

Delineavit

Guercino e il caso del Falsario

NFC
edizioni



Delineavit

Guercino e il caso del Falsario

a cura di

Massimo Pulini
Fausto Gozzi
Giulio Zavatta

DELINEAVIT

Guercino e il caso del Falsario

Museo della città, sala delle teche

28 aprile - 15 luglio 2018

biennale disegno rimini
DB

Direzione e organizzazione

Annamaria Bernucci
Piero Delucca
Angela Fontemaggi
Diva Galvan
Marcella Malizia
Maddalena Mauri
Silvia Moni
Orietta Piolanti
Pino Schiaratura
Claudio Signorotti
Massimo Corazzi

Coordinamento prestiti-organizzazione

Alessandra Bigi Iotti

Ufficio stampa

Comune di Rimini
Emilio Salvatori
APT servizi s.r.l.
Alberto Sabbatini
Tatiana Tomasetta
Assessorato Turismo
Errica Dall'Ara

Sito internet/Social

Mauro Ferri
Maddalena Mauri
Margot Lengua
Anna Guerra

Servizi educativi

Sezione didattica del
Museo Comunale di Rimini

Visite guidate e laboratori

Sezione didattica del
Museo Comunale di Rimini

Mostra e catalogo a cura di

Massimo Pulini
Fausto Gozzi
Giulio Zavatta

Saggi

Alessandra Bigi Iotti
Fausto Gozzi
Massimo Pulini
Giulio Zavatta

In collaborazione con



Polo Museale
Emilia Romagna



Coordinamento redazionale

Alessandra Bigi Iotti
Giulio Zavatta

Progetto grafico del catalogo

Gianluca Puliatti

Grafica di mostra

Alessandra Bigi Iotti
Stefano Tonti

Crediti fotografici

Archivio fotografico della Pinacoteca Nazionale di Bologna, archivio fotografico Pinacoteca Civica Cento, archivio fotografico Fondazione Cassa di Risparmio di Cento, archivio fotografico della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, Matthias Aschauer, Piero Delucca, Gilberto Urbinati, Foto Studio Visentini, Marco Baldassari, Marco Vitali

Tutti i diritti sono riservati. È vietata la riproduzione anche parziale dell'opera, in ogni sua forma e con ogni mezzo, inclusa la fotocopia, la registrazione e il trattamento informatico, senza l'autorizzazione del possessore dei diritti. Alcune immagini fotografiche appartengono ad archivi o pubblicazioni di cui non si conoscono autori, proprietari o committenti. La loro riproduzione in questo volume ha uno scopo scientifico-didattico. Il Comune di Rimini resta disponibile a corrispondere a chi dimostrerà di esserne titolare eventuali diritti secondo quanto previsto dalla legge italiana.

Restauri

Sabrina Borsetti Bologna

Prestatori istituzionali

Pinacoteca Nazionale di Bologna
Pinacoteca Civica di Cento
Fondazione Cassa di Risparmio di Cento

Prestatori privati

Collezione Maurizio Nobile Bologna
Cento, collezione "AS"

Allestimento

Stefano Caminiti
Maurizio Succi

Collaborazione all'allestimento

Mirco Arlotti
Mohammed Hassani
Cooperativa Facchini Rimini

Trasporti

Comune di Rimini, Musei Comunali
Massimiliano Abita
Gianluca Tognacci
Ruggero Pavirani

Assicurazioni

Italiana Assicurazione Spa
Synkronos - AON Spa

Ringraziamenti

Elena Rossoni
Patrizia Baldazzi
Gabriello Milantoni

Il catalogo *Delineavit. Guercino e il caso del Falsario* è stato reso possibile grazie al sostegno della Fondazione Sir Denis Mahon.

THE SIR DENIS MAHON
CHARITABLE TRUST

© 2018 Agenzia NFC
di Amedeo Bartolini & C. sas
Via Mentana, 36 - 47923 Rimini
ISBN: 9788867261734

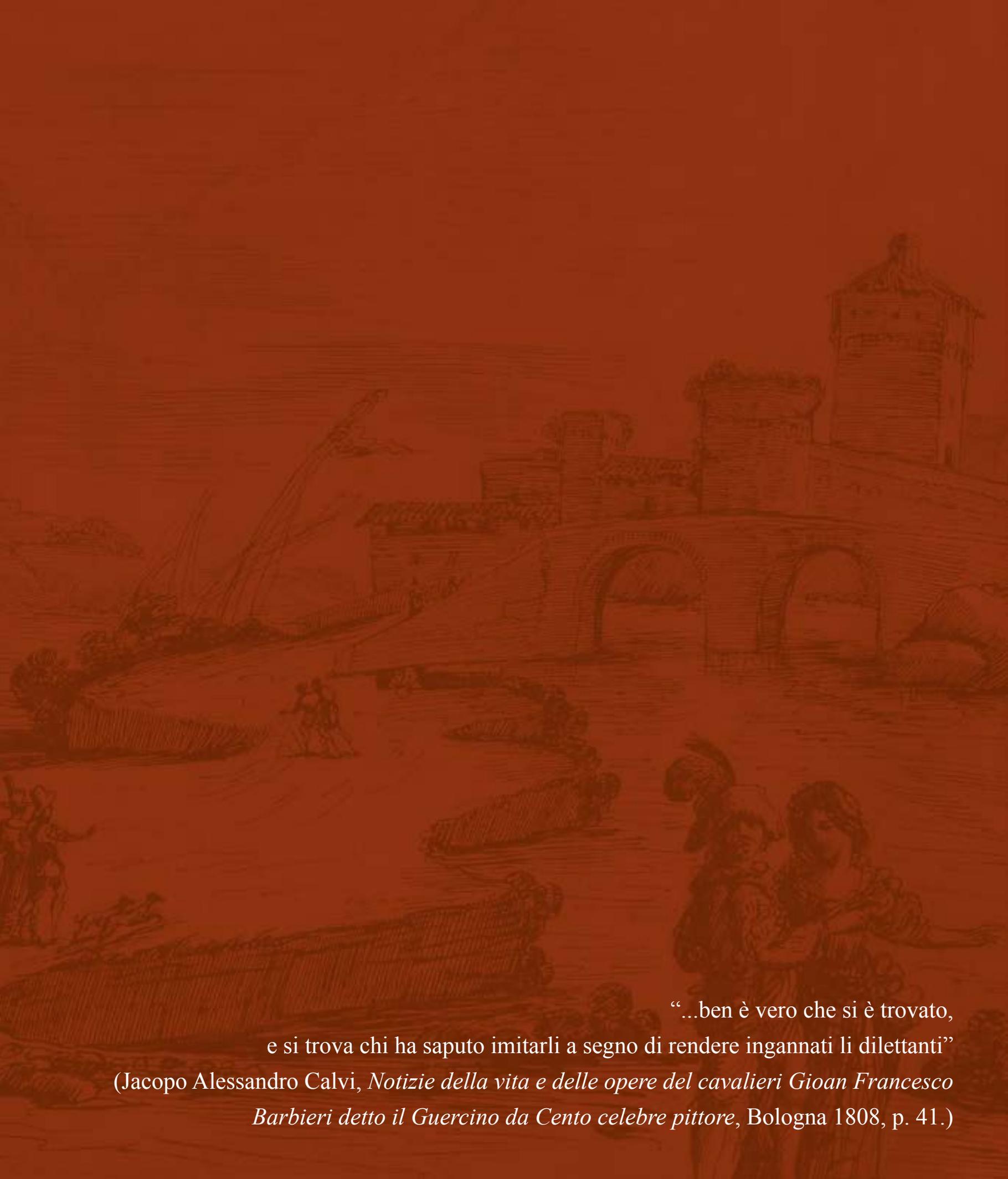
In copertina
Guercino,
Nudo di vecchio,
Collezione privata, courtesy Maurizio Nobile



Comune di Rimini

Sommario

- 15 **Il disegno secondo Guercino**
Massimo Pulini
- 21 **Montagne di disegni nella casa del Guercino e loro dispersione. L'inventario di Casa Gennari 1719**
Fausto Gozzi
- 47 **Disegni di Guercino in mostra**
Massimo Pulini
- 67 **Il disegno della bottega**
Massimo Pulini
- 77 **“Figatelli degno di Guercino”.
Giuseppe Maria Ficatelli e i disegni di paesaggio alla maniera di Guercino**
Alessandra Bigi Iotti
- 97 **“Rendere ingannati li dilettranti”.
Guercino e il suo antico falsario**
Giulio Zavatta
- 141 **Dai fogli della follia.**
Fortunato Duranti da Guercino
- 147 **La testa di Trarivi**
Massimo Pulini
- 153 **Bibliografia**



“...ben è vero che si è trovato,
e si trova chi ha saputo imitarli a segno di rendere ingannati li dilettranti”

(Jacopo Alessandro Calvi, *Notizie della vita e delle opere del cavalieri Gioan Francesco Barbieri detto il Guercino da Cento celebre pittore*, Bologna 1808, p. 41.)



“Rendere ingannati li dilettranti”. Guercino e il suo antico falsario

Giulio Zavatta

Gli studi sul falsario del Guercino

Introducendo il primo dei due cataloghi sul falsario del Guercino (fig. 2), un misterioso artista tardo settecentesco che aveva plagiato sistematicamente i disegni del grande pittore centese, ovvero il primo volume di Prisco Bagni sui disegni di paesaggio comparso nel 1985 (un secondo su quelli di figura sarebbe stato dato alle stampe nel 1990)¹, Denis Mahon sentenziò che, a quel punto, “nessuno nel futuro potrà essere scusato nel non aver riconosciuto subito la sua mano”². Lo stesso perentorio concetto fu ripreso da Nicholas Penny, che recepì prontamente il primo tomo in una corposa recensione sul Burlington Magazine, nella quale, analogamente a Mahon, dichiarò traducendo “no one in future can have any excuse for not instantly recognising his hand”³. Il fatto stesso che un antico falsificatore fosse argomento di due volumi e destinatario di tale interesse presso gli storici dell’arte costituiva da un lato una significativa novità nel campo degli studi sul disegno antico, e dall’altro un implicito riconoscimento del valore di questo misterioso disegnatore. A più di trent’anni di distanza è possibile inquadrare la questione in maniera ormai storicizzata e rileggerla considerando il contesto molto particolare nel quale i libri di Bagni videro la luce. Era l’estate del 1984, esattamente un anno prima dell’uscita di *Guercino e il suo falsario*, quando vennero fatte ritrovare a Livorno le teste “alla Modigliani” realizzate da alcuni giovani studenti e da Angelo Froglia, sculture in grado di suscitare un dibattito che andò ben oltre i confini nazionali⁴. Froglia, in particolare, definì poi la sua “un’operazione estetico-artistica”, ovvero una sfida nei

Fig. 2 Prisco Bagni, copertina del volume “Il Guercino e il suo falsario”, Bologna, Nuova Alfa, 1985



Fig. 1 Falsario del Guercino, *Paesaggio con cavallo imbizzarrito*, Cento, Pinacoteca Civica

confronti dei critici d’arte. Come è noto, non pochi, anche tra i massimi storici, furono tratti in inganno. Resta inoltre memorabile, ed emblematica del periodo, la pubblicità ironica di una nota marca di trapani (strumento con cui erano stati realizzati alcuni dei falsi Modigliani) in un format istantaneo diventato caso da manuale: “È facile essere bravi con Black & Decker!” (fig. 3). Nello stesso 1984 Eric Hebborn (1934-1996) iniziò ad ammettere di essere autore di alcune clamorose contraffazioni, dopo che Konrad Oberhuber (1935-2007) riconobbe l’ambiguità di alcuni disegni ritenuti quattrocenteschi, ma in realtà rivelatisi opera del falsario inglese. L’autobiografia-confessione di Hebborn *Drawn to Trouble*⁵, comparsa nel 1991, ovvero subito dopo il secondo volume di Prisco Bagni sul falsario, oltre a essere diventata un caso letterario, ebbe un impatto molto forte sul mondo della critica d’arte.

In questo contesto, quasi che l’antico falsario stesse an-



(1623-1700) tratte da originali di Giovan Francesco Barbieri messi a disposizione e impressi nel 1678; mentre uno di figura risultava derivare da una stampa di Adam Bartsch analogamente tratta da un originale guercinesco. La studiosa definì chiaramente, e per la prima volta, l'autore di questi fogli "Fälscher", ovvero "Falsario". In un caso, per di più, Hoffmann aveva rilevato che dopo il processo di copiatura "Guercinos Blatt ist kaum wiederzuerkennen" ovvero "il foglio di Guercino è quasi irri-conoscibile". Nel contesto del suo studio, arrivò quindi a ipotizzare con grande acutezza critica che il falsificatore appartenesse al XVIII secolo.

L'inganno del falsario era stato finalmente scoperto. A onor del vero, in precedenza, prendendo in considerazione una ventina di disegni di tale artista donati agli Uffizi¹¹, Emilio Santarelli (1801-1886) si era avveduto nel 1870 che questi non erano originali, ma "imitazioni di Guercino, rappresentanti paesi"¹². In progresso di tempo gli studi di Mahon e Bagni hanno ulteriormente perfezionato l'identikit dell'ignoto plagiario, osservando che i suoi disegni non erano semplicemente tratti dalle incisioni di Pesne pubblicate nel 1678, ma anche dalla replica delle stesse, in controparte e con varianti (recepite dal falsificatore), eseguita da Ludovico Mattioli (1662-1747) nell'ultimo anno della sua vita¹³, data da considerarsi termine *post quem* per i falsi Guercino di paesaggio. Furono inoltre ritrovati alcuni fogli del falsario recanti al *verso* l'iscrizione "G. Storck Milano 1800"¹⁴ (Lugt 2318), relativa al negozio d'arte di Giuseppe Storck (1766-1836), cognato e quindi socio di Carlo del Majno. Bagni concluse quindi che il falsario aveva "iniziato la sua attività diversi anni dopo la morte di Mattioli, probabilmente verso il 1760"¹⁵, sottolineando inoltre che un'altra fonte di primaria importanza, specie per i suoi disegni di figura, "fu un volume edito nel 1764 da Giovanni Battista Piranesi (1720-1778)"¹⁶ unitamente ad alcune tavole di Francesco Bartolozzi (1727-1815) su soggetti di Guercino incise nello stesso anno (figg. 4-5)¹⁷.

Se l'attività del falsario avvenne dunque, grossomodo, nell'ultimo quarto del XVIII secolo, colpiscono i nomi di alcune delle sue "vittime" che dovevano essergli più o meno coetanee, le quali comprarono disegni appena rea-

Fig. 3 Pubblicità della marca di trapani Black & Decker, 1984

ch'egli lanciando una sfida agli storici di un secolo e mezzo dopo – i quali venivano a quel tempo chiamati a dirimere il vero e il falso come prova della loro stessa credibilità – possono essere oggi rilette le definizioni assai perentorie di Denis Mahon, che ammetteva: "ora sembra straordinario che nel passato disegni così deboli e senza sostanza siano stati presi sul serio per un così lungo periodo di tempo"¹⁶. Alla luce delle circostanze che si evocano in seguito, crediamo, l'"enorme successo"¹⁷ del falsario apparirà forse meno sorprendente.

Come ammise lo stesso Mahon, peraltro, è un fatto che i disegni del falsario "per un secolo e mezzo erano stati accettati come opere dello stesso Guercino"¹⁸, figurando praticamente in tutte le principali collezioni di disegni. Lo studioso londinese, così come Bagni⁹, riconobbe che fu la storica viennese Edith Hoffmann (1907-2016) nel 1931 a lanciare "un giustificato segnale di allarme"¹⁰ sull'autenticità di alcuni disegni di paesaggio ritenuti di Guercino. Hoffmann intuì che tra i disegni della collezione del principe Nikolaus Esterházy (1765-1833) un gruppo di paesaggi attribuiti a Guercino erano in realtà copiati, spesso con varianti, dalle incisioni di Jean Pesne



Fig. 4 Francesco Bartolozzi, *Un sacrificio*, incisione, Cento, Pinacoteca Civica

Fig. 5 Falsario del Guercino, *Scena di sacrificio*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 1675

lizzati come se fossero antichi di più di un secolo. Come rilevato, infatti, la “scoperta” di questo contraffattore prende le mosse da alcuni paesaggi appartenuti a Nikolaus Esterházy, e non meno significativa è la loro presenza – seppur (in un secondo momento?) riconosciuti come copie – nella collezione Santarelli. Un consistente numero di disegni di questo *forger* si trovava anche nella raccolta dell’architetto portoghese José da Costa e Silva (1747-1819)¹⁸ dove i fogli erano catalogati, ancora nel 1818, come originali del Guercino¹⁹. Ancor più sorprendente è inoltre il fatto che Adam Bartsch (1757-1821), disegnatore, incisore e compilatore del fondamentale *Le peintre-graveur* in ventuno volumi (1803-1821) avesse almeno in un caso scelto un disegno del falsario incidendolo come riproduzione di un supposto originale di Guercino²⁰. È ancora interessante approfondire le note di provenienza dei disegni del falsario, per comprendere la sua credibilità anche durante il XIX secolo: due disegni di figura conservati al Metropolitan Museum di New York²¹ appartennero all’editore e critico d’arte James Jackson Jerves (1818-1888)²² e poi al noto collezionista Cornelius Vanderbilt II (1843-1899). Charles Gasc (collezionista attivo a metà Ottocento; L. 544 e 1068) ha lasciato una nota di possesso con una lunga iscrizione su un altro disegno del falsario (naturalmente creduto di Guercino) del Metropolitan Museum di New York²³: “Barbieri (Giovanni-francesco) detto il Guercino né à Cento près de Bologne en 1590 et mort en 1666. Elève



de Gennari / (Benedetto) le vieux / dessin acheté 20f à Paris le 21 Avril 1860 / h=0m288 - L=0m426”. Il foglio è poi a sua volta passato nelle collezioni di Jerves e Vanderbilt II. Un altro disegno dello stesso museo²⁴ proviene dalla collezione del conte Gelosi (collezionista torinese attivo a metà Ottocento; L. 513) e del commerciante di disegni e stampe Alcide Donnadiou (1791-1861; L. 98). Un disegno del museo Correr di Venezia²⁵ appartenne al raccogliitore di memorie canoviane Domenico Zoppetti (1792-1849)²⁶. Un foglio di paesaggio donato da Mahon al British Museum²⁷ fu di Sir Robert Witt (1872-1952), che a sua volta donò un disegno del falsario all’Ashmolean Museum nel 1932²⁸.

I fogli conservati a Princeton²⁹ furono destinati al museo dall’archeologo e collezionista Dan Fellow Platt (1873-1937; L. 750a): uno fu acquistato alla vendita dei disegni del medico Max Goldstein (1870-1941; L. 2824) nel 1920³⁰, un altro figurava nella collezione di Edward Habich (1818-1901; L. 862), altri due portano i timbri di William Bateson (1861-1926; L. 2604a) e di Giuseppe Vallardi (1784-1863; L. 1223). Quest’ultimo, noto collezionista e conservatore nella Milano della prima metà dell’Ottocento, fu in rapporto con il mercante di stampe e disegni Giuseppe Storck (1766-1836) una cui nota di possesso, datata 1800, è stata individuata come visto da Bagni su un disegno del falsario oggi al Louvre³¹. Il disegno reca dunque, appunto, anche il timbro Vallardi e quello di Aimé-Charles-Horace His de la Salle

(1795-1878; L. 1333), uno dei più importanti collezionisti francesi del XIX secolo. Considerando tutti i marchi di collezione sui disegni del falsario, si ha quindi una conferma della cronologia di queste falsificazioni, che entrano nelle raccolte a partire dalla fine del Settecento e nei decenni successivi, e mai prima.

Per giustificare la presenza di questo misterioso artista in collezioni così prestigiose, andrà in ogni caso tenuto conto della straordinaria brama di disegni di Guercino che si generò proprio in quegli anni, dopo la dispersione della raccolta di casa Gennari, dettagliata in ultimo da Fausto Gozzi in questo volume. A seguito dell'emigrazione di molti fogli del Barbieri, come rileva lo stesso Bagni, in particolare proprio nella seconda metà del Settecento “la richiesta di questo genere di disegni fu talmente forte da indurre un artista [...] a falsificar[ne] centinaia, che allora vennero accettati come opere autografe”³².

Un aspetto molto importante, in questo contesto, è che in assenza, o meglio considerata la rarità degli autografi, negli anni di attività del falsario il mercato venne per lo più soddisfatto dalle stampe. Si assiste così nella seconda metà del Settecento alla proliferazione di incisioni che cercavano di riprodurre i segni grafici di Guercino. Va sottolineato che quello del maestro centese è un caso unico e sintomatico, poiché furono riprodotti a stampa i disegni piuttosto che i dipinti, e nei casi di maggiore abilità si assiste a imitazioni assai fedeli, alla ricerca di una *mimesis* del *ductus* disegnativo mai tentata, in maniera così sistematica, per nessun altro artista. E così mentre i disegni diventavano remoti e di difficile accesso, i conoscitori e i collezionisti si formavano un'idea della grafica guercinesca tramite le incisioni: probabilmente, in una certa misura, le aspettative sui disegni di Guercino erano che questi dovessero assomigliare, per paradosso, alle stampe tramite le quali erano divulgati. Per comprendere il contesto in cui operò il falsario, dunque, dobbiamo tener presente che tra la fine del Settecento e per tutto il secolo successivo molti acquirenti potevano affacciarsi al mercato con l'ambizione di comprare un disegno di Guercino senza aver mai visto un foglio originale del Barbieri (specialmente di paesaggio), ma avendo una qualche idea del suo *stile* tramite queste ri-



produzioni. Si trattava indubbiamente di un momento particolarmente favorevole per l'immissione di falsi nei circuiti collezionistici.

Fu così, a mio avviso, proprio un incisore, per certi aspetti, a iniziare il percorso lungo un margine che segna il confine tra il lavoro del copista e quello propriamente del falsario, o come si diceva ai suoi tempi del “contraffattore”. Il seme della falsificazione fu infatti gettato, inconsapevolmente, da Ludovico Mattioli. Questo artista, come tanti bramosi collezionisti, probabilmente non aveva mai visto i disegni originali di Guercino che riprodusse³³ e nel riproporre in controparte le acquaforti di Pesne (le quali peraltro non sono a loro volta perfettamente corrispondenti ai fogli originali di Guercino oggi conservati a Chatsworth)³⁴ si sentì libero di apportare

Fig. 6 Guercino, *Paesaggio con rovine*, Chatsworth, Devonshire Collection

Fig. 7 Ludovico Mattioli, *Paesaggio con rovine* (dalla stampa di Jean Pesne), incisione, 1747



Fig. 8 Jean Pesne, *Paesaggio con rovine* (da Guercino), 1678, Cento, Fondazione Cassa di Risparmio



Fig. 9 Falsario del Guercino, *Paesaggio con rovine*, Cento, Pinacoteca Civica

alcune ulteriori correzioni, laddove aggiunte qualche segno a fronde che gli apparivano troppo spoglie, o infitti i tratteggi in uno sfondo, nel cielo o in un gruppo di case e di figure³⁵. Questo stesso procedimento, portato a livelli estremi e quasi parossistici caratterizza molti disegni del falsario che, prendendo le mosse dalle incisioni, o da parte di esse, finì per ingrossarne i segni, sovrapporli, talvolta lasciarli dilagare, quasi volesse essere più Guercino di Guercino³⁶, come in una parodia. In questo processo all'inverso i disegni originali tradotti in stampa compiono il viaggio di ritorno, trasformandosi nuovamente nei pretesi, e ormai introvabili, schizzi a penna. Quando si ispira a Mattioli il misterioso falsario compie

infatti il terzo passaggio copiativo: da Guercino a Pesne (dal disegno all'incisione, in controparte e con varianti), da Pesne a Mattioli (dall'incisione all'incisione, in controparte rispetto alla serie del francese e con ulteriori varianti), da Mattioli al Falsario (dall'incisione ancora al disegno, con una crescente libertà inventiva) (figg. 6-9). Una serie di operazioni che rendono l'originale, l'archetipo, lontano ormai non solo nel tempo e nello spazio, ma anche, in ultima analisi, nella sua stessa essenza: un po' come nel gioco che si faceva da bambini sussurrandosi l'un l'altro una frase nell'orecchio, attendendosi di scoprirla dopo vari passaggi sorprendentemente molto cambiata.

La critica moderna, nel momento in cui venne scoperta e classificata l'opera di questo falsificatore, ha pertanto insistito nel "ridimensionarla"³⁷ nell'ineludibile – e impari – confronto con gli originali di Guercino. Questo raffronto, fino alla monografia di Bagni, non era tuttavia mai stato stabilito e va tenuto presente che, con ogni probabilità, al tempo della diffusione di queste contraffazioni non risultava neanche immaginabile. Lo stesso Mahon ammette infatti che l'aver individuato il falsario nei disegni di paesaggio comportò una revisione di tale genere di schizzi dello stesso Guercino, fino a quel momento mai sistematicamente studiati. Lo storico inglese scriveva infatti nel 1985 che solo grazie al confronto col falsario "divenne inevitabilmente più chiara la reale natura del Guercino come disegnatore di paesaggio"³⁸.

Il confronto falsario-Guercino è dunque, all'evidenza, una prospettiva a posteriori che ha in parte fuorviato gli studi sull'imitatore proiettando sui suoi potenziali acquirenti competenze che non avrebbero potuto avere. Se paragonati alle stampe di Mattioli, i disegni del falsario mostrano una scioltezza grafica molto superiore (una "tecnica semplice e scorrevole")³⁹ che poteva trarre in inganno chi conosceva Guercino superficialmente, solo tramite le acqueforti. Il nodo cruciale della questione è proprio questo: il falsario attuò il suo riuscito inganno, durato un secolo e mezzo, laddove si scontava un'irrimediabile assenza degli originali, confidando ragionevolmente che i suoi schizzi fossero paragonati con le tarde derivazioni grafiche di Guercino – che erano la sua stessa fonte – e non con i rari disegni autografi rimasti

sul mercato, o a maggior ragione con i quasi introvabili schizzi di paesaggio.

Ciò considerato andrà valutata la diffusione di questi fogli in numerose collezioni tra la fine del Settecento e per tutto il secolo successivo (e oggi in molti musei in tutto il mondo, compresa la Pinacoteca di Cento, città natale di Guercino, figg. 21-36) con un giudizio più indulgente e circostanziato, che tenga conto dell'abilità di questo falsificatore, il quale fu in grado di realizzare nel giusto contesto disegni "collocati senza alcuna difficoltà [...] come opere autografie del maestro"⁴⁰.

Questo paragrafo si è aperto con l'intransigente monito di Mahon e Penny, seguito alla pubblicazione del primo volume sul falsario di Prisco Bagni in un contesto molto sollecitato sui temi della falsificazione: "nessuno nel futuro potrà essere scusato nel non aver riconosciuto subito la sua mano". Introducendo il secondo volume, a cinque anni di distanza, lo stesso Mahon, forse in base a una generale riconsiderazione di questi disegni, assunse un atteggiamento più temperato: "con questa pubblicazione mi auguro che nel futuro sarà molto meno facile confondere i disegni del falsario con quelli del maestro o della sua bottega"⁴¹. Se ci si consente di parafrasare un po' la sua nuova asserzione, il grande studioso di Guercino, in maniera assai elegante, pare aver corretto il giudizio, ammettendo che, se il futuro sarebbe stato ipotizzato dalle nuove conoscenze, in passato fu "molto facile", e dunque forse scusabile, considerare un disegno del falsario, specie tra i misconosciuti paesaggi di Guercino, come originale del maestro di Cento.

Il contesto del falsario: cenni sul valore economico dei disegni di Guercino tra XVII e XVIII secolo

Nel 1971 Antonio Paolucci, sulla base di intuizioni di studiosi come Brandi e Kurz, notava che la falsificazione delle opere d'arte è "un fatto culturale, in quanto nasce sempre da un preciso contesto culturale"⁴². Il caso della sistematica contraffazione dei disegni di Guercino da parte del falsario, il nostro misterioso artista tardo settecentesco, si configura dunque come evento "culturale" non privo di implicazioni, le cui cause andranno ricer-

cate in un ambito storico e in una contingenza ben precisa: la dispersione dei disegni del Barbieri da una parte – indagata in questa stessa sede da Fausto Gozzi – e la richiesta pressante degli stessi, tale da generare un mercato fiorento e assai bramoso di fogli guercineschi. Nel 1839, potendo ormai solo constatare la massiva esportazione di fogli del Guercino, Gaetano Atti restituì il rassegnato resoconto di una inesorabile emigrazione ormai già avvenuta. Parlando dei disegni del maestro centese ricordava infatti:

Disegni in 10 libri, parte a penna, parte a lapis rosso e nero, con diversi paesini, rimasti in casa Barbieri (Malvasia). Molti altri disegni del Guercino vedili descritti più addietro tra le incisioni. Non si notano li molti, e belli dai fratelli marchesi Tanari in Bologna, venduti ad un signor Gordon inglese; né quelli posseduti dalla casa Bartolini di Cesena, né altri conservati da vari signori: perciocché di giorno in giorno, come le più belle opere d'arti, sono posti in vendita e portati ad esteri paesi⁴³.

In precedenza, specie nel collezionismo seicentesco, pur essendo i fogli di Guercino ricercati, non si assiste a un così spasmodico interesse, e soprattutto i prezzi risultavano, se non contenuti, quantomeno in linea con le valutazioni di un ottimo pittore vivente. Tra i fogli dello "studio Coccapani" appartenuti al vescovo di Reggio Emilia, nel 1640, gli sporadici disegni del Guercino non emergono pertanto per la loro valutazione e sono stimati molto meno dei fogli ritenuti di Raffaello, Correggio, Parmigianino, Leonardo, Dürer, Lelio Orsi; sono tuttavia gli unici disegni di un artista vivente collezionati dal prelado insieme a quelli di Guido Reni⁴⁴. Un disegno di Guercino, in particolare, poteva essere stimato 2 ducati, mentre un foglio ritenuto di Raffaello, ma un "capolavoro", poteva valerne anche 20. Le stesse proporzioni si trovano grossomodo anche nel 1685, nella collezione bolognese di Giacomo Maria Marchesini, dove "un disegno d'una Madonna, con Gesù in braccio, e San Giovanni [...] di mano di Raffaele"⁴⁵ è valutato 200 Lire, anche se il confronto può essere istituito solo con un foglio copiato da Guercino che valeva appena 7 lire. Anche nella collezione di Giovanni Giacomo Mongiorgio stimata nel

1700 i disegni di Raffaello erano i più quotati, arrivando a raggiungere le 150 lire, mentre un “S. Andrea del Guercino” valeva appena “L. 6.10”⁴⁶; anche in questo caso si assiste peraltro a un’estrema sporadicità di disegni del Centese, appena due in una collezione di oltre 250 fogli. Tra i disegni del pittore Lorenzo Pasinelli valutati nel 1707 il più prezioso era ritenuto un foglio di Ludovico Carracci, ma l’artista non poteva vantare nessun Guercino⁴⁷. E lo stesso si può dire per la maggior parte delle collezioni seicentesche di disegni conosciute. Anche una rapida scorsa agli inventari noti e pubblicati sembra dunque confermare quel che notava Mahon, ovvero che Guercino era stato assai parsimonioso, per non dire restio, nel donare o cedere i suoi disegni⁴⁸ e li aveva in questo modo configurati come rarità, ponendoli di fatto fuori dal mercato. Scriveva infatti lo storico studioso del pittore di Cento: “ci sono vari motivi per ritenere che, per quello che dipendeva da lui, il Guercino fosse piuttosto riluttante a disfarsi dei propri disegni. La nostra convinzione si fonda su una lettera alquanto singolare che il Guercino scrisse il 15 febbraio 1650 a Don Antonio Ruffo, per il quale egli aveva appena terminato un dipinto ed era impegnato nell’esecuzione di un altro. Don Antonio, che era collezionista di notevole spicco e per il quale il Guercino doveva nutrire sentimenti di rispetto, aveva evidentemente chiesto al pittore *qualche disegno*. Il Centese rispose che egli era sofferente di petto, che i medici gli avevano proibito di lavorare curvo su un tavolo, e che al momento egli stava disegnando direttamente sulle tele che aveva in lavorazione, servendosi di un carboncino fissato all’estremità di una stecca. E aggiunge che *quelli pochi* (disegni) *ch’appresso a me mi ritrovavo li ho distribuiti alli miei che alle volte me ne addimandavano*. Il Guercino aveva forse fatto ricorso a questa scusa per il timore che, accontentando il Ruffo, analoghe richieste gli sarebbero pervenute da ogni parte; mentre probabilmente era già sin da allora sua intenzione conservare intatto il grosso della sua collezione di disegni per lasciarlo ai suoi eredi: cosa che effettivamente avvenne”⁴⁹.

Questo atteggiamento di fatto consentì ai discendenti di conservare un numero elevatissimo di suoi fogli, in buona parte rilegati in volumi, come viene ricordato da

Malvasia: “Dieci interi volumi di carte disegnate di sua mano restarono presso gli eredi, e tali disegni, o siano fatti con la matita, o con la penna, o pure con questa, e l’aquerello, hanno tutto il carattere di una gratiosa facilità”⁵⁰. Alla luce di questo possiamo tornare a considerare il “preciso contesto culturale”: improvvisamente, nella seconda metà del Settecento, si rendono disponibili per il mercato numerosi fogli di Guercino, e vanno come visto a ruba. In breve volgere di tempo vengono venduti soprattutto in “esteri paesi” centinaia di fogli, che non soddisfano tuttavia la richiesta, la quale dovette essere mitigata dall’immissione sul mercato di una quantità crescente di incisioni derivate dai ricercatissimi disegni del maestro centese.

In questo contesto di grande e talvolta bramosa richiesta, quanto valeva un disegno originale di Guercino? Disponiamo, come noto, di un preciso inventario di casa Gennari che fotografa la situazione nel 1719⁵¹, quando i disegni erano ancora presso gli eredi. La parte dell’inventario riguardante i numerosissimi disegni rimasti nella bottega di Guercino⁵² consente di valutare quanto fossero apprezzati i fogli del maestro, e quanto fosse cambiata la situazione rispetto al secolo precedente.

Scopriamo così che il disegno più costoso tra le centinaia di fogli risultava una “Madona S. Anna e Bambino con cornice dorata” del “Guercino”, valutato 100 lire. Con la stessa cifra si poteva significativamente comprare un buon dipinto di Cesare Gennari, stando alle stime del medesimo documento. Seguiva in questa ideale classifica una “Carità con puttini ed un Vecchio, in cornice ... del Guercino” valutata Lire 90⁵³. Per farsi ancora un’idea di raffronto, il terzo disegno più costoso è anch’esso del Guercino, cioè “alcune femine che si levano dal letto con un Amorino” stimato 75 lire⁵⁴, che condivide questo ideale terzo gradino del podio con un disegno rappresentante l’assalto di una fortezza attribuito a Giulio Romano e con una battaglia con elefanti dello stesso autore⁵⁵. Due fogli ritenuti di Raffaello si fermavano a 60 lire⁵⁶: la situazione appare radicalmente cambiata rispetto al secolo precedente, e il rapporto di valore tra i due artisti risulta praticamente ribaltato. Considerati i valori massimi, un disegno di Reni non superava le 20 lire⁵⁷, Annibale e Ludovico Carracci arrivavano entrambi a un massimo di

30 lire⁵⁸ così come Albani⁵⁹. Benedetto e Cesare Gennari raggiungevano un massimo di 12 lire⁶⁰. In generale un disegno di Guercino era stimato sei volte tanto rispetto a un'analogo prova di bottega, come dimostra il raffronto tra alcune "accademie": un nudo di Barbieri "a carbone" valeva 30 lire, mentre lo stesso genere di disegno di uno dei Gennari al massimo 5⁶¹. Al fine della nostra indagine è interessante notare che anche i disegni di paesaggio erano molto apprezzati: cinque "paesi a penna bislungi" di Guercino venivano stimati ben 125 lire⁶², mentre le sue caricature molto meno, tanto da risultare tra i disegni del maestro meno costosi, appena 6 lire. Non sembra dunque casuale che tra le falsificazioni di Guercino, e in definitiva anche tra le incisioni di riproduzione dei suoi disegni, abbondino i paesaggi e i disegni di figura e siano pressoché assenti proprio le caricature, le quali furono tuttavia oggetto, come noto, dell'interesse di Livio Mehus (1627-1691), che ne trasse copia consultandole in casa Gennari⁶³.

L'inventario di casa Gennari è un documento di grande complessità e ricchezza, ma in ultima analisi non neutrale: era infatti nell'interesse degli eredi mantenere alte le valutazioni della maggior parte dei disegni in loro possesso, ovvero quelli di Guercino. Non è chiaro infatti sulla base di quali criteri il notaio Camillo de Canova, che rogò l'atto, stabilì i valori, se cioè si limitò a registrare i prezzi indicati dai nipoti di Guercino, o si affidò, come spesso accadeva, a un esperto – talvolta si ricorreva a un pittore – per stimare i fogli.

Inoltre non è semplice trovare ulteriori riscontri. Le sporadiche stime di disegni nelle collezioni settecentesche sembrano tuttavia confermare il primato economico dei disegni di Guercino. Considerando le raccolte ferraresi⁶⁴, fogli del Barbieri figurano nella collezione di Girolamo Crispi arcivescovo di Ferrara del 1741⁶⁵ nella "camerina annessa alla galleria": "un quadrettino con cornice a filetto, rappresentante S. Giuseppe col Bambino in disegno, con cristallo d'avanti, opera del Guercino" è valutato scudi 1.20 e in seguito altri "quattro quadretini più tosto lunghi, con cornice d'intaglio, dorata a oro di zechino, rappresentanti quattro disegnetti del Guercino, con suo cristallo d'avanti, stimati s. 2.20"⁶⁶ e ancora "un quadretto bislungo con cornice scura liscia, rappresen-



Fig. 10 Bottega di Guercino (Giovanni Francesco Mucci?), *Santa Barbara*, Rimini, Museo della Città "Luigi Tonini" (opera non in mostra)

tante un S. Girolamo fatto a penna, opera del Guercino, con suo cristallo d'avanti, stimato s. 2.20"⁶⁷. In questo caso le stime non sembrano molto alte rispetto ai dipinti, ma va considerato che gli altri disegni che figurano nell'inventario, significativamente tutti anonimi tranne un'opera del Bononi (similmente stimata scudi 2.20)⁶⁸, hanno valutazioni bassissime, di pochi decimi di scudo, se non addirittura unità. Anche nell'inventario di Angelica Teresa Zanchini Zambeccari del 1783 il solo disegno a penna di Guercino, stimato 10 lire, superava di gran lunga tutti gli altri, doppiando quasi Parmigianino – 6 lire – e superando la stima dei disegni di Ludovico Carracci – 2 lire – e di Francesco Salviati – 2.10 lire. Pur considerando la sporadicità del campione, si può osservare una evidente controtendenza: i rari disegni del Guercino per tutto il XVII secolo, non avendo praticamente mercato, avevano stime basse. Una volta immessi in commercio, anche in forma massiccia, e dopo essersi "accasati" nelle principali collezioni, i fogli di Barbieri figurano solitamente come i più apprezzati. In definitiva, dunque, anche i numeri confermano quanto comprensibilmente aveva già notato Mahon, e cioè che il falsario doveva avere un valido interesse economico, e i suoi falsi "erano stati prodotti con l'intenzione ingannevole di farli passare, beninteso per trarne profitto, come originali di Guercino"⁶⁹.

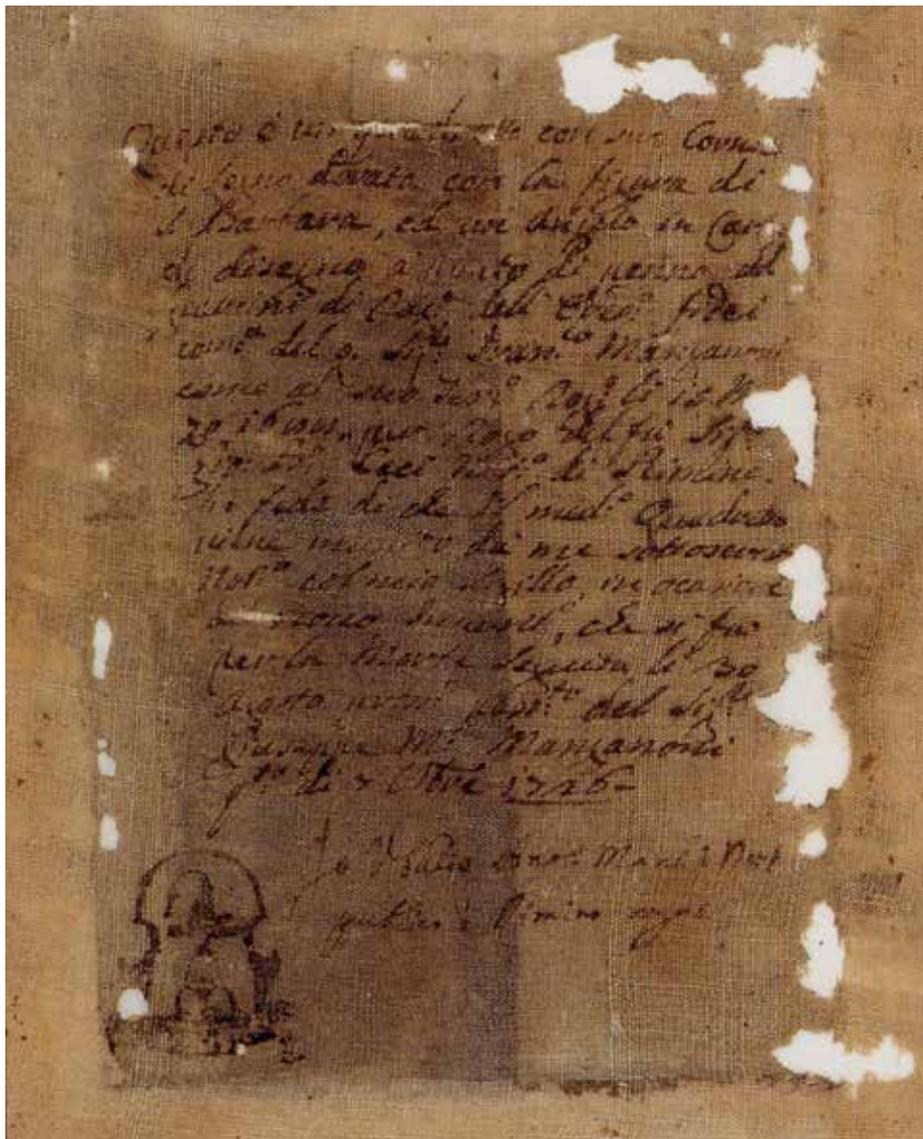


Fig. 11 Autentica notarile del 1726 apposta sulla tela di controfondo della *Santa Barbara*, Rimini, Museo della Città "Luigi Tonini"

A chiusura di questa indagine, credo significativa ma da considerarsi ancora generica e realizzata come si suol dire "a campione", può essere preso in considerazione un caso riminese. Come noto, uno dei collezionisti privati di Guercino più interessanti fu Francesco Manganoni, mercante di Rimini più volte segnato sul libro dei conti del pittore centese. Nel caso specifico, piuttosto che sui dipinti – in merito ai quali la critica si è esercitata per discernere quelli autografi da quelli di bottega⁷⁰ – ci interessa prendere in considerazione l'unico disegno che appartenne a Manganoni, una *Santa Barbara* a penna pervenutaci in condizioni di cattiva conservazione. Il committente riminese, tra i pochi, era evidentemente riuscito ad avere un foglio proveniente dalla bottega di Guercino; disegno che, significativamente, non è registrato, al pari dei dipinti, nel libro del pittore, a conferma

dell'estemporaneità di questa cessione. Al netto dello stato conservativo, e benché la *S. Barbara in carta* risulti già presente in un inventario del 1688, il segno diligente sembra configurare l'opera nella stretta cerchia dei collaboratori del Centese⁷¹. Il disegno, come è stato notato, non è in stretto rapporto, se non per il comune soggetto, con l'analogo dipinto raffigurante Santa Barbara in collezione Manganoni, ma prefigura un'incisione di Giovan Francesco Mucci (not. 1621-1665) probabilmente data alle stampe contestualmente. Quel che più interessa è tuttavia il fatto che come i dipinti fu fornito nel 1726 di un'autentica notarile: "Questo è un quadretto con sua cornice di legno dorata con la figura di S. Barbara, ed un angelo, in carta di disegno a punta di penna del Guercini di ragione dell'eredità fideicommissa del q. signor Francesco Manganoni..." (figg. 10-11). Si tratta, con ogni probabilità, di una delle prime *expertise* su un disegno di Guercino, ed è significativo che cada nel secolo del falsario, ovvero nell'immediata vigilia della dispersione dei disegni del maestro centese, ad appena sette anni di distanza dalle stime eseguite in casa Gennari dove i fogli di Giovan Francesco Barbieri raggiungevano le massime valutazioni. L'attribuzione del notaio si basava all'evidenza su un inconfutabile, e a quel punto certificato, dato di provenienza: era proprio il disegno già di Francesco Manganoni, il quale era stato a Rimini l'unico rinomato committente di Guercino. Tanto bastava. In tale contesto, e a quel tempo, poco importava infatti il distinguere tra originale o opera di bottega, né si avevano strumenti critici per dirimere simili questioni; in ultima analisi, per di più, se non si trattava palesemente di una copia non interessava nemmeno farlo. A chi abbia dimestichezza con elenchi di opere e stime coeve, del resto, non sfugge una costante tendenza attributiva al rialzo anche in casi meno documentati e certi; così come molte pressoché coeve assegnazioni di padre Sebastiano Resta (1635-1714), noto collezionista e commerciante, si sono rivelate generose. Le sue "gallerie portatili", raccolte di disegni rilegate in volumi, come quelli di Guercino in casa degli eredi, anticipandone il destino, finirono dopo la morte del committente Giovanni Matteo Marchetti in Inghilterra, per essere poi smembrate e disperse. In ultima analisi dunque nel secolo del falsario il concetto



Fig. 12 Carlo Gennari, *Paesaggio con albero, figura e casolare*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 4282

di cosa potesse essere o non essere un disegno o più in generale un'opera di Guercino anche in questo caso appare avere margini molto più sfumati e meno dirimenti rispetto alla conoscenza che abbiamo oggi. Di questo, come abbiamo anticipato, si deve tener conto nel valutare l'opera del falsificatore.

Francesco figlio di Pietro Antonio Novelli: una pista veneta su un falsificatore di disegni del Guercino

Se la vicenda critica moderna sul falsario ha, come visto, preso avvio dal riconoscimento di Santarelli alla fine del XIX secolo e dall'intuizione di Hoffmann del 1931, è finora sfuggito che nella prima biografia ottocentesca dedicata al pittore di Cento – data alle stampe nel 1808, e quindi elaborata negli anni di attività del contraffattore – l'artista Jacopo Calvi detto il Sordino (1740-1815)⁷² mise l'accento proprio sulla questione della falsificazione dei disegni:

“Dieci interi volumi di carte disegnate di sua mano restarono presso gli Eredi, e tali disegni, o siano fatti con la matita,

o con la penna, o pure con questa, e l'acquarello, hanno tutto il carattere di una gustosa facilità, e per pittoresca fantasia si distinguono dallo stile di qualunque altro artefice; ben è vero che si è trovato, e si trova chi ha saputo imitarli a segno di rendere ingannati li dilettranti; tuttavia l'avveduto conoscitore che attentamente osservi la grazia, la fierezza, le idee de' volti, ed il chiaroscuro degl'originali, non così facilmente si lascerà prendere dall'ingegnosa imitazione di chi ha voluto contrafarli”.⁷³

Calvi riferisce di un falsario ancora vivente e lo fa con un certo “affetto”: non viene espressa una condanna, ma si parla di “ingegnosa imitazione”, seppur nell'intento di “contrafarli” per “rendere ingannati li dilettranti”. I termini “si trovava” e “si trova” sembrano inoltre adombrare il fatto che Sordino conoscesse chi aveva fatto questi falsi e gli fosse noto anche che costui viveva – e produceva... – ancora.

Gli studi realizzati in anni più recenti, senza tener conto di questa citazione di Calvi, avevano avanzato differenti ipotesi sulla sua possibile identità. Il primo sospettato, per così dire, fu Carlo Gennari (1716-1790, figg. 12-13) il quale, come ebbe a scrivere Zanotti nel 1739

Fig. 13 Carlo Gennari,
*Paesaggio con
viandante*,
collezione privata



“non poco elegantemente copia in disegno le cose del Guercino, e d’altri ancora, possedendo egli molte belle pitture d’esso Guercino, ed infiniti disegni, e alquanti d’altri maestri; e questo il fa per ispazzarsi qualora si sente nojato da gravi studj delle leggi”⁷⁴. Denis Mahon ha chiarito, tuttavia, individuando disegni certi di questo artista, che esiste una consistente discrepanza stilistica rispetto a quelli del falsario⁷⁵. Federico Zeri, prendendo in considerazione un disegno del falsario della C. Montague Cooke Jr. Foundation, e intuendo che non doveva trattarsi del Guercino, lo attribui a Giuseppe Maria Mitelli (1634-1718) ricordando che per questo genere di paesaggi erano stati avanzati anche i nomi di Giovanni Francesco Grimaldi (1606-1680) e di Remigio Cantagallina (1582-1656)⁷⁶. Anche in questo caso fu Mahon a contraddire l’ipotesi, poiché alcuni fogli del falsario derivavano da incisioni di Mattioli del 1747, e ciò escludeva cronologicamente tutti i nomi ricordati da Zeri⁷⁷. Spetta infine a Ronci l’ipotesi che questi fogli spettassero a Paolo Antonio Paderna (1649-1708) il cui “diletto speziioso era di fare paesi con una macchia guercinesca, così ben toccata in pittura e in disegno, che da molti sono stimati di quel Maestro”⁷⁸, teoria tuttavia scartata dalla

Morselli per gli stessi paletti cronologici che avevano fatto cadere le precedenti proposte⁷⁹. Ultimo, ma non per ultimo, i sospetti ricaddero anche su Giuseppe Maria Ficatelli, argomentato in questa sede da Alessandra Bigi Iotti.

Prendendo le mosse quindi dall’ipotesi che il Sordino conoscesse il falsario e vagliando le conoscenze di Calvi, assai ampie e ramificate per il suo ruolo di spicco in seno all’Accademia Clementina, è emerso un ulteriore caso molto particolare e sospetto, ovvero, come vedremo, una storia di volontaria contraffazione di disegni antichi, con particolare riguardo per quelli di Guercino. Ma procediamo con ordine.

In un commento ad alcune lettere di Pietro Antonio Novelli pubblicate nel 1838 veniva dettagliato che “fra gli altri suoi amici, de’ quali parla in questa Vita, vi ebbe Jacopo Alessandro Calvi, pittore bolognese, col quale tenne per qualche tempo commercio di lettere”⁸⁰. Anche la provenienza del carteggio viene fatta esplicita: “ora le lettere che questi due valorosi amici a vicenda si scrissero, [...] furono a me donate dalla gentilezza di quel Francesco Novelli [1767-1846], figlio di Pietr’Antonio [1729-1804], del quale in queste stesse più volte

si parla”. Nelle missive, riportate di seguito, si apprende di un rapporto di cordialissima amicizia tra i due artisti, e dello scambio di favori accademici tra Venezia e Bologna. Le parole più affettuose, tuttavia, sono quelle indirizzate da Sordino al figlio di Pietro Antonio, Francesco. Il 20 febbraio 1787 Calvi scrisse a Novelli:

Ella fa ottimamente a tener molto esercitato nel disegno il valoroso suo sig. figlio e a fargli copiare disegni originali d’eccellenti maestri; questa è la sola via di formargli un bel carattere, e per questa strada egli giungerà alla perfezione, e sarà un giorno il sostegno e lo splendore della Veneta Accademia.⁸¹

Ancora nel maggio del 1790 Calvi si riferiva a Novelli parlando del figlio Francesco in questa maniera:

Illustrissimo ed Ornatissimo Signore!

Oh quanto mi ha consolato la carissima vostra lettera, per le nuove che mi date di voi e dell’egregio vostro sig. figlio, e per l’erudite pittoresche osservazioni, ond’ella è piena! Veggo che in poco tempo avete dipinto molte opere considerabili, e conosco bene, che nell’immaginare e nel comporre voi dovete essere sommamente fecondo e pieno di foco, e nell’usare il pennello, quasi novello Giordano, di una fulminea velocità. Mi consolo pur anco di veder crescere nel vostro sig. figlio un efficace sostegno della pittura, e s’egli segue le massime di Raffaello non può certamente por piede in fallo; rallegratevi seco lui in mio nome e animatelo a concorrere al nostro Premio Curlandese, ond’io abbia il piacere di gustare il di lui valore, e di procurare, per quanto mi sarà possibile, ch’egli ottenga la corona del Concorso suddetto, che fra due anni toccherà alla classe della figura in dipinto⁸².

L’entusiasmo di Calvi non sembra giustificato, specie se si considera la modesta produzione pittorica di Francesco Novelli, come vedremo. D’altro canto, nelle lettere di Pietro Antonio Novelli a Sordino si palesa l’ammirazione del pittore veneto per l’arte bolognese e i grati ricordi del suo soggiorno nella città petroniana prima e a Roma⁸³ poi, dove si evidenzia un’attenzione tutta particolare per i maestri felsinei:

Ella ben sa che sin dal tempo in cui era Principe dell’Ac-

cademia Clementina il sig. Vittorio Bigari fui in Bologna, ed aggregato alla medesima rispettabile Accademia. In que’ cinque mesi di mia fermata con infinito piacere ammirai, e veramente ammirai le insigni Pitture di que’ gran maestri che diedero tanto lustro a Bologna non solo, ma in Roma ancora, dove in tre anni, che dipingendo vi stetti, ben riconobbi con mia gran sorpresa e sommo contento essere (dopo il divin Raffaello e Michelangelo) li Caracci, il Dominichino, Guido, Guercino e l’Albani i più rari ornamenti di quella gran città.

In un’altra lettera del 27 gennaio 1787 Pietro Antonio Novelli sostanzia ulteriormente la sua ammirazione per l’arte bolognese e in particolar modo per il disegno, ovvero per “codesta specialissima facoltà di disegnar senza stento”, la quale “fu sempre un dono della da me tanto venerata Felsinea Scuola, come dai disegni de’ più celebri suoi pittori si può vedere, de’ quali io ne vo facendo raccolta”⁸⁴.

In un ulteriore libretto epitalamico pubblicato per le nozze tra il marchese Giovanni Salvatico e la contessa Laura Contarini⁸⁵ sono riportate da Luigia Rusconi le *Memorie della vita di Pietro Antonio Novelli scritte da lui medesimo*, ricche di interessanti informazioni. Innanzitutto un suo ricordo dà sostanza storica alla vocazione collezionistica, particolarmente votata ai disegni bolognesi, dell’artista veneziano. Novelli infatti dichiara che Francesco Gennari, forse il figlio di Carlo, era un suo cliente, e che oltre ad avergli venduto almeno un dipinto, da lui acquistò disegni del suo illustre avo centese:

Or mentre si preparavano per me nuove imprese, dipinsi un’Arianna sul lito, che abbandonata da Teseo disperatamente s’affligge, la nave mirando di quell’infido che a gonfie vele sen parte; e questa la feci per il signor Francesco Gennari di Bologna, parente di Gianfrancesco Barbieri, detto il Guercino da Cento, da cui feci l’acquisto di molti originali disegni dello stesso Guercino⁸⁶.

Nella sua autobiografia Pietro Antonio Novelli riportò moltissime notizie dell’adorato figlio Francesco, quasi tutte relative alla sua attività di disegnatore. Al 1774, quando fu chiamato a Bologna dalla “casa Fontai”, e

dove dipinse numerose figure, si lega inoltre un suo preciso ricordo:

Aveva mio figlio in allora anni 7, e mostrava con la naturale inclinazione d'aver un gran gusto nel veder le opere dei Carracci, di Guido, del Guercino, e di tutti gl'insigni maestri di quella grande scuola, non potendosi trattenere di qualche cosa disegnare in così tenera età; tanto più volendo che io, standomi la sera in casa, andava disegnando a memoria molte delle belle cose vedute il giorno⁸⁷.

Come già si evinceva dalle lettere di Sordino sulle quali ci siamo soffermati in precedenza, Pietro Antonio Novelli ebbe sempre una grande attenzione per il figlioletto, sul quale probabilmente riversò grandi aspettative e che descrive, secondo un ricorrente *topos* artistico, come predestinato fin dalla tenera età.

Si può così seguire l'apprendistato del giovane con il procedere della vita del padre, fino al paragrafo intitolato “Studii di Francesco Novelli”, assai significativo ai fini dei contesti di falsificazione di Guercino:

Proseguì intanto Francesco mio figlio ad inoltrarsi a gran passi sulla strada della invenzione, del disegno e del colorito, dipingendo specialmente un san Marco grande quanto il naturale, di tanto grandioso carattere e buon colorito, che fece stupire i pittori, e chiunque che gli rese un onor singolare. Ed essendo egli instancabile nell'esercizio del disegno, maneggiando con somma facilità e la penna e il lapis e l'acquarello, misesi a copiare molti disegni originali del Parmigianino, prestatici dall'illustrissimo signor Giannantonio Armano, ora abitante in Bologna, intelligentissimo di pittura; ed apprendendo quel segnare tanto grazioso, inventò molte cose su quel gusto, che fu cosa ammirabile, e ne furono raccolte in varie parti da chi va formano la serie più scelta d'eccellenti autori.⁸⁸

Fino a qui la questione sembra limitata al normale percorso di apprendistato⁸⁹ che, come raccomandava anche il Calvi (“ella fa ottimamente a tener molto esercitato nel disegno il valoroso suo sig. figlio e a fargli copiare disegni originali d'eccellenti maestri”), doveva avvenire disegnando e facendo copia da schizzi dei grandi del

passato. Tuttavia Pietro Antonio Novelli dichiara una particolare attitudine del figlio Francesco, e cioè quella di appropriarsi del *ductus* di un artista, imitandone gli originali, ma sviluppando proprie invenzioni. Il fatto che molti suoi disegni fossero raccolti da chi formava “la serie più scelta d'eccellenti autori” non chiarisce se il giovane fosse già considerato un'eccellenza – la sua carriera anche successiva tuttavia non suffraga questa lettura; l'amore paterno aveva forse portato a sovradimensionarne le capacità – oppure se questi fogli fossero confusi con quelli degli eccellenti autori antichi.

La questione, tuttavia, si fa più chiara, ed anzi esplicita, in seguito:

Così avendo egli il possesso e la gran pratica del disegno, colla maggiore facilità e prontezza misesi, non dirò a copiare, ma a contraffare molti disegni, da me posseduti, di primo impeto, e ricercare originali del Guercino, di Guido e d'altri; e di queste sue cose ne fu fatta la profezia, che a' tempi avvenire anderanno come originalissimi nelle collezioni più cospicue dei raccoglitori: e tutto ciò egli fece e fa senza mettersi in soggezione d'imitare i tratti ad uno ad uno, ma con mano libera s'investe dello spirito d'ogni autore, ed unita all'esattezza, nella sostanza maggiore, questa sua facilità magistrale fu per lui d'un profitto inestimabile.

Pietro Antonio Novelli dichiara dunque senza mezzi termini che il figlio Francesco era così bravo nel disegno da essere in grado di immedesimarsi nello stile degli autori dei quali fece copia⁹⁰, e anzi si specializzò a “contraffare molti disegni” della sua stessa collezione nella quale, come abbiamo visto, figuravano “molti originali disegni dello stesso Guercino” acquistati dagli eredi di casa Gennari. Con un malcelato compiacimento, inoltre, Pietro Antonio Novelli fece la previsione che questi disegni, col passare del tempo, sarebbero finiti “nelle collezioni più cospicue dei raccoglitori”, avrebbero cioè, per dirla con Sordino “[reso] ingannati li dilettanti”. Non sfuggono, peraltro, alcune ulteriori ridondanze con l'accento al falsario fatto da Jacopo Alessandro Calvi nella sua vita di Guercino: laddove si parla di un disegnatore che scientemente “ha voluto contraffarli”, si trova in Novelli quasi un'assonanza con il “misesi, non dirò a copiare,



Fig. 14 Francesco Novelli, *Mendicante seduto* (da Rembrandt), Venezia, Fondazione Giorgio Cini, inv. 39029



Fig. 15 Rembrandt, *Mendicante seduto*, incisione

ma a contraffare molti disegni”. Pietro Antonio scrive di Francesco, inoltre, che “egli fece e fa” ancora di questi disegni; Sordino, facendo ancora quasi eco, dichiara “che si è trovato, e si trova chi ha saputo imitarli”.

Alla fine dell’Ottocento lo stesso Francesco Novelli fu soggetto di una biografia curata da Giovan Battista Perini⁹¹ dove si cerca di ricostruire nella maniera più completa possibile il suo corpus incisivo. Il biografo enfatizza il rapporto assai stretto di Francesco Novelli con Dominique Vivant Denon, riportando anche alcune lettere tra i due, e allude all’esistenza di un cospicuo numero di suoi disegni, definiti centinaia di “studii pazienti e minuti di tanti lavori colle postille e memorie svariate dell’autore, di cui però la maggior parte non furono mai incisi”⁹². Perini tuttavia eluse accuratamente la notizia dell’attività contraffattiva di Francesco, seppure questa fosse, come visto, testimoniata nella vita del padre,

che egli stesso usò come fonte. Anzi, quando Francesco Novelli ebbe da Vivant Denon tre tomi con le incisioni originali di Rembrandt, dai quali scelse 41 soggetti da riprodurre⁹³, secondo Perini “tante ne intagliò con mirabile fedeltà e con maestrevole franchezza, che fuvvi chi le voleva senza il suo nome, con intenzione di venderle per originali. Ma – sempre secondo Perini – questo proposito parve indegno allo schietto e leale animo del Novelli e a niun patto vi condiscese” (figg. 14-15)⁹⁴. Se da una parte questa vicenda ci riporta ancora una volta a un contesto nel quale un abile incisore, copista e “traduttore” di opere poteva essere tentato a varcare la soglia della falsificazione⁹⁵, d’altro canto Perini forse enfatizza una schiettezza e una lealtà che era almeno in parte contraddetta dai falsi Guercino che, anche solo per divertito gioco, il giovane Novelli aveva licenziato affinché fossero ritenuti in progresso di tempo originali.

Fig. 16-17 Francesco Novelli (su soggetto di Dominique Vivant-Denon), *Ritratto della duchessa di Vicenza con la figlia*, (intero e particolare), Venezia, Fondazione Giorgio Cini, inv. 39006



Fig. 18 Falsario del Guercino, *Scena di sacrificio*, (particolare), Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 1675



Se dunque la documentazione fin qui presentata configura al di là di ogni ragionevole dubbio Francesco Novelli come contraffattore di disegni antichi, e in special modo di Guercino, non è dato sapere se la sua mano corrisponda proprio a quella del misterioso falsario. Al di là delle lodi del padre, l'attività successiva di questo disegnatore non consente infatti un riscontro sicuro. Ciò anche in ragione del fatto che l'attività di falsificazione, così come quella di riproduzione, presuppone un certo camaleontismo, che effettivamente Francesco Novelli dimostrò nella sua carriera calcografica. È pertanto nota la sua attività veneziana di illustratore librario⁹⁶ e di incisore di traduzione; ma si ha scarsa testimonianza della sua inventiva, tanto lodata dal padre, perché esistono poche stampe di sua ideazione. Per questo Paola Pugliese ha osservato che “Francesco risultò eccellente nel disegno, limitato nell'invenzione e decisamente poco portato all'uso del colore”⁹⁷. I pochi disegni ascrittigli, e in particolare un gruppo al Museo Correr, sono immuni da qualsivoglia sentore guercinesco, e in vero sono tra di loro assai difforni e disomogenei⁹⁸. Quello che più colpisce, tuttavia, anche nella sua attività incisoria, in un periodo nel quale le riproduzioni di di-

segni del Guercino avevano grande diffusione e dunque successo commerciale, è che pur disponendo dei fogli “originalissimi” acquistati dal genitore – quegli schizzi che aveva usato come modelli nel suo intento contraffattivo – non ne riprodusse nessuno⁹⁹, come invece fece il suo “maestro” Vivant Denon¹⁰⁰. Anche per questo è impossibile trovare un appiglio sul suo modo, considerato assai immedesimato, di interpretare Guercino: un'assenza sospetta che induce quasi a chiedersi se questa scelta possa nascondere una produzione “altra” legata all'artista centese. Due invece sono le serie di incisioni più note: il già ricordato gruppo di riproduzioni delle acque-

forti di Rembrandt, reinterpretate con un proprio segno più marcato rispetto a quello del maestro olandese; e la traduzione – diversissima – di cinquanta disegni ritenuti di Andrea Mantegna (ma in realtà poi rivelatisi di Marco Zoppo)¹⁰¹, solcati sulle lastre a imitazione dei bulini tardo quattrocenteschi. Perini, lodando la capacità di adattarsi di Francesco Novelli, non poté fare a meno di rilevare “che questi ultimi intagli [dall’album di disegni ritenuto di Mantegna] erano di tutta diversa maniera di quelli compiuti da Novelli sul Rembrandt”¹⁰². Pertanto il biografo mise in evidenza ancora una volta la capacità di Francesco, già rilevata da Pietro Antonio Novelli, di immedesimarsi profondamente nell’artista da riprodurre, ovvero di “[investirsi] dello spirito d’ogni autore”:

Il Novelli meritava in fatto lode e conforto, non tanto per aver di subito cangiato maniera ne’ suoi intagli, quanto per essere in tutte e due le maniere da lui trattate riuscito a perfezione. Nella prima, cioè in quella di Rembrandt, richiedendosi grande effetto, gran macchia, tocchi risoluti, tagli incrocicchiati, e tutto all’acquaforte; nella seconda, in quella cioè del Mantegna, non effetto ma diligenza, non tocco risoluto ma castigato disegno, non tagli incrocicchiati, ma solo un contorno o taglio semplice, non all’acquaforte, bensì a bulino.¹⁰³

Volendo cercare analogie grafiche tra i disegni del falsario e le incisioni di Francesco Novelli (poiché, come si è detto, i pochi fogli superstiti risultano completamente scollegati), si potrebbero riscontrare tratti molto simili nelle sue incisioni realizzate sulla base dei disegni di Denon (figg. 16-18)¹⁰⁴, e in ultima analisi anche con il segno di alcune riproduzioni delle stampe di Rembrandt. Questi riscontri, tuttavia, non sembrano elementi decisivi che permettano, ad esempio, di preferirlo, in ipotesi, ad altri incisori di riproduzione che si cimentarono sullo stesso Guercino (pur ammettendo che nel suo caso, contrariamente ad altri, esiste la certificazione di una certa voluta attività di falsificazione). In questo quadro ancora sfocato, che si potrebbe definire indiziale, un’ulteriore suggestione deriva da un inedito disegno del falsario proveniente da una collezione privata, che potrebbe far parte dei fogli che Prisco Bagni classificò tra quelli non



direttamente copiati da un soggetto originale guercinesco, ma di invenzione “sullo stile” (figg. 19, 37)¹⁰⁵. Nella parte in basso a destra, in primo piano, due personaggi, uno maschile e uno femminile, sembrano ammicciare verso chi guarda il foglio. Nell’uomo, con un vistoso copricapo piumato, pur nei sommarî tratti a penna, si può riconoscere l’espressione di un ben noto autoritratto inciso da Rembrandt (figg. 19-20). Ma si tratta, ancora una volta, di una suggestione, un troppo esile filo di collegamento.

In conclusione, Francesco Novelli fu anche un falsario di disegni, soprattutto del Guercino. Aveva accesso a fo-

Fig. 19 Falsario del Guercino, *Paesaggio con albero, ponte, fortificazioni e imbarcazioni*, (particolare), collezione privata



Fig. 20 Rembrandt, *Autoritratto*, incisione

gli originali, messi a disposizione dal padre, e la sua attività di incisore lo facilitava nel reperimento delle stampe di riproduzione dei disegni di Guercino che sono alla base di numerose “invenzioni” del falsario. Che si tratti del ben noto *Guercino forger* oggetto delle attenzioni di questa mostra non lo si può affermare con certezza: sulla base degli indizi raccolti non può essere considerato “colpevole” al di là di ogni ragionevole dubbio. Certamente, tuttavia, può apparire, allo stato attuale, come il sospettato con più indizi a carico, perché alla fine del Settecento, ovvero nel periodo nel quale è circoscritta l’attività del falsario, la testimonianza del padre secondo il quale “misesi, non dirò a copiare, ma a contraffare molti disegni, da me posseduti, di primo impeto, e ricercare originali del Guercino” fa emergere esplicitamente e per la prima volta una intenzionale attività di plagio, attuata tra Bologna e Venezia alla fine del Settecento e perdurata probabilmente fino ai primi anni del secolo successivo.

Postilla. Francesco Malaguzzi Valeri e una pista bolognese: Giuseppe Sedazzi (1767-?)

I falsificatori di Guercino furono una schiera piuttosto nutrita, a partire da alcuni seguaci e proseguendo per tutto l’arco del XVIII secolo (figg. 41-43, 45-47). Se Francesco Novelli risulta allo stato l’unico caso per il quale sussiste una documentazione coeva all’attività del famoso falsario catalogato da Prisco Bagni, il suo caso sullo scorcio del XVIII secolo potrebbe non essere isolato. Un altro falsificatore venne incidentalmente portato in luce da Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928): “Un Giuseppe Sedazzi” – scriveva lo storico reggiano in un articolo del 1919 – “buon restauratore, conoscitore e sagace antiquario, s’era messo a contraffare, con fortuna, i disegni del Guercino: ciò che potrebbe spiegarne la pleora nelle raccolte pubbliche e private”¹⁰⁶. Come noto, Malaguzzi Valeri si era occupato di disegni antichi, redigendo un primo catalogo dei fogli di Brera¹⁰⁷ e seguendo la nascita della raccolta grafica dei musei della sua città natale, Reggio Emilia¹⁰⁸. Se ciò rende sufficientemente attendibile la fonte – considerando anche che lo studioso ricoprì dal 1914 il ruolo di direttore della Pinacoteca di Bologna¹⁰⁹, carica che lo portò a conoscere di certo le opere su carta che figuravano nel suo allestimento e ad esplorare gli archivi dell’istituzione – la laconica citazione riportata in precedenza risulta purtroppo disseminata quasi casualmente in un discorso più generale sull’arte bolognese del Settecento. Inoltre, contrariamente alla solita indole assai puntuale dello storico reggiano, formatosi proprio in ambito paleografico¹¹⁰, questa notizia non è suffragata da una nota o da un minimo appoggio, storico o archivistico, che la giustifichi.

Il *curriculum vitae* di Giuseppe Sedazzi (1767-?), ricavabile da notizie scarse in fonti per lo più coeve o più recenti ma sparse in pubblicazioni che si occupano di restauri storici, conferma parte del profilo tracciato da Malaguzzi Valeri, ma tace in ogni caso una possibile attività contraffattiva. Pittore, antiquario mediatore di opere d’arte e restauratore, era noto a Bologna come proprietario del palazzo Leoni con gli affreschi di Nicolò dell’Abate, restaurati dal figlio Luigi (1787-1833), che ne ereditò il mestiere¹¹¹. Si formò presso l’Accademia

Clementina ed ebbe rapporti con il pittore Pietro Fancelli¹¹², ma allo stato non sono documentati (restando comunque probabili) contatti particolarmente stretti con il Sordino, che come visto è il primo a menzionare la figura del falsario. I due, come restauratori, lavorarono sullo stesso cantiere nel 1793, quando furono impegnati in “riattamenti” di dipinti nella chiesa dei Servi a Bologna¹¹³, ma la notizia resta allo stato isolata. Nicola Giordani, ricostruendone la biografia attraverso i principali restauri compiuti, rileva che il nostro “sembra godere di una certa stima presso gli accademici clementini, che infatti parlano di lui in termini di ‘approvato riattatore’”¹¹⁴. Lo studioso, pur avendo documentato puntualmente con notizie d’archivio questa attività, non ha riscontrato notizie su falsificazioni guercinesche, e non cita in tal senso lo spunto di Malaguzzi Valeri, che è finora caduto nel vuoto. Nel 1826 Bianconi restituiva ancora una laconica biografia di Sedazzi: “Bolognese nacque nel 1767 ebbe per maestri Giuseppe Barozzi nell’ornato, e nella figura Giuseppe Varotti. Ma si diede a restaurare quadri antichi, e vi è riuscito plausibilmente. Vive in patria”¹¹⁵. Gaetano Giordani lo ricorda tuttavia – ed è tratto analogo con Francesco Novelli – come “mediocre pittore”, ma in compenso era considerato “gran conoscitore di antichi dipinti”¹¹⁶. Il figlio Luigi ebbe a sua volta rapporti con Mauro Gandolfi¹¹⁷ e esercitò non solo l’arte di pittore (sempre con scarso successo) e restauratore ma, quel che più interessa, anche quella di antiquario: “si dedicò più che altro al commercio dei quadri”¹¹⁸. In definitiva, comunque, nessuna fonte coeva né i successivi spogli documentari sembrano configurare o anche solo lasciare qualche indizio circa l’attività contraffattiva di Giuseppe Sedazzi, confermando lo spunto malaguzziano. La tragica fine di Francesco Malaguzzi Valeri, morto forse suicida nel 1928¹¹⁹, e una conseguente *damnatio memoriae*, ha dunque nuovamente confinato nel silenzio questa vicenda. E così, al mistero si aggiunge mistero: non è dato infatti sapere se lo storico reggiano aveva effettivamente trovato riscontri su queste falsificazioni di disegni nello stile di Guercino – che dichiarò così perentoriamente di conoscere – eseguite da Giuseppe Sedazzi, o se la sua certezza derivasse, magari, da qualche notizia ricavata nell’ambiente degli antiquari bolognesi, al quale, anche

per le ultime tragiche vicissitudini della sua vita, Malaguzzi era strettamente legato¹²⁰.

1. P. Bagni, *Il Guercino e il suo falsario. I disegni di paesaggio*, Bologna 1985; Id., *Il Guercino e il suo falsario. I disegni di figura*, Bologna 1990.
2. D. Mahon, *Introduzione*, in Bagni, *Il Guercino e il suo falsario. I disegni di paesaggio...* cit., p. 8.
3. *Il Guercino e il suo Falsario: i disegni di paesaggio by Prisco Bagni. Review by: Nicholas Penny*, in “The Burlington Magazine”, Vol. 129, n. 1013 (Agosto 1987), pp. 542-544.
4. A. Barontini, *Alla ricerca di Modì. Angelo Froglia e la performance che mise in crisi la critica*, Firenze 2010; M. Loffredo, *Modì e la “burla di Livorno”*, in *Contraffazione dell’arte, arte della contraffazione*, a cura di P. Refice, Firenze 2014, pp. 79-104.
5. E. Hebborn, *Drawn to Trouble*, Edimburgo 1991.
6. Mahon, *Introduzione*, in Bagni, *Il Guercino e il suo falsario. I disegni di paesaggio...* cit., p. 9.
7. Bagni, *Il Guercino e il suo falsario. I disegni di paesaggio...* cit., p. 57.
8. Mahon, *Introduzione*, in Bagni, *Il Guercino e il suo falsario. I disegni di paesaggio...* cit., p. 9.
9. Bagni, *Il Guercino e il suo falsario. I disegni di paesaggio...* cit., p. 57.
10. Mahon, *Introduzione*, in Bagni, *Il Guercino e il suo falsario. I disegni di paesaggio...* cit., p. 7; Bagni, *Il Guercino e il suo falsario. I disegni di figura...* cit., p. 9; E. Hoffmann, *Neuere Bestimmungen in der Zeichnungsammlung*, in “Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Evkönyvei”, VI, 1929-30 [1931], pp. 263-270, in part. p. 268; un disegno del falsario fu esposto anche nella mostra *Fake? The art of deception*; N. Turner, in *Fake? The art of deception* a cura di M. Jones, Londra 1990, pp.

- 129-130, fig. 135a, dove si ricorda che, a dispetto del riconoscimento della Hoffmann, “his work continued, on occasion, to sell as Guercino’s work until the 1970s”.
11. Guercino *la scuola, la maniera. I disegni degli Uffizi*, a cura di N. Turner, Firenze 2008, pp. 165-167.
12. E. Santarelli, *Catalogo della Raccolta di disegni autografi antichi e moderni donati dal Prof. Emilio Santarelli alla R. Galleria di Firenze*, Firenze 1870, p. 263, n. 34; N. Turner, *Il falsario*, in *Guercino la scuola, la maniera...* cit., pp. 137-140.
13. D. Mahon, *Il Guercino. Disegni*, Bologna 1969, pp. 16-17, nota 31; pp. 182-185; Id., *An Eighteenth-Century faker of Guercino’s Drawings*, in “Apollo”, aprile 1979, p. 316; Bagni, *Il Guercino e il suo falsario. I disegni di paesaggio...* cit., p. 62.
14. Bagni, *Il Guercino e il suo falsario. I disegni di figura...* cit., p. 13; p. 145, n. 124.
15. *Ibid.*
16. *Ivi*, p. 15; *Raccolta di alcuni disegni del Barberi da Cento detto il Guercino incisi in rame e presentati al singolar merito del Sig. Tommaso Jenkins pittore ed accademico di San Luca in atto di rispetto ed amicizia dall’architetto e suo coaccademico Gio. Battista Piranesi*, Roma 1764.
17. Bagni, *Il Guercino e il suo falsario. I disegni di figura...* cit., pp. 15-17; *Eighty-two prints engraved by F. Bartolozzi & c. from the original drawings of Guercino, in the collection of his Majesty*, Londra 1764.
18. R. Morselli, ‘*Dezenhos, Pinturas, Estampes, Camafeos, Moldes et Livros*’. *La collezione dell’architetto portoghese José da Costa e Silva (1747-1819)*, in *Disegni italiani della Biblioteca Nazionale di Rio de Janeiro. La Collezione Costa e Silva*, a cura di A.M. Ambrosini, L. Marques, R. Morselli, Milano 1995, pp. 21-43.
19. R. Morselli, *Falsario del Guercino*, in *Disegni italiani della Biblioteca Nazionale di Rio de Janeiro...* cit., pp. 221-224.
20. Bagni, *Il Guercino e il suo falsario. I disegni di figura...* cit., p. 41, n. 20.
21. *Ivi*, nn. 199, 203.
22. A. Ten Eyck Gardner, *The History of a Collection*, in “The Metropolitan Museum of Art Bulletin”, n.s., vol. 5, no. 8, aprile 1947, p. 218 (ill).
23. *Ivi*, p. 194, n. 162.
24. New York, Metropolitan Museum, inv. 17.97.17; P.G. Tordella, *Il collezionismo dei disegni a Torino e in Piemonte da Emanuele Filiberto all’età napoleonica*, in “...quei leggerissimi tocchi di penna o matita...”. *Le prime collezioni di disegni in Piemonte*, a cura di G.C. Sciolla, Milano 1996, p. 52.
25. Bagni, *Il Guercino e il suo falsario. I disegni di figura...* cit., n. 114.
26. G. Pavanello, *Domenico Zoppetti*, in “Bollettino dei Civici Musei Veneziani”, n.s., 30, 1986, pp. 117-121.
27. Bagni, *Il Guercino e il suo falsario. I disegni di paesaggio...* cit., p. 93, n. 66.
28. *Ivi*, p. 169, n. 139.
29. Bagni, *Il Guercino e il suo falsario. I disegni di figura...* cit., nn. 49, 62.
30. Bagni, *Il Guercino e il suo falsario. I disegni di paesaggio...* cit., p. 89, n. 62.
31. *Ivi*, p. 145, n. 124; C. Loisel, *Musée du Louvre, Inventaire général des dessins italiens. X, Dessins bolonais du XVIIe siècle*, Parigi 2013, vol. II, p. 392, n. 675, non citando la referenza di Bagni, ritiene il foglio un “pastiche dans le style de Guercino par Francesco Bartolozzi?”.
32. Bagni, *Il Guercino e il suo falsario. I disegni di paesaggio...* cit., p. 57.

33. Bagni, *Il Guercino e il suo falsario. I disegni di figura...* cit., p. 10.
34. M. Jaffé, *The Devonshire Collection of Italian Drawings. Bolognese and Emilian School*, Londra 1994, pp. 148-167.
35. Mahon, *Introduzione*, in Bagni, *il Guercino e il suo falsario, I disegni di paesaggio...* cit., p. 9; F. Gozzi, *Guercino e i suoi incisori*, in *Guercino. Le incisioni della Fondazione Cassa di Risparmio di Cento*, Bologna 2008, p. 11 (dove si ricorda anche che le stesse incisioni di Pesne furono ristampate nel 1754 dall'editore veneziano Giambattista Albrizzi, che aveva comprato le lastre originali).
36. Bagni, *Il Guercino e il suo falsario. I disegni di paesaggio...* cit., p. 57 parla di "una tecnica di esecuzione ancora più sciolta e libera di quella di Guercino".
37. Mahon, *Introduzione*, in Bagni, *il Guercino e il suo falsario, I disegni di paesaggio...* cit., p. 9.
38. *Ivi*, p. 7
39. Bagni, *Il Guercino e il suo falsario. I disegni di paesaggio...* cit., p. 57.
40. Bagni, *Il Guercino e il suo falsario. I disegni di figura...* cit., p. 9.
41. Mahon, *Introduzione*, in Bagni, *Il Guercino e il suo falsario. I disegni di figura...* cit., p. 7.
42. A. Paolucci, «Falsi», in *Enciclopedia Feltrinelli Fischer, Arte/2*, a cura di G. Previtali, pp. 171-184, in part. p. 171.
43. G. Atti, *Degli uomini illustri di Cento*, Bologna 1839, s.p., *ad vocem* "Barbieri".
44. G. Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avori, ecc.*, Modena 1870, pp. 153-159; G. Zavatta, *Il collezionismo di disegni a Reggio Emilia e la formazione della raccolta dei Musei Civici: note storiche e contesti*, in *La linea continua. Disegni antichi dei Musei Civici di Reggio Emilia*, a cura di A. Bigi Iotti, G. Zavatta, Milano-Ginevra 2015, pp. 24-30.
45. R. Morselli, *Collezioni e quadriere nella Bologna del Seicento. Inventari 1640-1707*, Torino 1998, p. 342.
46. *Ivi*, p. 360; Guercino compare anche in un'altra stima "di lotto", ovvero "Tre disegni di Lodovico, Guercino, e Guido" per 20 lire.
47. *Ivi*, pp. 372-378.
48. D. Mahon, *I disegni del Guercino della collezione Mahon*, Bologna 1967, p. 7.
49. *Ivi*, pp. 7-8.
50. C.C. Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi del conte Carlo Cesare Malvasia, con aggiunte, correzioni e note inedite del medesimo autore, di Giampietro Zanotti*, Bologna 1841, II, p. 298; la notizia dei dieci volumi ripresa in G. Baruffaldi, *Vite de' Pittori e Scultori ferraresi*, Ferrara 1846, p. 479
51. E. Negro, N. Roio, *L'eredità del Guercino. L'inventario legale di Giovan Francesco e Filippo Antonio Gennari*, Modena 2008.
52. *Ivi*, pp. 53-74.
53. *Ivi*, p. 55.
54. *Ivi*, p. 54.
55. *Ivi*, pp. 64-65.
56. *Ivi*, pp. 55-56.
57. *Ivi*, pp. 53-54.
58. *Ivi*, p. 57.
59. *Ivi*, p. 54.

60. *Ivi*, pp. 58-59.
61. *Ivi*, p. 61.
62. *Ivi*, p. 62.
63. N. Turner, *Livio Mehus, dal Guercino*, in *Guercino la scuola, la maniera...* cit., pp. 117-127.
64. L. Scardino, A. Faoro, *Quadri da Stimarsi... Documenti per una storia del collezionismo d'arte a Ferrara nel Settecento*, Ferrara 1996.
65. *Ivi*, p. 117, n. 422.
66. *Ivi*, p. 123, n. 515.
67. *Ivi*, p. 123, n. 517.
68. *Ivi*, p. 122, n. 505.
69. Mahon, *Introduzione*, in Bagni, *Il Guercino e il suo falsario. I disegni di paesaggio...* cit., p. 9.
70. Sugli inventari riminesi di Guercino si vedano: L. Muti, *Nuovi contributi sulla collezione Manganoni*, in "Romagna Arte e Storia", 31, 1991, pp. 65-76; P. Meldini, *Un tesoro della pittura. Le fonti documentarie della quadreria di Francesco Manganoni*, in *Guercino ritrovato. Collezioni e committenze riminesi 1642-1660*, a cura di P.G. Pasini, Milano 2002, pp. 43-55; L. Muti, *Presentazioni e precisazioni sull'arte di Giovan Francesco Barbieri, detto il Guercino, e sulla collezione di Francesco Manganoni costituita a Rimini nella seconda metà del Seicento*, in *A tu per tu con la pittura. Studi e ricerche di Storia dell'Arte*, a cura di L. Muti, D. di Sarno Prignano, Faenza 2002, pp. 87-109.
71. P.G. Pasini, *Nuove opere riminesi del Guercino*, in "Romagna Arte e Storia", 31, 1991, pp. 48-49; Id., *Schede delle opere*, in *Guercino ritrovato...* cit., p. 119, n. 14 propende invece per l'autografia guercinesca.
72. E. Busmanti, *Jacopo Alessandro Calvi*, Bologna 1989.
73. Jacopo Alessandro Calvi, *Notizie della vita, e delle opere del cavaliere Gioan Francesco Barbieri detto il Guercino da Cento celebre pittore*, Bologna 1808, p. 41.
74. G. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, Bologna 1739, p. 169.
75. Mahon, *Il Guercino. Disegni...* cit., p. 17, nota 33; Morselli, *Carlo Gennari...* cit., p. 207.
76. F. Zeri, *Seven Centuries of Italian Art*, in "Apollo", febbraio 1979, pp. 92-93. Il disegno, con una significativa attribuzione a Grimaldi, si trova oggi al Museo di Honolulu.
77. D. Mahon, *An Eighteenth-century Faker of Guercino's Drawings...* cit., p. 6.
78. G. Ronci, *Disegni italiani nella Biblioteca Nazionale di Rio de Janeiro. Appunti per un catalogo*, in "Bollettino d'Arte", IV, 1957, 42, pp. 135-149; in part. p. 143, nota 35; E. Negro, M. Pirondini, N. Roio, *La scuola del Guercino*, Modena 2004, p. 16.
79. Morselli, *Falsario del Guercino...* cit., p. 222, cat. n. 168.
80. Riferito nella nota dell'editore in *Lettere pittoriche pubblicate in occasione delle nozze Maldura-Rusconi*, Padova 1838, introduzione, s.p.
81. *Ivi*, p. 10.
82. *Ivi*, pp. 19-23.
83. Una particolare indagine sul periodo romano in G. Wiedmann, *Pier Antonio e Francesco Novelli tra Venezia e Roma*, in *Roma "Il tempio del vero gusto". La pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e a Napoli*, a cura di E. Borsellino e V. Casale, Firenze 2001, pp. 263-276; più in generale su Pietro Antonio Novelli: R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, vol. II, Milano 1996, pp. 473-483. Si veda anche G. Nicoletti, *I primi anni dell'attività incisoria di Francesco Novelli (1786-1793). Il corpus della Fondazione Giorgio Cini di Venezia*, tesi di laurea, relatore prof. A. Tomezzoli, a.a. 2015-2016, pp. 128-133 per le incisioni derivate da soggetti di Denon.

84. *Lettere pittoriche pubblicate in occasione delle nozze Mal-dura-Rusconi...* cit., p. 30.
85. *Memorie della vita di Pietro Antonio Novelli scritte da lui medesimo*, in *Per le auspicate nozze del marchese Giovanni Salvatico colla contessa Laura Contarini*, Padova, Tipografia della Minerva, 1834.
86. *Ivi*, p. 33. Sulla figura di Francesco Gennari (n. 1744) e sul suo ruolo nella dispersione dei disegni si rimanda al testo di Fausto Gozzi in questa stessa sede; si veda inoltre Mahon, *Il Guercino. Disegni...* cit., p. 17, nota 33.
87. *Memorie della vita di Pietro Antonio Novelli...* cit., p. 21.
88. *Ibid.*
89. *Il contributo di Francesco Novelli all'illustrazione libraria tra Sette e Ottocento*, in *Il cielo o qualcosa di più. Scritti per Adriano Mariuz*, a cura di E. Saccomani, Padova 2007, p. 421, fig. 2: è riprodotta una testa femminile di Parmigianino realizzata da Francesco Novelli. Anche altre sue incisioni risultano nello stile dell'artista emiliano. Anche il "maestro" Vivant Denon dedicò particolare attenzione a Parmigianino, soggetto di numerose sue incisioni: TIB, 121/1, pp. 306-319, nn. 370-383; nn. 403-404.
90. Per quanto riguarda Guido Reni, esiste un'attestazione pubblicata in Pugliese, *Il contributo di Francesco Novelli all'illustrazione libraria...* cit., p. 421, fig. 1: incisione di Francesco Novelli riprodotte una "Mater amabilis".
91. Comparsa in una prima versione, poi ampliata, in G.B. Perini, *Di Francesco Novelli incisore veneziano*, in "Strenna Veneziana", III, 1886, pp. 61-110; Id., *Della vita e delle opere di Francesco Novelli pittore ed incisore veneziano*, Venezia 1888. In entrambi i casi l'autore fa ampio uso di stralci tratti dalle *Memorie della vita di Pietro Antonio Novelli scritte da lui medesimo*, riportando quasi per intero i passi, qui esposti, su Francesco, opportunamente tagliati laddove si parla di contraffazione.
92. Perini, *Della vita e delle opere di Francesco Novelli...* cit., p. 57.
93. *Stampe incise da Francesco Novelli veneto accademico professore dell'insigne Accademia di pittura, scoltura e architettura di Venezia: Dall'autore presentate in dono alla stessa Accademia*, Venezia 1792; ristampate postume nel 1840 e ancora nel 1844: *Album di quarantauna incisioni del celebre Rembrandt ritagliate da Francesco Novelli per la prima volta ora raccolte e con brevi illustrazioni dichiarate da Francesco Zanotto*, Venezia 1844.
94. Perini, *Della vita e delle opere di Francesco Novelli...* cit., pp. 22-23. Lo tesso Vivant Denon trasse alcuni soggetti da Rembrandt: TIB, 121/1, nn. 385, 409-419.
95. A tal proposito è molto significativo un passo dell'elogio dell'opera comparso sulle *Memorie per servire alla storia letteraria e civile*, anno MDCCXCIII, num. IX e XII, Arti: "devesi proprio ringraziare il sig. Novelli per aver restituito al commercio ed al pubblico un Autore, cui la rarità e l'eccessivo costo aveva fin qui confinato e chiuso gelosamente ne' gabinetti dei raccoglitori più doviziosi".
96. P. Pugliese, *Francesco Novelli (1767-1836) illustratore di libri*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", t. CLXIII, a.a. 2004-2005, II, pp. 379-455; Ead., *Il contributo di Francesco Novelli all'illustrazione libraria...* cit., pp. 419-423, 481-483.
97. Pugliese, *Francesco Novelli (1767-1836) illustratore di libri...* cit., p. 383.
98. *Disegni antichi del Museo Correr di Venezia*, a cura di T. Pignatti, vol. V, Venezia 1996, pp. 102-111, nn. 1282-1298.
99. Perini, *Della vita e delle opere di Francesco Novelli...* cit., p. 42, in realtà, elenca tra gli artisti riprodotti anche "Guercino", ma non è oggi nota nessuna incisione di Francesco Novelli dall'artista centese. La presenza di riproduzioni da Guercino, in ogni caso, se fosse anche avvenuta, si configurerebbe come rara o sporadica.
100. TIB, 121/1, Denon incise numerosi soggetti "after Guercino", pp. 276-297, nn. 341-361, tra i quali tre incisioni ricavate dai disegni in suo possesso: "tiré du Cabinet de Monsieur Denon" (nn. 343, 349, 361).

101. *Disegni del Mantegna incisi da Francesco Novelli*, Venezia 1795; i disegni furono riclassificati già da G. Fiocco, *Un libro di disegni di Marco Zoppo*, in *Miscellanea di storia dell'arte in onore di Igino Benvenuto Supino*, Firenze 1933, pp. 337-351; si veda anche in H. Chapman, *Padua in the 1450s: Marco Zoppo and his contemporaries*, London 1998 e soprattutto C. Furlan, *Aspetti del collezionismo d'arte nel Friuli del Settecento: l'ambiente udinese, Giambattista de Rubeis e l'album di disegni "mantegneschi" del British Museum in Arte, storia, cultura e musica in Friuli nell'età del Tiepolo*, a cura di C. Furlan e G. Pavanello, Udine 1998, pp. 177-189.
102. Perini, *Della vita e delle opere di Francesco Novelli...* cit., pp. 31-32.
103. *Ivi*, p. 32.
104. TIB 121/1, pp. 371-374, nn. 008-011.
105. Bagni, *Il falsario del Guercino. Disegni di paese...* cit., paragrafo finale sui disegni di invenzione del Falsario.
106. F. Malaguzzi Valeri, *Attraverso la pittura bolognese del Settecento*, in "Emporium", L, 295, luglio 1919, p. 15. Devo a Franco Pozzi la segnalazione di questo ulteriore "caso".
107. F. Malaguzzi Valeri, *I disegni della R. Pinacoteca di Brera*, Milano 1906.
108. Zavatta, *Il collezionismo di disegni a Reggio Emilia...* cit., pp. 32-33.
109. G.P. Cammarota, *Francesco Malaguzzi Valeri direttore e soprintendente*, in *Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928) tra storiografia artistica, museo e tutela*, a cura di A. Rovetta, G.C. Sciolla, Milano 2014, pp. 293-318.
110. L. Cerasi, *Francesco Malaguzzi Valeri archivist a Bologna*, in *Francesco Malaguzzi Valeri...* cit., pp. 41-50.
111. Malvasia, *Felsina pittrice...*, ed. 1841, cit., p. 128, nota 1: Luigi Sedazzi risulta "ristauratore di quari, il quale ha ritoccato questo eccellente lavoro (gli affreschi abateschi) nel 1819, dopo tale restauro ha perduto e perde sempre più la sua prima bellezza".
112. I due artisti compaiono come testimoni insieme in un documento del 1832: carta d'archivio pubblicata in un supplemento allegato a *Aquilana seu Minorum S. Francisci*, Roma 1828, suppl. 1834, pp. 3-4.
113. N. Giordani, *Il restauro dei dipinti a Bologna nella seconda metà del '700. Problemi, metodi, idee al tempo dell'Accademia Clementina*, Ferrara 1999, p. 161.
114. *Ivi*, pp. 95-96.
115. G. Bianconi, *Guida del Forestiere per la città di Bologna*, Bologna 1826, p. 265.
116. G. Giordani, *Memorie storico artistiche intorno alla chiesa della Madonna della Grada*, Bologna 1851, p. 31; per la sua attività di antiquario e sulla sua figura si veda anche G. P. Cammarota, *Le origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, vol. VI, Bologna 1997, p. 555.
117. In particolare con Mauro: D. Biagi Maino, *Gaetano Gandolfi*, Torino 1995, p. 376.
118. *Il Comune di Bologna rassegna mensile di cronaca amministrativa e di statistica*, Bologna 1925, p. 391.
119. L. Ciancabilla, *Bologna "Mecca degli antiquari". L'affaire Malaguzzi Valeri*, in *Francesco Malaguzzi Valeri...* cit., pp. 361-371.
120. *Ibid.*



Fig. 21
Falsario del Guercino,
*Paesaggio con cavallo
imbizzarrito*, Cento,
Pinacoteca Civica



Fig. 22
Falsario del Guercino,
*Paesaggio con due
pescatori e ponte*,
Cento, Pinacoteca
Civica

Fig. 23
Falsario del Guercino,
Paesaggio con albero,
figure, strada e
costruzioni sulla destra,
Cento, Pinacoteca
Civica



Fig. 24
Falsario del Guercino,
Paesaggio con viandanti,
Cento, Pinacoteca
Civica





Fig. 25
Falsario del Guercino,
*Paesaggio con viandanti,
pescatori e un ponte,*
Cento, Pinacoteca
Civica



Fig. 26
Falsario del Guercino,
*Paesaggio con viandanti,
pescatori, un ponte
e villaggio,* Cento,
Pinacoteca Civica

Fig. 27
Falsario del Guercino,
Paesaggio con viandanti
e un villaggio sullo
sfondo, Cento,
Pinacoteca Civica



Fig. 28
Falsario del Guercino,
Paesaggio con viandanti
e villaggio a destra,
Cento,
Pinacoteca Civica



Pagine seguenti
Fig. 29
Falsario del Guercino,
Paesaggio con viandanti
e figure che attraversano
un ponte, Cento,
Pinacoteca Civica







Fig. 30
Falsario del Guercino,
*Paesaggio con viandanti
e villaggio*, Cento,
Pinacoteca Civica

Fig. 31
Falsario del Guercino,
Paesaggio con viandanti,
Cento, Pinacoteca Civica



Fig. 32
Falsario del Guercino,
*Paesaggio con viandanti e città
sullo sfondo a destra*,
Cento, Pinacoteca Civica





Fig. 33
Falsario del Guercino,
*Paesaggio con viandanti
e figure che attraversano
un ponte*, Cento,
Pinacoteca Civica



Fig. 34
Falsario del Guercino,
*Paesaggio con viandanti
e fortificazione*, Cento,
Pinacoteca Civica

Fig. 35
Falsario del Guercino,
Paesaggio con viandanti,
Cento, Pinacoteca
Civica



Fig. 36
Falsario del Guercino,
Paesaggio con rovine,
Cento, Pinacoteca
Civica







Fig. 37
Falsario del Guercino,
Paesaggio con viandanti,
borgo fortificato e
imbarcazioni,
collezione privata



Fig. 38
Falsario del Guercino,
*Paesaggio con viandanti
e uomini in barca*,
Cento, collezione "AS"



Fig. 39
Falsario del Guercino,
Paesaggio con viandanti,
Cento, collezione "AS"



Fig. 40
Falsario del Guercino,
Paesaggio con viandanti e chiesetta,
Bologna, Maurizio Nobile



Fig. 41
Ambito emiliano
del XVIII secolo,
*Paesaggio con viandanti
e casolare*, nei modi
di Guercino, Cento,
Pinacoteca Civica

Fig. 42
Ambito emiliano
del XVIII secolo,
Studio di alberi e rocce, nei
modi di Guercino, Cento,
Pinacoteca Civica



Fig. 43
Ambito emiliano
del XVIII secolo,
Studi di alberi e rocce, nei
modi di Guercino, Cento,
Pinacoteca Civica





Fig. 44
Falsario del Guercino,
Scena di sacrificio,
Bologna, Pinacoteca
Nazionale, inv. 1675



Fig. 45
Ambito emiliano (?)
del XVIII secolo, a
imitazione di Guercino,
*San Girolamo in
preghiera*, Bologna,
Pinacoteca Nazionale,
inv. 1816



Fig. 46
Ambito emiliano (?)
del XVIII secolo, a
imitazione di Guercino,
 *Davide con la testa
di Golia*, Bologna,
Pinacoteca Nazionale,
inv. 1618 (con iscrizione
di D. Mahon sul
montaggio: "Tardo
imitatore di Guercino").



Fig. 47
Ambito emiliano (?)
del XVIII secolo, a
imitazione di Guercino,
*Figura maschile con libro,
calamaio e penna*, Cento,
Pinacoteca Civica

biennale disegno rimini

DB



NFC
edizioni



Euro 30,00