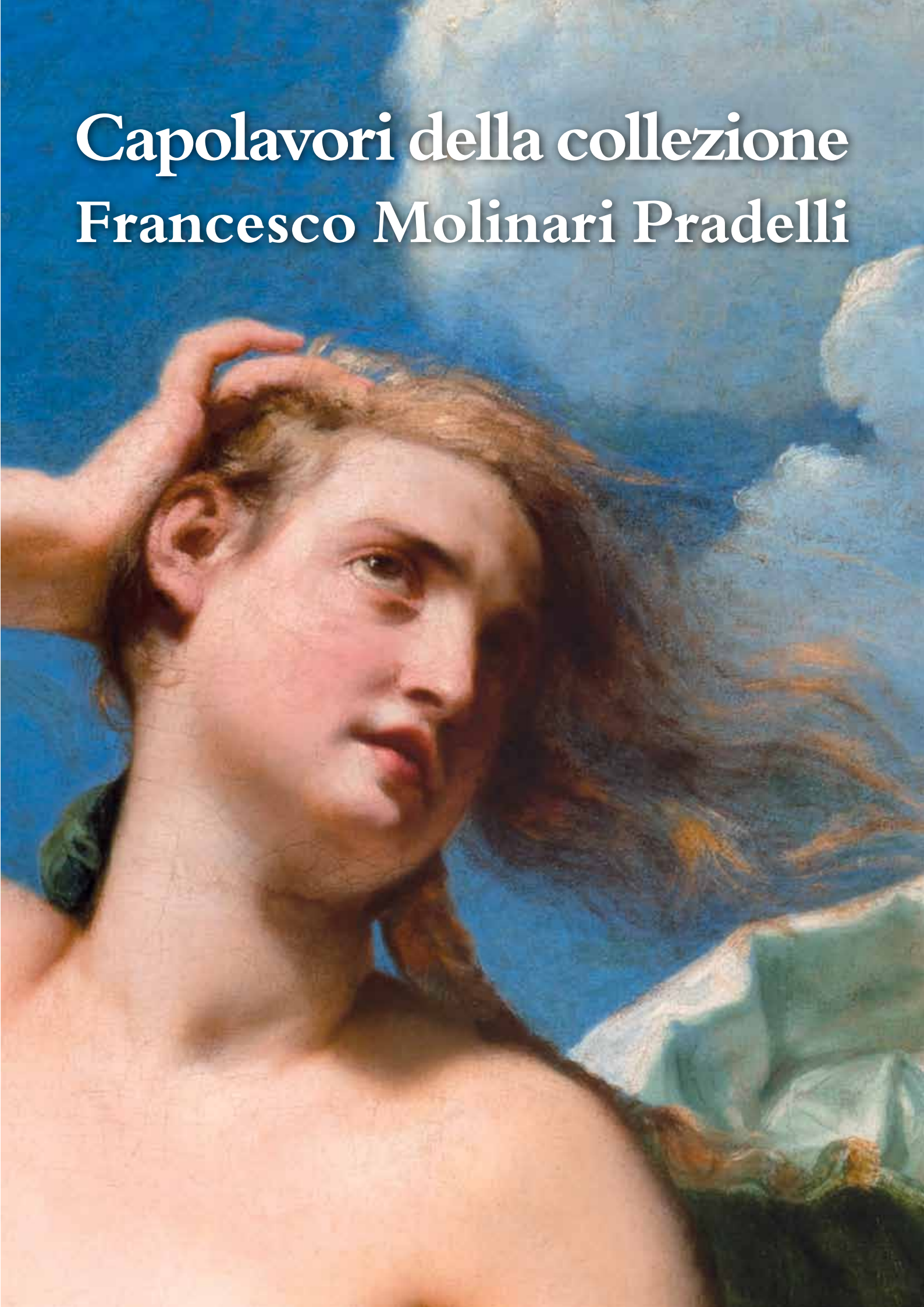


**Capolavori della collezione
Francesco Molinari Pradelli**



Capolavori della collezione Francesco Molinari Pradelli

Bergamo, 4 - 24 ottobre 2014
Palazzo Storico Credito Bergamasco

Testi

Simone Facchinetti

Angelo Mazza

Angelo Piazzoli

Crediti fotografici

Lidia Patelli

Progetto grafico

Drive Promotion Design

Art Director

Giancarlo Valtolina



In collaborazione con



**Capolavori della collezione
Francesco Molinari Pradelli**



Dagli Uffizi a Palazzo Creberg

Siamo particolarmente orgogliosi di presentare al pubblico bergamasco una selezione della collezione di Francesco Molinari Pradelli (1911 - 1996). Lo siamo in virtù della qualità della raccolta, recentemente esposta a Firenze, presso la Galleria degli Uffizi.

Il celebre direttore d'orchestra nel 1939, giovanissimo, ha calcato il palcoscenico del Teatro Donizetti. La sua partecipazione è puntualmente registrata dalle cronache del tempo anche per la stagione lirica del 1941. Nel corso del dopoguerra la sua presenza a Bergamo si fa più assidua. Nel 1952 dirige *Arlecchino Re* e nel 1954 si cimenta con *Lucia di Lammermoor*, interpretata da una star internazionale quale Maria Callas. In tali occasioni le scenografie sono realizzate rispettivamente da Erminio Maffioletti e Trento Longaretti, artisti cari al pubblico del Palazzo Storico del Credito Bergamasco.

Nella prefazione all'album della mostra, Angelo Mazza spiega chiaramente quali sono stati i momenti in cui si è formata la collezione di opere d'arte antica di Francesco Molinari Pradelli, ancora oggi rimasta indivisa grazie alle generose cure degli eredi. È pur vero che se la fama del direttore d'orchestra si è accresciuta è anche grazie alle scelte collezionistiche che ha saputo operare. Saper scegliere la bellezza – come possedere l'orecchio musicale – è un dono straordinario. E senza tema di smentita si può affermare che Francesco Molinari Pradelli aveva questo dono.

Per renderlo ancora più chiaro ed evidente abbiamo pensato di illustrare l'album di mostra con una serie di dettagli delle opere esposte, delle quali Simone Facchinetti ci fa cogliere – con profondità e con arguzia – i tratti salienti, con brevi e incisive schede esplicative. Così il visitatore potrà accorgersi che a partire dai dettagli è possibile accennare alla complessità di una storia, condensata in una piccola superficie dipinta.

Pensiamo di aver fatto un regalo straordinario al nostro pubblico, grazie alla generosa disponibilità degli eredi che ci hanno consentito di disporre – del tutto gratuitamente – di una ventina di capolavori assoluti; di ciò li ringraziamo con convinzione e riconoscenza.

Chi l'avrebbe mai detto o solo pensato, pochi anni fa: una grande mostra “*dalla Galleria degli Uffizi al Palazzo Storico del Credito Bergamasco*”.

Bergamo, luglio 2014

Angelo Piazzoli
Segretario Generale
Fondazione Creberg



Un direttore d'orchestra, una villa nella pianura bolognese, una collezione di dipinti antichi

La celebrità di Francesco Molinari Pradelli direttore d'orchestra, stabilmente consolidata, è affidata ai ricordi, alle registrazioni video degli spettacoli, alle incisioni discografiche. L'ammirazione nei confronti della sua collezione di dipinti d'età barocca costituita nell'arco di poco più di vent'anni, dalla fine degli anni cinquanta alla fine degli anni settanta, o poco oltre, è andata invece crescendo parallelamente agli avanzamenti della critica d'arte ai quali la stessa collezione ha contribuito e alla conoscenza progressiva delle modalità della sua formazione; autentica proiezione delle quotidiane frequentazioni del maestro nel mondo dell'arte, dei suoi scambi internazionali sull'onda del montante successo della professione, tra Europa e America, della sua sensibilità artistica e dell'inclinazione del suo gusto estetico.

Di modeste origini, Francesco Molinari Pradelli (1911 - 1996) nasce a Bologna e si educa nel Liceo Musicale "Giambattista Martini", poi Conservatorio di Musica, in quella via Zamboni che unisce gli istituti culturali cittadini di fondazione o riorganizzazione napoleonica, dallo stesso Liceo Musicale al Teatro Comunale e all'Università, dalla Pinacoteca all'Accademia di Belle Arti. Il perfezionamento a Roma sotto la guida di Bernardino Molinari lo avvia alla carriera di direttore d'orchestra, con la rapida affermazione pronosticata da Arturo Toscanini già alla fine degli anni trenta. Presente nei teatri di Roma, Milano, Firenze e Pesaro per l'esecuzione di concerti, si segnala negli anni quaranta per la direzione di opere del grande repertorio lirico, da *Rigoletto* a *La favorita*, da *Tosca* a *Walkiria* calcando le scene dei maggiori teatri a Milano, Venezia, Trieste e Verona. Davanti a lui si apre il sipario europeo, in un crescendo che lo mette in rapporto con i maggiori esecutori e con i cantanti di grande fama; preludio ai contratti con i teatri di San Francisco e di Los Angeles e, a partire dal 1966, con il Metropolitan di New York.

Un gruppo ristretto di amici e di storici dell'arte segue inizialmente la formazione della sua raccolta d'arte, negli anni cinquanta tutta indirizzata verso la pittura dell'Ottocento e del primo Novecento, non solo italiano; ma alla fine di quel decennio il maestro, per temperamento incline a scelte risolutive, si sbarazza di quelle decine di quadri e dà vita a un primo nucleo di dipinti antichi dei secoli XVII e XVIII che incrementa con rapidità, forse affascinato dalle mostre d'arte antica realizzate nel dopoguerra; a cominciare da quelle bolognesi su Giuseppe Maria Crespi, sui Carracci e su Guido Reni, tanto che alla mostra dedicata ai *Maestri del Seicento emiliano* del 1959 figura tra i prestatori con due raffinati rametti, *la Sacra Famiglia con san Giovannino* dello Scarsellino e il seducente *Sposalizio mistico di santa Caterina e santi* di Pietro Faccini, qui esposto.

Ma Molinari Pradelli mostra l'acume delle proprie scelte privilegiando i dipinti di natura morta, un ambito di studi allora, e per lungo tempo ancora, alquanto trascurato. Alla mostra del 1964 realizzata a Napoli, Zurigo e Rotterdam, che rivelerà al grande pubblico e agli stessi studiosi l'importanza di quel genere di pittura, il maestro prende parte con il prestito di tredici dipinti di prim'ordine che attirano l'attenzione del pubblico per l'elevata qualità formale e conferiscono notorietà alla sua collezione, definita da Mina Gregori, in forza di quella coraggiosa composizione, "un *unicum* tra le prime formate in Italia nel dopoguerra". Già erano entrati nella sua collezione capolavori quali le due tele di Jacopo Chimenti detto l'Empoli del 1625, qui esposte, le due nature morte di Luca Forte, la più suggestiva delle quali, provvista della firma riportata curiosamente dallo sviluppo di tralci di vite, è pure apprezzabile in questa esposizione, e altre, sempre napoletane, dei Recco e dei Ruoppolo, in ragione delle quali il maestro viene "annoverato tra i primi conoscitori e scopritori della natura morta italiana".

La passione per la pittura barocca, alimentata nella città natale dalle visite alla pinacoteca e alle chiese che dispiegano esemplari della civiltà figurativa bolognese del Sei e del Settecento e dall'incontro con storici dell'arte dell'Università

e della Soprintendenza quali Stefano Bottari, Francesco Arcangeli, Carlo Volpe e Andrea Emiliani, cresce grazie ai contatti internazionali, coinvolgendo nel dialogo i massimi storici dell'arte italiani, come Roberto Longhi, Raffaello Causa, Federico Zeri, Giuliano Briganti, Mina Gregori e Ferdinando Bologna. Dallo scambio epistolare emerge l'autonomia di giudizio del collezionista, provvisto di occhio acuto ed esercitato nel cogliere i dati peculiari dei dipinti e dei loro autori, grazie al quale, all'occasione, è in grado di riconoscere la qualità e l'autografia delle opere e di procedere senza esitazione, con decisioni che potevano apparire avventate, ad acquisti anche impegnativi sfuggendo alle insidie sempre in agguato del mercato antiquario, ben prima di poter sentire gli accreditati interlocutori lontani mille miglia in anni in cui la rapidità e le modalità delle attuali forme di comunicazione erano impensabili. Solo ad acquisto effettuato, al rientro da qualche *tournée*, il collezionista poteva mostrare agli storici dell'arte che godevano della sua fiducia le opere individuate sul mercato austriaco, svizzero, francese, statunitense etc.

Da quel momento il quadro diventava di pubblico dominio. Disponibile per gli studi e per le esposizioni, la sua immagine cominciava a circolare sui tavoli degli storici dell'arte; appariva nelle riviste ed entrava negli album dei laureandi. L'abitazione del maestro era accessibile a tutti gli appassionati e la collezione intera, in un certo senso, assumeva una dimensione pubblica. Contrariamente alla diffusa riservatezza che sottrae opere d'arte alla conoscenza della comunità scientifica e delle persone di cultura, la disponibilità del collezionista era tale da rendere possibile nell'estate del 1984 l'esposizione a Bologna, nel Palazzo del Podestà, di centotrentasei dipinti della raccolta con un catalogo a stampa che si apriva con la premessa dello stesso Francesco Molinari Pradelli; generosa tradizione rinnovata dagli eredi, come dimostrano le recenti mostre realizzate a Bologna, in Palazzo Fava, grazie alla Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna (2012), e a Firenze per iniziativa della Galleria degli Uffizi (2014).

Peraltro caratterizza le forme di approvvigionamento della collezione un movimento in controtendenza rispetto al dilagante flusso d'esportazione delle opere d'arte conseguente al disfacimento dell'antico collezionismo nobile e borghese. Il maestro era consapevolmente orgoglioso di restituire alla propria città, e più in generale all'Italia, opere che il commercio internazionale aveva da tempo allontanato dai luoghi di origine e disperso. Il celebre *Ratto d'Europa* di Guido Cagnacci e un capolavoro giovanile di Luca Giordano come la tela con *Socrate vessato da Santippe*, condotta sotto l'influsso del naturalismo tenebroso di Jusepe de Ribera, vengono acquistati nella Galerie Sanct Lucas di Vienna, le due tele di Luca Giordano che compongono l'*Annunciazione* provengono a loro volta dall'Austria, la *Sacra Famiglia con sant'Anna* di Sebastiano Ricci che il maestro nel 1984 dichiarava di amare più di ogni altro dipinto della propria collezione, ormai definitivamente consolidata con i suoi duecento pezzi, fu acquistata nel 1969 nella Galleria antiquaria di Frederick Mont a New York, al pari del *Ratto d'Europa* del veronese Alessandro Turchi detto l'Orbetto, opere entrambe qui esposte (l'acquisto di quest'ultimo dipinto, un tempo appartenuto a Lucien Bonaparte, fratello di Napoleone, risaliva al 1968 e aveva suscitato gli apprezzamenti di Erich Schleier e di Federico Zeri, entrambi allora negli Stati Uniti). La *Natura morta* di Carlo Magini, tela commovente per il silenzio poetico che la pervade e per la modulazione delicata della luce, apparve nella galleria di un mercante parigino. La tavola con la *Missione* di Aureliano Milani, a suo tempo commissionata all'artista a Roma dal senatore bolognese Paolo Magnani e confluita nella celebre collezione Hercolani di Bologna, fu acquisita dal maestro nel 1966 presso la Newhouse Gallery di New York.

Come indicano questi dipinti, la passione per la natura morta non andava a discapito dei quadri di figura e dei soggetti di storia; e qui l'attenzione del collezionista si concentrava in primo luogo sugli artisti emiliani, presenti infatti nella collezione in numero elevato, quindi sugli artisti napoletani e infine sui veneti. Ma non mancano dipinti lombardi, toscani e romani, sia pure in numero inferiore. Può sorprendere però l'assenza dei grandi nomi: nessun dipinto dei Carracci, di Guido Reni e del Guercino, numi già consacrati dalla critica d'arte degli anni sessanta; mentre compaiono artisti allora misconosciuti che solo in seguito sarebbero stati riscoperti o individuati nel loro autentico valore. La *Susanna e i vecchi* del reggiano Paolo Emilio Besenzi ha lasciato per vari anni tanto ammirati quanto imbarazzati gli storici dell'arte, incerti tra i nomi di Cagnacci, di Cantarini o di qualche pittore veronese, fino alla soluzione avanzata da Carlo Volpe. Il folto nucleo dei dipinti di Ubaldo e di Gaetano Gandolfi (di cui qui si espongono due esemplari tra loro inventivamente collegati) pervenne alla collezione quando l'interesse nei confronti della pittura dei due fratelli, risuscitato poi in occasione della mostra sul *Settecento emiliano* del 1979 e giunto ai massimi livelli negli ultimi anni, era condiviso da pochi appassionati e da qualche studioso di glorie patrie, malgrado le ricerche condotte negli anni trenta e date alle stampe da Lidia Bianchi, studiosa in contatto con il collezionista. Il finissimo rametto di Marcantonio

Franceschini con l'*Estasi di santa Maria Maddalena* fu recuperato sul mercato antiquario viennese da Molinari Pradelli che ne rivelò l'esistenza, insieme a quella del *pendant* allora di proprietà di sir John Pope Hennessy, allo studioso statunitense Dwight C. Miller il quale stava allora avviando le pluridecennali ricerche sull'artista bolognese confluite nella monografia del 2001. Il modelletto di Giovanni Battista Tagliasacchi per la pala del Duomo di Piacenza era, al momento dell'acquisto, opera inedita di un pittore sconosciuto e furono le ricerche accanite del collezionista a sciogliere il nodo critico, con il coinvolgimento di Ferdinando Arisi. Solo dieci anni dopo l'acquisto, se non più tardi ancora, la paternità della piccola *Deposizione di Cristo nel sepolcro*, dibattuta tra Tiarini e Badalocchio, fu chiarita definitivamente da Renato Roli con il nome di Vincenzo Spisanelli. In tutti questi casi, come in altri, il collezionista aveva avvistato con occhio infallibile la qualità delle opere; nello stesso tempo, sollecitando lo studio di artisti dimenticati, svelava i ritardi della critica d'arte.

Si coglie la personalità dinamica del maestro visitando la sua abitazione nella campagna bolognese a Marano di Castenaso, osservando la sua biblioteca di storia dell'arte fornita delle principali riviste specialistiche di quegli anni e facendo scorrere le centinaia di fotografie di opere d'arte acquisite presso i laboratori fotografici della città; non solo relative agli artisti presenti nella collezione. La passione del collezionista si mescola a quella del ricercatore. La nobile figura del "dilettante" che prova piacere nel raccogliere opere d'arte è affiancata da quella dello studioso che indaga a tutto campo e, tormentato dal desiderio di trovare risposta ai quesiti critici, orienta i propri itinerari in vista della raccolta di dati utili. I viaggi a Napoli per le direzioni d'orchestra nel Teatro San Carlo erano occasione per attraversare la città e di volta in volta, a seconda degli specifici interessi, passare in rapida rassegna le pale di Massimo Stanzione esposte nelle chiese e nei musei, le tele di Micco Spadaro, gli affreschi di Luca Giordano, le opere di Francesco Solimena e di Francesco De Mura. Le carte familiari del direttore d'orchestra sono piene di appunti di viaggio che delineano i percorsi nelle diverse città, sulla trama affidabile delle guide rosse del Touring Club, tra chiese, musei civici, palazzi e pinacoteche, cui il collezionista aggiungeva le collezioni private, le gallerie degli antiquari e le case d'asta. Altri appunti registrano invece selezionati percorsi bibliografici tra storiografia antica e letteratura moderna in funzione dei diversi argomenti, dai quali traspare la suggestione degli scritti di Roberto Longhi, come è nel caso dell'arte lombarda e specificamente dello studio di un artista quale Carlo Francesco Nuvolone al quale era riferito un suggestivo dipinto che aveva ispirato al grande critico una breve nota comparsa sulla rivista "Paragone" nel 1965. In alcuni foglietti scolti ora nell'archivio familiare di Villa Marana il collezionista ha tracciato un accurato profilo bibliografico dell'artista unendo i contributi di Francesco Malaguzzi Valeri, Bice Besta e Costantino Baroni a quelli di Alfonso E. Pérez Sánchez, Mina Gregori, Mercedes Prececutti Garberi e Ugo Ruggieri. Una inclinazione, quella in favore della pittura lombarda tra Sei e Settecento, cui fu sensibile anche Gianandrea Gavazzeni, e che si svolse sotto il segno della letteratura longhiana registrando in primo luogo i contributi di Giovanni Testori, di Mina Gregori, di Marco Valsecchi e di Marco Rosci su pittori ben rappresentati nella collezione, quali Giulio Cesare Procaccini, i fratelli Nuvolone e Fra' Galgario.

Merita in particolare di essere ricordata la tavoletta con il *Trasporto di Cristo al sepolcro* di Giulio Cesare Procaccini, non solo per l'originaria segnalazione da parte di Roberto Longhi in una memorabile nota del 1966 dal titolo "L'inizio dell'abbozzo autonomo", per effetto della quale l'opera fu esposta nella mostra del 1973 sul *Seicento lombardo*, ma per la rapidità di scrittura, la brillantezza tonale, la vivacità di accordi cromatici, l'esecuzione di tocco e la freschezza inventiva di pennellate sintetiche che al direttore d'orchestra dovevano svelare tutte le "assonanze" con la felice genesi naturale e quasi spontanea di un motivo musicale. La tensione inventiva dell'abbozzo nel fermento intellettuale del pittore e le potenzialità espressive dei modelletti in vista della traduzione nel grande formato, suscettibile ancora di ripensamenti e modifiche, affascinavano il collezionista che definiva il bozzetto "momento essenziale della creazione dell'opera d'arte" e "documento fondamentale di essa".

È ben verosimile che nel loro apprezzamento il maestro Molinari Pradelli esercitasse non solo l'occhio esperto del conoscitore, ma anche l'orecchio affinato del direttore d'orchestra.

Angelo Mazza

Album

1. Jacopo Negretti detto Palma il Giovane
(Venezia, circa 1548 – 1628)
Piscina probatica
circa 1590-1600, olio su tela, cm 112,6 x 96

L'anziano miracolato occupa una posizione secondaria della scena, nonostante il pittore abbia concentrato molta attenzione nella sua rifinitura. Lo si intuisce confrontandolo con gli altri personaggi, dipinti più rapidamente, quasi di getto.

“Levati, prendi il tuo giaciglio e cammina” (Giovanni, 5, 8). Il discepolo Giovanni è ripreso alle spalle di Cristo, in posizione di testimone oculare del miracolo. La figura di Cristo si fa spazio tra i corpi degli infermi che assestano i bordi della piscina di Betsaida, a Gerusalemme. Lo fa assecondando quello che sembra un elegante passo di danza.

Lo sguardo dell'osservatore si distrae verso i numerosi fuochi della composizione, compresa la scalinata a ridosso della piscina, vista in prospettiva. Qui una giovane donna a seno scoperto si divincola dalla presa di un molestatore. Anche questa leggera nota scabrosa, assieme alla firma del pittore, collocata vistosamente in basso al centro del quadro, ci assicura che l'opera è nata per una fruizione privata.







2. Pietro Faccini

(Bologna, 1575/1576 – 1602)

*Sposalizio mistico di Santa Caterina con i Santi Gerolamo,
Giovannino e Francesco d'Assisi*

circa 1600, olio su rame, cm 43,8 x 31,5

Molleggiato e disarticolato, come solo i bambini possono essere, il piccolo San Giovanni Battista riesce a mantenersi in equilibrio con un ginocchio appoggiato al gradino del trono. Anche il putto in scultura che regge lo spigolo del basamento sembra vivo e in carne e ossa, ripreso in una posa che si direbbe impossibile. San Giovannino si gira di scatto a intercettare lo sguardo dell'osservatore e lo orienta, col gesto della mano, verso il centro della scena.

L'unico personaggio che non partecipa attivamente all'episodio, sprofondato in una concentrata lettura, è San Gerolamo. La sua espressione intensamente vera è sostenuta da una straordinaria condotta formale. Osservando i guizzi di luce che animano l'incarnato del suo volto viene in mente l'aneddoto tramandato da Cesare Malvasia nella *Felsina pittrice* (1681), quando Annibale Carracci si chiedeva, di fronte a un'opera di Faccini, "cosa mette mai costui nelle sue carnagioni? Io giurerei, che in vece di colori, fà macinare carne umana".







3. Alessandro Turchi detto l'Orbetto
(Verona, 1578 – Roma, 1649)

Ratto d'Europa

circa 1625-1630, olio su tela, cm 59 x 76

Prima ancora che illustrare un episodio mitico, tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio, il dipinto si concentra sul sentimento tragico dell'abbandono. Lo fa mettendo in scena il coro delle compagne di Europa, di cui percepiamo l'eco disperato. I profili perduti delle giovani donne fanno indugiare lo sguardo verso i loro gesti, bloccati in pose congelate, secondo un'attenta regia coreografica. Solo in un secondo momento cogliamo l'aspetto atterrito di Europa, rapita e trasportata a Creta da Zeus, nelle sembianze di un possente toro bianco. Il mare increspato – che all'orizzonte si confonde con il cielo – ha trascinato a riva una manciata di conchiglie colorate (che sarebbero piaciute a De Pisis).

Il dipinto proviene dalla collezione di Lucien Bonaparte, fratello di Napoleone. La fama ottocentesca dell'opera è testimoniata da un'incisione di traduzione, inserita nella *Storia della pittura italiana* (1852) di Giovanni Rosini.







4. Anonimo caravaggesco “Maestro del vasetto”
(attivo a Roma nel primo quarto del XVII secolo)
Frutta, verdure e vaso d'onice con fiori su ripiano di pietra
circa 1610, olio su tela, cm 49 x 65,2

Quale miglior fondale per riprendere i voli ondeggianti di una farfalla comune, il podalirio, di un muro di quinta, all'interno di una stanza? La farfalla viva – ma non per molto – si proietta verso un mazzo di fiori recisi, anche loro in corso di appassimento.

L'unico elemento della composizione che rischia di sopravvivere nel tempo, intatto, lucido e compatto, è il vaso di onice che è servito anche a fornire un nome convenzionale all'anonimo autore del quadro. Una chiara allegoria del tempo che fugge, messa in scena con tutto l'armamentario della moderna pittura caravaggesca. Anche i fenomeni rivoluzionari scompaiono e si formalizzano in accademia. Qui il taglio di luce che entra in diagonale dall'alto è solo una formula, impiegata per far volare una farfalla che sembra nata morta.







5. Jacopo Chimenti detto l'Empoli

(Firenze, 1551 – 1640)

Dispensa con frutta, verdura, salumi e formaggio

1625, olio su tela, cm 77,5 x 116,5

L'inserimento di una lettera stropicciata, trattenuta da un cordino di cuoio, spinge l'osservatore ad aguzzare la vista. Ma anche dopo lunghi sforzi non riuscirà a leggere oltre: "addi 22 di luglio / 1625 jacopo da". Un piccolo gioco tra pittore e committente, entrambi legati dalla segreta conoscenza del fatto che si cela dietro quella data, non necessariamente corrispondente all'ultimazione del quadro. Che ci fosse una stretta conoscenza tra i due lo sta a dimostrare anche il fatto che il cognome o il toponimo di provenienza del pittore non è esplicitato.

All'interno della dispensa regna un caos organizzato, tra salumi e ortaggi appesi e stoviglie e vivande appoggiate al davanzale. L'impressione immediata è che questo ricetta segreto sia stato aperto sotto i nostri occhi, proprio in questo istante, perciò si è infilata una mosca – appoggiata al grosso pezzo di formaggio – che con una mano siamo invitati a scacciare.







6. Jacopo Chimenti detto l'Empoli
(Firenze, 1551 – 1640)

Dispensa con pesce, carne, uova sode e fiasca di vino
1625, olio su tela, cm 77,5 x 113,5

L'attività documentata di Jacopo Chimenti nel genere della natura morta si concentra, e si esaurisce, in una manciata d'anni, dal 1621 al 1626. Il pittore realizza un numero limitato di dipinti, tutti eseguiti in età senile, tra i 70 e i 75 anni. Sono esercizi in cui si diletta assieme all'aristocratico capitano Pietro da Verrazzano, frequentatore della bottega del pittore. Dalle *Notizie* di Filippo Baldinucci (1681) si intuisce che questa frequentazione è anche l'occasione, per il pittore, di fare delle scorpacciate a scrocco: "L'Empoli quando sentiva che in mercato fosse stata buona pescheria, o altra delizia, accostavasi al Capitano, e dicevagli: Sig. Capitano in questo luogo starebbe assai bene il ritrarre una bella testa di storione, talvolta di vitella di latte, quaglie, starnotti, e simili; e 'l Capitano che ben intendeva il gergo, e generoso era molto, mandavagli a pigliare, lavoravavi sopra un poco, e l'Empoli poi se gli godeva".







7. Luca Forte
(Napoli, circa 1605 – circa 1660)
Natura morta di frutta e fiori
circa 1640-1650, olio su tela, cm 64 x 78,5

L'insopprimibile desiderio di stupire l'osservatore si rivela da un dettaglio, la firma del pittore "Luca Forte" che prende forma dai ghiribizzi disegnati dai tralci di vite. Prima di aver notato questo artificio, celato com'è nella zona più buia del quadro, la visione generale di una composizione concepita per meravigliare l'occhio ha già fatto il suo corso. All'inizio è la verosimiglianza dei frutti e dei fiori a colpire lo sguardo. L'attenta regia della luce è potenziata da ulteriori tocchi di bravura che si manifestano tramite le gocce di rugiada che bagnano la pelle delle cose. Anche due piccole mosche sono cadute nella trappola dell'illusione, credendola vera. Infine il colpo da maestro, determinato dalla sconcertante fruttiera di cristallo posta al centro, a creare una sensazione ambigua e deformante tra ciò che si vede in trasparenza e ciò che affiora in superficie.







8. Guido Cagnacci

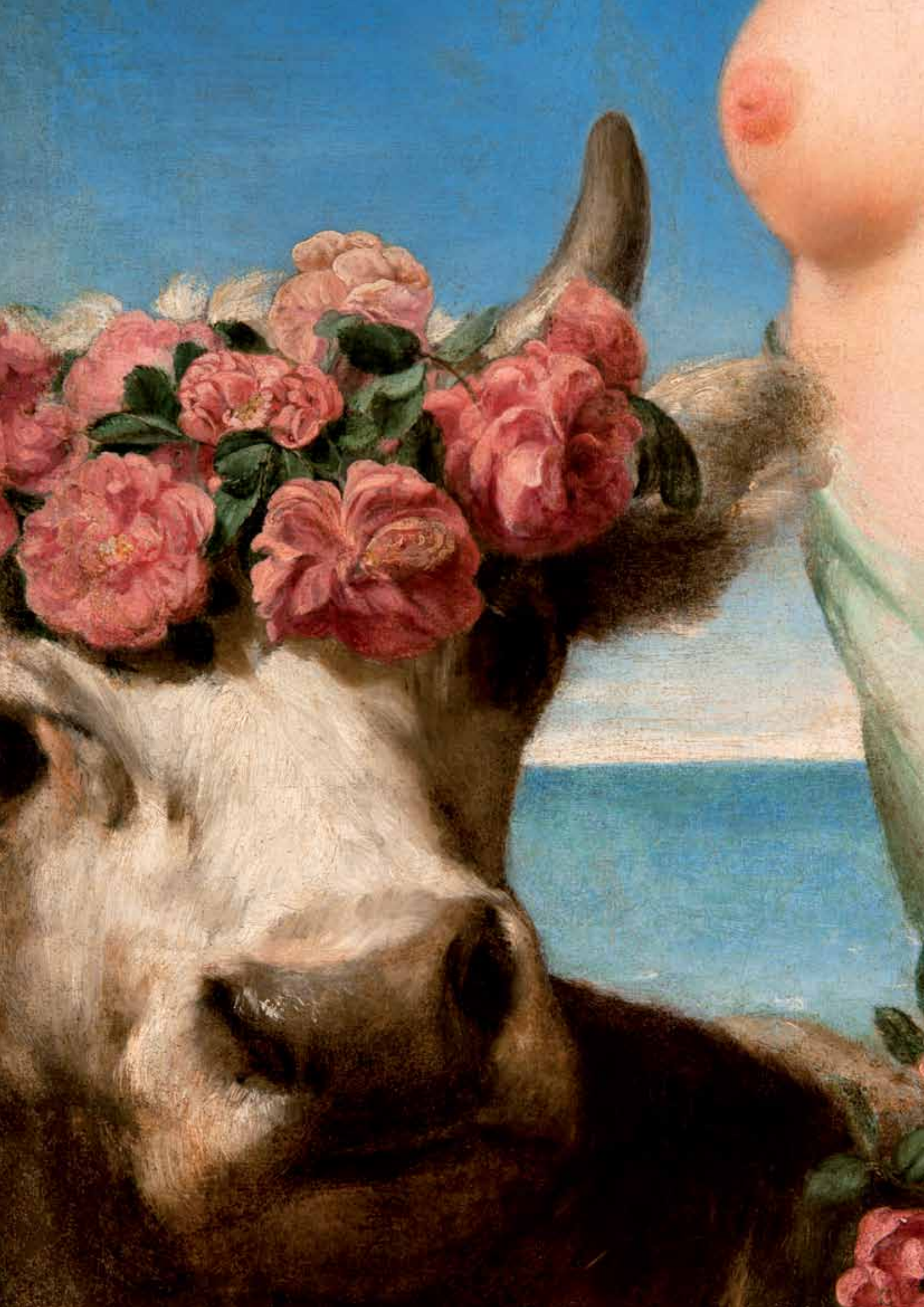
(Santarcangelo di Romagna, 1601 – Vienna, 1663)

Ratto d'Europa

circa 1650-1655, olio su tela, cm 115 x 93

La sensualità della modella che ha posato per Cagnacci è restituita senza filtri sulla tela. La scelta di mettere in primissimo piano i due protagonisti dell'episodio, narrato nelle *Metamorfosi* di Ovidio, permette al pittore di indugiare sulla bellezza carnale di Europa, innescando un meccanismo di naturale voyeurismo nell'osservatore. Anche Zeus, nelle sembianze del toro, ci guarda con aria stupita, agghindato, in maniera un po' ridicola, con una corona di fiori in testa. La sensazione del movimento è trasmessa dalle onde increspate ma soprattutto dai capelli sciolti dalla treccia e mossi dal vento. La trovata sensazionale è nella posa di Europa, con quella mano appoggiata alla testa, incorniciata da un intenso cielo blu che fa sembrare la modella una moderna Rita Hayworth. Cagnacci è orgoglioso della propria invenzione, tanto da far seguire alla firma il verbo "invenit", una sorta di *copyright* posto sull'immagine.





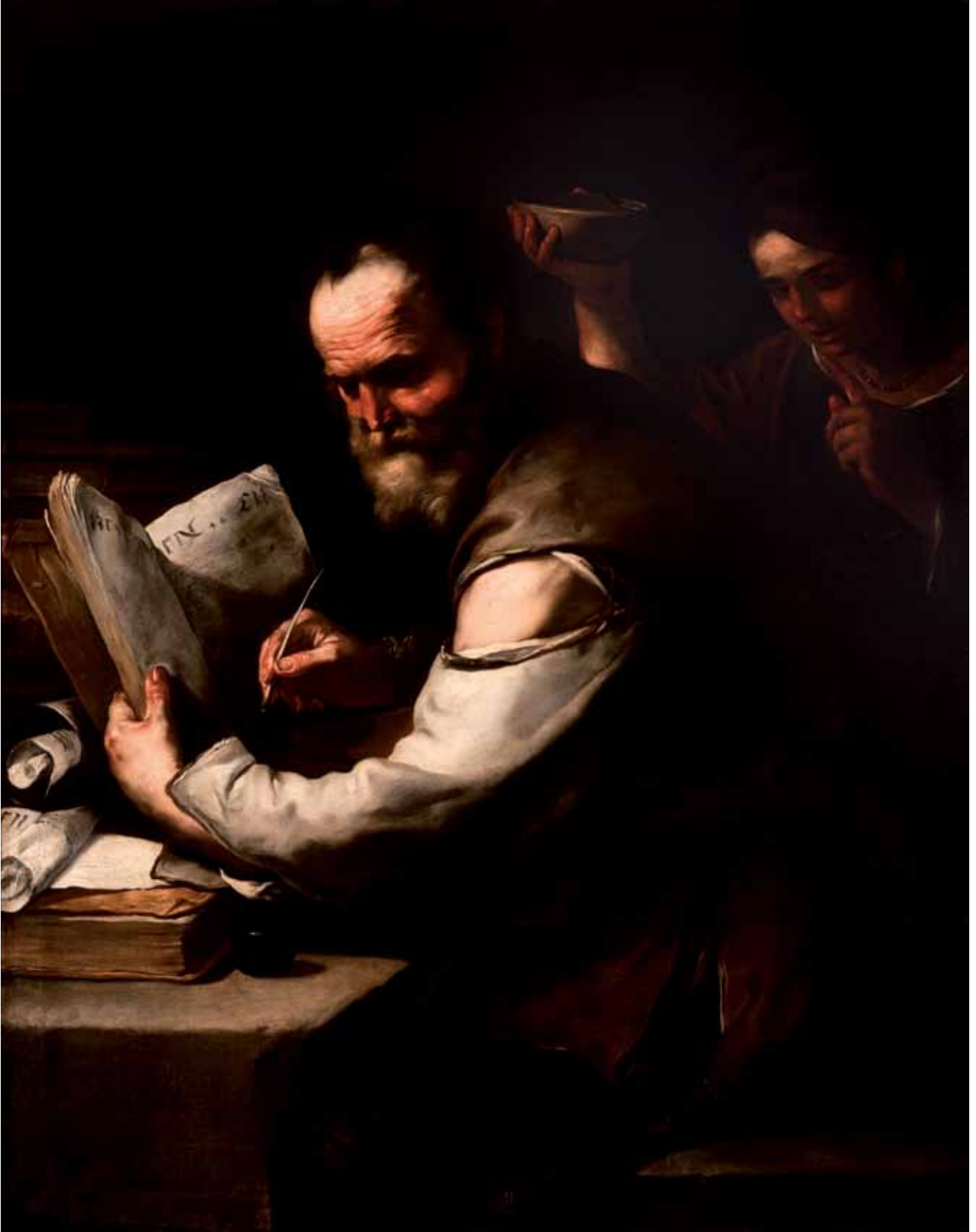


9. Luca Giordano
(Napoli, 1634 – 1705)
Socrate vessato da Santippe
circa 1662-1665, olio su tela, cm 127,5 x 100,5

I movimenti delle mani suggeriscono che il barbuto personaggio è tutto concentrato nell'azione della scrittura. Si sta girando per attingere nuovo inchiostro dal calamaio e nel movimento rende ancora più vistosa la sua trasandatezza, con quella manica scucita. Solo in un secondo momento notiamo la figura di quinta che esce dalla zona d'ombra. È lei che cerca di stabilire un contatto diretto con l'osservatore, coinvolgendolo attivamente nello scherzo. Con l'indice portato alla bocca ci invita a stare fermi in silenzio, assistendo a quello che sta per accadere. Lei è Santippe, moglie di Socrate, e dopo aver urlato con il marito, senza ottenere nessun risultato, è pronta a rovesciargli addosso, inaspettatamente, dell'acqua. Dopo l'episodio, secondo Diogene Laerzio, Socrate avrebbe detto: "Non lo dicevo io che Santippe, dopo aver tuonato, avrebbe anche fatto piovere?".







10. Marcantonio Franceschini

(Bologna, 1648 – 1729)

Estasi di Santa Maria Maddalena

circa 1680, olio su rame, cm 42,2 x 55

I principali strumenti di meditazione di Santa Maria Maddalena, la croce e il teschio, sono ordinatamente disposti sul gradino di roccia. Dalla mano le è scivolato il flagello di corda, usato per la penitenza corporale. Il raggiungimento dell'estasi sta avvenendo sotto i nostri occhi, complici la musica e il canto prodotti da una visione mistica, costituita da un gruppo di angeli atterrati a bordo di soffici nuvole.

Il preziosissimo dipinto su rame nasce in *pendant* con la *Santa Maria Egiziaca comunicata dall'abate Zosimo*, conservata al Metropolitan Museum di New York. Entrambi sono stati eseguiti intorno al 1680 e fatti oggetto, nel 1709, di un dono diplomatico da parte della città di Bologna a Papa Clemente XI.



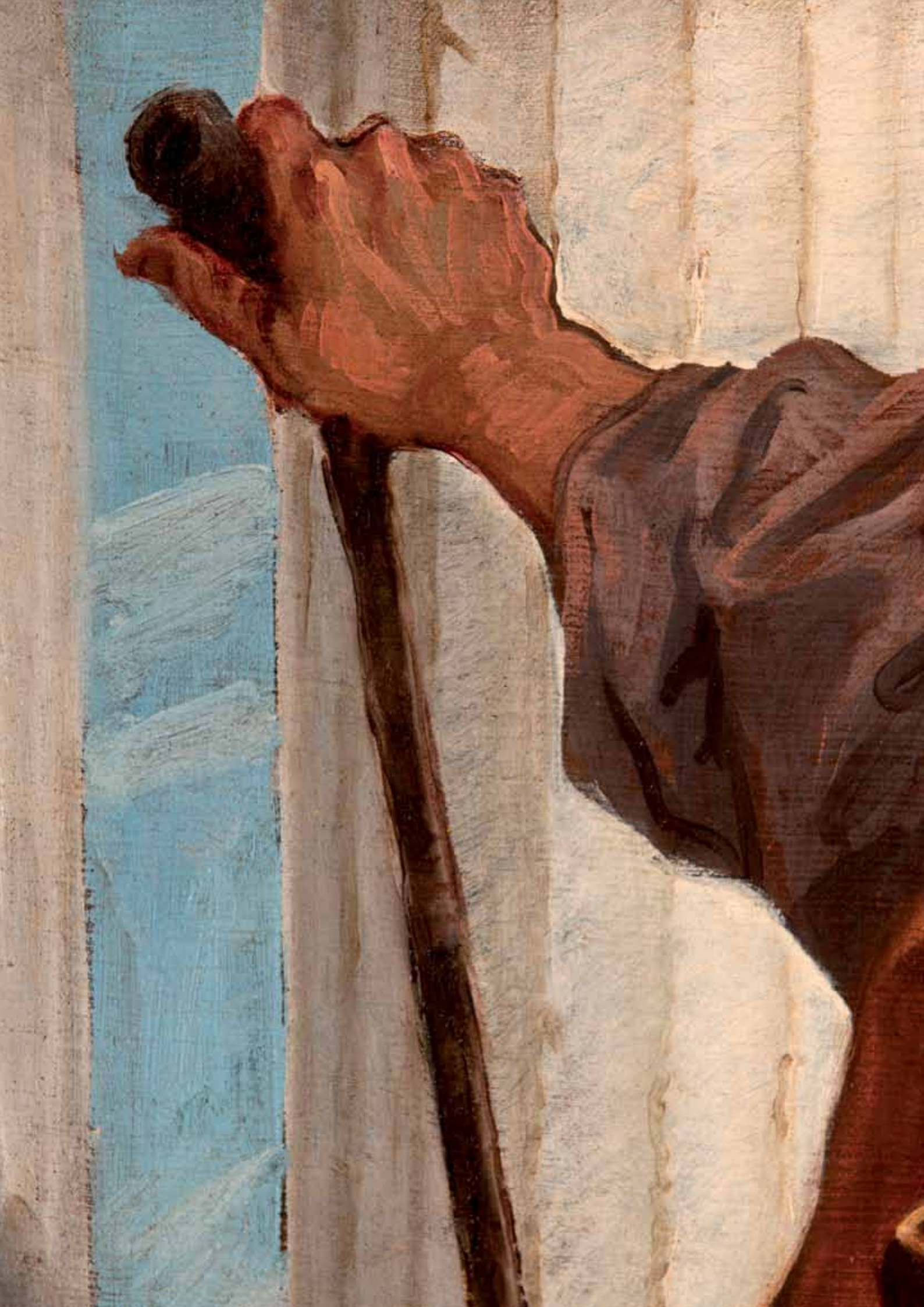




11. Sebastiano Ricci
(Belluno, 1659 – Venezia, 1734)
Sacra Famiglia con Sant'Anna
circa 1708, olio su tela, cm 140,5 x 105,5

Forse non si era mai vista prima, a Venezia, una pittura tanto sprezzante e azzardata. Lo è a tal punto che possiamo cogliere i rapidi movimenti del pennello, le sfregature della superficie, i tocchi tracciati con segni decisi e nervosi. Se poi abbassiamo gli occhi sulla veste di Sant'Anna il risultato si fa smisuratamente capriccioso, al limite dell'astratto.

Il consapevole recupero del magistero di Paolo Veronese coincide con il suo disinvolto superamento. Nel nostro dipinto gli ingredienti veronesiani sono chiari (la posa sbilanciata del San Giuseppe, lo scenario all'aperto, l'ambientazione architettonica), stravolti alla luce di una incontenibile vitalità.







12. Vittore Ghislandi detto Fra' Galgario
(Bergamo, 1655 – 1743)

Ritratto di Carlo Tinti

circa 1725-1730, olio su tela, cm 98 x 74

“In Vienna pure vedesi il ritratto di Carlo Tinti Bergamasco, che dal Barone Bartolomeo suo Figlio viene conservato”. Secondo Francesco Maria Tassi (1793) il ritratto di Fra' Galgario era quindi posseduto dal figlio Bartolomeo Tinti, all'epoca residente a Vienna. Il personaggio e il suo casato sono celebrati, in terza rima, dall'abate Giovan Battista Angelini (1720): “Da nessun vino di bontà son vinti / i vini di Chiuduno, ove alla luce / uscì Bartolomeo barone Tinti. / Per ricchezza, e per titoli riluce / in Vienna ne' maneggi di gran mente, / e da quel ch'è la prova si deduce. / Del rege lusitan è residente / aulico consiglier; Francia e Lisbona / per Leopoldo l'ebbero presente. / Con enfasi nel mondo si ragiona / del suo gran trattamento in tutti i modi; / lungi 'l suo nome celebre risuona. / Di sua prudenza è merito, che godi / amor, e stima; e nell'augusta corte / ha di modesto, e splendido le lodi. / Per dar ospizio a principi le porte / del suo palagio aperte stanno, ed usa / con larga mano, e cor sua ricca sorte. / Su l'ali de la fama s'è diffusa / pel mondo quella massima da grande, / ch'ha di beneficar nell'alma infusa”.







13. Bartolomeo Nazari

(Clusone, 1693 – Milano, 1758)

Autoritratto

circa 1725-1730, olio su tela, cm 110,5 x 94

Grazie a un nastro di stoffa agganciato al telaio il quadro rimane leggermente inclinato in avanti, appoggiato su una mensola. Il pittore ha voluto esibirsi in un esercizio illusionistico, mettendo in mostra le proprie abilità tecniche. Il titolo dell'opera potrebbe essere "Ritratto di un autoritratto", simile, nell'ideazione a quello dipinto da William Hogarth nel 1745, ora alla Tate Britain di Londra. Il punto di massimo virtuosismo è concentrato nella mano che regge il portagessetto, talmente verosimile da illuderci che stia fuoriuscendo dallo spazio dipinto. C'è da chiedersi se un'immagine del genere non sia da leggere in parallelo alla soddisfatta lusinga di "essere annoverato tra gli illustri pittori bergamaschi", secondo la garanzia che lo storico Francesco Maria Tassi faceva al Nazari nel 1748.







14. Domenico Gargiulo detto Micco Spadaro
(Napoli, 1609/1610 – 1675?)

Il tempio di Venere a Baia

circa 1645-1655, olio su tela, cm 51,7 x 77,7

Il bestiame, governato da due pastori, è radunato in una zona d'ombra, in prossimità delle acque salmastre. Al centro è descritto il cosiddetto tempio di Venere a Baia, rimasto straordinariamente quasi intatto. In lontananza si apre la veduta del golfo, con dei pescherecci attraccati e degli uomini che gesticolano sulla spiaggia.

Più in prossimità altri due uomini si voltano, curiosi, verso un personaggio con le calze blu che ha attirato l'attenzione di un pastore. Quest'ultimo lo scruta dall'alto, appoggiato a una lunga canna. Osserva l'eccezionalità del fatto che un pittore stia disegnando dal vero un antico rudere romano, includendo se stesso nel dispositivo dell'invenzione.







15. Carlo Bonavia

(Napoli, documentato tra il 1751 e il 1758)

Veduta con il tempio di Diana a Baia

circa 1750-1765, olio su tela, cm 50,5 x 78

La luce dorata che avvolge il paesaggio sembra indicare che la veduta è stata ripresa in un momento del giorno prossimo al tramonto. Tutto avviene con lentezza, dal giovane che si allontana in groppa a un asino, fino ai marinai che armeggiano vicino all'imbarcazione. Quest'ultima è servita alla coppia di aristocratici per raggiungere, presso Baia, le rovine del tempio di Diana. Per cogliere la monumentale architettura in rovina la coppia è salita sopra uno scoglio arrotondato, collocato proprio al centro, alla cui base si leggono le iniziali del pittore. Nell'economia del quadro questo punto è considerato da Bonavia particolarmente importante, avendo collocato qui – ripresi di schiena – due presumibili turisti del *Grand Tour*, in cui l'osservatore del dipinto avrebbe dovuto riconoscersi.







16. Gaetano Gandolfi

(San Matteo della Decima, 1734 – Bologna, 1802)

Giudizio di Paride

1788, olio su tela, cm 45 x 31,5

Nella seconda metà del Settecento il bozzetto ha raggiunto, nel sistema delle arti, una posizione di autonomia. È collezionato al pari di un'opera finita e non nasce, necessariamente, in funzione di essa. Tolto il formato anche questo bozzetto ha tutte le caratteristiche di un'opera conclusa, pronta ad essere passata di mano, come conferma la scritta che si leggeva sul verso della tela: “Bozzetto Originale / del Celebre Pittore / Gaetano Gandolfi / di Bologna / trasmesso in dono a me / Lussorio Bracci Cambini / di Pisa / dall'autore mio Maestro / amatissimo / e Carissimo Amico / l'Anno 1788”.







17. Gaetano Gandolfi

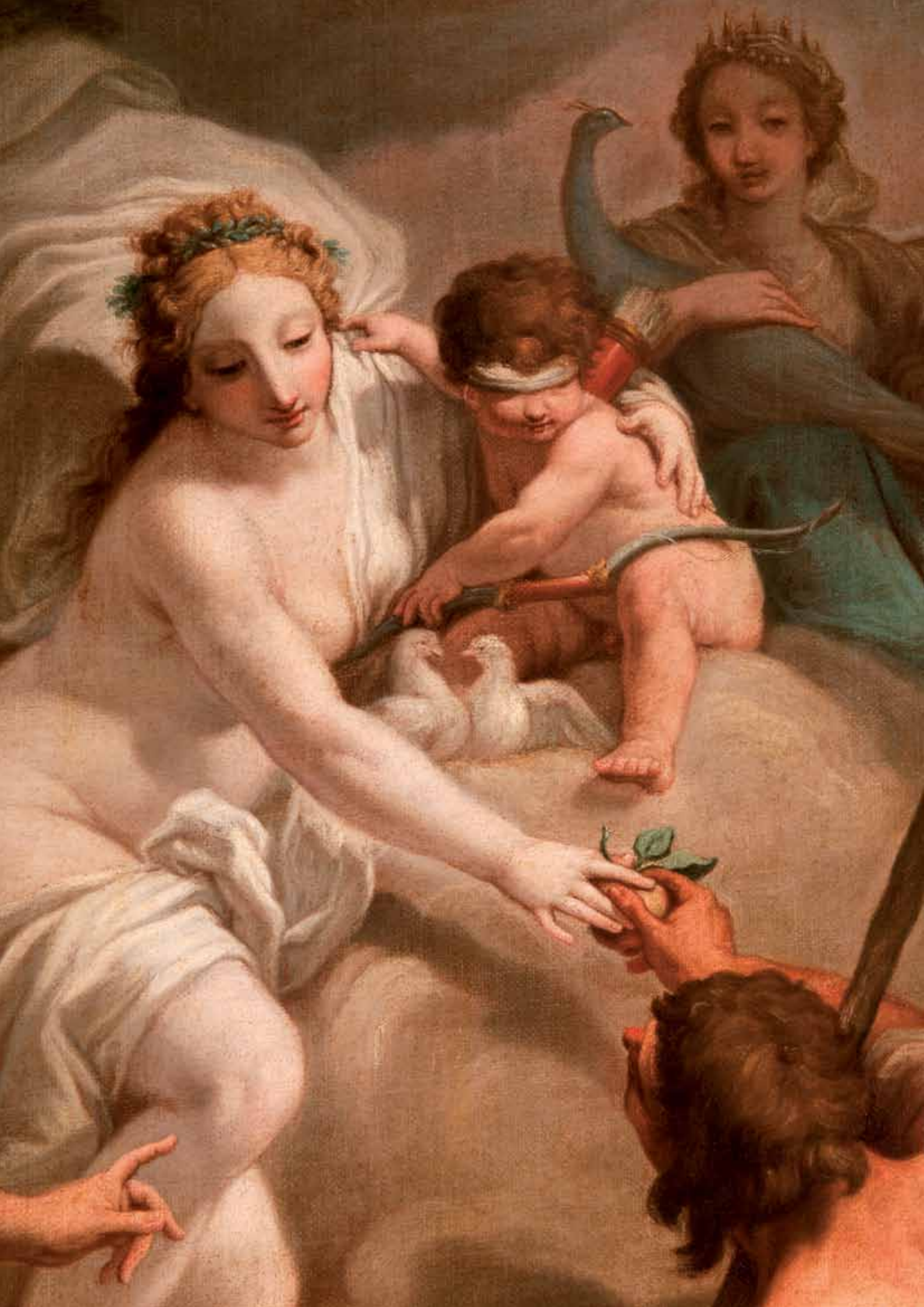
(San Matteo della Decima, 1734 – Bologna, 1802)

Giudizio di Paride

circa 1780-1785, olio su tela, cm 140 x 113

Rispetto al suo bozzetto il *Giudizio di Paride* si è ulteriormente complicato, trasformandosi in un esercizio di bravura. Atena è ripresa in una posizione innaturale, con la lancia sprezzantemente appoggiata a un braccio, un piede in bilico su uno sperone di roccia e l'altro braccio intento a trattenere lo scudo, assieme a uno sbuffo della veste rossa. Le pieghe del corpo di Afrodite sono sorrette da una vaporosa nuvola bianca e Paride è visto di schiena con il profilo perduto. Era appare distante e distaccata, abbracciata a un timido pavone e stretta alle sue corone.







RINGRAZIAMENTI

La Fondazione Credito Bergamasco manifesta la sua più sincera gratitudine agli eredi di Francesco Molinari Pradelli che, con generosità, hanno gratuitamente messo a disposizione le opere in mostra consentendo il pubblico apprezzamento di una straordinaria selezione di dipinti d'arte antica, un inno alla bellezza di rara intensità.

La Fondazione esprime altresì il suo ringraziamento alle seguenti Funzioni interne del Gruppo Banco Popolare:

- Corporate Affairs – Divisione Credito Bergamasco
- Patrimonio Artistico – Banco Popolare
- Security / Comparto di Bergamo – SGS BP
- Progettazione e Lavori Bergamo – BP Property Management

che hanno fattivamente collaborato per la buona riuscita della mostra.

Finito di stampare nel mese di settembre 2014
da *GRAFICA & ARTE s.r.l.* - Bergamo

© Copyright 2014 Fondazione Credito Bergamasco. I diritti di traduzione, riproduzione e adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.



Largo Porta Nuova, 2 - 24122 Bergamo

www.fondazionecreberg.it

