

**DANIELE BENATI**

**Curatore della mostra**

***“Mostro di natura e miracolo da fare stupire”: itinerario del Guercino \****

Non è certo infrequente, per l’appassionato di pittura o per il semplice turista, imbattersi nei quadri del Guercino. Nel redigere una nota biografica che Malvasia avrebbe inserito di peso nella sua *Felsina pittrice* (1678), già gli eredi ne rimarcavano la straordinaria prolificità, col notare che “ha fatto cento sei tavole d’Altare” e “centoquarantaquattro quadri a diversi Principi”. Dopo aver abbandonato i luoghi per i quali erano stati eseguiti, i suoi dipinti si trovano attualmente esposti nelle maggiori pinacoteche del mondo, dal Louvre al Prado, al Metropolitan, alla National Gallery di Londra: grazie al lascito effettuato da Denis Mahon, in quest’ultima il Guercino è in assoluto il pittore italiano di età barocca meglio rappresentato. L’emozione che si prova nell’incontrare le sue opere a Cento rimane tuttavia unica. E non solo per il numero davvero paradigmatico e sorprendente che raggiungono (tralasciando i disegni e le stampe su sua invenzione e calcolando singolarmente i riquadri staccati dai fregi affrescati nelle case centesi, i Guercino di Cento sono… cento), ma proprio per la sintonia ancora ben percepibile che esse mostrano nei confronti della città che le accoglie.

*Cento, luogo dell’anima*

Si può partire da questa semplice constatazione per giustificare una mostra con la quale, a distanza di ormai sette anni dal sisma che la sconvolse nel 2012, Cento – che nel frattempo ha istituito un Centro Studi Internazionale dedicato al Guercino – prova a ritrovare se stessa attraverso l’artista che meglio ne ha saputo in passato restituire l’anima serenamente attiva e laboriosa, quel carattere “intimamente esperto, virilmente integro, senza forzature” di cui già aveva parlato Johann Wolfgang Goethe allorché, concedendosi una sosta lungo il viaggio che lo avrebbe condotto a Roma, vi era giunto il 17 ottobre 1786

(…)

*Il Guercino a Cento: gli anni della formazione, tra Ferrara e Bologna*

Attraverso le opere presenti in mostra, eseguite in gran parte per Cento e dunque per lo più appartenenti alla sua fase giovanile, è possibile restituire in modo del tutto compiuto i modi della formazione del Guercino. In tale vicenda Cento, gravitante su Ferrara e Bologna in quanto appartenente giuridicamente alla prima ma inscritta nella diocesi della seconda, occupa un ruolo importante. Già ad apertura di secolo la cittadina è animata da una classe imprenditoriale avveduta e intraprendente, che si è arricchita grazie alla lavorazione e al commercio della canapa ed è disposta a investire le rendite che le provengono da tali attività al fine di assecondare una ben riposta ambizione culturale, che ha il suo punto d’orgoglio nella decorazione delle chiese e dei palazzi cittadini. L’equidistanza di Cento tra Bologna e Ferrara si coglie anche a livello artistico, visto che l’agiata borghesia locale sa di volta in volta rapportarsi, per le commissioni più prestigiose, a entrambi i centri. In un tale contesto si avvia l’epopea del Guercino, che fin da subito appare in grado di mettere a disposizione dei concittadini più in vista il “suo grande natural talento” (Malvasia).

Solo di recente gli studi stanno ricuperando la complessità dell’operazione messa a punto dal Guercino nel corso della sua formazione, sul cui intendimento gravavano da un lato le reiterate affermazioni dello stesso pittore circa il “non aver avuto precettore” e dall’altro il correttivo apportato a tale asserzione da Malvasia, secondo il quale il Guercino, in assenza di veri e propri maestri, avrebbe maturato la propria inclinazione grazie allo studio di un solo dipinto di Ludovico Carracci accessibile a Cento: la *Sacra famiglia con san Francesco e due donatori*, spedita da Bologna alla locale chiesa dei cappuccini nel 1591, che è anche l’anno – ma questo Malvasia non lo sapeva – in cui Giovanni Francesco Barbieri era nato. Si tratta di un corto circuito assai suggestivo, anche perché il canonico lo abbelliva di un gioco di parole di cui sarebbe stato a suo dire autore lo stesso Guercino, solito a chiamare quel dipinto la “sua Carraccina”, cioè la “sua cara mammella”. Poiché da tempo disponiamo della trascrizione degli appunti preparatori per la *Felsina pittrice* di Malvasia, dove tale colorita espressione non compare ma si dice soltanto, sulla base di una delle poche confidenze raccolte dalla viva voce del pittore, “ch’egli poi veniva spesso a Bologna a vedere le cose de’ Carracci ed ad osservarle e a farne memoria e poi tornava a Cento ad operare”, si potrebbe persino pensare che sia farina del sacco del canonico. In questo caso il gioco di parole dimostrerebbe però il singolare acume critico di quest’ultimo, in grado di cogliere una delle fonti d’ispirazione del Guercino, che in quanto tale fi gura anche in apertura di questa mostra. Non dovette trattarsi però dell’unica, e anzi alla comprensione della modernità raggiunta da Ludovico nella “Carraccina” il pittore centese perverrà per gradi, attraverso la mediazione di altre esperienze in grado di attirare la sua attenzione.

Si comprende del resto assai bene come, attraverso l’aneddoto appena riportato, Malvasia, intenzionato ad ascrivere il Guercino alla scuola bolognese, mirasse ad accreditarne un avvio in chiave esclusivamente carraccesca, e anzi propriamente ludovichiana, sottacendo l’altro versante della sua cultura, ovvero quello ferrarese, che gli derivava dalla particolare situazione centese di cui si è fatto cenno più sopra. Un versante che sarà viceversa richiamato da Roberto Longhi a chiusura della sua *Officina ferrarese* (1934). In poche righe di formidabile acutezza critica, lo studioso avrebbe infatti notato l’importanza rivestita per il pittore centese dal grande precedente cinquecentesco costituito dal Dosso: “proprio ‘il vero Guercino’ temporalesco, maculato, bruscato, è un Guercino dossesco, come dicono schietto la *Festa campestre* di Palazzo Pitti e il *Bagno di Diana* a Bergamo. Che più? La famosa ‘gran macchia’ del Guercino si svela, per buon tratto, della stessa ascendenza”. Dimostrandosi attento lettore di Longhi, anche Denis Mahon, nell’articolo sul giovane Guercino apparso in due puntate nel 1937 sulle pagine del “Burlington Magazine”, citerà a sua volta il nome dell’Ortolano – un artista ferrarese di primo Cinquecento rimesso in valore proprio nell’*Officina* – a proposito della paletta con la *Madonna col Bambino sulle nubi con san Pancrazio e una santa monaca* della parrocchiale di Renazzo di Cento, citata in modo ellittico fi n dal 1657 da Francesco Scannelli e da lui rintracciata e restituita all’artista.

Su tale versante il Guercino poteva tuttavia fare riferimento a modelli a lui più prossimi, orientati verso una rilettura in chiave già moderna del grande patrimonio artistico del Cinquecento ferrarese. Ancor più che nel nome dello Scarsellino, pure tenuto presente dal giovane centese, tale indirizzo si può precisare in quello di Carlo Bononi, un pittore la cui importanza si va sempre meglio chiarendo.

(…) Come ho avuto modo di sostenere in più occasioni, la comprensione della prima attività del Guercino passa attraverso la pala raffigurante la *Madonna col Bambino in trono e i santi Francesco, Antonio abate e Bovo*, la prima delle tre che Scannelli ricorda eseguite dal Guercino per la parrocchiale di Renazzo di Cento (la seconda sarà il *Miracolo di san Carlo Borromeo* e la terza è la già citata *Madonna di san Pancrazio*). Avendola da poco riottenuta e ricollocata sul proprio altare dopo le tragiche vicende del sisma del 2012, la comunità non ne ha concesso il prestito alla mostra – una decisione alla quale a mio modo di vedere non si può che plaudire, stante il carattere fortemente identitario che essa ricopre per quel luogo – e dunque, per ammirarla, il visitatore che non voglia accontentarsi della fotografia riprodotta in catalogo dovrà spingersi fino a Renazzo, percorrendo parte della “pianura tutta coltivata a perdita d’occhio” di cui parlava Goethe. Ma è davvero incomprensibile che gli studi recenti abbiano potuto prescindere da questo acerbo capolavoro. Dopo averlo in un primo momento riconosciuto al Guercino sulla base della citazione di Scannelli che nel 1657 aveva parlato di “tre Tavole, che io già viddi di passaggio entro una Chiesa di Villa tra Cento, et il Finale di Modana, le quali sono degne di ritrovarsi nelle principali Città dell’Italia”, lo stesso Mahon ha infatti aderito alla proposta di riconoscervi la mano di Lorenzo Gennari, un artista in favore del quale nel 1617 è registrato un pagamento per alcuni fregi eseguiti insieme a Barbieri in casa Pannini a Cento.

Cento (FE), 8 novembre 2019

**\* Estratto dal testo in catalogo Silvana Editoriale**