ISSN 2974-7287
https://doi.org/10.6092/issn.2974-7287/18301

Leonardo Masone*
Università di Bari "A. Moro"

I MANUALI DELL'ACCADEMIA DEL GUERCINO: UNA SELEZIONE IN VISTA DI UN PROGETTO PIÙ AMPIO

Riassunto – Il presente contributo mira a far luce su un aspetto poco conosciuto delle attività del Guercino, quelle svolte in seno all'Accademia del nudo di Cento, e sugli album che l'artista emiliano predispose per i suoi allievi. Il saggio propone la disamina di alcune fra le incisioni che appaiono particolarmente significative per comprendere in quale direzione procedano complessivamente i percorsi didattici di Giovan Francesco Barbieri, e la cornice storica in cui essi sono stati sviluppati.

Parole-chiave: Guercino; Accademia del nudo; Oliviero Gatti; Francesco Curti; Bernardino Curti

Abstract – This essay seeks to shed light on a little-known aspect of Guercino's activities, namely the Academy of the nude in Cento and the albums that the Emilian artist prepared for his students. The essay examines some of the engravings that appear to be particularly significant for understanding the overall direction in which Gian Francesco Barbieri's didactic activity unfolded, in the historical framework in which they came to light.

Keywords: Guercino; Academy of the nude; Oliviero Gatti; Francesco Curti; Bernardino Curti

* ✉ leonardomasone@yahoo.it; https://orcid.org/0009-0007-4792-1009

Copyright © 2023 Leonardo Masone
The text in this work is licensed under the Creative Commons BY License.
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

Introduzione

Ci sono alcuni artisti che hanno fatto del disegno una vera e propria categoria espressiva, quasi una disciplina autonoma. Guercino appartiene sicuramente a questo gruppo di pittori: di fianco alla sua prolificissima produzione di dipinti, ancora più numerosa è quella dei disegni. «È soprattutto nell'epoca giovanile che il disegno rivela il nascere improvviso e il subitaneo concretarsi nella forma dell'immagine, e spesso nel succedersi degli appunti dello stesso soggetto, del riaffacciarsi dell'immagine in forme diverse allo specchio della fantasia, che con eguale lucidità e rapidità fissa i successivi momenti di realtà poetica nel suo divenire».[1]

La seguente ricerca si prefigge l'obiettivo di presentare in sintesi le attività del Guercino in seno all'Accademia del nudo di Cento. In questa scuola e nel corso di lunghi anni il maestro emiliano ha prodotto una quantità inimmaginabile di disegni. Alcuni sono stati rilegati e, poi, incisi per dar vita ad autentici manuali da destinare agli allievi come esercizi di pratica. Per una questione di economia testuale, è qui sottoposta a un'analisi approfondita solo una selezione di poche incisioni che furono inizialmente raccolte nel *Libro dei principi del disegno*. Senza pretese di esaustività, questo contributo discute un aspetto poco indagato della fase giovanile di Barbieri.

1. *L'Accademia del nudo*

Nel 1616, Guercino compose un affresco dal titolo *Prometeo che anima con il fuoco una statua di creta* sul camino di una delle stanze dell'abitazione del mecenate centese Bartolomeo Fabri:[2] si trattava dei locali in cui fu inaugurata l'Accademia del nudo,[3] una sorta di istituto d'arte pittorica nato allo scopo di educare e formare giovani allievi, su ispirazione dell'Accademia prima dei Desiderosi

[1] C. GNUDI, *Introduzione*, in *Il Guercino. Catalogo critico dei dipinti*, a cura di D. Mahon, Bologna, Alfa, 1968, pp. XVII-L: XLIX.

[2] Cfr. A. GIACOMELLI, *L'evoluzione socio-patrimoniale di una famiglia centese nel '500-'600. Un ramo della famiglia Fabri e l'acquisizione fortunosa del suo patrimonio al monastero bolognese di Santa Margherita*, in *Le famiglie centesi*, Cento, EdiArt, 2002, pp. 87-158: 92-93. «Cominciò quest'anno [*scil.*, il 1616] a farsi conoscere anco maestro nell'imparare ad altri, insegnando ciò ch'egli non imparò mai da veruno; e con tanto amore e cortesia faceva questo officio che, più che da scolari, li trattava come figli. Cominciò l'Accademia del nudo, e il sig. Bartolomeo Fabri fece fare a posta due stanze, e ne lo fece padrone a questo effetto»: C. C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, II, Bologna, per l'erede di Domenico Barbieri, 1678, p. 362.

[3] L'affresco, che tra la fine del secolo XVII e il XVIII sarebbe appartenuto alle monache di Santa Margherita, fu staccato da casa Fabri nel 1803 per essere trasferito in casa Rusconi; nel 1984 è stato venduto alla Cassa di Risparmio di Cento. Cfr. B. GIOVANNUCCI VIGI, *Pittura a Cento 1370-1770*, in *Storia di Cento*, II: *Dal XVI al XX secolo*, Cento, EdiArt, 1994, pp. 735-776: 740; G. CAMPANINI, *Da Guercino a Bonzagni. Le collezioni d'arte della Fondazione e della Cassa di Risparmio di Cento*, Villanova di Castenaso, FMR, 2008, p. 58; L. SALERNO, *I dipinti del Guercino*, Roma, Bozzi, 1988, p. 108, n. 26. È bene rammentare che l'impegno profuso dalle monache di S. Margherita per mantenere saldo il patrimonio della famiglia Fabri a partire dagli anni Settanta del Seicento fu costante e "agguerrito": cfr. GIACOMELLI, *L'evoluzione socio-patrimoniale di una famiglia centese* cit., pp. 120-131. All'Ordine appartenevano anche due figlie di Giovan Paolo Fabbri, padre del Domenico che nel 1619 sposò Giulia, figlia di Bartolomeo Fabri: *ivi*, pp. 91 e 94.

e poi degli Incamminati dei Carracci a Bologna.[4] La scuola ebbe immediatamente un grande successo: già nell'anno successivo all'apertura, il numero di studenti giunse a 23 unità.[5] Ma chi erano i nuovi apprendisti dell'istituto guerciniano? Attirati dalla fama crescente, molti degli allievi arrivavano a Cento anche da altri centri importanti, quali Bologna, Modena, Reggio Emilia, Rimini e, addirittura, dalla Francia.[6] Un'accademia, appunto, non una bottega.[7] Gli aspiranti pittori si esercitavano attraverso l'esecuzione di prototipi raffiguranti parti anatomiche del corpo. La serie di importanti incarichi affidatigli dai cardinali Ludovico Ludovisi a Bologna e Giacomo Serra a Ferrara costringeva il Guercino ad allontanarsi spesso da Cento, ma i suoi più fidati collaboratori garantivano la continuità delle attività accademiche.[8]

Tra il 1618 e il '19, Guercino sente l'esigenza di compilare e distribuire un album di disegni pedagogici, finalizzati all'apprendimento dei primi rudimenti dell'arte pittorica. Soprattutto nei suoi primi anni di vita, infatti, l'Accademia impegnava per molte ore al giorno il giovane Barbieri: il manuale non solo garantiva all'artista maggiore libertà di movimento, ma in termini di reputazione avrebbe accreditato ancor più la stessa Accademia centese, oltre a essere un potenziale mezzo di diffusione e pubblicità per l'artista. Ad eccezione di alcuni disegni originali del Guercino, le incisioni dell'album ci sono pervenute solo come copie in controparte a bulino, riprodotte in periodi diversi rispettivamente da Oliviero Gatti, operante a Bologna tra il 1591 e il 1628; Francesco Curti (1610-

[4] L'accademia era anche un luogo di formazione culturale critica: cfr. C. DEMPSEY, *Some Observations on the Education of Artists in Florence and Bologna During the Later Sixteenth Century*, «Art Bulletin», LXII, n. 4, 1980, pp. 552-569: 564-569. Per uno sguardo sull'Accademia bolognese, si veda C. NICOSIA, *La bottega e l'accademia. L'educazione artistica nell'età dei Carracci*, «Accademia Clementina. Atti e memorie», n.s., XXXII, 1993, pp. 200-208. La connessione tra scienza e natura è un tratto distintivo delle riflessioni dei Carracci; non si tratta di semplice eclettismo, ma del frutto di una «maturazione di stimoli di varia provenienza culturale, assimilati e trasformati in esiti personali, che (*n.d.t.*) testimonia il ricercato dialogo tra scienza e natura, un continuo confronto di esperienze e un reciproco incontro»: M. PIGOZZI, *Le accademia d'arte a Bologna: dal confronto con la natura e con la scienza all'ideale classico*, in *Accademie a Bologna nei secoli XVI e XVII. Arte, feste e saperi*, a cura di G. L. Betti, M. Calore, C. Gurreri e M. Pigozzi, Bologna, Pàtron, 2022, pp. 141-189: 158.

[5] «In quest'anno [*scil.*, il 1617] crebbe il numero de' scolari, che sino di Francia vennero per imparar sotto la sua disciplina. Ve ne furono di Bologna, di Ferrara, di Modena, di Reggio, di Rimini e d'altri luoghi sino al numero di 23»: MALVASIA, *Felsina pittrice* cit., p. 258. Cfr. il recente R. MORSELLI, *Professione pittore. Il caso Bologna tra Cinque e Seicento*, Venezia, Marsilio, 2022, p. 279, ove si fa risalire l'inaugurazione dell'Accademia al 1617.

[6] Cfr. G. BARUFFALDI, *Vite de' pittori e scultori ferraresi. 1697-1722*, II, Ferrara, Taddei, 1846, p. 473; si rimanda anche a R. MORSELLI, *Dalla bottega di Cento allo studio di Bologna. L'azienda di Giovan Francesco e Paolo Antonio Barbieri*, in N*uovi studi sul Guercino. Da Cento a Roma, da Piacenza a Bologna*, a cura di D. Benati e D. M. Stone, Piacenza, Fondazione di Piacenza e di Vigevano, 2020, pp. 99-106: 100. Si veda anche SH. PRASAD, *Guercino: Stylistic Evolution in Focus*, Seattle, Timken Museum of Art, 2006, p. 2.

[7] Sulla differenza tra accademia e bottega a Bologna, cfr. NICOSIA, *La bottega e l'accademia* cit., pp. 201-202.

[8] Sui "compagni" di lungo corso del Guercino, si veda il recente E. GHETTI, *I "compagni di stanza" del Guercino a Roma*, «Storia dell'Arte», a cura di D. Benati, B. Ghelfi e R. Morselli, n.s., CLVII, n. 1, 2022, pp. 67-82.

1690) e Bernardino Curti (1611-1679).[9] Per il Guercino il primo dei tre incise 22 fogli ordinati nel manuale d'esordio, alla fine del secondo decennio del secolo XVII. Di Francesco Curti, invece, che operò sui disegni del Guercino alla metà degli anni Trenta, ci rimangono altri 20 fogli. Nel 1642, Giovan Francesco Barbieri si trasferì definitivamente a Bologna, decretando di fatto la chiusura della scuola d'arte centese.[10] Dieci o quindici anni dopo questa data, fu il reggiano Bernardino Curti a riprodurne ulteriori 19 schede di suo interesse. Complessivamente le incisioni risultano essere 60. Su quest'ultimo punto è utile fare un'iniziale precisazione: la proposta di attribuire queste ultime incisioni a Bernardino Curti, di cui in questa sede si mostrano alcuni esempi, rappresenta uno degli elementi di novità del presente saggio; finora, esse erano state assegnate a Francesco Curti.[11]

I manuali del Guercino ebbero una diffusione e una recezione enorme: a Bologna, a Roma e persino in Francia, dove, nel 1642, nel periodo in cui Barbieri stava lasciando Cento, furono acquistati dall'incisore Pierre-Jean Mariette.[12]

2. *Gatti e il "Libro dei principi del disegno"*

A partire dal secolo XVI, le accademie sono alla continua ricerca di un rinnovamento della metodologia di insegnamento che consegnasse al passato le vecchie pratiche dei tirocini di bottega. Le nuove scuole diventano il vero fulcro della formazione pittorica, approfondendo sempre di più gli studi sui particolari anatomici. L'anatomia, infatti, diventa una delle discipline più importanti per l'apprendimento degli esercizi pittorici. Nell'Accademia bolognese, per esempio, «gli allievi prima

[9] Su Gatti, si veda Z. DAVOLI, *La raccolta di stampe "Angelo Davoli". Catalogo generale*, IV, Reggio Emilia, Diabasis, 2000, p. 316. Per una migliore comprensione delle matrici in rame da cui sono state ricavate le incisioni, si segnalano alcune stampe dei primi due incisori qui nominati possedute dalla Calcografia nazionale dell'Istituto centrale di grafica a Roma: cfr. C. A. PETRUCCI, *Catalogo generale delle stampe tratte dai rami incisi posseduti dalla Calcografia nazionale*, Roma, Libreria dello Stato, 1953, pp. 49, 65 e 69, con rispettive tavole da consultare (disponibili anche nell'archivio *online* www.calcografica.it; ultima consultazione: 12 settembre 2023).

[10] Sul Guercino a Bologna, si veda D. BENATI, *«Mostro di natura e miracolo da far stupire»: itinerario del Guercino*, in *Il Guercino a Cento. Emozione barocca*, a cura di D. Benati, Cinisello Balsamo, Silvana, 2019, pp. 13-35: 29-32.

[11] Cfr. *Incisori bolognesi ed emiliani del sec. XVII. Catalogo generale della raccolta di stampe antiche della Pinacoteca Nazionale di Bologna, Gabinetto delle stampe*, a cura di G. Gaeta Bertelà, Bologna, Associazione per le Arti "F. Francia", 1973, sez. III, tavv. 537-550, 552, 554-555 e 557-558.

[12] Cfr. *Il Guercino. Le stampe della Pinacoteca Civica di Cento*, a cura di F. Gozzi, Bologna, Nuova Alfa, 1996, p. 13. A Parigi, tra il 1729 e il '42, Pierre Crozat pubblica i due tomi del suo *Recueil d'estampes*, composto rispettivamente di 140 e 42 incisioni con la tecnica xilografica a più matrici unite all'acquaforte su rame (*ivi*, p. 17); nessuna incisione apparteneva al Guercino, ma negli anni precedenti costui aveva portato da Bologna alla Francia circa duemilacinquecento disegni, tra cui alcuni di Girolamo da Carpi, Ludovico Carracci, Francesco Brizio, Simone Cantarini, Giacomo Cavedoni e il Guercino (cfr. C. GAUNA, *M come Malvasia e Mariette: disegni, stampe e giudizi di stile tra Bologna, Parigi e Vienna*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. V, III, n. 1, 2011, pp. 159-292: 159-203 e 285-292:). Tra i suoi sodali, c'era anche Pierre-Jean Mariette, nipote dell'incisore che nel 1642 aveva acquisito i manuali del Guercino.

di essere messi di fronte a un modello del vero, e quindi di fronte a una "forma particolare", dovevano imparare a cogliere lo schema che rappresentasse "l'universale", la "forma essenziale"».[13] Era Agostino Carracci a occupare molto del suo tempo nella formazione dei giovani apprendisti. È giunto a noi un trattatello di 16 carte ad opera di Francesco Cavazzoni per l'Accademia degli Incamminati, dal titolo *Essemplario della nobile arte del dissegno per quelli che si dilettano delle virtù, mostrando a parte per parte con simetria, anatomia e geometria et altri modi per intendere tutti li principi con le sue dichiarazioni assignate*: partendo da figure geometriche preordinate e seguendo uno schema cui vengono apportate costanti correzioni, venivano eseguiti disegni artistici di alta precisione.[14] Il frontespizio di un altro libello, sempre pensato da Agostino, raffigura nella parte superiore Mecenate all'interno di una medaglia in mezzo a due cornucopie, mentre il titolo del manuale, *Scuola perfetta per imparare a disegnare tutto il corpo humano, cavata dallo studio e disegni de' Carracci*, è inscritto in un piedistallo. L'album, con incisioni a bulino di Francesco Brizio e Luca Ciamberlano, comprendeva 81 modelli grafici.

Alla luce di questa esperienza positiva, su sollecito del suo protettore padre Antonio Mirandola, il Guercino procede con l'elaborazione e la pubblicazione unitaria di una serie di disegni propedeutici.[15] Il manuale guercianiano, però, non fu l'unico a ispirarsi allo studio dei Carracci. Prima dell'album dell'Accademia del nudo, il Guercino ebbe modo di studiare almeno altre due raccolte, *Il vero modo et ordine per dissegnar tutte le parti et membra del corpo umano* di Odoardo Fialetti (1608), e il *De excellentia et nobilitate delineationis libri duo* di Giacomo Franco, elaborato a Venezia tra il 1611 e il '12. Recatosi a Venezia nel 1618 con padre Pederzini, il Guercino portò con sé il suo primo manuale propedeutico. È presumibile che i disegni furono mostrati a Palma il Giovane, già coinvolto sia nei manuali di Fialetti sia in quelli di Franco, che ne rimase molto affascinato.[16] Di ritorno dal viaggio veneziano, 22 fogli del suddetto album furono incisi da Oliviero Gatti e pubblicati nel 1619 con un frontespizio dedicato a Ferdinando Gonzaga, duca di Mantova.[17] Quest'ultimo probabilmente non

---

[13] V. MAUGERI, *I manuali propedeutici al disegno, a Bologna e Venezia, agli inizi del Seicento*, «Musei ferraresi», XII, 1982, pp. 147-156: 147. Sarebbe interessante ampliare il confronto anche ad altre accademie italiane, come per esempio l'Accademia di San Luca a Roma, ma in questa sede non è possibile una disamina completa; cfr., tra gli altri, I. SFERRAZZA - L. TIBERTI, *I disegni di architettura e figura dell'Accademia di San Luca: un importante recupero*, in *Accademia Nazionale di San Luca. Atti 2011-2012*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 2013, pp. 333-336.

[14] Secondo la formula 'schema e correzione': cfr. E. H. GOMBRICH, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 187-217. I Carracci «sperimentarono continuamente variandoli i principi del disegno, poi codificati e irrigiditi dagli allievi, diffusori delle raccolte incisorie degli esemplari del corpo, innovarono la trattazione del colore, della luce e del chiaroscuro, ricorsero con il colore e la prospettiva, quando necessario, ai tre diversi piani di profondità, il primo piano, l'intermedio e lo sfondo»: PIGOZZI, *Le accademia d'arte a Bologna* cit., p. 162.

[15] Cfr. J. MARCIARI, *Guercino: Virtuoso Draftsman*, New York, Morgan Library & Museum, 2019, p. 34.

[16] Cfr. D. DE GRAZIA, *Le stampe dei Carracci, con i disegni, le incisioni, le copie e i dipinti connessi*, a cura di A. Boschetto, Bologna, Alfa, 1984, pp. 63-64 e nota 109. Anche D. MAHON, *Il periodo giovanile: la prima maturità (1616-1618)*, in *Giovanni Francesco Barbieri. Il Guercino, 1591-1666*, a cura di D. Mahon, Bologna, Nuova Alfa, 1991, pp. 69-72: 71 nota 16, riporta un interessante aneddoto su questa visita.

[17] Si rimanda, tra gli altri, a E. RUSSO, *Il Guercino e la sua bottega*, Cento, Siaca, 1991, p. 88. I disegni preparatorii per il frontespizio si trovano nella Royal Collection a Windsor e nell'Ashmolean Museum di Oxford; i disegni relativi alle altre 21 tavole, come la coppia di disegni conservati nella collezione di Anne

faceva parte della serie originaria dei bozzetti, ma fu ideato dopo aver preso la decisione di pubblicare le incisioni in forma di manuale. Non sorprende, pertanto, che sopravvivano diversi tipi di tale modello. Il Guercino non aveva precedenti rapporti con l'incisore piacentino, coinvolto nel progetto direttamente da padre Mirandola. Gatti aveva collaborato con i Carracci all'inizio della sua carriera, ma, negli anni successivi alla morte di Agostino, fu presentato direttamente all'Accademia degli Incamminati, trovandosi poi a lavorare con Giovanni Luigi Valesio: probabilmente in questo modo entrò in contatto con il sacerdote centese.[18] Pare che l'incisore avesse addirittura frequentato lo studio di Domenico Maria Mirandola, fratello del chierico, con cui anche Valesio aveva collaborato.[19] Il manuale, ristampato più volte, non presentava alcun titolo, ma è divenuto noto come *Libro dei principi del disegno* o *I principi del disegno* o *Libro dei disegni*.

Quasi tutte e 22 le tavole sono incentrate su occhi, orecchie, nasi, bocche, mani, piedi, braccia; ma anche torsi e figure a mezzo busto. Molti dei singoli motivi trovati negli studi dell'album compaiono talvolta in diversi lavori del Guercino che risalgono ai suoi primi anni a Cento, ma anche i suoi collaboratori ne fecero sicuramente uso.[20] Forse i disegni a penna e inchiostro che servirono da modello per le incisioni di Gatti erano copie di tavole già realizzate in precedenza dal pittore, rivisitate e corrette, pensate come studi preparatorii per dipinti.

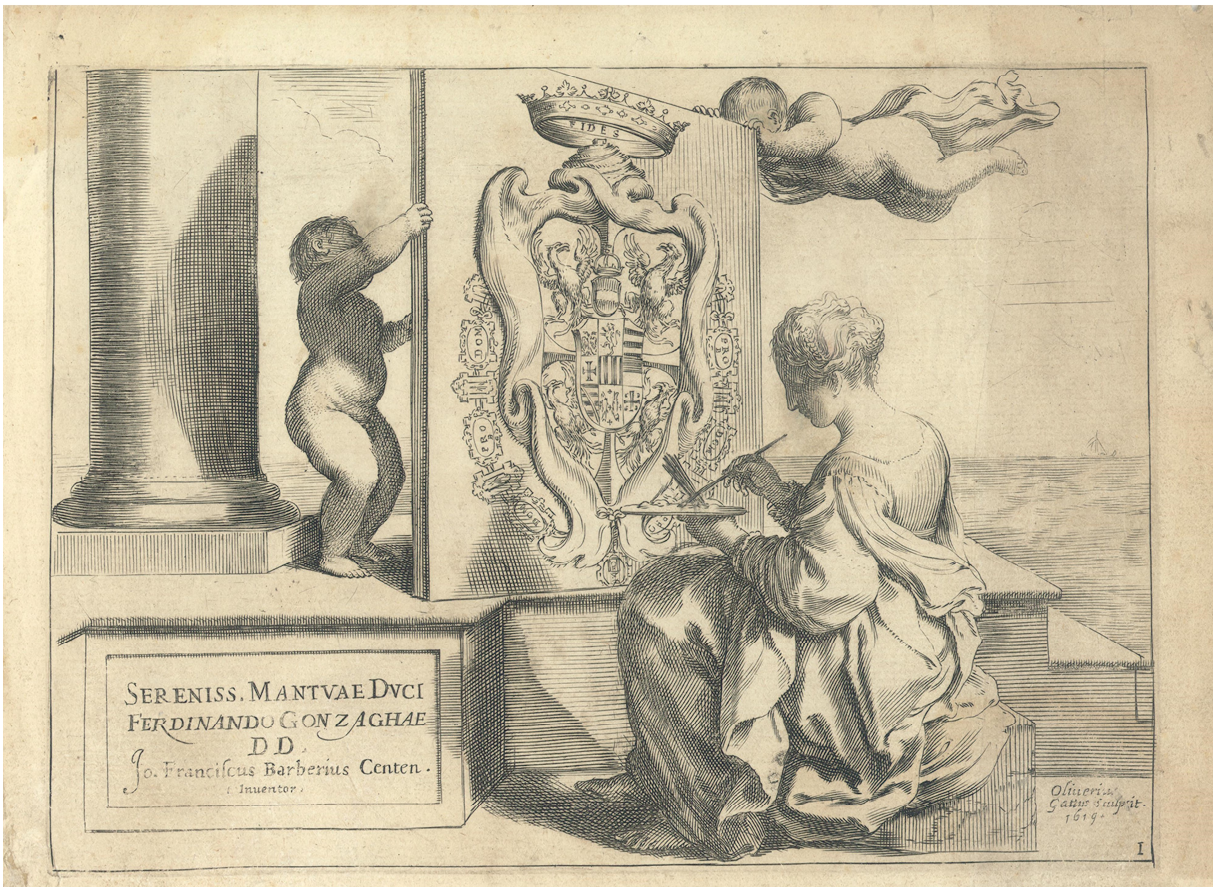
Searle Bent a Chicago, corrispondono strettamente alle tavole stampate, simili agli studi preparatorii presenti nella collezione Morgan di New York (cfr. MARCIARI, *Guercino: Virtuoso Draftsman* cit., p. 35). Pare inoltre che fu Lorenzo Gennari, nipote del Guercino a consegnare direttamente al Duca di Mantova prezioso manuale: cfr. MORSELLI, *Professione pittore* cit., p. 285.

[18] Cfr. P. BAGNI, *Il Guercino e i suoi incisori*, Roma, Bozzi, 1988, pp. 174-177; MARCIARI, *Guercino: Virtuoso Draftsman* cit., pp. 34-35. Non è possibile in questa sede approfondire la figura di Valesio. Vale la pena ricordare, tuttavia, che egli è stato l'incisore dei *Primi elementi del disegno*, un libro composto di 18 raffigurazioni eseguite con la tecnica del bulino; di questa raccolta fu poi stampata una versione in 16 tavole più articolate che forse sarebbero dovute servire per il perfezionamento di alunni dotati di una solida formazione di base: cfr. MAUGERI, *I manuali propedeutici* cit., p. 149.

[19] Cfr. N. ROIO, *La scuola del Guercino*, in *La scuola del Guercino*, a cura di E. Negro, M. Pirondini e N. Roio, Modena, Artioli, 2004, pp. 11-80: 20.

[20] Cfr. N. TURNER, *The Paintings of Guercino: A Revised and Expanded Catalogue Raisonné*, Roma, Bozzi, 2017, pp. 132-133 e 344-345.

Fig. 1 – O. GATTI da G. F. Barbieri detto il Guercino, Frontespizio del *Libro dei principi del disegno* (SERENISS. MANTVAE DVCI / FERDINANDO GONZAGHAE / D D. / Jo. Franciscus Barberus Centen. / Inuentor. / Oliverius / Gattus Sculpsit. / 1619; bulino, mm. 163 × 232): collezione privata.



I disegni appartenenti all'insieme di studi incisi da Oliviero Gatti alla fine del secondo decennio del Seicento sono gli unici ad essere numerati. Nel presente foglio è raffigurata una donna di profilo seduta che dipinge su una tela il simbolo della famiglia Gonzaga, al cui duca Ferdinando è destinato il manuale, come si evince dalla dicitura in basso a sinistra su un'epigrafe di marmo o comunque di materiale duro. In basso a destra è riportato il nome dell'incisore. Lo stemma della casata è suggellato da una corona ducale, al cui interno è riportata la scritta *fides*. Anche la scelta della figura al femminile assume un'idealità non secondaria: il suo ruolo tematico è associato all'allegoria della Pittura.[21] A sostenere la tela ci sono due putti. Uno in piedi, totalmente nudo, tra una colonna e il pannello, l'altro in volo sul lato destro del quadro con un solo velo agitato dal vento: del primo si scorge anche una parte del volto, mentre quello del secondo è nascosto dietro l'angolo della tela. Sullo sfondo qualche sbiadita nuvola e il mare animato da una lontanissima barca. La piattezza delle linee spezzate della superficie marina appare in contrapposizione proprio con l'attività delle forme

[21] Sul concetto di 'tematizzazione', cfr. A. J. GREIMAS - J. COURTÉS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, p. 295.

della figura più prossima allo spettatore, ossia la donna, dunque la Pittura: la barca rappresenta un vettore di equilibrio visivo, una via di fuga ottica verso le risorse creative infinite dell'arte, quindi in continuità simbolica con la pittrice stessa.

Fig. 2 – O. GATTI da G. F. Barbieri detto il Guercino, Quattro occhi e due bocche (bulino, mm. 145 × 210): collezione privata.

Un altro campione che prendiamo in esame in questa sede riguarda la tavola che riporta il numero 3 in basso a destra. Essa presenta sei studi di particolari anatomici: quattro raffigurazioni di occhi e due di bocche. Il primo occhio in alto a sinistra dirige lo sguardo verso l'alto. Il secondo, invece, è chiuso. Il terzo occhio guarda dall'alto, illuminato solo sulla parte esterna visibile. Nel quarto studio, in basso a sinistra, sono riprese delle labbra di profilo, il mento e la parte inferiore del naso. Anche la quinta immagine ritrae la parte inferiore di un volto visto, però, da una prospettiva frontale. Infine, il sesto studio ritorna all'analisi della cavità oculare: un occhio socchiuso ne è il soggetto.

Fig. 3 – O. GATTI da G. F. Barbieri detto il Guercino, Due mani di cui una stringe un bilancino (bulino, mm. 144 × 210): collezione privata.

La tavola segnata con il numero 6 presenta una coppia di mani. Quella sulla sinistra, che esce dalla manica, si presenta semichiusa. Il pollice, unico dito di cui si vede completamente l'unghia, pare segnalare qualcosa in basso. Le altre tre dita ricurve appaiono, invece, più svanite. L'ombra si sviluppa con il movimento dell'arto. Il secondo studio, invece, rappresenta la mano vista dal dorso: la manica sempre rimboccata, il polso oblungo, la nocca dell'anulare visibile insieme a quella del mignolo, unico dito completo anche di unghia, mentre pollice e indice si chiudono sullo sfondo per reggere un bilancino. È un particolare anatomico utile per studiare anche le impugnature. Un gesto tipicamente associato alla figura di un retore o di uno studioso.

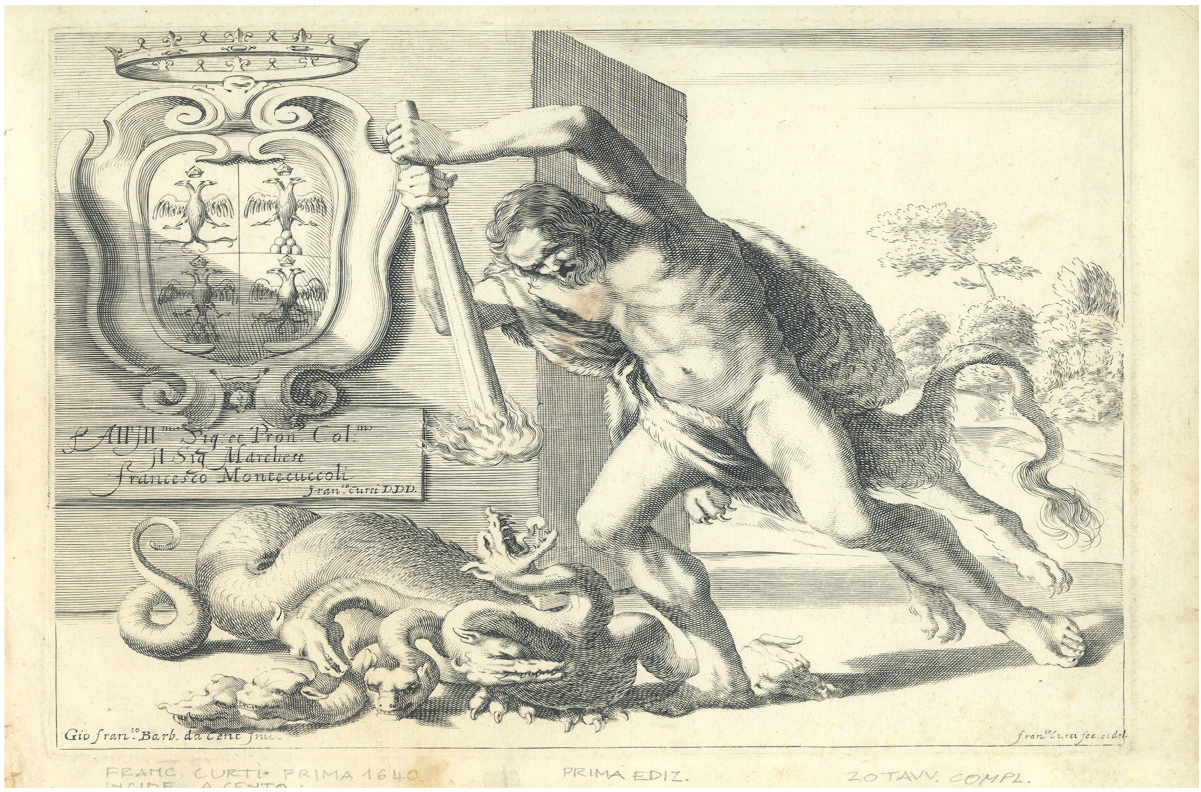
3. *Le incisioni di Francesco Curti*

Alla fine degli anni Trenta del secolo XVII, come si è anticipato, un altro incisore lavora su ulteriori disegni del genio artistico centese. È il bolognese Francesco Curti, che ne raccolse altri 20 probabilmente circolanti nell'Accademia del nudo.[22] Non si può escludere che le incisioni presenti nella sezione elaborata dal copista bolognese fossero state trasmesse agli scolari nei primi anni di

[22] Cfr. RUSSO, *Il Guercino e la sua bottega* cit., p. 21. Francesco Curti è stato l'esecutore di altri due esemplari intorno al 1640: il primo di 20 disegni a bulino con dedica a monsignor Giulio degli Oddi, il secondo di 26 tavole raccolte sotto il titolo *Elementi di figura*, dedicate ad Agostino Parisini e Giovanni Battista Negroponte, editori del testo; cfr. MAUGERI, *I manuali propedeutici* cit., p. 149.

vita dell'Accademia e che, dunque, siano semplicemente state raccolte diverso tempo dopo. Tuttavia, tali incisioni non erano impiegate solo dal maestro e dai suoi allievi. Quei fogli venivano impiegati anche da altre scuole di pittura. Essi rappresentavano una sorta di materiale promozionale per l'artista centese, oltre a costituire un'attività commerciale per incisori ed editori. Ad accompagnare Francesco Curti nello studio del Guercino fu il solito padre Mirandola, per il quale aveva disegnato le copertine di due dei testi scritti dall'ecclesiastico: la *Gabella della morte* (1635) e dell'*Hosteria del mal tempo* (1639).[23]

Fig. 4 – F. CURTI da G. F. Barbieri detto il Guercino, Frontespizio dell'album per i principianti del disegno (All'Ill^mo Sig: et Pron. Col:^mo / Il Sig Marchese / Francesco Montecuccoli / Fran.^co Curti D.D.D / Gio Fran.^co Barb. da Cento Inv. / Fran.^co Curti fec. et del.; bulino, mm. 181 × 235): collezione privata.



Nel presente studio, il frontespizio consiste nella raffigurazione della Forza, rappresentata da Ercole che uccide l'idra. Il mostro appare con sette teste, di cui alcune già morte e le altre tramortite. L'eroe si presenta quasi completamente nudo, coperto solo sulle spalle da una pelliccia. Barba e capelli lunghi, è immortalato con un bastone infuocato in entrambe le mani, nell'atto di sferrare il colpo esiziale alla bestia mitologica. Ercole che simboleggia l'enormità della potenza dell'arte con cui viene sconfitta la perniciosità dell'ignoranza che mai si estingue, moltiplicandosi come le teste

[23] Cfr. ROIO, *La scuola del Guercino* cit., pp. 23-24.

dell'idra. Il personaggio mitologico incontra una resistenza, che non produce affatto distensione ottica, poiché proviene da destra.[24] Le forme di Ercole appaiono tondeggianti in un movimento contratto che si riversa sull'idra. L'effetto cromatico, più che nella descrizione dei colori, concerne il riflesso della luce nell'incisione. Ercole è illuminato frontalmente per dare ulteriore pienezza alla sua energia. La luce cade anche sulla parte superiore dello stemma retrostante, mentre l'ombra ne ingloba la parte inferiore. L'edificio geometrico alle sue spalle funge da diaframma tra l'azione in corso e lo sfondo periferico rappresentato da alcuni alberi mossi da un forte vento.[25]

Lo stemma riporta la scritta «All'Ill^mo^ Sig: et Pron. Col:^mo^ / Il Sig Marchese / Francesco Montecuccoli / Fran.^co^ Curti D.D.D / Gio Fran.^co^ Barb. da Cento Inv.», sormontata dallo stemma della famiglia, con una corona in cima. Alla sinistra del lettore è riportata la scritta: «Gio Fran.^co^ Barb. da Cento Inv.»; alla destra, invece, emerge il nome dell'incisore: «Fran.^co^ Curti fec. et del.». Presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna (tav. 499) esiste un altro frontespizio uguale che riporta in basso al centro la scritta «Agostino Parisini e Gio: Batt.^a^ Negroponti Forma in Bologna».

[24] «Poiché un dipinto si legge da sinistra a destra, il movimento pittorico verso destra si percepisce come più agevole, meno faticoso. Se al contrario si vede un cavaliere attraversare il dipinto da destra a sinistra, sembra che debba superare una resistenza maggiore, che faccia uno sforzo più duro e quindi che vada più lento»: R. ARNHEIM, *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli, 1992, p. 49.

[25] «L'interesse del Curti non si limita comunque alla semplice intenzione di realizzare stampe di traduzione del Guercino, ma si riconnette direttamente alla problematica carraccesca sulla propedeutica dell'arte. Un medesimo soggetto – *Studio di mani in diverse positure* – presente sia nella *Scuola perfetta* col nome di Luca Ciamberlano, sia tra le incisioni del Curti stesso. Sempre attribuito a questo versatile incisore è l'intaglio dell'*Esemplare per li principianti* ideato da Guido Reni, in una serie di dodici tavole alle quali Curti ne aggiunse altre cinque ricavate da altrettanti disegni originali del Reni»: MAUGERI, *I manuali propedeutici al disegno* cit., p. 149.

Fig. 5 – F. CURTI da G. F. Barbieri detto il Guercino, Busto di uomo di profilo a sinistra, con braccio alzato orizzontalmente (bulino, mm. 163 × 221): collezione privata.

Il busto di profilo a sinistra nella Fig. 5 raffigura un uomo con il braccio alzato. «Atto di forte e valorosa attione».[26] La camicia abbottonata, il collo in evidenza, i capelli sciolti con il ciuffo davanti in disordine, nessuna peluria sul volto, lo sguardo concentrato in avanti. L'ombra sulla fronte e al di sotto degli occhi consente di capire che la luce giunge da dietro. Forme concentriche ne caratterizzano il viso e trovano riscontro nel tratto dei ricci. Anche in questo caso, notevole interesse suscita il contrasto tra il nero dei capelli, che soggiace alle peculiarità cromatiche del volto, e la luminosità accesa alle spalle del soggetto.

[26] Come sostiene G. BONIFACIO, *L'arte de' cenni*, a cura di S. Gazzola, II: *Testo*, Treviso, ZEL, 2018, p. 271.

Fig. 6 – F. CURTI da G. F. Barbieri detto il Guercino, Busto di giovane con bastone di profilo volto a destra (bulino, mm. 163 × 225): collezione privata.

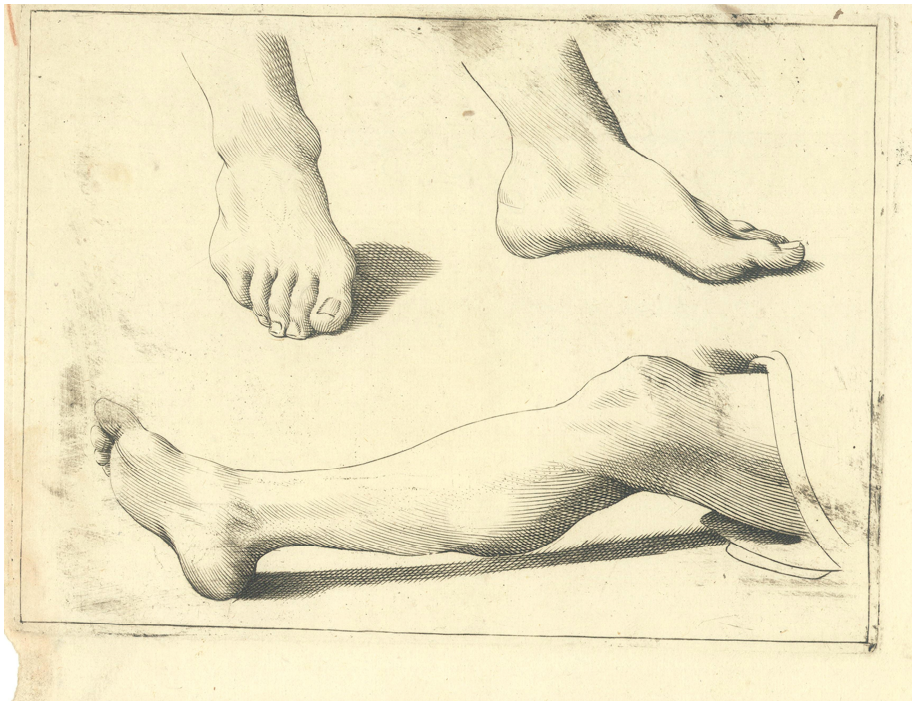
Il giovane raffigurato in questa incisione ha una maglia sotto la giacca sbottonata, mentre regge un bastone sulla spalla destra. Ha il collo in ombra e i capelli ondulati, il mento delicato e lo sguardo dritto davanti a sé. I bordi sono ben definiti e le linee continue, non spezzate. La fisionomia tondeggiante nel volto si estende fino ai ricci della parte inferiore del capo. È evidente anche l'opposizione tra la luce accesa proveniente dalla destra dell'osservatore e i colori più scuri dei capelli. Di questa incisione si conosce il disegno originale originario a penna del Guercino, oggi alla Galleria degli Uffizi di Firenze (inv. 12499 F).

4. *Lavori di Bernardino Curti*

Intorno al 1650 circa, anche Bernardino Curti si ripropone di copiare il manuale di disegni per

principianti inciso da Gatti.[27] Esistono, infatti, 13 fogli attribuiti all'incisore reggiano, esattamente ripresi dal primo album prodotto dall'autore piacentino nel 1619. L'interesse maggiore, però, va riposto su ulteriori 20 incisioni registrate nel Gabinetto delle stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna, che negli anni Settanta del secolo scorso furono attribuite, seppur con riserva, a Francesco Curti.[28] In attesa di un lavoro più ampio, qui si propone l'analisi di un campione di tali incisioni. Il motivo di questa proposta di attribuzione riguarda principalmente la mano e lo stile delle esecuzioni. Se si confrontano, infatti, le schede che qui si propone di ascrivere a Bernardino Curti con il precedente frontespizio di Francesco, si notano delle disomogeneità stilistiche evidenti: nel tratto, quindi, che nel caso dell'incisore reggiano appare nettamente più marcato e grossolano; nella precisione dei caratteri dei personaggi e dei particolari anatomici, che, per quanto riguarda Francesco, sembra essere molto più raffinata e chiara.

Fig. 7 – B. CURTI da G. F. Barbieri detto il Guercino, Gamba sinistra e due piedi (bulino, mm. 143 × 207): collezione privata.



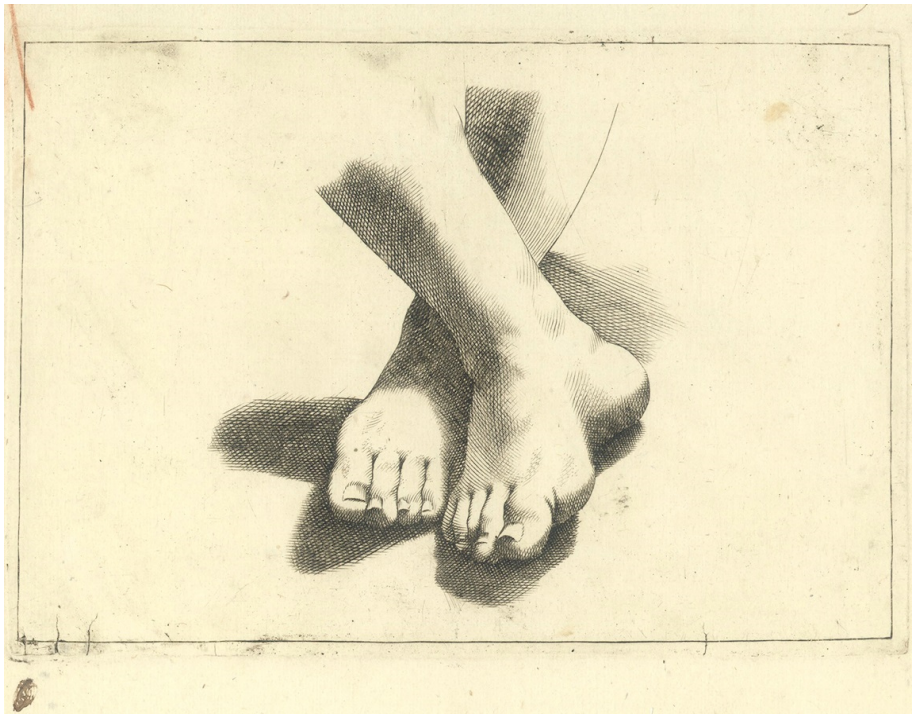
Nella parte inferiore del foglio preso in esame, in basso al centro viene presentata una gamba destra distesa, mentre nella parte superiore il particolare di due piedi. La gamba emerge da un panno che, tuttavia, consente di cogliere il ginocchio dalla parte del menisco, il polpaccio abbastanza sottile, la caviglia che finisce nel piede, del quale si scorge bene solo la pianta e la parte sottostante il primo, il secondo e il terzo dito. La luce si diffonde dall'alto verso sinistra. I due piedi,

[27] Cfr. BAGNI, *Il Guercino e i suoi incisori* cit., pp. 100-104; o anche RUSSO, *Il Guercino e la sua bottega* cit., p. 22.

[28] Cfr. *Incisori bolognesi ed emiliani* cit.

invece, vengono visti da una prospettiva superiore. Quello destro ha una sporgenza sia dal lato del mignolo, sia da quello dell'alluce. Infatti, si tratta di due cerchi simmetrici. Le unghie sono bene in vista. Una consistente caviglia definisce la conclusione del particolare anatomico. L'altro piede, quello sinistro, invece, appare lateralmente: si nota la parte interna definita dal tallone al primo dito, e il collo che appare un po' rigonfio.

Fig. 8 – B. CURTI da G. F. Barbieri detto il Guercino, Due piedi intrecciati (bulino, mm. 138 × 203): collezione privata.



Anche la presente incisione viene attribuita in questa sede a Bernardino Curti. L'immagine ha come soggetto due piedi incrociati. Del piede sinistro che termina alla destra del personaggio si notano le unghie delle prime quattro dita, mentre la caviglia è nascosta dall'altra gamba che si sovrappone. Il piede destro, al contrario, tende verso sinistra e si appoggia a terra con la parte esterna. L'interno è illuminato dalla luce che proviene dalla sinistra degli arti e, infatti, si prolunga specularmente con la sua ombra. Si vedono ugualmente le dita e anche la caviglia, a differenza dell'altra gamba.

Fig. 9 – B. CURTI da G. F. Barbieri detto il Guercino, Uomo e donna anziani (bulino, mm. 141 × 205): collezione privata.

Il primo volto di questa incisione è quello di un anziano con la fronte rugosa e la camicia abbottonata, la barba folta, ma delineata e senza baffi. Il naso è dritto, mentre dei due occhi si vedono con nettezza le pupille, le ciglia e le sopracciglia. L'indefinitezza delle linee e dei bordi rappresenta un'altra caratteristica dell'immagine di questo volto anziano. Il volto della donna anziana appare di profilo verso destra. Dal volto della donna raffigurato nella parte destra dell'incisione sono evidenti il naso imperfetto, le piccole labbra, il solo occhio sinistro e il velo che nasconde i capelli.

Brevi considerazioni conclusive

Il Guercino non smette mai di ricercare nuovi stili e metodi nella sua prolifera attività creativa. Attività contrassegnata anche da un numero di disegni enorme tra i quali quelli approntati per i manuali, che rappresentano una formidabile chiave di lettura per nuovi insegnamenti ai giovani allievi. Il maestro centese propone numerosi fogli, poi incisi, riguardanti particolari anatomici per stimolare l'elaborazione di altri testi visivi più articolati come tele o affreschi. Lo fa seguendo un percorso autonomo, indipendente: anche in questo caso da autodidatta. E così si mette alla prova anche nell'attività di insegnamento, nonostante da giovane apprendista non abbia mai seguito una

vera e propria scuola.[29]

Sebbene si renda necessaria una ricerca più articolata e ragionata che colga tutta l'ampiezza del progetto guerciniano, il presente studio mette in evidenzia come uno dei geni artistici del Seicento italiano non solo sia stato capace di una notevole produzione pittorica, attraverso album di disegni per principianti, ma abbia saputo inserirsi a pieno titolo nel contesto delle accademie, nate tra i secoli XVI e XVII. Dunque, un lavoro specialistico sui manuali di età moderna non può prescindere dal *Libro dei disegni per principianti* elaborato dal Guercino a partire dal 1619, e dalla divulgazione delle sue incisioni.

Questo contributo si sofferma in particolare sul cambio di attribuzione delle ultime tre incisioni qui presentate, riprodotte alle Fig. 7, 8 e 9. Lo stile, il tratto, la precisione dei particolari di cui fu artefice Francesco Curti, evidenti dalle incisioni qui alle Fig. 4, 5 e 6, non sono paragonabili a quelli presenti nelle incisioni qui discusse nella sezione *4* (e conservate anche nella Pinacoteca Nazionale di Bologna). Pertanto, l'autore di queste ultime non può essere ricondotto a Francesco Curti; per le motivazioni appena addotte, si propone di attribuirne la realizzazione a Bernardino Curti. In altra sede, lo spettro attributivo dovrà in ogni caso essere allargato ad altre ipotesi.

[29] Cfr. B. GHELFI, *Guercino decoratore fra poesia del quotidiano e scelte tecniche*, «Storia dell'Arte», a cura di D. Benati, B. Ghelfi e R. Morselli, n.s., CLVII, n. 1, 2022, pp. 205-216: 205-206; F. GOZZI, *La govinezza di Guercino negli affreschi di Cento*, in *Il Guercino a Cento* cit., pp. 37-55: 37-40.