

Carlo Bononi e i colori “di cuore liquefatto”

Giovanni Sassu

Nell'immaginario collettivo il Seicento ferrarese non corrisponde affatto a un “siglo de oro”: per molti, infatti, tale secolo, lontano dai fasti dell'aurea età Estense, è percepito come un periodo di assoluta decadenza economica e culturale che prende avvio dalla Devoluzione nel 1598 divorando ben presto come un cancro la parte migliore della città.

Lo testimoniano giudizi anche recenti, tesi a descrivere questo secolo come un «inarrestabile declino», durante il quale la città «degradata da capitale signorile a capoluogo di una provincia periferica [va] perdendo qualsiasi slancio di autonoma produzione culturale», come si legge in due testi molto noti riguardanti la storia di Ferrara.

Dalla storia *tout court* questa impostazione, frutto come spesso accade, dell'involontaria assolutizzazione del punto di vista oggetto dei propri studi, è spesso migrata nella storia dell'arte anche se, è bene ricordarlo, è stata proprio questa disciplina a studiare con profitto questo secolo (ad esempio all'inizio degli anni Ottanta con le mostre sulla chiesa di San Giovanni Battista e su Frescobaldi; o ancora i tanti studi sul collezionismo). Tuttavia, al di là degli ambiti specialistici, Ferrara resta agli occhi dei più solo il teatro della vita della grande corte cosmopolita per oltre due secoli. Non è bastato, insomma, il severo ammonimento di Roberto Longhi che, chiudendo la celebre *Officina ferrarese*, rimproverava agli «egregi ordinatori della Mostra indimenticabile» del 1933, ovvero Barbantini e gli altri curatori dell'esposizione sulla pittura estense dell'anno precedente, di non aver esposto opere successive all'età di Dosso Dossi, tralasciando quindi personalità del calibro di Bastarolo, Bastianino, Scarsellino, Bononi e Guercino, non spingendosi quindi «qualche punta fin qui, dove l'aria si abbuia appena».

Nel corso del tempo, anche chi si è spinto “fin qui”, come Eugenio Riccomini nei pionieristici e ancora fondamentali studi del 1969 e 1974, ha finito con il leggere la pittura del Seicento come un fenomeno di retroguardia nella quale l'Arte (con l'A maiuscola) viene svilita a ruolo di ancella delle esigenze catechistiche (come se questa, sia detto senza intenti polemici, non fosse la sua funzione primaria fino almeno al tardo Settecento).

Oggi possiamo finalmente capovolgere l'impostazione di questa visione, che ha origini ottocentesche, e affermare che furono proprio le rinnovate esigenze spirituali, devozionali e, perché no?, anche istituzionali a rendere particolare e originale ciò che si consumò a Ferrara per buona parte del Seicento. È possibile affermare ciò facendo tesoro degli studi che, pur languendo per molto tempo, sono letteralmente rifioriti negli ultimi anni grazie alle sistematiche indagini promosse dal Seminario Arcivescovile ferrarese e sfociate nelle pubblicazioni di Lorenzo Paliotto e Barbara Ghelfi.

La (finalmente) ritrovata dignità del Seicento estense ha consentito non solo di organizzare una mostra come *Immagine e persuasione. Capolavori del Seicento dalle chiese di Ferrara* (fig. 1) (tenutasi a Palazzo Trotti Costabili dal 14 settembre 2013 al 6 gennaio 2015, prorogata al 28 febbraio) — piccola, esemplificativa e di stimolo alla conoscenza di un patrimonio storico e artistico sconosciuto ai più e messo a repentaglio dal terremoto —, nonché di assumere una postazione d'osservazione privilegiata relativa al tema della pala d'altare e dei suoi autori più rilevanti. Tra questi, l'oggetto di questa conferenza, ovvero Carlo Bononi, considerato dagli specialisti l'ultimo grande artista ferrarese dell'età moderna.

All'aprirsi del secolo: terremoti naturali e terremoti istituzionali

Ferrara vive nel breve periodo di un trentennio ben due terremoti: quello devastante e "fisico" del 1570 (che ebbe ripercussioni fino al '74) e quello politico e istituzionale del 1598. Per quanto attiene il primo, l'opera di ricostruzione interessa molti degli edifici sacri, ponendo appena dopo Trento nuove occasioni di committenza, come documentano ancora oggi, ad esempio, San Paolo e San Francesco; il secondo, non si limita, come spesso si è ripetuto, alla costruzione della Fortezza, imposizione urbanistica oltre che militare del nuovo e imponente simbolo del potere papale, o alla spoliazione da parte dei cardinali legati delle più preziose opere d'arte d'epoca estense. Tra le figure del vescovo e quella del legato, quasi sempre espressione del potere pontificio, la creazione di nuovi organi istituzionali - come il Consiglio Centumvirale - o il rinnovamento dei vecchi - come il Consiglio Decemvirale - porta alla ribalta una classe dirigente per certi versi inedita che aveva tratto indubbi vantaggi dall'allontanamento degli Estensi. Il Seicento ferrarese è, dal punto di vista artistico, animato da queste personalità prima ancora che dai vertici ecclesiastici: attorno a figure come Enzo Bentivoglio (promotore, tra l'altro, della costruzione della chiesa cappuccina di San Aurelio), giusto per citare l'esempio più famoso, si coagulano alcuni degli esempi di committenza artistica più significativi.

A questi vanno ad aggiungersi le diverse confraternite (vedremo dopo l'esempio delle Stimate) sorte tra la fine del secolo precedente e l'inizio del nuovo. Basterebbe l'elenco delle imprese promosse da queste ultime per sconfessare l'idea della povertà culturale e artistica tanto cara a certa storiografia e riconvertirla in quella che davvero fu, come ha ben evidenziato di recente Barbara Ghelfi, una delle epoche più intense per la promozione artistica, almeno fino alla metà del secolo e che vide operare sul territorio personalità di assoluto rilievo: forestieri di grandissimo prestigio come Ludovico Carracci e Giovan Francesco Barbieri detto il Guercino, straordinarie personalità locali come Carlo Bononi, il più grande pittore ferrarese del Seicento, e Ippolito Scarsella detto lo Scarsellino, fino a Francesco Costanzo Catanio.

Il passaggio tra i due secoli, e con esso quello dalla Ferrara estense a quella papale, è segnato anche dalla ingombrante e carismatica figura del vescovo Giovanni Fontana. Collaboratore di Carlo Borromeo a Milano negli anni Settanta e Ottanta, il suo episcopato (1590-1611) si caratterizza per il rigore con cui perseguì l'obiettivo di applicare i decreti tridentini: in tal senso egli promosse profonde riforme partendo un'azione pastorale energica e capillare: non c'è ambito nel quale non sia intervenuto in modo deciso, spaziando da interventi sulla vita monastica (che cercò di rendere più sobria) fino a concrete esortazioni affinché la vita delle confraternite si aprisse sempre più alle attività assistenziali e caritatevoli, senza dimenticare riforme tese a disciplinare la catechesi o a esortare il clero a un ritorno alla predicazione.

A un presule così attento non poteva sfuggire il problema delle immagini, a Ferrara già impostato su basi tridentine dal suo predecessore. La posizione di Fontana fu, almeno per quanto attiene gli atti ufficiali, di grande rigore: in almeno tre occasioni affrontò tale nodo con il piglio risoluto di uomo della Controriforma. Nella prima, a soli due anni dal suo insediamento, il vescovo introdusse l'obbligo da parte degli artisti di presentazione dei bozzetti su carta per qualsiasi nuovo altare si dovesse creare in tutta la diocesi, dando quindi forma all'esortazione tridentina relativa al controllo preventivo. La pena stabilita per chi non si fosse attenuto a tale prescrizione è fissata in venti scudi. Nel far ciò Fontana si rifaceva ad una precisa direttiva emanata da san Carlo e datata 1565, ponendosi addirittura in anticipo su quando andrà a fare a Roma un anno dopo Girolamo Rusticucci, vicario papale al governo della capitale, decreto poi ripreso dal suo successore Camillo Borghese (futuro papa Paolo V) nel 1603.

Non è dato sapere, al momento, se queste imposizioni furono mai rispettate o evase dai pittori attivi sulla scena ferrarese; di certo Fontana tornerà in altre due occasioni sui pericoli derivanti dalle «pittura, scultura, et altri segni disonesti»: nel 1609, in uno scritto intitolato *Lettera scritta ad uno predicatore grande amico suo*, e nel 1611 nelle *Istruzioni alli Parrochi et Predicatori della Città e della Diocesi*. Come ha giustamente notato Maria Angela Novelli, la parte quarta delle *Istruzioni* dedicata alle immagini è la volgarizzazione quasi alla lettera del *Tractatio de Poësis et Pictura* del gesuita Antonio Possevino, stampato nel 1593 a Roma come parte integrante della celebre *Bibliotheca selecta*. Nella ripresa del paragone pittura-poesia (seppure in una prospettiva ben diversa da quella orazione), nella condanna severissima del nudo e delle iconografie profane, nel rimandare all'esigenza che gli artisti siano guidati da «esperti del sacro», nell'anteporre, in definitiva, il significato al significante, Fontana si dimostra lievemente in ritardo sui tempi, rifacendosi a un orizzonte controversistico e censorio che aveva trovato una sua dimensione nella Roma degli anni Novanta e, parzialmente, anche nel nuovo secolo. La ferma «volontà di deiconologizzazione del lavoro artistico» (per riprendere una definizione di Bruno

Toscano) accomuna quindi Fontana a Paleotti, Possevino, Baronio e anche a Jan van der Meulen, il cui trattato (*De Picturis et Imaginibus Sacris...*) fu dato alle stampe nel 1594 a circa dieci anni dalla morte del suo autore.

Le avversità della storia ci impediscono la piena comprensione delle preferenze estetiche del vescovo. Tra il 1604 ed il 1607 egli decise di erigere in Cattedrale una nuova cappella affidando l'intero apparato decorativo allo Scarsellino, allora figura dominante della scena artistica locale e, sembra di capire, perfetto interprete della religiosità semplice, diretta e naturalistica del Fontana. Purtroppo la cappella viene smantellata a seguito dall'infausto restauro settecentesco che ha interessato il Duomo, mentre la pala che ornava l'altare, raffigurante la *Madonna col Bambino tra le nubi con i santi Ambrogio e Gimignano*, viene distrutta dal bombardamento che colpì il coro d'inverno nel 1944. L'assetto decorativo si completava con gli affreschi delle pareti laterali raffigurati le storie dei due santi titolari e con l'*Annunciazione* dipinta sull'arcone d'ingresso. Resta solitaria testimonianza il lacerto d'affresco raffigurante il viso della Madonna (**fig. 2**), ora sullo scalone nobile del Palazzo Arcivescovile, proveniente proprio da questa porzione della decorazione. All'altezza del 1607 circa, Scarsellino si pone come interprete quasi esclusivo del gusto del presule, dipingendo per lui anche la pala della cappella privata in Arcivescovado e coordinando diversi lavori di decorazione dello stesso palazzo.

Carlo Bononi e i colori «fatti di core liquefatto»

Il nome di Carlo Bononi non è molto noto al di fuori del campo specialistico degli storici dell'arte. Più noto, di contro, quello di Scarsellino, al quale sono state dedicate ben tre monografie, mentre per Carlo si è ancora fermi a quella che gli dedicò, in tempi di vero e proprio pionierismo, un giovanissimo Andrea Emiliani nel 1967, anche se non sono mancate, certo, importanti precisazioni e puntualizzazioni sul percorso di questo artista, dalla mini biografia che gli ha dedicato Luigi Ficacci nel 1993 sino alle novità fiorite attorno alla sua biografia scoperte da Barbara Ghelfi.

Il dualismo storiografico tra Scarsellino e Bononi ha fondamenta storiche: all'aprirsi del secolo sono loro, morti Bastianino e Bastarolo, a contendersi le tante committenze artistiche che la nuova Ferrara offre ai pittori.

Offriva una perfetta sintesi di questo dualismo la chiesa della Santissima Annunziata annessa alla Fortezza papale, unico edificio di culto sottoposto al controllo diretto del legato pontificio. Qui dei tre altari presenti solo due erano ornati da pale dipinte. Sull'altare maggiore vi era un'*Annunciazione* (attualmente dispersa dopo aver preso la via di Bologna nel 1827) dello Scarsellino: una commissione che egli doveva aver ricevuto da Giacomo Serra, legato pontificio tra il 1616 e il 1623. Sulla destra, sulla mensa dedicata alla patrona degli artiglieri santa Barbara, vi era una tela di Carlo Bononi ora in collezione privata (**fig. 3**), di recente battuta all'asta presso Christie's a Londra (King Street, 8 luglio 2014).

Rivali sul mercato artistico ferrarese, colleghi in molte imprese nel primo decennio del secolo, i due pittori rappresentano davvero opzioni alternative specie negli ambiti di nostra pertinenza. Accomunati dalla propensione a registrare e sviluppare quanto appena avvenuto a Bologna come a Venezia, molto diversa è la risposta a queste sollecitazioni: al pacato naturalismo carraccesco e veronesiano di Scarsellino, Bononi oppone infatti un'essenzialità che mira a comunicare, a trasmettere, a descrivere, sia che si tratti di commuovere o persuadere, sia che si tratti di raccontare una storia.

Questa caratteristica veniva colta perfettamente dai suoi contemporanei. Lo testimoniano, al massimo grado di evocazione, le parole con cui Tito Prisciani, priore di Santa Maria in Vado e committente di Bononi, descrive il modo di dipingere del ferrarese a un altro cliente dell'artista, il reggiano Sebastiano Munarini: indirizzando a quest'ultimo una lettera il 4 novembre 1622 nella quale si complimenta della buona riuscita della *Resurrezione di Cristo* che Bononi aveva realizzato, Prisciani afferma che «il signor Carlo merita di essere stimato, perché li colori che lui adopera sono fatti di core liquefatto».

L'icastica definizione di Prisciani – amante dell'arte ma, soprattutto, un religioso figlio dei suoi tempi – connota di viva partecipazione la pittura di Bononi, descrivendone il carattere empatico, partecipato ed emozionale. Il suo giudizio è espresso a ragion veduta, avendo appena commissionato all'artista le grandiose decorazioni della tribuna della propria chiesa con scene tratte dalla vita della Vergine e da quella di Cristo, ma soprattutto motivato dalla quotidiana conoscenza della prima fase dei lavori compiuti dal ferrarese: i teleri magniloquenti dei soffitti della navata del transetto (**fig. 4**) e, soprattutto, la avvolgente decorazione del catino absidale. Qui l'artista impiega tra il 1616 ed il 1620 soluzioni formali di stupefacente modernità che non sfigurano se

confrontate con la cupola di Sant'Andrea della Valle a Roma dipinta da Lanfranco (1625-27), considerata l'atto di fondazione della decorazione barocca.

Il «core liquefatto» di Bononi è davvero frutto di un personale e fervente rapporto con il sacro vissuto, almeno stando a quanto ci tramanda il suo biografo Girolamo Baruffaldi, sia in privato che in pubblico: Carlo era infatti solito recitare ogni sera il rosario davanti ad una immagine dipinta da lui stesso e faceva parte della confraternita di Santa Maria della Scala o della Concezione.

Uno sguardo a opere come quelle esposte alla mostra *Immagine e persuasione* – in particolare alla dolente *Pietà delle Stimate*, o, giusto per limitarsi a un ulteriore esempio, all'incompiuto *San Ludovico che scongiura la peste* (Kunsthistorisches Museum di Vienna) che il Maestro di Ferrara gli commissionò attorno al 1630 – coglie facilmente la marcata e specifica *pietas* che trasuda dall'umanità bononiana, nettamente diversa da quella rappresentata dai suoi conterranei, si tratti dello stesso Scarsellino, di Giacomo Bambini o di Giulio Cromer.

Un artista di questa levatura affascina da tempo gli specialisti, ma attende ancora una ricostruzione critica definitiva. Le certezze documentarie riguardo la sua biografia e l'attività a Ferrara sono pochissime, al contrario di quelle raccolte attorno ai lavori condotti a Reggio Emilia e zone limitrofe tra il 1616 ed il 1629. La più macroscopica lacuna riguarda la gioventù e la prima maturità: sull'autorità delle fonti tardo settecentesche, infatti, si è ritenuto a lungo che Bononi sia nato nel 1569 svolgendo il suo alunnato presso Bastarolo. Ma la constatazione, maturata recentemente (indipendentemente, grazie a Barbara Ghelfi e Silvia Massari), che nessuna opera possa definirsi certa prima del 1604, data apposta sulla *Madonna col Bambino* delle Collezioni d'Arte della Banca Popolare dell'Emilia Romagna (fig. 5), unita al fatto che Marcantonio Guarini, testimone oculare, descriva nel 1621 l'artista come un «giovane di ottimi costumi, modesto e di molta aspettazione» ha messo in crisi le ipotesi tradizionali. Oggi come allora, infatti, non si può essere definiti giovani a 52 anni: ne consegue così la necessità di abbandonare l'anno di nascita fornito nel Settecento e, con esso, l'alunnato presso Bastarolo. La data 1604 apposta sulla *Madonna modenese*, nonché le attestazioni documentarie che non scendono sotto il 1602, obbligano però a tarare con giudizio il sostantivo «giovane» e a immaginare quindi una nascita posticipata di almeno 10 o 15 anni.

Non si tratta dell'unica sorpresa che Bononi riserva agli studiosi dal punto di vista della cronologia: se ne parlerà a breve. Importa ora riprendere il filo del nostro racconto e osservare da vicino come Bononi si sia mosso nei territori che ci interessano. In quest'ambito la piccola pala raffigurante la *Madonna col Bambino in trono e i santi Maurelio e Giorgio* di Vienna, proveniente dalla residenza dei Consoli delle Vettovaglie – con la sua struttura tutta tardo cinquecentesca e gli accentuati riferimenti di marca veneta e correggeschi filtrati dai Carracci – non può che costituire l'anello più antico tra le opere eseguite a Ferrara dal Bononi, non distante dal 1604 della *Madonna* di Modena.

Come si è documentato nel caso della pala Fontana di Scarsellino, sembra di comprendere che le commissioni istituzionali nel primo decennio del secolo possedessero un carattere essenzialmente tradizionale, con il ricorso a iconografie ampiamente consolidate. La tradizione appena rinnovata da Scarsellino con la perduta pala della cappella del vescovo del 1607 è rievocata da Bononi un anno dopo con i *Santi Lorenzo e Pancrazio* della chiesa parrocchiale di San Lorenzo a Casumaro (fig. 6). La struttura triangolare vede l'innovazione ardita della scomparsa del gruppo con la «Madonna col Bambino», sostituito da una gloria d'angeli nella quale si fondono ricordi di Palma il giovane e di Correggio. I due santi in piedi mostrano già le caratteristiche che saranno poi tipiche delle opere di Bononi degli anni a seguire: gli atteggiamenti marcatamente emozionali e la ricerca dell'ombra che arriva a investire il volto di Lorenzo, sulla scorta dell'esempio fornito da Tintoretto.

Entro il 1611 esegue per i chierici regolari ministri degli infermi della chiesa della Madonnina il *San Carlo Borromeo*: si tratta forse della prima immagine ferrarese del nuovo santo, canonizzato nel novembre del 1610, esposta a Ferrara con la soddisfazione, dobbiamo immaginare, del vescovo Fontana. Il quadro di Bononi presenta la consueta sapiente mistura di tradizione e innovazione: i riferimenti formali e gestuali sono tutti interni alla tradizione emiliana, anche quella recente (Ludovico Carracci), il cromatismo tenue e delicato è debitore di Barocci (forse filtrato attraverso la *Natività della Vergine* di Francesco Vanni in San Domenico), altamente innovativa a queste date è invece l'idea di raccontare l'estasi del santo nebulizzando gli elementi figurati, riducendo lo spazio reale ad una sintetica descrizione, delegando alla luce proveniente dall'alto l'evocazione dell'ispirazione divina cui san Carlo si rivolge. Tutti gli espedienti narrativi della cultura barocca, la sorpresa, la luce, la teatralità, sono qui dispiegati dall'artista con piena coscienza.

Negli anni tra il 1611 e il 1620 Bononi consuma importanti esperienze al di fuori di Ferrara al servizio di laici e religiosi. A Modena entra in contatto con il marchese Ippolito Bentivoglio per il quale dipinge nel 1611 la delicata e colorata *Annunciazione* (fig. 7); tre anni dopo termina il neomanierista *Miracolo di san Gualberto* di Mantova; nel 1616 licenzia la pastosa *Santa Barbara* per la cappella del Consorzio Presbiteriale in San Salvatore a Reggio Emilia; nel mentre matura contatti con i canonici lateranensi dell'area ferrarese e bolognese: nel 1613 lavora a Cento nella cappella Marani eseguendo la perduta *Madonna di Reggio e i santi Giacomo apostolo e Cristoforo*, mentre nel 1618-20 esegue la magniloquente *Ascensione di Gesù* per San Salvatore a Bologna.

Sul piano dell'espressività, la seconda metà degli anni Dieci vede Bononi sperimentare forme sempre più coinvolgenti dal punto di vista emotivo e persuasivo. Segna un culmine in questo senso la celebre *Pietà con i santi Sebastiano e Bernardino da Siena* del Louvre (fig. 8) riconosciutagli da Roberto Longhi, per la quale la provenienza ferrarese ipotizzata da Andrea Emiliani è stata corretta in favore di quella reggiana. Per i frati minori dell'osservanza di quella città l'artista interpreta il tema della pietà come una sorta di danza macabra i cui attori, Sebastiano ma soprattutto Bernardino, svolgono agli occhi dell'osservatore una funzione non dissimile da quella che i predicatori svolgevano in quegli anni: illustrare ai fedeli i misteri della fede, indicare il sacrificio salvifico di Cristo. La datazione di questo quadro, davvero dipinto con colori miscelati a cuore liquefatto, è solitamente ancorata al termine del primo soggiorno a Reggio dell'artista terminato nel giugno del 1618: il vivo ricordo di caravaggeschi come Carlo Saraceni e Bartolomeo Manfredi dimostra che esso deve essere stato compiuto subito dopo il breve viaggio romano del 1616-17.

Lo straordinario pittore di questo genere di pale d'altare giunge così al grande appuntamento, già ricordato in precedenza, della prima fase dei lavori in Santa Maria in Vado (fig. 9), dove ha modo di sperimentare in grande tutte le potenzialità teatrali e sceniche della sua cultura figurativa con esiti che non mancheranno di commuovere Guercino e di colpire l'illuminista francese Charles des Brosses nel 1718.

All'altezza del 1620-24, a fianco di altre decorazioni monumentali come le *Nozze di Cana* già in San Cristoforo della Certosa e ora in Pinacoteca e la già ricordata seconda parte della decorazione della tribuna di Santa Maria in Vado, si colloca l'esecuzione di uno dei suoi massimi capolavori: il *Miracolo di Soriano* della chiesa di San Domenico (fig. 10), dopo gli eventi traumatici del sisma del 2012 esposto in Arcivescovado. Il dipinto occupava un posto di tutto rilievo nel tempio domenicano: la cappella dedicata al fondatore. Qui viene collocato con l'inaugurazione del nuovo tempio settecentesco, funzione che però era difficile non svolgesse anche nel tempio più antico, smantellato nel 1693, nonostante le fonti del XVII secolo non ne facciano menzione.

Il mistero può trovare qualche spiegazione nella presenza dal 1619 nel convento ferrarese di Paolo Franci, priore e inquisitore napoletano, quindi in grado di conoscere la devozione all'immagine calabrese che si andava diffondendo del meridione, ma soprattutto mettendo in relazione la pala con il lancio in grande stile attorno al 1620 di tale culto operato dal testo di Silvestro Frangipane, edito nel 1621, e da incisioni votive come quella conservata presso la Civica Raccolta Bertarelli a Milano (fig. 11). Il peso di questa considerazione non è di poco conto nella seriazione cronologica dei lavori di Bononi, consentendo di ricollocare in un posto più consono, attorno alle decorazioni di Santa Maria in Vado, un'opera che parla una lingua che difficilmente poteva aver trovato, a Ferrara come nel resto d'Italia, interpreti già alla fine del Cinquecento o agli inizi del Seicento.

Il miracolo di Soriano è infatti presentato allo spettatore come un avvenimento stupefacente eppure del tutto naturalistico. La tela con l'icona di san Domenico (così vicina all'originale di Soriano) sembra essere appena stata srotolata dalla Madonna, il cui corpo in torsione si sporge in avanti verso lo spettatore.

Il sacro non è più rappresentato dalle nubi fenomeniche dell'estasi del San Carlo della Madonnina (fig. 12), che è del 1611, bensì dalla piena luce sulla quale si stagliano le tre figure femminili, presentificazioni dello splendore del sacro che si fa epifania. Lo stupore e la meraviglia, come sempre in Bononi, si accompagnano ad un'esigenza di verità, di realtà fenomenica: ed ecco quindi che le tre figure sono poste allo stesso livello di gerarchia, la Madonna a fianco alle altre due sante, le teste allineate; dai loro capi spariscono le aureole così come le conosciamo attraverso la consuetudine di quegli anni, sostituite da un lieve accenno circolare di luce più chiara. La presentazione del miracolo di Soriano come un momento di teatro, così simile alla concezione sottesa all'esperienza tutta seicentesca delle orazioni delle Quarantore, contrasta alquanto con i modi in cui viene effigiato l'episodio più o meno negli stessi anni in Italia – nell'incisione citata poco sopra – o in Spagna – mi limito all'esempio fornito da Francisco de Zurbarán (1626, Siviglia, Sancta Magdalena già convento di San Pablo el Real) –, rispetto ai quali è un altro elemento a scomparire: il frate Lorenzo da Grotteria che riceve l'icona. Bononi e i domenicani ferraresi scelgono deliberatamente di trasformare l'osservatore, quindi il fedele, in

Lorenzo da Grotteria, rendendolo testimone perpetuo e partecipe dell'epifania che si compie sotto i suoi occhi: un'altra importante testimonianza della piena appartenenza di questo capolavoro alla cultura figurativa barocca.

Se il *Miracolo di Soriano* assolve perfettamente alla categoria dello stupore, dell'epifania e della meraviglia, il tema cardine del Seicento, quello della *pietas* – intesa nella duplice accezione di rispetto nei confronti del Padre e di amore verso il prossimo – è espressa al massimo grado in un altro straordinario dipinto di Bononi: la *Pietà* della chiesa delle Stimate (**fig. 14**), anch'essa ora in deposito presso Palazzo Arcivescovile. Dipinta tra il giugno del 1622 e l'aprile del 1624, l'intensa tela documenta la vicinanza di Bononi alla confraternita delle Sacre Stimate, per la quale aveva già dipinto la *Crocifissione* (**fig. 13**) della cappella Mosti Estense (chi scrive crede infatti che la tela si debba datare al 1616) e dipingerà le due figure di *San Ludovico di Tolosa* e *Sant'Elisabetta regina di Ungheria*. Riunitisi sin dal 1602, l'intensa religiosità di questi laici per lo più nobili, ma anche artigiani, si esprime esercitando la devozione a san Francesco unitamente alle opere di carità (nel 1616 fondano un ospedale con il beneplacito del vicario generale), fornendo assistenza ai funerali, girando scalzi e vestendo la cappa nel corso delle processioni; ne fanno parte sia donne che uomini, i più noti dei quali sono Cesare Mosti Estense e, appunto, Ascanio Pio di Savoia, padre di Carlo Pio, cardinale e vescovo di Ferrara tra il 1655 e il 1683.

È proprio per Ascanio, poeta e drammaturgo, figura cardine della cultura religiosa della Ferrara di quegli anni, che Bononi dipinge la *Pietà*. Come la *Pietà con i santi Sebastiano e Bernardino da Siena* del Louvre, il dramma della morte di Cristo diventa puro *exemplum* del solenne sacrificio; la Vergine partecipa alla tragedia con le sue lacrime e chiama chi osserva a prenderne parte con ampi gesti. L'obiettivo è commuovere, persuadere della gravità di ciò che si è compiuto con l'atto finale della Passione di Gesù. Da pittore straordinario, Bononi amplifica il tutto riducendo a una sorta di grado zero il paesaggio, rinunciando a qualsiasi ornamento, lasciando solo le tre figure in primo piano. La forza dell'immagine si unisce a quella della parola: nel cartiglio mostrato dall'angelo si legge un passo della seconda lettera di san Paolo a Timoteo "compatimini et conregnabitis" (2Tm 2, 12), "motto" ampliato e commentato da san Bernardo nel *Liber de diligendo Dei* nel quadro di un'ampia esortazione all'imitazione di Cristo: nel quadro delle Stimate, quindi, parola e immagine esprimono in modo univoco il sentimento di *pietas* che era alla base della stessa confraternita e, c'è da giurarci, della spiritualità dello stesso artista. Il corpo senza vita di Gesù colpisce ancora oggi per la dolente bellezza d'effetto barocco ma di foggia quasi manierista. A questo riguardo riferiva Baruffaldi che «molti n'hanno tratta copia ma sempre con gran difficoltà d'incontrare la bella e propria giacitura di quel santo cadavero» (Baruffaldi). Ebbene, tra questi «molti» va annoverato anche Guercino che, impegnato, dal 1628 nella realizzazione del Martirio di san Lorenzo commissionatogli da Lorenzo Magalotti per Roma, quadro poi deviato a Ferrara in Cattedrale quando il cardinale divenne vescovo della città, si lascia evidentemente suggestionare dal «santo cadavero» nel disegno del Tylers Museum di Haarlem (**fig. 15**), facendo assumere alle gambe dell'abbozzato san Lorenzo la stessa posa del Cristo bononiano: una piccola aggiunta al documentato apprezzamento del centese per il maestro ferrarese e alla storia degli incroci fra i due artisti nelle rispettive città d'appartenenza.

Nel corso della sua carriera Bononi si misurò spesso con il tema della pala d'altare "trangolare", un genere che, come abbiamo visto, piaceva molto al vescovo Fontana e che aveva trovato in Scarsellino un interprete di grande raffinatezza (*Madonna col Bambino sulle nubi e i santi Paolo, Lucia e Francesco*, 1611 circa, Ferrara, San Domenico, ora in deposito presso l'Arcivescovado, **fig. 16**).

Due casi sono molto significativi: la *Madonna col Bambino con i santi Cristoforo e Antonio Abate*, già presso il monastero delle cappuccine e ora nel Museo di San Giuseppe a Bologna (**fig. 17**); o la *Madonna di Reggio con i santi Vincenzo e Francesco* del Seminario Arcivescovile di Ferrara (**fig. 18**), di ignota provenienza.

Entrambe recuperate criticamente e, nel primo caso, anche fisicamente, da [Barbara Ghelfi](#), paiono, a mio parere, testimoniare la persistenza di questo modello iconografico entro gli anni Venti: nel caso della tela bolognese il corpo di Sebastiano sembra ricalcare l'ossessione anatomica che colpisce Bononi tra la *Pietà* delle Stimate e il suo testamento poetico, ovvero il già citato San Ludovico che scongiura la peste di Vienna; nel caso dell'opera del Seminario Arcivescovile, il san Francesco mostra di essere molto simile al suo omologo della pala Brami (*Santa Margherita d'Antiochia e i santi Francesco, Giovanni evangelista e Lucia*) dell'Arcivescovado di Reggio Emilia (**fig. 19**), eseguita nel 1627 per la locale chiesa di San Domenico.

Come per Scarsellino, con un grado di intensità certamente diversa, anche per Bononi persistenza e innovazione si fondono in un difficile groviglio di sollecitazioni, ripensamenti e sguardi in avanti.

Negli anni che lo separano dalla morte (1632) Carlo Bononi prosegue le sue ricerche attorno ai temi delle pale d'altare, talvolta riprendendo antiche iconografie, altre volte inventandone di nuove. Da un lato il pittore è capace di assecondare richieste di temi altamente innovativi e al passo con i tempi, come quella di Sigismondo da Carpi che per la propria cappella in Sant'Andrea (**fig. 20**) volle effigiare l'*Angelo custode* (ora Pinacoteca Nazionale), uno dei temi "nuovi" promossi dai gesuiti in età di Controriforma e divenuto popolarissimo nel Seicento.

La sua carriera si chiude, curiosamente, con due dipinti commissionati contemporaneamente dai governanti ferraresi per "combattere" la peste che, a Ferrara, entro mura, non aveva arrecato danni eccessivi. Il primo lo abbiamo citato poco sopra: il *San Ludovico che scongiura la peste* (Vienna, Kunsthistorisches Museum), un dipinto (**fig. 21**) di medie dimensioni (140 x 180 cm) eseguito per il Maestrato di Ferrara e che, ci raccontano Baruffaldi e Petrucci, fu donato ai principi Albani, nipoti di Clemente XI. Il secondo è legato alla figura di Guercino. La vulgata vuole che i Magistrati dei Savi si siano rivolti al Bononi per eseguire un vero e proprio ex voto da porsi nella chiesa dedicata al santo protettore dalla peste, ovvero in San Rocco, e che, dopo l'improvvisa morte di Carlo, ci si sia rivolti a Guercino per completare la commissione. A ben rileggere l'intera vicenda, invece, si scopre che la commissione per Bononi era finalizzata alla realizzazione di un dipinto da porsi in Cattedrale, su un altare da erigersi dedicato al medesimo santo, esaudendo un voto fatto nel settembre del 1631 dal vescovo Magalotti. Le difficoltà incontrate per la costruzione del sito all'interno del Duomo, unite alla morte di Bononi e al graduale dissolversi del contagio, consigliano poi di erigere l'altare nella chiesa di San Rocco: questa è la parte più nota della storia: le autorità cittadine si rivolgo a Guercino che realizza il *San Rocco che implora la Vergine per liberare Ferrara dalla peste* tra il 1635 e il 1636. Purtroppo il dipinto si rivela assai fragile e lo stesso Guercino è costretto a cercare, inutilmente, di porvi rimedio: nel 1668 le autorità cittadine provvedono a commissionare a Cesare e Benedetto Gennari una copia ora custodita in Pinacoteca.

Mettendo le due notizie una affianco all'altra, e riflettendo sulla comune commissione pubblica e civica, difficile non lasciarsi suggestionare dall'idea che il dipinto di Vienna altro non sia che il bozzetto dell'opera che Bononi era chiamato a realizzare per la chiesa madre della comunità estense; un mistero che si somma alla già intricata vicenda umana e artistica del grande pittore ferrarese.