

A CURA DI
DANIELE BENATI
TOMMASO PASQUALI

DAR
11



LUDOVICO
CARRACCI
(1555-1619)

*Un maestro
e la sua scuola*

COLLANA DAR
DIPARTIMENTO DELLE ARTI

Giacomo Manzoli (*Direttore*)

Comitato editoriale
Daniele Benati (*Coordinatore*)
Fulvio Cammarano
Michele Fadda
Gerardo Guccini
Claudio Marra
Elisabetta Pasquini

SEZIONI ARTI VISIVE

Comitato scientifico
Daniele Benati (*Coordinatore*)
Francesco Benelli
Fabio Benzi
Olivier Bonfait
Louise Bourdua
Lucia Corrain
Claudio Marra
Vittoria Romani
Jeffrey Schnapp
Victor Stoichita

COLLANA DAR

DIPARTIMENTO DELLE ARTI

Il Dipartimento delle Arti dell'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, attivo dal mese di ottobre 2012, è sorto dall'aggregazione del Dipartimento delle Arti Visive e del Dipartimento di Musica e Spettacolo. In esso opera la maggior parte dei docenti dell'Università di Bologna impegnati sul fronte della didattica e della ricerca nell'ambito delle discipline artistiche, intese nella loro accezione più ampia: dalle arti visive al teatro e alla danza, dalla musica al cinema e ai nuovi media.

A seguito di tale aggregazione, al DAR afferiscono le biblioteche dei precedenti Dipartimenti, i laboratori di didattica e di ricerca applicata che servono complessivamente a 4 Corsi di Laurea (la laurea triennale DAMS e 3 lauree magistrali). Vi fanno capo anche un Dottorato di Ricerca in Arti Visive Performative Mediali e una Scuola di Specializzazione in Beni Storico-artistici.

Con la sua attività di ricerca, che coniuga la tradizione storico-erudita con più nuovi percorsi applicativi, il Dipartimento costituisce il complesso più numeroso e diversificato di competenze specialistiche attivo oggi in Italia.

In considerazione delle dimensioni e della complessità culturale il Dipartimento si è articolato in Sezioni allo scopo di comunicare con completezza ed efficacia la sue dimensioni e la sua complessità.

Le Sezioni sono:

- *Arte medievale e moderna*
- *Arte contemporanea e metodologie*
- *Cinema*
- *Musica*
- *Storico-sociale*
- *Teatro*

Il Dipartimento ha inoltre deciso di procedere ad una riorganizzazione unitaria di tutta la sua editoria scientifica attraverso la costituzione di una **Collana di Dipartimento** per opere monografiche e volumi miscelanei.

I testi della Collana sono sottoposti a double-blind peer review.

La Collana, unitaria nella numerazione e nella linea grafica, ha una distinzione interna che, attraverso il colore, consente di identificare con immediatezza le Sezioni.

SEZIONI ARTI VISIVE:

ARTE MEDIEVALE E MODERNA - ARTE CONTEMPORANEA E METODOLOGIE

Temi trattati:

Ricerca storico-artistica fra Medioevo e Età Moderna, con particolare riguardo per l'evoluzione stilistica nei vari campi (pittura, scultura, architettura, miniatura e arti applicate), la committenza e il collezionismo, l'iconografia e l'iconologia nei loro intrecci con la storia della cultura e del pensiero. Ricerca storico-artistica dal secolo XIX al presente, con particolare riguardo per lo studio dei fenomeni riguardanti la produzione e la ricezione dell'opera d'arte, nonché il dialogo della storia dell'arte con altre branche del sapere. Storia della critica e museologia; Psicologia e semiotica dell'arte; Etnosemiotica e Storia dell'urbanistica.

Ludovico Carracci
(1555-1619)
Un maestro e la sua scuola

a cura di
DANIELE BENATI e TOMMASO PASQUALI

La pubblicazione di questo volume è stata resa possibile grazie al generoso contributo di Palazzo Bentivoglio e del Dipartimento delle Arti dell'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DELLE ARTI

In collaborazione con la Pinacoteca Nazionale di Bologna

Fondazione Bologna University Press
Via Saragozza 10 – 40123 Bologna
tel. (+39) 051 232 882
fax (+39) 051 221 019

www.buonline.com
email: info@buonline.com

© 2023 Bologna University Press

Quest'opera è pubblicata sotto licenza CC BY 4.0

In copertina: Ludovico Carracci, *Martirio di san Pietro Toma* (part.), Bologna, Pinacoteca Nazionale.

ISBN: 979-12-5477-393-2
ISBN online: 979-12-5477-394-9
ISSN: 2611-4488

Impaginazione: DoppioClickArt - San Lazzaro di Savena (BO)

Indice

<i>Presentazione</i>	VII
Daniele Benati, Tommaso Pasquali	
IL MAESTRO	
ALESSANDRO BROGI	
Il lungo percorso di Ludovico: due segnalazioni agli estremi del suo catalogo	3
SONIA CAVICCHIOLI	
Ludovico Carracci e Camillo Procaccini nel Duomo di Piacenza. Il ciclo mariano commissionato dal vescovo Rangoni (1605-1609)	23
BABETTE BOHN	
Nuove indagini su Ludovico Carracci disegnatore e maestro	41
ELENA ROSSONI	
Ludovico Carracci e l'incisione, rileggendo ancora Malvasia	59
BARBARA GHELFI	
Nuovi documenti per Ludovico e la sua scuola	79
RAFFAELLA MORSELLI	
Ruolo e affari da maestro: Ludovico Carracci e la Compagnia dei pittori	95

LA SCUOLA

SAMUEL VITALI

Lo spazio e le persone: indagini sul rapporto tra bottega
e accademia dei Carracci 119

DANIELE BENATI

Ludovico e la sua scuola nelle stanze di Enea in palazzo Fava 141

ANGELO MAZZA

La schiera degli "Incamminati" in San Paolo Maggiore a Bologna 167

CATHERINE LOISEL

L'impronta di Ludovico Carracci su Guido Reni disegnatore
e qualche ipotesi sulle sue relazioni con Agostino e Annibale 197

GIACOMO ALBERTO CALOGERO

Ludovico e il Guercino: storia di un'affinità elettiva 227

LA FORTUNA

TOMMASO PASQUALI

Episodi del revival ludovichiano di fine Seicento 253

IRENE GRAZIANI

La fortuna visiva di Ludovico nel Settecento bolognese 277

OLIVIER BONFAIT

La ricezione di Ludovico Carracci in Francia nel Sei e Settecento 299

VERA FORTUNATI

«La pittura come esistenza, come vita»: Ludovico Carracci
secondo Francesco Arcangeli 317

GIACOMO ALBERTO CALOGERO

Ludovico e il Guercino: storia di un'affinità elettiva

Qua vi è un giovane di patria di Cento, che dipinge con somma felicità d'invenzione. È gran disegnatore, e felicissimo coloritore: è mostro di natura, e miracolo da far stupire chi vede le sue opere. Non dico nulla: ei fa rimaner stupidi li primi pittori¹.

Così scriveva Ludovico Carracci il 25 ottobre del 1617 al suo corrispondente e amico Ferrante Carli. Si tratta, come è noto, delle prime parole di aperto elogio spese da Ludovico nei confronti del Guercino, che suonano davvero come un commovente passaggio di testimone tra l'ormai vecchio caposcuola bolognese e l'artista di Cento. Qualche tempo prima, esattamente il 19 luglio dello stesso 1617, Ludovico informava lo stesso Carli che «quà si fa la massa delli primi pittori» e che tra tanti maestri come Albani, Domenichino, Antonio Carracci, Guido Reni o Lionello Spada, «è pur giunto un Messer Giovan Francesco da Cento, ed è quà per fare certi quadri al Signor Cardinale Arcivescovo, e si porta eroicamente»². Già Cesare Gnudi avvertiva con grande sottigliezza che quel «si porta eroicamente» doveva riferirsi a qualcosa di più del mero atteggiamento esteriore, trattandosi piuttosto di un modo di esprimersi e di sentire quasi “barocco”, che intendeva alludere all'impeto erompente, a quella forza di verità e di invenzione che sprigiona dalla pittura del Guercino, specie nella sua prima versione tenebrosa e gagliarda³: come se lo stesso Ludovico avesse avvertito che quell'eroismo e quella foga pittorica, comunque contenuta entro l'alveo del naturale, fosse

¹ G. BOTTARI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi che in dette arti fiorirono dal secolo XV al XVII*, Roma, Marco Pagliarini, 1757-1768, I, p. 210.

² Ivi, p. 209.

³ C. GNUDI, *Introduzione*, in D. MAHON (a cura di), *Il Guercino. Catalogo critico dei dipinti*, catalogo della mostra (Bologna), Bologna, Alfa, 1968, p. XXVIII.

sì un fenomeno nuovo, ma sorto su un terreno che egli stesso aveva dissodato e reso fertile. Tanto più che il parere entusiasta di Carracci doveva fondarsi sulla visione diretta di alcune pitture del giovane Barbieri, che peraltro si possono individuare con buona sicurezza. Tra le note manoscritte di Malvasia si trova infatti la notizia che il Guercino dipinse per la famiglia Ludovisi tre quadri con «figure intiere dal naturale, un Lot, una Susanna et un figliol prodigo», da identificare di certo con il *Lot e le figlie* conservato all'Escorial, il *Ritorno del figliol prodigo* della Galleria Sabauda di Torino e la *Susanna e i vecchioni* del Museo del Prado⁴. La stessa informazione è poi riportata un po' confusamente, sotto l'anno 1618, nel testo della *Felsina pittrice*⁵, ma già Denis Mahon aveva dimostrato che questi tre dipinti non sono altro che i «certi quadri» eseguiti dal Guercino per il «Signor Cardinale Arcivescovo» – ovvero il cardinale Alessandro Ludovisi, futuro papa Gregorio XV – indicati da Carracci nella sua lettera a Ferrante Carli⁶. Ludovico non solo vide queste tele, ma fu chiamato a fare una stima di quanti denari spettassero al Guercino e valutò come equa la notevole cifra di 70 scudi per quadro, che infatti fu reputata eccessiva dal pur facoltoso committente. Il Guercino, notoriamente modesto, finì per accontentarsi di 75 scudi in tutto e dunque di un terzo rispetto a quanto stabilito da Ludovico: scelta che evidentemente piacque a Ludovisi e che certo fu anche strategica, poiché assicurò al Guercino, che aveva allora 26 anni, un potentissimo mecenate e protettore. Quando Ludovico attribuisce al Guercino la «felicità d'invenzione», sommata alle doti di «gran disegnatore e felicissimo coloritore», sembra volergli riconoscere quel profilo di «soggetto universale» su cui volle insistere anche Francesco Scannelli in un celebre passo del *Microcosmo della Pittura*, dove peraltro viene lodata la «maniera di buona, e bella naturalezza» che fece di Barbieri un eccellentissimo maestro⁷. Il corpo sensuale della *Susanna* del Prado [fig. 2], teneramente lambito dalla luce lunare, dovette sembrare a tutti una versione moderna dell'incantevole nudo di *Medea al bagno* in palazzo Fava [fig. 1] e fu anche grazie a figure del genere che il Guercino dovette conquistarsi la fama di «mostro di natura», esplicitamente ammirato da Ludovico Carracci. Vorrei soffermarmi allora su quest'ultima formula, «mostro di natura», ben più complessa e polisemica di quanto appaia di primo acchito. Per intenderla a pieno, bisogna riferirsi nuovamente al trattato di Scannelli che, è bene ricordarlo, fu pubblicato nel 1657, cioè quando era ancora in vita il Guercino, che peraltro doveva ben conoscere il medico e scrittore forlivese, col

⁴ *Scritti originali del Conte Carlo Cesare Malvasia spettanti alla sua Felsina pittrice*, a cura di L. MARZOCCHI, Bologna, Alfa, s.d. [ma 1983], p. 387. Per la proposta di identificazione di D. MAHON, in ID. (a cura di), *Il Guercino*, cit., p. 47.

⁵ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna, Erede di Domenico Barbieri, 1678, II, p. 363.

⁶ D. MAHON (a cura di), *Il Guercino*, cit., pp. 46-47.

⁷ F. SCANNELLI, *Il Microcosmo della Pittura*, Cesena, Per il Neri, 1657, p. 85.

quale intrattenne un rapporto forse meno diffidente e guardingo di quello praticato con Malvasia. In un passo del *Microcosmo della Pittura* si legge appunto che alcuni pittori

portati dalla forza di naturale inclinazione giungono ben presto alla più vera somiglianza della natura; ma guidati dal genio, pare che venghino assai più a sodisfarsi d'una tale prefissa imitazione, che dello studio d'opere diverse, ed eccellenti⁸.

A differenza di questi maestri «portati dalla forza di naturale inclinazione», vi sono altri artefici che diretti «dal gusto derivante da studiose fatiche con longhezza di tempo» formano «una particolare idea studiosa, e bella sì, ma in paragone dell'altra che è più naturale maggiormente artificiosa»⁹. Scannelli sosteneva dunque una netta distinzione tra la pittura *bella ma artificiosa*, fondata sullo studio e sull'incessante ricerca dell'idea, e la *facile naturalezza*, basata invece sul genio, cioè sul talento di natura. La prima tendenza, dice Scannelli, era stata tipicamente incarnata da Raffaello e Parmigianino, la seconda dal Correggio. Questa dicotomia si era poi riproposta, tale e quale, anche nei «due principali» maestri dei suoi tempi, ovvero Guido Reni e il Guercino: il primo «compose anch'egli a forza di tempo, e di studiosa fatica», giungendo così a «un'idea singolare, estratta dalle più rare bellezze»¹⁰, mentre il Guercino fu «portato dal solo istinto di natura» ad applicarsi «con gran spirito all'osservanza del vero»¹¹. Ne derivavano, innanzitutto, due distinte genealogie artistiche, per cui Reni poteva essere considerato alla stregua di un nuovo Raffaello o Parmigianino e il Guercino finiva per apparire come un novello Correggio, vero modello della scuola "lombarda". Come ulteriore e decisivo corollario, discendeva l'idea che chi è dotato di gran talento naturale risulta poi istintivamente incline a dipingere il vero o, meglio, il *vivo*, anziché rifarsi a formule codificate e ideali: è proprio questo il nucleo concettuale che si nasconde dietro l'espressione «mostro di natura», che non è solamente una locuzione estemporanea ed elogiativa, ma una vera e propria formula sintetica che racchiude una precisa teoria artistica, oltre ad esprimere una valutazione critica da parte di Ludovico Carracci. È interessante come anche Lanzi avesse ben chiaro che fu proprio per ridimensionare il suo ex discepolo e ormai rivale Guido Reni che Ludovico «prese a favorire il Guercino, che teneva tutt'altra via»¹². D'altra parte, pure Malvasia aveva affermato prima di lui che il Guercino mostrava un «fare a quello di Guido contrario ed opposto,

⁸ Ivi, p. 360.

⁹ Ivi, p. 358.

¹⁰ Ivi, p. 359.

¹¹ Ivi, pp. 360-361.

¹² L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia* [1809], ed. a cura di M. Capucci, Firenze, Sansoni, 1968-1974, III, p. 71.

che dove questi della vaghezza troppo forte fu vago, della fierezza mostrossi egli seguace»¹³.

Alla luce di queste considerazioni, è assai improbabile che Ludovico si fosse accorto del Guercino soltanto nel 1617, come pure farebbero pensare le lettere spedite in quell'anno a Ferrante Carli. Già intorno al 1612-13, il ventenne Barbieri era entrato nelle grazie di padre Antonio Mirandola, canonico bolognese e superiore del monastero dello Spirito Santo di Cento. Come raccontano Malvasia e Baruffaldi¹⁴, padre Mirandola si diede presto da fare per diffondere la fama del Guercino anche a Bologna e proprio a questo scopo organizzò nel 1615 una mostra di disegni del centese, nella quale figurava anche una tela con *San Matteo*, ora a Dresda, «di così viva e nobile idea che anco dalli più avveduti fu attribuito a Ludovico»¹⁵. È oggettivamente inverosimile che un'iniziativa del genere fosse sfuggita proprio al maestro dei maestri bolognesi, da sempre sensibile al talento dei più giovani. Questo fatto non entra però in contraddizione con ciò che si legge nella missiva inviata a Carli nel 1617, né ha senso immaginare che Ludovico simulasse una finta agnizione in una lettera privata indirizzata a un suo intimo amico. Semplicemente, fu solo nel 1617 che Ludovico si rese conto, ammirando gli straordinari quadri dipinti dal Guercino per il cardinale Ludovisi, che quel giovane «di patria di Cento» poteva essere considerato come un suo vero e degnissimo erede, malgrado non fosse mai stato un suo allievo diretto. A riguardo possiamo disporre di un'ulteriore testimonianza, illustrissima ed esente da ogni sospetto campanilistico, ossia il resoconto sul Guercino contenuto nelle celebri *Considerazioni sulla pittura* di Giulio Mancini, in cui si legge, tra le altre cose, che «nel parlar col signor Ludovico Carracci conobbi che lo reputava molto»¹⁶. Quando Ludovico e Mancini ebbero modo di scambiarsi pareri su Giovanni Francesco Barbieri non è del tutto chiaro, ma certo non vi è alcun motivo di mettere in discussione tale notizia¹⁷.

¹³ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., II, p. 360.

¹⁴ Ivi, p. 362; G. BARUFFALDI, *Le Vite de' pittori e scultori ferraresi*, circa 1697-1730, ed. Ferrara, Domenico Taddei, 1844-1846, II, p. 433.

¹⁵ Ivi, p. 434. Sul *San Matteo* della Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda, che fa ovviamente serie con altre tre mezze figure di *Evangelisti* conservate nello stesso museo: L. SALERNO, *I dipinti del Guercino*, Roma, Ugo Bozzi, 1988, pp. 94-95, n. 12; N. TURNER, *The Paintings of Guercino. A Revised and Expanded Catalogue Raisonné*, Roma, Ugo Bozzi, 2017, p. 274, n. 16.

¹⁶ G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura* [circa 1617-1621], a cura di A. Marucchi con il commento di L. Salerno, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956-1957, I, p. 245 (f. 87r). In un altro passo delle sue *Considerazioni*, Mancini scrive del «Guercin da Cento del quale il signor Ludovico Carracci faceva gran conto e meritevolmente, perché [sic] nel colorito, nell'invenzione e nella facilità dell'operare con buon sapere non so chi adesso li passi avanti» (ivi, p. 111, f. 59v).

¹⁷ Secondo Denis MAHON (*Studies in Seicento Art and Theory*, London, Warburg Institute, 1947, p. 38 nota 40) l'incontro tra Giulio Mancini e Ludovico Carracci potrebbe essere avvenuto nel 1618, quando il pittore si recò a Roma per prendere in affidamento il figlioletto di Antonio Carracci, morto proprio in quell'anno (ivi, p. 294 nota 45).

Quando invece il centese si accorse di Ludovico? Un po' per ritrosia, un po' per alimentare il proprio mito di geniale autodidatta, il Guercino doveva aver cavalcato l'immagine del "buon selvaggio" senza maestri, ma capace di trovare nelle sue stesse disposizioni naturali il viatico per una bella e fiera pittura, visto che in fondo, «purché vi sia il naturale dentro, ogn'uno è padrone della sua maniera»¹⁸. Ma se il Guercino si vantava appunto di «non aver imitato nessuno, perché chi imiterà un altro sarà sempre il secondo», per quale motivo avrebbe poi ammesso di essere cresciuto all'ombra dalla "Carraccina" e di aver ammirato solamente Ludovico e nessun altro? La risposta più calzante a questa domanda (non del tutto scontata) la fornisce l'abate Lanzi e cioè che Ludovico, proprio «come Omero fra' Greci», era stato *fons ingeniorum* e tutti dovevano qualcosa al suo magistero¹⁹. Il maggiore dei Carracci era insomma il vero *genius loci* che aveva saputo rilanciare la lezione di Correggio ed esprimere, come il suo predecessore, lo spirito incorrotto della nobile scuola "lombarda": entrambi, d'altra parte, erano rimasti ben distanti dai clamori romani e piuttosto fedeli alla terra natia, a differenza del valorosissimo Annibale Carracci che «dopo l'osservazione delle opere di prima Scuola invece d'avanzarsi avea in parte diminuito» i suoi eccezionali talenti²⁰. Questo era, almeno secondo Scannelli, il giudizio dello stesso Guercino, sempre propenso a intendere la provincia come spazio di più sincera e virginale libertà, anziché come luogo culturalmente arretrato e limitante. Grazie al racconto di Malvasia sappiamo invece che

Da una tavola posta ne padri Cappuccini di Cento di Lodovico Carracci e che chiamò poi sempre (a quel cognome non meno alludendo, ch'a primi alimenti, che averne succhiato pretendea) la sua Cara cinna, trass'egli il suo strepitoso, e robusto chiaro e ombra, e notando altresì in S. Francesco in Bologna quella, che dello stesso maestro rappresentata la caduta di Saulo, da frantumato splendore circonfuso e atterrato, in sua dimestica, e cotidiana maniera la trasfuse²¹.

Anche Lanzi affermò «che dal S. Paolo a' Conventuali il suo gran chiaroscuro derivò il Guercino»²² ed è indiscutibile che fu proprio Ludovico a sperimentare *in primis* un vigore di ombre forti, procurate da un lume mobile e sguisciante che, lungi dall'aver quella funzione plastica e costruttiva perseguita da Caravaggio, assume piuttosto un senso pittorico e al contempo poetico, perché nell'aggirare le forme, anziché determinarle, contribuisce a un'immagine del mondo più intensa e carica di pathos.

¹⁸ Sono parole dello stesso Guercino, proferite nel corso di una delle sue rare confessioni a Carlo Cesare MALVASIA (*Scritti originali*, cit., p. 385).

¹⁹ L. LANZI, *Storia pittorica*, cit., III, p. 57.

²⁰ F. SCANNELLI, *Il Microcosmo*, cit., p. 94.

²¹ C. C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., II, p. 360.

²² L. LANZI, *Storia pittorica*, cit., III, p. 57.

Aveva senz'altro ragione Francesco Arcangeli a individuare, come elemento davvero rivoluzionario della "Carraccina" [fig. 3, tav. VII], quello spazio attivo e comunicante che supera d'un balzo l'idea del quadro come sezione di mondo distaccata: un precedente davvero fondamentale per l'arte del Guercino, che certamente aprì la strada all'esito totalmente libero e dirompente della *Vestizione di san Guglielmo*, capolavoro apicale della giovinezza di Barbieri, dipinto nel 1620 per la chiesa dei Santi Gregorio e Siro a Bologna. Nella tela di Ludovico l'osservazione del dato naturale si sposa con un'agitazione emotiva che può ben definirsi protobarocca, ma ciò che fa della "Carraccina" un'opera davvero precorritrice è appunto «il suo spazio tutto mosso e imminente», che «prevede la pittura di fuoco e di tocco, di retorica ma anche di passione, del secolo a venire»²³. Oltre i mezzi propriamente pittorici, perché non stancandosi mai di copiarla si ingegnava a tutti i costi «di ridurre a quel colorito» il suo stile pittorico²⁴, il Guercino apprese da quello straordinario dipinto anche il senso degli affetti e un arco sentimentale vastissimo, che dalla soave tenerezza può estendersi alle passioni più brucianti. Una retorica del cuore che si manifesta anche attraverso una gestualità declamatoria e a tratti enfatica, eppure mai stucchevole o affettata. Da quel san Giuseppe «appassionato come uno zingaro», seduto ai piedi della Madonna, derivano per esempio tutti i santoni delle pale guerciniane, che lungi dall'apparire come regali signori del cielo, hanno spesso le sembianze di rozzi contadini, colti in pose sguaiate e non sempre dignitose [fig. 4].

Detto questo, non si può davvero pensare che gli interessi del giovane Guercino si limitassero al solo studio ossessivo della "Carraccina" e al di là di ogni mitopoiesi, in parte alimentata dallo stesso Barbieri, è necessario pensare a una situazione ben più articolata e aperta. In primo luogo, il Guercino studiò anche altri dipinti di Ludovico, tanto che Malvasia e di seguito Lanzi erano perfettamente consci di come il «gran chiaroscuro» sfoggiato dal maestro centese, vale a dire la famosa macchia guerciniana, trovi già un preciso antefatto nella *Conversione di san Paolo* realizzata da Carracci per la cappella Zambeccari in San Francesco a Bologna²⁵. Poco più tarda della *Conversione*, che si data al

²³ F. ARCANGELI, in G.C. CAVALLI, F. ARCANGELI, A. EMILIANI, M. CALVESI (a cura di), *Mostra dei Carracci*, catalogo della mostra (Bologna), Bologna, Alfa, 1956, p. 119, n. 13. Sulla *Madonna col Bambino, san Giuseppe, san Francesco e due donatori* eseguita nel 1591 da Ludovico Carracci per la chiesa dei Cappuccini di Cento si veda soprattutto A. BROGI, *Ludovico Carracci (1555-1619)*, Ozzano Emilia, Tipoarte, 2001, I, pp. 152-153, n. 41, e il più recente contributo di T. PASQUALI, in D. BENATI (a cura di), *Emozione barocca. Il Guercino a Cento*, catalogo della mostra (Cento), Cinisello Balsamo, Silvana, 2019, p. 72, n. 1.

²⁴ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., II, p. 360.

²⁵ Sul dipinto di Ludovico, ora nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, si veda: A. BROGI, *Ludovico Carracci*, cit., I, pp. 132-133, n. 24. Come già ricordato, MALVASIA (*Felsina pittrice*, cit., II, p. 360) e L. LANZI (*Storia pittorica*, cit., III, p. 57) citano tra le fonti che ispirarono la prima maniera gagliarda del Guercino proprio il «S. Paolo a' Conventuali», che nella metà del Settecento poteva essere peraltro scambiato non solo per opera dello stesso Barbieri, ma addirittura la «plus belle par sa fierté et par ses lumières» (C. de BROSSES, *Lettres historiques et critiques sur l'Italie*, Paris, chez Ponthieu, 1799, I, p. 370).

1587-88, dovrebbe essere la *Cattura di Cristo* pubblicata da Schleier nel 2002 e già appartenuta alla celebre collezione Tanari [fig. 5]²⁶. Questo capolavoro ludovichiano, caratterizzato da un lume vagante e da una teatralità quasi precaravaggesca, dovette colpire a fondo la fantasia di pittori come Cavedoni e il Guercino, che di fatti se ne ricordò quando dipinse la sua strepitosa versione della *Cattura di Cristo* (Cambridge, Fitzwilliam Museum) per l'amico Bartolomeo Fabri [fig. 6]²⁷. Anche l'*Orazione nell'orto* della collezione UniCredit, primizia giovanile eseguita da Barbieri intorno al 1612-13 [fig. 8, tav. VI]²⁸, sembra avere molti punti di contatto con la tela di analogo soggetto realizzata da Ludovico sul 1590 [fig. 7, tav. V], cioè all'inizio di quell'«infervorato periodo filoveneziano»²⁹ che coinvolge anche il *Martirio di sant'Orsola* della Pinacoteca Nazionale di Bologna³⁰, passa appunto dalla "Carraccina" e trova il suo acme nella toccante *Trinità con Cristo morto* della Pinacoteca Vaticana [fig. 9 a p. 335], forse l'opera che prefigura maggiormente la maniera del Guercino³¹.

²⁶ E. SCHLEIER, *Su tre quadri inediti o poco noti di Annibale e di Ludovico Carracci*, «Studi di Storia dell'Arte», 13 (2002), pp. 125-148. Il dipinto ritrovato da Schleier dovrebbe essere appunto quel «sovraucio» raffigurante «Cristo tradito col bacio da Giuda e preso dagli ebrei» visto da C.C. MALVASIA (*Felsina pittrice*, cit., I, p. 495) in casa Tanari, di cui si conosce una copia antica conservata al Princeton University Art Museum (A. BROGI, *Ludovico Carracci*, cit., 2001, I, pp. 243-245, n. A3). Sulla questione si veda il recente resoconto offerto da A. BROGI (*Ludovico Carracci. Addenda*, Bologna, Fondazione Federico Zeri, 2016, pp. 97-98).

²⁷ L'identificazione della tela del Fitzwilliam Museum con il «Cristo avanti ad Anna» che, secondo C.C. MALVASIA (*Felsina pittrice*, cit., II, p. 365), il Guercino avrebbe dipinto nel 1621 per il signor Bartolomeo Fabri di Cento, spetta a MAHON (in *Il Guercino*, cit., pp. 76-77, 103-106, nn. 46-47). Sul dipinto di Cambridge, che fa coppia con *L'incredulità di san Tommaso* della National Gallery di Londra, si veda anche: L. SALERNO, *I dipinti*, cit., p. 153, n. 73; N. TURNER, *The Paintings*, cit., pp. 361-363, nn. 102-103.

²⁸ L. SALERNO, *I dipinti*, cit., p. 86, n. 5; N. TURNER, *The Paintings*, cit., p. 263, n. 8.

²⁹ A. BROGI, *Ludovico Carracci. Addenda*, cit., pp. 39-40. Si tratta dell'*Orazione nell'orto* passata in asta a Londra pochi anni fa (Sotheby's, 9 luglio 2015, n. 136) e riconosciuta come originale di Ludovico da Alessandro Brogi e Keith Christiansen. La tela, oggi in deposito nel Museo del Barocco ad Ariccia, reca sul retro un numero di inventario e il monogramma del marchese del Carpio, primo ambasciatore del regno di Spagna a Roma tra il 1682 e il 1687, che in effetti doveva possedere un quadro di soggetto analogo già riferito a Ludovico nella sua collezione, poi spedito in Spagna (A. BROGI, *Lucio Massari, Ludovico Carracci, Annibale Carracci. Spigolature*, «Studi di Storia dell'Arte», 30 (2019), p. 224 nota 22). Di questa stessa *Orazione* esiste peraltro una versione più scadente e nota da tempo al Museo del Prado di Madrid, talvolta assegnata allo stesso Ludovico [G. FEIGENBAUM, in A. EMILIANI (a cura di), *Ludovico Carracci*, catalogo della mostra (Bologna-Forth Worth), Bologna, Nuova Alfa, 1993, pp. 98-99, n. 45], ma più giustamente declassata al rango di copia da A. BROGI (*Ludovico Carracci*, cit., I, pp. 260-261, R26).

³⁰ Grazie alle nuove prove archivistiche rintracciate da Barbara Ghelfi e pubblicate in questa sede, il *Martirio di sant'Orsola* dipinto da Ludovico per la chiesa di San Leonardo non cadrebbe intorno al 1592, come si è sempre creduto, ma andrebbe anticipato al 1590. Questa nuova datazione è stata peraltro accettata anche da A. BROGI, *Ludovico Carracci, effetti di un'invenzione: un caso di tramando di idee nella cerchia degli 'incamminati'*, «Prospettiva», 172 (2018), p. 78.

³¹ È significativo che Longhi, a cui si deve la riscoperta di questa *Trinità* nei depositi vaticani, avesse pensato in un primo momento al nome dello stesso Guercino. Il definitivo riferimento a Ludovico Carracci si deve invece a F. ARCANGELI (in G.C. CAVALLI, F. ARCANGELI, A. EMILIANI, M. CALVESI [a cura di], *Mostra dei Carracci*, cit., pp. 123-124, n. 17), che peraltro rimarcò la prossimità stilistica e

La piccola *Orazione nell'orto* di palazzo Magnani ci permette però di chiarire un altro aspetto della formazione di Giovanni Francesco Barbieri, che fu ferrarese prima che carraccesca. Senza negare l'impronta ludovichiana di cui si è detto, è altrettanto evidente che la teletta UniCredit risenta di una forte aria bassanesca, certamente mediata dall'esempio dello Scarsellino³². Roberto Longhi fu il primo, tra i critici moderni, a sottolineare le radici estensi dell'arte del Guercino, su cui «trascorre il soffio scottante della vecchia Ferrara»³³. Un'apertura fondamentale, seppur vaga, che fu subito ripresa e ampliata da Denis Mahon³⁴. Per meglio precisare la suggestione longhiana, Mahon partì da un passo delle *Vite* di Girolamo Baruffaldi in cui si legge che il centese «ardeva di desiderio di vedere le celebrate opere dello Scarsellino, e del Bononi, da lui per ore intere considerate quasi estaticamente, e con lagrime di giubilo agli occhi»³⁵. Baruffaldi, a dire il vero, legava questo episodio al soggiorno presso il cardinale Jacopo Serra, che avvenne però nel 1619, quando Barbieri era ormai un pittore affermato. È logico che il Guercino approfittasse di quel frangente per aggiornarsi sugli ultimi esiti dell'arte locale e forse si mise davvero a «piagnere di stupore»³⁶ rimirando gli scorci emotivi squadernati da Bononi sul soffitto di Santa Maria in Vado, che cercò poi di emulare nella sua *Vergine assunta* dipinta nel 1620 per la chiesa del Santissimo Rosario a Cento³⁷.

Ciò non toglie che l'incontro con la pittura di Bononi e dello Scarsellino fu un fatto ben più precoce nella vita del Guercino, tanto da lasciare segni inequivocabili soprattutto nelle sue opere d'esordio. Tale assunto si può verificare già a partire dalla *Madonna di san Bovo* della parrocchiale di Renazzo [fig. 10], incunabolo autentico di Barbieri, troppe volte bistrattato dalla critica, almeno fino alla giusta rivalutazione perorata a più riprese da

dunque cronologica con il *Martirio di sant'Orsola*, sostenuta anche da A. BROGI (*Ludovico Carracci*, cit., I, pp. 154-155, n. 44). Da ultimo, sul dipinto della Pinacoteca Vaticana: B. GHELFI, in F. CAPPELLETTI, G. SASSU (a cura di), *Carlo Bononi. L'ultimo sognatore dell'Officina ferrarese*, catalogo della mostra (Ferrara), Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, 2017, p. 146, n. 1.

³² Già D. MAHON (in *Il Guercino*, cit., p. 26, n. 2) sottolineava l'aspetto fortemente scarsellinoiano, anziché carraccesco, di questa *Orazione nell'orto* dipinta dal Guercino nei suoi primi anni di attività.

³³ R. LONGHI, *Officina ferrarese*, Roma, Le Edizioni d'Italia, 1934; ried. in ID., *Officina Ferrarese 1934, seguita dagli ampliamenti 1940 e dai nuovi ampliamenti 1940-55 (Edizione delle opere complete, V)*, Firenze, Sansoni, 1956, p. 91.

³⁴ D. MAHON, *Notes on the Young Guercino - II. Cento and Ferrara*, «The Burlington Magazine», LXX (1937), n. 409, pp. 177-189.

³⁵ G. BARUFFALDI, *Le Vite de' pittori*, cit., II, p. 441.

³⁶ C. BRISIGHELLA, *Descrizione delle pitture e sculture della città di Ferrara (1700-1735 ca.)*, a cura di M.A. Novelli, Ferrara, Spazio Libri, 1991, p. 386.

³⁷ Per una datazione dell'*Assunta* di Cento al 1620, dunque prima e non dopo il viaggio romano del Guercino (come invece sostenuto da D. MAHON, in *Il Guercino*, cit., pp. 121-122, n. 51), mi si consenta di rinviare a G.A. CALOGERO, in *Emozione barocca*, cit., p. 102, n. 16. Il parallelo tra la Vergine guerciniana e le ardimentose figure in scorcio che popolano i teleri dipinti da Bononi per il soffitto di Santa Maria in Vado (in particolare la *Santissima Trinità adorata dai beati* e l'*Incoronazione della Vergine*) è stato già proposto anche da G. SASSU, *Il cuore liquefatto di Carlo Bononi in Santa Maria in Vado*, «Museo in Vita», 3 (2017), nn. 5-6.

Daniele Benati³⁸. In questa tela ancora acerba, certamente la prima delle tre eseguite per la parrocchiale di Renazzo, prevale un uso locale della materia cromatica, disposta per piani giustapposti e sgargianti, in voluto contrasto con il fondo terroso. Una soluzione che si ripete identica anche nella tavoletta con lo *Sposalizio mistico* della Cassa di Risparmio di Cento, scoperta e attribuita al Guercino da Francesco Arcangeli³⁹. Questi due dipinti, databili non oltre il 1611-12, appartengono a una fase davvero aurorale del centese, caratterizzata da un interesse manifesto per l'arte di Carlo Bononi, che Mahon tendeva invece a ridimensionare⁴⁰. Oggi che sappiamo qualcosa di più sulla vera cronologia di quest'ultimo campione dell'officina ferrarese⁴¹ è più facile proporre confronti serrati con le prime prove guerciniane: basti allora accostare la *Madonna di san Bovo* o il coevo *Sposalizio* di Cento ad opere appena precedenti di Bononi, come il rametto con la *Vergine in trono e quattro sante*⁴² o la più antica *Madonna delle vettovaglie* (Vienna, Kunsthistorisches Museum) [fig. 9]⁴³, per ritrovare gli stessi panneggi scheggiati e il medesimo gusto per le cromie brillanti, ma anche certi languori neocorreggeschi e l'impostazione laterale e scalena, tutti elementi chiaramente derivati da quel prototipo aureo che fu la *Madonna Bargellini* di Ludovico

³⁸ La forte svalutazione da parte di D. MAHON (in *Il Guercino*, cit., pp. 28-29, n. 5) ha contribuito non poco alla sfortuna critica della *Madonna di san Bovo*, che risulta addirittura espunta dal catalogo ragionato del Guercino compilato da D.S. STONE (*Guercino. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze, Cantini, 1991). Ciò che non torna nella lettura di Mahon è soprattutto la datazione al 1615 (condivisa anche di recente da N. TURNER, *The Paintings*, cit., p. 277, n. 18), motivata dall'idea di attribuire gran parte dell'esecuzione materiale del dipinto a Lorenzo Gennari, che aveva affiancato il Guercino nel cantiere di casa Pannini (1615-17). È evidente che la tela di Renazzo non potrebbe mai spettare al Guercino se fosse davvero così tarda, perché semplicemente il suo stile appare incompatibile con altri dipinti eseguiti in quell'anno dal maestro, per esempio la stessa *Madonna di san Pancrazio*. Tutto torna però più coerente se, dopo averne riconosciuto la qualità intrinseca, si accetta di spostare la *Madonna di san Bovo* indietro di qualche anno, come proposto più volte da Daniele BENATI (*Rivedendo Guercino*, «Arte Cristiana», LXXX [1992], n. 749, pp. 153-156; ID., «Purché vi sia il naturale dentro, ogn'uno e padrone della sua maniera», in ID. [a cura di], *Guercino tra sacro e profano*, catalogo della mostra [Piacenza], Milano, Skira, 2017, pp. 33-34; ID., «Mostro di natura e miracolo da fare stupire». *Itinerario del Guercino*, in ID. [a cura di], *Emozione barocca*, cit., pp. 18-19, 78, n. 4).

³⁹ Su questa primizia del Guercino: G.A. CALOGERO, in D. BENATI (a cura di), *Emozione barocca*, cit., p. 80, n. 5, ma si veda anche la scheda di B. GHELFI, in F. CAPPELLETTI, G. SASSU (a cura di), *Carlo Bononi*, cit., p. 172, n. 11.

⁴⁰ D. MAHON, *Notes*, cit., pp. 177-178.

⁴¹ Dopo la pionieristica monografia di A. EMILIANI (*Carlo Bononi*, Ferrara, 1962) e il saggio ancora utile di L. FICACCI (*L'opera ferrarese di Carlo Bononi e del Guercino*, in J. BENTINI, L. FORNARI SCHIANCHI [a cura di], *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Seicento*, Bologna, Nuova Alfa, 1993, II, pp. 274-299), molte novità chiarificatrici su Bononi sono state apportate dagli studi di B. GHELFI (*Pittura a Ferrara nel primo Seicento: arte, committenza e spiritualità*, Ferrara, Edizioni Cartografica, 2011) e dalla mostra curata nel 2017 da Francesca Cappelletti e Giovanni Sassu.

⁴² Si tratta della *Madonna con il Bambino e le sante Agnese, Maria Maddalena, Cecilia e Margherita* riemersa sul mercato non molti anni fa (Sotheby's, New York, 24 gennaio 2002, n. 180A).

⁴³ Sulla *Madonna col Bambino in trono e i santi Aureliano e Giorgio* dipinta da Bononi nei primissimi anni del Seicento per la residenza dei Consoli delle Vettovaglie a Ferrara si veda: M. DANIELI, in F. CAPPELLETTI, G. SASSU (a cura di), *Carlo Bononi*, cit., p. 150, n. 3.

Carracci. Un momento non troppo distante dall'*Annunciazione* di Gualtieri (1611), in cui Bononi appare ancora impegnato (lo era stato per quasi tutto il decennio precedente, almeno a partire dalla *Madonna col Bambino* del 1604⁴⁴) ad accordare alla moda «carraccesca i chiari ricordi della vecchia Ferrara»⁴⁵, operazione difficile e generosa, di certo disperatamente nostalgica, che tentava di traghettare la tradizione tardomanierista di Bastarolo e Bastianino verso il più moderno naturalismo di marca bolognese. Una posizione che dovette affascinare non poco l'esordiente Guercino, ancora in cerca di una sua precisa identità e ancora a metà tra le due sponde. Bisogna infine ammettere, più di quanto abbia fatto la critica moderna o lo stesso Barbieri, che l'arte di Bononi ebbe una certa influenza sul giovanissimo Guercino, specialmente come primo viatico al più difficile magistero di Ludovico. D'altra parte, è piuttosto plausibile che un timido ragazzo della campagna centese preferisse accostarsi, specie agli inizi, alla dolce sonata di un menestrello estense, rispetto alle arcate profonde di un «burbero professore di violoncello»⁴⁶.

È dunque un peccato che oggi non si possa apprezzare fino in fondo cosa avvenne nel 1613 tra le navate dello Spirito Santo a Cento, quando i due pittori si trovarono finalmente a lavorare uno di fianco all'altro: della pala eseguita da Bononi per la famiglia Marani ci resta purtroppo solo la descrizione ammirata di Baruffaldi⁴⁷, ma a giudicare da ciò che resta del *Trionfo d'Ognissanti*, dipinto per l'altare prospiciente dal Guercino su ordine di don Biagio Bagni, viene il sospetto che le posizioni iniziassero già allora a invertirsi e che Carlo dovette accorgersi, prima di altri, della comparsa di un «mostro di natura» destinato a dominare il nuovo secolo. L'importante scoperta di due frammenti appartenuti a quest'opera cruciale, lodatissima dalle fonti seicentesche e purtroppo dispersa in età napoleonica, induce d'altronde a un parziale ripensamento dei tempi del primo Guercino: la fattura di questi lacerti, in cui «il colore s'impasta direttamente con la luce e la forma si realizza attraverso una pennellata rapida e sensuosa»⁴⁸, costituisce un evidente avanzamento pittorico rispetto ai modi esibiti nello *Sposalizio* della Cassa di Risparmio di Cento o nella malintesa *Madonna di san Bovo*, che andranno gio-

⁴⁴ Mi riferisco alla *Madonna col Bambino* della collezione BPER di Modena, attribuita a Carlo Bononi da Fiorella FRISONI (in M. GREGORI, E. SCHLEIER [a cura di], *La pittura in Italia. Il Seicento*, Milano, Electa, 1989, II, p. 647) e identificata da Barbara GHELFI (*Pittura a Ferrara*, cit., pp. 78-79) con l'«immagine di Maria Vergine su d'una base di marmo col figlio tra le braccia, ed al piano un s. Sebastiano ad un tronco, fatto l'anno 1604». Su questo dipinto di Bononi, che reca la data 1604: R.P. CRISTOFORI, in F. CAPPELLETTI, G. SASSU (a cura di), *Carlo Bononi*, cit., p. 152, n. 4.

⁴⁵ R. LONGHI, *Officina ferrarese*, cit., p. 90.

⁴⁶ R. LONGHI, *Momenti della pittura bolognese*, «L'Archiginnasio», XXX (1935), nn. 1-3; ried. in ID., *Lavori in Valpadana (Edizione delle opere complete, VI)*, Firenze, Sansoni, 1973, p. 200.

⁴⁷ G. BARUFFALDI, *Le Vite de' pittori*, cit., II, p. 150.

⁴⁸ D. BENATI, *Purché vi sia*, cit., p. 34. I frammenti del *Trionfo d'Ognissanti* sono stati pubblicati anche da N. TURNER, *The Paintings*, cit., p. 261, n. 5.

coforza scalati più indietro nel tempo, non oltre il 1611-12⁴⁹. I brani riemersi del *Trionfo d'Ognissanti* mostrano cioè una libertà di tocco e un'opulenza cromatica senza precedenti, che sarebbe troppo comodo spiegare con il solito richiamo allo Scarsellino o alla "Carraccina" e che semmai fanno pensare a un confronto diretto con la pittura veneta, forse stimolato da un precoce soggiorno veneziano del Guercino, ben precedente al famoso viaggio del 1618 ricordato da Malvasia⁵⁰. La stessa materia pittorica crepitante si ritrova anche in certi passaggi del *San Carlo Borromeo in orazione* (Cento, parrocchiale di San Biagio) [fig. 12], per esempio le vesti diafane dei due angeli sulla sinistra o il rocchetto fruscante del cardinale, tumultuoso come una rapida di fiume. Questa tela, eseguita nel 1614 per la chiesa di Santa Maria dei Servi di Cento, sembrava a Scannelli una prova innegabile dell'adesione del Guercino alla lezione carraccesca, tanto che gli angeli alle spalle di san Carlo gli apparivano «così somiglianti all'opere del sudetto Maestro Lodovico, come fossero fatte dal medesimo suo pennello»⁵¹. È peraltro interessante che l'eleganza leziosa di queste due *silhouettes* sembri riecheggiare certi «accenti di sinuosità longilinea da manierismo riformato» più tipici dell'ultimo Ludovico⁵², come dimostra il confronto davvero palmare con gli angeli danzanti del *Sogno di Giacobbe* (Bologna, Pinacoteca Nazionale), databile al 1611-12 [fig. 11]. Questo interesse per la pittura sottile e un po' lambiccata del Ludovico più tardo è comunque un fatto circoscritto e poco determinante per la maturazione dello stile guerciniano ed è semmai più significativo il tentativo, ben sottolineato da Stone, di «tradurre la grande religiosità espressiva ed il caratteristico naturalismo della *Visione di san Giacinto* in una provinciale icona di devozione»⁵³. Da questo punto di vista, che è poi determinante per cogliere il nocciolo della lezione carraccesca ereditata dal giovane Barbieri, torna ancora utile il nome di Bononi. Il *San Carlo in orazione* dipinto nel 1611

⁴⁹ Questa leggera retrodatazione delle prime opere del Guercino coinvolge, a mio avviso, anche il *Miracolo di san Carlo Borromeo* a Renazzo (per cui si veda: G.A. CALOGERO, in D. BENATI [a cura di], *Emozione barocca*, cit., p. 82, n. 6), generalmente datato 1614 (D. MAHON, in *Il Guercino*, cit., pp. 26-27, n. 3; N. TURNER, *The Paintings*, cit., p. 269, n. 12). Questa tela del Guercino mostra però un forte e quasi esclusivo carattere scarsellinoiano (si pensi in particolare alla *Natività della Vergine* della collegiata di Santa Maria Maggiore a Pieve di Cento) e una sua anticipazione al 1612-13 potrebbe motivarsi col fatto che i profili dolcemente sfumati delle due donne di fronte al camino, in cui si risente anche un certo sapore bononiano, appaiono molto simili a quelli dei due *Angeli con la sindone* dipinti dal giovane Barbieri poco prima dell'incendio che colpì la chiesa dei Servi di Cento nel 1613 (A. MEZZETTI, *Omaggio al Guercino. Mostra di dipinti restaurati e dei disegni della Collezione Denis Mahon di Londra*, catalogo della mostra [Cento], Bologna, Alfa, 1967, pp. 20-21, n. 1; L. SALERNO, *I dipinti*, cit., p. 82, n. 1; N. TURNER, *The Paintings*, cit., p. 259, n. 3).

⁵⁰ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., II, p. 363. L'ipotesi di un più precoce viaggio veneziano del Guercino è stata avanzata anche da D. BENATI (*Mostro di natura*, cit., p. 21), sulla scia di quanto scriveva già Mahon nel suo articolo del 1937.

⁵¹ F. SCANNELLI, *Il Microcosmo*, cit., p. 361.

⁵² A. MEZZETTI, *Omaggio al Guercino*, cit., pp. 22-23, n. 2.

⁵³ D.S. STONE, *Guercino*, cit., p. 21, n. 4.

dal maestro ferrarese⁵⁴, pur mantenendo un'impronta pittorica tardomanierista, dimostra già quella capacità tipicamente ludovichiana di restituire in termini credibili i più alti soggetti della religione, ambientati entro spazi quotidiani e dimessi: anche per questo motivo si può affermare che tali ricerche, condotte da Bononi in leggero anticipo rispetto agli esordi del Guercino, contribuirono a instradare il talento centese verso quella poetica sentimentale e protobarocca che è poi l'essenza più vera dell'arte di Ludovico Carracci. Un discorso simile si può fare anche in relazione alla *Madonna di san Pancrazio* [fig. 14], la più matura tra le pale eseguite per la parrocchiale di Renazzo, che Mahon assumeva giustamente come pietra di paragone delle tendenze filoferraresi del primo Guercino. In effetti la terza pala di Renazzo, ancor più delle precedenti, ha quasi l'aspetto di un consapevole compendio della più nobile tradizione estense e, se l'aitante san Pancrazio poteva apparire allo stesso Mahon «a distant descendant of Ortolano»⁵⁵, è altrettanto vero che il paesaggio lampeggiante sul fondo si può leggere come una nostalgica rievocazione degli antichi incanti dosseschi. Mahon insisteva inoltre sulle «striking similarities» con l'*Apparizione della Vergine alla Maddalena* dipinta dallo Scarsellino per la chiesa di San Domenico a Ferrara, anche se oggi si potrebbe indicare come precedente la pala di Casumaro licenziata da Bononi nel 1608⁵⁶. Ciò non toglie che l'idea compositiva sperimentata nella *Madonna di san Pancrazio* sembrerebbe assai simile a quella che compare in un disegno a penna di Ludovico (Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 7665) [fig. 13]⁵⁷, come a dire che lo schema piramidale mutuato dallo Scarsellino e da Bononi poteva comunque trovare legittimazione in analoghe invenzioni carraccesche. Più in generale si ha l'impressione che, almeno fino al 1614-15, il Guercino preferì avvicinarsi all'universo poetico di Ludovico attraverso il docile filtro bononiano, evitando cioè un confronto diretto

⁵⁴ Sul *San Carlo in orazione* dipinto da Bononi per la chiesa della Visitazione di Maria, detta della Madonnina (ora in deposito presso i Musei Civici di Arte Antica di Ferrara) si veda la scheda di E. GHETTI, in F. CAPPELLETTI, G. SASSU (a cura di), *Carlo Bononi*, cit., p. 168, n. 9.

⁵⁵ D. MAHON, *Notes*, cit., p. 183. Sulla *Madonna col Bambino in gloria tra san Pancrazio e una santa monaca* (Chiara): G.A. CALOGERO, in D. BENATI (a cura di), *Emozione barocca*, cit., p. 90, n. 10.

⁵⁶ Sulla pala con i *Santi Lorenzo e Pancrazio* della parrocchia di San Lorenzo a Casumaro: R.P. CRISTOFORI, in F. CAPPELLETTI, G. SASSU (a cura di), *Carlo Bononi*, cit., p. 158, n. 8; D. BENATI, in ID. (a cura di), *Emozione barocca*, cit., p. 74, n. 2. Tra i possibili precedenti compositivi per la *Madonna di san Pancrazio* del Guercino si può senz'altro citare la *Madonna col Bambino e i santi Paolo, Lucia e Francesco* dipinta nel 1610 dallo Scarsellino per la chiesa di San Domenico a Ferrara (ora in deposito presso il Palazzo Arcivescovile), ma anche la piccola tavoletta di collezione privata con la *Madonna in gloria e i santi Rocco e Sebastiano*, un'opera di Carlo Bononi databile al 1612-14 (E. GHETTI, in F. CAPPELLETTI, G. SASSU [a cura di], *Carlo Bononi*, cit., p. 178, n. 14).

⁵⁷ Si tratta di un foglio raffigurante la *Madonna col Bambino in gloria e le sante Anna, Giustina e Dorotea* (riprodotto in A. BROGI, *Ludovico Carracci*, cit., 2001, II, fig. 412), collegato da B. BOHN (*Ludovico Carracci and the Art of Drawing*, London, Harvey Miller, 2004, p. 180, n. 65) a quella *Madonna col Bambino e sant'Anna inginocchiata* di Ludovico Carracci che secondo quanto riportato da Malvasia e Oretti doveva trovarsi in collezione Spada a Roma (A. BROGI, *Ludovico Carracci*, cit., 2001, I, pp. 288-289, n. P59).

col caposcuola bolognese. Questo vale soprattutto per le grandi pale d'altare, perché è chiaro che nei telamoni di casa Provenzali (1613 ca.) [fig. 16] o nelle successive grisaglie di casa Pannini il rapporto con gli illustri precedenti dei Carracci e in particolare coi «termini» in monocromo di palazzo Fava [fig. 15] si fa già immediato e incontrovertibile⁵⁸. Come ha ben scritto Daniele Benati, fu soltanto con la pala eseguita per la chiesa di Sant'Agostino a Cento (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique), forse un poco successiva rispetto al 1616 tramandato da Malvasia, che il Guercino pervenne però «a un'autentica comprensione delle propensioni neocorreggesche e dunque protobarocche» insite nella "Carraccina"⁵⁹. È evidente che i ripetuti soggiorni a Bologna tra il 1615 e il 1618 obbligarono il Guercino a misurarsi apertamente non solo con le opere dello stesso Ludovico ma anche con quelle dei suoi allievi migliori, per esempio la straordinaria *Madonna di sant'Alò* (Bologna, Pinacoteca Nazionale) realizzata da Giacomo Cavedoni nel 1614⁶⁰. Fu proprio in quegli anni che il maggiore dei Carracci prese atto di tutta la potenza del genio guerciniano, come testimoniano le stesse lettere a Ferrante Carli del 1617, anche se la morte gli impedì poi di ammirarne l'esito più straripante, ovvero quella *Vestizione di san Guglielmo d'Aquitania* dipinta nel 1620 per la cappella Locatelli nella chiesa dei Santi Gregorio e Siro, che avrebbe reso «infelice [lo stesso] Lodovico ivi prossimo col suo bellissimo S. Giorgio, se si trovava più vivo»⁶¹.

⁵⁸ D. MAHON, *Notes on the Young Guercino - I. Cento and Bologna*, «The Burlington Magazine», LXX (1937), n. 408, pp. 112-122.

⁵⁹ D. BENATI, *Purché vi sia*, cit., p. 35. Sulla pala di Bruxelles, raffigurante la *Madonna col Bambino in gloria e i santi Giuseppe, Agostino, Luigi, Francesco, un fanciullo donatore e due angeli*: L. SALERNO, *I dipinti*, cit., p. 110, n. 27; N. TURNER, *The Paintings*, cit., p. 292, n. 31.

⁶⁰ Su questo dipinto di Giacomo Cavedoni, proveniente dalla cappella dell'Arte dei Fabbri in Santa Maria della Pietà (detta dei Mendicanti) a Bologna: L.M. GILES, in J. BENTINI *et alii* (a cura di), *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale*, 3, *Guido Reni e il Seicento*, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 172-176, n. 90.

⁶¹ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., II, p. 364.



1. Ludovico Carracci, *Medea al bagno* (part.), Bologna, palazzo Fava



2. Guercino, *Susanna e i vecchi* (part.), Madrid, Museo Nacional del Prado



3. Ludovico Carracci, *Sacra Famiglia con san Francesco, un frate orante, due angeli e due donatori* (part.), Cento, Pinacoteca Civica



4. Guercino, *Madonna col Bambino in gloria con san Pietro pentito, san Carlo Borromeo, un angelo e il donatore* (part.), Cento, Pinacoteca Civica



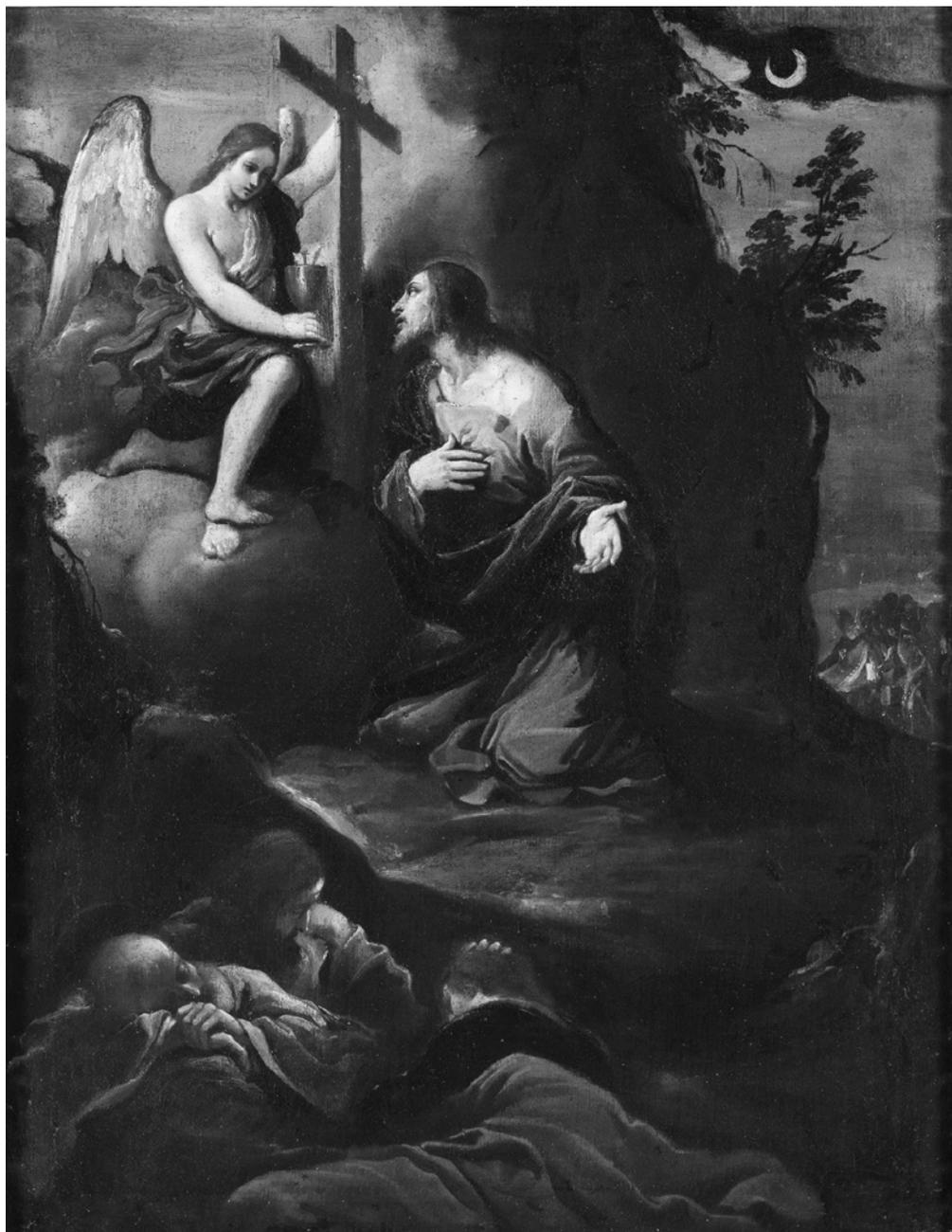
5. Ludovico Carracci, *Cattura di Cristo*, collezione privata



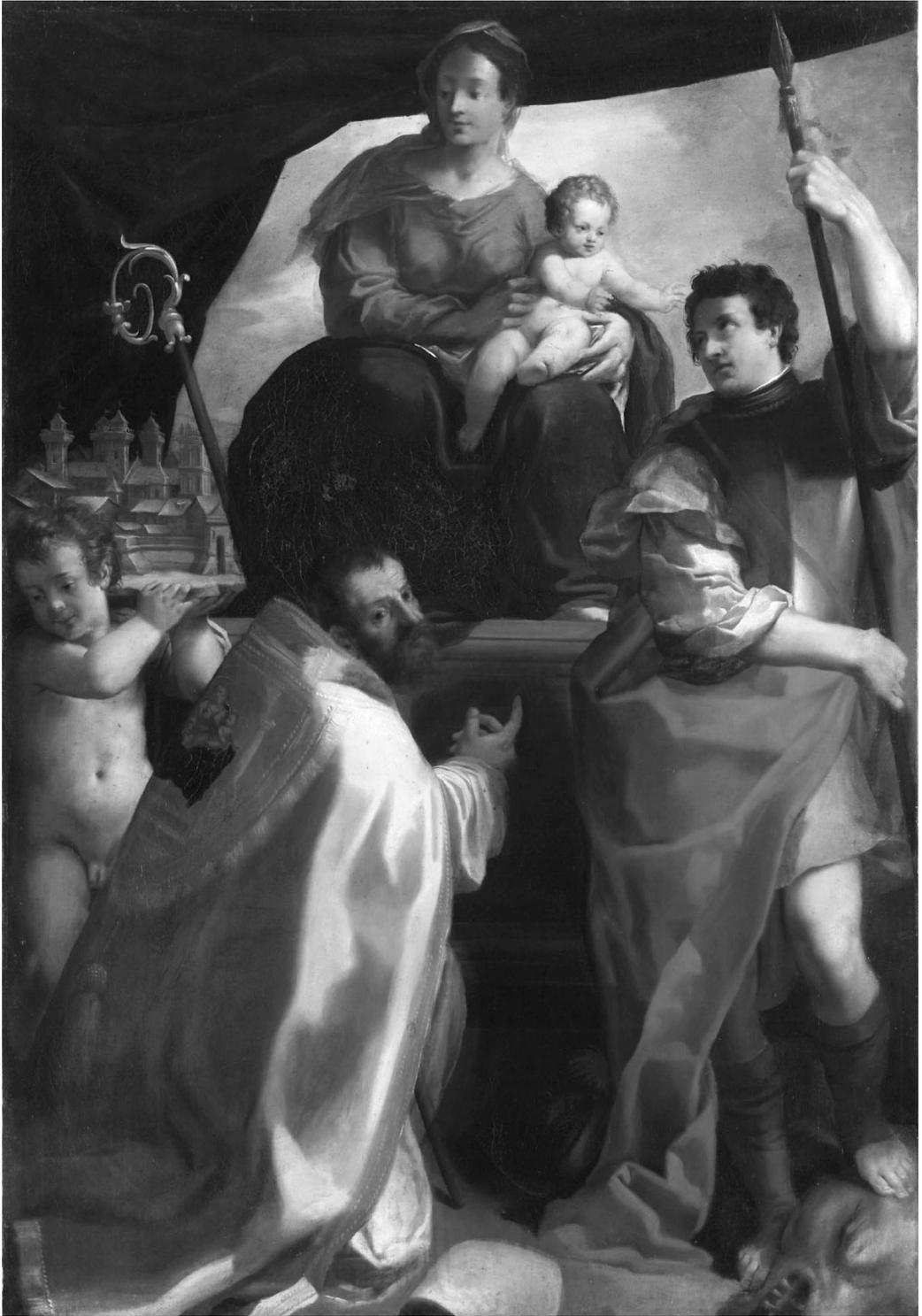
6. Guercino, *Cattura di Cristo*, Cambridge, The Fitzwilliam Museum



7. Ludovico Carracci, *Orazione nell'orto*, Ariccia, palazzo Chigi, Museo del Barocco



8. Guercino, *Orazione nell'orto*, UniCredit Art Collection, Bologna, palazzo Magnani



9. Carlo Bononi, *Madonna col Bambino in trono con san Maurelio e san Giorgio*, Vienna, Kunsthistorisches Museum



10. Guercino, *Madonna col Bambino in trono con san Francesco, sant'Antonio Abate e san Bovo*, Renazzo, chiesa parrocchiale di San Sebastiano



11. Ludovico Carracci, *Sogno di Giacobbe* (part.), Bologna, Pinacoteca Nazionale



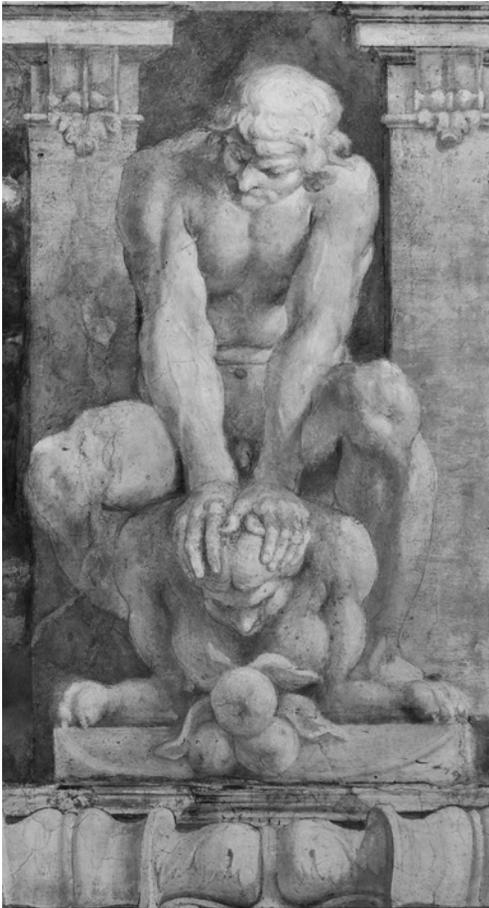
12. Guercino, *San Carlo Borromeo in orazione*, Cento, chiesa parrocchiale di San Biagio



13. Ludovico Carracci, *Madonna col Bambino in gloria con sant'Anna, santa Giustina e santa Dorotea*, Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques



14. Guercino, *Madonna col Bambino in gloria con san Pancrazio e santa Chiara*, Renazzo, chiesa parrocchiale di San Sebastiano



15. Ludovico Carracci, *Telamone e un'arpia*, Bologna, palazzo Fava



16. Guercino, *Telamone (Ercole e il leone Nemeo)*, Cento, casa Provenzali