

BPER:
Banca

LaGalleria
Collezione e Archivio Storico



Uno scrigno per l'arte

Dipinti antichi e moderni dalle raccolte BPER Banca

a cura di **Lucia Peruzzi**

Testi di

Lucia Peruzzi

Daniele Benati

Rossana Torlontano

Alberto Rodella

Chiara Pulini

Domenico Bodega

Autori delle schede

Dipinti antichi **Lucia Peruzzi**

Scheda Saturnino Gatti **Rossana Torlontano**

Dipinti dell'Ottocento **Alberto Rodella**

Progetto grafico

avenida.it

Questo catalogo è stato pubblicato in occasione dell'avvio del progetto

La Galleria

Collezione e Archivio Storico

Coordinamento

Sebastiano Simonini

Curatela della Collezione dei dipinti antichi

Lucia Peruzzi

Curatela dell'Archivio Storico

Chiara Pulini

Progetto museografico

Progettisti Associati Sassuolo

Grafica del sistema visivo

avenida.it

Realizzazione dell'allestimento

Barth Innenausbau S.a.s. Bressanone

Si ringraziano per la collaborazione

Giorgia Benedetti, Sabrina Bianchi, Martin Burger, Federica de Luise,

Francesca Ferrari, Antonio Geminiani, Alessandro Lorenzani,

Gaetano Marzani, Gabriele Pandolfi, Greta Rossi, Rocco Savino,

Cristina Solmi, Daniele Tamburini, Eugenio Tangerini, Ernesto Tuliozi,

Vincenzo Vandelli



barth
building interior architecture

avenida.it

BPER:
Banca

LaGalleria
Collezione e Archivio Storico

Uno scrigno per l'arte

Dipinti antichi e moderni
dalle raccolte BPER Banca

La Galleria BPER Banca, un progetto per la cultura

“La Galleria” BPER Banca nasce dalla presa di coscienza della straordinaria importanza dei corpus collezionistici stratificatisi nel corso di questi ultimi decenni, dipinti antichi di area emiliano romagnola, abruzzese e campana con punte di rilievo molto alte. E ai dipinti si affianca il patrimonio rappresentato dall’archivio storico, che costituisce lo strumento più completo per raccontare e comprendere la storia della banca e del proprio territorio. Le dimensioni e il valore storico e culturale di questi nuclei rendono impellente la necessità di ripensare l’approccio alla loro conservazione, tutela, fruibilità e alla loro stessa valorizzazione; obiettivi questi perseguibili solo mediante una gestione più organica e ordinata.

Il progetto, complesso e articolato, nasce anche con l’individuazione di uno spazio fisico fortemente connotato dal punto di vista simbolico, perché proprio nel grande salone di Via Scudari per molti anni si sono tenute le assemblee dei soci della Banca Popolare di Modena. Questa prima esposizione presenta le principali opere della collezione. Per BPER Banca, banca di rilievo nazionale con profonde radici a Modena, “La Galleria” sarà strumento di valorizzazione dell’intero patrimonio artistico che si è andato costituendo negli anni.

Luigi Odorici
Presidente BPER Banca

La collezione come storia dell’arte

Lucia Peruzzi

Da molti decenni BPER Banca ha intrapreso una politica di acquisizione e valorizzazione di opere d’arte con l’obiettivo di rappresentare l’espressione del proprio territorio e delle sue più profonde istanze culturali e sociali. Questa mostra, realizzata in occasione della ricorrenza dei 150 anni dalla fondazione dell’istituto e allestita nelle nuove sale espositive, propone una scelta delle principali emergenze della collezione in un percorso che, se pur breve, consente di ripercorrere mediante veri e propri “capi d’opera” lo svolgimento della pittura in area emiliana dal XV al XVII secolo. In questo modo, rendendo fruibile al pubblico una selezione di opere altrimenti difficilmente visibili, l’istituto riafferma la propria disponibilità a considerare il suo patrimonio artistico, oltre che in una dimensione di attenzione ai valori culturali del Paese, anche quale occasione di condivisione e di confronto con la città. La raccolta venne avviata alla fine degli anni cinquanta con l’acquisto casuale di alcuni dipinti di soggetto decorativo, ma ben presto si impose per il suo progetto culturale, in un momento in cui il collezionismo bancario iniziava a proporsi, accanto alle istituzioni pubbliche, come nuovo protagonista nella valorizzazione del patrimonio artistico italiano. Apparve necessario quasi da subito impostare un coerente sviluppo della collezione che nel tempo, attraverso una mirata politica di acquisizioni, sarebbe giunta a rappresentare la variegata realtà della produzione figurativa emiliana. Era questo un modo anche per muoversi contro la dispersione delle opere d’arte finite nei canali del mercato e operare a favore di una consapevole tutela. In tale direzione contribuirono a orientarla i suggerimenti di uno studioso del calibro 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. Attraverso di lui le linee guida della raccolta potevano ricollegarsi anche al magistero di Roberto Longhi, di cui Volpe era stato tra gli allievi più brillanti e dal quale derivava la finezza degli strumenti metodologici che hanno nell’attribuzione il momento più significativo per poter poi risalire, da ogni



Marco Meloni

La Madonna con il bambino e i Santi

Antonio Allegri (il Correggio)

*Sant'Elena fra i Santi Sebastiano,
Domenico, Pietro martire e Girolamo*

nuovo dato, a un quadro generale e ricostruire una storia più vasta. A una coincidenza tra il campo indagato da Longhi e le problematiche care agli interessi di Volpe rinviano alcune tra le più importanti opere entrate nella raccolta già nei primi tempi. Ci si riferisce innanzitutto all'anconetta di Cristoforo da Lendinara, un artista che, nella sua 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 in rapporto con quella della vicina Ferrara. Cristoforo, in collaborazione con il fratello Lorenzo, è documentato tra il 1449 e il 1453 a Ferrara per la decorazione lignea dello studiolo di Leonello d'Este nel Palazzo di Belfiore; di lì a poco i Lendinara, a capo di una bottega ben organizzata, si affermano anche a Modena e, per la loro amicizia con Piero della Francesca, diventano personaggi chiave nella cultura artistica locale. Si doveva a Volpe l'attribuzione a Cristoforo dello smagliante altarolo entrato poi nella raccolta della banca, da leggere in relazione con le tarsie del duomo di Modena e con il grande affresco con il *Giudizio Universale* della cappella Bellincini, sempre in duomo. 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 della Francesca s'intridono di una morbida luce che si espande nel paesaggio collinare e scivola sui volti dei personaggi.

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, 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.

Le opere che in seguito, nel giro di pochi anni, entrarono a far parte della raccolta si collocavano sempre sul sentiero ideale battuto da Longhi. Ai nomi di Simone di Filippo, il trecentista bolognese noto come Simone



Simone Di Filippo (dei Crocefissi)

Sei figure di Santi Agata, Caterina, Domenico, Dorotea, Nicola da Bari, Floriano

dei Crocefissi, del carpigiano Marco Meloni e di Girolamo Marchesi, si aggiunsero quelli dell'Ortolano e di Girolamo da Carpi, artisti gravitanti attorno alla cultura ferrarese della prima metà del Cinquecento. Di pari passo procedevano anche le esplorazioni nel campo della pittura barocca bolognese, che sarebbero state destinate in seguito ad assumere un ruolo sempre più significativo grazie all'ingresso nella collezione di importanti testimonianze: Ludovico Carracci, Alessandro Tiarini e Giacomo Cavedoni. Il primo veniva rappresentato da una *Susanna e i vecchi*, in cui Ludovico, fondatore della rinnovata pittura emiliana, rilegge il tema biblico in termini apertamente erotici, rivelando un aspetto fino a quel momento insospettabile della sua complessa personalità. L'opera di Tiarini, a quelle date non ancora adeguatamente indagata, si arricchiva di un magnifico dipinto raffigurante un momento estremamente drammatico della vicenda tassessa di *Rinaldo e Armida*, che sarebbe divenuto paradigmatico delle propensioni robustamente naturalistiche con cui il grande artista bolognese si avvicina al testo letterario, offrendone una restituzione visiva che è una trascrizione letterale ma reinterpretata in modo più sensuale e barocco. Una simile intensità



Giacomo Cavedoni

Giuditta con la testa di Oloferne



Giuseppe Marchesi (il Sansone)

Armida si innamora di Rinaldo

narrativa di stampo ludovichiano, riletta questa volta però in chiave di commosso teatro popolare, la troviamo anche nel *Pianto di Giacobbe* di Cavedoni, 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.

Attenzione veniva accordata in quegli anni anche al Settecento emiliano. Va citata in particolare la serie di quattro grandi tele con *Storie di Sansone* del pittore neo-carraccesco Aureliano Milani, 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.

A questo punto le linee di sviluppo della raccolta erano già state impostate. All'indomani della scomparsa di Volpe, fu l'avvocato Fausto Battini, allora direttore dell'istituto e personalità di grande risalto nella vita culturale modenese, a ribadire la volontà di non interrompere il progetto intrapreso e a continuare la politica di acquisizione. L'incarico di seguire la raccolta venne affidato a Daniele Benati e a chi scrive, nel segno di una continuità con il lavoro di Volpe. Le scelte operate in seguito, sempre di rigorosa coerenza, hanno consentito alla raccolta di arricchirsi di opere importanti, testimonianze del panorama artistico emiliano, talora veri e propri capolavori di suggestiva bellezza che, in molti casi, dialogano con la storia e con i luoghi della stessa città di Modena.

Già si è detto della straordinaria opera di Cristoforo da Lendinara. 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



Aureliano Milani
Sansone uccide i filistei

Aureliano Milani
Dalila priva Sansone della sua forza



Aureliano Milani
Sansone trafuga le porte di Gaza

Aureliano Milani
Sansone alla macina



Gian Gherardo dalle Catene
La Madonna col Bambino in gloria e i Santi Sebastiano e Rocco

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 ancora 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. La tavola con la *Madonna in gloria tra i santi Sebastiano e Rocco* di Gian Gherardo dalle Catene è una delle ultime opere entrate nella raccolta e la sua esecuzione è da collocarsi sul finire del terzo decennio del Cinquecento. La piccola pala di devozione privata testimonia una situazione culturale ormai matura, dove il naturalismo atmosferico di stampo giorgionesco flette verso forme di rotonda classicità, in una sigla compatta e monumentale che rivela la conoscenza dell'ambiente romano (Raffaello e Michelangelo) e si affianca ai risultati dell'altro grande maestro modenese di quegli anni, lo scultore Antonio Begarelli. Grazie alla costante attenzione alle vicende del mercato, si aggiungevano a questa tavola altre importanti opere di artisti del Cinquecento, tra le quali la bellissima e drammatica *Crocifissione* di Girolamo da Carpi 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 quello dedicato alla pittura del Sei e Settecento emiliano, in un orizzonte che si estende tra Modena, Reggio e travalica il confine estense per allargarsi anche ad altri centri significativi, prima di tutti Bologna, con la quale la capitale estense istituisce un rapporto privilegiato, e poi Ferrara e Parma: un tracciato della cultura figurativa della nostra regione fra Sei e Settecento che, in molti casi, ripropone ancora una volta temi e snodi culturali trattati da Volpe fino dai suoi primi interventi giovanili. Ne emerge così una "collezione ideale" che ripercorre le vicende portanti dell'arte barocca emiliana, in corrispondenza anche con il gusto della corte e le scelte del collezionismo aristocratico. Si ricollega alla corte in modo diretto l'*Allegoria del Buon Governo*, un'opera



realizzata, ancora sul finire del Cinquecento, da Gaspare Venturini: faceva parte del gruppo di dipinti che ornavano i camerini privati di Cesare d'Este in Palazzo dei Diamanti di Ferrara e che arrivarono nel Palazzo Ducale di Modena, assunta a nuova capitale, per rievocare la magnificenza della vita della corte cinquecentesca. 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 giacché vi avevano preso parte personalità tra loro diverse e, comunque, emergenti. Oltre ai giovani Carracci, che tra il 1591 e il 1592 avevano spedito da Bologna sei tele da soffitto, furono impegnati in un confronto assai stimolante numerosi artisti di cultura manierista, tra cui appunto Venturini. Nella tela 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, raggiungendo un risultato garbatamente "internazionale".

Uno spicco del tutto particolare veniva ad assumere l'ingresso nella raccolta di un *San Girolamo in preghiera* datato 1585, opera di Annibale Carracci per lungo tempo conservata in Gran Bretagna: il reperimento di un disegno preparatorio per la figura del santo, poi entrato nell'Art Gallery of Ontario di Toronto, ha recato un puntello sicuro alla paternità del dipinto, fino a quel momento discussa dalla critica tra Annibale e il cugino Ludovico.

Sono poi opere come l'*Apollo e Marsia* del Guercino e l'*Amore dormiente* di Guido Reni (di più recente acquisizione), a sancire ulteriormente l'ideale legame della raccolta con il gusto più ricercato della committenza e del collezionismo estense. La tela del Guercino, certamente da ascrivere al periodo più fervido del pittore, 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

Francesco Zaganelli
La Madonna col Bambino

**Giovanni Battista Ramenghi
(il Bagnacavallo)**
Noli me tangere



Annibale Carracci
San Girolamo

Michele Desubleo
Tancredi battezza Clorinda



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. A sentire il Venturi Reni si dedicò alla realizzazione di quadri da stanza per Modena sempre di malavoglia e col pensiero continuamente rivolto agli impegni romani. In questo raro dipinto il maestro bolognese ci offre una versione particolarmente suggestiva del tema del *Cupido 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. La scuola bolognese di ambito reniano tocca punti di eccellenza con numerose altre opere. La *Madonna della rosa* di Michele Desubleo venne acquisita dopo aver figurato alla grande mostra "L'arte degli Estensi", tenutasi a Modena nel 1986 e alla cui progettazione Volpe

aveva potuto recare l'apporto della propria competenza prima della sua scomparsa. Il pittore di origine fiamminga (del quale la banca già possedeva un altro significativo dipinto raffigurante *Tancredi battezza Clorinda*), divenne a Bologna uno dei più brillanti allievi di Guido, distinguendosi per un itinerario culturale che lo porta dal 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 il *Sogno di Giuseppe* per la chiesa del Paradisino e il *San Francesco in estasi* commissionatogli da Francesco I per la chiesa annessa al Palazzo Ducale di Sassuolo (1654).

Ma, a meglio documentare la qualità dell'arte di corte a Modena intorno alla metà del secolo, intervenne nel 1990 l'acquisto di una grande tela di Ludovico Lana raffigurante *San Sebastiano curato da Irene*, 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'adozione 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 all'intellettualizzato classicismo della cultura bolognese aderendo soprattutto ai modi di Guido Reni per giungere, verso la metà degli anni trenta, a risultati di aulica eleganza e compostezza. 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*, dove peraltro l'artista mostra di non venir mai meno alle sue originali propensioni di accostante naturalismo. 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. L'opera venne esposta alla mostra monografica dedicata all'artista ("L'amorevole maniera. Ludovico Lana e la pittura emiliana di primo Seicento"), promossa nel 2003 dalla banca e dal Museo Civico.

Anche l'incantevole *Allegoria della Storia* di Jan Boulanger, un'opera tra le più affascinanti della rarissima produzione da stanza di questo artista, rimanda al frangente storico che vede protagonista la figura di Francesco I, il duca che fa assurgere Modena a sede splendida



Paolo Emilio Besenzi
Giaelee uccide Sisara

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 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, che figurano nella collezione con tele raffiguranti rispettivamente *Sant'Andrea* e *Giaelee e Sisara*, ben rappresentano 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, che documentano con ricchezza di riferimenti la pittura barocca emiliana, la raccolta tocca poi altre punte di eccellenza. Vanno ricordate 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 lavorava alla Galleria Farnese con Annibale Carracci, e due eleganti tele di Elisabetta Sirani. Ma attenzione meritano anche i dipinti di Lucio Massari (*Maddalena penitente*), di Guido Cagnacci (*Sant'Agata*), di Lorenzo Pasinelli (*Amore disarmato dalle nife di Diana*) e di Giovan Gioseffo Dal Sole (*Morte di Priamo*). Concludono questa ampia sezione due artisti bolognesi, Marcantonio Franceschini e Giuseppe Maria Crespi. Mentre le due tele di Franceschini rappresentano il coté classicista di fine Seicento, che vede anche a Modena il suo splendore nella decorazione del salone d'onore di Palazzo Ducale e dell'abside della chiesa del collegio di San Carlo, entrambe realizzate da Franceschini, la grande tela di Giuseppe Maria Crespi con *La Sacra Famiglia nella bottega da falegname*,



Carlo Bononi
La Madonna col Bambino



Sisto Badalocchi
Diana e Calisto



Elisabetta Sirani
San Giovannino nel deserto



Elisabetta Sirani
La Madonna che allatta il Bambino



Lucio Massari
La Maddalena in meditazione
Guido Cagnacci
Sant'Agata



Lorenzo Pasinelli
Amore disarmato dalle ninfe di Diana

Giovan Gioseffo Dal Sol
La morte di Priamo





Marcantonio Franceschini
Rachele e Lia



Giuseppe Maria Crespi
La Sacra famiglia nella bottega del falegname



Orazio Samacchini
La Sacra famiglia

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, con una floridezza di pittura che è “segno manifesto di un'umanità sneggiata d'ogni illusione di alto lignaggio figurale e al riparo da ogni insincerità mentale” (Volpe).

Tra il 2003 e il 2004 la dispersione di una grande collezione privata emiliana consentì infine 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. Sono entrati così a far parte della raccolta dipinti di artisti del Cinquecento emiliano, come Orazio Samacchini, Jacopo Bertoia e Bartolomeo Passerotti. Il dipinto di Passerotti, raffigurante un *Contadino che suona il liuto*, allegoria dei cinque sensi, è un capolavoro della pittura di genere “ridicolo” in auge alla fine del XVI secolo. Nonostante l'evidente intento moraleggiante, stupisce il grado di naturalezza e di verità nella descrizione degli oggetti della vita quotidiana, in anticipo con il ben noto *Mangiafagioli* di Annibale Carracci, vero manifesto del realismo moderno.

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 dipinti di Giovanni Lanfranco. Il primo raffigura, con un taglio quasi cinematografico, il *Trionfo di David* e l'altro, una grande *Crocifissione*, costituisce un capolavoro dell'età matura del pittore. Eseguita intorno al 1637-1638 per il conte di Monterrey, viceré di Filippo IV a Napoli, venne trasportata in Spagna e figurò a lungo sull'altare della chiesa delle Agostiniane di Salamanca.

Ha poi preso corpo, in parte anche per questo tramite, una piccola ma

Ottavio Leoni

Cristo e l'adultera

Rutilio Manetti

Presentazione al tempio

Giovanni Lanfranco

Il trionfo di David



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 quelli di scuola 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.

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 Settecento. Le ricerche condotte negli ultimi tempi su Bologna e Modena consentono di cogliere gli

Adriaen Van Utrecht

Natura morta con coppia di amanti





Agostino Verrocchi
*Natura morta di frutta
con alzata di fichi*

Maestro di Acquavella
*Natura morta di uva
e mele su un piano
con un tralcio di vite*



Pittore di Rodolfo Lodi
Sporta, pesci e cacciagione



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 arista. 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



Nicola Levoli

Interno di cucina con lepre, tino, uva e sporta con galline

Nicola Levoli

Interno di cucina con tacchino spennato e sporta con pesci

ricchi virtuosismi della vicenda barocca, in sintonia con le premesse di Paolo Antonio Barbieri. La coppia di *Nature morte con oggetti di cucina e cacciagione*, una delle quali siglata “P.M” in relazione al nome del committente, sono 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 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, come dimostra

Giovanni Rivalta

Razza e pesci di mare

Giovanni Rivalta

Fiasco di vino, ortaggi e volatili morti

Giovanni Rivalta

Bistecca, frutta e uccelli appesi



Cristoforo Munari

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



la sua 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 astraente di significato ormai ottocentesco.

Nel corso degli ultimi anni, dopo la pubblicazione della terza





Giovanni Andrea Sirani
La Terra dona a Nettuno i bulbi di tulipano



Lippo di Dalmasio
Madonna dell'umiltà

edizione del catalogo (2006), quattro 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, che restituisce la bellezza della Vergine in termini di delicata umanità, ben rappresenta la fase neogiottesca della pittura bolognese sul finire del XIV secolo. Ci rimanda invece alla scuola di Giudo Reni la straordinaria tela di Giovanni Andrea Sirani raffigurante *La Terra dona a Nettuno i bulbi di tulipano*, dove il pittore, il più importante allievo del celebre maestro bolognese, riprende il tema raffigurato dal Reni per il famoso libro *De Florum cultura* di Giovan Battista Ferrari, stampato a Roma nel 1633. Per finire,



Francesco Vellani
La Continenza di Scipione

Francesco Vellani
L'Assunzione della Vergine



Giacomo Zoboli
San Girolamo in meditazione

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, va ad aggiungersi un'altra opera del pittore, la *Continenza di Scipione*, 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 e che vengono espressi anche in questo dipinto gli guadagnano il favore dell'aristocrazia e lo rendono protagonista di prestigiose commissioni, come le tele con episodi dell'*Iliade* e della *Gerusalemme Liberata* per Palazzo Gabbi di Reggio Emilia. 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. Nella decisa parabola involutiva e provinciale del panorama artistico modenese di questi anni, una personalità emergente come lui può trovare uno stimolo adeguato soltanto evadendo dai ristretti confini del ducato. 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 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.

Cristoforo da Lendinara e il Rinascimento a Modena

Daniele Benati



Cristoforo da Lendinara
La Madonna della Colonna
Modena, Galleria Estense

L'anconetta portatile raffigurante nel campo principale l'*Adorazione del Bambino con San Bernardino* e nella cimasa l'*Eterno benedicente* costituisce indubbiamente una delle gemme più preziose della collezione BPER Banca. Appartenuta prima dell'ultimo conflitto mondiale a Bernard Berenson, che la considerava opera dell'abruzzese Andrea Delitio, è stata restituita a Cristoforo da Lendinara nel 1979 da Carlo Volpe, che la confrontava con le tarsie raffiguranti i *Dottori della Chiesa* (1470) e con l'analoga scena affrescata nella lunetta dell'altare Bellincini del duomo di Modena, da lui restituita in quell'occasione allo stesso artista insieme al *Crocifisso con un donatore* del Museo di Castelvecchio a Verona. In questo modo Volpe veniva a riformulare la fisionomia di Cristoforo pittore, fino a quel momento testimoniata dalla sola *Madonna col Bambino* datata 1482, pervenuta dal duomo alla Galleria Estense di Modena. Ed è ben noto come, sulla base di quest'ultimo dipinto, nell'*Officina ferrarese* (1934) Roberto Longhi avesse formulato un giudizio assai riduttivo dei fratelli Canozi da Lendinara - Lorenzo e appunto Cristoforo -, a suo avviso detentori di cartoni loro ceduti "con diritto di riproduzione illimitata" da Piero della Francesca e dunque assai apprezzabili allorché, per la loro intensa attività di intarsiatori, potevano giovare di quegli alti modelli, ma qualitativamente scarsi allorché, passando dalla tarsia alla pittura, non riuscivano "a nascondere la secchezza delle commessure lignarie, unica abitudine consistente e inveterata del [loro] operare".

Nell'anconetta della banca, così come nei passaggi più felici dell'altare Bellincini in duomo, la monumentalità della composizione si ravviva per il chiaro lume mattutino che lambisce le colline in lontananza e tornisce le figure in primo piano, facendone squillare i colori di smalto. La perfetta scalatura dei piani, ottenuta grazie a mezzi squisitamente pittorici, fa propria la lezione di Piero della Francesca e convive senza apparente contraddizione con elementi di matrice tardogotica, come l'ingenua riduzione alla dimensione di giocattoli degli angeli attorno al Bambino, peraltro perfettamente girati in prospettiva. Anche la cornice,

profilata da grassi motivi fogliacei, sottintende una educazione tardogotica, ma tutto moderno è il modo con cui Cristoforo, anticipando una soluzione che sarà adottata da Francesco del Cossa nel polittico Griffoni già in San Petronio a Bologna, se ne serve per delimitare spazi di natura diversa, cosicché, entro la cimasa, l'Eterno si decampa contro un fondo non naturalistico, come avviene per la sottostante *Adorazione*, bensì paradisiaco e dunque dorato. Dopo aver lavorato sotto la guida di Arduino da Baiso al completamento ligneo dello studiolo del palazzo di Belfiore a Ferrara (1449-1454), già nel 1463 i Canozi risiedono ormai da quasi un decennio a Modena, visto che in quell'anno ne assumono la cittadinanza per ottemperare agli importanti lavori loro affidati in duomo. Sono di fatto i due fratelli Canozi, che a Ferrara avevano potuto conoscere Piero della Francesca, a farsi tra i più efficaci divulgatori delle sue idee tanto in pittura quanto in una tecnica certo fabril, ma nello stesso tempo supremamente "mentale", come quella della tarsia, in cui la "sintesi prospettica di forma-colore" (Longhi) si attua attraverso il paziente accostamento di legni di diversa specie. La loro attività si affianca pertanto a quella dei fratelli Angelo e Bartolomeo degli Erri, esponenti di una bottega a conduzione familiare che a Modena risulta già attiva tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo. Con gli Erri i Lendinara condividono gusti e modelli, se anche la foggia dell'ornato dell'anconetta della banca - opera ovviamente dello stesso Cristoforo - richiama quella della grande ancona a scomparti intagliata da un altro "maestro di legname", Antonio della Polla, e dipinta da Angelo e Bartolomeo per l'Oratorio della Morte tra il 1462 e il 1466 (Modena, Galleria Estense). Si tratta di un dipinto straordinario, in virtù del quale Modena si attesta tra le grandi capitali del Rinascimento padano. Operando all'interno della grande tavola, già organizzata da Antonio della Polla in vista di una lettura prospettica che rinvia a Leon Battista Alberti e si giova del precedente bolognese costituito dal polittico di Marco Zoppo e Agostino de' Marchi per la chiesa di San Clemente nel Collegio di Spagna (1459), i due fratelli degli Erri uniscono agli evidenti rimandi a Donatello, tra l'altro presente di persona a Modena nel 1450, una viva intelligenza dei modi promossi a Firenze da Domenico Veneziano fin dagli anni in cui il giovane Piero della Francesca lavorava con lui: un dato che conferisce verosimiglianza all'identificazione con quest'ultimo del "magistro Petro Benediti de Burgo" che il 6 settembre 1440 aveva funto da testimone al contratto con cui Michele da Firenze si era impegnato a confezionare la pala in terracotta (il cosiddetto altare "delle statue") già sull'altar maggiore e ora in una cappella laterale del duomo di Modena. È però soltanto con la pala destinata all'altar maggiore di San Domenico, commissionata a Bartolomeo nel 1467 e non ancora consegnata nel 1480, che la bottega degli Erri si apre a una



Angelo e Bartolomeo degli Erri

La pala dell'Oratorio della Morte
Modena, Galleria Estense

San Giovanni Evangelista, particolare

Sant'Andrea, particolare



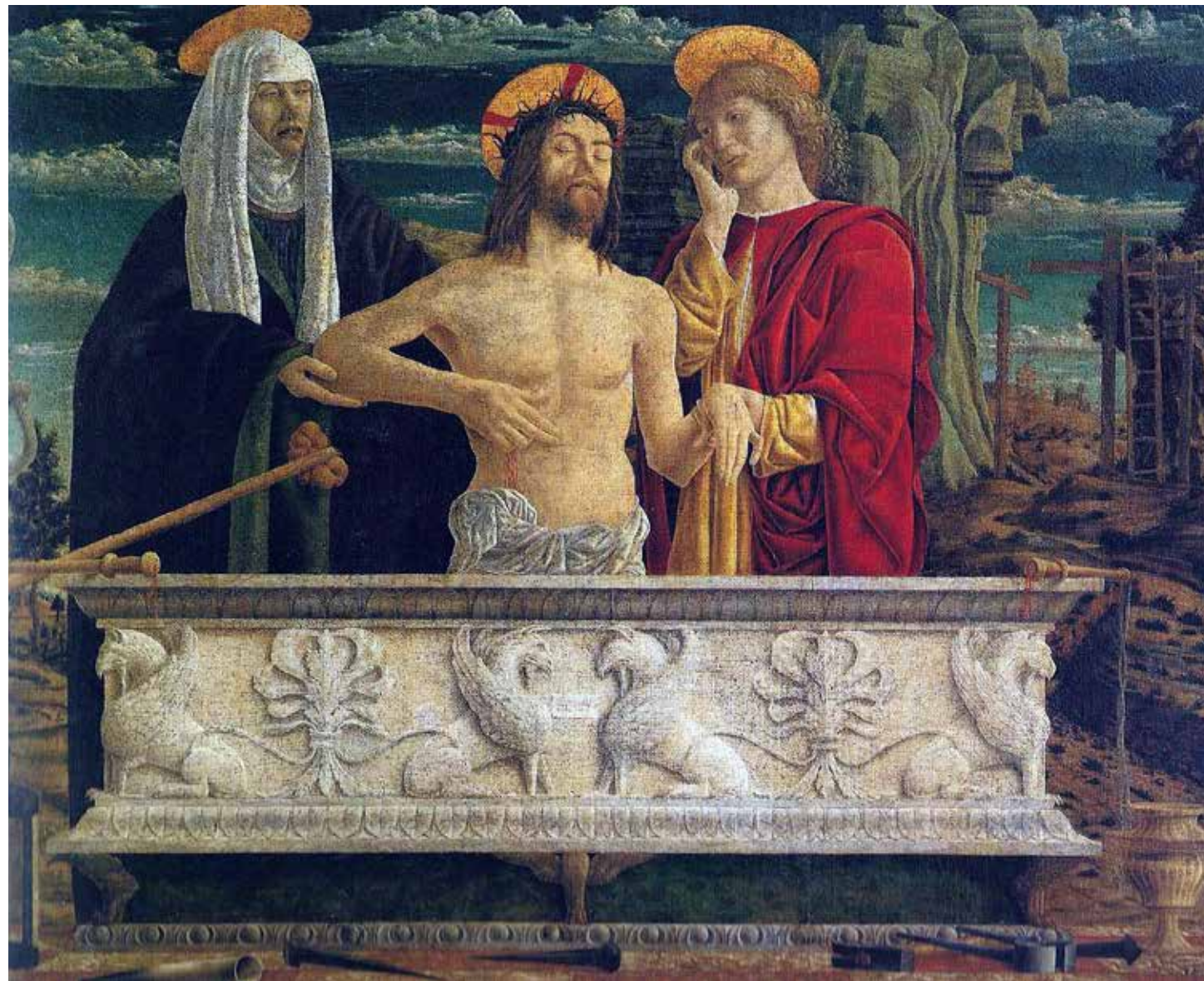


Bartolomeo degli Erri
Madonna col Bambino
 Strasburgo, Musée des Beaux-Arts

piena comprensione del linguaggio maturo di Piero. Il salto di qualità si misura bene affiancando a una piccola *Madonna col Bambino e angeli* di collezione privata, del tutto consentanea con i passi più spericolatamente donatelliani del polittico dell'Estense, lo stupendo frammento ritagliato dalla pala di San Domenico (Strasburgo, Musée des Beaux-Arts): mentre le ombre vaganti della prima denunciano ancora, pur nella plasticità nervosa di matrice padovana, il debito nei confronti della cultura tardogotica, nella seconda rimandano invece a Piero la perfetta scalatura dei piani cromatici nel trono - peraltro di foggia ancora donatelliana -, le nitide ombre proiettate sulle sue candide specchiature marmoree e il modulo ovoidale conferito al volto della Vergine, colta in un'espressione un po' imbronciata.

Per gli altari addossati al tramezzo della stessa chiesa di San Domenico gli Erri avevano eseguito in tempi diversi i grandi dossali dedicati a Pietro Martire, Tommaso d'Aquino e Vincenzo Ferrer, assai ammirati da Giorgio Vasari, che pure non sapeva indicare il nome del loro autore, e purtroppo smembrati al principio del XVII secolo. Nei numerosi frammenti riconducibili a tali dossali, ora divisi tra numerosi musei d'Europa e d'America, si coglie bene l'evoluzione stilistica compiuta dalla bottega degli Erri tra il 1450 circa e i primi anni ottanta: un percorso connotato da una tenuta qualitativa sempre sorvegliatissima e da un gusto narrativo che conosce pochi eguali in ambito padano.

Non altrettanto ricostruibile è purtroppo la personalità di Bartolomeo Bonascia, autore di un'unica opera: la *Pietà* già nell'oratorio della Morte ed ora nella Galleria Estense, in cui il cordoglio dei dolenti che sorreggono il corpo inerte di Gesù si compone nel silenzio altissimo che governa l'intera composizione, dal fondale roccioso al primissimo piano sul quale stanno abbandonate le *arma Christi*, ovvero gli strumenti della Passione attraverso cui egli ha vinto la morte. Ed è ancora l'arte dell'intarsio a dettare i modi di un'astrazione geometrica che conferisce a quei poveri oggetti - la lampada, i chiodi, il martello, le tenaglie - la calma dignità di corpi solidi nello spazio. Quanto a Cristoforo da Lendinara, è proprio la *Madonna col Bambino* datata 1482, ingiustamente denigrata da Longhi,



Bartolomeo Bonascia
Pietà
 Modena, Galleria Estense

a proporre, con la sua feroce stilizzazione, prefigurata dai passi più aspri dell'altare della banca (si veda ad esempio il volto di Giuseppe, scoriato all'indietro e brutalmente scuoiato dalla luce), un risultato tanto abnorme quanto affascinante, nel segno di una lunga fedeltà a quel Piero della Francesca il cui magistero seppe suscitare a Modena alcuni dei suoi esiti più sorprendenti e originali.

Saturnino Gatti pittore e la *Madonna e il Bambino in piedi sul davanzale* della Collezione BPER Banca

Rossana Torlontano

Saturnino Gatti è una delle personalità più originali del Rinascimento in Abruzzo. Nelle pagine secentesche della cronaca dell'aquilano Francesco Ciurci, che narrano l'entrata trionfale all'Aquila di Margherita d'Austria il 18 maggio 1569, già si percepisce il precoce apprezzamento delle sue qualità artistiche da parte dei contemporanei. Il ricco apparato effimero di carri e archi trionfali, che era stato predisposto, prevedeva decorazioni con ritratti di personaggi illustri per la storia cittadina tra cui significativamente figuravano quelli di Saturnino Gatti, del suo socio e collaboratore Giovanni Antonio Percossa e del più anziano Silvestro dell'Aquila. Gli esordi di Saturnino vanno considerati parallelamente a Silvestro dell'Aquila, l'altra figura paradigmatica del Rinascimento in Abruzzo, giacché entrambi costituiscono i nodi fondamentali per comprendere quella congiuntura venutasi a creare all'Aquila a partire dal 1470, ovvero nel momento di maggiore diffusione del linguaggio fiorentino e in particolare della cultura verrocchiesca che aveva investito tutta la penisola. L'inizio di tale congiuntura coincide con la prima importante impresa pubblica di Silvestro, il monumento funebre del cardinale Amico Agnifili per la cattedrale di San Massimo. È nel contratto del 4 maggio del 1477, stipulato tra gli esecutori testamentari del cardinale e Silvestro per realizzare il monumento funebre, che il nome di Saturnino figura per la prima volta, in qualità di testimone. Inizio non sufficiente da solo a far uscire dall'ombra la prima vicenda pittorica di Saturnino, che ha il suo apice nel celebre ciclo di affreschi della chiesa di San Panfilo a Tornimparte nei pressi dell'Aquila eseguito tra il 1490 e il 1494. L'intensificarsi degli studi sul nostro artista negli ultimi dieci anni e delle ipotesi attributive per acquisire opere certe al suo scarno catalogo, hanno trovato tutti concordi nell'accettare che la sua prima formazione si fosse svolta all'Aquila presso la bottega di Silvestro, dove era entrato ancora adolescente, e fosse stata decisamente segnata dall'impronta verrocchiesca del Monumento Agnifili. Permanendo comunque la difficoltà di rintracciare, a quelle date, anche opere sicure di scultura per le quali, invece, si dovevano attendere i



Saturnino Gatti
Madonna con il Bambino, affresco staccato,
 L'Aquila, Chiesa di Santa Margherita

Saturnino Gatti
Madonna di Loreto, New York Metropolitan Museum

primi anni del XVI secolo, l'affresco staccato raffigurante la *Madonna col Bambino*, conservato nella chiesa aquilana di Santa Margherita, rimaneva di fatto il primo frammento pittorico sicuro. La soluzione compositiva di quest'opera andava sempre nella direzione del Verrocchio, in particolare della *Madonna col Bambino* dei Musei Statali di Berlino, dipinta forse prima del 1470, la quale, replicata quasi immediatamente da Perugino nella *Madonna* Jacquemart-André, sarebbe ben presto divenuta modello di riferimento per altri umbri come Piermatteo d'Amelia. Un altro dipinto rimasto poco noto agli studi, è la tavola con la *Madonna e il Bambino in piedi sul davanzale* già presso la Cassa di Risparmio dell'Aquila e ora nella Collezione della BPER Banca, che qui viene esposta. Opera preziosa, presentata soltanto nella mostra dedicata a Piermatteo d'Amelia del 2009,



Saturnino Gatti
Sibilla Cimmeria, Windsor Castle, Royal Library

era stata ritenuta autografa da Bologna fin da quando nel 1975 l'aveva proposta al proprietario e ne aveva rimarcato la forte affinità stilistica con lo stendardo della Madonna di Loreto del Metropolitan Museum di New York, eseguita anch'essa da Saturnino in anni sicuramente vicini a quelli dell'esemplare aquilano. Nella recentissima monografia dedicata dallo studioso all'artista, dove risolutive sono le ipotesi attributive per la sua prima formazione fiorentina all'ombra del Verrocchio, viene riaffermato come anche il modello della tavola della banca derivi dal Verrocchio, analogamente a quello che era stato fatto per la Madonna di Santa Margherita. Ci si riferisce alla *Madonna col Bambino* benedicente in terracotta del Museo del Bargello di Firenze, che è il primo esempio ideato dal maestro fiorentino intorno al 1470, poi ripreso nei diversi disegni, dipinti e sculture eseguiti, durante il decennio successivo, da tutti quegli artisti influenzati dai modi del caposcuola.

Seguendo la via indicata da queste ultime ipotesi Saturnino sarebbe stato a Firenze proprio nel momento in cui gli atti aquilani tacciano dal maggio 1477 al marzo 1488, e lì avrebbe potuto approfondire e riportare in patria le stesse esperienze artistiche-culturali introdotte quindici anni prima innanzitutto da Giovanni di Biasuccio e poi da Silvestro dell'Aquila insieme al suo socio Francesco Trugii da Firenze.

Anticipando poi la sua data di nascita al 1463 ma anche al 1457, Bologna ripropone l'identificazione di Saturnino, che aveva sostenuto fin dal suo primo contributo del 1950, con il "Maestro Unico" autore della splendida miniatura con la *Visione di Isaia* che decorava le pagine della Bibbia di Federico da Montefeltro del 1478, vero capolavoro dell'officina fiorentina patrocinata da Lorenzo de' Medici. Le evidenti affinità che legano la cifra stilistica di quest'opera agli affreschi di Tornimparte, argomentate dallo studioso in modo stringente, hanno consentito di aggiungere anche il disegno con la *Sibilla Cimmeria* delle collezioni della Royal Library al Castello di Windsor, punto di snodo per l'attribuzione al Gatti di altre due opere: la tavola con il *Cristo e la Vergine intercedono per l'Umanità* del Museum of Fine Arts di Montreal e quella con il *San Girolamo penitente* della Walters Art Gallery di Baltimora.

Saturnino Gatti

Resurrezione del Cristo, Tornimparte,
Villagrande, Collegiata di San Panfilo



Tutte queste si legherebbero direttamente agli affreschi di Tornimparte in mancanza di quel ciclo perduto e solo ricordato dai documenti, che Saturnino avrebbe dovuto eseguire dal 1488 per la cappella di Pietro Benedetto da Pizzoli in San Domenico. Eseguite appena prima degli affreschi perduti del 1488, esse andrebbero considerate come i precedenti della *Madonna* per la chiesa di Santa Margherita, di cui si diceva all'inizio, che ora legittimamente diventa la prima opera aquilana di Saturnino al suo ritorno da Firenze.

Le correnti artistiche e i protagonisti nella pittura napoletana del XIX secolo

Alberto Rodella

Con la Restaurazione e il ritorno della pace in Europa, a Napoli i Borbone favorirono la ripresa della moda dei viaggi e molti stranieri trovarono la loro meta preferita nel Regno delle due Sicilie. Il clima sempre mite, le bellezze naturali ed artistiche fecero dell'Italia meridionale, e soprattutto di Napoli, uno dei luoghi preferiti dai viaggiatori nordeuropei. La città situata al centro di un ampio golfo, la vicinanza ai siti archeologici di Ercolano e Pompei e il Vesuvio attirarono i visitatori inglesi, francesi, svizzeri e tedeschi, col tempo sempre più numerosi. L'inevitabile richiesta di qualche ricordo disegnato o dipinto favorì la nascita di un vero e proprio giro d'affari. Questa circostanza portò alcuni artisti ad indirizzarsi verso un genere di pittura focalizzata sulla naturale costruzione scenica di panorami ricchi di vegetazione lussureggiante. Tale movimento prese il nome di Scuola di Posillipo, proprio dal luogo in cui questi artisti operavano. Nel 1815 giunse a Napoli Anton Sminck Pitloo. Proveniente da Parigi, introdusse in città la tecnica della pittura "all'aria aperta" e, grazie al prestigio raccolto, nel 1824 venne nominato professore di paesaggio del Reale Istituto di Belle Arti. Da quel momento gli allievi dell'Accademia furono spinti a preferire alle aule buie i luminosi spazi napoletani all'aperto, ritrovando l'amore per la natura, cogliendola con impressioni immediate per poi trasferirla in immagini. Questo tipo di pittura *en plein air* finì per procurare a Pitloo numerosi seguaci tra i quali anche Giacinto Gigante. Pitloo e Gigante insieme, in quella terra piena di bellezze naturali, portarono avanti, nel nome di un nuovo linguaggio in antitesi con le convenzioni accademiche, le linee guida della Scuola di Posillipo, che vantò la partecipazione di molti artisti. Questi pittori si liberarono del carattere semplicemente illustrativo che aveva caratterizzato la "veduta napoletana" per focalizzarsi sulla ricerca degli effetti di luce e di colore cercando di riproporre l'atmosfera che il visitatore aveva immaginato nelle letture dei diari di viaggio di Goethe o di Stendhal. Dopo la morte di Pitloo la cattedra di paesaggio passò nel 1838 all'abruzzese Gabriele Smargiassi, maestro di Giuseppe e Filippo, i più virtuosi dei quattro fratelli Palizzi, anch'essi trasferitisi



Giacinto Gigante
Il porto di Ischia

a Napoli dalla terra d'origine, l'Abruzzo. A loro si deve la riforma della pittura napoletana di metà Ottocento basata sull'osservazione fedele della realtà studiata dal vero, nei minimi dettagli, nella quale gli animali domestici divennero protagonisti. Nel 1844 Giuseppe Palizzi si trasferì in Francia, dove si affiancò agli artisti della Scuola di Barbizon e il suo soggiorno oltralpe si rivelò fondamentale per la diffusione della lezione francese nella cultura paesaggistica napoletana della seconda metà dell'Ottocento, soprattutto nei confronti del fratello Filippo. Oltre ai Palizzi, anche Domenico Morelli fu artefice della rottura dei canoni classici; ma mentre nei Palizzi l'elaborazione di nuovi valori espressivi sfociò in immagini realistiche, in Morelli sfociò in liriche visioni della storia. La diffusione del fenomeno del morellismo trovò ampia adesione in pittori come Bernardo Celentano, Saverio Altamura, Francesco Netti e Teofilo Patini, i quali, seppur con accenti diversi, sembrarono muoversi con un comune denominatore: l'utilizzo della "macchia cromatica" teorizzata a Napoli da Vittorio Imbriani.

In concomitanza con alcuni pittori toscani che abbandonarono gradualmente la definizione dei contorni sostituendoli con abbozzi di colore puro, Morelli e Palizzi, che pur professavano idee artistiche in antitesi, furono accomunati dalla protesta di una nuova "riforma" portata avanti da una parte dei loro più ambiziosi studenti. Questi si spinsero pubblicamente ad assumere una posizione di rottura con le istituzioni, in particolare con Morelli, che beffardamente li denominava quelli della "repubblica di Portici", e furono conosciuti come Scuola di Resina, dal luogo dove erano soliti incontrarsi. Marco De Gregorio, Federico Rossano e il pittore-scultore Raffaele Belliazzi formarono la neonata corrente, il cui inizio si può far risalire al 1858. Il gruppo principale venne poi affiancato da alcuni seguaci come il pugliese Giuseppe De Nittis, l'umbro Alceste Campriani, il napoletano Edoardo Dalbono e il toscano Adriano Cecioni, che fu a Napoli tra il 1863 e il 1867, e al quale si deve la trasmissione di idee fra le ricerche naturalistiche della Scuola toscana dei macchiaioli e quelle della Scuola di Resina. L'attività dei pittori di Resina si protrasse per circa vent'anni, fino alla fine degli anni '70, anche se numerosi episodi



Giuseppe Palizzi
Armenti al pascolo



Nicola Palizzi
Parata militare borbonica sulla spiaggia di Coroglio

ne resero difficoltoso il cammino. Dopo il trasferimento tra il 1867 e il 1868 di De Nittis a Parigi, dove intraprese una fortunata carriera, e il ritorno di Cecioni a Firenze nel 1867, non rimase che il mite, ma tenace, Rossano a irradiare i dettami della Scuola, anche perché il Belliazzi si dedicherà alla sola scultura.

L'unità d'Italia rappresenterà un'importante occasione per gli artisti meridionali che rilanciarono l'utopia di una pittura a vocazione nazionale. A Firenze nel 1861 si inaugurò la prima Esposizione Nazionale che annovera, oltre ai pittori del nord Italia, tra cui Antonio Fontanesi, Francesco Hayez, Nino Costa e Alberto Pasini, la partecipazione di Federico Rossano e di una nutrita schiera di pittori napoletani quali Celentano, Altamura, Cammarano, Gioacchino Toma e i palizziani Federico Cortese e Achille Vertunni. L'assenza di Filippo Palizzi e le polemiche su alcuni pittori ridussero gli inevitabili contrasti ideologici-politici a dispute di "bottega". Smargiassi, Palizzi e Morelli, raramente d'accordo tra loro, diedero così vita alla Società Promotrice di Belle Arti, denominata poi dal 1892 "Salvator Rosa".

Alla prima mostra che si inaugurò nel 1862 a Napoli parteciparono molti pittori e, visto il grande consenso ottenuto, l'esposizione si rinnovò per molti anni a seguire. Alcuni artisti, più o meno coetanei, sembrarono poter riaffermare la vitalità popolare, ricca di tutti gli echi dell'antica cultura pittorica partenopea. Michele Cammarano, Vincenzo Migliaro

e il romano Antonio Mancini porteranno avanti le loro tematiche attingendo dalla scuola della strada, dalla visione diretta della più misera e umile condizione dell'uomo. Cammarano viaggerà molto tra l'Italia e Parigi, fino al suo spostamento in Africa dal 1888 al 1893, per studiare il paesaggio eritreo, alla ricerca di cromatismi dai neri brillanti e subitanei fasci di luce così com'era nella pittura napoletana del Seicento. Saranno invece Migliaro e Mancini a rappresentare le note più drammatiche del quotidiano: vicoli bui abitati da quella popolazione, quell'infanzia e quelle miserie senza speranza, nell'indifferenza dei nuovi governi post-unitari. Altre due interessanti e complesse personalità pittoriche, protagoniste in campo nazionale di nuovi riferimenti figurativi, sono Gioacchino Toma e Teofilo Patini, accomunati dall'interesse per la realtà sociale emersa dopo l'unificazione italiana: Toma si appella al linguaggio del verismo storico nelle tematiche celebrative del Risorgimento, mentre Patini è interprete del disagio sociale di quell'universo di poveri lavoratori della terra, braccianti o agricoltori rimasti "orfani" nelle desolate terre del mezzogiorno, abbandonate a se stesse all'indomani dell'unità d'Italia.

Un altro aspetto importante fu il rapporto arte-fotografia avviato alla metà del secolo, quando la macchina fotografica diventò strumento indispensabile per le ricerche di molti artisti. Francesco Paolo Michetti, abruzzese e di formazione palizziana, si appropriò del mezzo fotografico eseguendo bellissimi scatti che userà poi come modelli preparatori per le sue opere pittoriche, sfruttando tutte le potenzialità espressive della ripresa diretta del reale. I suoi soggetti preferiti saranno pastorelle o guardiane di tacchini, riti religiosi e processioni, modelli correnti della sua terra abruzzese piena di contraddizioni religiose, fatte di riti sacri e profani, ancora legate ai culti e alla sua religiosità ancestrale, quella stessa raccontata in letteratura dall'amico e conterraneo Gabriele D'Annunzio, sua inesauribile fonte di ispirazione. Fondamentale per l'ambiente artistico napoletano sarà la figura del pittore spagnolo Mariano Fortuny. Al suo virtuosismo cromatico fatto di sfavillanti lueggiate e effetti pittorici, a Parigi così alla moda, si avvicineranno molti artisti tra i quali Campriani, Mancini, Michetti e De Nittis. Proprio De Nittis diventò il punto di riferimento per tutti i pittori napoletani che volevano andare a Parigi; venne introdotto nell'ambiente parigino dal mercante Reitlinger e poi successivamente dalla Maison Goupil che lo legnerà alla capitale francese per tutta la vita. Dopo il 1874, Napoli diventò una delle principali sedi di ricerca di nuovi artisti per la Maison Goupil: oltre a Morelli, Campriani, Michetti, Rossano, De Nittis, Mancini, nei registri della casa d'arte francese sono ricorrenti i nomi di Edoardo Dalbono, Giacomo Di Chirico, Edoardo Tofano, Rubens Santoro che, con le loro figure e i loro paesaggi temperati dalla seduzione

della vita napoletana e impregnati di sapiente cromatismo, faranno la fortuna della Maison francese. A fine secolo una nuova generazione di pittori quali Vincenzo Irolli, Giuseppe Casciaro e Attilio Pratella si orienterà verso soluzioni pittoriche di piacevole effetto visivo, sia come soggetto che come colore. Irolli fu certamente uno dei cantori più sinceri di Napoli: la sua pittura, espressione di passionalità coloristica innestata ai soggetti trattati, fanciulle, bimbeti, ragazze, diventa pittura della vita e dell'amore. La partecipazione alle più importanti mostre nazionali e internazionali gli consentì di affermarsi anche a Parigi, dove fu considerato il "pittore del sole". Il leccese Casciaro si formò a Napoli presso Toma, Palizzi e Morelli, ma l'orientamento artistico definitivo gli venne vedendo a Roma nel 1885 i pastelli di Michetti. Ne rimase così affascinato da voler perfezionare lo studio di questa tecnica con cui raggiunse risultati di alto virtuosismo. I suoi soggetti preferiti furono i paesaggi e i dintorni di Napoli, l'Irpinia e la sua terra natale. La vicenda artistica del ravennate Pratella partì invece dall'Accademia di Bologna, ma fu poi nel capoluogo partenopeo, con le sue strade affollate, il suo mare carico di barche e pescatori, che trovò la sua vera ispirazione. Questa meravigliosa città entrò così fortemente nel suo spirito, da eleggerlo "napoletano" nel costume, nella mentalità, nel modo di vivere e nella percezione artistica.



Giuseppe Casciaro
Scorcio campestre

L'archivio storico di BPER Banca

Chiara Pulini



ASBPER, *Direzione-Segreteria, Fondo antico*, contenitore d'archivio di fine '800

ASBPER, *Miscellanea, Carte di nessun valore*, busta rinvenuta in una miscellanea di carte antiche non ordinate; al suo interno ha rivelato la presenza di carte storicamente significative come, fra le altre, un elenco del personale femminile assunto dalla banca nel 1940, in sostituzione di quello maschile, richiamato alle armi

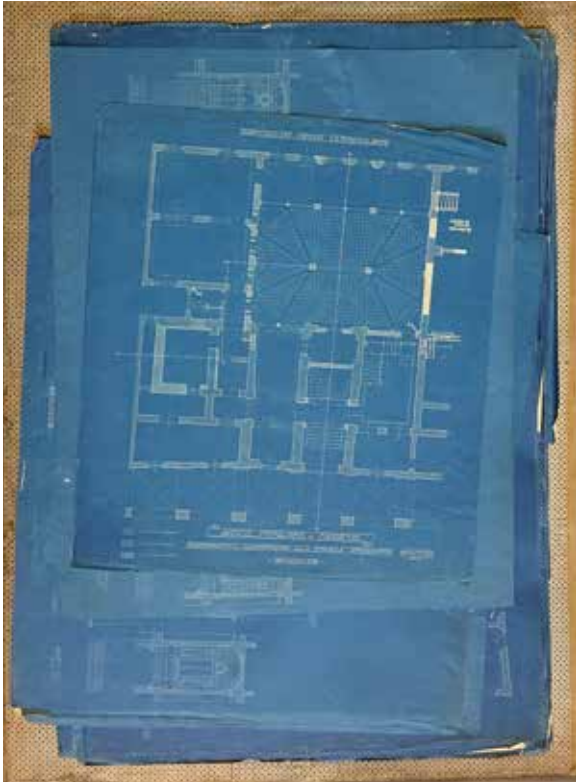
Più di 4000 pezzi tra buste, registri, mazzi, pacchi, scatole che si dispiegano su una superficie di oltre 250 metri lineari di scaffalatura: l'archivio storico di BPER Banca, dichiarato “di interesse storico particolarmente importante” nel 2005 dalla Soprintendenza Archivistica per l'Emilia Romagna, è, a tutti gli effetti, “bene culturale” e per questo è sottoposto alla normativa di tutela prevista dal Codice per i beni culturali e del paesaggio (D.L. 22 gennaio 2004, n. 42).

In base alla legge, i proprietari, possessori o detentori di beni culturali sono tenuti a conservare i propri archivi nella loro organicità, a ordinarli, a inventarli e a consentire la consultazione dei documenti.

Sono trascorsi 150 anni dal 1867, anno di fondazione della banca. Un secolo e mezzo. Sembra un arco cronologico lunghissimo, ma è il tempo necessario per consentire a chi ha prodotto l'archivio di assumere la consapevolezza di possedere non un inutile ammasso di “carte di nessun valore”, ma un patrimonio documentario che racchiude la memoria e la testimonianza del cammino percorso.

Ecco allora che i vecchi registri e i faldoni impolverati non vengono più visti solo come un ingombro sugli scaffali, ma una fonte preziosa di informazioni sul proprio passato; una fonte, alla quale è possibile rivolgere domande solo se i documenti, i faldoni e i registri sono ordinati e inventariati.

Anche BPER Banca ha atteso che il tempo facesse il suo corso, trasformando le testimonianze documentarie delle azioni e delle opere compiute dai predecessori in una materia non più solo utile per il disbrigo del lavoro quotidiano, ma in un ricco patrimonio informativo a cui attingere per



approfondire la conoscenza della storia economica e sociale del territorio in cui la banca ha operato.

Gli archivi bancari rivestono a pieno titolo la qualifica di archivi di impresa, ma, per la rete di rapporti che le banche intessono con le aziende sul territorio, sono anche archivi che forse potremmo definire “trasversali” perché consentono la conservazione di informazioni indirette sugli operatori economici con cui sono entrati in relazione, per lo più a sostegno di attività nascenti o in divenire.

Le carte dell’archivio di BPER Banca ci parlano delle persone, degli azionisti, della clientela: basta sfogliare uno dei primi partitari degli azionisti della banca del 1869 per riuscire a cogliere uno spaccato di quella società modenese della seconda metà dell’Ottocento alla quale si rivolgeva la Banca popolare di Modena nell’intento di venire incontro alle esigenze dei piccoli risparmiatori e alle operazioni di credito ad artigiani, operai e commercianti.

Vediamo così rappresentati, insieme ai padri fondatori della banca appartenenti in parte alla nobiltà e alla ricca borghesia modenesi, anche il calzolaio, il barbiere, il sartore, l’ombrellaio, il fabbricante di carte da gioco, il fonditore, il marmorino, l’imbianchino, il sindaco.

Tante cose sono cambiate da quel 12 giugno 1867 quando, per iniziativa della Società operaia di mutuo soccorso di Modena, venne rogato l’atto notarile con cui si avviava il processo che avrebbe portato all’apertura della banca il 15 ottobre del 1869, con soli quattro dipendenti: il direttore, un contabile, un apprendista e un portiere.

Nell’arco di un secolo e mezzo dalla fondazione il susseguirsi rapido e incessante dell’ampliamento degli orizzonti operativi, con le numerose incorporazioni di istituti bancari diffusi su tutto il territorio nazionale, ha comportato la trasformazione di una piccola e solida banca locale in un grande istituto bancario di rilevanza nazionale. A questo grande istituto spetta ora di prendersi cura degli archivi acquisiti a seguito delle banche incorporate, per salvaguardare la memoria di banche legate per lunghi anni a un territorio e quindi portatrici di informazioni preziose per la storia economica e sociale di quel territorio stesso.

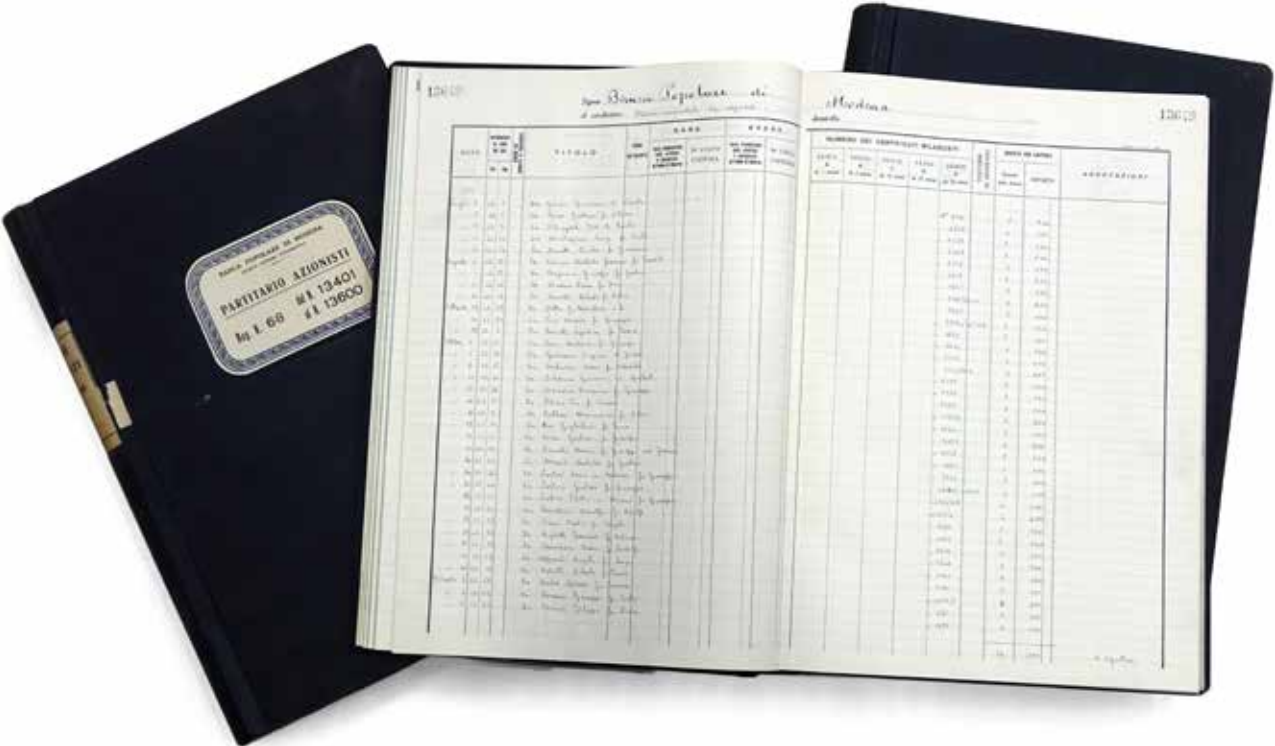
ASBPER, *Economato, tecnico e patrimonio*, Progetto, non realizzato, per una nuova sede della banca, fine sec. XIX

ASBPER, *Contabilità, Giornali generali*. In questi voluminosi registri, la cui tenuta era obbligatoria per legge, venivano annotate giorno per giorno le entrate e le uscite generali della banca

ASBPER, *Soci, Partitari azionisti*, registri nominativi degli azionisti, redatti a partire dal 1869 ed aggiornati sino al 1952. In questi registri venivano annotate quotidianamente tutte le operazioni di emissione, cessione, ritiro di azioni, così come originariamente prescritto dal Codice di commercio del 1882

BPER Banca, come istituto capofila di un importante ed esteso gruppo bancario, ha quindi il compito di tutelare, preservare e valorizzare la memoria degli istituti acquisiti perché solo con la consapevolezza delle proprie radici e della propria identità si possono superare le divisioni e progettare un futuro comune.

La presa d’atto del valore del proprio passato, e quindi delle carte che di tale passato sono la testimonianza, è portatrice di una nuova consapevolezza nelle classi dirigenti aziendali, una “responsabilità culturale d’impresa” attraverso la quale diventa possibile superare il divario tra proprietà privata e interesse pubblico, ribadendo da un lato il valore culturale del patrimonio documentario prodotto, e quindi l’interesse pubblico per la sua tutela, dall’altro la necessità, per l’impresa, di impostare una strategia di valorizzazione del proprio lavoro e della propria storia.



La Collezione come costruzione culturale

Domenico Bodega

Preside della Facoltà di Economia dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, Sede di Milano

Sfogliando e fermandosi su queste pagine si leggerà di cultura che è anche cultura di questa Istituzione, che è cultura di un’organizzazione, d’impresa, di visioni condivise, di punti di vista e di riferimenti, di risultati raggiunti, di artefatti e di rappresentazioni simboliche. Si leggerà soprattutto di espressioni e manifestazioni d’identità, di stili, di priorità e di scelte, delle “cose migliori e più durature” elaborate dall’uomo nell’interesse generale che meritano di essere conservate perché servano da esempio per il futuro, perché siano una testimonianza di ricerca, d’innovazione e di sfide.

La cultura sta ad un gruppo, ad un’istituzione, ad una collettività, ad un ente - come l’artefice di questa collezione-, come la memoria sta ad un individuo. Incorpora quelle soluzioni che si dimostrano positive ed efficaci nell’affrontare problemi complessi nel passato, nell’evoluzione di un gruppo. Il linguaggio, le opere, le immagini, il periodo storico e l’ambito geografico riflettono e permeano questa particolare cultura.

Le soluzioni che emergono come valide producono un patrimonio di sapere organizzativo e diventano norme e valori, non intesi come universali o necessari, ma come il proprio modo, considerato “giusto” di leggere, percepire, interpretare i fenomeni, fare diagnosi, prendere decisioni, individuare soluzioni. Dalle norme e dai valori derivano, così, comportamenti adeguati al perseguimento di scopi fondamentali, quali l’autoconservazione nel tempo e lo sviluppo di lungo periodo.

Le culture sono caratterizzate da norme e valori a supporto dell’eccellenza, dell’opera collettiva, dell’orgoglio per il proprio lavoro e dell’impegno nei confronti dell’impresa, ma soprattutto della flessibilità e capacità di crescere sul lungo periodo in coerenza con il continuo modificarsi della delle regole, dell’evoluzione tecnologica e delle sollecitazioni esterne. Il processo di elaborazione di una cultura è espressione creativa, unica e irripetibile del gruppo sociale che l’ha costruita deliberatamente, inconsapevolmente, che continua a mantenerla e a farla evolvere in quanto comunità organizzata che condivide un sistema di

significati costantemente rielaborati nell'ottica del perseguimento di un ordine negoziato con il contesto esterno di riferimento con cui continuamente si confronta e interagisce.

Le persone fanno parte di queste organizzazioni che creano e sostengono azioni, decisioni e realizzano la loro realtà “operando una lettura” della loro situazione in termini di modelli, schemi significativi e prototipi. Entità culturali omogenee aiutano a costruire “cornici di riferimento”, punti di vista comuni che guidano le interpretazioni, condividono valori simili, identità sociali comuni, significati e motivazioni simili.

Una “cornice di riferimento” viene, in concreto, prodotta e cambiata dagli individui ed ogni comportamento distintivo è anch'esso il prodotto di un gruppo. Poiché i comportamenti si verificano nel tempo, il passato continua ad influenzare il presente. La storia di ciascun impresa, di ciascun gruppo e di ciascuna organizzazione lascia il suo precipitato - la cultura - che è presente nelle persone, ne forgia la percezione degli eventi, delle altre persone e della situazione circostante.

Una collezione d'arte - come quella qui presentata - genera un'ulteriore costruzione culturale, una “nuova cornice di riferimento”, un nuovo “spazio organizzativo”, in cui i componenti dell'azienda stessa, e chi ne ha reale interesse dall'esterno, possono trovare una profonda espressione di identificazione, l'occasione di pensare all'impresa secondo una prospettiva originale e impostare con essa un dialogo rinnovato costruito sui valori, gli stili, i principi propri del fare impresa.

Questo continuo processo di costruzione culturale è alla base dell'agire strategico, lungimirante di un'istituzione.

Dipinti antichi

Cristoforo Canozzi da Lendinara

Lendinara, notizie dal 1448 al 1491

L'Adorazione del Bambino con San Bernardino
Il Padre Eterno benedicente (nella cimasa)

Tempera e oro su tavola, 78 x 46 cm

Il riferimento a Cristoforo di questa splendida anconetta, completa della cornice originale, spetta a Carlo Volpe e si basa sul confronto con le tarsie e con il grande affresco con il *Giudizio universale* del duomo di Modena. Massimo tra i maestri lignari in Emilia, Cristoforo è documentato dal 1449 al 1453 in relazione alla decorazione dello studiolo di Leonello d'Este nel palazzo di Belfiore a Ferrara e tutta la sua successiva attività testimonia gli stretti rapporti con Piero della Francesca. Se, come rilevava Longhi con accento critico, nella produzione pittorica di Cristoforo la consuetudine con le “commessure lignarie” della tarsia ha giocato un ruolo determinante sul piano del risultato estetico, Benati, sulla traccia di un diverso atteggiamento di apertura di Volpe, ha letto nell'evoluzione dell'artista il dialogo fruttuoso tra l'arte della tarsia e quella della pittura. Rispetto all'esasperata geometrizzazione dell'unica opera pittorica legata con certezza al suo nome, la *Madonna della colonna* firmata e datata 1482 (Modena, Galleria Estense), in questo altare le chiare forme del razionalismo prospettico toscano si intridono di una morbida luce che proviene dal fondo e si espande nel dolce paesaggio collinare scivolando sui volti dei personaggi individuati in modo naturalistico.

Riferimenti bibliografici: D. Benati (scheda), in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, pp. 20 – 22.



Francesco Bianchi Ferrari

Modena, notizie dal 1487 al 1510

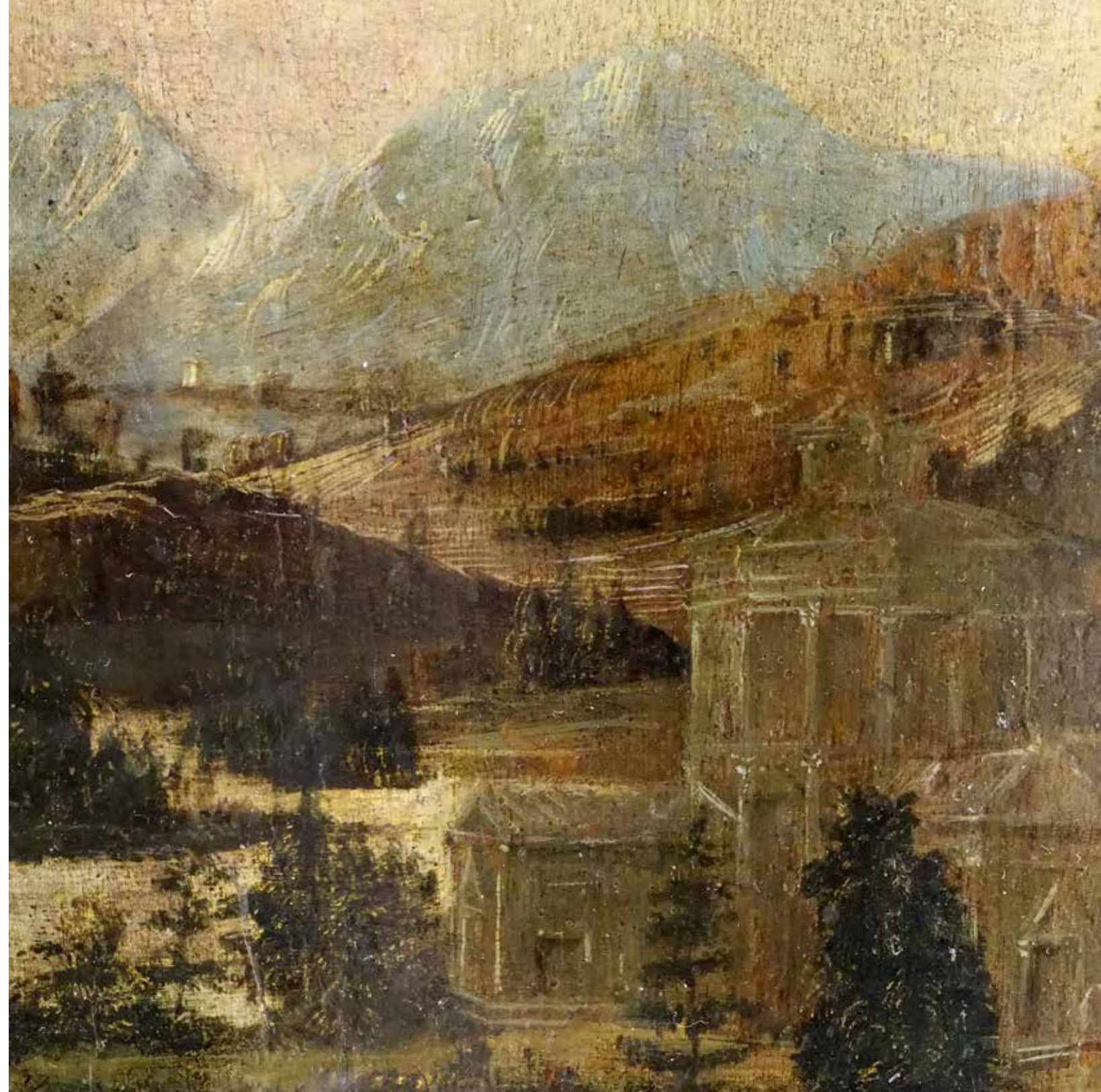
San Girolamo nel deserto

Tempera su tavola, 40 x 29 cm



La piccola tavola costituisce un'importante aggiunta al catalogo di Francesco Bianchi Ferrari, il pittore che, assieme allo scultore Guido Mazzoni, meglio incarna le potenzialità della produzione artistica modenese alla fine del Quattrocento. Fin dalle prime opere note egli si dimostra al corrente delle novità proposte da Ercole de' Roberti nel corso della sua ultima attività svolta tra Bologna e Ferrara, nonché del crudele gusto archeologizzante di Andrea Mantegna. In particolare, nella celebre e drammatica pala "delle tre croci" eseguita per San Francesco a Mirandola (ora Galleria Estense), il tragico accento di verità rinvia anche al teatro sacro del tempo e ai contemporanei scultori apparatori di "compianti". Rispetto a quella intensa prova giovanile, questo san Girolamo testimonia una visione di segno moderno: morbide lueggiate tramano preziosamente la superficie pittorica, mentre l'ampia veduta in lontananza si apre alle dolcezze dei paesaggi veneti e alle sottigliezze ottiche di marca fiamminga. Sulla strada che porta alla bellissima pala eseguita intorno al 1506 per la famiglia Benedelli in San Pietro, uno dei testi più alti e suggestivi della pittura emiliana ad apertura di secolo, questo prezioso dipinto preannuncia ormai il nuovo e solenne classicismo con cui il pittore riscatta le tragiche durezza della prima formazione.

Riferimenti bibliografici: D. Benati (scheda), in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 26.



**Girolamo Marchesi
detto Girolamo da Cotignola**

(Cotignola, 1470/80 – Roma, dopo il 1531)

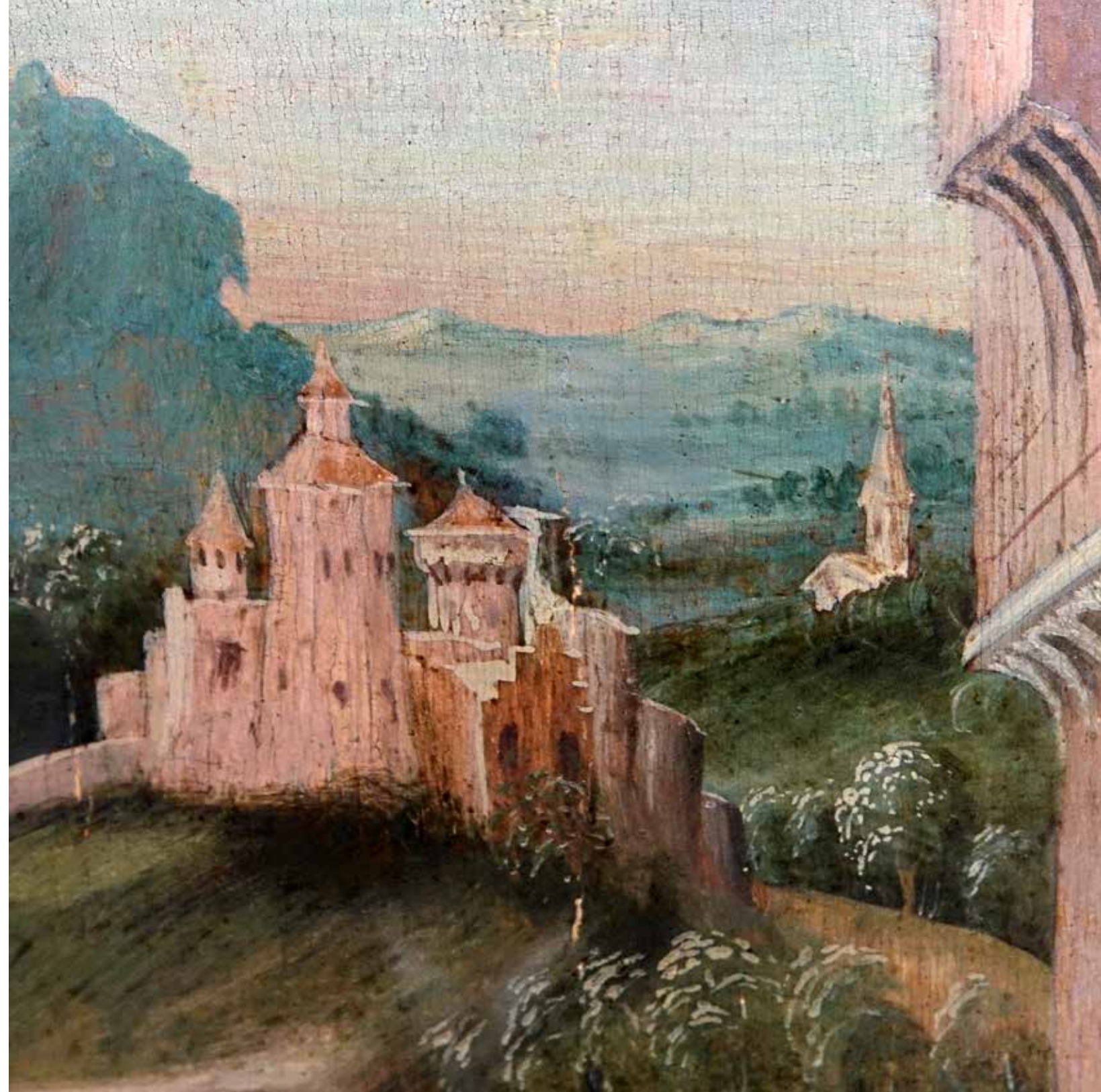
Veduta cittadina

Olio su tavola, 46 x 37 cm



È parte di una tavola che, con altre due già nella collezione Strozzi e ora nella Pinacoteca Nazionale di Ferrara, una delle quali datata 1520, decorava forse un coro ligneo, raffigurando vedute cittadine con probabile riferimento alle scene della commedia e della tragedia classica. Queste opere testimoniano della pratica scenografica alla quale erano chiamati spesso i pittori, rilanciata dallo stesso Raffaello, e che si alimenta su meditazioni sull'antico. La restituzione al Marchesi operata da Carlo Volpe (1980) di questa veduta prospettica cittadina, “una composizione cara ai maestri lignari” per nulla idealizzata ma poeticamente calata nella realtà di una visione quotidiana, si motiva sul confronto con l'analogo gusto architettonico che compare nella predella della pala con lo *Sposalizio della Vergine* già in San Giuseppe e ora nella Pinacoteca di Bologna (1520), dove motivi tratti dal classicismo bolognese vengono declinati con citazioni dalle Stanze di Raffaello. Se a Bologna non mancano altri esempi di tale propensione neoprospektica, ad esempio nell'opera di Innocenzo da Imola, in questa tavoletta “resta sorprendente l'accento di rustica poesia, trasmessa in termini di vera pittura, che emana dai muri vecchi e sbrecciati tirati a filo” (Benati).

Riferimenti bibliografici: D. Benati (scheda), in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, pp. 48 - 51.



Saturnino Gatti

San Vittorino (L'Aquila) circa 1463-1518

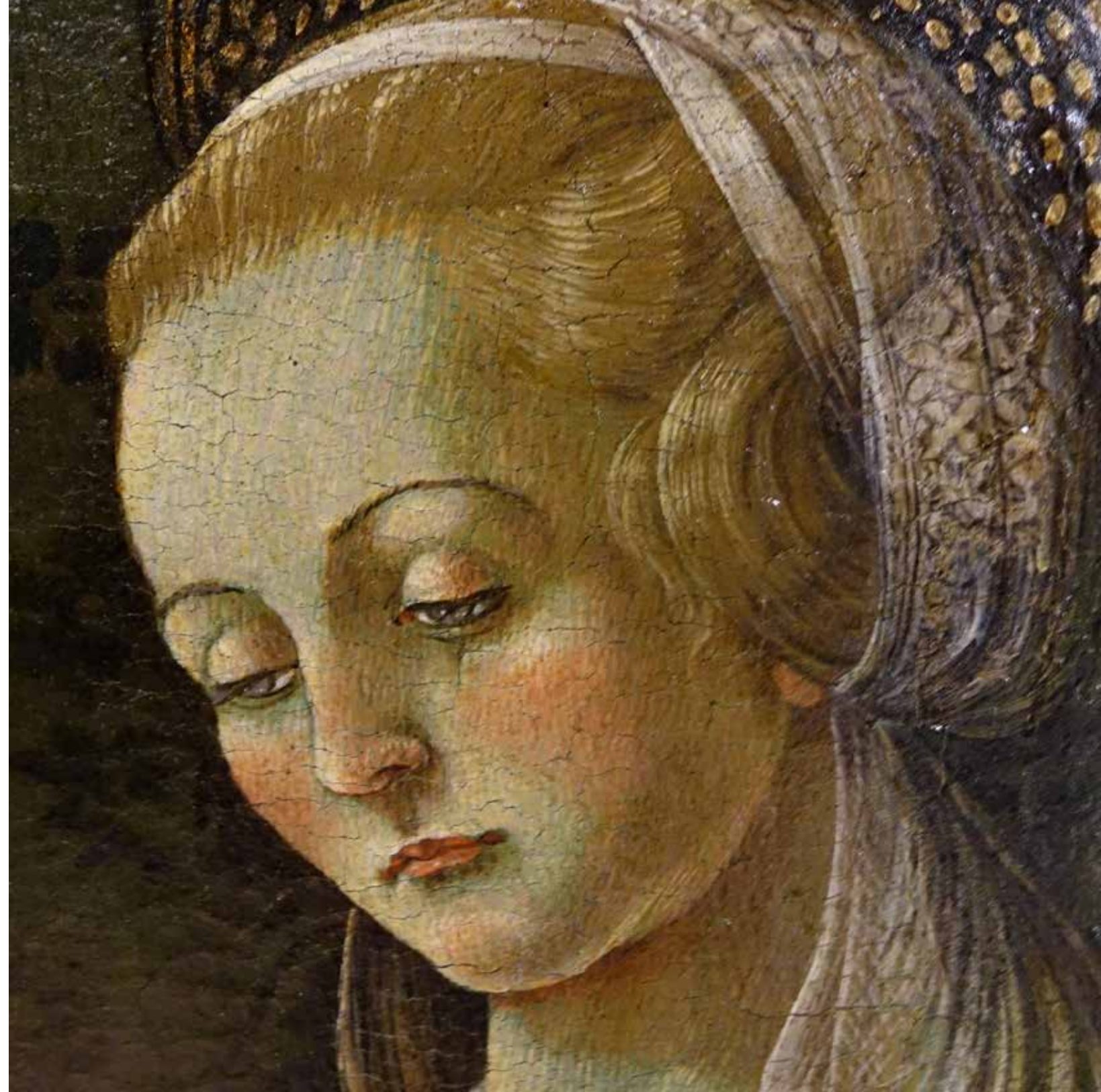
Madonna con il Bambino in piedi sul davanzale

Tempera su tavola, 63 x 44 cm



Scoperta da Ferdinando Bologna nel 1975 come opera autografa di Saturnino ed entrata nella raccolta della Cassa di Risparmio dell'Aquila, è stata esposta nella mostra umbra del 2009 dedicata a Piermatteo d'Amelia, rimanendo poi di fatto appartata all'attenzione degli studi. Il suo principale modello di riferimento, sia per l'impostazione tipologica, che per i dettagli stilistici, resta lo stendardo della *Madonna di Loreto* del Metropolitan Museum di New York, dipinto da Saturnino in anni vicini, dal 1489 in avanti, quando si era già definita la sua formazione fiorentina all'ombra del Verrocchio. E sicuramente verrocchiesco è il modello di questa tavola che viene replicato anche nell'affresco staccato con la *Madonna e il Bambino*, conservato nella chiesa aquilana di Santa Margherita, ovvero la *Madonna col Bambino benedicente* in terracotta del Museo del Bargello di Firenze, eseguita da Verrocchio intorno al 1470. Ma mentre nei particolari raffinati del velo e dell'acconciatura della Vergine risulta perfetta la consonanza con gli esempi della ritrattistica fiorentina, qui Saturnino introduce la nota intima del gesto materno della Vergine di accompagnare il primo passo del figlio, che la rende originale rispetto al modello.

Riferimenti bibliografici: F. Marcelli (scheda), in *Piermateo d'Amelia e il rinascimento nell'Umbria meridionale*, catalogo della mostra a cura di Vittoria Garibaldi e Francesco Federico Manni, Milano 2009, p. 132 n. 17; F. Bologna, *Saturnino Gatti: pittore e scultore del Rinascimento*, L'Aquila 2014, p. 101 e sgg.



Giovanni Battista Benvenuti detto l'Ortolano

Ferrara, circa 1478 - post 1527

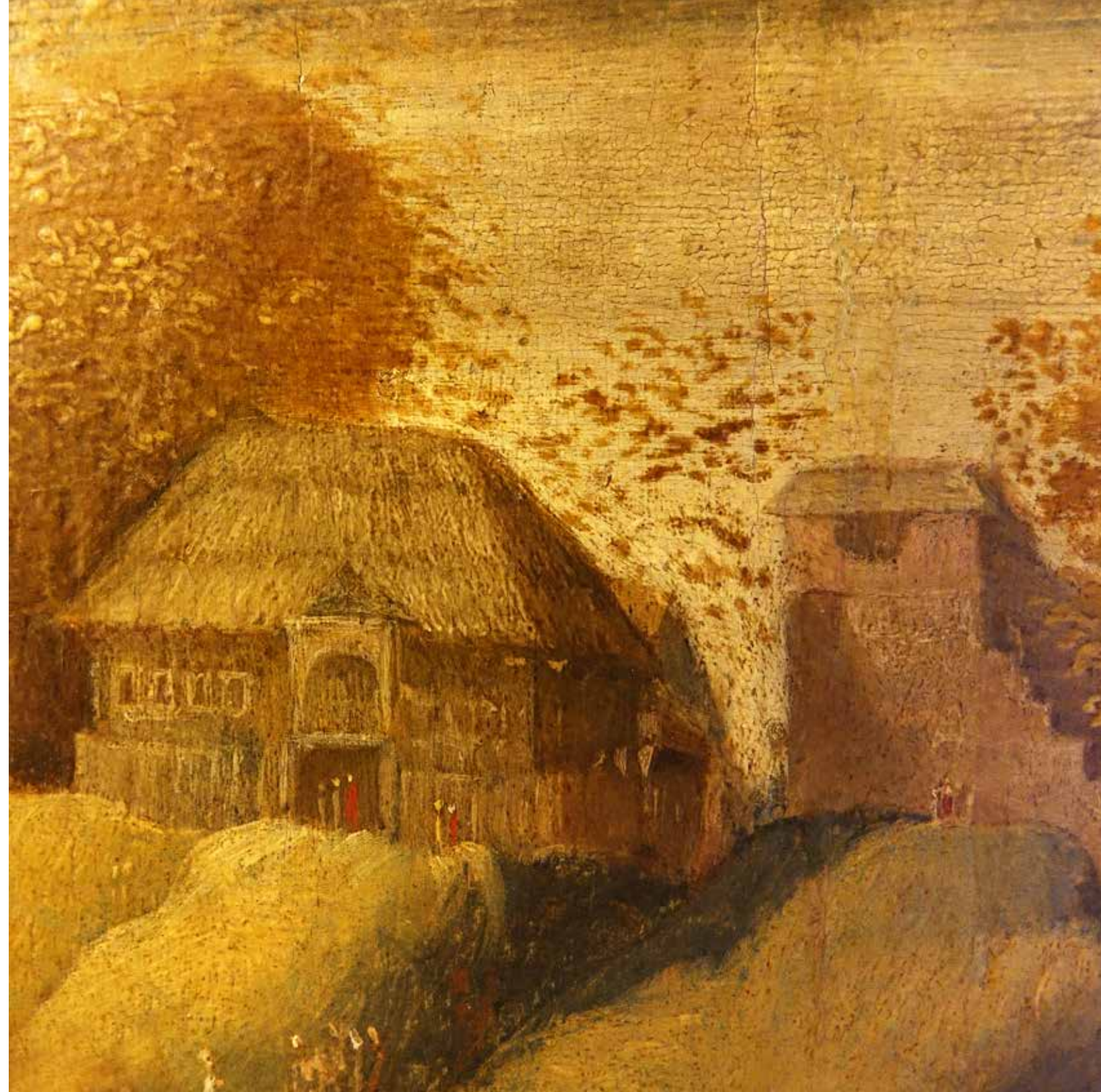
La Madonna col Bambino, san Giovannino e santa Scolastica

Olio su tavola trasportata su masonite, 38 x 32 cm



La presenza accanto alla Vergine di santa Scolastica, sorella di San Benedetto, indica che questa delicata tavoletta, destinata alla devozione privata, fu eseguita per una suora benedettina. Si tratta di una delle opere più suggestive tra quelle eseguite dal pittore ferrarese intorno al 1520 dedicate al tema della Sacra famiglia. La classica definizione delle forme e l'elegante corrispondenza dei gesti rivelano un'ormai compiuta esperienza raffaellesca, che viene però stemperata nel tono accostante e colloquiale dei protagonisti e nel naturalismo del paesaggio debitore, nella proda erbosa sul fondo, dei modelli giorgioneschi. Accanto ad artisti più prolifici come Dosso Dossi e Garofalo, presenti a Ferrara in questi anni, la pittura semplice e diretta dell'Ortolano reca una nota di commovente sincerità, anche nel momento in cui il suo linguaggio si apre a un confronto con le più moderne novità proposte dalla cultura contemporanea. Neppure nelle opere di maggior prestigio della maturità, le grandi pale licenziate tra la fine del secondo e gli inizi del terzo decennio, rinuncia a quella che Longhi definì una "intenzione di classicismo semplicemente naturalizzato per via del lume illusionistico; insomma un classicismo strumentato alla popolare".

Riferimenti bibliografici: L. Peruzzi (scheda), in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 44.





Girolamo Sellari, detto Girolamo da Carpi

Ferrara, 1501 – 1556

Santa Cecilia

Olio su tavola, 44,5 x 28,5 cm

Già riferita al Garofalo, la piccola tavola venne restituita da Carlo Volpe al suo grande allievo, Girolamo da Carpi, per l'eletta integrità formale e la ricercatezza della posa che rimandano a quelle meditate desinenze culturali di matrice raffaellesca proprie della produzione giovanile del pittore. L'aggraziata figura della santa, che ha abbandonato ai suoi piedi gli strumenti musicali con i quali era solita dilettersi, si presenta secondo l'iconografia divulgata dalla celeberrima pala di Raffaello (Bologna, Pinacoteca Nazionale). Le cadenze di più ricercata e sottile eleganza e la vena fluidamente pittorica che caratterizzano questa tavoletta derivano però dal Parmigianino, scampato nel 1527 a Bologna dal Sacco di Roma, e indirizzano verso una datazione ormai intorno agli anni trenta. I confronti più stringenti sono da istituire con i tondi ad affresco eseguiti da Girolamo per la chiesa di San Giorgio a Ferrara (1536) che rappresentano un nuovo momento di contatto con l'antico maestro Garofalo; ma il gusto archeologizzante per le rovine sul fondo, restituite in un'atmosfera inquieta di carattere quasi romantico, rivelano ormai l'ascendente di Giulio Romano, già da tempo attivo a Mantova.

Riferimenti bibliografici: D. Benati in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 52.



Girolamo Sellari, detto Girolamo da Carpi

Ferrara, 1501 - 1556

La Crocifissione

Olio su tela, 53 x 43 cm



La tela restituisce un'immagine drammatica del Calvario, nella quale i corpi di Cristo e dei ladroni sono illuminati da una luce violenta che squarcia il cielo temporalesco. Il dipinto coniuga ricordi da Giulio Romano, operoso dal 1524 per i Gonzaga a Mantova, con derivazioni dal mondo nordico, evidenti soprattutto nella rissa dei soldati che si disputano le vesti di Cristo ai piedi della croce. Questa scena deriva da una famosa incisione di Luca di Leyda e lascia trapelare l'angosciato sentimento religioso di Girolamo, anche se poi a questi brani di brutale e quasi barbarico realismo fanno da contrappunto altri di eletta eleganza, come il nobilissimo compianto dei dolenti di sinistra, accostati come in un bassorilievo classico. La conduzione inquieta della pennellata che si accende di bagliori e sbalza con plastica evidenza le figure in primo piano rivela le propensioni ormai fortemente anticlassiche che nutrono il linguaggio dell'artista in anni maturi. Se il raffaellismo era la tendenza dominante delle opere giovanili, ora il pittore trova nel "mondo barbaro, violento, da basso impero" di Giulio Romano (Briganti) il modello per esprimere la sua patetica immaginazione, in contrasto con le ideali premesse.

Riferimenti bibliografici: D. Benati in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006h, pp. 54-56.





Jacopo Zanguidi, detto il Bertoia

Parma, 1544 - 1573

San Pietro e Paolo. Storie della loro vita

Olio su tavola, 22 x 7,6 cm ciascuna

Le immagini, ricomposte a dittico in epoca recente, dovevano decorare un tabernacolo o uno stipetto di uso liturgico. L'elegante resa delle figure, eseguite a monocromo, si accentua grazie alle venature del legno di rosa su cui sono realizzate e la fattura rapida, resa attraverso pennellate sottilissime, determina un effetto quasi di fosforescenza. Attribuite a Polidoro da Caravaggio quando si trovavano nella collezione del marchese di Westminster nella Grosvenor House di Londra, sono state correttamente restituite a Bertoia da D. De Grazia (1991) e riferite al 1568 circa, nel momento cioè dell'arrivo dell'artista a Roma, dove venne subito impiegato con altri pittori nella decorazione dell'oratorio del Gonfalone. L'elegante rotondità dei gesti conferisce ai personaggi, pur nell'esiguità delle dimensioni, una straordinaria monumentalità che rimanda alla figura del Cristo che compare nel Gonfalone. Bertoia, protagonista della cultura farnesiana, si distingue per la svolta neomanierista impressa alla sua pittura, evidente nella ripresa di modelli parmigianeschi. Ma, a queste date, doveva aver già avviato da tempo quelle intese con i pittori fiamminghi che tanta importanza avrebbero avuto nel suo percorso, in particolare con Bartolomeo Spranger, presente a Parma e poi a Roma dal 1566 al 1575.



Riferimenti bibliografici: L. Peruzzi in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 74.



Bartolomeo Passerotti

Bologna, 1529 - 1592

Contadino che suona il liuto

Olio su tela, 111 x 77 cm

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. In consonanza col *Discorso intorno alle immagini sacre et profane* del cardinale Gabriele Paleotti comparso a Bologna nel 1582, questo genere di pittura, basso e triviale, può sottrarsi al “decoro” indispensabile invece nella pittura di genere alto. Nel nostro dipinto “l’abilissimo gioco tra artificio e natura, o per meglio dire tra fedele riporto dal vero e sua distorsione caricaturale” (Benati), ha un evidente intento moraleggiante e sarcastico. Se è chiara l’allusione ai cinque sensi, simboleggiati attraverso lo sguardo, il canto, la rosa, le mani che toccano lo strumento e il cane che azzanna il pane, il dipinto contiene anche una pesante ironia nei confronti dell’erotismo senile: il vecchio contadino con il fiore sul cappello si perde nella sua serenata amorosa e non si accorge che il cane gli sta portando via il pane. Questo tipo di produzione del Passerotti, sorprendente per il grado di verità degli oggetti di vita quotidiana, si colloca a partire dagli anni settanta, in contiguità con le opere di Vincenzo Campi e in anticipo sul *Mangiafagioli* di Annibale Carracci, vero e proprio manifesto del realismo moderno.

Riferimenti bibliografici: D. Benati in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 76.



Gaspare Venturini

Ferrara, notizie dal 1576 al 1593

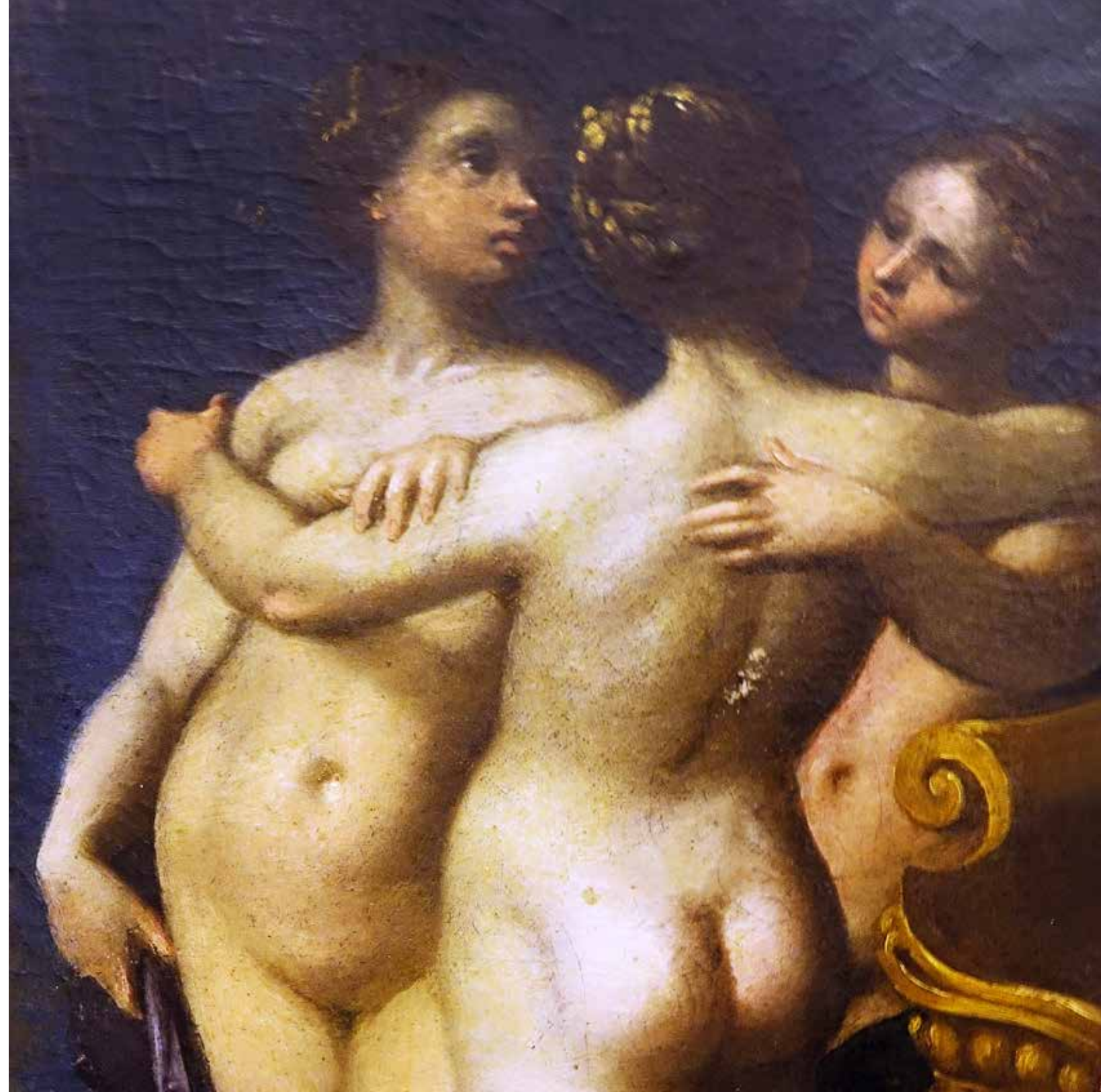
Allegoria del Buon Governo

Olio su tela applicata su tavola, 59 x 68 cm



L'accostamento delle tre Grazie con Cerere sul carro e con una figura femminile recante una coppa e un timone, che potrebbe significare la Prudenza, allude alla gestione del buon governo. Assieme alle quattro tele rettangolari della Galleria Estense e l'ovato della raccolta della Cassa di Risparmio di Mirandola, faceva parte del ricco apparato decorativo che ornava il soffitto del Camerino dei libri di Cesare posto al piano terreno di Palazzo dei Diamanti di Ferrara, per il quale il Venturini riceve il pagamento nel 1593. Ultima impresa patrocinata dagli Estensi prima del forzato trasferimento a Modena (1598), costituisce un momento di rapida crescita culturale nel panorama artistico ferrarese, giacché vi presero parte personalità emergenti come Scarsellino e i giovani Carracci. Oltre al camerino di Cesare, Venturini partecipò anche alla decorazione dell'appartamento di Virginia de' Medici dove giocò un ruolo rilevante, forse con compiti di coordinatore. In questo tavola, pur se non tutti i simboli si mostrano di agevole interpretazione, è evidente che il linguaggio spigliato dell'artista riesce ad avere la meglio sull'astrusa complicazione dell'allegoria proposta che viene restituita con disinvolta e lieta eleganza.

Riferimenti bibliografici: D. Benati, in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 80; L. Peruzzi, in *Gli Este. Rinascimento e Barocco a Ferrara e Modena*, catalogo della mostra a cura di S. Casciu e M. Toffanello, Modena 2014, p. 186.



Ludovico Carracci

Bologna, 1555 - 1619

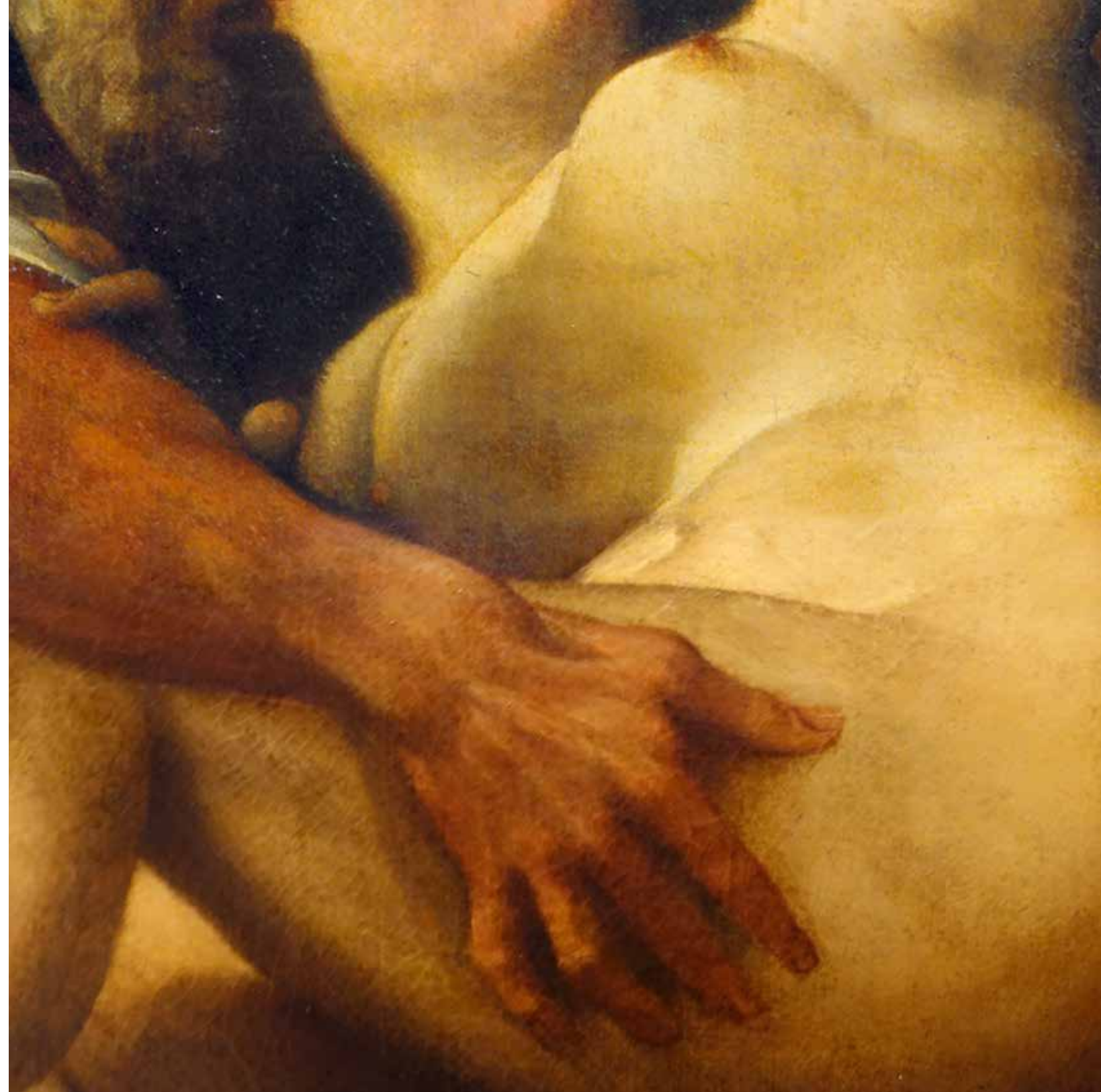
Susanna e i vecchi

Olio su tela, 169 x 131 cm



Il dipinto, “di sorprendente originalità e potenza”, è stato riconosciuto a Ludovico da Carlo Volpe, che ne ha anche individuato la citazione fornita da Malvasia nella vita dedicata all’artista (1678). Volpe parlava di “misterioso patetismo” e “ansietà morale” in relazione a questa tela, ricordata anche in un inventario seicentesco come “Susanna violentata dai vecchi del Carracci”: definizione che si accorda alla connotazione apertamente erotica che Ludovico conferisce all’episodio biblico. L’ambientazione in un folto giardino all’ora del tramonto enfatizza il senso drammatico del racconto mentre l’affanno dei vecchi, che profanano la bianca e seducente nudità della donna, diventa ancor più provocante nello scorcio azzardato della scena che culmina nel pianto di vergogna dell’angioletto. “La 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’eredità che sarà appunto del barocco” consuevano con le opere licenziate da Ludovico nel corso dell’ultimo decennio del Cinquecento, allorché l’artista intensifica la sua vena narrativa con una espressività più patetica. Un disegno preparatorio per Susanna (Firenze, Uffizi) mette in luce lo studio del pittore su modelli michelangioleschi.

Riferimenti bibliografici: D. Benati (scheda), in *Banca Popolare dell’Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, pp. 88 – 90.





Giacomo Cavedoni

Sassuolo, 1577 - Bologna, 1660

Il pianto di Giacobbe

Olio su tela, 175 x 100 cm

La scritta sul cartiglio in primo piano dà voce al muto dolore di Giacobbe di fronte alle vesti insanguinate del figlio. Il dipinto si inserisce nella fase più intensa della produzione del Cavedoni, in concomitanza alla pala di Sant'Alò datata 1614 (Bologna, Pinacoteca Nazionale), dove il personaggio della nostra tela torna da protagonista. In questo, come in altri dipinti di Cavedoni, le connotazioni stilistiche rimandano strettamente all'esempio dei Carracci dei quali era stato allievo, così da giustificare quelle confusioni attributive sulle quali si sofferma il Malvasia. Tra gli allievi di Ludovico, Cavedoni è quello che più intensamente persegue l'intento narrativo del maestro e lo traduce in una sorta di commosso "teatro popolare" arricchito dalla qualità tizianesca della stesura pittorica. Ma in questa tela il taglio ravvicinato dell'immagine, da cui emerge il volto del vecchio, e l'ombra netta che si proietta sul cartiglio rivelano anche la conoscenza dei modelli della cultura caravaggesca avvicinata dal pittore durante il soggiorno a Roma tra il 1609 e il 1610, dove collabora con Guido Reni negli affreschi della cappella della Pace nel Palazzo del Quirinale. Se il suo intervento non poté essere che marginale, l'occasione fu importante per fargli conoscere le novità della cultura romana di quegli anni.

Riferimenti bibliografici: L. Peruzzi (scheda), in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 112.



Guido Reni

Bologna, 1575 - 1642

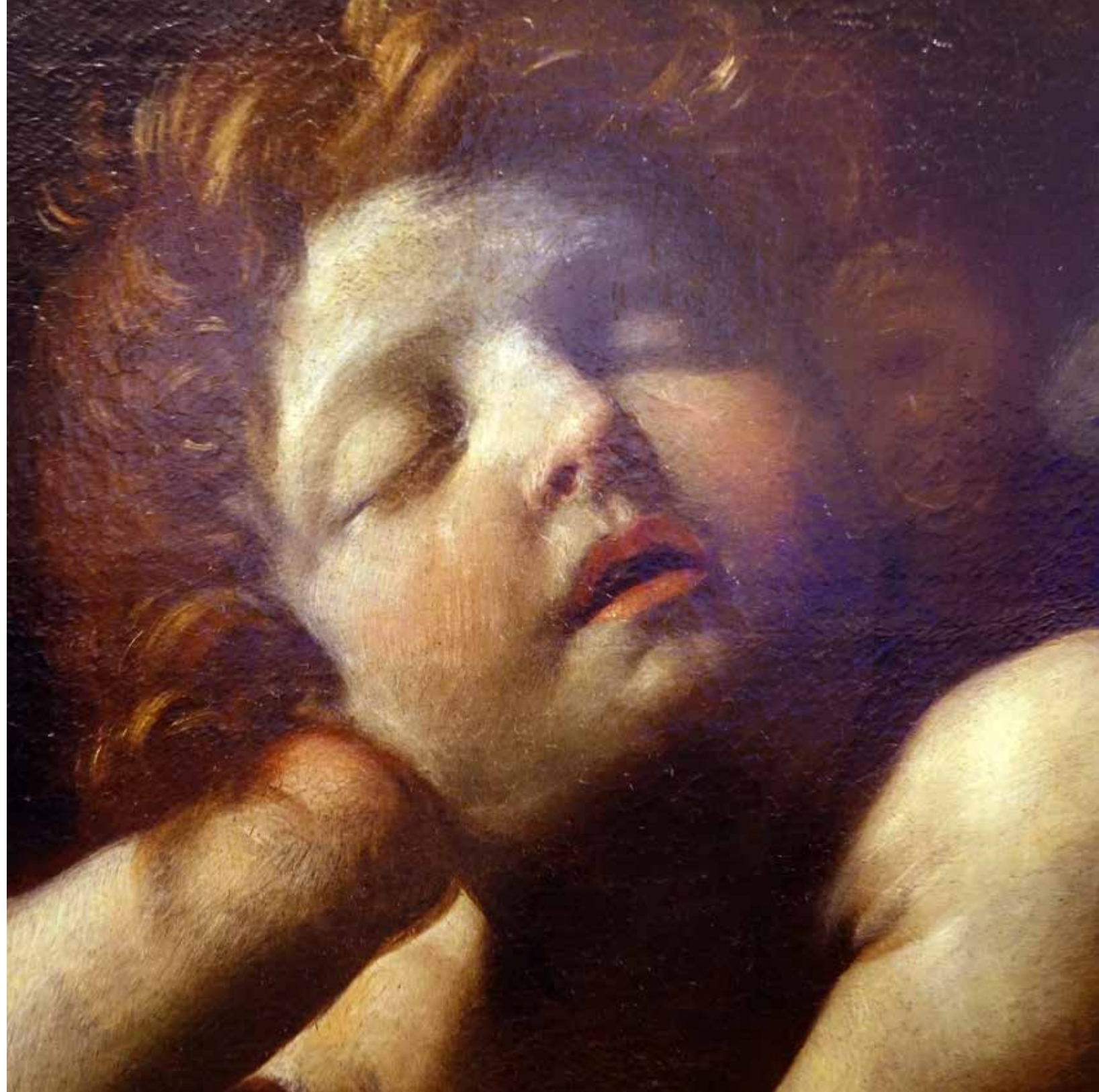
Amore dormiente

Olio su tela, 105 x 136 cm



Composizione già nota attraverso numerose copie di bottega, questa splendida tela, restituita al Reni da Benati, appartiene alla più scelta produzione del maestro intorno al 1620. Stante la sua antica provenienza modenese, è possibile che si tratti de “l’amore dormiente, che da Belcolare comprò il Sig. Co. Rinaldo Ariosti a requisizione dell’Altezza di Modena” di cui parla Malvasia. Sappiamo che 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. Il duca, ansioso di procurarsi opere del pittore bolognese, era disposto ad accontentarsi anche di quadri già sul mercato, tra i quali, appunto, era comparso “un Amorino figura intiera che dorme di un tale Bartolomeo amico di Reni”. Il giovane dio riposa su un letto dalle coperte di seta rossa e ha abbandonato al suo fianco l’arco e le frecce con i quali impartisce ai mortali i tormenti d’amore. Il pittore si accosta al tema classico con un linguaggio idealizzato ma naturalistico insieme: il fondo scuro e ombroso mette in risalto, sopra il velluto rosso, il candido incarnato del putto, reso con una trama pittorica fitta e vibrante che rimanda alle *Quattro fatiche di Ercole* dipinte da Reni entro il 1621 per il duca di Mantova e ora al Louvre.

Riferimenti bibliografici: D. Benati (scheda), in *Banca Popolare dell’Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, pp. 106 – 108; L. Peruzzi (scheda), 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. 212.



Giovanni Lanfranco

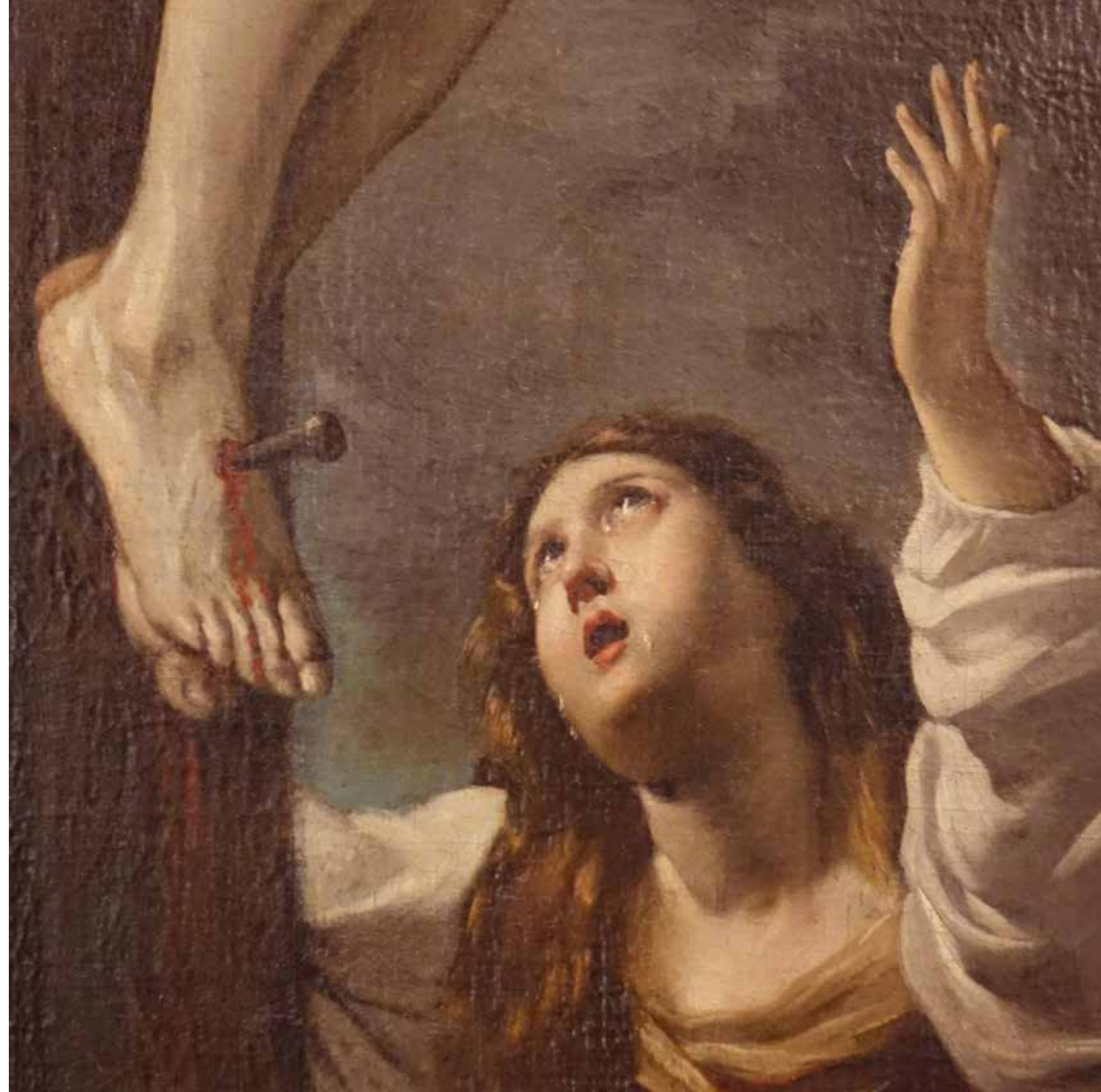
Parma, 1582 - Roma, 1647

La Crocifissione

Olio su tela, 298 x 177 cm

La bellissima pala, capolavoro della maturità di Lanfranco, venne eseguita sul finire degli anni trenta per don Manuel de Zuniga y Fonseca, conte de Monterrey, ambasciatore spagnolo presso la corte papale dal 1628 al 1631 e poi, dal 1631 al 1637, viceré di Filippo IV a Napoli. Trasportata in Spagna, figurò a lungo sull'altare della chiesa del convento delle Agostiniane Scalze di Salamanca. Riaffiorata nel 1985 sul mercato svizzero, Erich Schleier ne ha ricostruito la complessa vicenda all'atto della sua presentazione in una mostra tenuta presso la Galleria Estense di Modena (1999). Dopo la significativa esperienza degli affreschi della certosa di San Martino a Napoli (1637 – 1639), il pittore esaspera la componente barocca del suo linguaggio e, lontano dalle sontuose scelte formali di Pietro da Cortona o di Baciccio, perviene a soluzioni quasi berniniane. In questa pala Lanfranco rinserra i personaggi e fa sveltare su di loro la croce, conseguendo l'effetto di fiammante dinamismo ribadito dall'accentuato sottinsù: un teatro di emozioni fortemente recitate che, prendendo l'avvio dalla Vergine, si sviluppano in ondate crescenti attraverso il gesto veemente della Maddalena e quello misurato ma intenso di Giovanni, per poi trovare sfogo nello sguardo angosciato del Cristo.

Riferimenti bibliografici: L. Peruzzi (scheda), in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, pp. 122-124.



**Giovanni Francesco Barbieri
detto il Guercino**

Cento, 1591 - Bologna, 1666

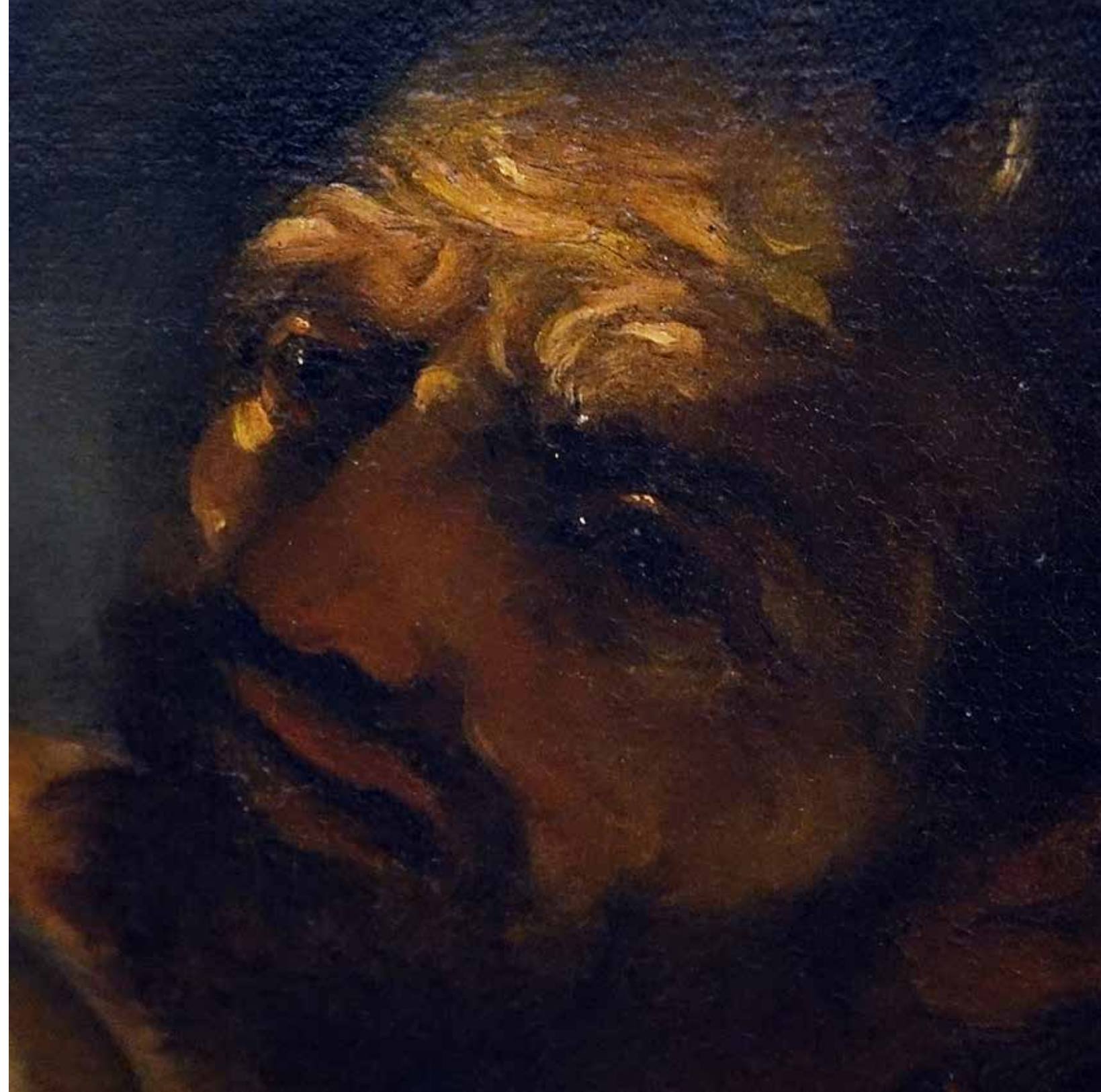
Apollo e Marsia

Olio su tela, 67 x 58,8 cm



Va identificato con un dipinto posseduto dal cardinale Alessandro d'Este e descritto come “un Ritratto d'Apollo con Marsia del Guerzino di Cento” nell'inventario dei beni romani passati alla sua morte (1624) alla principessa Giulia d'Este. Vi si raffigura Apollo che si volge contrariato alla proterva provocazione del fauno che lo ha sfidato in una contesa musicale. Ma il pittore spoglia il racconto mitologico da ogni indugio narrativo e la composizione, in virtù del taglio ravvicinato delle mezze figure, diventa un diretto studio dei caratteri, reso più intenso dal vibrante battito della luce e dall'uso espressivo delle ombre, che velano un momento di turbamento del giovane dio. La straordinaria disinvoltura della conduzione pittorica, mobile e inquieta, giustifica anche la definizione di “abbozzo” adottata in un altro inventario del 1672 relativo ai dipinti di Luigi d'Este. Accanto alla morbida sensualità dell'incarnato del giovane si evidenzia la ferina bruttezza del satiro, in un confronto che suggerisce un'interpretazione dell'episodio in chiave fortemente morale, senza tuttavia sminuirne l'immediatezza e la fisica immanenza. La tela si rivela importante non solo per la ricostruzione dell'attività giovanile del pittore, ma anche per quella del collezionismo estense dove la figura del cardinale Alessandro ricopre un ruolo di rilievo.

Riferimenti bibliografici: L. Peruzzi (scheda), in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, pp. 128 – 130.





Alessandro Tiarini

Bologna, 1577 - 1668

Rinaldo e Armida

Olio su tela, 120 x 150 cm



Tiarini illustrò più volte il racconto tassesco di Rinaldo e Armida. In questo dipinto, già a Cremona in collezione Vidoni, è raffigurato il momento in cui la maga cerca di darsi la morte trafiggendosi con una freccia, ma viene trattenuta dal sopraggiungere dell'amato Rinaldo. "Fu gran lettore e gli piacque vedere tutte le storie e le favole", dice di lui Malvasia, sottolineando come "prima di dar mano all'opre leggeva ben bene" per restare il più possibile fedele alle fonti letterarie. Anche qui l'adesione al testo poetico è esemplare. La sottile sensualità dei versi si impone attraverso un'attenta regia compositiva: Rinaldo, da dietro, ferma e sorregge Armida che, "quasi fiore mezzo inciso" si piega e cede lungo la diagonale del melodrammatico gesto. Ma poi Tiarini, con il suo linguaggio acceso e corposo, trasferisce la vena malinconica del Tasso su un piano di esplicita valenza erotica, "sviluppando il contrasto tassiano tra l'acuminatezza del dardo e la candida mollezza del seno dell'eroina" (Benati). Rispetto a un'altra versione, appartenuta al Cardinale Alessandro d'Este e ora nel museo di Lille, carica l'immagine in senso ancora più drammatico e barocco, in consonanza con le opere realizzate nel corso degli anni trenta, allorché è attivo in prevalenza per Reggio Emilia.

Riferimenti bibliografici: D. Benati (scheda), in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, pp. 134 - 136.

Ludovico Lana

Codigoro, 1597 - Modena, 1646

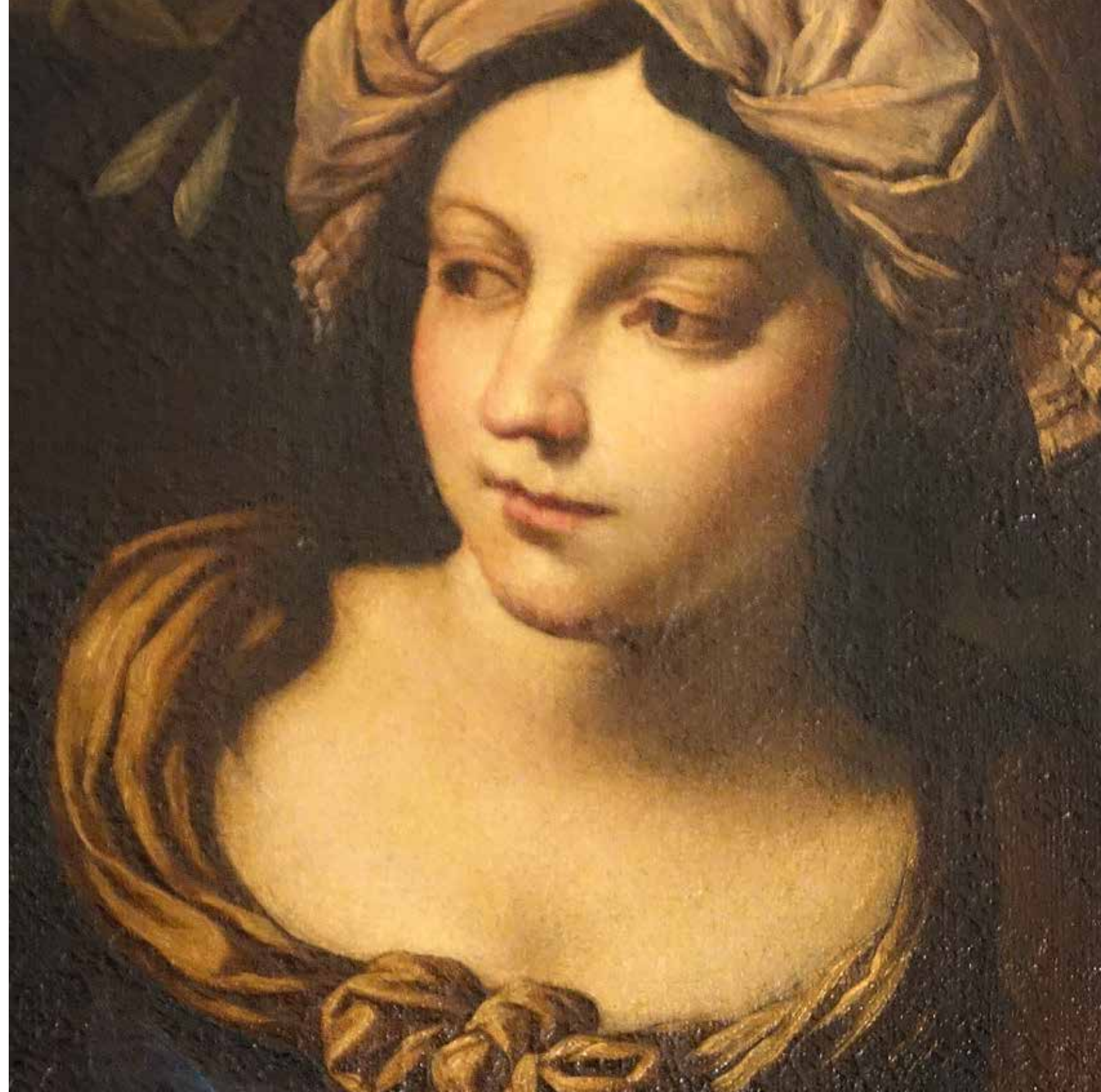
San Sebastiano curato da Irene

Olio su tela, 268 x 172 cm



Citato da Girolamo Baruffaldi tra le opere di Lana nel Palazzo ducale di Sassuolo, è uno dei risultati più alti del pittore ferrarese a lungo impegnato per la corte estense. Un'incisione dello stesso Lana tratta dal dipinto (1643) è dedicata a Obizzo d'Este, fratello di Francesco I e vescovo di Modena. Lana è il protagonista del panorama artistico estense della prima metà del secolo. Muovendosi da una formazione ferrarese, si accosta via via al classicismo di Guido Reni per giungere a risultati di aulica eleganza come in questa bellissima tela. Il tema sacro viene svolto con un calibratissimo equilibrio tra accostante naturalezza e colta retorica classica, sotto l'attenta regia della luce che fa emergere i protagonisti e vela di ombre i comprimari. Ne derivano episodi di grande bellezza pittorica, come la testa del vecchio che si china, o il delicato profilo del giovane che sostiene l'amico, o ancora l'aristocratica eleganza dell'ancella in piedi. Ma è Irene ad attirare l'attenzione; la resa morbida dei tratti del volto di ascendenza reniana e l'accento intimo e affabile dello sguardo si accordano alla vena sottilmente elegiaca del giovane martire, in un teatro composto e nobilmente atteggiato tipico del pittore.

Riferimenti bibliografici: L. Peruzzi (scheda), in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, pp. 138 – 140; L. Peruzzi (scheda), in *Gli Este. Rinascimento e Barocco a Ferrara e a Modena*, catalogo della mostra a cura di S. Casciu e M. Toffanello, Modena 2014, p.220.





Michele Desubleo

Maubege, 1602 - Parma, 1676

La Madonna della rosa

Olio su tela, 149 x 113 cm



Lo smagliante dipinto, che contiene nel fiore della passiflora una poetica allusione alla passione di Cristo, venne reso noto in occasione della mostra dedicata all'Arte degli Estensi (Modena 1986) a testimonianza della sua documentata attività per i duchi di Modena. Di origine fiamminga, Desubleo aveva seguito in Italia il fratellastro Nicolas Renier e, entrato a Bologna nella bottega di Reni, ne aveva sviluppato le propensioni idealizzanti con accenti di sontuosa eleganza. In questo dipinto la sceltissima armonia compositiva e la qualità smaltata della dolce infusione luminosa rinviavano al momento più eletto della sua produzione, sul principio degli anni cinquanta, quando era attivo anche per Modena e realizzava il *Sogno di Giuseppe* per la chiesa del Paradisino e il *San Francesco in estasi* per la chiesa annessa al Palazzo Ducale di Sassuolo (1654). Il rotondo e monumentale gestire della Vergine si allinea ai risultati della contemporanea pittura francese, mentre lo squisito brano di natura morta dei fiori nel cestino in primo piano, eseguiti con una pennellata lucente e pastosa, può gareggiare con quella dei Cittadini, i fioranti più celebrati in Emilia a queste date.

Riferimenti bibliografici: L. Peruzzi (scheda), in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, pp. 154 – 156; L. Peruzzi (scheda), in *Gli Este. Rinascimento e Barocco a Ferrara e a Modena*, catalogo della mostra a cura di S. Casciù e M. Toffanello, Modena 2014, p. 222

Jean Boulanger

Troyes, 1606 - Modena, 1660

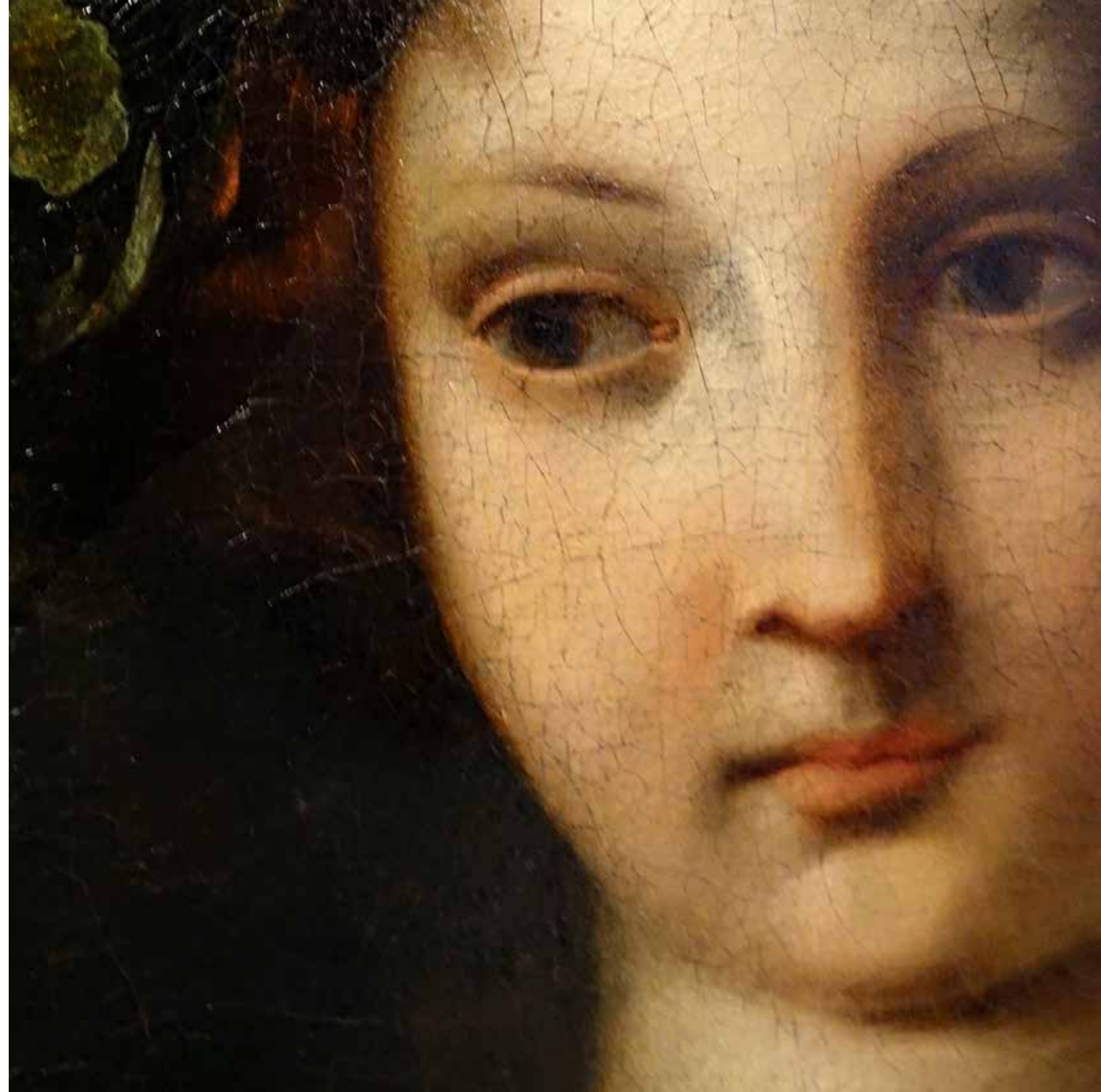
Clio, musa della storia

Olio su tela, 84 x 67 cm



Pittore rinomatissimo nel campo della decorazione ad affresco negli anni di ducato di Francesco I d'Este, ma raro nella pittura su tela, della sua produzione da cavalletto si conoscono pochi esemplari, tra i quali, per qualità, emerge questo dipinto. La nobiltà classica della figura e la sua intonazione aristocratica rimandano alla formazione reniana del pittore lorenese e ben si accordano alle ambizioni artistiche di Francesco I. Il Palazzo Ducale di Sassuolo è il grande palcoscenico sul quale il Boulanger, a capo di una ricca équipe di pittori, si esibisce dal 1636 in base alle indicazioni dei poeti e degli eruditi di corte, sfoggiando una straordinaria ricchezza di linguaggio che tocca l'apice nelle soluzioni spettacolari della Galleria di Bacco realizzate in collaborazione con i Cittadini e il Monti (1650 - 1652). I caratteri stilistici di questa tela rimandano alla fase iniziale dei lavori. La vena di malinconia sul volto delicato della giovinetta che, chiusa nei suoi pensieri, emerge dall'ombra, rammenta le eroine della Camera dell'Amore e il Genio delle arti che compaiono nelle sale che furono decorate prima del soggiorno a Roma (1644 - 1646).

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



Luca Ferrari

Reggio Emilia, 1605 - Padova, 1654

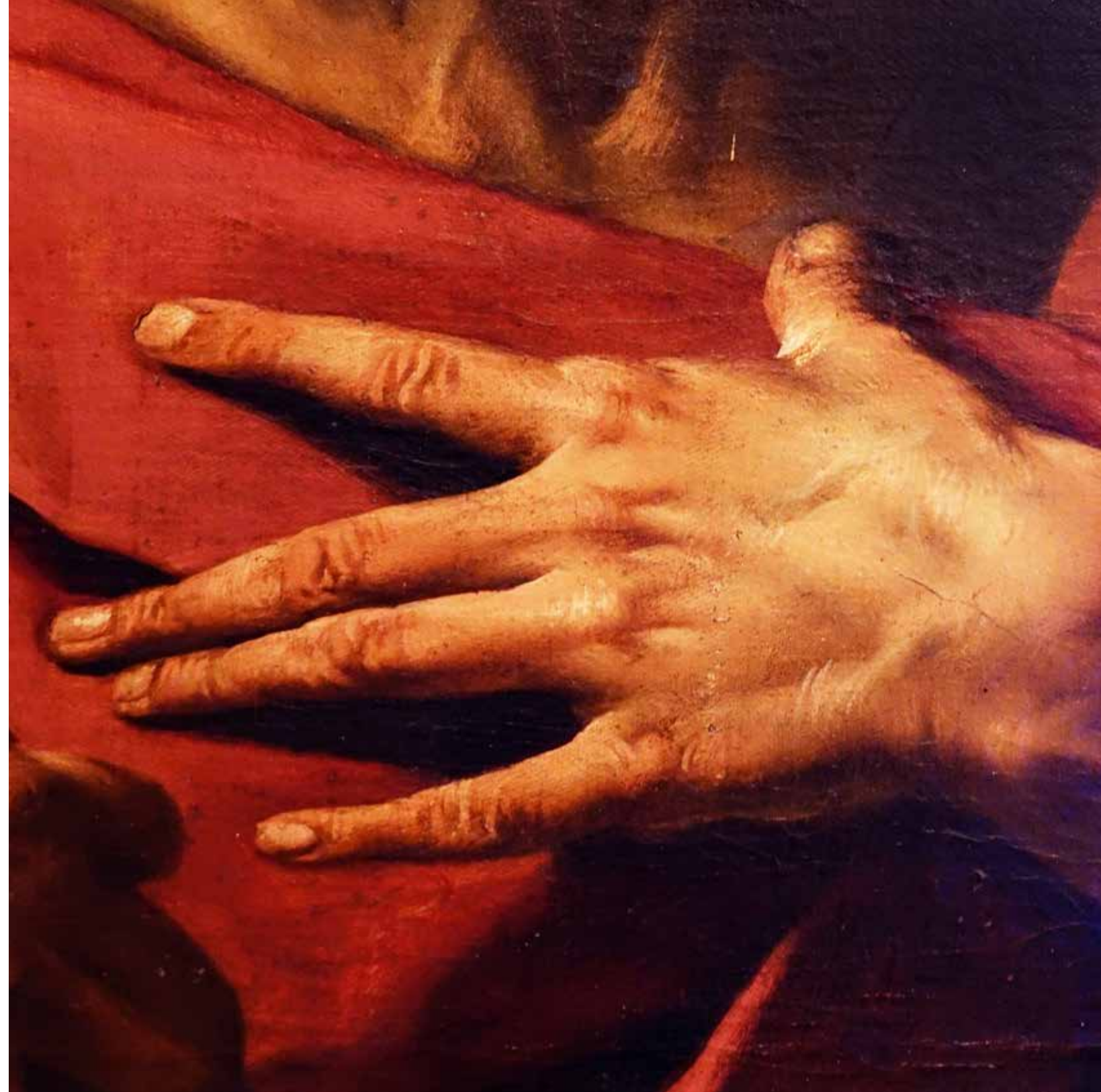
Sant'Andrea

Olio su tela, 68 x 63 cm



Questa bellissima tela, quasi sicuramente parte di una serie di Apostoli, costituisce una delle prove più suggestive e sincere del pittore reggiano nel campo dei dipinti a mezza figura destinati al collezionismo privato e si può confrontare con il *San Giovanni Battista* del Museo Civico di Modena che, in modo analogo, trasferisce nel personaggio sacro un sentimento di forte umanità. Accanto alle composizioni mitologiche o bibliche ambientate sul proscenio di un sontuoso teatro barocco che tanto successo ottennero tra i contemporanei, sono poi opere come queste a rivelare gli aspetti più profondi della sua produzione. Le sue propensioni di stampo naturalistico gli provenivano dai pittori attivi nella basilica della Ghiara a Reggio Emilia, fondamentali per la sua formazione. In questa fase di intensa sperimentazione, l'accento narrativo della sua pittura, che ha le sue radici nelle poderose e aggettanti corposità di Tiarini e Bononi, si arricchisce della conoscenza del linguaggio caravaggesco, sorprendente da parte di un pittore emiliano per il quale non è documentato un viaggio a Roma, ma che spiega, in questo Sant'Andrea, il taglio ravvicinato e il partito di luce e ombra che attraversa il piano di fondo e sbalza vividamente il volto del santo.

Riferimenti bibliografici: D. Benati (scheda), in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 150.



Dipinti napoletani del XIX secolo

Carlo Brancaccio

Napoli, 1861 - 1920

Paesaggio a Capri

Olio su tela, 31 x 51,5 cm

Firmato in basso a sinistra: “C. Brancaccio”



Autore quasi esclusivamente di paesaggi e marine, avvertì subito il richiamo della pittura immediata, reale e popolare di Migliaro, ma assorbendo, contemporaneamente, gli affettuosi consigli dell'amico pittore Edoardo Dalbono. Ben presto seppe comunque conquistare un linguaggio personale caratterizzato da una pittura ricca di effetti cromatici fini e luminosi. Pittore dalla vasta produzione, a partire dal 1887 espose più volte alla promotrice di Napoli “Salvator Rosa” e in molte altre città, come Firenze, Venezia, Roma, Parigi, Londra, Monaco e Buenos Aires. Questo dipinto è un tipico esempio della ricca produzione di paesaggio del maestro napoletano. Eseguito nell'entroterra dell'isola di Capri, riprende, sullo sfondo di un cielo azzurro, il centro abitato con le tipiche case bianche dai tetti terrazzati. In primo piano, sul lato destro, all'ombra di un maestoso albero, sosta una giovane contadina con in mano un cesto di vimini, in un paesaggio dove si fondono in modo armonico piacevoli effetti di luce e colore.

Alceste Campriani

Terni, 1848 - Lucca, 1933

La collina di Posillipo vista da una terrazza a mare

Olio su tela, 64,5 x 47 cm

Firmato e datato in basso a destra: “A. Campriani Napoli 72”



Firmato e datato in basso a destra: “A. Campriani Napoli 72”
Formatosi all'Accademia napoletana dal 1862 al 1869, partecipò insieme ai pittori De Nittis, Rossano, De Gregorio e Leto a quel sodalizio artistico chiamato Scuola di Resina. Grazie all'attenzione di De Nittis, agli inizi degli anni Settanta entrò a far parte del gruppo di artisti che lavoravano per la Maison Goupil. Più indulgente di De Nittis verso i desideri del mercante parigino, intrattenne con la Maison un rapporto in esclusiva per circa quattordici anni e i suoi dipinti raggiunsero le collezioni di mezza Europa e d'America. *La collina di Posillipo vista da una terrazza a mare* risente ancora dell'influenza della scuola di Resina, ma già introduce gli effetti cromatici di luce cari a Goupil nella potenza luministica del cielo e del mare e nel riverbero solare. L'inquadratura è audace e pone in primo piano un grande muro in sasso a ridosso della battigia, interrotto, in alto, da un terrazzino. Al di là del muro, che delimita certamente una villa sul mare, spuntano le cime rigogliose di alberi ad alto fusto. Sullo sfondo si vedono il golfo e la città di Napoli sotto un cielo azzurro, luminosissimo, con piccole nuvole bianche, tipico di Campriani.

Giuseppe Casciaro

Ortelle, 1863 - Napoli, 1945

Giardino a Capri

Olio su tavola, 60 x 50 cm

Firmato e datato in basso a sinistra: “Casciaro Capri 26 set. 26”



Frequentò l'Accademia napoletana seguendo le lezioni di Lista, Palizzi, Morelli e strinse amicizia con Mancini, Dalbono e Michetti. Fu considerato un pittore paesaggista e ritrasse sovente dal vero i dintorni di Napoli, l'Irpinia e la sua terra natale. Oltre che nel pastello, tecnica nella quale vantava straordinarie capacità, eccelse anche nella pittura ad olio, con cui realizzò composizioni dalla vasta varietà di colori e dalla immediatezza della forme. *Giardino a Capri* ne è una valida testimonianza. Egli si recava spesso nell'isola dove dipingeva dal vero con un'abilità unica, frutto degli insegnamenti accademici, ma anche di un proprio talento naturale. In quest'opera raffigura il pergolato di Villa Luisa. In un'inquadratura essenziale, in mezzo ai tralci di vite con grappoli carichi di acini d'uva e ai fiori, spicca il bianco delle colonne mentre la solitaria figura femminile, seduta sul muretto che ne accompagna la fuga prospettica, diventa un brano pittorico delizioso e poetico.

Francesco Mancini, detto Lord

Napoli, 1830 - 1905

Contadina con bimbo, en plein air

Olio su tela, 42 x 66 cm

Firmato in basso a sinistra: “Mancini”



Dopo gli studi accademici, a sua vita artistica proseguì presso lo studio di Filippo Palizzi dove incontrò Altamura, Vertunni, Morelli e Tedesco, che certamente lo influenzarono e lo avvicinarono anche alle idee risorgimentali. Viaggiò molto ma fu a Londra che l'artista si recò con maggiore frequenza, scoprendo una particolare inclinazione verso soggetti di natura borghese, in linea con le scelte di De Nittis, tanto che al suo rientro in Italia gli venne attribuito l'epiteto di 'Lord'. Nella capitale inglese Mancini dipinse scene di vita mondana come battute di caccia, gare sportive e ippiche, e si accreditò nelle migliori collezioni internazionali grazie al suo finissimo gusto coloristico impregnato di quegli umori gioiosi e lirici tipici della scuola di Posillipo. Anche in questo dipinto, che risente della poetica dei Palizzi, Mancini riesce a cogliere i peculiari ed emozionali aspetti della natura e le rocce, gli arbusti e gli alberi sono dipinti attraverso uno studio dal vero. Egli rivela, inoltre, grande attenzione alla scena umana e il consueto paesaggio meridionale fa da contorno a personaggi che sono rappresentati non in modo pittoresco, ma inseriti nella natura in misura poetica e sentimentale. Al centro della scena si vedono una contadinella e un bimbetto che, appoggiato alla ragazza con un'aria stanca e annoiata, rivela un'intima unione tra i due.

Giuseppe Palizzi

Lanciano, 1812 - Passy, 1888

Tre zampognari

Olio su tela, 63 x 49,5 cm

Firmato in basso a sinistra: "Palizzi"



Dopo essere stato seguace di Fergola e dei pittori della scuola di Posillipo, e successivamente avere seguito le inclinazioni dell'amico De Francesco che lo avvicinò al paesaggio storico, Giuseppe Palizzi nel 1844 partì da Napoli per recarsi in Francia dove si stabilì nei pressi della foresta di Fontainebleau, prediletta a quel tempo dai pittori della scuola di Barbizon. Affascinato dal loro modo naturalistico di dipingere il paesaggio, trasse spunti di notevole importanza per la propria maturazione artistica, tanto che il suo soggiorno in Francia si rivelò fondamentale per la diffusione della lezione francese nella cultura paesaggistica napoletana della seconda metà dell'Ottocento. La sua pittura, contrassegnata dall'incontro di queste svariate tendenze, è caratterizzata costantemente da un vivo sentimento della natura. In questo dipinto di soggetto popolare Palizzi introduce elementi che riflettono diverse tendenze stilistiche: la scena di vita vissuta, dove tre zampognari, vestiti con gli abiti tradizionali dei pastori abruzzesi, suonano zampogne e piffero davanti a una piccola edicola votiva, è resa con un linguaggio descrittivo e particolareggiato, ma il realismo viene sapientemente declinato in chiave di rapido e vivace bozzettismo.

Giuseppe Palizzi

Lanciano, 1812 - Passy, 1888

Tre caprette in un sottobosco

Olio su tela, 41 x 33 cm

Firmato in basso a sinistra: "Palizzi"



Il pittore rappresentò frequentemente la campagna meridionale e la vita agreste che in essa si svolgeva, facendosi attento descrittore dell'ambiente natio e dando origine a quadri di genere al centro dei quali collocava gli animali più mansueti e più vicini all'attività pastorale. Nel dipinto qui esposto le tre caprette in primo piano sono dipinte con la solita esuberanza cromatica carica di luce, di verità, di rilievi palpabili che le fanno risultare più belle della realtà, nobilitando anche ciò che in natura è umile e semplice. In secondo piano, fra gli alberi, sta per raggiungere le caprette una contadina che porta un cesto sulla testa. Alle sue spalle, in lontananza, il mare e uno scorcio di paese sono realizzati con una pennellata veloce, quasi abbozzata, con brillanti effetti di luce.

La Galleria BPER Banca un progetto per la cultura	5	Jacopo Zanguidi, detto il Bertoia San Pietro e Paolo. Storie della loro vita	79
<i>Luigi Odorici</i>		Bartolomeo Passerotti Contadino che suona il liuto	81
La collezione come storia dell'arte	7	Gaspare Venturini Allegoria del Buon Governo	82
<i>Lucia Peruzzi</i>		Ludovico Carracci Susanna e i vecchi	84
Cristoforo da Lendinara e il Rinascimento a Modena	37	Giacomo Cavedoni Il pianto di Giacobbe	87
<i>Daniele Benati</i>		Guido Reni Amore dormiente	88
Saturnino Gatti pittore e la <i>Madonna e il Bambino in piedi sul davanzale</i> della Collezione BPER Banca	43	Giovanni Lanfranco La Crocifissione	90
<i>Rossana Torlontano</i>		Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino Apollo e Marsia	92
Le correnti artistiche e i protagonisti nella pittura napoletana del XIX secolo	49	Alessandro Tiarini Rinaldo e Armida	95
<i>Alberto Rodella</i>		Ludovico Lana San Sebastiano curato da Irene	96
L'archivio storico di BPER Banca	55	Michele Desubleo La Madonna della rosa	99
<i>Chiara Pulini</i>		Jean Boulanger Clio, musa della storia	100
La Collezione come costruzione culturale	59	Luca Ferrari Sant'Andrea	102
<i>Domenico Bodega</i>			
Dipinti antichi		Dipinti napoletani del XIX secolo	
Cristoforo Canozzi da Lendinara	64	Carlo Brancaccio Paesaggio a Capri	106
L'Adorazione del Bambino con San Bernardino		Alceste Campriani La collina di Posillipo vista da una terrazza a mare	107
Francesco Bianchi Ferrari	66	Giuseppe Casciaro Giardino a Capri	108
San Girolamo nel deserto		Francesco Mancini, detto Lord Contadina con bimbo, en plein air	109
Girolamo Marchesi detto Girolamo da Cotignola	68	Giuseppe Palizzi Tre zampognari	110
Veduta cittadina		Giuseppe Palizzi Tre caprette in un sottobosco	111
Saturnino Gatti	70		
Madonna con il Bambino in piedi sul davanzale			
Giovanni Battista Benvenuti detto l'Ortolano	72		
La Madonna col Bambino, San Giovannino e Santa Scolastica			
Girolamo Sellari detto Girolamo da Carpi	75		
Santa Cecilia			
Girolamo Sellari detto Girolamo da Carpi	76		
La Crocifissione			

