

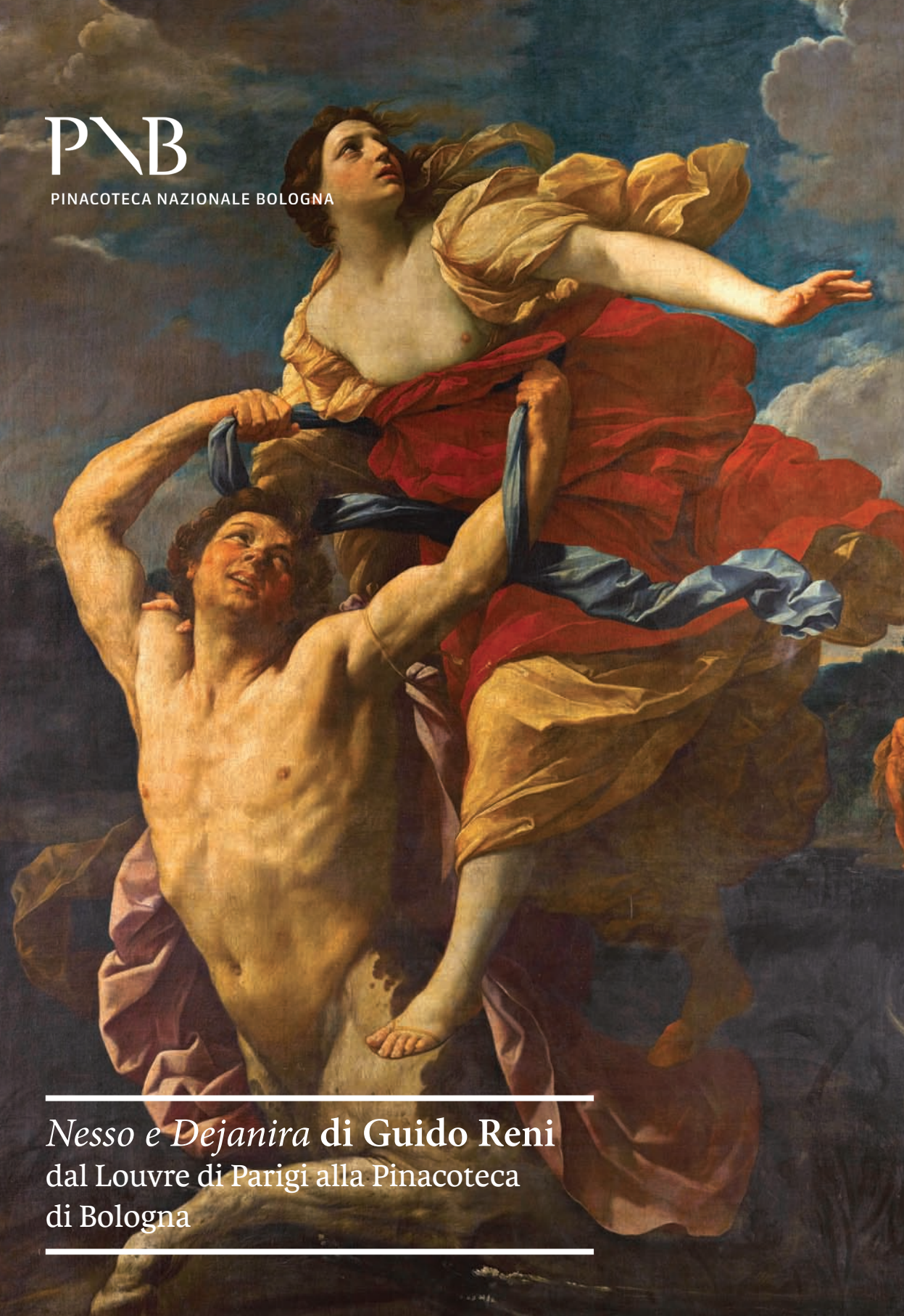
**PNB**

PINACOTECA NAZIONALE BOLOGNA

---

*Nesso e Dejanira* di Guido Reni  
dal Louvre di Parigi alla Pinacoteca  
di Bologna

---



---

***Nesso e Dejanira* di Guido Reni**  
dal Louvre di Parigi alla Pinacoteca  
di Bologna

---

*a cura di*  
Mario Scalini  
Elena Rossoni



Polo Museale  
Emilia Romagna

PNB

PINACOTECA NAZIONALE BOLOGNA

*Nesso e Dejanira* di Guido Reni  
dal Louvre di Parigi alla  
Pinacoteca di Bologna  
6 settembre 2017 -  
7 gennaio 2018

Mostra e catalogo a cura di  
*Mario Scalini*  
*Elena Rossoni*

Testi di  
*Mario Scalini*  
*Stéphane Loire*  
*Elena Rossoni*

Redazione  
*Marco Argentina*  
(grafica e impaginazione)  
*Chiara Cassinelli*  
(correzione bozze)  
*Simone D'Andola*  
(revisione bibliografia)  
*Vladimir Fava* (comunicazione)  
*Annalisa Sabattini*  
(grafica e impaginazione)

Ufficio mostre  
*Emanuela Fiori*  
*Francesca Fionda*

Allestimento opere  
*Antonio Palermo*  
*Andrea Trivellone*

La mostra non avrebbe avuto  
corso senza l'appoggio dei  
collegli francesi  
*Sébastien Allard*  
*Nicole Garnier*  
*Stéphane Loire*  
*Jean Luc Martinez*  
*Pierre Rosenberg*  
e di quelli italiani  
*Manuel Guido*  
*Luigi Malnati*  
*Ugo Soragni*  
*Anna Stanzani*  
*Antonio Tarasco*

Si ringrazia per l'usuale  
preziosa collaborazione  
*Grazia Agostini*  
*Marco Baldassarri*  
*Daniela Bertocci*  
*Antonio Pietro Perrone*  
e tutto il personale di  
accoglienza e vigilanza del  
museo

© 2017 Mibact

Polo Museale Emilia-Romagna

Edito da Agenzia NFC

ISBN 9788867261314

Con la collaborazione di



Società  
di Santa Cecilia

AMICI DELLA PINACOTECA  
DI BOLOGNA





# Indice

- 5      Presentazione  
         *Mario Scalini*
- 7      Il paradigma della bellezza. Reni e Raffaello  
         *Mario Scalini*
- 17     *Dejanira rapita dal centauro Nesso*  
         del Museo del Louvre  
         *Stéphane Loire*
- 39     Guido Reni, “sopra d’ogni altro famoso ed  
         eccellente”  
         *Elena Rossoni*
- 66     Bibliografia

## Presentazione

Mario Scalini

Guido Reni è per Bologna quello che Botticelli è per Firenze e Raffaello per Roma; egli rappresenta e “incarna” nell’opera sua l’idea stessa della Classicità, del Bello Ideale che il neoclassicismo canoviano decreta come punto di riferimento per l’arte dei secoli a venire restaurando i canoni della statuaria greca di quinto e quarto secolo avanti Cristo.

La città si è privata temporaneamente di uno dei suoi capolavori simbolo, la *Strage degli innocenti* di Guido per consentire la presenza dell’opera ad una mostra al Musée Condè di Chantilly che affronta trasversalmente, da un punto di vista cronologico, il divenire del soggetto da Poussin a Picasso. Nell’esposizione, così fortemente voluta da Pierre Rosenberg, nume tutelare della storia e critica d’arte francese al punto da non necessitare presentazioni, l’opera d’arte bolognese sarà una delle gemme primarie del percorso. In generoso scambio di questo sforzo, che paradossalmente riporta, per amicizia tra i popoli, nella cugina Francia, una tela che Napoleone avrebbe voluto fosse stabile “ornamento” delle sue glorie militari al Louvre, il massimo museo francese ha concesso in prestito per esportarla alla Pinacoteca Nazionale di Bologna un’altra preziosa tela di Reni.

*Nesso e Dejanira* è la più enfatica e rutilante delle tele che il nostro ebbe ad eseguire per i Gonzaga, signori di Mantova, e che la sfortunata sorte di quella famiglia portò oltr’Alpe già durante il Seicento, ma che la bramosia collezionistica di Luigi XIV assicurò definitivamente al ricco patrimonio culturale della Francia.

Difficile restare indifferenti alla grazia ed alla gioiosa enfasi che contraddistingue questa tela. Estrapolata dal gruppo gonzaghesco delle *Storie di Ercole*, la grande tela da galleria, comunica al meglio la maestria compositiva sottesa all’ideazione e propone un dinamismo che nessun’altra opera di Reni, a parte proprio *La Strage degli innocenti*, egualmente dimostra.

È questa un’occasione unica per gli studenti dell’Accademia

di Belle Arti, per i cittadini di Bologna e per gli appassionati d'arte italiani, per godere dell'opportunità di confrontare opere a sfondo storico-mitologico di Reni: opere straordinarie in cui trionfa il piacere ed il gusto per la bella "anatomia", per lo splendore rutilante e festoso dei colori che la pittura italiana non dimenticherà mai.

Riunite nella stessa stanza si trovano ora lo spettacolare *Sansone* (Zambeccari), il *Nesso e Dejanira* (Gonzaga) e quel che resta della tela con *Teseo e Arianna* che la "connoisseurship" degli storici dell'arte delle antiche Soprintendenze ha assicurato al pubblico godimento grazie all'intervento della Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna.

Non voglio togliere al lettore il gusto di scorrere e fare propri i saggi di Elena Rossoni e Stéphane Loire cui rimando senz'altro. Esterno qui, a nome di quanti godranno di questa iniziativa, il mio più riconoscente saluto, augurandomi che questa iniziativa possa conoscere un seguito in proficui scambi scientifici futuri tra musei.

## Il paradigma della bellezza. Reni e Raffaello

Mario Scalini



**Fig. 1**  
Da Guido Reni,  
Giangiacomo Sementi, copia  
ridotta dalla  
Cleopatra Corsini,  
Torino, Musei Reali, inv. 117

Nel giugno del 1617 Guido Reni veniva invitato alla corte dei Gonzaga a Mantova per condurre, a fresco, alcune decorazioni per quella che era la famiglia di collezionisti più munifica del Settentrione d'Italia. Il soggetto scelto, naturalmente 'di storia', avrebbe impegnato il maestro in qualcosa che non poteva certo essere considerato di *routine*.

Questo evento suggellava indiscutibilmente il successo dell'artista, allora quarantaduenne, anche nell'ambito della pittura profana. Le sue opere giovanili e quelle della prima maturità, rappresentate in sommo grado nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, dove le ha portate il vento delle secolarizzanti requisizioni napoleoniche e poi la lungimirante politica culturale e di formazione artistica

a seguire, sono capolavori commissionati da una élite religiosa per un popolo di fedeli non privi di educazione estetica e di acribia critica. D'altro canto la celebrazione dell'artista come pittore di soggetti sacri fu tale, dal 1630 in poi, da varcare persino i limiti delle Alpi.

Di alternativo ed integro, nella seconda città dello Stato della Chiesa, ormai resta il solo *Sansone* (1614-1616, fig. 26), possente figura di eroe biblico, così accortamente esibita in un'edonistica consapevolezza della propria potenza estetica e della propria forza fisica, motivi di perdizione dell'eroe nell'allontanarlo dalla consapevolezza, umile, che solo da Dio discendono le capacità e le virtù umane. Che fosse questo il senso che lo Zambeccari



attribuiva al suo sovracamino, quando lo commissionò al pittore (Malvasia 1678), è difficile dire, ma certo l'artata 'avvitatura' del possente combattente lo farebbe supporre. Vero è che molte 'mezze figure' dovevano essere visibili in città: Lucrezie, Cleopatre, Sibille ed altre 'eroine' che comunque alludevano, domesticamente, alla virtù femminile come anche la recente esposizione dedicata alla matrona romana ha potuto puntualizzare<sup>1</sup>. Malgrado ciò, raramente è dato incontrare nell'opera del maestro figure intere, piccole od al naturale, che proponessero femmine o maschi di bellezza tale da chiederci di soffermarci per leggere con maggior attenzione come e cosa sottendano così preziose prove di Guido.

La magnifica *Cleopatra Corsini* (1626) (qui proponiamo una felice copia ridotta, fig. 1), che moralmente giganteggia anche a paragone con le monumentali ignude di Albrecht Dürer o di Lucas Cranach, fa parte di quell'empireo di semidei proiettati fuori dal tempo che, perdendo il loro connotato storico iconografico, finiscono per comporre, nel nostro immaginario, un pantheon di mirabili figure, femminili nel caso, che ancora perseguivano quanti vorrebbero staccare dai parametri estetici prassitelici l'idea della *pulcritudo* contemporanea<sup>2</sup>. Non a questo si restringe però il classicismo del nostro protagonista: tutto intento a riproporre canoni estetici volumetricamente torniti e cromaticamente opalescenti nel vibrante biancore delle carni vivificate da una luce quasi sempre lunare.

Da dove nasce il nitore estetico di Reni, se non dalla presenza tutta locale e tutta sacra della straordinaria fioritura rinascimentale di Bologna? Facendo un passo indietro nel tempo si ritrovano infatti anche le ragioni della commissione Gonzaga del 1617. Non è forse possibile, se non fidando nella voglia di "avventura culturale" ed approfondimento del nostro pubblico, ritessere quella che poteva essere, al tempo della signoria del Bentivoglio, la cultura cortigiana e laica della maestranze, dei nobili e del popolo della città? Qualche bel saggio ed una documentata ed articolata mostra di qualche anno fa (2006)<sup>3</sup>, ha inteso colmare questa lacuna o per lo meno tracciare un viatico per approfondire la tematica. Da quell'intervento è possibile ricavare le connessioni che mettevano in primo piano nella città e nel centro dell'Emilia

(di cui si ricordi, Ferrara era nel Cinquecento un cuore pulsante), le figure di maestri come Garofalo, Costa, Francia e altri pittori che un'auto considerazione forse un po' troppo critica, ha finito per rendere di secondo piano rispetto ai più fortunati protagonisti toscani e romani di quella stagione.

Sicuramente per capire il classicismo di Reni non si può prescindere dal culto che si ebbe per la grande pala di Raffaello: la *Santa Cecilia*; a ragione, ancor oggi vissuta nel capoluogo emiliano come Palladio insostituibile della collettività. Tuttavia questo forse non basta, o meglio, forse tutto ciò può oggi essere integrato da alcune considerazioni su quanto avvenne, nel secolo esatto che trascorse dall'arrivo di quest'opera romana per San Giovanni in Monte sino alla stesura della tela che oggi la Pinacoteca Nazionale di Bologna può mostrare al suo pubblico più attento e fedele come scambio col Louvre.

Altri darà qui contezza del percorso stilistico di Reni, così come altri darà un quadro esaustivo e puntuale di come si siano susseguite le evenienze storiche che han condotto così lontano dal luogo di origine il dipinto con Nesso e Dejanira. Per conto mio, credo di poter fare un utile servizio al visitatore ed al lettore eventuale di queste pagine, ricordando che le opere di Raffaello costituirono, per i pittori emiliani, un testo fondamentale per formare il proprio gusto e riprovare la propria abilità tecnica.

La *Madonna Sistina*<sup>4</sup> (giunta dal convento di San Sisto a Piacenza nelle mani degli Este ed ora alla Gemäldegalerie di Dresda dal 1754 a seguito delle acquisizioni di Augusto III di Polonia) è senza meno uno dei capolavori più noti del maestro urbinato fuori d'Italia, ma quando era a Modena costituiva un sicuro riferimento per gli studi e per i pittori che venivano ammessi a studiarla e copiarla nella galleria del Palazzo Ducale degli Este. Sarà bene ricordare che per i nostri predecessori anche opere che oggi vengono ritenute 'di bottega' o non completamente autografe, erano, di fatto, da leggere sotto l'egida del nome del più prestigioso capo bottega. Così era per una commissione della famosa badessa Giovanna da Piacenza che, non paga della straordinaria decorazione a fresco del Correggio, aveva tentato anche di avere una tavola di Raffaello, ottenendo, tuttavia, un bel lavoro per lo più di Giulio Romano, con il Cristo tra la

Vergine e San Giovanni, mentre in basso stanno San Paolo (allude all'intitolazione del convento) e Santa Caterina d'Alessandria (fig. 2) nella forma della *deesis*<sup>5</sup>.

La non mediocre qualità di questo dipinto, lungamente celebrato e considerato più di Raffaello che d'altri, può essere utilmente



confrontata con quella di una testa femminile, purtroppo assai offuscata da interventi antichi di restauro, che a Giulio Romano l'han fatta riferire negli inventari della moderna Galleria Estense di Modena. Questa buona prova, rivelatasi di maggior interesse di quanto non sia possibile percepire *ictu oculi*, grazie alle moderne indagini con sistemi di scansione *multilayer*, si riscontra con facilità negli antichi inventari estensi come riferita a Raffaello e descritta come “testa di donna”, mancando in tutto elementi che la riconnettano con la così detta *Perla* di Madrid,

dipinto di grande respiro che ha comunque suscitato, nel tempo, riflessioni di conoscitori che han talora preferito assegnare la grande tavola a Giulio piuttosto che al capo della bottega<sup>6</sup>.

Di questa piccola tavola, adorna di una prorompente cornice a girali, già ornata in alto dell'aquila estense a volo dispiegato, come si trova su gran parte di quelle dei dipinti ceduti all'Elettore di Sassonia nel 1754, che ha avuto nel tempo considerevole fortuna presso i pittori emiliani, se ne conoscono diverse copie o derivazioni, alcune delle quali assai puntuali, al punto di finire nei cataloghi di disegni ritenuti del nostro Raffaello pur essendo, a ben guardare, oggi, dopo la spettacolare mostra dell'Ashmolean Museum di Oxford, penosamente carenti<sup>7</sup>. Malgrado alcune ritrosie della critica, comprensibilmente prudente, ma avvezza

**Fig. 2**  
Bottega di Raffaello  
(Giulio Romano), *Deesis*,  
Parma, Complesso  
Monumentale della Pilotta,  
inv. 371

a giudicare dando poco credito alla 'tradizione' che scaturisce dai documenti, ed ancor meno alla ricerca scientifica tecnica, io sono più che mai dell'avviso che la tavoletta di Modena supporti ciò che resta di una prima redazione della *Perla* (fig. 3), redazione tanto più autografa del lavoro finito oggi a Madrid, da risultare



**Fig. 3**  
Raffaello (già riferito a  
Giulio Romano),  
*La Perla di Modena*  
Modena, Gallerie Estensi,  
inv. 521

imbarazzante nei confronti dei volti della Vergine: tanto più affilato, snello e quasi puntuto, appare il modenese (malgrado le ridipinture) di quanto più gonfio e arrotondato risulti l'esito spagnolo, avvicinandosi ai modi di Giulio Romano. Ci sarà sicuramente modo e tempo perchè la critica riprenda la problematica sottesa alla questione del margine di autografia che si possa riconoscere alla tavoletta modenese, ciò che qui interessa è se, ed in che misura, anche quel piccolo testo, come d'altro canto la tavola della *Pilotta*, possa aver concorso all'idea che un giovane pittore del Cinquecento si poté fare di Raffello senza uscire dalla Padana.

Credo che la risposta possa soltanto essere affermativa, perché diversamente da quanto succede oggi, che la spinta filologia dei conoscitori obbliga a distingui ossessivi di mani, di interventi e di condizioni di conservazione, per l'evidente necessità di soddisfare il bisogno di certezze degli investitori (siano essi privati o musei 'di raccolta' e non di

sedimento dinastico come sono la massima parte di quelli italiani), poco interessava ai nostri antichi mecenati della 'ricollocabilità' commerciale dell'opera.

Il possesso di un capolavoro rispondeva e soddisfaceva a condizioni di tutt'altro genere: prestigio, possibilità di ritorni educativi e sopra tutto gusto personale, visto che non vi era principe che volesse in

fondo ammettere di fidarsi maggiormente dei propri consulenti che del proprio 'intuito' o 'scienza'. Rimandiamo allora ad occasione più favorevole un'ulteriore disamina della storia e della fisicità della tavoletta di Modena e diamo fede ai non pochi disegni esistenti, che la ritraggono (e che non ritraggono affatto la testa



della Vergine della tavola di Madrid), che ci attestano come essa fosse, diversamente dalla *Perla* spagnola, accessibile a copisti e maestri: la testina, nella sua sfarzosa cornice estense da galleria era dunque esibita in Palazzo Ducale con il roboante riferimento a Raffaello. Erano dunque almeno quattro le opere

mobili, due pale e due dipinti da cavalletto, dell'Urbinate o a lui strettamente connesse, che potevano essere studiate e citate dai pittori emiliani. Fatto non marginale era che si trattasse di opere di diversa natura e dunque diversamente esemplari ed esemplificative dell'attività di Raffaello, cosa che per altro rende chiaro il perché, malgrado dovesse essere evidente l'idealizzazione del piccolo volto di Modena, si preferisse leggere questa creazione come un ritrattino, piuttosto che come uno studio, un frammento o un 'esercizio' mentale di Raffaello, cosa che oggi tanto apprezziamo<sup>8</sup>.

Non si può certo dire che la produzione artistica di Guido Reni si sia mai incentrata sulle tematiche classiche, sulla mitologia o sulla storia antica intesa in senso lato; la maggior parte dei suoi dipinti sono infatti a tema religioso e sfondo devozionale, cosa per altro ovvia quando si pensi alla forza educatrice della Controriforma cattolica a seguito del Concilio di Trento e dal clima che gli stessi maestri di Guido avevano instaurato instillando nei più il senso della necessità di un rinnovamento anche linguistico che permeasse l'arte religiosa. Monsignor Giovanni Battista Agucchi

**Fig. 4**  
Guido Reni, copia da,  
*Enea saluta Didone*,  
Kassel, Staatliche  
Kunstsammlungen,  
inv. GK573



(1570-1632), grande estimatore di Annibale Carracci e Domenichino, verso il 1610, aveva già presumibilmente completato il suo *Trattato della pittura* che non andò mai integralmente ai torchi, ma che credibilmente circolò tra gli eruditi e quasi certamente fu ben noto a Bellori. Su questo testo nasceva infatti, o cresceva, la concezione di Giovan Pietro Bellori (1613-1696)<sup>9</sup>, che promuoveva ormai l'arte pittorica e le arti visive a forma di linguaggio primario ed autonomo rispetto alle lettere, interrompendo quella forma di sudditanza culturale che anche dopo le *Vite* vasariane e la fondazione (1563) della Accademia delle Arti del Disegno a Firenze, si era tuttavia mantenuta.

Cosa realmente comportasse nella pratica quotidiana dell'arte, l'adesione al classicismo 'carracesco', lo si comprende proprio osservando come si siano rideterminati i canoni estetici e formali nel trentennio che precedette la commissione gonzaghesca a Reni. Basterebbe l'*Ercole al bivio* di Capodimonte o la *Venere* di Chantilly (oggetto di uno scritto di Agucchi) di Annibale Carracci, per comprendere come l'Accademia, sua e dei fratelli, si sia posta rispetto alla precedente estrosità creativa che chiamiamo Manierismo. Potremmo certamente definire la coerenza formale dei bolognesi una sorta di "ritorno all'ordine", una ripresa più diretta e filologica dell'ispirazione rimodellata sulle antichità classiche che, ovviamente, più che al "magisterio" della pittura antica (rara e guasta già ai tempi di Raffaello), guardava alla statuaria conservatasi e ormai raccolta in copia nelle collezioni romane a partire da quelle papali.

Si guardava dunque, per la pittura, al primo "Prefetto delle antichità" (1515), primo Soprintendente della storia della tutela peninsulare, ossia a Raffaello, come restauratore del classicismo antico nella Roma cristiana. La paradigmatica figura di Raffaello era conoscibile attraverso le incisioni di Marcantonio Raimondi, a partire, per rilevanza, dalla *Strage degli innocenti* che così bene è stata documentata nella sua genesi nella mostra dell'Ashmolean Museum di Oxford di quest'anno 2017. Tanti fogli stampati potevano dare la misura del come il grande caposcuola romano avesse inteso la composizione di storia, l'impianto delle pale devozionali, la suggestione degli spazi e l'intimità degli sguardi, ma certo le opere pittoriche sue e dei suoi strettissimi collaboratori,

sempre accordate sui suoi registri compositivi e cromatici, fornivano ben più preziosi elementi conoscitivi sul livello di finezza preteso, sulla evidenza dell'immagine e la illusione dei volumi e profondità.

A paragone dei suoi contemporanei fu certo Reni il più ossequioso a quei paradigmi e parametri, attento alla proporzione della figura e del volto, specie femminile, finendo per ciò, alla ricerca della grazia perduta, col dare un che di 'effeminato' persino ai suoi eroi classici: dal *Paride che rapisce Elena* (1631) del Louvre ed in variante (ritenuta in un primo momento l'originale e poi riconosciuta non autografa) alla Galleria Spada<sup>10</sup>, sino all'*Enea e Didone* (c. 1630, pure presunta copia, fig. 4) delle Staatliche Kunstsammlungen di Kassel<sup>11</sup>. Così la grande tela che nel 1637 fu commissionata per la regina d'Inghilterra, la francese Henrietta Maria, con *Arianna* (fig. 31), fu giudicata in fine dal cardinal Barberini: quadro "lascivo e tanto più che fu scelta qua la favola, tanto più, mi arresterò d'inviarlo per non aggiungere scandalo a codesti Heretici". In questa composizione e nella figura femminile nuda, che sola si conserva, si mostra però assai bene l'ascendente raffaellesco ed è gran fortuna che l'immagine dell'eroina, recentemente ritrovata, sia esposta in Pinacoteca Nazionale a Bologna<sup>12</sup>. Potere accostare infatti a quest'ultimo capolavoro, seppur decurtato, una delle vitali figure femminili che Reni elaborò per una "favola antica"<sup>13</sup>, permette di metter in evidenza, se mai ve ne fosse bisogno, come quell'ossequio alla linea pura, alle carni luminose e perlacee, che dall'ammirazione di Raffaello gli discese, si mantenne sempre, divenendo anzi, ancor più cifra introitata di armonia e splendore, da cui Reni non volle mai prescindere, neppure all'estremo di una vita complessa e non del tutto serena che i suoi capolavori non tradiscono.

Quale sia stata l'importanza della diffusione delle immagini di Raffaello già negli anni della maturità di Reni, è ricavabile dalle informazioni riportate nel recente lavoro di Francesca Candi<sup>14</sup>, che per altro ricorda come Reni si sia adoperato per far apprendere l'arte dell'acquaforte al lorenese Jean Boulanger, splendido e poco rinomato artista che dette il meglio di sé alla corte di Francesco I d'Este dal 1630. Tuttavia, resta evidente che a monte della

fortuna del bolognese stava la consapevolezza collettiva del riferimento all'insuperabile modello romano rinascimentale che aveva saputo tradurre in una lingua apparentemente piana ed universalmente accessibile, tanto i valori della Fede e della Religione, quanto le suggestioni dei miti e della storia antica. Qui affondava le sue radici il classicismo reniano, prendendo a piene mani dai pittori locali che pure del raffaellismo erano stati consapevoli partecipi o che in Emilia ne avevano subito l'invadente precetto alla ricerca del paradigma della bellezza.

## NOTE

1 *Lucrezia romana* 2017.

2 Vanno ricordate almeno la *Venere e il Bacco ed Arianna*, ma anche la *Toeletta di Venere*, e via dicendo, senza escludere certo lo spettacolare *Ercole e l'Idra* di Palazzo Pitti con la sua superba cornice, od ancora il *Nesso e Dejanira* di Praga sulla cui autografia si è pure discusso.

3 *La Stagione dei Bentivoglio* 2006.

4 Probabilmente commissionata nel 1512 da Papa Giulio II per la annessione di Piacenza allo Stato Pontificio, ma completata entro il 1514: propone San Sisto e Santa Barbara in adorazione della Vergine col Bambino. Augusto II di Polonia era anche elettore di Sassonia con l'appellativo di Federico II Augusto e per ciò l'opera entrò a far parte con numerosi altri capolavori ceduti dagli Este, della prestigiosa Galleria di Dresda.

5 La tavola si trova nel Complesso della Pilotta, già entrata a far parte *ab antiquo* della Galleria Nazionale di Parma.

6 Scalini 2010, pp. 11-31; l'opera fu già ascritta da Venturi a Giulio Romano, p. 14 in particolare per la citazione, nel 1663, di "[...] un ritratto di altra donna dipinta in tela da Rafaele da Urbino con cornice dorata et intagliata", inutile dire quanto comune sia l'errore di definizione del supporto negli antichi inventari, lo si ricordi, patrimoniali. Cavalcaselle riteneva che la *Perla* di Madrid fosse sostanzialmente lavoro di Giulio Romano in base a disegni di Raffaello.

7 *Raphael. The drawings* 2017, per un raffronto con la tavoletta di Modena si veda anche la impostazione della *Carità* della Albertina (IV 245) posta al 1506-7, pp. 118-119, che propone la testa della figura in modo tale da parere il disegno in controparte per la *Perla*.

8 Va aggiunta al piccolo gruppo di opere anche la *Visione di Ezechiele*, ricordata in casa Hercolani da Vasari, ma anche essa già attribuita a Giulio Romano.

9 Bellori 1672 (1976), per una sua breve biografia si veda Donahue 1970.

10 Pierguidi 2012.

11 Schnackenburg 1996, p. 248.

12 Il merito della identificazione va ad Andrea Emiliani, si veda S. Guarino, in *Pinacoteca Nazionale* 2008, pp. 74-76, n. 36.

13 Il bellissimo disegno preparatorio degli Uffizi (GDSU inv. 12447 F) permette di connettere il panneggio volante della donna con quelli delle *Marie al Sepolcro* di Niccolò dell'Arca a Reni certo familiari; cfr. B. Bohn, in *Le "stanze" di Guido Reni* 2008, pp. 50-51, n. 38.

14 Candi 2016, in particolare pp. 61-64, figg. 33-34 per le incisioni del Coriolano dalla *Strage degli innocenti*, dedicata a Ferdinando Gonzaga Duca di Guastalla e Principe di Molfetta, e fig. 59 per *Nesso e Dejanira*, inciso per la prima volta con le *Storie di Ercole*, da Gilles Rousselet (1669), poco dopo l'acquisizione da Everard Jabach nel 1661, e tanto apprezzate da Filippo Baldinucci (1681-1728, V, p. 322). Le altre tele della stessa serie erano state incise *in primis* da François Chauveau negli anni cinquanta, Candi 2016, fig. 60 per *Ercole ed Acheloo*; e p. 278, n. 153.



## *Dejanira rapita dal centauro Nesso* del Museo del Louvre

Stéphane Loire



Con quattordici quadri di Guido Reni (Bologna 1575 - Bologna 1642), il museo del Louvre possiede una serie di opere dell'artista bolognese eccezionale sia per numero che per ricchezza qualitativa, ma anche per la varietà tematica e per la rappresentatività dei differenti periodi della sua carriera: *Nesso e Dejanira* (fig. 5) è sempre stata tra quelle più ammirate<sup>1</sup>. Questo insieme comprende innanzi tutto tre grandi pale d'altare: *l'Annunciazione* commissionata dalla regina Maria de' Medici e collocata nel 1629 nella chiesa del convento delle carmelitane di rue Saint-Jacques a Parigi, *la Consegna delle chiavi a San*

*Pietro* terminata nel 1626 per la chiesa di San Pietro in Valle di Fano e *la Purificazione della Vergine* sistemata verso il 1636 nella cattedrale di Modena. Si tratta inoltre di alcune opere maggiori destinate a collezionisti: il *David con la testa di Golia* dipinto verso il 1604-1606, una delle rare creazioni caravaggesche del pittore bolognese, un piccolo rame rappresentante *La Vergine con il Bambino e San Giovanni Battista* donato dall'artista al papa Paolo V Borghese verso il 1606-1607, il *Paride rapisce Elena* commissionato entro il 1628 per il re Filippo IV di Spagna e certamente portato a termine l'anno seguente, ed infine quattro altri dipinti le cui origini risultano meno documentate<sup>2</sup>. Infine, Guido Reni è presente al Louvre con quattro grandi tele

**Fig. 5**  
Guido Reni, *Dejanira rapita dal centauro Nesso*, Parigi, Musée du Louvre, inv. INV. 537



a soggetto mitologico consacrate alla storia di Ercole<sup>3</sup> (figg. 5-8). Dipinte tra il 1617 e il 1620 per Ferdinando Gonzaga, sesto duca di Mantova (1587-1626), al fine di decorare una stanza della villa



*La Favorita*, presso Mantova, sono state acquisite per le collezioni di Luigi XIV nel 1662 ed esposte al museo del Louvre a partire dal 1793. Ognuna di esse ha conosciuto una fortuna critica propria, attestata in particolare da numerose copie, incisioni o reinterpretazioni delle loro composizioni, ma devono essere sempre considerate nel loro insieme, come elementi di una sola serie mitologica dipinta dall'artista. È dunque come un insieme che dovranno essere prese in considerazione, sia per le loro origini che per il loro eventuale significato simbolico.

### **La provenienza della *Storia di Ercole***

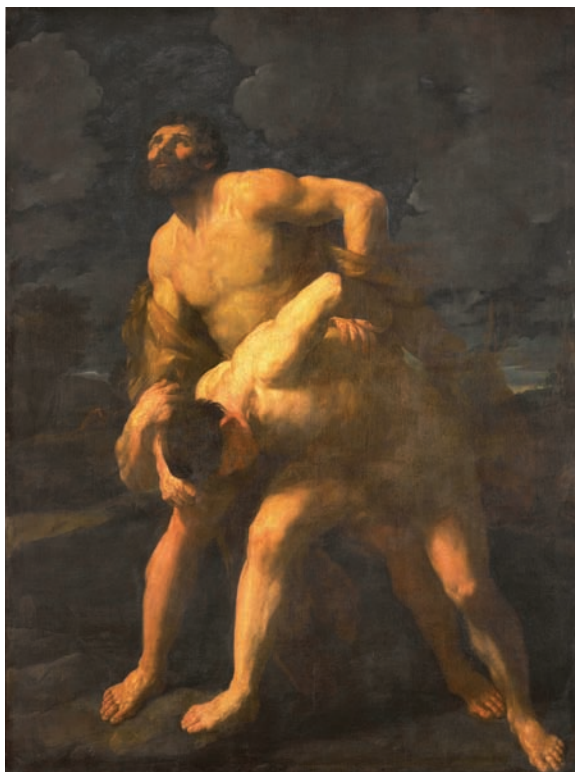
La commissione di questa serie è documentata da diverse lettere indirizzate al duca di Mantova dal conte Andrea Barbazzi, suo agente a Bologna<sup>4</sup>. Fin dal 1614, il duca aveva tentato di assicurarsi i servizi di Guido Reni per l'esecuzione della decorazione a fresco nella sua villa *La Favorita* nei pressi di Mantova<sup>5</sup>. Le difficoltà che l'artista aveva incontrato precedentemente in questa tecnica lo portarono a rifiutare questa commissione<sup>6</sup> e ad inviare al suo posto i suoi discepoli Giovanni Giacomo Sementi e Francesco Gessi<sup>7</sup>. È probabile che questo rifiuto abbia condotto alla commissione da parte di Ferdinando Gonzaga delle quattro tele dedicate alla storia di Ercole. Il pittore bolognese si recò a Mantova poco dopo il 7 luglio 1617<sup>8</sup> e Ludovico Carracci annunciò a uno dei suoi corrispondenti che il suo discepolo di

**Fig. 6**

Guido Reni, *Ercole sul rogo*,  
Parigi, Musée du Louvre, inv.  
INV. 538

una volta era “stato chiamato dal duca di Mantova per farli certi quadri”<sup>9</sup>. Il 1° novembre 1617, Barbazzi scriveva al duca che Guido Reni aveva appena portato a termine per lui una tela, che gli

fece poi pervenire il successivo 10 novembre<sup>10</sup>. Il 20 dicembre 1617, il duca di Mantova inviò al pittore un acconto per altri dipinti, notizia questa che lascia immaginare come l'intera serie fosse stata commissionata da subito tutta insieme, a meno che il Duca non abbia atteso l'arrivo del primo per confermare la richiesta degli altri<sup>11</sup>. Una lettera del 9 gennaio 1619 permette di dedurre che il primo dipinto inviato fosse l'*Ercole sul rogo*<sup>12</sup> (fig. 6). La medesima lettera narra come tre altri dipinti, i cui soggetti corrispondono a quelli conservati al museo del Louvre, fossero destinati alla decorazione di una medesima



sala: il pittore domandò l'invio di una pianta, con una descrizione dell'illuminazione, chiedendo che le misure dei dipinti gli fossero comunicate “nuovamente”. Secondo altre lettere di Barbazzi, un secondo dipinto era stato portato a termine prima del 17 luglio 1619<sup>13</sup> e un terzo era sul punto di essere inviato il 22 aprile 1620<sup>14</sup>. Il 22 luglio 1620, l'ultimo dipinto non necessitava d'altro che d'essere verniciato<sup>15</sup>; un'altra missiva del 22 settembre 1620 lascia pensare che allora fosse già finito<sup>16</sup>: i quattro dipinti della *Storia di Ercole* vennero pertanto completati tra il novembre 1617 e il luglio 1620<sup>17</sup>. Infine, una lettera di Barbazzi del 16 novembre 1622 fa riferimento al prezzo di 200-250 ducati per opera<sup>18</sup>. Non precisando i differenti soggetti, queste lettere non indicano l'ordine dell'esecuzione come certi studiosi hanno invece supposto interpretando la missiva del 9 gennaio 1619, l'unica dove i soggetti sono esplicitamente descritti<sup>19</sup>: questi

**Fig. 7**

Guido Reni, *Ercole e Acheloo*,  
Parigi, Musée du Louvre, inv.  
INV. 536

documenti offrono solo la data del completamento dell'*Ercole sul rogo*<sup>20</sup> (fig. 6). Sulla base dello stile delle tele, sembra possibile collegare quest'ultimo, l'*Ercole e Acheloo* (fig. 7) e *Ercole e l'Idra* (fig. 8) a una "prima maniera" del pittore caratterizzata da "ampie e luminose immagini [che] dominano la superficie



**Fig. 8**  
Guido Reni, *Ercole e l'Idra*,  
Parigi, Musée du Louvre, inv.  
INV. 535

del dipinto su di uno sfondo buio e indefinito"<sup>21</sup>. Il *Nesso e Dejanira* (fig. 5) presenta uno sfondo più chiaro e "le immagini sono più limpide e sciolte rispetto alle altre tre tele". Ma al di fuori di queste considerazioni stilistiche, non possiamo trarre ulteriori conclusioni rispetto alla loro rispettiva data di esecuzione.

Inviata più di un anno dopo la realizzazione dell'*Ercole sul rogo* (fig. 6), la lettera del 9 gennaio 1619 permette di formulare ulteriori ipotesi sulle circostanze della commissione. Barbazzi indicava in effetti al duca come Reni fosse disposto a servirlo "con applicazione e rapidità". Il

pittore non solo chiedeva precisazioni in merito alle dimensioni delle altre tre tele da eseguire, ma anche sull'illuminazione della sala alla quale erano destinate: è possibile che l'*Ercole sul rogo* (fig. 6) sia stato concepito in un primo momento come dipinto isolato, forse come una prima prova. Qualche mese dopo il suo compimento, nel novembre 1617, si poté arrivare alla decisione di farne il punto di partenza di una serie di quattro episodi tratti dalla storia di Ercole, per i quali l'orientamento della luce in ogni dipinto avrebbe giocato il ruolo di elemento unificatore. Le altre tre tele vennero di conseguenza eseguite nei tre anni successivi. È possibile infine che Guido Reni abbia eseguito anche un'altra versione del *Nesso e Dejanira* (fig. 5), di dimensioni pressoché identiche alle altre della serie (fig. 9). Inventariato nel castello

di Praga a partire dal 1685, questo dipinto fu particolarmente ammirato dall'architetto svedese Nicodème Tessin (1688) che lo ritenne superiore a quello del Louvre<sup>22</sup>. Considerato a lungo come una copia o un'opera di bottega, diversi studiosi hanno proposto di recente di riabilitarlo, riconoscendolo come opera autografa



**Fig. 9**

Guido Reni, *Dejanira rapita dal centauro Nesso*, Praga, Obrazárna Pražského hradu, inv. O 104

dell'artista bolognese<sup>23</sup>. È stato infatti sottolineato il suo stretto rapporto con uno dei disegni autografi dell'artista, uno studio per il torso di Nesso<sup>24</sup> (fig. 10). Queste ipotesi risultano di notevole interesse perché potrebbero risolvere alcuni problemi di interpretazione posti da diverse lettere indirizzate da Barbazzi al duca di Mantova tra il 4 gennaio e il 7 giugno 1623, che fanno riferimento a una tela dal valore di 300 ducati che il pittore avrebbe dovuto inviare al duca<sup>25</sup>. Il 25 gennaio 1623 Barbazzi scriveva che il pittore aveva, di propria iniziativa, deciso di riprendere pressoché

interamente la composizione, al fine di renderla più bella<sup>26</sup>. Si è supposto che si potesse fare riferimento al *Nesso e Dejanira* (fig. 5) del Louvre, una seconda versione della composizione che Reni avrebbe rifatto nel 1623, essenzialmente per delle ragioni iconografiche, al fine di mettere in evidenza il salvataggio di Dejanira da parte di Ercole piuttosto che la morte del centauro Nesso<sup>27</sup>.

Il dipinto di Praga (fig. 9) corrisponderebbe pertanto alla prima versione della composizione, terminata al più tardi nel 1620<sup>28</sup>. Resta ad ogni modo sorprendente come le fonti disponibili sul *Nesso e Dejanira* di Guido Reni oggi al Museo del Louvre non facciano alcun riferimento a una eventuale sua sostituzione, né nella corrispondenza che ci è pervenuta, né nell'inventario



delle collezioni Gonzaga stilato nel 1627<sup>29</sup>. In particolare, le radiografie dell'opera del Louvre non hanno rilevato dei pentimenti che confermerebbero un ampio rimeggiamento da parte di Reni agli inizi del 1623<sup>30</sup>, cosa che rende ragionevole l'ipotesi tradizionale di identificarlo come uno dei dipinti

terminati prima del luglio 1620.

La storia successiva delle quattro tele con la *Storia di Ercole* è ben nota. Elencate nell'inventario del 1627 realizzato dopo la morte di Ferdinando Gonzaga, dove vennero stimate 1440 lire<sup>31</sup>, passarono poco dopo nella collezione di Carlo I d'Inghilterra per ritrovarsi intorno al 1640 nella galleria di Saint-James Palace a Londra<sup>32</sup>. Messe in vendita in occasione della rivoluzione inglese del 1649, esposte nel 1650 a Somerset House proprio con tale fine<sup>33</sup>, vennero acquistate per 400 sterline il 23 ottobre 1651 da un certo Grynder<sup>34</sup>. Dovettero passare, poco tempo dopo, al mercante e collezionista di Colonia

Everhard Jabach (circa 1618-1695), che le conservò alcuni anni; Louis I de Boullogne eseguì per lui delle copie molto fedeli e tre delle composizioni furono incise in quell'epoca da François Chauveau<sup>35</sup>. Nel 1662 il re Luigi XIV acquistò da Jabach i quattro dipinti che furono oggetto da allora di grande considerazione<sup>36</sup>: incisi di nuovo nel 1669 da Gilles Rousselet che ricevette 3.000 sterline per le quattro stampe destinate all'impresa del *Cabinet du Roy*<sup>37</sup> (figg. 16-19), poi da Benoît Audran<sup>38</sup>, nel 1682 vennero dotati di cornici realizzate da Philippe (?) Caffieri per essere collocate nel castello di Versailles<sup>39</sup>, nel salone di Apollo o sala del trono, dove rimasero senza interruzione sino alla Rivoluzione<sup>40</sup>. Trasportati a Parigi nel 1791 al palazzo delle Tuileries, figurarono a partire dal 1793 sulle pareti del Louvre dove sono sempre rimasti esposti. Le cornici di Caffieri erano state sostituite nel 1746, ma dal 1784 le quattro tele sono ornate dalle cornici che il conte d'Angiviller, il direttore generale "des Bâtiments du roi" alla fine del regno di Luigi XVI, aveva commissionato il 1° aprile a François-Charles Buteux<sup>41</sup>.



**Fig. 10**  
Guido Reni, *Studio per il torso di Nesso*, Melbourne, National Gallery of Victoria, inv. I278.3.88



## Iconografia

La serie è stata di frequente indicata con il titolo delle *Fatiche di Ercole*<sup>42</sup> ma in realtà solo *Ercole e l'Idra* (fig. 8) e *Ercole e Acheloo* (fig. 7), rappresentano due delle fatiche leggendarie dell'eroe antico. I soggetti non mostrano nemmeno i momenti successivi della sua storia, che si trovano in particolare narrati nel libro IX delle *Metamorfosi* di Ovidio. Quello più brevemente descritto, *Ercole e l'Idra* (fig. 8) costituisce il primo episodio (*Metamorfosi* IX, 69-74): su richiesta di Euristeo, Ercole si reca sulle rive del lago di Lerna per combattere l'Idra, il serpente a sette teste. Non avendo altra arma che la sua clava, Ercole, "supérieur à la crainte, combat le monstre avec une valeur digne de sa naissance" secondo François-Bernard Lépicié (1754), che continua precisando come "la composition du monstre est poétique et fait une belle opposition avec la figure d'Hercule, dont le trait est savant et la disposition contrastée avec tant d'intelligence, que [...] toutes les parties se font valoir les unes par les autres"<sup>43</sup>.

Nell'*Ercole e Acheloo* (*Metamorfosi* IX, 27-88) (fig. 7), l'atleta lotta con Acheloo, figlio di Oceano e di Teti, al fine di ottenere la mano di Dejanira, la figlia di Oieno, re di Calidone, già promessa al suo avversario<sup>44</sup>. Al momento di essere vinto, Acheloo cambia forma e prende l'aspetto di un serpente, poi di un toro, ma Ercole trionferà su di lui in quest'ultima forma strappandogli un corno che le Naiadi riempiranno di frutti e nomineranno il Corno dell'Abbondanza. Il pittore ha collocato a sinistra, sullo sfondo, due minuscole figure che alludono all'esito del combattimento, ma ha soprattutto rappresentato il combattimento con Acheloo sotto il suo aspetto umano. I corpi dei due lottatori possono essere visti come "une étude très particulière pour ce qui regarde les apparences des nerfs et des muscles"<sup>45</sup>, e lo sguardo d'Ercole verso il cielo "semble indiquer par cette expression qu'il tient de lui sa valeur, et qu'il lui demande en même temps un nouveau secours pour obtenir l'avantage d'une victoire disputée"<sup>46</sup>. Nel *Nesso e Dejanira* (fig. 5), Ercole ha sposato Dejanira dopo aver vinto Acheloo e l'ha affidata al centauro Nesso che si è offerto di farla attraversare il fiume Eveno (*Metamorfosi* IX, 101-134). Innamoratosi della principessa, il centauro tenta di rapirla tornando sulla riva del fiume che Ercole aveva già attraversato;

sentendo i richiami di soccorso di Dejanira, quest'ultimo uccide il centauro con una freccia infettata del sangue dell'Idra, un episodio che il pittore ha reso esplicito raffigurando a destra l'eroe mentre tende il suo arco. Secondo Lépicié (1754), "le Centaure aborde au rivage, sur lequel il pose déjà un pied; l'amour, la joie et le plaisir sont peints dans ses yeux; il regarde et tient Déjanire avec un transport qui découvre l'état de son âme. Déjanire fait connaître par son expression craintive, qu'elle a pénétré ses desseins: l'effroi d'un si pressant danger lui fait tourner la tête vers Hercule, qu'elle semble appeler à son secours. Ce héros paraît l'avoir entendu, quoique de l'autre côté du fleuve, et il se dispose à venger l'honneur de son épouse et à punir du même trait l'insolence de ce téméraire"<sup>47</sup>. Infine, nell'*Ercole sul rogo* (fig. 6), l'eroe si immola per mettere fine alle sofferenze provocate da una tunica avvelenata dal sangue di Nesso che il centauro aveva offerto a Dejanira, assicurandola che questa avrebbe impedito ad Ercole di innamorarsi di un'altra donna (*Metamorfosi IX*, 132-133). Con il braccio alzato e gli occhi rivolti al cielo, Ercole "paraît implorer l'assistance de Jupiter" ma "on découvre, par son action et par les expressions de son visage, que la douleur excessive qu'il ressent n'altère en rien sa fermeté héroïque"<sup>48</sup>; nessuna piaga appare sul suo corpo, "le peintre ayant voulu supprimer ces circonstances de sa mort pour ne pas guaster sa figure"<sup>49</sup>. Purificato dal sacrificio, Ercole accederà al rango divino. I quattro dipinti di Reni non sono stati per lungo tempo commentati se non come delle semplici illustrazioni della storia di Ercole, sino a quando si è cominciato a ravvisare una possibile relazione tra le scelte degli episodi e la personalità di Ferdinando Gonzaga, loro committente. Dato che dei temi tratti dalla storia di Ercole erano stati scelti nel XVI secolo per la decorazione di residenze principesche, si è ipotizzato che per il duca di Mantova esse dovessero "proclaim the god-like strenght of Ferdinando's leadership, the heroic virtue and wisdom that ensure his victory in every contest and combat"<sup>50</sup>. Sviluppata in seguito<sup>51</sup>, questa analisi della serie mitologica interpretata secondo la morale cristiana, ha permesso di rilevare delle allusioni alla vita e al matrimonio di Ferdinando Gonzaga,

un cardinale che tornò allo stato laico nel 1612 per governare gli stati della sua famiglia e per perpetuare la discendenza dinastica: Ercole che combatte sarebbe da mettere in relazione con la vittoria di Adamo sul serpente per resistere alle tentazioni; il suo combattimento con Acheloo rappresenterebbe il suo



rifiuto della sensualità pagana, il rapimento di Dejanira da parte di Nesso simbolizzerebbero l'amore carnale e la virilità pagane, e il sacrificio di Ercole attraverso il fuoco e la sua redenzione devono alludere a quelli di Cristo. Per quanto sorprendente una tale interpretazione possa apparire oggi, la portata simbolica della

serie è molto verosimile allorché si esamina in dettaglio l'utilizzo della figura di Ercole nel pensiero medioevale e del Rinascimento: i testi dell'*Ovide moralisé*, dove Ercole appare ad un tempo come un eroe mortale e prefigurazione di Cristo<sup>52</sup>. I differenti eventuali significati che si possono collegare ai diversi episodi sono così numerosi e di così grande rilevanza che si può benissimo supporre che la loro scelta sia stata fatta in funzione di un programma che comportava delle implicazioni morali, storiche, dinastiche e politiche. Non conosciamo l'autore eventuale di questo programma iconografico, ma più che di Reni stesso, potrebbe trattarsi di Ferdinando Gonzaga, o del conte Andrea Barbazzi che fu, forse, all'origine della possibile sostituzione del *Nesso e Dejanira*. Nel 1619 Guido Reni chiese che gli venissero fornite delle precisazioni al fine di far corrispondere la luce interna di ogni dipinto a quella della sala della villa *La Favorita*, alla quale erano destinati. Considerato che due dipinti sono illuminati da sinistra (*Ercole e Acheloo* (fig. 7) e *Nesso e Dejanira* (fig. 5)), mentre gli altri due lo sono da destra (*Ercole e l'Idra* (fig. 8) e *Ercole sul rogo* (fig. 6)), diversi studiosi hanno tentato di immaginare quale potesse essere la loro disposizione<sup>53</sup>. È tuttavia un tentativo vano cercare di tenere conto dei diversi tempi della consegna dei dipinti a Mantova per immaginare la loro disposizione, in quanto ignoriamo l'ordine esatto del loro arrivo; inoltre nulla

**Fig. 11**  
Guido Reni, *Studio per la figura di Dejanira*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 12447F

sappiamo dell'architettura della villa *La Favorita* e in particolare delle aperture della stanza dove vennero collocati. Un altro indizio della loro disposizione potrebbe tuttavia risiedere nelle scene secondarie di due dei dipinti<sup>54</sup>: *Ercole e Acheloo* e *Nesso e Dejanira* mostrano in effetti delle figure minori ma utili



alla comprensione della storia di Ercole. Queste due tele potevano essere collocate un po' più basse delle altre due (*Ercole e l'Idra* e *Ercole sul rogo*), che dovevano inquadrate, se si ammette una distribuzione cronologica dei differenti episodi. In merito alla funzione della sala dove i dipinti vennero collocati, non si doveva certamente trattare della camera nuziale di Ferdinando Gonzaga poiché il ruolo funesto svolto da Dejanira, con la morte del marito, non poteva essere considerato di buon augurio per i novelli sposi<sup>55</sup>. Inoltre, poiché il matrimonio del duca di Mantova si svolse nel 1617, la celebrazione allegorica della sua unione aveva già perso di pertinenza

da tre anni, quando vennero consegnati i tre ultimi quadri. Ad ogni modo, facendo delle supposizioni per analogia con l'utilizzo dei quattro dipinti a Versailles a partire dal 1682, si può immaginare che essi arredassero prima del 1627 una sala ufficiale della villa *La Favorita*, nella quale avrebbero proclamato in maniera fastosa le virtù e le ambizioni del duca di Mantova.

### **La genesi dei dipinti: fonti figurative e disegni preparatori**

Eseguiti a metà della carriera di Guido Reni, i quattro dipinti della storia di Ercole, illustrano perfettamente la sua maestria in quell'epoca: "la concentrazione sulla figura umana, isolata contro uno sfondo scuro e uniforme, porta a queste straordinarie architetture di corpi, che occupano la superficie della tela con impressionante potenza e insieme con una tensione patetica fortissima"<sup>56</sup>. Collocati in primo piano, con un interesse limitato riservato agli sfondi, i personaggi monumentali attirano l'attenzione al punto da poter essere ritenuti "semplici

**Fig. 12**  
Guido Reni, *Studio per la testa di Dejanira*, Haarlem, Teylers Museum, inv. C. 54 recto

copie di modelli in posa - 'académie' li si sarebbe definiti nel XVIII secolo<sup>57</sup>. Più di recente, sono state avanzate diverse osservazioni sull'identificazione delle eventuali fonti figurative, sia che si tratti di modelli antichi o moderni. Le quattro tele sono state descritte come delle "variations de talent sur le thème du *Laocoon*"<sup>58</sup>, un'osservazione che è stata precisata in seguito<sup>59</sup>. In merito al *Nesso e Dejanira*, il *Centauro Borghese* (Parigi, Museo del Louvre), un'opera che Guido Reni potrebbe aver visto a Roma nelle collezioni Borghese, è stata riconosciuta come una probabile fonte per la figura di Nesso, con vari sarcofaghi a motivi dionisiaci, mentre quella di Dejanira deriverebbe dalle figure scolpite di Menadi danzanti. Non abbiamo informazioni sui modelli antichi che Reni poteva avere a disposizione al momento del suo viaggio a Mantova nel 1617, o anche a Bologna, ma è verosimile che egli abbia conservato dai suoi anni romani, e dai suoi attenti studi sulla scultura romana, dei modelli disegnati che gli furono particolarmente utili al momento dell'invenzione del ciclo di Ercole. Quanto ai modelli più moderni, potrebbe sembrare meno pertinente evocare quelli che Guido Reni aveva potuto vedere a Mantova<sup>60</sup>. Il suo soggiorno in questa città fu certamente molto breve e poiché egli era già un artista affermato quando dipinse questa serie, non è necessario immaginare che si sia ispirato a composizioni anteriori che potevano esistere per ogni soggetto<sup>61</sup>. Infine, piuttosto che dei precedenti figurativi, conviene attribuire una certa importanza allo studio dei modelli viventi: nelle note manoscritte preparatorie alla biografia del pittore, Malvasia precisa in effetti che Giacomazzo Gasparini, detto Giacomazzo, servì da modello per il centauro<sup>62</sup>.

Il ricorso a studi dal vero è testimoniato da diversi disegni preparatori relativi a ciascuna delle quattro tele. Tre di questi fogli sono da mettere in relazione con il *Nesso e Dejanira* di cui uno preparatorio per il torso di Nesso (fig. 10), altri due in relazione a Dejanira, uno per la figura intera<sup>63</sup> (fig. 11) e l'altro per la testa<sup>64</sup> (fig. 12). Inoltre, una *Testa di uomo piangente*<sup>65</sup> (fig. 13) è stata allo stesso modo messa in relazione con la figura di Nesso del dipinto del Louvre (fig. 5), o a quello della tela di Praga (fig. 9), ma esso è piuttosto da collegare con *Marsia scorticato da Apollo*<sup>66</sup>. Esiste infine un disegno d'insieme che rappresenta un'idea

di composizione molto diversa da quella del dipinto parigino in quanto si vede Dejanira che tenta di fuggire dal centauro sdraiato a terra<sup>67</sup> (fig. 14). Si tratterebbe di una prima idea per la versione di Praga (fig. 9), dove Nesso è già stato colpito dalla freccia di Ercole, mentre quello del Louvre lo presenta inebriato dalla sua vittoria in un momento leggermente anteriore e meno tragico della storia.

### **Fortuna critica**

Esistono numerosi riferimenti ai dipinti della storia di Ercole considerati nell'insieme o singolarmente. Nel 1632, gli venne dedicato un breve elogio a stampa<sup>68</sup> e Carlo Cesare Malvasia (1678) ne fece brevemente allusione pur non avendoli certamente mai visti<sup>69</sup>. Poiché pervennero molto presto in Francia, non ci si stupisce nell'incontrare il più alto numero di commenti tra gli autori francesi. André Félibien (1685) cita in particolare questi dipinti nei quali "tous les muscles sont dessinez avec beaucoup de science" ma anche se si attarda altrove a spiegare ognuno dei soggetti<sup>70</sup>, non fa alcuna allusione al loro eventuale significato simbolico. Senza dubbio relativamente accessibili a Versailles, furono oggetto delle lunghe descrizioni in versi di Jean-Baptiste de Monicart (1720)<sup>71</sup>. Jean-Aymar Piganiol de La Force (1701) ammirò "dans ces quatre tableaux du Guide tous les agrémens et toutes les graces de son pinceau, ses beaux airs de tête, sa belle ordonnance, enfin tout ce qu'il avait de force et de douceur"<sup>72</sup>, mentre Lépicié (1754) riteneva che "le Guide a voulu faire voir qu'il était capable de joindre la beauté et la force du coloris à l'étude de l'antique et de l'anatomie"<sup>73</sup>. Eppure, dopo l'apertura del Muséum des Arts nel 1793, trovarono meno posto rispetto ad altri suoi dipinti nelle grandi raccolte di tavole incise dell'inizio del XIX secolo, essendo Charles-Paul Landon (1832) il solo a commentare e riprodurre la totalità della serie non risparmiando le lodi<sup>74</sup>. Ma egli osservò a giusto titolo che il *Nesso e Dejanira* (fig. 5) è "le plus capital, sous tous les rapports, des quatre que le Guide peignit pour le duc de Mantoue", e non dobbiamo stupirci di incontrare citazioni più numerose per questo dipinto che per gli altri tre, e spesso più lusinghiere.

Nel 1674, Jean-Baptiste de Champaigne consacrò al *Nesso e*



*Dejanira* una delle *Conférences* dell'Accademia Reale di Pittura e di Scultura<sup>75</sup>: egli riteneva che Reni “est arrivé dans cet ouvrage à un point qui approche fort de joindre ensemble les deux parties si nécessaires pour faire un peintre parfait [...] qui est le dessein et la belle méthode de peindre”. Per Félibien (1677), “le Centaure



est une des plus belles figures que le Guide ait jamais peintes” e se “la joye et le plaisir paraissent sur son visage, la crainte et la douleur ne sont pas moins bien représentées sur celui de Déjanire”<sup>76</sup>. Quanto a Lépicié (1754), riteneva che la figura di *Dejanira* “réunit la noblesse et les grâces de l'Antique à toutes les vérités de la Nature”, mentre quella del centauro “a toute la profondeur et la grandeur de dessein de Michel-Ange, sans en avoir l'austérité”<sup>77</sup>. D'altra parte egli indugiava su “l'ordonnance précise, la composition simple, l'élégance du trait et le sublime des expressions”, quando “le tout ensemble mérite également pour l'exécution et pour la couleur”. È che “Le Guide a

mis dans son sujet toute la poësie dont il étoit susceptible; aucune chose ne lui est échappée pour rendre avec force les passions différentes dont le Centaure et Déjanire sont agités”. Lépicié aggiungeva che “sans faire aucune comparaison de ce tableau avec les plus beaux des autres grands Maîtres, on peut dire qu'il y en a peu, depuis le renouvellement des Arts, qui soient supérieurs à celui-ci”.

Dopo l'apertura del Muséum des Arts nel 1793, la composizione del *Nesso e Dejanira* (fig. 5) fu abbondantemente diffusa grazie all'incisione di Charles-Clément Bervic (1802), “une des plus belles productions du burin moderne”<sup>78</sup>. L'artista aveva inciso nello stesso formato una *Educazione di Achille* (1782, Parigi, Museo del Louvre) di Jean-Baptiste Regnault (1754-1829) e questa associazione delle due composizioni dipinte a più di un secolo e mezzo di distanza fu senza dubbio all'origine della loro ripresa sotto forma di sculture o di oggetti d'arte all'inizio del XIX secolo. Nella stessa epoca, si rilevano tuttavia commenti meno entusiastici del dipinto di Reni nella penna di Joseph Lavallée (1828). Dopo avere ammesso che il *Nesso e Dejanira* “est un tableau

**Fig. 13**  
Guido Reni, *Studio per la testa di un uomo piangente*, Paris, Musée du Louvre, inv. 8920

fort recommandable”, giudica in effetti che “son groupe, bien composé, est froid; la passion de Nessus manque d’emportement; son sourire est d’un berger, et non du monstre qui a le cœur d’un homme sauvage et les sens d’un coursier vigoureux; la crainte de Déjanire assez bien indiquée, est cependant peu intéressante.



La pose de la figure principale est moins noble que naturelle [...]. Le plus grand défaut du tableau est d’être tout-à-fait sans poésie. La Déjanire est d’un style un peu plus lourd, ce qui semble amaigrir le Nessus. [...] Le système des draperies n’est pas d’un très bon goût; elles ne sont point assez simples”<sup>79</sup>. Altri commenti rivelano una medesima combinazione di reticenza e di elogi, mentre il dipinto di Reni aveva naturalmente trovato spazio tra i capolavori d’arte del museo, nella tribuna del *Salon Carré* dove erano esposte le più famose opere d’arte delle collezioni di pittura del museo del Louvre e dove Francois-Anatole Gruyer (1891) lo descriveva: “Voilà

une de ces mythologies accommodées au goût du dix-septième siècle (...). Le groupe de *Nessus et de Déjanire*, bien qu’il soit académique et conventionnel, est loin d’être sans beauté. Il a belle tournure. Malheureusement pour lui, il est placé au-dessus de l’*Antiope* [Correggio, *Venere, Satiro e Amore addormentato* detto *Giove e Antiope*] et tout ce qu’il contient de faux et de factice s’exagère de tout ce que la peinture du Corrège montre de puissant et de vrai”<sup>80</sup>. In seguito, Arsène Alexandre (1895) giudicò il dipinto “beau après tout, malgré son emphase, son espèce de romantisme froid”<sup>81</sup>, André Pératé (1921) gli riconobbe “un modèle d’harmonieux décor”<sup>82</sup>, mentre Gabriel Rouchès (1929) lo definì a sua volta il “meilleur de cette série”<sup>83</sup>; è che “les trois autres compositions paraissent froides et académiques autant qu’inférieures par leur coloris”. Di fatto, se pure si differenzia nella serie per l’associazione di una figura femminile e passiva a un personaggio brutale e mostruoso e se si distingue per il contrasto tra l’allegria del centauro e il terrore della vittima, il *Nesso e Dejanira* è notevole prima di tutto per l’accordo tra il

**Fig. 14**  
Guido Reni, *Studio per Dejanira rapita dal centauro Nesso*, Haarlem, Teylers Museum, inv. E 56

sentimento di un'azione drammatica in corso e il movimento flessibile della composizione sottolineato dai panneggi. È sempre in Francia che l'influenza della storia di Ercole sembra essere stata la più viva sugli artisti, al punto di dover "être mis au rang des tableaux emblématiques de la monarchie



et de la peinture françaises" con il *San Michele* di Raffaello<sup>84</sup>. Questi quadri fatti "pour s'accorder à l'idéal de peinture virile et héroïque de Le Brun par leur violence exceptionnelle dans l'œuvre de Reni et par leur organisation cyclique" trovarono una particolare eco nella volta della Galleria degli

Specchi di Versailles, come nella serie della *Storia di Alessandro* (Parigi, Museo del Louvre), ma si trovano ben altre testimonianze della loro influenza presso gli artisti francesi. È molto verosimile, in particolare, che abbiano influenzato Noël Coypel (1628-1707) per la concezione della serie delle otto tele dedicate alla storia di Ercole commissionata nel 1688 per il Trianon de Marbre di Versailles: come noto essa comprende un *Combattimento di Ercole e Acheloo*, un *Dejanira e Nesso ferito*, un *Dejanira che invia attraverso Lica la camicia avvelenata a Ercole* e una *Apoteosi di Ercole*<sup>85</sup>. Quanto a *Nesso e Dejanira* (fig. 5) del Louvre, fu in diversi momenti del XVIII secolo un modello per l'interpretazione di un soggetto mitologico molto raro: la più fedele è certamente quella che ne è stata data da Louis Lagrenée (1725-1805) per il suo "morceau de réception" presentato all'Accademia reale di Pittura e di Scultura nel 1755<sup>86</sup> (fig. 15).

#### NOTE

1 Parigi, Museo del Louvre, inv. INV. 537. Olio su tela, cm 259x193. Questo testo riprende in parte un saggio pubblicato in Loire 1996, pp. 308-323.

2 *Ecce homo*, inv. INV. 528; *San Sebastiano martire*, inv. INV. 532; *San Francesco in estasi*, inv. INV. 533; *l'Unione del disegno e del colore*, inv. INV. 534.

3 Per questa serie si vedano in particolare G.C. Cavalli, in *Mostra di Guido Reni* 1954, pp. 57, 81-83; Gnudi e Cavalli 1955, pp. 27, 43, 70-71, tav. 85-90; Garboli e Baccheschi 1971, pp. 98-99, n. 90-93, fig. 90-92, 93a; Pepper 1984, pp. 29, 239-240, nn. 68-71, tav. 93, 95-97; Pepper 1988a, pp. 30, 246-247, n. 67, tav. 61 A-C, VII; Lapenta e Morselli 2006, pp. 205-207, n. [777].

**Fig. 15**

Louis Lagrenée, *Nesso e Dejanira*, Parigi, Musée du Louvre, inv. INV. 5552

- 4 Braghirolli 1884, pp. 88-104; Pepper e Morselli 1993, pp. 129-147; Furlotti 2000, pp. 45-54, 159, 169-175, 177-183.
- 5 Si veda la lettera di Barbazzi del 14 gennaio 1614 (Braghirolli 1884, p. 89; Furlotti 2000, p. 159, doc. 253).
- 6 Lettera di Barbazzi del 23 giugno 1617 (Braghirolli 1884, p. 100, doc. I; Furlotti 2000, pp. 169-170, doc. 278).
- 7 Askew 1978, pp. 283-284. Si veda la lettera di Barbazzi del 7 settembre 1618 (Braghirolli 1884, pp. 101-102, doc. IV (con la data errata del 1° settembre 1618); Furlotti 2000, p. 174, doc. 290). Le decorazioni eseguite da Gessi alla villa *La Favorita* sono andate distrutte nel XIX secolo.
- 8 Lettere di Barbazzi del 2 e 7 luglio 1617 (Braghirolli 1884, pp. 100-101, doc. II-III; Pepper e Morselli 1993, p. 134, nota 14; Furlotti 2000, pp. 170-171, doc. 280-281).
- 9 Lettera del 19 luglio 1617 (Perini 1990, p. 140).
- 10 Lettere di Barbazzi del 1° e del 10 novembre 1617 (Braghirolli 1884, p. 91; Pepper e Morselli 1993, p. 137, doc. I-II; Furlotti 2000, p. 172, doc. 284-285).
- 11 Lettera di Barbazzi del 20 dicembre 1620 (Pepper e Morselli 1993, p. 137, doc. III; Furlotti 2000, p. 173, doc. 287).
- 12 Lettera di Barbazzi del 9 gennaio 1619: "Il signor Guido Reni è tuttavia dispostissimo di servire con ogni diligenza et celerità a l'altezza vostra serenissima [...], mi ha pregato [...] che mi sia mandato di novo le misure delli quadri che deve fare, poiché egli non si vuol in tutto fidare della misura dell'altro ch'egli fece et haversene poi doppio a pentire. Mi ha significato ancora che è necessario ch'egli sappia i veri lumi, acciò non ne facesse uno a un modo et uno a un altro [...], si che potrà compiacersi l'altezza vostra serenissima di farmi mandare in disegno la sala o camera dove andarono con li faciate, qui andarà quel ch'è fatto, qui andarà Hercole e Acheloo, qui quando amazzò l'Idra, qui quando si trovò sul fiume[...]" (Braghirolli 1884, pp. 102-103, doc. V; Pepper e Morselli 1993, pp. 137-138, doc. IV; Furlotti 2000, p. 175, doc. 293). Barbazzi attestava di aver ricevuto queste precisazioni nella lettera del 30 gennaio 1619 (Pepper e Morselli 1993, p. 138, doc. V; Furlotti 2000, p. 177, doc. 299).
- 13 Lettera del 17 luglio 1619: "[...] Non so se il quadro mandato a sua altezza s'è piaciuto" (Furlotti 2000, p. 178, doc. 301). Una lettera inviata nell'ottobre del 1619 da Caterina Gonzaga al cardinale Carlo de' Medici, suo fratello, conferma che due dei dipinti della serie erano allora terminati (Fumagalli 1994, pp. 240-241, 243, note 2-3).
- 14 Lettera del 22 aprile 1620. Braghirolli 1884, p. 93 (con la data del 22 aprile 1621); Pepper e Morselli 1993, p. 138, doc. IX; Furlotti 2000, p. 180, doc. 308 (con la data del 22 aprile 1620).
- 15 Lettera del 22 luglio 1620: "[...] Mi honori di dir a sua altezza che l'ultimo quadro è fornito né vi manca altro che la vernice et che subito lo mandarò, anzi che farò ogni sforzo per venir io a condur il signor Guido, conforme alla comisione di sua altezza serenissima [...]" (Pepper e Morselli 1993, p. 138, doc. VI; Furlotti 2000, p. 181, doc. 311).
- 16 Lettera del 22 settembre 1620: "Io tengo in casa il bel quadro di vostra altezza fornito dal Reni, et questi giorni credo d'haver havuto tutta la città a casa per vederlo e per lodarlo" (Braghirolli 1884, p. 93; Pepper e Morselli 1993, p. 138, doc. VII; Furlotti 2000, p. 183, doc. 315).
- 17 Prima della scoperta di Furlotti (2000) della lettera del 17 luglio 1619, e la rettifica da parte del medesimo autore della data di quella del 22 aprile 1620, il compimento della serie era indicato nell'aprile 1621.
- 18 Lettera del 16 novembre 1622: "[...] ho parlato col Reni, qual dice che li quadri ch'egli già fece a sua altezza delle Forze d'Hercole, vi erano in essi una o due figure al più, et che di quelli si restò d'accordo in ducento o ducentocinquanta ducaton l'uno [...]" (Braghirolli 1884, p. 95; Furlotti 2000, pp. 191-192, doc. 337).
- 19 Ipotizzando che l'ordine con la quale i soggetti sono citati in questa lettera fossero quelli della loro esecuzione, Gnudi e Cavalli (G.C. Cavalli, in *Mostra di Guido Reni* 1954, pp. 57, 51; Gnudi e Cavalli 1955, pp. 43, 71) hanno ipotizzato che *Ercole sul rogo*, *Ercole e Acheloo*, e *Ercole e l'Idra*, fossero stati finiti nel 1620, e *Nesso e Dejanira* nel 1621.
- 20 Askew 1978, p. 284.
- 21 Si veda D.S. Pepper, in *Guido Reni* 1988, p. 58.
- 22 Inv. O 104. Tela, cm 257x195. Gottheiner 1965, p. 606 ("Guido Reni"); Neumann, 1967, pp. 234-237.
- 23 Garboli e Baccheschi 1971, pp. 98-99, n. 93b, fig. 93b ("Replica autografa"); Pepper 1984, p. 240 ("Variante di bottega"); Pepper 1988a, p. 247 ("Variante di bella qualità ma non di Reni"); Daniel 1992, pp. 42-57, fig. 7-8, 10, 12 ("Guido Reni"); Pepper e Morselli 1993, pp. 129, 132-133, 134, nota 7, fig. 1 ("Guido Reni"); Daniel 1992, pp. 82-85, n. A 22.
- 24 Melbourne, National Gallery of Victoria, inv. 1278.3.88. Pietra nera e sanguigna con rialzi in bianco, mm 358x258. V. Birke, in *Guido Reni e l'Europa* 1988, pp. 350-351, n. B 41; Benati 1991, pp. 144-145, fig. 35.9.
- 25 Si vedano le lettere del 4 gennaio 1623 (Braghirolli 1884, p. 104, doc. IX; Pepper e Morselli 1993, pp. 138-139, doc. X; Furlotti 2000, p. 193, doc. 341) e 7 giugno 1623 (Braghirolli 1884, p. 96; Pepper e Morselli 1993, p. 139, doc. XIII; Furlotti 2000, p. 195, doc. 347).
- 26 Lettera del 25 gennaio 1623: "La negligenza del Reni et mia in mandar il quadro non è negligenza che trascuri, ma tardanza utilissima. Già saria compita l'opera, ma nel più bello gli è venuto capriccio di mutar tutta una figura et questo per migliorarla, il che è stata causa d'allungamento [...]" (Luizio 1913, p. 298; Pepper e Morselli 1993, p. 139, doc. XI; Furlotti 2000, p. 193, doc. 342).
- 27 Pepper e Morselli 1993, pp. 132-133. Queste lettere sono state tuttavia messe in rapporto con una *Giudizio di Paride* conosciuto attraverso copie (Pepper 1988a, p. 350, n. B10, fig. 57) o con una *Toietta di Venere* (Londra, National Gallery. Pepper 1988a, pp. 248-249, n. 72, tav. 66) eseguita da

Reni per Vincenzo Gonzaga nel 1622.

28 Il dipinto di Praga potrebbe eventualmente essere stato prelevato da Mantova nel 1630 dalle armate imperiali in occasione del sacco di Mantova, e sarebbe rimasto a Vienna qualche tempo prima di essere trasportato a Praga (Pepper e Morselli 1993, p. 134, nota 7).

29 Secondo Furlotti (2000, pp. 53-54), il dipinto rifatto da Reni potrebbe essere più verosimilmente la *Toietta di Venere* di Londra, la cui esecuzione spetterebbe principalmente a uno dei suoi discepoli. Si veda anche Lapenta e Morselli 2006, p. 207.

30 La radiografia del dipinto effettuata nel 1994 dal Laboratorio di ricerca dei musei di Francia mostra una esecuzione molto omogenea e verosimilmente molto rapida. La composizione è stata ingrandita in alto e in basso con due pezzi di tela orizzontali di circa cm 7-8 di larghezza. Qualche pentimento è stato rilevato: il braccio destro di Nesso è stato ripreso e la sua zampa destra è stata abbassata; la mano sinistra di Dejanira è stata rimaneggiata, la sua testa e il suo busto paiono essere state dipinte indipendentemente, prima che il pittore le unisse, e il piede sinistro dell'eroina può essere stato eseguito su di una zona inizialmente risparmiata.

31 Luzio 1913, p. 96; Morselli 2000, p. 278, n. [777] ("Quattro quadri grandi con le forze d'Ercole, fatto di mano di Guido Reni, stimati lire 1440").

32 Millar 1958-1960, pp. 227, 235.

33 "Ercole et Carus, en quatre piéces, de Guido Bolognese" (Cosnac 1884, p. 418, n. 280).

34 Millar 1970-1972, p. 280.

35 Queste stampe sono rare: la Bibliothèque nationale de France a Parigi non conserva che quella di *Ercole e l'Idra*, l'Albertina di Vienna possiede quella di *Ercole e Acheloo* (Birke 1988, p. 73).

36 Brejon de Lavergnée 1987, pp. 101-103.

37 Guiffrey 1881-1901, I, colonna 538; Meyer 2004, pp. 170-172, n. s 134-137.

38 Queste stampe sono altrettanto rare, degli esemplari sono conservati all'Albertina di Vienna (Birke 1988, pp. 73-74).

39 Guiffrey 1881-1901, II, colonna 170.

40 Constans 1976a, pp. 172-173, nota 65; Constans 1976b, p. 323.

41 Lepage 2016, pp. 36, 47, note 16-17

42 In particolare nell'inventario Gonzaga del 1627, ma anche in Sandrart 1675 (1925), p. 280; Malvasia 1678 (1841), II, p. 23; Félibien 1666-1688, IV [1685], pp. 189, 200; Baldinucci 1681-1728, V [1702], p. 322; Lépicié 1752-1754, II [1754], p. 229.

43 Lépicié 1752-1754, II [1754], pp. 229-230.

44 Nel XVII e XVIII secolo, questo dipinto era sovente descritto come *Ercole che soffoca Anteo* (Brejon de Lavergnée, 1987, p. 103).

45 Félibien 1677, tav. IX.

46 Lépicié, 1752-1754, II [1754], p. 231.

47 Lépicié, 1752-1754, II [1754], p. 233.

48 Lépicié, 1752-1754, II [1754], pp. 233-234.

49 Félibien 1677, tav. XI.

50 Askew 1978, p. 295.

51 In particolare Birke, in *Guido Reni e l'Europa* 1988, p. 341; Loire 1990, pp. 14-20; Van Keuren 1990, pp. 5-14; Daniel 1992, p. 43; Pepper e Morselli 1993, pp. 131-132.

52 Loire 1990, pp. 16-18.

53 V. Birke, in *Guido Reni e l'Europa* 1988, p. 342; Pepper e Morselli 1993, p. 131.

54 Loire 1990, p. 18.

55 Van Keuren 1990, p. 9.

56 Benati 1991, p. 134.

57 Kurz 1937 (1988), p. 205.

58 Schneider 1930, p. 27.

59 Dückers 1967, pp. 32-34, 58-59, 72; Borchhardt-Birbaumer 1991, pp. 138, 148, 149; Keazor 2001, pp. 137-160.

60 Si veda Johnston 1969, p. 72-74.

61 Nel torso di Nesso "qui se porte en avant avec un élan fougueux, dans son visage qui exprime une ivresse joyeuse", Rouchès (1929, p. 51) ritrovava "un souvenir du *Triomphe de Bacchus* d'Annibal Carrache au palais Farnèse, notamment de la figure qui précède le char du dieu parmi un cortège en proie à une allégresse frénétique".

62 Marzocchi 1980, p. 30.

63 Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 12447 F. Sanguigna, mm 258x374. Kurz 1937 (1988), p. 217; Jaffé 1954, pp. 5, 6, nota 10, fig. 6; Benati 1991, p. 145, fig. 35.10; Bohn 2008, pp. 50-51, n. 38.

64 Haarlem, Teylers Museum, inv. C. 54 recto. Pietra nera, mm 261x187. C. Van Tuyll, in *Disegni italiani del Teylers Museum* 1983, pp. 126-127, n. 52; Loire 1990, p. 25, tav. 11; Benati 1991, p. 145, fig. 35.11.

65 Parigi, Museo del Louvre, inv. 8920. Pietra nera e sanguigna, mm 373x263. V. Birke, in *Guido Reni e l'Europa* 1988, pp. 352-353, n. B. 42; Loisel 2004, pp. 112-113, n. 82, fig. 82.

66 Guido Reni, *Apollo scortica Marsia* (Monaco, Alte Pinakothek. Pepper 1984, pp. 244-245, n. 84, tav. 111; Pepper 1988a, p. 249, n. 73, tav. 67).

67 Haarlem, Teylers Museum, inv. E. 56. Sanguigna, mm 156x96. Birke 1981, pp. 122-123, n. 84; Benati 1991, p. 143, fig. 35.8; Pepper e Morselli 1993, p. 136, nota 34.

68 Giacobbi 1632, p. 40: "D'incerto: Ercole di Guido Reni. Se colorir la clava / Com' il pannel potesse, io mi confido, / Ch' Ercol saria Pittor più, che tu, GUIDO; / Che se tu pinto hormostri / Il vincitor de'



- Mostri; / Mostreria, quegli in più leal pittura / te vincitor d'Invidia, e di Natura".
- 69 Malvasia 1678 (1841), II, p. 23.
- 70 Félibien 1677.
- 71 Monicart 1720, I, pp. 261-276.
- 72 Piganiol de La Force 1701, p. 57.
- 73 Lépicié 1752-1754, II, p. 230.
- 74 Landon 1800-1809 (1823-1835), VII [1832], pp. 32-35, tav. 20-23.
- 75 Lichtenstein e Michel 2006, II, pp. 543-545.
- 76 Félibien 1677, tav. X.
- 77 Lépicié 1752-1754, II; pp. 232-233.
- 78 Landon 1800-1809 (1823-1835), VII [1832], p. 32.
- 79 Lavallée e Filhol, 1804-1828, XI [1828], tav. 49.
- 80 Gruyer 1891, p. 247.
- 81 Alexandre 1895, p. 432.
- 82 Pératé 1921, p. 79.
- 83 Rouchès 1929, p. 50.
- 84 Cuzin 1988, pp. 733-734.
- 85 Dipinti conservati a Versailles, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon (Constans 1995, pp. 206-207, n. 1151-1153, 1157).
- 86 Tela, cm 157x185. Parigi, Museo del Louvre, inv. INV. 5552. Si veda anche di Laurent Pêcheux (1729-1821), *Ercole e Dejanira*, 1762, Torino, Galleria Sabauda.



**Fig. 16**  
Gilles Rousselet, *Ercole sul rogo*, bulino,  
Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe,  
inv. PN 4570





*Combat d'Hercule et d'Achelous.*

*Gravé sur le tableau du Guide qui est au c. 1  
de 8 pieds de hauteur et de 6 pieds de l.*

*Herculis cum Acheloo certamen.*

*æri incisū ex tabula Guidi asservata in Pinacotheca Regia  
et pedes alta 6 lata.*

**Fig. 17**  
Gilles Rousselet, *Ercole e Acheloo*, bulino,  
Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe,  
inv. PN 4572





**Fig. 18**  
Gilles Rousselet, *Ercole e l'Idra*, bulino,  
Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe,  
inv. PN 4571





**Fig. 19**  
 Gilles Rousselet, Nesso e Dejanira, bulino,  
 Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe,  
 inv. PN 4573



## Guido Reni, “sopra d’ogni altro famoso ed eccellente”

Elena Rossoni



**Fig. 20**

Guido Reni, *Incoronazione della Vergine con i santi Giovanni Evangelista, Giovanni Battista, Bernardo e Caterina*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 440

La Pinacoteca Nazionale di Bologna vanta una sala, appositamente allestita da Leone Pancaldi, dove sono esposte 17 opere tra le più significative della produzione di Guido Reni, dipinti che rappresentano punti salienti della sua attività, dalle opere giovanili sino alle tele ritrovate non finite all'interno del suo studio dopo la sua morte.

Proprio la ricchezza di questo luogo, unico al mondo, e l'occasione di ospitare dal Museo del Louvre di Parigi il *Nesso e Dejanira*, hanno portato al desiderio di ripercorrere in breve la vita dell'artista, soprattutto alla luce di nuovi studi derivanti

da importanti recenti pubblicazioni a lui dedicate<sup>1</sup>. Dopo le fondamentali mostre del 1954 e del 1988 e le monografie di Cesare Gnudi e di Gian Carlo Cavalli del 1955 e di Stephen Pepper del 1984, molti sono stati i saggi e i libri che hanno presentato approfondimenti su singole opere, nuove attribuzioni, rapporti con committenti, relazioni con altri artisti, aspetti personali della sua vita e del suo carattere. Questi studi offrono certo oggi un'idea sempre più a tutto tondo di un pittore di genio dalla personalità complessa, il cui profilo era già stato tracciato con

lucidità da Carlo Cesare Malvasia nella sua lunga *Vita* pubblicata nelle *Felsina pittrice*, preziosa e romanzata biografia, fonte inesauribile di informazioni nella gran parte dei casi rivelatesi corrette alla luce delle ricerche successive<sup>2</sup>.

La somma tra le fonti seicentesche, che ci permettono di capire come la sua arte venne percepita, e i numerosi studi, offrono un corollario di informazioni che rendono esplicito il motivo per cui l'artista fu nella sua epoca, ed è ancora oggi, considerato uno dei maggiori rappresentanti della cultura europea del Seicento.

Nella narrazione dell'infanzia di Reni, Malvasia imposta quella visione dell'artista "divino" che tanto gli venne riconosciuta nei secoli come propria. Secondo il canonico, l'interesse di Reni per l'arte sarebbe derivato direttamente da un talento "infuso" un vero e proprio dono del cielo. Il padre, Daniele Reni, che già in fasce "vide nel volto di quel pupo bamboleggiare le Grazie stesse", puntava a farlo diventare, come lui, musicista, ma il bambino si dedicava, seguendo un proprio istinto, a "schiccherrar bambocci"<sup>3</sup>. Parte da qui, nel racconto del canonico, la presentazione di Reni come un "eletto" già destinato dall'infanzia a dedicarsi ad

un'arte che sembrava aspettarlo per raggiungere attraverso di lui il "paradiso". Questa è la chiave che attraversa gran parte della narrazione di Malvasia in merito alla vita di Reni: "Ei fu che sdegnando l'aver comune con gli altri questo basso suolo, Aquila generosa, per così dire, prese un sublime volo alle sfere, e di là su ricavando quelle celesti idee, poté rapportarne alla terra un fare di Paradiso"<sup>4</sup>.

Bisogna sottolineare come, con questa lettura, Malvasia non abbia fatto altro che fare propria ed enfatizzare un'interpretazione dell'opera dell'artista già presente nel corso della sua vita. Ad esempio nel 1622, al momento della commissione del *San Giobbe che riceve i doni* per la chiesa della Pietà di Bologna (ora a Nôtre Dame di Parigi) i committenti pensarono di rivolgersi "al maggior huomo nella pittura ch'oggi viva in Europa [...] pittore di Paradiso"<sup>5</sup>. A questa interpretazione contribuirono anche i



**Fig. 21**  
Guido Reni, *Giustizia*,  
Bologna, Pinacoteca  
Nazionale, inv. 929

molti sonetti che vennero dedicati a lui e alle sue opere da diversi scrittori contemporanei, gelosamente conservati nello studio di Reni in una cassa dipinta rinvenuta dopo la sua morte<sup>6</sup>. La visione del pittore “divino”, che ha influenzato gran parte della critica successiva, a volte sino all’eccesso, non ha fatto però perdere di vista, soprattutto negli studi degli ultimi decenni, come Reni sia stato un artista ben ancorato al proprio tempo, capace di assorbire e rielaborare i più sottili orientamenti culturali e stilistici della complessa compagine di fine Cinquecento-Seicento, in dialogo con protagonisti politici, letterati, alte sfere ecclesiastiche, nobili, re, ma anche con un mondo più spicciolo fatto di commercianti o “trafficienti” d’arte, di cui a volte si serviva, venendone a sua volta sfruttato<sup>7</sup>.

Al primo apprendistato presso la bottega di Denjs Calvaert, a partire dal 1585, Reni dovette evidentemente la sua preparazione tecnica, ma fu chiaramente la sua smania di novità, e probabilmente non solo i litigi spiccioli relativi a pagamenti<sup>8</sup>, che lo portò a passare nel 1594 nella bottega dei Carracci. Malvasia ci narra il rapporto diverso che egli instaurò con Annibale e Ludovico, evidenziando l’appoggio del secondo come le gelosie del primo<sup>9</sup>. La prima opera pubblica riferita a Reni dal canonico è l’*Incoronazione della Vergine con i santi Giovanni Evangelista, Giovanni Battista, Bernardo e Caterina* della Pinacoteca Nazionale di Bologna (fig. 20)<sup>10</sup>. Da collocarsi all’ultimo lustro del Cinquecento, il dipinto è un distillato di esperienze da cui risulta già saldamente compiuta la formazione di un artista che trae da Calvaert la perizia tecnica e la bellezza nella resa dei tessuti, dal Parmigianino l’eleganza, da Raffaello la serenità e l’equilibrio della composizione, dai Carracci l’umore di una luce maggiormente fenomenica, soprattutto nelle figure dei santi che vivono di maggiore naturalezza<sup>11</sup>. Come messo in luce da Daniele Benati, in un saggio volto a riconsiderare l’attività del giovane Reni con nuove attribuzioni, l’artista si mosse, in questi anni, alla ricerca di una propria definizione stilistica, in cui il suo essere un “incamminato” non gli impedì di orientarsi, in maniera differente da altri allievi, verso una maggiore precisione disegnativa, ereditata dal manierismo, diversa dalla dominante “sprezzatura” neo veneta presente nella bottega dei Carracci<sup>12</sup>.

Ma la permanenza di Reni nell'Accademia degli Incamminati non fu di lunga durata, e dovette avere termine nel 1598. Secondo Malvasia la rottura fu la conseguenza di una situazione ormai insostenibile di invidie all'interno della bottega, sfociata, goccia che fa traboccare il vaso, con il contrasto con Ludovico in merito



**Fig. 22**  
Guido Reni, *San Francesco consolato dall'angelo*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 32531

al valore di una perduta tavola di Reni raffigurante l'*Adorazione dei Magi*, "con trenta e più figure", valutata dal suo autore 30 scudi, ma ritenuta da Ludovico da vendersi a soli 10<sup>13</sup>.

Certo è che Reni già in quella data si presentava verso i maestri come possibile concorrente e antagonista. In gara con Bartolomeo Cesi e con lo stesso Ludovico Carracci riuscì ad ottenere la commissione per la decorazione della facciata del palazzo Pubblico in occasione dell'entrata a Bologna di papa Clemente VIII, avvenuta il 27 novembre 1598<sup>14</sup>. Il dipinto eseguito ad olio su muro è andato perduto.

Ne rimane memoria nella prima

stampa inserita nel testo *Descrizione degli apparati fatti in Bologna per la venuta di N.S. Papa Clemente VIII*, edito da Benacci per la prima volta nello stesso 1598, e in seguito nel 1599<sup>15</sup>. La realizzazione da parte di Reni delle stampe che illustrano il libretto mostra il suo interesse nei confronti dell'editoria, tema importante della sua produzione, spesso analizzato in maniera separata rispetto alla sua attività pittorica, ma che necessariamente con questa si intreccia.

Agli anni 1598-1599, vanno anche riferite le sei virtù realizzate ad affresco come laterali di porte interne dell'appartamento del Gonfaloniere in palazzo Pubblico, due delle quali, uniche sopravvissute, la *Fortezza* (?) e la *Giustizia* (fig. 21), sono conservate presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna<sup>16</sup>. Secondo la testimonianza di Malvasia le sei virtù "tanto tenere e pastose" vennero realizzate ad affresco dopo che Reni, scontento dei

risultati della pittura ad olio su muro, si era fatto insegnare da Gabriele Ferrantini le tecnica ad affresco<sup>17</sup>.

A Bologna e nel contado le commissioni intanto arrivavano numerose. Se nota è la *Madonna del Rosario* del santuario di San Luca, con la geniale invenzione del vaso da cui fioriscono



le rose all'interno delle quali sono rappresentati i misteri gaudiosi, dolorosi e gloriosi<sup>18</sup>, perduta è la pala con *La Madonna del Rosario e san Domenico*, realizzata per la chiesa di San Mattia, così descritta nella *Vita* di Reni di Malvasia: "Un altro [dipinto] fatto per le dette [monache] nella loro chiesa di S. Mattia dentro in città, ove si alzò molto, e s'avvantaggiò di colorito e di disegno; e diede tal vivezza e spirito alla testa sì del Santo, come a quelle di certi Angelotti che vi assistono, che n'ebbero che dire gli stessi Carracci, e a stupirne tutta la scuola"<sup>19</sup>.

Oltre a dipinti murali per palazzi - la *Caduta di Fetonte* e *l'Alba separa il giorno dalla notte* per l'antico palazzo Zani -<sup>20</sup> e all'*Assunta* di Pieve di Cento, in opera nell'agosto del 1600, Reni realizzò il *Sant'Eustachio*, destinato alla chiesa sotterranea di San Michele in Bosco, identificato con l'opera attualmente conservata nella collezione genovese Durazzo Pallavicini di Genova<sup>21</sup>. La relazione di Reni con i padri olivetani è stata sottolineata, alla luce di nuovi documenti, da Maria Cristina Terzaghi che ha messo in evidenza come il contatto di Reni con l'ambiente romano, che lo portò al suo trasferimento nella città papale nel 1600-1601, dovette avvenire proprio con la mediazione dei frati<sup>22</sup>. Si inserisce in questo contesto anche il legame con il cardinale Paolo Emilio Sfondrati, primo committente di Reni a Roma. Paolo Emilio, legato *a latere* di Bologna e della Romagna tra il 1591 e il 1592, era stato protettore dell'ordine e nel 1592 aveva soggiornato direttamente presso San

**Fig. 23**  
Guido Reni, *Ritratto della madre Ginevra Pucci*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 338



Michele in Bosco<sup>23</sup>. Egli compare al seguito di Papa Clemente VIII nella sua entrata trionfale a Bologna del 1598, insieme ad altri personaggi significativi per la vita di Reni, quali i cardinali Antonio Facchinetti, Cesare Baronio, Antonio Bosio, oltre al pittore Giuseppe Cesari detto il Cavalier d'Arpino<sup>24</sup>. Gli evidenti rapporti tra Sfondrati e Facchinetti, sarebbero anche alla base della commissione a Reni della copia dell'*Estasi di santa Cecilia* di Raffaello, richiesta all'artista a Bologna dal secondo per cento del primo<sup>25</sup>. Grazie a una complessa serie di relazioni, Guido Reni venne dunque chiamato a Roma per partecipare al cantiere che aveva visto rinascere la chiesa di Santa Cecilia in Trastevere soprattutto a seguito del ritrovamento delle spoglie della santa, in un momento di interesse entusiastico per i protomartiri germinato all'interno di importanti ambienti della chiesa romana e, in particolare, promosso dall'ordine oratoriano, con il cardinal Cesare Baronio in testa<sup>26</sup>. La data esatta del trasferimento dell'artista a Roma, già in città nel gennaio del 1601<sup>27</sup>, non esclude però la possibilità di viaggi precedenti, in particolare in occasione del Giubileo. È ad ogni modo chiaro come l'artista negli anni successivi compì diversi passaggi tra Roma e Bologna<sup>28</sup>. Terzaghi ha sottolineato come sia difficile mettere in relazione di successione certa i pagamenti documentati a Reni in quel giro d'anni e i dipinti dell'artista realizzati per il cardinale. E' solo infatti plausibile pensare che il coinvolgimento di Reni sia partito dalla richiesta della copia della celebre *Estasi di santa Cecilia* di Raffaello, oggi conservata alla Pinacoteca di Bologna, alla quale dovette seguire la realizzazione dei dipinti con *l'Incoronazione dei santi Cecilia e Valeriano* e il *Martirio di santa Cecilia*, questi ultimi ancora oggi in Santa Cecilia in Trastevere<sup>29</sup>.

Non è difficile immaginare come alla scoperta del corpo della santa a Roma (20 ottobre 1599) il pensiero dello Sfondrati si sia subito rivolto a Bologna. Nei suoi soggiorni in città non dovette mancare di vedere il celebre dipinto di Raffaello, ma soprattutto di apprezzare quello che in città costituiva il gioiello dedicato alla vita dei protomartiri Cecilia, Tiburzio e Valeriano: l'oratorio di Santa Cecilia annesso alla chiesa di San Giacomo, affrescato dai principali artisti di epoca Bentivoglio nel primo Cinquecento bolognese<sup>30</sup>. L'esempio di Bologna, dove il culto



della santa era celebrato da quasi un secolo, doveva costituire necessariamente un riferimento importante per il rinnovamento della chiesa romana. Per quanto riguarda la copia da Raffaello, tradizionalmente ritenuta quella oggi conservata nella cappella Polet di San Luigi dei Francesi a Roma, persistono incertezze



**Fig. 24**  
Guido Reni, *Strage degli innocenti*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 439

di identificazione. A seguito della proposta di Francesca Profili di attribuire a Reni la copia da Raffaello conservata al National Museum di Dublino, Harula Economopoulos ha infatti proposto di identificare quest'ultima con il celebre quadro del bolognese citato dalle fonti<sup>31</sup>. In merito invece al tondo con *l'Incoronazione dei santi Cecilia e Valeriano*, destinato al vestibolo della cappella del Bagno, se l'ispirazione dovette forse provenire dall'affresco medioevale già nel portico della chiesa, documentato da un disegno di Antonio Eclissi, come propone Terzaghi<sup>32</sup>, è anche vero che il pensiero corre alla medesima scena raffigurata nell'oratorio bolognese dedicato a Santa

Cecilia, di dibattuta attribuzione, con la centralità dell'angelo ad ali spiegate che porta le corone di fiori destinate ai due martiri<sup>33</sup>. Il *Martirio di santa Cecilia*, è invece ancora un diretto riferimento a Raffaello nella figura della santa - quasi ricalcata dal medesimo cartone ad eccezione delle braccia, come ha sottolineato Economopoulos<sup>34</sup> -, mentre dal punto di vista stilistico si tratta di "un quadro in bilico, un quadro di crisi tra istanze manieristiche, revival paleocristiano e novità romane: Reni fermo al bivio sembra fare esperimenti"<sup>35</sup>. Esperimenti che si registrano anche nelle tele realizzate per Osimo, scalabili tra il 1601 - momento di passaggio tra la fase bolognese e quella romana - e il 1604,

attribuite all'artista a partire da Daniele Benati, ed eseguite in parte per il cardinale Antonio Maria Gallo, vescovo di Osimo e protettore della Santa Casa di Loreto: *Cristo in pietà adorato dai santi Tecla, Vittore, Corona e Diego d'Alcalà del Duomo*, già affiancati dalla *Natività della Vergine e il committente*

*Antonio Maria Gallo e l'Annunciazione* ora al Museo diocesano<sup>36</sup>, così come la *Trinità con la Madonna di Loreto e il cardinale Antonio Maria Gallo*, della chiesa della Trinità<sup>37</sup>.

Una volta arrivato a Roma, Reni si trovò di fronte un diverso ambiente culturale dove, a fianco dell'attività dei Carracci e degli artisti che li avevano seguiti - tra cui Albani e Domenichino, che Annibale preferì sempre a Guido<sup>38</sup> -, incontrò l'arte di Caravaggio.

Malvasia si sofferma a lungo sul rapporto a Roma di Reni con Caravaggio, o meglio sul presunto tentativo del secondo di sfidare apertamente il primo, cosa a cui Guido si sarebbe sottratto<sup>39</sup>. Mediatore e sostenitore del bolognese, fu il Cavalier d'Arpino che probabilmente conobbe Reni nel 1598 in occasione della visita del papa a Bologna, e che vide in lui la possibilità di contrastare la fama crescente di Merisi. La lettura del tentativo di Reni di confrontarsi con l'opera di Caravaggio

attraverso la realizzazione della *Crocifissione di san Pietro*, per la chiesa di San Paolo alle tre Fontane su commissione del cardinale Aldobrandini (ora alla Pinacoteca Vaticana)<sup>40</sup>, narrata da Malvasia nella vita di Reni, è stata interpretata dalla critica più recente non tanto come volontà del bolognese di adeguarsi ad uno stile allora vincente a Roma, ma come meditata intenzione di confrontarsi con idee e stimoli diversi, in una dimensione di ricerca aperta, senza mai perdere di vista la propria poetica, già incentrata su di una visione distillata



**Fig. 25**

Guido Reni, *Gesù Cristo in pietà pianto dalla Madonna assistita da due angeli e adorato dai santi Petronio, Francesco, Domenico, Procolo e Carlo Borromeo* (Pala dei mendicanti), Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 445

della realtà, dove la natura risulta filtrata da un puro ideale di bellezza.

L'interesse per nuove formule compositive, una maggiore connotazione verista nella resa dei volti, l'introduzione di elementi di "scena", come ribadito da Michele Nicolaci sulla scorta di interventi di diversi autori<sup>41</sup>, erano intesi



come momenti di studio non volti all'emulazione ma ad una propria rilettura destinata a fornire di questi strumenti un'interpretazione affatto diversa.

A questo momento culturale vengono ad esempio riferiti anche il *Cristo alla colonna* dello Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie di Francoforte,  *Davide e Golia* del Museo del Louvre di Parigi<sup>42</sup>, e, secondo recenti proposte rispettivamente di Nicosetta Roio e di Alessandro Brogi, il *Combattimento tra putti e amorini* della Galleria Doria Pamphili e l'*Adorazione dei*

*pastori* del Museo di Belle Arti di Budapest<sup>43</sup>.

A Roma al giovane Reni, che possiamo identificare nell'autoritratto di collezione privata inglese<sup>44</sup>, vennero affidate via via commissioni sempre più importanti. Nell'Urbe divenne presto il "pittore del papa" realizzando importanti cicli per Paolo V Borghese. A questo periodo vanno riferiti gli affreschi in Vaticano, nella sala delle Nozze Aldobrandini e nella Sala delle Dame (1607-1608), gli affreschi in San Gregorio Magno al Celio (1609) e nella cappella dell'Annunziata nel palazzo del Quirinale (1609-1611), opere dove raggiunse, in una dimensione di pienezza stilistica matura, la sua precisa e inconfondibile dimensione classica<sup>45</sup>. Estraneo non gli fu certo il contatto con le antichità romane, la cui influenza si può leggere in diverse sue opere, basti citare i debiti al gruppo della *Niobe e dei niobidi* rinvenuto a Villa Medici a Roma a fine Cinquecento, della

**Fig. 26**

Guido Reni, *Sansone vittorioso*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 450

*Strage degli innocenti* della Pinacoteca di Bologna (fig. 24) o le “variazioni” derivate dal *Laocoonte* nella serie delle storie di *Ercole* per Ferdinando Gonzaga (figg. 5-8)<sup>46</sup>. Malvasia non aveva certo ommesso l’argomento, facendo pronunciare, nella *Felsina*, le seguenti parole ad un Guido Reni che si opponeva all’opinione secondo cui la sua abilità derivasse da “virtù infusa”: “Queste perfette idee, che vogliano si siano rivelate da una sognata visione beatifica, non le palesano a chi che sia, e non le scuoprono ad ogn’altro le belle teste delle statue antiche, studiandovi sopra, come per otto anni continui ho fatto io, per ogni veduto, fortificandomi nella loro stupenda armonia, cioè quella sola che fa questi miracoli”<sup>47</sup>.

Se l’impegno per la committenza religiosa continua a Roma con il *Sant’Andrea condotto al martirio* in San Gregorio Magno (1609)<sup>48</sup> e con gli affreschi della cappella Paolina in Santa Maria Maggiore (1610-1612)<sup>49</sup>, è in una commissione profana, l’*Aurora che guida il carro di Apollo condotto dalle Ore* di Palazzo Rospigliosi Pallavicini, commissionata da Scipione Borghese (1612-1614) che Reni raggiunse un’altra delle vette della sua produzione, nella sensuale e pur controllata rappresentazione poetica di un mondo perduto, dove la luce emerge dalle ombre, senza evolvere nella smaccata dimensione luminosa pagana proposta da Annibale Carracci alla Galleria Farnese<sup>50</sup>.

Bologna però rimase sempre nell’attività e nel cuore dell’artista. Nel 1603 dovette tornare per i funerali del suo ex collega all’interno dell’Accademia degli Incamminati, Agostino Carracci. Agostino come noto morì il 23 febbraio 1602, ma i suoi funerali vennero organizzati all’interno della chiesa di Santa Maria della Morte il 18 gennaio del 1603. Anche in questo caso venne edito da Benacci un libretto, con la descrizione degli apparati, a cui avevano partecipato i maggiori artisti della città. Le incisioni de *Il Funerale d’Agostino Carraccio fatto in Bologna sua Patria degl’Incamminati Accademici del Disegno*, vennero in gran parte realizzate da Guido, che si mostra ancora una volta interessato ad imprese editoriali<sup>51</sup>. Sempre per gli olivetani di San Michele in Bosco realizzò, all’interno del vasto complesso del celebre chiostro decorato da Ludovico Carracci e dalla sua bottega, la scena raffigurante *San Benedetto riceve doni dai contadini*,

putroppo perduto, ma testimoniato da copie, quali quella di Giovanni Maria Viani conservata nel convento<sup>52</sup>. Non manca neppure, nella produzione del primo decennio, l'esecuzione di dipinti di piccole dimensioni su rame, come il *San Francesco consolato da un angelo musicante*, databile al 1606-1607, pervenuto alla Pinacoteca di Bologna grazie alla donazione Denis Mahon, un'intimissima visione del santo ancora legata ad un'incisione di Agostino Carracci (fig. 22)<sup>53</sup>.

Ma per Bologna soprattutto, dopo avere rinunciato a diverse caparre per commissioni a cui non riusciva ad ottemperare<sup>54</sup>, Guido realizzò nel 1611 per la cappella Berò in San Domenico la celebre *Strage degli innocenti* alla quale il poeta Marino, nella *Galleria* del 1619, dedicò i celebri versi che si chiudono nella definizione tutta barocca di come "spesso l'orror va col diletto" (fig. 24)<sup>55</sup>. In questo dipinto, che la sterminata bibliografica e l'amore-odio della critica nel corso dei secoli hanno trasformato in una sorta di icona, rischia di cristallizzarsi il percorso sin lì condotto da Reni, qui all'apice della sua maturità artistica. Raffaello, il confronto con l'antico, la dimensione teatrale, l'attimo congelato, vale a dire l'atteggiamento tipico dell'artista che pare sospendere l'azione prima del suo compiersi, sono tutti elementi che segnano una sorta di traguardo in cui l'artista raggiunse una sua precisa ed inconfondibile cifra stilistica<sup>56</sup>. Ma anche questa non è che una tappa della sua ricerca, per usare le parole di Andrea Emiliani, il sogno di un artista che ha il valore "di una evocazione che chiameremmo neoclassica" e di una ricerca dove i temi efferati del Caravaggio divengono, questa volta la frase è di Daniele Benati "astratta meditazione ideale"<sup>57</sup>.

Oltre alle grandi imprese, Reni a Roma si mise anche al servizio degli oratoriani per la realizzazione dei disegni per le scene della vita di Filippo Neri. Reni venne infatti menzionato dal 1610 al 1612 nei documenti della Vallicella in relazione all'esecuzione di alcuni dei disegni destinati alla realizzazione di una serie di stampe da parte di Luca Ciamberrano, che venne incisa tra il 1609 e il 1614<sup>58</sup>. Il rapporto tra Reni e i filippini poteva essere avvenuto grazie ad un possibile incontro a Bologna nel 1598 con il cardinale Baronio, così come attraverso lo stesso cardinale Sfondrati che aveva avuto rapporti con Filippo Neri già dalla giovinezza<sup>59</sup>.



Per poter realizzare i propri disegni, Reni si dovette avvicinare con particolare attenzione alla spiritualità di Filippo che studiò presumibilmente in strettissima relazione con gli stessi oratoriani. Il suo intervento avvenne nel pieno del processo di canonizzazione che portò alla beatificazione di Neri nel 1615

e alla sua santificazione nel 1622, e quindi nell'ambito della complessa vicenda relativa alla "costruzione" dell'identità agiografico-iconografica del santo<sup>60</sup>.

Del 1614 (ma i primi pagamenti risalgono al 1613) è la *Gloria di san Domenico*, posta sullo stessolato della navata dove si trovava la cappella Berò con esposta la *Strage degli innocenti*. E' facile immaginare come con la nuova impresa l'artista abbia trovato modo di esprimere, questa volta attraverso un dipinto murale, la progressione della propria poetica<sup>61</sup>. Per la commissione, a cui pare avessero aspirato anche Ludovico Carracci e Alessandro Tiarini, Reni realizzò un'imponente e dilatata visione, uno "squarcio di Paradiso",

che si presenta con assoluta limpidezza ai fedeli. L'equilibrio che aveva saputo dare alla scena della *Strage*, tutta svoltasi in terra, qui diviene maestosa ostentazione di beatitudine e, in definitiva, di trionfo barocco nella evidente esagerazione dei panneggi.

Commissionata durante il suo soggiorno a Roma, nel 1613, ma terminata nel 1616 è la grandiosa *Pala dei mendicanti* realizzata per l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria dei Mendicanti da poco edificata su progetto di Floriano Ambrosini e aperta al culto dal 1608 (fig. 25). Si tratta di un dipinto dalle dimensioni inusitate (cm 704x341), inedite per la Bologna dell'epoca, di cui si conoscono oggi quattordici disegni preparatori, più che per qualsiasi altra opera dell'artista<sup>62</sup>. Andrea Emiliani ha indagato la progressione dell'invenzione, sfociata nella grande



**Fig. 27**  
Guido Reni, *Gesù Cristo crocifisso con la Vergine e i santi Maria Maddalena e Giovanni Evangelista*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 441



idea di rappresentare il soggetto su due piani, inserendo in alto il grande drappo con la scena del Compianto, “quadro nel quadro” in cui le due dimensioni vivono della stessa qualità ottica<sup>63</sup>. Come ha sottolineato Raffaella Morselli, Reni ottenne per questa commissione una cifra altissima: 720 scudi più una



**Fig. 28**

Guido Reni, *Madonna col Bambino in gloria e i santi Petronio, Domenico, Francesco, Ignazio, Francesco Saverio, Procolo e Floriano* (detta Pala della Peste o Pallione del voto). Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 448

catena d'oro, per dodici figure grandi al naturale, pari a 60 scudi a figura. Una cifra che non trovava paragoni rispetto ad altre tariffe riconosciute ai pittori in città<sup>64</sup>. Questo non è stato che l'inizio di un'ascesa dei prezzi che doveva conoscere traguardi ancora più alti e di fronte a cui i committenti sembravano non scoraggiarsi: è il caso dell'*Assunzione della Vergine* realizzata per Agostino Durazzo, che deteneva il giuspatronato della cappella della chiesa di Sant'Ambrogio di Genova. Malgrado la proposta, riportata da Malvasia, da parte di Ludovico Carracci di realizzare la commissione per 500 scudi, il committente accettò la proposta di Reni di 1.000 scudi<sup>65</sup>. Un prezzo altrettanto alto venne pagato per la serie di quattro dipinti realizzati

per Ferdinando Gonzaga di Mantova (1617-1620) ora al Museo del Louvre di Parigi, pagati 4.000 scudi<sup>66</sup>, e per i cui dettagli rimando al saggio qui pubblicato da Stéphane Loire (figg. 5-8). Fanno parte della loro fortuna visiva, indagata dal medesimo autore, le stampe tratte da Gilles Rousselet, i cui esemplari della Pinacoteca di Bologna vengono esposti in questa occasione (figg. 16-19)<sup>67</sup>. Il rapporto con il denaro di Reni fu decisamente contraddittorio. I debiti di gioco di cui parla in continuazione Malvasia e che tanto devono avere attanagliato e tormentato la sua vita<sup>68</sup>, certamente influirono sulle sue tariffe sempre più alte, ma questo non fu certo l'unico motivo di queste esose richieste. Percorrendo le vicende relative a diverse commissioni, si ha l'impressione che Guido, oltre a fare una autovalutazione delle opere indipendente

da tariffe fisse, “giocasse” con la valutazione delle proprie opere come quando giocava a carte o ai dadi. Egli metteva sul tavolo la sua offerta, quasi fosse un azzardo, una provocazione, chissà forse ad un certo punto anche un *bluff*, stando poi a vedere la risposta dei committenti. Si poteva probabilmente trattare di scommesse con se stesso, attraverso le quali l’artista provava la stessa adrenalina che poteva percorrerlo nel momento del gioco<sup>69</sup>. Ma con queste richieste Reni non puntava ad accumulare denaro. Privo di una famiglia propria, non vedeva evidentemente alcuna utilità nell’accrescimento della ricchezza. A parte il vizio del gioco, che lo costrinse in diversi momenti a “fare cassa”, le richieste inusitate sembrano essere state una sua personale continua sfida per dimostrare il proprio valore e rivendicare il proprio essere pittore “un poco straordinario”<sup>70</sup>. In diverse occasioni, infatti, per propria scelta, decise di abbassare la tariffa, come nel caso della cosiddetta *Pietà dei cappuccini*, ora alla Pinacoteca Nazionale di Bologna, quadro dove, a detta del Malvasia, era raffigurato “il più bel Cristo Crocifisso, che sia mai stato dipinto al mondo” (fig. 27)<sup>71</sup>. Se Malvasia dice essere stato regalato per la metà ai padri (essendo la seconda metà finanziata dal “Boselli mercante”), documenti dimostrano come in realtà Guido “regalò” ai frati la straordinaria figura della santa Maria Maddalena prostrata ai piedi della croce<sup>72</sup>.

Seppure l’artista si sia confrontato, in particolare per le grandi commissioni, con soggetti di tipo religioso - va incluso in questi ultimi l’“apollineo” *Sansone vittorioso* realizzato come sovracamino per il conte Luigi Zambeccari ora alla Pinacoteca di Bologna (fig. 26)<sup>73</sup> -, non mancano nella sua produzione dipinti di grandi dimensioni di argomento profano. È il caso dell’*Atalanta e Ippomene*, nelle due versioni del Museo del Prado di Madrid e del Museo di Capodimonte di Napoli<sup>74</sup>, di cui risulta memorabile l’esegesi realizzata da Marc Fumaroli<sup>75</sup>, o *Paride che rapisce Elena*, commissionato per il re di Spagna Filippo IV nel 1627 grazie alla mediazione dell’ambasciatore conte di Oñate prima e dell’ambasciatore Monterrey poi. Per l’intera complessa vicenda successiva del dipinto, oggi conservato al Museo del Louvre di Parigi, si rimanda alla pubblicazione di Stefano Pieguidi, che intreccia le sue vicende

con la complessa situazione politica europea dell'epoca<sup>76</sup>.

*Paride che rapisce Elena* fu uno dei dipinti maggiormente celebrati nel Seicento; a questo vennero dedicati sonetti, poesie e testi: Guido era ormai celebrato come il nuovo Apelle, non solo per le "paradisiache" visioni religiose, ma anche per il trattamento di temi della mitologia greco romana<sup>77</sup>.

Il soggiorno a Napoli del 1621, dove Reni venne chiamato per eseguire le decorazioni pittoriche e gli affreschi della cappella del Tesoro di San Gennaro al posto del Cavalier d'Arpino, risultò brevissimo. Contrastato dai pittori locali, e spaventato dall'uccisione di un suo servo tornò a Bologna<sup>78</sup>. *L'Incontro di Gesù con san Giovanni Battista*, pervenne infatti alla chiesa filippina dei Girolamini di Napoli attraverso il loro benefattore Domenico Lercari, in anni non ancora ben definiti, ma da collocarsi secondo Andrea Zezza tra il 1627 e il 1633<sup>79</sup>.

Dopo aver realizzato nel 1614 il *San Filippo in estasi* per la cappella interna di Filippo Neri, eseguito in vista della sua canonizzazione del 1615, oggi conservato nelle stanze interne dei padri oratoriani di Roma<sup>80</sup>, negli anni Venti Reni si confrontò un'altra volta con un'importante chiesa romana legata al culto del santo, la *SS. Trinità dei Pellegrini e dei Convalescenti*<sup>81</sup>. Il dipinto raffigurante la Trinità venne commissionato dai confratelli nel 1624 attraverso il cardinale Ludovico Ludovisi, protettore della chiesa, e arcivescovo di Bologna. Guido, che aveva già lavorato per la confraternita realizzando nel 1612 il *Padre eterno* per la lanterna di una delle cappelle della chiesa, reinterpreta, come suggerisce Pamela M. Jones, per la realizzazione di questo dipinto, il tema del *Trono di Grazia* facendo riferimento in particolare all'iconografia diffusa, anche attraverso stampe anonime all'interno della comunità a cui il dipinto era destinato<sup>82</sup>.

È noto come Malvasia abbia evidenziato un cambio di stile dell'artista intorno all'epoca della realizzazione della *Pala della peste*, eseguita nel 1630 per il senato bolognese e ora alla Pinacoteca Nazionale di Bologna (fig. 28). Si tratta di quella seconda maniera già individuata da Francesco Scannelli e da Malvasia, il quale, accentuando l'opposizione tra lodi e critiche che caratterizza in gran parte quasi tutta la biografia del maestro, individua in questo nuovo momento una sorta di cedimento

dell'artista, provato dalla crisi causata dai debiti di gioco<sup>83</sup>. La *Pala della peste* in realtà, seppure non ricca di novità dal punto di vista compositivo, è una vera e propria “macchina” perfettamente congegnata in relazione alla propria originaria funzione. Realizzata per essere portata in processione, e come tale



eseguita su seta, essa esprime con assoluta chiarezza la propria destinazione: l'intermediazione dei santi verso la Vergine del Rosario per proteggere la città di Bologna colpita dalla peste. Ma quello che sconvolge in questo dipinto, anche rispetto al resto della produzione dell'artista, è la capacità di “bucare” la propria visione celestiale con la raffigurazione di una Bologna ferita, plumbea, dominata dalla morte. Una visione silente, non concitatamente drammatica, come nel suo stile, ma per lui del tutto nuova. Se la si guarda da vicino, oltre le mura compaiono delle figure stilizzate, quasi

omini disegnati da bambini, in cui la disperazione diventa essenziale raffigurazione di mani che si alzano verso il cielo. La loro presenza, quasi evanescente, è sintomo di un nuovo interesse per l'essenzialità delle cose che, certo non in maniera così radicale, interesserà la sua arte negli anni a venire.

Molto è stato scritto in merito alla nuova modalità di uso del colore dove la tonalità “argentea” degli inimitabili grigi si accompagna via via negli anni a una progressiva tendenza al monocromo e ad una luce evanescente che tende a rendere sempre più diafani i corpi, con forme composte da sottili sfumature tonali e ombre leggere. Diversi studiosi riconoscono l'inizio di questa nuova fase già a partire dal 1626 circa, ad esempio con la *Consegna delle chiavi a san Pietro* realizzata per la chiesa oratoriana di San Pietro in Valle a Fano (Parigi, Museo del Louvre), secondo quadro

**Fig. 29**  
Guido Reni, *Sibilla*,  
Bologna, Pinacoteca  
Nazionale, inv. 32532

eseguito da Reni per la medesima chiesa, dopo l'Annunciazione del 1621 ora conservata nella locale Pinacoteca Civica<sup>84</sup>.

In anni prossimi a quelli della *Pala della peste*, tra 1630 e 1631, Guido realizzò il *Ritratto del cardinale Bernardino Spada*, conservato nell'omonima galleria romana. Pur nella sua



impostazione da "state portrait" il dipinto si contraddistingue per una raffinatissima sinfonia di colori, dal bianco al rosa al grigio, e per la resa minuziosa dei particolari, dei pizzi, come delle screziature della mantellina<sup>85</sup>. Certamente uno dei capolavori di Guido che, pur non facendo della ritrattistica la sua principale produzione - Malvasia gli attribuisce l'affermazione del "non essere egli pittore di ritratti"<sup>86</sup> -, si confrontò con il genere in diverse occasioni, raffigurando in particolare personalità con cui aveva stretto importanti e certamente intimi rapporti, probabilmente non solo freddamente professionali. Caso principe è quello dello straordinario *Ritratto della madre*, della Pinacoteca Nazionale di Bologna (fig. 23)<sup>87</sup>, la cui totale comprensione dell'intensità emotiva dello sguardo, pur

nell'immobilità della posizione, credo si possa misurare anche solo mettendolo a confronto con il *Ritratto di vecchia dama*, eseguito dal suo maestro Calvaert ora anch'esso nella Pinacoteca bolognese, tanto più "parlante" quanto meno espressivamente presente<sup>88</sup>. Ma tra gli altri eccezionali ritratti eseguiti da Reni, si possono ricordare anche il *Ritratto di Antonio Facchinetti*, di collezione privata, eseguito entro il 1605, di recente pubblicato da Morselli<sup>89</sup>, il *Ritratto del cardinale Giacomo Sannes* della collezione Canesso di Parigi realizzato intorno al 1609<sup>90</sup>, il *Ritratto di Gregorio XV* di Corsham Court nel Wiltshire del 1621-1622<sup>91</sup>, il *Ritratto del cardinale Roberto Ubaldini* del County Museum of Art Los Angeles del 1625<sup>92</sup>, e ancora il *Ritratto di*

**Fig. 30**  
Guido Reni, *Sant'Andrea Corsini*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 443



*Saulo Guidotti* di collezione privata, attribuito a Guido Reni e riferito ai primi anni Quaranta da Morselli in un saggio del 2013, volto a mettere in risalto le strettissime relazioni intercorse tra

Guido e il senatore bolognese<sup>93</sup>.

Al contrario della ritrattistica, la produzione di dipinti da stanza raffiguranti soggetti devozionali, ma anche Sibille, Cleopatre, Giuditte, Lucrezie, raggiunse un numero elevatissimo di esemplari, tanto che il ricordarli tutti sarebbe impresa veramente ardua. La Pinacoteca di Bologna vanta il possesso della raffinatissima *Sibilla* del 1635-1636 (fig. 29), che sarebbe stata commissionata all'artista da monsignor Jacopo Altoviti per essere donata a Giovan Carlo de' Medici e che, dopo diversi passaggi di proprietà che la portarono anche in Gran Bretagna, è finalmente pervenuta in Pinacoteca grazie al lascito di Denis Mahon<sup>94</sup>. Sappiamo come, a fronte di molte di queste opere documentate e

di sicura autografia, ne corrisponda un numero ancor più alto di attribuzione dibattuta. Si tratta spesso di edizioni diverse del medesimo soggetto che, come nel caso delle diverse versioni della *Lucrezia romana*, recentemente indagato, dimostrano un'attenzione da parte dell'artista per diversi modi di interpretare vari momenti e sfumature delle *historiae*, ripetute non certo in maniera automatica e superficiale<sup>95</sup>. La medesima situazione si registra in merito a soggetti devozionali con teste di santi, di Cristo e Madonne con gli occhi rivolti al cielo, di cui in Pinacoteca si conservano due *Cristo coronato di Spine*, un dipinto e un disegno, entrambi di attribuzione dibattuta<sup>96</sup>.



**Fig. 31**

Guido Reni, *Arianna*,  
Bologna, Pinacoteca  
Nazionale (deposito della  
Fondazione del Monte di  
Bologna e Ravenna)



Della produzione del quarto decennio, in Pinacoteca a Bologna è esposto il *Sant'Andrea Corsini*, collocabile tra il 1635 e il 1640, donato da padre Rizzardi alla chiesa della Madonna di Galliera di Bologna nel 1681 (fig. 30)<sup>97</sup>. La qualità della materia pittorica, caratterizzata dalla levità della pittura e da zone evanescenti, trova un momento di particolare raffinatezza nella testa del santo, ispirata alla *Testa di Seneca*, o al cosiddetto “schiavo di Ripa grande”, celebre modello plastico di cui esistono diversi esemplari, tra i quali quello in terracotta di Palazzo Venezia ritenuto autografo da una parte della critica<sup>98</sup>. Un modello che l'artista deve avere utilizzato per la creazione di diverse “teste di vecchi” nei suoi dipinti, quali ad esempio il *Sant'Andrea Corsini* ora alle Gallerie degli Uffizi di Firenze<sup>99</sup>.

Tra le ultime imprese di grandi dimensioni affidate e realizzate da Reni, vi fu la grande tela raffigurante le *Nozze di Bacco e Arianna*, un dipinto perduto di cui sopravvive il frammento con la sola *Arianna*, esposto alla Pinacoteca di Bologna come deposito della Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna (fig. 31). Questo dipinto, a cui sono state dedicati diversi studi, mostra un artista ancora stimatissimo, ancora subissato dalle commissioni, ma da cui ci si aspettava in fondo altro<sup>100</sup>. Possiamo capire come, nel pieno trionfo del gusto barocco, questa tela sia stata vista, sempre secondo le parole di Malvasia, da “Bernini, o Cortona che si fosse” come “il quadro della processione per osservarsi molti di que' passaggi ivi espressi a coppia a coppia, dar nella stessa o poco dissimile attitudine”<sup>101</sup>.

Rimane da affrontare la questione, aperta, dei tempi sempre più lunghi di realizzazione di molti dipinti soprattutto nell'ultima parte della sua vita, diversi dei quali trovati incompiuti nel suo studio al momento della morte. È noto come molti di questi (circa centoventi opere in corso di lavorazione) figurino nell'inventario del 1642 individuato da John T. Spike e Tiziana di Zio nel 1988<sup>102</sup>. Il modo di interpretare la dimensione “eterea” e il “non finito” di queste ultime opere rimane in gran parte ancora un enigma che, più che cercare di risolvere, bisogna accettare di buon grado come parte integrante della complessità dell'artista, della sua vita e del suo fare. Tanta parte della critica più recente ha visto in questi non finiti una precisa evoluzione stilistica dell'artista che,

come altri grandi dell'arte (si pensi a Michelangelo e a Tiziano) nella maturità hanno visto prevalere il fascino appunto per il non finito o più in generale per il “disfacimento” delle forme rispetto alla loro produzione della piena maturità. Un altro punto di vista, suggerito dallo stesso Malvasia e condiviso da gran



parte della critica seicentesca, vide invece in questi prodotti la semplice conseguenza dell'incapacità di Guido, confuso dalle continue incombenze e dalle necessità economiche, di portare a termine i propri lavori, preferendo incassare con facilità immediata le caparre, piuttosto che concludere con fatica poche opere<sup>103</sup>. Alla luce di alcuni documenti parrebbe però che l'artista, forse anche in parte confuso dalle vicende della sua vita, si sia trovato di fronte alla discrepanza tra ciò che i committenti si aspettavano da lui e ciò che lui intendeva licenziare come opere proprie in quel momento. Possiamo fare due esempi, mi pare decisamente significativi. Il primo è la sopra citata pala con *San Giobbe che riceve i doni*, commissionata nel 1622 e non ancora finita nel 1635, quando i committenti, i fabbricieri

dell'arte della seta, pensarono di rompere il contratto e di affidare la commissione al Guercino. Convinti ancora una volta ad attendere, nel dicembre del 1635 vennero chiamati da Reni che aveva fatto sapere, attraverso Filippo Sampieri, che il dipinto era finalmente finito. Ma questi, vista l'opera, non concordarono con questa versione: “Noi all'ora conoscessimo per verità che detta tavola non era finita; et gli lo dicessimo a detto Sig. Filippo; egli all'ora di nuovo replicò che il pittore gl'aveva detto ch'era finita”<sup>104</sup>.

Un caso simile è quello della *Madonna tra gli angeli che consegna il Bambino a san Francesco d'Assisi*, entrato alla Pinacoteca

**Fig. 32**

Guido Reni, *San Sebastiano*,  
Bologna, Pinacoteca  
Nazionale, inv. 446

Nazionale di Bologna dalla collezione Hercolani nel 1997 (fig. 33)<sup>105</sup>. Il dipinto venne in realtà commissionato dal Monte di Pietà di Reggio Emilia, per sostituire la tela di Leonello Spada, *Il perdono di Assisi*, sul primo altare a sinistra della basilica della Ghiara. Commissionato nei primi anni Trenta del Seicento,



**Fig. 33**

Guido Reni, *Madonna tra gli angeli che consegna il Bambino a san Francesco*, Bologna, Pinacoteca d'Assisi, inv. 7190

il dipinto venne rivendicato ed atteso con insistenza dai committenti, che provarono sino alla fine a non rinunciare ad avere un'opera del grande Guido. Ma quando nel 1641 il Sindaco del Monte di Pietà si recò a Bologna, evidentemente su invito dello stesso Guido Reni, “per haver [...] la tavola tanto tempo incaminata” e per “procurare l'ispedizione”, rimase decisamente deluso, e verificato l'evanescente stato della pittura, evidentemente considerato “non finito”, se ne tornò a Reggio sconsolato a mani vuote<sup>106</sup>.

Non sapremo forse mai se Reni abbia suggerito il ritiro di questi quadri in quanto per lui

ritenuti effettivamente terminati, o se sia stato un suo azzardato tentativo di ricevere finalmente il compenso complessivo. La profonda consapevolezza del valore del suo operato, come la decisa reazione nei confronti dell'abate Gavotti che aveva esposto la sua *Fortuna* prima ancora che questa fosse da lui portata a termine<sup>107</sup>, rende difficile l'idea che Reni abbia potuto presentare come finite opere che lui non riteneva tali e che abbia volontariamente pensato di lasciare ai posteri un'idea sbagliata della sua bravura e della qualità della sua opera. Questo spiega ad esempio, come suggerito da Nora Clerici Bagozzi, come il dipinto di Reggio pur con le sue trasparenze, la mancanza di finiture e i colori evanescenti, lasci trasparire una maniera “che

sembra già paga del risultato”<sup>108</sup>. Non è impossibile che proprio la grande fama che l’artista si era guadagnato con la produzione matura delle sue opere, che lo avevano fatto diventare il “divino Guido”, sia diventata per lui una sorta di trappola. Alla fine è



come se il giovane Guido fosse diventato il suo più grande rivale, la cui imitazione era ormai per lui irraggiungibile ed in fondo neppure agognata. Ed è proprio al fascino che scaturisce da queste opere in cui, come già sottolineato da Emiliani, faticosamente si cercherà di distinguere tra un “incompiuto sognato e voluto” e “l’incompleto nel quale ravvisare l’amarezza, l’impotenza della vita che se ne va”, che vanno inserite le opere chiare, eteree, quasi monocrome, dove la luce tende a smaterializzare le forme della fase tarda<sup>109</sup>. Tra queste, per rimanere nella Pinacoteca di Bologna, possiamo ricordare il *San Sebastiano* (fig. 32), la cui evocata luce argentea della luna dispiega una sinfonia

di grigi e grigi-blu da cui emerge il corpo perfetto e lucente del santo-eroe, o ancora la *Flagellazione di Cristo* (fig. 34), dai colori rosso terra e dalla composizione ancora memore della lezione dei Carracci, un “non finito” che i suoi possessori successivi, gli Herculani, proposero di portare a compimento al pittore Giovanni Maria Viani il quale, con la sua sensibilità di artista, si rifiutò di realizzare l’impresa preferendo eseguirne una copia<sup>110</sup>. Malgrado queste vicende, Reni concluse la sua carriera godendo di una grandissima fama, pronta ad accrescersi negli anni successivi e nell’intero corso del Seicento – ne è una

**Fig. 34**  
Guido Reni, *Flagellazione di Cristo*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 6377

testimonianza la grande diffusione di incisioni tratte dalle sue opere in area francese – ma anche settecentesca visto che la “grazia” del suo stile e la tavolozza chiara lo fecero amare nel pieno del gusto del nuovo secolo.

Reni morì il 18 agosto 1642, al suo funerale parteciparono una grandissima quantità di persone, ed il suo corpo, vestito alla cappuccina ed esposto nella chiesa di San Domenico prima di essere sepolto nella cappella dell'amico Saulo Guidotti, venne venerato dal “popolo, non mai sazio di vederlo, e curioso di toccarlo”<sup>111</sup>. Tutto era pronto per la progressiva ed esponenziale crescita dell'immagine in fondo un poco “perturbante” del “Divino Guido” che, salvo momenti di crisi conosciuti nel secolo XIX, continua ancora oggi<sup>112</sup>.

#### NOTE

1 Il titolo è tratto da Scannelli 1657, p. 347. Per la vita e la biografia di Guido Reni si possono vedere, ad esempio, Schaefer 1988; Pepper 1988b, pp. 195-208; l'introduzione alle diverse sezioni delle schede del catalogo della mostra *Guido Reni* 1988, redatte da D.S. Pepper (pp. 3-9, 31-37, 55-59, 112-117, 146-147); Salvy 2001 e, in relazione in particolare alla sua produzione disegnativa, Bohn 2008, pp. XV-XXXVIII. Il presente intervento costituisce una redazione ridotta di un saggio di prossima pubblicazione.

2 Malvasia 1678 (1841), II, pp. 5-65. *Mostra di Guido Reni* 1954; Pepper 1984; *Guido Reni* 1988; *Guido Reni e l'Europa* 1988; Pepper 1988a; Salvy 2001. Per una ricognizione della bibliografia dedicata a Guido Reni sino al 2002, si veda Pellicciari 2002. Alcuni dei principali più recenti contributi, senza alcuna pretesa di esaustività, verranno citati via via nel testo.

3 Malvasia 1678 (1841), II, p. 6.

4 Malvasia 1678 (1841), II, p. 6. Per l'argomento si veda Emiliani 1988a, pp. XXI-XXII.

5 La citazione è riportata da Morselli 2016b, p. 7, a cui si rimanda per la complessa vicenda, e fa riferimento al seguente documento: A.S.Bo., Miscellanea delle corporazioni d'arte, Arte della Seta, b. 10, cc. n. n. Si veda anche, per altre fonti seicentesche in cui l'artista compare come “pittore di Paradiso”, Pierguidi 2012, p. 27.

6 Morselli 2007, p. 80. Un elenco dei libretti dedicati a Guido venne realizzato da Gaetano Giordani e venne riportato nelle note editoriali al testo di Malvasia nell'edizione del 1841 (p. 29, nota 1; Giordani 1840). Le relazioni di Reni con pittori, poeti ed intellettuali della sua epoca sono state indagate da Ezio Raimondi (1988) e ripercorse, tra gli altri, da Armanda Pellicciari (2002, pp. 198-199, p. 211-212).

7 Daniele Benati ha sottolineato come la visione del “divino” Guido rischi di offuscare la corretta lettura di alcune sue opere (Benati 2004-2005, p. 231). Sulla “divinizzazione” di Guido Reni nel corso della vita, si veda ad esempio Schmidt-Linsenhoff 1988, pp. 62-64; Wimböck 2002. Per la fortuna, ma anche per i momenti di “sfortuna” critica di Reni in particolare nel corso del secolo XIX, si veda Wolf 1988. Per il rapporto di Reni con diversi “intermediari”, si veda Morselli 2007.

8 Malvasia 1678 (1841), II, pp. 6-7; Salvy 2001, p. 13.

9 Malvasia 1678 (1841), II, p. 9.

10 Per altre opere riferite alla prima attività dell'artista, si veda *Guido Reni* 1988, pp. 3-5.

11 Per un riassunto e riesame delle datazioni proposte da diversi studiosi, oscillanti tra il 1595 e il 1599, oltre che per la lettura dell'opera, si veda A. Stanzani, in *Pinacoteca Nazionale* 2008, pp. 42-43.

12 Benati 2004-2005.

13 Malvasia 1678 (1841), II, p. 10.

14 Malvasia 1678 (1841), II, p. 11. Morselli 2012b, p. 3, con bibliografia precedente.

15 *Descrizione degli apparati* 1598. Birke 1987, pp. 292-300; Emiliani 1988a, pp. XLIV-XLV. Mentre il frontespizio venne realizzato da Francesco Brizio, le stampe interne vennero eseguite da Reni, inclusa l'*Arco trionfale con elementi vegetali*, aggiunta nell'edizione del 1599 (si veda *Carlo Cesare Malvasia* 2017, figg. 585, 587-595).

16 G.P. Cammarota, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna* 2008, pp. 46-48, nn. 29a-29b.

17 Malvasia 1678 (1841), II, p. 11.



- 18 Emiliani 1988a, pp. XL-XLI; D.S. Pepper, in *Guido Reni* 1988, p. 20, n. 6; Pepper 1988a, pp. 214-215, n. 6.
- 19 Malvasia 1678 (1841), II, p. 8. Dal dipinto venne realizzata una stampa da parte di Claude Vignon (Candi 2016, p. 244, n. 106). Ne *Le pitture di Bologna* del medesimo Malvasia del 1686 il santo viene indicato come “san Giacinto” (Malvasia 1686 (1969), p. 130), così come nell’inventario delle soppressioni del 1797 (si veda, Cammarota 1997, p. 143). Della tela, ancora citata nell’elenco delle soppressioni del 1797, ma in seguito dispersa, si conosce un disegno preparatorio, conservato presso il National Museum di Stoccolma (inv. NMH 1052/1863; si veda C. Loisel, in *Une Suèdois a Paris* 2016, pp. 106-107 (con bibliografia precedente)).
- 20 Il secondo ora a Kingstone Lacy, Bankes Collection: Pepper 1988a, p. 214, n. 5, p. 216, n. 9.
- 21 Pepper 1988a, p. 213, n. 2. Si veda anche Economopoulos 2013a, pp. 44-45. Per Pieve di Cento, Emiliani 1988a, pp. XLVI-XLVII; D.S. Pepper, in *Guido Reni* 1988, p. 24, n. 8; Pepper 1988a, p. 216, n. 10; S. Ebert-Schifferer, in *Guido Reni e l’Europa* 1988, pp. 115-116, n. A1.
- 22 Terzaghi 2007, pp. 170-171.
- 23 Agostini 1988, p.p. 114-116; A. Stanzani, in *Pinacoteca Nazionale* 2008, p. 42. Per una approfondita biografia di Sfondrati, si veda Economopoulos 2013b, pp. 170 e sgg..
- 24 A. Stanzani, in *Pinacoteca Nazionale* 2008, p. 42, con bibliografia precedente.
- 25 Per il possibile ruolo di Facchinetti nella commissione, si veda M. Bietti in *L’estasi di Santa Cecilia* 1983, p. 343, n. 20; Pepper 1988a, p. 217; Economopoulos 2013a, p. 44; Morselli 2016a, p. 212.
- 26 Per una recente disamina del rinnovamento della chiesa di Santa Cecilia in Trastevere, si veda Economopoulos 2013b, pp. 161-249.
- 27 Terzaghi 2007, pp. 170-173; Economopoulos 2013a, p. 49.
- 28 Terzaghi 2007, p. 172. I rapporti con Roma continuarono anche a seguito del definitivo ritorno a Bologna nel 1614, e possono essere datati al 1621, 1627, 1632 (Morselli 2012b, p. 6). Nel 1627 ad esempio venne chiamato per realizzare la *Storia di Attila* per San Pietro, ma l’impresa rimase incompiuta e l’artista, restituita la caparra, tornò a Bologna (Morselli 2007, pp. 119-120, Pierguidi 2012, p. 18).
- 29 Terzaghi 2007, pp. 175-177.
- 30 Per le vicende dell’oratorio e per l’attribuzione delle singole scene, si vedano i saggi pubblicati in *La chiesa di Santa Cecilia* 2005, in particolare Albonico 2005, con bibliografia precedente.
- 31 Profili 2011; Economopoulos 2013a, pp. 50-56; Economopoulos 2013b, pp. 247-249. I passaggi di proprietà del dipinto ora a Dublino, approfonditamente studiati dalle due autrici, non ci possono garantire con certezza che si stia parlando della copia citata dalle fonti, ma magari di un’altra copia eseguita dall’artista o della sua bottega.
- 32 Codice BAV, Barb. Lat. 4402, f. 26 si veda Radeglia 2007, p. 153; Terzaghi 2007, p. 167.
- 33 Per le diversi attribuzioni del dipinto, per il quale non si è ancora pervenuti ad una ipotesi condivisa dalla critica, si veda Albonico 2005, pp. 25-29.
- 34 Economopoulos 2013a, p. 48.
- 35 Terzaghi 2007, p. 178. Economopoulos ha suggerito la possibilità che il ritrovamento del corpo della santa abbia portato alla decisione di destinare all’altare maggiore della cappella del Bagno, invece che la copia da Raffaello, il dipinto raffigurante il *Martirio di Santa Cecilia*, a quel punto più consono al luogo (Economopoulos 2013a, pp. 47-48). Per il ruolo di questi dipinti nella compagine culturale romana, si veda anche M. Nicolaci, in Nicolaci e Gandolfi 2011, pp. 44-45.
- 36 Benati 2004-2005; Terzaghi 2007, pp. 178-181; Toscano 2009; Benati 2013, pp. 26-29.
- 37 Benati 2004-2005; Benati 2013. Al 1604 è riferita da Benati anche la pala con *Cristo risorto che appare alla madre*, del Fitzwilliam Museum di Cambridge, già resa nota da Enrich Schleier, che la datava al 1605-1606 circa (Schleier 1986; Benati 2013, p. 28). Sulla “disinvoltura” di Guido nell’“alternarsi tra modi diversi” negli anni di esordio e di prima maturità, si veda anche Toscano 2009.
- 38 Perini 1990, p. 166.
- 39 Malvasia 1678 (1841), II, p. 9, p. 13. Si veda anche Pierguidi 2015, pp. 364-365.
- 40 Pepper 1988a, pp. 220-221, n. 17.
- 41 Zuccari 2010, pp. 35-36; M. Nicolaci, in Nicolaci e Gandolfi 2011, pp. 41-48. Si veda anche Benati 2013, p. 29 e Pierguidi 2015.
- 42 *Cristo alla colonna*: Pepper 1988a, p. 220, n. 16; *David* del Louvre: F. Valli, in *Guido Reni* 1988, p. 44, n. 14; Pepper 1988a, pp. 221-222, n. 19. Del *David* oggi al Louvre venne realizzata una “versione talentuosa, vibrante, macchiata e variata” da parte di Simone Cantarini (collezione privata) (Morselli 2012a).
- 43 Roio 2015, p. 245, Brogi 2017.
- 44 Morselli 2012b, pp. 7-8, con bibliografia precedente.
- 45 Per queste opere, Pepper 1988a, pp. 227-230, nn. 29, 30, 31, 33. Emiliani 1988a, pp. LXII-LXV. Per i disegni preparatori di questi affreschi del periodo romano, cfr. Bohn 2008, pp. XXII-XXIII.
- 46 Emiliani 1988a, p. LXV; Ladislav 2008. Si veda anche il saggio di Loire in questo volume.
- 47 Malvasia 1678 (1841), II, p. 22. Insistono su questa avversione di Reni verso la tendenza ad indicare

- in lui una “virtù infusa” anche Giovan Battista Passeri e Giovanni Pietro Bellori (si veda Emiliani 1988a, pp. XXIII-XXIV; per il rapporto con l’antico anche le pp. XXIV-XXV, XXX). Per il dibattito sull’antico nel Seicento, in particolare sulla questione relativa a ciò che veniva ritenuta la “maniera greca” - a cui si associava l’arte di Guido -, si veda anche Pierguidi 2012, pp. 28-38.
- 48 Emiliani 1988a, pp. LVIII-LIX, LXIII; Si veda anche Pellicciari 2002, p. 210, con bibliografia precedente.
- 49 Pepper 1988a, pp. 231-232 n. 35. La cronologia delle opere eseguite tra il 1609 e 1612 è largamente chiarita dal libro dei conti dell’artista pubblicato in Pepper 1971a; Pepper 1971b.
- 50 Pepper 1988a, pp. 233-234, n. 40. Per l’argomento si veda Emiliani 1998a, pp. LXX-LXXI; Emiliani 2007, p. 24.
- 51 Birke 1987, pp. 305-311. Si veda anche *Carlo Cesare Malvasia* 2017, figg. 596-599.
- 52 A. Emiliani, in *Guido Reni* 1988, p. 26. Per le complesse vicende del chiostro di San Michele in Bosco, si veda in particolare Campanini 1994.
- 53 E. Fiori, in *Sir Denis Mahon* 2016, pp. 60-61, n. 6.
- 54 Malvasia 1678 (1841), II, pp. 15, 17.
- 55 Il brano è citato in pressoché tutta la bibliografia dedicata al dipinto. Si veda anche Surluiga 2002.
- 56 Per la storia del dipinto e per l’ampia storiografia, si veda F. Valli, in *Pinacoteca Nazionale* 2008, pp. 50-57, n. 31; C. Brook, in *Il Museo Universale* 2016, p. 239, n. 2.
- 57 Emiliani 2007, p. 18; Benati 2013, p. 29.
- 58 Il resoconto dei pagamenti a Reni per i disegni per la serie dedicata alla vita di San Filippo Neri è pubblicato in Melasecchi e Pepper 1998, pp. 602-603. Per la realizzazione della serie, anche in relazione alle biografie di Filippo, si veda Leone 2010, pp. 291 e sgg.. Per la dibattuta attribuzione di disegni riferiti a Guido Reni per questa impresa, si veda Pampalone 2017. Babette Bon, soprattutto per motivazioni legate ad aspetti conservativi, non ritiene autografi i disegni attribuiti a Reni e collegati alla serie conservati agli Uffizi di Firenze (inv. 3476 S, 3477 S, 3478 S.; Melasecchi e Pepper 1998; B. Bohn, in *Le “stanze” di Guido Reni* 2008, p. 146).
- Il rapporto tra Guido Reni e Ciamblerano continuò negli anni successivi, anche se per motivazioni diverse. Luca contrasse un grosso debito con Guido, e per estinguerlo gli cedette nel 1613 la *Negazione di Pietro* di Caravaggio che quest’ultimo dovette offrire in seguito al principe Paolo Savelli (ora al Metropolitan Museum of Art di New York). Si veda Nicolaci e Gandolfi 2011.
- 59 M. Nicolaci, in Nicolaci e Gandolfi 2011, nota 5.
- 60 La bibliografia sull’argomento è amplissima. Si vedano, per un inquadramento generale, Rossoni 1995; *La regola e la fama* 1995. Il contributo più recente risulta Pampalone e Barchiesi 2017.
- 61 Pepper 1988a, pp. 235-236, n. 43. La successione delle cappelle è descritta in Malvasia 1686 (1969), p. 223. Per la risistemazione della chiesa da parte di Francesco Dotti, Matteucci 1969, pp. 102-109. Per San Domenico Reni aveva anche realizzato la scena con la *Resurrezione*, nel dipinto con i *Misteri del Rosario* a cui avevano partecipato i principali artisti della Bologna dell’epoca (Pepper 1988a, p. 214, n. 4).
- 62 Tra questi possiamo citare, per l’intera composizione, i diversi schizzi compositivi sul verso del foglio inv. 1988. 32 del Metropolitan Museum of New York, e tre disegni conservati a Palazzo Rosso a Genova (invv. 2804, 2803 - datati 1613 - e inv. 2797), già di proprietà di Clemente Nicoli, che nel 1766 ne realizzò anche una trasposizione a stampa Nicoli 1766. Per i disegni preparatori, si veda Pepper 1988a, p. 237; V. Birke, in *Guido Reni e l’Europa* 1988, pp. 293-303; Pepper 1991, pp. 441-445; B. Basevi, in *I grandi disegni* 1999, n. 7; B. Bohn, in *Le “stanze” di Guido Reni* 2009, pp. 34-37, nn. 23-25.
- 63 Emiliani 1987; Emiliani 1988a, pp. LXXXI-LXXXV. Per il dipinto si veda anche A. Emiliani, in *Pinacoteca Nazionale* 2008, pp. 57-61, n. 32; Di Pietro 2015.
- 64 Morselli 2007, p. 105. In merito alla pratica economica adottata da Reni, si veda in particolare anche Spear 1997, pp. 38-43.
- 65 Malvasia 1678 (1841), II, p. 21; Boccardo 2007; Morselli 2007, p. 108.
- 66 Morselli 2007, p. 113.
- 67 Candi 2016, pp. 278-280, nn. 154-157.
- 68 Malvasia 1678 (1841), II, pp. 26, 33, 34, 35. Si veda in particolare sull’argomento, Spear 1997, pp. 38-43. Per una dettagliato resoconto della pratica economica di Reni, si veda in particolare Morselli 2007, con bibliografia precedente.
- 69 Per il rapporto di Reni con l’idea di “fortuna” in merito alle sue commissioni, si veda anche Mazza 2011, p. 89.
- 70 La definizione deriva da una lettera di Reni del 1628 pubblicata da Luisa Ciammitti (2000).
- 71 Malvasia 1686 (1969), p. 337.
- 72 Biagi Maino 1986, p. 65, n. 47; E. Fiori, in *Pinacoteca Nazionale* 2008, pp. 67-69, n. 34, con ulteriore bibliografia.
- 73 A. Stanzani, in *Pinacoteca Nazionale* 2008, pp. 61-66, con bibliografia precedente.
- 74 G. Degli Esposti, in *Guido Reni* 1988, pp. 74-76, nn. 27 e 28; S. Ebert-Schifferer, in *Guido Reni e*

- l'Europa* 1988, pp. 129-1333, n. A6.
- 75 Fumaroli 1995, pp. 259-290.
- 76 Pierguidi 2012. Per il dipinto ora al Louvre, Malvasia 1678 (1841), II, p. 28; Pepper 1988a, p. 269-270, n. 116. Per la copia eseguita da Giacinto Campana conservata alla Galleria Spada di Roma, si veda M.L. Vicini, in *Guido Reni e Guercino* 2002, pp. 11-15.
- 77 Pierguidi 2012, p. 28.
- 78 L'artista si era già recato a Napoli nella primavera del 1612, ma nulla sappiamo di certo in merito alle motivazioni di quel viaggio. Per Reni e Napoli si vedano, Pepper 1988b, pp. 200-201; Prohaska 1988, pp. 644-651; Zezza 2010, con bibliografia precedente a p. 98, nn. 1 e 2.
- 79 Zezza 2010, p. 88.
- 80 Pepper 1988a, pp. 234-235, n. 42. Il dipinto è stato restaurato da Sandra Pesso nel 2015, in occasione del quinto centenario della nascita del santo.
- 81 Jones 2008, a cui si rimanda per l'analisi dell'intero contesto della commissione.
- 82 Jones 2008, p. 278. Per il *Padre eterno*, si veda anche Lemoine 1995.
- 83 Scannelli 1657, p. 349; Malvasia 1678 (1841), II, pp. 36-37. Si vedano per il dipinto anche Puglisi 1995 e E. Fiori, in *Pinacoteca Nazionale* 2008, pp. 69-74, n. 35.
- 84 Benati 2013, p. 25; Loire 2013, con bibliografia precedente; Battistini 2013.
- 85 M.L. Vicini, in *Guido Reni e Guercino* 2002, pp. 21-23.
- 86 Malvasia 1678 (1841), II, p. 47.
- 87 R. Morselli, in *Pinacoteca Nazionale* 2008, pp. 48-50, n. 30.
- 88 Per il dipinto di Calvaert, si veda A. Ghirardi, in *Pinacoteca Nazionale* 2006, p. 193, n. 134.
- 89 Morselli 2016a.
- 90 Si veda la scheda di L. Sickel nel sito internet della Galleria Canesso ([www.canesso.art/Guido-Reni-Calvenzano-1575-Rome-1642-Portrait-Cardinal-Giacomo-Sannesi-DesktopDefault.aspx?tabid=6&tabindex=5&objectid=16400](http://www.canesso.art/Guido-Reni-Calvenzano-1575-Rome-1642-Portrait-Cardinal-Giacomo-Sannesi-DesktopDefault.aspx?tabid=6&tabindex=5&objectid=16400))
- 91 Pepper 1988a, p. 248, n. 71.
- 92 Pepper 1988a, p. 257, n. 90; G. Degli Esposti, in *Guido Reni* 1988, p. 106, n. 45; M.L. Vicini, in *Guido Reni e il Guercino* 2002, pp. 22-23. Malvasia, nella *Felsina Pittrice*, segnala una dozzina di ritratti eseguiti da Reni, alcuni dei quali, non tutti rintracciati, citati anche nel libro dei conti (Malvasia 1678 (1841), II, p. 47; si veda Morselli 2016a, pp. 214-215). Per un disegno, perduto, con il ritratto del marchese Virgilio Malvezzi, si veda Colomer 1994, p. 2013.
- 93 Morselli 2013, pp. 68-72.
- 94 G. Agostini, in *Sir Denis Mahon* 2016, pp. 64-67, con bibliografia precedente.
- 95 L'argomento, trattato all'interno di una mostra dedicata alla figura della matrona romana (*Lucrezia romana* 2016), è stato discusso in Rossoni 2016a.
- 96 Per il *Cristo coronato di spine* su tela, si veda la scheda redazionale in *Pinacoteca Nazionale* 2008, p. 90, n. 41; per il disegno, si veda M. Danieli, in *I grandi disegni* 2002, n. 23 e B. Bohn, in *Le "stanze" di Guido Reni* 2008. Per la raffigurazione degli occhi rivolti al cielo che, secondo Pepper non rimanderebbero solo al divino, ma in senso generale al Destino, si veda Pepper 1999, pp. 47-48.
- 97 M. Cellini, in *Pinacoteca Nazionale* 2008, pp. 77-79, n. 37.
- 98 Per le diverse versioni del soggetto, che Malvasia dice essere stato realizzato appunto prendendo a modello "uno schiavo in Roma che trovò a Ripa" (Malvasia 1678 (1841), II, p. 59), si veda Malgouyres 2015. L'autore lo pubblica con l'indicazione di "attribuito", mettendo in dubbio l'ipotesi che si possa trattare di una copia (Malgouyres 2015, p. 494, fig. 1, p. 506, nota 12). Si veda anche Pierguidi 2015, che la pubblica come copia.
- 99 Malgouyres 2015, a cui si rimanda anche per le altre opere in cui è stato ravvisato il riferimento al medesimo modello.
- 100 Per la bibliografia relativa si rimanda a Rossoni 2016b, pp. 34-35. Si veda anche Pierguidi 2012, *passim*.
- 101 Malvasia 1678 (1841), II, p. 38.
- 102 Spike e Di Zio 1988.
- 103 Malvasia 1678 (1841), II, p. 42. Di opinione simile era anche Giovanni Pietro Bellori 1672 (1976), p. 521 e Filippo Baldinucci 1681-1728, V [1702], pp. 327-332. Per l'analisi dell'ultima produzione, e in particolare del "non finito", di Guido, si vedano in particolare Pepper 1979, pp. 418-424; Emiliani 1988a, pp. XXVIII-XXX, XL-XLII, XCIV; Spear 1997, pp. 275-320, 383-392; Emiliani in *Doni Acquisti Depositi* 1997; A. Stanzani, in *Percorsi del Barocco* 1999, pp. 48-49; G.P. Cammarota, in *Pinacoteca Nazionale* 2008, pp. 80-83; S. Guarino, in *Guido Reni e i Carracci*, 2015, p. 116.
- 104 Per tutte le vicende di questo dipinto, che venne infine consegnato il 7 maggio 1636, si rimanda a Morselli 2016b. La citazione del documento è tratta da Pellicciari 2002, p. 206.
- 105 N. Clerici Bagozzi, in *Pinacoteca Nazionale* 2008, p. 83, n. 39.
- 106 Per i documenti citati e per l'intera questione della commissione del Monte di Pietà, si rimanda a

Mazza 2011, con bibliografia precedente.

107 Baldinucci 1681-1728, V [1702], pp. 327-328; D. Frapiccini, in *Il museo universale* 2016, p. 258, n. 23; Mazzarelli 2016, pp. 280-281.

108 N. Clerici Bagozzi, in *Pinacoteca Nazionale* 1998, p. 83.

109 Emiliani 1988, pp. 45-60. Si veda anche la distinzione di Emiliani tra il “non finito” e il “non terminato” (A. Emiliani, in *Doni Acquisti Depositati* 1997, p. 44). Le opere riferite alla fase tarda sono moltissime. Si vedano ad esempio, oltre a quelli citati, i dipinti dei Musei Capitolini di Roma recentemente esposti alla mostra *Guido Reni e i Carracci* del 2015, inclusa la celebre *Anima beata* (schede di S. Guarino, in *Guido Reni e i Carracci* 2015, pp. 114-129, nn. 21-27).

110 Si veda la bibliografia indicata da A. Stanzani, in *Pinacoteca Nazionale* 2008, p. 86.

111 Malvasia 1678 (1841), II, p. 40.

112 Un repertorio della storiografia dedicata a Reni è pubblicato da Wolf 1988.

## BIBLIOGRAFIA

### Descrizione degli apparati 1598

Descrizione degli apparati fatti in Bologna per la venuta di N.S. Papa Clemente VIII, Bologna, 1598.

### Giacobbi 1632

G. Giacobbi, *Lodi al Signor Guido Reni*, Bologna, 1632.

### Scannelli 1657

F. Scannelli, *Il microcosmo della pittura ovvero Trattato diviso in due libri*, Cesena, 1657.

### Félibien 1666-1688

A. Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et moderne*, 4 voll., Parigi, 1666-1688.

### Bellori 1672 (1976)

G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, 1672 (ed. Torino, 1976).

### Sandart 1675 (1925)

J. von Sandart, *Teutsche Akademie der Bau-Bild und Mahlerey Künste*, 2 voll., Nuremberg, 1675 (ed. Monaco, 1925).

### Félibien 1677

A. Félibien, *Tableaux du Cabinet du Roy. Statues et buste antiques des maisons royales*, Parigi, 1677.

### Malvasia 1678 (1841)

C.C. Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, 2 voll., Bologna, 1678 (ed. Bologna, 1841).

### Baldinucci 1681-1728

F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, 6 voll., Firenze, 1681-1728.

### Malvasia 1686 (1969)

C.C. Malvasia, *Le pitture di Bologna*, Bologna, 1686 (ed. Bologna, 1969).

### Piganiol de La Force 1701

J.-A. Piganiol de La Force, *Nouvelle description des châteaux et parcs de Versailles et de Marly*, Parigi, 1701.

### Monicart 1720

J.-B. de Monicart, *Versailles immortalisé ou les merveilles parlantes de Versailles*, Parigi, 1720.

### Lépicicé 1752-1754

F.-B. Lépicicé, *Catalogue raisonné des tableaux du Roy avec un abrégé de la vie des peintres*, 2 voll., Parigi, 1752-1754.

### Nicoli 1766

C. Nicoli, *Disegni d'eccellenti pittori incisi di maniere diverse da Clemente Nicoli in Bologna*, Bologna, 1766.

### Lavallée e Filhol 1804-1828

J. Lavallée e A.-M. Filhol, *Galerie du Musée Napoléon, publiée par Filhol, graveur, et rééditée par Lavallée*, 10 voll., Parigi, 1804-1828.

### Landon 1800-1809 (1823-1835)

C.-P. Landon, *Annales du musée et de l'école moderne des Beaux-Arts*, 17 voll., Paris, 1800-1809 (ed. Parigi, 1823-1835).

### Giordani 1840

G. Giordani, *Cenni sopra diverse pitture staccate dal muro e trasportate su tela e specialmente di una grandiosa con maestria eseguita da Guido Reni ed ammirata entro nobile palazzo in Bologna*, Bologna, 1840.

### Guiffrey 1881-1901

J.-J. Guiffrey, *Comptes des Bâtiments du Roi sous le règne de Louis XIV*, 5 voll., Parigi, 1881-1901.

### Braghirolli 1884

W. Braghirolli, *Guido Reni e Ferdinando Gonzaga*, in "Rivista Storica Mantovana", 1.1, 1884, pp. 88-104.

### Cosnac 1884

J.-G. de Cosnac, *Les Richesses du palais Mazarin*, Parigi, 1884.

### Gruyer 1891

F.-A. Gruyer, *Voyage autour du salon Carré au Musée du Louvre*, Parigi, 1891.

### Alexandre 1895

A. Alexandre, *Histoire populaire de la peinture. École italienne*, Parigi, 1895.

### Luzio 1913

A. Luzio, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-1628. Documenti degli archivi di Mantova e Londra*, Milano, 1913.

### Pératé 1921

A. Pératé, *La peinture italienne au XVIIe siècle*, in *Histoire de l'art*, a cura di A. Michel, vol. VI, 1, Parigi, 1921, pp. 73-120.

### Rouchés 1929

G. Rouchés, *Écoles italiennes (XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles)*, in *La Peinture au Musée du Louvre*, vol. II, *Écoles étrangères*, a cura di J. Guiffrey, Parigi, 1929, pp. III-VII, 1-78.

### Schneider 1930

R. Schneider, *La peinture italienne. Du XVIe au XIXe siècle*, vol. II, Parigi-Bruxelles, 1930.

### Kurz 1937 (1988)

O. Kurz, *Guido Reni (1937)*, in "Accademia Clementina. Atti e Memorie", 22, 1988, pp. 13-35.

### Jaffé 1954

M. Jaffé, *Some figure drawings in chalk by Guido Reni*, in "Paragone", 59, 1954, pp. 3-6.

### Mostra di Guido Reni 1954

Mostra di Guido Reni, catalogo della mostra a cura di C. Gnudi e G.C. Cavalli (Bologna 1954), Bologna, 1954.

### Brenna 1955

A. Brenna, *Guido Reni's 'Heracles and Achelous' and its hellenistic prototype*, in "The Burlington Magazine", 94, 1955, pp. 151-152.

### Gnudi e Cavalli 1955

C. Gnudi e G.C. Cavalli, *Guido Reni*, Firenze, 1955.

### Millar 1958-1960

O. Millar, *Abraham van der Doort's catalogue of the collection of Charles I*, in "The volume of the Walpole Society", 37, 1958-1960, pp. 1-249.

### Gottheiner 1965

T. Gottheiner, *Rediscovery of Old Masters at Prague Castle*, in "The Burlington Magazine", 107, 1965, pp. 601-606.

### Dückers 1967

A. Dücker, *Guido Reni. Beiträge zur Interpretation seiner Tafelmalerei*, Berlino, 1967.

### Neumann 1967

J. Neumann, *La Galerie de tableaux du Château de Prague*, Praga, 1967.

### Johnston 1969

C. Johnston, *Quelques dessins de Guido Reni pour la Suite d'Hercule*, in "Revue de l'Art", 3, 1969, pp. 72-74.

### Matteucci 1969

A.M. Matteucci, *Carlo Francesco Dotti e l'architettura bolognese del Settecento*, Bologna, 1969.

### Donahue 1970

K. Donahue, *Reni, Guido*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. VII, Roma, 1970.

### Millar 1970-1972

O. Millar, *The inventories and valuations of the King's Goods, 1649-1651*, in "The volume of the Walpole Society", 43, 1970-1972, pp. 1-458.

### Garboli e Baccheschi 1971

C. Garboli e E. Baccheschi, *L'opera*



completa di Guido Reni, Milano, 1971.

#### Pepper 1971a

D.S. Pepper, *Guido Reni's Roman Account Book-I. The account book*, in "The Burlington Magazine", 113, 1971, 819, pp. 309-317.

#### Pepper 1971b

D.S. Pepper, *Guido Reni's Roman Account Book-II. The commissions*, in "The Burlington Magazine", 113, 1971, 820, pp. 372-386.

#### Constans 1976a

C. Constans, *Les tableaux du Grand Appartement du Roi*, in "La Revue du Louvre et des Musées de France", 26, 1976, 3, pp. 157-173.

#### Constans 1976b

C. Constans, *Rectificatif*, in "La Revue du Louvre et des Musées de France", 26, 1976, 4, p. 323.

#### Askew 1978

P. Askew, *Ferdinando Gonzaga's patronage of the pictorial arts. The Villa Favorita*, in "The Art Bulletin", 60, 1978, pp. 273-296.

#### Pepper 1979

D.S. Pepper, *A new late work by Guido Reni for Edinburgh and his late manner re-evaluated*, in "The Burlington Magazine", 121, 1979, pp. 418-424.

#### Marzocchi 1980

L. Marzocchi, *Le carte di Carlo Cesare Malvasia. Le "Vite" di Guido Reni e di Simone Cantarini dal manoscritto B. 16-17 della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna*, in *Rapporti della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici per le Province di Bologna, Ferrara, Forlì e Ravenna*, 25, 1980, pp. 9-95.

#### Guido Reni. Zeichnungen 1981

*Guido Reni. Zeichnungen*, catalogo della mostra a cura di V. Birke (Vienna 1981), Vienna, 1981.

#### Disegni italiani del Teylers Museum 1983

*Disegni italiani del Teylers Museum Haarlem provenienti dalle collezioni di Cristina di Svezia e dei principi Odescalchi*, catalogo della mostra a cura di B.W. Maijer e C. van Tuyl (Firenze e Roma 1983-1984), Firenze, 1983.

#### L'Estasi di Santa Cecilia 1983

*L'Estasi di Santa Cecilia di Raffaello da Urbino nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, catalogo della mostra con il coordinamento di C. Bernardini, G. Zari e A. Emiliani (Bologna 1983), Bologna, 1983.

#### Pepper 1984

S. Pepper, *Guido Reni. A complete catalogue of his works with an introductory text*, Oxford, 1984.

#### Biagi Maino 1986

D. Biagi Maino, *Guido Reni e i frati minori cappuccini: storia di una committenza*, in "Prospettiva", 47, 1986, pp. 65-68.

#### Schleier 1986

E. Schleier, *Una proposta per Guido Reni giovane*, in "Arte Cristiana", 74, 1986, pp. 106-112.

#### Birke 1987

V. Birke, *The illustrated Bartsch. 40 (Commentary, Part 1). Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, New York, 1987.

#### Brejon de Lavergnée 1987

A. Brejon de Lavergnée, *L'Inventaire Le Brun de 1683. La collection de tableaux de Louis XIV*, Parigi, 1987.

#### Emiliani 1987

A. Emiliani, *Arte e pietà. Guido Reni e la pala dei Mendicanti*, in *Nove secoli d'arte a Bologna*, Torino, 1987, pp. 93-111.

#### Agostini 1988

G. Agostini, *La città e le chiese a fine Cinquecento*, in *Dall'avanguardia dei Carracci al secolo barocco. Bologna 1580-1600*, catalogo della mostra a cura di A. Emiliani (Bologna 1988), Bologna, 1988, pp. 104-122.

#### Birke 1988

V. Birke, *I disegni di Guido Reni*, in *Guido Reni e l'Europa. Fama e fortuna (Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm)*, catalogo della mostra a cura di S. Ebert-Schifferer, A. Emiliani e E. Schleier (Francoforte 1988-1989), Francoforte-Bologna, 1988, pp. 237-403.

#### Cuzin 1988

J.-P. Cuzin, *Guido Reni. Un'anima francese?*, in *Guido Reni e l'Europa. Fama e fortuna (Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm)*, catalogo della mostra a cura di S. Ebert-Schifferer, A. Emiliani e E. Schleier (Francoforte 1988-1989), Francoforte-Bologna, 1988, pp. 728-742.

#### Emiliani 1988a

A. Emiliani, *La vita, i simboli e la fortuna di Guido Reni*, in *Guido Reni (1575-1642)*, catalogo della mostra (Bologna, Los Angeles, Fort Worth 1988), Bologna, 1988, pp. XVII-CIII.

#### Emiliani 1988b

A. Emiliani, *Guido Reni. Dall'armonia*

*metafisica alla disillusione empirica*, in *Guido Reni e l'Europa. Fama e fortuna (Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm)*, catalogo della mostra a cura di S. Ebert-Schifferer, A. Emiliani e E. Schleier (Francoforte 1988-1989), Francoforte-Bologna, pp. 45-60.

#### Guido Reni 1988

*Guido Reni (1575-1642)*, catalogo della mostra (Bologna, Los Angeles, Fort Worth 1988), Bologna, 1988.

#### Guido Reni e l'Europa 1988

*Guido Reni e l'Europa. Fama e fortuna (Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm)*, catalogo della mostra a cura di S. Ebert-Schifferer, A. Emiliani e E. Schleier (Francoforte 1988-1989), Francoforte-Bologna, 1988.

#### Guido Reni und der Reproduktionsstich 1988

*Guido Reni und der Reproduktionsstich*, catalogo della mostra a cura di V. Birke (Vienna 1988), Vienna, 1988.

#### Pepper 1988a

D.S. Pepper, *Guido Reni. L'opera completa*, Novara, 1988.

#### Pepper 1988b

D.S. Pepper, *Regesto*, in *Guido Reni (1575-1642)*, catalogo della mostra (Bologna, Los Angeles, Fort Worth 1988), Bologna, 1988, pp. 195-208.

#### Prohaska 1988

W. Prohaska, *Guido Reni e la pittura napoletana del Seicento*, in *Guido Reni e l'Europa. Fama e fortuna (Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm)*, catalogo della mostra a cura di S. Ebert-Schifferer, A. Emiliani e E. Schleier (Francoforte 1988-1989), Francoforte-Bologna, 1988 pp. 644-651.

#### Raimondi 1988

E. Raimondi, *La letteratura a Bologna nell'età di Reni*, in *Guido Reni (1575-1642)*, catalogo della mostra (Bologna, Los Angeles, Fort Worth 1988), Bologna, 1988, pp. 71-86.

#### Schaefer 1988

S. Schaefer, *Io Guido Reni Bologna; "L'uomo e l'artista"*, in *Guido Reni (1575-1642)*, catalogo della mostra (Bologna, Los Angeles, Fort Worth 1988), Bologna, 1988, pp. CV-CXXI.

#### Schmidt-Linsenhoff 1988

V. Schmidt-Linsenhoff, *La Grazia di Guido. Storia ed estetica della fortuna critica*, in *Guido Reni e l'Europa. Fama e fortuna (Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm)*, catalogo della mostra a cura di S. Ebert-Schifferer, A. Emiliani e E. Schleier (Francoforte 1988-1989), Francoforte-Bologna, 1988, pp. 62-69.

**Spike e Di Zio 1988**

J.T. Spike e T. Di Zio, *L'inventario dello studio di Guido Reni*, in "Accademia Clementina. Atti e Memorie", 22, 1988, pp. 43-48.

**Wolff 1988**

R.E. Wolf, *Pro e contro Guido Reni. Tre secoli di storia critica*, in *Guido Reni (1575-1642)*, catalogo della mostra (Bologna, Los Angeles, Fort Worth 1988), Bologna, 1988, pp. 209-228.

**Loire 1990**

S. Loire, *Guido Reni dopo la mostra di Bologna*, in "Accademia Clementina. Atti e Memorie", 25, 1990, pp. 9-30.

**Perini 1990**

G. Perini, *Gli scritti dei Carracci. Ludovico, Annibale, Agostino, Antonio, Giovanni Antonio*, Bologna, 1990.

**Van Keuren 1990**

F. Van Keuren, *Guido Reni's Contest of Hercules and Achelous and the Hercules series*, in "Source. Note in the History of Art", 9, 1990, pp. 5-14.

**Benati 1991**

D. Benati, *Disegni emiliani del Settecento. Quadri da stanza e da altare*, Cinisello Balsamo (MI), 1991.

**Borchhardt-Birbaumer 1991**

B. Borchhardt-Birbaumer, "Freizügigkeit und Mässigung" zur Antikenrezeption in den Werken Guido Renis, in "Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte", 44, 1991, pp. 131-158.

**Pepper 1991**

D.S. Pepper, *Guido Reni. New documents for the Pietà dei Mendicanti*, in "The Burlington Magazine", 133, 1991, pp. 441-445.

**Reniana 1992**

*Reniana. Guido Reni (1575-1642)*, catalogo della mostra a cura di L. Daniel (Praga 1992), Praga, 1992.

**Daniel 1992**

L. Daniel, *Reniana*, in "Bulletin of the National Gallery in Prague", 2, 1992, pp. 42-57.

**Pepper e Morselli 1993**

D.S. Pepper e R. Morselli, *Guido Reni's Hercules series. New considerations and conclusions*, in "Studi di Storia dell'Arte", 4, 1993, pp. 129-147.

**Campanini 1994**

M.S. Campanini, *Il chiostro dei Carracci a San Michele in Bosco*, Bologna, 1994.

**Colomer 1994**

J.L. Colomer, *Peinture, histoire antique et scienza nuova entre Rome et Bologne: Virgilio Malvezzi et Guido Reni*, in *Poussin et Rome. Actes du colloque à l'Académie de France à Rome et à la Bibliotheca Hertziana* (Roma 1994), Parigi, 1994, pp. 201-214.

**Fumagalli 1994**

E. Fumagalli, *Guido Reni e il cardinale Carlo de' Medici*, in "Paragone", 45, 1994, 529-533, pp. 240-246.

**Constans 1995**

C. Costans, *Musée national du château de Versailles et de Trianon. Les peintures*, Paris, 1995.

**Fumaroli 1995**

M. Fumaroli, *La scuola del silenzio*, Milano, 1995.

**Tra l'eruzione e la peste 1995**

*Tra l'eruzione e la peste. La pittura a Napoli dal 1631 al 1656*, catalogo della mostra a cura di L. Daniel (Praga 1995), Praga, 1995.

**Landrus 1995**

M. Landrus, *Caravaggism in the work of Guido Reni*, in "Athanor", 13, 1995, pp. 23-29.

**Lemoine 1995**

A. Lemoine, *Caravage, Cavalier d'Arpin, Guido Reni et la confrérie romaine de la SS. Trinità dei Pellegrini*, in "Storia dell'arte", 85, 1995, pp. 416-429.

**Puglisi 1995**

C. Puglisi, *Guido Reni's Pallione del Voto and the plague of 1630*, in "The Art Bulletin", 77, 1995, pp. 403-412.

**La regola e la fama 1995**

*La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, catalogo della mostra (Roma 1995), Milano, 1995.

**Rossoni 1995**

E. Rossoni, *Immagini di santità. Per un'iconografia di San Filippo Neri*, Parma, 1995.

**Loire 1996**

S. Loire, *Musée du Louvre. Département des Peintures. École italienne XVIIe siècle*, vol. I, Bologne, Paris, 1996.

**Schnackenburg 1996**

B. Schnackenburg, *Gemäldegalerie Alte Meister. Gesamtkatalog*, vol. II, Mainz, 1996, p. 248.

**Cammarota 1997**

G.P. Cammarota, *Le origini della*

*Pinacoteca Nazionale di Bologna. Una raccolta di fonti*, Bologna, 1997.

**Doni Acquisti Depositi 1997**

*Doni Acquisti Depositi. Le acquisizioni degli ultimi dieci anni 1987-1997*, a cura di A. Emiliani, R. D'Amico e A. Volpe, Quaderni della Soprintendenza per i beni storici artistici per le provincie di Bologna Ferrara Forlì Ravenna, Bologna, 1997.

**Spear 1997**

R.E. Spear, *The "divine" Guido. Religion, sex, money and art in the world of Guido Reni*, New Haven, 1997.

**Venturino 1997**

A. Venturino, *La gloria di San Domenico affrescata da Guido Reni (1615)*, in "Accademia Clementina. Atti e Memorie", 37, 1997, pp. 9-18.

**Melascchi e Pepper 1998**

O. Melascchi e D.S. Pepper, *Guido Reni, Luca Ciamberlano and the Oratorians. Their relationship clarified*, in "The Burlington Magazine", 140, 1998, pp. 596-603.

**I grandi disegni 1999**

*I grandi disegni del Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso a Genova*, a cura di P. Boccardo, Cinisello Balsamo (MI), 1999.

**Percorsi del barocco 1999**

*Percorsi del barocco. Acquisti, Doni e Depositi alla Pinacoteca Nazionale di Bologna 1990-1999*, catalogo della mostra a cura di J. Bentini, (Bologna 1999), Bologna, 1999.

**Pepper 1999**

D.S. Pepper, *Guido Reni's practice of repeating compositions*, in "Artibus et Historiae", 20, 1999, pp. 27-54.

**Ciammitti 2000**

L. Ciammitti, "Questo si costuma oggi a Bologna": una lettera di Guido Reni, aprile 1628, in "Prospettiva", 98-99, 2000, pp. 194-2013.

**Furlotti 2000**

B. Furlotti, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Bologna, Parma, Piacenza e Mantova (1563-1634)*, Cinisello Balsamo (MI), 2000.

**Morselli 2000**

R. Morselli, *Le collezioni Gonzaga. L'elenco dei beni del 1626-1627*, Cinisello Balsamo (MI), 2000.

**Keazor 2001**

H. Keazor, "Il beneficio delle statue". *Antikenrezeption in Guido Renis*

"Herkuless-Zyklus", in "Artibus et historiae", 22, 2001, 43, pp. 137-160.

#### Salvy 2001

G.-J. Salvy, *Reni*, Milano, 2001.

#### I grandi disegni 2002

*I grandi disegni della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, a cura di M. Faietti, Cinisello Balsamo (MI), 2002.

#### Pellicciari 2002

A. Pellicciari, *La più recente "fortuna" critica di Guido Reni*, in *Una gloriosa gara nelle pagine di Francesco Arcangeli. L'oratorio di San Colombano*, a cura di J. Bentini, Bologna, 2002, pp. 195-233.

#### Surluiga 2002

V. Surluiga, *La Galleria di G.B. Marino tra pittura e poesia*, in "Quaderni di italianistica. Revue Officielle de la Société canadienne pour les études italiennes", 1, 2002, pp. 66-84.

#### Guido Reni e il Guercino 2002

*Guido Reni e il Guercino alla Galleria Spada. Due artisti, due opere: dalla corte della regina di Francia al palazzo del cardinale Bernardino*, a cura di M.L. Vicini, Roma, 2002.

#### Wimböck 2002

G. Wimböck, *Guido Reni (1575-1642). Funktion und Wirkung des religiösen Bildes*, Regensburg, 2002.

#### Loisel 2004

C. Loisel, *Musée du Louvre. Département des Arts graphiques. Inventaire général des dessins italiens, vol. VII. Ludovico, Agostino, Annibale Carracci*, Parigi, 2004

#### Meyer 2004

V. Meyer, *L'oeuvre gravé de Gilles Rousselet graveur parisien du XVIIe siècle. Catalogue général avec les reproductions de 405 estampes*, Parigi, 2004.

#### Benati 2004/2005

D. Benati, *Per Guido Reni "incamminato", tra i Carracci e Caravaggio*, in "Nuovi studi", 9/10, 2004/05, pp. 231-247.

#### Albonico 2005

C. Albonico, *Le storie di Santa Cecilia, Valeriano e Tiburzio*, in *La chiesa di Santa Cecilia in Bologna. Riscoperte e restauri*, a cura di D. Scaglietti Kelescian, Bologna, 2005, pp. 25-29.

#### La chiesa di Santa Cecilia 2005

*La chiesa di Santa Cecilia in Bologna. Riscoperte e restauri*, a cura di D.

Scaglietti Kelescian, Bologna, 2005.

#### Lapenta e Morselli 2006

S. Lapenta e R. Morselli, *Le collezioni Gonzaga. La quadreria nell'elenco dei beni del 1626-1627*, Cinisello Balsamo (MI), 2006.

#### Lichtenstein e Michel 2006

J. Lichtenstein e C. Michel, *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, vol. I, Les conférences au temps d'Henri Testelin (1648-1681)*, Parigi, 2006.

#### La Stagione dei Bentivoglio 2006

*La Stagione dei Bentivoglio nella Bologna rinascimentale*, catalogo della mostra (Bologna 2006-2007), Bologna, 2006.

#### Pinacoteca Nazionale 2006

*Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale. 2. Da Raffaello ai Carracci*, a cura di J. Bentini, G.P. Cammarota, A. Mazza, D. Scaglietti Kelescian, A. Stanzani, Venezia, 2006.

#### Boccardo 2007

P. Boccardo, *La fortuna di Guido Reni a Genova al suo tempo*, in *Guido Reni. Il tormento e l'estasi*, catalogo della mostra a cura di P. Boccardo e X.F. Salomon (Genova 2007-2008), Cinisello Balsamo (MI), 2007, pp. 65-79.

#### Emiliani 2007

A. Emiliani, *Il neoclassicismo di Guido Reni*, in "Il Quirinale", 3, 2007, 6, pp. 17-28.

#### Morselli 2007

R. Morselli, "Io Guido Reni Bologna". *Profitti e sperperi nella carriera di un pittore "un poco straordinario"*, in *Vivere d'arte. Carriere e finanze nell'Italia moderna*, a cura di R. Morselli, Roma, 2007, pp. 71-134.

#### Radeglia 2007

C. Radeglia, *La cappella del Bagno, in Santa Cecilia in Trastevere*, Roma, 2007, pp. 145-158.

#### Terzaghi 2007

M.C. Terzaghi, *Caravaggio, Annibale Carracci, Guido Reni tra le ricevute del Banco Herrera & Costa*, Roma, 2007.

#### Bohn 2008

B. Bohn, *I disegni di Guido Reni e della sua scuola*, in *Le "stanze" di Guido Reni. Disegni del maestro e della scuola*, catalogo della mostra a cura di B. Bohn (Firenze 2008), Firenze, 2008, pp. XV- LI.

#### Jones 2008

P.M. Jones, *Guido Reni's Holy Trinity*, in *Altarpieces and Their Viewers in the Church of Rome from Caravaggio to Guido Reni*, Londra e New York, 2008, pp. 261-324.

#### Pinacoteca Nazionale 2008

*Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale. 3. Guido Reni e il Seicento*, a cura di J. Bentini, G.P. Cammarota, A. Mazza, D. Scaglietti Kelescian, A. Stanzani, Venezia, 2008.

#### Ladislav 2008

D. Ladislav, *Il ciclo "Ercole e Deianira" di Guido Reni tra Praga e Parigi. Nuove considerazioni sul tema mantovano*, in B. Rojek e S. Radaelli, *Włosi i italianizm w Europie srodkowej i wschodniej XV-XVIII w. (Italiani e italianismo in Europa centrale e orientale, secc. XV-XVIII)*, Varsavia, 2008, pp. 43-59.

#### Le "stanze" di Guido Reni 2008

*Le "stanze" di Guido Reni. Disegni del maestro e della scuola*, catalogo della mostra a cura di B. Bohn (Firenze 2008), Firenze, 2008.

#### Toscana 2009

B. Toscano, *Una nota sugli "straordinari talenti" del giovane Reni*, in *Il più dolce lavorare che sia. Mélanges en l'honneur de Mauro Natale*, a cura di F. Elsig, N. Etienne e G. Extermann, Cinisello Balsamo (MI), 2009, pp. 365-371.

#### Leone 2010

M. Leone, *Saints and Signs. A semiotic Reading of Conversion in Early Modern Catholicism*, New York, 2010.

#### Scalini 2010

M. Scalini, *Un Raffaello nella Galleria Museo e Medagliere Estense*, in *La Perla di Modena. Un Raffaello ritrovato*, a cura di M. Scalini, Cinisello Balsamo (MI), 2010, pp. 11-31.

#### Zecca 2010

A. Zecca, *Appunti su Guido Reni e i napoletani*, in *Napoli e l'Emilia. Studi sulle relazioni artistiche*, atti delle giornate di studio a cura di A. Zecca (Santa Maria Capua Vetere 2008), Napoli, 2010, pp. 87-104.

#### Zuccari 2010

A. Zuccari, *Il caravaggismo a Roma. Certezze e ipotesi*, in *I caravaggeschi. Percorsi e protagonisti*, a cura di A. Zuccari, vol. I, Milano, 2010, pp. 31-59.

#### Mazza 2011

A. Mazza, *L'occasione mancata. Un dipinto "non finito" di Guido Reni per la*

basilica della Madonna della Ghiara, in Guido Reni per Reggio Emilia. Il ritorno di due capolavori, catalogo della mostra a cura di S. Casciù e T. Ghirelli (Reggio Emilia 2011), Parma, 2011, pp. 83-93.

#### Nicolaci e Gandolfi 2011

M. Nicolaci e R. Gandolfi, *Il Caravaggio di Guido Reni. La "Negazione di Pietro" tra relazioni artistiche e operazioni*, in "Storia dell'arte", 30, 2011, 130, pp. 41-64.

#### Profili 2011

F. Profili, *Alcune considerazioni su due dipinti della collezione Sfondrato. Il "San Francesco in estasi" del Cavalier d'Arpino e l'"Estasi di Santa Cecilia" di Guido Reni*, in *Dal Razionalismo al Rinascimento. Per i 40 anni di studi di Silvia Danesi Squarzina*, a cura di M.G. Aurigemma, Roma, 2011, pp. 136-143.

#### Barbieri 2012

P. Barbieri, *Caravaggio's "Denial of St Peter" acquired by Guido Reni in 1613*, in "The Burlington Magazine", 154, 2012, 1312, pp. 487-489.

#### Morselli 2012a

R. Morselli, *Da Guido Reni a Cantarini. L'arte di ben copiare e ritoccare al servizio del mercato felsineo*, in *Fano per Simone Cantarini*, catalogo della mostra a cura di A.M. Ambrosini Massari (Fano 2012), Fano, 2012, pp. 140-151.

#### Morselli 2012b

R. Morselli, *Guido Reni da Bologna a Roma e ritorno*, in *Roma al tempo di Caravaggio*, catalogo della mostra a cura di R. Vodret (Milano 2011-2012), Milano, 2012, pp. 285-293.

#### Pierguidi 2012

S. Pierguidi, *Il capolavoro e il suo doppio. Il "Ratto di Elena" di Guido Reni e la sua replica tra Madrid, Roma e Parigi*, Roma, 2012.

#### Battistini 2013

R. Battistini, *L'Annunciazione di Guido Reni e le lettere ritrovate*, in *Guido Reni. La Consegna delle chiavi. Un capolavoro ritorna*, catalogo della mostra a cura di D. Diotallevi (Fano 2013), Fano, 2013, pp. 61-67.

#### Benati 2013

D. Benati, "... sperando far cosa meglio della prima", in *Guido Reni. La Consegna delle chiavi. Un capolavoro ritorna*, catalogo della mostra a cura di D. Diotallevi (Fano 2013), Fano, 2013, pp. 22-31.

#### Economopoulos 2013a

H. Economopoulos, *Copiere Raffaello*.

*Il cardinale Sfondati, Reni e le due versioni dell'"Estasi di Santa Cecilia"*, in *Principi di Santa Romana Chiesa. I cardinali e l'arte*, a cura di M. Gallo, Roma, 2013, pp. 43-56.

#### Economopoulos 2013b

H. Economopoulos, *Stefano Maderno scultore (1571 ca.-1636). I maestri, la formazione, le opere giovanili*, Roma, 2013.

#### Loire 2013

S. Loire, *La consegna delle chiavi a San Pietro di Guido Reni*, in *Guido Reni. La Consegna delle chiavi. Un capolavoro ritorna*, catalogo della mostra a cura di D. Diotallevi (Fano 2013), Fano, 2013, pp. 51-59.

#### Morselli 2013

R. Morselli, *"La colleganza di un gran nobile e di un gran virtuoso". Saulo Guidotti e Guido Reni*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica*, a cura di S. Frommel, Bologna, 2013, pp. 55-84.

#### Loisel 2015

C. Loisel, *Les bolonais au service de l'église*, in *La fabrique des saintes images. Rome-Paris 1580-1660*, catalogo della mostra a cura di L. Frank e P. Malgouyres (Parigi 2015), Parigi, 2015, pp. 106-121.

#### Malgouyres 2015

P. Malgouyres, *La comédie des erreurs: Sénèque travesti: Guido Reni sculptor and the Antique or the Expression versus Archaeology*, in *The Eternal Baroque. Studies in Honour of Jennifer Montagu*, a cura di C.H. Miner, Milano 2015, pp. 493-507.

#### Di Pietro 2015

I. Di Pietro, *The Pala dei Mendicanti by Guido Reni. An hypothesis of a methodology to a digital approach*, in *Videt - Slyset - Cist - Rozumet*, a cura di M. Nová e M. Opatrná, Praga, 2015, pp. 269-276.

#### Guido Reni e i Carracci 2015

Guido Reni e i Carracci un atteso ritorno. *Capolavori bolognesi dai musei capitolini*, catalogo della mostra a cura di S. Guarino (Bologna 2015-2016), Bologna, 2015.

#### Malgouyres 2015

P. Malgouyres, *Guido Reni ou le "divin mouvement des yeux"*, in *La fabrique des saintes images, Rome-Paris 1580-1660*, catalogo della mostra a cura di L. Frank e P. Malgouyres (Parigi 2015), Parigi, 2015, pp. 122-125.

#### Pierguidi 2015

S. Pierguidi, *Il "Seneca" di Guido Reni e il dibattito sul primato tra Naturale e Antico*, in "Strenna storica bolognese", 65, 2015, pp. 365-377.

#### Roio 2015

N. Roio, *Guido Reni, Caravaggio e la "lotta di amoretti e baccarini"*, in "Valori tattili", 5/6, 2015, pp. 232-249.

#### Candi 2016

F. Candi, *D'après le guide. Incisioni seicentesche da Guido Reni*, Bologna, 2016.

#### Fiori 2016

E. Fiori, *Da Guido Reni a Guido Cagnacci, la "solitudine" di Lucrezia, in Lucrezia romana. La virtù delle donne da Raffaello a Reni*, catalogo della mostra a cura di M. Scalini, E. Fiori e E. Rossoni (Parma 2016-2017), Cinisello Balsamo (MI), 2016, pp. 117-129.

#### Lepage 2016

D. Lepage, *François-Charles Buteux (1724-1797), maître sculpteur des Bâtiments du Roi. Grandeur et misère des bordures retrouvées*, in "Les Cahiers d'Histoire de l'Art", 14, 2016, pp. 34-47.

#### Lucrezia romana 2016

*Lucrezia romana. La virtù delle donne da Raffaello a Reni*, catalogo della mostra a cura di M. Scalini, E. Fiori e E. Rossoni (Parma 2016-2017), Cinisello Balsamo (MI), 2016.

#### Mazzarelli 2016

C. Mazzarelli, *L'occhio del conoscitore e la questione della "ripetizione" tra copie e repliche. Alcune note intorno al caso de "La Fortuna" di Guido Reni nella storia critica*, in *Il metodo del conoscitore: approcci, limiti, prospettive*, a cura di S. Albi e A. Aggujaro, Roma, 2016.

#### Morselli 2016a

R. Morselli, *Il ritratto ritrovato del cardinale Antonio Facchinetti di Guido Reni*, in *Studi in onore di Stefano Tumidei*, a cura di A. Bacchi e L.M. Barbero, Venezia, 2016, pp. 209-215.

#### Morselli 2016b

R. Morselli, *La pala di San Giobbe di Guido Reni. Commissione, cronologia, fortuna*, in "Paragone", 129/130, 2016, 799/801, pp. 3-29.

#### Morselli 2016c

R. Morselli, *La professione dell'artista a Bologna nel Seicento. Qualche riflessione di ordine generale*, in *Scritti in onore di Enrico del Colle*, Napoli, 2016, pp. 371-386.

#### **Il museo universale 2016**

*Il museo universale. Dal sogno di Napoleone a Canova*, catalogo della mostra a cura di V. Curzi, C. Brook e C. Parisi Presicce (Roma 2016-2017), Milano, 2016.

#### **Rossoni 2016a**

E. Rossoni, *Le interpretazioni di una tragica scelta: Lucrezia Romana da Parmigianino a Guido Reni*, in *Lucrezia romana. La virtù delle donne da Raffaello a Reni*, catalogo della mostra a cura di M. Scalini, E. Fiori e E. Rossoni (Parma 2016-2017), Cinisello Balsamo (MI), 2016, pp. 93-115.

#### **Rossoni 2016b**

E. Rossoni, *Sir Denis Mahon per la Pinacoteca Nazionale di Bologna*, in *Sir Denis Mahon per la Pinacoteca Nazionale di Bologna. Una donazione compiuta*, a cura di G. Agostini e E. Rossoni, Bologna, 2016, pp. 17-38.

#### **Sir Denis Mahon 2016**

*Sir Denis Mahon per la Pinacoteca Nazionale di Bologna. Una donazione compiuta*, a cura di G. Agostini e E. Rossoni, Bologna, 2016.

#### **Un Suédois à Paris 2016**

*Un Suédois à Paris au 18e siècle: la collection Tessin*, catalogo della mostra a cura di G. Faroult, X. Salmon e J. Trey (Parigi 2016), Parigi, 2016.

#### **Brogi 2017**

A. Brogi, *Un Guido Giovane, "tra i Carracci e Caravaggio" al Museo di Belle Arti di Budapest*, in *Scritti per Eugenio Riccomini*, a cura di M. Riccomini, Modigliana, 2017, pp. 120-131.

#### **Pampalone e Barchiesi 2017**

A. Pampalone e S. Barchiesi, *Iconografia di un Santo. Nuovi studi sull'immagine di san Filippo Neri*, a cura di A. Bianco, Roma, 2017.

#### **Pampalone 2017**

A. Pampalone, *La vita di san Filippo Neri nei cicli figurativi*, in A. Pampalone e S. Barchiesi, *Iconografia di un Santo. Nuovi studi sull'immagine di san Filippo Neri*, a cura di A. Bianco, Roma, 2017, pp. 9-188.

#### **Raphael. The drawings 2017**

*Raphael. The drawings*, catalogo della mostra a cura di C. Whistler e B. Thomas (Oxford 2017), Oxford, 2017.

#### **Carlo Cesare Malvasia 2017**

*Carlo Cesare Malvasia. Felsina pittrice. Lives of the bolognese painters*, edizione critica a cura di L. Pericolo, 2 voll., Washington, 2017.

#### **Takahatake 2017**

N. Takahatake, *Carlo Cesare Malvasia and printmaking in Bologna*, in *Carlo Cesare Malvasia. Felsina pittrice. Lives of the bolognese painters*, edizione critica a cura di L. Pericolo, vol. I, pp. 1-51.

## **REFERENZE FOTOGRAFICHE**

©Haarlem, Teylers Museum, figg. 12, 14.

©Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, fig. 4.

©Melbourn, National Gallery of Victoria, fig. 10.

©Praga, Castle Administration, Photo: Prokop Paul, fig. 9.

©RMN – Grand Palais, Musée du Louvre, figg. 5, 6, 7, 8, 13, 15.

©Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo: Bologna, Archivio fotografico del Polo Museale dell'Emilia Romagna figg. 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34. Firenze, Gabinetto Fotografico Galleria degli Uffizi, fig. 11. Modena, Archivio Fotografico delle Gallerie Estensi, fig. 3. Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, fig. 2. Torino, Musei Reali, fig. 1.



# *Relazioni* \ 2

Collana della Pinacoteca Nazionale di Bologna

Finito di stampare nel mese di settembre 2017  
presso Digitalprint - Rimini, per conto di  
Agenzia NFC di Amedeo Bartolini & C. sas  
[www.agenzianfc.com](http://www.agenzianfc.com)

**NFC**  
*edizioni*

© 2017 Mibact

Polo Museale Emilia-Romagna