Sala n. 1 Girolamo Mazzola Bedoli pittore della maniera

Viadana, 1500 circa – Parma 1569

1. **Girolamo Mazzola Bedoli**

**Allegoria dell’Immacolata Concezione, 1533 – 1536**

Olio su tela incollata su tavola

Parma, oratorio della Concezione presso San Francesco del Prato

Inv. 141

Girolamo Mazzola Bedoli, eccellente nel mestiere di pittore e abile imprenditore, nell’arco della sua carriera aveva ricevuto diversi incarichi che gli consentirono di imporsi come il più autorevole esponente della pittura parmense dopo la morte di Parmigianino nel 1540. La grandiosa pala viene commissionata nel 1533 dalla Confraternita della Concezione presso la chiesa di San Francesco del Prato di Parma al Bedoli e a Pier Ilario Mazzola, suo suocero, ma poi viene interamente eseguita dal solo Bedoli. Complessa e non del tutto comprensibile è l’iconografia del dipinto, un’allegoria dedicata al tema dell’Immacolata Concezione della Vergine, che domina la scena nell’alto dei cieli, come profetizzato prima della sua nascita, quale mediatrice della salvezza del genere umano. In secondo piano all’interno di un tempio classico popolato dalle statue marmoree di Adamo ed Eva, simboli del peccato originale, alla sinistra della composizione, sta seduto l’imperatore Augusto, cui la Sibilla Tiburtina, vista di spalle, addita la gloria della Vergine. Al centro in secondo piano un uomo anziano sta uscendo dallo spazio sacrale del tempio, accompagnato da un giovane, che lo regge per mano. Si tratta di Gioacchino, padre della Vergine, cacciato dal tempio ebraico a causa della sua sterilità, al quale una donna con un bambino, seduta per terra, indica la scena dell’imperatore Augusto. Lo sfondo del dipinto rimane non facilmente decifrabile dal punto di vista iconografico: si riconosce una fontana con al centro una statua bronzea raffigurante Mosè con la verga in mano, cui si dissetano due giovani, dietro alla quale un corteo di figure sta entrando in una sorta di tempio a pianta circolare, sormontato da una curiosa colonna. In primo piano è raffigurato un uomo di spalle che volge lo sguardo verso lo spettatore, per diversi critici si tratterebbe del pittore che ci invita con il braccio a contemplare la scena alle sue spalle. Capolavoro della capziosità e della ricercatezza del manierismo emiliano, il quadro è compreso nell’ancona lignea originale eseguita da Marc’Antonio Zucchi, sopra la quale sono incise due scritte tratte dal libro dei Proverbi, in cui la Sapienza, figura della Vergine, parla di sé come presente in Dio prima di tutto il mondo creato.

1. **Girolamo Mazzola Bedoli**

**Madonna col Bambino e san Giovannino e angeli tra san Bernardo di Chiaravalle e san Roberto di Chaise-Dieu; in alto: Ecce homo tra san Martino di Tours e sant’Ilario di Poitiers, *1538***

Olio su tavola

Parma, abbazia di San Martino de’ Bocci

Inv. 27, 30, 69, 73, 79 e 1137

Il polittico rappresenta un traguardo importantissimo nella produzione artistica del Bedoli che vi sperimenta una concezione tutta nuova dello spazio. I sei pannelli sono concepiti unitariamente, secondo le regole della prospettiva centrale; quelli inferiori, con la Madonna col Bambino e san Giovannino dormiente, sono aperti verso una loggia con un roseto ﬁorito, mentre i due santi in alto sono visti di sotto in su, a mezzo busto, impreziositi di broccati, sotto un sofﬁtto a cassettoni. Da un punto di vista stilistico nel polittico si ravvisa un interesse da parte del Bedoli per l’arte del Correggio e del Begarelli. Il San Bernardo e il San Roberto si ispirano ai gruppi in terracotta che il Begarelli eseguì nei primi anni trenta per il monastero di San Pietro a Modena. Ma è predominante l’ascendenza correggesca che si evidenzia nella resa illusionistica del fogliame del registro inferiore. Vigore correggesco e audacia del colore sono ora accompagnati da una luce resa attiva in modo dinamico e che, nel pannello centrale, rafforza di nuova energia fisica le figure. Infine è ancora un principio correggesco a informare il gruppo della Madonna col Bambino, San Giovannino e angeli, dove le figure sono rapportate da una curva continua e ritmicamente articolata.

1. **Girolamo Mazzola Bedoli**

**Adorazione dei Magi, 1547**

Olio su tavola   
Parma, chiesa dell’Epifania – antica Certosa

Inv. 145

Il dipinto, come ricordato già da Vasari, venne realizzato da Girolamo Mazzola Bedoli per l’altar maggiore della chiesa della Certosa di Parma, intitolata a Sancta Maria Schola Dei, dove rimase fino a poco prima del 1780. Nel 1796 fu trasferito in Francia e poi riconsegnato a Parma nel 1816, anno del suo ingresso in Galleria. Le fonti attestano che venne eseguito nel 1547; rappresenta uno dei massimi raggiungimenti dell’arte preziosa e sofisticata del Bedoli, memore delle opere del Parmigianino, in particolare della Madonna dal collo lungo. La composizione risulta gremita di personaggi, che si accalcano uno accanto all’altro e resa con una gamma cromatica quanto mai sfavillante, in cui spiccano i colori rosso brillante, verde chiaro e giallo zafferano degli abiti di broccato e di velluto indossati dai tre magi. La ricerca di aristocratica preziosità, in perfetta sintonia con gli esiti più audaci del manierismo internazionale di cui il Mazzola Bedoli fu uno degli esponenti più rappresentativi, è portata al suo “regolato eccesso” negli elaborati ceselli delle brocche, dei vasi, dei copricapi, delle spade e dei calzari, muniti di eleganti speroni, nel gioco sofisticato degli sguardi e delle mani, nella tenerezza delle carni eburnee del di Gesù bambino, nella matericità tattile dei diversi oggetti dei quali giungiamo quasi a sperimentare la consistenza. Straordinaria risulta la figura del re moro Gasparre, con una tunica verde smeraldo e il capo avvolto in un turbante impreziosito da gemme preziose, accompagnato da un paggetto davanti a lui che regge l’anfora con il dono al Bambin Gesù.

Sala n. 2 Ritratti del Bedoli:

1. **Girolamo Mazzola Bedoli**

**Bartolomeo Prati, 1542 circa**

Olio su tela

Parma, collezione Dalla Rosa-Prati

Inv. 333

L’identità del personaggio effigiato in questo dipinto, concordemente attribuito dalla critica a Girolamo Bedoli, era rimasta a lungo ignota e il dipinto veniva tradizionalmente definito Ritratto di antiquario. Grazie a studi recenti è stato individuato, riconoscendone correttamente le sembianze, il celebre giureconsulto Bartolomeo Prati (1471-1542), per il quale l’artista di Viadana aveva progettato il monumento funerario collocato nella cripta del duomo di Parma. Con questo ritratto Bedoli realizza uno dei suoi capolavori, come ricordato anche nell’orazione funebre recitata durante il funerale di Prati, morto il 30 agosto del 1542. La complessa simbologia del dipinto allude infatti tutta alla morte e al congedo: i libri chiusi, i guanti, la clessidra esaurita che tiene in mano, come pure uno dei tre garofani, simbolo delle tre età dell’uomo, che ha perso tutti i petali. Il volto anziano dagli occhi infossati, quasi spenti, tutti gli oggetti al suo fianco, memoria delle sue imprese, come pure il labirinto disegnato sul grande volume rosso stanno ad indicare che la fine della sua vita è ormai vicina. L’immagine di Giano, emblema classico, ma anche simbolo di Resurrezione, e la processione di figure femminili dipinte sull’elegante anfora riconducono alle Vergini di Parmigianino in Santa Maria della Steccata. Bartolomeo Prati aveva studiato a Pavia e svolse la sua intensa attività di giurista a Parma e presso il Senato di Milano, fu luogotenente del Guicciardini allora governatore di Parma e ricoperse un importante ruolo politico in città. La tela faceva parte della collezione della famiglia Dalla Rosa-Prati, ma al momento dell’acquisto nel 1851 fu trattenuta dal duca Carlo III di Borbone e giunse nelle raccolte della Galleria solo nel 1860.

1. **Girolamo Mazzola Bedoli**

**Luigi Borra, *1535 circa***

Olio su tela

Parma, collezione Dalla Rosa-Prati

Inv. 305

Il dipinto ritrae il poeta parmigiano Luigi Borra (1517-1545), il cui riconoscimento è confermato dal confronto col ritratto del Borra nel frontespizio delle sue Amorose rime, pubblicato a Milano nel 1542. Bedoli presenta il personaggio su uno sfondo indefinito, concentrandosi sulla figura, con un’inquadratura a mezzo busto, di spalle, dove il corpo ruotato e il braccio teso in primo piano riprende i modelli della tradizione del ritratto di “maniera”. Una soluzione figurativa ripresa dai modelli di Leonardo e Giorgione per dare l’effetto di tridimensionalità della figura con il volto che guarda verso l’esterno. Anche in questo ritratto, alla lucida attenzione rivolta ai preziosi dettagli dell’elegante abbigliamento indossato dal poeta, in voga alla metà del ‘500, si accompagna una ben definita scansione spaziale e ad un sapiente gioco di contrasti di colore come si può notare per il giallo dorato del farsetto che spicca sui toni bruni del mantello e dello sfondo scuro. I lineamenti del viso, così come il colore perlaceo, hanno una ﬁnezza ed una intensità di espressione peculiari delle sue opere migliori e sono stati avvicinati a ai dipinti della prima metà degli anni quaranta, in particolare nello studio delle forme come nella tecnica, è stato accostato alla Allegoria dell’Immacolata Concezione. Il dipinto già nella collezione Dalla Rosa-Prati di Parma, dove era considerato del Parmigianino, è stato acquistato per la Galleria nel 1851; venne attribuito da tutta la letteratura critica dall’Ottocento in poi a Girolamo Bedoli, proponendone anche una probabile datazione a poco dopo il 1535, quando il poeta non era ancora ventenne.

Sala n. 3 L’eredità del Correggio

1. **Alessandro Bernabei**

Parma, 1580 - 1630

**San Benedetto consegna la regola ai santi Mauro e Placido, inizi del XVII secolo**

Olio su tela

Parma, chiesa di Sant’Alessandro

Inv. 68

Il dipinto è menzionato fra le opere della Galleria già nel 1825 da Paolo Toschi, con un generico riferimento a Girolamo Mazzola Bedoli ma è solo successivamente che viene assegnata la paternità ad Alessandro Bernabei, fratello minore del più noto Pier Antonio, in origine ubicato nella chiesa del monastero femminile benedettino di Sant’Alessandro. Il soggetto dell’opera, che raffigura San Benedetto nell’atto di consegnare la Regola ai santi Mauro e Placido, è perfettamente consono a una destinazione benedettina e nella chiesa di Sant’Alessandro è attestata l’esistenza di un altare dedicato a San Mauro. I caratteri stilistici ne suggeriscono una datazione agli inizi del XVII secolo, pur con una forte persistenza di connotazioni ancora cinquecentesche nella impostazione delle figure e nella complessa e solenne articolazione del fondale architettonico. Questo linguaggio pittorico, che si attarda su moduli del secolo precedente, mostra evidenti assonanze con l’opera dei Bernabei, artisti di estrazione sostanzialmente tardomanierista, ancora profondamente legati alla tradizione parmense, da Correggio, al Parmigianino e al Bedoli, sia pure con venature di “classicismo riformato” provenienti dall’ambito bolognese. L’equilibrato rigore delle figure e la sobria solennità della composizione, che si coniugano con una particolare morbidezza pittorica ha consentito di assegnare la tela ad Alessandro, il più giovane dei Bernabei, anche in virtù di opportuni confronti stilistici con il resto della sua produzione, datandola al periodo della maturità dell’artista.

1. **Giovan Battista Tinti**

Parma, 1558 - 1604

**Il sangue di Cristo, ultimo decennio del XVI secolo**

Olio su tela   
Parma, oratorio di Sant’Ambrogio

Inv. s.n.

Il dipinto proviene dalla chiesa di Sant’Ambrogio, dal 1696 oratorio della Confraternita delle Cinque Piaghe; con la soppressione delle confraternite cittadine, decretata nel 1911, l’oratorio fu chiuso e ridotto a uso profano mentre il dipinto pervenne alla Congregazione di Carità, che nel 1927 lo diede in deposito alla Galleria Nazionale.

La matrice culturale del dipinto è indubbiamente bolognese, con collegamenti al mai dimenticato modello tibaldesco nelle forme ampie dell’anatomia, resa però più in senso coloristico, e con l’innesto di riferimenti parmensi nelle raffinatissime mani come nel volto elegante; così pure innegabile è l’impostazione calvaertiana della posizione e del manto svolazzante segnato da risalti luminosi, anche se peculiari del Tinti sono la gamma cromatica e i passaggi tonali, che sfumano l’azzurro in un rosa tenue contrapponendolo al fondo scuro e al giallo intenso della tonacella dell’angelo.

Viene recuperata dal Tinti la tradizione più strettamente decorativa della maniera parmense, a grottesche e intrecci interrotti da nicchie con figure monocrome, adottando un motivo dorato, a foglie affrontate e nastri geometricamente disposti, che pare richiamare gli ornati del Bedoli nella crociera presbiteriale del Duomo, inserendo nelle nicchie al centro dei lati verticali angeli con i simboli della Passione; l’intento didascalico è poi accresciuto dai due cartigli con iscrizioni allusive alle ferite di Gesù, cui si legava l’intitolazione della confraternita.

Sala n. 4 La bottega dei Carracci

1. **Annibale Carracci**

Bologna, 1560 – Roma, 1609

**Compianto sul Cristo morto coi santi Chiara e Francesco d’Assisi, 1585**

Olio su tela

Parma, chiesa dei Cappuccini

Inv. 169

La grande tela che raffigura il Compianto con i santi Giovanni Evangelista, Maddalena, Francesco, Chiara d’Assisi e angeli era stata dipinta da Annibale Carracci per l’altare maggiore della chiesa dei Cappuccini a Parma, dove è ricordata con calde espressioni di elogio dalle fonti antiche. In età napoleonica l’opera fu trafugata (1799) e portata a Parigi; nel 1815 rientra a Parma e dagli inizi del 1816 si trova nelle collezioni della Pilotta.

Eseguita in età giovanile, come conferma la presenza della data 1585 sulla pietra del sepolcro sotto la mano destra del Cristo, l’impostazione della pala manifesta lo studio appassionato della pittura di Correggio, che costituisce per Annibale una guida fondamentale per emanciparsi dall’artificio della maniera e rimarrà sempre una delle componenti fondamentali della sua cultura artistica, tanto da essere considerato dalle fonti storiche uno dei migliori imitatori del maestro parmense del Cinquecento. Alla Deposizione eseguita da Correggio per la Cappella del Bono in San Giovanni Evangelista, oggi in Pilotta, si rifà, infatti, la figura della Vergine, che, svenuta sul sepolcro col capo riverso all’indietro, sorregge il corpo esanime del figlio, con la mano destra che sembra quasi accarezzarne il volto in un estremo doloroso saluto. Anche nel registro superiore del dipinto, gli angeli che portano la croce sono un preciso richiamo al turbinio di figure, nuvole e vapori luminosi che affollano la cupola del Duomo di Parma. Annibale realizza una composizione di grande intensità drammatica che si rivela particolarmente funzionale ad esprimere i nuovi contenuti morali dettati dalla Controriforma. Connessa alla destinazione dell’opera, la presenza di San Francesco e di Santa Chiara con i loro attributi bene in vista, ha valore di esempio e ribadisce l’importanza dei santi quali mediatori tra l’uomo e Dio per il raggiungimento della salvezza eterna, secondo quando indicato dai dettami controriformistici. Nella disposizione e negli atteggiamenti delle figure, come pure nella scelta della gamma cromatica egli evoca un sentimento di intensa partecipazione emotiva dei personaggi raffigurati intorno al corpo esanime del Cristo, invitando anche lo spettatore - attraverso il gesto di San Francesco - a far parte del dramma che si è appena compiuto.

1. **Annibale Carracci**

Bologna, 1560 – Roma, 1609

**Autoritratto, 1593**

Olio su tela

Venduto da Margherita Dall’Aglio Bodoni di Parma nel 1841

Inv. 324

Nel piccolo autoritratto Annibale si presenta allo spettatore con indosso un cappello di feltro a larga tesa, completamente avvolto in un tabarro scuro che nasconde la figura. La composizione particolarmente essenziale e il taglio fortemente ravvicinato concentrano tutta l’attenzione sul volto: i capelli corti, lo sguardo intenso e profondo e l’espressione ferma e sicura dell’uomo emergono dal fondo neutro con grande intensità. Alla data del dipinto, il 17 aprile 1593, come riporta la scritta sulla tela, Annibale era ormai un pittore famoso anche oltre i confini di Bologna, grazie al successo seguito al compimento delle Storie di Romolo e Remo in Palazzo Magnani, affrescate con Ludovico e Agostino e già avviate sono le trattative con il cardinale Odoardo Farnese destinate a sfociare nel definitivo trasferimento a Roma dell’autunno del 1595. Eppure qui l’artista indossa i panni tipici degli artigiani bolognesi, mostrandosi incurante del suo aspetto e di ogni vezzo esteriore, affermando con evidenza una coscienza del proprio ruolo artistico ben diversa da quella del fratello Agostino, colto e raffinato intellettuale. Il formato ridotto e la presenza di una data così precisa fanno supporre che il pittore intendesse commemorare un evento personale o donare il dipinto ad un familiare o a qualche artigiano cui egli era solito regalare, in cambio di piccoli favori, dipinti di Madonne, ritratti e altri quadretti da mettere in casa. Il dipinto è definito dall’uso di una gamma cromatica concentrata sui bruni, dosati con sapienza nel variare dei toni in modo da restituire l’evidenza materica dei tessuti, dell’incarnato, dei baffi e della barba sotto lo spiovere della luce, diffusa da destra sui toni del bruno, che conferisce al personaggio una consistenza fisica reale, rivelando precisi rimandi alla pittura veneta e uno studio assiduo del vero naturale, che ne consente una resa psicologica di grande intensità ed efficacia. Il dipinto fu acquistato nel 1841 da Margherita Allay, vedova del celebre tipografo Giambattista Bodoni.

1. **Agostino Carracci**

Bologna, 1557 – Parma, 1602

**Madonna con il Bambino e i santi Margherita di Antiochia, Benedetto (?), Giovannino e Cecilia, 1586**

Olio su tela

Parma, chiesa conventuale di San Paolo

Inv. 188

Proveniente dalla chiesa del monastero benedettino femminile di San Paolo, il dipinto fu commissionato da Margherita Farnese, sposa ripudiata del Duca Vincenzo Gonzaga, entrata poi in convento col nome di Maura Lucenia. Si spiega in tal modo la presenza di Santa Margherita nella posizione assegnata nel quadro al committente e l’identificazione del santo in abiti vescovili con San Benedetto, patrono del monastero. La figura di Santa Cecilia, invece, accompagnata dal consueto attributo dello strumento musicale, il piccolo organo portatile vicino ai suoi piedi, assume qui un preciso valore simbolico; Margherita intende forse rispondere in questo modo alle accuse di nutrire sentimenti illeciti per il musicista Giulio Cima, affermando invece un interesse per la musica del tutto innocente, coltivato solo per motivi religiosi e di elevazione spirituale. Se nell’arte parmense questo dipinto, datato 1586 come riportato sul taglio del gradino in basso, insieme con la Deposizione dipinta l’anno precedente da Annibale Carracci per la chiesa dei Cappuccini, segna l’innesto di una progressiva opposizione al manierismo michelangiolesco d’ambito lombardo e bolognese, l’opera si colloca agli inizi della carriera di Agostino propriamente pittorica. Messo giovanissimo alla bottega di un orafo e poi a quella di Prospero Fontana è proprio in questo dipinto che Agostino sperimenta i risultati appresi durante il suo primo contatto con la pittura veneta nel 1582 che si arricchiscono dei ritmi più fluidi delle composizioni di Correggio e della grazia e della dolcezza delle sue figure femminili, oltre che della raffinata eleganza di Parmigianino. Il recupero cosciente e motivato, come fu per Ludovico e Annibale e per gli altri artisti dell’Accademia degli incamminati, dei maestri rinascimentali precedenti alla maniera è evidente anche nell’impostazione della scena che presenta ancora una semplicità quattrocentesca, nella simmetria delle linee e nella presenza del panno che fa da dossale al trono della Vergine.

1. **Ludovico Carracci**

Bologna, 1555 - 1619

**Gli apostoli al sepolcro della Vergine, 1605 – 1609**

Olio su tela

Piacenza, Duomo

Inv. 166

L’enorme tela costituiva parte di un vasto ciclo decorativo, composto sia da affreschi che da tele, che ornava il presbiterio del Duomo di Piacenza, dedicato alla glorificazione della Vergine, e commissionato nei primi anni del Seicento dal nobile e colto vescovo Claudio Rangoni a due artisti in quel momento di punta, il bolognese - ma ormai naturalizzato milanese - Camillo Procaccini e il bolognese Ludovico Carracci. Così, nel vano absidale si poteva un tempo ammirare la grande tela con la Morte della Vergine, opera del Procaccini, affiancata dalle due tele di Ludovico con I funerali della Vergine e Gli Apostoli al sepolcro della Vergine conservate nelle collezioni del Complesso della Pilotta. Purtroppo questo straordinario ciclo decorativo subì un primo grave depauperamento in età napoleonica, quando i due teloni di Ludovico vennero portati a Parigi, e un colpo definitivo alla fine dell'Ottocento, con lo sciagurato ripristino "neoromanico" del Duomo piacentino. I due dipinti della Pilotta, prontamente sostituiti in loco dalle belle tele del neoclassico Gaspare Landi, al ritorno dalla Francia nel 1816 approdarono così in Galleria. Si tratta di prove veramente impressionanti, tutte impostate su un gigantismo muscolare di evidente ascendenza michelangiolesca, nelle quali il racconto si snoda drammaticamente attraverso una gestualità caricata e un'enfasi declamatoria che ne fanno due veri pezzi da antologia dei valori suasori che si annettevano alla pittura in pieno clima controriformistico, secondo modelli tipici dello stile più maturo di Ludovico.

Il quadro dei Funerali della Vergine era collocato sulla parete sinistra del coro del Duomo piacentino con, a fronte, Gli Apostoli al sepolcro, collegati narrativamente tra loro dalla fascia del sottarco all’ingresso del presbiterio che lo stesso Ludovico affrescò con un empireo di robusti angeli in scorcio.

Sala n. 5 Bartolomeo Schedoni

Modena, 1578 – Parma, 1615

1. **Bartolomeo Schedoni**

**Deposizione di Cristo nel sepolcro, 1613 – 1614**

Olio su tela

Fontevivo, chiesa dei Cappuccini

Inv. 120

Quest’opera, unitamente all’Ultima Cena, e alle Marie al Sepolcro in Galleria e ad altre tele ora conservate al Museo di Capodimonte e al Louvre, era parte di un importante ciclo pittorico voluto da Ranuccio I Farnese per la costruzione, nel 1606, del complesso conventuale cappuccino di Santa Maria Maddalena a Fontevivo nei pressi di Parma, con annessa chiesa. Il duca probabilmente, attraverso la presenza dei frati intendeva sviluppare un più diretto controllo del territorio, rinnovare con l’assistenza spirituale e caritatevole l’impegno morale della chiesa e trovare insieme una più adeguata risposta nella fede e nel sostegno di questo Ordine religioso ai suoi più intimi problemi, alle manie, alla mancanza di un erede: questioni che accompagnano Ranuccio I per l’intera esistenza. A questo unitario progetto politico, ideologico e religioso, corrispose pienamente il pittore Bartolomeo Schedoni che, dopo un inizio modenese, dal 1607 fu chiamato a Parma al servizio dei Farnese, facendosi promotore, soprattutto nella maturità, di uno stile di colta impostazione e spiccato naturalismo, oscillante fra i ricordi manieristici, l’aderenza ai nuovi ideali classici dei Carracci e l’attenzione ai fatti del naturalismo caravaggesco, conosciuto soprattutto attraverso il Lanfranco. Anche la diretta visione di Correggio risulta incisiva per la realizzazione di questo capolavoro e del suo pendant con Le Marie al Sepolcro, databili tra il 1613 e il 1614. I dipinti erano originariamente collocati a sinistra e a destra dell’altar maggiore, secondo uno schema diffuso fin dal Medioevo, che qui appare rinnovato e ampliato; nella scena della Deposizione, più teatrale e partecipe, pervasa da un’atmosfera corrusca, il dialogo assume toni di drammatica disperazione. Il muscoloso corpo di Cristo è ancora pieno di vigore, la testa ripiegata all’indietro è sostenuta da San Giovanni, il quale sembra emettere un lamento, Maria cerca spiegazioni e conforto nel gesto di Nicodemo, mentre Giuseppe d’Arimatea sfila energicamente il lenzuolo e la Maddalena manifesta tutta la sua disperazione. Il dipinto insieme agli altri due rimasti nel convento, oggi in Galleria, ma ormai diviso dal resto del ciclo acquistato da Francesco Farnese nel 1710 e ora a Capodimonte e fatti sostituire da copie, era stato prelevato e trasportato nel 1806 presso l’Accademia di Parma.

1. **Bartolomeo Schedoni**

**Le Marie al sepolcro, 1613 circa**

Olio su tela

Fontevivo, chiesa dei Cappuccini

Inv. 133

Il dipinto con Le Marie al Sepolcro rappresenta, insieme al pendant della Deposizione, l’esito più alto di un programma iconografico di grande intensità e valore che costituisce un caso davvero eccezionale di mecenatismo anche per la Corte parmense, la quale fin dagli esordi aveva puntato sulle imprese artistiche e il collezionismo per avvalorare il suo potere politico. Pur avendo a disposizione altri artisti, Ranuccio I si serve per il suo progetto dell’artista più intenso di cui potesse disporre. E così, infrangendo le austere regole cappuccine, che preferivano ambienti spogli, severi, rigorosi, essenziali, Bartolomeo Schedoni, poco più che trentenne, ma ormai pienamente maturo nello stile e nell’interpretazione, sviluppa una serie di tematiche con un intendimento inedito, che lo confermerà come uno dei più grandi protagonisti della stagione “naturalista” nella Parma di primo ’600. In questa tela egli dà una ulteriore prova della sua straordinaria maestria esecutiva e del suo personalissimo linguaggio pittorico, aderendo di volta in volta al recupero di Correggio, alle luci di Caravaggio e alle suasive proposte del naturalismo carraccesco, di sintesi ma di forte impatto emotivo. La scena, che qui raggiunge il culmine dell’espressività del pittore, fu ammirata e lodata come massimo capolavoro della sua produzione, non solo alla Corte farnesiana, ma anche dalla comunità dei cappuccini, risultando quindi una delle più interessanti opere seicentesche dell’arte parmense. Lo Schedoni, cui erano stati suggeriti i passi sacri dal Vangelo di Matteo e di Marco, interpreta la storia da grande scenografo, mettendo in scena una macchina teatrale di notevole impatto visivo. Allestisce un fondale all’alba, da cui si diffonde la luce che accentua il candore delle vesti dell’angelo, mentre le tre Marie, con i volti seminascosti dai loro manti, s’inchinano davanti al mistero in attesa di una risposta e la Maddalena, con un’espressione diafana e assorta, trattiene il suo lungo manto rosaceo, sostenendo sulle dita il vasetto dell’unguento, fragile e trasparente come in una natura morta. Protagonisti assoluti del dipinto sono l’intensa gestualità dei personaggi e l’illuminazione della scena, che entrando lateralmente conferisce alla composizione un senso quasi metafisico dello spazio, con le tonalità cariche dei colori e le incisive, profonde pieghe delle vesti che raggiungono esiti di grande forza espressiva.

1. **Bartolomeo Schedoni**

**Ultima cena, 1606 – 1611 circa**

Olio su tela

Fontevivo (PR), convento dei Cappuccini

Inv. 132

Quest’opera di Bartolomeo Schedoni raffigurante l‘Ultima Cena viene solitamente assegnata agli anni tra 1606 e 1611, precedentemente al totale rinnovamento dello stile e al cambiamento sorprendente di registro pittorico delle opere successive dell’artista. Proviene dalla parete di fronte all’ingresso del refettorio del convento dei Cappuccini a Fontevivo. Ranuccio I, nel suo disegno progettuale per Fontevivo commissionò allo Schedoni una soluzione simile a quella già adottata da Girolamo Bedoli nel monastero di San Giovanni Evangelista, con la “Cena degli Apostoli in figure quasi intiere”. Ancora una volta sono i sacri testi a ispirarlo, ed in particolare i versetti tratti dagli evangelisti Luca e Matteo, in cui Gesù seduto a tavola con gli Apostoli, annuncia che qualcuno di loro lo tradirà. Schedoni inquadra proprio il momento del concitato e corale interrogarsi su chi tra loro avrebbe mai potuto fare questo, ponendo in totale frontalità la figura del Cristo che veglia sul sonno del giovane Giovanni e assiste allo scompiglio provocato fra i discepoli dalle sue parole. Forse non ancora sufficientemente maturo per un registro alto, l’artista si limita a una buona esecuzione dentro la norma, realizzando una Cœna Domini dal tono popolare, nonostante la tovaglia di Fiandra, le brocche e le ciotole di manifattura emiliana, la ricchezza del pasto, con le carni dell’agnello nel piatto da portata. Tutto viene disposto in primissimo piano, predominano le teste barbute riprese in varie posizioni con un predominio della centralità prospettica sostenuta dall’aprirsi dei due Apostoli in controluce verso di noi, che producono una circolarità della scena. Se non fossimo davanti a una scena sacra, converrebbe pensare a quel clima “di genere” che ha caratterizzato tanto Seicento nordico, impostato a lume di candela, ai banchetti familiari, alle scene notturne di certa pittura lombarda. Ma lo Schedoni che pure doveva tenere a mente quelle atmosfere, risolve la scena con istintiva sensibilità e originalità nell’insistere esageratamente sul primo piano, concedendo alla scena sacra una regia ancora una volta teatrale, anche se non preziosa come nei quadri successivi. Dall’opera sono state tratte numerose copie ancora esistenti nella Rocca di Fontanellato, in San Liborio a Colorno, nel convento della Carmelitane a Parma, nella collezione Viezzoli a Genova, a dimostrazione del successo ottenuto.

Sala n. 6 I caravaggeschi in Emilia

1. **Trophime Bigot**

Arles, 1579 – Avignone, 1649

**Giuditta e Oloferne, 1620 - 1634**

Olio su tela

Acquisto 1972

Inv. 1981

Il dipinto fu acquistato nel 1972 da Isacco Eugenio Di Castro, antiquario in Roma e costituisce una rappresentazione consueta nella produzione di Trophime Bigot, pittore francese originario di Arles la cui vicenda artistica, piuttosto enigmatica e complessa, è stata parzialmente ricostruita solo in anni recenti. Probabilmente a Roma dal 1621 fino al 1634, dove italianizzò il suo nome in Teofilo Trufamonti, la sua ricerca risente del contatto con il naturalismo caravaggesco interpretato in direzione di una pittura a lume artificiale, con suggestivi effetti chiaroscurali, che si rifà anche allo stile dell’olandese Gerrit Van Hontorst, noto per i suoi notturni e ampiamente imitato durante il suo soggiorno romano, con un linguaggio più personale. Come in molte altre rappresentazioni di Bigot, anche in questo dipinto le figure emergono dal fondo scuro illuminate solo dal lume sorretto dalla serva, per consentire a Giuditta di colpire Oloferne, sorprendendolo nel sonno per tagliargli la testa. Il quadro presenta a un primo sguardo un insieme d’effetto molto drammatico, che trova un momento di particolare felicità inventiva nella lama che costituisce quasi una continuazione della barba di Oloferne segnandolo diabolicamente.

1. **Lionello Spada**

Bologna, 1576 – Parma, 1622

**Cattura di Cristo, 1612 – 1614**

Olio su tela

Parma, collezione Sanvitale

Inv. 171

Come gli altri dipinti di Spada della Galleria Nazionale, proviene dalla collezione Sanvitale, presso la quale già recava la corretta attribuzione all’artista bolognese, con l’indicazione della data “1612 ca.” Nel quadro, fra i più noti di Spada, l’artista dispone intorno alla figura paziente del Cristo un bel campionario di giovani manigoldi, scamiciati o chiusi in corsaletti o cotte di maglia metallica. Dove non riesce a trovar spazio per una figura, vi inserisce almeno, in una sorta di horror vacui, un pennacchio, un elmo, frammenti di volti, che emergono a malapena in secondo piano. Le tinte accese e varie che contraddistinguono i personaggi mettono in risalto per contrasto il candido torso del Cristo con lo sguardo rivolto verso il cielo, che emerge dal mantello rosso carminio che gli avvolge le spalle. La contrapposizione fra l’esasperato patetismo di Gesù e le espressioni un po’ forzate e truculente dei suoi persecutori è eccessivamente ricercata per risultare davvero commovente e il caravaggismo cui l’artista fa il verso è più di forma che reale. Resta, tuttavia, la capacità di Spada di comporre per diagonali e con ricchezza d’impasto e di cromia un finto tumulto, buono ad arredare le stanze dei nobili e dei potenti col suo gioco calcolato di colori complementari e a soddisfarne le richieste di surrogati del Caravaggio. Della fortuna dell’opera è prova l’esistenza di diverse repliche.

1. **Giovanni Lanfranco**

Parma, 1582 – Roma, 1647

**Sant’Agata visitata in carcere da san Pietro e l’angelo, 1613 – 1614**

Olio su tela

Parma, collezione Dalla Rosa-Prati

Inv. 65

Protagonista del quadro, acquisito nel 1851 dalla collezione Rosa-Prati, è Sant’Agata, una giovane siciliana di nobile e ricca famiglia vissuta nella prima metà del III secolo, la quale, fatto voto di perpetua verginità, fu sottoposta al martirio durante la persecuzione di Decio. Fra i tanti episodi della sua vita illustrati in pittura, Lanfranco sceglie un evento particolarmente simbolico: dopo il supplizio impostole da Quintiniano, l’amputazione delle mammelle, la giovane viene visitata in carcere, durante la notte, da San Pietro accompagnato da un angelo che ne guida il cammino con una torcia, il quale applica sulla ferita insanguinata un unguento miracoloso, risanandole il seno. Lanfranco propone una sottile ma intensa interpretazione del tema sacro, con una cifra stilistica inedita che lo attesta pittore intenso e un linguaggio narrativo essenziale e toccante, dove la ricercatezza classicista derivata dai Carracci si fonde con l’incisiva scelta luministica di derivazione caravaggesca. Ne sono conferma la sapiente padronanza dello spazio interno e il propagarsi di una luce fioca che si spande in diagonale colpendo il petto della santa, colta nella piena accettazione del martirio, con straordinaria naturalezza e umanità.

Sala n. 7 Gli Emiliani 1600

1. **Giovanni Lanfranco**

Parma, 1582 – Roma, 1647

**Paradiso, 1622 – 1623**

Olio su tela

Parma, chiesa di Ognissanti

Inv. 64

Il dipinto che era in origine la pala dell’altare maggiore della chiesa parrocchiale di Ognissanti in Capo di Ponte a Parma, reca in basso a sinistra l’iscrizione autografa IO.LAFRANCUS, assegnando con certezza l’esecuzione al pittore parmense Giovanni Lanfranco. La chiesa di Ognissanti, documentata già agli inizi del 1200, fu ricostruita e decorata negli anni 1458-88, ma già alla fine del secolo successivo versava in pessime condizioni, necessitando di un ulteriore rifacimento nei primi anni del Seicento. Risale probabilmente a questo periodo la commissione a Lanfranco. Alquanto problematica appare la datazione dell’opera, eseguita probabilmente tra 1622 e 1623 come attesta il confronto con altri dipinti dei primi anni Venti, caratterizzati da un maggiore dinamismo delle figure, definite da un plasticismo più robusto e da una gestualità più caricata ed enfatica, e da effetti di luce quasi metallici. Un’opera di sicuro impatto visivo per quella circolarità dei santi che attorniano il Padre assiso sulle nuvole in atteggiamento benedicente, e che ripropone in chiave aggiornata il movimento a spirale di matrice correggesca anche nella schiera di putti luminosissimi talora appena abbozzati che si affacciano dalle nuvole, perdendosi nella luce dorata del Paradiso. Anche i santi sono presentati dall’artista con grande maestria di profilo, di prospetto e dal basso e adottando una tavolozza luminosa e abilmente distribuita, dove non mancano i toni accesi e le proposte naturalistiche, soprattutto nella Santa Monica con il piede che sguscia dalle vesti violacee fortemente ripiegate. Nel 1799 il quadro fu confiscato e portato a Parigi dai francesi e, dopo la restituzione fu esposto dal 1816 in Galleria.

1. **Giulio Cesare Procaccini**

Bologna, 1574 – Milano, 1625

**Sposalizio della Vergine, 1617**

Olio su tela

Parma, basilica di Santa Maria della Steccata

Inv. 153

Il dipinto con lo Sposalizio della Vergine fu eseguito dal pittore bolognese Giulio Cesare Procaccini per la Cappella di San Giuseppe in Santa Maria della Steccata, dalla quale agli inizi del Settecento fu trasferito nel coro. Un pagamento erogato nel 1617 costituisce il termine per la datazione dell’opera, che stilisticamente si colloca tra l’orientamento ancora manieristico delle opere del secondo decennio e il linguaggio pienamente barocco del periodo successivo della produzione dell’artista. Nella grande pala le figure si addensano tutte in primo piano, illuminate da una luce argentea quasi irreale, in contrasto con lo spazio buio del fondo, amplificato dalla prospettiva delle volte dell’edificio. Mentre una contenuta retorica espressiva e una gestualità più convenzionale caratterizzano i personaggi principali, gli altri partecipanti alla scena sono descritti con un realismo dai toni lievemente ironici, come si osserva nella figura in primo piano a sinistra ripresa nell’atto di spezzare un bastone o, appena più indietro, la reazione sorpresa dell’uomo cui il vescovo benedicendo sbatte il piviale sugli occhi. L’interesse per una maggior ricerca naturalistica, tipica delle opere di questo periodo, risulta particolarmente evidente nell’atteggiamento della figura femminile in primo piano sulla destra, che, torcendosi verso lo spettatore, trattiene tra le braccia un vispo fanciullo. Una composizione dall’impianto grandioso e solenne in cui si fondono un delicato sentimentalismo e la ricerca del vero, con esito pienamente rispondente a quel clima di riforma cattolica dominato dal rigorismo ascetico di Carlo Borromeo. Nel 1796 lo Sposalizio della Vergine fu tra i primi quadri scelti dalle truppe napoleoniche per il Museo Imperiale di Parigi e, dopo il rientro dalla Francia, entrò a far parte delle collezioni della Galleria nel 1816.

1. **Sisto Badalocchio**

Parma, 1585 – post 1621

**Madonna col Bambino e santi Mattia e Francesco d’Assisi, 1613 circa**

Olio su tela

Parma, oratorio di San Mattia poi Sant’Anna

Inv. 1192

Il dipinto proviene dalla prima cappella a sinistra dell’oratorio della Confraternita di San Mattia a Parma, costruito nel 1613, che nel corso del terzo decennio del Seicento passò in gestione alla Confraternita di Sant’Anna. Entrò in Galleria nel 1913, dopo la chiusura al culto e la soppressione dell’oratorio. Ritenuta nelle antiche guide della città tra le opere migliori di Badalocchio, la composizione presenta la Madonna col Bambino che viene adorato da san Francesco, e a sinistra san Mattia con la scure con cui fu martirizzato, in piedi, in posizione più avanzata rispetto al gruppo degli altri personaggi. Il pittore riprende qui il discorso più apertamente emiliano, tra Bologna e Parma, impaginando il tema della Sacra Conversazione con un risultato aggraziato ed elegante, che ripete, specie nella figura dell’apostolo e nella Vergine, i toni vivaci e la dolcezza dei volti di altre composizioni realizzate in questo periodo. Vi si coglie, secondo una caratteristica tipica dello stile di Badalocchio, la capacità di fondere poeticamente esperienze diverse in un eclettismo non di maniera, ma limpido e solare, rielaborando elementi della cultura carraccesca, sia di Ludovico che di Annibale, nell’atmosfera di semplice e devota partecipazione religiosa, per accostarsi successivamente allo stile più aggiornato di Lanfranco e Schedoni, soprattutto negli effetti chiaroscurali, senza dimenticare, infine, la lezione di Correggio, evidente nella morbida rotondità delle forme del bambino e nella grazia del gesto della Madonna. Tali aspetti consentono di datare la pala al momento della costruzione dell’oratorio cui era destinata, tra 1613 e 1614, appena prima del secondo soggiorno romano dell’artista.

1. **Luigi Amidani**

Parma, 1591 – dopo il 1629

**Madonna con il Bambino e i santi Francesco d’Assisi, Agnese e Genesio, 1619 circa**

Olio su tela

Parma, chiesa di Santa Maria in borgo Taschieri

Inv. 147

Lo schema della grande pala con la Madonna col Bambino e putti con i santi Francesco, Agnese e Genesio è costruito secondo un modulo triangolare, con al vertice tre putti in volo abbracciati, che spuntano da dietro una tenda. Poco più sotto, la Madonna è seduta col Bambino su un trono decorato. Ai loro piedi compaiono san Francesco, inginocchiato, e più indietro san Genesio con un violino. A sinistra, la figura eretta di Sant’Agnese, avvolta in un ricco panneggio, accarezza un agnello e mostra con la destra una fronda di palma. Alle sue spalle, il fusto liscio di una colonna scompare dietro la tenda. Secondo le fonti storiche la tela si trovava in origine nella chiesa parmense di Santa Maria in borgo Taschieri ma già nel 1780 è ricordata sul secondo altare di sinistra della Madonna del Quartiere, dove era stata trasferita; è entrata in Galleria nel 1816, dopo il rientro da Parigi insieme ad altri beni trafugati a Parma nel periodo napoleonico. L’analisi stilistica, che evidenzia i passaggi di luce più attenuati, i profili smussati e le forme più arrotondate delle figure rivela chiare analogie con la tela della Sacra Famiglia e i Santi Elisabetta e Giovannino e quella con Sant’Agnese conservate nelle collezioni della Pilotta, evidenti anche nella analoga tipologia fisiognomica del volto della Vergine che suggeriscono una datazione dell’opera intorno al 1619, appena prima del soggiorno lombardo di Amidani, o ancora più avanti, verso la sua conclusione, poco prima della scomparsa dell’artista. Si tratta probabilmente dell’ultima importante commissione parmigiana che conclude una serie di importanti incarichi ricevuti dall’artista dai frati francescani, non solo a Parma ma anche a Fontevivo e a Casalmaggiore, come conferma la presenza di Sant’Agnese e San Genesio che erano particolarmente cari alla devozione dell’ordine.