



**PNB**

PINACOTECA NAZIONALE BOLOGNA

---

**Sir Denis Mahon per la Pinacoteca  
Nazionale di Bologna**  
Una donazione compiuta

---

---

# **Sir Denis Mahon per la Pinacoteca Nazionale di Bologna**

Una donazione compiuta

---

*a cura di*

Grazia Agostini

Elena Rossoni



Polo Museale  
Emilia Romagna

**PNB**

PINACOTECA NAZIONALE BOLOGNA

Sir Denis Mahon per la  
Pinacoteca Nazionale  
di Bologna

Una donazione compiuta

A cura di  
*Grazia Agostini*  
*Elena Rossoni*

Testi di  
*Mario Scalini*  
*Andrea Emiliani*  
*Elena Rossoni*  
*Emanuela Fiori*  
*Anna Stanzani*  
*Grazia Agostini*

Redazione e coordinamento  
*Simone D'Andola*  
*Vladimir Fava*  
*Annalisa Sabattini*

Riallestimento opere  
*Antonio Palermo*  
*Andrea Trivellone*

Grafica e impaginazione

*Annalisa Sabattini*

Referenze fotografiche

*Archivio fotografico del Polo  
Museale dell'Emilia Romagna*  
*Marco Baldassari*

Si ringraziano

*Mirella Cavalli*  
*Fabia Farneti*  
*Corinna Giudici*

© 2016 Mibact - Polo Museale  
Emilia-Romagna

Edito da Agenzia NFC

ISBN 9788867261208

Con la collaborazione di



**Società  
di Santa Cecilia**

AMICI DELLA PINACOTECA  
DI BOLOGNA

**THE SIR DENIS MAHON  
CHARITABLE TRUST**

# Indice

- 5      Presentazione  
*Mario Scalini*
- 7      Sir Denis Mahon e Bologna  
*Andrea Emiliani*
- 17     Sir Denis Mahon per la Pinacoteca  
Nazionale di Bologna  
*Elena Rossoni*
- 39     Catalogo delle opere
- 68     Bibliografia



## Presentazione

*Mario Scalini*

Non è certo cosa di tutti i giorni registrare una donazione del calibro di quella per cui dobbiamo ringraziare Sir Denis Mahon. Oggi infatti la Pinacoteca Nazionale di Bologna prende in carico per lo Stato un vero gruppo di capolavori. Solo l'acquisizione delle opere donate dagli eredi di Carlo De Carlo a Firenze, a memoria, può rivaleggiare con questo gesto munifico che resterà nella memoria degli studiosi come esempio di comportamento virtuoso. Una lunga vita quella di Denis Mahon (1910-2011), in larga misura dedicata a mettere in luce lo straordinario valore di opere d'arte misconosciute: da Reni a Caravaggio, da Annibale Carracci a Luca Giordano, formando una impressionante collezione che si è imposta come esemplare, vuoi per qualità che per sistematicità, partendo dalla ricostruzione dell'iter di Guercino. Quale sia stata la rilevanza di questo conoscitore e collezionista, per la riscoperta della pittura del Seicento italiano è fatto a tal punto acclarato, e qui ripercorso da Elena Rossoni e da Andrea Emiliani, che ha avuto il piacere di condividere con lui alcune emozioni in questo comune percorso ed obiettivo, da non richiedere, mi pare, un mio ulteriore intervento. Certo le personalità con cui questo studioso ebbe modo di confrontarsi, come Otto Kurz, Kenneth Clark, Nikolaus Pevsner, Cesare Gnudi, ebbero il merito di stimolare e presiedere alla crescita sia "professionale" che emotiva di questo gigante della scena critica internazionale cui la sorte aveva messo a disposizione talenti non comuni che seppe sviluppare e mettere a frutto per uno scopo che trascendeva di gran lunga il mero piacere del raccogliitore.

Tanti sono i monumenti celebrativi fatti di parole, per esaltare la figura di Sir Denis Mahon, da rendere ridondante qualsiasi commento, tanto più che di lui possediamo scritti ed interviste che si sono succeduti nel tempo sino a pochi mesi dalla morte. Malgrado tutto ciò vanno spese alcune righe per mettere sinteticamente a fuoco cosa ha significato la donazione di Denis

Mahon per la Pinacoteca di Bologna, per gli studi ed ancor più per i visitatori. Come evidenziato da Elena Rossoni, che qui a seguire li analizza complessivamente, sette sono i dipinti giunti a Bologna per legato testamentario del gentiluomo inglese. Diversamente da quanto accaduto per le donazioni effettuate ad altri musei, per lo più britannici, le opere pittoriche sono giunte nella Pinacoteca Nazionale in momenti diversi, quasi fossero una forma di “risarcimento” morale per le antiche spoliazioni operate dagli anglosassoni del “Grand Tour” e per quel precoce collezionismo di *souvenir* artistici che tanto caratterizzò le peregrinazioni dei nobili nordici nella nostra impoverita nazione durante il Settecento e l'Ottocento.

Sicuramente la continua presenza di Mahon a Bologna e la sua familiarità con Andrea Emiliani e, tramite suo, con i vari dirigenti ministeriali susseguitisi in oltre un cinquantennio di attività, hanno giovato allo sviluppo delle raccolte, sia in modo diretto che attraverso la Società di Santa Cecilia che deve la sua esistenza proprio all'intento del Soprintendente di Bologna, di radunare un gruppo di persone dedite allo sviluppo dell'immagine della galleria e delle sue raccolte in assonanza col pensiero anglosassone. Precorrendo i tempi e creando modelli che solo oggi il Ministero ha fatto propri e condivisi, l'attività dello studioso e collezionista britannico ha grandemente favorito le modalità d'acquisizione di opere che integrassero i percorsi artistici di caposcuola bolognesi, in precedenza rappresentati per lo più da quadri sacri e di grandi dimensioni che provengono dalle soppressioni di Stato degli enti religiosi.

Oggi dunque festeggiamo la definitiva acquisizione della *Madonna del Passero* e della *Sibilla* di Guercino, della *Negazione di San Pietro* (1980) che deriva da un suo lavoro e del ritratto di lui condotto da Gennari, ma allo stesso tempo, della *Sibilla* di Reni e del suo *San Francesco* su rame, come del *San Giovanni* di Annibale Carracci, che si legano ad un paesaggio di Domenichino cui è poi stato possibile affiancare il suo *pendant*; molto si deve dunque a Sir Denis Mahon, che resterà uno dei promotori dell'arte emiliana e dei benefattori dell'istituzione, cui, senza dubbio a breve converrà dedicare una targa in memoria.

## Sir Denis Mahon e Bologna

*Andrea Emiliani*

Il caso di Sir Denis Mahon, e cioè di uno studioso che ha dedicato gran parte della sua vita all'arte bolognese, partecipando in forma attiva alle iniziative tecniche e scientifiche che, dalle grandi mostre dell'Archiginnasio al rinnovamento della Pinacoteca Nazionale di via Belle Arti, hanno di fatto riconsegnato l'arte bolognese all'Europa, è un caso dove lavoro scientifico e senso dell'amicizia si sono saldati perfettamente. Ripercorrere le tappe di questo rapporto significa, di fatto, ritrovare il filo che lo ha legato per quasi mezzo secolo alle grandi esposizioni bolognesi. Vidi Denis Mahon una prima volta portato da Otto Kurz e dalla moglie, silenzioso. Lui taceva ed era Kurz, già segretario bibliotecario del Warburg Institute di Londra - ad Amburgo prima della guerra mondiale - che parlava, come, soprattutto, la sua gentile signora.

L'incontro avvenne nel cortile dell'Archiginnasio nell'estate del '54, nel corso della preparazione dell'esposizione memorabile dedicata a Guido Reni. L'idea della mostra era nata già nel 1939, ma il sopraggiungere della guerra aveva reso impossibile ogni lavoro: Denis Mahon era stato coinvolto fin dall'inizio perché era un collezionista famoso fin dagli anni '30.

A partire da allora la sua frequentissima presenza a Bologna - divenuta leggendaria anche nella rievocazione di Ernst Gombrich che, scherzando, favoleggiava che la camera 420 dell'Hotel Roma fosse divenuta nel tempo di sua personale proprietà - ha continuato a funzionare come un apporto costante, arricchito da un accrescimento della sua umanità che, negli anni, aveva smarrito qualcosa del severo moralismo britannico, acquistando al contrario una quotidianità affettuosa, amica, sorridente.

Difficile disegnare quale fosse l'istanza di metodo che Sir Denis ha sempre proposto nel corso del suo lavoro, una parte consistente del quale fu anche bolognese.

Ciò avveniva forse per la sopraffazione d'una filologia



imperterrita che sembrava uscire vivente e anche intollerante dalla sua borsa sempre carica di matite e di gomme, di tutti gli effetti d'una mirabile, ottocentesca cartoleria di Regent Street o dello Strand.

Credo che invece la qualità vera di Mahon fosse la sua capacità



di percorrere il dipinto con quell'attenzione allo stile e alle sue peculiarità che formano un'identità ravvisata con l'adozione di una coltivatissima finezza critica. Una perseveranza riformata divenuta negli anni attitudine metodologica. Ad un coltivato formalismo mi è sempre

sembrato che Sir Denis abbia fatto minuzioso ricorso portando con sé l'apporto di quella coltivazione dei particolari che solo il collezionismo possiede: e non solo come sequenza storica, ma anche come attualità vivente.

In questo senso credo che la sua educazione - e questo nell'università di Oxford nei primi anni '30 - avesse assorbito livelli di reale capacità di sperimentazione anche empirica e pratica dall'intelligenza attiva, versatile e luminosa di Sir Kenneth Clark, per poi piegare intorno al 1933, e in modo intenso, in direzione dell'esperienza del mondo e della storia barocca, testimoniati dall'intelligenza di un affascinante studioso quale fu Nikolaus Pevsner, che da Lipsia - nei primi anni '30 - era emigrato in Inghilterra; e che qui doveva peraltro dedicarsi alla storia delle Accademie d'Arte europee nell'età moderna e infine, in modo pieno, stabile alla vicenda affascinante dell'architettura inglese dell'età gotica. Aveva abbandonato quella marcata versione del *Geistgeschichte*, della storia dello spirito, che lo aveva affascinato quando ancora stava in Germania e scriveva sull'arte italiana dell'età barocca.

Non ho citato fin qui il nome di Anthony Blunt perché Denis Mahon ne arrestava ogni volta la citazione e ogni ricordo del solo nome anche in semplicissimi atti burocratici a cominciare dagli elementari elenchi di autorità delle mostre, aprendo la

**Fig. 1**

Denis Mahon e Andrea  
Emiliani a Bologna nel 1968  
Bologna, Archivio  
fotografico del Polo  
Museale Emilia Romagna

nostra - talora e sempre - divertita curiosità. Eravamo dunque in imbarazzo nel 1959, in vista dell'esposizione londinese legata all'età neo-classica nella valle della contea di Londra, nella grande villa di Ellesmere - dove c'è il ponte di Rialto con il lago - quando venne a salutarci Sir Anthony Blunt, presidente e



direttore del Courtauld Institute dell'University of London. In quella occasione - come appare da una mia fotografia che mostra Blunt e Gnudi seduti sull'erba nel parco in riva al lago - tutti fummo invitati a stenderci mollemente, parlando del più e del meno (fig. 2). E naturalmente della mostra.

Grande fu il nostro stupore, quando, dopo qualche tempo, venimmo a conoscenza del fatto che Sir Anthony si era suicidato - nel 1983 - e fu allora soltanto che Sir Denis chiarì ogni mistero sul suo comportamento. Non ci fu discrezione, invece, sulla stampa: tutti rivelarono la ragione del suicidio nel probabile tradimento, o meglio spionaggio, esercitato per Mosca nel corso degli anni '30 nel cuore del cosiddetto Gruppo di Bloomsbury. Solo allora Denis Mahon poté citare almeno il nome del Presidente della Società dei Critici d'arte della Regina. Ma ne evitò ancora una volta l'occasione, per rispetto, come disse, alla Regina e alla Casa regnante.

Comunque, a cominciare dagli anni lontani del nostro dopoguerra, ciò che doveva colpirci di più in Denis Mahon era la magistrale perseveranza nella ricostruzione pressoché anagrafica della vicenda collezionistica e dei transiti di proprietà, di inventario e di documentazione archivistica delle opere che egli prendeva ad amare. Nel succedersi di tante vicende e nell'incontrarsi, opporsi o legarsi di tante avventure, si liberavano immagini, predilezioni, perfino amori e legami inestinguibili. Il sentimento 'privato' quale emergeva da queste storie molto compresse liberava alla storia un senso di libertà che, in parallelo, la microstoria tenuta a balia dal marxismo neppure si sognava.

**Fig. 2**

*Anthony Blunt e Cesare Gnudi  
a Ellesmere nel 1959*

Archivio personale Andrea  
Emiliani

Credo che in questa ricostruita tradizione giocassero il loro ruolo lontano e inalienabile le esperienze delle mostre ottocentesche della British Institution, e soprattutto la scuola inesauribile del mondo delle case d'asta e del grande traffico di opere d'arte che vagava e seguita oggi ancora a muoversi per le strade di Londra. Solo in quelle condizioni e mediante la forza dinamica del collezionismo e del tradizionale dinamismo e scambio delle aste e delle vendite continue, una forza - per noi quasi sconosciuta o del tutto segreta tra le spire nascoste del mercato - veniva a colmare un mondo difficilmente conoscibile come quello del moderno capitalismo artistico.

La mostra di Guido Reni del 1954 ottenne un successo sensazionale: prima del recupero e del restauro quasi nessuno aveva mai visto Guido nel suo delicato splendore ideale e tanto meno nel platonismo tipico della sua vecchiaia.

Il catalogo era prefazione da Cesare Gnudi, organizzato da Gian Carlo Cavalli nel repertorio critico e storico, in collaborazione con la mia giovane esperienza di studioso.

Francesco Arcangeli, che aveva della pittura bolognese una visione di patriarcale discendenza dai lombi di Ludovico Carracci (e di Reni una visione critica un po' narcisistica e isolata) disse di voler attendere il futuro per avviarsi, anche lui, a "ricominciare di nuovo" la lunga e complessa storia di *Felsina Pittrice*.

E questo avvenne con la mostra dei Carracci, nel settembre 1956, prefazione con un saggio memorabile di Cesare Gnudi ed affidata per Annibale a Cavalli, per Ludovico ad Arcangeli, per Agostino a Calvesi, nonché, per i repertori bibliografici e sintesi documentarie, allo scrivente. L'iniziativa di chiedere a Sir Denis Mahon di voler dare la sua collaborazione alla mostra, curando il catalogo dei disegni, fu di Cesare Gnudi e la risposta del grande storico fu già in quella occasione di una generosità esemplare.

La linea di Arcangeli, che invece inaugurava la cultura nuova, quella del "naturalismo" padano e settentrionale, cresceva ed era di fronte a questa grande immagine di Ludovico - contro la quale poi si mosse anche lo stesso Longhi, che pure ne era stato in certo senso il moderno riscopritore - che cresceva poi la figura di Annibale Carracci e del suo destino romano.

I contributi che già erano venuti in questa direzione ancora una

volta da Denis Mahon (1947) insieme a quelli di Otto Kurz (1937), di Heinrich Bodmer (1939), di Rudolf Wittkover (1952) e di John Pope-Hennessy (1948), dilatavano dibattito teorico e ricerca filologica attorno, e per lo più, alla fortuna romana e classicista della pittura di Annibale dopo i lavori di Palazzo Farnese ed agli allievi Reni e Domenichino.

Fu quasi di conseguenza che si meditò sulla possibilità di allestire una mostra di grande valore orientata appunto a queste ultime tematiche, un vero e proprio cantiere di lavoro con la grande - grandissima nella sua organizzazione scientifica davvero inedita - mostra dedicata a *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio* (1962).

Fu questa un'impresa a cui Sir Denis Mahon diede tutta la sua fattiva collaborazione tale da allargarsi anche oltre l'impostazione significativa dell'opera di Nicolas Poussin (di cui aveva curato la ricerca e la catalogazione delle opere in mostra) e da investire il destino stesso della misura, dell'equilibrio di Annibale Carracci e dei bolognesi nel mondo moderno. Un cammino quest'ultimo che si era venuto disegnando con fermezza critica nelle sue stesse predilezioni collezionistiche.

Poco più tardi, nel 1968, fu organizzata nell'Archiginnasio di Bologna un'esposizione dedicata alla letterale, prima scoperta del *Guercino pittore e disegnatore*, che fu cura personale e totale, senza alcuna collaborazione, di Sir Denis Mahon.

In realtà questa fu la prima vera esauriente mostra monografica realizzata nell'ambito delle *Biennali* (dopo quella iniziale di Reni) e, come sempre, collocata al sommo di una eccezionale fatica organizzativa, densa nei risultati realizzativi (prestati da un numero elevato di musei) quanto nella campagna di restauro e manutenzione dei dipinti che questa come le altre mostre, ma anche più robustamente di altre, riuscì a sostenere e a promuovere.

L'opinione critica di Mahon fu anzitutto impegnata nel recupero dell'intensa personalità del Guercino e specie del Guercino dopo il 1630 o addirittura nella delicata fase della sua vecchiaia.

Il nucleo principale in senso critico si orientò alla definizione del luminismo naturalistico giovanile, originato da una complessa educazione di tradizione estense e carraccesca,

paragonata costantemente alla scuola veneziana. Un altro campo inesauribile di novità fu poi quello dedicato ai disegni. Grandi viaggi furono quelli che precedettero la mostra in compagnia di Sir Denis Mahon. Si dovrebbero intitolare: *a caccia del Guercino*, dal momento che quello era quasi sempre il nostro fine. Ricordo quando andammo a scoprire la biblioteca favolosa del barone Fachsenfeld ad Aalen, una località sulle colline di Stuttgart. Batteva l'ora del '68, c'erano anche in Germania consistenti agitazioni studentesche. Le ragazze avevano scoperto la minigonna e Mary Quant aveva fatto loro un regalo di problematico ma affascinante gusto. Nella villa dei Fachsenfeld, sull'Aalen, vicina alle acciaierie, si conservava la straordinaria raccolta Giusti che il padre dell'attuale barone aveva acquistato proprio a Bologna rinunciando ad un viaggio di piacere negli Stati Uniti, intorno al 1896.

Essa era il pezzo forte di una biblioteca in faggio bianco di pura *Art Nouveau*, ricca di ogni pubblicazione dell'età, a cominciare da "La Revue Blanche" e da "The Studio". Fu là dentro che mi resi conto che, in fondo, un paio almeno di decenni della bergamasca rivista "Emporium" - tra Ottocento e Novecento - stavano anche loro nella cultura europea con l'agio d'una cultura finalmente vivace, che in Italia non avremmo mai più conosciuto, salvo che nelle vesti troppo lucide e nere di riviste per anticamere mediche e odontoiatriche. E, oggi, quasi sempre insopportabilmente *retro*. Da Stuttgart andammo poi ad Amsterdam, a Rotterdam, ad Haarlem, sempre a caccia di disegni del Guercino. Finimmo a Windsor Castle, venti giorni dopo, dove nella biblioteca - come fanno tutti i frequentatori più intimi di quel luogo incantato - le cassette di contenimento delle opere grafiche della raccolta Angelelli e di mezzo mondo erano in origine contenitori metallici per bombe di mortaio della prima guerra mondiale. Io riuscii a metter gli occhi anche sul meraviglioso fondo del Pesarese. Andar su e giù per le scalette, caricando le spalle di queste pesanti cassette, era una vera avventura. Precipitare sarebbe stato un tonfo irreparabile, specie di fronte alla severità dell'apparato conservativo e gestionale in quegli anni tutto rigidamente femminile. Nulla a che fare con le allegre comari di Windsor e con il ricordo di madama Ford.

Incorsa nel pieno dei movimenti giovanili tipici del '68, l'esposizione non ebbe contestazioni e segnò un punto fermo nella riscoperta dell'artista.

Dopo il 1981 e la scomparsa di Cesare Gnudi, le mostre bolognesi mutarono luogo istituzionale, tornando a privilegiare la



Pinacoteca Nazionale quale sede così innovativa che organizzativa e infine di pubblico.

Ritornare a far vivere Pinacoteca Nazionale e Accademia di Belle Arti voleva dire riaccendere le luci dove l'Università stessa accumulava migliaia di pendolari senza residenzialità

o confidenza con la città del Marsili, del Carducci o di Pascoli, e infine di Roberto Longhi.

Il tema dello squilibrio e della necrosi urbanistica era fondamentale per un quartiere, quello della Pinacoteca e dell'Università, già allora abbandonato alla sua sorte spontanea. Una questione questa che era centrale anche nei colloqui e nelle discussioni con sir Denis, che da molti anni pensava alla Pinacoteca di Bologna come un luogo vicino ai suoi sentimenti e alla sua stessa vita in una prossimità segnata anche dal suo percorso culturale. Tanto che tutti i numerosi problemi che Mahon ha portato a rinnovata indagine, a cominciare dall'ecllettismo carraccesco per venire alla sempre più acuta messa a punto dei grandi interrogativi cronologico-stilistici - come quelli della giovinezza dei Carracci - sono passati dalle sale della Pinacoteca oppure nelle numerose esposizioni che in essa hanno preso corpo e a cui ha partecipato direttamente o collaborato da lontano.

A cominciare da *Bologna 1584. Gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava* dopo un miracoloso intervento di recupero in Palazzo Fava, della Sala di Giasone, alla più che necessaria esposizione *Nell'età di Correggio e dei Carracci*, la prima manifestazione messa in piedi grazie ad un consorzio di tre musei (Pinacoteca Nazionale di Bologna, Metropolitan

**Fig. 3**

Denis Mahon, Pier Luigi Cervellati e Andrea Emiliani nell'Abbazia di San Galgano (Siena) nel 1970  
Bologna, Archivio fotografico del Polo Museale Emilia Romagna

Museum di New York, National Gallery di Washington) e che spostava la vecchia, tradizionale esperienza della mostra locale o, al massimo, continentale, verso un'ampiezza di interessi scientifici e organizzativi prima inimmaginabile, alla nuova, grande mostra di Guido Reni del 1998, che da Bologna si spostava a Los Angeles e a Washington. Anche in questo caso il nostro lavoro fu sostenuto, quasi naturalmente, dalla presenza e dal lavoro scientifico di sir Denis Mahon.

Il senso ormai durevole della sua amicizia portò nel 1991, a mettere in cantiere una nuova completa mostra del Guercino, affidata alla sua esclusiva cura e in collaborazione con la National Gallery di Washington, consolidando un rapporto che, col passare del tempo, si era fatto sempre più stretto non solo per la solitudine che si aggrappa a noi con il passare degli anni, ma anche - conoscendo bene Sir Denis - per la sua assoluta determinazione a parlare, colloquiare, telefonare, unicamente e solo avendo come immagine recitante, insopprimibile, quella del Guercino (fig. 4).

Anche questa, come le altre grandi mostre degli anni '80, non fu un semplice *remake* della grande stagione degli anni '50-'60. Le condizioni erano profondamente mutate: i Musei avevano acquistato un nuovo patrimonio di dipinti, e così nuovi restauri impressionanti erano stati eseguiti e le identificazioni procedevano in grande misura.

Certo, le prime mostre oltre che sapienti ed inventive sul piano critico, anche per la qualità insostituibile degli autori, da Cesare Gnudi a Sir Denis stesso, avevano avuto anche il valore di segnare il tempo più tempestivo della riscoperta, dell'affermazione e del giudizio. Ma nello stesso tempo la loro proiezione che avveniva entro il mezzo secolo della loro rinnovata espansione tematica e critica assumeva anche un atteggiamento di necessario completamento dell'opinione pubblica e dei mezzi che ogni giorno di più si rendevano disponibili.

Qualche anno dopo l'esposizione di Guercino, nel 1998-99, un progetto confermò una vicinanza fatta di affetti e di affinità elettive: quello di esporre un diario autobiografico molto particolare, la sua mirabile collezione-documentazione, nella mostra *Alla scoperta del Barocco Italiano. La Collezione Denis*

*Mahon*, che si tenne nel 1998-99 tra Bologna e Roma. Il titolo della mostra e del suo catalogo, opera di Gabriele Finaldi e Michael Kitson, era assolutamente veritiero.

L'ammirevole collezione di Mahon apparve allora in se stessa un limpido diagramma non solo di come abbiano proceduto le



questioni del grande “ritorno dei Bolognesi” dopo l’anatema - che si direbbe anglosassone - con il quale furono cacciati per mano di John Ruskin, nel momento della creazione del Giardino Terrestre dei grandi musei europei, e dell’ultima nata, la grande National Gallery di Londra, ma anche del disporsi delle diverse stagioni di quella riconquista, confrontate con gli andamenti collezionistici ed economici del mercato inglese tra il 1934 ed il 1973: che sono i termini d’inizio e di chiusura dell’interesse attivo dichiarato

più volte dallo studioso e modellato soprattutto sugli andamenti delle quotazioni di borsa artistica sul mercato di Londra.

La raccolta poteva dunque assumere perfino il ruolo di una sorta di calendario *ad horas* di come abbiano funzionato i rapporti tra conoscenza e collezionismo, tra collezionismo e antiquariato, tra gli anni ‘30 del Novecento ed il rilancio dei pittori: un grosso quaderno di appunti, dove i dipinti segnano i tempi e i modi del *grande ritorno* dei Bolognesi, come piaceva dire a Stendhal, che sembra, già nei suoi anni giovanili e ritornando a visitare nel 1817 la ricostituita Accademia di Bologna, lamentasse una progressiva, incomprensibile scomparsa di gusto e di storia a proposito del *grande stile* che era nato tra quelle mura.

Vista dal versante di un collezionismo molto informato, la collocazione d’ogni dipinto aveva un senso quando esso veniva spiegato, raccontato, perfino aneddotizzato: cosa che Sir Denis faceva con grande piacere, quasi venisse invitato a chiarire i tanti

**Fig. 4**  
*Denis Mahon a Bologna nel 1991*  
Bologna, Archivio fotografico del Polo Museale Emilia Romagna



misteri e anche le piccole astuzie di un acquirente di genio.

Per lui raccontare queste vicende era un vero, rinnovato, quotidiano piacere, tanto nel suo collezionismo si rianimavano i dettagli, e i colori lontani dell'esistenza.

È da questo lungo percorso, intellettuale e umano che è nata la volontà assoluta di Sir Denis Mahon di garantire alla Pinacoteca di Bologna il suo lascito di dipinti di alto significato e di rara bellezza qualitativa.

Sappiamo che è stato questo un modo, ed anzi il modo per restare uniti, oltre il momento effimero delle esposizioni, nell'eternità rappresentata dal museo.

Il legame tra Mahon e la Pinacoteca rimase sempre ben saldo: gli ultimi consigli li diede a Londra, nella primavera del 2009, quando si era in cerca dell'opera di Amico Aspertini. Aperta la porta della sua mirabile casa, al n. 33 del quartiere esclusivo di Cadogan Square, il gentile, amabilissimo amico di più di mezzo secolo chiese perdono del non poterci ospitare. Infatti, la sala d'ingresso della casa in cui avevo visto tanti capolavori appesi, si rivelò interamente occupata da enormi pile di giornali, una scena molto frequente nelle abitazioni dell'alta società inglese e irlandese. "I quadri - mi disse - sono già andati alla National Gallery, a Birmingham, a Dublino. E anche a Bologna. Sono finalmente libero di ospitare il mio *Guardian* e il *Time*". E fu l'ultimo saluto.

# Sir Denis Mahon per la Pinacoteca Nazionale di Bologna

*Elena Rossoni*

La definitiva acquisizione da parte dello Stato italiano di sette opere pervenute alla Pinacoteca Nazionale di Bologna grazie al lascito testamentario di Sir Denis Mahon, è una nuova occasione per ricordare come le vicende umane e le ricerche scientifiche dello studioso-collezionista inglese siano parte integrante della “grande storia” del Museo. A fianco, in diverse ed importante occasioni, ai Soprintendenti Cesare Gnudi prima ed Andrea Emiliani poi, Mahon ha contribuito a caratterizzare e valorizzare le nostre raccolte, cooperando alla riscoperta e alla rivalutazione dell’opera dei Carracci e del barocco italiano, le cui opere costituiscono larga parte del patrimonio della Pinacoteca. Un nucleo veramente caratterizzante di quella grande pittura bolognese di livello europeo, che fa della nostra galleria l’unico museo al mondo capace di rappresentare con opere di cruciale importanza, oltre che di grandi e grandissime dimensioni, la stagione dei Carracci e della loro scuola, di Guido Reni, del Guercino, di Francesco Albani e del Domenichino.

Bisogna ricordare come questa nostra attuale consapevolezza non fosse per nulla scontata nella prima metà del Novecento. Come ben ricordato da Michael Kitson, dopo le grandi condanne di Johann Joachim Winckelmann, teorico del neoclassicismo che considerava il barocco “cattivo gusto” e i Carracci degli “eclettici”, e dopo le affermazioni di Henry Fuseli, che definivano Reni un artista di fatto superficiale, sino a John Ruskin che, attaccando Domenichino e Guercino, affermava “Non esiste nessuna arte veramente sincera di primo ordine nel diciassettesimo secolo”, ebbe inizio a partire dagli ultimi decenni dell’Ottocento e poi nel Novecento un lento e progressivo movimento di rilettura e riabilitazione del Seicento (Alois Riegl, Heinrich Wölfflin, Roberto Longhi, Nikolaus Pevsner, per non citarne che alcuni), in cui l’attività di Sir Denis Mahon si inserì in maniera assolutamente originale e costruttiva<sup>1</sup>.

Spinto ad occuparsi del Guercino da Nikolaus Pevsner, nel 1937 Mahon pubblicò il suo articolo *Notes in the Young Guercino*, scritto al termine di un suo viaggio a “caccia” delle opere di Barbieri, che lo aveva visto muoversi per l’Europa, sino alla Russia, insieme a Otto Kurz<sup>2</sup>. L’articolo segnò l’inizio di una lucida visione sul pittore centese, che diventerà uno dei fulcri cruciali delle sue ricerche e della sua stessa vita. Cuore del suo viaggio furono Bologna, Ferrara e Cento, luoghi a cui rimase legato e che continuò a frequentare sino a pochi anni prima della sua scomparsa.

Mahon iniziò così la sua grande opera di costruzione di un nuovo modo di vedere queste opere d’arte, un approfondimento di studi che si è mosso di pari passo con la visione diretta dei dipinti, la promozione di restauri che ne rivelavano valori cromatici ormai dimenticati, l’acquisto di opere sul mercato grazie alla sua lungimiranza di collezionista non geloso e chiuso nel suo privato, ma orientato ad aprirsi verso la pubblica fruizione, fino ad arrivare, come sappiamo, alle donazioni che vedono affiancarsi alla Pinacoteca Nazionale di Bologna, la Pinacoteca Civica di Cento<sup>3</sup> e importanti istituzioni britanniche e irlandesi quali la National Gallery di Londra, l’Ashmolean Museum di Oxford, il Fitzwilliam Museum di Cambridge, la National Gallery of Scotland di Edimburgo, e la National Gallery of Ireland di Dublino<sup>4</sup>.

Già nel 1934 Mahon aveva acquistato il suo primo dipinto del Guercino, *Giacobbe benedice i figli di Giuseppe* (ora alla National Gallery di Londra), a questo se ne aggiunsero presto altri sempre dell’artista centese, tra i quali *Elia nutrito dai corvi*, acquistato dal principe Barberini per 215 sterline nel 1936. Proposto alla National Gallery di Londra, di cui Mahon era divenuto *attaché* onorario (praticamente curatore a titolo gratuito), fu apprezzato dal direttore Kenneth Clark, che però non si ritenne in grado di convincere i componenti del Board of Trustees ad acquistarlo, visto lo scarso credito che aveva allora il Seicento italiano<sup>5</sup>. L’idea di comporre la collezione andò in seguito affermandosi tra i progetti di Mahon, che vide in essa un modo per raccogliere opere che rischiavano la dispersione, assicurandole in maniera lungimirante ai musei pubblici (il dipinto di Guercino, *Elia nutrito dai corvi*, è infatti ora, grazie al suo lascito, di proprietà della National Gallery di Londra).

Di pari passo allo studio del Guercino, Mahon andò maturando la sua celebre teoria di contrasto alla visione dei Carracci come artisti “eclettici”, che si sarebbero limitati ad unire gli aspetti stilistici degli artisti del Rinascimento (Michelangelo, Raffaello, Tiziano e Correggio) senza creare una propria visione originale. Una interpretazione a suo parere completamente distorta, che si faceva forza dell’elogio funebre scritto nel 1602 da Lucio Faberio per Agostino Carracci dove, con una retorica legata al gusto del tempo, si esaltava proprio la capacità dell’artista di unire in sé il meglio dei maestri del passato. Questa nuova visione dell’operato dei Carracci – ormai definitivamente acquisita dalla critica contemporanea – e la progressiva lettura delle varie fasi stilistiche del Guercino, vennero rese note nel suo testo del 1947, *Studies in Seicento Art and Theory*, edito dal Warburg Institute e riprese in un articolo del 1953, *Eclecticism and the Carracci: Further Reflexions on the Validity of a Label*<sup>6</sup>.

Siamo ormai alle soglie della collaborazione di Mahon con le istituzioni bolognesi. Lo studioso, che si trovava a Bologna nel 1954 per la grande mostra dedicata a Guido Reni<sup>7</sup>, venne eletto nel medesimo anno “Accademico onorario” dall’Accademia Clementina di Bologna, prestigiosa istituzione fondata da Clemente XI nel 1711<sup>8</sup>, mentre nel 1956 curò la sezione dei disegni della mostra dedicata ai Carracci tenutasi presso l’Archiginnasio di Bologna<sup>9</sup>. L’interesse per il disegno è un altro degli aspetti caratteristici del suo operato: sia come collezionista - ne acquistò già nel periodo precedente alla seconda Guerra Mondiale<sup>10</sup> - che come studioso<sup>11</sup>.

Non è questa la sede per ripercorrere la lunga e ricchissima vita oltre che gli studi di Mahon, d’altra parte già egregiamente illustrati da diversi autori<sup>12</sup>. Per la grande stagione bolognese, apertasi come abbiamo visto nel 1956, rimando al profilo qui tracciato da Andrea Emiliani, testimone diretto e per lo più protagonista di quelle vicende.

In questa sede sembra opportuno concentrarsi piuttosto sulla storia del gruppo di opere donate da Mahon, a confronto con altre donazioni da lui sostenute e promosse anche se non gestite in prima persona, per cercare di recuperare il più possibile le radici di quella storia di cui cogliamo oggi i frutti. Vorremmo

infatti capire, o anche solo immaginare in caso di mancanza di documenti, il percorso che ha portato Mahon a decidere di lasciare alla Pinacoteca proprio queste opere e non altre, considerato che la sua vasta collezione comprendeva dipinti di artisti di diverse scuole pittoriche, non solo italiane. Il pensare che la scelta sia stata fatta sulla base delle semplici origini bolognesi o emiliane degli artisti mi pare non sarebbe fare giustizia alla sua intelligenza, soprattutto tenuto conto che per uno studioso inglese, formatosi in Musei quali la National Gallery di Londra, la corrispondenza tra luogo di nascita dell'artista e luogo di ubicazione del Museo non costituivano certo un criterio determinante per la composizione delle raccolte.

La collezione di Denis Mahon, praticamente compiuta già intorno alla metà degli anni Sessanta, conteneva oltre ad opere di Guercino, Reni, i Carracci, Domenichino, anche dipinti ad esempio dello Scarsellino, di Luca Giordano, Francesco Solimena, Antonio Pellegrini, Corrado Giaquinto, Bernardo Strozzi, Gioacchino Assereto, Giovanni Battista Gaulli, Andrea Sacchi, Pietro da Cortona oltre ad opere di artisti nordici attivi in Italia, quali Paolo Brill, Gaspar Dughet, Johann Liss<sup>13</sup>.

Perché non dotare la Pinacoteca di Bologna di dipinti di uno di quegli artisti "mancanti" nella collezione, ma scegliere opere di pittori già rappresentati da diverse opere? Non vi è dubbio che la scelta dovette essere fatta in stretta collaborazione con l'Istituzione bolognese, che tanto stava facendo per valorizzare il proprio patrimonio, in una prospettiva dove il termine "valorizzazione" - oggi tanto abusato e spesso male interpretato - era inteso come svolgimento di attività di studio e di scavo filologico capaci di mettere in luce i valori e la portata culturale della grande produzione pittorica presente nel museo.

Nella sua scelta credo vi sia quindi tutta la sua capacità di entrare in armonia e in stretto rapporto di pensiero con i Soprintendenti italiani e con la grande cultura della tutela e della conservazione della nostra Nazione.

Quello che si vuole qui sottolineare è che se da una parte la storia della pittura bolognese non sarebbe la stessa senza l'apporto di Mahon, è anche vero che la stessa cultura di Mahon non sarebbe stata la medesima se non avesse incontrato, frequentato e amato

in prima persona i luoghi, ma soprattutto le persone, che di quella produzione artistica si occupavano quotidianamente.

Le grandi biennali d'arte promosse da Cesare Gnudi, come le pubblicazioni dedicate alla politica dei beni culturali da parte di Andrea Emiliani, entrarono in perfetta sintonia con un



intellettuale che rivendicava nel proprio paese, il Regno Unito, un corretto finanziamento ai musei, la necessità che fosse proibita l'alienazione delle opere di collezioni pubbliche, la difesa dell'ingresso gratuito, l'incentivazione dei lasciti<sup>14</sup>.

Con i conservatori italiani Mahon condivideva anche la strenua necessità di interrogarsi continuamente davanti alla

concretezza delle opere, alla loro visione diretta, ad uno studio della loro matericità che permettesse di vedere sotto la superficie a volte offuscata, la presenza di grandi capolavori.

Le mostre per Mahon, in un'accezione che purtroppo tende spesso oggi ad essere superata, erano una grande occasione di studio e di crescita per la conoscenza delle opere medesime. Le esposizioni non erano intese come il risultato di un percorso chiuso presentato al pubblico in quanto esito finale di dati già acquisiti, e a volte dati per scontati, ma costituiva un ulteriore momento di approfondimento in cui lo stesso curatore, viste finalmente le opere tutte insieme una di fianco all'altra, aveva l'occasione per ripensarle, riconsiderarle e a volte addirittura cambiare le conclusioni che si pensavano già raggiunte<sup>15</sup>.

Ben prima di arrivare alla decisione di lasciare il gruppo di sette opere alla Pinacoteca, di cui si trova traccia come vedremo nella bibliografia a partire dal 1997, Mahon aveva già stabilito di divenirne un importante benefattore. Nel 1980 risulta infatti formalizzata la donazione della *Negazione di Pietro*, copia antica da un dipinto del Guercino (fig. 1)<sup>16</sup>. Nella lettera di proposta di accettazione della donazione inviata all'allora Ministero per i Beni Culturali e Ambientali da Andrea Emiliani si metteva in

Fig. 1

Giovan Francesco Barbieri detto il Guercino (copia da), *Negazione di Pietro* Bologna, Pinacoteca Nazionale, dono Denis Mahon

rilievo l'importanza di acquisire una copia di un originale che allora era considerato perduto, ma testimoniato da una stampa di Giovanni Battista Pasqualini datata 1627, originale che emerse solo in seguito<sup>17</sup>. Nella scheda di Rosalba d'Amico del catalogo *Le pubbliche virtù. Donazioni e legati d'arte alla Pinacoteca Nazionale di Bologna (1803-1982)* del 1982, venne infatti segnalata l'individuazione presso la Galleria Heim di Parigi del dipinto originale, il medesimo che venne in seguito pubblicato da Luigi Salerno presso una collezione privata svizzera<sup>18</sup>. Proprio Salerno ha messo in luce come sia stato Mahon a segnalare come la scritta sul verso della tela "Dom.co Catt.eo" permettesse di collegare l'opera a Domenico Cattaneo, futuro principe di San Nicandro del Reame di Napoli, marito di Maria Serra, cugina di Jacopo Serra, cardinal legato di Ferrara.

Seppure in maniera indiretta il dipinto originale, di cui Mahon aveva voluto assicurare la copia indicata in una sua lettera come di interesse "historical and documentary rather than artistic"<sup>19</sup>, si legava a quel Jacopo Serra per il quale Guercino eseguì nel 1619 anche il *San Sebastiano curato da Irene*, acquistato dalla Pinacoteca nel 1970<sup>20</sup>. Guercino soggiornò infatti tra il 1619 e il 1620 presso il Castello della città, che dal 1598 era passata dal dominio degli Este a quello della Chiesa, realizzando per il cardinale e per suo nipote Cristoforo Serra almeno cinque dipinti, a cui fa riferimento in due passi diversi della *Felsina pittrice* Carlo Cesare Malvasia<sup>21</sup>. Le vicende del rapporto tra il cardinale e il pittore erano state oggetto di uno specifico articolo pubblicato da Mahon nel 1981, *Guercino and Cardinal Serra: a Newly Discovered Masterpiece*<sup>22</sup> e possiamo pertanto capire come lo studioso si fosse entusiasmato all'idea di aver assicurato all'Italia una delle memorie di questo importante rapporto. La copia antica venne presumibilmente realizzata nella bottega del Guercino e potrebbe forse essere identificata con "il quadro grande per traverso rappresentante la Negazione di San Pietro con un'Anciella e un soldato trè mezze figure al naturale Copia dal Guercino" ancora conservata nel 1719 a Bologna in casa Gennari, forse un modello per la stessa stampa di Pasqualini, la cui data 1627 potrebbe costituire l'*ante quem*<sup>23</sup>. Si tratterebbe pertanto di uno degli esempi di quella serie di copie che vennero realizzate

all'interno della bottega del maestro, spesso per suo volere, ma a volte anche a sua insaputa<sup>24</sup>. Altri esemplari di medesimo tipo e formato sono presenti nella collezione della Pinacoteca: *Loth e le figlie*<sup>25</sup> e *David presenta la testa di Golia a Saul*, pervenuti con la collezione Zambeccari, e *Absalon fa uccidere il fratello Amnon*

acquistato nel 1903 da Cesare Farnè<sup>26</sup>.

Ma è nel 1997, in occasione dell'inaugurazione delle Sale delle Belle Arti della Pinacoteca Nazionale di Bologna - importantissimo spazio espositivo voluto dal Soprintendente Andrea Emiliani<sup>27</sup> - che veniva presentato il *Paesaggio con fiume e barche* attribuito al Domenichino (fig. 2), indicato nel catalogo *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Doni Acquisti e Depositi 1990/1997*, come "concessa in prestito da Sir Denis Mahon e destinata in lascito alla Pinacoteca



Nazionale di Bologna"<sup>28</sup>. Nell'introduzione alla mostra Emiliani annoverava Mahon tra quegli "amici e studiosi famosi della storia dell'arte" che avevano contribuito all'accrescimento del patrimonio della Pinacoteca<sup>29</sup>.

Rimandando alla scheda qui pubblicata da Anna Stanzani (scheda 2) per il riepilogo della storia attributiva della tela, già ritenuta di Annibale Carracci, in seguito riferita al paesaggista bolognese Giovan Battista Viola, più di recente considerata del Domenichino, credo sia importante sottolineare come proprio grazie al deposito e alla promessa di donazione di questo dipinto, acquistato da Mahon a Londra nel 1957, si pervenne all'acquisto nel 1997 da parte dello Stato del suo *pendant*, il *Paesaggio boscoso con scene di caccia* (fig. 3)<sup>30</sup>. Nelle motivazioni espresse

**Fig. 2**

Domenico Zampieri detto il Domenichino (attr.), *Paesaggio fluviale*  
Bologna, Pinacoteca Nazionale, dono Denis Mahon

**Fig. 3**

Domenico Zampieri detto il Domenichino (attr.), *Paesaggio boscoso con scene di caccia*  
Bologna, Pinacoteca Nazionale, acquisto 1997



nella pratica ministeriale di acquisto promossa dall'on. Walter Veltroni, e firmata dal direttore generale Mario Serio, per il parere positivo all'acquisizione si faceva infatti specifico riferimento proprio al fatto di potere assicurare in futuro alla Pinacoteca la proprietà di entrambe le opere<sup>31</sup>. Le due tele, databili ai primi anni del Seicento, erano state esposte alla mostra *Domenichino (1581-1641)* di Roma del 1996, e proprio da lì dovette scaturire l'idea della necessità di conservarle ed esporle insieme<sup>32</sup>. In Pinacoteca esse rafforzavano la presenza di Zampieri paesaggista, testimoniata sino ad allora solo dal *Paesaggio con Silvia e satiro* del 1615 circa, acquistato dal Ministero a Londra nel 1957<sup>33</sup>.

Si può ben immaginare come l'acquisizione dei due dipinti di Domenichino sia stata pensata anche per consentire un dialogo con due opere attribuite ad Annibale Carracci, pervenute in Pinacoteca sempre negli anni Novanta. Del *Paesaggio con cacciatore*, olio su carta acquistato dalla Società di Santa Cecilia - acquisizione e deposito avvenuti, come testimonia Andrea Emiliani, su suggerimento dello stesso Mahon<sup>34</sup> -, parleremo in seguito (fig. 7). Per rimanere ora nel gruppo delle sette opere donate direttamente dallo studioso, dobbiamo citare il dipinto sempre di Annibale Carracci, *San Giovanni Battista in un paesaggio* (scheda 1). Pur rappresentando un soggetto religioso - il momento di solitudine del Battista nel deserto -, il dipinto dedica grande spazio alla raffigurazione della natura che, come sottolineato da Rita Randolfi che ne ha studiato i complessi passaggi di proprietà in particolare in relazione alla famiglia Lante dalla Rovere, è raffigurata più come un rigoglioso anfratto boschivo che come un vero e proprio deserto<sup>35</sup>.

Grazie alla donazione e alla mediazione di Mahon, la Pinacoteca può dunque oggi vantare di possedere un gruppo di opere che rappresentano esempi significativi di quel nuovo rapporto tra figura e paesaggio inaugurato a Bologna da Annibale e che sarà alla base della nuova poetica elaborata dallo stesso Annibale e dalla sua scuola negli anni a venire, sfociata a Roma in quella direzione di ampio respiro classico inaugurata dalle *Lunette Aldobrandini* di palazzo Doria Pamphili, veri e propri semi destinati a svilupparsi rigogliosamente nella pittura del Seicento, non solo italiano.

La premessa per l'approfondimento di questi studi era stata la mostra *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio* del 1962, punto cardine di una ricerca che è continuata negli anni successivi e che è approdata, ad esempio, nell'esposizione *Classicismo e natura. La lezione di Domenichino* - nel cui colophon si specificava l'ideazione da parte della Pinacoteca Capitolina "con la preziosa collaborazione di Denis Mahon" - e, per limitarci ai tempi più recenti, nella mostra *Nature et idéal. Le paysage a Rome 1600-1650* tenutasi a Parigi e Madrid nel 2011<sup>36</sup>.

Nel 1998 tutto il gruppo dei sette dipinti venne esposto a Bologna nell'ambito dell'importante mostra *Alla scoperta del barocco italiano: la collezione Denis Mahon*, curata da Gabriele Finaldi e Michael Kitson<sup>37</sup>. Nell'introduzione Emiliani annunciava la volontà di Mahon di assicurare a Bologna "un lascito di alto significato e di rara bellezza qualitativa"<sup>38</sup>. La mostra proveniva dalla National Gallery di Londra, dove i dipinti erano stati esposti nel 1997, ma a Bologna la collezione aveva il vantaggio di poter dialogare con le opere degli artisti conservate in Pinacoteca, sia affiancate in mostra alle opere Mahon, che esposte nelle sale al piano superiore<sup>39</sup>.

Le fotografie storiche conservate presso l'Archivio fotografico del Polo Museale Emilia Romagna, mostrano la bellezza di quell'allestimento e la qualità delle opere (figg. 4-5), oggi conservate in diversi musei, salvo essere di nuovo in parte temporaneamente raccolte nella mostra tenutasi a Roma a Palazzo Barberini nel 2014, *Da Guercino a Caravaggio: Sir Denis Mahon e l'arte italiana del XVII secolo*<sup>40</sup>.

L'annuncio della decisione di donare le sette opere a Bologna venne ufficialmente dato poco dopo la chiusura della mostra<sup>41</sup>. Ritroviamo infatti l'indicazione precisa di questa volontà nell'esposizione dell'anno successivo curata da Jadranka Bentini, *Percorsi del barocco. Acquisti doni e depositi alla Pinacoteca Nazionale di Bologna 1990/1999*<sup>42</sup>. Nelle schede del catalogo le opere sono indicate come "Deposito a tempo indeterminato di sir Denis Mahon"<sup>43</sup>.

Già la curatrice aveva sottolineato come la raccolta si inserisse all'interno della Pinacoteca in maniera assolutamente organica:

“I sette dipinti – Annibale Carracci, Guido Reni, Guercino, Domenichino, Benedetto Gennari ne sono gli autorevoli esecutori – si saldano nel più ampio percorso della galleria senza costituirsi in nucleo separato o privilegiato, in una scansione studiata per arricchire segmenti o potenziare sezioni monografiche e



tematiche, quasi una tassellatura mancante di catalogo o di serie nel rispetto del museo e dell'ordine logico della pittura che la paziente raccolta dei soggetti operata dallo studioso ha consentito di raggiungere negli anni. L'obiettivo è quello di meglio comprendere i percorsi e le personalità del barocco bolognese aggiungendo quadri laddove necessario e reimpostando sequenze: i quadri di Mahon vengono così a fondersi con quelli storici, a saldarsi con il luogo della tradizione superando l'identità di dipinti ritrovati per assumere quella di testimonianze di una continuità espressiva che la

loro presenza contribuisce a dilatare e rendere più limpida”<sup>44</sup>.

Abbiamo voluto riportare questo lungo passo di Jadranka Bentini perché costituisce evidentemente la cornice di sfondo per le singole scelte che andarono maturando in quegli anni. In questa prospettiva non poteva mancare nel gruppo la presenza del Guercino. La *Madonna del passero* è senza dubbio divenuta ormai una delle opere più significative della raccolta bolognese (scheda 3). Acquistata da Mahon nel 1946<sup>45</sup>, nella mostra del 1998 venne esposta di fronte alla sopra citata copia dal Guercino con la *Negazione di Pietro* (fig. 4).

Il soggetto, nell'intimità della rappresentazione e nella singolarità iconografica, viene ad introdurre nel Museo una tipologia di opere assente nella raccolta: la produzione di dipinti devozionali

**Figg. 4-5**

Allestimento della mostra  
*Alla scoperta del barocco  
italiano: la collezione Denis  
Mahon* (Bologna, Pinacoteca  
Nazionale, 1998)  
Bologna, Archivio  
fotografico del Polo  
Museale dell'Emilia  
Romagna

di piccole dimensioni, con protagonisti sacri, in particolare la Madonna con Bambino, fra cui possiamo ricordare lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina con San Carlo Borromeo* della Cassa di Risparmio di Cento, la *Madonna della pappa* delle collezioni Reali di Stoccolma, la *Sacra Famiglia* degli Uffizi, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, la *Madonna dormiente con San Giovannino* della National Gallery of Scotland di Edimburgo<sup>46</sup>, tutte opere accomunate da un semplice ma intenso e commovente rapporto di comunicazione tra i personaggi raffigurati. Dipinti che rientrano, secondo la periodizzazione proposta da Denis Mahon dell'attività del Guercino, nel periodo giovanile dell'artista che, attivo nella nativa Cento, andava proponendo, all'ombra dell'amata "carraccina" di Ludovico Carracci (*Sacra famiglia con San Francesco d'Assisi e i committenti*, Cento, Pinacoteca Civica), della pittura ferrarese di Scarsellino e dell'arte veneta, una originale interpretazione della pittura, caratterizzata da un forte colorismo, con tonalità calde ed intense, e da una grande attenzione per gli effetti luministici, predominanti rispetto alla definizione delle forme.

Nella medesima fotografia dell'allestimento della mostra del 1998 (fig. 4) vediamo comparire la *Sibilla* del Guercino (scheda 4) esposta di fianco - come ancora oggi nel percorso della Pinacoteca - al dipinto con *San Sebastiano curato da Irene*. Viene da sé come l'accostamento debba essere inteso in un senso tutt'altro che didascalico. La *Sibilla*, che potrebbe presentare una prima idea di composizione poi utilizzata per la figura di Irene, o al contrario una sua derivazione, e che probabilmente fu prodotta ancora per l'ambito di Jacopo Serra, viene a rafforzare la presenza in Pinacoteca di opere, anche di piccole dimensioni, realizzate intorno al 1620, vale a dire in quella fase dell'attività dell'artista definita da Mahon "Il periodo giovanile: la piena maturità (1618-1621)"<sup>47</sup>.

La "pennellata fluida, il colorismo ricco e le ombre vellutate", secondo la descrizione di Finaldi<sup>48</sup>, la collocano in prossimità di importanti testimonianze di cui la Pinacoteca dispone, come l'incredibile *San Guglielmo riceve l'abito monastico*, prima grande pala d'altare realizzata da Guercino per la città di Bologna<sup>49</sup>. In onore della reverenza che Mahon attribuiva

alle testimonianze di Malvasia - tanto che non mancava mai di portarsi nei suoi viaggi la *Felsina pittrice* che andava studiando, verificando e commentando continuamente -, ricordiamo come il canonico avesse testimoniato l'ammirazione di Ludovico Carracci per questo "quadro che atterrisce tutti, che spaventa ogn'altro (...) perché veramente fissati in questa gli occhi, restano così abbacinati dall'eccessiva luce, ch'ogn'altra anche delle più eccellenti, e perfette non trova più luogo nel gusto de' Dilettanti (...)"<sup>50</sup>. Come ultimo tributo all'artista a cui aveva dedicato gran parte della sua vita di studioso, non poteva mancare tra le opere donate a Bologna da Mahon il *Ritratto del Guercino*, attribuito a Benedetto Gennari, probabilmente proveniente da casa Fava a Bologna (scheda 5)<sup>51</sup>. Benedetto, nipote dell'artista, fece riferimento per il volto dell'effigiato all'*Autoritratto con l'Allegoria dell'Amor fedele ed eterno* della National Gallery di Washington, che Mahon al momento della donazione conosceva solo attraverso una copia conservata a Windsor Castle<sup>52</sup>.

Acquistato da Mahon nel 1951 con una attribuzione a Guercino, in seguito ritenuto da Mahon e da Giuliano Briganti di Annibale Carracci, ma correttamente attribuito a Guido Reni da Roberto Longhi è, invece, l'olio su rame con il *San Francesco consolato da un angelo musicante* (scheda 6)<sup>53</sup>. Il tema, diffuso anche grazie alla traduzione a stampa di Agostino Carracci da un'invenzione di Francesco Vanni, fu molto amato negli anni successivi anche da Guercino, che ne realizzò diverse versioni di taglio più drammatico tra le quali quelle del Muzeum Narodowe di Varsavia, della Staatliche Gemäldegalerie di Dresda e della collezione Grimaldi Fava di Cento, per cui Mahon scrisse la scheda nel catalogo del 2009<sup>54</sup>.

Il dipinto di Guido Reni, da datarsi agli anni 1606-1607, è da mettere in relazione con la produzione di opere realizzate su rame, un supporto con cui l'artista si confrontò in diverse occasioni<sup>55</sup>. Nella sala della Pinacoteca Nazionale di Bologna dedicata a Guido Reni - eccezionale per importanza e dimensione delle opere esposte - il piccolo dipinto inserisce un importante tassello per la ricostruzione della sua fase giovanile quando, dopo il trasferimento a Roma, si confrontò con il fervido fiorire delle nuove proposte, sia quelle artistiche di Annibale

Carracci e del Caravaggio che quelle religiose della fase finale della cosiddetta Controriforma, momento di apertura verso quel trionfo della Chiesa cattolica che verrà celebrato dal Barocco. Il misticismo dei santi è una delle nuove frontiere di questa cultura alla cui celebrazione Guido aderì, restituendoci una galleria di figure rapite in estasi, con i celebri occhi rivolti verso il cielo, ben più partecipi alle visioni mistiche di quanto non lo sia il *San Francesco consolato da un angelo musicante*, ancora legato ad un'iconografia cinquecentesca<sup>56</sup>.

Spicca invece proprio per il suo sguardo rivolto al cielo, la *Sibilla* sempre di Guido, ultimo del gruppo dei sette dipinti donati da Mahon (scheda 7)<sup>57</sup>. Al contrario del *San Francesco*, la tela appartiene alla tarda maturità dell'artista, vicina stilisticamente a quel *Sant'Andrea Corsini* proveniente dalla chiesa della Madonna di Galliera di Bologna, pervenuto in Pinacoteca con le soppressioni napoleoniche, un "idolo che si offre alla devozione dei fedeli" secondo le parole di Marina Cellini, e al *Cristo coronato di spine* che come vedremo è stato depositato in Pinacoteca dalla Società di Santa Cecilia e Unicredit (fig. 10)<sup>58</sup>.

Malgrado la tavolozza chiara ed il colore in alcune zone trasparente, la *Sibilla*, nella sua sinfonia di bianchi-gialli-marroni, mantiene una dimensione di pienezza di forme che tenderà a divenire sempre più diafana nelle opere più tarde, spesso non finite presenti nel Museo, quali l'*Apparizione della Madonna col Bambino a San Francesco*, acquistata dalla Pinacoteca dalla famiglia Hercolani nel 1997 ma, come hanno rivelato studi recenti di Angelo Mazza, commissionata dal Monte di Pietà per la chiesa della Madonna della Ghiara di Reggio Emilia, opera mai finita e rimasta nello studio dell'artista alla sua morte<sup>59</sup>.

Credo sia questa l'occasione anche per ricordare come Sir Denis, oltre alla donazione diretta di opere di sua proprietà, abbia contribuito a sollecitare la società bolognese ad acquisire altri dipinti presenti sul mercato, anch'essi ora depositati presso la Pinacoteca bolognese e destinati a diventarne parte integrante in maniera definitiva.

Già intorno al 1990, grazie ad un'iniziativa di Andrea Emiliani, era nata la Società di Santa Cecilia Amici della Pinacoteca di

Bologna, con lo scopo proprio di sostenere l'istituzione museale con una serie di iniziative destinate alla sua valorizzazione. L'intento era quello, validissimo, di legare la Pinacoteca al contesto sociale in cui essa operava, nel presupposto che il museo è sì patrimonio dello Stato, ma in primo luogo in maniera



compartecipata di tutti coloro che ne fruiscono e che ne possono sostenere attivamente la vita. Un'idea di dimensione pubblica del patrimonio artistico strenuamente appoggiata anche da Mahon, che in quegli anni era presentissimo in città, nel fervore dei preparativi per la grande mostra del Guercino di Bologna e Cento del 1991<sup>60</sup>. Le iniziative promosse negli anni dalla Società, che si è perfezionata giuridicamente nel 2002, sono state moltissime, tanto che sarebbe necessario lo spazio di un intero saggio per elencarle tutte. Tra le principali possiamo ricordare certamente la pubblicazione dei cinque volumi del catalogo completo dei dipinti della Pinacoteca Nazionale di Bologna,

promossa insieme alla Soprintendenza di Bologna con il contributo della Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna, le donazioni di dipinti e disegni sempre alla Pinacoteca sia da parte della Società stessa che di propri soci, il sostegno alla realizzazione di mostre e di cicli di conferenze o incontri<sup>61</sup>.

Cinque furono in particolare le opere acquisite dalla Società di Santa Cecilia, a volte in collaborazione con l'allora Rolo Banca 1473, attuale Unicredit, che videro il sostegno culturale di Sir Denis e che furono tutte esposte alla mostra milanese dedicata allo studioso nel 2014<sup>62</sup>. Pur in mancanza di documentazione precisa, risulta infatti noto a coloro che vissero quella stagione, come Mahon si prodigasse per cercare ad ogni modo di attirare l'attenzione dei bolognesi su opere di artisti rari, su dipinti di importante provenienza, per istituire relazioni e rimandi con il patrimonio esistente nel museo da lui tanto amato.

*Il Ratto d'Europa*, venne acquistato sul mercato antiquario e depositato in Pinacoteca nel 1994 con una attribuzione ad Antonio Carracci proposta da Daniele Benati e sostenuta dalla critica sino

**Fig. 6**  
Antonio Carracci (?),  
*Il ratto d'Europa*  
Bologna, Pinacoteca  
Nazionale, deposito della  
Società di Santa Cecilia

alla scheda del catalogo generale della Pinacoteca Nazionale di Bologna redatta da Daniela Scaglietti Kelescian (fig. 6)<sup>63</sup>.

Il riferimento al figlio di Agostino, nato a Venezia da una relazione clandestina con una “tale Isabella sua particolare amica” come narra il *Malvasia*<sup>64</sup>, è stato messo in discussione da

Massimo Pironcini che ritiene di attribuire la piccola tavola a Giovanni Antonio Solario, un giovane pittore attivo insieme ad Antonio Carracci, a Sisto Badalocchio e a Giovanni Lanfranco, nella bottega di Annibale Carracci a Roma<sup>65</sup>. Un artista dal profilo documentario decisamente lacunoso, la cui



necessità di approfondimenti ci porta a mantenere ancora, anche se in via dubitativa, il riferimento del dipinto ad Antonio Carracci. Non dovette mancare l'appoggio di Mahon verso l'acquisto di un'opera di un artista non rappresentato in collezione e comunque parte di quel crogiuolo di idee che si sviluppò nella bottega di Annibale a Roma<sup>66</sup>. Lo stesso Mahon d'altra parte sarebbe rimasto entusiasta dall'acquisto da parte del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e del Turismo per la Pinacoteca Nazionale di Bologna, in questo 2016, di una delle tele di Antonio su cui concorda invece tutta la critica, la *Santa Prassede*, omaggio indiscusso all'*Estasi di Santa Cecilia* di Raffaello della Pinacoteca<sup>67</sup>. Una segnalazione sempre di Denis Mahon, con il sostegno di Andrea Emiliani, portò nel 1995 all'altro deposito di cui abbiamo parlato in precedenza: il *Paesaggio con cacciatore* attribuito ad Annibale Carracci, acquistato dalla Società di Santa Cecilia dalla Galleria Canesso di Parigi (fig. 7)<sup>68</sup>. Trascurato dalla critica specifica su Annibale, probabilmente in un primo momento dubbiosa rispetto alla sua attribuzione, il dipinto è stato riconosciuto come opera del maestro sia negli studi legati alla Pinacoteca che da Aidan Weston-Lewis e da Barbara Ghelfi<sup>69</sup>. Realizzato ad olio su cartoncino incollato su tavola, e accostato alle tele con la *Caccia* e la *Pesca* conservate al museo del Louvre di Parigi, il piccolo dipinto databile alla fine degli anni Ottanta

**Fig. 7**

Annibale Carracci  
*Paesaggio con cacciatore*  
Bologna, Pinacoteca  
Nazionale, deposito della  
Società di Santa Cecilia



del Cinquecento, colma decisamente, come abbiamo già visto, una lacuna rispetto alle testimonianze dell'attività di Annibale in Pinacoteca, rappresentate in particolare da opere di natura religiosa. L'attribuzione dell'*Annunciazione* depositata dalla Società nel 1996 come opera di Ludovico Carracci, è molto



dibattuta (fig. 8)<sup>70</sup>. Pubblicato da Gail Feigebaum, esposto alla mostra dedicata a Ludovico a Bologna nel 1993 e a *Percorsi del barocco* del 1999, il piccolo rame fu inserito nel 1994 nella cronologia delle opere di Ludovico redatta da Mahon nell'articolo *Proposed Sequence of Ludovico's exhibited works*<sup>71</sup>. La condivisione di questa proposta dovette portarlo a sostenerne attivamente l'acquisto per la Pinacoteca di Bologna.

L'attribuzione è stata però messa in dubbio a partire dalla recensione alla mostra del 1993 redatta da Erich Schleier, dubbio ribadito da Alessandro Brogi che l'ha esclusa dal catalogo completo delle opere del pittore,

proponendo in un primo momento una possibile attribuzione all'allievo Giacomo Lippi<sup>72</sup>. Feigebaum, nella scheda dell'opera nel catalogo della Pinacoteca del 2008 e nella mostra di Milano del 2014, ha ritenuto di ribadire l'attribuzione, sottolineando come il dipinto, già messo in relazione in via ipotetica con inventari di antiche collezioni, potesse in particolare essere accostato a un rame meticolosamente descritto nell'inventario del cardinale Decio Azzolino<sup>73</sup>. La studiosa lo ritiene opera vicina agli anni di palazzo Fava e alla *Annunciazione* del 1584 proveniente dalla chiesa di San Giorgio in Poggiale, conservata presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna<sup>74</sup>. La questione appare oggi tutt'altro che risolta, visto che Brogi nel suo recentissimo volume *Ludovico Carracci. Addenda*, ribadisce l'estraneità del dipinto al catalogo dell'artista, ritenendolo di un seguace vicinissimo ai modi del maestro e comunque riferibile ad anni più tardi<sup>75</sup>.

Intuibile è l'interesse di Mahon per il *Cristo nell'orto degli ulivi* del Guercino, che venne acquistato per la Pinacoteca all'asta

**Fig. 8**

Ludovico Carracci (?)  
*Annunciazione*  
Bologna, Pinacoteca  
Nazionale, deposito della  
Società di Santa Cecilia

Sotheby's del 28 gennaio 1999 e subito esposto alla mostra *Percorsi del barocco* del medesimo anno (fig. 9). Il dipinto venne infatti realizzato da Barbieri per la chiesa esterna del monastero di Santa Margherita a Bologna su commissione di tre suore della famiglia centese dei Fabri, con cui Guercino ebbe



diverse e strette relazioni. Acquistato da un pittore bolognese alla chiusura della chiesa nel 1808, passò in Inghilterra, transitando in seguito in due istituzioni quali il Bob Jones University Museum di Greenville e il North Carolina Museum of Art di Raleigh, che infine lo alienò rendendolo disponibile sul mercato<sup>76</sup>. Non facciamo fatica ad immaginare Denis Mahon, sempre scrupolosamente interessato ai documenti relativi alle opere e quasi maniacale nella raccolta di notizie, sia rimasto intrigato dalla storia di questo dipinto, citato da Malvasia e documentato in una memoria del monastero del 1635 rintracciata da Barbara Ghelfi, ma stranamente non citato nel celebre

*Libro dei conti* del Guercino<sup>77</sup>. La data proposta, 1627-1628, con comunicazione orale a Barbara Ghelfi da parte di Mahon nel 1999, è la medesima riproposta in tempi più recenti da Stéphane Loire e da Fausto Gozzi<sup>78</sup>.

È chiaro come i sostenitori della Pinacoteca, grazie anche all'apporto dall'allora Rolo Banca 1473 e al sostegno culturale di Mahon e Emiliani, siano stati in grado di apprezzare un documento tanto importante relativo alla storia di Bologna, bistrattato da musei stranieri e anche purtroppo mal restaurato, con il trasporto della tela su lastra di metallo effettuato a Raleigh, che ha causato anche il notevole stiramento della superficie pittorica. Malgrado questo intervento possiamo apprezzare la qualità della composizione che focalizza l'attenzione sul dialogo tra i personaggi e la scelta di raffigurare il momento preciso in cui l'ultimo raggio di sole si spegne all'orizzonte lasciando ormai il mondo nella completa ombra serale, mentre Cristo e l'angelo sono illuminati teatralmente e con forti effetti a macchia da una luce proveniente dall'esterno dello spazio raffigurato.

**Fig. 9**

Giovan Francesco Barbieri  
detto il Guercino,  
*Cristo nell'orto degli ulivi*  
Bologna, Pinacoteca  
Nazionale, deposito della  
Società di Santa Cecilia e di  
Unicredit

È stato infine depositato nel 2000, acquistato ancora dalla Società di Santa Cecilia e dalla Rolo Banca 1473 sul mercato parigino, un dipinto attribuito a Guido Reni, *Cristo coronato di spine* (fig. 10)<sup>79</sup>. Si tratta di una tipologia di rappresentazione del volto del Redentore tipica dell'artista, riconducibile alla *Crocifissione* dei



Cappuccini ora alla Pinacoteca Nazionale di Bologna del 1619, come al *Cristo crocifisso* della Galleria Estense di Modena del 1639<sup>80</sup>. Come riferisce Sergio Benedetti, che nel 2003 ne propose l'attribuzione datandolo intorno al 1637, sia Stephen Pepper che Denis Mahon ne accettarono l'autografia, considerandolo dunque una replica dell'artista, così come ritenuto per le altre versioni della Galleria Nazionale di Arte Antica di Roma, del Detroit Art Institute, della Gemäldegalerie di Dresda<sup>81</sup>. Appartenuta al pittore francese Pierre Puvis de Chavannes, la tela non ha mancato di suscitare alcune perplessità

sulla sua autografia, forse anche, come già sottolineato nella scheda redazionale del catalogo della Pinacoteca, a causa delle sue condizioni conservative<sup>82</sup>.

Ancora una dovuta segnalazione prima di chiudere questa rassegna. Nel 2004, all'età di 94 anni, Denis Mahon ha pubblicato un suo contributo nel catalogo della piccola mostra dedicata al deposito in Pinacoteca da parte della Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna dell'*Arianna* di Guido Reni (fig. 11)<sup>83</sup>. Credo valga la pena riportare l'*incipit* del suo intervento per introdurre l'opera: "In questa mostra viene presentata - dopo l'accurato restauro (un vero recupero) di Ottorino Nonfarmale - la tela con la figura di Arianna che Andrea Emiliani ed io, in tempi diversi, abbiamo potuto riconoscere come un importante particolare di un grande e celebre quadro di Guido Reni raffigurante le *Nozze di Bacco e Arianna*, dipinto a Bologna alla fine del quarto decennio del Seicento su ordine del cardinale Francesco Barberini - ma destinato a Henrietta di Borbone, moglie di re d'Inghilterra Carlo I Stuart - e considerato per

**Fig. 10**  
Guido Reni (attr.)  
*Cristo coronato di spine*  
Bologna, Pinacoteca  
Nazionale, deposito della  
Società di Santa Cecilia e di  
Unicredit

molto tempo irrimediabilmente perduto (...)”<sup>84</sup>. Rimandando per la presentazione dell'affascinante e complessa vicenda del dipinto al testo completo di Mahon, agli interventi di Sergio Guarino - sia nel piccolo catalogo della mostra che nella scheda nel catalogo completo della Pinacoteca del 2008 - oltre che alle



precisazioni di Tomaso Montanari<sup>85</sup>, credo valga ancora la pena ricordare come l'intervento di Mahon si chiudesse sollecitando la necessità di creare strumenti tributari di defiscalizzazione per contributi di privati destinati all'acquisto di opere d'arte per i musei nazionali: “Mi auguro vivamente che questa opinione sia condivisa dai responsabili della politica economica e dei beni culturali italiani”<sup>86</sup>. L'accrescimento delle raccolte pubbliche, rimaneva ancora evidentemente uno dei desideri più grandi della sua vita tanto che la sua donazione, insieme al sostegno offerto alla Pinacoteca nell'acquisizione di nuove opere, sembra inserirsi in questo unico grande progetto.

La pubblicazione di questo piccolo catalogo vuole, ora, legare definitivamente la donazione di Mahon alla storia del Museo, tanto che le schede delle opere qui pubblicate sono state intese proprio ad integrazione di quelle realizzate per il catalogo generale della Pinacoteca Nazionale. L'attribuzione dei numeri di inventario ai dipinti effettuata in questo 2016, da atto burocratico diventa momento conclusivo e celebrativo, nel senso meno retorico del termine, di una stagione culturale per la quale abbiamo grande riconoscenza e di cui sentiamo, a dire il vero, anche molta nostalgia. La volontà della Pinacoteca Nazionale di Bologna e del Sir Denis Mahon Charitable Trust di istituire collaborazioni future a favore del museo, sarà un modo per aprire nuove strade e nuove prospettive ai grandi ideali di quella straordinaria personalità.

**Fig. 11**

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

## NOTE

- 1 Per una più approfondita analisi si veda Kitson 1998, pp. 9-10.
- 2 Per la biografia di Mahon, si rimanda all'articolo di Ireland 2015.
- 3 Mahon ha donato alla Pinacoteca Civica di Cento il *Rinaldo Corradino che cavalca un mulo*, pubblicato come opera del Guercino (F. Gozzi in *Guercino* 2013, pp. 82-83, n. 14).
- 4 Finaldi e McGregor 2011, p. 605; Knox 2014.
- 5 Cfr. Ireland 2015.
- 6 Mahon 1947; Mahon 1953. Cfr. Kitson 1998, pp. 14-16.
- 7 *Mostra di Guido Reni* 1954.
- 8 Pepper 2000, p. n.n.
- 9 *Mostra dei Carracci. Disegni*, 1956; Emiliani 1998a, p. 7. Si veda anche l'articolo di André Chastel pubblicato su "Le Monde" del settembre 1956, riedito in *L'Arte un universo di relazioni* 2002, pp. 144-145.
- 10 Ireland 2015.
- 11 Tra le sue maggiori imprese relative allo studio del disegno possiamo ricordare il catalogo, curato con Nicols Turner, dei disegni del Guercino di Windsor Castle (*The drawings of Guercino* 1989).
- 12 Tra i numerosi testi dedicati allo studioso, oltre al già citato saggio di M. Kitson 1998, si possono ricordare Rosenberg 2011; Finaldi e McGregor 2011; Scolaro 2013; Penny 2014, pp. 33-34; Ekserdjian 2014, pp. 35-41; Ficacci 2014; pp. 45-52. Il repertorio della bibliografia di Denis Mahon sino al 1997, è stata curata da McComish (in *Alla scoperta del barocco* 1998, pp. 194-196).
- 13 Cfr. *Alla scoperta del barocco* 1998.
- 14 Per una rassegna delle mostre promosse dalla Soprintendenza, a partire dalla *Mostra della pittura bolognese del Seicento* del 1950 sino a *Lo spazio il tempo e le opere* del 2002, cfr. *L'Arte un universo di relazioni* 2002; per le mostre, dall'*Estasi di Santa Cecilia* del 1983 sino alla monografica dedicata a *Simone Cantarini* nel 1998, cfr. Emiliani 2011. In merito all'importantissima attività di tutela svolta da Andrea Emiliani, i testi sarebbero moltissimi. Ricordiamo qui il volume da lui curato nel 1974, *Una politica dei beni culturali*. Per l'attività di difesa da parte di Mahon del patrimonio del Regno Unito, si vedano ad esempio Finaldi e McGregor 2011, pp. 605-607; Penny 2014.
- 15 Kitson narra ad esempio come, dopo aver accompagnato le opere di Nicolas Poussin dalla Gran Bretagna a bordo di un vecchio cargo sei settimane prima dell'apertura della mostra *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio* del 1962, Mahon le abbia studiate attentamente dal vero, riconsiderando e correggendo le schede che aveva già redatto, e consegnandole alla pubblicazione solo tre settimane dopo (Kitson 1998, p. 18).
- 16 R. D'Amico, in *Le pubbliche virtù* 1982, pp. 62-63, n. 67; Salerno 1988, p. 138, n. 59; A. Emiliani, in *Doni Acquisti Depositi* 1997, p. 22; N. Clerici Bagozzi, in *Pinacoteca Nazionale* 2008, p. 320, n. 179.
- 17 Lettera di Andrea Emiliani del 7 giugno 1980, prot. 1691 (Polo Museale Emilia Romagna, Bologna, archivio storico). Salerno 1988, p. 138, n. 59.
- 18 R. D'Amico, in *Le pubbliche virtù* 1983, pp. 62-63, n. 67; Salerno 1988, p. 138, n. 59.
- 19 Lettera di Denis Mahon indirizzata ad Andrea Emiliani del 7 settembre 1982, Bologna (Polo Museale Emilia Romagna, archivio storico).
- 20 S. Loire, in *Pinacoteca Nazionale* 2008, pp. 290-293, n. 159, con bibliografia precedente.
- 21 *Malvasia 1678* (ed 1841), II, pp. 259 e 284. Si vedano anche Perlove 1999 e Ghelfi 2015. I cinque dipinti sono, il nostro *San Sebastiano curato da Irene*, il *Sansone catturato dai filistei* (New York, The Metropolitan Museum of Art), il *Ritorno del figliol prodigo* (Vienna, Kunsthistorisches Museum), *Elia nutrito dai corvi* (Londra, National Gallery) e *Giacobbe che benedice i figli di Giuseppe* (Dublino, National Gallery).
- 22 Mahon 1981.
- 23 La proposta è avanzata solo in modo ipotetico esistendo un altro dipinto del Guercino, di cui si conoscono copie, dedicato al medesimo soggetto: cfr. N. Clerici Bagozzi in *Pinacoteca Nazionale* 2008, p. 320, n. 179. Per la stampa, Bagni 1988, p. 66, n. 64. Per le opere presenti in casa Gennari nel 1719, cfr. anche Negro e Roio 2008.
- 24 Per la questione, cfr. Roio 2004, pp. 27-34.
- 25 S. Loire in *Pinacoteca Nazionale* 2008, pp. 311-312, n. 169.
- 26 N. Clerici Bagozzi rispettivamente in *Pinacoteca Nazionale* 2008, pp. 318-319, n. 177; pp. 320-322, n. 180.
- 27 Emiliani 1998b; Bentini 2004, p. 34.
- 28 Scheda s.a., in *Doni Acquisti Depositi* 1997, pp. 82-85.
- 29 A. Emiliani, in *Doni Acquisti Depositi* 1997, p. 9.
- 30 A. Stanzani, in *Pinacoteca Nazionale* 2008, pp. 230-233, n. 127. Nel catalogo *Doni Acquisti Depositi*

- 1997, pp. 82-85, i due dipinti vengono presentati insieme. Per la bibliografia complessiva, cfr. A. Stanzani, scheda 2 in questo volume.
- 31 Autorizzazione del 28 ottobre 1997, prot. 6963 F1 (Polo Museale Emilia Romagna, Bologna, archivio storico). Si veda anche Bentini 1999, p. 7.
- 32 *Domenichino* 1996, pp. 522-523, nn. 1a-1b.
- 33 E. Fiori, in *Pinacoteca Nazionale* 2008, pp. 233-236, n. 128.
- 34 A. Emiliani, in *Percorsi del barocco* 1999, p. 30, n. 7.
- 35 Randolfi 2013. Per la bibliografia completa si veda E. Fiori, scheda 1 in questo volume.
- 36 *L'ideale classico* 1962; *Classicismo e natura* 1996; *Nature et idéal* 2011.
- 37 *Alla scoperta del barocco* 1998.
- 38 Emiliani 1998a, p. 7.
- 39 *Discovering the italian baroque* 1997.
- 40 *Da Guercino a Caravaggio* 2014.
- 41 Finaldi 2002, p. 340.
- 42 *Percorsi del barocco* 1999.
- 43 Schede di G. Finaldi, in *Percorsi del barocco* 1999, pp. 32-33, n. 8; pp. 36-37, n. 10; pp. 42-45, n. 12; pp. 46-47, n. 13; pp. 52-53, n. 15; pp. 53-54, n. 16; pp. 60-61, n. 18.
- 44 Bentini 1999, p. 7.
- 45 Kitson 1988, p. 16. Per la bibliografia completa si veda la scheda 3 di G. Agostini in questo volume.
- 46 D. Mahon, in *Guercino* 1991, p. 26, n. 6; p. 36, n. 9; p. 40, n. 11; 58, n. 17.
- 47 D. Mahon, in *Guercino* 1991, pp. 103-105. Per il dipinto, cfr. B. Ghelfi, in *Da Guercino a Caravaggio* 2014, p. 122 e la scheda di G. Agostini, n. 4 in questo volume.
- 48 G. Finaldi, in *Alla scoperta del barocco* 1998, p. 94, n. 40.
- 49 Cfr. S. Loire, in *Pinacoteca Nazionale* 2008, pp. 294-298, n. 160, con bibliografia precedente.
- 50 L'intero passo di Malvasia è citato da Mahon nella scheda del catalogo della mostra del 1991 (D. Mahon, in *Guercino* 1991, p. 128). Si veda anche S. Loire, in *Pinacoteca Nazionale* 2008, pp. 294-298, n. 160.
- 51 Per la bibliografia completa si veda la scheda 5 di G. Agostini, in questo volume.
- 52 Salerno 1988, p. 412, n. 358; B. Ghelfi in *Da Guercino a Caravaggio* 2014, p. 112. L'individuazione del dipinto di Washington si deve a Baldassari 2004-2005, pp. 266-267. Per la bibliografia delle opere citate, si veda la scheda 5 di G. Agostini in questo volume.
- 53 Briganti 1953, p. 55 e sgg.; Mahon 1957, p. 277; D. Mahon, in *Italian Art and Britain* 1960, pp. 159-160, n. 399; Longhi 1960, p. 44. Per la bibliografia completa si veda la scheda 6 di E. Fiori in questo volume.
- 54 D. Mahon, in *Guercino* 1991, pp. 136-137, n. 48; pp. 172-173, n. 58; D. Mahon, in *La Grazia dell'Arte* 2009, pp. 186-187, n. 41.
- 55 G. Finaldi, in *Percorsi del barocco* 1999, pp. 42-43, n. 12.
- 56 Per lo sviluppo del tema delle visioni nella pittura del Seicento, cfr. *Visioni ed estasi* 2003. Si veda anche Pepper 1999.
- 57 Per la bibliografia completa si veda la scheda 7 di G. Agostini in questo volume.
- 58 M. Cellini, in *Pinacoteca Nazionale* 2008, pp. 77-79, n. 37.
- 59 Mazza 2011.
- 60 *Guercino* 1991.
- 61 Per maggiori informazioni si veda il sito internet della Società di Santa Cecilia ([www.societasantacecilia.it](http://www.societasantacecilia.it)).
- 62 *Da Guercino a Caravaggio* 2014. Le donazioni sotto riportate, anche se ormai consolidate da un deposito pluridecennale, vanno ancora perfezionate dal punto di vista amministrativo e pertanto le opere risultano ancora prive di un numero di inventario del Museo. Tali pratiche sono attualmente in corso, a cura della Pinacoteca di Bologna e degli enti interessati, in modo da regolarizzare, così come fatto quest'anno per le opere del lascito Mahon, anche quelle provenienti da queste donazioni.
- 63 D. Benati, in *Sacro e profano nell'arte emiliana* 1995, n. 3; F. Lollini 1995, pp. 139 e 149; C. Whitfield, in *Classicismo e natura* 1996, pp. 113-114, n. II; A. Volpe, in *Doni acquisti e depositi* 1997, pp. 39-41; E. Fiori, in *Percorsi del barocco* 1999, p. 34, n. 9; M. Pironcini 2007, p. 26; D. Scaglietti Kelescian, in *Pinacoteca Nazionale* 2008, pp. 255-256, n. 135.
- 64 Malvasia 1678 (ed. 1841), I, p. 370.
- 65 Al pittore è stata dedicata una monografia da parte di Negro, Pironcini e Roio nel 2007 che ne ha messo in discussione alcuni punti fermi, a partire dalla data di nascita fissata su base documentaria al 1592, piuttosto che al più tradizionale 1583, non mancando però di segnalare come si sia ancora

lontani dal condividere un catalogo indiscusso di tutta l'opera dell'artista, che morì a Roma all'età di soli 26 anni. In quell'occasione Pironcini ha proposto di espungere il *Ratto d'Europa* dal catalogo di Antonio, proponendone un'attribuzione, insieme al *Trionfo di Galatea* di collezione privata a Sassuolo ritenuto suo *pendant*, all'artista Giovanni Antonio Solario (M. Pironcini 2007, pp. 25-34). La definizione di questa figura si fonda al momento su confronti stilistici che mancano di quel sostegno di tipo documentario che li possa fare intendere come incontrovertibili. Se è vero infatti che il *Ratto d'Europa* riflette richiami specifici a scene presenti nella Galleria Farnese, come già osservato da diversi autori, bisogna ricordare come essi fossero accessibili ad entrambi gli autori. Pur con le dovute riserve si preferisce al momento, come si diceva, mantenere l'attribuzione ad Antonio, tenendo però presente che alla luce della identificata data di nascita, il dipinto non potrà che essere datato a qualche anno dopo rispetto a quanto sinora proposto (1602-1605) (D. Scaglietti Kelescian, in *Pinacoteca Nazionale* 2008, pp. 255-256, n. 135).

66 Non a caso C. Whitfield nel 2000 ha dedicato proprio un articolo ad Antonio Carracci all'interno del volume *Studi di storia dell'arte in onore di Denis Mahon* (Whitfield 2000).

67 Acquisto 2016, inv. 32528. Cfr. Pironcini 2007, p. 54; N. Roio, in *Antonio Carracci* 2007, pp. 167-168.

68 A. Emiliani, in *Percorsi del barocco* 1999, p. 30; A. Emiliani, in *Talento e impazienza* 2006, p. 54; Weston-Lewis 2007, p. 256; A. Stanzani, in *Pinacoteca Nazionale* 2008, pp. 567-570; B. Ghelfi, in *Da Guercino a Caravaggio* 2014, p. 94.

69 Cfr. la bibliografia alla nota precedente.

70 A. Emiliani, in *Doni Acquisti Depositi* 1997, pp. 34-35.

71 Feigebaum 1990, pp. 616-622; G. Feigebaum, in *Ludovico Carracci* 1993, p. 20, n. 9; Mahon 1994, p. 60 (con una datazione al 1585-1587); G. Feigebaum, in *Percorsi del barocco* 1999, pp. 24-25, n. 5.

72 Schleier 1994, p. 261; Brogi 2001, pp. 249-250.

73 Montanari 1997, p. 240; G. Feigebaum, in *Pinacoteca Nazionale* 2006, pp. 220-221, n. 159; G. Feigebaum, in *Da Guercino a Caravaggio* 2014, p. 104.

74 Per l'*Annunciazione* di San Giorgio in Poggiale, A. Brogi, in *Pinacoteca Nazionale* 2006, pp. 221-223, n. 160.

75 Brogi 2016, pp. 111-112.

76 Per le vicende del dipinto si vedano in particolare, B. Ghelfi, in *Percorsi del barocco* 1999, pp. 56-57, n. 17; S. Loire, in *Pinacoteca Nazionale* 2008, pp. 298-299, n. 161, con bibliografia precedente; F. Gozzi, in *Guercino. La luce del Barocco* 2014, pp. 102-103.

77 Malvasia 1678, ed. 1841, II, p. 262; B. Ghelfi, in *Percorsi del barocco* 1999, pp. 56-57, n. 17.

78 B. Ghelfi, in *Percorsi del barocco* 1999, pp. 56-57, n. 17; S. Loire, in *Pinacoteca Nazionale* 2008, pp. 298-299, n. 161; F. Gozzi, in *Guercino. La luce del Barocco* 2014, pp. 102-103.

79 S. Benedetti, in *A taste for the Baroque* 2000, pp. 24-25, n. 7; scheda redazionale s. a., in *Pinacoteca Nazionale* 2008, p. 90, n. 41; B. Ghelfi, in *Da Guercino a Caravaggio* 2014, p. 160.

80 E. Fiori, in *Pinacoteca Nazionale* 2008, pp. 67-69, n. 34; Pepper ed. 1988, p. 297, n. 178.

81 Benedetti 2003, pp. 20-21; Pepper 1988, p. 241, n. 56; p. 279, n. 138; p. 284, n. 153.

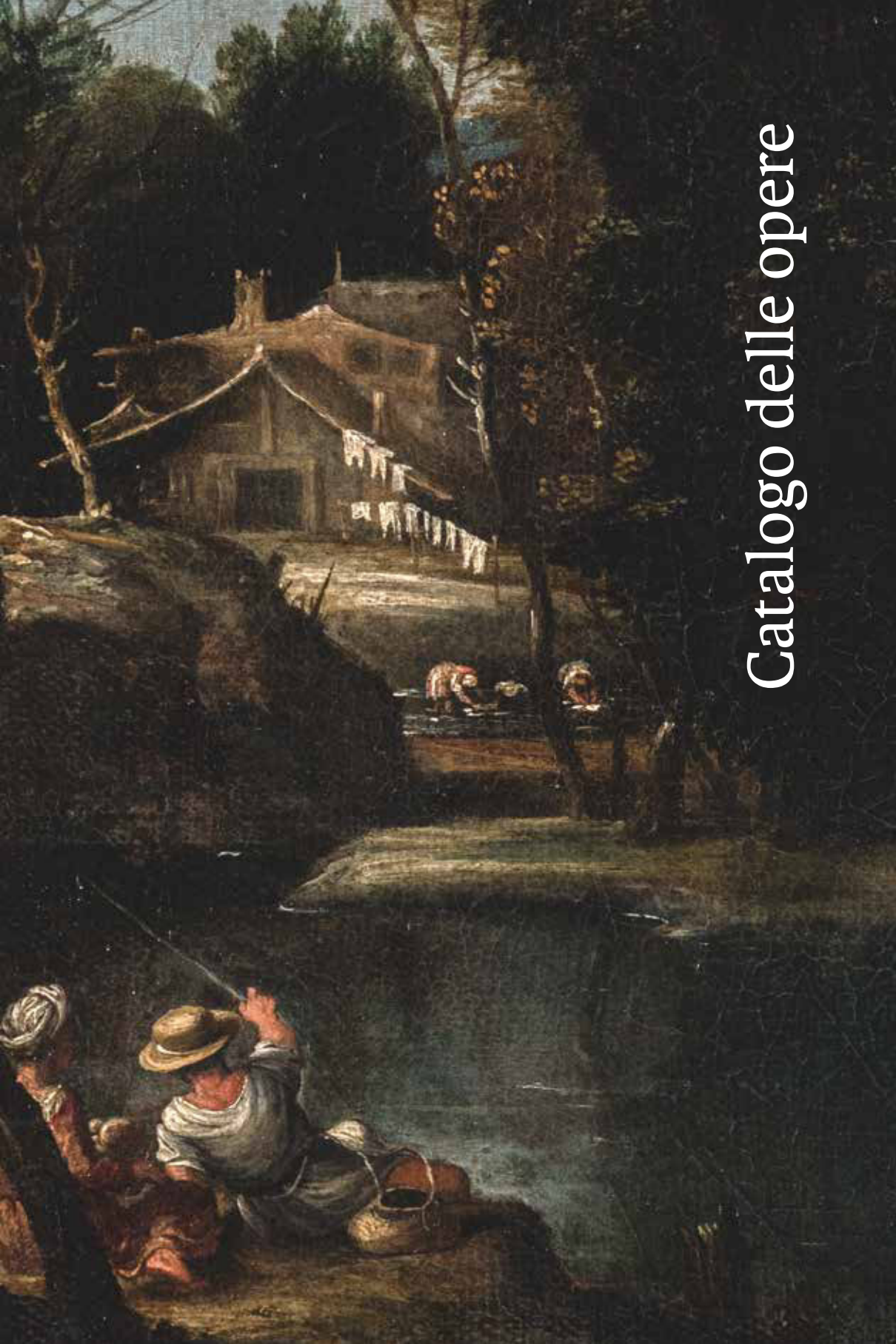
82 Scheda redazionale s. a., in *Pinacoteca Nazionale* 2008, p. 90, n. 41.

83 *L'Arianna di Guido Reni* 2004.

84 Mahon 2004, p. 12.

85 Guarino 2004, pp. 15-44; S. Guarino, in *Pinacoteca Nazionale* 2008, pp. 74-76; Montanari 2004, pp. 77-88.

86 Mahon 2004, p. 14.



# Catalogo delle opere



# 1

Annibale Carracci

(Bologna, 1560 - Roma, 1609)

## *San Giovanni Battista in un paesaggio*

1594-1595

olio su tela, cm 129,3 x 98

inv. 32529

L'opera appare menzionata nel 1698 al n.142 dell'inventario compilato da Giuseppe Ghezzi relativo ai beni di Flavio Orsini duca di Bracciano, come "Un quadro in tela di p.mi 5 1/2 di altezza e 4 di larghezza" rappresentante San Giovanni Battista nel deserto "opera del Carracci, s. 700". Dopo la morte di Flavio Orsini la tela viene ereditata dalla vedova Marie Anne De la Trémoille, cognata di Antonio Lante. Alla morte della principessa è nuovamente citata nell'*Instrumento* di deposito dell'eredità in favore del nipote Luigi Lante, figlio della sorella e rimane di proprietà della famiglia Lante passando di generazione in generazione. Nel 1814 viene acquistato da Pietro Camuccini, fratello del pittore Vincenzo, antiquario, mercante e collezionista; nel 1852 il quadro figura tra i settantaquattro pezzi ceduti da Giovanni Battista Camuccini a Algernon, quarto duca di Northumberland. Il catalogo della collezione redatto da Tito Barberi nel 1851 conservato negli archivi di Alnwich Castle, riporta la collocazione presso i Lante e sembra alludere ad una provenienza direttamente bolognese: "Era dei Signori Lante presso i quali esisteva memoria essere stato mandato a Roma da Bologna". L'originaria appartenenza agli Orsini è emersa a seguito del ritrovamento di un consistente numero di inventari di opere d'arte della famiglia Lante della Rovere che hanno consentito a Rita Randolfi (2013, pp. 33-39) di ricostruire la storia del dipinto nella fase precedente al passaggio in Inghilterra. Il dipinto resta presso Alnwich Castle fino al 1953, quando viene comprato da Agnew e acquistato nello stesso anno da Denis Mahon (G. Finaldi, in *Alla scoperta del barocco*, 1998, nota 7).

Il soggetto rappresentato non è riconducibile ad un preciso passo evangelico riguardante il 'ritiro' nel deserto di San Giovanni Battista, ma ne presenta in senso lato il momento di



‘isolamento mistico’ che precede il battesimo nelle acque del Giordano. Il paesaggio, declinato in piani che digradano verso l’orizzonte ribassato di un cielo ampio e luminoso, si configura come il vero protagonista della composizione. Espressione di un *naturale* “amorosamente interpretato” (R. D’Amico, in *Talento e impazienza* 2006, p. 48) esso pone quasi in secondo piano le figure, collocate in una posizione volutamente decentrata: il Battista inginocchiato a sinistra e la gloria di angeli in alto a destra. Tale rappresentazione in termini di subordine delle figure alla natura circostante è in linea con il rinnovamento introdotto dai Carracci nella pittura istoriata di paesaggio, a queste date tuttavia ancora non codificata da precise convenzioni artistiche. Annibale Carracci fu il grande innovatore di questo genere pittorico e l’esempio di questa tela, realizzata poco prima o poco dopo il trasferimento dell’artista a Roma nel 1595, non fu certo influente per lo sviluppo futuro del tema.

Proprio i tratti del paesaggio hanno acceso tra gli studiosi il dibattito critico sulla paternità del dipinto e sulla data di esecuzione. Già nel passo dedicato al *San Giovanni Battista* nel catalogo manoscritto della galleria Camuccini conservato negli archivi di Alnwich Castle, Tito Barberi (1851) suggerisce che “Nella gloria vi si riconosce la mano di Lodovico Carracci, come nel restante quadro, e specialmente nel paese l’impronta di quella invincibile timidezza del Domenichino”. Quindi non di Annibale, ma di Ludovico la gloria di angeli e del promettente, ma trepidante, allievo l’impianto generale e il paesaggio; il nome del maestro e quello dell’allievo accostati anche in questo caso, ripropongono le problematiche attributive scaturite in quel laboratorio di collaborazioni, reciproci scambi di modelli e fonti comuni d’ispirazione, che fu la bottega di Annibale a Roma nel primo decennio del ‘600 (R. D’Amico, in *Talento e impazienza* 2006, p. 48; E. Fiori, in *Da Guercino a Caravaggio*, 2014, p. 98).

Poco dopo l’arrivo del dipinto in Inghilterra e la sua entrata nella Collezione del Duca di Northumberland ad Aldwich Castle, l’attribuzione a Domenichino tramonta in favore di quella ad Annibale, proposta per la prima volta da G.F. Waagen (1854, III, p. 470). Una paternità successivamente condivisa quasi all’unanimità, ad eccezione di Clovis Whitfield (1988, pp. 88-90)

e di Alessandro Brogi (1990, pp. 56-58, n. 23), che, riprendendo le indicazioni di Barberi, ripropone il nome di Domenichino per una nitidezza del paesaggio non consona ai modi di Annibale. Per quanto riguarda la collocazione cronologica Denis Mahon (1957, pp. 283-284; D. Mahon, in *Italian Art and Britain 1960*, pp. 149-150, n. 383) propose una data di esecuzione, perlopiù accettata (G.C. Cavalli, in *Mostra dei Carracci 1956*, n. 63; G. Finaldi, in *Alla scoperta del barocco 1998*, p. 36; R. D'Amico, in *Talento e impazienza 2006*, p. 48), entro il 1595 prima del trasferimento del pittore bolognese a Roma. A favore di una datazione più avanzata nel secolo (1602-1603) si è espresso Donald Posner (1971, I, p. 176, n. 15; II, p. 38), sulla base di una versione su rame della composizione attribuita a Francesco Albani (Puglisi 1999, p. 103) e conservata al Ringling Museum di Sarasota.

*Emanuela Fiori*

#### **Bibliografia**

Waagen, 1854, III, p. 470; G.C. Cavalli, in *Mostra dei Carracci*, Bologna 1956, n. 63; Mahon 1957, pp. 283-284; D. Mahon, in *Italian Art and Britain 1960*, pp. 149-150, n. 383; Posner 1971, I, p. 176, n. 15; II, p. 38; Whitfield 1988, pp. 73-95; Brogi 1990, pp. 56-58; G. Finaldi, in *Alla scoperta del barocco 1998*, p. 134, n. 62; G. Finaldi, in *Percorsi del barocco 1999*, p. 46, n. 13; R. D'Amico, in *Talento e impazienza 2006*, pp. 48-49; Randolfi 2013, pp. 32-39; E. Fiori, in *Da Guercino a Caravaggio 2014*, p. 98.

# 2

Domenico Zampieri detto Domenichino, attribuito  
(Bologna, 1581 - Napoli, 1641)

## *Paesaggio fluviale*

1603 circa

olio su tela, cm 35x55

inv. 32530

Il dono di questa teletta da parte di Denis Mahon e l'acquisto (1997) del Ministero dei beni culturali dell'altra, con *Scena di caccia* (inv. n. 7457) hanno riunito in Pinacoteca due paesaggi che l'analisi dei dati materiali-formali e la ricostruzione della vicenda storica-attributiva (G. Finaldi, in *Domenichino* 1996, pp. 522-525 e in *Alla scoperta del barocco* 1998, p. 58) indicano come *pendant*. Approdati chi sa quando nel Regno Unito, restarono in coppia almeno fino al 1811, se sono identificabili con quelli battuti come Annibale Carracci e rimasti invenduti, all'asta Christie's di Londra del 12 giugno. La *Scena di fiume* fu acquistata da Denis Mahon nel 1957 da Appleby's a Londra, mentre la *Scena di caccia* riemerse nel 1982 a un'asta Sotheby's.

Entrambe le opere sono state inserite nel dibattito critico che cerca di chiarire le personalità di Giovan Battista Viola (Bologna, 1576 - Roma, 1622) e del giovane Domenichino nell'ambito della riflessione sulla evoluzione della pittura di paesaggio che, agli inizi del Seicento, interessava Annibale Carracci e la sua cerchia (S. Ginzburg Carignani, in *Domenichino* 1996, p. 129).

La scena fluviale fu esposta come di Annibale nel 1960 a Londra (D. Mahon, in *Italian Art and Britain* 1960, p. 156, n. 394), ma nel 1962 Gian Carlo Cavalli (in *L'ideale classico*, 1962, pp. 85-87) d'accordo Denis Mahon, sostenne Domenichino (non concordano Shaar 1963, p. 54; Borea 1965, p. 195; Spear 1974, p. 224). Richard Spear nel 1980 (pp. 302 e 305) propose Viola. Nel 1982 comparve in asta la *Caccia*, con attribuzione a Viola, riferimento confermato da R.E. Spear nel 1989 (p. 13, nota 52). Nel 1996 le due opere furono alla mostra romana su Domenichino nel cui catalogo Spear (pp. 163-166) ha ribadito l'esecuzione di Viola, confermata nel 2002 (pp. 159-167). Nello stesso catalogo, tuttavia, Gabriele Finaldi (in *Domenichino* 1996, pp. 522-525) le assegnava a Zampieri per



via di capacità, non ravvisabili in Viola e riconoscibili invece nelle tele, pur con qualche incertezza giovanile, di meditata organizzazione dello spazio e di “delicatezza e sensibilità per gli effetti di luce” con cui le figure sono rese.

Esempi, studi, insegnamenti di Annibale, qualche influenza tratta dai pittori nordici presenti a Roma e la riflessione teorica di monsignor Giovan Battista Agucchi, amico dei Carracci, è con questo bagaglio di rapporti e di idee che Domenichino ragiona sulla rappresentazione del paesaggio come genere e raffigura una diversa percezione del rapporto uomo-natura invertendo la scala delle grandezze: il paesaggio si dilata e le figure si rimpiccioliscono. Forse è proprio Domenichino quel giovane “che riesce molto bene, in far paesaggi e figure piccole” di cui scrive Agucchi in una lettera del luglio 1602, quando il pittore era da poco a Roma (S. Ginzburg Carignani, in *Domenichino* 1996, p. 129).

Per inquadrare lo spirito con cui fu dipinta la scena è bene scorrere con gli occhi della mente il “paese vaghissimo” immaginato da monsignor Agucchi in un testo che doveva servire da modello letterario per un dipinto. Nella *Impresa per dipingere l'istoria d'Erminia*, scritta nel 1602 Agucchi descrive un fiume “non molto grande”, con “l'acqua chiara e le ripe coperte di fresca e verde erbetta e qualche piccolo cespuglio” e “fino alla circonferenza dell'orizzonte (...) una prospettiva di bello e lieto paese con monti, colli, valli e piani; et nell'ultimo qualche castello” e “sopra agli alberi prossimi al fiume farci apparire qualche uccello (...) e qualche altro per l'aria volante” (Whitfield 1973, pp. 218-229).

Nel primo piano, tra la barca che abbandona la sponda e la coppia di pescatori a sinistra, ecco la riva del fiume, i sassi, i fiori e le tife che si stagliano contro l'acqua della riva. A destra nuotano due germani reali e altri stanno planando sul fiume. Nel piano intermedio navigano i gitanti verso l'approdo e poi lo spazio si scala a sinistra con le lavandaie, la casupola, i panni stesi e, al centro, il pescatore. Tra le anse del fiume altre minute macchiette misurano le lontananze. Il sole è alto e la luce è quella di un mattino pieno di primavera inoltrata (“di un giorno tranquillo della più bella stagione” direbbe Agucchi) e il pittore ha osservato con cura gli effetti di luce sulle figure e i riflessi sull'acqua.

La mancanza di un tema di storia alla base di questa teletta, acuisce ai nostri occhi, influenzati dal paesaggismo ottocentesco e perfino dalla *Grand Jatte* seuratiana, il senso di una domenica di svago passata all'aria aperta alla ricerca di un rapporto intimo e sereno con la natura.

Le figurette sulle barche nascono da invenzioni di Annibale (G. Finaldi, in *Domenichino* 1996, pp. 522-525): ecco nel disegno autografo con *Paesaggio fluviale* (Cleveland, Museum of Art, inv. n. 72.101) lo spunto per i gitanti al centro e per l'imbarcazione più lontana, verso il fondo e poi anche lo stormo di oche selvatiche alto nel cielo. Il musicista e il rematore in primo piano sono invece citazione letterale da una invenzione a noi pervenuta attraverso un disegno che è probabile copia da Annibale (Parigi, Louvre, inv. n. 7213; G. Finaldi, in *Domenichino* 1996, pp. 522-525). Ma l'ampio paesaggio racchiuso nel piccolo dipinto ha qualche riferimento con uno "stato del mondo"? O è una elaborazione figurativa del tutto indipendente da territori identificabili? Sapere che era abitudine dei Carracci e del loro entourage, disegnare dal vero luoghi ameni e dipingere paesaggi "dal naturale rapportati" (Baglione 1642, p. 173) ci spinge a cercare possibili riferimenti, incoraggiati dalla affascinante e lucida capacità descrittiva dimostrata dall'autore. Allora ci si chiede se il monte innevato che brilla tra gli alberi a destra non sia il Terminillo che fa da sfondo alla vallata del Velino o il Corno Grande del Gran Sasso con i monti Sibillini.

*Anna Stanzani*

#### **Bibliografia**

D. Mahon, in *Italian Art and Britain* 1960, p. 156, n. 394; G.C. Cavalli, in *L'ideale classico* 1962, pp. 85-87; Shaar 1963, p. 54; Borea 1965, p. 195; Spear 1974, p. 224; Spear 1980, pp. 302 e 305; Spear 1982, I, p. 316; Spear 1989, p. 13, nota 52; G. Finaldi, in *Domenichino* 1996, pp. 522-525; S. Ginzburg Carignani, in *Domenichino* 1996, p. 129; R.E. Spear, in *Domenichino* 1996, pp. 163-166; D. Mahon, in *Classicismo e natura* 1996, pp. 9-13; Scheda s.a., in *Doni Acquisti Depositi* 1997, pp. 82-85; G. Finaldi, in *Alla scoperta del barocco* 1998, p. 58; Spear 2002, pp. 163-165; A. Stanzani, in *Pinacoteca Nazionale* 2008, pp. 230-233; I. Martino, in *Verso Monet* 2013, pp. 400-401; E. Fiori, in *Da Guercino a Caravaggio* 2014, p. 106.



# 3

Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino

(Cento, 1591 - Bologna, 1666)

## *Madonna del passero*

1615-16

olio su tela, cm 78,5 x 58

inv. 32533

*Iscrizioni:* in bianco nell'angolo inferiore sinistro "105"; sul telaio "Miss Burdett Coutts" e nella stessa scrittura "93 Guercino".

I documenti sulla provenienza e i passaggi di proprietà, individuati da Denis Mahon (in *Guercino* 1968, pp. 35-36, n. 13 e *Guercino* 1991, p. 42, n. 12) e ripresi da Gabriele Finaldi (in *Alla scoperta del barocco* 1998, n. 92), attestano la presenza del dipinto a Roma nel palazzo Borghese in Campo Marzio, descritto nell'inventario del 7 aprile 1693 dei beni di Giovanni Battista Borghese principe di Rossano, come "un quadro di tre palmi in tela con la Madonna et il Bambino del n. 105. Cornice intagliata e dorata del Guercino da Cento" (Della Pergola 1965, p. 210).

Il numero 105, lo stesso che è tuttora è visibile sul telaio, si riferisce forse a un precedente inventario non ancora rintracciato, ma probabilmente relativo alla collezione del cardinale Scipione Borghese, morto nel 1663 (D. Mahon, in *Guercino* 1991, p. 42, n. 12). Mentre era ancora in collezione Borghese fu copiato in un disegno dell'artista sloveno Francesco Causig (1755-1828) (D. Mahon, in *Nell'età di Correggio e dei Carracci* 1986, p. 461, n. 159). Il quadro rimase a Palazzo Borghese fino all'acquisto da parte di William Young Ottley, che nel 1801 lo offrì in vendita a Londra. Da qui passò nella collezione del deputato William Morland fino a che fu venduto dai suoi esecutori testamentari (Philips Londra, 20 maggio 1820, lotto 63) a Samuel Rogers, da cui nel 1857 (asta Christie's, lotto 609) fu comprato per conto di Miss Burdett Coutts, il cui nome compare sul telaio del dipinto.

Messo in vendita da Christie's il 3 maggio 1946 (lotto 117), pervenne infine nella collezione di Denis Mahon, dove spicca tra i capolavori di Guercino.

Da uno sfondo scuro emergono in primo piano le figure della Madonna e del Bambino che, seduto tutto nudo sulle ginocchia



della madre, si aggrappa con una mano alla sua veste.

Gli occhi di tutt'e due sono rivolti verso un passero che la Madonna tiene sul dito indice e che è legato con sottile un filo dorato alla mano sinistra del Bambino.

Molto si è scritto sulla sensazione di affettuosa tenerezza che emana dalla scena, grazie anche alla sobrietà della tavolozza declinata nei toni dell'ocra, del marrone e del rosso scuro e alla luce soffusa che fa dolcemente affiorare le forme dall'ombra.

Già Denis Mahon (in *Guercino* 1968, pp. 35-36, n. 13 e *Guercino* 1991, p. 42, n. 12) ricorda i debiti di stile contratti in questo dipinto, soprattutto nel volto della Madonna, con la pala d'altare che Ludovico Carracci aveva dipinto nel 1591 per la chiesa dei Cappuccini a Cento (*Sacra famiglia con San Francesco d'Assisi e donatori*, oggi alla Pinacoteca Civica), che Guercino riconobbe sempre come fondamentale per la sua formazione, senza dimenticare la vicinanza con il tono familiare e quotidiano di analoghe composizioni di Bartolomeo Schedoni (1578-1615) che avrebbe potuto conoscere tra Modena e Bologna.

La datazione proposta da Mahon (in *Guercino* 1968, pp. 35-36, n. 13 e *Guercino* 1991, p. 42, n. 12), comunemente accettata, è quella intorno agli anni 1615-16, in un periodo in cui Guercino comincia ad affermare la propria autonoma personalità di artista.

Negli stessi anni, un disegno con una Madonna col Bambino che tiene un uccellino legato a un filo (gessetto nero e carboncino, mm 161x12, ora alla Fondazione Cini a Venezia) e un dipinto ora alla Galleria Palatina a Firenze, con una *Sacra Famiglia* in cui è San Giuseppe a tenere al laccio un uccellino (Salerno 1988, p. 96, n. 17) testimoniano l'attenzione di Guercino per questo tema (D. Mahon, in *Guercino* 1991, p. 42, n. 12; G. Finaldi, in *Alla scoperta del barocco*, 1988, p. 92).

Nella scena della Madonna col Bambino, del resto, la presenza di un uccellino non è infrequente: rimanda all'abitudine diffusa fin dal Medioevo di usare i piccoli volatili come giocattoli, ma riveste spesso anche un preciso valore simbolico.

Francesco Sorce in un recente articolo in attesa di pubblicazione e attualmente visibile nel sito "Academia.edu" (Sorce in corso di pubblicazione) punta l'attenzione sull'iconografia del dipinto e sul significato del passero, assai raramente ritratto in questo tipo

di rappresentazioni, ma che assume, invece, un ruolo preminente all'interno della composizione di Guercino.

Confronti con opere coeve di analogo soggetto e una accurata ricerca nelle fonti, dalla Bibbia ai testi della tradizione cristiana, sostengono l'ipotesi di un'interpretazione del passero non come allusione alla Passione di Cristo, come pure spesso è stato affermato, ma come segno di imprudenza e sventatezza. La sua posizione di rilievo nella tela tra la Madonna e il Bambino ne farebbe, allora, il fulcro di una simbologia complessa incentrata sul tema del rapporto tra le trappole del peccato e la salvezza per opera della grazia divina.

Nella *Madonna del passero* Guercino impiega dunque tutta la sua abilità per far passare in forme apparentemente semplici - ma in realtà molto meditate - un messaggio complesso, creando un dipinto di grande intimità e delicatezza, capace di coinvolgere su diversi piani.

*Grazia Agostini*

#### **Bibliografia**

Briganti 1953, pp. 9 e 17; D. Mahon, in *Italian Art and Britain* 1960, pp. 147-148, n. 380; Della Pergola 1965, pp. 203-213; D. Mahon, in *Guercino* 1968, pp. 35-36, n. 13; D. Mahon, in *Nell'età di Correggio e dei Carracci* 1986, p. 461, n. 159; Salerno 1988, p. 97, n. 18; M. Helston e T. Henry, in *Guercino in Britain* 1991, p. 12, n. 1; D. Mahon, in *Guercino* 1991, p. 42, n. 12; G. Finaldi, in *Alla scoperta del barocco* 1998, n. 92; G. Finaldi, in *Percorsi del barocco* 1999, p. 52; M. Pulini, in *Guercino* 2003, p. 22, n. 10; M. Naldi, in *Guercino* 2009, n. 27; B. Ghelfi, in *Da Guercino a Caravaggio* 2014, p. 118; S. Watanabe, in *Guercino* 2015, p. 50, n. 7; Sorce in corso di pubblicazione.

# 4

Giovan Francesco Barbieri detto il Guercino

(Cento, 1591 - Bologna, 1666)

## *Sibilla con cartiglio*

1619-20

olio su tela, cm 72,7x61,7

inv. 32534

I passaggi di proprietà del dipinto pervenuto prima del 1882 in collezioni inglesi sono stati ripercorsi da Denis Mahon (in *Guercino* 1968, pp. 81-82, n. 34): entro il 1882 la tela figura nella raccolta del dodicesimo Duke di Hamilton, Hamilton Palace Lanarkshire; comprata da G.J. Howard nono Earl of Carlisle, esposta a Castel Howard, Yorkshire e passata poi, per discendenza, a G.W.A. Howard, Londra Christie's, 18 febbraio 1944, vendita Howard, lotto 36 (acquistato da Hills); Londra, Christie's 7 marzo 1952, lotto 76 (comprata da Ryce); e infine nell'aprile del 1952 acquistata da Denis Mahon per la sua collezione.

Abbigliata con un voluminoso turbante all'antica decorato con una spilla e un diadema e da una veste di velluto porpora, la giovane donna è raffigurata mentre sta srotolando una pergamena e ha accanto a sé un libro chiuso. Questi elementi ben si accordano con l'iconografia della Sibilla, un soggetto all'epoca così amato dai collezionisti da essere richiesto più volte a Guercino che registra nel suo "Libro dei Conti" ben tredici dipinti di questo soggetto (P. Di Natale, in *Guercino* 2011, p. 104, n. 17). La figura femminile, non solo nello stile, ma anche nella posa, nell'abbigliamento e nell'incidenza della luce sul corpo, è talmente simile da essere quasi sovrapponibile a quella della Santa Irene del *San Sebastiano soccorso* (ora alla Pinacoteca Nazionale di Bologna) eseguito per il Cardinale Jacopo Serra (1570-1623), che dal 1611 ricopriva il ruolo di Legato pontificio a Ferrara (S. Loire, in *Pinacoteca Nazionale* 2008, pp. 290-291, n. 159). Il Cardinale aveva conosciuto Guercino a Cento, città allora sotto la sua giurisdizione e ne era diventato uno dei più entusiasti estimatori tanto che nel 1619 lo aveva invitato a soggiornare a Ferrara. Carlo Cesare Malvasia (1678, p. 364) riferisce dell'apprezzamento che il prelado manifestò sempre nei confronti dell'artista,



commissionandogli, oltre al *San Sebastiano soccorso* “altri quadri per diversi particolari de’ quali oltre il convenuto veniva regalato (...) di buona somma di denari, creandolo anch’egli Cavaliere, stimandolo all’ultimo segno e sempre commentandolo di quel tondo e rilievo che dava alle sue figure”. Nel 1620 - prosegue Malvasia - Guercino fu “richiamato in Ferrara dove fece altre pitture per l’istesso Legato e per suo nipote, che si diletta di disegni”.

La perfetta somiglianza della Sibilla con l’Irene del quadro di san Sebastiano ha fatto sorgere qualche interrogativo sulla sua origine. (D. Mahon, in *Guercino* 1991, pp. 81-82, n. 34; G. Finaldi, in *Alla scoperta del barocco* 1998, p. 94 e in *Percorsi del barocco* 1999, p. 54; S. Loire, in *Pinacoteca Nazionale* 2008, pp. 290-291, n. 159; B. Ghelfi, in *Da Guercino a Caravaggio* 2014, p. 122).

Le ipotesi sono due: la prima è che il dipinto costituisca uno studio preliminare, più vicino possibile al risultato definitivo, da mostrare a un committente attento come il Cardinale, al cui giudizio Guercino teneva molto e per cui aveva già preparato disegni e studi preparatori. In questo caso, una volta servita allo scopo, la tela sarebbe stata rielaborata, sostituendo alla spugna e al catino che Irene tiene tra le mani per detergere il sangue di san Sebastiano, il rotolo di pergamena e aggiungendo, senza mutarne la posa, il libro nell’angolo inferiore destro in modo da trasformarla in un dipinto autonomo con una Sibilla e renderla più adatta alla vendita.

L’altra ipotesi è che il dipinto sia una replica autografa della sola figura della Santa del quadro grande, forse realizzata per il nipote del Cardinale “che si diletta in disegni”, a cui accenna Malvasia, o per qualche altro intenditore che aveva avuto modo di vedere direttamente le opere ferraresi del Guercino.

Le analisi radiografiche, condotte in occasione della mostra del 1998 (G. Finaldi, in *Alla scoperta del barocco* 1998, n. 94), hanno evidenziato l’assenza di pentimenti, ma non sono servite a chiarire definitivamente la questione, che in mancanza di riscontri documentari precisi, resta ancora aperta.

Per quanto riguarda la datazione, l’esecuzione in ogni caso non si può discostare troppo dagli anni del soggiorno ferrarese, tra 1619 e 1620, in cui Guercino mette a punto uno stile fatto di una stesura fluida del colore e di violenti chiaroscuri sottolineati da

un'illuminazione enfatica.

Condivide lo stesso stile e la stessa datazione la bella "Sibilla" (olio su tela cm 69x79) ora alla Pinacoteca di Cento (P. Di Natale, in *Guercino* 2011, p. 104), ugualmente vicina al dipinto con *San Sebastiano soccorso da Irene*.

Dei disegni preparatori per quest'ultimo dipinto, quello in cui compare una figura più vicina alla Irene/Sibilla è quello a penna e inchiostro acquerellato conservato a Windsor Castle, Royal Library (inv. n. 2468) mentre due copie successive della testa di Irene sono nella Fondazione Longhi a Firenze e nella Pinacoteca Civica di Budrio (G. Finaldi, in *Alla scoperta del barocco* 1998, p. 94, n. 40 e in *Percorsi del barocco* 1999, p. 54).

Grazia Agostini

#### **Bibliografia**

D. Mahon, in *Italian Art and Britain* 1960, pp. 138-139, n. 368; D. Mahon, in *Guercino* 1968, pp. 81-82, n. 34; M. Helston e T. Henry, in *Guercino* 1991, p. 19, n. 5; D. Mahon, in *Guercino* 1991, p. 110; G. Finaldi, in *Alla scoperta del barocco* 1998, n. 94; G. Finaldi, in *Percorsi del barocco* 1999, p. 54; S. Barchiesi, in *Guercino* 2003, p. 16, n. 33; S. Loire, in *Pinacoteca Nazionale* 2008, pp. 290-91, n. 159; P. Di Natale, in *Guercino* 2013, p. 104; B. Ghelfi, in *Da Guercino a Caravaggio* 2014, p. 122; S. Watanabe, in *Guercino* 2015, p. 78, n. 18.



# 5

Benedetto Gennari  
(Cento, 1633 - Bologna, 1715)  
*Ritratto del Guercino*

dopo il 1655

olio su tela, cm 63x52,2

inv. 32535

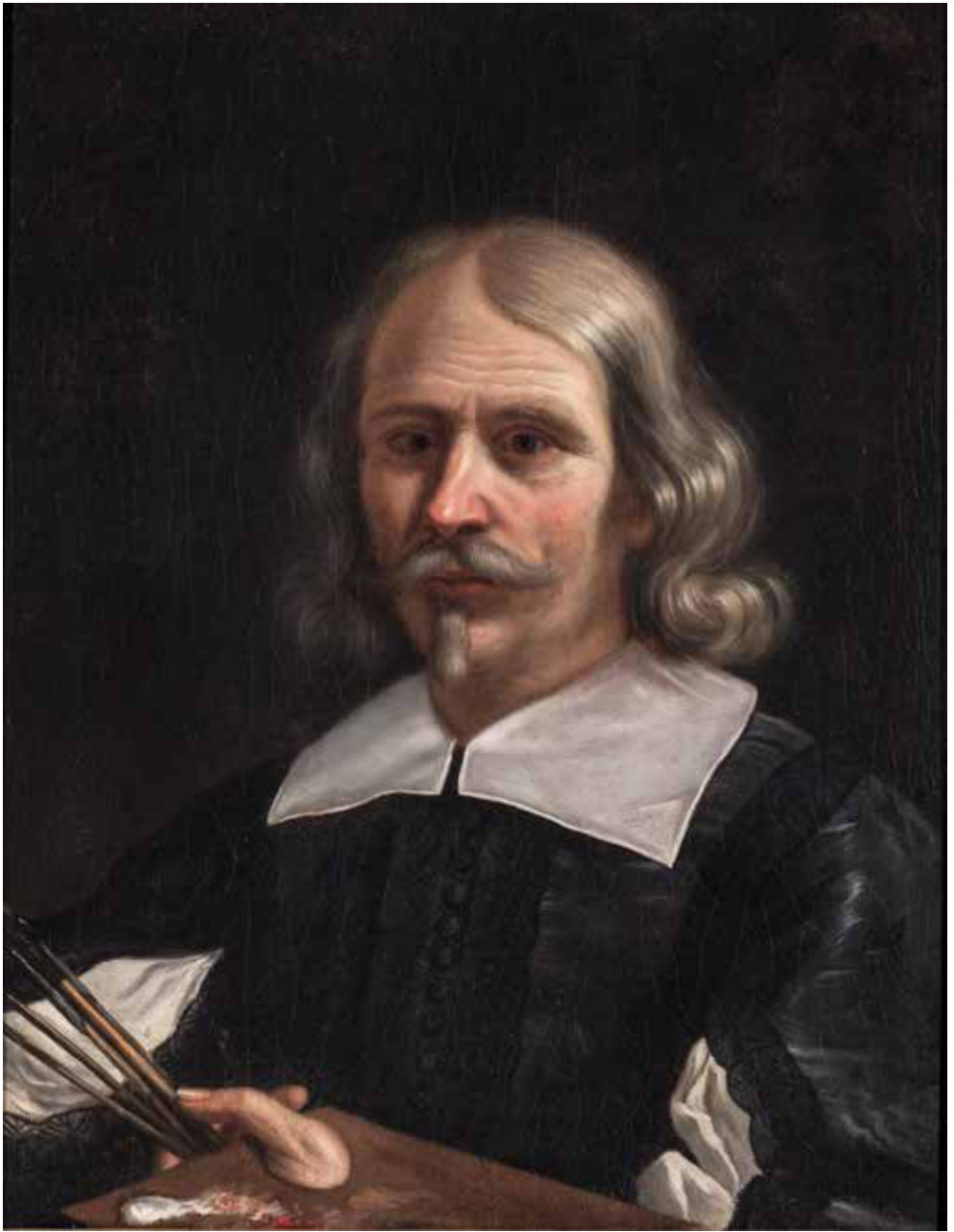
Malgrado non compaia tra i dipinti elencati nell'inventario dei beni della famiglia steso nel 1745 e pubblicato da Giuseppe Campori (1870, pp. 602-615), una scritta sul telaio testimonia che il quadro proviene originariamente dalla collezione di palazzo Fava a Bologna: "Ritratto (sic) del Guercino/ da se stesso/ dallo Palazzo Fava in Bologne (sic)".

I successivi passaggi di proprietà ricostruiti da Denis Mahon e riportati da Gabriele Finaldi (in *Alla scoperta del barocco* 1998, n. 72) ne attestano la presenza in collezioni inglesi: risulta infatti acquistato prima del 1834 da George Heyter (1792-1871) per la collezione del duca di Bedford a Woburn Abbey, dove rimase fino al 1951 quando passò in asta presso Christie's a Londra (vendita dei Duchi di Bedford, 19/1/1951, lotto 102) come Guercino. Lì venne acquistato da Denis Mahon, probabilmente nell'intento di avere in collezione una delle immagini più note dell'artista, al cui studio aveva dedicato gran parte della vita.

L'antica attribuzione del dipinto a Guercino è ormai respinta in favore di un'assegnazione al nipote Benedetto Gennari, figlio della sorella Lucia Barbieri e di Benedetto Gennari senior, che condivise fin da giovanissimo la bottega dello zio e che si rivelò da subito come uno dei suoi allievi più promettenti.

Dopo la morte del maestro, Gennari iniziò una carriera autonoma, che lo portò a trasferirsi prima in Francia alla corte di Luigi XIV e poi a Londra dove divenne pittore ufficiale di Carlo II e Giacomo II. Rientrato a Bologna dopo il 1689, si affermò come capo di una bottega delle più accreditate, puntando non solo sulle sue indubbie capacità pittoriche, ma anche sul prestigioso ruolo di erede artistico di Guercino, al cui stile tardo rimase fedele per tutta la vita.

Il ritratto si configura sia come un omaggio doveroso all'artista



che come un ricordo affettuoso dell'uomo, descritto dalle fonti non solo come "benvoluto da Principi supremi e stimato da tutti" ma anche come "amatore tenerissimo dei propri parenti onde a tutti fece fortuna" (Malvasia 1678, II, p. 384).

Guercino vi compare raffigurato ormai anziano, mentre tiene nella mano sinistra, bene in vista, gli strumenti della sua arte: una tavolozza rettangolare e un assortimento di pennelli. L'abbigliamento è quello tipico della moda del tempo: una camicia bianca e una sobria giacca di seta nera, resa più elegante dalle rifiniture in pizzo nero ai bordi, una ricercatezza che ben si confà alla posizione sociale di un artista al colmo della fama. L'ombra che si addensa sugli occhi attenua l'evidenza del forte strabismo all'occhio destro che aveva valso al pittore il soprannome con cui è noto e che viene ricordato da tutte le fonti, a partire da Carlo Cesare Malvasia (1678, II, p. 361) che, raccogliendo una tradizione suggestiva quanto poco veritiera, narra che "dato da' parenti ad una nutrice (...) restò spaventato da un improvviso rumore (...) mentre dormiva, onde risvegliatosi rimase con l'occhio dritto travolto in maniera che la pupilla restogli per sempre sequestrata nell'angolo dell'occhio".

Per essere certo di ritrarre al meglio l'illustre zio e capo-bottega, Benedetto Gennari si rifà a un modello elaborato dallo stesso Guercino: l'autoritratto eseguito nel 1655 per il veneziano Giovanni Donato Correggio nel dipinto con l'*Allegoria dell'Amor fedele ed eterno*, ora alla National Gallery di Washington. Il ritrovamento e l'identificazione del quadro autografo di Washington (Baldassari 2004-2005, pp. 266-267), noto fino ad allora solo attraverso una copia conservata nella collezione reale inglese a Windsor Castle, ha messo fine a tutte le ipotesi precedenti di un prototipo perduto, tanto è perfetta la corrispondenza col ritratto di Benedetto Gennari, pur con minime varianti nella forma della tavolozza e nella posa che nella tela del Gennari è frontale anziché di tre quarti.

La datazione del dipinto è difficilmente accertabile e potrebbe oscillare tra il 1655, come termine *post quem* e il 1672, l'anno del trasferimento di Benedetto in Francia alla corte di Luigi XIV.

L'immagine restituita dal ritratto, di un Guercino pieno di dignità e di decoro, dovette comunque incontrare il gusto dei

committenti, tanto che Gennari replicò lo stesso modello nel Ritratto di Guercino accanto a un dipinto raffigurante Giovanni Battista Manzini datato 1670 circa (olio su tela, cm 76x98) ora alla Pinacoteca Civica di Cento (P. Di Natale, in *Guercino* 2011, p. 66). Il successo di questa rispettosa interpretazione di Guercino è testimoniato, del resto, dalla numerose copie di bottega genericamente guercinesca, di cui fa menzione Finaldi (in *Alla scoperta del barocco* 1998, p. 72, n. 26, e in *Percorsi del barocco* 1999, pp. 60-61, n. 18): una a Hampton Court, una venduta in asta da Christie's a Londra il 29 gennaio del 1954 (vendita Duke of Albercorn lotto 134) e una terza nella sagrestia della chiesa del SS. Rosario a Cento; un'altra versione è nel museo del Duomo di Milano erroneamente identificata come ritratto dell'architetto Carlo Buzzzi. Un dipinto descritto come "opera simile" figura nella collezione dell'Earl of Damley a Cobham Hall, nel Kent.

*Grazia Agostini*

#### **Bibliografia**

Briganti 1953, pp. 11 e 16; Bagni 1986, p. 47, n. 27; G. Finaldi, in *Alla scoperta del barocco* 1998, n. 72; G. Finaldi, in *Percorsi del barocco* 1999, p. 60; Baldassari 2004-2005, pp. 266-267; B. Ghelfi, in *Da Guercino a Caravaggio* 2014, p. 112.

# 6

Guido Reni

(Bologna, 1575 - Bologna, 1642)

## *San Francesco consolato da un angelo musicante*

1606-1607

olio su tela, cm 74,2 x 58,3

inv. 32531

Il rame venne acquistato da Denis Mahon a Londra nel 1951 in una vendita all'asta presso Christie's, nel cui catalogo era indicato come *Visione di Sant'Antonio di Guercino* (G. Finaldi, in *Alla scoperta del barocco* 1998, p. 132). L'erronea lettura del soggetto così come l'attribuzione furono corrette da Giuliano Briganti, che per primo pubblicò l'opera nel 1953 (Briganti 1953, p. 5) identificando l'autore in Annibale Carracci e proponendo una datazione intorno 1595 in prossimità del trasferimento del pittore a Roma.

A favore di una invenzione ancora risalente agli anni bolognesi giocava un ruolo non poco rilevante il confronto con l'incisione a bulino di Agostino Carracci, datata 1595 (De Grazia Bohlin 1979, pp. 239-240, n. 204), basata a sua volta su un'acquaforte del pittore senese Francesco Vanni e nella quale torna anche il particolare del cesto di ravanelli in basso a sinistra.

Seppur già accostata alle opere giovanili di Guido Reni dallo stesso Briganti, è a Roberto Longhi (1960, p. 617) che si deve la definitiva attribuzione a Guido Reni. Lo studioso propose una datazione negli anni 1605-1610 mettendo in relazione il piccolo dipinto con l'*Incoronazione della Vergine* (Londra, National Gallery) anch'esso realizzato su lastra di rame; in contributi successivi (Matthiesen e Pepper 1970, p. 462, n. 45; Posner 1971, II, n. 19; Pepper 1984, pp. 222-223; Pepper 1988, n. 28, p. 227; F. Valli, in *Guido Reni*, 1988, pp. 28-30) tale cronologia è stata anticipata e assestata agli anni 1606-1607 per le comunanza di stile e con la pala della chiesa di Sant'Alessandro a Consente raffigurante il *Martirio di Santa Caterina*.

Il nome di Annibale Carracci come possibile autore del San Francesco è stata riproposto negli anni '90 (Faietti, Oberhuber e Rosenauer 1990, p. 79), ma in generale non accolto nelle



esposizioni seguenti (M. Francucci, in *Da Guercino a Caravaggio* 2014, p. 150; Y. Kawase, in *Guercino* 2015, p. 86, n. 21).

Il rame raffigura un episodio della vita mistica di San Francesco, riconducibile ai *Fioretti di San Francesco*, nel quale il santo, ormai stremato nelle forze da un rigoroso digiuno sul Monte Averna, chiede conforto a Dio. L'aiuto divino si materializza in un angelo "il quale aveva una viola nella mano sinistra e l'archetto nella ritta" che inizia a suonare una musica soave "e subitamente tanta soavità di melodia indolci l'anima del santo" (*Fioretti* 1927, p. 196) alleviandogli le sofferenze corporali. In età di Controriforma questo episodio, dalla forte valenza spirituale, venne preferito a iconografie più consuete e semplici.

La vita del santo viene riletta in chiave cristologica e le sue esperienze di estasi mistica accostate a quelle di Gesù Cristo; entrambi ricevono consolazione da un angelo, Cristo in orazione nell'orto dei Getsemani e San Francesco sul monte.

La composizione vista dall'interno della grotta presenta Francesco in primo piano, seduto tra le rocce. Gli occhi sono chiusi, il volto reclinato sulla mano sinistra, mentre la mano destra è appoggiata ad un teschio; intorno i libri, il crocifisso e in basso un cesto di ravanelli. Tutti gli oggetti sparsi intorno al santo e l'espressione sul suo volto scarno alludono ad un momento nel quale la meditazione sul valore effimero della vita e l'abbandono delle forze per le privazioni sembrano coincidere. In alto, stagliandosi sul paesaggio con una presenza concreta, l'angelo amorevole e discreto sta iniziando a suonare.

Guido Reni non sceglie una rappresentazione visionaria e concitata, ne' lascia che il santo sia immerso nel paesaggio come avviene in dipinti di analogo soggetto realizzati da Ludovico e Annibale Carracci (F. Valli, in *Guido Reni* 1988, p. 28, n. 10), ma si concentra sulla fisicità dei corpi che posti in diagonale definiscono lo spazio.

L'estrema cura nella resa dei particolari e la luminosità argentea, che rendono prezioso questo dipinto, sono esaltate dal supporto in rame, la cui superficie levigata consente descrizioni minuziose. Guido Reni, sempre attento sperimentatore di tecniche che gli consentissero di raggiungere i migliori risultati per la durata delle opere e gli effetti più raffinati, si servì più volte del supporto

in rame per composizione di dimensioni ridotte realizzate tra il 1595 e il 1614 (G. Finaldi, in *Percorsi del barocco* 1999, p. 42).

*Emanuela Fiori*

#### **Bibliografia**

Briganti 1953, p. 5; Longhi 1960, p. 61; D. Mahon, in *Italian Art and Britain* 1960, pp. 159-160, n. 399; Matthiesen e Pepper 1970, p. 462, n. 45; Posner 1971, II, n. 19; De Grazia Bohlin 1979, pp. 239-240; De Grazia 1984, n. 204, pp. 185-187; Pepper 1984, pp. 222-223, n. 28; Pepper 1988, p. 227, n. 28; F. Valli, in *Guido Reni* 1988, pp. 28-30; Faietti, Oberhuber e Rosenauer 1990, p. 79; G. Finaldi, in *Alla scoperta del barocco* 1998, p. 132; G. Finaldi, in *Percorsi del barocco* 1999, p. 42; V. Severini, in *Visioni ed estasi* 2003, p. 232, n. 45; M. Francucci, in *Da Guercino a Caravaggio* 2014, p. 150; Y. Kawase, in *Guercino* 2015, p. 86, n. 21; M.G. Mazzocchi, in *Francesco nell'arte* 2016, p. 102, n. 21.



# 7

Guido Reni  
(Bologna, 1575 - Bologna, 1642)

## *Sibilla*

1635-1636

olio su tela, cm 74,2 x 58,3

inv. 32532

Il dipinto appare citato nell'inventario del 2 agosto del 1637 della collezione del Cardinale Giovan Carlo dei Medici collocata nella villa di Mezzomonte nelle vicinanze dell'Impruneta presso Firenze. Successivamente il 1 gennaio 1647 figura tra i quadri del cardinale nella sua residenza cittadina del Casino di Via della Spada; nel 1663, compare - ancora nella stessa ubicazione - nell'inventario redatto dopo la morte del Cardinale, come "un quadro in tela entrovi la testa con il Busto nudo di una Sibilla, scollacciata, con asciugatoio avvolto in testa, con adornamento liscio e dorato, di mano di Guido Reni".

Gli inventari sono stati ritrovati e pubblicati da Silvia Mascalchi (1984, pp. 268-272) e ripresi da Stephen Pepper (1984, p. 274, n. 159 e 1988, pp. 286-287, n. 157), che identifica il dipinto con quello descritto da Filippo Baldinucci (1681-1728, ed. 1845-47, IV, p. 28) come la "testa d'una Sibilla in atto di guardare verso il cielo" nella raccolta fiorentina di monsignor Jacopo Altoviti, appassionato d'arte, già nunzio a Venezia e dal 1667 patriarca titolare di Antiochia.

Altoviti, che aveva frequenti rapporti con Bologna e che era in relazione con Guido Reni, l'avrebbe commissionata all'artista per farne dono a Giovan Carlo de' Medici e poi lo avrebbe ricomprato per sé intorno al 1663 dopo la morte del Cardinale e l'alienazione della sua collezione da parte del fratello, il Granduca Ferdinando II (S. Pepper, in *Nell'età di Correggio e dei Carracci* 1986, n. 186). I successivi passaggi di proprietà (Pepper 1984, p. 274, n. 159, riassunti in G. Finaldi, in *Alla scoperta del barocco* 1998, n. 134) vedono il dipinto descritto come una "Sibilla di Guido" nell'inventario redatto intorno al 1779 della villa fiorentina di George Nassau terzo Earl Cowper e, più tardi, trasferito nella collezione Cowper in Inghilterra a Pashanger, Hertfordshire.



Pervenuto poi per discendenza a Lady Desborough figura nella vendita Christie's a Londra il 16 ottobre 1953 (lotto 117). Comprato da Agnew, fu infine acquistato da Denis Mahon nel gennaio 1954 e, qualche mese dopo, esposto a Bologna nella grande mostra su Guido Reni, che segnò la riscoperta moderna dell'artista.

La giovane Sibilla, abbigliata con una leggera camicia bianca e con i capelli racchiusi da un turbante drappeggiato con una lunga striscia di tessuto rigato nei toni dell'ocra che arriva fino a sotto il seno, è raffigurata con gli occhi volti al cielo in atto di contare con le dita - nel gesto tipico della figura retorica dell'*enumeratio* - i temi della profezia che sta per enunciare.

Guido Reni riduce all'essenziale la rappresentazione della Sibilla, all'epoca uno dei soggetti che ebbe maggior fortuna presso i collezionisti privati, abolendo - a parte il turbante che dovrebbe alludere al mondo pagano - ogni tradizionale attributo iconografico, dal libro al rotolo delle profezie.

Concentra, invece, l'attenzione sul volto delicato della giovane donna che, nella sua espressione assorta, unisce la bellezza idealizzata che rimanda alla pittura di Raffaello e, insieme, la spiritualità di una figura considerata nella tradizione cristiana come emanazione della sapienza divina e anticipatrice dei profeti dell'Antico Testamento per la sua precognizione della venuta di Cristo.

Per quanto riguarda la collocazione cronologica, l'identificazione del dipinto con quello citato nel 1637 nella collezione medicea, ha indotto Stephen Pepper (1984, p. 274, n. 159 e 1988, pp. 286-287, n. 157) a proporre una data di esecuzione, ora comunemente accettata, intorno agli anni 1635-36.

Una datazione questa che non contraddice gli elementi di uno stile caratterizzato da quella tavolozza chiara e da quella maniera di dipingere fluida e sfadata che connota le opere di Reni del periodo più tardo.

La lieve e quasi trasparente stesura di colore lascia intravedere la linea di contorno marrone chiaro delle mani e le linee scure sulla camicia che sembrano costituire una sorta di disegno sottostante (G. Finaldi, in *Alla scoperta del barocco* 1998, n. 134) e rende visibili alcuni pentimenti nel tessuto del turbante all'altezza del seno e nell'indice della mano sinistra.

Del dipinto esistono varie copie identificate da S. Pepper (1984, p. 274, n. 159 e 1988, pp. 286-287, n. 157).

*Grazia Agostini*

**Bibliografia**

Baldinucci 1681-1728 (ed. 1845, IV, p. 28); G.C. Cavalli, in *Guido Reni* 1954, n. 50; D. Mahon, in *Italian Art and Britain* 1960, p. 146, n. 378; F. Cummings, in *Art in Italy* 1965, n. 83; Mascalchi 1984, pp. 268-272; Pepper 1984, p. 274, n. 159; S. Pepper, in *Nell'età di Correggio e dei Carracci*, 1986, n. 186; Pepper 1988, pp. 286-287, n. 157; C. Casali Pedrielli, in *Guido Reni* 1988, n. 6; G. Finaldi, in *Alla scoperta del barocco* 1998, p. 134, n. 62; G. Finaldi, in *Percorsi del barocco* 1999, p. 46, n. 13; B. Ghelfi, in *Da Guercino a Caravaggio* 2014, p. 162; S. Watanabe, in *Guercino* 2015, p. 120, n. 34.

## BIBLIOGRAFIA

a cura di Simone D'Andola

### Baglione 1642

G. Baglione, *Le vite dei pittori, scultori et architetti*, Roma, 1642.

### Malvasia 1678

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 (ed. a cura di F. Ranalli, 5 voll., Firenze 1845-1847).

### Barberi 1851

T. Barberi, *Catalogo ragionato della Galleria Camuccini in Roma*, Mss. 810, Alnwich Castle, 1851.

### Waagen 1854

G.F. Waagen, *Treasures of art in Great Britain, being an account of the Chief collection of Paintings, sculptures, illuminated*, Mss., 3 voll., London, 1854.

### Campori 1870

G. Campori, *Raccolta di Cataloghi ed Inventari inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dicerie, smalti, medaglie, avori ecc. dal secolo XV al secolo XIX*, Modena, 1870 (rist. anastatica Sala Bolognese 1975).

### Fioretti 1927

Fioretti di San Francesco d'Assisi, Torino, 1927.

### Kurz 1937

O. Kurz, *Guido Reni*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", 11, 1937, pp. 189-220.

### Bodmer 1939

H. Bodmer, *Ludovico Carracci*, Burg bei Magdeburg, 1939

### Mahon 1947

D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, London, 1947.

### Pope-Hennessy 1948

J. Pope-Hennessy, *The Drawings of Domenichino in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, New York, 1948.

### Wittkower 1952

R. Wittkower, *The Drawings of the Carracci in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Londra, 1952.

### Briganti 1953

G. Briganti, *The Mahon collection of Seicento paintings*, in "The Connoisseur", 132, 1953, pp. 4-18.

### Mahon 1953

D. Mahon, *Eclecticism and the Carracci. Further reflexions in the validity of a label*, in "The Burlington Magazine", 95, 1953, pp. 212-220.

### Mostra di Guido Reni 1954

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

### Mostra dei Carracci. Dipinti 1956

*Mostra dei Carracci. Dipinti*, catalogo della mostra a cura di G.C. Cavalli, F. Arcangeli, A. Emiliani e M. Calvesi (Bologna 1956), Bologna, 1956.

### Mostra dei Carracci. Disegni 1956

*Mostra dei Carracci. Disegni*, catalogo della mostra a cura di D. Mahon (Bologna 1956), Bologna, 1956.

### Mahon 1957

D. Mahon, *Afterthoughts on the Carracci exhibiton*, in "Gazette des Beaux Arts", 49, 1957, pp. 193-298.

### Italian Art and Britain 1960

*Italian Art and Britain*, catalogo della mostra (London 1960), Londra, 1960.

### Longhi 1960

R. Longhi, *Uno sguardo alle fotografie della Mostra "Italian Art and Britain" alla Royal Academy di Londra*, in "Paragone", 125, 1960, pp. 59-61.

### L'ideale classico 1962

*L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, catalogo della mostra (Bologna 1962), Bologna, 1962.

### Schaar 1963

E. Schaar, *L'Ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 26, 1963, pp. 52-61.

### Art in Italy 1965

*Art in Italy 1600-1700*, catalogo della mostra a cura di F. Cummings (Detroit 1965), New York, 1965.

### Borea 1965

E. Borea, *Domenichino*, Firenze, 1965.

### Della Pergola 1965

P. Della Pergola, *L'inventario Borghese del 1693*, in "Arte antica e moderna", 21-24, 1965 pp. 202-217.

### Guercino 1968

*Il Guercino* (Giovanni Francesco

Barbieri, 1591-1666). *Catalogo critico dei dipinti*, catalogo della mostra a cura di D. Mahon (Bologna 1968), Bologna, 1968.

### Guercino 1969

*Il Guercino* (Giovanni Francesco Barbieri, 1591-1666). *Catalogo critico dei disegni*, catalogo della mostra a cura di D. Mahon (Bologna 1968), Bologna, 1969.

### Matthiesen e Pepper 1970

P. Matthiesen e S. Pepper, *Guido Reni. An early masterpiece discovered in Liguria*, in "Apollo", 91, 1970, pp. 452-462.

### Posner 1971

D. Posner, *Annibale Carracci. A study in the Reform of Italian painting around 1590*, 2 voll., New York, 1971.

### Whitfield 1973

C. Whitfield, *A programme for 'Erminia and Shepherds' by G.B. Agucchi*, in "Storia dell'arte", 19, 1973, pp. 218-229.

### Emiliani 1974

A. Emiliani, *Una politica dei beni culturali*, Torino, 1974.

### Spears 1974

R.E. Spear, *L'Inghilterra ed il Seicento*, in "Arte illustrata", 7, 1974, pp. 219-234.

### De Grazia Bohlin 1979

D. De Grazia Bohlin, *Prints and related drawings by the Carracci family. A catalogue raisonné*, catalogo della mostra (Washington 1979), Washington, 1979.

### Gli Uffizi 1979

*Gli Uffizi. Catalogo generale*, a cura di L. Berti, Firenze, 1979.

### Spears 1980

R.E. Spear, *A Forgotten Landscape Painter: Giovanni Battista Viola*, in "The Burlington Magazine", CXXII, 1980, pp. 298-315.

### Mahon 1981

D. Mahon, *Guercino and Cardinal Serra: a Newly Discovered Masterpiece*, in "Apollo", 114, 1981, pp. 170-175.

### Emiliani 1982

A. Emiliani, *Le pubbliche virtù*, in *Le pubbliche virtù. Donazioni e legati d'arte alla Pinacoteca Nazionale di Bologna (1803-1982)*, catalogo della mostra a cura di R. D'Amico e M. Faietti (Bologna 1983), Bologna, 1982.

### Le pubbliche virtù 1982

*Le pubbliche virtù. Donazioni e legati*

*d'arte alla Pinacoteca Nazionale di Bologna (1803-1982)*, catalogo della mostra a cura di R. D'Amico e M. Faietti (Bologna 1983), Bologna, 1982.

#### **Spear 1982**

R.E. Spear, *Domenichino*, 2 voll., London, 1982.

#### **De Grazia 1984**

D. De Grazia, *Le stampe dei Carracci con i disegni, le incisioni, le copie e i dipinti connessi. Catalogo critico*, edizione italiana riveduta, aumentata, tradotta e curata da A. Boschetto, Bologna, 1984.

#### **Mascalchi 1984**

S. Mascalchi, *Giovan Carlo De' Medici. An outstanding but neglected collector in seventeenth century Florence*, in "Apollo", 120, 1984, pp. 268-272.

#### **Pepper 1984**

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

#### **Bagni 1986**

P. Bagni, *Benedetto Gennari e la bottega del Guercino*, Bologna, 1986.

#### **Nell'età di Correggio e dei Carracci 1986**

*Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*, catalogo della mostra a cura di A. Emiliani (Bologna, Washington, New York 1986-1987), Bologna, 1986.

#### **Bagni 1988**

P. Bagni, *Il Guercino e i suoi incisori*, Roma, 1988.

#### **Guido Reni 1988**

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

#### **Pepper 1988**

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

#### **Salerno 1988**

L. Salerno, *I dipinti del Guercino*, con la consulenza scientifica di D. Mahon, Roma, 1988.

#### **Whitfield 1988**

C. Whitfield, *The landscapes of Agostino Carracci. Reflections on his role in the Carracci school*, in *Le Carrache et le Decors Profanes*, Acte du Colloque organisé par l'Ecole française de Rome (Roma, 2-4 ottobre 1986), Roma, 1988, pp. 73-95.

#### **The drawings of Guercino 1989**

*The drawings of Guercino in the*

*Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, a cura di D. Mahon e N. Turner, Cambridge, 1989.

#### **Spear 1989**

R.E. Spear, *Domenichino Addenda*, in "The Burlington Magazine", CXXXI, 1989, pp. 5-13.

#### **Broggi 1990**

A. Broggi, *Il laboratorio dell'ideale. Note sulla prima attività di Francesco Albani tra Bologna e Roma*, in "Paragone", 41, 1990, pp. 49-66.

#### **Faietti, Oberhuber e Rosenauer 1990**

M. Faietti, K. Oberhuber e A. Rosenauer, *Nuove considerazioni su Guido Reni*, in "Accademia Clementina. Atti e Memorie", 25, 1990, pp. 59-79.

#### **Feigebaum 1990**

G. Feigebaum, *The Early History of Ludovico Carracci's "Annunciation" Altarpiece*, in "The Burlington Magazine", 132, 1990, pp. 616-622.

#### **Guercino 1991**

Giovanni Francesco Barbieri. *Il Guercino 1591-1666*, catalogo della mostra a cura di D. Mahon (Bologna, Cento, Francoforte 1991-1992), Bologna, 1991.

#### **Guercino in Britain 1991**

*Guercino in Britain. Paintings from British Collections*, catalogo della mostra a cura di M. Helston e T. Henry (Londra 1991), Londra, 1991.

#### **Stone 1991**

D.M. Stone, *Guercino. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze, 1991.

#### **Bailey 1993**

S.M. Bailey, *Carracci Landscape studios. The drawings related to the "Recueil de 283 Estampes de Jabach"*, University of California, Santa Barbara, 1993.

#### **Ludovico Carracci 1993**

*Ludovico Carracci*, catalogo della mostra a cura di A. Emiliani (Bologna, Fort Worth 1993), Bologna, 1993.

#### **Mahon 1994**

D. Mahon, *Appendix 1 - Proposed Sequence of Ludovico's exhibited works*, in S. Pepper, *Ludovico Carracci: a new sequence of his works*, in "Atti e memorie dell'Accademia Clementina", 32-43, 1994, pp. 60-61.

#### **Schleier 1994**

E. Schleier, *Bologna and Fort Worth. Ludovico Carracci*, in "The Burlington Magazine", 136, 1994, pp. 261-264.

#### **Lollini 1995**

F. Lollini, Antonio Carracci, in *La scuola dei Carracci. I seguaci di Annibale e Agostino*, a cura di E. Negro e M. Pironcini, Modena, 1995, pp. 137-157.

#### **Sacro e profano nell'arte emiliana 1995**

*Sacro e profano nell'arte emiliana da Passerotti ai Gandolfi*, catalogo della mostra a cura di D. Benati (Bologna 1995), Bologna, 1995.

#### **Classicismo e natura 1996**

*Classicismo e natura. La lezione di Domenichino*, catalogo della mostra (Roma 1996-1997), Milano, 1996.

#### **Domenichino 1996**

*Domenichino (1581-1641)*, catalogo della mostra a cura di C. Strinati e A. Tantillo (Roma 1996-1997), Milano, 1996.

#### **Ginzburg Carignani 1996**

S. Ginzburg Carignani, *Domenichino e Giovanni Battista Agucchi*, in *Domenichino (1581-1624)*, catalogo della mostra a cura di C. Strinati e A. Tantillo (Roma 1996-1997), Milano, 1996, pp. 121-137.

#### **Mahon 1996**

D. Mahon, *I primi anni del paesaggio ideale*, in *Classicismo e natura. La lezione di Domenichino*, catalogo della mostra (Roma 1996-1997), Milano, 1996, pp. 9-13.

#### **Spear 1996**

R.E. Spear, *Domenichino e Viola*, in *Domenichino (1581-1624)*, catalogo della mostra a cura di C. Strinati e A. Tantillo (Roma 1996-1997), Milano, 1996, pp. 163-169.

#### **Discovering the italian baroque 1997**

*Discovering the italian baroque. The Denis Mahon collection*, catalogo della mostra a cura di G. Finaldi e M. Kitson (Londra 1997), Londra, 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.

#### **Montanari 1997**

T. Montanari, *Il cardinale Decio Azzolino e la collezione d'Arte di Cristina di Svezia*, in "Studi seicenteschi", XXXVIII, 1997, pp. 185-264.

#### **Emiliani 1998a**

A. Emiliani, *Sir Denis Mahon, un critico*

collezionista, in *Alla scoperta del barocco italiano. La collezione Denis Mahon*, catalogo della mostra a cura di G. Finaldi e M. Kitson (Bologna 1998), Venezia, 1998, p. 7.

#### **Emiliani 1998b**

A. Emiliani, *Le sale delle Belle Arti. Un sistema espositivo e di informazione didattica dedicato ai beni artistici, storici e ambientali*, Pinacoteca Nazionale e Accademia di Belle Arti di Bologna, Bologna, 1998.

#### **Alla scoperta del barocco 1998**

*Alla scoperta del barocco italiano. La collezione Denis Mahon*, catalogo della mostra a cura di G. Finaldi e M. Kitson (Bologna e Roma 1998-1999), Venezia, 1998.

#### **Kitson 1998**

M. Kitson, *Sir Denis Mahon. Storico dell'arte e collezionista*, in *Alla scoperta del Barocco italiano. La collezione Denis Mahon*, catalogo della mostra a cura di G. Finaldi e M. Kitson (Bologna 1998), Venezia, 1998, pp. 9-21.

#### **Bentini 1999**

J. Bentini, *Una tradizione in cammino*, in *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, pp. 6-8.

#### **Pepper 1999**

S. Pepper, *Guido Reni's Practice of Repeating Compositions*, in "Artibus et Historiae", XX, 1999, pp. 27-54.

#### **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.

#### **Perlove 1999**

S. Perlove, *Power and religious authority in Papal Ferrara. Cardinal Serra and Guercino*, in "Konsthistorisk tidskrift", 68, 1999, pp. 19-30.

#### **Puglisi 1999**

C. Puglisi, *Francesco Albani*, New Haven, 1999.

#### **Pepper 2000**

S. Pepper, *Sir Denis Mahon: a life worth living*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Denis Mahon*, a cura di M.G. Bernardini, S. Danesi Squarzina e C. Strinati, Milano, 2000, p.n.n.

#### **A taste for the Baroque 2000**

*A taste for the Baroque. A selection of*

*masterpieces from the Rolo Banca 1437 Collection*, catalogo della mostra a cura di S. Benedetti (Dublin 2000), Dublin, 2000.

#### **Whitfield 2000**

C. Whitfield, *Antonio Carracci*, in *Studi di Storia dell'Arte in onore di Denis Mahon*, a cura di M.G. Bernardini, S. Danesi Squarzina e C. Strinati, Milano, 2000, pp. 132-152.

#### **Broggi 2001**

A. Broggi, *Ludovico Carracci (1555-1619)*, 2 voll., Ozzano Emilia, 2001.

#### **L'Arte un universo di relazioni 2002**

*L'Arte un universo di relazioni*, a cura di A. Emiliani e M. Scolaro, Milano, 2002.

#### **Finaldi 2002**

G. Finaldi, *Alla scoperta del barocco italiano. La collezione Denis Mahon*, in *L'Arte un universo di relazioni*, a cura di A. Emiliani e M. Scolaro, Milano, 2002, pp. 338-340.

#### **Spear 2002**

R.E. Spear, *Primi dipinti e disegni del Domenichino*, in "Una gloriosa gara" nelle pagine di Francesco Arcangeli. *L'Oratorio di San Colombano*, a cura di J. Bentini, Bologna, 2002, pp. 159-167.

#### **Guercino 2003**

*Guercino. Poesia e sentimento nella pittura del Seicento*, catalogo della mostra a cura di D. Mahon, M. Pulini e V. Sgarbi (Milano 2003-2004), Novara, 2003.

#### **Visioni ed estasi 2003**

*Visioni ed estasi. Capolavori dell'arte europea tra Seicento e Settecento*, catalogo della mostra a cura di G. Morello (Vaticano 2003-2004), Milano, 2003.

#### **L'Arianna di Guido Reni 2004**

*L'Arianna di Guido Reni*, catalogo della mostra a cura di S. Guarino (Bologna 2004), Milano, 2004.

#### **Bentini 2004**

J. Bentini, *La Pinacoteca Nazionale di Bologna*, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale. 1. Dal Duecento a Francesco Francia*, a cura di J. Bentini, G.P. Cammarota e D. Scaglietti Kelescian, Venezia, 2004, pp. 11-35.

#### **Guarino 2004**

S. Guarino, *Il "quadro della Regina": la storia delle "Nozze di Bacco e Arianna" di Guido Reni*, in *L'Arianna di Guido Reni*, catalogo della mostra a cura di S. Guarino (Bologna 2004), Milano, 2004, pp. 17-47.

#### **Mahon 2004**

D. Mahon, *Prefazione*, in *L'Arianna di Guido Reni*, catalogo della mostra a cura di S. Guarino (Bologna 2004), Milano, 2004, pp. 12-14.

#### **Montanari 2004**

T. Montanari, *Francesco Barberini, L' "Arianna" di Guido Reni e altri doni per la Corona d'Inghilterra: l'ultimo atto*, in *Studi sul barocco romano. Scritti in onore di Fagiolo dell'Arco*, a cura di M.G. Bernardini, Milano, 2004, pp. 77-88.

#### **Pinacoteca Nazionale 2004**

*Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale. 1. Dal Duecento a Francesco Francia*, a cura di J. Bentini, G.P. Cammarota e D. Scaglietti Kelescian, Venezia, 2004.

#### **Roio 2004**

N. Roio, *I copisti "ufficiali" del Guercino*, in *La scuola del Guercino*, a cura di E. Negro, M. Pirondini e N. Roio, Modena, 2004, pp. 27-34.

#### **Baldassari 2004-2005**

F. Baldassari, *L'Amore fedele ed eterno del Guercino*, in "Nuovi Studi", 9/10, 2004-2005, pp. 265-268.

#### **Annibale Carracci 2006**

*Annibale Carracci*, catalogo della mostra a cura di D. Benati e E. Riccomini (Bologna 2006-2007), Milano, 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 e A. Stanzani, Venezia, 2006.

#### **Talento e impazienza 2006**

*Talento e impazienza. Annibale Carracci nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, catalogo della mostra a cura di E. Fiori (Bologna 2006), Milano, 2006.

#### **Negro, Pirondini e Roio 2007**

E. Negro, M. Pirondini e N. Roio, *Antonio Carracci (1592-1618)*, Manerba del Garda, 2007.

#### **Pirondini 2007**

M. Pirondini, *Antonio Carracci*, in E. Negro, M. Pirondini e N. Roio, *Antonio Carracci (1592-1618)*, Manerba del Garda, 2007, pp. 13-64.

#### **Roio 2007**

N. Roio, *La vera età di Antonio Carracci*, in E. Negro, M. Pirondini e N. Roio, *Antonio Carracci (1592-1618)*, Manerba del Garda, 2007, pp. 65-84.

**Weston-Lewis 2007**

A. Weston-Lewis, *The Annibale Carracci exhibition in Bologna and Rome*, in "The Burlington Magazine", 149, 2007, pp. 256-260.

**Negro e Roio 2008**

E. Negro e N. Roio, *L'eredità del Guercino. L'inventario legale di Giovan Francesco e Filippo Antonio Gennari*, Modena, 2008.

**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 e A. Stanzani, Venezia, 2008.

**La Grazia dell'Arte 2009**

*La Grazia dell'Arte. Collezione Grimaldi Fava. Dipinti e disegni*, a cura di D. Benati, Cinisello Balsamo, 2009.

**Guercino 2009**

*Guercino. Opere giovanili da Cento e Bologna*, a cura di F. Gozzi e M. Naldi, catalogo della mostra (Bologna, New York 2009), Bologna, 2009.

**Emiliani 2011**

A. Emiliani, *Incontri con il pubblico. Proposte di lettura per le mostre della Pinacoteca Nazionale 1983-1998*, Argelato, 2011.

**Finaldi e McGregor 2011**

G. Finaldi e N. McGregor, *Denis Mahon (1910-2011)*, in "The Burlington Magazine", 153, 2011, pp. 605-606.

**Guercino 2011**

*Guercino (1591-1666). Capolavori da Cento e da Roma*, catalogo della mostra a cura di R. Vodret e F. Gozzi (Roma 2011-2012), Firenze, 2011.

**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. Casciu e T. Ghirelli (Reggio Emilia 2011), Reggio Emilia, 2011, pp. 83-91.

**Nature et idéal 2011**

*Nature et idéal. Le paysage à Rome (1600-1650)*, catalogo della mostra (Parigi, Madrid 2011), Parigi, 2011.

**Pilo 2011**

G. Pilo, *Sir Denis Mahon*, in "Arte documento", 27, 2011, pp. 220-221.

**Rosenberg 2011**

P. Rosenberg, *Sir Denis Mahon*, in "Revue de l'Art", 174, 2011, p. 110.

**Guercino 2013**

*Guercino. The Triumph of the Baroque*, catalogo della mostra a cura di F. Gozzi e J. Kilian (Varsavia 2013), Varsavia, 2013.

**Randolfi 2013**

R. Randolfi, *Dai Lante a Mahon. Il "San Giovanni Battista in un paesaggio" di Annibale Carracci*, in "Storia dell'Arte", 135, 2013, pp. 32-39.

**Scolaro 2013**

M. Scolaro, *Per Denis Mahon. Il Guercino, ma non solo*, in *Il Guercino (Giovanni Francesco Barbieri, 1591-1666)*, catalogo della mostra a cura di D. Mahon (Bologna 1969), ristampa anastatica, Argelato, 2013, pp. 9-20.

**Verso Monet 2013**

*Verso Monet. Storia del paesaggio dal Seicento al Novecento*, catalogo della mostra a cura di M. Goldin (Verona 2013-2014), Treviso, 2013.

**Ekserdjian 2014**

D. Ekserdjian, *Sir Denis Mahon storico dell'arte e collezionista*, in *Da Guercino a Caravaggio. Sir Denis Mahon e l'arte italiana del XVII secolo*, a cura di A. Coliva, M. Gregori, S. Androsov (Roma 2014-2015), Roma, 2014, pp. 35-41.

**Ficacci 2014**

L. Ficacci, *L'umorismo lieto e l'elegante noncuranza di Sir Denis Mahon*, in *Da Guercino a Caravaggio. Sir Denis Mahon e l'arte italiana del XVII secolo*, catalogo della mostra a cura di A. Coliva, M. Gregori e S. Androsov (Roma 2014-2015), Roma, 2014, pp. 45-52.

**Guercino 2014**

*Guercino. La luce del Barocco*, catalogo della mostra a cura di L. Ficacci, M. Gašparović e F. Gozzi (Zagabria 2014-2015), Roma, 2014.

**Da Guercino a Caravaggio 2014**

*Da Guercino a Caravaggio. Sir Denis Mahon e l'arte italiana del XVII secolo*, catalogo della mostra a cura di A. Coliva, M. Gregori e S. Androsov (Roma 2014-2015), Roma, 2014.

**Penny 2014**

N. Penny, *Sir Denis Mahon (1910-2011)*, in *Da Guercino a Caravaggio. Sir Denis Mahon e l'arte italiana del XVII secolo*, a cura di A. Coliva, M. Gregori, S. Androsov (Roma 2014), Roma, 2014, pp. 33-34.

**Knox 2014**

T. Knox, *Il lascito di Sir Denis Mahon al Fitzwilliam Museum di Cambridge*, in *Da Guercino a Caravaggio. Sir*

*Denis Mahon e l'arte italiana del XVII secolo*, a cura di A. Coliva, M. Gregori, S. Androsov (Roma 2014), Roma, 2014, pp. 43-44.

**Ghelfi 2015**

B. Ghelfi, *Il talento naturale e la ricerca dell'equilibrio. Il Guercino a Ferrara*, in "Museoinvita", febbraio 2015 ([www.museoinvita.it/ghelfi-guercino](http://www.museoinvita.it/ghelfi-guercino))

**Guercino 2015**

*Guercino*, catalogo della mostra a cura di S. Watanabe, L. Ficacci e F. Gozzi (Tokyo 2015), Tokyo, 2015.

**Ireland 2015**

G. Ireland, *Mahon, Sir (John) Denis (1910-2011)*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, 2015.

**Broggi 2016**

A. Broggi, *Ludovico Carracci. Addenda*, Bologna, 2016.

**Francesco nell'arte 2016**

*Francesco nell'arte: da Cimabue a Caravaggio*, catalogo della mostra a cura di G. Morello e S. Papetti (Ascoli Piceno 2016), Cinisello Balsamo, 2016.

**Sorce in corso di pubblicazione**

F. Sorce, *La Madonna del passero di Guercino. Problemi di esegesi visiva e simbolismo degli uccelli*, in corso di pubblicazione.



# *Relazioni* \ 1

Collana della Pinacoteca Nazionale di Bologna

Finito di stampare nel mese di novembre 2016 presso Seven Seas (RSM) per conto di Agenzia NFC di Amedeo Bartolini & C. sas - [www.agenziafc.com](http://www.agenziafc.com)

**NFC**  
*edizioni*

© 2016 Mibact

Polo Museale Emilia-Romagna



9 788667 261208



Polo Museale  
Emilia Romagna

**PNB**  
*Relazioni*