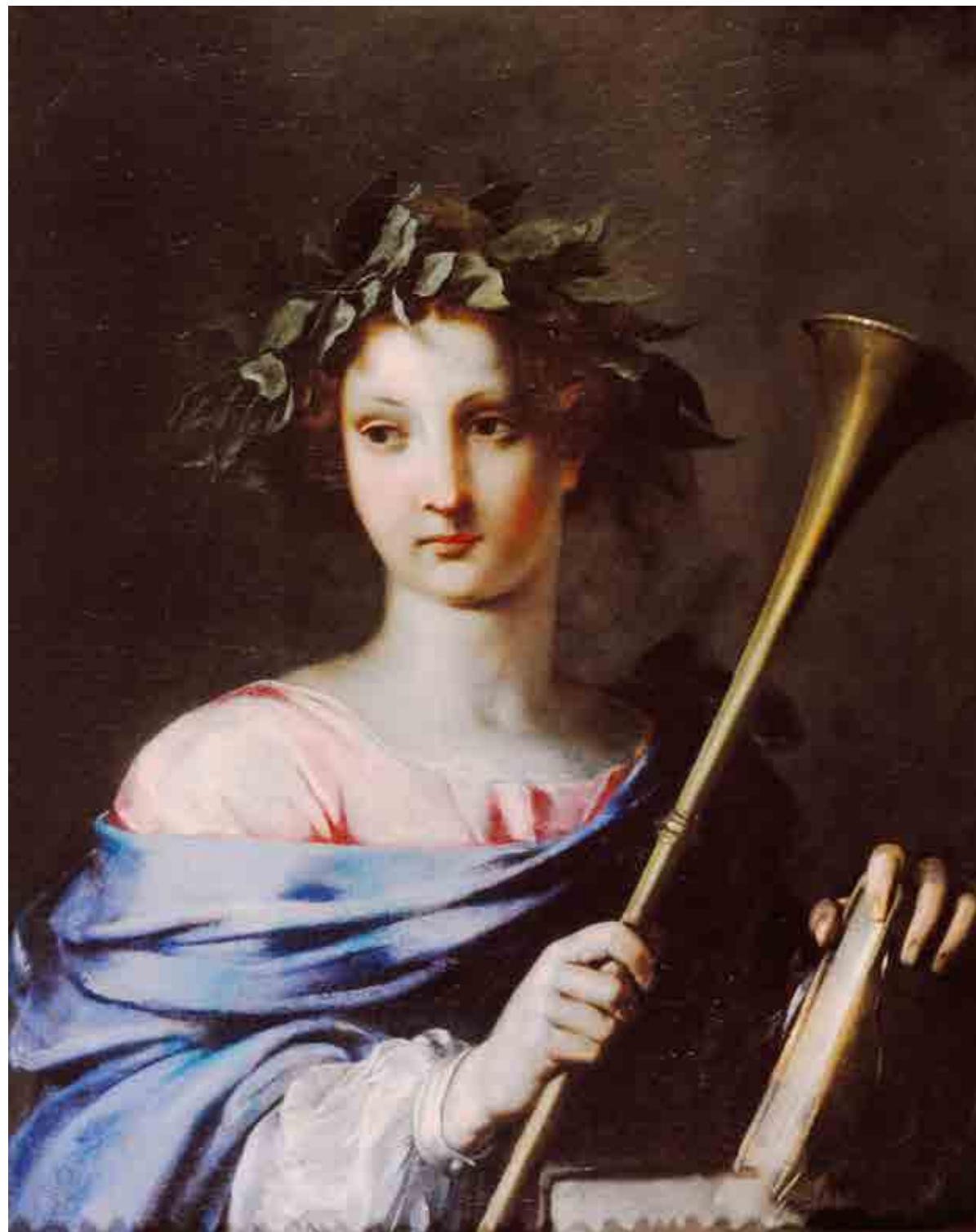
Il soggetto è stato replicato più volte da Gioacchino Assereto in diverse occasioni e lungo tutto l'arco della sua carriera: dalle prove giovanili fortemente improntate ai modelli dei lombardi di Cerano, Procaccini e Morazzone, a quella tarda di ubicazione ignota posta da Tiziana Zennaro proprio tra gli ultimissimi numeri di catalogo (T. Zennaro, *Gioacchino Assereto e i pittori della sua scuola*, Soncino 2011, I, cat. A 160 pp. 472-474). La tela qui presentata, già appartenuta alla raccolta di Angelo Costa a Genova (cfr. saggio introduttivo), si pone in una cronologia intermedia: successiva alle belle versioni di collezione privata (Zennaro 2011, cit., cat. A 44 pp. 275-276) e dei Musei di Strada Nuova (inv. PB 292).

L'abrasione dell'ultima cifra nella data che si scorge sull'angolo rialzato della pagina del libro non consente una collocazione cronologica *ad annum*, ma è tuttavia datata dalla critica alla metà degli anni trenta. Nella prima metà del quarto decennio, l'Assereto è approdato velocemente alla fase della sua maturità e lo dimostra questo esempio di grande equilibrio da tutti i punti di vista: formale, compositivo, cromatico, narrativo ed emotivo. La scena è composta senza essere eccessivamente convulsa; la narrazione è piana senza essere didascalica; la tavolozza è variata in una sorta di bipartizione tra la monocromia della porzione di tela che occupa il santo, e dunque la porzione "terrena" dell'immanente, e quella ricercata e squillante che ospita l'angelo, l'ultraterreno e il trascendente; il sentimento è forte senza essere patetico.

In ragione di tale equilibrio e di una sintesi magistrale, non si dovrà esitare ad annoverare questo *San Francesco* tra i capolavori di uno dei grandi protagonisti del Seicento genovese.

(A.O.)

Bibliografia: A. Orlando in *Genova pittrice. Capolavori dell'Età Barocca nelle collezioni di Banca e Fondazione Carige*, a cura di A. Orlando, Genova 2020, cat. 1 pp. 66-67 (con bibliografia precedente).



13. Jean Boulanger

Troyes, 1608 – Modena, 1660

Clio, musa della Storia

Olio su tela, 84 x 67 cm

Chiusa nei suoi pensieri, un velo di inquietudine che attraversa il volto delicato, la fanciulla, incoronata d'alloro e con un ampio drappeggio azzurro a coprire la veste rosa, emerge da una nicchia ombrosa reggendo nella mano destra una tromba e nella sinistra un libro. Pittore rinomatissimo nel campo della decorazione ad affresco negli anni del ducato di Francesco I, della pittura su tela di Boulanger, che dovette essere altresì molto vasta, rimangono pochi esemplari, per lo più di carattere sacro. Ancor più rara e preziosa, la sua produzione da cavalletto annovera, solo da tempi recenti, questo delizioso dipinto, restituito alla mano di Boulanger da Daniele Benati (1998). Si tratta di un'immagine che il pittore realizza con grande naturalezza, quasi mettendo in secondo piano l'aspetto allegorico, ma mostrando altresì di conoscere puntualmente l'*Iconografia* di Cesare Ripa. La fanciulla, con la sua classica nobiltà e l'intonazione aristocratica, nonostante lasci trapelare ancora l'impronta estrosamente manierista della cultura d'origine del pittore lorenese, rimanda alla sua frequentazione a Bologna della bottega di Guido Reni di cui parlano le fonti. I caratteri stilistici di questa tela ben si accordano alla fase iniziale dei lavori per il Palazzo Ducale di Sassuolo, il palcoscenico sul quale Boulanger, per volere di Francesco I a capo di una ricca *équipe* di artisti, si esibisce dal 1636 in base alle indicazioni dei poeti e degli eruditi di corte. La straordinaria ricchezza di linguaggio che sfoggia in questa sede toccherà l'apice nelle spettacolari soluzioni della Galleria di Bacco (1650-1652), dove il racconto si dipana con sapiente vena narrativa su illusionistici arazzi e in elegantissima orchestrazione con i festoni e le cornici di frutta e fiori realizzati dai milanesi Cittadini. Nella nostra tela l'immagine di Clio ricorda le eroine che ci guardano dalle volte e dalle pareti della Delizia estense, soprattutto quelle della Camera dell'Amore, realizzata nel 1640, da Onfale a Dalila, da Roselane a Cleopatra. Si tratta quindi di un'opera eseguita antecedentemente al suo primo soggiorno a Roma (1644-1646), i cui frutti si coglieranno poi nel linguaggio libero e corsivo della Galleria di Bacco.
(L.P.)

Bibliografia: D. Benati in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 142 (con bibliografia precedente); S. Sirocchi in *Gli Este. Rinascimento e Barocco a Ferrara e a Modena*, catalogo della mostra a cura di S. Casciu e M. Toffanello, Modena 2014, p. 232; L. Peruzzi in *Passaggi. Tempi e geografie dell'arte a Modena dal Rinascimento alla globalizzazione*, a cura di L. Peruzzi, F. Piccinini, L. Rivi, catalogo della mostra, Modena 2015, p. 40; L. Peruzzi in *Uno scrigno per l'arte. Dipinti antichi e moderni dalle raccolte BPER Banca*, Modena 2017.



14. Giovanni Maria Bottalla, detto Raffaellino

Savona, 1613 – Milano, 1644

Apollo si appresta a scorticare Marsia

Olio su tela, 176,5 x 125 cm

Si deve a Liliana Baroero (1997) la messa a fuoco dell'attività romana del mal noto pittore savonese a cui questa tela è stata riferita da Franco Renzi Pesenti (2008). Giunto giovane a Roma, egli entra nella cerchia degli artisti protetti dal cardinale Giulio Sacchetti, iniziando a collaborare con Pietro da Cortona, negli anni trenta per l'impegnativa impresa decorativa della volta di Palazzo Barberini. Il Cortona gli dà il soprannome di Raffaellino, "tanto si avanzò lo studioso giovanetto, specialmente nell'imitare lo stile del gran Raffaello da Urbino" come scrive lo storiografo Raffaele Soprani nella sua biografia delle *Vite dei pittori* (1674).

A Roma sente l'influenza stilistica anche di Nicolas Poussin e si reca poi a Napoli (1642) dove riceve nuovi stimoli per la definizione di un suo stile.

Nel 1643 è a Genova ed è documentato per la decorazione affrescata di Palazzo Ayrolo Negrone (piazza Fontane Marose) dove collabora con Gioacchino Assereto. Quest'ultimo, che non aveva esperienza come frescante, si avvale evidentemente di chi aveva invece praticato questa tecnica al fianco di un grande maestro come il Cortona.

Il convincente riferimento al Bottalla per questo *Apollo che si appresta a scorticare Marsia* proposto da Franco Renzi Pesenti (2008), collega l'opera all'iconografia affrontata da Assereto nel palazzo genovese ricordato che, nel riquadro centrale di un salotto, reca proprio la scena drammatica in cui il dio scortica il satiro, secondo la narrazione di Ovidio nelle sue celebri *Metamorfosi*, testo che fu un riferimento costante per i pittori d'età barocca. Il dio-sole, in contrasto con Bacco di cui Marsia era un fedele seguace, sfida il satiro in una gara musicale, irritato dalla bravura di Marsia nel suonare il flauto. Apollo suona la cetra (qui visibile in primo piano a sinistra) e ha la meglio. Gli accordi erano che il vincitore avrebbe potuto infliggere al perdente qualsiasi pena, ed è così che il dio impone al satiro un supplizio terribile.

(A.O.)

Bibliografia: F.R. Pesenti in G. Rotondi Terminiello, *Il patrimonio artistico di Banca Carige. Dipinti e disegni*, Cinisello Balsamo 2008, cat. 49 pp. 92-93 (con bibliografia precedente).



15. Giuseppe Maria Crespi

Bologna, 1665-1747

David

Olio su tela, 75 x 61 cm

Il profeta David è rappresentato in primo piano con un taglio fortemente ravvicinato in atto di comporre i salmi accompagnandosi all'arpa. Se la fisica consistenza delle ombre bruciate è una sigla inconfondibile del pittore bolognese, qui il carattere guizzante della pennellata sulle vesti e la saldezza dell'impostazione naturalistica riconducono alla prima fase della sua attività, trovando un confronto puntuale nelle teste dei personaggi che prendono parte alle *Nozze di Cana* nell'importante tela dell'Art Institute di Chicago, realizzata dal pittore all'inizio dell'ultimo quarto del Seicento. Come per quel dipinto fondamentale, anche per questo si possono ripetere le osservazioni di Carlo Volpe che, nell'illuminante saggio dedicato all'attività del giovane artista, vi rilevava l'attenta rilettura della precedente tradizione bolognese alla luce di un rinnovato studio della pittura veneta. È in virtù di questo studio, consentitogli da un soggiorno a Venezia sul finire degli anni ottanta, che il Crespi riesce ad affrancarsi dalle esperienze del suo maestro Canuti. L'esempio della grande pittura veneziana del Cinquecento gli permette di comprendere più a fondo i moventi della riforma sviluppata dai Carracci sul finire del secolo precedente: un sentito neo-carraccismo che forma il sostrato più inquieto e sincero della grande tela con *Le tentazioni di sant'Antonio* del 1680 commissionatagli per l'altare di famiglia in San Nicolò degli Albari dal canonico Carlo Cesare Malvasia, che dei Carracci era stato il più appassionato biografo. Lo stesso Malvasia nella sua *Felsina pittrice*, pubblicata a Bologna nel 1678, si era reso responsabile a livello teorico del rilancio dei Carracci che in quegli anni caratterizzò il clima artistico bolognese. Nella nostra tela l'uso del lume che spiove dall'alto macchiando il volto del santo si rifà al teatro incipientemente barocco di Ludovico Carracci, dal quale dipende altresì l'attenta resa dell'espressione patetica del personaggio. Il volto di David, così ravvicinato e concreto nella sua carnale e accostante individuazione, fa pensare al risultato di uno studio dal vero, quasi una testa di carattere che si ammanta di un pretesto narrativo. Un tipo di produzione che diventa per lui una palestra per sperimentazioni continuamente variate per cercare di cogliere le infinite attitudini del volto umano. In questo caso lo sguardo rapito del profeta sembra mettersi spiritualmente in consonanza con il divino attraverso la melodia prodotta dalle corde del suo strumento.

(L.P.)

Bibliografia: L. Peruzzi in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 188 (con bibliografia precedente).



16. Cristoforo Munari

Reggio Emilia, 1667 – Pisa, 1720

Natura morta con spartito, violino, brocca di peltro, alzata con bicchieri, piatto con anguria e dolci, ciotola di porcellana cinese e uva

Olio su tela, 95 x 74 cm

Nella tela è radunato il repertorio tipico di Munari secondo un gusto scenografico e illusionistico che dispone gli oggetti su due piani diversi. Su un tavolo di legno, compaiono i dolci, l'uva, il coltello in prospettiva e la tazza di sottile porcellana cinese in bilico sul piatto con l'anguria. Dietro, la brocca di peltro e l'alzata con il bicchiere di cristallo. Su un ripiano più alto, il violino disposto in tralice, come a misurare lo spazio in profondità, invita lo spettatore a leggere la musica sullo spartito dalle pagine spiegazzate per l'uso quotidiano. Ma le note non hanno uno schema ritmico o melodico e sono puramente decorative, anche se nel disegno ideale che viene proposto tratteggiano comunque un'ordinata melodia immaginaria. L'attenta regia della luce che, unita a una notevole sagacia prospettica, riesce a raccordare tutti gli elementi della visione facendoli emergere al chiarore del primo piano dalla penombra del fondo. Si tratta di prerogative che il reggiano Munari aveva sviluppato durante il suo soggiorno a Roma dal 1695 al 1706, dove aveva potuto conoscere le opere degli specialisti fiamminghi, senza però dimenticare la sua formazione padana. Se infatti rimanda specificamente a Christian Berentz la resa sofisticata delle lumeggiature sui vetri e sui metalli, Munari poi non ha nulla della freddezza dei suoi dipinti. La sua "è ancora la luce italiana del 600", notava giustamente Briganti nel saggio che segna l'avvio della moderna fortuna del pittore reggiano grazie al reperimento da parte dello studioso della sua firma in un dipinto degli Uffizi (*Cristoforo Munari*, in "Paragone", 55, 1954, pp. 40-42). Certo si deve alle frequentazioni romane anche la sontuosità degli inserti di frutta; ma a prevalere è poi quel senso di immanente naturalezza che invero le cose e le rende più concrete e che al pittore proveniva dalla conoscenza della natura morta rustico-realistica diffusa in Emilia sul finire del XVII secolo. In considerazione di questi caratteri, il dipinto è da collocare all'inizio del soggiorno a Firenze, dove si era trasferito nel 1707 su richiesta del Gran Principe Ferdinando de' Medici, uno dei collezionisti più appassionati di natura morta di tutti i tempi. Pur attenendosi al repertorio esperito a Roma, qui il pittore sembra abbandonare il più astratto rigore compositivo delle opere giovanili per accedere a un risultato più sontuoso e mosso, che prevarrà appunto nella sua attività fiorentina quando raggiunge l'apice del successo. (L.P.)

Bibliografia: L. Peruzzi in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 242 (con bibliografia precedente).

Vergini ed eroine

Nel Seicento la figura della donna è protagonista nell'arte: dalla purezza immacolata della Vergine Maria, modello insuperabile di perfezione, alla virtù esemplare delle eroine dell'antichità classica, all'irremovibile fermezza delle giovani sante che offrono la propria vita per difendere la fede in Cristo fino al pentimento delle donne peccatrici, come Maria Maddalena che, redenta, rinuncia ai beni mondani per raccogliersi nella preghiera. Nel dipinto di Lucio Massari l'immagine della Maddalena, le cui nudità si intuiscono sotto i lunghi capelli ramati e il manto violetto scivolato dalle spalle, diventa sottilmente sensuale, nonostante la casta espressività della composizione. La *Sant'Orsola* di Geronimo Gerardi invece è una dolcissima santa bambina, che si rivolge con meravigliosa naturalezza allo spettatore, quasi a suggerire che, dietro gli attributi del suo martirio, si possono celare le sembianze di una giovane che si è messa in posa per un ritratto. Anche la *Sant'Agata* di Guido Cagnacci è sospesa in una sottile dialettica tra la concretezza del dato naturale e la bellezza idealizzata, come se il suo significato ascetico si sublimasse nella sensualità del corpo. Nella *Madonna della rosa* di Michele Desubleo la Vergine è rappresentata in tutto il suo smagliante fulgore. L'affettuoso rapporto tra madre e figlio e la poetica allusione alla passione contenuta nella passiflora sono tradotti dal pittore fiammingo, allievo di Guido Reni, con accenti di sontuosa eleganza. Giaele è una delle eroine più apprezzate del Vecchio Testamento. Immagine della donna forte e determinata, esemplifica come la seduzione, unita al coraggio, possa diventare uno strumento per vincere i nemici oppressori. Nella tela del pittore reggiano Paolo Emilio Besenzi, Giaele ha appena piantato un piolo nella tempia di Sisara per salvare il popolo eletto e rivolge lo sguardo al cielo come a cercare timidamente una giustificazione. La giovinezza e la fragile beltà dell'incantevole fanciulla, in contrasto con l'efferatezza del gesto compiuto, assumono un chiaro intento moraleggiante.



17. Lucio Massari

Bologna, 1569-1633

La Maddalena in meditazione

Olio su tela, 171 x 131,5 cm

Maddalena, colta suggestivamente nell'abbandono al pianto, si inginocchia davanti a un piano roccioso sul quale, come su un altare disadorno, sono appoggiati il pezzo di pane e le radici che costituiscono la sua parca mensa; sulla destra in fondo si apre un vasto paesaggio. Quello della Maddalena era un tema molto caro alla pittura di Controriforma: peccatrice redenta, il suo significato ascetico di penitenza si prestava ad essere sublimato nella bellezza seducente del corpo. Anche nel nostro caso questa duplice valenza consente al pittore di rappresentare con una venatura sottilmente sensuale la donna che, facendo scivolare la veste dalle spalle, lascia intravedere la bellezza delle sue forme sottolineate dai morbidi sedimenti dell'ombra. La tela, riferita per la prima volta a Massari da Daniele Benati (1984), costituisce senza dubbio la più alta tra le numerose versioni di questo soggetto proposte nel corso della sua lunga carriera. Ma stupisce, come sottolinea lo studioso, "in un pittore pur sempre legato a talune morfologie ricorrenti e di casta espressività, la vibrante e sensuale fisionomia della donna, la cui nudità non bastano a coprire i lunghi capelli ramati e il manto violetto". L'integrità lucente dell'incarnato e il serico pannello dai riflessi quasi metallici alludono a Domenichino, che Massari doveva aver di nuovo incontrato nel corso del soggiorno a Roma (1610). Ma ancora di più ad Annibale del periodo romano rimanda "la misura colma della definizione formale, rotondamente inarcata e segnata dalla nitida incidenza delle ombre". Questi caratteri presuppongono una data anteriore rispetto alla *Maddalena* del Museo Civico di Carpi, segnata ormai da un'adesione più insistita all'idealismo di Guido Reni. La suggestiva apertura paesaggistica nel fondo della nostra tela, che si ricollega alla tipologia del paesaggio classico inaugurata a Roma da Annibale Carracci, ricorda il *Noli me tangere* della chiesa dei Celestini a Bologna, dove la scena, per citare le parole di Volpe, appare analogamente "profilata dinanzi agli orti e al bosco imminente e ombrosissimo", secondo una soluzione che trova poi, rispetto a Annibale, una dimensione più quotidiana e vera nella fragranza di luci e di toni di stampo neo-veneto (C. Volpe, *Lucio Massari*, in "Paragone", 71, 1955; ried. in C. Volpe, *La pittura nell'Emilia e nella Romagna. Raccolta di scritti sul Cinque, Sei, Settecento*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Modena 1994, p. 96).

(L.P.)

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



18. Hieronymus Gerards, detto Geronimo Gerardi

Anversa, 1595 – Trapani, 1648

Sant'Orsola

Olio su tela, 99,5 x 91,5 cm (sagomato)

Questa dolcissima santa bambina proviene, come la *Santa Rosalia* sempre del Gerardi della stessa collezione bancaria (cfr. bibliografia), da palazzo Doria di Strada Nuova. I primi proprietari accertati dai documenti sono però Geronima Di Negro, zia materna di Ambrogio Doria, e suo marito Camillo Pallavicino (A. Orlando, *Di casa in casa. La Sacra Famiglia di Van Dyck con Vergini e Sante di Geronimo Gerardi e Bernardino Cavallino nelle collezioni seicentesche Pallavicino, Di Negro e Doria a Genova*, in *La Sacra Famiglia di Van Dyck e le collezioni Di Negro e Doria a Genova*, Genova 2018, pp. 14-35).

Si conoscono, grazie agli studi di Riccardo Lattuada, due serie smembrate di tele raffiguranti sante di Geronimo Gerardi, tutte di formato simile. Alle due tele, ora a Genova, Lattuada ha affiancato una *Sant'Oliva martire* di collezione privata e la *Santa Caterina d'Alessandria* di Palazzo Abatellis a Palermo proveniente dalla quadreria dei filippini al monastero dell'Olivella. Quest'ultima provenienza è significativa perché era il monastero dove si era ritirato, una volta rimasto vedovo nel 1633, Camillo Pallavicino di Nicolò, cugino dell'omonimo Pallavicino ricordato. Al Gerardi si possono dunque riferire le "6 vergini", citate senza indicazione di autore, in due diversi documenti del 1647 e 1651 relativi alla coppia Di Negro-Pallavicino (Orlando 2018, cit.). I due coniugi comprano diversi oggetti in Sicilia, dove risiedono stabilmente arredando una grande dimora dal maggio 1641 alla morte di Camillo (Napoli, 1644), ed è del tutto probabile che una delle serie delle *Vergini* di Gerardi sia stata commissionata o comprata da Camillo Pallavicino a Palermo. Il fatto che Gerardi si trovasse molto spesso a Trapani nei primi anni quaranta non impedisce un incontro con Camillo, proprietario dal 1639 delle isole Egadi e delle relative tonnare. Un altro elemento di cui tener conto è il fatto che, nel quinto decennio, Gerardi è per certo in rapporto con la Superba come attestano le carte: il 17 settembre 1644 il connazionale Cornelis de Wael, da Genova, costituisce il collega 'siciliano' suo procuratore (*Tracce per i pittori fiamminghi a Genova: regesto dei documenti editi e inediti*, a cura di A. Marengo e R. Santamaria, in *Van Dyck e i suoi amici. Fiamminghi a Genova 1600-1640*, catalogo della mostra a cura di A. Orlando, Genova 2018, p. 150). (A.O.)

Bibliografia: A. Orlando in *Genova pittrice. Capolavori dell'Età Barocca nelle collezioni di Banca e Fondazione Carige*, a cura di A. Orlando, Genova 2020, cat. 15 pp. 100-103 (con bibliografia precedente).



19. Guido Cagnacci

Santarcangelo di Romagna, 1600 – Vienna, 1663

Sant'Agata

Olio su tela, 122 x 97 cm

La santa emerge in primo piano volgendo estatica lo sguardo verso la luce che arriva dall'alto. I seni recisi sul piattino alludono alle torture alle quali venne sottoposta. La tela è stata attribuita a Guido Cagnacci da Daniele Benati (1990) che riferisce di un altro dipinto autografo di questo soggetto citato nel Settecento in casa Isolani a Bologna da Marcello Oretti (*Notizie de' Professori del Disegno*, V, Bologna, Biblioteca Comunale, ms. B127, c. 17; *Le pitture che si ammirano nelli Palaggi e Case de' Nobili della Città di Bologna*, Bologna, Biblioteca Comunale, ms. B. 104, c. 170) e Giovan Pietro Zanotti (G.B. Costa, *Lettere varie e documenti autentici intorno alle opere e vero nome e cognome di Guido Cagnacci pittore*, Venezia 1752, p. 135). Cagnacci è una delle personalità più affascinanti del Seicento. Grazie a un prolungato soggiorno a Bologna e ripetuti viaggi a Roma, sviluppa una poetica che ha i suoi poli di attrazione nel realismo di matrice caravaggesca da un lato e nella gestualità del classicismo bolognese dall'altro. Il dipinto si inserisce in quel tipo di produzione da stanza incentrata su una singola figura che ha in Reni il suo punto di riferimento. In particolare, il rilievo conferito allo sguardo della santa rivolto verso l'alto "deferisce a una soluzione che in Reni trapassa dalle immagini sacre delle sue Immacolate a quelle profane delle eroine dell'antichità, analogamente pervase da un sentimento religioso che le porta a cercare nell'aldilà il compenso per le sofferenze terrene" (Benati 2008). Si tratta di quello stupendo teatro interiore che Cagnacci fa magistralmente interpretare alle sue sensuali protagoniste femminili; contrariamente però a quanto avviene nel grande maestro bolognese, "l'estasi non si manifesta attraverso la negazione del corpo, ma anima e corpo formano una cosa sola". Nella nostra tela il pittore, anche se rinuncia al nudo di solito esibito in modo provocatorio, conferisce all'immagine uno spessore carnale stupefacente, con il raggio di luce che lascia in ombra parte del viso ma scopre le labbra socchiuse. Il fondo grigio, contro il quale la figura spicca con risalto, contribuisce a trasmettere un senso di immanente fisicità: forse anche nei confronti di un dipinto da stanza come questo si mostrasse da parte dei collezionisti bolognesi quel "certo scrupolo" di cui parla Zanotti e che avrebbe costretto il pittore a cercare successo nella più permissiva Venezia. (L.P.)

Bibliografia: D. Benati in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 126 (con bibliografia precedente); Idem in *Guido Cagnacci. Protagonista del Seicento tra Caravaggio e Reni*, a cura di D. Benati e A. Paolucci, catalogo della mostra (Rimini), Milano 2008, p. 220.



20. Michele Desubleo

Maubege, 1602 – Parma, 1676

La Madonna della rosa

Olio su tela, 149 x 113 cm

Il soggetto di questo smagliante dipinto contiene una poetica allusione alla passione di Cristo. Dal cestino di fiori in primo piano la Vergine ha tratto una rosa mentre il Bambino prende una passiflora che la devozione popolare ricollega al martirio di Cristo per la forma degli stami, assimilabili agli strumenti della passione. Il dipinto venne riferito a Desubleo da chi scrive, accanto ad alcuni capolavori del bellissimo e fino ad allora misconosciuto fiammingo, in occasione della mostra dedicata all'Arte degli Estensi (Modena 1986) a testimonianza della sua attività per i duchi di Modena per assurgere poi a 'manifesto' della poetica del pittore. Entro la variegata situazione culturale bolognese, la figura di Desubleo si è andata precisando come quella di un geniale outsider per quello speciale itinerario che lo porta dall'adesione al manierismo nordico dello Janssens al naturalismo, romantico e classicheggiante insieme, dei caravaggeschi francesi e nordici, certo conosciuti nel corso di un soggiorno romano entro gli anni venti. Desubleo, che dalle Fiandre aveva seguito in Italia il fratellastro Nicolas Regnier, era entrato a Bologna nella bottega di Reni e aveva sviluppato le propensioni idealizzanti del maestro con accenti di sontuosa eleganza. In questo dipinto la calibratura sceltissima dell'impianto compositivo, la qualità smaltata della pennellata e la dolce infusione luminosa che si attua attraverso il sapiente chiaroscuro rinviano al momento più eletto della sua produzione. La sua esecuzione andrà precisata sul principio degli anni cinquanta, quando esegue il *San Francesco in estasi* per la chiesa annessa al Palazzo Ducale di Sassuolo (1654). Il rotondo e monumentale gestire della Vergine si allinea, in virtù di un analogo temperamento tra aulica compostezza classicizzante e naturalismo fiammingo, ai risultati più alti della contemporanea pittura francese. Lo squisito brano di natura morta dei fiori nel cestino in primo piano può gareggiare con più celebri fioranti attivi in Emilia a queste date, i Cittadini, protagonisti, assieme a Boulanger, della straordinaria decorazione del salone di Bacco nel Palazzo Ducale di Sassuolo.

(L.P.)

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



21. Paolo Emilio Besenzi

Coviolo di Reggio, 1608 – Reggio Emilia, 1656

Giaelee uccide Sisara

Olio su tela, 93 x 73 cm

L'episodio biblico della brutale uccisione dell'oppressore Sisara da parte di Giaelee, una fanciulla ebrea (*Giudici*, 4, 21), già ampiamente trattato dalla pittura cinquecentesca, viene rilanciato con vigore, assieme alla non meno cruenta decapitazione di Oloferne da parte di Giuditta (*Giuditta*, 13, 10), 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. Si tratta di implicazioni ben note alla letteratura del tempo e che in ambiente emiliano si sarebbero diffuse anche attraverso il gigantesco sermone figurato ad affresco nella volta della Basilica della Ghiara a Reggio Emilia, dove entrambe le eroine compaiono con questo preciso significato, ad opera di Luca Ferrari per quanto riguarda *Giaelee*, di Leonello Spada per quanto riguarda *Giuditta*. In questo caso il tema si presta anche a sottolineare il contrasto patetico tra la giovinezza e la fragile beltà della fanciulla e l'efferatezza del suo gesto compiuto per salvare il popolo eletto. L'episodio viene colto nel momento in cui l'eroina biblica alza gli occhi al cielo, quasi a cercare timidamente una giustificazione, dopo aver ucciso il tiranno piantandogli un piolo da tenda nella tempia. Il piano fortemente ravvicinato su cui avviene la scena enfatizza il dramma e l'inquietudine psicologica dell'incantevole fanciulla, ma anche la sottile sensualità dell'incarnato messo in evidenza dall'abito che le scopre la spalla per lo scorcio repentino del capo. Anche la materia pittorica si carica di sottile sensualità, con le sue paste lavorate in modo raffinato e la luce che accarezza le superfici. Dopo una prima attribuzione a Simone Cantarini, la tela è stata restituita al pittore reggiano Paolo Emilio Besenzi da Daniele Benati (1998) grazie al confronto con la produzione già nota dell'artista, che peraltro conta un numero di opere molto esiguo. Oltre a quelle esposte alla mostra a lui dedicata a Reggio Emilia nel 1975 da Massimo Pironcini, va ricordata, nel campo della pittura da stanza, la sorprendente tela raffigurante *Gige e Candaule*, nella quale, per ricordare le suggestive parole di Benati, "la storia di lussuria e di morte raccontata da Erodoto trova una visualizzazione di franca sensualità" (Benati 2006). La voga dei temi di storia antica e biblica, che i committenti reggiani andavano rivisitando con chiaro intento moraleggiante, "interessa Besenzi nella misura in cui può offrirne un'interpretazione pungente e carnale, decisamente interiorizzata", con risultati che lo apparentano al riminese Guido Cagnacci "per la sottile dialettica tra natura e idealità". (L.P.)

Bibliografia: D. Benati in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 148 (con bibliografia precedente).

Il fascino del quotidiano

Il Seicento, il secolo di Caravaggio, porta con sé anche un approccio maggiormente verista alla realtà narrata dai pittori. Non solo grazie al Merisi, però, giacché gli artisti originari delle Fiandre (una regione attualmente parte del Belgio) o dai Paesi Bassi (Olanda) che venivano in Italia, portavano nella Penisola anche una pittura dal taglio profano e più aderente alla quotidianità. Fiamminghi sono sia Adriaen van Utrecht di Anversa, a dispetto del nome che richiama la città olandese di Utrecht, e Giacomo Legi, il cui cognome italianizzato dalle fonti dovrebbe richiamare la città natale, Liegi. Le figure che animano le ‘nature morte’ nelle grandi tele qui presentate, sono realizzate, secondo una prassi ampiamente diffusa, dai ‘figuristi’. Nelle due grandi scene di Legi collabora un genovese, Domenico Fiasella, fornendo così un’importante testimonianza di come a Genova i pittori stranieri e quelli locali, collaborassero in modo stretto e tutt’altro che occasionale, proprio come avveniva nelle Fiandre. Non è un caso se uno dei massimi protagonisti della ‘natura morta animata’ a Genova sia Anton Maria Vassallo, allievo diretto del fiammingo Vincenzo (Vincent) Malò, a sua volta allievo di Rubens ad Anversa e trasferitosi poi in Italia.

Il capolavoro del bolognese Lorenzo Pasinelli qui presentato, uno degli *highlights* delle raccolte di BPER Banca, che in questa tela aderisce proprio alla cosiddetta ‘pittura della realtà’, sceglie come protagonista una popolana e non una regina, una eroina, o una santa. Ciò ricade perfettamente nella lezione tutta bolognese dei Carracci che con la loro Accademia degli Incamminati, nata nel 1582, segnano con anticipo un momento importante per la nascita di quel verismo che dominerà il secolo successivo e di cui appunto Pasinelli è un grande esponente in ambito emiliano.



22. Domenico Fiasella, detto il Sarzana

Sarzana (La Spezia), 1589 – Genova, 1669

Giacomo Legi

Liegi (?), 1600 circa – Milano, 1640 circa

A. Mercato con ritratto di bambino

Olio su tela, 190 x 370 cm

B. Mercato con la buona ventura

Olio su tela, 223 x 324 cm

Genova, ASP Emanuele Brignole, Albergo dei Poveri, Genova

Le due grandi tele, in prestito dall'Istituto Brignole meglio noto come Albergo dei Poveri, sono un esempio importante e di grande qualità della collaborazione tra un pittore genovese e un fiammingo. Domenico Fiasella, grande protagonista della scuola pittorica genovese del Seicento si fa affiancare da uno specialista di natura morta, genere in cui in questo momento eccellono gli artisti fiamminghi provenienti da Anversa e stabilitisi a Genova. Si tratta di Giacomo Legi, la cui fisionomia artistica è stata ricostruita diversi anni fa da chi scrive (A. Orlando, *Un fiammingo a Genova: documenti figurativi per Giacomo Legi*, in "Paragone", 46, 1995, pp. 62-85). Egli lavorava nella bottega del cognato Jan Roos e non deve dunque stupire se l'inventario che costituisce la prima traccia documentaria sulle due grandi tele, un inventario del 1668 di Battina Lomellini, figlia del doge Giacomo di Nicolò (1570-1652) e moglie di Gio. Luca Spinola fu Gio. Maria (1583-1670), le indica come di "Gio. Rosa", dunque Jan Roos, giunto a Genova da Anversa nel 1616 circa e attivo in città fino alla sua morte (1638). L'inventario precisa la presenza di un diverso pittore per le figure, "il Sarzana", ossia il Fiasella.

In occasione del recente studio sulle due (2020; cfr. bibliografia), peraltro in uno stato di maggiore leggibilità per un intervento di restauro successivo al 2006, anno in cui furono esposti a Palazzo Rosso, è stato possibile fare qualche considerazione aggiuntiva. Si è innanzitutto ipotizzato che il ritratto sulla destra, possa essere di Jan Roos e non di Fiasella.

Il piccolo aristocratico indossa un paio di calzoncini che seguono la moda spagnola del primo quarto del Seicento (cfr. quanto dettagliato nel testo richiamato in bibliografia). Si tratta dunque di un dipinto eseguito nel terzo decennio del secolo. La ricerca d'archivio, di cui si dà conto nel contributo ricordato in bibliografia, consente di ritenere che il committente delle due tele sia il Giacomo Lomellini (doge nel 1625-1627), padre di Battina; lo stesso che incaricò proprio il Fiasella nella decorazione del suo palazzo (oggi Lomellini Patrone alla Zecca). L'ipotesi più credibile è che il bambino ritratto sia un nipote, ossia, un figlio di Battina. Potrebbe trattarsi del primogenito Giovanni Battista (1615-1704) che poi diventerà Arcivescovo di Genova e Cardinale di Santa



Cecilia, o forse più credibilmente del secondogenito Giacomo Maria, nato il 17 ottobre 1622, poi conte di Pezuela, visto che porta il nome del nonno, committente dell'opera intorno al 1627-1628. Il bimbo ha accanto a sé un cagnolino, simbolo di fedeltà, e calpesta un panno bianco, un gesto anch'esso certamente simbolico di non facile interpretazione. È probabile però che sia legato alla guerra difensiva di Genova contro i Savoia, proprio durante il dogato di Giacomo Lomellini, da poco conclusosi. Il cane richiamerebbe dunque la fedeltà alla Repubblica e il fazzoletto calpestato alla fine ottenuta con strenua difesa dei dolori (e lutti) che la guerra aveva portato. L'ipotesi si rafforza pensando che l'ex doge è anche committente di Van Dyck per il celebre monumentale ritratto con *La famiglia Lomellini* conservato alla National Gallery di Edimburgo, dove sono presenti proprio i paladini della difesa di Genova contro i sabaudi.

L'inventario seicentesco ricorda l'intervento del Sarzana solo per la tela con la "Cingara", ma, sebbene un po' rovinata, ritengo che gli siano pertinenti anche le figure di quest'altra tela. Resta dubitativo se il bambino si debba a Fiasella o a Jan Roos. Quest'ultima possibilità spiegherebbe però ulteriormente l'attribuzione del dipinto nell'inventario, visto che la parte del ritrattista era considerata importante e il suo autore degno di menzione. Se viceversa si trattasse di Fiasella, sarebbe da indicare come la sua prima opera nota nel campo della ritrattistica.

Il secondo dipinto, non un vero e proprio *pendant* ma probabilmente in serie con il primo, presenta un soggetto che nel secondo e terzo decennio del secolo riscosse particolare successo, anche grazie alla cosiddetta *Buona ventura* di Caravaggio, nota in due versioni. Come noto, Fiasella è a Roma quando Caravaggio è ancora in vita, frequenta gli stessi ambienti (casa Giustiniani, per esempio) ed è pertanto da indicarsi come uno dei principali tramite attraverso cui il caravaggismo giunge a Genova. Affiancandosi agli esperti di natura morta, genere di cui i fiamminghi avevano allora una sorta di monopolio in città, confeziona un manifesto di grande efficacia naturalista per un committente che dimostra, una volta di più, di essere aggiornato. (A.O.)

Bibliografia: A. Orlando in *Genova pittrice. Capolavori dell'Età Barocca nelle collezioni di Banca e Fondazione Carige*, a cura di A. Orlando, Genova 2020, catt. 11a-11b pp. 86-89 (con bibliografia precedente).



23. Adriaen van Utrecht

Anversa, 1599-1653

Natura morta con coppia di amanti

Olio su tela, 151,5 x 196 cm

Firmato "Adriaen van Utrecht fecit [...]" sulla tovaglia

In una grandiosa e sapiente impaginazione barocca si squaderna in primo piano la ricchissima composizione di cacciagione, di frutta e di verdura. Dietro, in una scena di seduzione, il giovane popolano si protende voluttuoso verso la donna che cerca con forza di svincolarsi dall'abbraccio. La luce batte di taglio e mette in evidenza i riflessi sul piumaggio dei volatili, sulla buccia spessa dei frutti e indugia sui chicchi d'uva rotondi e turgidi di succo, che svariano in tonalità diverse, per ritagliare poi gli orli dei cavoli, dei carciofi, degli asparagi e delle foglie di vite accartocciate. In opposizione alla visione minuta e lenticolare dei pittori fiamminghi più antichi, sempre bloccata in una dimensione incorruttibile, qui la composizione si inverte in una materia stillante di tangibile fisicità. Il dipinto, firmato sulla tovaglia, era stato messo in relazione da Mina Gregori (1959) con le nature morte di tradizione caravaggesca, in particolare con gli esempi di Salini, attivo a Roma proprio negli anni in cui si colloca il viaggio di van Utrecht in Italia. Nel 1625 infatti il pittore fiammingo entra a far parte a Roma della Confraternita di San Luca e due anni dopo apre una scuola alla quale parteciperanno numerosi allievi. Ma, come giustamente suggerisce Fiorella Frisoni, questo straordinario dipinto sembra appartenere a una fase matura dell'artista in base al confronto con la *Venditrice di ortaggi* di Pommersfelden, datata 1642, e con la *Natura morta con lepre* della Pinacoteca di Monaco, firmata e datata 1648. Per quanto riguarda le figure, nelle quali la Gregori coglieva un richiamo a Rombouts, che effettivamente collabora con il fiammingo come figurista, nella nostra tela, per la floridezza dei volti e delle forme, nonché per la ricchezza dei panneggi, trapelano rapporti con la cultura rubensiana. Nel tema del mercato, frequente nella pittura fiamminga, con i banchi ricchi di merce e figure popolaristiche spesso colte in atteggiamento sensuale, è individuabile un riferimento ai piaceri della carne, simboleggiati anche dai volatili, e quindi, in senso moraleggiante, un sotteso invito alla temperanza. Questi vivaci squarci di vita quotidiana si possono però considerare anche da un punto di vista documentario e interpretare come metafora del successo che il mercato riscuote ad Anversa nel secondo Cinquecento, quando la città conosce una tale fioritura economica da poter offrire in abbondanza ogni sorta di cibo o vivanda (F. Rossi, *Il porto e la scala di Alemagna: artisti del Nord a Verona*, in *La pittura fiamminga nel Veneto e nell'Emilia*, Verona 1997, pp. 167-201). (L.P.)

Bibliografia: F.Frisoni in *Banca Popolare dell'Emilia e Romagna. La collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 236 (con bibliografia precedente).



24. Anton Maria Vassallo

Genova, 1617/1618 – Milano, 1660

Putti con animali, pesci e bacile

Olio su tela, 92 x 132 cm

La tela risulta decurtata su almeno tre lati (alto, sinistro e destro), così da impedire una perfetta lettura di un eventuale senso narrativo della composizione. Essa in ogni caso è molto simile ad altre note di questo maestro, che si afferma con uno dei più importanti pittori di natura morta nella Genova di pieno Seicento. 'Il più fiammingo dei genovesi' è uno dei massimi esponenti di quel gusto per la 'natura morta animata', di cui ho avuto modo di scrivere in più occasioni a partire dalla monografia del 1999 (cfr. A. Orlando, *Anton Maria Vassallo*, Genova 1999). Secondo la prassi consolidata del riassetto di elementi di un personale repertorio riproposti identici, precedentemente appuntati su fogli o telette e poi ripetuti, o proprio 'trasferiti' con dei cartoni in altre composizioni e diversi contesti tematici, il Vassallo ne propone qui alcuni. Per esempio la gabbia di legno con le galline si ritrova nel *Gatto nel pollaio* di collezione privata a Novi Ligure (Orlando 1999, cit., cat. I.19, pp. 96-97) e nella *Natura morta con pappagallo, pavone e altri animali* di ubicazione ignota (A. Orlando, *Nature morte di Anton Maria Vassallo*, in "Proporzioni", I, 2000, pp. 150-162, fig. 224); il bacile in rame con i pesci è una variante dell'elemento che domina le quattro versioni autografe della *Natura morta con pesci e bacile* (cfr. da ultimo A. Marengo in *I fiori del barocco: pittura a Genova dal naturalismo al rococò*, catalogo della mostra di Genova, a cura di A. Orlando, Cinisello Balsamo 2006, pp. 66-67); la scimmietta così disposta, con lo sguardo volto alle spalle è quasi identica a quella che compare nell'*Allegoria* della collezione genovese della Banca e in altri numerosi dipinti; il cagnolino sull'estremità sinistra ci è anch'esso familiare e possiamo rintracciarlo altrove. Così si potrebbe procedere per forse tutti i singoli elementi di questa affollata scena, che risulta così esemplare a mostrare il modo in cui il pittore lavorava.

Il presente dipinto dovrebbe riferirsi alla maturità del Vassallo, intorno alla metà del secolo, anche per quel sapore pienamente barocco del dinamismo interno e del ritmo giocoso della scena.

(A.O.)

Bibliografia: A. Marengo in *Genova pittrice. Capolavori dell'Età Barocca nelle collezioni di Banca e Fondazione Carige*, a cura di A. Orlando, Genova 2020, cat. II.16 p. 47 (con bibliografia precedente).



25. Lorenzo Pasinelli

Bologna, 1629-1700

Fanciulla con gabbietta vuota

Olio su tela, 74 x 54,5 cm

La giovinetta viene rappresentata mentre con aria malinconica, ma con un gesto di grave e compunta ammonizione, indica la gabbietta rimasta vuota. La poetica immagine sottintende un delicato significato allegorico relativo all'innocenza della fanciullezza che, come un bene prezioso e mal custodito, può volare via troppo presto e in modo irrimediabile come l'uccellino dalla gabbietta lasciata aperta. Questo tipo di soggetto era tra i più divulgati dai generisti bolognesi tra il XVII e il XVIII secolo come Gambarini e Beccadelli. La fortuna della gabbietta per uccelli, che si riallaccia alla tradizione delle 'malizie' femminili, poteva però sottintendere una valenza più esplicitamente sessuale legata ai volatili. L'allusione più immediata è quella della verginità che si invola, ma un'allusione più dotta e ricercata, di gusto quasi cortese, potrebbe far riferimento all'amore inteso come una gabbia che imprigiona il cuore dell'amante sventurato. Nella nostra tela la sincerità profonda, benché camuffata sotto il ricercato pretesto moraleggiante, affiora nell'impaginazione spoglia e nel volto della giovane contadina dalle guance arrossate. Il dipinto conserva così la freschezza del riporto diretto, nella tradizione della 'testa di carattere' e dell'abbozzo inaugurata da Annibale Carracci. La stesura pittorica disinvolta e virtuosistica nella resa luminosa dei bianchi e la naturalistica evidenza delle ombre rimandano però ad una datazione molto più avanzata rispetto ai modelli carracceschi. Dopo una prima attribuzione a Francesco Stringa, pittore modenese legato alla corte estense, il dipinto è stato restituito a Lorenzo Pasinelli. Carmela Baroncini, nella monografia dedicata all'artista (1993), ne suggerisce una data di esecuzione intorno agli anni ottanta. Pur nella sua destinazione a un collezionismo molto selezionato, il pittore coniuga alla "bonarietà del riporto dal vero", "la franca disinvoltura della conduzione pittorica" (Benati). È chiaro che l'incentivo per questa ricerca in senso sperimentale gli proveniva dal *revival* carraccesco che caratterizzò il clima artistico bolognese, tanto sul fronte della pittura quanto su quello della riflessione teorica che nel 1678 vide l'uscita della *Felsina pittrice* di Carlo Cesare Malvasia. Nondimeno, il dipinto sottintende l'aggiornamento sulla pittura di genere che ha le sue radici nell'Europa del Nord: non solo la conoscenza dei dipinti olandesi e fiamminghi presenti nelle collezioni bolognesi, ma anche un preciso interesse per il ricco repertorio di figure di contadini, di mendicanti e popolani di Eberhard Keilhau, noto come Monsù Bernardo. (L.P.)

Bibliografia: D. Benati in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 166 (con bibliografia precedente).

Gesti di seduzione

Le pagine dei testi sacri, i poemi moderni, l'epica antica e i miti classici sono fonte di ispirazione per gli artisti del Seicento, dai quali viene sviluppata, in base a una nuova e più sincera idea di pittura, quella poetica degli affetti sulla quale, dai Carracci in poi, si sintonizzeranno i maestri bolognesi. Il tema biblico di *Susanna e i vecchi*, diffuso per la sua valenza di *exemplum virtutis* secondo i dettami della Controriforma, da Ludovico Carracci è messo in scena in tutta la sensualità attraverso la nudità bianca e provocante del corpo scorciato della donna, in contrasto con il turpe affanno degli aggressori. Questa ansietà morale si trasforma in recitativo melodrammatico nel *Rinaldo e Armida* di Alessandro Tiarini. Tratto dalla *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso, è descritto il momento in cui, dopo la vittoria dell'esercito cristiano, la maga cerca di darsi la morte ma è trattenuta dall'abbraccio dell'amato. La vena malinconica di Tasso si declina in esplicita sensualità e il corpo di Armida cede, "quasi fiore mezzo inciso", lungo la diagonale della tela mentre il dardo acuminato contrasta con la candida morbidezza del seno. Anche le *Metamorfosi* di Ovidio offrono un vasto repertorio, come la storia di Callisto, la più bella delle ninfe di Diana, sedotta da Giove. Sisto Badalocchi raffigura Diana che scopre la gravidanza di Callisto e, gelosa, si appresta a punirla trasformandola in orsa. Alla seducente retorica dei gesti del racconto ovidiano si affianca il languido registro dei sentimenti dell'*Amore disarmato dalle ninfe di Diana* di Lorenzo Pasinelli, dove Cupido, capace di far innamorare chiunque colpisca con i suoi dardi, si è addormentato senza accorgersi che lo stanno privando dei suoi poteri. Un gusto più ricercato e leggero di stampo barocchetto caratterizza il dipinto del modenese Francesco Stringa che raffigura *Galatea sospinta sul mare dai venti* tra gli amorini svolazzanti. A confronto, la calibrata espressione di affetti della tela con *l'Incontro tra Rachele e Giacobbe* di Marcantonio Franceschini, anche nel nitore della materia pittorica, prelude già a elette armonie neoclassiche.



26. Ludovico Carracci

Bologna, 1555-1619

Susanna e i vecchi

Olio su tela, 169 x 128 cm

Nel folto giardino di casa all'ora del tramonto, la bella e virtuosa Susanna viene insidiata da due vecchi giudici, invaghiti di lei (*Daniele*, XIII, 22-23). Di fronte al diniego della donna, metteranno in atto la loro vendetta e la accuseranno di adulterio. Ma poi Susanna verrà scagionata e i due vecchi saranno condannati a morte. Assieme ad altre eroine bibliche, struggenti e insieme didascaliche, la vicenda di Susanna tocca in età barocca il massimo del successo per la possibile lettura in chiave moraleggiante del tema erotico. Il dipinto, “di sorprendente originalità e potenza”, è stato riconosciuto a Ludovico Carracci da Carlo Volpe, che ne ha individuato la citazione fornita da Malvasia nella vita dedicata all'artista nella sua *Felsina pittrice* pubblicata a Bologna nel 1678: “in Venezia in casa Vidman”. La sua menzione in un inventario della raccolta del 1659, assieme ad altri quadri di famosi maestri come Veronese, Tiziano e Guido Reni, dimostra il prestigio di cui la tela doveva godere fino da allora. Volpe, in una scheda manoscritta, pubblicata in seguito nella prima edizione del catalogo dei dipinti della banca (1987), parlava di “misterioso patetismo” e di “ansietà morale” in relazione alla drammaticità dell'opera che già nell'inventario seicentesco veniva ricordata come “Susanna violentata dai vecchi del Carracci”. Il pittore mette in luce tutta l'intrinseca sensualità della vicenda attraverso la nudità bianca e seducente della donna, scorciata in modo provocante, in contrasto con il turpe affanno dei due aggressori che si protendono a profanare il suo corpo. Uno le ha addirittura appoggiato la mano sulla coscia mentre l'altro cerca di liberare la barba dalle dita di lei. Tale versione esplicitamente erotica del tema biblico mette in evidenza la “sensualità” e la “vergogna” della narrazione per sottolineare l'ammonimento che si deve trarre dalla vicenda, come ci comunica anche il gesto dell'angioletto che piange. Questa valenza moraleggiante è stata argomentata da Gail Feigenbaum che nota anche l'intenzionale prestito michelangiolesco nella posa di Susanna, tratta dalla Eva del *Peccato originale* della cappella Sistina. Volpe sottolineava nel dipinto una “violenza di forme e di chiaroscuro, annuvolato e meteorologico, quasi nel colmo del dissidio dialettico fra l'accentuato patetismo manieristico, eredità della Controriforma, e il vitalismo dell'età che sarà appunto del Barocco” in linea con le opere licenziate da Ludovico nel corso dell'ultimo decennio del Cinquecento.

(L.P.)

Bibliografia: D. Benati in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, pp. 88-90 (con bibliografia precedente).



27. Alessandro Tiarini

Bologna, 1577-1668

Rinaldo e Armida

Olio su tela, 115 x 148 cm

Dopo la vittoria dell'esercito cristiano, la maga Armida, che aveva tentato inutilmente di irretire con le sue arti magiche Rinaldo, risolve di darsi la morte trafiggendosi con un dardo ma viene salvata dall'amato. La tela, restituita a Tiarini da Carlo Volpe, è da identificare con quella che Carlo Cesare Malvasia ricorda in un appunto manoscritto come opera del pittore acquistata dal cardinal Vidoni legato di Bologna (Benati 2006). Si tratta di un altissimo esempio dell'interesse per i temi tratti dalla *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso, che avevano cominciato a diffondersi fin dai primi anni del Seicento. Nella splendida raccolta romana del cardinale Alessandro d'Este compariva un'altra versione di questo tema elaborata dallo stesso Tiarini, passata alla morte di questi (1624) alla nipote Giulia e ora nel museo di Lille. "Fu gran lettore e gli piacque vedere tutte le storie e le favole", dice di lui Malvasia (*Felsina pittrice*, 1678, Bologna, II, pp. 135-136), sottolineando come "prima di dar mano all'opre leggeva ben bene il testo" per poi svilupparne gli aspetti più patetici e penetrare l'"essenza" e la "sostanza" della storia. Nel nostro splendido dipinto Rinaldo, giunto all'improvviso, vede la maga e "da tergo ei se le aventa e 'l braccio prende". Tiarini registra il momento in cui "ei la sostenne, / le fe' d'un braccio al bel fianco colonna / e 'ntanto al sen le rallentò la gonna". L'adesione al testo poetico è esemplare, ma poi il pittore trasferisce la vena malinconica di Tasso su un piano di esplicita sensualità e fa cedere il corpo di Armida, "quasi fiore mezzo inciso", lungo la diagonale del melodrammatico gesto, sviluppando in senso pienamente barocco il contrasto tra "l'acuminatezza del dardo e la candida mollezza del seno" (Benati). Rispetto alla versione di Lille, qui il pittore carica l'immagine in senso ancora più drammatico, in consonanza con le opere realizzate nel corso degli anni trenta. La bellissima tela diventa in questo modo uno dei risultati più significativi di quella ricerca espressiva sulla quale, all'insegna della formula oraziana dell'*ut pictura poesis*, si misurarono i teorici dell'arte del Seicento. (L.P.)

Bibliografia: D. Benati in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, pp. 134-136 (con bibliografia precedente); B. Ghelfi in *Guido Cagnacci. Protagonista del Seicento tra Caravaggio e Reni*, a cura di D. Benati e A. Paolucci, catalogo della mostra (Rimini), Milano 2008, p. 200; L. Peruzzi in *Passaggi. Tempi e geografie dell'arte a Modena dal Rinascimento alla globalizzazione*, a cura di L. Peruzzi, F. Piccinini, L. Rivi, catalogo della mostra, Modena 2015, p. 37; L. Peruzzi in *Uno scrigno per l'arte. Dipinti antichi e moderni dalle raccolte BPER Banca*, Modena 2017.



28. Sisto Badalocchi

Parma, 1585-post 1620

Diana e Callisto

Olio su tela, 64,5 x 93 cm

In un ombroso paesaggio, tra le fronde degli alberi che si intridono di rorido colore e di luce si svolge la scena ben nota di Diana e Callisto tratta dal secondo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio. È descritto il momento in cui Diana scopre incinta la ninfa Callisto alla quale Giove si è congiunto prendendo le sembianze della dea e, con gesto sdegnato, la caccia da sé. La gelosa Diana trasformerà l'infelice ninfa in orsa che, dopo varie peripezie, darà luogo all'Orsa Maggiore. Il racconto ovidiano aveva goduto di grande fortuna dopo che Annibale Carracci lo aveva raffigurato su una delle pareti della Galleria Farnese (1604-1606), anche se in quella impresa il maestro, ormai provato dalla malattia, lasciò la responsabilità agli allievi fornendo solo degli schizzi. Il riquadro con *Diana e Callisto* viene riferito perlopiù a Domenichino, ma talvolta anche al giovane Badalocchi: “un riferimento che appare tuttavia difficile da condividere stante il modesto esito qualitativo raggiunto” (Benati 2006). Appare invece inequivocabile l'appartenenza di questa tela deliziosa a Sisto Badalocchi, uno dei migliori artisti fra quelli che, all'aprirsi del XVII secolo, calarono dall'Emilia a Roma per entrare nella bottega di Annibale Carracci. Il dipinto, esempio fra i più tipici della produzione pittorica di questo artista, che assimila con intelligenza il linguaggio ideale del maestro fornendone una versione garbata e minuta, riprende, arricchendolo, il modello romano di Palazzo Farnese. Risulta molto simile la composizione che si articola in due gruppi contrapposti di figure, come molto simile appare il gesto di minaccia della dea, ma la fattura è molto più sciolta e la gamma cromatica più preziosa e lucente. Dedito largamente anche alla pittura a fresco, è nel dipinto da cavalletto come questo che le particolari doti dell'artista sembrano esprimersi al meglio. Ricondotto alla misura più contenuta del quadro da stanza, il modulo classico della sua solida educazione diventa più leggiadro nella sapiente sintassi compositiva, nella morfologia tonda e sinteticamente tornita delle figure, nella sapiente retorica gestuale, garbata e vivace, e nella concezione ariosa del paesaggio. Questi elementi offrono termini di confronto puntuali con altre opere eseguite dal pittore di Parma sul finire del primo decennio. Il gusto per un paesaggio che si intride di luce, rimanda alla tela con *Venere e Marte* del Musée des Beaux-Arts di Rouen, anch'essa databile sul finire del primo decennio. (L.P.)

Bibliografia: D. Benati in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 102 (con bibliografia precedente).



29. Lorenzo Pasinelli

Bologna, 1629-1700

Amore disarmato dalle ninfe di Diana

Olio su tela, 114 x 159 cm

Il piccolo e irresponsabile Cupido, figlio di Venere e Vulcano e personificazione dell'Amore carnale, capace di far innamorare chiunque colpisca con i suoi dardi, ha abbandonato l'arco e si è addormentato sopra un drappo rosso. Da un tendaggio che scopre il paesaggio in lontananza emergono le ninfe di Diana, dea della caccia, che cercano di sottrarre a Eros la faretra piena di frecce privandolo così dei suoi poteri. La bellissima tela si collega ad un peculiare e prezioso filone della pittura bolognese del XVII secolo, quello della pittura mitologico-pastorale che trae origine dalle opere di Albani per sfociare poi nell'Arcadia di Franceschini e nei divertimenti di Giuseppe Maria Crespi sul tema delle ninfe che disarmano gli amorini. Restituito a Lorenzo Pasinelli da Fiorella Frisoni, il dipinto corrisponde alla descrizione del quadro eseguito per il senatore Francesco Ghislieri di cui parla Zanotti, con il quale è da identificarsi (G.P. Zanotti, *Nuovo fregio di gloria a Felsina sempre pittrice nella vita di Lorenzo Pasinelli*, Bologna 1703, pp. 67-68). L'opera era stata esposta dal proprietario in occasione della festa del *Corpus Domini* nel cortile del suo palazzo che, come dice Zanotti, era "addobbato di damaschi rossi, e coperto di veli dello stesso colore, il che per via di riflessi aggiungeva tanto di rosso a quel poco che poco ne aveva". Il fatto che apparisse a Zanotti "tutto dipinto di lacca, e di minio" sembra proprio corrispondere, oltre al rosso acceso del cuscino e del panno sul quale dorme Amore e alla faretra della stessa tonalità, alla "patina dolcemente accaldata delle carnagioni e il timbro bruno dei colori" (Frisoni) che caratterizzano la nostra tela. Il rossore delle carnagioni, per il quale la tela fu criticata, non toglie nulla, per la verità alla bellezza dell'opera, come già vide lo stesso Zanotti che lo giudicò uno dei più belli che potessero uscire dalla mano di quel "gran Pittore". Rimandano al linguaggio del maestro la qualità della materia "per pennellate trasparenti sulla materia bruna" e "il modo di accendere subitanei bagliori sui diademi, sui fermagli, sui capelli", fino al bellissimo particolare della perla pendente al lobo della ninfa a destra. La poetica dell'artista che, come in questa tela, coniuga la raffinata e vibrante conduzione pittorica con il registro languido e patetico dei sentimenti, si rivelerà fondamentale per la pittura bolognese a venire. Per quanto riguarda i tempi di esecuzione, dalla testimonianza dello Zanotti si può dedurre che il nostro dipinto, dopo un lungo periodo di lavorazione, era in gran parte realizzato poco prima del 1689.

(L.P.)

Bibliografia: F. Frisoni in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, pp. 162-164 (con bibliografia precedente).



30. Francesco Stringa

Modena, 1635-1709

Galatea sul mare sospinta dai venti

Olio su tela, 60 x 71 cm

La possente figura di Zefiro, ripreso di spalle in primo piano, si contrappone all'elegante Galatea sospinta sul mare dai venti e circondata dal suo seguito di amorini e di tritoni. La grazia della composizione viene sottolineata dal drappo bianco che si dispiega nel cielo azzurro con un andamento garbatamente circolare. È stato Daniele Benati a restituire questa incantevole tela a Stringa e a mettere in luce l'importanza della sua produzione da stanza, a lungo offuscata dalla fama delle sue monumentali pale d'altare. L'appassionata ammirazione per i maestri della cultura emiliana, dai Carracci a Guercino, a Lanfranco, a Reni è alla base delle creazioni migliori dell'artista, sempre caratterizzate da un tono di grande coinvolgimento. Nascono così capolavori come *l'Assunzione della Vergine* eseguita per la chiesa del Collegio di San Carlo, profondamente emozionante e densa di luce naturale. Ma il costante riferimento ai grandi modelli del passato, dal classicismo bolognese fino al Cinquecento veneto, guida anche la sua produzione da stanza. "Si tratta di un campo che il pittore praticò con assiduità, specializzandosi soprattutto in dipinti di piccolo formato in cui il tema, di volta in volta storico o mitologico, si presta a un'elegante miniaturizzazione delle immagini, tale da anticipare quello che nel secolo successivo sarebbe stato il gusto barocchetto" (Benati 2006). È un vero e proprio "gusto citazionistico", come lo definisce Benati, che sta alla base di queste raffinate composizioni e bene si addice a un artista come Stringa che era succeduto a Flaminio Torri nella carica di soprintendente alle raccolte artistiche estensi. L'intenso naturalismo delle opere giovanili ha ormai ceduto il passo a una grazia ricercata che restituisce la scena con spirito colto ma in termini di eleganza divertita e disimpegnata. Non sorprende, come sottolinea Benati, che il pittore utilizzi soluzioni da lui stesso inventate per contesti importanti, o anche i suoi disegni di nudo legati alla sua attività di insegnante nell'Accademia Ducale, dove il modello può essere messo in pose provocanti come nel nostro Zefiro.

(L.P.)

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



31. Marcantonio Franceschini

Bologna, 1648-1729

L'incontro tra Rachele e Giacobbe

Olio su tela, 148,5 x 114 cm

Il dipinto, insieme al suo *pendant*, proviene da una collezione privata genovese. Entrambi si riferiscono alla vicenda biblica di Rachele, la minore e la più bella delle figlie di Labano, uno dei personaggi femminili del Vecchio Testamento ai quali l'esegesi cristiana accorda il valore di prefigurazione della Madonna. Questa tela mostra Giacobbe che, dopo aver rotolato per lei la pietra che copriva il pozzo permettendo alle sue greggi di abbeverarsi, le rivela la sua identità e la bacia commosso dimostrandole il suo amore (*Genesi*, 29, 2-12). Nel nostro dipinto l'andamento paratattico dell'impaginazione che, pur nel saldo impianto narrativo, palesa una molle dolcezza e una grazia estenuata, denuncia l'ormai completo affrancamento di Franceschini dal magistero di Carlo Cignani. In un'ambientazione arcadica, eleganti quinte arboree si stagliano contro il cielo azzurro e inquadrano le armoniose movenze delle figure. La poetica del contrapposto di reminiscenza classica articola nello spazio la garbata retorica gestuale dei protagonisti in una studiata combinazione di atteggiamenti e di posizioni. Nella figura di Rachele, come in una scultura greca, alla gamba sinistra scoperta e portante, corrisponde quella destra panneggiata che arretra, in perfetto equilibrio con il bilanciato movimento di Giacobbe che si china verso di lei per cingerle la vita. 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, ormai proiettato in un universo poetico intriso di quelle ricercatezze *rocaille* che stavano conquistando i maggiori centri europei. L'opera è da collocare nel periodo della tarda maturità dell'artista, quando lavora anche per Genova e realizza opere straordinarie per una committenza raffinata come quella degli Spinola e dei Pallavicini Podestà (1715). 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, dove la pienezza tornita delle forme si coniuga con la purezza del disegno.

(L.P.)

Bibliografia: L. Peruzzi in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, pp. 200-201 (con bibliografia precedente).

La mostra Anna Orlando, Lucia Peruzzi	5
Vicende e formazione della collezione BPER Banca Lucia Peruzzi	7
Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, poi Banca Carige oggi BPER Banca Anna Orlando	17
La collezione BPER Banca: un capitolo di storia dell'arte emiliana Lucia Peruzzi	29
La fortuna degli emiliani a Genova presso il collezionismo del Sei e del Settecento Anna Orlando	47
Opere Schede di Anna Orlando e Lucia Peruzzi	
Emiliani a confronto	61
Magie di luce	73
I colori della musica	83
Vergini ed eroine	99
Il fascino del quotidiano	111
Gesti di seduzione	123

BPER:

Banca

Sinfonie d'arte. Capolavori in dialogo tra Modena e Genova.

a cura di **Anna Orlando** e **Lucia Peruzzi**

La Galleria BPER Banca
In collaborazione con Fondazione Carige

La Galleria BPER Banca
Sabrina Bianchi
Marco Lanfranco Beccaria
Greta Rossi
Anna Scattolin

Fondazione Carige
Onofrio Contu
Franca Mangini
Paolo Momigliano
Andrea Rivellini
Margherita Viotti

Exhibition design
Andrea Isola

Grafica del sistema visivo
Treart Snc

Testi materiali mostra
Anna Orlando e **Lucia Peruzzi**

Trasporto e allestimento
Arteria Srl
Tecnoarte Genova Snc

Sponsor tecnico
Tecnoarte Genova Snc

Produzione allestimento
Fast Events
Pitto P. Zeta Srl

Trailer e video
Gabriele Sanlazzaro

Curatela e testi
Anna Orlando e **Lucia Peruzzi**

Referenze fotografiche
Ernesto Tuliozi
Luigino Visconti
Progetti didattici
Libri progetti educativi Srl

Realizzazione editoriale
Sagep Editori, Genova
Direzione editoriale
Alessandro Avanzino
Impaginazione
Barbara Ottonello, Matteo Pagano,
Veronica Armanino
Redazione
Giorgio Dellacasa

Si ringraziano
Fabrizio Callai, Luca Cannas, Conservatorio di Musica Niccolò Paganini, Dynamic, Raffaele Guido, Agnese Marengo, Monica Martinengo, Renato Tortarolo, Roberto Tagliamacco, Ufficio Brand e Marketing Communication ed Ufficio External Relations di BPER Banca

Dal 21 aprile al 23 luglio 2023
Fondazione Carige,
Palazzo Doria-Carcassi
Via David Chiossone 10, Genova
tutti i venerdì, sabato e domenica
dalle 10 alle 18
Info e prenotazioni
lagalleria@bper.it
www.lagalleriabper.it
@lagalleriabper

LaGalleria

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.

Finito di stampare nel mese di aprile 2023
da Grafiche G7 Sas, Savignone (Ge)
per Sagep Editori Srl, Genova



BPER:

Banca

CORPORATE COLLECTION

