

GUERCINO

1591-1666

CAPOLAVORI DA CENTO E DA ROMA

16 dicembre 2011 - 29 aprile 2012

Roma, Palazzo Barberini

OPERE DI GUERCINO A ROMA

Di Rossella Vodret

Secondo la testimonianza di Carlo Cesare Malvasia, Guercino si recò a Roma il 12 maggio del 1621, chiamato dal bolognese Alessandro Ludovisi, già cardinale legato a Bologna, asceso al soglio pontificio appena tre mesi prima, il 9 febbraio dello stesso anno, con il nome di Gregorio XV. Il nuovo papa aveva provveduto immediatamente a nominare cardinale il nipote Ludovico e a eleggere come suo segretario personale il teorico e letterato monsignor Giovanni Battista Agucchi, già intimo amico di Annibale Carracci e in stretti rapporti col Domenichino, il quale si affrettò a Roma per ricevere la prestigiosa nomina di Architetto di Palazzo. Guercino venne convocato per eseguire la Loggia della Benedizione, «che poi non sortì, per la presta morte del Pontefice». Nella prestigiosa impresa sostituiva Lanfranco, autore di una serie di studi preparatori stesi durante il pontificato di Paolo V. Il prezzo eccezionale di 22.000 scudi, ricordato da Malvasia, si spiega con l'ampiezza del lavoro e la sua centralità nel panorama delle commissioni coeve. Il pittore si trattiene a Roma due anni, fino alla scomparsa del papa nel luglio del 1623, durante i quali risiede nella zona di San Lorenzo in Lucina, in compagnia del nipote Lorenzo Gennari e di Guido Cagnacci. Il periodo trascorso presso la corte pontificia è stato fondamentale per le sue relazioni con i massimi esponenti del classicismo romano, cioè monsignor Agucchi e il Domenichino, contatti suggestivi che, come vedremo, lo spinsero ad avviare un processo di idealizzazione delle sue potenti composizioni giovanili. Nel puntuale contributo dedicato alle opere eseguite negli anni romani, sir Denis Mahon ha sottolineato come nella *Felsina pittrice* le commissioni ricevute non siano in ordine cronologico e venga annotata una sola data, il 1622, in corrispondenza del telone con *San Crisogono in gloria*, per il soffitto della chiesa di San Crisogono, voluto dal cardinale Scipione Borghese. Le date delle altre commesse vanno dunque ricostruite incrociando i dati documentari con quelli stilistici. La prima in ordine di tempo deve essere stata la decorazione del casino Ludovisi, edificio con giardino nella zona del Pincio, acquistato da Ludovico Ludovisi nel giugno del 1621 dal cardinale Francesco Maria del Monte. L'incarico viene affidato ad Agostino Tassi, autore delle architetture dipinte, e al Guercino, che lavorano insieme nella volta della sala principale al pian terreno, dov'è raffigurata l'*Aurora*, e nella sala corrispondente al piano nobile dove campeggiano la *Fama*, l'*Onore* e la *Virtù*. Il libro contabile del cardinale Ludovisi offre preziose indicazioni sui tempi di esecuzione: i lavori vennero portati a termine entro l'anno, come conferma anche l'incisione con l'*Aurora*, datata 1621 e firmata da Giovan Battista Pasqualini. Sia per l'*Aurora* che per la *Fama*, Guercino utilizza la tempera a secco, mentre il contorno architettonico di Tassi è a buon fresco; ciononostante l'unione tra le figure dipinte dal centese, cariche di materia, e il rigoroso schema architettonico è perfetta. Guercino tratta con grande spregiudicatezza la cornice tratteggiata dal collega e vi dipinge sopra festoni e maschere. La storiografia ha spesso messo a confronto l'*Aurora* del Guercino, definita la più sorprendente tra le numerose versioni del soggetto eseguite nella pittura italiana, con quella dipinta nel 1614 da Guido Reni per il cardinale Scipione Borghese nel casino ora Pallavicini, che vede Apollo accompagnato dalle ore, entro una cornice dipinta che ricorda i riquadri di Annibale Carracci nella Galleria Farnese. Reni, l'artista apollineo per eccellenza, aveva confezionato un'immagine ariosa, di grande sobrietà e delicatezza, vista come metafora della giovinezza, mentre Guercino sceglie un tono campestre e pone in primo piano la protagonista femminile, saturando lo spazio, già barocco, di colore e potenti effetti di luce.

Mahon ha ribadito che, mentre l'*Aurora* di Reni è un miracolo «squisitamente equilibrato di forme chiaramente articolate», rischiarate da una luce brillante, quella del Guercino «è una creazione essenzialmente intima, con un'aria di informalità casuale, e qua e là una discorsività che reca con sé un piacevole suggerimento di mistero».

Una maniera che fu senz'altro gradita, anche se non deve essere sfuggito, alla cerchia intellettuale capeggiata da Agucchi, il tono “campagnolo” assai diverso dalla fattura più sofisticata e aulica di Reni.

Nel soffitto del salone al piano superiore, la *Fama, l'Onore e la Virtù* annunciano il predominio dei Ludovisi ed esaltano la gloria della famiglia, anticipando sorprendentemente, nel loro intento celebrativo, il soffitto Barberini di Pietro da Cortona.

Qui la foggia delle figure sembra preludere alle successive imprese svolte nei Palazzi Lancellotti e Costaguti. Nello stesso momento il pittore deve avere portato a termine anche il *Paesaggio con scherzi d'acqua*, una delle quattro vedute ad affresco (le altre si devono a Brill, Viola e Domenichino) che ornano il soffitto di una piccola stanza accanto alla sala centrale. Non è invece certa la datazione del *Rinaldo rapito da Armida*, dipinto nel soffitto di un ambiente nel palazzo appartenuto a monsignor Costanzo Patrizi, tesoriere papale (ora Palazzo Costaguti Mattei), dove Guercino fonde ancora una volta le sue figure con le quadrature di Tassi. Secondo Mahon e De Grazia è assai probabile che l'opera si dati prima dei lavori nel casino Ludovisi, nel ristretto lasso di tempo che separa l'arrivo del maestro a Roma e il suo impiego da parte del cardinale Ludovisi. Guercino utilizza nuovamente la tempera su muro, tecnica nella quale non vantava grande esperienza e che poco si conciliava col suo stile atmosferico e ricco di contrasti. I soffitti Ludovisi e Patrizi, come ha rilevato Mahon, lungi dall'essere innovativi, segnano semmai l'adattamento della sua pittura a olio su tela, alla pittura su muro, dove la tempera a secco conferisce all'insieme un risultato più morbido e pittorico. Una terza impresa lega Guercino a Tassi: l'esecuzione della *Virtù e un gruppo di Amorini* nel soffitto del palazzo appartenuto a Tiberio Lancellotti, portata a termine quasi certamente nel 1621. È Passeri a informarci che in questa occasione Tassi impiegò gli «amici» Guercino e Lanfranco «e fece che il cardinale trattasse bene ambedue nel prezzo».

Il richiamo allo stile degli affreschi Ludovisi è forte e depone per una contiguità dei due cicli.

Tra il giugno e l'ottobre del 1622, Guercino riceve dal cardinale Scipione Borghese 300 scudi per la grande tela da soffitto con *San Crisogono in gloria* (oggi Londra, Lancaster House) collocata nella chiesa di San crisogono in Trastevere, un raggiungimento pittorico molto moderno, dov'è evidente una definizione più precisa delle forme rispetto alle prove precedenti. Nello stesso anno si collocano due tele importanti nell'evoluzione stilistica del pittore centese. La prima è la *Maddalena con due angeli* (Pinacoteca Vaticana) (cat. n. 48), per l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria Maddalena, dove venne collocata al termine dei lavori di ristrutturazione ordinati dal cardinale Aldobrandini. elogiata da Passeri, che la definiva «impareggiabile», ammirata da artisti e viaggiatori, nell'opera la disposizione eccentrica delle figure cede il passo a un'organizzazione più regolata, frutto delle esperienze romane, prima avvisaglia del cambiamento di stile che tragherà Guercino verso la sua fase più matura e classicista. La seconda opera è l'impressionante *Ritratto di Gregorio XV* (Malibu, The J. Paul Getty Museum), carico di valenze emotive, che, secondo Mahon, è stato eseguito alla fine del breve pontificato, tra gli ultimi mesi del 1622 e i primi del 1623, per via dell'aspetto affaticato e sofferente del papa, che morirà nel luglio del 1623. Il dipinto presenta uno stile naturalistico, «scuro» secondo le parole di Passeri e di ricordo veneziano, lontano dalla luminosa effigie confezionata dal Domenichino, ma, umanamente, assai più profondo e toccante per l'acuta introspezione psicologica. Il capolavoro degli anni romani è la monumentale, enorme pala con *Santa Petronilla sepolta e accolta in cielo* (cat. n. 51), per la quale il pittore riceve un acconto il 18 dicembre 1621 e un pagamento a buon conto un anno più tardi, anche se l'opera fu collocata nella basilica di San Pietro solo il 29 maggio 1623. Negli appunti preparatori alla *Felsina pittrice* Malvasia riferisce che Guercino ricevette per la colossale tela ben 1000 scudi. Trasportata nel 1730 nella Sala Regia del Palazzo del Quirinale e sostituita da una copia a mosaico di Pietro Paolo Cristofari, in seguito alle spoliazioni napoleoniche venne ricoverata al Louvre per un paio di decenni, quindi, nel 1818, collocata definitivamente nella Pinacoteca capitolina per volere di Antonio Canova. Martirizzata sotto Diocleziano, Petronilla fu sepolta nelle catacombe di Santa Domitilla. Secondo una leggenda del VI secolo, era figlia dell'apostolo Pietro ma, colpita da paralisi, non venne guarita dal padre, che voleva farla rimanere vergine. Un'altra fonte riporta invece che, dopo la guarigione, ella si lasciò morire per non sposare il nobile romano Flacco. I suoi resti furono spostati nel 1606 nel transetto destro della basilica vaticana, dove trovò posto la pala del Guercino che, con eccezionale invenzione illusionistica, fa scendere il corpo della santa proprio nel luogo in cui erano conservate le sue spoglie mortali.

Mentre il pittore popola la zona inferiore di figure monumentali, caratterizzate da robusti chiaroscuri e forti scorci, in quella superiore l'illuminazione chiara e l'elegante posa della santa inginocchiata, dal raffinato profilo, prelude al mutamento dello stile. Nei suoi *Studies in Seicento Art and Theory* (1947) Mahon ha lungamente discusso l'importanza dell'opera che costituisce uno spartiacque tra la produzione giovanile e quella matura. La *Santa Petronilla* riflette infatti il riorientamento del Guercino verso un modo di dipingere diverso «negli obiettivi e nei presupposti estetici», che consiste in un disegno più definito mentre le forme acquistano compattezza e la luce amalgama la composizione.

Si avverte inoltre minor insistenza sul naturalismo delle figure a favore di una bellezza ideale più classica ed eroica. Di recente Mahon ha riletto il cambiamento di stile alla luce dell'importanza della commissione, la prima di una serie per la basilica di San Pietro, che deve aver portato l'artista a un ripensamento in chiave più classica, lontano dalla ricchezza barocca del suo capolavoro bolognese, la *Vestizione di san Guglielmo* eseguito nel 1620 (Bologna, Pinacoteca nazionale), certo non adatto ai grandi spazi della basilica. È una scelta assimilabile, ha precisato lo studioso, a quella di Nicolas Poussin, che nel dipingere il suo *Martirio di sant'Erasmo* (1628-1629) aveva deciso di seguire le indicazioni di Bernini conferendo maggiore robustezza alle figure. La presenza di monsignor Agucchi a fianco del papa deve avere avuto poi una parte importante nella scelta di uno stile che andava a correggere la natura, idealizzata su modello di Raffaello e della statuaria classica, con una condotta pittorica "ragionata", che sembra contrastare con i naturali istinti del centese. Dell'ambiziosa *Santa Petronilla* esiste un ricordo di bottega, conservato a Palazzo Barberini (cat. n. 20), e una buona replica nel museo dell'Ermitage di San Pietroburgo, resa nota di recente. La teletta Barberini è caratterizzata da una fattura rapida e veloce, certamente realizzata da mano esperta e sicura, senza debolezze o cedimenti qualitativi, elementi questi che hanno fatto pensare a un bozzetto. Il restauro della grande pala nel 1999 ha messo però in evidenza la presenza di pentimenti esecutivi, e questo esclude che l'opera sia un bozzetto preliminare, dal momento che rispecchia fedelmente la composizione.

La realizzazione, nel corso degli anni romani, di tele da collezione non è attestata da documenti; per individuare questa produzione Mahon si è basato esclusivamente sui connotati stilistici, tenendo presente che c'è grande differenza di condotta tra le prove del 1620-1621 e quelle eseguite qualche anno più tardi nel 1623-1624. Ricordiamo tra i dipinti che furono quasi certamente eseguiti a Roma e che rappresentano una «continuazione del suo stile preromano» l'Assunta (cat. n. 50) per la chiesa del Rosario di Cento, iniziata a Cento e terminata a Roma, accostabile nello stile e nell'ardito scorcio prospettico al *San Crisogono in gloria*; la *Madonna col Bambino* di Francoforte, il *Cristo incoronato di Budapest*, l'impressionante, prebarocca *Liberazione di san Pietro del Prado* proveniente dalla raccolta Ensenada e il *San Matteo e l'angelo* della Pinacoteca capitolina (cat. n. 49), già nella collezione Pio da Carpi, compositivamente affine al dipinto spagnolo e collocato da Mahon nel momento centrale del periodo romano, contraddistinto dall'utilizzo di una fattura meno sciolta e da forme più solide. Come è stato osservato, il restauro del 1999 ne ha rivelato l'alta qualità, specie nel realismo dei particolari che arricchiscono la scena, fra tutti i libri e il muro di sfondo. Va ricordato che sono numerose le opere giovanili del maestro, databili prima del soggiorno romano, a essere confluite nelle raccolte pubbliche e private della capitale. È il caso del *San Girolamo in atto di sigillare una lettera* (cat. nn. 13, 14), esistente in due versioni: la prima, più precoce, nella Galleria Nazionale di Palazzo Barberini, proveniente dalle collezioni Santacroce e Torlonia, dove era considerato opera stimatissima del Guercino, della sua «più forte e accreditata maniera», la seconda più tarda (cat. n. 14), nella collezione Patrizi. Eseguite intorno al 1617-1619 la prima e al 1621 circa la seconda, presentano il raro soggetto del santo che sigilla una lettera indirizzata a papa Damaso. L'opera di Palazzo Barberini, esposta per la prima volta a confronto con l'esemplare Patrizi a Padova nella mostra dedicata al Guercino e alla pittura emiliana nelle collezioni della Galleria Nazionale d'Arte Antica, esemplifica i caratteri tipici delle opere giovanili, cioè una costruzione compositiva impostata su articolazioni e movimenti protobarocchi, sostenuta dalla salda robustezza delle forme, sottolineate dalla luce potente e mobilissima. Dalle analisi riflettografiche eseguite nel 1999 sono emersi evidentissimi alcuni importanti pentimenti che hanno fatto escludere l'ipotesi della copia. Mahon ha confermato che si tratta di un originale, un primo pensiero, quasi in bozzettone, databile al 1617-1618, della tela nella raccolta Patrizi. Numerose le differenze compositive rispetto alla tela di collezione privata: il paesaggio e le dimensioni del leone sullo sfondo, le pieghe e le lumeggiature del pannello, le nuvole nel cielo, l'iscrizione sulla lettera, che, insieme al carattere di non finito, fanno ritenere che il dipinto sia una prima idea. ci troviamo di fronte a un fatto insolito per Guercino, di cui non si conoscono altri esempi, cioè l'esecuzione di una tela senza le ultime rifiniture e la realizzazione ex novo di un altro dipinto (quello Patrizi), con analoga struttura compositiva, ma con varie piccole differenze nei particolari.

Il dipinto Patrizi fu acquistato dal marchese Mariano Patrizi ed era considerato da Mahon un'opera splendida, «impressionante per concezione e magistrale nell'esecuzione». Il confronto con l'opera Barberini, reso possibile grazie alla contemporanea presenza delle due versioni nell'esposizione padovana del 2000 e ora riproposto anche nella mostra romana, ha mostrato le profonde differenze stilistiche tra i due dipinti. In particolare è emerso con chiarezza il carattere raggelato, accademico e monumentale della versione Patrizi,

del tutto differente dalla giovanile irruenza della prima versione lasciata incompiuta, che ne conferma l'esecuzione più tarda e meditata, riferibile verosimilmente al periodo romano e in particolare al 1621 circa, all'epoca in cui Guercino a Roma lavorava per la famiglia Patrizi.

Negli anni giovanili, prima del suo soggiorno romano, Guercino esegue *Et in Arcadia ego* (Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini) (cat. n. 16), in evidente relazione con *Apollo che scortica Marsia* (Firenze, Palazzo Pitti). Il problematico e interessantissimo dipinto, tra i più famosi della produzione del maestro, viene citato per la prima volta nell'inventario Barberini del 164450. Secondo Mahon non può essere esistito come composizione indipendente prima del quadro fiorentino, ma si tratta probabilmente di una prova per l'importante committenza medicea, successivamente trasformata nel tema morale autonomo del memento mori, con l'aggiunta del teschio con il verme e il moscone (tradizionali simboli di morte) e della scritta *Et in Arcadia ego* (anche io, cioè la morte, sono in Arcadia). L'ipotesi dello studioso viene sostanziata dalla scala in cui sono dipinti i due pastori. Il mito dell'Arcadia aveva ricevuto i primi riconoscimenti letterari dal poeta greco Teocrito e da Virgilio (*Egloghe*). Il culto riprese nel Cinquecento, soprattutto nell'Italia centro settentrionale e in area veneta, all'interno di una precisa corrente letteraria di esaltazione della idillica vita pastorale, celebrata soprattutto alla corte ferrarese dalla *Gerusalemme liberata* di Tasso e dal *Pastor Fido* di Guarini. Da rilevare che Poussin ha ripreso l'inusuale iscrizione *Et in Arcadia ego* nell'omonimo dipinto oggi al Louvre. È stata eseguita intorno al 1618 anche la *Fiera sul Reno vecchio* (Pinacoteca Vaticana) (cat. n. 40), cronaca di una festa di paese e precoce raffigurazione di mercato, mentre nel 1619 si data il dipinto con *Erminia ritrova Tancredi ferito* (Galleria Doria) (cat. n. 41), eseguito per Marcello Provenzali e inciso da Pasqualini nel 1620. Qui Guercino spinge le figure verso lo spettatore e adotta una gamma cromatica vibrante e intensa, mentre nella figura di Tancredi sperimenta un tipo fisico più pacato e imponente che ripeterà anche nel Rinaldo di Palazzo Costaguti.

Un riflesso del profondo cambiamento in senso classico e monumentale intervenuto nelle opere successive al soggiorno romano è percepibile nel *San Luca* e nel *San Matteo* (Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini) (cat. nn. 18, 19), provenienti dalla collezione Barberini, parte di una serie di dipinti derivati da quelli che Guercino dipinse a cavallo del soggiorno romano per il centese Domenico Fabri. La serie originale, citata da Malvasia, è perduta, ma il profondo mutamento stilistico è rappresentato dal monumentale e solenne *San Luca*, eseguito nella bottega del maestro da un seguace molto dotato, da identificare forse con il nipote Lorenzo Gennari, il più anziano dei suoi allievi e quasi suo coetaneo, il quale fu al fianco di Guercino anche durante il breve soggiorno romano. La tela del *San Luca*, databile come il *San Matteo* al 1623 circa, sembra essere stata eseguita sotto l'occhio del maestro, e con ogni probabilità anche con il suo intervento autografo, ed è caratterizzata da un'eccellente qualità stilistica, soprattutto nella intensa definizione del volto dove le pennellate sembrano prendere vita. Il *San Matteo* e il *San Luca* sono citati per la prima volta con gli altri due evangelisti e l'attribuzione al Guercino nell'inventario del cardinale Antonio Barberini redatto dopo la sua morte nel 1671. La serie è rimasta integra nella collezione fino al 1812, quando fu divisa in seguito alla divisione dei beni della famiglia tra i rami Barberini e Colonna di Sciarra: il *San Luca* e il *San Matteo* rimasero ai Barberini per poi confluire nelle raccolte della Galleria Nazionale d'Arte Antica, mentre il *San Marco* e il *San Giovanni* andarono agli Sciarra. Da notare che nell'inventario del 1812 ai quattro evangelisti, citati sempre come originali di Guercino, fu assegnata una stima altissima, il valore di ognuno di loro era pari a quello della *Santa Caterina* di Caravaggio, oggi nella collezione Thyssen, fatto questo che attesta il prestigio che i quattro quadri godevano nella collezione. La coppia assegnata al ramo Sciarra (*San Marco* e *San Giovanni*), venduta a Milano nel 1899, non è purtroppo rintracciabile. Secondo Mahon la serie rimasta a Roma presso i Barberini è una replica di quella eseguita per Fabri. erano frequenti infatti, in quegli anni, repliche o copie dei soggetti più fortunati di Guercino eseguite dai membri della sua bottega, talvolta con l'intervento diretto del maestro nelle parti più importanti. Si tratta di opere molto vicine alla maniera di Guercino, dipinte sotto il suo stretto controllo, tanto che anche dopo pochi anni dalla loro esecuzione erano scambiate per originali. Spesso l'artista ritoccava o interveniva direttamente su alcune figure delle opere prodotte dalla sua bottega e in particolare, sembra, su quelle dipinte dal nipote Lorenzo Gennari, che fu probabilmente il suo più stretto e valido collaboratore.

Lorenzo, la cui cifra stilistica è ben individuabile, sembra aver affiancato lo zio in una serie di tele importanti: è il caso del *San Matteo* Barberini, della *Cacciata dei mercanti dal tempio destinata* al cardinal Pallotta o di un'interessante *Samaritana al pozzo*, proveniente da un'antica collezione bolognese, dove l'intervento di Guercino è identificabile nella figura del cristo. Dopo il ritorno a Cento, Guercino esegue alcuni quadri, oggi conservati a Roma, che Mahon ha ricondotto al periodo di transizione (1623-1634) che segue il rientro in Emilia. Nel *Ritorno del figliol prodigo* (Galleria Borghese) (cat. n. 22), un tempo in Palazzo Lancellotti, portato a termine intorno al 1627-1628, il maestro evita i disorientanti intrecci dei quadri giovanili e imposta la composizione con maggior equilibrio e dignità.

All'inizio del quarto decennio si collocano la *Morte di Didone* (Galleria Spada) (cat. n. 53) ordinata dalla regina di Francia, Maria de' Medici, tramite il cardinale Bernardino Spada, a quell'epoca nunzio apostolico, quindi acquisita dal prelado per 400 scudi e il *Ritratto del cardinal Bernardino Spada* (Roma, Galleria Spada), pagato 80

scudi l'8 luglio 1631 (Giovanni Francesco. n. 25). La straordinaria effigie lo ritrae con il disegno della Fortezza di Castelfranco, della quale pose la prima pietra il 25 ottobre 1628. Ritratto contemporaneamente anche da Guido Reni, il confronto tra le due opere mette in evidenza la resa personale del Guercino che, pur sotto l'influenza della poetica reniana, confeziona un'immagine commemorativa, dove «in tutta la sua calma dignità, noi sentiamo un forte elemento umano».

Nell'efficiente laboratorio di Cento, attivissimo dopo il ritorno del Guercino da Roma, lavorarono oltre a Lorenzo Gennari, il cognato Bartolomeo Gennari, il fratello di questi Ercole Gennari, Benedetto Zalone e Matteo Loves, mentre i nipoti Cesare e Benedetto affiancheranno lo zio solo dopo il trasferimento a Bologna, avvenuto nel 1642. L'attività della bottega guercinesca è efficacemente rappresentata dall'*Allegoria della Pittura*, tela di grande qualità, già attribuita al Guercino, che riveste un'importanza particolare per essere una delle pochissime opere sicure di Cesare Gennari, che la firma e la data nel 1661 (cfr. *Guercino e la pittura emiliana* 2000, p. 96). Si tratta di una delle sue prime prove, in cui mostra una forte dipendenza dallo stile dello zio, ma anche un'elevata tenuta qualitativa, sia nella resa volumetrica e plastica, che nella ricchezza della gamma cromatica. Il prestigio della commissione trova conferma nella presenza della tela, fin dal Settecento, nella collezione Barberini. Può essere confrontata con l'*Allegoria della Pittura e della Scultura* (cat. n. 26) del Guercino, anch'essa a Palazzo Barberini. Proveniente dalla raccolta Colonna, passata agli inizi dell'ottocento ai Torlonia, e donata allo Stato nel 1892 (cfr. Vodret 1994, pp. 404, 414), si tratta del «Quadro della Pittura e Scultura due mezze figure», pagato 130 ducati, cioè 164 scudi, il 21 aprile 1638 dalla comunità di Cento per essere donato al cardinale Colonna e registrato nel *Libro dei conti* del pittore. L'identificazione, avanzata da Mahon, è confermata dalla notevole qualità del dipinto che ben si inquadra nella produzione dell'artista durante il quarto decennio quando, pur non abbandonando la ricca e pastosa pittura di tocco sottolineata da lampi di luce mobilissima, egli guarda con sincero interesse alla produzione di Reni, che prevedeva composizioni più classiche e una gamma cromatica meno squillante. Ho già avuto modo di rilevare il taglio compositivo, costruito tutto su un piano, quasi fosse un rilievo scultoreo, cui si oppone soltanto lo spigolo della tela audacemente scorciato verso lo spettatore e il netto profilo della Pittura, la cui rigidità innaturale sembra derivare da un'incisione. Fuori dagli schemi però si nota l'estrema libertà pittorica, come l'uso della preparazione rossa lasciata a vista per rendere le ombre degli incarnati. Il soggetto va dunque considerato un omaggio della comunità di Cento alla passione per il collezionismo di Girolamo Colonna, arcivescovo di Bologna, proprietario di una raffinata raccolta di opere d'arte. Uno spaccato dell'attività della bottega ci è restituito dal *Libro dei conti*, meticoloso registro nel quale, tra il 1629 e il 1666, vennero annotati i pagamenti per le commissioni ricevute dal Guercino e dal fratello Paolo Antonio, pittore di nature morte. Iniziato da Paolo Antonio, contabile scrupoloso e attento, fu redatto dopo la morte di questi (1649) dal Guercino stesso, quindi, dalla fine del 1665, dal nipote Benedetto Gennari. Negli anni Trenta si colloca l'esecuzione di due pale d'altare per Roma a dimostrazione che lo stile del Guercino era ancora molto apprezzato, nonostante il pittore risiedesse stabilmente a Cento. Si tratta del *Sant'Agostino, san Giovanni Battista e Paolo Eremita* (cat. n. 56) per la chiesa madre degli Agostiniani, pagata, come risulta dal registro contabile, 385.5 scudi il 2 gennaio 1637 e il 7 maggio 1638, e della *Santissima Trinità* (cat. n. 27), voluta nel 1638 dal cardinale bolognese Berlinghiero Gessi per il suo altare nella chiesa di Santa Maria della Vittoria. La cappella, disegnata da Alessandro Algardi, venne ornata dai due bolognesi più autorevoli cioè Guercino, responsabile dell'esecuzione della pala d'altare, e Reni che eseguì il ritratto del prelado. Come risulta dal *Libro dei conti* la grande pala venne pagata un totale di 364 scudi tra il 1637 e il 1638. Gli anni della maturità del Guercino saranno segnati da una costante attenzione ai modi classicisti, soprattutto nella gamma cromatica che diviene tenue e delicata, nella raffinata eleganza formale e nella progressiva semplificazione che lo porta verso una maggiore chiarezza compositiva.

Sono numerosi i dipinti collocabili nel quinto decennio e conservati a Roma. Nel 1640 il cardinale Giulio Sacchetti, legato a Bologna, commissiona al Guercino la *Cleopatra davanti a Ottaviano Augusto* (cat. n. 29), della Pinacoteca capitolina, identificabile con quella pagata 265 scudi il 25 luglio 1640. Due anni più tardi l'artista esegue la Flora (oggi Palazzo Pallavicini Rospigliosi) (cat. n. 57) per il riminese Giovanni Orio, registrata nel *Libro dei conti* come una «Primavera» e pagata 258 scudi. Nell'occasione viene coadiuvato dal fratello Paolo Antonio nella realizzazione dei fiori.

Nel 1644 è la volta di due dipinti destinati a chiese romane: il *San Filippo Neri* (cat. n. 30) per Santa Maria in Vallicella, oggi purtroppo in precario stato di conservazione, acquistato dagli oratoriani con la mediazione del marchese bolognese Tanari e pagato 151 scudi nell'aprile dello stesso anno e la *Santa Margherita* per San Pietro in Vincoli, pagata 37 scudi e mezzo dal Padre Generale di San Salvatore a Bologna nel settembre del 1644 e destinata alla chiesa romana. Il prezzo basso si giustifica, secondo Mahon, per i rapporti di amicizia che legavano il pittore ai canonici di San Salvatore, presso i quali risiedeva il suo primo protettore Antonio Mirandola. Nello stesso anno va collocato anche l'*Ecce Homo* (oggi Galleria di Palazzo Corsini) (cat. n. 31), acquistato da Giovanni Battista Tartaleoni di Modena nel settembre del 1644 per 62 scudi, proveniente dall'eredità del cardinale Alderano Cibo, che fu legato di Ferrara dal 1651 al 1654. Anche se Guercino mostra di conoscere analoghi soggetti prodotti da Reni, la sua interpretazione risulta qui meno generica e

più ricca di umanità. Tra i capolavori di questa fase il *Saul contro David* (cat. n. 33) per il cardinale Falconieri, riscoperto nel 1994 da chi scrive nello studio dell'allora Ministro dell'Agricoltura, dove era in deposito esterno dal 1921 (cfr. *Guercino e la pittura emiliana* 2000, p. 50), fu subito fatto rientrare alla Galleria Nazionale di Palazzo Barberini, restaurato e liberato dalle vernici ossidate che lo offuscavano, per venire esposto, per la prima volta, alla mostra dedicata al Guercino e ai pittori emiliani svoltasi nel 2000. Il quadro costituisce il pendant del *Sansone che mostra a Dalila i capelli in cui risiedeva la sua forza* (Atherton, California, collezione Edward Goodstein), eseguiti entrambi per il cardinale Falconieri, legato di Bologna, nel 1646. I due dipinti furono separati alla fine del Settecento: *Sansone e Dalila* rimase in casa Falconieri, mentre il *Saul contro David* passò nelle collezioni pontificie. Si tratta di uno splendido esempio dello stile tardo del Guercino, quando il maestro porta a compimento la ricerca sullo stile classico cominciata sotto l'influsso dell'ultima produzione di Reni. La composizione, malgrado la drammaticità del soggetto, è estremamente equilibrata, incentrata sulla monumentalità delle due figure, protagoniste incontrastate della scena, quasi raggelate nell'azione che si svolge tutta in primo piano, come in un bassorilievo. La gamma cromatica chiara e raffinatissima è ben lontana dai ricchi impasti giovanili, così come le ombreggiature più delicate. un anno più tardi si collocano l'*Endimione col cannocchiale* (Roma, Galleria Doria Pamphilj) (cat. n. 59), da identificare quasi certamente col quadro acquistato nel settembre 1647, per 74 scudi, dal noto collezionista don Lorenzo de' Medici (1599-1649), fratello del duca Cosimo II e del cardinale Carlo, e la *Sibilla Persica* (cat. n. 17), pagata 64 scudi il 6 giugno 1647 dal ferrarese Carlo Rondinelli, governatore di Cento tra il 1645 e il 1647. L'*Endimione* deve essere stato immediatamente donato ai Pamphilj, dal momento che è registrato nella nota di Guardarobba relativa ai beni di Camillo Pamphilj del 1652. Quanto alla *Sibilla*, passata dalla collezione Pio di Savoia a papa Benedetto XIV nel 1750, Mahon ha rilevato le «squisite sfumature nel colorito e nella fattura» del dipinto, «talmente in tono con il gusto del Settecento che non sorprende il fatto di essere stato così frequentemente copiato in quel periodo», tanto da divenire modello per la ritrattistica femminile successiva. La stessa intenzione realistica e la stessa vena malinconica l'accomunano all'*Endimione*. Intorno alla metà del quinto decennio si datano anche i due quadretti devozionali con *San Giovanni Battista*, conservati presso la Pinacoteca capitolina, entrambi provenienti dalla raccolta Sacchetti. Nel caso del *San Giovanni Battista con il cartiglio* (cat. n. 61), la sua raffinata qualità è emersa dopo un restauro effettuato nel 1989, mentre l'altro quadro rivela forti tangenze con l'*Ecce Homo* (cat. n. 31) di Palazzo Corsini, dov'è simile l'attenzione per l'espressione del volto piangente. Concludendo l'exkursus sulle opere del Guercino conservate nelle raccolte romane, vanno altresì ricordate quelle eseguite dal pittore a cavallo tra gli anni Quaranta e Cinquanta. La *Santa Margherita da Cortona* (Roma, Pinacoteca Vaticana) (cat. n. 63), in origine nella chiesa dei Cappuccini di Cesena, portata a compimento nel 1648, costituisce uno splendido esempio di opera tarda nell'isolamento tragico della protagonista e nella gamma cromatica pastello. Tra il 1652 e il 1653 il centese esegue per il cardinale bolognese Niccolò Ludovico Albergati i raffinati *San Giovanni Battista alla fonte* e la *Sant'Agnese sul rogo* (entrambi Galleria Doria Pamphilj) (cat. nn. 64, 65) che vennero donati a papa Innocenzo X. Anche il *Martirio di sant'Emereziana* (Galleria colonna) (cat. n. 66) acquistato dal marchese Achille Vezza Albergati per conto del cardinale Ludovisi, era un dono destinato a Innocenzo X che, tuttavia, non gli fu mai consegnato, a causa della sua morte avvenuta alcune settimane più tardi. Chiudo il presente contributo con un'opera del Guercino più raffinato, la *Flagellazione di Cristo* (cat. n. 36), commissionata nel 1657-1658 e pagata 375 scudi dal cardinale di Ferrara, Lorenzo Imperiali, che ne volle far dono a papa Alessandro VII. Grande dipinto, caratteristico dell'ultima maniera del pittore, si distingue per il sapiente equilibrio, ancora sostenuto da una eccezionale e raffinata sensibilità cromatica e dall'eleganza statuaria dei protagonisti.