

BPER:
Banca
CORPORATE COLLECTION



LaGalleria

Ospiti a Palazzo

LaGalleria

Ospiti a Palazzo.
Figure in posa e al naturale.



LaGalleria

Ospiti a Palazzo.
Figure in posa e al naturale.

a cura di Lucia Peruzzi

BPER:

Banca

CORPORATE COLLECTION

Per la prima volta La Galleria BPER Banca apre le porte di Palazzo Martinengo di Villagana a Brescia, allestendo una piccola ma preziosa mostra.

Ospiti a Palazzo. Figure in posa e al naturale a cura di Lucia Peruzzi è l'occasione per presentare al pubblico una selezione di capolavori emiliani della *corporate collection* di BPER Banca. A questi dipinti si affiancano opere provenienti da prestiti, che completano e qualificano il percorso espositivo dedicato al ritratto, un genere artistico che si è sviluppato e trasformato attraverso i secoli.

Accademia Carrara di Bergamo, Fondazione Brescia Musei e Museo Civico di Modena sono le tre istituzioni che hanno contribuito con i loro dipinti a rendere *Ospiti a Palazzo* una mostra-dossier completa e raffinata.

Con queste importanti collaborazioni, La Galleria BPER Banca conferma la volontà di consolidare una rete di connessioni in ambito culturale, perché è anche grazie all'arte che BPER Banca genera valore per i territori e per le comunità, rendendo accessibile un patrimonio che racconta la storia dell'arte, per tutti e tutte.

LaGalleria
Corporate Collection



Con la mostra *Ospiti a Palazzo* trova compimento un percorso da tempo avviato da BPER Banca e che Fondazione Brescia Musei ha avuto l'onore e il piacere di condividere in un rapporto di collaborazione e sinergia che muove da un intento comune: quello di mettere a sistema il patrimonio artistico pubblico e privato per rendere sempre più qualificata l'offerta rivolta ai cittadini bresciani e a quanti, in quest'anno della Capitale Italiana della Cultura sempre più numerosi, visiteranno la nostra città.

Nel 2022 BPER Banca ha accolto con grande generosità la nostra richiesta di concedere in deposito i tre dipinti di Giacomo Ceruti che storicamente figuravano tra i capolavori custoditi in Palazzo Martinengo Villagana: la *Madre con bambino* e i *Ritratti dei coniugi Aliprandi* sono così entrati a far parte, con un impegno di lungo termine, del percorso permanente della Pinacoteca Tosio Martinengo e sono stati vero e proprio motore, insieme con altre importanti acquisizioni, di un generale ripensamento delle sale dedicate al Settecento. È stata questa una tappa fondamentale del progetto biennale dedicato alla valorizzazione dell'opera di Giacomo Ceruti, che si concluderà a breve con il rientro dei dipinti del Ciclo di Padernello dagli Stati Uniti e la presentazione in Pinacoteca di un nuovo, definitivo ordinamento. È una felice coincidenza che tale circostanza si verifichi nello stesso momento in cui BPER Banca apre la sua splendida sede bresciana per accogliere i visitatori, che siamo certi accorreranno numerosi, attirati dalla magnificenza del palazzo e dalla qualità delle opere esposte. Tra queste figureranno anche uno dei due dipinti di Antonio Cifrondi che – in un rapporto di mutualità – Fondazione Brescia Musei ha concesso in comodato a BPER Banca perché li potesse integrare nelle proprie collezioni. Con l'obiettivo comune più sopra ricordato, e che ci sembra si possa dire felicemente raggiunto.

Francesca Bazoli

Presidente Fondazione Brescia Musei

Stefano Karadjov

Direttore Fondazione Brescia Musei



Vicende e formazione della Collezione BPER Banca

La storia della raccolta di BPER Banca è strettamente legata agli intrecci fra la storia dell'arte, il mercato e il collezionismo che caratterizzano la seconda metà del Novecento e a 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. Questa raccolta si inquadra dunque nel contesto del più vasto fenomeno del collezionismo privato emiliano sviluppatosi nell'ultimo quarantennio del secolo scorso, 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 della metà del Novecento, 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 viene avviata alla fine degli anni Cinquanta in modo casuale con l'acquisto di alcuni dipinti di carattere decorativo, battaglie e nature morte, per arredare gli uffici di rappresentanza della sede centrale di via San Carlo a Modena. Da subito però appare necessario impostarla secondo uno sviluppo coerente con l'obiettivo di renderla espressione della storia del territorio: 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 documenta 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 altare portatile di Cristoforo Canozzi 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. 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. Questa anconetta, secondo Volpe, "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". Qui la semplice idealizzazione geometrica tipica delle tarsie cede il passo ad un linguaggio più dolcemente naturalistico e le chiare forme del razionalismo prospettico si intridono di una morbida luce che si espande nel paesaggio collinare. Ma è poi la tela con *Sant'Elena fra i santi Sebastiano, Domenico, Pietro martire e Girolamo*, acquistata nel 1982, a mettere ulteriormente in primo

piano il dialogo con Longhi che, in un saggio apparso nel 1958, vi aveva individuato i prodromi del 'divino' Correggio. Volpe, in accordo col maestro, ne sottolineava il carattere ancora sospeso tra il romantico naturalismo atmosferico di Giorgione e il classicismo di stampo raffaellesco. 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, a lungo impegnati dagli Estensi, 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 fino 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'i-



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



nizio del 1970 entrano nella collezione, in tempi molto ravvicinati, opere importanti studiate da Volpe, tra cui *Susanna e i vecchi* di Ludovico Carracci (fig. 2), dove il tema biblico viene riletto in termini apertamente erotici, e lo spettacolare dipinto a soggetto tassesco raffigurante *Rinaldo e Armida* (fig. 3). Questa tela, ricondotta da Volpe al nome di Alessandro Tiarini in anni in cui il pittore non era ancora stato adeguatamente indagato, sarebbe divenuta paradigmatica dei modi sensuali e barocchi con cui l'artista riesce sempre a interpretare il testo poetico. Una simile intensità narrativa di stampo ludovichiano, riletta in chiave di commosso teatro popolare, la troviamo nel *Pianto di Giacobbe* di Giacomo Cavedoni, che mosse i primi passi nell'Accademia

dei Carracci, mentre nella *Giuditta con la testa di Oloferne*, dello stesso artista, il soggetto caravaggesco viene riletto con taglio teatrale fortemente ravvicinato e con una pastosità cromatica che richiama Tiziano.

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. 4), attivo tra Bologna e Roma, che studi successivi avrebbero rivelato provenienti dalle raccolte dei Pallavicino di Parma. A queste si aggiungono tre eleganti tempere

2. Ludovico Carracci, *Susanna e i vecchi*, Modena, Collezione BPER Banca



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 (fig. 5), che appare anche sulla copertina del catalogo, viene acquisita nei mesi immediatamente successivi alla chiusura dell'esposizione. È in questa opera che la scuola

3. Alessandro Tiarini, *Rinaldo e Armida*, Modena, Collezione BPER Banca



bolognese di ambito reniano tocca un punto di eccellenza. Desubleo, di origine fiamminga, è uno dei più brillanti allievi di Guido, distinguendosi per un itinerario culturale che lo porta dal manierismo nordico al naturalismo, romantico e classicheggiante insieme, dei caravaggeschi francesi conosciuti durante un giovanile soggiorno romano a fianco del fratellastro Nicolas Renier. Questa ormai celebre opera, nella sceltissima armonia compositiva e nella qualità smaltata della pennellata, rimanda al principio degli anni Cinquanta quando il pittore era attivo anche per gli Estensi.

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

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

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, viene acquistato dopo la monografia a lui dedicata da Benati e pubblicata a cura dello stesso istituto bancario. L'opera si pone sul medesimo filo ideale dell'anconetta 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, testimone però di una situazione culturale ormai sul finire del terzo decennio del Cinquecento aggiornata sul classicismo di stampo raffaellesco. Grazie alla costante attenzione alle vicende del mercato, a questi dipinti si aggiungono altre importanti opere di artisti di quel secolo, tra le quali un'altra tela di Girolamo da Carpi, ossia la bellissima e drammatica *Crocifissione*, e le tavole di Francesco Zaganelli, Innocenzo da Imola e Bartolomeo Ramenghi detto il Bagnacavallo. Ma il nucleo più ricco e suggestivo che si è andato costituendo nel tempo è



5. Michele Desubleo, *La Madonna della rosa*, Modena, Collezione BPER Banca

quello dedicato alla pittura del Sei e Settecento emiliano: dalla più sincera adesione al dato naturale che fa capo all'Accademia degli Incamminati inaugurata a Bologna nel 1593 dai Carracci, alle propensioni più auliche e raffinate del classicismo di Guido Reni, fino alle ricercate esibizioni del melodramma barocco. Ne emerge così una 'collezione ideale' che, in molti casi, ripropone temi e snodi culturali trattati da Volpe fin dai suoi interventi giovanili. Uno spicco del tutto particolare viene ad assumere l'ingresso nella raccolta di una tela raffigurante *San Girolamo in preghiera*, datata 1585, riferita dallo stesso Volpe a Annibale Carracci e la cui paternità è stata in seguito confermata in modo inequivocabile dal reperimento di un disegno autografo dell'artista preparatorio per la figura del santo. Sono poi opere come *l'Apollo e Marsia* del Guercino, proveniente dalla ricchissima raccolta romana del cardinale Alessandro d'Este, fratello del duca Cesare, certamente da collocare nel periodo più fervido dell'artista, e il sontuoso *Amore dormiente* di Guido Reni (fig. 6), con tutta probabilità l'esemplare proposto in acquisto al duca di Modena dal suo consulente artistico a Bologna, il conte Ferdinando Ariosti, a suggellare in modo sempre più stretto l'ideale legame con il gusto più ricercato della committenza e del collezionismo estense dopo il trasferimento della capitale del ducato da Ferrara a Modena nel 1598. Si ricollega direttamente a questo momento di passaggio *l'Allegoria del Buon Governo* di Gaspare Venturini che faceva parte del gruppo di ovali realizzati sul finire del Cinquecento dagli artisti più emergenti del momento, tra i quali gli stessi Carracci, per uno dei soffitti dell'appartamento privato di Giulia de' Medici, consorte di Cesare d'Este, in Palazzo dei Diamanti a Ferrara e che arrivarono poi nel Palazzo Ducale di Modena, dove vennero riallestiti per rievocare la magnificenza della corte cinquecentesca.

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*, 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. In questo bellissimo dipinto, in un calibrato equilibrio tra colta retorica classicheggiante e delicata resa degli affetti, la lezione di Guercino si arricchisce delle suggestioni idealizzanti di Guido Reni. È stata 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 *Allegoria della Storia* è un'opera tra le più affascinanti della rarissima produzione da stanza di Boulanger, dove la delicata e composta eleganza della fanciulla ricorda le pro-

6. Guido Reni, *Amore dormiente*, Modena, Collezione BPER Banca



tagoniste che ci guardano algide dalle pareti del palazzo sassolese. La tela entra nella raccolta della banca dopo essere stata esposta alla mostra *Tesori ritrovati. La pittura del ducato estense nel collezionismo privato* tenuta a Modena nel 1998 e alla quale la banca presenzia con un numero considerevole di dipinti, tra cui *Giaele e Sisara* e *Sant'Andrea*, rispettivamente di Paolo Emilio Besenzi e Luca Ferrari, due pittori che rappresentano l'autorità raggiunta nel corso del XVII secolo anche da Reggio, 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 Calisto* di Sisto Badalocchi, del tempo 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*), di Lorenzo Pasinelli (*Amore disarmato dalle ninfe di Diana*), di Giovan Gioseffo Dal Sole (*Morte di*

Priamo), a cui si sono aggiunte in tempi più recenti le deliziose scene di genere di Giuseppe Gambarini e Antonio Beccadelli. Concludono questa ampia sezione Marcantonio Franceschini e Giuseppe Maria Crespi, due protagonisti bolognesi del Settecento che rappresentano, da una parte il *coté* classicista di fine Seicento, che vede a Modena la sua splendida espressione nella decorazione del salone d'onore del Palazzo Ducale realizzata da Franceschini, dall'altra le moderne suggestioni di una nuova tendenza di stampo naturalistico che ha proprio nel Crespi il suo maggior interprete. La straordinaria tela con *La Sacra Famiglia nella bottega del falegname* diventa per l'artista occasione per indagare l'umano nel suo rapporto col sacro, in accordo con la sua fede cristiana, robusta e sempre immersa nella vita quotidiana.

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 relazione 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* (fig. 7), straordinario esempio della pittura di genere 'ridicolo' in auge alla fine del XVI secolo. Questa allegoria dei cinque sensi, nonostante l'evidente significato moraleggiante in linea con i legami della Controriforma, stupisce per il grado di naturalezza e di verità con cui vengono messi in primo piano gli aspetti di vita quotidiana, in anticipo rispetto al famoso *Mangiafagioli* di Annibale Carracci. In questo nuovo gruppo il Seicento è rappresentato, oltre che da alcune opere 'fuori scuola', come *Cristo e l'adultera* del romano Ottavio Leoni, ritrattista della Roma caravaggesca, e la *Presentazione al tempio* del senese Rutilio Manetti, appartenente alla fase di più intensa sintonia con la temperie caravaggesca, da due straordinari dipinti di Giovanni Lanfranco, il *Trionfo di David*, degli anni in cui il pittore sta ultimando la cupola di Sant'Andrea della Valle a Roma (1625-1628) e la monumentale *Crocifissione* (fig. 8), vero e proprio capolavoro dell'età matura, eseguito intorno al 1637-1638 per il conte



di Monterrey, viceré di Filippo IV di Spagna a Napoli.

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, con Agostino Verrocchi e il Maestro della natura morta Acquavella, protagonisti entrambi della più antica fase della natura morta di derivazione caravaggesca, a quella napoletana, con 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 sensuali figure che dominano la scena spettano forse a Theodor Rombouts. Una menzione a parte merita il nucleo di nature morte emiliano-romagnole che hanno

un ruolo significativo nella 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

8. Giovanni Lanfranco, *Crocifissione*, Modena, Collezione BPER Banca



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

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.

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 neogiottesca 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* (fig. 9) ci rimanda alla scuola di Guido Reni. Il complesso significato che si adombra dietro questo scenografico soggetto 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 da Reni per il famoso libro *De Florum cultura* del gesuita Giovan Battista Ferrari, stampato a Roma nel 1663 grazie alle sovvenzioni del cardinal Barberini e illustrato dai più importanti artisti dell’epoca. Per finire, lo smagliante dipinto raffigurante *La continenza di Scipione* di Francesco Vellani 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.

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, 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, 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 a cura di J. Bentini, 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. Cavicchioli, *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 a cura di S. Casciu, M. Toffanello, 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 a cura di D. Benati, L. Peruzzi (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.

Ospiti a Palazzo

La nobile e prestigiosa cornice di Palazzo Martinengo Villagana di Brescia ospita una piccola ma preziosa esposizione dedicata al ritratto. Sulle pareti dell'elegante corridoio del primo piano, al quale si accede attraverso il monumentale scalone settecentesco, si susseguono in un vivace dialogo gli sguardi, i volti, i tratti espressivi e i costumi dei protagonisti dei dipinti, figure in posa e al naturale, testimoni di quanto il confronto tra dipinti di scuole o di epoche diverse possa essere stimolante per la varietà di interpretazioni di soggetti simili tra loro. E ciò è ancor più evidente quando si ha a che fare con il ritratto, un ambito artistico per sua natura chiamato allo studio del reale e al confronto con un preciso modello. Immagine parlante sospesa tra verità e illusione, tra somiglianza e idealizzazione, tra mimesi e introspezione, il ritratto rivela il desiderio di tramandare la memoria dell'individuo diventando specchio dei moti profondi dell'anima, riflesso del sentimento del tempo e dell'evoluzione del gusto e della moda. Le opere esposte in questa sede, per quanto in numero limitato, rendono conto di come questo genere artistico, partendo da uno spunto semplice e diretto della realtà, si possa trasformare assumendo significati diversi attraverso i secoli. Si tratta di dipinti della raccolta BPER Banca, prevalentemente di scuola emiliana, che per l'occasione vengono messi in dialogo con alcuni ritratti lombardi provenienti dai depositi dell'Accademia Carrara di Bergamo, raramente visibili al pubblico, ai quali si aggiungono il prestito da parte del Museo Civico di Modena e il dipinto della Fondazione Brescia Musei, attualmente in comodato presso la sede di BPER Banca della stessa città.

Partendo dallo *State-portrait* del Cinquecento che ha un esempio molto significativo nel *Ritratto del comandante Gabriele Tadino* (cat. 1) di proprietà BPER Banca, opera da ricondurre all'affascinante capitolo della ritrattistica di Tiziano, si passa alle rappresentazioni più intime e quotidiane di Bernardino Licinio e di Giovan Francesco Caroto, a cui spettano rispet-

tivamente il *Ritratto di donna* (cat. 2) della Carrara e il *Ritratto di giovane monaco* (cat. 3) dell'Istituto bancario modenese. Un capitolo del tutto speciale è dedicato al ritratto del Seicento che, nella tradizione pittorica emiliana e lombarda, si distacca dalla celebrazione di grande parata del Barocco e sceglie la via del naturale e del quotidiano per diventare, con un tono quasi confidenziale, efficace veicolo di promozione sociale. Ciò risulta evidente nelle figure femminili che si accampano in tutta la loro semplice naturalezza e il loro fascino un po' ombroso nelle due tele di BPER Banca di chiaro stampo emiliano (catt. 5, 6), una delle quali riferibile a Cesare Gennari, e in quella di Bergamo di Francesco Nuvolone (cat. 4). Le opere di Pasinelli (cat. 7) e di Giuseppe Maria Crespi (cat. 8), sempre di proprietà dell'istituto modenese, fanno capo invece all'invenzione della 'testa di carattere' messa a punto dai Carracci più di un secolo prima e aprono un nuovo capitolo della pittura tra Sei e Settecento traghettando verso una visione del mondo più moderna. In questa linea di novità si pone la pittura di genere di Giuseppe Romani e di Antonio Cifrondi, presenti in mostra con il *Vecchio zampognaro* (cat. 9) del Museo Civico di Modena e col *Vecchio con clessidra* (cat. 10) della Fondazione Musei di Brescia, entrambi testimoni del nuovo interesse verso i poveri e gli emarginati. Questi artisti caricano le loro opere di una partecipazione umana e di una disposizione morale lontana dalla iconografia tradizionale consolidata sulla rappresentazione delle goffaggini delle classi inferiori. Con il loro sguardo più accogliente e solidale, danno vita a una vera e propria 'epopea popolare' alla quale però, come aveva messo in luce Roberto Longhi, solo Ceruti potrà dare piena dignità con la sua "pittura di polvere e stracci". Concludono questa galleria di personaggi variegati le due tele di Fra Galgario, entrambe della Carrara: il vivace *Ritratto di giovinetto (Il Cerighetto)* (cat. 12) e il maestoso *Ritratto dell'avvocato Giacomo Bettami de' Bazini* (cat. 11) che, al di là della semplice resa delle fattezze fisiche e della celebrazione del personaggio, diventa fonte di meraviglia nella incontestabile e potente individuazione del carattere.

Figure in posa e al naturale

Il Cinquecento costituisce l'epoca in cui vengono definite le forme del ritratto moderno che, nell'esaltazione del potere e nella celebrazione del ruolo dell'individuo all'interno di una precisa gerarchia sociale, abbandona progressivamente la visione di profilo propria del Quattrocento. I personaggi, nobili o borghesi, a figura intera, al ginocchio o a mezzo busto, si rivolgono all'osservatore in modo più diretto e vengono raffigurati con un'attenta caratterizzazione fisionomica, spesso accanto a oggetti o simboli che possano contribuire a definirne la personalità o le attitudini. Il *Ritratto del comandante Gabriele Tadino* di Tiziano del 1538, dove del protagonista viene sottolineato l'aspetto eroico, esprime pienamente quella che Paolucci definiva "la capacità tipica dell'artista di cogliere con vivida concretezza il carattere ideale dei suoi clienti, senza con ciò far torto né all'evidenza naturalistica né alla verosimiglianza psicologica dei personaggi, esaltando e valorizzando anzi l'una e l'altra in proporzionato equilibrio". Sono gli anni in cui l'attività di Tiziano come ritrattista si avvia all'apice per la frequenza e il prestigio delle commissioni. Ormai affrancato dalle suggestioni più intime di stampo giorgionesco che caratterizzano i ritratti giovanili e abbandonato definitivamente il taglio a mezza figura a distanza ravvicinata, l'artista accentua con naturalezza gli aspetti più significativi del personaggio, mettendone anche in evidenza i singoli risvolti sociali e morali per arrivare a una sintesi del tutto moderna della realtà. L'amico Pietro Aretino aveva scritto di lui: "Il senso delle cose ha nel pennello". È evidente che per il maestro le "cose" da raffigurare non sono soltanto l'apparenza fisica o la resa psicologica, ma il contesto familiare e il rango sociale a cui il personaggio appartiene, il suo temperamento più profondo, di carattere intellettuale e politico. Quasi in contrappunto all'esibizione del condottiero di Tiziano, si pone il *Ritratto di donna* dell'Accademia Carrara di Bergamo di Bernardino Licinio, con la sua umanità consapevole e sincera, il volto segnato dagli anni, lo sguardo

sconsolato, tutti elementi che rimandano ai modelli di Giorgione. Al sobrio naturalismo di questa dama si affianca la vena di assorto intimismo del *Ritratto di giovane monaco* del veronese Giovanni Francesco Caroto, dove l'impostazione semplice e composta della figura si ammorbidisce in una suggestiva infusione atmosferica di eco leonardesca mentre l'espressione si incrina di sottili inquietudini.

In merito al ritratto emiliano del Seicento, lo storico bolognese Marcello Oretti nel suo *Indice delli Ritratti fatti da eccellenti Pittori che sono nelle Case Nobili e de' cittadini nella città di Bologna* licenziato nel 1776 parla di "figure come il naturale"; una suggestiva e illuminante definizione che evoca il carattere peculiare di questo genere e rende conto di una tradizione non aulica ma quotidiana e attenta a rimarcare la spontaneità e la naturalezza degli atteggiamenti. La stessa sintetica definizione viene ripresa e ampiamente argomentata da Daniele Benati nel catalogo della bella mostra da lui curata nel 2001 *Figure come il naturale. Il ritratto a Bologna dai Carracci al Crespi*. "Saper ritrarre bene le persone particolari, e specialmente le teste che siano simili, e poi anco il resto del ritratto, cioè gli abiti, le mani e i piedi, se si fanno interi, e la postura, siano bene dipinti" aveva dichiarato sul principio del XVII secolo il marchese romano Vincenzo Giustiniani. Ed è proprio l'esercizio del ritratto dal vero praticato dai pittori tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, a contribuire, dapprima in area lombarda e poi a Roma, a quella nuova attenzione per il reale nei suoi aspetti di profonda autenticità fisica delle persone e delle cose che si pone a monte della svolta antimanierista di fine Cinquecento. Si fa riferimento non soltanto alla rivoluzione caravaggesca, ma anche ai Carracci che, a date ancora più precoci, erano stati protagonisti di un simile rinnovamento. Come ha sottolineato Benati, "rispetto alla sedulità illusionistica delle botteghe lombarde, essi avevano però fin da subito preferito un tipo di ricerca che, dalla semplice resa delle fattezze fisiche, si allarga a quella dei caratteri e delle attitudini spirituali". I Carracci sono dunque all'origine di una complessa vicenda che, in modo diverso rispetto al più diretto riporto re-

alistico effettuato in ambito lombardo, apre in direzione della moderna introspezione psicologica che arriva a rinnovare il ritratto ufficiale partendo anche dalla 'testa di carattere'. "Non ci si può non compiacere – continua Benati – della straordinaria galleria di personaggi senza nome i cui volti, osservati con un altissimo grado di simpatia umana, ci vengono tramandati attraverso questa pratica: si tratta forse dei garzoni di bottega, degli amici, dei parenti e dei semplici conoscenti, dei bambini e dei ragazzi che si affacciano incuriositi alla porta della bottega, di quanti formavano insomma il cerchio delle frequentazioni quotidiane dei tre cugini nella prima e più sperimentale fase della loro carriera, che sfilano davanti ai nostri occhi e pretendono anche da noi la stessa concentrata attenzione e la stessa umana partecipazione". L'occhio della pittura comincia a introdursi nei meandri di un'esistenza fatta di persone semplici e reali, osservandole talvolta con intima confidenza e facendone i protagonisti di una nuova pittura di storia. Tale moderno atteggiamento accomuna poeticamente la ritrattistica emiliana e quella lombarda in una sintonia di intenti che in questa esposizione è testimoniata a pieno titolo dal fascino semplice e un po' ombroso di tre ritratti di donne, quasi una piccola galleria di silenziose figure femminili fermate sulla tela in momenti diversi della vita. Ci si riferisce al *Ritratto di fanciulla* (cat. 4) del milanese Carlo Francesco Nuvolone dell'Accademia Carrara, una di quelle "bellezze lombarde avvolte in un'atmosfera cinerea", come le definiva Roberto Longhi, fanciulla aristocratica e un poco sussiegosa, dolce e immalinconita sotto la massa fluente dei capelli inanelati sui quali è appuntato un fiore rosso; o al *Ritratto di anziana gentildonna con bambino* (cat. 5) di BPER Banca che, se da una parte rimanda a formule che trovarono ampia divulgazione in ambiente emiliano, in particolar modo nella ritrattistica di Alessandro Tiarini, dall'altra evoca quella stringata e severa del bergamasco Carlo Ceresa. O ancora, sempre dell'Istituto modenese, al suggestivo *Ritratto di gentildonna con bambino* (cat. 6) di Cesare Gennari, nipote del Guercino, che evoca il tono confidenziale e accostante dello zio e si concentra sulla figura con intensità e naturalezza. Ancora una volta Benati ci

restituisce con sottigliezza il fascino della poetica di Gennari: “sempre sospesi tra i sentimenti complementari della rassegnazione e della noia, i suoi ritratti femminili, al corrente anche delle mode francesi diffuse in ambito romano (Jacob Ferdinand Voet), sono tra quelli che meglio in quel secolo ci parlano della condizione subordinata della donna, alla quale si richiedeva di brillare solo per il tempo precedente il matrimonio, per poi ritrarsi in buon ordine nel breve spazio determinato dalle cure della casa e dei figli”.

Sul finire del Seicento nella pittura bolognese si assiste ad una ripresa di quello studio dal vero di volti e di espressioni che era stato avviato dai Carracci nel secolo precedente e al recupero della prassi della ‘testa di carattere’. Nell’incantevole tela raffigurante *Fanciulla con gabbietta vuota* (cat. 7) Passignelli si mostra interessato a tale esercizio di riporto dal vero, anche se poi interpreta il soggetto in chiave di malinconica allegoria relativa all’innocenza della fanciullezza che, se mal custodita, può volare via troppo presto. Analogamente il volto di *David* (cat. 8), realizzato da Giuseppe Maria Crespi, uno dei grandi protagonisti della pittura bolognese fra i due secoli, così ravvicinato e concreto nella sua carnale individuazione, fa pensare al risultato di un simile studio dal reale, quasi una testa di carattere che si ammanta di un pretesto narrativo. Lo spessore fisico dell’immagine ci riporta alla mente la bellissima riflessione di Francesco Arcangeli che, in relazione alla pittura di Crespi, parlava di “sentimento del corpo” da intendere, secondo la sottile interpretazione di Benati, “come metafora della mortale gravezza della condizione umana. Il naturale coincide per lui con un ispessimento della materia, con l’improvviso appesantimento della curva elegante cui le sue figure, ancora coinvolte nella poetica ‘rococò’, vorrebbero tendere”. È evidente che questo tipo di produzione, da non confondere con il ritratto vero e proprio, diventa una palestra per sperimentazioni continuamente variate nel tentativo di cogliere le infinite attitudini ed espressioni del volto umano, della persona insomma, nella totalità più profonda e moderna della sua indole e del suo essere.

La presenza in questa mostra della tela proveniente dal Museo Civico di Mo-

dena raffigurante un *Vecchio zampognaro* (cat. 9) di Giuseppe Romani, singolare artista lombardo di origine comasca ma operoso a Modena per la maggior parte della sua carriera, svolge un ruolo cruciale nello snodo tra la tradizione emiliana e quella lombarda negli ultimi anni del Seicento. All’interno della sua produzione troviamo anche dipinti di storia sacra e di natura morta, ma gli esiti più interessanti sono costituiti da opere di tema pauperistico, mendicanti, portaroli, contadini, giovinetti. Solo le premesse del naturalismo lombardo possono giustificare l’attenzione dell’artista per le scene e gli episodi di vita quotidiana di strada e la raffigurazione dei pitocchi, sempre modernamente esenti dai toni ironici e ammiccanti con i quali la tradizione figurativa precedente ha generalmente guardato agli strati inferiori della società, specie nella rappresentazione della vecchiaia e nella satira del villano, a partire da Bartolomeo Passerotti. D’altronde è verosimile, e nello stesso tempo suggestivo, che le sue tele, che non offrono mai il fianco al dileggio di popolani e mendicanti, destinate com’erano a un pubblico certamente diverso da quello rappresentato, siano partecipi del dibattito sollevato in quegli anni dalle teorie filantropiche di Ludovico Antonio Muratori. Lo stesso Francesco III d’Este, a partire dalla metà del Settecento, adotterà misure per fronteggiare il problema del pauperismo e organizzare l’assistenzialismo (Mazza 2012). In quest’ottica è significativo che il dipinto del Museo Civico di Modena abbia una provenienza dalla importante collezione del marchese Giuseppe Campori, personalità di primo piano della vita culturale modenese dell’Ottocento, liberale e progressista erede della tradizione erudita che fa capo a Muratori. Ed è proprio da questa opera che ha preso avvio la ricostruzione della produzione di Romani (Peruzzi 1980), sempre interessante sia per la resa pittorica aderente al soggetto nella dimessa gamma cromatica sia per l’approccio alla tematica affrontata, partecipato e carico di umanità. Anche nel nostro dipinto l’intonazione bruna e scarna riflette la severa dignità dello zampognaro che trapela dall’impostazione della figura ma soprattutto dallo sguardo rivolto allo spettatore in modo franco e diretto. Se la pittura di Romani, di espressività

così efficace da diventare talvolta anche sgarbata, lascia affiorare una trama di contenuti sociali, però non accede mai alla verità umana che caratterizza, già a queste date, il lombardo Ceruti. Semmai il suo specifico interesse per la vita dei pitocchi avvicina l'artista di origine comasca al bergamasco Cifrondi attivo negli stessi anni, tanto più che la recente ricostruzione del catalogo di Romani, per la frequenza con la quale ritorna l'ubicazione bresciana delle sue opere, fa pensare a possibili e concrete relazioni con la Lombardia. Come si intuisce dal *Vecchio con clessidra* (cat. 10) presente in mostra, in comodato dalla Fondazione Brescia Musei a BPER Banca assieme al *Vecchio appoggiato a un bastone*, anche Cifrondi, pittore dal temperamento malinconico e bizzarro, col suo pennello delinea poeticamente i tratti di un'umanità povera e dimessa. Nelle sue mezze figure al naturale e nelle scene di genere esprime un personalissimo senso della vita: una galleria, la sua, di vecchi e di accattoni, di popolani spenti e sofferenti, "mezze figure di artigiani, zingari, commedianti, che – sono le profetiche parole di Roberto Longhi (1953) – se qualche volta eccedono nel 'caratteristico' e nell'improvvisazione, qualche altra indugiano con maggior impegno sugli argomenti insueti". La pittura della realtà di Cifrondi infatti, come quella di Romani, non è ancora partecipe fino in fondo della miseria degli altri, ma certo non "stinge nell'umoristico" (Longhi) e dunque si pone oltre quel senso di pittoresca derisione nei confronti degli umili che caratterizzava i pittori più antichi. È chiaro che questa 'epopea popolare' destinata a restituire dignità di ritratto ai poveri e agli emarginati va studiata in una prospettiva che ha radici in Lombardia: per ragioni di stile innanzitutto, come per primo ha chiarito Longhi, ma anche per l'interesse della committenza e del collezionismo, vista la particolare diffusione tra le raccolte d'arte lombarde di opere con soggetti tratti dalla vita popolare. D'altro canto, nel linguaggio del pittore emergono anche alcuni spunti di carattere emiliano motivati dal suo trasferimento a Bologna quando era ancora molto giovane per studiare con Franceschini: la sua curiosità non rimane certo circoscritta all'ambito del mondo arcadico e classico del maestro, ma subisce il fascino delle incisioni delle

Arti per via. Per non parlare poi della suggestione che deve avere suscitato in lui, durante la permanenza a Parigi, l'incontro con quelli che Luciano Anelli, nella sua interessante monografia sull'artista bergamasco (1982), definisce "i poeti di una visione diretta, immediata della natura e della vita degli umili", vale a dire i Le Nain e Georges de La Tour.

Su un fronte diverso, l'arte del nuovo secolo produce in Lombardia veri capolavori. Si fa riferimento al genere del ritratto di gusto internazionale di Fra' Galgario, che riesce a delineare personaggi di complessità psicologica modernissima calandoli nella più sontuosa tradizione tizianesca. È il caso della bellissima tela proveniente dall'Accademia Carrara di Bergamo raffigurante l'avvocato Giacomo Bettami de' Bazini (cat. 11), amante dell'arte e raffinato collezionista, che aveva una tale passione nei confronti delle opere dell'artista da riuscire a metterne insieme nella sua raccolta ben venti. Anche lui fa parte di quella straordinaria serie di nobiluomini che amavano farsi ritrarre da Galgario e che paiono usciti da una commedia di Molière. Il pittore ce lo presenta in modo del tutto naturale, seduto con *nonchalance* sulla poltrona di velluto rosso davanti a un foglio spiegazzato dove, in lingua francese, si può leggere il suo ruolo professionale. Certo l'incontro con la pittura bolognese, soprattutto con il versante sperimentale e meno classico, aveva lasciato il segno e contribuito a rendere nel corso degli anni Venti la sua ritrattistica meno aulica. Nel 1717 infatti Fra' Galgario è invitato a Bologna dal cardinale Boncompagni e viene celebrato con grandi elogi anche in seno alla prestigiosa Accademia Clementina dove riceve la nomina a Socio onorario. In quella occasione ha modo di frequentare gli artisti locali, primo fra tutti Giuseppe Maria Crespi, dal quale trae stimolo per una ritrattistica meno paludata, più disinvolta e informale, dove anche l'utilizzo di un impasto cromatico ricco e sciolto, mai definito, contribuisce a restituire la presenza fisica e l'intensità espressiva dei personaggi effigiati con grande naturalezza. Come sottolinea Francesco Frangi nel bel saggio nel catalogo della mostra dedicata nel 2003 al pittore bergamasco, questa predisposizione "a inseguire ed afferrare l'unicità irripetibile di

ogni volto e di ogni persona [...] consente alle sue opere di comporre quella memorabile galleria di presenze vere di cui per primo Roberto Longhi ha saputo cogliere il valore di documentazione sociale”. Sono quei personaggi che Longhi definiva “nobili e nobilucci bergamaschi (sempre gran bevitori e cacciatori!); giudici parrucconi; servitori fedeli; dame di ‘maneggio’; spiantatissimi letterati; ecclesiastici di ogni ordine e grado, e fino artigiani, barbieri e l’allegro spazzacamino”. Di questa eclettica schiera fa parte il *Ritratto di giovinetto (Il Cerighetto)* (cat. 12) che si può ammirare in questa esposizione grazie ancora una volta alla disponibilità dell’Accademia Carrara: un vivace e impertinente giovinetto che costituisce una delle tipiche invenzioni ghislandiane descritte dal biografo Tassi (*Vite de’ Pittori Scultori e Architetti bergamaschi*, Bergamo, 1793, II, p. 62): “camicia slacciata al collo, capelli incolti, mani in fianco, fascie attraverso nel corpo”. Di certo è uno dei tanti modelli, forse allievi, che si affacciavano nella sua bottega e si prestavano a mettersi in posa: una vera moda di quegli anni, largamente praticata a Bologna, ma anche nel Veneto e in Lombardia, variante particolarmente gustosa del genere delle teste di carattere inventate in area emiliana. Ma il caso del Ghislandi è del tutto straordinario: dalla sorprendente naturalezza e dalla forte sensazione di verità dei suoi personaggi traspare sempre una dimestichezza tra il pittore e gli allegri ragazzetti “che sconfina quasi nell’affetto [...] come se il vecchio artista acquistasse energia dalla vitale giovinezza dei suoi modelli” (Rossi 2003).

NOTA GENERALE

In questa breve indagine si è preferito predisporre in una nota unica i principali contributi scientifici dai quali si sono tratti dati e informazioni. A essi si rimanda per ulteriori informazioni e riferimenti bibliografici.

R. Longhi, *Dal Moroni a Ceruti*, in *I pittori della realtà in Lombardia*, catalogo della mostra, Milano 1953; E. Castelnuovo, *Il significato di ritratto pittorico nella società*, in *Storia d’Italia*, V, *I documenti*, 2, Torino 1973; F. Rossi, *Accademia Carrara Bergamo*, Bergamo 1979; L. Anelli, *Antonio Cifroni a Brescia e il Ceruti giovane*, Brescia 1982; *Il ritratto e la memoria*, a cura di A. Gentili, Roma 1989; *Ritratti lombardi e veneti dalla Accademia Carrara*, catalogo della mostra a cura di F. Rossi, Milano 1996; *L’anima e il volto. Ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon*, catalogo della mostra a cura di F. Caroli, Milano 1998; *Figure come il naturale. Il ritratto a Bologna dai Carracci al Crespi*, catalogo della mostra a cura di D. Benati, Milano 2001; *Il ritratto in Lombardia da Moroni a Ceruti*, catalogo della mostra a cura di F. Frangi, A. Morandotti, Milano 2002; F. Frangi, “*L’effetto naturale e sensitivo*”: *realtà ed espressione nella pittura di Fra’ Galgario*, in *Fra’ Galgario. La seduzione del ritratto nel ’700 europeo*, catalogo della mostra a cura di F. Rossi, Milano 2003; F.M. Ferro, *Nuvolone. Una famiglia di pittori nella Milano del ’600*, Cremona 2003; *I dipinti antichi. Musei civici di Modena*, a cura di D. Benati, L. Peruzzi, Modena 2005; *Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo delle opere*, a cura di M. Bona Castellotti, E. Lucchese Ragni, Venezia 2012; A. Mazza, “*Pitocchi diversi al naturale*”. *Giuseppe Romani, pittore lombardo del ducato estense*, Cesena 2012; E. Castelnuovo, *Ritratto e società in Italia*, Bologna 2015; D. Gasparotto, *Rappresentare gli emarginati, da Caravaggio a Ceruti: uno sguardo europeo*, in *Miseria e nobiltà. Giacomo Ceruti nell’Europa del Settecento*, catalogo della mostra a cura di R. D’Adda, F. Frangi, A. Morandotti, Milano 2023.

Opere



1. Tiziano e bottega

(Pieve di Cadore, 1490 ca. – Venezia, 1576)

Ritratto del comandante Gabriele Tadino, 1538

Olio su tela, 118 × 108 cm

Ferrara, Collezione BPER Banca

L'iscrizione in alto a destra permette di precisare la data di esecuzione della tela al 1538 e di identificare il personaggio raffigurato in Gabriele Tadino, celebre comandante d'armi e ingegnere militare del Cinquecento. A servizio della repubblica di Venezia nel 1522 aveva diretto con successo la difesa di Rodi contro i Turchi rimanendo gravemente ferito all'occhio destro. Nella tela il comandante posa seduto in posizione quasi frontale ma col volto lievemente ruotato per celare la sua menomazione dietro l'ombra del naso pronunciato. Indossa un ampio manto nero sul quale campeggiano la candida croce dell'Ordine dei Cavalieri di Malta e un collare d'oro con pietre preziose. Alle sue spalle, oltre la finestra, si apre un profondo paesaggio dove i cannoni schierati in parata diventano un attributo di quello che possiamo considerare uno degli ingegneri militari più importanti del Cinquecento. L'opera ha una storia ampiamente documentata. Appartenuta al conte Aldafred di Madrid, si trovava nella collezione del barone von Heyl di Darmstat quando fu messo all'asta a Monaco nel 1930 come autografo di Tiziano. Dalla raccolta Bendit di New York passa negli anni Settanta del secolo scorso nella collezione Buhler a Winthertur e successivamente in quella Cavallini Sgarbi, da dove nel 2003 perviene all'attuale collocazione. La critica si è espressa in maniera quasi unanime riguardo la sua attribuzione a Tiziano. Il nobile impianto compositivo e la qualità della pittura si pongono infatti in significativo confronto con alcune opere eseguite dal maestro nello stesso lasso di tempo, anche se la tenuta qualitativa non del tutto omogenea può giustificare l'ipotesi della collaborazione di un allievo. Il nostro ritratto mette in risalto le doti umane del condottiero raffigurandolo ormai quasi sessantenne, consapevole delle glorie della sua carriera militare ma anche del passare del tempo, con impressi in maniera indelebile sul proprio corpo i segni del suo sacrificio. Nel volto la nobile espressione si vela di un'ombra di malinconia. Il paesaggio che si apre oltre la finestra, con due esili alberelli che si stagliano contro il cielo, costituisce una di quelle momentanee e atmosferiche visioni di paese con le nuvole basse che spesso appaiono nei ritratti di Tiziano, quasi ad accompagnare il sentimento del protagonista e a esprimere il senso di vitale immediatezza.

Bibliografia: A. D'Amico in *Tintoretto*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale) a cura di V. Sgarbi, Milano 2012, pp. 208, 209, n. 39 (con bibliografia precedente).



2. Bernardino Licinio

(Poscante, 1490 ca. – Venezia, 1565 ca.)

Ritratto di donna, 1525 ca.

Olio su tela, 65,3 × 64,2 cm

Bergamo, Fondazione Accademia Carrara

Il dipinto, proveniente dalla collezione di Guglielmo Lochis dove era attribuito a Giorgione, viene restituito a Bernardino Licinio dal Frizzoni (1897) che ne mette in evidenza il “signorile vestiario scollato”. In realtà, come giustamente sottolinea Francesco Rossi (1996), l’immagine si presenta di non facile interpretazione per quanto riguarda lo stato sociale del soggetto raffigurato, a causa della contraddittorietà di certi particolari dell’abbigliamento. La protagonista, infatti, si mostra in tutta la sua eleganza ed esibisce gli attributi più ricercati dell’ultima moda femminile cinquecentesca adatti a una dama altolocata e benestante: la ricca gamurra di damasco rosso dallo scollo quadrato con il corpetto attillato e allacciato sul davanti da una stringa, la finissima camicia bianca ricamata in oro, la collana di perle col pendente a forma di croce decorato con pietre e la lunga catena d’oro. Anche la bellissima capigliara, complessa e fantasiosa acconciatura tubolare realizzata con capelli veri e ciocche posticce, retine, perle e nastri, inventata da Isabella d’Este, è indice di lusso e la ritroviamo a incorniciare il volto di altre gentildonne in numerosi ritratti coevi. La più famosa di tutte è Lucina Brembati di Lorenzo Lotto della stessa Accademia Carrara che, bonariamente orgogliosa del suo *status*, ostenta una stola di donnola appoggiandola sulla spalla sinistra e trattenendola con una catena d’oro. Questo animale, simbolo di castità, compare anche nella dama di Licinio, dove viene ridotto però a un piccolo ed elegante polsino fermato, quasi imprigionato, in un’asola dell’abito. Viceversa, la scollatura quadrata molto ampia, seppur moderata dal bordo alto della camicia, le maniche a sbuffo rigonfie di canapa strette all’avambraccio (anche queste forse introdotte da Isabella d’Este per le sue musiciste) e il finissimo guanto di pelle indossato sulla mano destra “alludono piuttosto al mondo delle cortigiane, con quella oscillazione di funzioni sociali e quella sostanziale indifferenza moralistica che è tipica di certe corti rinascimentali italiane” (Rossi 1996). Non lascia alcun dubbio invece lo stile, a evidenza tutto di Licinio: l’occhio del pittore scorre preciso sui particolari, restituendoci l’immagine di una donna dalle fattezze non belle ma dall’umanità semplice e sincera, in rassegnata compostezza, quasi consapevole del suo volto ormai sfiorito e segnato dal tempo.

Bibliografia: F. Rossi in *Ritratti lombardi e veneti dalla Accademia Carrara*, catalogo della mostra a cura di F. Rossi, Milano 1996, p. 28 (con bibliografia precedente); F. Moro, *Il ritratto lombardo: natura nel profondo*, in *L’anima e il volto*, Milano 1998, p. 542; G. Brambilla Ranise, *La raccolta dimezzata. Storia della dispersione della pinacoteca di Guglielmo Lochis (1789-1859)*, Bergamo 2007, p. 338.



3. Francesco Giovanni Caroto

(Verona, 1480 ca.-1555)

Ritratto di giovane monaco, 1530 ca.

Olio su tela, 55 × 37 cm

Modena, Collezione BPER Banca

Data l'intensità e la fermezza dello sguardo e la caratterizzazione dei tratti somatici del giovane monaco, il dipinto può considerarsi un vero e proprio ritratto, anche se poi il nimbo e la palma che egli regge tra le dita, aggiunti forse in un secondo momento, mirano a qualificare l'immagine come quella di un santo martire dell'ordine benedettino. L'ascrizione a Caroto, che secondo Vasari aveva frequentato il fecondo centro rappresentato dalla Mantova di Isabella d'Este, dove si erano date convegno alcune delle personalità più stimolanti dell'Italia padana, dal vecchio Mantegna al Costa e al suo coetaneo Correggio, trova conferma nella calibrata fusione cromatica di stampo veneto e nella morbidezza atmosferica di eco leonardesca. Questi elementi vengono calati però entro un'impostazione di sobrio classicismo che sembra intrattenere rapporti con la cultura emiliana di primo Cinquecento. Sono tali caratteri che l'artista veronese palesa nella sua attività matura, dopo aver abbandonato le propensioni più inquiete delle opere più antiche. Daniele Benati, nel pubblicare per la prima volta il dipinto (1987), ne mette in luce la cultura molto sostenuta e sottolinea che "la plasticità del volto e della mano affusolata, pur intaccata morbidamente dall'ombra, denuncia precisi contatti con il classicismo emiliano o, per taluni versi, con la sapiente lega formale di Giulio Romano". Ma questo ritratto rivela in particolare "quelle sorprendenti capacità di calarsi nell'attitudine psicologica del personaggio che tanto stupiscono nel *Ritratto di fanciullo con pupazzetto* del Museo di Castelvechio di Verona", quel ragazzino che si volge verso lo spettatore esibendo trionfante il disegno risultato finale dei suoi sforzi. "Accanto alla sfrontata vivacità di quel discolo – continua lo studioso – sarà d'ora innanzi da rammentare, per contrasto, l'espressione mesta e severa, quasi di passione trattenuta, con cui il giovane monaco ci guarda interrogativamente da questa tela".

Bibliografia: D. Benati in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati, L. Peruzzi, Milano 2006, p. 62 (con bibliografia precedente).



4. Carlo Francesco Nuvolone

(Milano, 1609-1662)

Ritratto di fanciulla, 1640 ca.

Olio su tela, 69 × 58 cm

Bergamo, Fondazione Accademia Carrara

Il dipinto, dopo l'originaria assegnazione a Carlo Francesco Nuvolone da parte di Giacomo Carrara (Borsetti 1796), era tradizionalmente attribuito a Carlo Ceresa, anche se Giovanni Testori (1953) non mancava di sottolinearne affinità con Nuvolone "salvo la qualità più sostanziosa della materia". Questa opinione veniva ripresa dalla Ottino della Chiesa (1964), anche lei propensa a intravedere in questa fanciulla aristocratica "un poco sussiegosa" quella "leggera intromissione di mestiere dal Nuvolone" tipica dei ritratti più giovanili di Ceresa. Fu Marco Valsecchi (1972) a restituire la tela a Nuvolone, pittore "di estrazione più compiaciuta e mondana" che dipinge questa giovinetta "con un colore soffice, da petalo muschioso"; la restituzione viene confermata anche da Francesco Rossi (1996) e da Filippo Maria Ferro (2003) nella poderosa monografia dedicata all'artista milanese e alla sua famiglia. E in effetti questo "frutto di una serra preziosa", come la definiva Russoli, sottile e essenziale nella conduzione pittorica, elegante e riservata nella delicatezza del tema, sembra porsi pienamente all'interno della vicenda di Nuvolone, uno degli specialisti di maggior successo a Milano nel campo del ritratto. La giovane indossa un abito elegantissimo di seta rossa ricamata d'oro, corpetto stretto in vita e maniche rigonfie, una mantellina di velo trasparente e pizzo chiusa da un fiocco d'oro con perle che vediamo pendere anche dalla splendida collana. Si mette in posa con aria innocente e un po' permalosa, dolce e immalinconita sotto la massa fluente dei capelli inanellati sui quali è appuntato un fiore rosso. Nei lineamenti ricorda la sorella arpista che compare nel *Ritratto della famiglia Nuvolone* conservato a Brera e realizzato, secondo la critica, in collaborazione col fratello Giuseppe. È evidente che nelle opere di committenza meno aulica e ufficiale, dove vengono raffigurate "quelle bellezze lombarde avvolte in un'atmosfera cinerea" (Longhi 1953), il pittore declina il suo linguaggio verso accenti di più delicato e accostante intimismo. La nuova strada era stata segnata dall'esempio di Daniele Crespi formatosi all'Accademia Ambrosiana inaugurata nel 1620 per volontà di Federico Borromeo dove, pochi anni dopo, avrebbe studiato lo stesso Nuvolone: un esempio, quello di Crespi, che diventa fondamentale anche per il bergamasco Ceresa e che è alla base dello stretto dialogo tra i due artisti quasi coetanei. Nella Pinacoteca di Pavia si conserva il ritratto di una fanciulla molto somigliante nei lineamenti e nell'espressione malinconica, abbigliata in modo quasi identico, a parte il colore nero dell'abito.

Bibliografia: F.M. Ferro, *Nuvolone. Una famiglia di pittori nella Milano del '600*, Cremona 2003, p. 193, fig. 95 (con bibliografia precedente).



5. Artista emiliano

(metà del XVII secolo)

Ritratto di anziana gentildonna con bambino, 1650 ca.

Olio su tela, 129 × 95,5 cm

Modena, Collezione BPER Banca

L'anziana gentildonna viene raffigurata in abiti vedovili mentre, tenendo nella mano destra un libro d'ore, con gesto protettivo appoggia la mano sinistra sulla spalla del nipote, quasi alludendo con orgoglio alle speranze che ripone in lui. Il dipinto, di indiscutibile tenuta qualitativa, si presenta di difficile definizione attributiva, anche se pare bene rientrare nell'ambito della ritrattistica emiliana intorno alla metà del Seicento. Ci offre indicazioni in tal senso la tipologia dell'abbigliamento: la dama porta il velo nero che scende a punta sulla fronte e aderisce ai capelli in prossimità della scriminatura per poi gonfiarsi ai lati, una costante che connota la riservatezza consona ad una vedova; il bambino sfoggia sulla giubba scura, ingentilita da sottili galloni dorati, nastri e raffinati bottoni, un ampio colletto di pizzo e eleganti polsini inamidati. Se da una parte la cupa e tetra individuazione psicologica, che poco concede all'indugio descrittivo, nella sua fissità rammenta la più severa ritrattistica spagnola, dall'altra, il senso di fisica presenza e l'intonazione intima e sommessa dei due silenziosi protagonisti sembrano richiamare la moderna ritrattistica lombarda, in particolare gli intensi dipinti del bergamasco Carlo Ceresa. Tali formule, che trovarono ampia divulgazione anche in ambiente emiliano, in modo particolare nella ritrattistica del bolognese Alessandro Tiarini, traspaiono anche nella nostra tela che mostra una profonda consonanza con le opere della tarda attività del pittore bolognese per il naturalismo della resa dell'incarnato e la controllata impostazione dei personaggi. Ma a colpirci è soprattutto l'austero rigore morale che informa il dipinto. È come se l'artista volesse catturare la sensibilità del personaggio precisandone con semplicità le attitudini e i moti interiori e trasformando in modo impercettibile la rappresentazione oggettiva di un gesto o di uno sguardo in un'espressione dell'anima. Così la mano sinistra appoggiata sulla spalla del nipote non è solo una posa convenzionale per farsi ritrarre nel modo più consono alla situazione, ma si rivela indice di una certa sicurezza interiore che si riflette sul nipote con pacato ma rassicurante affetto; allo stesso modo i tratti del viso, dal naso pronunciato e labbra sottili, la linea pesante delle palpebre un po' gonfie per il pianto e lo sguardo triste ma non sgomento sembrano rivelare la sua fermezza di carattere.

Bibliografia: D. Benati in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati, L. Peruzzi, Milano 2006, p. 152 (con bibliografia precedente).



6. Cesare Gennari

(Cento, 1637 – Bologna, 1688)

Ritratto di gentildonna con bambino, 1680 ca.

Olio su tela, 130 × 96 cm

Modena, Collezione BPER Banca

La giovane dama, di una bellezza aristocratica e malinconica, emerge dal fondo di un semplice interno con tendaggio e tiene affettuosamente per mano il figlioletto azzimato e compunto. La tela, dopo l'iniziale attribuzione a Pier Francesco Cittadini, è stata giustamente restituita da Daniele Benati (1987) a Cesare Gennari, nipote del Guercino, cresciuto insieme al fratello maggiore Benedetto nella bottega bolognese dello zio. I suoi ritratti sono caratterizzati da un robusto e sintetico naturalismo e da una minuziosa descrizione dell'abbigliamento che consente la restituzione del grado sociale dell'effigiato. È il caso del nostro dipinto, dove la moda spagnola, austera e rigorosa, ha ormai ceduto il passo a quella francese, che riflette una maggiore femminilità nel corpetto aderente collegato a punta alla gonna increspata, nella scollatura orizzontale da spalla a spalla e nel bavero in pizzo ricamato. La collana di perle enfatizza la florida rotondità del *decoltè*, come la pettinatura gonfia ai lati con i boccoli che scendono sulle spalle. Anche le maniche sono diventate più ricercate: si sono accorciate e lasciano intravedere la camicia di mussola disposta a sbuffo con eleganti nastri rossi sul braccio parzialmente scoperto. Ma a colpire è soprattutto l'inclinazione psicologica dei due protagonisti immersi nell'atmosfera malinconica e crepuscolare dell'interno invaso dall'ombra. Grazie a studi recenti, il catalogo dell'artista si è integrato di un numero particolarmente interessante di dipinti che hanno restituito a Cesare un ruolo da protagonista nell'ambito del ritratto. Un'opera come questa denota di fatto il carattere più autentico e sincero della ritrattistica di Cesare rispetto alla fredda e compassata cifra stilistica 'internazionale' maturata da Benedetto nel corso dei suoi lunghi soggiorni in Inghilterra e in Francia. È evidente che il più giovane dei Gennari ha ereditato il tono confidenziale e affettuoso cui lo zio aveva fatto ricorso nelle occasioni private, riuscendo a concentrarsi sulla figura con grande intensità. Nasce così quella galleria di silenziose figure femminili realizzate dal pittore della quale Benati (2001) restituisce con sottigliezza il fascino ombroso: "sempre sospesi tra i sentimenti complementari della rassegnazione e della noia, i suoi ritratti femminili [...] sono tra quelli che meglio in quel secolo ci parlano della condizione femminile della donna, alla quale si richiedeva di brillare solo per il tempo precedente il matrimonio, per poi ritirarsi in buon ordine nel breve spazio determinato dalle cure della casa e dei figli".

Bibliografia: D. Benati in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati, L. Peruzzi, Milano 2006, pp. 174-176 (con bibliografia precedente).



7. Lorenzo Pasinelli

(Bologna, 1629-1700)

Fanciulla con gabbietta vuota, 1680 ca.

Olio su tela, 74 × 54,5 cm

Modena, Collezione BPER Banca

La giovinetta viene rappresentata mentre con aria malinconica, ma con gesto di grave e compunta ammonizione, indica la gabbietta rimasta vuota. La poetica immagine vuole sottintendere un delicato significato allegorico relativo all'innocenza della fanciullezza che, come un bene prezioso e mal custodito, si perde troppo presto come l'uccellino che è volato via. Questo tipo di soggetto, che si riallaccia alla tradizione delle 'malizie' femminili, poteva sottintendere anche una valenza più esplicitamente sessuale come 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 prigionia per il cuore. Il tenue contenuto morale non altera tuttavia la sincerità profonda della raffigurazione che affiora nell'impaginazione spoglia e nel volto della fanciulla con le guance arrossate, cosicché il dipinto conserva la freschezza del riporto diretto, nella tradizione della 'testa di carattere' e dell'abbozzo dal vero inaugurata da Annibale Carracci. La stesura pittorica sciolta 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. Il dipinto, già riferito da Carlo Volpe al modenese Francesco Stringa e in seguito restituito dagli studi più recenti a Lorenzo Pasinelli, era destinato a un collezionismo molto selezionato e coniuga alla "bonarietà del riporto dal vero e all'aggressiva presenza dell'immagine, così dichiaratamente umile e dimessa, la franca disinvoltura della conduzione pittorica" (Benati 1987).

L'incentivo per questa ricerca in senso sperimentale proveniva all'artista dal *revival* carraccesco che caratterizzò il clima artistico bolognese, tanto sul fronte della pittura quanto su quello della riflessione teorica che nel 1678 vide la pubblicazione della *Felsina pittrice* di Carlo Cesare Malvasia, biografo e appassionato estimatore dei Carracci. Ma il dipinto sottintende altresì la conoscenza della pittura di genere che ha le sue radici nell'Europa del Nord: che vuol dire, in questo giro di anni, non solo conoscenza dei dipinti olandesi e fiamminghi presenti nelle collezioni bolognesi, ma anche un preciso interesse per il ricco repertorio di figure di contadini, mendicanti e popolani realizzati da Eberhard Keilhau, noto come Monsù Bernardo, nel corso della sua lunga carriera.

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



8. Giuseppe Maria Crespi, detto lo Spagnolo

(Bologna, 1665-1747)

David, 1690 ca.

Olio su tela, 75 × 61 cm

Modena, Collezione BPER Banca

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, 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* (Chicago, Art Institute), una sontuosa *mise en page* di volti fermati nelle più svariate espressioni. Emerge l'attenta rilettura della tradizione bolognese precedente alla luce di un rinnovato studio della pittura veneta, approfondito durante un soggiorno a Venezia sul finire degli anni Ottanta. L'esempio della grande pittura veneziana del Cinquecento permette al Crespi, infatti, 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 sincero e inquieto delle opere di questi anni. Lo stesso Carlo Cesare Malvasia, che dei Carracci era stato il più appassionato biografo, 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. Anche qui l'uso di un lume che spiove dall'alto macchiando il volto del santo si rifà al teatro incipientemente barocco di Ludovico Carracci, dal quale dipende anche l'attenta resa dell'espressione patetica del personaggio. Il volto di David, così ravvicinato e concreto nella sua carnale individuazione, fa pensare al risultato di uno studio dal vero, quasi una testa di carattere che si ammantava di un pretesto narrativo: l'espressione patetica serve ad aggettivare un semplice studio di attitudine per un santo da inserire poi in una più vasta composizione di storia. Questo tipo di produzione diventa una palestra per sperimentazioni continuamente variate nel tentativo di cogliere le infinite attitudini del volto umano, della persona insomma, nella totalità più profonda e moderna del suo essere.

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



9. Giuseppe Romani

(Como, 1654 ca. – Modena, 1727)

Vecchio zampognaro, 1720 ca.

Olio su tela, 88 × 103 cm

Modena, Museo Civico

La ricostruzione del catalogo di questo interessante artista, di origine comasca ma per la maggior parte della sua carriera attivo a Modena e in Emilia, ha preso avvio dalla presentazione di questo *Zampognaro* del Museo Civico di Modena ad una mostra di opere restaurate (Peruzzi 1980). A questa ha fatto seguito la pubblicazione di altre importanti prove del pittore nel campo della pittura sacra svolta nel solco tracciato dal suo maestro Giovanni Peruzzini, mentre ha parallelamente preso corpo la sua produzione di dipinti con soggetti tratti dalla vita quotidiana, dedicati soprattutto ad illustrare la vita dei 'pitocchi', nei quali raggiunge gli esiti più interessanti: portaroli, mendicanti, contadini, giovinetti, con una particolare predilezione per le figure singole. In questo specifico settore, che lo avvicina al bergamasco Cifrondi, il dipinto qui esaminato ha costituito un sicuro termine di riferimento, al quale si è poi aggiunto l'unico quadro di datazione certa finora emerso, il *Ritratto di Vincenzo Massa* come 'pitocco', firmato e datato 1722, già in casa Franciosi ed ora di proprietà della Unicredit Art Collection di Carpi (Mazza 1995). Sulla base di questa e di altre simili aggiunte prodotte in questi ultimi anni appare ormai facile individuare la caratteristica sigla stilistica dell'artista che, forte delle premesse di immediatezza ereditate dal Peruzzini, attinge a una espressività molto intensa, talvolta anche un po' sgarbata. La sua pittura di soggetto quotidiano non accede mai a quella verità umana espressa già a queste date dal lombardo Ceruti e rimane invece orientata verso un'insistita tipizzazione e, talvolta, verso il grottesco, mostrandosi comunque sempre esente dai toni ironici e ammiccanti con i quali la tradizione figurativa precedente ha generalmente guardato agli strati inferiori della società. D'altronde è verosimile, come suggerisce Mazza, che l'artista partecipi in qualche modo al dibattito sollevato in quegli anni dalle teorie filantropiche di Ludovico Antonio Muratori, vista anche la provenienza del dipinto dall'importante raccolta di Giuseppe Campori, figura liberale e progressista della vita culturale modenese dell'Ottocento. Nel dipinto l'intonazione bruna e scarna della gamma cromatica e lo sfondo di una natura semplice, quasi elementare, con grossi macigni scuri e le fronde della vegetazione che si stagliano contro nuvole cupe, accompagnano la severa dignità dello zampognaro che si rivolge allo spettatore con sguardo fermo e diretto.

Bibliografia: L. Peruzzi in *Musei Civici di Modena. I dipinti antichi*, a cura di D. Benati, L. Peruzzi, Modena 2005, pp. 78, 79, n. 48 (con bibliografia precedente); A. Mazza, "Pitocchi diversi al naturale". *Giuseppe Romani, pittore lombardo del ducato estense*, Cesena 2012, pp. 23-26, fig. 5.



10. Antonio Cifrondi

(Clusone, 1656 – Brescia, 1730)

Vecchio con clessidra, 1720 ca.

Olio su tela, 130 × 103 cm

Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo

La tela fa parte di un gruppo di quattro dipinti di soggetto analogo entrati nelle civiche raccolte bresciane in momenti diversi: al *Vecchio con clessidra* esposto in questa occasione si affiancano il *Vecchio appoggiato a un bastone*, il *Vecchio che invita a silenzio* e il *Vecchio sotto la neve*. Le prime due tele, date in comodato nel 2020 a BPER Banca, attualmente sono conservate a Palazzo Martinengo, già sede del Banco di Brescia. Fu Emma Calabi (1935) a valorizzare criticamente queste opere che la studiosa riteneva concepite in serie a rappresentare una allegoria delle quattro stagioni. In realtà, se gli studi successivi hanno ribadito l'origine comune dei dipinti, ne hanno poi però messo in discussione il significato allegorico e li hanno interpretati piuttosto in relazione ad uno stato d'animo, "quasi una riflessione filosofica sulla vecchiaia" (Anelli 1982). A tal proposito, il fatto che le tele in questione potessero far parte in origine di una raccolta ecclesiastica, come viene ampiamente argomentato nella scheda del catalogo della Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia alla quale si rimanda per le complesse vicende delle tele (Terzaghi 2012), suggerisce che, tutt'altro che puro *divertissements*, dietro di loro si potrebbe celare effettivamente proprio una riflessione filosofica. Il pittore, temperamento malinconico e bizzarro, anche nel nostro dipinto delinea poeticamente i tratti di un'umanità povera e dimessa col suo pennello sommario nella definizione e avaro nella cromia che si accende solo nella bambagia della barba. Ecco allora lo sguardo smarrito di fronte alla clessidra dove tutta la sabbia è già scivolata giù in modo irrimediabile e il gesto disperato della mano portata alla testa. Si tratta di una meditazione sulla vecchiaia, su quell'autunno della vita che diventa "paradigma di tutta la realtà e di tutta la vita umana [...]": nulla è più religioso dello sguardo con cui Cifrondi si attarda sui suoi personaggi per rivelarne l'enigmatico disegno della vita, contemplandoli nei loro simboli naturali – veramente metafore del sacro – attraverso i quali si disegna l'ineluttabilità del destino" (Anelli 1982). In questo senso anche la lettura che faceva la Calabi di queste figure di vecchi interpretati come una allegoria delle quattro stagioni si può declinare filosoficamente come meditazione profonda sull'ultima stagione della vita.

Bibliografia: M.C. Terzaghi in *Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo delle opere*, a cura di M. Bona Castellotti e E. Lucchese Ragni, Venezia 2012, pp. 74-75 (con bibliografia precedente).



11. **Vittore Ghislandi, detto Fra' Galgario**

(Bergamo, 1655-1743)

Ritratto dell'avvocato Giacomo Bettami de' Bazini, 1725 ca.

Olio su tela, 145 × 108 cm

Bergamo, Fondazione Accademia Carrara

Il gentiluomo, di età matura, è raffigurato seduto su una poltrona di velluto rosso; sopra un'elegante sottomarsina grigia ricamata d'argento indossa una toga nera e un manto di ermellino su cui ricadono il colletto e i boccoli della lunga parrucca bianca. Sul tavolo ricoperto da un tappeto spicca in prospettiva un foglio di carta spiegazzato dove in lingua francese si può leggere il suo ruolo professionale. Il dipinto è da identificare con quello ricordato da varie fonti settecentesche con il nome del personaggio e la definizione "in abito di dottore collegiato". Il Tassi (1760 e 1793) lo registra in casa Bettami, mentre il Borsetti (1796) lo ricorda nella Galleria del Conte Carrara. Come giustamente sottolinea Francesco Rossi, autore della ricca scheda redatta in occasione della mostra dedicata a Galgario e a cui si rimanda per la bibliografia completa, all'interno della folta galleria di personaggi raffigurati dal pittore, il *Ritratto di Bettami* mette in luce "un rapporto speciale tra l'artista e il suo cliente". Bettami, infatti, era non solo un appassionato collezionista, ma uno 'specialista' della pittura di Ghislandi che, nel giro di due decenni arriva a mettere insieme per la sua raccolta fino a venti opere dell'artista. Secondo lo studioso fu proprio questa particolare familiarità tra i due a determinare la singolare composizione del dipinto, dove il gentiluomo non è, come succede di norma, rappresentato in una posa studiata, ma ci si presenta "con una agevolezza del tutto naturale, quasi in una *tranche de vie* che si estende alla poltrona e ai fogli spiegazzati, in una visione come occasionale" che ricorda l'esempio di Giovan Battista Moroni. Il taglio e la posa della figura mostrano un allineamento con la pittura francese forse maturato attraverso le stampe (e del resto anche la scritta è parzialmente in francese), in sintonia con il successo internazionale ottenuto presso gli importanti collezionisti "oltre Alpi" di cui parla il suo biografo. La conduzione pittorica è sapientissima nel rigoglioso impasto materico e nella brillante scelta cromatica enfatizzata dal fondo grigio, senza d'altronde che venga meno l'approccio naturalistico verso la realtà che distingue sempre l'artista. Il carattere analitico e preciso della definizione dei lineamenti, e "la costruzione così salda e piana, così agevolmente disposta nello spazio" (Rossi 2023) orientano verso una datazione intorno alla metà degli anni Venti.

Bibliografia: F. Rossi in *Fra' Galgario. La seduzione del ritratto nel '700 europeo*, catalogo della mostra a cura di F. Rossi, Milano 2023, p. 266 (con bibliografia precedente).



12. Vittore Ghislandi, detto Fra' Galgario

(Bergamo, 1655-1743)

Ritratto di giovinetto (Il Cerighetto), 1740 ca.

Olio su tela, 71 × 56 cm

Bergamo, Fondazione Accademia Carrara

La tela rappresenta uno dei numerosi giovani che frequentavano la bottega di Fra' Galgario, modelli o forse allievi che si prestavano a farsi ritrarre. Per la verità questo genere di dipinto non rientra nella categoria della ritrattistica in senso stretto quanto piuttosto in quella della 'testa di carattere', una vera e propria moda che, partita da Bologna con i Carracci alla fine del Cinquecento, oltre alla Lombardia e al Veneto, si era diffusa anche in Europa. Nel caso particolare della produzione del pittore bergamasco, la testa di carattere viene declinata a definire non uno stato d'animo ma un tipo umano fortemente individualizzato (il bambino, il vecchio, il giovane, il mendicante, l'artista) secondo modalità di cui rende conto il brano molto noto del biografo Tassi: "... dal naturale sempre le ricavava, e per lo più formarle solea con testa rasa, o con isprezzanti berrette in capo, camicia slacciata al collo, [...] fasce attraverso il corpo". Nella nostra tela stupisce il modo in cui sul fondo scuro spicca la camicia bianca sbottonata e un po' spiegazzata che sbuca dalla marsina azzurra decorata da un gallone dorato sotto un ampio manto rosso. Il ragazzo dai capelli folti sui quali è appoggiato un copricapo marrone; è colto in un atteggiamento di grande spontaneità e con i suoi grandi occhi sgranati ci guarda in modo così franco e diretto da farci sentire quasi la sua presenza fisica: vien da pensare, richiamando l'affermazione del Tassi, che venisse ritratto al naturale un giovane ragazzo che frequentava realmente il convento di Frà Galgario e il suo studio. Al di là del problema della specifica identificazione del personaggio, che ha dato l'avvio ad una serie di ipotesi per nessuna delle quali possediamo però riscontri documentari accertabili, ci troviamo di fronte al cosiddetto "Cerighetto", un modello usato di frequente dal pittore lungo tutto il corso degli anni Trenta e dunque ritratto ad età diverse nel lento mutare della sua fisionomia. Stupiscono sempre in questo tipo di opere il particolare rapporto di affezione da parte dell'anziano pittore, legato al ragazzo forse dalla professione o dalla condizione in ambito religioso, nonché la libertà della stesura pittorica che esalta la naturalezza della posa e richiama l'abitudine ricordata dal Tassi di "dipingere con le dita".

Bibliografia: F. Rossi in *Ritratti lombardi e veneti dalla Accademia Carrara*, catalogo della mostra a cura di F. Rossi, Milano 1996, p. 70 (con bibliografia precedente); *Idem* in *Fra' Galgario*.

La seduzione del ritratto nel '700 europeo, catalogo della mostra a cura di F. Rossi, Milano 2003, p. 234.

**Vicende e formazione
della Collezione BPER Banca**

7

Ospiti a Palazzo

23

Opere

35

BPER:

Banca

Ospiti a Palazzo. Figure in posa e al naturale.

a cura di **Lucia Peruzzi**

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

Testi catalogo
Lucia Peruzzi

Exhibition design
Andrea Isola

Grafica del sistema visivo
Treart snc

Trasporti e allestimento
Arteria srl

Produzione allestimento
Fast Events
UPM

Ufficio stampa
PCM Studio di Paola C. Manfredi
Media Relations BPER Banca

Crediti fotografici
**Archivio Fotografico Musei Civici
di Brescia - Fotostudio Rapuzzi**
**Archivio fotografico del Museo Civico,
Modena**
**Fondazione Accademia Carrara,
Bergamo**
Ernesto Tuliozi

Realizzazione editoriale
Sagep Editori, Genova
Direzione editoriale
Alessandro Avanzino
Impaginazione
Veronica Armanino
Redazione
Giorgio Dellacasa

Si ringraziano

Francesca Piccinini, Cristina Stefani, Maria
Cristina Rodeschini, Cristiana Rotundo,
Chiara Valagussa, Maurizio Veggio.
Un grazie a tutto il Servizio Brand e
Marketing Communication BPER Banca e
alla Direzione Territoriale Lombardia Est e
Triveneto.

LaGalleria

La Galleria è la realtà culturale
corporate di BPER Banca che valorizza,
tutela e rende fruibile il patrimonio
artistico e archivistico della banca.
BPER Banca crede in una cultura
diffusa e si impegna affinché la
propria *corporate collection* possa
essere sempre accessibile, vicina ai
territori e in continua evoluzione.
Promuove 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.

In copertina

Lorenzo Pasinelli, *Fanciulla con gabbietta vuota*,
dettaglio, Collezione BPER Banca, Modena

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