

GUERCINO

1591-1666

CAPOLAVORI DA CENTO E DA ROMA

16 dicembre 2011 - 29 aprile 2012
Roma, Palazzo Barberini

DA CENTO A ROMA

Gli esordi del Guercino nella città natale

Di Fausto Gozzi

Nel contesto della pittura barocca europea, la personalità e l'opera di Guercino hanno ottenuto negli ultimi anni una popolarità pari solo a quella dei più grandi maestri, sia come consensi di pubblico, sia come aggiudicazioni nelle aste internazionali, al punto che oggi la conoscenza delle sue opere non è riservata a un pubblico ristretto di specialisti, ma a una folta schiera d'estimatori che hanno attraversato anche i confini dell'oceano e ciò è certamente frutto delle grandiose mostre organizzate nel 1991 a Cento, Bologna, Francoforte e Washington, in occasione del quarto centenario della nascita dell'artista. Questo risultato non si sarebbe raggiunto senza grandi uomini e la fortuna del Guercino è frutto dell'instancabile lavoro di sir Denis Mahon, iniziato negli anni Trenta del secolo scorso e durato fino al giorno di Pasqua di quest'anno, quando, a cent'anni compiuti, ci ha lasciati (fig. 1). Fortunatamente Mahon ha avuto dei seguaci che oggi sono in grado di raccogliere il testimone, hanno conosciuto la sua perseveranza e pertanto sono in grado di proseguire col suo metodo di lavoro fatto di positivismi, acquisizioni di verità filologiche, accertamento delle fonti documentarie, definizione della qualità artistica ed esatta collocazione stilistica e cronologica. Partendo proprio dalla cronologia, stupisce la precocità del Guercino, un talento innato che gli viene riconosciuto subito anche dal maestro più indiscusso della sua epoca e da lui tanto ammirato per via della sua pala, oggi nella Pinacoteca civica di Cento, Ludovico Carracci, che, in alcune lettere scritte al collezionista Ferrante Carlo nell'estate del 1617, per informarlo della situazione artistica di Bologna, cita la presenza dell'artista centese: «... è pur giunto un messer Giovanni Francesco da Cento ed è qua per eseguire certi quadri al Signor cardinale Arcivescovo e si porta eroicamente». In un'altra missiva scritta nello stesso anno, Ludovico Carracci torna a nominare il Guercino con ancora più entusiasmo: «Qua vi è un giovane di patria di Cento che dipinge con tanta felicità di invenzione è gran disegnatore e felicissimo coloritore, e mostro di natura e miracolo da far stupire a chi vede le sue opere non dico nulla e fa rimanere stupidi li primi pittori». È come una dichiarazione d'amore, decisamente rara negli ambienti artistici d'ieri e d'oggi. L'anziano maestro bolognese riconosce nel giovane di Cento l'apertura moderna al nuovo che avanza, una sorta di continuazione della sua arte, una meteorologia chiaroscurale a lui cara che vede rivivere nelle opere del Guercino con ancora più potenza, con effetti temporaleschi e maculati, come ebbe a definirli Roberto Longhi nell'*Officina ferrarese*, mai visti prima e inconfondibili, sia sul versante della pittura caravaggesca, sia sul Barocco che avanza. certi suoi capolavori, come le due versioni dell'*Erminia che ritrova Tancredi ferito* esposte, dovettero certamente apparire come quadri folgoranti agli occhi dei contemporanei, perché questo stile di pittura non aveva confronti sulla scena italiana e raccoglieva sempre più consensi sia fra gli ammiratori dei seguaci di Caravaggio, come fra coloro che prediligevano una pittura più tonale, perché, comunque, si vedeva nel Guercino un'apertura al linguaggio pittorico più moderno del nuovo secolo. Da subito il suo nome viene indissolubilmente legato alla sua città, in modo chiaro e inequivocabile, come già precisato da Ludovico Carracci: «un giovane di patria di Cento». E con lui viaggia anche il nome della sua terra d'origine, perché da questa piccola cittadina, praticamente ai confini della Legazione pontificia, Guercino tesse rapporti internazionali, persino con i più eminenti monarchi dell'epoca e obbliga famosi colle-ghi, come Diego Velázquez, a far tappa a Cento per conoscerlo e stringere la mano che aveva prodotto tanti capolavori⁴. Questo legame con la città natale s'avverte anche nelle opere pittoriche, come nei disegni, dove spesso riconosciamo nello sfondo delle sacre conversazioni il profilo della sua città vista da lontano: il campanile della parrocchia di San Biagio o distante l'antico torrione quattrocentesco della Rocca.

Per tutta l'adolescenza e poi fino a cinquantun'anni, Guercino non si è allontanato mai da Cento per lungo tempo, fatta eccezione per il fortunato soggiorno romano che è parte integrante dell'odierna mostra. Il suo trasferimento a Bologna nel 1642, dove trascorrerà gli ultimi venticinque anni della sua vita, coincide con motivi di sicurezza perché Cento, non essendo fortificata, a causa di operazioni militari nelle campagne circostanti, non poteva garantirgli serenità per sé, il proprio lavoro e la numerosa famiglia. Inoltre, per una straordinaria coincidenza, con la morte dell'eterno "rivale" Guido Reni, avvenuta nell'agosto dello stesso anno, Guercino a Bologna eredita la posizione sociale e di prestigio di primo pittore della città felsinea, acquisendo anche la committenza che prima era del "divino" Guido.

Tutti gli anni di Bologna, come pure una parte considerevole degli anni di Cento, sono stati scandagliati grazie al *Libro dei conti di Casa Barbieri*, dove il fratello stesso del pittore, Paolo Antonio, e poi, alla morte di questo, dal Guercino stesso e da altri membri della sua famiglia, hanno tenuto per anni il registro delle commissioni ricevute, dei rispettivi guadagni e delle spese di casa. Questo libro preziosissimo documenta l'attività dell'artista dal 1629, anno dell'inizio delle registrazioni, al 22 dicembre 1666 quando «il Sig. Zio Gio. Franc.co Barbieri terminò i suoi giorni e le sue gloriose fatiche lasciando in tutte le città d'Italia, et anche fuori, memoria eterna della sua virtù, come della sua bontà e delle sue facoltà ne lasciò eredi noi Benedetto e cesare Gennari suo nipoti». L'arco temporale coperto da questo libro è particolarmente ampio, infatti contiene gli ultimi trentasette anni della vita del pittore, lasciando purtroppo scoperta la fase giovanile e la prima maturità. Per conoscere gli anni che non sono compresi nel *Libro dei conti* sono particolarmente utili le incisioni realizzate a bulino, fra il 1618 e il 1631, da un fedelissimo suo collaboratore centese di nome Giovanni Battista Pasqualini (1595-1631), autore di una serie numerosa di lastre tratte dai dipinti del Guercino realizzati in quegli anni. Grazie a queste incisioni, la maggior parte conservate presso la Pinacoteca civica di Cento e nella Raccolta d'Arte della Fondazione cassa di Risparmio di Cento, un'altra grossa parte di lavoro del Guercino è documentata. Dall'inizio del *Libro dei conti* alle incisioni del Pasqualini, in questo percorso a ritroso che ci porterà ai primissimi anni dell'attività del pittore, tocchiamo la sua giovinezza, ma non ancora la sua adolescenza e in particolar modo la sua formazione, perché le incisioni di Pasqualini ci portano fino al 1618 e non vanno più indietro. Nel 1618 Guercino aveva ventisette anni e una personalità molto forte già formata; infatti, come vedremo, è proprio da quell'anno che l'artista comincia a dipingere quadri strepitosi d'inaudita modernità, alcuni dei quali sono ora esposti. Per documentare gli esordi del Guercino ante 1618, le fonti a lui coeve non ci aiutano più e bisogna leggere le più accreditate biografie sull'artista scritte però dopo la sua morte. Tutte le più importanti mostre dedicate al Guercino hanno posto come inizio della sua attività gli anni tra il 1613 e il 1614, esponendo opere come *Lo sposalizio mistico di santa Caterina*, databile 1614-1615, di proprietà della Cassa di Risparmio di Cento, oppure le famose pale d'altare della chiesa parrocchiale di Renazzo, anch'esse assimilate al 1613-1614, così pure il *San Carlo Borromeo in orazione*, oggi nella parrocchiale di San Biagio, appartenente agli stessi anni. Considerando attendibili queste proposte di datazione, dobbiamo prendere atto che in questi anni, precisamente fra il 1613 e il 1614, ci troviamo davanti un pittore che, anche se in giovane età, ha però maturato un proprio stile che contiene già il potenziale pittorico che svilupperà nelle opere successive. Quindi il nostro percorso a ritroso che ci porterà all'infanzia dell'artista non può interrompersi nel 1613, quando l'artista aveva ventidue anni; è necessario arretrare ancora negli anni per toccare con mano questa sua precocità e tentare di rispondere alla domanda che sorge spontanea, su cosa l'artista possa aver prodotto prima del 1613. I biografi ci parlano di decorazioni murali che Guercino eseguiva, spesso in collaborazione con altri pittori, nelle chiese, nelle dimore di facoltosi centesi e anche sui muri di qualche edificio pubblico della sua città. Alcune di queste opere, trovandosi all'esterno degli edifici, sono andate irrimediabilmente distrutte, altre invece sono ancora conservate, come quelle famosissime di casa Pannini, segnalate nelle guide settecentesche come l'oggetto più «curioso» da mostrare ai viaggiatori di passaggio nella città del Guercino⁹ e quelle, oggi ancora in loco, nelle antiche case Provenzali e Benotti. In mostra abbiamo tre esempi di affreschi che il Guercino ha realizzato fra il 1612 e il 1613 in due chiese di Cento: il grande *Due angeli reggenti il sudario di santa Veronica con l'immagine di Cristo*, ancora nella chiesa di Santa Maria Addolorata dei Servi per la quale venne realizzato, dove sono evidenti elementi stilistici che si legano all'ambiente artistico ferrarese dello Scarsellino; l'*Annunciazione* e il *Padre Eterno*, oggi nella Pinacoteca civica di Cento, anch'essi in mostra, provengono dalla chiesa centese dello Spirito Santo, dove stavano in alto, come sopraquadri, rispettivamente sopra al *Trionfo di tutti i santi* dipinto dal Guercino nel 1613 e al *San Giacomo e san Cristoforo col Bambino* dell'artista ferrarese Carlo Bononi, entrambi oggi perduti. In tutti e tre gli affreschi si vedono nettamente le doti di un pittore in evoluzione che ha assimilato e armonizza il senso fisico della forma plastica di Ludovico Carracci e quello tonale e cromatico della scuola ferrarese.

Sono due o tre i biografanti antichi che ci parlano della giovinezza dell'artista e certamente quello più ricco di dettagli è Carlo Cesare Malvasia che pubblicò la sua *Felsina pittrice* nel 1678, quando Guercino era già morto, ma si sa che lo conobbe e parlò con lui, anche se non poté entrare nello studio dell'artista, pur abitando a due passi dalla sua casa.

Furono in seguito i nipoti Benedetto e Cesare Gennari che gli permisero un rapido esame delle carte dello zio. Proviamo a vedere cosa ci dice questo decano degli scrittori d'arte: «D'anni otto, senza aver avuto maestro alcuno, dipinse una Madonna di Reggio nella facciata di sua casa che sino al giorno d'oggi si vede e si venera». Questa pittura, arrivata a noi in condizioni non perfette è stata oggetto di studi in occasione della recente mostra del Guercino a New York e si può considerare la sua prima opera nota, anche se ci riesce difficile pensare a un bambino di otto anni che realizza con mezzi di fortuna questo seppur piccolo affresco; tuttavia, la provenienza certa e l'insistenza delle fonti, alle quali qui si aggiunge anche Francesco Scannelli che scrive nel 1657, col Guercino ancora in vita, ci fanno ritenere reale questo riferimento, con l'unica eccezione di spostarne l'esecuzione di qualche anno. D'altronde, le prime prove dell'artista furono proprio decorazioni murarie e anche i suoi diversi apprendistati si tennero presso decoratori e quadraturisti: ancora piccolo - Malvasia sostiene che aveva nove anni -, i genitori «lo accomodarono con un pittore da guazzo alla Bastia, col quale stette alcuni mesi senza imparare altro, che conoscere i colori, onde tornato a casa, coltivò da se medesimo il proprio talento con la continua applicazione al disegnare e dipingere molte cose per sé e per gli altri». Malvasia non riferisce il nome di questo «pittore da guazzo alla Bastia», o meglio Bastiglia, nel modenese, ma, da fonti successive, pare fosse un certo Bartolomeo Bertozzi, pittore oggi del tutto sconosciuto attivo nel modenese. Le fonti ci segnalano anche un secondo passaggio dell'artista presso un altro pittore quadraturista: «putello ancora, per una soma di grano ed una castellata d'uva l'anno, fu posto a dozzina in Bologna con Paolo Zagnoni, pittore appunto dozzinale e da questi il videro passare il Gessi e il Colonna sotto al cremonini e divenne valente giovane». Si tratta della prima notizia di un soggiorno a Bologna, e se pensiamo agli artisti che vi lavoravano, possiamo immaginarci il nostro giovane apprendista, su e giù per le vie della città per ammirare i dipinti dei più importanti pittori della sua epoca e anche del cinquecento. Teniamo presente che a Bologna, nella prima decade del secolo, erano attivi altri due pittori centesi, più anziani e d'educazione tardomanierista, Giovanni Battista Cremonini (1540/50 circa - 1610) e Giovanni Battista Gennari (1576 - post 1612), professionisti già autonomi che possono aver aiutato il loro giovane concittadino all'interno della seconda città dello Stato pontificio. Siamo arrivati al 1607, quando Guercino ha sedici anni e, non potendo proseguire gli studi a Bologna a causa delle modeste condizioni della sua famiglia, rientra nella sua città natale e «suo padre l'appoggiò a un pittore di Cento chiamato M.o Benedetto Gennari, dal quale conosciuta la disposizione del giovane, e l'assidua applicazione al lavoriero, per un anno gli diede un tanto al giorno, e dopo l'anno lo tolse a compagnia, molto ben conoscendo, che lo scolaro di gran tratto superava il maestro, e così uniti dipinsero molte cose in Cento e in altre ville circonvicine». È una citazione molto importante perché ci informa di un anno d'apprendistato presso Benedetto Gennari senior e della successiva collaborazione fra i due, proseguita per altri due anni, fino al 1610, data di morte del vecchio Gennari. Sono fermamente convinto che ci siano ancora diversi quadri del Guercino da scoprire, eseguiti fra il 1608, quando ancora collaborava con l'anziano maestro, e il 1613, data dell'inizio della produzione di pale d'altare per la sua città. Ciò è evidente perché nella bottega di pittura dell'ultimo maestro del Guercino, Benedetto Gennari senior, alla sua morte, avvenuta come si è detto nel 1610, rimasero orfani giovanissimi i suoi figli, pittori e futuri collaboratori del Guercino, Bartolomeo Gennari (1594-1661) ed Ercole Gennari (1597-1658) che sposerà in seguito Lucia Barbieri, sorella del Guercino. A questo punto, nel 1610, il diciannovenne Guercino cosa fa? Si stacca dalla famiglia Gennari, oppure trova un accordo di collaborazione col sedicenne Bartolomeo Gennari per portare avanti l'attività del vecchio genitore? considerata la giovane età di Bartolomeo e del fratello Ercole e forse anche la presenza di Lorenzo Gennari (1595-1665/72), imparentato con i primi due, sono convinto che Guercino, in pieno accordo con i figli del vecchio Gennari, prese da subito le redini della bottega divenendone riferimento e guida. Tuttavia bisogna ancora ricordare che fra tutti gli esponenti della famiglia Gennari, l'attività di Benedetto senior è quella meno conosciuta e più dibattuta, visto che le opere in Cento a lui attribuite dai biografanti del Settecento sono state recentemente tutte contestate, perché presentano uno stile che, anche secondo il parere di Mahon, non sarebbe pensabile prima del 1610, al punto che oggi non si conosce nessuna opera certa del vecchio Gennari. Prisco Bagni è colui che per primo si è avvicinato alle diverse personalità di ciascun membro della famiglia Gennari, ma di questa sua ricerca non convince il profilo di Lorenzo Gennari costruito ai danni di Benedetto senior che, come si è detto, è rimasto così completamente orfano di opere.

Questo problema, per ora, rimane irrisolto, in attesa di ricerche sulla figura del maestro centese del Guercino che, anche se marginale, pensiamo ebbe un ruolo nella formazione del giovanissimo Barbieri; forse questa ricostruzione dovrà partire proprio dai quadri di collaborazione che non mancano sul territorio centese, perché è il Malvasia che ci suggerisce il percorso scrivendo «e così uniti dipinsero molte cose in Cento e in altre ville circonvicine».

È certo che dal 1607 al 1610 il Guercino non sia stato sempre a bottega del vecchio Gennari, ma abbia alternato con nuovi soggiorni bolognesi, perché le fonti ci parlano di un ulteriore breve periodo, alcuni mesi, trascorsi nella bottega bolognese del concittadino Giovanni Battista Cremonini (1550 circa - 1610), del quale, a differenza del vecchio Gennari, conosciamo bene il profilo artistico grazie alle ricerche di Prisco Bagni. Cremonini è pittore di discrete qualità, allineato su uno stile accademico tardomanierista tipico della sua generazione. Come abbiamo visto per l'apprendistato presso Paolo Zagnoni, i costi di permanenza a Bologna impedirono al giovane pittore soggiorni prolungati e, in fondo, fu meglio così perché senza ulteriori stimoli Guercino maturò la sua caratteristica pittura che dovette piacere molto ai contemporanei perché mostrava una terza via fra il caravaggismo e il classicismo dei Carracci. Per capire la pittura del Guercino nei due anni successivi alla morte dell'ultimo suo maestro centese, avvenuta nel 1610, dobbiamo tenere presente tre elementi che oggi sono certi e acquisiti. Principalmente lo stile che il giovane di Cento dimostra di possedere già nelle sue prime prove da cavalletto, opere riconosciute con certezza e assegnate agli anni immediatamente successivi al 1612. Poi, i suoi interessi artistici predominanti: da un lato, la pittura di Ludovico Carracci, da cui il giovane ha appreso certe partiture di luce e l'atmosfera familiare e domestica delle sacre conversazioni; dall'altro, la pittura ferrarese che da Dosso arriva allo Scarsellino, accesa dal vivo cromatismo della pittura veneta. Questi tre elementi li troviamo in alcune opere che sono ancora inedite e che colgo l'occasione per presentare. Mi riferisco alla *Santa Cecilia che suona l'organo mentre sfoglia la partitura musicale*, dove la tipologia femminile e il gioco della luce che spiove dall'alto parlano un linguaggio imbevuto di umori del Guercino e la destrezza del pennello e l'orchestrazione cromatica fanno l'eco alle migliori lacche della scuola ferrarese. Non può essere nessun altro che Guercino l'autore di questa *Santa Cecilia*, anche perché nessun allievo della prim'ora, come il rustico Benedetto Zallone, l'inquieto Emilio Savonanzi e il raffinato Matteo Loves, mostra una brillantezza di tocco tale da confondersi col maestro. Stessa aria si respira in questo piccolo rame tondo con *San Francesco ingiunocchiato che riceve le stigmate*, fratello gemello del più evoluto *San Francesco che parla agli uccelli* di collezione romana Patrizi, anch'esso dipinto su lastra di rame, dove la meteorologia che viene dalla luce chiara sul fondo parla un linguaggio inconfondibilmente guercinesco. A quest'inedito *San Francesco* sono collegati due disegni del Guercino che si trovano nelle collezioni reali inglesi, dove vediamo il movimento dinamico delle mani come c'è nei pentimenti, ben nitidi, del piccolo rame. Con queste due opere inedite si è ritenuto di rimediare all'incomprensibile totale mancanza di quadri che si possono ritenere dipinti dal Guercino prima che raggiungesse i ventidue anni. In modo riassuntivo sir Denis Mahon ha più volte sostenuto che il Guercino, in pratica, può essere definito un autodidatta, dal momento che tutti e tre, o quattro, i "maestri" citati dalle fonti non furono in grado d'insegnargli grandi cose, se non i primi rudimenti dell'arte, la conoscenza dei procedimenti tecnici e particolarmente la decorazione murale che effettivamente occupò il giovane nella sua prima attività.

Nel 1612 è documentato a Cento l'incontro importante col canonico Antonio Mirandola che cominciò a promuovere il pittore, procurandogli nel 1613 la commissione del *Trionfo di tutti i santi* oggi perduta. Negli anni seguenti, il pittore è impegnato nelle decorazioni murali di alcune case centesi, lavori che porta avanti in collaborazione con altri, particolarmente dal 1616, quando Guercino fonda in Cento l'Accademia del nudo alla quale s'iscrive un numero crescente d'allievi. Questa scuola di disegno si teneva in due stanze messe a disposizione dall'amico Bartolomeo Fabbri. In mostra c'è il Prometeo, da lui affrescato sul camino dell'aula dove teneva le lezioni, il cui soggetto è chiaramente allusivo alla forza creatrice degli artisti. Guercino sente molto seriamente la responsabilità di educare al disegno una quantità di giovani che aumentava di giorno in giorno e infatti realizza per loro, su suggerimento di padre Antonio Mirandola, una sorta di libro di testo, una dispensa con tavole d'anatomia, dove ci sono numerosi scorci di varie parti del corpo. Queste tavole evidentemente piacquero tanto che poi vennero riunite in una pubblicazione, con le incisioni di Oliviero Gatti, che uscì alle stampe col titolo di *Primi elementi per introdurre i giovani al disegno*, più volte edita e successivamente anche copiata. Come per la pittura anche nel campo dei disegni si deve prestare molta attenzione, perché ci sono fogli attribuiti a Pietro Faccini, anch'egli titolare di un'Accademia di disegno a Bologna, che invece sono da ascrivere al centese, come quello che raffigura *Una stazione di posta con uomini che lavorano a sacchi di farina*, di collezione privata, che molto chiaramente parla invece un linguaggio tipico del Guercino giovane, evidente peraltro nella figura in piedi che regge il bastone e nell'altra che sistema i sacchi in alto a sinistra.

Sono momenti di forte crescita culturale per l'artista che, l'anno seguente, viene presentato al cardinale arcivescovo di Bologna Alessandro Ludovisi e, a quel punto, avrà veramente poco tempo da dedicare all'Accademia del nudo, perché la fama e gli impegni gravosi sono già arrivati. Questo momento di grazia e di forte accelerazione per il pittore è documentato anche da una lettera scritta nel 1617 da padre Mirandola al marchese Enzo Bentivoglio, dove si dice che il Guercino potrà realizzare decorazioni per il marchese, nel suo palazzo a Gualtieri, limitatamente al tempo che gli rimane, perché l'artista «ha dodici ancone e undici quadri da terminare» e stiamo parlando di un ragazzo di ventisei anni. Un argomento estremamente interessante che qui si tocca, ma che meriterà, in seguito, un serio approfondimento, è quello relativo alle diverse redazioni di uno stesso soggetto, ai cosiddetti quadri “doppi”, cioè quei dipinti che possono essere stati replicati dal maestro stesso, senza particolari varianti, e che in passato hanno creato forti imbarazzi fra gli studiosi, per via della pregiudiziale, inizialmente condivisa anche da Mahon, che riteneva che l'artista non avesse mai replicato se stesso. Invece l'arte del Guercino, per via della sua vastità e suggestione, è argomento aperto e di possibili sorprese. Infatti, dopo la mostra grandiosa del 1991, ci sono stati contributi critici, iniziati proprio da Mahon, che hanno provato la possibilità concreta dell'esistenza di repliche autografe, come dimostrò anche Rossella Vodret nel 2000 quando nel Palazzo Zabarella di Padova presentò le due versioni, entrambe straordinarie e indubbiamente autografe, del *San Girolamo che sigilla una lettera*, quella di Palazzo Patrizi, sino ad allora ritenuta l'unico originale, accanto alla replica strepitosa di Palazzo Barberini. L'occasione di rivedere questo straordinario confronto, accanto a un altro famoso soggetto, *Erminia ritrova Tancredi ferito*, della Galleria Doria Pamphilj, anch'esso replicato dal maestro negli stessi anni, dimostra inequivocabilmente una metodologia di lavoro del Guercino che bisognerà approfondire. Il confronto di queste due opere, accanto alle rispettive repliche, rappresenta una novità della mostra e fornirà agli studiosi argomenti per ulteriori valutazioni. Come si è visto nella cronologia che abbiamo tracciato, con l'apertura nel 1616 dell'Accademia del nudo e il concorso crescente di allievi e collaboratori di bottega, la produzione di opere d'arte nella città natale del Guercino prende un'accelerata straordinaria ed è credibile che l'esecuzione di capolavori per i cardinali Alessandro Ludovisi di Bologna e Jacopo Serra di Ferrara richiedesse, in taluni casi, l'esecuzione di repliche, sollecitate al Guercino da personaggi che frequentavano la sua bottega. In altri casi Guercino ha riutilizzato alcune figure già realizzate, per inserirle in varianti più piccole, come vediamo in *Et in Arcadia ego*, dove riconosciamo i due pastori dipinti in *Apollo che scortica Marsia* di Palazzo Pitti e nella *Sibilla* di collezione Mahon, dove ha riutilizzato la bella figura femminile centrale del *San Sebastiano soccorso da Irene* della Pinacoteca nazionale di Bologna. È evidente che per Guercino, come per altri pittori della sua epoca, il concetto di esclusività dell'opera d'arte non era un problema e pertanto agli artisti era concessa la possibilità di replicare un soggetto, anche senza varianti, quando se ne verificava la richiesta di mercato. A ben guardare, nella produzione del Guercino, scopriamo che gli esempi di repliche autografe non sono pochi e, per citare solo i casi più evidenti, voglio qui ricordarne alcuni: il rame con *San Sebastiano soccorso da due angeli* del 1617, il *San Giovanni Battista visitato in prigione da Salomè* del 1620, il *Padre Eterno con un putto* del 1620, *l'Estasi mistica di San Francesco*, del quale ne esistono ben tre repliche autografe, tutte rielaborate dalla nota pala dipinta nel 1620 per la chiesa di San Pietro di Cento oggi al Louvre, *L'incredulità di san Tommaso* del 1621, il *Ritratto di Alessandro Ludovisi papa Gregorio XV* del 1622-1623, *Sansone porta un favo di miele ai genitori*, ora in fase di studio e qui esposto nella versione della Galleria Borghese che dovrebbe appartenere al 1625-1626, e il *Ritratto del cardinale Bernardino Spada*, anch'esso esposto nella redazione più importante della Galleria Spada del 1631. A questo punto, dopo il 1613, non siamo più nell'ambito degli esordi d'un ragazzo che deve dimostrare il proprio talento, ma troviamo un pittore già incanalato in una stretta cronologia acutamente applicata da Mahon che ha messo a confronto le fonti più rilevanti: quanto scritto da Francesco Scannelli e Carlo Cesare Malvasia, che conobbero personalmente il maestro, quanto riportato nel *Libro dei conti* e altri documenti che vennero messi a disposizione dai nipoti del Guercino al Malvasia e che lui mostra di utilizzare nella *Felsina pittrice*, evidenziando queste notizie di casa Gennari con caratteri corsivi. Le fonti sono univoche nel riconoscere il ruolo importante dell'ecclesiastico bolognese Antonio Mirandola che nel 1612 era presidente del monastero dello Spirito Santo di Cento e ottenne per il suo protetto un'importante commissione per la sua chiesa. Sarà sempre Mirandola nel 1615 a promuovere a Bologna il Guercino con l'esposizione di un *San Matteo* e di un certo numero di disegni ed è noto che questo quadro del giovane di Cento attirò l'attenzione di Ludovico Ludovisi, nipote del cardinale legato di Bologna Alessandro Ludovisi, che acquistò il quadro per sé e certamente lo mostrò allo zio arcivescovo che, infatti, dal 1617, cominciò a commissionare opere al Guercino. Prima di queste commissioni, nel 1616 c'è l'esecuzione dell'importante pala per la chiesa di Sant'Agostino di Cento, ora a Bruxelles, raffigurante la *Madonna col Bambino con santi e un fanciullo donatore*, opera capitale per la svolta stilistica del giovane che, con questo quadro, apre alla sua «prima maturità»,

come ebbe a definirla efficacemente Mahon. Ricordiamo che fra la pala per padre Mirandola nel 1613 e questa che si trova ora a Bruxelles del 1616, si situano diverse decorazioni ad affresco che Guercino esegue per alcune dimore a Cento e l'apertura nel 1616 dell'Accademia del nudo. In questo periodo di grandi impegni, si capisce bene che Guercino cerca di abbandonare la pratica della decorazione murale perché troppo dispendiosa di tempo, preferendo la realizzazione di dipinti a olio che erano per lui più remunerativi e più corrispondenti al suo istinto pittorico.

A questo punto, nella cronologia della *Felsina pittrice*, Malvasia colloca erroneamente le due piccole pale d'altare raffiguranti San Carlo Borromeo, rispettivamente per la chiesa dei Servi a Cento, oggi in San Biagio, e per la chiesa parrocchiale di Renazzo. Ma ciò non può corrispondere al vero, come ha dimostrato Mahon, perché queste due tele, benché di grande qualità, sono meno mature e molto diverse dalla pala del 1616 ora a Bruxelles e pertanto sono state concordemente retrodatate al 1613-1614, quando è maggiormente evidente sul Guercino l'influenza di Ludovico Carracci. Sono anche gli anni in cui Guercino guarda con più insistenza alla pittura ferrarese contemporanea, Scarsellino e Bononi in modo particolare, che notiamo molto bene nelle pale di Renazzo, come ebbe modo di rilevare anche Roberto Longhi nell'*Officina ferrarese* nel lontano 1934. Siamo così arrivati al 1617, l'anno in cui Guercino è documentato a Bologna, dove dipinge alcuni quadri per il cardinale arcivescovo Alessandro Ludovisi. La testimonianza, oltre che dal Malvasia, viene anche dalle lettere che Ludovico Carracci ha spedito a Ferrante Carlo, dove l'anziano pittore si esprime con quelle calorose parole d'entusiasmo per il «giovane di patria di Cento». Durante questi soggiorni bolognesi Guercino esegue anche due affreschi, quello per l'oratorio di San Rocco e quello sulla facciata di Palazzo Tanari, oggi non più esistente. Col ritorno a Cento del pittore, Malvasia assegna al 1618 anche la pala che realizzò per la cattedrale della sua città, *La cattedra di san Pietro* qui esposta, opera capitale nello sviluppo dell'artista che, in quell'anno, visitò Venezia, rimanendo impressionato da certe opere di Tiziano. È un momento di grazia per Guercino; dipinge alcuni capolavori assoluti, come le due versioni di *Erminia ritrova Tancredi ferito*, l'affascinante e misterioso *Et in Arcadia ego* e le due versioni del *San Girolamo che sigilla una lettera*, tutti capolavori di grande modernità esposti. Allo stesso anno appartengono anche un gruppo omogeneo di pale provenienti dalla Pinacoteca civica della sua città natale; mi riferisco al meteorologico *San Bernardino da Siena in preghiera davanti alla Madonna di Loreto*, al *San Pietro penitente con san Carlo Borromeo un angelo e il donatore che pregano la Madonna di Reggio* e alla *Madonna del Carmine che offre uno scapolare a sant'Alberto*, anch'essi ora esposti. Con questo evidente stato di grazia, il Guercino si prepara a lasciare Cento per un periodo abbastanza lungo. Paolo V Borghese muore il 28 gennaio 1621 e il cardinale arcivescovo di Bologna Alessandro Ludovisi gli succede nella cattedra di San Pietro il 9 febbraio 1621 col nome di Gregorio XV e, pochi giorni dopo, il nipote di Gregorio XV, Ludovico Ludovisi, viene eletto cardinale e diviene il braccio destro di Sua Santità. È chiaramente un momento favorevole per Guercino che, infatti, di lì a poco, parte per Roma il 12 maggio 1621, invitato dai Ludovisi per incarichi rilevanti nella città eterna.