

Giovan Francesco Barbieri detto il Guercino

(Cento, 1591 - Bologna, 1666)

San Guglielmo riceve l'abito monastico

1620

tela, cm 348,5x231; cornice, cm 383x267

inv. 478 (cat. n. 12)

Provenienza: chiesa dei Santi Gregorio e Siro, cappella Locatelli (Requisizioni napoleoniche, 1796; Parigi, 1815: *Fonti* 1997, p. 665, n. 22; *Fonti* 2004, pp. 24, 157)

Cataloghi: Giordani 1826, pp. 20-21, n. 12; Malaguzzi Valeri 1928, pp. 88-89; Emiliani 1967, p. 327, n. 228; A.Mazza, in *Catalogo* 1997, pp. 151-152, n. 237

Restauro: 1924 (G.Bortignoni); 1950 (G.Arrigoni); 1967 e 1991 (O.Nonfarmale)

Questo quadro è la prima pala monumentale dipinta dal Guercino per una chiesa di Bologna. Una tra le sue opere più famose che consacra fulgidamente le risorse della sua "prima maniera", è anche una tra le creazioni più originali e più rilevanti della storia della pittura del Seicento in Italia.

Nella sua biografia del Guercino, Malvasia (1678) cita questo dipinto tra quelli eseguiti nel corso dell'anno 1620: "Fece quest'anno la tavola senza paragone bellissima in S.Gregorio di Bologna all'Altare del Sig. Christoforo Locatelli, per mezzo del padre Mirandola, e gli la pagò 150 Scudi". Essa era destinata alla prima cappella a sinistra rispetto all'ingresso, vicina a quella in cui figura tuttora un *San Giorgio* (1599-1600 circa) di Lodovico Carracci. Sottolineando, dopo Scannelli (1647) e Scaramuccia (1674), che il *San Guglielmo* non poteva mancare di essere paragonato assai favorevolmente all'opera del suo predecessore, Malvasia rivela che la sua comparsa venne immediatamente salutata come un evento: "Questo è quel quadro che atterrisce tutti, che spaventa ogn'altro; e infelice Lodovico ivi prossimo col suo bellissimo San Giorgio, se si trovava più vivo; non altro solito dir'egli di temere, che di vedere presso uno de' suoi quadri un'opra del Barbieri: perche veramente fisati in questa gli occhi, restano così abbacinati dall'eccessiva luce, ch'ogn'altra delle più anché eccellenti, e perfette non trova più luogo nel gusto de' Dilettanti; onde non sia maraviglia se danno negli eccessi in lodarla Monsieur Monconys, e quanti altri scrittori l'hanno veduta, e notata; chiamandolo perciò lo stesso nel suo viaggio, uno de' primi Pittori del secolo". In realtà, se l'ammirazione di Lodovico Carracci per il Guercino è attestata molto prima dell'esecuzione di questo dipinto, in particolare con una lettera indirizzata il 25 ottobre 1617 a Don Ferrante Carlo, il pittore più anziano, morto nel 1619, non aveva potuto vedere il quadro del collega più giovane, posto in sito soltanto un anno dopo.

Tra i numerosi viaggiatori stranieri che segnarono il *San Guglielmo*, presenti nel Seicento e nel Settecento, conviene citare John Evelyn, di passaggio a Bologna nell'estate 1645, quindi Balthasar de Monconys, che rese visita al Guercino il 16 maggio 1664 e descrisse dettagliatamente il quadro alla data del 19 giugno seguente del medesimo anno. Per quanto riguarda Passeri (1673 circa), menzionò il ruolo del Padre Mirandola affinché il Guercino ottenesse la commissione, che secondo lui avrebbe procurato al pittore una remunerazione di 150 scudi, e si fece parimenti portavoce della favorevolissima accoglienza da parte dei contemporanei del pittore: "È un quadro questo, che, a giudizio di tutti li periti della Professione è delli migliori del Guercino, e trovandosi egli un giorno in detta Chiesa con alcuni suoi giovani, il quale [i quali ?] li lodavano a gran segno, disse a loro, 'Ma allora bulliva il pignattone', volendo inferire, che in quel tempo era nel fervore del suo operare". Ma, pur ammettendo la superiorità delle opere giovanili del Guercino, Passeri esprimeva anche un giudizio contraddittorio, deplorando in esse l'assenza d'idealismo: "... in quello [la pala di San Guglielmo] vi è nobiltà nella maniera superiore a

se medesimo, toltone il semblante di Maria Vergine, nel quale ha conferita un'aria di testa, e un portamento assai rusticano". Sempre per quanto riguarda i viaggiatori, il Presidente de Brosses giudicava il quadro "assai sgradevole", ma esso fu citato molto favorevolmente da Cochin (1758) e La Lande (1769), e da certi artisti come Jean-Honoré Fragonard e l'abbé de Saint-Non (1761) che si soffermarono a copiarlo (Rosenberg e Brejon de Lavergnée, 1986). Rimasto in situ fino alla soppressione degli ordini religiosi, il *San Guglielmo* fu tolto dalla chiesa di San Gregorio nel 1796; prelevato per essere trasferito a Parigi, venne esposto al Louvre dal 1798 al 1815. Dal suo ritorno a Bologna, nel 1816-1817, esso è conservato alla Pinacoteca Nazionale.

Al centro del quadro, alla testa dei suoi soldati, rivestito di una corazza scintillante, con il suo stendardo visibile sulla spalla di un compagno, il personaggio visibile al centro s'inginocchia davanti a un vescovo per rivestire l'abito monastico. Davanti a sé ha la sua spada che viene sorretta anche dal vescovo, seduto su una pedana e posto di tre quarti, mentre lo benedice con l'altra mano; al di sopra di essi, un angelo indica la scena alla Vergine e al Bambino, che sono accompagnati da due santi. Indicato semplicemente come Guglielmo dai primi testi a stampa, il santo raffigurato dal Guercino è stato talvolta denominato Guglielmo d'Aquitania, in particolare da Patin (1691) che identificava il vescovo in san Bernardo, mentre Malvasia (1686) lo denominava san Felice. La leggenda di san Guglielmo d'Aquitania, il santo patrono dei Guglielmiti, un ordine di monaci eremiti riuniti agli Agostiniani nel 1256, è stata creata in Francia, nell'abbazia di Saint-Guillaume-le-désert, prima di essere resa popolare dai pellegrini di Santiago de Compostela. Talvolta sono stati attribuiti a questo santo lineamenti tratti da Guglielmo d'Orange, un compagno di Carlo Magno, oppure da Guglielmo de Maleval, un barone di origine francese, divenuto monaco in Toscana, ma, secondo Réau (1958), si tratta piuttosto di Guglielmo, o Guillem, conte di Tolosa e di Poitiers, il quale morì nel 1138. Riportato sulla retta via da san Bernardo di Chiaravalle dopo aver sostenuto l'antipapa Anacleto, egli lasciò il mondo per farsi eremita, indossando permanentemente un'armatura di ferro allo scopo di mortificarsi. Tuttavia bisogna ammettere che né l'identificazione proposta per questo personaggio, né quelle talvolta suggerite per i due santi della parte superiore- gli apostoli Giacomo e Filippo, secondo Patin (1691), i santi Giovanni e Pietro per l'autore della *Notice...* (1798), i santi Giuseppe e Giacomo per Giordani (1826)- possono essere accolte con certezza.

Anche se lascia trasparire un naturalismo presente in tutte le opere giovanile del Guercino, il *San Guglielmo* possiede in realtà una costruzione complessa fondata sulla giustapposizione di numerose figure in uno spazio ristretto. Ma la sua articolazione sembra tuttavia evidente, talmente è chiara la disposizione degli attori. Lo spettatore viene coinvolto emotivamente in un momento fuggente di una storia della quale la testa del santo, al centro di un turbinio di movimenti interiori, esteriori e laterali, concentra e riassume il significato. Ai lati, una serie di rette discontinue formano una cornice architettonica imprecisa per questa scena, ma un poderoso effetto di chiaroscuro assicura l'unità della visione. Le forme si dissolvono nella contrapposizione delle zone, alternativamente illuminate o lasciate nell'ombra, e il significato poetico della scena è reso esplicito dalla direzione di un braccio o di uno sguardo. Riuscendo magistralmente a fondere figure compatte con il loro contesto, il quadro dà la sensazione di un movimento fluido grazie agli effetti di luce che dissolvono le forme; e altrettanto originale è la gamma dei colori smorzati e intensi, messa in risalto da spazi di bianchi vividi e di rossi intensi, che si accorda perfettamente con l'intensa chiarezza delle zone luminose.

L'opera sembra essere stata accuratamente preparata dal pittore, poiché è nota una ventina di studi grafici riferibili alla sua composizione, ventitré dei quali furono esposti a Bologna nel 1969 (Mahon 1969 e 1992). Si tratta di disegni d'assieme che prendono in considerazione molteplici soluzioni alternative per le posizioni e l'atteggiamento delle diverse figure. Più che per qualunque altro dipinto dell'artista, essi consentono di seguire

la complessa genesi della sua creazione: rivelano in particolare che l'artista aveva inizialmente collocato sulla destra, di fronte allo spettatore, il vescovo che accoglie il santo; altri mostrano quest'ultimo come un soldato che si sta spogliando dell'abito militare per indossare l'abito monastico, o che regge una croce cerimoniale a segnare il suo ingresso nella vita religiosa: se mai è stato dipinto sulla tela, questo accessorio è però stato soppresso, forse perché avrebbe potuto evocare un guerriero in partenza per la crociata o che affidasse un oggetto religioso a un vescovo. La grande tela ha effettivamente chiarito il senso della scena mostrando il santo che si copre la testa con l'abito monastico, abbandonando al tempo stesso la spada al vescovo che ne tiene l'elsa in mano. È certo, infine, che la tela dipinta fu oggetto di puntuali ripensamenti poiché vi si possono rilevare vari pentimenti: così, il braccio sinistro del santo era inizialmente appoggiato sul fianco sinistro (Plesters 1968).

Al tempo in cui figurava sull'altare Locatelli della chiesa dei Santi Gregorio e Siro, il quadro era sormontato da un *sopraquadro* raffigurante *Il Padre Eterno* (tela, cm 66x91, Genova, Gallerie d'Arte del Comune, Palazzo Bianco). Nell'elenco dei dipinti eseguiti nel 1620 che figura nella sua biografia dell'artista, Malvasia (1678) lo menziona subito dopo: "Fece anco il Dio Padre, che vi è sopra col puttino, ma il Signore suddetto [Locatelli] lo tenne per se ponendovi una copia". Difatti il *sopraquadro*, rimasto nella chiesa ma spostato dal 1962 nella sacrestia, è una copia della tela originale attualmente conservata a Genova; quest'ultima era inventariata nel Settecento nella collezione del doge Ridolfo Brignole e dovette passare piuttosto presto alla sua famiglia, probabilmente agli inizi del Settecento. Secondo Boccardo (1992) la sua presenza a Genova è resa certa dall'esistenza di una copia palesemente uscita dalla bottega di Domenico Piola e di Gregorio De Ferrari, che figurava fin dal 1748 in un inventario della collezione Brignole-Sale a Palazzo Rosso.

Il notevole successo del *San Guglielmo* è attestato da numerose copie talvolta indicate, a torto, come *bozzetti* o *modelli*. Conviene in particolare citare *La Madonna della Rondine* (Firenze, Palazzo Pitti), un'opera inventariata fin dal 1675 sotto il nome del Guercino, che è in realtà solo una parziale derivazione dal gruppo di figure della parte superiore, o ancora un'opera eseguita da Giuseppe Maria Crespi e da lui donata al granduca di Toscana; una copia, conservata a Roma, nella Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, è stata peraltro attribuita a Crespi da Merriman (1980). Altre copie possono essere segnalate a Blois, Museo del Castello; Chalon-sur-Saône, Museo Vivant-Denon; Napoli, Museo di Capodimonte; Providence, Rhode Island School of Design; Rueil-Malmaison, Museo Nazionale del castello di Malmaison. Si può infine segnalare che un quadro del Guercino "ch'è bozza di più gran quadro e mostra l'investitura d'un Cavaliere" era descritto nel 1875 nella collezione del collezionista genovese Giacomo Peirano, che abitava allora in un appartamento del Palazzo Bianco di Genova (Boccardo 1992). Infine, come testimonianze della ricca fortuna critica del *San Guglielmo* del Guercino, è opportuno segnalare le incisioni della sua composizione a opera di Martial Desbois (1630-1700 circa), Giuseppe Maria Mitelli (1634-1718), Charles-Paul Normand (1765-1840), Francesco Rosaspina (1762-1841), Giulio Tomba (1780-1841) e Giulio, o Giuliano, Traballesi (1724/1727-1812).

Bibliografia: Evelyn 1645, ed. 1955, 2, p. 424; Masini 1650, p. 605; Scannelli 1657, p. 362; Masini 1666, I, p. 31; Monconys 1, 1666, 1671, p. 31; Passeri 1673 circa, ed. 1934, pp. 345-346, 357; Scaramuccia 1674, p. 57; Malvasia 1678, ed. 1841, II, p. 259; Malvasia 1686, ed. 1969, p. 81; Patin 1691, pp. 123-124; de Brosses 1739-1740, ed. 1931, I, p. 294; Cochin 1758, ed. 1991, p. 264; *Notice...* 1798, p. 59, n° 70; Baruffaldi 1844-1846, 2, p. 444; Marangoni 1920, pp. 24, 26, 28, 30, 34, 140; Voss 1922, p. 217; Longhi 1929 (1967), p. 29; Mâle 1932, pp. 461, 462; Blumer 1936, p. 257, n° 52; Mahon 1947, pp. 19-26, 28, 39, 47, 76, 82, 84-85, 89; Réau, III, 2, 1958, p. 626; Waterhouse 1962, pp. 109, 110, 115; Gnudi in cat. mostra. Parigi 1965, pp. 167-168, n° 78; Mezzetti in cat. mostra Cento 1967, pp. XXXI-XXXI, n° 12; Gnudi 1967, pp. XXVI, XXVII, XLII; Mahon 1968, pp. 76, 95-99, n° 43, 100, 113, 167, 177, 184; Plesters 1968, pp. 51-55; Mahon 1969, pp. 29, 31, 33, 34, 75-86, 101, 103; Rosenberg, Brejon de Lavergnée 1986, p. 403; Salerno 1988, pp. 16, 24, note

60, 26, 32, note 85, 40, 45, 60, 148-149, n° 69, 150; Loire 1989, p. 269, n° 69; Mahon, Turner 1989, pp. XV, nota 6, XVI, nota 7, 7-8, 127; Loire 1990, pp. 20, 21, 45, 95-97; Mahon 1990, p. 15; Emiliani 1991, p. XIX; Mahon 1991, pp. 104, 128-131, n° 45, 132, 145, 164, 224, 268, 294; Stone 1991 (1), pp. 8, 9, 88-89, n° 66, 122; Stone 1991 (2), pp. xiii, xxiii, 20-22, 121; Stone 1991 (3), p. 633; Turner, Plazzotta 1991, pp. 12, 33, 34, 56-58, 60; Van Tuyl 1991 (1), pp. 44, 44, 146; Van Tuyl 1991 (2), p. 864; Boccardo 1992, pp. 12, 36, 38; Mahon 1992, pp. 9, 47-53; Loire 1994, pp. 172, 175, 176; Gozzi 1996, pp. 69, 83, 178; Pacciarotti 1997, pp. 233, 236, 237.

Stéphane Loire

Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale. III. Guido Reni e il Seicento, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 294-298.