

San Pietro restauratore della Cristianità Guercino tra arte e sogno politico

di *Leonardo Masone* ✉

(Università degli Studi di Bari “Aldo Moro”)

The transition to a certain realistic-naturalist paradigm represents for the Carracci's Academy a choice in line with the hegemonic doctrinal tendency in the Emilian context of the late sixteenth and early seventeenth centuries, suggested by the counter-reformist theories on the image proposed by Cardinal Paleotti. A political choice therefore that influenced many other artists of the time, such as Guercino who was never in the Carracci's workshop, but who drew great inspiration from their reform. Among the works of this author, the Chair of Saint Peter is worthy of note, an authentic manifesto of the Petrine primacy, an artistic dream in the vision of the world of the painter from Cento.

Keywords: Guercino, St. Peter, Counter-Reformation, political dream

Introduzione

La esperienza estetica che nasce dall'opera d'arte è anche il prodotto del confronto tra gli oggetti del mondo rappresentati nel testo visivo e la cultura storica in cui essi sono stato generati¹. Le immagini di un quadro costituiscono gli elementi del linguaggio visivo che, associati ad altri segni con una certa coerenza arbitraria deliberata dall'artista, conferiscono alla narrazione l'equilibrio indispensabile per la trasmissione dei significati autentici che l'opera stessa contiene. Queste forme comunicative del visibile non sono uniche e uguali per ogni cultura². Lo svolgimento dialettico dei testi visivi è condizionato da griglie di lettura del reale a loro volta influenzate da taluni fattori

¹ H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, in G.Vattimo (a cura di), Bompiani, Firenze-Milano 2021, p. 195. «È cultura ogni intervento umano sul dato naturale, modificato in modo da poterlo inserire in un rapporto sociale» (U.Eco, *La struttura assente*, Bompiani, Milano 1968, p. 15).

² È utile precisare fin da subito che con cultura non si intende un insieme *totalizzante* di sistemi di concetti, usi, costumi, lingue, memorie unitarie di una specifica epoca, ma la risultante di una serie di fenomeni ricorrenti, confrontabili e in relazione tra di loro: cfr. O.Calabrese, *L'età neobarocca*, Laterza, Roma-Bari 1987, pp. 3-18.

culturali di una determinata epoca storica, o di una precisa area geografica, o di una particolare classe sociale o ancora di un ambiente politico definito³ Esistono, inoltre, regole convenzionali che facilitano la comprensione collettiva, valide all'interno della cultura in cui l'artista ha possibilità di agire⁴. Un approccio esclusivamente specialistico alla lettura di un'opera d'arte, però, potrebbe apparire limitante nella descrizione del fenomeno simbolico se non è capace di farsi contaminare da altre possibili prospettive disciplinari. Le proprietà del *symbolon* non si esauriscono solo nelle peculiarità fisiche e materiali di un oggetto: esso è di fatto manifestazione di totalità che di per sé è anche politica⁵. In un dato contesto storico, il pittore dipinge le parti del quadro con il proprio linguaggio ed è consapevole del portato simbolico-politico totalizzante che gli elementi nel suo testo visivo sono in grado di comunicare. Il presente saggio si propone di analizzare un capolavoro assoluto della produzione guerciniana, *La Cattedra di San Pietro*, non solo attraverso strumenti interpretativi afferenti alla disciplina storico-artistica e dunque alla sua adesione alle linee guida del realismo naturalistico caratterizzanti la riforma carraccesca, ma anche utilizzando una chiave di lettura simbolico-politica che pure ha influenzato le scelte stilistiche del maestro centese e che fanno del Guercino un pittore di fedelatore del pensiero politico cristiano post-identitario e della visione del mondo che da esso scaturisce.

³ «Supponendo di riconoscere successivamente una certa pianta o un certo animale particolari, le significazioni “regno vegetale” o “regno animale” faranno parte della lettura umana del mondo e non del mondo stesso. È questa *griglia di lettura* che ci rende il mondo significante, consentendo di identificare le figure come oggetti, di classificarle, di collegarle fra loro, di interpretare i movimenti come processi, attribuibili o meno a dei soggetti, e così via. Di natura semantica – e non, per esempio, visiva, uditiva o olfattiva – la griglia di lettura serve da “codice” di riconoscimento che rende il mondo intelligibile e utilizzabile. Si comprende, allora, che è la proiezione di questa griglia di lettura – una sorta di “significato” del mondo – su una tela dipinta che permette di riconoscere lo spettacolo che si ritiene rappresentato» (A.J.Greimas, *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, in L.Corrain, M.Valenti (a cura di), *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*, Esculapio, Bologna 1991, p. 36).

⁴ D'altronde, la lingua stessa «è il prodotto sociale della facoltà del linguaggio, e nello stesso tempo un sistema di convenzioni necessarie adottate dal corpo sociale per permettere l'esercizio di questa facoltà presso gli individui» (F.De Saussure, *Corso di linguistica generale*, in T.De Mauro (a cura di), Laterza, Bari 1967, p. 15).

⁵ G.M.Chiodi, *Propedeutica alla simbolica politica*, I, Franco Angeli, Milano 2006, pp. 36-37.

1. *Mimesis* di età moderna

Nel contesto comunicativo di una specifica cultura, i personaggi e i temi ricorrenti di un'opera, rappresentati tramite schemi e combinazioni di figure, devono essere semanticamente, simbolicamente e graficamente riconoscibili (dallo spettatore già in possesso di competenze adeguate alla comprensione), e dunque imitabili per declinare con maggiore sicurezza il materiale semiologico che l'artista vuole trasmettere. Secondo la lettura aristotelica delle immagini molto seguita in età moderna, la *mimesis* ispiratrice e causa di piacere è all'origine della conoscenza, o meglio del riconoscimento (Arist., *Poet.*, IV, 1448b 12-17)⁶. Ogni figura ha delle peculiarità inseparabili, come l'aspetto fisico, e degli attributi particolari e definiti che agevolano la sua identificazione e che veicolano un messaggio pedagogico e talvolta ideologico: dalla cultura medievale a quella moderna, per esempio, San Giovanni Battista è raffigurato con la barba, i capelli lunghi, l'abito di pelo di cammello ed è accompagnato, sovente, da un agnello che si aggiunge come attributo scenico. Sebbene certi modelli, invece, si siano diffusi solo in talune epoche o aree geografiche, esistono altri tipi iconografici decisamente più costanti nel tempo anche dopo cambiamenti politico-culturali notevoli. Si pensi all'immagine di San Sebastiano in uno stato di continua sospensione tra la vita e la morte⁷: le frecce, il sangue delle ferite, o la carnale nudità persistono ancora nei secoli successi alla Controriforma, di cui il Concilio di Trento fu solo un pezzo del processo di trasformazione vissuto dalle gerarchie ecclesiastiche romane, e che ha lasciato un solco profondo nella

⁶ Cfr., tra gli altri, P. Butti de Lima, *Il piacere delle immagini. Un tema aristotelico nella riflessione moderna sull'arte*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2012, pp. 5 ssg. Qualche secolo dopo Aristotele, sulla scia platonica, Cicerone avrebbe aggiunto che l'artista non imita l'oggetto rappresentato (o non solo), ma l'idea di tale oggetto e che attraverso la *mimesis* avrebbe voluto una realtà superiore piuttosto che quella sensibile (Cic., *Orator.*, II, 8-III).

⁷ Cfr. O. Calabrese, *Rappresentazione della morte e morte della rappresentazione*, in I. Pezzini (a cura di), *Semiotica delle passioni*, Esculapio, Bologna 1991, pp. 102-103; più di recente, T. Migliore, T., *Creare e far risorgere il martire San Sebastiano*, in J. Ponzio (a cura di), *La semiotica del martirio*, in "Lexia. Rivista di semiotica", 31-32, pp. 389-411.

vita sociale e culturale italiana ed europea⁸. Quel modello di controllo clericale sulla società con il suo arsenale ideologico-istituzionale, che non si esaurisce solo nel potere centrale della Chiesa, presupponeva oltre a pratiche repressive, anche la ricerca del consenso nei più minuti ambiti della dimensione pubblica e ha trovato il suo consolidamento proprio tra la fine del Cinquecento e i primi decenni del Seicento. Il rapporto tra la nuova politica cattolica tridentina e le arti figurative rappresenta un campo d'indagine privilegiato per mettere a fuoco le modalità di declinazione del linguaggio pittorico di quell'epoca. I decreti varati il 3 dicembre del 1563, per esempio, suggerivano ispezioni ordinarie da parte delle autorità religiose locali sulle opere d'arte che avrebbero dovuto conservare una rigida aderenza alle sacre Scritture e trasmettere con chiarezza un rinnovato messaggio di purezza morale. In realtà, non furono decretate leggi intransigibili, ma con i nuovi proclami si voleva piuttosto inviare un segnale contro le disinvolute deformazioni lussureggianti del Manierismo. Forse resisi conto delle difficoltà di applicazione delle regole tridentine, a distanza di poco tempo dalla conclusione del Concilio vedevano la luce alcuni trattati tematici con lo scopo di codificare con maggiore nettezza le linee politiche controriformistiche riguardanti le arti visive: si tratta delle *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae* dell'arcivescovo di Milano Carlo Borromeo del 1577 e il *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* del 1582 ad opera del Cardinale di Bologna Gabriele Paleotti⁹. La *ratio* delle proposte teoriche relativa alle arti

⁸ «Con la Controriforma (e, parallelamente, con il consolidarsi delle chiese protestanti) era cominciata un'età contrassegnata dall'irrigidimento gerarchico, dall'indottrinamento paternalistico delle masse, dalla cancellazione della cultura popolare, dall'emarginazione più o meno violenta delle minoranze e dei gruppi dissidenti» (C. Ginzburg, *Il Formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Einaudi, Torino 1976, p. XXIV). Tuttavia, sebbene l'immagine di rinnovamento postridentino sia legata alla prima generazione di vescovi e cardinali che con rigore applicarono gli slanci della nuova dottrina politica cattolica (per esempio, Carlo Borromeo, Gabriele Paleotti, Domenico Bollani, Paolo Burali d'Arezzo), già nella prima metà del Seicento, l'azione dell'episcopato italiano rifluiva in un 'grigiore amministrativo' più sensibile alle difformità delle singole occasioni che al modello di controllo costruito nel secolo precedente (cfr. E. Bonora, *La Controriforma*, Laterza, Bari-Roma 2001, pp. 56-59).

⁹ Sulla questione delle immagini in Borromeo e Paleotti, vd. M. Vitta, *La questione delle immagini nelle Instructiones di San Carlo Borromeo*, in S. Della Torre, M. Marinelli (a cura di), Carlo Borromeo. *Instructionum Fabricae et Supellectilis ecclesiasticae. Libri II* (1577), Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2000, pp. 386-396.

figurative espressa dal religioso bolognese iniziarono ben presto a trovare un certo spazio all'interno della scuola pittorica bolognese dei Carracci che attraverso un'attenta e innovativa ricerca imitativa della 'natura vera' e della storia si proponevano di smontare le astratte coordinate manieriste dominanti. Il contatto diretto tra Paleotti e i Carracci divenne anche un rapporto sperimentale tra l'ideologia politica tridentina e la cerchia degli artisti bolognesi del tempo che con il loro ricercato naturalismo esprimevano oltretutto le idee culturali dell'ambiente circostante in cui questa nuova connessione andava germogliando¹⁰. Dunque, tale confluenza di intenti evidenzia quanto, in quel delicato momento storico di transizione, un gruppo di pittori in stretto legame con le idealità del potere locale sia stato capace di esprimere lo spirito di una determinata cultura 'dominante', e il programma politico ad essa annesso, attraverso la produzione di testi visivi in cui veniva meglio delineata la teoria artistica del realismo naturalistico-storico. Immagini che assurgono a fonti storiche proprio di quelle idealità con cui condividevano un nuovo umanesimo cristiano attento a un approfondimento interiore, che utilizzava la fede come strumento di analisi del reale e del suo senso sovrannaturale, viatico fondamentale per la speculazione razionale che occuperà il lavoro delle successive generazioni di artisti emiliani nel corso del Seicento¹¹. In questa generazione si inserisce a pieno titolo il Guercino, pittore di fede e di simbolo.

¹⁰ P.Prodi, *Il Cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597)*, Il Mulino, Bologna 2022, pp. 811-812. Nel rispetto dell'impianto politico tridentino, Paleotti si impegnò in serrate verifiche sulle immagini considerate infernali (vd. P.Butti de Lima, *Il piacere delle immagini. Un tema aristotelico nella riflessione moderna sull'arte*, cit., pp. 84-86); ma mise in atto anche dispositivi di controllo sulle stampe e altri mezzi di diffusione culturale (cfr. Fragnito 2007, pp. 25-35). Sulla riorganizzazione della diocesi bolognese operata da Paleotti, inoltre, vd. U.Mazzone, *Dal primo Cinquecento alla dominazione napoleonica*, in P.Prodi, L.Paolini (a cura di), *Storia della Chiesa di Bologna*, I, Edizioni Bolis, Bologna 1997, pp. 218-242.

¹¹ Cfr. P.Prodi, *Il Cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597)*, cit., p. 820. Naturalmente, è quasi scontato ricordare l'ampiezza della discussione cinque-seicentesca di trattati teoretici sulle immagini, e in particolare dei volumi di interpretazione critica al libro IV della *Poetica* aristotelica: Torelli, Patrizi e ancora prima Segni, Vettori o Castelvetro, alle cui affermazioni rispose nel 1593 Torquato Tasso nelle *Postille* in relazione alla questione dell'epica facendo riferimento ad Aristotele, per il quale il senso della ricerca della precisione delle immagini imitate restituirebbe valore alla narrazione storica che precede la poesia, poiché soltanto dalla verità deriva l'imitazione: solo la storia e la natura 'vera' rendono possibili la poesia e le immagini (P.Butti de Lima, *Il piacere delle immagini. Un tema aristotelico nella riflessione moderna sull'arte*, cit., pp. 70-79).

2. Simbolismo e naturalismo carraccesco

Le povere origini del Guercino non gli permisero di avere un autentico maestro, ma fu l'osservazione già da fanciullo di un quadro in particolare a rappresentare un'indispensabile fonte di insegnamento e ispirazione per la formazione del talentoso bambino¹². Si tratta della *Sacra Famiglia e Santi* (Figura 1), detta anche *La Carraccina*, realizzata da Ludovico Carracci nel 1591 per la chiesa dei Cappuccini di Cento e oggi collocata presso la Pinacoteca Civica della cittadina emiliana¹³. Nella parte bassa del gradino su cui è seduto quest'ultimo emerge la firma dell'autore LUDOVICUS CARRACCIUS/ BONONIENSIS/1591 che anticipa nell'angolo destro del dipinto la presenza dei committenti riconducibili alla famiglia Piombini di Cento¹⁴. La devozione religiosa che suscita la semplicità naturalistica dell'immagine familiare rilancia un chiaro obiettivo pedagogico e morale presente nel dipinto.

¹² Che già all'età di 8 anni dipingeva un affresco della *Madonna della Ghiara con il bambino* fortunatamente conservato fino ad oggi (vd. F. Gozzi, *La giovinezza di Guercino negli affreschi di Cento*, in D. Benati (a cura di), *Emozione barocca. Il Guercino a Cento*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2019, pp. 35-47 e pp. 134-135).

¹³ Vd. A. Brogi, *Ludovico Carracci (1555-1619)*, 2, Tipoarte, Ozzano Emilia (Bo) 2001, pp. 152-153, n. 41 o anche N. Barbanti, *Il Guercino*, Edizioni Bologna, Bologna 1968, pp. 40-41. A proposito del Guercino, proprio Ludovico Carracci ebbe a dire: «dipinge con tanta inventione, gran disegnatore, felicissimo coloritore, mostro di natura e miracolo da far stupire chi vede le sue opere» (per la citazione vd., tra gli altri, D. Mahon, *Il Guercino. Catalogo della mostra (Bologna-Cento)*, Nuova Alfa Editore, Bologna 1991, p. XIV).

¹⁴ Cfr. D. Biagi Maino, L. Roversi, E. Grimaldi, *Per una storia quantitativa dell'arte. Assenze e presenze nelle chiese delle Custodie di Bologna, di Ferrara e della Romagna*, in G. Pozzi, P. Prodi (a cura di), *I Cappuccini in Emilia-Romagna. Storia di una presenza*, EDB, Bologna 2002, p. 368. Tela che fu proprio il Guercino a chiamare affettuosamente 'Carraccina', probabilmente per influenza del significato dialettale di *cara Cinna*, ovvero *cara mammella* o *cara poppa* (R. Longhi, *Spuntature alla mostra bolognese del Guercino*, in «Paragone», 225, 1968, p. 63) o *cara balia* (D. Mahon, *Il Guercino. Catalogo critico dei dipinti*, Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio 1 settembre-18 novembre 1968, Editore Alfa, Bologna 1968, p. 10). Non si può escludere anche la possibilità che il nomignolo di questo dipinto possa proprio riferirsi all'autore Ludovico Carracci che il pittore centese riproduceva come vezzeggiativo 'Carraccina', ossia piccola Carracci: insomma, l'aveva ribattezzata «giocando al contempo sul cognome del pittore, la mammella da cui aveva tratto il primo determinante stimolo e nutrimento per la sua luce lirica, "a macchia", e per il suo potente, burbero naturalismo iniziale» (A. Brogi, *Ludovico Carracci, 5. Sacra Famiglia con San Francesco e due donatori (La Carraccina)*, in L. Lorenzini (a cura di), *La Civica Pinacoteca il Guercino di Cento. Catalogo generale*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2023, pp. 176-177).



Figura 1. Ludovico Carracci, *Sacra Famiglia e Santi (La Carraccina)*
Pinacoteca Civica, Cento

Nella strutturazione piramidale della tela si presentano al vertice la Vergine e il Bambino impegnati in uno scambio di sguardi e di impliciti messaggi con San Francesco, mentre San Giuseppe osserva l'avvenimento. La reciproca empatia che traspare dalla vitalità dei gesti è accentuata dalla scelta cromatica e dalla luce che contribuisce a costruire il tempo dell'azione scenica.

«Alle arti figurative (era) vietata ogni astrazione concettuale come quella operata nel pensiero teologico sulla base della rivelazione, né esse possono trasfigurare la realtà con la simbologia e l'allegoria: devono limitarsi al campo della natura e della storia, del “visivo”»¹⁵. La comprensione fin dalla più tenera età da parte del Guercino della propensione naturalistica enfatizzata nella *Carraccina* ha fortemente influenzato l'artista centese persuaso dallo studio delle forme che rimandavano a un'innovativa spinta in direzione del ‘vero storico della natura’. Guercino, che sebbene non sia mai stato allievo dei Carracci forse può essere considerato il più carraccesco di tutti, fin da subito si è rifatto a quel realismo naturalistico, tratto tipico dello spirito della Controriforma, in cui rivedeva l'unico fondamento capace di tenere uniti ideale morale ed estetica, arte e religione.

3. Tu sei Pietro e su questa Pietra edificherò la mia Chiesa [...] a te darò le chiavi del regno dei cielo (Mt. 16, 17-23)

La ricerca del ‘vero naturale’ e la linea di indirizzo dottrinario prevalente in ambito bolognese non hanno lasciato indifferente dunque uno dei pittori della generazione successiva a quella Carracci. Nel 1618, infatti, Guercino licenziò per l'altare di iuspatronato della famiglia Guarini nella Basilica Collegiata di San Biagio a Cento, il raffinatissimo dipinto dal titolo *Cristo consegna le chiavi a San Pietro (La Cattedra di san Pietro)*, oggi alla Pinacoteca Civica di Cento (Figura 2)¹⁶. Nel luglio del 1796, i commissari napoleonici

¹⁵ P. Prodi, *Il Cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597)*, cit., p. 820.

¹⁶ Il dipinto è stato rinfoderato e pulito tra il 1966 e il 1967; per notizie sull'ultimo lavoro di restauro si veda A. Mezzetti, *Omaggio al Guercino*, Edizioni Alfa, Bologna 1967, pp. XXIX-XXX e n. 9.

Ciney e Berthollet fecero trasportare l'opera a Parigi dove, restaurata e ripulita, fu mostrata al Salon Carré del Louvre nel 1798, nella prima delle esposizioni dedicate ai dipinti prelevati dall'Italia, illustrata nel successivo catalogo *Notice des Principaux Tableaux Recueillis dans la Lombardie*¹⁷. Fece ritorno nella cittadina emiliana solo nel 1816 e dopo una momentanea collocazione nell'oratorio della Chiesa del Rosario passò nella Pinacoteca Civica centese nel 1839, anno della sua fondazione.

Una nota nel *Libro de' Conti* redatto dal fratello del Guercino, Paolo Antonio Barbieri, riferisce che il quadro era stato ritoccato nel 1634 e riconsegnato il 10 settembre dello stesso anno per 20 ducati a Nicolo Guerini, legittimo proprietario¹⁸. Dal punto di vista storico-artistico, questa notizia risulta di fondamentale importanza poiché lo stile idealizzato della testa del Cristo illuminata appare incoerente con quello del resto del quadro, dal quale emerge il netto contrasto sia con il volto naturale di san Pietro, sia il complessivo effetto luce che lambisce le restanti figure e si staglia sulla testa calva, sugli imponenti polpacci e sui massicci piedi scalzi dell'apostolo, e rivela la reciprocità dialogante degli sguardi e delle mani dei due protagonisti della scena. La *cathedra* è il trono su cui Pietro, al quale in rappresentanza di Cristo è affidato il primato di essere il primo vescovo di Roma e primo fra gli apostoli, impartisce le benedizioni al popolo cristiano.

¹⁷ Cfr. E. Bastelli, *Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino, 12. Cristo consegna le chiavi a San Pietro (La Cattedra di San Pietro)*, in L. Lorenzini (a cura di), *La Civica pinacoteca Il Guercino di Cento. Catalogo generale*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2023, p. 216; vd, anche D. Mahon, *Cristo consegna le chiavi a San Pietro (La Cattedra di San Pietro)*, in D. Mahon (a cura di), *Il Guercino. I Dipinti*, edizioni Alfa, Bologna 1969, p. 65.

¹⁸ Vd. B. Ghelfi, *Il libro dei Conti del Guercino. 1629-1666*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1997, p. 75. Antica famiglia patrizia contesi appartenente all'ordine consolare, nel 1408, i Guarini o Guerini era già attestati quali patroni della cappella di san Pietro nella chiesa di san Biagio; nel 1598, Domenico Guarini assumeva il ruolo di rettore dell'altare della Cattedra di san Pietro; nel 1631, Nicola Guerini partecipava a pieno diritto al consiglio della comunità di Cento. Nel 1614, il figlio Pietro fu eletto canonico di San Biagio e, di lì a qualche anno, avrebbe commissionato al Guercino l'esecuzione del quadro oggetto del presente studio (vd. 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. Atti del Convegno di Studi, Cento 17-18 novembre 2000*, Documenti e Studi 12, Centro Studi Baruffaldi, Cento 2002, p. 155).



Figura 2. Giovan Francesco Barbieri detto il Guercino, *Cristo consegna le chiavi a San Pietro (La Cattedra di san Pietro)*, Pinacoteca Civica, Cento

È molto probabile che a suggerire al Guercino tale impegnativo soggetto fu padre Antonio Mirandola, teologo e reggente della Chiesa dello Spirito Santo a Cento dopo essersi trasferito da Bologna, città pontificia dove da giovane studente era stato influenzato delle teorie politiche del cardinale Paleotti. La tela si presenta come un manifesto del primato petrino, in virtù proprio della rinnovata attestazione postridentina dell'origine divina dell'investitura di Pietro e dei suoi successori. Cristo ripone fiducia solo nell'apostolo per la fondazione della Chiesa, nuovamente affermata dalla consegna delle chiavi rispettivamente d'oro, simboleggiante il potere nel regno dei cieli, e d'argento, raffigurante l'autorità del papato in terra. Stringendo unitamente quest'ultima, il figlio di Dio indica a Pietro proprio la cattedra, simbolo del magistero petrino e della sua infallibilità, su cui deve posizionarsi. Nella sua robusta fisicità, inginocchiato sullo scalino più basso del soglio papale, il vecchio Pietro incarna la più importante delle virtù cristiane, dell'umiltà.

Al lato della *cathedra Petri* appaiono due angeli: il primo nell'atto di porgere la tiara papale formata da tre corone significanti il potere del pontefice, vicario in terra di Cristo e rettore del mondo, sobrio riferimento di tutti i monarchi che hanno l'obbligo di sottomettersi; le braccia conserte dell'altro segnalano la reverenza rispetto alla trionfale azione in svolgimento¹⁹. In contrapposizione alla divulgazione delle idee protestanti, Guercino espone agli occhi del credente il triplice Potere di Pietro: quello di santificare attraverso le chiavi appunto, l'insegnamento mediante la cattedra, mentre il copricapo rappresenta la legittimità del governo pontificio terreno che riafferma solennemente l'inoppugnabile dottrina della Chiesa.

La tela si sviluppa verso l'alto fino all'elegante angelo che solleva il movimentato e vibrante 'purpureo drappo del padiglione che adorna e sovrasta il trono'²⁰: il baldacchino, infatti, non solo è simbolo della moralità di colui che ha la dignità di essere protetto da Dio, ma nell'armonia tematica della tela

¹⁹ Di quest'ultimo angelo è interessante notare la posizione invertita del piede al di sotto del ginocchio destro. Errore o scelta del Guercino?

²⁰ G. Atti, *Sunto Storico della città di Cento da servire anche per guida al Forestiero*, Ed. Michele Soffriti, Cento, 1853, p. 271.

esso riveste la funzione teatrale di un sipario che svela una nuova sacra epifania. Cristo appare come il prolungamento vettoriale basso-alto, in cui il terreno è rappresentato proprio da Pietro e il Figlio funge da filtro comunicatore del messaggio divino, in un'azione che si mostra anche divisoria rispetto a ciò che accade dietro. Emergono, infatti, due uomini alle spalle dei protagonisti sulla sinistra del dipinto, tradizionalmente interpretati come due apostoli, che commentano la scena: un espediente narrativo finalizzato alla creazione di una sorta di corrispondenza emotiva che ha lo scopo ulteriore di tentare una proiezione identificativa nello spettatore fuori dal quadro, in modo tale che ogni sincero uomo di fede possa sentirsi partecipe della parabola evangelica ivi descritta. La presenza di questa coppia di comparse che discutono ricorre anche in altre importanti opere del Guercino dello stesso periodo, ma il precedente è da ricercarsi proprio nei due angeli della *Carraccina*. Sono tutti questi dettagli semantici a rivelare il convinto naturalismo della produzione guerciniana di questi anni della sua prima maturità: il realismo dei volti, 'la retorica gestuale, il potentissimo chiaroscuro, il plasticismo che rende le figure a 'rilievo', il cromatismo caldo di matrice veneta'²¹.

Conclusioni

«Il quadro non è né un oggetto reale, né immaginario. Certo, l'identità di ciò che è "rappresentato" è rinviata incessantemente, il significato sempre spostato (perché è solo una fuga di denominazioni, come un dizionario), l'analisi è infinita. Ma questa fuga, questo infinito del linguaggio è appunto il sistema del quadro»²². La struttura concettuale del dipinto guerciniano indagato in questa sede testimonia l'approdo teoretico ed estetico a cui rimandano continuamente gli oggetti del mondo in esso concepiti. Il Guercino aveva già realizzato nei primi anni della sua carriera una tetralogia dedicata a Carlo Borromeo, campione della dottrina politica cattolica postridentina, dimostrando

²¹ E. Bastelli, *Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino, 12. Cristo consegna le chiavi a San Pietro (La Cattedra di San Pietro)*, cit., p. 218.

²² R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino, 1985, p. 150.

la convinta ricezione delle rinnovate idealità controriformistiche. L'ultimo di quei quattro quadri fu realizzato proprio nel 1618, anno in cui aveva concluso la realizzazione de *La Cattedra di San Pietro*, tela in cui vengono affermati tutti gli afflatti ideologici attraverso i quali Guercino asserisce la primazia della Chiesa di Roma, inconfutabile perché frutto del più elevato progetto divino. La griglia simbolico-politica della dottrina cristiana è tutta presente nella tela: la tiara, le chiavi dorate e argentate, la cattedra, il sopracielo.

Il *symbolon* materiale-visivo come si vede ha valore collettivo, quindi pubblico e storico, perché riproduce una sorta di racconto immaginario rivestito di significati vissuti, tramandati e riconosciuti da una comunità, e pertanto con una valenza identitaria, che accredita sé stessa attraverso la mitizzazione di personaggi o vicende portatrici di principi, interpretazioni e visioni del mondo che contribuiscono a costruire le idealità politiche di un periodo storico. Il sacro, quindi, rappresenta una sfera della politica e lascia costantemente traccia di sé nell'inconscio collettivo: «per la simbolica politica la concezione sacrale permeante un contesto sociale istituzionalizzato è un antecedente imprescindibile, anzi ha valenze addirittura fondative. Ciò è vero tanto per motivi storici quanto per ragioni strutturali»²³. Il sacro è manifestazione di totalità che trasmigra nella dimensione della politica e la sua traduzione nell'opera d'arte rappresenta un ulteriore elemento formativo della cultura del tempo. Nel caso del periodo storico postridentino, anche i pittori di fede concorrevano alla realizzazione di quella precisa visione del mondo mediante l'uso di immagini simboliche. Ne *La Cattedra di San Pietro* quei simboli esprimono i caratteri qualificativi di un orizzonte politico ideale e il Guercino mette il linguaggio dell'arte al servizio del sogno universale di costruire una nuova società cristiana appagante e distante dalle eresie protestanti.

²³ G.M.Chiodi, *Propedeutica alla simbolica politica*, I, cit., pp., p. 52.

Bibliografia

- ATTI, G., *Sunto Storico della città di Cento da servire anche per guida al Forestiero*, Ed.Michele Soffriti, Cento 1853.
- BARBANTI, N., *Il Guercino*, Edizioni Bologna, Bologna 1968.
- BARTHES. R., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III* (1985), Tr. it. di C.Benincasa, G.Bottiroli, G.P.Caprettini, D.De Agostini, L.Lonzi, G.Mariotti, Einaudi, Torino, 1982.
- BASTELLI, E., *Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino, 12. Cristo consegna le chiavi a San Pietro (La Cattedra di San Pietro)*, in L.Lorenzini (a cura di), *La Civica pinacoteca Il Guercino di Cento. Catalogo generale*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2023, pp. 216-219.
- BIAGI MAINO, D., ROVERSI, L., GRIMALDI, E., *Per una storia quantitativa dell'arte. Assenze e presenze nelle chiese delle Custodie di Bologna, di Ferrara e della Romagna*, in G.Pozzi, P.Prodi (a cura di), *I Cappuccini in Emilia-Romagna. Storia di una presenza*, EDB, Bologna 2002,
- BONORA, E., *La Controriforma*, Laterza, Bari-Roma 2001.
- BROGI. A., *Ludovico Carracci (1555-1619)*, 2, Tipoarte, Ozzano Emilia 2001.
- , *Ludovico Carracci, 5.Sacra Famiglia con San Francesco e due donatori (La Carraccina)*, in L.Lorenzini (a cura di), *La Civica Pinacoteca il Guercino di Cento. Catalogo generale*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2023, pp. 176-177.
- BUTTI DE LIMA, P., *Il piacere delle immagini. Un tema aristotelico nella riflessione moderna sull'arte*, Leo S.Olschki Editore, Firenze 2012.
- CALABRESE, O., *L'età neobarocca*, Laterza, Roma-Bari, 1987.

—, *Rappresentazione della morte e morte della rappresentazione*, in I. Pezzini (a cura di), *Semiotica delle passioni*, Esculapio, Bologna 1991, pp. 97-108.

CHIODI, G. M., *Propedeutica alla simbolica politica, I*, FrancoAngeli, Milano 2006.

DE SAUSSURE, F., *Corso di linguistica generale* (1916), Tr. it. di T. De Mauro, Laterza, Bari 1967.

ECO, U., *La struttura assente*, Bompiani, Milano 1968.

GADAMER, H. G., *Verità e metodo* (1960), Tr.it. di G. Vattimo, Bompiani, Firenze-Milano 2021.

GHELFI, B., *Il libro dei Conti del Guercino. 1629-1666*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1997

GIACOMELLI, A., *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. Atti del Convegno di Studi, Cento 17-18 novembre 2000*, Documenti e Studi 12, Centro Studi Baruffaldi, Cento 2002, pp. 87-157.

GINZBURG, C., *Il Formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Einaudi, Torino 1976.

GOZZI, F., *La giovinezza di Guercino negli affreschi di Cento*, in D. Benati (a cura di), *Emozione barocca. Il Guercino a Cento*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2019, pp. 35-47.

GREIMAS, A. J., *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, in L. Corrain, M. Valenti (a cura di), *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*, Esculapio, Bologna 1991, pp. 33-52.

LONGHI, R., *Spuntature alla mostra bolognese del Guercino*, in «Paragone», 225, 1968, pp. 63-69.

MAHON, D., *Il Guercino. Catalogo critico dei dipinti, Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio 1 settembre-18 novembre 1968*, Alfa, Bologna 1968.

—, *Cristo consegna le chiavi a San Pietro (La Cattedra di San Pietro)*, in D.Mahon (a cura di), *Il Guercino. I Dipinti*, edizioni Alfa, Bologna 1969, pp. 64-66.

—, *Il Guercino. Catalogo della mostra (Bologna-Cento)*, Nuova Alfa Editore, Bologna 1991.

MAZZONE, U., *Dal primo Cinquecento alla dominazione napoleonica*, in P.Prodi, L.Paolini (a cura di), *Storia della Chiesa di Bologna, I*, Edizioni Bolis, Bologna, 1997, pp. 218-242.

MEZZETTI, A., *Omaggio al Guercino*, Edizioni Alfa, Bologna 1967.

MIGLIORE, T., *Creare e far risorgere il martire San Sebastiano*, in “La semiotica del martirio”, Lexia. Rivista di semiotica, 31-32, pp. 389-411.

PRODI, P., *Il Cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597)*, Il Mulino, Bologna 2022.

VITTA, M., *La questione delle immagini nelle Instructiones di San Carlo Borromeo*, in S.Della Torre, M.Marinelli (a cura di), *Carlo Borromeo. Instructionum Fabricae et Supellectilis ecclesiasticae. Libri II (1577)*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2000, pp. 386-396.

Questo lavoro è fornito con la licenza
[Creative Commons Attribuzione – Condividi allo stesso modo 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

