



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale
in Economia e
Gestione delle
Arti e delle
Attività Culturali

Tesi di Laurea

Il collezionismo bancario in Italia

Il caso della
collezione BPER
Banca

Relatore

Ch. Prof. Angelo Monaco

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Cristina Baldacci

Laureanda/o

Francesca
Riberti
Matricola
887296

Anno Accademico

2021 / 2022

Indice

Introduzione	5
Capitolo 1 – Il collezionismo bancario e la museologia	7
- 1.1 La definizione di museo.....	7
- 1.2 Una definizione di collezionismo bancario.....	8
- 1.3 La storia del collezionismo bancario, alcuni esempi.....	9
- 1.4 Il quadro giuridico in Italia.....	12
• 1.4.1 La legge Bottai del 1° giugno 1939 n 1089 e l'articolo 9 della Costituzione italiana.....	12
• 1.4.2 Le leggi degli anni '90.....	12
• 1.4.3 La legge Urbani.....	14
Capitolo 2 – L'Istituto BPER e la sua attività di collezionismo dalle origini ad oggi	17
- 2.1 La nascita dell'istituto di credito e la sua crescita.....	17
- 2.2 L'attività di collezionismo.....	21
- 2.3 Gli altri nuclei.....	25
• 2.3.1 Ex Banca della Campania.....	25
• 2.3.2 Carispaq.....	26
• 2.3.3 Carife.....	27
• 2.3.4 Carige.....	29
• 2.3.5 Banco di Sardegna.....	31
Immagini Capitolo 2	32
Capitolo 3 – Il progetto BPER La Galleria, Collezione e Archivio Storico	37
- 3.1 La nascita del progetto.....	37
- 3.2 La creazione dello spazio fisico.....	38

• 3.2.1 Il percorso della mostra permanente.....	40
• 3.3 Le mostre temporanee dal 2017 al 2022.....	42
Immagine Capitolo 3.....	48
Capitolo 4 – Il catalogo, strumento per la divulgazione, analisi e proposte.....	51
- 4.1 Analisi della struttura del catalogo “Uno Scigno per l’arte, Dipinti antichi e moderni dalle raccolte BPER Banca.....	51
• 4.1.1 I saggi.....	51
• 4.1.2 Le schede.....	54
- 4.2 Proposta di un nuovo catalogo.....	57
• 4.2.1 La parte introduttiva.....	58
• 4.2.2 Un’ipotesi per le nuove schede.....	60
Conclusioni.....	100
Bibliografia.....	102
Sitografia.....	106

Introduzione

L'obiettivo di questo elaborato è quello di cercare di ricostruire e contestualizzare il fenomeno del collezionismo bancario all'interno della storia del collezionismo, sostenendo come questo negli ultimi decenni costituisca una nuova tappa ricca di interesse nell'ambito della museologia e che, in quanto tale, meriti un più approfondito sviluppo di studi specifici a riguardo.

Infatti, questa particolare sfumatura di collezionismo, che va ad inserirsi nel più ampio contesto del fenomeno delle *Corporate Collection*, è stata studiata e considerata quasi esclusivamente con un'ottica legata al mondo dell'economia e della finanza, mentre poco è stato fatto nella ricerca museologica. La particolare natura del soggetto proprietario di tali collezioni, ossia le banche, pone spesso lo studioso di fronte ad un iter di studio più difficoltoso, che necessita la disponibilità di un ente che non ha in primis scopi culturali ad affrontare il tema su questo versante. Questo è stato spesso evidenziato all'interno di passate pubblicazioni dedicate, alla disponibilità dei soggetti privati nella collaborazione per la realizzazione di tali progetti.

Cercando di affrontare questo tema da questa particolare prospettiva, dopo un capitolo introduttivo di contestualizzazione, verrà esposto il percorso di formazione dell'attuale gruppo BPER Banca.

Successivamente si approfondirà il progetto *BPER La Galleria, Collezione e Archivio Storico* iniziato nel 2017 ed in particolare la creazione dello spazio museale di Modena in cui è esposta parte della collezione.

Nel quarto capitolo verranno analizzate le schede divulgative delle opere presenti nella mostra permanente contenute nel catalogo *Uno scrigno per la cultura*, pubblicato nel 2017 in occasione dell'apertura dello spazio espositivo a Modena. Di seguito si proporrà una loro possibile rielaborazione e revisione, cercando di adeguarle alle

diverse esigenze di approfondimento di un pubblico variegato per interessi e conoscenze che si approccia alla collezione permanente.

Molte informazioni, soprattutto legate alla ricostruzione della storia della Collezione e dei più recenti progetti sono state raccolte grazie al contributo diretto della dottoressa Greta Rossi, collaboratrice del progetto *La Galleria. Collezione e Archivio storico* e della professoressa Lucia Peruzzi, curatrice della collezione dagli anni '80 fino ad oggi.

Capitolo 1 – Il collezionismo bancario e la museologia

Questo primo capitolo intende fornire una contestualizzazione sia storica che giuridica per comprendere quali siano stati gli eventi principali che hanno accompagnato lo sviluppo dell'attività di collezionismo bancario in Italia.

1.1 La definizione di museo

Prima di procedere con l'intento di dare una guida generale nell'inquadramento di questa particolare fattispecie di attività di collezionismo e musealizzazione bancaria, si richiamano due diverse definizioni di "museo". La prima, approvata nell'Assemblea Generale Straordinaria dell'ICOM il 24 agosto 2022 a Praga, definisce il museo come: "...un'istituzione permanente senza scopo di lucro e al servizio della società, che effettua ricerche, colleziona, conserva, interpreta ed espone il patrimonio materiale e immateriale. Aperti al pubblico, accessibili ed inclusivi, i musei promuovono la diversità e la sostenibilità. Operano e comunicano eticamente e professionalmente e con la partecipazione delle comunità, offrendo esperienze diversificate per l'educazione, il piacere, la riflessione e la condivisione di conoscenze."¹

La seconda è contenuta all'interno dell'articolo 101 del Codice dei beni culturali italiano², dedicato alla definizione degli Istituti di Cultura, tra cui figurano anche biblioteche, archivi, le aree e i parchi archeologici e i complessi monumentali. Al secondo comma viene specificatamente indicato che il museo è "una struttura permanente che acquisisce, cataloga, conserva, ordina ed espone beni culturali per finalità di educazione e di studio". L'articolo procede nei due commi successivi specificando le differenze che intercorrono fra gli istituti che appartengono ai soggetti pubblici e quelli che appartengono ai soggetti privati, in particolare il terzo comma

¹ La definizione citata è la traduzione dell'originale inglese proposta all'interno del sito istituzionale ICOM Italia <https://www.icom-italia.org/>.

² Il Codice dei beni culturali e del paesaggio consultabile all'interno del sito della gazzetta ufficiale: <https://www.gazzettaufficiale.it/anteprima/codici/beniCulturali>.

identifica gli istituti di proprietà pubblica come “destinati alla pubblica fruizione” e che “espletano un servizio pubblico”, mentre il quarto indica che le strutture espositive e di consultazione e gli istituti di proprietà privata “espletano un servizio privato di utilità sociale”.

Mentre la prima definizione può forse portare alla luce in maniera più efficace quali siano le funzioni ed i fini di un museo, l’articolo 101 del Codice Urbani fornisce un *focus* prezioso sulla diversa natura, pubblica o privata, che un museo può assumere: essendo infatti l’attività di collezionismo e musealizzazione bancaria di natura privata ciò ci permetterà di comprenderne meglio le sfumature.

1.2 Una definizione di collezionismo bancario

Per riuscire a definire l’attività di collezionismo bancario è necessario fornire il contesto in cui questa si colloca e le sue principali funzioni e finalità.

Il collezionismo bancario, come già accennato nell’introduzione, rientra nel più grande insieme del fenomeno detto collezionismo *corporate*, il quale potrebbe essere definito con l’accezione più generale di acquisizione di opere d’arte per decorare gli spazi di lavoro³. Con questa definizione si può delineare un ampio panorama all’interno del quale sono inserite realtà aziendali di diverso tipo. Le ricerche dell’Università Cattolica del Sacro Cuore iniziate dalla professoressa Chiara Paolino e dal preside della facoltà di economia dell’Università Cattolica del Sacro Cuore Domenico Bodega nel 2016 e aggiornate nel 2019, hanno permesso di indagare meglio come si presenti il collezionismo *corporate* e di come effettivamente si declini in Italia. Dall’analisi del campione è risultato che il 15% è costituito da banche ed assicurazioni.⁴

Generalmente le banche sono istituti di cui è nota l’attività di filantropia culturale, quindi volta all’erogazione di fondi e risorse a sostegno del settore dell’arte, dei beni e delle

³ C. Paolino, *Le corporate collection in Italia. Dalla ricerca alla prassi*, p. 9.

⁴ Ivi, p. 37.

attività culturali⁵. Angela Besana approfondendo questa seconda attività mette in luce, in primo luogo, la funzione di *investimento* che l'acquisto di opere d'arte e più in generale beni che possano essere riconosciuti come culturali comporta per un Istituto di credito.

Questa, tuttavia non è la sola caratteristica: infatti da essa non può essere disgiunta la componente *estetica* e la loro importanza su un piano *sociale* e *collettivo*. Spesso, infatti, le collezioni che vengono create sono caratterizzate da un forte legame con il territorio circostante, con un'attenzione particolare ad artisti locali o che abbiano un legame con il territorio, ciò in particolare trova una corrispondenza con l'ultima parte dedicate alle finalità di un museo evidenziate dall'ICOM. Dando un riferimento più preciso possono essere citate le collezioni della Fondazione della Cassa di risparmio di Forlì, oggi membro del gruppo Intesa San Paolo, le cui opere, che dal 2007 in poi trovano collocazione all'interno della sede nel Palazzo del Monte di Pietà, sono appartenute a personalità che hanno gravitato e lavorato a Forlì⁶. Possono essere altresì citate le opere della Fondazione CR di Firenze, accumulate a partire dalla prima metà del '900, che la Fondazione ha posto al centro di un progetto per il dialogo con il territorio e la sua valorizzazione⁷.

1.3 La storia del collezionismo bancario, alcuni esempi⁸

Come accennato nell'introduzione ed all'inizio del capitolo, la banca è un particolare soggetto di ricerca, in quanto privato e non avente come primo scopo della propria

⁵ Questa dicotomia viene messa bene in luce all'interno dell'approfondimento proposto da Angela Besana al capitolo 3 *I beni d'arte delle fondazioni di origine bancaria: la lente dell'analisi contabile* a 15 del volume *Filantropia e collezionismo d'arte*.

⁶ La descrizione della collezione è reperibile presso l'indirizzo: https://www.fondazioneclariforli.it/it/sede_contatti/.

⁷ Per approfondire il progetto rivolto alla comunità di riferimento: <https://www.fondazionecrfirenze.it/collezione-arte-storia/>.

⁸ La ricostruzione è stata elaborata basandosi su R. Zorzi, *Prefazione*, in *Raccolte d'arte delle banche lombarde. Per una storia del collezionismo*, catalogo della mostra, Modadori Electa, Milano, 1996 F. Mazzocca e S. Schütze a cura di, *Dai Medici ai Rothschild. Mecenate, collezionisti e filantropi*, Edizioni Gallerie d'Italia e Skira editore, Milano, 2022.

esistenza quello culturale. Per questo motivo si cercherà ora di stabilire delle coordinate più precise che permettano di comprendere appieno lo sviluppo storico del fenomeno, mettendo in evidenza poi nel corso del paragrafo successivo come la storia del mecenatismo bancario sia fortemente legata allo sviluppo normativo sulla disciplina della conservazione dei beni culturali, in particolare nel contesto italiano.

La tradizione del collezionismo legato al contesto bancario può essere fatta risalire fino all'epoca dell'Umanesimo e del Rinascimento italiani con l'esempio più illustre rappresentato dalla famiglia dei Medici, di cui i principali attori furono Cosimo il Vecchio e Lorenzo il Magnifico. All'origine dell'interesse che i singoli membri delle famiglie di banchieri nutrivano per l'arte e della scelta di sostenere l'operato degli artisti divenendone mecenati, era la volontà di accrescere il proprio prestigio e l'influenza nella politica dell'epoca, oltre ad una genuina passione. Tale prospettiva è stata seguita nel tempo da molti dei grandi banchieri del passato fino alla fine del XIX secolo: fra i principali collezionisti nel panorama italiano potrebbe essere ricordato il marchese e banchiere genovese Vincenzo Giustiniani (Chio 1564 - Roma 1637) il quale, insieme al fratello Benedetto, radunò nel corso di decenni una nutritissima collezione che ospitava capolavori di illustri artisti quali Caravaggio, il Veronese, i Carracci e ancora Lorenzo Lotto. Dopo due secoli merita una menzione la vasta attività di collezionismo svolta dalla famiglia romana dei Torlonia, caratterizzata da un particolare amore per il linguaggio dell'antico, evidente in particolare nelle acquisizioni realizzate da Giovanni Raimondo (Roma 1754-1829), il quale radunò nel corso degli anni una grandissima collezione tramite l'acquisto sia di quadri singoli di antichi maestri che di intere quadrerie in una volta sola, adattando di conseguenza gli spazi delle sue abitazioni con il preciso scopo di poterle accogliere nella maniera più adeguata.

La *ratio* cominciò a cambiare in tutta Europa nel corso della seconda parte del XIX secolo, con la maturazione da parte di alcuni banchieri collezionisti della necessità di dover permettere al pubblico esterno di accedere al patrimonio da loro accumulato nel corso degli anni e di evitare lo smembramento e la dispersione delle opere raccolte, una volta morto il proprietario, come era accaduto frequentemente nei secoli precedenti. Uno dei primi che sentì la necessità di soddisfare questa nuova esigenza fu il banchiere berlinese Joachim Heinrich Wilhelm Wagener (Berlino 1782-1861). Egli poco prima di morire nel 1861 lasciò in eredità al giovane re di Prussia Guglielmo II la sua vasta collezione composta da più di duecentocinquanta dipinti, con la precisa volontà di stabilire la base di una delle più importanti collezioni d'arte pubbliche tedesche, la Alte Nationalgalerie di Berlino, ancora oggi conservata nella sua interezza e accresciuta con acquisizioni successive.

Questo nuovo orientamento è alla base del fenomeno di collezionismo bancario che possiamo osservare oggi e di cui è nota la crescita esponenziale avvenuta nel corso del '900. Ad oggi, infatti, le banche moderne non sono più collegate all'attività e al prestigio di una singola famiglia; dunque, gli obiettivi non sono più quelli che originariamente spingevano al mecenatismo, ma grazie a questo inquadramento ed all'esposizione nei capitoli successivi relativi del caso contemporaneo della Collezione BPER, è possibile affermare che oggi non è esclusivamente il vantaggio in termini di investimento che spinge le banche ad acquistare e conservare opere d'arte, ma anche un interesse più genuino a preservare il patrimonio del territorio di riferimento e la volontà di dividerlo con il pubblico esterno all'istituzione.

1.4 Il quadro giuridico in Italia

Si procederà nei seguenti sottoparagrafi a presentare il quadro normativo italiano relativo ai diritti e doveri di questa tipologia di soggetti, necessario per comprendere gli sviluppi storici che hanno caratterizzato il fenomeno del collezionismo bancario.

1.4.1 La legge Bottai del 1° giugno 1939 n 1089⁹ e l'articolo 9 della Costituzione italiana

Emanata in epoca fascista sotto le forti spinte nazionaliste del periodo, questa legge viene citata in quanto fonte giuridica principale per la maggior parte del '900 sulla materia di tutela del patrimonio culturale e paesaggistico dell'Italia. Per quanto oggi possa risultare obsoleto, essa costituisce di fatto lo scheletro su cui è stato costruito l'attuale Codice ed in esso sono già presenti il concetto di *tutela* e la distinzione fra i beni di proprietà di soggetti pubblici e di quelli privati.

Con l'avvento della Costituzione nel 1948, questa legge non venne in alcun modo modificata poiché adeguata sotto un profilo giuridico a proteggere i beni culturali sia pubblici che privati. In particolare, con l'articolo 9 della Costituzione¹⁰, il legislatore legittimò la presenza di una disciplina giuridica specifica preposta alla sua regolazione.

1.4.2 Le leggi degli anni '90

La seconda tappa principale è rappresentata dalla riforma del sistema bancario italiano determinato dalle forti spinte della Comunità Europea volte a incentivare la liberalizzazione e la privatizzazione dell'economia. Tali influenze si sono concretizzate nel corso degli anni '90 dalle conseguenti leggi che hanno fortemente modificato l'assetto organizzativo degli istituti di credito e delle attività da loro svolte.

⁹ Il testo: https://www.librari.beniculturali.it/it/documenti/Normativa/Legge_1_giugno_1939_n_1089.pdf .

¹⁰ L'articolo 9 della Costituzione italiana consultabile all'interno della Gazzetta Ufficiale: https://www.gazzettaufficiale.it/dettaglio/codici/costituzione/1_0_1 .

La prima fu la Legge Amato-Carli del 30 luglio 1990, n. 218¹¹: con essa si andarono di fatto ad abolire le riforme bancarie che erano state operate nel corso degli anni '30 e si creò la possibilità per gli enti rientranti nella categoria delle banche pubbliche, a loro volta divise in diverse categorie, di effettuare operazioni di trasformazione o di fusione con altri enti creditizi. La conseguenza di questa legge si concretizzò in diversi fenomeni aggregativi che portarono alla fusione di piccole banche popolari nei grandi gruppi quali ad esempio Intesa San Paolo e Unicredit: ciò si tradusse quindi nella confluenza di quelle che già erano le collezioni possedute dalle singole banche locali in un unico grande patrimonio.

La particolarità di queste nuove grandi collezioni è sicuramente rappresentata dal fatto che spesso non ci sia stato un vero criterio collezionistico nell'acquisizione dei vari elementi costitutivi, ma che si siano di fatto raccolte opere legate al territorio di appartenenza delle singole banche unite fra di loro¹².

Il secondo fenomeno d'interesse per la nostra ricostruzione è quello della nascita delle fondazioni di origine bancaria (o anche dette fondazioni bancarie), organizzazioni non profit, private ed autonome, la cui missione è quella di accompagnare lo sviluppo culturale, sociale ed economico sia delle comunità locali di riferimento che dell'intero Paese¹³. Ad oggi il numero di fondazioni bancarie in Italia è 86 e a partire dalla loro nascita ad oggi sono state oggetto di molte analisi dovute alla loro decisiva attività di finanziamento e beneficenza nel settore dell'arte, sia nell'attività di collezionismo che di investimento in opere d'arte¹⁴.

¹¹ Legge Amato del 30 luglio 1990, n. 218, dal sito della Gazzetta Ufficiale: https://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1990-08-06&atto.codiceRedazionale=090G0255&elenco30giorni=false.

¹² E. Sinigaglia [2012], *Valorizzazione delle collezioni d'arte bancarie a seguito del fenomeno aggregativo degli istituti di credito*, p. 12, Tesi di laurea magistrale in Economia e Gestione delle Arti e delle Attività Culturali presso l'Università Ca' Foscari (relatore: Bruno Bernardi).

¹³ Definizione fornita dall'ACRI: <https://www.acri.it/fondazioni/>.

¹⁴ AA. VV., *Filantropia e collezionismo d'arte*, Edizioni Unicopli, Milano, 2009.

Essendo questa particolare fattispecie di ente estremamente interessante anche per la successiva discussione del caso BPER, un esempio concreto che può essere portato è quello della Fondazione di Venezia, ente istituito nel 1992 a seguito del conferimento dell'azienda bancaria della Cassa di Risparmio di Venezia e ne costituisce di fatto una sua continuazione ideale rimanendo rispetto ad essa comunque autonoma.

In riguardo alla regolazione dell'attività delle Fondazioni bancarie è stata poi emessa la Legge Ciampi del 23 dicembre 1998, n. 461¹⁵, la quale semplificò la gestione di questi particolari enti e che ad oggi è la normativa di riferimento.

1.4.3 La legge Urbani

Il Codice dei Beni culturali e del Paesaggio¹⁶, approvato ed emanato con il decreto legislativo del 22 gennaio 2004, è la principale fonte giuridica di riferimento nella regolazione delle attività di *tutela* e *valorizzazione* dei beni culturali a cui ogni soggetto detentore di beni di rilevanza culturale deve fare riferimento.

Saranno di seguito riportati solo i punti più importanti che già in parte sono stati accennati nel precedente paragrafo 1.1.

In primo luogo, ricordiamo nuovamente che la banca essendo un soggetto giuridico di natura privata non sarà sottoposto alla medesima disciplina di un soggetto pubblico. Per questo motivo i beni posseduti da questa particolare categoria saranno in parte trattati come oggetto della normale disciplina civilistica; tuttavia, la normale libertà d'agire sull'oggetto da parte del proprietario sarà limitata a causa del valore culturale che per la collettività esso incarna, a sua volta derivante non da una semplice

¹⁵ Legge Ciampi del 23 dicembre 1998, n.461, dal sito della Gazzetta Ufficiale: https://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1999-01-07&atto.codiceRedazionale=098G0513&elenco30giorni=false.

¹⁶ Testo del Codice dei Beni culturali e del paesaggio, dal sito della Gazzetta Ufficiale: <https://www.gazzettaufficiale.it/dettaglio/codici/beniCulturali>.

presunzione di interesse culturale, ma da una precisa dichiarazione. Il detentore privato di un bene culturale, ad esempio, non potrà né danneggiare né distruggere in alcun modo il bene in questione.

Le materie su cui è necessario soffermarsi maggiormente per delineare meglio l'attività di un museo bancario è quella della *valorizzazione e fruizione*, affrontate nel Titolo II del codice.

A differenza di un ente di natura pubblica, un soggetto privato ha esclusivamente l'obbligo di garantire la conservazione del bene, mentre la *fruizione* dello stesso da parte del pubblico sarà possibile solo qualora il soggetto desiderasse garantirla. Citando infatti il terzo comma dell'articolo 104 dedicato alla fruizione dei beni culturali di proprietà privata troviamo la seguente prescrizione: "Le modalità di visita sono concordate tra il proprietario e il soprintendente, che ne dà comunicazione al comune o alla città metropolitana nel cui territorio si trovano i beni".

Per quanto riguarda la *valorizzazione*, che il Codice all'articolo 6 definisce come "...l'esercizio delle funzioni e nella disciplina delle attività dirette a promuovere la conoscenza del patrimonio culturale e ad assicurare le migliori condizioni di utilizzazione e fruizione pubblica del patrimonio stesso, al fine di promuovere lo sviluppo della cultura...", a livello privato viene indicato all'articolo 111, comma 4 che "La valorizzazione ad iniziativa privata è attività socialmente utile e ne è riconosciuta la finalità di solidarietà sociale". Infine, all'articolo 113, comma 3, si aggiunge che "Le modalità della valorizzazione sono stabilite con accordo da stipularsi con il proprietario, possessore o detentore del bene in sede di adozione di misura di sostegno".

Si cita infine l'articolo 121, che specificatamente si riferisce agli accordi dello Stato con le Fondazioni bancarie, garantendo sostanzialmente la possibilità di stipula di protocolli d'intesa da parte del Ministero, delle regioni e altri enti pubblici territoriali con questa

particolare categoria di enti privati, purché questi perseguano “scopi di utilità sociale nel settore dell’arte e delle attività e dei beni culturali”.

Completato ora l’inquadramento generale, il *focus* dei prossimi capitoli si concentrerà sul caso più specifico della collezione BPER banca, una delle principali collezioni d’arte di natura bancaria italiana e, dal 2017 ad oggi, fruibile al pubblico grazie allo spazio museale BPER Galleria a Modena.

Capitolo 2 – L’Istituto BPER e la sua attività di collezionismo dalle origini ad oggi

Il capitolo è dedicato alle collezioni create nel passato dalla Banca Popolare di Modena oggi evoluta in BPER e dalle banche che nel corso del tempo sono state assorbite: in questo modo si potrà anche stabilire un confronto fra l’approccio del passato e quello più recente sulla creazione di questo particolare tipo di collezioni. L’ordine con cui le varie collezioni saranno presentate è quello con cui nel corso del tempo sono entrate a far parte del gruppo.

2.1 La nascita dell’Istituto di credito e la sua crescita¹⁷

La nascita della Banca Popolare di Modena si colloca all’interno del contesto storico dei primi decenni post-unitari italiani, periodo che vide la nascita e la diffusione del credito popolare. Tale fenomeno era riconducibile ad una serie di cambiamenti della società italiana della metà del XIX secolo, alla nuova attenzione che veniva rivolta agli strati più umili come la classe operaia e il proletariato. Secondo Luigi Luzzatti, fondatore della Banca Popolare di Milano e promotore principale della diffusione di questo particolare tipo di istituto, proprio la diffusione del “credito” sarebbe stato uno dei modi che avrebbero permesso di collegare i progressi materiali e quelli morali della società¹⁸.

Questa particolare tensione verso il sostegno e all’incentivo dello sviluppo della società e del territorio di riferimento in particolare, risulterà estremamente incisivo anche nelle future attività collezionistiche che ancora oggi vengono portate avanti dalla banca.

Infatti la fondazione della Banca Popolare di Modena, risalente al 12 giugno 1867, grazie alle forti spinte dei soci della Società operaia di mutuo soccorso di Modena e alla particolare matrice culturale, figlia della nuova mentalità dell’epoca, influenzerà

¹⁷ La ricostruzione deriva in particolare da AA. VV., *Credito e cooperazione, la singolare storia della Banca Popolare di Modena*, il Mulino, Bologna, 2009.

¹⁸ L. Luzzatti, *La diffusione del credito e le banche popolari [Padova 1863]*, edizione critica a cura di P.Pecorari, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, 1997.

particolarmente tutte le scelte della sua vita futura fino ad oggi; ciò è intuibile anche solo osservando le diverse categorie professionali a cui appartenevano i suoi primi azionisti: dal negoziante all'ombrellaio, dal ragioniere all'impiegato, dal cuoco al legatore di libri etc¹⁹.

Nel corso della sua prima fase di vita nella seconda metà del XIX secolo e l'inizio del XX, il legame fra lo sviluppo della Banca Popolare modenese e quello cittadino di riferimento risultò in maniera evidente dopo l'annessione del Ducato estense al Regno d'Italia. La città di Modena dopo essere passata dalla condizione di capitale di uno Stato si trasformò in una città capoluogo di provincia e nel corso di una generazione si trasformò in uno dei principali centri produttivi dell'area emiliana. Questo processo fu accompagnato da una variazione del regime demografico, dai 261 mila abitanti nel 1881 ai 324 mila nel 1901, e dell'assetto del tessuto stradale dell'intero territorio che tenderà sempre più a collegarsi alle aree circostanti, tensione che si affermerà in particolar modo con l'inizio dell'abbattimento delle mura cittadine a partire dal 1882.

A fine secolo, questo istituto fu uno di quelli che riuscì a superare la forte crisi bancaria del 1887, riuscendo a far fronte all'alta riduzione dei depositi grazie alla selezione dei giusti soggetti da finanziare, principalmente provenienti dall'area rurale della città e dall'industria alimentare. Questo non solo favorì il mantenimento della redditività della banca, ma permise anche lo sviluppo delle imprese locali e contribuì al cambiamento del rapporto fra la città e la campagna limitrofa.

Il legame con il territorio si rafforzò ulteriormente nel corso degli anni di crisi successivi al primo conflitto mondiale, con la massiccia erogazione di fondi destinati a diverse opere pubbliche, tra cui il supporto alla costruzione della rete ferroviaria ed alle bonifiche del territorio.

¹⁹ Dal catalogo digitale *I primi soci*, dal sito de "La Galleria BPER Banca": <https://www.lagalleriabper.it/?r3d=i-primi-soci>.

Successivamente al secondo conflitto mondiale il supporto si concentrò in particolare verso le industrie artigianali e la Banca ricominciò a crescere grazie all'aumento dei depositi di risparmio ed alla propensione della Banca d'Italia, in particolare nel corso del governatorato di Donato Menichella dal 1947 al 1960, a favorire la crescita delle banche popolari.

Nel corso degli anni '50 cominciò a prendere parte agli accordi interbancari patrocinati dall'Abi e successivamente cominciarono ad essere stipulati anche accordi a livello locale fra gli istituti facenti parte della provincia modenese.

Negli anni '60, a causa del cambiamento del contesto grazie al boom economico del paese, nelle logiche di gestione emersero due nuove tendenze che avrebbero favorito la futura espansione dimensionale e operativa della banca: la prima sarebbe stata quella di cercare un nuovo sviluppo sfruttando le opportunità che sarebbero derivate dall'acquisizione di banche minori che avrebbero garantito la possibilità di aprire nuovi sportelli, la seconda sarebbe invece consistita nell'attenuare la rigidità dei criteri di valutazione dei meriti di credito che da sempre avevano caratterizzato l'attività precedente della banca e che ne avevano garantito la sopravvivenza all'inizio del secolo.

La prima importante fusione venne portata a termine nel 1973 con la Banca Popolare di Castelfranco Emilia, seguita successivamente dall'incorporazione di due banche, la banca Popolare di Fabbrico nel 1975 e la Banca Popolare Bedoniese nel 1979, che in passato avevano ricevuto il sostegno dell'istituto modenese insieme alla Banca d'Italia e all'Istituto Centrale delle Banche Popolari. Oltre a queste fusioni, prima degli anni '80 vennero incorporate altre due banche locali, la Banca Popolare Valtarese nel 1978 e la Banca Popolare di Castelnovo di Sotto nel 1979. A seguito di queste acquisizioni la zona di influenza della Banca Popolare di Modena si avvicinò a quella di Reggio Emilia

e del parmense. Grazie al rafforzamento della posizione della banca nella regione, si cominciò a delineare negli anni '80 la possibilità di creare una banca popolare che avesse delle dimensioni regionali e ciò si poté ottenere grazie all'incorporazione prima della Banca Popolare di Bologna nel 1983, e successivamente della Banca Cooperativa di Bologna alla fine dello stesso anno. Il risultato di quest'ultima fusione fu di fatto la Banca Popolare dell'Emilia, la cui nascita fu ufficializzata nel 1984.

Nel frattempo, anche la Banca d'Italia cominciò a sviluppare nuove politiche avvicinandosi alla Comunità Europea, che avrebbero poi portato nel corso degli anni '90 alla completa riforma del sistema bancario²⁰ ed alle conseguenti ondate di aggregazione.

Nel 1992 dopo l'acquisizione della Banca Popolare di Cesena e l'annessione dell'area romagnola a quella emiliana controllata dalla banca, il nome dell'istituto venne nuovamente modificato in Banca Popolare dell'Emilia-Romagna e due anni dopo nel 1994 l'area venne ampliata nuovamente con l'acquisizione della Banca Popolare di Ravenna. È a partire dal 1994 che nasce il progetto di creare un *Gruppo bancario federale*, dunque di continuare con il progetto di acquisizione di numerose banche locali, mantenendo tuttavia l'autonomia e l'identità territoriale. Le successive acquisizioni ebbero come oggetto la Cassa di Risparmio di Vignola, cominciata nel 1995 e ultimata solo nel 2005, la Banca Popolare di Lanciano e Sulmona, la Banca del Materano e la Banca di Credito Cooperativo di Sicignano nel 1995, la Banca Popolare di Crotone nel 1996, il Credito Commerciale del Tirreno nel 1997, la Banca popolare di Castrovillari, la Banca Popolare di Aprilia e la Banca del Monte di Foggia nel 1998, la Banca Popolare di Salerno nel 1999 e nel 2000 la Banca Popolare dell'Irpinia.

²⁰ Già in parte presentato al Cap.1, par. 1.3.2.

Nel 1999 entrò a far parte del gruppo BPER la Cassa di Risparmio della provincia dell'Aquila, o Casrispaq, mentre nel 2013 ebbe luogo il suo definitivo assorbimento da parte della capogruppo, mentre nel 2001 vengono acquisite il Banco di Sardegna e la Banca di Sassari,

Nel 2015 l'assemblea straordinaria dei soci deliberò la trasformazione della BPER da società cooperativa a società per azioni. Successivamente negli ultimi anni sono state fatte le ultime acquisizioni: nel 2017 la Nuova Cassa di Risparmio di Ferrara, nel 2018 Unipol Banca, nel 2020 la Banca di Saluzzo, inoltre sempre nello stesso anno, tramite accordo con Intesa Sanpaolo, BPER acquista un ramo di UBI Banca, mentre la restante parte verrà incorporata all'interno di Intesa Sanpaolo nel 2021; infine nel 2022 è stata ultimata l'acquisizione del gruppo Carige al cui interno erano comprese la Carige stessa, la Banca del monte di Lucca e la Banca Cesare Ponti²¹.

Ancora oggi il Banco di Sardegna, pur essendo controllata dalla BPER mantiene un'autonomia di brand rispetto al gruppo principale.

Ad oggi il gruppo BPER banca è il terzo Gruppo Bancario Nazionale.

2.2 L'attività di collezionismo

L'attività di collezionismo vera e propria cominciò a partire dagli anni '50 con lo scopo primo di arredare gli spazi di lavoro e di rappresentanza; nel frattempo la sede della banca si spostò da quella originaria situata in Corso Canal Grande alla ubicazione attuale in via San Carlo e con questo spostamento maturò anche una nuova visione curatoriale. Dagli anni '60 fu precisa volontà dei membri della direzione cominciare a creare una collezione d'arte il cui obiettivo primo fosse quello di concentrarsi sulle produzioni artistiche risalenti al periodo fra XV e XVIII secolo dell'area geografica emiliano-romagnola in modo da creare una collezione coerente nella sua organicità.

²¹ Sui membri odierni del gruppo BPER si fa riferimento al sito ufficiale di BPER Banca: <https://istituzionale.bper.it/gruppo-bper>.

In secondo luogo, ci si propose di procedere con acquisizioni tese a “salvare” il territorio dalla dispersione di opere importanti, che altrimenti con l’acquisto da parte di singoli privati si sarebbero smarrite.

Il primo nucleo modenese si formò principalmente dall’acquisto delle opere attraverso diverse modalità: il mercato dell’antiquariato, aste ed in particolar modo dall’escussione delle opere messe in pegno durante la guerra e mai recuperate dai proprietari originali. Quest’ultima pratica d’acquisizione era particolarmente comune nel contesto post-bellico di metà ‘900.

Fin dall’inizio dell’attività collezionistica della banca, diversi eminenti storici dell’arte hanno aiutato dando il giusto orientamento nelle diverse acquisizioni come ad esempio Carlo Volpe, allievo di Roberto Longhi e profondo conoscitore dell’arte dei “primitivi” oltre all’arte dal Rinascimento fino al Seicento emiliano²². È in questo primo periodo che le più importanti opere della collezione vengono acquisite: relativamente al periodo medioevale e rinascimentale possono essere ricordate l’anconetta con *L’adorazione del Bambino con San Bernardino e Il padre eterno benedicente*²³ di Cristoforo da Lendinara, le *Sei figure di Santi Agata, Caterina, Domenico, Dorotea, Nicola da Bari, Floriano* (figura 1) di Simone Di Filippo, detto dei Crocifissi e *Sant’Elena fra i Santi Sebastiano, Domenico, Pietro martire e Girolamo* (figura 2), opera attribuita nel 1958 da Roberto Longhi al Correggio e acquistata dalla Banca nel 1982. Per quanto riguarda l’arte barocca bolognese si citano *Susanna e i vecchi* di Ludovico Carracci, *Rinaldo e Armida* di Alessandro Tiarini, il *Pianto di Giacobbe* e la *Giuditta con la testa di Oloferne* (figura 3) di Giacomo Cavedoni. Infine, nel panorama settecentesco, vengono ricordate la serie composta da quattro grandi tele con *Storie di Sansone* di Aureliano

²² Da Peruzzi L. in *La collezione come storia dell’arte*, contenuta in Peruzzi L. a cura di, *Uno scrigno per l’arte, Dipinti antichi e moderni dalle raccolte BPER banca*, Pazzini Stampatore Editore, Rimini, 2017.

²³ L’opera viene maggiormente approfondita nei capitoli successivi in quanto facente parte della collezione esposta permanentemente a Modena, in particolare a p.62.

Milani ed il ciclo composto da tre tempere su tela di Giuseppe Marchesi detto il Sansone rappresentanti diversi episodi della storia di *Rinaldo e Armida* (una riportata in figura 4).

Con la morte di Volpe nel febbraio del 1984, l'attività di acquisizione delle opere e la loro curatela è proseguita con l'intenzione di mantenere la direzione fino ad allora seguita affidandola al professore Daniele Benati, storico dell'arte e docente presso l'università di Bologna, specializzato nella pittura dal XIV al XVII secolo prevalentemente in ambito emiliano-romagnolo e dalla dottoressa Lucia Peruzzi, storica dell'arte esperta del Barocco emiliano.

Uno dei gruppi più interessanti di opere che è andato a costituirsi nel tempo fa sicuramente riferimento alla pittura del XVII e XVIII secolo emiliano che non rimane circoscritto alla committenza estense del modenese e del reggiano, ma che si allarga oltre i confini, soprattutto con grandi rappresentati della scuola bolognese e del territorio parmense e ferrarese. Di questo gruppo si ricordo in particolare modo il piccolo nucleo di opere con soggetto natura morta.

Una delle ultime grandi acquisizioni dirette da parte di BPER, allora ancora Banca Popolare dell'Emilia-Romagna è avvenuta fra il 2003 ed il 2004 a seguito della dispersione di una grande collezione privata emiliana. Nel 2006 è stata stampata la terza edizione del catalogo *Banca popolare dell'Emilia-Romagna. La collezione dei dipinti antichi* nella quale sono state presentate tutte le schede e le opere aggiornate dopo le ultime acquisizioni. Dopo la pubblicazione del catalogo si sono aggiunte finora solo altre quattro acquisizioni importanti: la *Madonna dell'umiltà* di Lippo da Dalmasio, artista neogiottesco della scuola bolognese di fine XIV secolo, *La Terra dona a Nettuno i bulbi di tulipano* di Andrea Sirani, allievo di Guido Reni ed infine *L'assunzione della*

Vergine di Francesco Vellani e il *San Girolamo in meditazione* di Giacomo Zoboli, entrambi appartenenti all'area modenese settecentesca.

La crescita della collezione a partire dagli anni '90 fino ad oggi è favorita dall'ingresso di collezioni di altre banche a seguito dell'unione al gruppo bancario: ad oggi la collezione BPER è composta da oltre 10.000 pezzi fra dipinti, disegni e sculture, di cui l'85% circa è costituito da opere di arte antica. In particolare, sul totale 1.100 circa di particolare rilevanza, fra questi potrebbero essere citati l'*Apollo e Marsia* del Guercino o *La Madonna della rosa* di Michele Desubleo. Interessante notare come oltre alla collezione originaria modenese, anche gli altri nuclei siano ugualmente caratterizzati da una coerenza nella loro composizione basata sulla valorizzazione e riconoscibilità del territorio di provenienza, come si vedrà meglio nei paragrafi successivi. Ad oggi tali nuclei sono ancora conservati nelle sedi di provenienza e questo sicuramente da una parte dipende dall'impossibilità di poter muovere un così grande numero di manufatti e di conservarli in un unico luogo adibito, vista la consistenza delle opere d'arte, ma deriva comunque dalla precisa volontà di mantenere il legame fra il patrimonio storico-artistico e il territorio a cui è legato.

Parallelamente alla collezione di opere d'arte si è progressivamente creato anche il grande archivio storico della BPER, che costituisce una importante fonte storica per la ricostruzione non solo della storia della banca, ma anche del territorio modenese più in generale.

Come è stato messo in luce da Domenico Bodega²⁴ e da quello che è stato messo in luce anche nei paragrafi precedenti, la storia di questa particolare collezione e di come si sia formata è la testimonianza di una particolare cultura che caratterizza l'istituzione

²⁴ Da Bodega D. in *La Collezione come costruzione culturale*, contenuto in Peruzzi L. a cura di, *Uno scrigno per l'arte, Dipinti antichi e moderni dalle raccolte BPER banca*, Pazzini Stampatore Editore, Rimini, 2017.

che l'ha creata. Essa, infatti, incarna le norme e i valori che da sempre hanno caratterizzato l'istituzione BPER e che ancora oggi contribuiscono alla sua continua evoluzione, sempre mirata a creare un legame con i territori di riferimento cercando di promuoverne sempre le tradizioni e le eccellenze.

2.3 Gli altri nuclei

Al fine di dare una panoramica più completa ed approfondita della Collezione BPER, nei successivi paragrafi verranno brevemente esposti i principali nuclei oltre a quello modenese, già introdotto nei paragrafi precedenti. L'esposizione si limiterà esclusivamente alle raccolte che sono state oggetto di studio documentato sia prima che dopo l'ingresso nel gruppo bancario BPER; alcune realtà bancarie infatti, pur possedendo opere d'arte acquisite con scopi prettamente d'arredo, non hanno curato l'aspetto più legato al loro studio e alla divulgazione al pubblico, mentre dopo il loro ingresso nel nuovo gruppo bancario non c'è stata ancora la possibilità concreta da parte degli operatori e curatori della Galleria BPER di poterne approfondire lo studio in maniera più approfondita.

Per quanto riguarda la descrizione del nucleo modenese e la sua composizione, verrà poi dedicato maggiore spazio nel corso del terzo e del quarto capitolo.

2.3.1 Ex Banca della Campania

L'ex Banca della Campania nasceva nel 2003 dall'unione di diversi istituti di credito già legati alla Banca Popolare dell'Emilia-Romagna, ossia la Banca Popolare dell'Irpinia, l'ex Credito Commerciale del Tirreno, la Banca popolare di Salerno e la Banca del Monte di Foggia. La maggior parte delle opere provenienti dal territorio campano non sono ancora state oggetto di profonde analisi, ma è noto che la composizione di una sua parte consistente è costituita da pezzi legati al contesto meridionale del XVII secolo.

L'unica parte del nucleo che è stata analizzata e presentata con alcuni dei pezzi più rilevanti all'interno della prima mostra della Galleria di Modena è un gruppo di opere provenienti dall'avellinese e più nello specifico dalla ex Banca popolare dell'Irpinia. Questo è costituito in maggior misura da esempi di opere legate alle correnti artistiche provenienti dal contesto della pittura napoletana del XIX secolo²⁵, caratterizzate dalla particolare attenzione verso rappresentazioni paesaggistiche e scene legate alla quotidianità: di queste sono riportati due esempi nelle figure 5 e 6. Tra i principali autori possono essere ricordati Giacinto Gigante, Giuseppe e Nicola Palizzi, Giuseppe Casciaro, Carlo Brancaccio, Alceste Campriani, e Francesco Mancini.

2.3.2 Carispaq

Questo nucleo è caratterizzato principalmente da opere rappresentative del periodo d'oro della pittura del centro Italia tra la fine del XV e l'inizio del XVII secolo²⁶. Questi pezzi, lungamente conservati in condizioni precarie all'interno di magazzini, sono una importante testimonianza storica del passato artistico del Rinascimento abruzzese.

Tra le opere di maggior rilevanza si ricordano alcune pale d'altare realizzate da Cola d'Amatrice (figura 7) e dal Maestro dei Polittici Crivelleschi (figura 8), protagoniste della mostra dedicata "Ospiti illustri in Galleria. Maestro dei Polittici Crivelleschi e Cola dell'Amatrice" tenutasi dal dicembre 2018 a giugno 2019²⁷. Tra tutte queste opere, la pala del Maestro dei polittici Crivelleschi presenta uno stato di conservazione non ottimale poiché i colori risultano infatti particolarmente sbiaditi: questa situazione di danneggiamento risulta essere stabile e non degenerativa ma in futuro, per esigenze

²⁵ Da Rodella A. in *Le correnti artistiche e i protagonisti nella pittura napoletana del XIX secolo*, contenuto in PERUZZI L. a cura di, *Uno scrigno per l'arte, Dipinti antichi e moderni dalle raccolte BPER banca*, Pazzini Stampatore Editore, Rimini, 2017.

²⁶ Da Peruzzi L. in *Ragioni di una mostra*, contenuto in PERUZZI L. a cura di, *Ospiti illustri in Galleria, Maestro dei Polittici Crivelleschi e Cola dell'Amatrice*, 2018.

²⁷ Maggiori informazioni in merito sono fornite a p.43.

espositive, sarà opportuno effettuare interventi di restauro per cercare di restituirle un aspetto più integro e migliorare anche la fruizione dell'opera.

Un'altra interessante rappresentante della collezione aquilana è senza dubbio la tavola tardo quattrocentesca della *Madonna con il Bambino in piedi sul davanzale* del maestro Saturnino Gatti (figura 9). Questo pezzo costituisce una testimonianza estremamente interessante per il contesto storico artistico dell'epoca e del territorio di riferimento; infatti, era stato selezionato come primo ed unico rappresentante della collezione della Cassa di Risparmio dell'Aquila nel corso della mostra *Uno scrigno per l'arte*. Quest'opera testimonia infatti l'influenza toscana sull'intera scuola abruzzese nel corso della fine del XV secolo, ed in particolare della scuola del Verrocchio, di cui si ipotizza che lo stesso Gatti fu allievo per circa un decennio, dal 1477 al 1488²⁸.

2.3.3 Carife

La vasta collezione proveniente dalla ex Cassa di Risparmio di Ferrara iniziò a formarsi sin dall'inizio dell'attività dell'istituto di credito emiliano nel 1838, con una lenta crescita che a partire dagli anni '60 del Novecento aumentò esponenzialmente. Negli anni '80 venne redatto un catalogo²⁹, il quale attestava all'interno della collezione opere che andavano dal XV al XX secolo, con una attenzione specifica agli artisti provenienti dal territorio ferrarese quali Benvenuto Tisi da Garofalo, Carlo Bononi o i più recenti Giovanni Boldini e Filippo de Pisis. Ad oggi, tuttavia, la collezione è stata divisa prima dell'acquisizione di BPER. La Carife effettuò infatti una cessione di gran parte delle opere alla Fondazione Estense³⁰, la fondazione originata dalla Cassa stessa nel 1992

²⁸ Da Rossana Torlontano, *Saturnino Gatti pittore e la Madonna e il Bambino in piedi sul davanzale della Collezione BPER Banca*, contenuto in PERUZZI L. a cura di, *Uno scrigno per l'arte, Dipinti antichi e moderni dalle raccolte BPER banca*, Pazzini Stampatore Editore, Rimini, 2017, pp. 43-46.

²⁹ A cura di Fioravanti Baraldi A. M., Giovannucci Vigi A. M. e Venturini A. C., *La collezione d'arte della Cassa di Risparmio di Ferrara*, Centro culturale Città di Ferrara, Ferrara, 1984.

³⁰ La Fondazione ancora oggi è attiva nel territorio ferrarese mantenendo come base d'appoggio Palazzo Crema, una volta sede principale della Cassa di Risparmio di Ferrara. Malgrado l'acquisto dell'immobile da parte della stessa BPER alla fine del 2019, alla Fondazione è stato permesso ugualmente l'utilizzo degli spazi tramite locazione, come viene ricordato all'interno dell'articolo della

a seguito delle leggi degli anni '90³¹: tali opere sono esposte o conservate nei magazzini presso la Pinacoteca Nazionale di Ferrara, oggi parte delle Gallerie Estensi, per quanto riguarda il nucleo di arte antica e presso le Gallerie di Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara per quanto riguarda quello di arte moderna³².

Ciò che è rimasto effettivamente alla BPER consiste in parte in una serie di opere risalenti all'epoca della corte rinascimentale estense, di cui uno degli esempi più illustri è sicuramente rappresentato dal ritratto di Gabriele Tadino eseguito da Tiziano e Bottega (figura 10). Rimangono ancora in questo nucleo diverse opere seicentesche, tra cui possono essere ricordate le tele con rappresentazioni paesaggistiche di Giuseppe Zola³³ (figura 11); inoltre, la Collezione è stata arricchita da una serie di opere di artisti di fine XIX secolo e del XX, in gran parte del panorama ferrarese ma non solo: tra questi può essere ricordata una notevole raccolta di opere sia pittoriche che scultoree dell'artista belga Jules Van Biesbroeck, ceduta nel 1982 dal collezionista Silvio Gabrielli, architetto di Codigoro, alla Cassa di Risparmio di Ferrara³⁴, (figura 12 e figura 13).

Redazione di Estense.com. *Palazzo Crema passa nelle mani di BPER*, consultabile all'indirizzo <https://www.estense.com/?p=824667>.

³¹ Affrontate nel primo capitolo alle pp.12-14.

³² Ulteriori informazioni sono reperibili sul sito ufficiale della Fondazione Estense gli indirizzi <https://quadreria.fondazioneestense.it/category/opere/> e <https://quadreria.fondazioneestense.it/la-collezione/>.

³³ Peruzzi L. a cura di, *Paesi vaghissimi. Giuseppe Zola e la pittura del paesaggio*, 2021.

³⁴ Da Sebastiano Simonini in *Jules Van Biesbroeck, una riscoperta* contenuto in Peruzzi L. e Rivi L. a cura di, *Jules Van Biesbroeck, L'anima delle cose*, 2019 p.7.

2.3.4 Carige³⁵

Dopo l'ingresso della banca al termine del 2022 nel gruppo BPER, all'interno del gruppo di nuclei collezionistici BPER trova posto anche la collezione della Carige, prima del 1991 conosciuta come la Cassa di Risparmio di Genova. Questa cominciò a costituirsi nel corso degli anni '50 del Novecento in coincidenza con la decisione di avviare la costruzione della nuova sede della banca tra il 1953 e il 1963. Dopo un inizio saltuario nel reperimento di oggetti d'arte e suppellettili, l'attività di collezionismo cominciò ad aumentare con un'apertura verso tutte le espressioni della creatività artistica.

La svolta avvenne più precisamente nel 1961, al seguito del passaggio di consegna della presidenza della banca da Pietro Gotelli all'avvocato Francesco Aghina: da questo momento la direzione sulle scelte collezionistiche da adottare divenne più stabile, con la scelta di focalizzare l'attenzione verso la produzione dei grandi pittori genovesi tra il Cinquecento e l'Ottocento. In questo stesso periodo cominciò la collaborazione stabile con lo storico dell'arte Piero Torriti, il quale divenne il consulente della banca con lo scopo di aiutare “nelle trattative di acquisto per la scelta e valutazione delle opere”³⁶ e l'inaugurazione della collezione al pubblico ebbe luogo il 26 marzo 1966, con un primo nucleo di nove dipinti.

³⁵ La ricostruzione della storia della collezione di Banca Carige è basata su: *I quadri di Banca Carige: genesi e fisionomia di una raccolta*, contenuto in *Il patrimonio artistico di Banca Carige. Dipinti e disegni*, a cura di Rotondi Terminiello G. Silvana Editoriale Spa, Milano, 2008, pp. 13 – 31, *Le collezioni specialistiche: scultura, arti plastiche, stampe, arti decorative*, contenuto in *Il patrimonio artistico di Banca Carige. Sculture, ceramiche, stampe, arredi*, a cura di Rotondi Terminiello, Silvana editoriale Spa, Milano 2009, pp. 13 – 24, *La collezione numismatica di Banca Carige: arte e storia, economia e segreti, simboli e politica in sette secoli di monetazione*, contenuto in, *Il patrimonio artistico di Banca Carige. Monete, pesi e bilance monetali*, a cura di Travain S., Silvana editoriale Spa, Milano, 2010, pp.12-22 e *Breve storia delle raccolte d'arte di Banca Carige e delle illustri provenienze dalle quadriere Doria e Costa* contenuto in *Genova pittrice, capolavori dell'Età Barocca nelle collezioni di Banca e Fondazione Carige*, a cura di Orlando A., Sagep Editori, Genova 2020.

³⁶ Dalla lettera d'incarico del 2 Ottobre 1965 indirizzata a Torriti citata in *I quadri di Banca Carige: genesi e fisionomia di una raccolta*, si veda la nota precedente.

Nello stesso periodo la banca contribuì non solo ad acquistare beni artistici con lo scopo di accrescere la propria collezione, ma anche quella dei musei civici genovesi, così come in passato aveva partecipato attivamente al recupero tramite restauro di diversi edifici cittadini, come il restauro avvenuto nel 1957 degli affreschi del soffitto seicentesco dell'Aula Magna dell'Università di Genova.

Il risultato dell'attività di raccolta e valorizzazione si è concretizzata in primo luogo in una vasta quadreria in cui oltre a protagonisti della pittura genovese, come la raffinata tela di Giovanni Battista Paggi *Venere e Amore che si baciano* (figura 14), troviamo anche capolavori di maestri sia nazionali, ad esempio *Susanna e i vecchioni* del Veronese (figura 15), sia internazionali come opere di Anton Van Dick e della bottega di Rubens. Alla collezione di dipinti si affianca poi una nutrita raccolta di sculture, diverse stampe ed acqueforti dedicate alla città di Genova, ceramiche, tra cui diversi esemplari di vasi farmaceutici oltre a numerosi esempi di raffinata arte orientale; inoltre sono da ricordare anche i numerosi esemplari di arti decorative, tra cui molteplici arazzi risalenti al XVII secolo della manifattura di Bruxelles. È infine da citare la vasta collezione numismatica della banca, costituitasi nel corso degli anni sia tramite acquisti diretti da parte di Carige, sia grazie ai numerosi lasciti da parte di collezionisti: ciò ha portato alla costituzione di una preziosa raccolta non solo di monete legate alla storia genovese e ligure più in generale, ma di esemplari provenienti da tutta l'Italia e dall'estero.

Da 2008 al 2010 la banca Carige ha promosso la creazione di tre diversi tomi dedicati all'esposizione dettagliata della vasta collezione nella sua interezza, dividendo le diverse aree in cui è composta e non mancando di sottolineare il forte legame fra l'istituto bancario ed il territorio di riferimento. Anche la Banca Carige nel corso degli

anni '90 aveva dato origine ad una Fondazione, che ancora oggi opera in autonomia con il nome di Fondazione Carige.

2.3.5 Banco di Sardegna³⁷

Come già è stato accennato al paragrafo 2.1, il Banco di Sardegna è l'unica banca che all'interno del Gruppo BPER mantiene una propria autonomia; dunque, anche il patrimonio artistico di suo possesso risulta slegato dalla Collezione. Tuttavia, verrà brevemente ricordato vista la nutrita selezione di opere che la compongono e i diversi spazi in cui queste sono conservate.

Anche in questo caso, la scelta nelle acquisizioni delle opere è stata guidata con un'attenzione particolare ai principali artisti sardi del XX secolo, tra cui "Antonio Ballero, Antonio Corrigan, Giuseppe Biasi, Stanis Dessy, Eugenio Tavolara, Mario Delitala" oltre alle "collezioni di Mario Sironi ed Hectòr Nava". La composizione del corpus collezionistico è caratterizzata principalmente da opere pittoriche, ma si ricorda anche la nutrita collezione di carte geografiche storiche e la presenza di un nutrito archivio storico.

I luoghi di conservazione non sono dedicati all'esposizione pubblica, ma nel corso del tempo organizzate aperture straordinarie che hanno permesso la fruizione dei pezzi principali della collezione. La sede principale si trova a Cagliari in Viale Bonaria, mentre una seconda sede si trova a Genova nello storico Palazzo Spinola dei Marmi, che si trova inserito all'interno del sistema dei rolli genovesi.

³⁷ Le informazioni a riguardo sono state ricavate in particolare dalla pagina dedicata alla collezione d'arte nel sito istituzionale del Banco di Sardegna, consultabile all'indirizzo: <https://istituzionale.bancosardegna.it/sostenibilita/il-nostro-impegno/cultura-e-territorio/il-patrimonio-artistico>.

Immagini Capitolo 2



Figura 1 Simone di Filippo (dei Crocifissi), Sei figure di Santi Agata, Caterina, Domenico, Dorotea Nicola da Bari, Floriano, tavole, 28,5 x 8 cm ciascuna, XIV sec., Collezione BPER Banca, Modena



Figura 2 Antonio Allegri (il Correggio), Sant'Elena fra i Santi Sebastiano, Domenico, Pietro martire e Girolamo, olio su tela, 194 x 163 cm, 1514-1519 circa, Collezione BPER Banca, Modena



Figura 3 Giacomo Cavedoni, Giuditta con testa di Oloferne, olio su tela, 112 x 115 cm, prima metà del XVII secolo, Collezione BPER Banca, Modena



Figura 4 Giuseppe Marchesi, detto il Sansone, *Armida si innamora di Rinaldo*, tempera su tela, 220 x 190 cm, XVIII secolo, Collezione BPER Banca, Modena



Figura 5 Alceste Campriani, *La collina di Posillipo vista da una terrazza a mare*, olio su tela, 64,5 x 47 cm, 1872, Collezione BPER Banca, Avellino

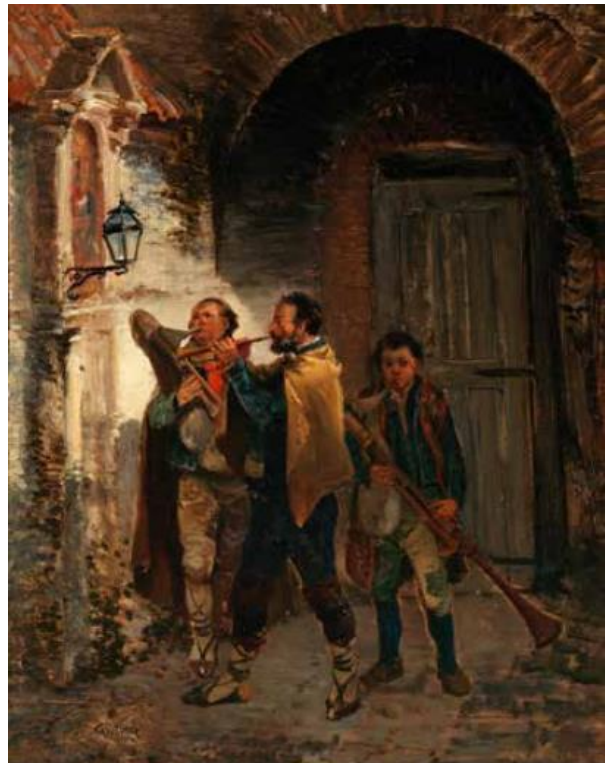


Figura 6 Giuseppe Palizzi, *Tre zampognari*, olio su tela, 63 x 49,5 cm, firmato in basso a sinistra "Palizzi", seconda metà del XIX secolo, Collezione BPER Banca, Avellino



Figura 7 Cola dell'Amatrice, *Madonna con il Bambino tra i santi Pietro, Gennaro, Francesco d'Assisi*, tempera su tavola, 180 x 158 cm, 1512, Collezione BPER Banca, Aquila



Figura 9 Saturnino Gatti, *Madonna con Bambino in piedi sul davanzale*, tempera su tavola, 63 x 44 cm, seconda metà del XV secolo, Collezione BPER Banca, Aquila



Figura 8 Maestro dei Polittici Crivelleschi, *Madonna con il Bambino, il Cristo in pietà e santi*, Polittico, tempera su tavola, XV secolo tardo, Collezione BPER Banca, Aquila



Figura 10 Tiziano e bottega, *Ritratto del comandante Gabriele Tadino*, olio su tela, 118 x 108 cm, 1538, Collezione BPER Banca, Ferrara



Figura 12 Jules Van Biesbroeck, *Adamo ed Eva*, olio su tela incollata su faesite, 207,3 x 95,6 cm, 1889, Collezione BPER Banca, Ferrara



Figura 11 Giuseppe Zola, *Paesaggio con cascate e rovine*, olio su tela, 163 x 203 cm, Collezione BPER Banca, Ferrara



Figura 13 Jules Van Biesbroeck, *La Pietà*, Gesso, 56x117x53 cm, 1924, Collezione BPER Banca, Modena



Figura 14 Giovanni Battista Paggi, *Venere e Amore che si baciano*, olio su tela, 76 x 58 cm, primi anni del XVII secolo, Collezione BPER Banca, Genova



Figura 15 Paolo Caliari, il Veronese, *Susanna e i vecchioni*, olio su tela, 217 x 337 cm, XVI secolo, Collezione BPER Banca, Genova

Capitolo 3 – Il progetto *BPER La Galleria, Collezione e Archivio Storico*

3.1 La nascita del progetto

L'anima del progetto *BPER La Galleria, Collezione e Archivio storico* consiste nella volontà emersa intorno al desiderio di rendere il pubblico esterno partecipe dell'enorme patrimonio artistico costituito dal vasto *corpus* creatosi nel corso dei decenni a seguito delle molteplici acquisizioni e stratificazioni.

Questa nuova presa di coscienza ha quindi determinato la necessità di migliorare la tutela, la valorizzazione e la fruizione di tali opere, fino a giungere all'imperativo di migliorare la gestione rendendola più organica e ordinata³⁸.

Il risultato si è concretizzato dopo circa sei mesi di progettazione con l'apertura dello spazio espositivo permanente all'interno della sede centrale di BPER in via Scudari a Modena in coincidenza con l'anniversario dei 150 anni dalla nascita della Banca Popolare di Modena nel dicembre del 2017. Tale apertura è stata accompagnata dalla prima mostra *Uno scrigno dell'arte*, che vedeva protagoniste le opere del nucleo modenese, dunque la collezione originaria, e quelle del nucleo napoletano.

Già in questa prima fase sperimentale del progetto la volontà espressa da BPER, a partire dalla prima mostra, è apparsa essere quella di cercare di avvicinare il pubblico a tutte le opere principali provenienti dai vari nuclei delle diverse banche entrate nel corso del tempo all'interno del gruppo. Si è progettata quindi una rotazione di mostre temporanee che, una volta concluse consentono il ritorno delle opere nel loro territorio d'appartenenza, per non privare le comunità locali del proprio patrimonio.

L'accesso allo spazio espositivo è stato fin dalla sua apertura gratuito, così come i cataloghi dedicati alle mostre fino ad oggi organizzate. Inizialmente lo spazio

³⁸ Da Odorici L. in *La Galleria BPER Banca, un progetto per la cultura*, contenuto in Peruzzi L. a cura di, *Uno scrigno per l'arte, Dipinti antichi e moderni dalle raccolte BPER banca*, Pazzini Stampatore Editore, Rimini, 2017.

espositivo era visitabile solo nel primo fine settimana di ogni mese, mentre oggi la possibilità di visita è stata estesa ad ogni fine settimana: questo è dovuto al fatto che la Galleria è situata sopra agli uffici e agli spazi lavorativi della banca.

La fase successiva, che ancora oggi è solo in corso sviluppo e potrà essere attuata solo in futuro, consisterà nell'aprire in tutti i centri principali uno spazio aperto e gratuito che possa permettere una fruizione permanente del patrimonio artistico di riferimento. Tutte le mostre temporanee che sono state organizzate dal 2017 sono frutto di accurati studi scientifici sul gruppo di opere delle diverse collezioni: inizialmente quelle che venivano utilizzate provenivano esclusivamente dalla collezione BPER, oggi invece, pur partendo sempre da proprietà della banca, vengono coinvolti anche altri soggetti esterni, da istituzioni a collezionisti privati. In questo senso si può portare ad esempio la mostra più recente dedicata a Ligabue dove solo parte delle opere apparteneva alla collezione BPER Banca.

3.2 La creazione dello spazio espositivo a Modena

L'area dedicata all'esposizione si trova nell'ampio spazio che originariamente era occupato dall'Ufficio Titoli: ancora oggi la parte superiore della sala principale è decorata con una tempera su muro che raffigurazione via Scudari. La realizzazione di questo ambiente aperto al pubblico all'interno di un edificio che tuttora è per lo più utilizzato per il normale svolgimento delle varie attività della sede centrale della BPER, dimostra la volontà di mantenere un legame forte tra l'istituzione e la comunità in quanto la Galleria rappresenta concretamente il suo impegno sociale.

Per la realizzazione di uno spazio consono agli scopi espositivi in un'area complessiva di 180 metri quadrati, è stato organizzato un concorso che si è concluso con l'assunzione dell'incarico da parte dei progettisti dello studio Barth Innenausbau di

Bressanone, che già in passato avevano partecipato alla progettazione di spazi museali.

Il risultato del progetto è la suddivisione in tre diversi ambienti: lo spazio dedicato alla mostra permanente, lo spazio dedicato alle mostre temporanee e uno spazio istituzionale separato dal resto dell'ambiente funzionale e destinato agli incontri di rappresentanza³⁹.

L'area dedicata alla mostra temporanea, che costituisce circa il 25% della intera superficie a disposizione, è caratterizzata dalla presenza di due pannelli in legno ruotanti su perno: la loro presenza consente di creare un ambiente modulabile che possa essere modificato in base alle diverse necessità espositive. Ciò ha permesso ad esempio di creare un ambiente più raccolto nel caso della mostra *Ospiti illustri in galleria* dedicata a Cola dell'Amatrice e al Maestro dei politici Crivelleschi nel 2018 in cui la presenza delle sole tre pale d'altare è stata valorizzata da uno spazio più intimo. Diversamente, nella mostra *Antonio Ligabue. L'ora senz'ombra. Il riconoscimento come artista e come persona* del 2022 i pannelli sono stati aperti riuscendo così ad accogliere un maggiore numero di opere e creare un percorso più lungo.

L'utilizzo di pareti e pannelli in legno è comune in entrambi gli ambienti espositivi, tale scelta è stata dettata anche dalla possibilità di potervi collocare alcune delle opere esposte che necessitano dell'utilizzo del *clima box*, come *La Madonna con il Bambino, san Giovannino e santa Scolastica* dell'Ortolano⁴⁰.

Per quanto riguarda la scelta delle modalità di affissione dei dipinti sul perimetro dello spazio costituito da muri, si è preferito l'utilizzo di cavi di acciaio che permettono di mantenere i quadri leggermente staccati dai muri: è il caso dell'*Apollo e Marsia* di Guido Reni, il *Sant'Andrea* di Luca Ferrari e *Clio, musa della storia* di Jean

³⁹ La pianta degli ambienti viene riportata in figura 3.1.

⁴⁰ Come si può vedere nella figura 16.

Boulanger oltre a all'*Amore dormiente* di Guido Reni e la *Madonna della Rosa* di Michele Desbuleo.

Il percorso che viene a crearsi con questa organizzazione spaziale comincia dall'ingresso posto nella piantina della figura 3.1 in alto a sinistra con un pannello introduttivo e con la prima parte dell'esposizione della mostra permanente, la quale proseguendo dritti si interrompe raggiungendo il fondo della sala dedicato invece a quella temporanea, per poi essere ripreso successivamente seguendo il corridoio del ritorno fino a raggiungere la fine della Galleria.

3.2.1 Il percorso della mostra permanente

La selezione attuata dalla curatrice Peruzzi è stata fatta cercando di creare all'interno di uno spazio limitato un percorso che comprende un periodo storico fra il XV ed i XVIII secolo relativo al contesto emiliano. L'obiettivo è quello di valorizzare la storia dell'arte dell'Emilia-Romagna con un occhio particolare alle opere legate alla committenza estense fra la città di Modena e Ferrara: non tutte le opere sono legate ad una commissione avvenuta in modo diretto dalla corte agli artisti, ma ognuna di queste tradisce in qualche modo l'appartenenza all'ambiente culturale creatosi fra Modena e Ferrara.

Lo spazio limitato a disposizione ha portato la necessità, da parte della curatrice, di dover selezionare le opere da esporre in mostra non solo con un criterio di qualità, ma anche cercando di individuare gli esemplari più fragili e che meno si adattavano ad una diversa collocazione all'interno di uffici.

Le opere che maggiormente presentano questa esigenza sono sicuramente le tavole lignee, che necessitano in particolare di essere conservate all'interno del *clima box*, come già accennato nel paragrafo precedente. Più specificatamente le tavole lignee sono *L'adorazione del bambino con san Bernardino* e *Il Padre Eterno benedicente* di

Cristoforo Canozzi da Lendinare, il *San Girolamo nel deserto* di Francesco Bianchi Ferrari, la *Veduta cittadina* di Girolamo da Cotignola, *La Madonna col Bambino, san Giovannino e santa Scolastica* dell'Ortolano, la *Santa Cecilia* di Girolamo da Carpi e il dittico con *San Pietro e Paolo. Storie della loro vita*. Tra le tavole in *clima box* c'è da annoverare anche la *Allegoria del Buon Governo* di Gaspare Venturini, che tuttavia è conservata nello spazio istituzionale isolato rispetto al resto della Galleria, precedentemente descritto. Un'altra delle opere che per il suo grande pregio e l'elevato valore culturale è stata necessariamente inclusa all'interno del percorso permanente, è sicuramente il *Contadino che suona il liuto* di Bartolomeo Passerotti, come si vedrà poi in maniera più approfondita nella scheda a lui dedicata⁴¹.

Per questo motivo molti pezzi della collezione sono stati esclusi nel momento della scelta, lasciandoli nella maggior parte dei casi all'interno degli uffici della banca. Ciò, tuttavia, non esclude la possibilità di poter proporre, nel corso delle mostre temporanee, delle esposizioni limitate nel tempo di alcuni dei pezzi più pregevoli del nucleo modenese, permettendo di porle in dialogo con le opere esposte permanentemente e approfondire anche aspetti nuovi ed inediti della pittura emiliano-romagnola. Un esempio potrebbe essere individuato nella mostra temporanea dedicata esclusivamente a *La terra dona a Nettuno i bulbi di tulipano* di Giovanni Andrea Sirani del 2019.

Potrebbe inoltre capitare che nel momento in cui alcuni quadri del percorso permanente dovranno essere rimossi temporaneamente in vista di prestiti o di altre tipologie di intervento, non verranno mai lasciati spazi vuoti, ma si cercherà di modificare provvisoriamente l'allestimento, selezionando dalla collezione le opere che

⁴¹ Si veda p.76.

possano meglio adattarsi, sia per dimensione che per contenuto, all'interno del percorso della Galleria BPER.

3.3 Le mostre temporanee dal 2017 al 2022

Come già accennato nell'introduzione del capitolo, dopo la prima mostra del dicembre 2017 si sono susseguite nel tempo una serie di esposizioni temporanee con lo scopo di favorire la conoscenza da parte del pubblico delle opere più rilevanti della Collezione. L'obiettivo principale che emerge, oltre alla conoscenza più approfondita della collezione, è quello di instaurare un dialogo fra le opere del nucleo principale modenese con le altre, creando anche l'occasione per approfondire temi legati al contesto culturale della loro produzione, che altrimenti sarebbero risultati marginali e quasi ignorati.

Di seguito verranno elencate e brevemente presentate per ricostruire al meglio la storia espositiva dei primi cinque anni di attività espositiva, che ancora una volta conferma la vicinanza della banca alla comunità modenese ed emiliana, in primo luogo, ed anche a quelle legate agli istituti di credito che nel corso del tempo sono state assorbite nel gruppo bancario BPER.

- **Tiziano. Ritratto di Gabriele Tadino⁴²**

Durata: Dal 4 maggio 2018 al 19 maggio 2018

Curatrice: Lucia Peruzzi

Questa breve mostra fu uno spunto per presentare al pubblico una delle più pregiate opere provenienti dal nucleo ferrarese, ossia il ritratto realizzato nell'ambiente di Tiziano e della sua bottega del celebre uomo d'armi Gabriele Tadino. La mostra ha permesso di mettere far conoscere al pubblico la tela fino ad allora poco conosciuta.

⁴² Il catalogo nella sua versione digitale è disponibile al link: <https://www.lagalleriabper.it/wp-content/uploads/2022/08/2.-Tiziano.-Ritratto-di-Gabriele-Tadino.pdf>.

- **La soda maestà del vero**⁴³

Durata: Dal 14 settembre 2018 al 4 novembre 2018

Curatrice: Lucia Peruzzi

All'interno del programma del Festival della filosofia dell'edizione 2018, il cui tema principale era rappresentato dal concetto della "verità", venne proposto un approfondimento riguardante l'opera già presente nella collezione permanente di Jean Boulanger *Clio, musa della Storia*, con una particolare attenzione al concetto della verità della storia

- **Ospiti illustri in Galleria. Maestro dei Polittici Crivelleschi e Cola dell'Amatrice**⁴⁴

Durata: Dall'8 dicembre 2018 a giugno 2019

Curatrice: Lucia Peruzzi

In questa prima mostra temporanea di più lunga durata i protagonisti furono il polittico della *Madonna con il bambino, il Cristo in pietà e santi* del Maestro dei polittici Crivelleschi e la *Madonna con il Bambino tra i santi Pietro, Gennaro, Francesco d'Assisi* di Cola dell'Amatrice, due delle opere più pregiate provenienti dal nucleo aquilano.

- **Giovanni Andrea Sirani. La terra dona a Nettuno i bulbi di tulipano**⁴⁵

Durata: Dal 3 maggio 2019 al 9 giugno 2019

Curatrice: Lucia Peruzzi

⁴³ Il catalogo nella sua versione digitale è disponibile al link: <https://www.lagalleriabper.it/wp-content/uploads/2022/08/3.-La-soda-maesta-del-vero--festivalfilosofia-2018.pdf>.

⁴⁴ Il catalogo nella sua versione digitale è disponibile al link: <https://www.lagalleriabper.it/wp-content/uploads/2022/08/5.-Ospiti-illustri-in-Galleria.pdf>.

⁴⁵ Il catalogo nella sua versione digitale è disponibile al link: <https://www.lagalleriabper.it/mostre/giovanni-andrea-sirani-la-terra-dona-a-nettuni-i-bulbi-di-tulipano/>.

Questa fu la seconda mostra dedicata ad un'opera del nucleo modenese, che tuttavia solo in questa occasione venne esposta al pubblico, per poi tornare alla sua originaria ubicazione all'interno degli uffici della banca.

- **Protagonisti in posa. Il Ritratto tra Rinascimento e Barocco**⁴⁶

Durata: Dal 13 settembre 2019 al 3 novembre 2019

Curatrice: Lucia Peruzzi

Questa fu la seconda esposizione elaborata parallelamente al Festival della filosofia: in questo caso, cogliendo lo spunto sul tema proposto della "persona", si scelse di presentare diversi ritratti appartenenti a diversi nuclei della collezione BPER, proponendo riflessioni legate al tema del ritratto tra il Rinascimento ed il Barocco.

- **Jules Van Biesbroeck. L'anima delle cose**⁴⁷

Durata: Dal 6 dicembre 2019 al 28 giugno 2020

Curatrice: Lucia Peruzzi e Luciano Rivi

Fu la seconda mostra dedicata ad una parte consistente del nucleo ferrarese, ossia la collezione di opere dell'artista belga Jules Van Biesbroeck. L'esposizione, che venne purtroppo ostacolata appena dopo la sua inaugurazione dall'emergenza sanitaria legata alla pandemia, era stata strutturata in diverse sezioni *mito*, *corpo* e *paesaggio*, con lo scopo di far conoscere al pubblico la figura poco nota di questo artista attivo tra il tardo Ottocento e la prima metà del Novecento.

- **La prospettiva dell'effimero. Antonio Joli e la scena per angolo**⁴⁸

Durata: Dal 18 settembre 2020 al 8 novembre 2020

Curatrice: Lucia Peruzzi

⁴⁶ Il catalogo nella sua versione digitale è disponibile al link: https://www.lagalleriabper.it/wp-content/uploads/2022/08/7.-Protagonisti-in-posa-_festivalfilosofia-2019.pdf.

⁴⁷ Il catalogo nella sua versione digitale è disponibile al link: <https://www.lagalleriabper.it/wp-content/uploads/2022/09/9.-Jules-Van-Biesbroeck.-Lanima-delle-cose.pdf>.

⁴⁸ Il catalogo nella sua versione digitale è disponibile al link: https://www.lagalleriabper.it/wp-content/uploads/2022/08/10.-La-prospettiva-delleffimero-_festivalfilosofia-2020.pdf.

La terza mostra organizzata nell'ambito del Festival della filosofia 2020 affrontò il tema "macchine" proponendo una riflessione sulla composizione delle scenografie teatrali a partire da tre "scene per angolo" dell'artista modenese Antonio Joli di proprietà di BPER Banca.

- **Corrispondenze barocche**⁴⁹

Durata: Dal 7 maggio 2021 al 22 agosto 2021

Curatrice: Lucia Peruzzi

L'esposizione dedicata ad un approfondimento del tema del barocco emiliano fu la prima in cui le opere esposte non appartenevano esclusivamente alla Collezione BPER, ma furono integrate con una decina di esemplari provenienti dalle collezioni del Museo Civico di Modena. Questo era stato fatto anche per permettere di far accedere il pubblico ad opere che momentaneamente non potevano essere esposte a causa di lavori di manutenzione.

- **Elisabetta Sirani. Donna virtuosa, pittrice eroina**⁵⁰

Durata: Dal 17 settembre 2021 al 14 novembre 2021

Curatrice: Lucia Peruzzi

La mostra fu organizzata parallelamente all'edizione del 2021 del Festival della filosofia, con lo scopo di approfondire il tema della "libertà". La scelta di dedicare l'esposizione a questa artista che in vita venne celebrata come la reincarnazione al femminile di Guido Reni, era stata dettata dalla volontà di far riflettere il pubblico sulla condizione delle artiste donne nel passato, le quali spesso non potevano aspirare alla possibilità di accedere alle sfere più alte riservate esclusivamente agli uomini, rimanendo legate a quelle che erano definite le arti minori.

⁴⁹ Il catalogo nella sua versione digitale è disponibile al link: https://www.lagalleriabper.it/wp-content/uploads/2022/08/Corrispondenze_barocche-1.pdf.

⁵⁰ Il catalogo nella sua versione digitale è disponibile al link: <https://www.lagalleriabper.it/wp-content/uploads/2022/08/13.-Elisabetta-Sirani.-Donna-virtuosa-pittrice-eroina.pdf>.

- **Paesi vaghissimi. Giuseppe Zola e la pittura di paesaggio**⁵¹

Durata: Dal 10 dicembre 2021 al 13 marzo 2022

Curatrice: Lucia Peruzzi

La mostra fu dedicata alle diverse opere provenienti dalla ex Carife dell'artista bresciano Giuseppe Zola e fornì lo spunto per poter approfondire il tema della pittura di paesaggio e della natura.

- **Modena tra 8 e '900. La Belle Époque dell'economia**⁵²

Durata: Dal 6 maggio 2022 al 26 giugno 2022

Curatrice: Chiara Pulini

- **Antonio Ligabue. L'ora senz'ombra**⁵³

Durata: Dal 16 settembre 2022 al 5 febbraio 2023

Curatore: Sandro Parmiggiani

Le ultime due mostre organizzate nel corso del 2022 rappresentano l'inizio di una nuova tendenza da parte di BPER Galleria. *Modena tra 8 e '900. La Belle Époque dell'economia* che è stata la prima esposizione che dipendesse dalla sezione separata dell'archivio e la cui cura era stata quindi affidata dalla responsabile del settore Chiara Pulini.

L'esposizione *Antonio Ligabue, l'ora senz'ombra* riconferma e salda ulteriormente la collaborazione con il Festival della Filosofia di Modena: la mostra infatti affrontava e approfondiva il tema della Giustizia, protagonista dell'edizione 2022 del festival. Per la prima volta la durata di un'esposizione BPER legata al Festival si è protratta oltre la consueta durata di circa un mese, prolungandosi fino alla prima settimana di febbraio

⁵¹ Il catalogo nella sua versione digitale è disponibile al link: <https://www.lagalleriabper.it/wp-content/uploads/2022/08/15.-Paesi-vaghissimi.-Giuseppe-Zola-e-la-pittura-di-paesaggio..pdf>.

⁵² Il catalogo nella sua versione digitale è disponibile al link: <https://www.lagalleriabper.it/wp-content/uploads/2022/09/5.-Modena-tra-8-e-900.-1.pdf>.

⁵³ Il catalogo nella sua versione digitale è disponibile al link: <https://www.lagalleriabper.it/wp-content/uploads/2022/09/17.-Antonio-Ligabue.-Lora-senzombra..pdf>.

2023. Questa risultò essere la seconda esposizione in cui le opere esposte non appartenevano esclusivamente alla Collezione BPER, ma anche ad altri collezionisti privati e la prima mostra legata alla collezione della banca non curata da Lucia Peruzzi: si è deciso di affidarsi allo storico dell'arte Sandro Parmiggiani, in modo tale da poter sviscerare ed esporre al meglio il tema grazie al contributo autorevole di un conoscitore e studioso del tema trattato.

Questo primo esperimento costituisce l'apertura verso una nuova stagione di mostre che andrà ad affiancarsi parallelamente a quelle che più tradizionalmente sono state pianificate fino ad oggi, favorendo una maggiore diversificazione e varietà del programma espositivo da proporre ai visitatori.

Oltre alla realizzazione delle attività legate all'organizzazione di mostre all'interno dei suoi spazi, il progetto *BPER La Galleria, Collezione e Archivio storico* si è impegnato anche in altre tipologie di attività in collaborazione con enti esterni. Un breve accenno in questo senso deve essere fatto alla pluriennale partecipazione con Modenantiquria e al coinvolgimento delle scuole del territorio di riferimento in diversi progetti divulgativi ed interattivi.

Immagini Capitolo 3

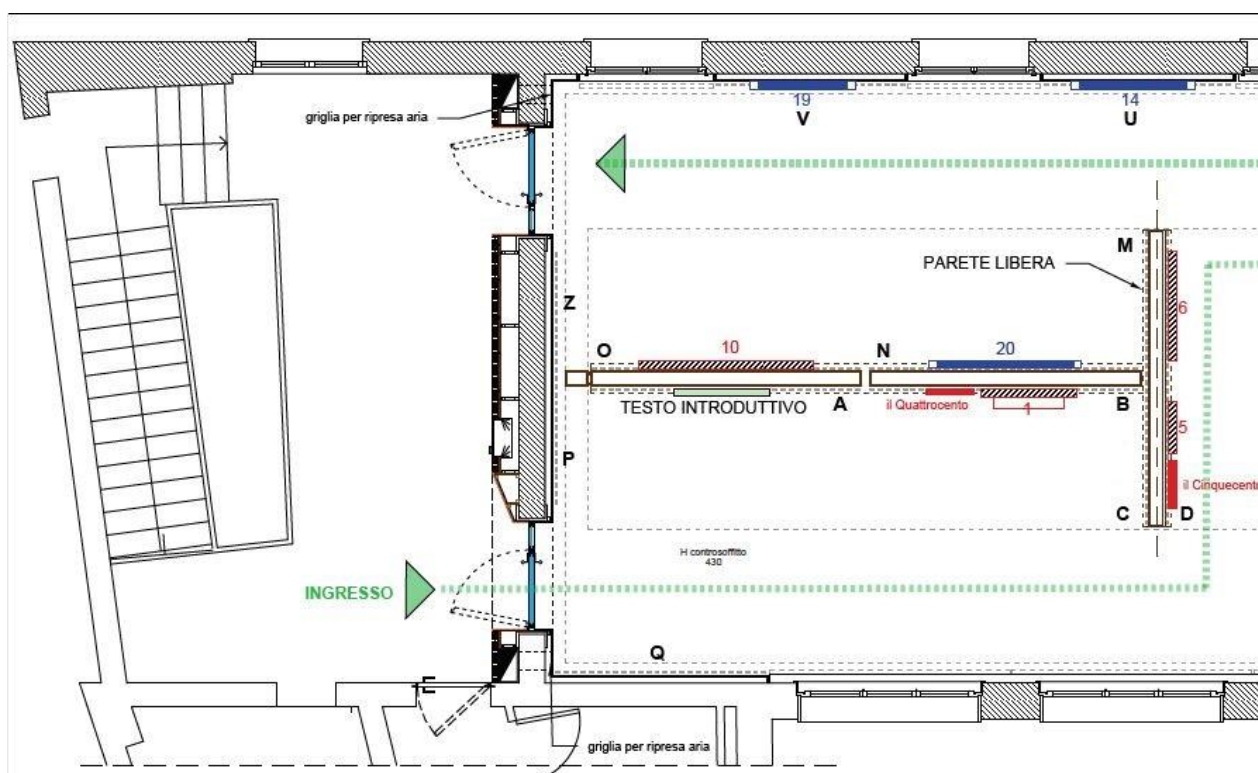


Figura 16 Pianta dello spazio espositivo BPER La Galleria di Modena

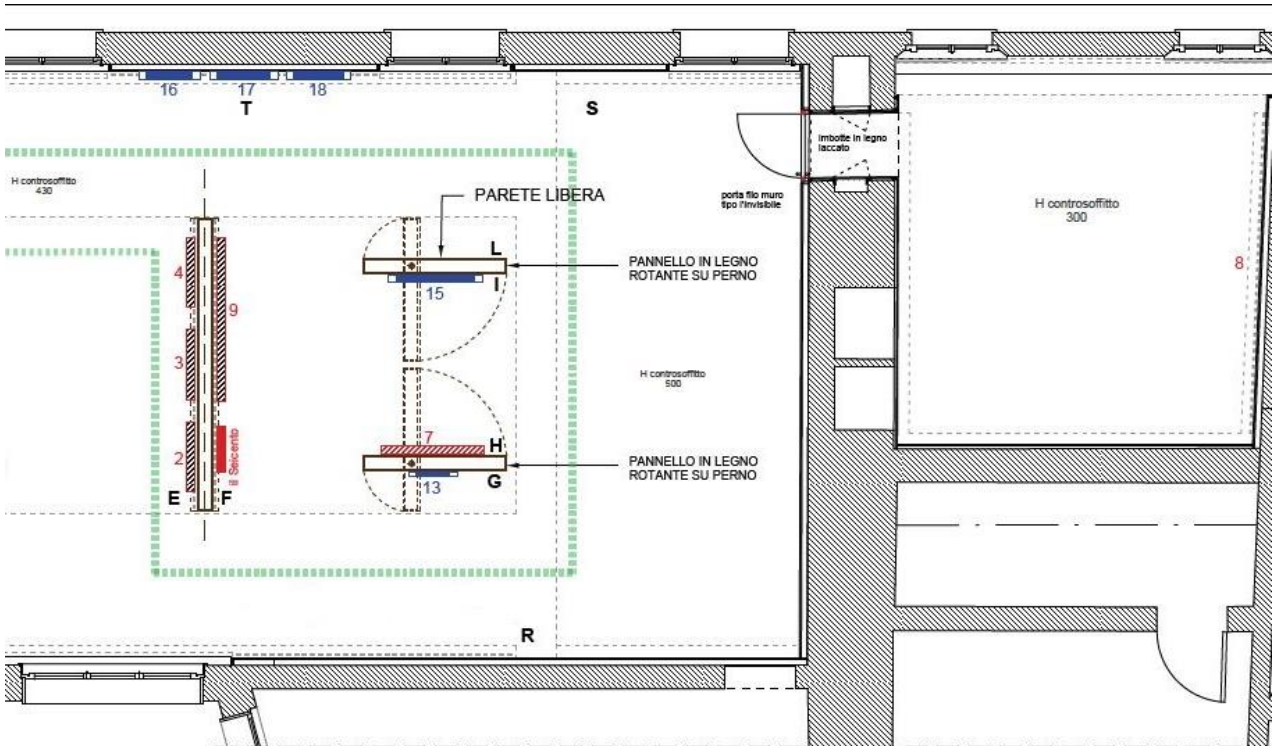




Figura 17 Parte della mostra permanente, le opere a partire da sinistra: *Apollo e Marsia* del Guercino, *Clio musa della storia* di Jean Boulanger, *Sant'Andrea* di Luca Ferrari. Sul pannello di destra protetto da climabox *La Madonna con il Bambino, san Giovannino e santa Scolastica* dell'Ortolano.

Capitolo 4 – Il catalogo strumento per la divulgazione, analisi e proposte

Come già accennato nel capitolo precedente, ogni mostra organizzata da BPER è stata accompagnata dalla pubblicazione di un breve catalogo reso disponibile gratuitamente al pubblico. Ciò è stato fatto anche per la prima apertura dello spazio espositivo di Modena, con una pubblicazione che in parte descrive le opere presenti nella collezione permanente. Nei seguenti paragrafi verrà proposta un'analisi del contenuto dell'intera pubblicazione a cui seguirà la formulazione ipotetica di un nuovo catalogo, destinato esclusivamente alla presentazione più approfondita delle opere che compongono la collezione permanente di Modena. Per la sua realizzazione si cercherà di valorizzare l'idea che sta alla base della creazione dello spazio museale di BPER, invitando il pubblico ad avvicinarsi maggiormente alle opere e alla cultura artistica del territorio modenese ed emiliano.

4.1 Analisi della struttura del catalogo “Uno Scrigno per l’arte, Dipinti antichi e moderni dalle raccolte BPER Banca”

La struttura del catalogo appare essere idealmente suddivisa in due parti, la prima, dedicata ad una serie di saggi introduttivi alla storia della collezione BPER e alcuni approfondimenti specifici, la seconda è invece dedicata alle schede del nucleo emiliano esposto permanentemente e di alcune delle opere più notevoli del nucleo dell'ex Banca di Campania, esposte per l'occasione a fine 2017.

4.1.1 I saggi

Dopo una breve introduzione al progetto *La Galleria BPER Banca* curata dall'ex presidente della BPER Luigi Odorici, trova spazio l'intervento della curatrice Lucia Peruzzi, la quale nel saggio *La collezione come storia dell'arte* introduce il pubblico alla storia della Collezione modenese, che in parte è già stata citata nel capitolo precedente.

In questo breve resoconto di circa una ventina di pagine vengono presentate a volo d'uccello le principali opere che nel corso del tempo la banca ha acquisito, intrecciando le vicende collezionistiche a brevi cenni storici riguardanti i pezzi più importanti della collezione e gli artisti ad esse legati. In questo modo viene fatto un più approfondito *excursus* che permette di creare una narrazione in cui le singole opere e artisti vengono collocati in maniera precisa rispetto al contesto storico ed artistico di appartenenza. Inoltre, in queste pagine non si accenna esclusivamente alle opere in mostra, ma anche ad altri pezzi in deposito di cui vengono fornite delle riproduzioni: in questo modo il visitatore è più cosciente dell'effettiva entità della collezione.

L'ordine proposto nell'elencazione delle opere in questo saggio segue cronologicamente il progressivo costituirsi della collezione, il che da un punto di vista museologico è estremamente interessante, d'altra parte risulta a tratti disorientante in quanto le opere non sono presentate con una successione cronologica chiara rispetto alle diverse epoche artistiche. Spesso si alternano infatti riferimenti al Rinascimento e al Barocco, passando per autori più antichi e settecenteschi. Per questo motivo sarà facile che questa presentazione della collezione risulti sicuramente non di difficile comprensione per un pubblico che ha una media conoscenza della storia dell'arte, ma allo stesso tempo anche più ostica per un pubblico con una preparazione più superficiale e meno avvezzo alla frequentazione di ambienti museali.

A seguire si trova il breve saggio curato da Daniele Benati *Cristoforo da Lendinara e il Rinascimento a Modena*: al suo interno vengono fornite maggiori informazioni sulla tavola più antica ospitata all'interno della collezione permanente, ossia l'anconetta recante *l'Adorazione del Bambino con San Bernardino e Il Padre Eterno benedicente*, e il suo autore. Oltre a parlare più approfonditamente delle vicissitudini che hanno portato all'identificazione di Carlo Volpe nel 1979 della tavola come autografa di

Cristoforo da Lendinara, Benati approfondisce maggiormente il contesto storico legato alla sua produzione: *in primis* viene sottolineata la chiara influenza di Piero della Francesca, incontrato dai fratelli Canozi nel contesto del cantiere della Delizia di Belfiore a Ferrara, nello sviluppo del linguaggio pittorico del maestro intarsiatore. Successivamente, vengono proposti diversi accostamenti fra le opere pittoriche dell'artista, la tavola in possesso della BPER, il Giudizio Universale della cappella Bellincini del Duomo di Modena e la Madonna della Colonna conservata nella Galleria Estense, con le produzioni artistiche modenesi ed emiliane coeve. In particolare, vengono citati i fratelli Angelo e Bartolomeo degli Erri, fortemente legati ai Lendinara e i cui lavori, *La pala dell'Oratorio della Morte* della Galleria Estense, la *Madonna con bambino e angeli* di collezione privata e il frammento della *Pala di San Domenico* raffigurante la *Madonna col Bambino* del Musée des Beaux-Arts di Strasburgo, risultano a loro volta fortemente ricettivi delle rivoluzioni del linguaggio artistico dell'Italia di fine XV secolo. Viene infine citato Bartolomeo Bonascia con la *Pietà* conservata oggi nella Galleria Estense.

Segue il saggio curato dalla professoressa Rossana Torlontano dedicato all'artista aquilano Saturnino Gatti, unico artista non Emiliano ospitato nello spazio espositivo di Modena. All'interno di questa presentazione vengono riassunte le informazioni principali sull'artista, la sua prima formazione al fianco di Silvestro dell'Aquila, punto di riferimento essenziale del Rinascimento abruzzese e, successivamente, della sua permanenza a Firenze, ipotizzata fra il 1477 e il 1488, nel corso della quale avrebbe completato la sua conoscenza della bottega verrocchiesca, maturando un linguaggio espressivo che già era stato avviato nella sua formazione all'Aquila. Oltre alla *Madonna con il Bambino in piedi sul davanzale* della collezione BPER, dello stesso artista vengono ricordati l'affresco della *Madonna con il Bambino* conservato nella

Chiesa di Santa Margherita all'Aquila, *La Madonna di Loreto* del Metropolitan Museum di New York, il disegno della *Sibilla Cimmeria* della Royal Library del Castello di Windsor e dell'affresco superstite del ciclo di Tornimparte con la *Resurrezione del Cristo*.

Sono infine presenti il saggio di Alberto Rodella dedicato alle *Correnti artistiche e i protagonisti nella pittura napoletana del XIX secolo*, testo elaborato per introdurre i quadri provenienti dalla ex Banca della Campania che nel corso dell'evento *Uno scrigno per l'arte* erano stati esposti temporaneamente nella Galleria di Modena e *L'archivio storico di BPER Banca*, scritto dalla curatrice dell'archivio storico di BPER Banca, Chiara Pulini.

La sezione si conclude con il breve intervento del professore Domenico Bodega, il quale sottolinea ancora una volta come la creazione di questo spazio espositivo e la sua grande collezione siano espressione della cultura stessa dell'istituzione, la quale a sua volta diventa anche un veicolo per la comunicazione al pubblico dei valori che la caratterizzano.

4.1.2 Le schede

Come già accennato precedentemente, nel 2006 era già stato pubblicato il catalogo *Banca popolare dell'Emilia-Romagna. La collezione dei dipinti antichi*, all'interno del quale i curatori Benati e Peruzzi avevano elaborato delle schede approfondite sulle diverse opere che costituivano il nucleo modenese. Nella pubblicazione del 2017 a cura della professoressa Peruzzi, le schede che vengono proposte all'interno di *Uno scrigno per l'arte* consistono nella maggior parte dei casi in una sintesi di quelle più ampie che in precedenza erano state già elaborate. Per questo motivo la bibliografia che viene citata come base scientifica di queste schede è quasi esclusivamente riferita al catalogo del 2006: ciò può essere giustificato dal fatto che non esistano studi più

recenti sulla maggior parte delle opere, in quanto appartenenti ad una collezione privata che di fatto fino a pochi anni fa non era aperta al pubblico ed è quindi stata oggetto di studio quasi esclusivamente da parte dei soli curatori della collezione. Le brevi descrizioni delle schede conservano comunque una impostazione scientifica, risultando tuttavia più adatte ad un pubblico esperto e meno accessibili ad un visitatore occasionale, in quanto mantengono i riferimenti e confronti indicati specifici anche con altre opere d'arte, legati ad un contesto artistico, quello dell'Emilia-Romagna tra Rinascimento e Barocco, che spesso è poco conosciuto, soprattutto per un visitatore che proviene da altro ambito territoriale. Per esplicitare al meglio queste evidenze viene di seguito riportata la scheda dedicata alla *Veduta cittadina* attribuita a Girolamo da Cotignola.

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 neoprospectica, 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.

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 neoprospectica, 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.



Come si può dedurre da questo esempio, tratto dalla versione online del catalogo⁵⁴, tutte le schede sono state progettate per occupare il medesimo spazio: un'unica facciata che presenta una riproduzione dell'opera per intero e la sua descrizione e commento con bibliografia mentre la facciata successiva è dedicata ad un interessante ingrandimento di un particolare significativo.

Un'ulteriore osservazione che potrebbe essere formulata dopo la lettura di questa descrizione consiste nelle citazioni di diverse altre opere che vengono accostate: nel catalogo del 2006, infatti, nella maggior parte dei casi, come in questo della tavola di Girolamo da Cotignola, le opere citate erano riprodotte in bianco e nero per poter favorire la comprensione e il confronto immediato del fruitore.

È chiaro che in questo caso, essendo *Uno scrigno per l'arte* una pubblicazione progettata per essere di piccole dimensioni e destinata alla distribuzione gratuita, non sarebbe stato possibile e pratico fornire per ogni opera una serie di immagini per tali confronti. Ma in questo modo porre come unico punto di riferimento il catalogo del 2006, il quale non essendo stato pubblicato in numerose copie risulta ad oggi difficilmente consultabile, non facilita una eventuale esigenza di approfondimento da parte del pubblico: questo aspetto invece andrebbe caldamente incentivato, soprattutto ora che l'istituzione BPER ha deciso di aprire le porte e rendere partecipe la collettività del suo immenso patrimonio.

4.2 Proposta di nuovo catalogo

Alla luce delle osservazioni fatte sul precedente catalogo si cercherà ora di elaborare una proposta di creazione di una nuova pubblicazione che possa affiancare e supportare la visita e la conoscenza più profonda esclusivamente delle opere che compongono la collezione permanente, cercando comunque di mantenere una

⁵⁴ La versione integrale online può essere consultata tramite il seguente link: <https://www.lagalleriabper.it/?r3d=uno-scrigno-per-larte>.

coerenza con tutte le pubblicazioni che sono state fatte dalla BPER. La prima caratteristica che già è stata evidenziata è data dal fatto che il materiale prodotto finora è stato distribuito gratuitamente: con l'obiettivo di proseguire seguendo questa linea, anche questo ipotetico catalogo dovrà mantenere delle dimensioni ridotte, cercando tuttavia di garantire la giusta qualità nell'esposizione nei confronti dei visitatori.

Una seconda caratteristica è la forte disomogeneità nella tipologia di pubblico che potrebbe accostarsi alla fruizione della collezione: il prodotto dovrà quindi potersi adeguare alle esigenze di qualsiasi spettatore, fornendo informazioni esatte ed aggiornate alle fasce più esperte, ma mantenendo sempre una chiarezza espositiva anche per i meno avvezzi.

4.2.1 La parte introduttiva

Per favorire una più completa comprensione della *ratio* alla base della creazione del percorso espositivo, si propone di rendere ancora più evidente il filo rosso che lega le opere ospitate nella Galleria di Modena.

Come primo contatto con la collezione sarebbe interessante riproporre il resoconto precedentemente illustrato al paragrafo 4.1.1, curato dalla professoressa Peruzzi relativamente alle vicissitudini legate alla creazione della collezione della BPER. Potrebbe risultare ancora più efficace rielaborare il testo in maniera più schematica creando una linea del tempo che a colpo d'occhio possa riassumere più efficacemente la crescita progressiva della raccolta fino ad oggi.

Di seguito si propone di evidenziare la centralità del ruolo della committenza estense, a supporto della comprensione degli accenni inseriti all'interno delle schede a tal proposito e che già erano presenti nelle schede originarie di *Uno scrigno per l'arte*. Questo materiale introduttivo⁵⁵ alle schede delle opere può fornire una sintetica

⁵⁵ Lo spunto principale per la proposizione di questa parte introduttiva deriva in parte dagli spunti offerti nelle schede presenti all'interno di *Uno scrigno per l'arte, Dipinti antichi e moderni dalle raccolte BPER*

scansione cronologica che permette di comprendere gli sviluppi principali delle personalità della famiglia estense che hanno avuto un ruolo fondamentale per la committenza delle specifiche opere della collezione BPER o che hanno influito, tramite i cantieri e le attività di mecenatismo, sugli ambienti culturali di riferimento. Le prime opere presenti nel percorso espositivo, ossia le tavole risalenti alla seconda metà del XV secolo di Cristoforo Canozzi da Lendinara, Francesco Bianchi Ferrari e Girolamo Marchesi sono legate all'ambiente gravitante intorno alle figure di Leonello e Borso d'Este, responsabili rispettivamente dei cantieri delle Delizie di Belfiore e Schifanoia; in questi cantieri si assiste all'affermazione del linguaggio pittorico ferrarese poi esportato anche nel resto dei territori estensi, come a Modena, con celebri artisti quali Ercole de Roberti e Cosmè Tura, a cui si unirono importanti artisti provenienti da altre zone d'Italia, come Piero della Francesca. Esiste poi un secondo nucleo legato alla fine del XV secolo e l'inizio del XVI con la tavola dell'Ortolano e le opere di Girolamo da Carpi, che risentono dell'influenza di Benvenuto Tisi da Garofalo, a sua volta legato alla committenza di Alfonso I d'Este. Successivamente ci sono le opere di fine XVI secolo ed inizio XVII legate al mecenatismo di Cesare I d'Este fra Ferrara, Modena e Bologna. Dell'ambiente ferrarese è sicuramente la tela del Venturini, mentre da quello bolognese possono essere citate la tela di Guido Reni e quella di Ludovico Carracci ed ancora più indirettamente le varie opere di altri artisti bolognesi ed emiliani, come il Passerotti. Le ultime personalità da citare sono quella del cardinale Alessandro d'Este, in particolare legato alla tela del Guercino e a quella di Ludovico Lana e quella di Francesco I, a cui va ricollegata la realizzazione delle decorazioni del Palazzo Ducale

banca e Banca popolare dell'Emilia-Romagna. La collezione dei dipinti antichi, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Skira editore, Milano, 2006, ed in parte da *Gli Este. Rinascimento e barocco a Ferrara e Modena*, a cura di S. Casu e M. Toffanello, catalogo della mostra, Pazzini Stampatore Editore, Rimini, 2014.

di Sassuolo nel corso del XVII secolo, a cui presero parte molti artisti presenti nella collezione permanente, tra cui Jean Boulanger e Michele Desubleo.

Infine, per dare una più completa presentazione degli artisti presenti in mostra, potrebbero essere proposte sinteticamente le loro biografie, dando informazioni aggiuntive che possano integrare quelle già contenute all'interno delle schede presenti nella sezione successiva. Già all'interno del catalogo del 2006 *Banca popolare dell'Emilia-Romagna. La collezione dei dipinti antichi*, erano state fornite le biografie degli artisti⁵⁶, che quindi potrebbero essere riportate integralmente o ulteriormente riassunte, similmente a quanto fatto anche all'interno del catalogo *Corrispondenze barocche*⁵⁷.

4.2.2 Un'ipotesi di nuove schede

Nell'elaborare le nuove schede lo scopo è stato quello di cercare di mantenere la lunghezza che precedentemente era stata pianificata in *Uno scrigno per l'arte* per mantenere le esigenze di spazio limitato a disposizione e tutte le descrizioni che verranno proposte di seguito saranno state rielaborate a partire da quanto detto all'interno delle precedenti. Anche l'ordine di successione delle opere è il medesimo della precedente pubblicazione.

Si è cercato tuttavia di integrare le spiegazioni tramite l'inserimento di ulteriori informazioni e riferimenti ad artisti e fenomeni artistici, in modo da permettere una maggiore comprensione da parte del pubblico: ciò è stato fatto facendo riferimento a diverse fonti, non solo recuperate dalla bibliografia indicata all'interno di *Uno scrigno*

⁵⁶ In *Biografie degli artisti*, contenuto in *Banca popolare dell'Emilia-Romagna. La collezione dei dipinti antichi*, a cura di L. Peruzzi e D. Benati Skira editore, Milano, 2006, p. 257–271.

⁵⁷ In *Biografie*, contenuto in *Corrispondenze barocche*, a cura di L. Peruzzi, Modena, 2020, pp. 72-76.

per l'arte o del catalogo del 2006, ma anche da pubblicazioni successive, riportando poi le stesse nelle fonti bibliografiche⁵⁸.

⁵⁸ In particolare, si evidenzia il ricorso in diverse schede dedicate a pittori bolognesi del *Felsina pittrice* del Malvasia alternativamente nell'edizione più recente curata da Marcella Brascaglia del 1971 e in quella dell'edizione del 1841 citata da Peruzzi e Benati all'interno del catalogo del 2006.

Di quest'ultima è disponibile la consultazione in formato digitale all'indirizzo: il primo tomo https://www.google.it/books/edition/Felsina_pittrice/p_MDAAAAYAAJ?hl=it&gbpv=1&dq=felsina+pittrice&printsec=frontcover; il secondo tomo https://www.google.it/books/edition/Felsina_pittrice/2RFaAAAAYAAJ?hl=it&gbpv=1&dq=felsina+pittrice+1841&printsec=frontcover.

Cristoforo Canozzi da Lendinara

Lendinara, notizie dal 1448 al 1491

Adorazione del Bambino con San Bernardino

Il padre eterno benedicente

(nella cimasa)

Tempera e oro su tavola, 78x46 cm

Presente nella collezione della banca fin dai primi tempi, questo altare conserva ancora oggi la sua cornice originale, come anche l'iscrizione sottostante, anche se probabilmente nel corso dei secoli ha subito dei ritocchi. L'attribuzione al maestro delle tarsie e pittore Cristoforo da Lendinara spetta a Carlo Volpe nel 1979 e deriva



dal confronto con il più celebre *Giudizio Universale* presente nella Cappella Bellincini del Duomo di Modena. Volpe afferma che lo stile di rappresentazione della scena di Adorazione tradisce gli evidenti legami stretti tra il maestro e Piero della Francesca, i quali sarebbero nati nel corso del soggiorno di Cristoforo a Ferrara, chiamato insieme al fratello da Lionello d'Este per partecipare in qualità di maestri intarsiatori al cantiere della delizia di Belfiore tra il 1449 e il 1453. Tali influenze si ritrovano in tutte le opere pittoriche riferite al Canozzi, sia nel sopracitato *Giudizio Universale* sia nella *Madonna col Bambino* o *Madonna della colonna* firmata e datata 1482, oggi

conservata nelle Gallerie Estensi di Modena. Quest'opera testimonia dunque una delle prime introduzioni del linguaggio prospettico di Piero della Francesca in contesto modenese ravvivato da un più spiccato naturalismo derivante dalla relazione tra luce, paesaggio e figure anche se permangono alcuni modi espressivi tardo-gotici.

Riferimenti bibliografici

D. Benati, *La pittura a Ferrara e nei domini estensi nel secondo Quattrocento. Parma e Piacenza*. in *La pittura in Italia. Il Quattrocento, Tomo I* a cura di F. Zeri, Electa, Venezia, 1987, p. 258 e 266-267.

M. Natale, *Le arti a Ferrara nel Quattrocento*, in *Este a Ferrara. Una corte nel Rinascimento*, a cura di J. Bentini, Silvana Editoriale, Milano, 2004 p.99-100.

D. Benati (scheda), in *Banca Popolare dell'Emilia-Romagna. La collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Skira, Milano, 2006, pp. 20-22.

D. Benati, *Cristoforo da Lendinara e il Rinascimento a Modena*, in *Uno scrigno per l'arte*, a cura di L. Peruzzi, Pazzini Stampatore Editore, Rimini, 2017, pp. 37-41.

L. Peruzzi (scheda), in *Uno scrigno per l'arte. Dipinti antichi e moderni dalle raccolte BPER Banca*, a cura di L. Peruzzi, Pazzini Stampatore Editore, Rimini, 2017, pp. 64-65.

Francesco Bianchi Ferrari

Modena, notizie dal 1487 al 1510

San Girolamo nel deserto

Tempera su tavola, 40x29 cm

Identificata come opera del maestro emiliano Francesco Bianchi Ferrari da Federico Zeri, questa piccola tavola è giunta ad oggi in uno stato di conservazione non ottimale, in particolare per quanto riguarda la barba del santo e la porzione in basso a destra dove si scorge la figura del leone. La composizione dell'opera suggerisce un andamento diagonale



che parte nel lato alto a sinistra con il crocifisso e il teschio sottostante, passando poi alla figura di Girolamo penitente con la pietra in mano e il paesaggio alle sue spalle ed il leone in basso a destra. Quest'opera, probabilmente destinata ad un contesto devozionale privato, rivela uno stile più maturo rispetto alla *Pala delle tre croci* conservata alla Galleria Estense di Modena, caratterizzata da una forte drammaticità, che rimanda probabilmente al contesto del teatro sacro del tempo ed ai tipici compianti scultorei emiliani. In quest'opera rimangono evidenti le influenze provenienti dal linguaggio innovativo di Ercole de Roberti, conosciuto dall'artista modenese nel corso della sua formazione presso Cosmè Tura a Ferrara, oltre ad un gusto aspro riconoscibile nella rappresentazione del paesaggio roccioso, probabilmente riconducibile ad Andrea Mantegna. L'ambiente culturale della corte

ferrarese quattrocentesca è probabilmente complice anche nella resa minuziosa del paesaggio sulla destra, in cui si possono riconoscere rimandi alla pittura fiamminga: molte maestranze provenienti dal nord, uno fra tutti Rogier van der Weyden, furono infatti attive presso la corte estense, in particolare in riferimento al cantiere della Delizia di Belfiore, contaminando di conseguenza anche il linguaggio artistico dell'Italia nord-orientale. Sempre nel paesaggio è possibile riconoscere anche il linguaggio della più vicina pittura veneta, la cui influenza già caratterizzava lo stile di Francesco Bianchi Ferrari per il suo particolare utilizzo di colori vibranti.

Il solenne classicismo che caratterizza quest'opera apre la via a quelle più mature dell'artista, di cui l'esempio più illustre è la pala raffigurante l'*Annunciazione* per la famiglia Benedelli in San Pietro del 1506, anch'essa oggi conservata all'interno della Galleria Estense di Modena.

Riferimenti bibliografici:

D. Benati, *La pittura a Ferrara e nei domini estensi nel secondo Quattrocento. Parma e Piacenza.* in *La pittura in Italia. Il Quattrocento, Tomo I* a cura di F. Zeri, Electa, Venezia, 1987, p. 267.

B. W. Meijer, *Ferrara e il nord*, in *Una corte nel Rinascimento*, catalogo della mostra (Ferrara, Castello di Ferrara, 2004) a cura di J. Bentini, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana Editore, 2004, pp. 147-157.

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

L. Peruzzi (scheda), in *Uno scrigno per l'arte. Dipinti antichi e moderni delle raccolte BPER Banca*, Pazzini Stampatore Editore, Rimini 2017, pp. 66-67.

Girolamo Marchesi

detto Girolamo da Cotignola

Cotignola, 1470/80 – Roma, dopo il 1531

Veduta cittadina

Olio su tavola, 46x37 cm

Sulla tavola ottagonale è raffigurata una veduta prospettica di una cittadina priva di abitanti. Lontano dal thopos delle *Città ideali* rinascimentali, lo spazio descritto, con dettagli come il muro sbrecciato sulla destra, ricorda l'ampia produzione artistica di scenografie teatrali collegate alla commedia e tragedia classica.



Tra le testimonianze più illustri possono essere citati il Bramante oppure ancora Raffaello, di cui rimane lo *Studio di una quinta prospettiva per una scenografia* risalente al 1518-19, oggi conservata nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi a Firenze, il cui gusto architettonico si ritrova anche all'interno di questa tavola. Carlo Volpe nel 1980 attribuisce al Marchesi la paternità dell'opera, accostandola al gusto architettonico che compare nella predella della pala con lo *Sposalizio della Vergine* 1520, oggi conservata nella Pinacoteca di Bologna. Spesso insieme a questa tavola vengono ricordate le due tavole di analogo soggetto ed attribuzione provenienti dalla collezione Sacrati Strozzi e oggi ospitate alla Pinacoteca Nazionale di Ferrara: una di queste viene datata attorno al 1520. Si ipotizza che la funzione originaria di queste

tre opere consistesse in una decorazione *trompe-l'oeil* all'interno di uno spazio privato, forse parte di una *boiserie*. Simili scene erano tradizionalmente realizzate con tarsie lignee, con “una composizione cara ai maestri lignari” (Volpe).

Riferimenti bibliografici

D. Benati (scheda), in *La pinacoteca Nazionale di Ferrara. Catalogo generale*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1992, pp. 281-283.

G. Marcolini (scheda), in *La collezione Sacrati Strozzi. I dipinti restituiti a Ferrara*, Federico Motta Editore S.p.A, Milano, 2005 p. 98-100.

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

A. Donati (scheda), in *Girolamo Marchesi da Cotignola*, Asset Banca S.p.A, Repubblica di San Marino, 2007, p. 157.

G. Beltrami (scheda), in *Orlando Furioso 500 anni. Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi*, catalogo della mostra a cura di Guido Beltramini e Adolfo Tura, Sate srl, Ferrara, 2016, pp. 98-99.

L. Peruzzi (scheda), in *Uno scrigno per l'arte. Dipinti antichi e moderni delle raccolte BPER Banca*, Pazzini Stampatore Editore, Rimini, 2017, pp. 48-51.

Giovan Battista Benvenuti

detto l'Ortolano

Ferrara, circa 1478 – post 1527

La Madonna con il Bambino, san Giovannino e santa Scolastica

Olio su tavola trasportata su masonite,
38x32 cm

La presenza di santa Scolastica fra i protagonisti della tavola suggerisce una destinazione alla devozione privata, probabilmente di una suora



benedettina. La ricostruzione difficoltosa di natura filologica ha portato Longhi e molti dopo di lui a identificare come autore dell'opera l'Ortolano, uno dei principali protagonisti della scena pittorica ferrarese contemporaneo a Dosso Dossi e Benvenuto Tisi da Garofalo.

Allo stile semplice e diretto dell'Ortolano, nel quale Longhi riconosce "un classicismo naturalizzato dal lume particolare o, per le memorie dei piani di Ercole in una mentalità semplice, una specie di sintetismo marcatamente artigiano" si affianca anche una evidente conoscenza della pittura veneta, come traspare nella proda erbosa presente nel paesaggio sullo sfondo di chiare ispirazioni venete, a loro volta fortemente influenzate dalle stampe nordiche, in particolare düreriane.

L'opera viene fatta rientrare nella produzione più tarda dell'artista intorno al 1520, testimoniando la conoscenza dei modelli raffaelleschi avvenuti nello stesso periodo

grazie all'arrivo della *Santa Cecilia* a Bologna fra il 1515 e il 1516, oggi conservata nella Pinacoteca Nazionale di Bologna.

Dell'opera in precedenza si era attestata la presenza prima, sul finire del XIX secolo, all'interno della collezione Saroli Lombardi a Ferrara, come attesta il manoscritto redatto nel 1901 all'atto del passaggio nella raccolta del duca Galeazzo Massari Zavaglia, mentre successivamente esiste una descrizione ancora più dettagliata della stessa tavola all'interno del catalogo completo delle opere della collezione del duca. In entrambe le descrizioni dell'opera era stata identificato come autore il Garofalo.

Riferimenti bibliografici:

R. Longhi, in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, vol. V Officina ferrarese: 1934, seguita dagli ampliamenti 1940 e dai nuovi ampliamenti 1940-1955*, Sansoni editore, Firenze, 1980, p. 75.

M. Danieli, in *Natura e Maniera. Le ceneri violette di Giorgione, tra Tiziano e Caravaggio*, a cura di Vittorio Sgarbi, catalogo della mostra, Milano 2004, pp. 192-193 n. 49.

L. Peruzzi (scheda), in *Banca Popolare dell'Emilia-Romagna. La collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Skira, Milano 2006, pp.44-45.

L. Peruzzi (scheda), in *Uno scrigno per l'arte. Dipinti antichi e moderni delle raccolte BPER Banca*, Pazzini Stampatore Editore, Rimini, 2017, pp. 72-73.

Girolamo Sellari

detto Girolamo da Carpi

Ferrara, 1501 – 1556

Santa Cecilia

Olio su tavola, 44,5x28,5 cm

Inizialmente attribuita al maestro Benvenuto Tisi da Garofalo all'epoca della vendita nel 1983, questa tavola venne riconosciuta successivamente da Carlo Volpe come opera di Girolamo da Carpi. L'ipotesi viene mossa sulla base degli evidenti rimandi alla cultura raffaellesca che traspaiono nell'opera, in particolare per la resa aggraziata della santa e per gli strumenti musicali ai suoi piedi, i quali rimandano all'iconologia della pala di *Santa Cecilia*



di Raffaello, conservata oggi presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna, oltre alla particolare tipologia del tratto che rimanderebbe allo stile manierista del Parmigianino. L'attribuzione sarebbe inoltre rafforzata dal confronto dei tondi ad affresco eseguiti dal Sellari presso la chiesa di San Giorgio a Ferrara nel 1536. Di diverso avviso risulta essere Alessandra Pattanaro all'interno della sua più recente monografia dedicata al maestro emiliano, nella quale ipotizza nuovamente la paternità dell'opera al primo maestro di Girolamo da Carpi, il Garofalo.

Tale supposizione viene sostenuta ponendo a confronto la piccola tavola della collezione BPER con le figure delle menadi bionde nel *Trionfo di Bacco* del 1540, opera conservata presso la Gemäldegalerie di Dresda e con l'*Annunciazione* e le *Cariatidi* della *Delizia* di Belriguardo. Secondo questa più recente attribuzione anche la datazione proposta attorno agli anni Trenta del Cinquecento slitterebbe verso gli anni compresi fra il 1540 e il 1545.

In entrambi i casi oltre all'influenza raffaellesca, che sarebbe derivata dal soggiorno di entrambi gli artisti a Roma, si riconosce anche il gusto archeologico derivato dal contatto più tardo con l'arte di Giulio Romano, attivo già da tempo nel mantovano: ciò può essere colto dalla presenza delle rovine alle spalle della santa.

Riferimenti bibliografici:

D. Benati (scheda), in *Banca Popolare dell'Emilia-Romagna. La collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Skira, Milano 2006, pp. 52-53.

L. Peruzzi (scheda), in *Uno scrigno per l'arte. Dipinti antichi e moderni delle raccolte BPER Banca*, Pazzini Stampatore Editore, Rimini, 2017, pp. 48-51.

A. Pattanaro (scheda) in *Girolamo da Carpi*, Officina libraria, Roma, 2021, pp. 239-240.

Girolamo Sellari

detto Girolamo da Carpi

Ferrara, 1501 – 1556

La Crocifissione

Olio su tela, 53x43 cm

Questa tela raffigurante la Crocifissione è stata riconosciuta come un esempio della produzione più tarda di Girolamo da Carpi in quanto lo stile prende maggiormente le distanze dalle prime produzioni di matrice più classica e vicina a Raffaello, avvicinandosi invece al “mondo barbaro, violento, da basso impero” di



Giulio Romano (Briganti). Sono riconoscibili all'interno della composizione diversi elementi che rimandano ad un linguaggio nordico derivante dal modello individuato da Mezzetti e Benati e confermato da Pattanaro dell'incisione con il medesimo soggetto di Luca di Leida; in particolare si porta l'attenzione sul gruppo di soldati a sinistra che si contendono le vesti di Cristo, facilmente riconoscibili all'interno dell'incisione del maestro olandese. Questo gruppo rappresentato con viva brutalità si contrappone invece al gruppo dei dolenti sulla sinistra, la cui composizione ricorda un bassorilievo classico. La scelta da parte dell'artista di ispirarsi a incisioni nordiche per la propria opera è in linea con un orientamento già ben consolidato nel panorama artistico italiano già dalla fine del XV secolo e in questa particolare tela ha contribuito

a restituire con forte veemenza il trasporto religioso dello stesso Girolamo, inquietudine che viene tradotta anche grazie alle pennellate che restituiscono con spiccata plasticità le figure in primo piano con una resa quasi metallica dei panneggi. Oltre all'accostamento con l'incisione di Luca di Leida, viene suggerita da Pattanaro un'intercettazione delle idee messe su carta da Gulio Romano in previsione della decorazione della cappella di Polissena Boschini a Mantova, in particolare per quanto riguarda diverse fisionomie e corporature descritte all'interno della *Crocifissione* e il *Ritrovamento del Preziosissimo Sangue*.

Riferimenti bibliografici:

D. Benati (scheda), in *Banca Popolare dell'Emilia-Romagna. La collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Skira, Milano 2006, pp. 54-55.

L. Peruzzi (scheda), in *Uno scrigno per l'arte. Dipinti antichi e moderni delle raccolte BPER Banca*, Pazzini Stampatore Editore, Rimini, 2017, pp. 48-51.

A. Pattanaro (scheda) in *Girolamo da Carpi*, Officina libraria, Roma, 2021, pp. 213-214.

Jacopo Zanguidi

detto il Bertoia

Parma, 1544 – 1573

San Pietro e Paolo. Storie della loro vita

Olio su tavola, 22x7,6 cm ciascuna

Le due tavolette in origine dovevano essere state create con la funzione decorativa di un tabernacolo o di uno stipetto d'uso liturgico, mentre oggi si presentano come componenti di un dittico, frutto di un intervento di epoca più recente. Le vicende collezionistiche di quest'opera sono state documentate sin

dal XVIII secolo con diversi passaggi di proprietà nel corso del tempo fra Inghilterra e Stati Uniti d'America. Inizialmente attribuite a Polidoro da Caravaggio, in occasione dell'esposizione dedicata all'arte italiana avvenuta a Londra nel 1893 presso la New Gallery vennero invece riconosciute come opere del Parmigianino. L'attribuzione venne poi rigettata da Freedberg nella sua monografia dedicata al Parmigianino del 1950, approdando infine all'ipotesi della mano dell'artista parmense Bertoia nel 1991 da parte di Diane de Grazia.

La prima tavoletta raffigura san Pietro al centro, riconoscibile per gli attributi del libro e delle chiavi che vi pendono, mentre negli estremi superiore e inferiore sono inseriti degli ovali in cui sono raffigurati rispettivamente il momento dell'affidamento



metaforico del suo incarico come guida delle genti da parte di Cristo e il momento della sua crocifissione. Analogamente nell'altra tavola san Paolo al centro è riconoscibile per l'attributo della spada mentre negli ovali sono raffigurati i momenti della conversione e del martirio.

La datazione proposta per l'opera è attorno al 1568 circa, ossia il periodo in cui Bertoia si trovava a Roma per la realizzazione di un riquadro con *l'Ingresso di Cristo in Gerusalemme* nell'Oratorio della Confraternita del Gonfalone, terminato poi nel 1569. In questo stesso periodo l'artista, il cui stile era stato molto influenzato sia dal manierismo del contemporaneo Parmigianino che dall'esperienza romana, aveva stretto anche dei forti legami con diversi artisti fiamminghi, tra cui Bartolomeo Spranger, attivo a Parma e Roma tra il 1566 e il 1575. Molto particolare è la resa delle immagini eseguite a monocromo che spiccano sulle venature del legno di rosa.

Riferimenti bibliografici:

E. Riccòmini, *La pittura del Cinquecento nelle provincie occidentali dell'Emilia*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di F. Zeri, Electa, Venezia, 1988, pp. 229-246.

L. Peruzzi (scheda) in *Banca Popolare dell'Emilia-Romagna. La collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Skira, Milano 2006, pp. 74-75.

L. Peruzzi (scheda) in *Uno scrigno per l'arte. Dipinti antichi e moderni delle raccolte BPER Banca*, Pazzini Stampatore Editore, Rimini, 2017, pp. 78-79.

Bartolomeo Passerotti

Bologna, 1529 – 1592

Contadino che suona il liuto

Olio su tela, 111x77 cm

Il dipinto, fino all'acquisizione tra il 2003 ed il 2004 da parte di BPER di una grande collezione privata di cui faceva parte, era stato inedito al pubblico.

Il protagonista dell'opera è un vecchio dal volto contratto in una smorfia estremamente caricaturale intento a suonare il liuto volgendo lo sguardo verso l'alto e quindi ignaro del cane che gli sta rubando il pane dalla tavola apparecchiata.



Questa particolare

rappresentazione rientra in un gruppo di opere di produzione del bolognese Bartolomeo Passerotti aventi per soggetto personaggi anziani trattati in modo caricaturale; un altro esempio che può essere citato è la tela con *Due vecchi che si baciano* oggi conservata presso la collezione Rosemberg a Parigi, di cui si può trovare una dettagliata descrizione all'interno della biografia dell'artista ad opera del Malvasia.

Questa particolare rappresentazione che da una parte esaspera l'espressione del vecchio musicista e dall'altra ci restituisce con cura nel dettaglio gli oggetti presenti sul tavolo e la rosa sul cappello, deriva dalla coeva rivoluzione del linguaggio artistico del realismo bolognese iniziata dai Carracci e proseguita poi dal Passerotti.

In quest'opera è possibile identificare un riferimento all'allegoria dei cinque sensi, ossia la vista rappresentata dallo sguardo del vecchio rivolto verso l'alto, l'udito dal canto, il tatto dalle mani che pizzicano le corde, il gusto dal cane che ruba in pane e l'olfatto dalla rosa. Il fiore posto a decorazione sul cappello, inoltre, viene probabilmente utilizzato dal Passerotti come rimando ad un antico costume dei fidanzati, evidenziando così ulteriormente il carattere parodico della tela.

Riferimenti bibliografici:

C. C. Malvasia, *Felsina pittrice – Vite dei pittori bolognesi*, a cura di M. Brascaglia, edizioni Alfa, Bologna, 1971, pp. 152-157.

D. Benati (scheda) in *Banca Popolare dell'Emilia-Romagna. La collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Skira, Milano 2006, pp. 76-77.

L. Peruzzi (scheda) in *Uno scrigno per l'arte. Dipinti antichi e moderni delle raccolte BPER Banca*, Pazzini Stampatore Editore, Rimini, 2017, pp. 78-79.

Gaspere Venturini

Ferrara, notizie dal 1576 al 1593

Allegoria del Buon Governo

Olio su tela applicata su tavola, 59x68 cm

L'opera è stata riconosciuta, insieme a quattro tele rettangolari, oggi conservate nella Galleria Estense di Modena e l'ovato in possesso della Cassa di risparmio di Mirandola, come parte della decorazione del Camerino



destinato ad accogliere la biblioteca di Cesare d'Este presso il Palazzo dei Diamanti a Ferrara. L'attribuzione a Gaspere Venturini fu formulata da Luigi Ficacci nel 1985 e successivamente confermata da Benati, andando a sostituire la precedente ipotesi di Quintavalle, che identificava come autore il bolognese Mastellata. Venturini fu coinvolto nel grande cantiere voluto da Cesare alla fine del '500, che aveva come obiettivo una radicale trasformazione del palazzo, divenuto sua personale residenza dopo il matrimonio con Virginia de Medici. Tra i protagonisti di quella che di fatto risulta essere l'ultima grande impresa estense nel ferrarese prima dell'allontanamento a Modena della famiglia conseguente alla devoluzione estense, del 1597 possono essere ricordati i giovani Carracci e il ferrarese Scarsellino. La presenza di Venturini è testimoniata dal pagamento del suo lavoro datato 10 luglio 1593 nel quale vengono descritti alcuni dei soggetti da lui raffigurati; non viene tuttavia specificata in alcun documento la natura delle figure allegoriche presenti su questa tela. Sulla sinistra sono facilmente riconoscibili le tre Grazie mentre la figura centrale, vista la presenza della cornucopia, è da identificare come Cerere.

All'estrema destra vi è probabilmente la personificazione della Prudenza recante un timone, mentre le figure più enigmatiche risultano essere i putti, i quali volano nella parte superiore della tela giocando con tre globi rossi. Dettagli precisi che rimandano ad opere di certa attribuzione del Venturini rafforzano tale attribuzione: un esempio è la lunetta con l'*aquila estense e putti*, della collezione Lanz ad Amsterdam.

Riferimenti bibliografici

S. Cavicchioli, *La decorazione di palazzo dei Diamanti al tempo di Cesare d'Este*, in *La pinacoteca Nazionale di Ferrara. Catalogo generale*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1992, pp. XXV-XLIII.

D. Benati (scheda), in *Banca Popolare dell'Emilia-Romagna. La collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Skira, Milano, 2006, p.80.

L. Peruzzi (scheda), in *Gli Este tra Rinascimento e Barocco a Ferrara e a Modena*, a cura di S. Casciu e M. Toffanello, Pazzini Stampatore Editore, Rimini, 2014, pp. 186-187.

L. Peruzzi (scheda), in *Uno scrigno per l'arte. Dipinti antichi e moderni delle raccolte BPER Banca*, Pazzini Editore Stampatore, Rimini, 2017, pp. 82-83.

Ludovico Carracci

Bologna, 1555 – 1619

Susanna e i vecchi

Olio su tela, 169x131 cm

La tela venne identificata da Carlo Volpe nel 1977 come la tela citata all'interno della biografia di Ludovico Carracci nella *Felsina pittrice* del Malvasia. In particolare, il passaggio riferiva dell'esistenza di quest'opera "in Venezia, in casa Vidman una Susanna". A questa prima fonte va affiancato anche l'inventario redatto nel 1659 da Nicolò Regner e Pietro



Della Vecchia che lo menzionano "nella seconda camera di Ca' Basadonna sopra la corte" come una "Susanna violentata dai vecchi del Carracci". Esiste inoltre un'incisione di Pietro Monaco del 1789, che tuttavia non riporta come autore Ludovico, la cui fama nel corso del tempo era andata scemando al di fuori della città di Bologna, ma Annibale, il cugino più giovane e celebre.

Volpe nel datare l'opera ipotizza un periodo fra il 1609 ed il 1613-14 tra "l'attività piacentina e prima della paletta della Cattedrale di Fano e di quella di Santa Francesca Romana a Ferrara", tuttavia la critica più recente, come Benati, ritiene che la datazione sia da collocarsi più precocemente. Brogi, il quale è responsabile anche dell'associazione con il disegno preparatorio attribuito ad Annibale Carracci oggi conservato agli Uffizi nel 1990, riconosce nell'opera "un lirismo più cupo che

annega il colore veneto in penombre sempre più dolenti e penose”, nello stesso periodo in cui viene fatta risalire anche la produzione del *Martirio di sant’Orsola* di Imola, datato 1600.

Il tema dell’opera è la sensualità e la vergogna, come osserva la Feigenbaum, e l’artista descrive la scena in una maniera provocante agli occhi dello spettatore per trasmettere al meglio il suo carattere morale, tramite l’utilizzo del putto in lacrime in alto a sinistra, unico punto messo in luce in richiamo al chiarore della carnagione di Susanna.

Riferimenti bibliografici:

C. C. Malvasia, *Felsina pittrice* [1678], I, Bologna, 1841, p. 335.

D. Benati (scheda), in *Banca Popolare dell’Emilia-Romagna. La collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Skira, Milano, 2006, p.88-91.

A. Brogi, *Un breve riepilogo (o promemoria)*, in *Ludovico Carracci. Addenda*, Fondazione Federico Zeri, Bologna, 2016, pp. 22-28.

L. Peruzzi (scheda), in *Uno scrigno per l’arte. Dipinti antichi e moderni delle raccolte BPER Banca*, Pazzini Editore Stampatore, Rimini, 2017, pp. 84-85.

Giacomo Cavedoni

Sassuolo, 1577 – Bologna, 1660

Il pianto di Giacobbe

Olio su tela, 175x100 cm

Protagonista della tela è il vecchio Giacobbe, ritratto nel momento della disperazione mentre regge le vesti insanguinate del figlio Giuseppe portategli dai fratelli invidiosi, per convincerlo della morte del giovane: il sangue sulle vesti è quello di un agnello e il giovane è stato in realtà venduto a dei mercanti di passaggio.



La scena è riconoscibile, oltre che dai dettagli della veste insanguinata e del bastone, anche dal foglio in basso a destra che reca la scritta "Jacob ait, tunica filii mei est", espediente già utilizzato dal Cavedoni in altre opere dedicate ad episodi biblici come il *Sant'Agostino* della Pinacoteca Estense di Modena oppure ancora il *Davide penitente* del Palazzo Reale di Stoccolma.

La datazione dell'opera è posta attorno al 1615, ipotesi condivisa non solo da Peruzzi, ma anche da Anna Colombi Ferretti, un periodo particolarmente prolifico per l'artista, il quale dopo la formazione in ambiente bolognese presso il Passerotti ed il Baldi, si era avvicinato anche all'Accademia dei Carracci ed in particolare a Ludovico, alla cui morte erediterà il ruolo di caposindaco dell'Accademia degli Illuminati nel 1619. Oltre allo stile fortemente legato all'ambito bolognese è riconoscibile anche una conoscenza delle correnti romane caravaggesche, ciò è

intuibile dal taglio ravvicinato utilizzato sul soggetto e la caratteristica luce che lo colpisce: di Cavedoni è infatti documentato un soggiorno presso la capitale pochi anni prima della presunta datazione dell'opera, fra il 1609 ed il 1610, chiamato da Guido Reni per aiutare nella realizzazione degli affreschi nella cappella della Pace nel Palazzo del Quirinale.

L'opera rientra in una parte della produzione tipica del maestro sassolese dedicata al genere della pittura di "stanza" come attestò lo stesso Malvasia nella biografia dedicata all'artista presente nel *Felsina pittrice*.

Riferimenti bibliografici:

C. C. Malvasia, *Felsina pittrice* [1678], II, Bologna, 1841, p. 147.

A. Colombi Ferretti (scheda) in *L'arte degli Estensi*, catalogo della mostra, Modena 1986, pp.159-160.

L. Peruzzi (scheda) in *Banca Popolare dell'Emilia-Romagna. La collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Skira, Milano, 2006, p.112-113.

L. Peruzzi (scheda), in *Uno scrigno per l'arte. Dipinti antichi e moderni delle raccolte BPER Banca*, Pazzini Editore Stampatore, Rimini, 2017, pp.86-87.

Guido Reni

Bologna, 1575 – 1642

Amore dormiente

Olio su tela, 105x136 cm

Il piccolo Amore dorme sostenendo il capo con la mano su un drappo di velluto rosso che, insieme al tendaggio scuro sulla sinistra, contrasta con la sua carnagione candida. Alle sue



spalle sulla destra si scorge un paesaggio avvolto nel buio con un chiarore all'orizzonte.

La tela è stata identificata nel 1990 da Benati con l'Amore dormiente "primo ed originale comprato per il Signor Duca di Modena dal Signor Conte Rinaldo Areosti, agente di quell'Altezza in Bologna, per dugento scudi, e che fu celebrato da tante penne sublimi", di cui parla Carlo Cesare Malvasia nella sua *Felsina pittrice*. Secondo le testimonianze, infatti, l'opera venne venduta a Bologna dal mediatore di Guido Reni, Bartolomeo Belcolare, all'agente del "Signor Duca" Cesare I d'Este il Conte Ariosti. Malvasia fa riferimento a numerosi "amorini dormienti" la cui posa viene ripresa da quella utilizzata nelle opere a tema sacro del Bambino Gesù dormiente, prodotte parallelamente nel secondo decennio del '600. Precedentemente Stephen Pepper individuò nella tela già appartenete alla collezione privata del conte Fitzwilliam.e depositata all'University Museum di Princeton quella citata dal Malvasia; successivamente lo stesso Pepper insieme a Zeri riconobbe l'attribuzione di Benati corretta. È stato proprio il dettaglio della trama pittorica fitta e vibrante, che vivifica gli effetti di luce, a confermare la tesi attributiva:

allo stesso tempo l'artista è riuscito a mantenere una bellezza nobile, severa e spoglia che invita alla contemplazione.

Il Reni, perciò, rappresenta il soggetto classico con uno stile che unisce naturalismo a linguaggio idealizzato, ravvisabile anche in opere coeve come la famosa serie dei dipinti raffiguranti quattro *Fatiche di Ercole* dipinte per il duca di Mantova oggi conservate al Louvre.

Riferimenti bibliografici:

C. C. Malvasia, *Felsina pittrice – Vite dei pittori bolognesi*, a cura di M. Brascaglia, edizioni Alfa, Bologna, 1971, p. 374.

S. Pepper, *Guido Reni. L'opera completa*, Istituto grafico Agostini, Novara, 1988, pp. 333-334.

D. Benati (scheda), in *Banca Popolare dell'Emilia-Romagna. La collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Skira, Milano 2006, pp. 106-108.

L. Peruzzi (scheda), in *Gli Este tra Rinascimento e Barocco a Ferrara e a Modena*, a cura di S. Casciu e M. Toffanello, Pazzini Stampatore Editore, Rimini, 2014, pp. 212-213.

L. Peruzzi (scheda), in *Uno scrigno per l'arte. Dipinti antichi e moderni delle raccolte BPER Banca*, Pazzini Stampatore Editore, Rimini, 2017, pp. 88-89.

Giovanni Lanfranco

Parma, 1582 – Roma, 1647

La Crocifissione

Olio su tela, 298x177 cm

La pala era stata realizzata dall'artista parmense nel corso della sua permanenza a Napoli, durata circa un decennio fra gli anni Trenta e Quaranta del Seicento. La commissione è stata fatta risalire probabilmente alla figura dell'ambasciatore spagnolo presso la corte papale dal 1628 al 1631 di don Manuel de Zuniga y Fonseca, sesto Conde de Monterrey; la destinazione dell'opera era la chiesa del convento delle Agostiniane Scalze di Salamanca: è questa, infatti, l'ubicazione più antica



in cui la sua presenza è stata attestata. La storia della pala venne ricostruita da Erich Schleier nel momento della sua presentazione in occasione della mostra tenutasi nel corso del 1999 presso le Gallerie Estensi di Modena, dopo la sua ricomparsa nel mercato d'arte svizzero nel 1985.

L'artista si era formato in primo luogo in ambito emiliano, con un forte contributo rappresentato dalla presenza del maestro Agostino Carracci, attivo a Parma al servizio del duca Ranuccio Farnese. Dopo la morte del suo primo grande maestro

raggiunte a Roma Annibale Carracci e qui sviluppò maggiormente il linguaggio barocco, che è riconoscibile anche all'interno di questa pala di più tarda produzione. I personaggi e la scena sono infatti presentati con una forte drammaticità e teatralità, caratteri accentuati anche dalla scelta del particolare taglio utilizzato che suggerisce una visione verticale dal basso verso l'alto. L'intera composizione crea un vero e proprio moto emotivo che parte dalla Vergine e raggiunge il suo apice con la disperazione della Maddalena, completamente colpita dalla luce e con le braccia protese verso l'alto. L'opera può essere facilmente accostata alla tela dello stesso artista con il medesimo soggetto della Crocifissione conservata oggi a Roma nella Galleria Nazionale di Palazzo Barberini. La composizione è molto simile e presenta poche differenze, tra cui la diversa posizione della croce: se nella tela romana essa si trova sulla sinistra, in quella della collezione BPER essa occupa il centro e risulta la protagonista assoluta su cui ricade l'attenzione dello spettatore.

Riferimenti bibliografici:

E. Schleier (scheda) in *Giovanni Lanfranco*, catalogo della mostra, Electa, Milano, 2001 p. 320.

L. Peruzzi (scheda) in *Banca Popolare dell'Emilia-Romagna. La collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Skira, Milano, 2006, p.122-125.

L. Peruzzi (scheda), in *Uno scrigno per l'arte. Dipinti antichi e moderni delle raccolte BPER Banca*, Pazzini Editore Stampatore, Rimini, 2017, pp. 90-91.

Giovanni Francesco Barbieri

detto il Guercino

Cento, 1591 – Bologna, 1666

Apollo e Marsia

Olio su tela, 67x58,8 cm

L'opera è stata identificata come il dipinto del Guercino citato come "un ritratto d'Apollo con Marsia del Guerzinda Cento" all'interno dell'inventario dei dipinti del Cardinale Alessandro d'Este a Roma redatto a seguito della sua morte in occasione del passaggio di proprietà della collezione alla principessa Giulia



d'Este nel 1672. A suggerire questo riconoscimento è stato il particolare taglio ravvicinato sui due protagonisti della tela: Apollo sulla sinistra si volge contrariato verso il suo avversario e spicca con la sua carnagione pallida, esaltata dall'interessante utilizzo della luce. A lui si contrappone in ombra sulla destra Marsia, che invece è caratterizzato da una carnagione più scura e un aspetto ferino. La luce può suggerire l'interesse dell'artista rivolto non tanto alla semplice narrazione dell'episodio mitico, intuibile esclusivamente dall'identità dei due personaggi e dagli strumenti che recano in mano, ma piuttosto alla restituzione degli aspetti più morali dei protagonisti della tela.

Per l'esecuzione dell'opera la datazione proposta sarebbe da collocarsi attorno al 1619 e il 1921, ossia antecedente allo spostamento del Guercino a Roma, in quanto le caratteristiche stilistiche riconoscibili nella tela sono ancora più vicine allo stile bolognese, con rimandi che ricordano le opere giovanili di Annibale Carracci. Secondo questa tesi il dipinto sarebbe stato portato a Roma e venduto al Cardinale Alessandro d'Este in un secondo momento. Un ulteriore fattore che avvalorava questa tesi si ritrova nelle caratteristiche fisionomiche dei protagonisti di questa tela, in quanto ricordano quelle adottate da Guercino per rappresentare i medesimi personaggi nell'*Apollo che scortica Marsia* conservata a Palazzo Pitti a Firenze, datato 1618.

Riferimenti bibliografici:

D. Mahon a cura di, *Il Guercino*, catalogo della mostra, Nuova Alfa editoriale, Bologna, 1991, pp. 138-139.

L. Peruzzi (scheda), in *Banca popolare dell'Emilia-Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Skira, Milano, 2006, pp. 128-130.

L. Peruzzi (scheda), in *Uno scrigno per l'arte. Dipinti antichi e moderni delle raccolte BPER Banca*, Pazzini Stampatore Editore, Rimini, 2017, pp. 92-93.

L. Peruzzi, *Il gusto del bello. Pittura barocca nelle raccolte modenesi del museo civico e di BPER Banca*, in *Corrispondenze barocche*, catalogo della mostra, 2020, pp. 21-30.

L. Peruzzi (scheda), in *Corrispondenze barocche*, catalogo della mostra, 2020, p.42.

Alessandro Tiarini

Bologna, 1577 – 1668

Rinaldo e Armida

Olio su tela, 120x150 cm

La rappresentazione di scene tratte dalla *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso era diventata una moda molto seguita nel corso del XVII ed era richiesta frequentemente dai collezionisti più noti dell'epoca.



Alessandro Tiarini si dedicò a più riprese nel corso della sua carriera artistica a questo tema e questa tela ne rappresenta un chiaro esempio; un'altra tela dal medesimo soggetto e dello stesso artista figurava nella collezione romana del cardinale Alessandro d'Este, oggi conservata presso il Musée des Beaux-Arts di Lille. Malvasia nel descrivere il *modus operandi* dell'artista evidenzia l'attenzione di Tiarini verso le opere letterarie da cui traeva spunto per la realizzazione delle sue opere: "Fu gran lettore e gli piacque vedere tutte le storie e le favole [...] prima di dar mano all'opera leggeva ben bene e prestamente il testo".

La scena nello specifico cattura il momento in cui la maga Armida, per via della sconfitta dell'esercito degli infedeli che aveva cercato inutilmente di appoggiare, tenta di trafiggersi con una freccia che stringe nella sua mano sinistra, ma che viene prontamente fermata dal paladino cristiano Rinaldo. Nel rendere in maniera aderente al testo la scena, l'artista bolognese aggiunge un'evidente carica erotica con la rappresentazione audace del petto scoperto della maga, la quale si torce volgendo

lo sguardo lontano da quello di Rinaldo. Questa connotazione viene accresciuta dalla sapiente regia illuministica che accompagna l'andamento diagonale della composizione e dal taglio ravvicinato sui due protagonisti.

Appoggiandosi alla datazione del *Rinaldo e Armida* di Lille, posta alla fine del secondo decennio del XVII secolo, Benati suppone che quella della tela in possesso di BPER sia da collocarsi successivamente.

Alessandro Tiarini cominciò la sua formazione a Bologna presso il Fontana e il Cesi e a Firenze dal 1599 al 1606 presso la bottega del Passignano. Tornato a Bologna fu fortemente influenzato da Ludovico Carracci, come si nota in quest'opera.

Riferimenti bibliografici:

C. C. Malvasia, *Felsina pittrice – Vite dei pittori bolognesi*, a cura di M. Brascaglia, edizioni Alfa, Bologna, 1971, pp. 464-483.

D. Benati (scheda) in *L'arte degli Estensi*, catalogo della mostra, Modena 1986, pp.169-170.

D. Benati (scheda) in *Banca popolare dell'Emilia-Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Skira, Milano, 2006, pp. 134-137.

L. Peruzzi, in *Passaggi. Tempi e geografie dell'arte a Modena dal Rinascimento alla globalizzazione*, catalogo della mostra, a cura di L. Peruzzi, F. Piccinini, L. Rivi, Modena, 2015, p.37.

L. Peruzzi (scheda) in *Uno scrigno per l'arte. Dipinti antichi e moderni dalle raccolte BPER Banca*, Pazzini Stampatore editore, Rimini, 2017, pp. 94-95.

L. Peruzzi (scheda) in *Corrispondenze barocche*, catalogo della mostra, 2020, p. 37.

Ludovico Lana

Codigoro, 1597 – Modena, 1646

San Sebastiano curato da Irene

Olio su tela, 268x172 cm

Quest'opera, dalle dimensioni paragonabili a quelle di una pala d'altare, è stata riconosciuta come la tela con "un s. Sebastiano ferito, e medicato da alcune pietose donne" descritto dal Baruffaldi, facente parte della serie di dipinti di Ludovico Lana presenti nel Palazzo di Sassuolo di Francesco I d'Este. In base ad un'incisione risalente al 1643, tratta dal



dipinto dello stesso Lana, recante una dedica al vescovo di Modena Obizzo d'Este, fratello di Francesco I, si è ipotizzato che anche il dipinto fosse stato destinato originariamente a lui in qualità di protettore dell'artista. Ciò è testimoniato anche dalle raccomandazioni scritte a suo favore nel 1634 per coinvolgerlo nella decorazione della Basilica della Ghiara a Reggio Emilia. Nel momento successivo alla morte di Obizzo l'opera sarebbe confluita nelle raccolte del duca a Sassuolo.

Lana nello stesso periodo si dedicò anche alla realizzazione di altre opere per il Palazzo di Sassuolo, aventi per soggetto storie tratte dalla *Gerusalemme liberata*, una di queste è *Erminia ritrova Tancredi ferito* oggi conservata nel Museo Civico

d'Arte di Modena e in cui si riconosce nella posa accasciata di Tancredi una somiglianza con quella del S. Sebastiano. Allievo del ferrarese Scarsellino, l'artista nella descrizione dei volti dei protagonisti di questa tela presenta delle chiare influenze dallo stile reniano, una delle voci dominanti del panorama artistico emiliano e italiano dell'epoca; a questa componente si affianca anche un'attenzione particolare nella resa vicina ai modelli classici. La scena tradisce inoltre un carattere fortemente sensuale, in modo particolare per quanto riguarda san Sebastiano ed Irene: quest'ultima spicca in maniera accentuata grazie al manto arancione. La luce che colpisce i personaggi viene usata sapientemente dall'artista evidenziando da una parte la drammaticità della scena, dall'altra suggerendo quali siano i protagonisti in contrasto con i personaggi secondari in ombra; in questi è possibile riconoscere riferimenti ad altre opere del panorama modenese, come ad esempio la testa del vecchio chinato sul santo, riconducibile al Padre Eterno della Pala di San Domenico, oggi nella Pinacoteca di Cento.

Riferimenti bibliografici:

G. Baruffaldi, *Vita degli artisti e uomini illustri ferraresi*, vol. II, Paolo Chiaorioni Editore, Ferrara, 1987, pp. 198–210.

L. Peruzzi (scheda), in *Banca Popolare dell'Emilia-Romagna. La collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Skira, 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. 220-221.

L. Peruzzi (scheda), in *Uno scrigno per l'arte*, Pazzini Stampatore Editore, Rimini, 2017, pp. 96-97.

L. Peruzzi, *Il gusto del bello. Pittura barocca nelle raccolte modenesi del museo civico e di BPER Banca*, in *Corrispondenze barocche*, catalogo della mostra, 2020, pp. 21-30.

L. Peruzzi (scheda), in *Corrispondenze barocche*, catalogo della mostra, 2020, p. 49.

Michele Desubleo

Maubege, 1602 – Parma, 1676

La Madonna della rosa

Olio su tela, 149x113 cm

La tela venne esposta per la prima volta in occasione della mostra dedicata all'*Arte degli estensi* nel 1986 e contribuì alla riscoperta del maestro di origine fiamminga Michel Desoublay, italianizzato in Michele Desubleo. L'artista dopo una prima formazione presso il pittore fiammingo Abraham Jassens, si spostò in Italia



seguendo il fratellastro Nicolas Renier entrando poi nella bottega di Guido Reni a Bologna, dal quale assorbirà e farà proprio il tratto delicato ed elegante, riconoscibile anche all'interno di quest'opera. I protagonisti della composizione sono la Madonna al centro, la quale tiene in mano una rosa, e Gesù bambino che regge invece la passiflora, presagio della sua futura Passione. Per via del linguaggio naturalistico classicheggiante e allo stesso tempo romantico adottato nella tela si riconosce anche il richiamo alla corrente dei caravaggeschi francesi, incontrati da Desubleo nel corso di un suo soggiorno giovanile a Roma. Infine, è da notare la minuziosa rappresentazione del cesto di fiori ai piedi del bambino, la quale non ha nulla da

invidiare nella resa dei dettagli alle coeve rappresentazioni di nature morte della scuola emiliana.

La realizzazione di questo dipinto è da collocarsi intorno agli anni Cinquanta del XVII secolo, epoca in cui l'artista era particolarmente attivo nel modenese: si ricordano nello stesso periodo la realizzazione *Il sogno di San Giuseppe* per la chiesa del Paradisino e il *San Francesco in estati* dipinto invece su commissione di Francesco I d'Este per la chiesa annessa al Palazzo Ducale di Sassuolo. Questo palazzo, oggi parte del circuito delle Gallerie estensi, era stato in gran parte ricostruito nel corso di quei decenni per volere del duca estense, con lo scopo di renderla una residenza destinata alla villeggiatura della propria corte.

Successivamente, negli ultimi anni di attività trascorsi nel parmense, l'artista riproporrà il medesimo soggetto in altre due tele con diverse variazioni: la prima è tutt'oggi conservata in una collezione privata, mentre la seconda si trova nella chiesa di Santa Maria della Steccata a Parma.

Riferimenti bibliografici:

L. Peruzzi (scheda), in *L'arte degli Estensi*, catalogo della mostra, Modena 1986, p. 194.

L. Peruzzi (scheda), in *Banca Popolare dell'Emilia-Romagna. La collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Skira, 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. Casciu e M. Toffanello, Modena 2014, p. 222-223.

L. Peruzzi (scheda), in *Uno scrigno per l'arte. Dipinti antichi e moderni delle raccolte BPER Banca*, Pazzini Stampatore Editore, Rimini, 2017, pp. 98-99.

L. Peruzzi, *Il gusto del bello. Pittura barocca nelle raccolte modenesi del museo civico e di BPER Banca*, in *Corrispondenze barocche*, catalogo della mostra, 2020, pp. 21-30.

L. Peruzzi (scheda), in *Corrispondenze barocche*, catalogo della mostra, 2020, p. 57.

Jean Boulanger

Troyes, 1606 – Modena, 1660

Clio, musa della storia

Olio su tela, 84x67 cm

L'opera costituisce uno dei pochi esempi esistenti di lavori su tela dell'artista borgognone Jean Boulanger. L'autore è noto principalmente per la sua attività nella decorazione ad affresco nel corso degli anni di ducato di Francesco I d'Este ed in particolare nel Palazzo Ducale di Sassuolo. In particolare, questo dipinto



viene fatto risalire al primo periodo di attività dell'artista in questo cantiere, nei primi anni Quaranta del XVII secolo. All'interno di questa residenza estense operò insieme ai principali pittori dell'epoca sulla base delle indicazioni fornite dagli eruditi e i poeti di corte, toccando il suo apice nella *Galleria di Bacco*, realizzata fra il 1650 e il 1652 al fianco dei Cittadini e il Monti.

Quest'opera, nell'utilizzo di tratti fini e aggraziati, fonde un linguaggio più tipicamente francese con quello della bottega di Guido Reni, presso la quale, secondo le indicazioni di Carlo Cesare Malvasia, Jean Boulanger si formò per almeno un decennio.

La musa viene qui rappresentata con una veste bianca ed una veste rosa coperte da un morbido drappo turchese, la sua identificazione come Clio è possibile in

quanto concorde con la descrizione dei suoi attributi canonizzati dallo storico dell'arte e intellettuale di inizio Cinquecento Cesare Ripa all'interno della sua opera *Iconologia*: la corona di alloro, la tromba ed il libro chiuso, il cui spazio era precedentemente stato occupato da un teschio, che suggerirebbe il trionfo della fama letteraria sullo scorrere inesorabile del tempo. La scelta di rappresentare questa figura mitologica ed i suoi attributi è un chiaro augurio volto a rafforzare l'immagine del duca Francesco I d'Este, ed è proprio in base alla stilistica che Daniele Benati nel 1998 attribuì la tela all'artista, il quale adottò i medesimi riferimenti per decorare il Palazzo di Sassuolo.

Riferimenti bibliografici:

L. Peruzzi (scheda), in *Banca Popolare dell'Emilia-Romagna. La collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Skira, Milano, 2006, pp. 142-143.

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.

L. Peruzzi (scheda), in *Uno scrigno per l'arte. Dipinti antichi e moderni delle raccolte BPER Banca*, Pazzini Stampatore Editore, Rimini, 2017, pp. 100-101.

L. Peruzzi, *La soda maestà del Vero. Allegoria della Storia di Jean Boulanger*, catalogo della mostra, 2018.

L. Peruzzi, *Il gusto del bello. Pittura barocca nelle raccolte modenesi del museo civico e di BPER Banca*, in *Corrispondenze barocche*, catalogo della mostra, 2020, pp. 21-30.

L. Peruzzi (scheda), in *Corrispondenze barocche*, catalogo della mostra, 2020, p. 52.

Luca Ferrari

Reggio Emilia, 1605 – Padova, 1654

Sant'Andrea

Olio su tela, 68x63 cm

La tela, il cui protagonista è riconoscibile come sant'Andrea grazie al dettaglio della croce appoggiata alla spalla destra, era probabilmente parte di una serie di opere rappresentanti gli apostoli.

Benati la identificò come opera autografa dell'artista Luca Ferrari in



base al confronto con altre opere, come ad esempio il *San Giovanni Battista* del Museo Civico d'Arte di Modena oppure con l'*Uccisione di san Pietro martire* della Galleria Estense di Modena. Sempre Benati nel descrivere la tela la associa ad una fase sperimentale legata al contatto che Ferrari ebbe con altri artisti attivi presso la Basilica della Ghiara a Reggio Emilia come Lionello Spada, Carlo Bononi e Alessandro Tiarini, suo maestro, grazie a cui avrebbe sviluppato la propensione verso l'utilizzo del linguaggio naturalistico. Sono evidenti in quest'opera influenze caravaggesche come il taglio ravvicinato sul volto del santo e l'utilizzo della luce naturale, che per Benati risulta essere di particolare interesse dal momento in cui non esistono fonti che attestino un eventuale soggiorno del pittore emiliano in ambiente romano. Probabilmente in questo senso ha avuto una forte incidenza la conoscenza di Nicolas Regnier, figura di punta del caravaggismo riformato.

Oltre alla formazione avvenuta in ambiente emiliano presso il Tiarini e il Reni a Bologna, risulta fondamentale per la maturazione del linguaggio dell'artista il soggiorno in Veneto, durante il quale risentì dell'opera di Paolo Veronese.

Questa tela rientra in quella parte della produzione dell'artista, quella rappresentante la visione più naturalista, che fino agli inizi degli anni 2000 era stata posta in secondo piano dall'attenzione dei collezionisti rispetto alle opere a soggetto mitologico e biblico: risulta tuttavia altrettanto interessante in quanto rappresentativa degli aspetti più segreti e sinceri della sua attività.

Riferimenti bibliografici:

D. Benati (scheda), in *Banca Popolare dell'Emilia-Romagna. La collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Skira, Milano, 2006, pp. 150.

L. Peruzzi (scheda), in *Uno scrigno per l'arte. Dipinti antichi e moderni dalle raccolte BPER Banca*, Modena 2017, pp.102-103.

L. Peruzzi, *Il gusto del bello. Pittura barocca nelle raccolte modenesi del museo civico e di BPER Banca*, in *Corrispondenze barocche*, catalogo della mostra, 2020, pp. 21-30.

L. Peruzzi (scheda), in *Corrispondenze barocche*, catalogo della mostra, 2020, p. 61.

Conclusioni

Dalla ricostruzione che è stata proposta relativamente alla storia e alla situazione attuale dell'attività di collezionismo e valorizzazione svolta da parte di istituzioni private bancarie, si può affermare il loro importante ruolo sempre più evidente in affiancamento a quello svolto da istituzioni pubbliche.

Come è stato evidenziato nel primo capitolo, questa attività afferisce ad una tradizione nobile ed antica che affonda le proprie radici fin dal XV secolo e che nel corso del tempo si è evoluta e modificata fino a raggiungere la condizione attuale. Spesso le pubblicazioni che si occupano del tema del collezionismo bancario tendono a porre l'accento soprattutto sull'aspetto della convenienza economica legata al mantenimento di questa tradizione, non ponendo attenzione a quanti valori siano trasmessi a livello culturale, con gli evidenti benefici che la società, grazie alla loro attività, può trarre.

Il caso di BPER evidenzia in particolare come questo valore sia fondante nella sua attività di collezionismo e in quella più recente di musealizzazione delle numerose opere che oggi fanno parte della collezione: inoltre il programma di mostre che dal 2017 ad oggi è stato proposto ai visitatori, infatti, ha dato la possibilità di approfondire la storia della cultura artistica del territorio modenese ed emiliano e di rafforzare il legame della clientela con l'istituzione della banca BPER.

Per questo motivo, anche dal punto di vista di una valutazione di tipo manageriale, l'attività legata alla creazione e mantenimento di una *corporate collection* deve essere presa in considerazione non solo come uno strumento di investimento per il valore commerciale, ma anche per un ritorno di immagine all'interno della comunità di riferimento ed uno strumento per accrescere la propria reputazione e prestigio.

La proposta di elaborazione, nel capitolo finale, di un nuovo ipotetico catalogo da affiancare alle pubblicazioni già esistenti, a supporto della fruizione della mostra

permanente, è stata fatta proprio con l'intento di facilitare questo processo di avvicinamento fra l'istituzione ed il pubblico, integrando i materiali che già sono stati prodotti sia a stampa che digitalmente e rispettandone la visione critica. La indubbia validità di queste tipologie di attività secondarie delle banche rispetto a quelle primarie svolte come istituti di credito conduce ad affermare ed auspicare che in futuro diventino sempre più comuni e diffuse, a beneficio della società.

Bibliografia

AA. VV. *La collezione d'arte della Cassa di Risparmio di Ferrara*, Centro culturale Città di Ferrara, Ferrara, 1984

AA. VV. *L'arte degli estensi: la pittura del Seicento e del Settecento a Modena e Reggio*, catalogo critico, Panini, Modena, 1986

AA. VV., *Tesori d'Arte delle Banche Lombarde*, Electa, Milano, 1995

AA. VV., *Banca popolare dell'Emilia-Romagna. La collezione dei dipinti antichi*, Skira editore, Milano, 2006

AA. VV., *Credito e cooperazione, La singolare storia della Banca popolare dell'Emilia-Romagna*, il Mulino, Bologna, 2009

AA. VV., *Filantropia e collezionismo d'arte*, Edizioni Unicopli, Milano, 2009

AA. VV., *Gli Este. Rinascimento e barocco a Ferrara e Modena*, catalogo della mostra, Pazzini Stampatore Editore, Rimini, 2014

AA. VV., *Passaggi, tempi e geografie dell'arte a Modena dal Rinascimento alla globalizzazione*, catalogo della mostra, Modena, 2015

AA. VV., *Orlando Furioso 500 anni. Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi*, catalogo della mostra, Sate srl, Ferrara, 2016

AA. VV., *Jules Van Biesbroeck, L'anima delle cose*, catalogo della mostra, 2019

AA. VV., *Collezionisti e valore dell'arte in Italia*, Edizioni Gallerie d'Italia e Skira editore, Milano, 2020

AA. VV., *Dai Medici ai Rothschild. Mecenati, collezionisti e filantropi*, catalogo della mostra, Edizioni Gallerie d'Italia e Skira editore, Milano, 2022

BARUFFALDI G., *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, vol. II, Paolo Chiarioni editore, Ferrara, 1987

BENTINI J. a cura di, *La pinacoteca Nazionale di Ferrara. Catalogo generale*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1992

BENTINI J. a cura di, *Gli Este a Ferrara. Una corte nel Rinascimento*, catalogo della mostra, Silvana editoriale Spa, Milano 2004

BROGI A., *Ludovico Carracci. Addenda*, Fondazione Federico Zeri, Bologna, 2016

CAMMELLI M. a cura di, *Il Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, Commento al decreto legislativo 22 gennaio 2004, n.42 e successive modifiche*, il Mulino, Bologna, 2007

DE BENEDICTIS C., *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Ponte alle Grazie editore, Milano, 2018

DONATI A., *Girolamo Marchesi da Cotignola*, Asset Banca S.p.A., Repubblica di San Marino, 2007

LONGHI R., in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, vol. V Officina ferrarese: 1934, seguita dagli ampliamenti 1940 e dai nuovi ampliamenti 1940-1955*, Sansoni editore, Firenze, 1980

LUZZATTI L., *La diffusione del credito e le banche popolari [Padova 1863]*, edizione critica a cura di P. PECORARI, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, Venezia, 1997

MAHON D. a cura di, *Il Guercino*, catalogo della mostra, Nuova Alfa editoriale, Bologna, 1991

MARCOLINI G., *La collezione Sacrati Strozzi. I dipinti restituiti a Ferrara*, Federico Motta Editore S.p.A., Milano, 2005

MALVASIA C. C., *Felsina pittrice [1678]*, Bologna, 1841

MALVASIA C. C., *Felsina pittrice – Vite dei pittori bolognesi*, a cura di M. Brascaglia, edizioni Alfa, Bologna, 1971

MAZZI M. C., *In viaggio con le muse. Spazi e modelli del museo*, Edifir – Edizioni Firenze, Firenze, 2010

ORLANDO A. a cura di, *Genova pittrice. Capolavori dell'Età Barocca nelle collezioni di Banca e Fondazione Carig*, Sagep editori, Genova, 2020

PAOLINO C., *Le corporate collection in Italia. Dalla ricerca alla prassi*, il Mulino, Bologna, 2019

PARMIGGIANI S. a cura di, *Antonio Ligabue. L'ora senz'ombra. Il riconoscimento come artista e come persona*, Notizie Due Società Cooperativa, Modena, 2022

PATTARANO A., *Girolamo da Carpi*, Officina libraria, Roma, 2021

PEPPER S., *Guido Reni. L'opera completa*, Istituto grafico Agostini, Novara, 1988

PERUZZI L. a cura di, *Uno scrigno per l'arte, Dipinti antichi e moderni dalle raccolte BPER banca*, catalogo della mostra, Pazzini Stampatore Editore, Rimini, 2017

PERUZZI L. a cura di, *Ospiti illustri in Galleria, Maestro dei Polittici Crivelleschi e Cola dell'Amatrice*, catalogo della mostra, 2018

PERUZZI L. a cura di, *La soda maestà del Vero. Allegoria della Storia di Jean Boulanger*, catalogo della mostra, 2018

PERUZZI L. a cura di, *Corrispondenze Barocche*, catalogo della mostra, Modena, 2020

PERUZZI L. a cura di, *Giovanni Andrea Sirani, Nettuno e la Terra*, catalogo della mostra, 2019

PERUZZI L. a cura di, *Elisabetta Sirani, Donna virtuosa, pittrice eroina*, catalogo della mostra, Notizie Due Società Cooperativa, Modena, 2021

PERUZZI L. a cura di, *Paesi vaghissimi. Giuseppe Zola e la pittura del paesaggio*, catalogo della mostra, Notizie di Due Società Cooperativa, Modena, 2021

PIROVANO C., *Raccolte d'arte delle banche lombarde, Per una storia del collezionismo*, catalogo della mostra, Electa, Milano, 1996

ROTONDI TERMINIELLO G. a cura di, *Il patrimonio artistico di Banca Carige. Dipinti e disegni*, Silvana Editoriale Spa, Milano, 2008

ROTONDI TERMINIELLO G. a cura di, *Il patrimonio artistico di Banca Carige. Sculture, ceramiche, stampe, arredi*, Silvana editoriale Spa, Milano 2009

SGARBI V. a cura di, *Natura e Maniera. Le ceneri violette di Giorgione, tra Tiziano e Caravaggio*, catalogo della mostra, Skira editore, Milano, 2004

SCHLEIER E. a cura di, *Giovanni Lanfranco*, catalogo della mostra, Electa, Milano, 2001

SINIGAGLIA E. [2012], *Valorizzazione delle collezioni d'arte bancarie a seguito del fenomeno aggregativo degli istituti di credito*, p. 12, Tesi di laurea magistrale in Economia e Gestione delle Arti e delle Attività Culturali presso l'Università Ca' Foscari (relatore: Bruno Bernardi)

TRAVAINI L. a cura di, *Il patrimonio artistico di Banca Carige. Monete, pesi e bilance monetali*, Silvana editoriale Spa, Milano, 2010

ZERI F. a cura di, *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, Electa, Venezia, 1987

ZERI F. a cura di, *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, Electa, Venezia, 1988

Sitografia

<https://www.fondazioneconfirenze.it/collezione-arte-storia/>

https://www.fondazioneconfirenze.it/it/sede_contatti/

<https://www.icom-italia.org/>

<https://www.gazzettaufficiale.it/anteprema/codici/beniCulturali>

https://www.librari.beniculturali.it/it/documenti/Normativa/Legge_1_giugno_1939_n_1_089.pdf

https://www.gazzettaufficiale.it/dettaglio/codici/costituzione/1_0_1

https://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto_dataPubblicazioneGazzetta=1990-08

[06&atto.codiceRedazionale=090G0255&elenco30giorni=false](https://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto_dataPubblicazioneGazzetta=1990-08&atto.codiceRedazionale=090G0255&elenco30giorni=false)

<https://www.acri.it/fondazioni/>

https://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto_dataPubblicazioneGazzetta=1999-01-

[07&atto.codiceRedazionale=098G0513&elenco30giorni=false](https://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto_dataPubblicazioneGazzetta=1999-01-07&atto.codiceRedazionale=098G0513&elenco30giorni=false)

<https://www.gazzettaufficiale.it/dettaglio/codici/beniCulturali>

<https://www.lagalleriabper.it/?r3d=i-primi-soci>

<https://istituzionale.bper.it/gruppo-bper>

<https://www.estense.com/?p=824667>

<https://istituzionale.bancosardegna.it/sostenibilita/il-nostro-impegno/cultura-e-territorio/il-patrimonio-artistico>

<https://www.lagalleriabper.it/wp-content/uploads/2022/08/2.-Tiziano.-Ritratto-di-Gabriele-Tadino.pdf>

https://www.lagalleriabper.it/wp-content/uploads/2022/08/3.-La-soda-maesta-del-vero_-festivalfilosofia-2018.pdf

<https://www.lagalleriabper.it/wp-content/uploads/2022/08/5.-Ospiti-illustri-in-Galleria.pdf>

<https://www.lagalleriabper.it/mostre/giovanni-andrea-sirani-la-terra-dona-a-nettuni-i-bulbi-di-tulipano/>

<https://www.lagalleriabper.it/wp-content/uploads/2022/08/7.-Protagonisti-in-posa- -festivalfilosofia-2019.pdf>

<https://www.lagalleriabper.it/wp-content/uploads/2022/09/9.-Jules-Van-Biesbroeck.-Lanima-delle-cose.pdf>

<https://www.lagalleriabper.it/wp-content/uploads/2022/08/10.-La-prospettiva-delleffimero- -festivalfilosofia-2020.pdf>

https://www.lagalleriabper.it/wp-content/uploads/2022/08/Corrispondenze_barocche-1.pdf

<https://www.lagalleriabper.it/wp-content/uploads/2022/08/13.-Elisabetta-Sirani.-Donna-virtuosa-pittrice-eroina.pdf>

<https://www.lagalleriabper.it/wp-content/uploads/2022/08/15.-Paesi-vaghiissimi.-Giuseppe-Zola-e-la-pittura-di-paesaggio..pdf>

<https://www.lagalleriabper.it/wp-content/uploads/2022/09/5.-Modena-tra-8-e- 900.-1.pdf>

<https://www.lagalleriabper.it/wp-content/uploads/2022/09/17.-Antonio-Ligabue.-Lora-senzombra..pdf>

<https://www.lagalleriabper.it/?r3d=uno-scrigno-per-larte>

<https://quadreria.fondazioneestense.it/category/opere/>

<https://quadreria.fondazioneestense.it/la-collezione/>

https://www.google.it/books/edition/Felsina_pittrice/p_MDAAAAYAAJ?hl=it&gbpv=1&dq=felsina+pittrice&printsec=frontcover

https://www.google.it/books/edition/Felsina_pittrice/2RFaAAAAAYAAJ?hl=it&gbpv=1&dq=felsina+pittrice+1841&printsec=frontcover