



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale
in Economia e Gestione
delle Arti e delle attività
culturali

Tesi di Laurea

Il Guido Reni del nostro tempo.

Una rilettura della storia espositiva e
un'analisi delle mostre a lui dedicate
tra Roma, Francoforte e Madrid.

Relatore

Ch. Prof. Angelo Maria Monaco

Correlatore

Ch. Prof. Walter Cupperi

Laureando

Francesco Siclari

Matricola 975928

Anno Accademico

2022 / 2023

INDICE

| | |
|--|----|
| INTRODUZIONE | 4 |
| CAPITOLO 1 | 8 |
| Guido Reni fino ai giorni nostri: storia espositiva e fortuna critica | 8 |
| <i>La fortuna critica</i> | 10 |
| <i>I precedenti</i> | 16 |
| CAPITOLO 2 | 20 |
| Roma: La mostra su Guido Reni, “Il sacro e la natura”. | 20 |
| <i>Il percorso espositivo all’interno della Galleria Borghese.</i> | 22 |
| Guido Reni “The Divine” in mostra a Francoforte. | 27 |
| <i>L’itinerario dello Städel Museum.</i> | 28 |
| Madrid: Guido Reni e la Spagna del Siglo de Oro. | 41 |
| <i>Il percorso espositivo al Museo Nacional del Prado.</i> | 43 |
| CAPITOLO 3 | 55 |
| Alcune conclusioni: Guido Reni si è riscattato? | 55 |
| Scelte espositive e aspetti museografici. | 58 |
| APPARATO ICONOGRAFICO | 66 |
| ANTOLOGIA | 82 |
| BIBLIOGRAFIA | 99 |

Introduzione

Prima di procedere con l'analisi è necessario mettere a fuoco quale sia, all'interno del contesto sociale attuale e in continua evoluzione, l'effettivo ruolo svolto da una mostra d'arte temporanea in quanto strumento adoperato dai musei.

Risale al 24 agosto 2022 l'approvazione della nuova definizione di museo adottata da ICOM con l'introduzione di alcune modifiche rispetto alla precedente che, secondo Jette Sandhal – chair del Committee on Museum Definition, Prospects and Potentials, MDPP, 2017/2019 – non era in grado di trasmettere una condizione di parità fra i musei e la comunità, poiché basata su un concetto di società molto omogeneo che non permetteva di percepire richieste e aspettative di democrazia culturale dovute ad una realtà che è di fatto ricca di conflitti, contraddizioni e grande varietà. Nel primo periodo dell'attuale definizione¹ vengono riportate le caratteristiche identitarie e le funzioni universalmente riconosciute del museo con l'aggiunta dell'*interpretazione* per sottolineare il lavoro di studio, rielaborazione e mediazione dei significati e dei valori da comunicare al pubblico; al termine del secondo periodo, invece, sono elencate le finalità dei musei che “operano e comunicano eticamente e professionalmente e con la partecipazione delle comunità, offrendo esperienze diversificate per l'educazione, il piacere, la riflessione e la condivisione di conoscenze”. La presenza di parole chiave

¹ Definizione approvata a Praga il 24 agosto 2022 nell'ambito dell'Assemblea Generale Straordinaria di ICOM (versione definitiva riportata in lingua inglese): “*A museum is a not-for-profit, permanent institution in the service of society that researches, collects, conserves, interprets and exhibits tangible and intangible heritage. Open to the public, accessible and inclusive, museums foster diversity and sustainability. They operate and communicate ethically, professionally and with the participation of communities, offering varied experiences for education, enjoyment, reflection and knowledge sharing*”.

La precedente definizione risale al 24 agosto 2007 (Vienna): “*Il museo è un'istituzione permanente, senza scopo di lucro, al servizio della società, e del suo sviluppo, aperta al pubblico, che effettua ricerche sulle testimonianze materiali ed immateriali dell'uomo e del suo ambiente, le acquisisce, le conserva, e le comunica e specificatamente le espone per scopi di studio, educazione e diletto*”.

come *partecipazione, condivisione ed esperienza* riflette le recenti spinte innovative e il mutamento del mondo museale e della società che, in particolar modo nell'ambito delle mostre, si traducono spesso in un orientamento incentrato sulla comunicazione e sulla natura esperienziale della visita, generando così un profondo dibattito fra chi è abituato concepire il museo come *tempio* e chi si sforza di concepirlo in quanto *forum*. Duncan Cameron mette a punto questa distinzione nella sua “diagnosi psichiatrica del museo”² dove, denunciando l'incapacità delle istituzioni nel risolvere il problema connesso alla definizione del ruolo del museo, definisce “templi” quegli spazi in cui vengono custoditi oggetti ai quali è stato attribuito un significato ed un valore, inducendo il pubblico ad accettare passivamente questa condizione e contemplare libri di testo tridimensionali che riflettono la cultura borghese e aristocratica, escludendo quella popolare e folkloristica; il “forum”, al contrario, consiste in uno spazio destinato al confronto, alla sperimentazione e al pubblico dibattito, in grado di fornire un'interpretazione delle collezioni fondata sulla presumibile esperienza e consapevolezza del pubblico da integrare nei sistemi accademici di classificazione che per la maggior parte dei visitatori costituiscono un codice indecifrabile³. Questa dicotomia, nonostante la costante evoluzione e adattamento delle funzioni e finalità del museo, sussiste ancora oggi ed è riscontrabile da un lato in quei musei che, essendo legati alla disciplina e non alla fruizione, limitano l'esperienza del visitatore ad un'osservazione silenziosa, dall'altro nei musei che ritengono che lo scopo di ogni esposizione – sia essa legata ad una temporaneità, ma anche quando è di tipo museale – debba essere quello di lasciare un segno nei confronti del destinatario, fornendo una sorta di compagine alla quale legare il ricordo e, conseguentemente, l'accrescimento della cultura collettiva di una

² D. F. Cameron, *Il museo: Tempio o Forum*, pp. 45-65, in *Il nuovo museo, origini e percorsi*, volume 1, a cura di Cecilia Ribaldi, Milano, il Saggiatore, 2005 (prima in *Curator*, 1971).

³ *Ivi.*, p. 54.

società⁴. Il contrasto può essere rilevato anche nelle mostre temporanee che, riflettendo la visione e il modus operandi dei musei stessi, si sono trasformate nel tempo da recinto sacro per l'arte a luoghi di socialità. Difatti, in passato, la mostra veniva concepita come luogo di approfondimenti critici per pochi appassionati e connaisseurs, momento di studio – più che di svago – e passatempo elitario; le mostre d'arte erano per lo più emanazione o corollario del museo. È solo con il dopoguerra che il successo delle mostre esplose, travalicando gli ambiti ristretti dello specialismo per diventare un fenomeno sociale⁵. In un saggio presente in *Critica d'arte e buon governo*, Roberto Longhi rileva che nel ventennio 1920-40 le esposizioni temporanee dedicate all'arte furono una quarantina, mentre nel quindicennio 1945-59 si arrivò a oltre quota trecento⁶ e si sofferma, nonostante il pessimismo nei confronti del rapporto tra mostre e musei che anima il suo pensiero, sulla necessità di questo rapporto e su come possa, quasi aristotelicamente, ridursi a unità di luogo e tempo⁷.

Tenendo conto di questa evoluzione è opportuno che in un'analisi critica delle mostre d'oggi si consideri anche l'eventuale presenza di aspetti in grado di contribuire al coinvolgimento del fruitore, innescando un'osservazione partecipativa piuttosto che meramente contemplativa. Infatti, nel tessere la trama della riflessione sulla figura di Guido Reni, che si pone l'obiettivo di considerare il rapporto fra gli aspetti storico-artistici e quelli che, interessando le diverse modalità allestitivo, di conservazione ed esposizione, impattano in

⁴ R. Zanon, *Allestimento di mostre temporanee: rapporto tra contenitore e contenuto*, Venezia, Cafoscarina, 2004, cit., p. 14.

⁵ A. C. Cimoli, *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia 1949|1963*, Milano, il Saggiatore, 2007, cit., p. 19.

⁶ Roberto Longhi, *Mostre e musei (un avvertimento del 1959)*, in *Critica d'arte e buon governo 1938-1969 - volume XIII edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, Firenze, Sansoni editore, 1985, pp. 59-74.

⁷ *Ivi*, p. 74.

maniera più diretta sul pubblico, si sono rivelati significativi una serie di quesiti:

Guido Reni e gli Antichi Maestri sono in grado, all'interno di un giusto contesto, di avere un impatto sul grande pubblico? Quanto incidono i differenti allestimenti in tutto ciò? Si possono conciliare le esigenze di un pubblico specializzato e quelle di un pubblico generico? Queste tipologie di mostre sono in grado di far riflettere, educare e coinvolgere i pubblici o rischiano di entrare a far parte di quella serie di mostre considerate come semplici distrazioni dalla vita quotidiana per la maggior parte delle persone?

All'interno del seguente elaborato è possibile riconoscere tre aree d'indagine che, partendo dalla fortuna critica e dalle più importanti narrazioni curatoriali dell'ultimo secolo, giunge ad un'analisi critica dei percorsi espositivi delle tre recenti mostre, per poi concludersi con un approfondimento sugli aspetti museografici. La prima fornisce un resoconto volto ad una migliore comprensione degli aspetti connessi alle più recenti rassegne, grazie anche ad una breve antologia che permette di comprendere l'evoluzione del giudizio critico nei confronti dell'artista; la seconda si focalizza sulle diverse narrazioni adottate all'interno dei tre percorsi; la terza, infine, pone a confronto le scelte curatoriali e le modalità allestitivo attraverso cui le singole narrazioni vengono comunicate al pubblico.

Capitolo 1

Guido Reni fino ai giorni nostri: storia espositiva e fortuna critica

Nel prendere in considerazione gli eventi espositivi dedicati al pittore bolognese realizzati nel corso dell'ultimo secolo, a prescindere da luoghi e modalità, traspare l'esigenza comune, più volte evidenziata all'interno dei cataloghi, di riabilitare la fama di un pittore che, nel suo tempo, fu considerato uno dei migliori in Italia. Ancora oggi, nonostante siano passati oltre trent'anni dall'ultima grande esposizione dedicata al Maestro, viene proposta l'immagine di un'artista ampiamente ignorato la cui fama non è mai riuscita a riscattarsi pienamente e sorge dunque spontaneo chiedersi se le tre esposizioni, realizzate fra la primavera 2022 e l'estate 2023⁸, siano finalmente riuscite in questo arduo intento.

Nella relazione fra il giudizio pubblico e gli eventi espositivi che riguardano un determinato artista è utile accennare ad un aspetto rilevante per quelle mostre che, come in questo caso, trattando tematiche appartenenti ad un'epoca passata, sono costrette a confrontarsi costantemente con la storia, la letteratura e i contesti politico-sociali che ne hanno influenzato la percezione nel corso dei secoli: nell'ambito dell'arte contemporanea è frequente la tendenza a considerare la mostra come un punto di partenza per quanto riguarda la fortuna critica dell'artista, mentre nel caso dei Maestri del passato, il più delle volte, costituisce un punto di arrivo, frutto di una serie di ricerche e di studi che hanno già prodotto i loro risultati, pur se incompleti, e che per

⁸ *Guido Reni a Roma. Il sacro e la natura* (Roma, Galleria Borghese, 1 marzo – 22 maggio 2022), a cura di F. Cappelletti; *Guido Reni The Divine* (Francoforte, Städel Museum, 23 novembre 2022 – 5 marzo 2023), a cura di B. Eclercy; *Guido Reni e la Spagna del Secolo d'Oro* (Madrid, Museo Nacional del Prado, 28 marzo – 9 luglio 2023) a cura di D. García Cueto.

la prima volta, o in seguito ad un loro sviluppo avvenuto nel tempo, vengono presentati al pubblico. Dunque, se da un lato è vero che una mostra può influenzare o contribuire a rivalutare la fama di un artista, dall'altro bisogna ricordare che si tratta di un processo che avviene prevalentemente ex-ante l'inaugurazione e si esaurisce nel momento in cui, attraverso l'allestimento, il lavoro svolto preliminarmente viene tradotto e reso fruibile a tutti, rendendo il successivo riscontro positivo da parte dell'opinione pubblica un effetto piuttosto che una causa. Ciò non significa che ad una mostra dal forte impatto sul pubblico non vada riconosciuto il ruolo determinante svolto nel processo di rivalutazione di un pittore, di una scuola o di un periodo artistico, tuttavia, quando ciò si verifica, piuttosto che come una delle cause principali, l'esposizione va considerata in quanto manifestazione concreta e ben realizzata di un fermento culturale già in atto da tempo, pur se fino a quel momento 'invisibile' agli occhi del pubblico.

È proprio da un contesto simile che ha avuto origine la rivalutazione di Guido Reni: un'ondata di eccitazione culturale che, successivamente al secondo conflitto mondiale, non ha coinvolto soltanto l'artista ma tutto il Seicento bolognese grazie ai contributi di personalità di spicco nell'ambito artistico come Federico Zeri, Roberto Longhi, Cesare Gnudi e Andrea Emiliani. Il 1954 è dunque l'anno in cui la riconsiderazione, già in atto da diversi anni, si concretizza nella prima monografica dedicata all'artista⁹, il cui enorme successo, agendo da propulsore per gli studi ne ha permesso l'ulteriore sviluppo che, passando per la serie di mostre internazionali di fine anni ottanta¹⁰, giunge alle esposizioni dei giorni nostri realizzate a Roma, Francoforte e Madrid.

⁹ *Mostra di Guido Reni* (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 1 settembre – 31 ottobre 1954), a cura di C. Gnudi.

¹⁰ *Guido Reni 1575-1642* (Bologna, Pinacoteca Nazionale, Museo Civico Archeologico, 5 settembre – 10 novembre 1988; Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 11 dicembre 1988 – 14 febbraio 1989; Fort Worth, Kimbell Art Museum, 10 marzo – 10 maggio 1989), a cura di A. Emiliani; *Guido Reni und Europa, Ruhm und Nachruhm* (Francoforte, Schirn Kunsthalle, 2 dicembre 1988 – 26 febbraio 1989), a cura di S. Ebert-Schifferer.

Dunque, ripercorrere brevemente l'evoluzione della fortuna critica di Guido Reni nel corso dei secoli e le tappe fondamentali della sua storia espositiva, fornisce le nozioni e gli strumenti critici necessari per una riflessione che sia in grado di fare chiarezza sullo stato attuale della critica nei confronti del Nostro senza commettere l'errore di focalizzarsi esclusivamente sul successo della singola esposizione.

La fortuna critica

In ogni momento di studio o approfondimento di un maestro del passato non può essere tralasciata l'analisi critica della risonanza che egli ebbe presso i suoi contemporanei e nei tempi successivi; ancor più quando – è il caso di Guido Reni – quest'ultima ha fortemente influenzato l'immagine dell'artista per secoli. È per questo motivo che nel breve resoconto che segue si intende individuare quelli che sono stati i diversi giudizi critici riguardo l'artista ed il loro variare nel tempo attraverso quelle fonti che, non limitandosi all'analisi di una singola opera, permettono di approfondire maggiormente quelle che possono essere state le motivazioni alla base di opinioni così polarizzate nei suoi confronti.

La fortuna di Guido Reni, nonostante alcuni alti e bassi, ebbe un'evoluzione alquanto lineare, almeno fino alla metà dell'Ottocento quando il giudizio negativo del critico John Ruskin [T10], facendo eco ad un momento di cambiamento per quanto riguarda il gusto artistico, condannò l'inerme pittore ad una parabola discendente che lo fece precipitare nell'oblio della critica per quasi un secolo fino al momento in cui, a metà del Novecento, i giudizi della critica, divenuti più sereni e obiettivi, prepararono il terreno per quello che può essere inteso come un ripensamento di tutta l'attività dell'artista¹¹.

¹¹ G. Giongo, *La Critica su Guido Reni e la fortuna della sua fama*, in "Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte", Nuova Serie, II, 1952, pp. 353-372: p. 367.

Nel ripercorrere la storia critica dell'artista dal tempo suo ai giorni nostri, notiamo come non sia passato decennio in cui non siano apparsi contributi a questa letteratura: all'inizio fu scelto come proficuo soggetto da biografi, critici, poeti, pettegoli, solenni saggisti, romanzieri e viaggiatori¹², poi fu la volta di critici e storici che contribuirono alla singolare sorte che nel corso del tempo lo ha visto essere accusato e vilipeso, o esaltato e idolatrato, ma mai giudicato nelle sue opere e nei suoi raggiungimenti¹³.

Stando alle parole dei suoi primi biografi, mentre era in vita Guido Reni riscosse continui successi e consensi, ottenendo stima da chiunque avesse a che fare con lui, dai letterati suoi contemporanei ai nobili committenti e pontefici.

Bellori definisce Reni il pittore della Grazia, «con cui egli temprando i colori si fece superiore a ciascuno, e costrinse la fama a seguirlo con i premj e gli onori»¹⁴.

Marino dedica al pittore e al suo capolavoro raffigurante *La Strage degli Innocenti* il famoso madrigale [T1] in cui, per la prima volta, leggiamo di quelle “forme angeliche” a cui ancora oggi facciamo riferimento nelle descrizioni delle sue opere.

Degni di nota sono i contributi dello Scaramuccia e dello Scannelli nelle loro rispettive opere: il primo afferma di trovarsi in accordo con l'Achillini nel definirlo «l'Apelle dei nostri tempi», elogiando la sua pittura specialmente «nell'Aria di Teste»¹⁵, definizione, quest'ultima, che come vedremo sarà ripresa nel titolo di una sala dedicata nella recente mostra ospitata dallo Städel

¹² R. E. Wolf, *Pro e contro Guido Reni. Tre secoli di storia critica*, in *Guido Reni. 1575-1642*, catalogo della mostra (Bologna, Los Angeles, Forth Worth), a cura di A. Emiliani, S. Schaefer, C. Dempsex, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988, pp. 209-228: p. 209.

¹³ Giongo, *La Critica su Guido Reni e la fortuna della sua fama* cit., p. 353.

¹⁴ Bellori (1672, cit. in Giongo 1952: 355).

¹⁵ L. Scaramuccia, *Le Finezze dei Pennelli Italiani*, Pavia, 1674, p. 25.

Museum; il secondo elogia la “grazia” e la “facilità” di Guido nel dipingere, riconoscendone l’intenso studio «per ogni parte della figura»¹⁶.

Nel corso del Seicento, se si escludono i componimenti e i giudizi nei confronti delle singole opere, il resto dei contributi critici è alquanto limitato; non molte sono le righe che Mancini¹⁷, Passeri¹⁸ e Balducci¹⁹ dedicano al Maestro, anche se, come nel caso del Mancini [T2], risultano sufficienti e significative per la comprensione della crescente fama dell’artista che in breve tempo si diffuse anche al di fuori dell’Italia grazie alle parole del Sandrart²⁰, Félibien²¹ e De Piles²².

Fondamentale è la biografia del Malvasia che, nonostante alcuni aneddoti possano risultare enfatizzati da uno spirito campanilista, si distingue ancora oggi per l’imponente quantità di informazioni riguardo i più svariati aspetti dell’artista, dai suoi rapporti con gli artisti al suo carattere e la sua personalità [T4], confermandosi come un punto di riferimento all’interno della letteratura riguardante Guido Reni, fonte imprescindibile per lo studio della sua persona. Il canonico sembra impostare la visione dell’artista “divino” che tanto gli venne riconosciuta nei secoli come propria²³; tuttavia, una più attenta analisi delle fonti permette di comprendere come il Malvasia abbia enfatizzato e fatta propria un’interpretazione dell’artista già presente nel corso della sua vita

¹⁶ F. Scannelli, *Il Microcosmo della pittura*, Cesena, 1657, p. 85.

¹⁷ G. Mancini, *Trattato della Pittura*, Ms. Palat. 597, Biblioteca Nazionale, Firenze.

¹⁸ G. B. Passeri, *Vite de’ pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, Roma, 1772.

¹⁹ F. Balducci, *Notizie dei professori del Disegno*, 1681.

²⁰ J. Von Sandrart, *Deutsche Academie*, 1675.

²¹ A. Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, 1685.

²² R. De Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, 1699.

²³ E. Rossoni, *Guido Reni “sopra d’ogni altro famoso ed eccellente”*, in Nesso e Dejanira di Guido Reni dal Louvre di Parigi alla Pinacoteca di Bologna (6 settembre 2017 – 7 gennaio 2018), mostra e catalogo a cura di Mario Scalini ed Elena Rossoni, 2017, pp. 39-65: p. 40.

come testimoniato, oltre che dai numerosi elogi presenti negli epistolari e gli aneddoti raccolti nella *Felsina Pittrice*, dal fatto che nel 1622, per la commissione della *Pala di Giobbe* (Parigi, Cattedrale di Notre-Dame), i committenti pensarono di rivolgersi al «maggior uomo nella pittura ch'oggi viva in Europa [...] pittore di Paradiso»²⁴.

Nel corso del Settecento i giudizi critici su Reni restano pressoché invariati; Luigi Lanzi nella sua *Storia pittorica dell'Italia* [T7], che esercitò una così larga influenza sulla cultura del secolo successivo, comprende che l'ideale del Reni consiste nella gentilezza e che il suo appassionato studio dell'antico era dettato dal desiderio di «formarsi in mente una certa idea generale ed astratta della bellezza, e questa modulava poi ed atteggiava a suo senno»²⁵. È proprio per l'appassionato studio dell'antico che l'opera di Guido Reni viene ammirata dai due fondatori del Neoclassicismo: Mengs e Winckelmann; il secondo dei quali, nell'istituire un parallelo tra l'arte greca e quella moderna, pose da un lato Prassitele, Lisippo ed Apelle, e dall'altro Correggio e Reni²⁶. Il Settecento è anche il secolo in cui nella letteratura artistica prende piede il genere dell'odeporica dati i numerosi viaggi compiuti da forestieri che, sulla scia del Grand Tour, hanno come tappe fondamentali le principali città italiane. Generalmente questi viaggiatori non possiedono un grande bagaglio critico, ma si avvalgono di una ingenua e sveglia sensibilità, libera da pregiudizi dottrinali, e di un grande amore per i prodotti d'arte della civiltà italiana²⁷; fra i numerosi viaggiatori che ammirarono le opere di Guido Reni spiccano De Brosses²⁸, Cochin [T5], Volkmann²⁹ e Goethe [T6].

²⁴ Rossoni, *Guido Reni "sopra d'ogni altro famoso ed eccellente"* cit., p. 40.

²⁵ Giongo, *La Critica su Guido Reni e la fortuna della sua fama* cit., p. 358.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ v. C. De Brosses, *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*.

²⁹ v. D. J. J. Volkmann, *Historische kritische Nachrichten von Italien*.

La storiografia dell'Ottocento presenta una grande varietà di scuole, e naturalmente, per lo sviluppo divergente delle varie tendenze, i giudizi sull'opera del Reni si differenziano notevolmente, fino a trovarsi in aperto ed insanabile contrasto.³⁰

Da un lato l'opera del pittore continua ad essere apprezzata, specialmente dai romantici, mentre dall'altro, gli scrittori di formazione primitivista mostrano gravi riserve nei suoi confronti; in particolare il gruppo dei pre-raffaelliti, capitanati da Ruskin, si dimostrano ostili nei confronti dell'artista, vedendo in lui e nelle sue opere un esempio di decadenza.

Friedrich Schlegel in una lettera ad un amico [T8] confessa lo scarso interesse nei confronti di Guido Reni; allo stesso modo Franz Pforr scrive al suo tutore [T9] come le opere da lui ammirate in passato suscitano ora solo una «flebile impressione». Paul Mantz [T12] riconosce le qualità delle opere appartenenti alla prima maniera ma mostra qualche riserva nei confronti delle opere più tarde, affermando che nell'impugnare il «pennello d'argento» a Guido Reni sia mancata la forza interiore e che, secondo il suo giudizio, non può perciò appartenere alla ristretta schiera dei grandi maestri. Henri Delaborde [T13], pur riconoscendo che il pittore sia degno di stima, ritiene che non abbia portato nessuna innovazione e che se tutte le sue opere dovessero sparire, nessuna traccia di progresso verrebbe cancellata.

Tuttavia, nel corso dell'Ottocento, un ulteriore sviluppo della letteratura di viaggio, in particolare quello di un sotto-genere di stampo romantico, ci permette di comprendere i gusti artistici del pubblico al quale era rivolto. Diverse sono le opere che ispirarono autori e viaggiatori provenienti da tutta Europa, ma una in particolare suscitò tali emozioni da contribuire alla nascita di un mito; si tratta della *Donna con turbante* di Ginevra Cantofoli, un tempo ritenuta essere la *Beatrice Cenci* di Guido Reni, che ispirò l'opera di Shelley³¹

³⁰ Giongo, *La Critica su Guido Reni e la fortuna della sua fama* cit., p. 358.

³¹ Percy Bysshe Shelley, *I Cenci*, 1819.

ed attrasse numerosi visitatori, commuovendo molte persone sia tra gli artisti che il pubblico; ne è la prova la testimonianza di Nathaniel Hawthorne [T14] che durante il suo soggiorno si reca più volte a vedere il dipinto insieme alla moglie, le cui impressioni sono riportate nel racconto a lei dedicato di Patricia Dunlavy Valenti [T11], permettendo il confronto tra i giudizi dei due coniugi nei riguardi dell'opera che fu considerata uno dei simboli della galleria di Palazzo Barberini nell'Ottocento.

Se da una parte la critica nei confronti di Guido Reni a partire dalla fine del Settecento, e per tutto il secolo successivo, non fu le più positive, dall'altra assistiamo ad un aumento della sua fama a livello internazionale grazie all'esportazione di numerose copie di quei dipinti tanto ammirati dai viaggiatori. Ciò avvenne già nella seconda metà del Settecento quando, secondo le parole di Adamo Chiusole³², «in Roma il saggio Forestier dilettante cercherà di avere una bella copia dell'Aurora Rospigliosi, piuttosto che un'Aurora inventata da un moderno Pittore»³³, e si ripeté nel corso dell'Ottocento con la progressiva diffusione del mito romantico di Beatrice Cenci e della fama di colui che, secondo la leggenda, la ritrasse nella propria cella poco prima dell'esecuzione.

Il Novecento è un secolo complesso per quanto riguarda la letteratura critica; i giudizi nei confronti del pittore rimangono per la maggior parte sfavorevoli nei primi anni fino al momento in cui, come anticipato, la sua prima monografica sancisce l'inizio del ripensamento dell'artista da parte della critica; un processo in cui la storia espositiva ricopre un ruolo fondamentale. In antologia è riportato un estratto della breve monografia del Kurz [T17],

³² v. A. Chiusole, *dell'arte pittorica libri VIII: con l'aggiunta di componimenti diversi*, Venezia, 1768.

³³ C. Mazzarelli, *'Old Masters' da exempla a souvenir: note sulla fortuna dell'Aurora Rospigliosi di Guido Reni tra Settecento e Ottocento*, in *Roma fuori di Roma, l'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità 1775-1870*, Roma, Campisano editore, 2012, pp. 509-527: p. 509.

poiché si rivelano pagine essenziali, in grado di mantenere intatto il loro valore per la precisione documentaria e per i giudizi sicuri³⁴.

I precedenti

La riconsiderazione dell'opera dell'artista è un percorso che ha inizio a partire dagli anni successivi al secondo conflitto mondiale, ma solo in seguito ai primi anni Cinquanta si concretizza in un vero e proprio processo di rivalutazione del quale è necessario approfondire le tappe fondamentali, costituite da alcune importanti narrazioni curatoriali come la monografica bolognese del 1954 e la grande esposizione itinerante del 1988-1989.

La prima delle due mostre si configura in un momento di fermento culturale italiano che, specialmente a Bologna, grazie anche all'attività di illustri storici dell'arte del calibro di Longhi, Gnudi e Arcangeli, contribuisce alla creazione di un terreno fertile per l'organizzazione di questo tipo di eventi.

Curata da Cesare Gnudi, l'esposizione che si tenne nelle sale del Palazzo dell'Archiginnasio aprì al ciclo, ideato dallo stesso Gnudi, delle Biennali d'Arte Antica, e fu definita come «un gesto di coraggio e di sfida» in un articolo del Burlington Magazine³⁵, che conclude con un invito a visitare la mostra rivolto a «tutti coloro che amano il fatto che i loro pregiudizi vengano scossi». La mostra riscosse un grande consenso da parte del pubblico e fu successivamente citata da Roberto Longhi come esempio di «mostre serie» che «richiedono in media due anni di preparazione»³⁶; si trattò dunque di un importante momento di svolta per quanto riguarda la fortuna critica

³⁴ Giongo, *La Critica su Guido Reni e la fortuna della sua fama* cit., p. 363.

³⁵ *The Rediscovery of Guido*, in "The Burlington Magazine", vol. 96, n. 619, Ottobre 1954, pp. 301-302.

³⁶ R. Longhi, *Mostre buone e meno buone*, in *Critica d'arte e buon governo 1938-1969 - volume XIII edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, Firenze, Sansoni editore, 1985, pp. 365-368.

dell'artista che, stando alle parole del curatore presenti nell'introduzione al catalogo, non ebbe mai il chiaro obiettivo di riabilitarne la fama ma, cosciente del fatto che l'altalenante fortuna reniana fosse dovuta alle numerose prese di posizione, spesso estreme e causa di giudizi troppo polarizzati, ambiva a restituire la realtà storica dell'arte sua, poiché se è vero che in passato ogni secolo ha scelto il suo Reni, cercando nei suoi dipinti il riflesso del proprio gusto, il 'dovere' della cultura di oggi è quello di «evitare l'errore di cercare il Reni del *nostro* tempo, per creargli ancora una volta una vita artificiosa ed effimera»³⁷.

Anche il Ragghianti, nonostante nel 1933 espresse un giudizio negativo nei confronti di Guido Reni [T16], raccomanda la mostra per la sua «efficacissima presentazione», definendola «pensata, costruita storicamente e criticamente, e realizzata con rigore davvero insolito»³⁸.

Il riscontro positivo che ebbe la mostra curata da Gnudi sembra essere una conferma al pensiero di Longhi riguardo al fatto che «le buone mostre sorgono sempre dalle sincere esigenze culturali di una regione o di una città o dalle esigenze ricognitorie e tutorie degli uffici tecnici locali»³⁹; tuttavia, bisogna ammettere che il ruolo della cultura è sensibilmente cambiato nel corso degli ultimi anni, e continua a farlo, divenendo sempre di più un fenomeno globalizzato che, viaggiando lungo i binari dell'economia, difficilmente prescinde dalle relazioni internazionali. È anche per questi motivi che, poco più di trenta anni dopo la monografica bolognese, fu la volta del primo lungo viaggio all'estero del maestro del Seicento italiano.

L'esposizione itinerante, che nel 1988-1989 viene inaugurata alla Pinacoteca Nazionale di Bologna per poi raggiungere il Los Angeles County Museum ed

³⁷ C. Gnudi, *Introduzione*, in *Guido Reni*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 1 settembre – 31 ottobre 1954), a cura di G. C. Cavalli, A. Emiliani, L. Puglioli Mandelli, Bologna, Edizioni Alfa, 1954, pp. 15-44: p. 16.

³⁸ C. L. Ragghianti, *Guido Reni Rievocato*, in "Sele arte", Anno 3, n. 14, Ivrea, Olivetti, 1954, pp. 65-71: p. 65.

³⁹ Longhi, *Mostre buone e meno buone* cit., p. 366

infine spostarsi al Kimbell Art Museum di Fort Worth in Texas, viene annunciata dall'allora primo ministro italiano Ciriaco De Mita come la dimostrazione di valori artistici affini fra Italia e Stati Uniti, celebrata come l'unione di due mondi culturali che collaborano per apportare un contributo significativo al rinnovato apprezzamento dell'artista, con un immancabile riferimento alla coincidenza dell'evento con la commemorazione del quarantesimo anniversario del Piano Marshall⁴⁰.

All'interno del catalogo i tre direttori spiegano come l'idea della mostra abbia preso forma a Los Angeles in seguito all'aggiunta di due opere di Guido Reni alla collezione del museo: *Bacco e Arianna (1614-1616 circa)* e il *ritratto del Cardinal Roberto Ubaldini (1627)*, entrambe dono dall'Ahmanson Foundation. L'obiettivo era quello di far conoscere al pubblico americano un artista fondamentale del Seicento e per l'occasione sono stati selezionati numerosi dipinti che fossero in grado di mostrare sia lo sviluppo sia lo stile maturo che lo hanno reso così popolare nel suo tempo. Esposte prevalentemente secondo un ordine cronologico si vogliono ripercorre le tappe principali della carriera di Reni: dai precoci esemplari bolognesi realizzati presso le botteghe di Calvaert e i Carracci alle successive commissioni ecclesiastiche, passando per il canonico confronto con Caravaggio fino al ritorno a Bologna e l'ulteriore sviluppo dello stile che lo consacrò a "Pittore Divino".

Il pool museale costituito per la realizzazione di questa ambiziosa esposizione riconobbe inoltre con molto piacere il lavoro parallelo svolto presso la Schirn Kunsthalle di Francoforte. La mostra, diversa dall'altra grande esposizione che da Bologna si è diretta in viaggio per gli Stati Uniti, vuole documentare l'opera non solo del pittore, ma anche degli artisti europei che nei secoli successivi ne furono influenzati attraverso più di ottanta fra tele e disegni del

⁴⁰ C. De Mita, in *Guido Reni 1575-1642*, catalogo della mostra (Bologna, Los Angeles, Fort Worth), Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988, p. VII.

pittore, e oltre quaranta quelle di ispirazione diretta al maestro bolognese; da qui il titolo “*Guido Reni und Europa, Ruhm und Nachruhm*”.

Per la successiva riflessione che interessa le mostre dei giorni nostri può risultare utile apprendere quali fossero le aspettative generali riguardo l'inaugurazione della mostra presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna. Stando alle parole dello storico dell'arte Giuliano Briganti, riportate in un articolo della Repubblica⁴¹, il clima sembra essere di grande entusiasmo, i titoli di giornale sono tempestati da quelli che vengono definiti “luoghi comuni in chiave celestiale” come *Divino, Celeste, Angelico, Angelo del Barocco, e così via*. L'autore, ricordando il precedente del 1954 come quello in cui ci si auspicava che Guido Reni uscisse dalla zona d'ombra in cui era relegato, si chiedeva se ciò fosse effettivamente accaduto; se per rispondere fosse sufficiente dare credito ai titoli di giornali e alla risonanza mediatica che ebbe l'esposizione, il giudizio non può che risultare affermativo. Tuttavia, Briganti approfondisce ulteriormente la questione, rimpiangendo i tempi in cui ad interessarsi erano solamente in pochi e rivelando come nella realtà dei fatti la gloria di Guido non sia rifulsita, ma che si tratti solamente di celebrazioni, il cui interesse è provocato e diretto nella stampa. In quanto ad un riconoscimento più largo afferma che non siano stati compiuti passi in avanti, facendo sì che ciò che ci si auspicava nel '54 vada auspicato anche per l'88. Reni è un pittore difficile, conclude, e per poter avvicinarsi a lui bisogna prima misurare quanto ne siamo distanti.

⁴¹ G. Briganti, *Ma Guido non è un angelo*, in “La Repubblica” <repubblica/archivio/repubblica/1988/09/11/ma-guido-non-un-angelo.html> (11 settembre 1989), consultato in data 10 luglio 2023.

Capitolo 2

Roma: La mostra su Guido Reni, “*Il sacro e la natura*”.

*Guido Reni a Roma. Il sacro e la natura*⁴²: questo è il titolo della mostra ospitata dalla Galleria Borghese che intende focalizzarsi sul ridotto, ma cruciale, arco temporale che vide il Maestro del Seicento italiano muovere i suoi primi passi all’interno dell’Urbe.

L’esposizione nasce dalla volontà di riconsiderare il soggiorno romano dell’artista alla luce della recente acquisizione da parte del museo della *Danza Campestre* (1605-1606, Inv 609)⁴³. L’opera, già appartenente alla collezione del cardinale Scipione Borghese e citata negli inventari sin dall’inizio del Seicento, è apparsa nuovamente sul mercato antiquario londinese nel 2008 dopo essere stata considerata a lungo dispersa in seguito ad una vendita avvenuta nell’Ottocento. Soltanto nel 2020 è rientrata a far parte della collezione della Galleria in seguito alle verifiche attributive che ne hanno confermato l’autografia⁴⁴. La riacquisizione della *Danza Campestre*, accompagnata dalla recente riscoperta di un *Paesaggio con scherzi di amorini* (1603 circa, Milano-Pesaro, Galleria Altomani)⁴⁵, obbligano alla riconsiderazione del primo soggiorno romano di Guido, anni a cui risale l’esecuzione delle due opere rappresentanti una tematica pittorica – il paesaggio “puro” – finora ritenuta estranea al catalogo dell’artista.

Al fine di facilitare l’inedito accostamento della pittura di paesaggio all’opera di Reni è necessario porre l’accento sulle prime opere realizzate a Roma e

⁴² *Guido Reni a Roma. Il sacro e la natura*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 1 marzo – 22 maggio 2022), a cura di F. Cappelletti, Venezia, Marsilio Editori, 2022.

⁴³ D. Benati, In *Guido Reni a Roma...* 2022, pp. 160-165, cat. 16.

⁴⁴ A. Coliva, *La Danza campestre di Guido Reni. L’anello mancante nell’invenzione della pittura di paesaggio*, in *Guido Reni a Roma*, catalogo della mostra (Roma), Venezia, Marsilio Editori, 2022, pp. 84-93.

⁴⁵ F. Gatta, in *Guido Reni a Roma...* 2022, pp. 156-159, cat. 15.

sulla complessa rete di relazioni e dialoghi instaurata in quegli anni ricchi di fervore, spirito d'innovazione e di modelli artistici che precedono il giubileo del 1600, così da cogliere diversamente quei brani che, considerando i recenti studi, vanno ora intesi come parte di una vera e propria riflessione personale sul tema del paesaggio.

L'allestimento coinvolge entrambi i piani della Galleria Borghese, sapientemente sfruttati per l'occasione in modo tale che il visitatore, partendo dal piano terreno, venga guidato attraverso la scoperta di alcuni capolavori in grado di fornire gli "strumenti" necessari alla comprensione della seconda parte dell'esposizione dove, all'interno della Loggia del Lanfranco situata al piano superiore, sono racchiuse le opere di un Guido paesaggista accompagnate da alcune interpretazioni analoghe di Annibale Carracci, Domenichino, Francesco Albani e Paul Brill, offrendo così l'irripetibile opportunità di riflettere sulla pratica della pittura di paesaggio a Roma nel Seicento, e sul rapporto del pittore bolognese con quest'ultima.

Nella lettura del percorso, dato il focus ben preciso, è interessante soffermarsi su determinate scelte e caratteristiche dell'allestimento, riflettendo sul complesso e delicato rapporto che viene ad instaurarsi tra le opere esposte e la collezione permanente all'interno di uno spazio ricco e complesso come quello della Galleria Borghese.

Quello fra contenitore e contenuto è un rapporto fortemente dialettico che in questi casi si confronta inevitabilmente con le difficoltà dovute al fatto che i contesti in cui esso si sviluppa, a causa dell'alta densità di manufatti presenti, sono spesso molto definiti, ed in un certo senso "ingombranti". Tuttavia, è proprio da contesti di questo genere che possono nascere relazioni virtuose fra le diverse opere, consentendo al fruitore di innescare connessioni semantiche inedite e personali che, oltre ad imprimere nel singolo individuo un ricordo, saranno in grado di contribuire all'accrescimento culturale collettivo e alla veicolazione del messaggio, sancendo di conseguenza la buona riuscita della mostra.

Il percorso espositivo all'interno della Galleria Borghese.

Ad accogliere il visitatore nel Salone d'Ingresso della Galleria Borghese troviamo la monumentale pala d'altare raffigurante la *Crocifissione di San Pietro* (1604-1605, Roma, Musei Vaticani)⁴⁶; l'immediato richiamo all'omonima tela caravaggesca (1600-1601, Roma, Basilica di Santa Maria del Popolo) è solo il primo di una serie di spunti riflessivi, dialoghi e confronti che, in occasione della mostra, si sviluppano in relazione alle diverse opere e contesti che hanno caratterizzato il primo Seicento romano, è più nello specifico, la ricca e complessa attività del pittore bolognese.

La struttura posta al centro dell'ampio Salone ospita, oltre alla già citata tela raffigurante il martire, ulteriori declinazioni di quel genere pittorico che ha reso Guido Reni così popolare nel suo tempo e che rappresentano, oggi, una testimonianza dell'importante rapporto che il pittore ebbe con i suoi committenti; parliamo delle pale raffiguranti il *Martirio di Santa Cecilia* (1601, Roma, Basilica di Santa Cecilia in Trastevere), la *Trinità con la Madonna di Loreto e il committente Antonio Maria Gallo* (1603-1604, Osimo, Chiesa della Santissima Trinità) e *Il martirio di santa Caterina d'Alessandria* (1605-1606, Albenga, Museo Diocesano)⁴⁷.

Procedendo nelle sale contigue, allestite secondo un ordine cronologico, prosegue il viaggio attraverso il primo soggiorno romano di Guido Reni, arricchito dagli inevitabili richiami a Caravaggio e dai contrasti con le opere scultoree di Bernini e Canova, protagoniste indiscusse delle sale della Galleria Borghese.

Nella Sala 1, conosciuta anche come Sala della Paolina, troviamo esposta la tela raffigurante *Paolo che rimprovera Pietro penitente* (1609 circa, Milano,

⁴⁶ A. Rodolfo, in *Guido Reni a Roma...* 2022, pp. 116-119, cat. 6.

⁴⁷ L. Scanu, in *Guido Reni a Roma...* 2022, pp. 96-99, cat.1; Id. pp. 108 -111, cat. 4; A. Iommelli, pp. 112-115, cat. 5.

Pinacoteca di Brera)⁴⁸; se qui risulta ovvio un confronto, pur se anacronistico, tra le pose dei due protagonisti, meno ovvio è il confronto che, incentivato dalla didascalia, ci viene proposto tra lo scorcio di cielo dai toni plumbei e lividi sopra la testa di Paolo con il panorama chiaro e rasserenante della recente acquisizione della Galleria esposta al piano superiore, da cui sono ripresi alcuni motivi paesaggistici nonostante gli sviluppi differenti che testimoniano uno stile più maturo rispetto alla *Danza Campestre*. Il confronto è utile ai fini dello studio di un Guido paesaggista, che si rivela essere particolarmente attento alla resa naturalistica degli elementi naturali, anche laddove essi non ricoprono un ruolo principale.

Nella Sala del Sole (Sala 2 – Sala del David) possiamo ammirare il *David con testa di Golia* (secondo decennio del XVII secolo, Firenze Galleria degli Uffizi)⁴⁹, proveniente dalla Galleria degli Uffizi, che vi si inserisce intrecciando molteplici dialoghi con le opere permanentemente esposte. Oltre ai chiari rimandi ai miti di Ercole e David, due sono gli aspetti da evidenziare riguardo l'allestimento di questa sala: il primo consiste nel fatto che il quadro fiorentino sia una versione successiva dell'omonimo dipinto presente al Louvre, realizzato per mano del solo Guido, da cui vennero tratte numerose copie e varianti; la versione fiorentina, realizzata nel secondo decennio del XVII secolo, probabilmente su commissione di Ottavio Costa, ha certamente influenzato il Battistello nel realizzare la sua versione per conto di Scipione Borghese (Inv. 002), anch'essa presente all'interno della sala; i due quadri, qui esposti per l'occasione, possono essere considerati interpretazioni differenti di uno stesso originale. Il secondo è dato dal fatto che il dipinto degli Uffizi presenta ovvi rimandi e adesioni al naturalismo caravaggesco che si esauriscono, tuttavia, in specifici dettagli. In tal senso acquisisce rilevanza un ulteriore confronto con un dipinto presente in sala; *la canestra del Maestro*

⁴⁸ L. Lodi, in *Guido Reni a Roma...* 2022, pp. 120-125, cat. 7.

⁴⁹ A. Iommelli, in *Guido Reni a Roma...* 2022, pp. 142-145, cat. 12.

di Hartford (Inv. 054). La natura morta, in passato attribuita a Caravaggio, si rivela essere un ottimo spunto di riflessione riguardo la resa naturalistica dei dettagli presenti nell'opera di Guido Reni che in quest'esemplare sembrano allontanarsi dalla lezione di Caravaggio, come dimostrato dalla costruzione del corpo con ricercata monumentalità e dall'avanzamento verso un'idea devozionale più distaccata e composta.

Riguardo all'allestimento, la Direttrice e Curatrice della mostra, Francesca Cappelletti, ha affermato che la scelta di attirare l'attenzione sull'esemplare fiorentino, rispetto a quello del Louvre e ad un'ulteriore versione presente al museo di Orléans, è stata appositamente voluta, nonostante i dati riguardo le versioni siano da riconsiderare, perché utile ai fini di una mostra incentrata sugli anni romani, ed interessante il ripensamento del rapporto con l'opera di Battistello, rispetto al quale potrebbe essere individuata una fonte comune.

L'innegabile sguardo ad un Caravaggio più puro lo possiamo invece notare nella sala che ospita *Apollo e Dafne* (1622-1625, Inv. CV) di Bernini, ed in quella che prende il nome del Merisi. Nella prima è esposta la *Strage degli Innocenti* (1611, Bologna, Pinacoteca Nazionale)⁵⁰, opera che il bolognese ha presumibilmente eseguito a Roma dato le evidenti influenze provenienti dal mondo classico e romano che, seppur in mancanza di citazioni dirette, chiamano in causa le incisioni di Mantegna, le lezioni raffaellesche, ed un naturalismo caravaggesco assimilato all'interno di una composizione statuaria che rimanda al famoso gruppo scultoreo presente all'interno della sala. All'interno della Sala del Sileno, invece, proveniente dalla National Gallery, è esposto il dipinto che raffigura l'episodio narrato nella Genesi con protagonisti *Lot e le figlie* (1615-1616 circa, Londra, National Gallery)⁵¹. La tela, risalente probabilmente agli anni del suo rientro a Bologna in seguito al soggiorno romano, presenta i tre corpi "a mezza figura" che, a differenza delle

⁵⁰ M. Cavalli, in *Guido Reni a Roma...* 2022, pp. 130-133, cat.9.

⁵¹ L. Calzona, in *Guido Reni a Roma...* 2022, pp. 134-137, cat. 10.

altre grandi tele dell'artista, sono immerse in uno spazio tenebroso, privo di ambientazioni o scorci naturali, caratterizzate da contorni ben marcati e da un cromatismo acceso che rendono ovvia la sua collocazione nella stessa sala del *San Girolamo* (1606 circa, Inv. 056), il *David* (1606/07 o 1609/10, Inv. 455) e le altre opere di Caravaggio.

Nella Sala degli Imperatori si instaura un grande dialogo fra due opere che rappresentano entrambe il culmine drammatico e narrativo del rispettivo mito: il *Ratto di Proserpina* (1621-1622, Inv. CCLXVIII) e *Atalanta e Ippomene* (1615-1618 circa, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte)⁵². La grande tela proveniente da Capodimonte costituisce un esempio significativo dell'intensificazione chiaroscurale e cromatica che caratterizza le opere realizzate da Guido nel secondo decennio del Seicento, in seguito agli studi sugli originali caravaggeschi dei primi anni romani. Il contrasto fra le opere di Guido Reni e le sculture di Bernini, già visto nella sala *dell'Apollo e Dafne*, è qui più eloquente che mai: il trattamento dei corpi in tensione e la definizione scultorea di Atalanta e Ippomene contrasta con la resa espressiva delle figure di Bernini; se il primo sembra "dipingere" in maniera scultorea, il secondo riesce ad animare i suoi personaggi nel marmo con "fare pittorico".

Concluso il percorso al pian terreno, strutturato per essere concepito come un breve viaggio attraverso i primi anni romani dell'artista bolognese, in grado di farci riflettere sulle frequentazioni e le influenze che hanno sicuramente condizionato la sua arte, dopo aver educato l'occhio a cogliere, attraverso i piccoli dettagli, la capacità della resa naturalistica, il fruitore potrà dunque comprendere l'articolato contesto in cui Guido sperimenta il genere paesaggistico.

Nella Loggia del Lanfranco si trova la già citata *Danza Campestre*, che insieme a prestiti e raccolte della Galleria offre numerosi spunti di riflessione

⁵² L. Scanu, in *Guido Reni a Roma...* 2022, pp. 138-141, cat 11.

riguardo il tema del paesaggio; il genere, prima ritenuto una specializzazione dei nordici, gode di un rinnovato successo a Roma nei primi anni del Seicento, rievocato nella Loggia attraverso diverse sperimentazioni realizzate da Annibale Carracci e suoi collaboratori, Francesco Albani, Domenichino e il fiammingo Paul Brill.

Guido Reni “*The Divine*” in mostra a Francoforte.

Lo Städel Museum di Francoforte ospita una grandiosa esposizione con oltre centotrenta fra dipinti, disegni e stampe, provenienti da tutta Europa e America⁵³. In questa occasione Guido Reni ed i suoi capolavori varcano nuovamente le porte della città dopo oltre trenta anni. La mostra può dunque essere vista come una sorta di continuazione alla tradizione che, nel 1988/89, ebbe inizio all'interno delle sale principali della Schirn Kunsthalle.

Dall'introduzione al catalogo della mostra emerge chiaramente la volontà di sottolineare nuovamente l'eccezionale fama dell'artista all'interno del contesto barocco europeo, come avvenuto in passato con la prima monografica del 1954 e l'innovativa mostra itinerante del 1988, ponendosi l'obiettivo di valutare criticamente gli studi recenti, presentare nuove scoperte e aprire nuove prospettive di studio. Riguardo al catalogo Philipp Demandt, direttore del museo, spera che il volume possa divenire un nuovo punto di riferimento, oltre a spronare nuovi studiosi ad approfondire ulteriormente la ricerca su Guido Reni⁵⁴.

Fra le occasioni scatenanti della mostra rientra il fortuito acquisto da parte del museo di un importante dipinto risalente al primo periodo bolognese dell'artista: *l'Assunzione della vergine* (1598/99 circa, Francoforte, Städel Museum, Inv. 2434). L'opera fu acquistata nel 2014 grazie anche al contributo dei membri della Städelischer Museums-Verein – Associazione museale dello Städel – che hanno permesso, in occasione dell'imminente duecentesimo anniversario del museo, di includere un'importantissima rappresentazione del barocco italiano all'interno della collezione permanente, fino a quel momento poco rappresentato. L'opera alza il sipario

⁵³ *Guido Reni The Divine*, catalogo della mostra (Francoforte, Städel Museum, 23 novembre 2022 – 5 marzo 2023), a cura di B. Eclercy, Berlino, Hatje Cantz, 2022.

⁵⁴ P. Demandt, *Foreword*, in *Guido Reni The Divine*, catalogo della mostra (Francoforte), Berlino, Hatje Cantz, 2022, pp. 10-12: p. 12.

sull'esposizione dedicata al "Vecchio Maestro" che, a differenza della precedente della Kunsthalle, tenta un approccio che parta dal centro e non dai margini. Le opere di bottega, il seguito e la fortuna critica – pilastro centrale nell'esposizione dell'88/89 – sono qui messi da parte in favore di un'attenta selezione di lavori autografi, disegni ed incisioni che possano riflettere al meglio la cifra stilistica, lo sviluppo e la varietà di soggetti nell'opera di Reni⁵⁵.

Per l'occasione è stato reso possibile anche il restauro del *Cristo alla Colonna* (1604 circa, Francoforte, Städel Museum, Inv. 1103), già di proprietà del museo dal 1875. Le due opere appena citate contribuiscono, insieme a quelle provenienti da oltre sessanta prestatori nel mondo, alla buona riuscita di questo vasto progetto che intende presentare al grande pubblico tutti i periodi e i generi artistici del pittore bolognese attraverso la presentazione più completa dell'opera reniana mai esposta in un unico luogo.

Il percorso si sviluppa all'interno di uno spazio espositivo dedicato dove sono presenti dieci capitoli cronologici, ciascuno dedicato ad un tema, che, senza escludere i momenti cruciali della sua carriera, permettono di spaziare fra diversi aspetti della personalità di Guido Reni finora poco indagati.

Oltre che per la vastità e la completezza la mostra si contraddistingue per la presenza di una serie di confronti inediti destinati ad essere riconosciuti d'ora in poi in quanto componenti di *ensembles* memorabili; inoltre, dipinti e opere su carta, rigorosamente separati nelle mostre precedenti, vengono per la prima volta giustapposti l'uno con l'altro, concorrendo alla completa narrazione di un artista attraverso molteplici sguardi.

L'itinerario dello Städel Museum.

Nella prima sala – *Io Guido Reni Bologna: sfaccettature della personalità di un artista* –, una prima immagine di Guido Reni ci viene restituita dal piccolo

⁵⁵ *Ivi*, p. 11

tondo, opera di Simone Cantarini (1612 - 1648), proveniente dalla Pinacoteca Nazionale di Bologna; seguono uno *Studio per un Autoritratto* (1620 circa, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) che, attraverso la posa insolita, restituisce un'immagine dell'artista molto idealizzata, dignitosa e confidente, diversi schizzi e un personale libro dei conti che, coprendo gli anni dal 1609 al 1612, mette in chiaro molti aspetti del suo lavoro riguardo i vari progetti di affreschi realizzati per la famiglia Borghese. In una teca al di sotto del ritratto, proveniente dalla biblioteca dello Städel, un'immane edizione della *Felsina Pittrice* del Malvasia, posta al fianco di una copia manoscritta della vita di Guido Reni di Giovan Pietro Bellori.

Come anticipato, a dare inizio al percorso troviamo uno dei migliori esempi per analizzare l'evoluzione dello stile reniano, nonché il “trampolino di lancio” dell'intera esposizione. *L'Assunzione della Vergine* è forse tra i temi con il quale l'artista si è confrontato maggiormente nel corso della sua vita e per la prima volta è possibile vedere riunite diverse declinazioni del medesimo soggetto all'interno della sala di un museo. Oltre all'esemplare di Francoforte, seguendo un ordine cronologico, sono esposte due versioni, all'incirca delle stesse dimensioni della prima, provenienti dal Prado (1602/03 circa, Madrid, Museo Nacional del Prado) e dalla National Gallery di Londra (1607 circa, Londra, National Gallery). Di più grandi dimensioni sono il carboncino su carta raffigurante *L'Assunzione* (1615-20, Milano, Pinacoteca di Brera), e le due tele raffiguranti *l'Immacolata Concezione* (1627, New York, Metropolitan Museum of Art) e *l'Assunzione della Vergine* (1637, Lione, Musée des Beaux-Arts)⁵⁶.

Il saggio, a cura di Bastian Eclercy⁵⁷, presente all'interno del catalogo approfondisce il confronto tra le diverse versioni realizzate nel corso di circa trent'anni permettendo al visitatore di farsi un'idea del primo Guido Reni che,

⁵⁶ M. Gerken, in *Guido Reni The Divine* 2022, pp. 100-105, cat. 8/9/10/11/12/13.

⁵⁷ B. Eclercy, *Guido Reni and the Beauty of the Divine: The Assumption of the Virgin and Its Metamorphoses*, in *Guido Reni The Divine*, catalogo della mostra (Francoforte), Berlino, Hatje Cantz, 2022, pp. 15-39.

nonostante alcuni richiami, ha già intrapreso il percorso di emancipazione dalla scuola dei Carracci che lo porterà alle monumentali e idealizzate rappresentazioni degli anni trenta, caratterizzate dalla personale interpretazione del divino che lo contraddistingue.

La seconda sala – *Sulla Propria Via: gli inizi di Reni a Bologna* – espone dipinti e studi preparatori risalenti all'ultimo decennio del Cinquecento. Sono questi gli anni della formazione di Guido Reni presso la bottega del tardo manierista Denis Calvaert per poi passare, nel 1595, a quella dei Carracci. Parliamo del periodo che precede la partenza per Roma nel 1601, in cui le opere di Guido Reni sembrano esprimere sia la lezione manierista di Calvaert, sia la riforma pittorica attuata dai Carracci, sintetizzate in maniera del tutto personale dall'artista grazie anche agli studi che attua in proprio nei confronti dei maestri rinascimentali.

Una *Sacra Famiglia con San Giovanni Bambino e Santa Caterina d'Alessandria* (1600 circa, Oldenburg, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte) e una rappresentazione del *Riposo durante la Fuga in Egitto* (1590 - 1600 circa, Varsavia, Muzeum Narodowe)⁵⁸ sono i due dipinti realizzati da Denis Calvaert dove la particolare attenzione rivolta al paesaggio, dovuta alle sue origini e alla sua formazione, ci permette di comprendere le motivazioni del suo appellativo: Il Fiammingo. Le due opere realizzate da quello che fu il primo maestro di Guido Reni sono una premessa necessaria alla comprensione *dell'Assunzione della Vergine con i Quattro Santi* (1596/97, Klesch Collection)⁵⁹ che, nonostante il medesimo soggetto delle opere esposte nella prima sala, si presta in questo caso ad un'indagine differente: il dipinto, difatti, presenta la distinzione tipica delle composizioni classiche tra la sfera terrena e quella celeste, con la figura di Sant'Agnese che, se confrontata con la Santa Margherita presente nella *Vergine con il Bambino*

⁵⁸ T. Gatarski, in *Guido Reni The Divine 2022*, pp. 108-109, cat. 14/15.

⁵⁹ B. Eclercy, in *Guido Reni The Divine 2022*, pp. 110-112, cat. 16.

e *Santi* del Parmigianino (1529, Bologna, Pinacoteca Nazionale), costituisce un chiaro tributo al maestro emiliano; interessante è anche lo scorcio di paesaggio che si intravede fra le due figure di San Domenico e San Pietro Martire, in questo caso riconducibile, almeno in parte, proprio all'influenza di Calvaert.

Come abbiamo visto nella precedente mostra, questo aspetto naturalistico e terreno dei paesaggi costituisce una tematica centrale, approfondita in relazione alle opere del primo Seicento e le varie influenze del contesto romano; tuttavia, possiamo notare come alcuni di questi elementi siano già presenti nelle opere del primo periodo bolognese, come dimostrato dal dipinto di piccole dimensioni raffigurante il *Portamento della Croce* (1596/97, collezione privata), confrontato, per l'occasione, con le rappresentazioni del medesimo soggetto nell'incisione e la xilografia realizzate rispettivamente da Agostino Veneziano e Albrecht Dürer, entrambe provenienti dalla collezione dello Städel Museum⁶⁰.

Procedendo oltre, le pareti color blu ceruleo, dai toni plumbei, vengono sostituite da un intenso color vermiglio così da rievocare i primi anni romani del Seicento e contemporaneamente proiettare il visitatore al centro dell'inevitabile, ed ormai canonico, confronto con Caravaggio: *Caravaggista o anti-Caravaggista? I primi anni a Roma* è il titolo della terza sala che, percorsa partendo dalla parete di sinistra, fornisce immediatamente l'incipit alle svariate riflessioni possibili sulle opere realizzate da Guido durante il suo primo soggiorno nell'Urbe. Un primo confronto con Domenichino, artista con il quale, oltre ai primi due anni a Roma, condivise gli anni di formazione bolognese presso la bottega di Calvaert prima, e dei Carracci dopo, è quello proposto tra le due opere omonime raffiguranti il *Cristo alla Colonna*. Nonostante la profondità spaziale data dallo sfondo e il chiaroscuro che modella il corpo, la figura di Domenichino (1603, Boston, collezione privata)

⁶⁰ B. Eclercy, in *Guido Reni The Divine 2022*, pp. 113-115, cat. 17/18/19.

appare come una rappresentazione maggiormente bidimensionale rispetto a quella realizzata da Guido Reni (1604 circa, Francoforte, Städel Museum)⁶¹, da includere fra i dipinti circoscrivibili alla breve fase di stampo “caravaggesco”, di poco anteriore alla *Crocifissione di San Pietro* ai Musei Vaticani. Entrambe le opere presentano una reinterpretazione dalla classica posa contrapposta: quella di Domenichino si differenzia da un classico contrapposto per l’inclinazione della parte superiore del corpo nella stessa direzione di quella inferiore, mentre quella di Guido Reni propone la classica contrapposizione in direzioni opposte con l’aggiunta di una rotazione in avanti della gamba destra che, facendo perno sulla sinistra, appoggia il tallone alla colonna. Alcuni rimandi classici sono presenti nello sfondo realizzato da Domenichino, mentre si riducono alla sola colonna per Guido Reni che, immergendo la figura nell’ombra, si concentra sul chiaroscuro che modella il corpo attraverso una luce artificiale tipicamente caravaggesca, pur se più tenue e dal contrasto meno crudo rispetto al Merisi.

La panoramica sugli anni romani prosegue attraverso lo *Studio per l’Incoronazione dei Santi Cecilia e Valeriano* (1601 circa, Parigi, Museo del Louvre) e *l’Estasi di Santa Cecilia* (1600/01 circa, Dublino, National Gallery)⁶², cui seguono, entrambe provenienti dalla Spagna, una *Santa Caterina d’Alessandria* (1606 circa, Madrid, Museo Nacional del Prado) e una *Santa Cecilia* (1603-05, Patrimonio Nacional, Palacio Real de la Granja de San Ildefonso)⁶³; queste opere testimoniano il successo dell’artista nell’urbe in questo primo decennio che, come è noto, si lega a circostanze storiche ben precise ed importanti rapporti di committenza, tra cui quello con Paolo Emilio Sfondrati a cui sono legate proprio le due opere cecilianie qui esposte che contribuirono, insieme alla pala raffigurante il *Martirio* (1600

⁶¹ B. Eclercy, in *Guido Reni The Divine* 2022, pp. 138-141, cat. 31/32.

⁶² A. Brady, in *Guido Reni The Divine* 2022, pp. 132-135, cat. 27/28.

⁶³ L. Wolk-Simon, in *Guido Reni The Divine* 2022, pp. 152-154, cat. 39/40.

circa, Roma, Basilica di Santa Cecilia in Trastevere), all'accrescimento e alla diffusione della reputazione di Guido oltre la nativa Bologna.⁶⁴

Il *Martirio di Santa Caterina d'Alessandria* (1606 circa, Albenga, Museo Diocesano)⁶⁵ realizzato su commissione del banchiere Ottavio Costa in seguito ad una probabile intercessione di Sfondrati è esposto al centro della sala, agendo da perno per alcune digressioni che, alla luce dei recenti studi e in seguito alla mostra precedentemente analizzata, permettono di riflettere, oltre che sulle rappresentazioni idealizzate e al complesso di commissioni rilevanti per Guido in relazione all'ambiente romano, sulla nuova visione riguardo la tematica del paesaggio, specie all'interno delle opere giovanili dell'artista. La veduta così ricca di dettagli e il drammatico cielo dai toni lividi che contrasta con le candide ali dell'angelo non può che rimandare all'ultimo acquisto della Galleria Borghese: *La Danza Campestre*. La recente espansione del catalogo reniano alla pittura di paesaggio viene infatti sottolineata nelle due pareti retrostanti il *Martirio* dove sono esposti il celebre *Paesaggio con scherzi di amorini* (1603 circa, Milano-Pesaro, Galleria Altomani), già presente all'interno della Loggia del Lanfranco, insieme a due rari esemplari di disegni provenienti dal Louvre, uno dei quali presenta il ricorrente albero dal fusto esile che, quasi come una sorta di "firma", è possibile apprezzare in svariati dipinti dell'artista, tra cui il sopracitato *Paesaggio*⁶⁶.

Sulla parete di destra è esposto il *David con testa di Golia* (1605/06, Orléans, Musée des Beaux-Arts)⁶⁷ che, a differenza dell'esemplare fiorentino esposto nella Galleria Borghese, viene messo a confronto con una tela che raffigura il

⁶⁴ v. M. C. Terzaghi, *Roma 1600-1605. Le occasioni di Guido*, in *Guido Reni a Roma. Il sacro e la natura*, catalogo della mostra (Roma), Venezia, Marsilio Editori, 2022, pp. 28-41.

⁶⁵ A. Röstel, in *Guido Reni The Divine* 2022, pp. 150-151, cat. 38.

⁶⁶ F. Gatta, in *Guido Reni The Divine* 2022, pp. 155-157, cat. 41/42/43.

⁶⁷ C. Dury, in *Guido Reni The Divine* 2022, pp. 144-145, cat. 33.

momento precedente della medesima scena: *David che decapita Golia* (1605-07 circa, Remagen, Arp Museum Bahnhof Rolandseck)⁶⁸. La composizione di quest'ultimo costituisce un caso unico all'interno dell'opera di Guido Reni, suggerendo l'ipotesi di una commissione maggiore della quale, purtroppo, non si hanno informazioni certe⁶⁹. Ciò nonostante, il confronto fra le due opere ci permette di comprendere la complessa e varia cifra stilistica dell'artista osservando le due maniere, completamente differenti, con le quali il pittore si avvicina alla stessa tematica in due momenti cronologicamente vicini fra loro. In entrambe le opere sono presenti le sperimentazioni di luce tipiche delle opere di derivazione caravaggesca realizzate nel primo decennio del Seicento. Nell'esemplare di Orléans i forti chiaroscuri servono a porre l'accento sulla personale interpretazione del soggetto, la cui calma sembra ispirarsi agli atteggiamenti tipici della statuaria antica, in particolare al *Satiro in Riposo* realizzato da Prassitele, opera che Reni ammirò sicuramente a Roma grazie alla replica oggi conservata nei Musei Capitolini; nella tela proveniente da Remagen, invece, i contrasti chiaroscurali enfatizzano la drammaticità del cielo che con le sue nuvole scure mette in risalto la scena del combattimento, la quale emerge da un paesaggio che ricorda vagamente quello presente nel *Martirio di Santa Caterina d'Alessandria*.

Al Servizio dei Borghese: Reni come Pittore di Affreschi (e Progettista) a Roma è il nome della sala che intende analizzare la seconda fase del soggiorno romano dell'artista, focalizzandosi sul periodo che, dal 1607 al 1614, lo vede impegnato come "artista di corte" al servizio di Papa Paolo V Borghese e del cardinal nepote Scipione Borghese. Per la famiglia realizzò diversi progetti di affreschi nel Palazzo Vaticano, San Gregorio Magno, il Palazzo del Quirinale, Santa Maria Maggiore e nel Casino del Palazzo Rospigliosi Pallavicini dove è situata la celebre *Aurora*. In occasione della mostra viene

⁶⁸ A. Röstel, in *Guido Reni The Divine* 2022, pp. 146-147, cat. 35.

⁶⁹ Si tratta di una ipotesi avanzata in: A. Röstel, *Guido Reni The Divine* 2022, pp. 146-147, cat. 35/36.

presentata una selezione dei disegni preparatori per i suoi progetti ad affresco che comprendono studi realizzati a matita e inchiostro e dettagli in carboncino così da rappresentare quest'importante aspetto nell'opera di Reni.

Per tutta la durata del soggiorno romano Guido fece periodicamente ritorno nella città natia dove accettò diverse commissioni fino al definitivo rientro a Bologna avvenuto nel 1614. In questi anni, e fino a circa la metà del secondo ventennio del Seicento, ebbe modo di sviluppare ciò che aveva appreso a Roma, portando ad una piena maturità il suo stile così originale, caratterizzato da figure scultoree d'ispirazione classica, da un'idea di bellezza idealizzata ma con costanti richiami ad un naturalismo di stampo caravaggesco, il tutto senza mai tralasciare gli insegnamenti della tradizione manierista e della cultura paesaggistica nord europea.

Questo complesso periodo della carriera di Guido viene analizzato nella sala intitolata *Back in Bologna: la prima maniera di Reni* dove sono esposti capolavori come *Lot e le Figlie*, già visto nella Sala del Caravaggio della Galleria Borghese, *Susanna e i Vecchioni* (1622/23 circa, Londra, National Gallery)⁷⁰ e la *Conversione di Saul* (1616-19 circa, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial)⁷¹. Quest'ultima opera è stata riconosciuta solo recentemente come autografa ed esposta per la prima volta in quanto appartenente al *corpus* dell'artista; l'opera era presente negli inventari di Villa Ludovisi a Roma nel 1633, descritta come “*una conversione di San Paolo figura intiera, [...], mano di Guido Reni*”, fino al 1664, anno in cui, non essendo più menzionata nel successivo inventario del 1670, fece presumibilmente parte delle opere lasciate in eredità al re spagnolo, Filippo IV, da Niccolò Ludovisi. Una volta in Spagna le attribuzioni passarono da Guercino nel 1681 a Luca Giordano nel tardo Settecento, successivamente

⁷⁰ L. Treves, in *Guido Reni The Divine* 2022, pp. 184-185, cat. 61; Id. pp. 192-193, cat. 66.

⁷¹ B. Eclercy, in *Guido Reni The Divine* 2022, pp. 186-189, cat. 62.

venne attribuita ad un anonimo della scuola bolognese fino al recente riconoscimento in quanto opera autografa, da parte di Gonzalo Redín Michaus⁷².

Di particolare interesse all'interno della sala è anche la serie di disegni preparatori per la pala d'altare di grandi dimensioni che impegnò l'artista per diversi anni: la *Pietà dei Mendicanti* (1613-16) conservata presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna⁷³. I disegni preparatori permettono degli approfondimenti istruttivi circa il processo di pianificazione dell'artista essendo a noi pervenuti in quantità maggiore rispetto a qualsiasi altra opera realizzata da Guido Reni. Gli studiosi non sono concordi sull'ordine di esecuzione dei disegni, tuttavia, secondo quanto riportato da Bastian Eclercy all'interno del catalogo, una delle tre versioni provenienti dal Palazzo Rosso di Genova, *inv. D.1797 (cat. 59)*, è quella che potrebbe essere considerata l'ultima versione, o quantomeno la più vicina all'opera finita; il disegno in questione è l'unico che, come nella composizione della pala, presenta le figure di Carlo Borromeo e della Vergine Maria poste in corrispondenza di un'asse verticale e che presenta una netta separazione fra i due livelli. Differenti sono invece gli atteggiamenti e le pose delle due figure principali che nel disegno ci appaiono entrambe a braccia aperte, quasi a sottolineare una sorta di legame di partecipazione fra le due sfere nei confronti della scena rappresentata e invitando il fruitore a "prendere parte" alla sofferenza, mentre nella pala le due figure assumono una posa più chiusa, portandosi rispettivamente le mani al petto e al ventre, in una composizione maggiormente idealizzata che trasmette al fruitore l'angosciante, e al tempo stesso solenne, sentimento d'impotenza nei confronti del dramma.

Per quanto riguarda invece la recente attribuzione a Guido Reni della *Conversione di Saul*, essa ci permette di ammirare un assoluto capolavoro della sua prima maniera; la composizione si concentra interamente sulle due

⁷² si veda G. R. Michaus, *Guido Reni's 'Conversion of Saul': a newly attributed painting in the Escorial*, in "The Burlington Magazine", CLV, Ottobre 2013.

⁷³ B. Eclercy, in *Guido Reni The Divine 2022*, pp. 180-183, cat. 57/58/59/60.

monumentali figure scosse dall'intervento divino, rappresentato da un fascio di luce dorata che emerge dalle nuvole scure. Le figure interagiscono fra loro in maniera quasi teatrale con pose contorte e piene di tensione accentuando la drammaticità della scena che, in questo caso specifico, viene attenuata dal rosso luminoso del mantello che avvolge il comandante.

Il disegno ricopre un ruolo importante in quest'esposizione non solo per quanto riguarda l'analisi del processo creativo che si cela dietro un'opera, come nel caso della *Pietà dei Mendicanti*, ma anche per fornire esempi, e dunque ulteriori strumenti critici, adatti ad una migliore comprensione ed un maggior apprezzamento della sua arte. Nel catalogo della mostra un saggio viene dedicato, per l'appunto, al disegno di Guido Reni che, nonostante sia un aspetto che fu molto apprezzato dai suoi primi biografi, tra cui Bellori, Malvasia e Passeri, non fu mai riconosciuto come elemento cruciale per la sua arte⁷⁴.

All'interno del percorso, invece, un'intera sala – *Arie di Teste: Studi di Teste e lo "Sguardo verso il Cielo"* – è dedicata a quei disegni e opere che rappresentano il culmine dell'abilità nel disegno di Reni, ovvero le sue teste con lo sguardo rivolto verso l'alto che si contraddistinguono per la loro particolare *Pathosformel* sviluppatasi a partire dalla scultura classica, in particolare dalla testa del *Laocoonte*, del cosiddetto *Alessandro Morente* e della *Niobe*.

Sempre relative agli anni della sua prima maniera sono le opere esposte nella sala successiva: *Bologna's Naked Heroes. The Male Nude*.

Il nudo maschile, a volte combinato con la sua controparte femminile, sembra interessare molto l'artista che in questi anni realizza diverse opere di grande formato con scene prevalentemente tratte dalla mitologia greca, dominate da figure come Ercole, Bacco, Ippomene e Apollo.

⁷⁴ B. Bohn, *Early Writers, Drawing Types and Collecting: Reflections on the Drawings of Guido Reni*, in *Guido Reni The Divine*, catalogo della mostra (Francoforte), Berlino, Hatje Cantz, 2022, pp. 65-70.

Si tratta di opere che si contraddistinguono per la particolare attenzione che l'artista rivolge alle figure protagoniste: le composizioni monumentali e gli atteggiamenti teatrali tipici di Reni sono qui portati all'estremo nella descrizione dei singoli personaggi che, nonostante i corpi tesi e vigorosi, ci appaiono eleganti e aggraziati.

Queste opere, ed in particolare quelle che presentano più di una figura, esprimono al meglio l'ideale di bellezza dell'artista che attraverso la costruzione di un "palco" povero di "oggetti scenici" veicola l'attenzione del fruitore nei confronti della particolare interazione che si insatura fra di esse; ne sono un esempio la grande tela con *Atalanta e Ippomene* (1615-18 circa, Madrid, Museo Nacional del Prado) e quella di piccole dimensioni raffigurante *Bacco e Arianna* (1614-16, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art)⁷⁵. Nella prima le due figure interagiscono attraverso una composizione fortemente artificiale, i cui principi possono essere descritti, in termini retorici, come una combinazione di chiasmo e antitesi. La scena ci appare statica, un istrionico fermo immagine che è in realtà caratterizzato da un forte dinamismo compositivo sviluppato a partire dal punto d'intersezione delle gambe dei due personaggi che, avanzando in direzioni opposte, sembrano prendere parte alla scena in maniera apparentemente disinteressata, fatta esclusione per lo spassionato gesto di Ippomene che, con il braccio teso dietro di lui, si volta in direzione di Atalanta nel preciso istante in cui lei, chinata, sta per cogliere il pomo dorato.

L'ossimoro frutto di queste "interazioni solitarie" è ancora più evidente nel *Bacco e Arianna*; in questo caso Guido Reni non rappresenta il classico corteo trionfale ma esclude qualsiasi altra figura, inserendo i due personaggi in un ristretto "spazio scenico" dove i corpi, modellati come sculture classiche, appaiono isolati come statue. Arianna, turbata per l'abbandono di Teseo, non si è ancora accorta della presenza del dio che indicandosi il cuore, sembra

⁷⁵ H. Aurenhammer, in *Guido Reni The Divine 2022*, pp. 234-235, cat. 96; Id. pp. 240-241, cat. 98.

presagire il forte legame che verrà a crearsi fra i due personaggi, sottolineato ulteriormente da come, in maniera del tutto inconscia, i loro piedi stanno per toccarsi.

A partire dalla fine degli anni venti la tavolozza di Guido Reni diviene molto più luminosa, facendo sì che i dipinti risalenti a quegli anni vennero riconosciuti come appartenenti alla cosiddetta *seconda maniera* di Guido, distinguendoli dai lavori realizzati precedentemente. Piuttosto che come un cambiamento di stile, è più corretto considerare questa *seconda maniera* come un'evoluzione di stile, specie nei confronti della colorazione e dell'applicazione maggiormente libera della pittura, dovuta in parte, stando a quanto affermato da Malvasia, all'incremento dell'utilizzo del bianco da parte dell'artista, così da prevenire l'annerimento della superficie pittorica, problema che poté notare nelle opere più vecchie di altri artisti.

Tavolozza Chiara e Luce Divina: La Seconda Maniera di Reni – questa sala raccoglie opere caratterizzate da uno splendore senza precedenti e tonalità argentate, adatte alla rappresentazione di scene in cui vediamo irrompere dall'alto una luce divina: ne sono un esempio *La Visione di Sant'Andrea Corsini* (1629/30, Firenze, Galleria degli Uffizi), *la Maddalena Penitente* (1631-33 circa, Roma, Gallerie Nazionali, Palazzo Barberini), *l'Apparizione dell'angelo a san Girolamo* (1635-37 circa, Detroit, Detroit Institute of Arts) e il *Cristo Crocifisso* (1636, Modena, Galleria Estense)⁷⁶, così suggestivo nella sua bellezza senza macchia nonostante sia isolato da qualsiasi contesto narrativo per la quasi totale assenza di figure o dettagli.

Nell'esibizione, come per il disegno, particolare attenzione viene rivolta all'arte dell'incisione, a cui è dedicata una sala: *Guido Reni invenit. L'Opera d'Incisione*.

⁷⁶ A. Rentsch, in *Guido Reni The Divine* 2002, pp. 252-255, cat. 104; Id. pp. 256-257, cat. 109; C. Puglisi, pp. 258-259, cat. 110; B. Eclercy, pp. 264-267, cat. 114.

L'incisione è una pratica che Guido Reni svolse per tutta la durata della sua carriera, producendo approssimativamente quaranta incisioni di cui sia ha la certezza circa la loro autografia; lo Städel Museum possiede stampe della maggior parte di esse e, congiuntamente al saggio presente nel catalogo⁷⁷, si pone l'obiettivo di analizzare quest'aspetto, escluso dalle maggiori monografiche sull'artista dell'ultimo secolo, così da far emergere un importante pezzo del puzzle e confutare, attraverso la disamina dei lavori personali e della rete di collaboratori coinvolti nella produzione, la nozione comune che l'incisione svolse solamente un ruolo secondario nei confronti dell'opera di Guido Reni⁷⁸.

Il percorso si chiude con una serie di dipinti risalenti agli ultimi anni della sua vita, alcuni dei quali menzionati nell'inventario delle sue proprietà del 1642. *Non finito: Gli Ultimi Lavori di Reni* è la sala che espone dipinti in diversi stati d'esecuzione come una versione di *Salome con la Testa di San Giovanni Battista* (1638-42, Chicago, The Art Institute of Chicago)⁷⁹ e le due differenti versioni della *Madonna con Bambino e San Giovanni Battista* (1640-42)⁸⁰ provenienti dalla Fondazione Roberto Longhi a Firenze e dal J. Paul Getty Museum di Los Angeles. Un'ultima riflessione riguardo la volontarietà o meno di questi differenti stati di avanzamento è quella che accompagna il visitatore all'uscita che può ancora una volta intuire da queste opere il processo creativo dell'Antico Maestro, gli ultimi esempi della sua pittura che attraverso un costante affinamento della tecnica è divenuta un soffio di colore, svincolato rispetto alla forma.

⁷⁷ M. Aresin, *Aussi légère que spirituelle: Guido Reni and Printmaking*, in *Guido Reni The Divine*, catalogo della mostra (Francoforte), Berlino, Hatje Cantz, 2022, pp. 75-86.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ C. Puglisi, in *Guido Reni the Divine 2022*, pp. 298-299, cat. 158.

⁸⁰ B. Eclercy, in *Guido Reni The Divine 2022*, pp. 304-307, cat. 161/162.

Madrid: Guido Reni e la Spagna del Siglo de Oro.

Il primo capitolo ripercorre la fortuna critica di Guido Reni mostrando come, a partire dal Settecento, essa crebbe a livello internazionale anche se, di fatto, non fu mai limitata all'Italia per via dell'interesse che le sue opere suscitavano fin dal principio nei visitatori, permettendogli così di ottenere importanti commissioni da parte delle più importanti corti europee, tra cui quelle di Madrid, Parigi e Londra. Il Maestro bolognese raggiunse dunque l'apice del successo durante il Neoclassicismo in seguito al quale, per via dell'ascesa del Romanticismo e l'avvento del diciannovesimo secolo, l'apprezzamento nei confronti della sua arte, caratterizzata da estrema delicatezza e precisione nella tecnica, calò drasticamente. A distanza di oltre un secolo, ed in seguito all'eccellente lavoro svolto da Cesare Gnudi nel 1954, avrà inizio il successivo momento di fervore e riscoperta nei confronti dell'artista che si estese anche alla Spagna dove, pur se in maniera tardiva e in un certo senso più 'tiepida', Guido Reni fu uno dei protagonisti della mostra incentrata sui *Dipinti Italiani del Diciassettesimo Secolo*, ospitata dal Casón del Buen Retiro nel 1970.

Nella presentazione al catalogo della mostra⁸¹ Miguel Falomir Faus, direttore del Museo Nacional del Prado, riconosce come la fama e il prestigio di cui godette in vita Reni possano apparirci remoti per via degli ideali estetici e religiosi a cui sono associati; tuttavia, ritiene che un grande artista sia colui in grado di trascendere dalle attuali circostanze coinvolgendo i fruitori di ogni periodo. Per questi motivi, il Museo, ritenendo il nostro tempo favorevole per una rilettura del suo genio, si unisce alla più recente rivalutazione dell'artista, ospitando una monografica con l'intento di approfondire il legame che sussiste tra l'artista e la città, focalizzandosi sul collezionismo delle sue opere

⁸¹ *Guido Reni*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado, 28 marzo – 9 luglio 2023), a cura di D. García Cueto, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2023.

nel corso del diciassettesimo secolo e sulla loro influenza nelle opere dei pittori del Siglo de Oro.

Nel saggio a cura di David García Cueto⁸² vengono approfondite le connessioni tra Guido Reni e la Spagna a partire dalle prime tele che raggiunsero Madrid durante il regno di Filippo III (1598-1621), risultando, in seguito, fra le opere più collezionate dalla Corona Spagnola durante il regno di Filippo IV (1621-1665) grazie all'educazione impartita al Re negli anni precedenti la sua ascesa al trono da parte di Juan Bautista Maíno (1581-1649) che, stando alle parole del pittore aragonese Jusepe Martínez (1600-1682) nel suo *Discursos practicables* (circa 1675), fu pupillo e amico di Annibale Carracci a Roma, nonché compagno del giovane Guido Reni⁸³.

Anche la presenza di Giovanni Battista Crescenzi (1577-1635) presso la corte spagnola fu determinante in quegli anni; l'aristocratico, pittore e architetto romano divenne consulente artistico della Corona, contribuendo a rafforzare la connessione tra Reni e la Spagna. Probabilmente fu tramite Crescenzi che a Roma, nel 1627, venne commissionata, da parte dell'ambasciatore spagnolo Íñigo Vélez de Guevara, la tela raffigurante il *Ratto di Elena* (1631, Parigi, Musée du Louvre, Inv. 539). Nonostante l'opera non arrivò mai a Madrid a causa di alcune vicissitudini tra il pittore e il rappresentante della Corona spagnola a Roma⁸⁴, un'altra commissione per conto della corte spagnola giunse invece a buon fine: un'*Immacolata Concezione* realizzata per l'Infanta Maria Ana, sorella di Filippo IV, esposta in mostra (cat. 55). Successivamente a questi primi eventi aumentò considerevolmente la quantità di lavori autografi posseduti dalla Corona e nel territorio spagnolo; molti furono

⁸² D. García Cueto, *Guido Reni, a bolognese genius for Golden Age Spain*, in *Guido Reni*, catalogo della mostra (Madrid), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2023, pp. 15-29.

⁸³ *Ivi*, p. 20.

⁸⁴ Sulle vicissitudini riguardanti le prime commissioni da parte della Corona spagnola a Guido Reni si veda: García Cueto, *Guido Reni, a bolognese genius for Golden Age Spain*, pp. 15-29; S. Pierguidi, *Viceroy, ambassadors, agents, theologians: thirty years of (stormy) relations between Guido Reni and Spain*, in *Guido Reni*, catalogo della mostra (Madrid), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2023, pp. 79-91.

acquistati – è il caso *dell'Atalanta e Ippomene* e la *Conversione di Saul* – e utilizzati come regali diplomatici nel diciassettesimo secolo. Alcuni di questi dipinti, specialmente quelli posseduti dalla Chiesa, furono ampiamente copiati, entrando a far parte del repertorio adottato come metodo di apprendimento nelle botteghe del tardo Settecento, influenzando così diversi artisti spagnoli.

L'esposizione si sviluppa attraverso undici sezioni che, oltre a proporre alcuni paralleli con opere di artisti spagnoli, seguono le principali vicende biografiche del Maestro bolognese e si intrecciano con le tematiche ricorrenti nei suoi dipinti, instaurando continui dialoghi con le opere dei suoi maestri che evidenziano la mano delicata, quasi miniaturista, di Reni; costanti sono anche i richiami alle opere scultoree classiche e barocche come quelle realizzate da Alessandro Algardi, Tommaso Fedele e Giovan Battista Morelli. Si tratta dunque della rilettura di un pittore che, nonostante oggi non sia più così noto e popolare, presenta una forte e antica connessione con la Spagna.

Il percorso espositivo al Museo Nacional del Prado.

Il nome della prima sala – *Io, Guido Reni, Bologna* – è simile a quello che, ispirandosi ad un disegno con diversi studi anatomici ed alcune firme di prova (circa 1600, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Inv. 1587 F r.), introduceva al percorso dello Städel Museum⁸⁵. L'importanza della città d'origine del pittore viene ulteriormente sottolineata dalla riproduzione dell'affresco raffigurante la pianta cartografica di Bologna che Lorenzo Sabatini realizzò, su commissione di papa Gregorio XIII, per la decorazione della Sala Bologna in Vaticano, costruita in occasione del Giubileo del 1575. Ad accogliere il visitatore troviamo esposto sulla parete frontale il tondo allegorico raffigurante *L'unione del Disegno e del Colore* (1624-25, Parigi,

⁸⁵ M. Aresin, in *Guido Reni The Divine* 2022, pp. 92-93, cat. 3.

Museo del Louvre)⁸⁶ dove le due figure giovanili si uniscono in un abbraccio ‘fraterno’ che rappresenta un principio inviolabile dell’arte di Guido Reni. L’immagine dell’artista ci viene invece restituita dall’*Auto-ritratto* (1595-97, Londra, collezione privata) che, stando ad una lettera presente sul retro della tela⁸⁷, raffigura l’artista in età giovanile, con il mantello avvolto sul braccio e in una posa che trasmette orgoglio e fierezza quasi a voler anticipare lo status che avrebbe raggiunto attraverso il successo della sua arte.

Nella seconda sala – *La strada per la perfezione* – sono esposte sulla parete sinistra e su quella frontale rispetto l’ingresso tre tele di proprietà del Prado: *Abramo e tre Angeli* (circa 1578-85, Madrid, Museo Nacional del Prado) di Denys Calvaert e *La Visione di San Francesco* (circa 1601-03, Madrid, Museo Nacional del Prado) e *l’Assunzione della Vergine* (1588-90, Madrid, Museo Nacional del Prado)⁸⁸, rispettivamente di Ludovico e Annibale Carracci.

Dopo aver osservato le opere dei suoi maestri, è possibile voltarsi ed apprezzare tre dipinti di Guido Reni rappresentanti *l’Assunzione della Vergine* (circa 1598-99, Francoforte, Städel Museum), *l’Assunzione e Coronazione della Vergine* (circa 1602-03, Madrid, Museo Nacional de Prado) e la *Coronazione della Vergine* (circa 1607, Londra, National Gallery)⁸⁹; viene riproposto, pur se in maniera ridotta, il confronto che allo Städel Museum intendeva analizzare l’evoluzione dello stile di Reni intorno ad un tema che il pittore bolognese ha sviluppato nel corso della sua intera carriera. Il Prado sceglie di esporre tre declinazioni realizzate negli anni giovanili, quelli intorno al 1600, così da permettere di individuare alcuni

⁸⁶ L. Pericolo, in *Guido Reni 2023*, pp. 145-148, cat. 2.

⁸⁷ Si veda L. Pericolo, in *Guido Reni 2023*, pp. 142-144, cat. 1

⁸⁸ A. Diéguez-Rodríguez, in *Guido Reni 2023*, pp. 154-156, cat. 4; L. Pericolo, pp. 156-161, cat. 5/6.

⁸⁹ B. Eclercy, in *Guido Reni 2023*, pp. 162-164, cat. 7; R. Japón, pp. 164-169, cat. 8/9.

richiami alla pittura dei suoi maestri nonostante in quegli anni, come è stato evidenziato a Francoforte, Guido Reni aveva già intrapreso il suo personale percorso di emancipazione artistica dalla scuola dei Carracci; inoltre, l'*Assunzione* di proprietà del Prado fu uno dei primi dipinti del Maestro a far parte della Reale collezione spagnola durante il regno di Filippo III. Si pensa che il dipinto fu inviato come regalo da parte del cardinale Camillo Borghese all'imperatrice Maria d'Austria insieme ad un '*Orazione nell'orto* dello stesso artista; tuttavia, Stefano Pierguidi ha recentemente suggerito che entrambi i dipinti furono affidati al nipote di Camillo, il cardinale Scipione Borghese, che li donò a Juan Alonso Pimentel de Herrer, viceré del Regno di Napoli dal 1603 al 1610, per consegnarli al re⁹⁰.

Un ultimo confronto prima di procedere nella sala successiva viene proposto proprio tra la sopracitata *Orazione di Cristo nell'orto di Getsemani* (circa 1607, Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales) e la versione, di cui è un'esatta replica, proveniente dal Musées de Sens⁹¹.

Nella terza sala – *A Roma: tra Raffaello e Caravaggio* – viene approfondita quella breve fase sperimentale caratterizzata da una serie di opere, realizzate nel primo decennio del Seicento, in cui sono evidenti i rimandi all'arte classica e a Raffaello e sono inevitabili i confronti con Caravaggio, e che culmina con il capolavoro, esposto sulla parete frontale, raffigurante il *Massacro degli Innocenti* (1611, Bologna, Pinacoteca Nazionale di Bologna)⁹².

All'ingresso due oli su rame raffigurano rispettivamente *il Martiro di Sant'Apollonia* (circa 1600-3, Madrid, Museo Nacional del Prado) e *Sant'Apollonia in preghiera* (circa 1600-3, Madrid, Museo Nacional del

⁹⁰ Si veda Pierguidi, *Viceroy, ambassadors, agents, theologians...*, pp. 79-91.

⁹¹ C. García-Frías Checa, in *Guido Reni 2023*, pp. 174-178, cat. 11/12.

⁹² M. Cavalli, in *Guido Reni 2023*, pp. 199-202, cat. 20.

Prado)⁹³ e ci permettono di comprendere la delicatezza della mano di Reni che, quasi come un miniaturista, dimostra di essere un degno allievo del fiammingo Calvaert, capace di curare i più piccoli dettagli di ogni soggetto. Sulle pareti laterali rispetto il *Massacro degli Innocenti* vengono proposti due differenti confronti con le opere di Guido Reni: quello inevitabile e ormai canonico con Caravaggio, ed il più insolito con l'artista spagnolo Jusepe de Ribera. Il primo si instaura fra il *David che decapita Golia* (1605-07 circa, Remagen, Arp Museum Bahnhof Rolandseck), precedentemente esposto a Francoforte, e l'inusuale, nonché una delle meno popolari, versione del *David con la Testa di Golia* di Caravaggio (circa 1600, Madrid, Museo Nacional del Prado)⁹⁴. Il secondo, invece, vede esposti il *San Sebastiano* di Guido Reni (circa 1619, Madrid, Museo Nacional del Prado) al fianco dell'omonima tela di Jusepe de Ribera (1617, Osasuna, Antigua Colegiata de Osasuna)⁹⁵; proprio riguardo a Ribera, è interessante la testimonianza di Giulio Mancini che nelle sue *Considerazioni sulla pittura* (circa 1617-21) afferma: «egli [Ribera] è molto stimato dal Signor Guido, ne apprezza molto la risolutezza e il colore, che è nello stile di Caravaggio, ma più cupo e feroce»⁹⁶. Un documento del 6 aprile 1614, inoltre, riporta che Guido, Ribera, e altri membri dell'Accademia di San Luca impegnarono cento scudi ciascuno per la costruzione della chiesa consacrata al santo patrono dell'accademia; Guido fu probabilmente a Roma nel periodo compreso fra il gennaio e l'ottobre 1614, e fu presumibilmente durante questi mesi che espresse il suo apprezzamento per Ribera a Mancini. Nel 1621 Reni passò alcuni mesi a Napoli dove, con ogni probabilità, incontrò nuovamente Ribera⁹⁷. Il dipinto

⁹³ R. Japón, in *Guido Reni* 2023, pp. 180-184, cat. 13/14.

⁹⁴ M. C. Terzaghi, in *Guido Reni* 2023, pp. 184-186, cat. 15; pp. 190-192, cat. 17.

⁹⁵ R. Japón-L. Pericolo, in *Guido Reni* 2023, pp. 193-198, cat. 18/19.

⁹⁶ Mancini-Marucchi (1956, cit. in Japón-Pericolo 2023: 193).

⁹⁷ R. Japón-L. Pericolo, in *Guido Reni* 2023, pp. 193-194, cat. 18: 193.

di Ribera rivela forti connessioni con l'omonimo soggetto reniano, tuttavia, tutte le versioni del soggetto realizzate da Guido non possono essere datate prima del 1619, e per allora Ribera aveva già realizzato la sua opera per Osuna. È poco probabile che Reni abbia potuto vedere l'opera di Ribera prima del 1621, lasciando aperta la questione su chi abbia ispirato l'altro e che necessita un ulteriore approfondimento dato che le affinità fra i due artisti sono fondamentali per la comprensione dell'evoluzione della loro rispettiva arte⁹⁸.

Nella quarta Sala – *La bellezza del corpo divino* – viene approfondita la capacità dell'artista nell'avvicinare l'osservatore alla sfera divina, realizzando figure sacre che il Malvasia descrive come 'divinità umanizzate'. Per questi motivi Reni si è rivelato essere un notevole interprete per le scene tratte dalla vita e la Passione di Cristo, presentandolo come uomo dalla grandiosa bellezza fisica in grado di possedere allo stesso tempo un'anima divina. Questo aspetto della sua arte viene indagato attraverso l'esposizione di capolavori come la giovanile, quasi 'caravaggesca', tela raffigurante il *Cristo alla Colonna* (circa 1604, Francoforte, Städel Museum)⁹⁹ e le più mature rappresentazioni della *Circoncisione* (1636, Siena, Chiesa di San Martino), la *Crocifissione* (1636, Modena, Gallerie Estensi) e due versioni dell'*Ecce Homo*¹⁰⁰.

Le tematiche evangeliche hanno permesso all'artista di esplorare una fase cruciale dello sviluppo umano come la transizione fisica dall'adolescenza all'età adulta che, in occasione della mostra, può essere indagata dal visitatore

⁹⁸ *Ivi*, p. 194.

⁹⁹ M. C. Terzaghi, in *Guido Reni 2023*, pp.215-217, cat. 25.

¹⁰⁰ G. Iseppi, in *Guido Reni 2023*, pp. 204-206, cat. 21; A. Mazza, pp. 232-234, cat.32; M. García Luque, pp. 220-222, cat. 27; A. González Mozo, pp.222-227, cat. 29.

grazie alle tre versioni del *San Giovanni Battista* provenienti rispettivamente da Salamanca, Londra e Bologna¹⁰¹.

Nella quinta sala – *Il potere dei santi e la bellezza dell'età matura* – le opere esposte permettono al fruitore di apprezzare la particolare abilità di Reni nel produrre scene commuoventi che, facendo eco al sentimento religioso della società barocca, si rivelano particolarmente efficaci per le rappresentazioni delle vite dei santi, sia individualmente che come parte di composizioni più elaborate. La sua abilità nel costruire narrazioni agiografiche viene immediatamente presentata al pubblico attraverso la grandiosa pala del *Trionfo di Giobbe* (1636, Parigi, Cattedrale di Notre-Dame)¹⁰² dove le molteplici figure secondarie mettono in risalto la figura del santo piuttosto che minimizzarla. Tuttavia, Reni riesce a proiettare tutta la sua sensibilità proprio nelle singole composizioni di santi, apostoli, evangelisti o ascetici come i *Santi Pietro* (1633-34, Madrid, Museo Nacional del Prado), *Paolo* (1633-34, Madrid, Museo Nacional del Prado) e *Luca* (circa 1625, Madrid, Fundación Casa de Alba, Palacio del Liria)¹⁰³, e nelle composizioni che si concentrano su due personaggi e la loro interazione come *l'Apparizione dell'angelo a San Girolamo* e la *Conversione di Saul*¹⁰⁴.

La sesta sala – *Le anatomie sovrumane di divinità ed eroi* – è costituita da un ridotto spazio laterale rispetto alla precedente ed evidenzia l'interpretazione della scultura classica nell'arte di Guido Reni. La città di Roma fornì al pittore bolognese gli stimoli necessari per lo sviluppo di una personale

¹⁰¹ L. Pericolo- Á. Rivas Albaladejo, in *Guido Reni 2023*, pp. 207-210, cat. 22; L. Pericolo, pp. 210-215, cat. 23/24.

¹⁰² G. Iseppi, in *Guido Reni 2023*, pp. 264-266, cat. 44.

¹⁰³ R. Japón, in *Guido Reni 2023*, pp. 236-243, cat. 33/34/35.

¹⁰⁴ L. Pericolo, in *Guido Reni 2023*, pp. 256-258, cat. 41; C. García-Frías Checa, pp. 253-255, cat. 40.

interpretazione dell'anatomia umana, ricca di richiami alle opere dei Maestri del passato e alla statuaria antica come gli affreschi di Michelangelo nella Cappella Sistina e il Torso del Belvedere; di quest'ultimo è presente una copia nella sala che, insieme alla scultura del *Giove vittorioso* realizzata da Algardi¹⁰⁵, stimolano un confronto fra le due tecniche artistiche, mettendo in evidenza le similitudini con la resa pittorica della *Caduta dei Giganti* (1637-40, Pesaro, Palazzo Mosca) e *l'Ercole e Hydra* (circa 1620-25, Firenze, Galleria degli Uffizi) di Guido Reni¹⁰⁶. Nella sala è esposta anche una tela di Francisco de Zurbarán raffigurante *Ercole e Cerbero* (1634, Madrid, Museo Nacional del Prado)¹⁰⁷ parte di un ciclo di dieci dipinti conservati dal Prado che sembrerebbe in qualche modo connesso alla serie di opere, realizzate dal Maestro bolognese tra il 1617 e il 1621 per Ferdinando Gonzaga, raffiguranti le fatiche di Ercole. Alcune di queste similitudini, specialmente per quanto riguarda l'uso del colore, sono più evidenti se confrontate con *l'Ercole che uccide l'Idra di Lerna* esposto al Louvre; tuttavia, bisogna ricordare che, pur se ovvie le influenze reniane dovute alle numerose copie e originali che circolavano in Spagna, queste similitudini fra Reni e Zurbarán sono riconducibili ad un ambiente comune piuttosto che ad una connessione diretta fra i due artisti.

La settima sala – *Maria, il divino reso umano* – indaga la sensibile interpretazione reniana tipica dei dipinti che, riflettendo la sua fervente devozione, hanno permesso l'avvicinamento della Vergine all'osservatore come una delle più belle idealizzazioni umane di un essere divino.

Fra i migliori esempi di questa pittura spiccano alcuni dipinti realizzati successivamente agli anni venti del Seicento come *l'Annunciazione* (1629,

¹⁰⁵ G. Extermann, in *Guido Reni 2023*, pp. 272-273, cat. 46.

¹⁰⁶ L. Pericolo, in *Guido Reni 2023*, pp. 268-271, cat. 45; C. Gnoni Maravelli, pp. 276-278, cat. 48.

¹⁰⁷ E. Lamas, in *Guido Reni 2023*, pp. 278-280, cat. 49.

Ascoli Piceno, Musei Civici) e la *Vergine della sedia* (1624-25, Madrid, Museo Nacional del Prado)¹⁰⁸, in passato appartenuta alla collezione reale spagnola. Riguardo a quest'ultima non è ancora chiaro chi l'abbia commissionata e in che momento entrò a far parte della collezione reale; non risulta alcuna traccia del dipinto nell'inventario dell'Alcázar del 1636 e nemmeno nell'inventario del 1647 dei beni e gioielli della regina consorte Elisabetta di Francia (1602-1644). Presumibilmente la tela entrò a far parte della collezione reale intorno al 1650 insieme ad altri dipinti religiosi che il re inviò al monastero del El Escorial come parte del programma di decorazione intrapreso da Diego Velázquez¹⁰⁹. Il capolavoro, oltre a costituire un ulteriore esempio di sensibilità nei confronti della figura religiosa, permette ancora una volta di apprezzare la straordinaria capacità del pittore bolognese di riflettere, assimilare e rielaborare con estrema naturalezza ed eleganza i modelli artistici a cui fa riferimento; l'insolita posa del Bambino, in piedi fra le gambe della Vergine, rimanda a quella della *Madonna di Bruges* (1503-1505, Bruges, Chiesa di Nostra Signora) di Michelangelo a cui il pittore, non avendola mai vista, si ispirò indirettamente attraverso le interpretazioni di Raffaello, Annibale Carracci e Parmigianino¹¹⁰. Reni è qui in grado di preservare elementi della tradizione scultorea michelangiolesca coniugandoli contemporaneamente con alcune caratteristiche del suo linguaggio pittorico come lo sguardo della Vergine che, rivolto al Bambino piuttosto che all'osservatore, sottolinea la natura mediatrice del suo ruolo all'interno della scena.

Una più forte connessione con la Spagna è quella che viene evidenziata nel confronto fra le due tele rappresentanti l'*Immacolata Concezione*¹¹¹. Nel

¹⁰⁸ G. Iseppi, in *Guido Reni 2023*, pp. 284-286, cat. 51; B. Bassegoda, pp. 287-289, cat. 52.

¹⁰⁹ Per i dipinti in questione si veda: B. Bassegoda, in *Guido Reni*, catalogo della mostra (Madrid), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2023, p. 287, cat. 52.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ R. Japón, in *Guido Reni 2023*, pp. 295-300, cat. 55/56.

saggio a cura di Stefano Pierguidi, presente all'interno del catalogo¹¹², vengono approfondite le vicende riguardanti la commissione e l'inclusione all'interno della collezione reale spagnola della versione realizzata da Guido Reni (1627, New York, *The Metropolitan Museum of Art*) per l'Infanta Maria Anna di Spagna, sorella di Filippo IV. Il modello di Reni si diffuse rapidamente ispirando le composizioni di diversi artisti spagnoli come Bartolomé Esteban Murillo, di cui è esposta *l'Immacolata Concezione dell'Escorial* (circa 1665, Madrid, Museo Nacional del Prado). Anche Murillo, partendo dal modello di Reni, riesce a creare un'immagine devozionale di grande successo grazie all'adozione di un approccio più naturalistico e all'introduzione di alcune caratteristiche distintive in modo da renderla più adatta ai gusti del pubblico spagnolo; la sua è una sintesi fra la tradizione iconografica della scuola di Siviglia e alcuni lavori realizzati da Maestri italiani. A Guido Reni sono facilmente riconducibili la posa e l'espressione della Vergine, mentre per quanto riguarda l'introduzione di certi elementi, come i piedi interamente coperti dal mantello, sono dovuti alla volontà di interagire in maniera più diretta con il pubblico spagnolo garantendo un maggior decoro che ne rispettasse l'impeto devozionale.

Corpi e desiderio: la sensualità dei nudi. L'ottava sala del percorso del Prado indaga la bellezza dei nudi che nelle rappresentazioni di Guido Reni sono il risultato combinato di studi dal vero e studi sulle statue antiche. La bellezza idealizzata dei corpi, la resa scultorea delle muscolature e la teatralità delle interazioni fra i personaggi, emergono maggiormente nelle rappresentazioni tratte dalla mitologia classica come la serena composizione del *Bacco e Arianna* (circa 1617-19, Collezione Privata) posta in netto contrasto con la forza espressiva dell'*Apollo e Marsia* (circa 1621, Tolosa, Musée des Augustins)¹¹³ presenti sulla parete d'ingresso alla sala.

¹¹² Si veda Pierguidi, *Viceroy, ambassadors, agents, theologians...*, pp. 79-91.

¹¹³ M. Natale, in *Guido Reni 2023*, pp. 305-308, cat. 58; L. Pericolo, pp. 302-304, cat. 57.

Al centro della sala, entrambe di proprietà del Prado, una scultura raffigurante una *Venere accovacciata* e una il dio *Ipno* a figura intera¹¹⁴, mancanti le braccia; le due statue costituiscono un chiaro riferimento alle pose e le espressioni delle ultime due opere esposte in sala, assoluti capolavori di Guido Reni. Si tratta delle due versioni della grande tela raffigurante *Atalanta e Ippomene* di proprietà del Prado (circa 1618-19 Madrid Museo Nacional del Prado) e del Museo di Capodimonte (circa 1618-25, Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte)¹¹⁵ che, come è stato possibile evidenziare sia nella mostra della Galleria Borghese, dove la versione di Capodimonte dialogava con il gruppo scultoreo del *Ratto di Proserpina* di Bernini, sia presso lo Städel Museum, dove la versione del Prado era esposta nella sala che celebra il nudo maschile, presentano numerosi richiami alle espressioni dell'arte classica, specialmente nelle due figure sul larga scala che occupano il primo piano del dipinto. Sebbene la fonte letteraria principale per l'opera sia Ovidio, numerose ed eterogenee sembrano essere le fonti figurative di quest'insolita composizione in cui Guido Reni, distaccandosi dal racconto presente nelle *Metamorfosi*, porta l'attenzione dell'osservatore sulla forte tensione dei due corpi che, contrapposta alla calma espressa dai volti dei due personaggi, spiazza e confonde l'osservatore. Questa personale interpretazione dell'episodio sembra riflettere la moderna rilettura cristiana del mito che, associando la figura di Atalanta a quella di Eva, diviene manifesto della tentazione per il peccato con la figura di Ippomene che, attraverso il gesto del braccio, comunemente associato al rifiuto, ne rappresenterebbe invece la conscia resistenza.

La versione del Prado, inoltre, è stata recentemente restaurata permettendo di rivalutare il trattamento dell'orizzonte da parte di Reni e mostrando come il deterioramento del pigmento utilizzato per il cielo abbia irreversibilmente scurito la composizione; il restauro ha anche confermato che Guido applicò

¹¹⁴ M. Arias Martínez, in *Guido Reni 2023*, pp. 308-312, cat. 59/60.

¹¹⁵ D. García Cueto, in *Guido Reni 2023*, pp. 313-320, cat. 61/62.

delle sottili pennellate bianche – oggi quasi del tutto perdute – sulle nuvole, rendendole più soffici nel loro aspetto. Considerando queste alterazioni nel tempo è possibile concludere che in origine il dipinto non fu concepito per essere considerato di stampo ‘caravaggesco’, ma doveva apparire molto più luminoso e affine al dipinto di *Bacco e Arianna* che realizzò all’incirca negli stessi anni. Quest’ipotesi è stata confermata da una delle prime copie conosciute risalente al diciassettesimo secolo, un olio su rame di piccole dimensioni di proprietà della Galleria degli Uffizi di Firenze (Inv. 1890 n. 9983)¹¹⁶, in cui non riscontriamo l’illuminazione artificiale presente nella tela del Prado. Gli studi tecnici realizzati in occasione della mostra hanno inoltre confermato che l’esecuzione fu, fin dall’inizio, precisa e sicura, lasciando presumere che l’artista abbia utilizzato dei cartoni preparatori. Per quanto riguarda il dibattito su quale delle due versioni sia l’originale, le ricerche appena menzionate e il confronto visuale fra le due opere sembrano avvalorare la teoria di Pepper secondo cui la versione del Prado sia l’originale, ciononostante non si esclude che la tela di Capodimonte possa comunque essere una ripetizione autografa realizzata qualche anno più tardi.

Un’ulteriore approfondimento sulla resa dei corpi nell’arte di Guido Reni è quello proposto nella piccola sala laterale che, attraverso dipinti di putti e cherubini, si concentra sull’interesse tipicamente barocco nella resa dei corpi infantili. *Nel reame di Cupido: scherzi, amore, e tenerezza* – è la sala che espone il *Paesaggio con scherzi di amorini*, il *Cupido con un arco* e *l’Amor sacro e Amor profano* di Guido reni¹¹⁷, in dialogo con ulteriori esempi scultorei e pittorici di mano di Guercino, Tommaso Fedele e Alessandro Algardi.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 316.

¹¹⁷ L. Pericolo, in *Guido Reni 2023*, pp. 322-324, cat. 63; L. Beaven, pp. 324-326, cat. 64; P. Boccardo, pp. 330-332, cat. 67.

La decima sala del Prado – *Carne e drappeggi* – espone quei dipinti di Santi, Dei ed Eroine dell’antichità che conobbero un elevato successo nell’Europa di quei tempi. L’intensa espressività derivata dalle statue antiche unita agli eleganti drappeggi che contrastano con gli incarnati chiari e lisci caratterizzano queste opere in grado di emanare una sensualità enigmatica, fredda ma accattivante, che Guido ripete svariate volte e in diverse declinazioni per incontrare l’elevata domanda del mercato. Tra le opere esposte in sala, degne di nota sono sicuramente quelle raffiguranti la *Toeletta di Venere* (1622-23, Londra, National Gallery); una *Cleopatra* (1621-26, Madrid, Museo Nacional del Prado); *Salome con la testa di San Giovanni Battista* (circa 1635, Roma, Gallerie Nazionali d’Arte Antica-Galleria Corsini) e una *Salome che riceve la testa di San Giovanni Battista* (circa 1638-42, Chicago, The Art Institute of Chicago)¹¹⁸. Quest’ultima, realizzata negli ultimi anni di vita del pittore, è stata esposta nell’ultima sala del percorso a Francoforte, essendo parte della serie di opere considerate non finite dall’artista in cui si riscontra un progressivo svincolamento del colore dalla forma.

A Madrid invece, nell’ultima sala del percorso – *Denaro, materia, e spirito: gli ultimi anni di Reni e il non finito* – gli esempi di quest’ultima fase pittorica sono forniti da opere come *La Flagellazione* (circa 1638-42, Bologna, Pinacoteca Nazionale) e *l’Anima Beata* (circa 1638-42, Roma Musei Capitolini)¹¹⁹, mentre la possibilità di comprendere il processo creativo del maestro viene suggerita dal confronto fra due versioni della *Susanna e i Vecchioni*, una realizzata nei primi anni venti e l’altra, non finita, risalente al 1640-42¹²⁰.

¹¹⁸ L. Pericolo, in *Guido Reni 2023*, pp. 348-350, cat. 74; Id., pp. 362-370, cat. 79/81/82.

¹¹⁹ L. Pericolo, in *Guido Reni 2023*, pp. 400-402, cat. 94; Id., pp. 405-407, cat. 96.

¹²⁰ L. Pericolo, in *Guido Reni 2023*, pp. 388-391, cat. 89/90.

Capitolo 3

Alcune conclusioni: Guido Reni si è riscattato?

Nei capitoli precedenti sono state analizzate tre esposizioni che hanno avuto luogo tra il 2022 ed il 2023 rispettivamente a Roma, Francoforte e Madrid. La decisione di prendere in considerazione proprio queste tre mostre, oltre ad un personale interesse nei confronti dell'opera di Guido Reni, è dovuta principalmente al desiderio di riabilitazione della fama del pittore che è stato espresso in ogni esposizione che lo ha riguardato; ognuna di queste mostre, se presa singolarmente, sembra ambire ad essere l'esecutrice di una volontà condivisa che ha accompagnato la moderna storia espositiva del Maestro bolognese. Questo intento, continuamente riproposto a partire dagli anni cinquanta fino ad oggi, quasi come se fosse una vera e propria necessità, sollecita una considerazione critica di questi eventi con l'intento di comprendere a che punto sia giunto questo processo di rivalutazione dell'artista, se si possa considerare concluso oppure se vada ritenuto irrealizzabile. Rispondere a questa domanda è una questione complessa ed il fatto che questi dubbi riguardo la sua fortuna critica si ripresentino di continuo è forse dovuto al fatto che, quantomeno al momento attuale, non è possibile fornire una risposta univoca. Nella breve analisi della fortuna critica di Guido Reni è stato evidenziato come la sua fama abbia avuto alti e bassi e come nel corso dell'ultimo secolo si sia cercato costantemente di restituirgli il posto che merita all'interno della storia dell'arte; nel considerare una prospettiva esclusivamente accademica questo processo di rivalutazione ha sicuramente prodotto i suoi frutti e può, in questo senso, considerarsi riuscito, come dimostrano la diffusione di un rinnovato interesse e la pubblicazione di numerosi studi che sono scaturiti dalle mostre realizzate. Capire invece gli effetti delle mostre sul pubblico, analizzando da una prospettiva più ampia il cambiamento del giudizio nei confronti del Maestro, è un aspetto più complesso e difficilmente rilevabile, la cui ipotetica risposta, inoltre, non può

derivare da un'analisi oggettiva e che ignori una componente estremamente personale nel giudizio.

Con la mostra del 1954 Cesare Gnudi non intendeva prendere posizioni, cosciente del fatto l'incostante fortuna critica di Guido Reni fu dovuta proprio all'estrema eterogeneità dei giudizi nei suoi riguardi. A distanza di trent'anni e successivamente alla mostra del 1988, Richard Spear, in un articolo del Burlington Magazine¹²¹, ritiene che gli studiosi moderni riuscirono a ristabilire una posizione – ma solo fino ad un certo punto - per l'arte raffinata, spesso intensamente spirituale di Reni, che rimane tuttavia ancora lontana dal gusto di molti spettatori contemporanei. Stando alle parole dello storico dell'arte, Guido Reni sembra aver ottenuto il riscatto 'accademico' già con la serie di mostre realizzata a Bologna, Los Angeles e Forth Worth; in questo senso le tre mostre attuali non sono altro che la conferma di quanto affermato da Spear, data la mole di studi e aggiornamenti proposti all'interno dei percorsi e per l'occasione.

Purtroppo non si può dire lo stesso per quanto riguarda un riscatto nei confronti del pubblico; sempre Spear afferma come l'arte di Reni rimanga molto lontana dal gusto di numerosi spettatori e così è stato, d'altronde, anche nel corso dei secoli, contribuendo a creare proprio quella polarizzazione della critica dalla quale Cesare Gnudi intendeva allontanarsi con la mostra del 1954. Perfino Goethe nell'esprimere un giudizio su Reni afferma che *«in questo firmamento appaiono sempre nuovi astri, ch'io non so calcolare e che mi fanno smarrire la strada: i Carracci, Guido Reni, il Domenichino, tutti fioriti in un più tardo e più felice periodo artistico; ma per goderne veramente, ci vorrebbe una conoscenza ed un giudizio ch'io non posseggio e che si acquista soltanto a poco a poco¹²²»*. È interessante come lo scrittore tedesco ammetta di 'non saper calcolare' e di 'smarrire la strada' dinanzi a

¹²¹ R. E. Spear, *Re-viewing the 'Divine' Guido*, in "The Burlington Magazine", vol. 131, n. 1034, Maggio 1989, pp. 367-372: p. 367.

¹²² Testo riportato in antologia da J. W. von Goethe, *Viaggio in Italia*, ed. italiana, Firenze 1932.

certi ‘astri’ con la consapevolezza che, per goderne veramente, siano necessari una ‘conoscenza ed un giudizio’ che non sempre si possiede e che si ‘acquista soltanto a poco a poco’; da ciò si può intuire come avvertire un senso di lontananza nei confronti dell’arte sia una condizione comune e frequente ma che non pregiudica il valore dell’opera in questione come anche la relazione tra di essa e il fruitore.

È necessario essere coscienti che questa lontananza non debba essere considerata come un fatto irrisolvibile ma come una barriera da abbattere, o quantomeno ridurre, fornendo al fruitore gli strumenti necessari per potersi ‘avvicinare’, entrando così in empatia con l’opera. Nel raggiungere questo nobile obiettivo è di estrema importanza che, dal punto di vista dell’allestimento, non si commetta – citando nuovamente Gnudi – «l’errore di cercare il Reni del *nostro* tempo», ma che esso agevoli la comprensione dell’intreccio narrativo, permettendo ai visitatori di immedesimarsi in contesti non familiari, di entrare in empatia con un mondo che non è più esistente, stimolando fruitori di tutte le età e con diversi bagagli culturali a trovare ciascuno il *proprio* Guido.

Scelte espositive e aspetti museografici.

In questo capitolo vengono analizzati più nello specifico gli aspetti museografici connessi alle tre esposizioni che, salvo poche eccezioni necessarie alla comprensione del percorso stesso, non sono stati presi in considerazione nel capitolo precedente con l'intento di esaminare esclusivamente i percorsi e le narrazioni delle mostre.

Verranno dunque analizzati sia gli aspetti più generici inerenti agli allestimenti, come i colori adottati, le didascalie e le disposizioni delle opere, che accomunano le tre mostre, sia gli aspetti maggiormente specifici, diversi in ogni esposizione, che le caratterizzano e permettono di comunicare con il visitatore, facilitando la recezione e la comprensione del messaggio; l'insieme di tutti questi aspetti permette la costruzione del contesto narrativo entro cui il messaggio si colloca, il cui sviluppo è necessario per la creazione di un percorso che non sia solo fisico ma anche concettuale, permettendo al visitatore di avere un ruolo attivo al suo interno¹²³. Alcune considerazioni riguarderanno, inoltre, i supporti alla visita, digitali e non, messi a disposizione del visitatore, dai cataloghi ai contenuti online che, senza avere la pretesa di essere esaurienti riguardo le tecnologie e gli strumenti di comunicazione adottati dai musei, si pongono l'obiettivo di fornire alcuni esempi o evidenziare ulteriori pratiche che, se messe in atto correttamente, potrebbero migliorare la comunicazione di una istituzione museale.

Una prima distinzione fra le tre mostre consiste nel fatto che quella ospitata dalla Galleria Borghese si sviluppa nelle sale del museo e non in uno spazio espositivo dedicato. Questo è un aspetto fondamentale da cui derivano alcuni vantaggi rispetto alle altre due esposizioni ma anche delle criticità dovute proprio alla compresenza di opere in mostra e opere in collezione all'interno di uno spazio ridotto. Queste tipologie di mostre devono necessariamente essere di dimensioni contenute ed è per questo motivo che la Galleria

¹²³ V. Falletti, M. Maggi, *I musei*, Bologna, Il Mulino, 2012, p. 85.

Borghese espone in totale poco più di trenta opere; tuttavia, sono ugualmente presenti tele che ampliano l'esposizione in maniera ingiustificata, non avendo dirette, e imprescindibili, connessioni con la *Danza Campestre* che costituisce il motivo principale, nonché focus del percorso. Se si esclude la prima (**fig. 1**) e l'ultima sala (**fig. 6-7**), nelle restanti cinque è presente un solo dipinto in dialogo con le opere permanentemente esposte. La loro presenza, nonostante in alcuni casi limiti la visione di stucchi e affreschi, non nuoce particolarmente alla visita delle Gallerie; lo stesso non si può dire del Salone d'ingresso (**fig. 1**) che espone delle monumentali pale d'altare risalenti ai primi anni del soggiorno romano di Guido Reni. Nel salone sono presenti anche due grandi pannelli descrittivi con le informazioni riguardanti la mostra poiché è stato pensato per essere il punto di partenza del percorso ideato; tuttavia, l'effettivo ingresso dalla biglietteria, posta al piano sottostante, avviene nella Sala degli Imperatori (**fig. 2**) dove è esposta la tela di *Atalanta e Ippomene*, permettendo al visitatore di raggiungere il salone solo in un momento successivo, rendendo superflua la presenza di più dipinti e pannelli in uno spazio così ridotto. Necessari e suggestivi sono invece i confronti che lungo le sale avvengono fra le singole opere di Reni e le sale ospitanti. Oltre alla già citata Sala degli Imperatori, anche la Sala della Paolina (**fig. 3**), di Apollo e Dafne (**fig. 4**) e del David (**fig. 5**) permettono al fruitore di attuare confronti con le opere e le decorazioni delle sale, spingendolo, grazie anche alle didascalie accessibili esclusivamente tramite QR code, di familiarizzare con il trattamento degli elementi paesaggistici presenti in alcuni scorci prima di accedere al piano superiore dove, all'interno della Loggia del Lanfranco (**fig. 6-7**), si svolge l'inedito approfondimento sul paesaggio reniano.

Un'ulteriore questione riguardo questo genere di mostre consiste nell'impossibilità di scindere la mostra dal museo, fattore che impedisce al visitatore di scegliere a quali dei due dedicare il proprio tempo, con il rischio di compromettere l'esperienza di visita; in merito a ciò la Galleria Borghese non prevede maggiorazioni sul biglietto in occasione delle mostre temporanee, rendendole, con gli accorgimenti necessari, occasioni di

arricchimento sia per il museo che per il visitatore che, anche non appositamente, sceglie di visitare il museo durante un'esposizione.

Allo Städel Museum e al Prado, trattandosi di spazi espositivi interamente dedicati alle mostre, le questioni da analizzare sono differenti. Le sale di entrambi i musei sono ampie e ospitano numerose opere al loro interno facendo sì che le scelte cromatiche, dispositive e gli apparati didascalici costituiscano alcuni degli elementi determinanti per le rispettive mostre. La Galleria Borghese ha adottato dei semplici pannelli color blu, dalle tonalità simili a quelle che caratterizzano i cieli di Guido Reni, che evidenziassero le opere esposte per l'occasione, distinguendole dalle altre della collezione; per lo Städel ed il Prado, invece, le scelte cromatiche sono dovute ad esigenze diverse. Il primo, volendo rappresentando le diverse fasi della carriera dell'artista attraverso le sale, utilizza colori differenti a seconda delle tematiche trattate, sfruttandone le capacità evocative. Il rosso viene utilizzato per richiamare alla forza e alla ferocia del periodo caravaggesco (**fig. 10**), mentre tonalità differenti di azzurro rimandano alla precisione del disegno e al pathos delle espressioni (**fig. 12**). Il Prado, invece, opta per una scelta cromatica più uniforme, caratterizzata dall'utilizzo di pannelli, o porzioni di parete dipinte, color vinaccia e antracite, per mettere in rilievo alcune opere, come nel caso del *Cristo alla Colonna* (**fig. 16**) e dell'*Atalanta e Ippomene* (**fig. 19-20**), o per incentivare confronti, come nel caso dell'*Assunzione* (**fig. 14**), *l'Orazione nell'orto* (**fig. 15**) e le teste di *Santi Pietro e Paolo* (**fig. 18**). Anche la disposizione delle opere è determinata dalla tipologia degli spazi; a Francoforte e Madrid, infatti, è più libera e le scelte curatoriali sono volte a valorizzare capolavori o a creare scenari suggestivi come, ad esempio, avviene nella prima sala dello Städel (**fig. 8**) e nella quarta sala del Prado (**fig. 16**). Rispetto alla prima sala dello Städel Museum, inoltre, va detto che, esponendo più versioni del medesimo soggetto, le cui ubicazioni originali sono molto distanti fra loro, costituisce un'occasione unica per poter osservare da vicino le numerose declinazioni dell'*Assunzione* e *Coronazione* della Vergine realizzate da Guido Reni nel corso della sua carriera.

È interessante sottolineare il rilievo che viene dato al disegno e al confronto con la scultura lungo i percorsi delle due grandi mostre che, riconoscendone l'importanza, propongono costantemente dialoghi inediti fra le tele e gli schizzi realizzati dall'artista, gettando una nuova luce sul processo creativo da cui scaturiscono i suoi capolavori. Il confronto con la scultura invece, presente anche alla Galleria grazie alle opere custodite al suo interno, a Francoforte e Madrid è volutamente riproposto attraverso l'inserimento di sculture classiche che rimandano ai modelli che hanno influenzato in particolar modo l'espressività e le pose dei soggetti reniani.

Per quanto riguarda l'utilizzo di tecnologie digitali o strumenti di supporto alla visita, diversamente dalla Galleria Borghese, i grandi spazi espositivi dello Städel e del Prado permettono ai curatori di disporre di maggiore libertà a riguardo, senza troppi limiti imposti dall'alta densità di opere esposte o dal rispetto delle norme di sicurezza per le opere e i visitatori; tuttavia, la presenza di mezzi o modalità espositive avanzate all'interno del percorso è limitata se non del tutto assente. La scelta è sicuramente dovuta alla preferenza, in entrambi i casi, di proporre una modalità di visita 'tradizionale' senza correre il rischio di un'accoglienza negativa da parte del pubblico o che, sempre da quest'ultimo, ed in particolare dai più esperti, questi strumenti vengano percepiti come un sostituto alle opere, se non addirittura come elementi obliteranti ed invasivi. Bisogna riconoscere però che i mezzi digitali forniscono, accostati ai tradizionali supporti analogici, la grande opportunità di moltiplicare le possibilità di espressione e comunicazione senza precludere la possibilità di compiere una visita tradizionale, piuttosto si tratta di strumenti che devono essere pensati per amplificare l'esperienza di visita perché aiutano a contestualizzare e quindi a spiegare gli oggetti, a renderli maggiormente comprensibili e fruibili¹²⁴. L'implementazione di sistemi tecnologici permette, inoltre, di incontrare le esigenze di un pubblico

¹²⁴ N. Mandarano, *Musei e media digitali*, Roma, Carocci, 2019, p. 18.

potenziale che, specialmente nei confronti di un'arte cronologicamente lontana, non è interessato all'esperienza di visita ma desidera trovare nuovi spazi di aggregazione sia fisici che digitali¹²⁵, migliorando al contempo la soddisfazione della porzione di pubblico che, al contrario, è interessato all'esperienza di visita e potrebbe quindi viverla in maniera amplificata e maggiormente accessibile.

Ovviamente le scelte vanno valutate di volta in volta ed in relazione alla singola opera o tematica, ponderate con attenzione e calibrate in relazione agli spazi del museo; così facendo costituiscono un valore aggiunto per l'esibizione, creando delle 'finestre' attraverso le quali i visitatori possono affacciarsi ed entrare in contatto con dinamiche museali interne spesso non condivise con l'utenza regolare. È il caso dei restauri effettuati in occasione delle mostre e che non sempre trovano lo spazio necessario all'interno del percorso espositivo; ne sono un esempio proprio il *Cristo alla Colonna* e l'*Atalanta e Ippomene*, in merito ai quali sono stati dedicati saggi all'interno dei cataloghi, contenuti digitali sui siti e pagine social, approfondimenti durante le giornate studio di cui purtroppo non vi è traccia all'interno dell'esibizione se non attraverso qualche informazione generica fornita dalla didascalia che il Prado ha integrato ad una stampa di piccole dimensioni raffigurante un dettaglio a infrarossi della tela restaurata, difficilmente individuabile nell'originale.

Un ulteriore esempio è costituito dai casi in cui, nel tentativo di affrontare tematiche per cui non sono disponibili i riferimenti visuali, si rischia di esporle in maniera approssimativa e non sufficientemente coinvolgente, rendendo la sala in questione poco "appetibile" e superflua agli occhi del pubblico; è ciò che accade allo Städel che, volendo raccontare il momento in cui Guido Reni lavorò al servizio della famiglia Borghese, rappresentato dal

¹²⁵ A. Biondi, *Una piccola provocazione. La pandemia e i modelli della Nouvelle Muséologie*, in *Knowledgecape Insights on Public Humanities* a cura di E. Burgio, F. Fischer, M. Sartor, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2021, pp. 103-134: p. 116.

capolavoro ad affresco dell'*Aurora*, si limita all'affissione di una stampa di dimensioni ridotte posta al di sopra di alcuni schizzi realizzati dall'artista. La sala in questione avrebbe potuto, con i mezzi adeguati, fornire un'esperienza immersiva in grado di conferire dinamismo alla visita senza rinunciare alla possibilità di presentare al pubblico un'opera per molti inaccessibile a causa della sua ubicazione.

In conclusione, nonostante le criticità evidenziate, le tre mostre analizzate nel capitolo precedente poggiano su solide basi scientifiche e presentano ciascuna la propria visione storiografica dell'opera di Reni dalla quale, congiuntamente ai testi presenti nei cataloghi, si evince chiaramente lo scopo, le tesi e i vantaggi scientifici e culturali delle mostre stesse.

La mostra romana, per motivi cronologici, territoriali e stilistici, si adatta perfettamente al contesto della Galleria Borghese, creando una narrazione su più livelli che permette al visitatore di muoversi liberamente e prendere parte alle numerose incursioni e digressioni artistiche offerte senza fare ricorso a strumenti o tecnologie avanzate; va sottolineata la volontà di non rimanere confinata entro le mura della Villa, proponendo, e pubblicando, un itinerario¹²⁶ volto a spingere i più curiosi a visitare la città alla scoperta di numerosi altri esempi artistici del Divino.

Lo Städel Museum, grazie alle oltre cento opere esposte, propone la più completa narrazione del pittore bolognese realizzata finora, stimolando il visitatore con confronti inediti e nuove prospettive d'analisi, riportate all'interno dell'approfondito catalogo e riproposte nell'interattivo digital online.

Il Prado, infine, offre una rilettura della carriera di Reni che, esulando dalle cronologie convenzionali, si amplia attraverso confronti e dialoghi volti ad evidenziare le antiche connessioni tra il pittore e la cultura artistica spagnola

¹²⁶ *Guido Reni a Roma. Itinerari*, Venezia, Marsilio Editori, 2022.

del Settecento, consultabili nuovamente grazie al virtual tour accessibile tramite il sito del museo.

Apparato Iconografico



Figura 1: Galleria Borghese, Salone di Mariano Rossi (Ingresso), © Alberto Novelli.



Figura 2: Galleria Borghese, Sala degli Imperatori (Sala 4), © Alberto Novelli.



Figura 3: Galleria Borghese, Sala della Paolina (Sala 1), © Alberto Novelli.



Figura 4: Galleria borghese, Sala di Apollo e Dafne (Sala 3), © Alberto Novelli.



Figura 5: Galleria Borghese, Sala del David (Sala 2), © Alberto Novelli.



Figura 6: Galleria Borghese, Loggia del Lanfranco, © Alberto Novelli.



Figura 7: Galleria Borghese, Loggia del Lanfranco, © Alberto Novelli.



Figura 8: Stâdel Museum, Sala 1, © Norbert Miguletz.



Figura 9: Stâdel Museum, Sala 1, © Norbert Miguletz.



Figura 10: Städel Museum, Sala 3, © Norbert Miguletz.



Figura 11: Städel Museum, Sala 4, © Norbert Miguletz.



Figura 12: Städel Museum, Sala 7, © Norbert Miguletz.



Figura 13: Städel Museum, Sala 11, © Norbert Miguletz.



Figura 14: Museo Nacional del Prado, Sala 1, © Museo Nacional del Prado.

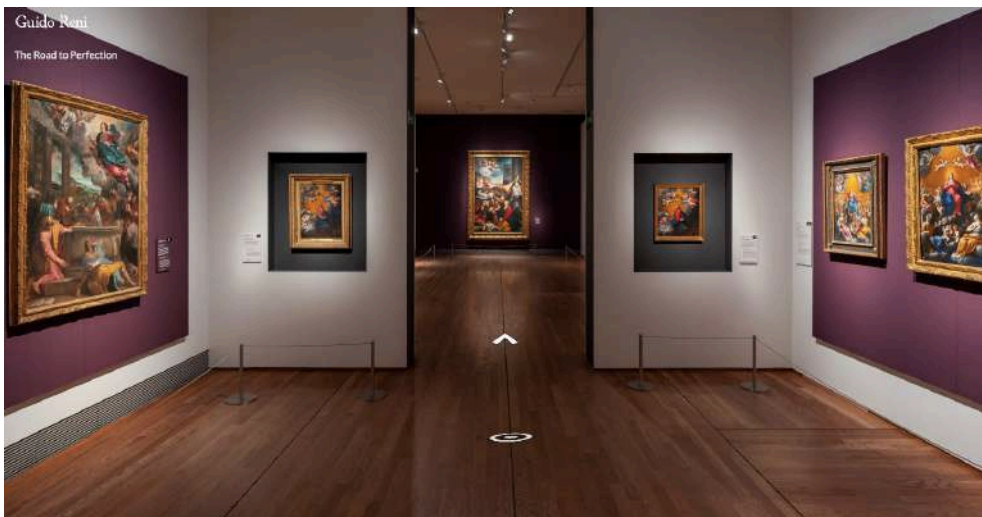


Figura 15: Museo Nacional del Prado, Sala 1, © Museo Nacional del Prado.



Figura 16: Museo Nacional del Prado, Sala 4, © Museo Nacional del Prado.



Figura 17: Museo Nacional del Prado, Sala 4, © Museo Nacional del Prado



Figura 18: Museo Nacional del Prado, Sala 5, © Museo Nacional del Prado.



Figura 19: Museo Nacional del Prado, Sala 8, © Museo Nacional del Prado.



Figura 20: Museo Nacional del Prado, Sala 8, © Museo Nacional del Prado

Antologia

T1 (1620) Gian Battista Marino, *La Galeria del cavalier Marino. Distinta in pitture e sculture*, Venezia, Dal Ciotti, p. 58.

Che fai, Guido, che fai?
La man, che forme angeliche dipigne
Tratta horo opre sanguigne?
Non vedi tu che mentre il sanguinoso
Stuol dei fanciulli ravvivando vai,
Nova morte gli dai?
O nella crudeltate anco pietoso
Fabro gentil, ben sai,
Ch'ancor tragico caso è caro oggetto
E che spesso l'horror va col diletto.

T2 (1620) Giulio Mancini, *Trattato della Pittura*, Ms. Palatino 597, Biblioteca Nazionale, Firenze¹²⁷.

Guido Reni Bolognese vive et opera, che per essere nella perfezione dell'operare, e così nel colmo di sua gloria, è meglio tacere che dirne poco, rispetto al molto merito, sol dirò questo, che ha operato in Roma. Vive in età perfetta vigoroso da poter operare anco 20 Anni. È di costumi affabili piacevoli, è nato per la conversazione. Dicono alcuni, che l'amaro che sia troppo trascurato, e profuso nello spendere, ma questa è virtù da principe, facendo utile al pubblico, e danno a se stesso.

¹²⁷ Cit. in Wolf, *Pro e contro Guido Reni. Tre secoli di storia critica*, p. 211.

T3 (1666-1668) André Félibien Des Avaux, *Entretiens sur la Vie et sur les Ouvrages des excellens Peintres anciens et modernes*, ed. Paris 1725¹²⁸.

[...] Egli non diede alle sue figure quel realismo, quella forza, quell'amore per la verità che troviamo in quelle di Caravaggio. Ma quella nobiltà, quella bellezza espressiva e quegli atteggiamenti femminili così graziosi che ritroviamo nelle sue opere lo hanno reso ben più celebre di Caravaggio, al pari di Domenichino, Albani e di numerosi altri allievi dei Carracci.

[...] E fu senza dubbio il più fortunato di tutti gli allievi dei Carracci: ancora oggi si trova un numero infinito di estimatori che amano teneramente le sue opere fino al punto di preferire la delicatezza e la grazia che vi si ritrovano alla grandezza e all'espressività degli altri dipinti. [...]

T4 (1678) Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite de' Pittori bolognesi*, ed. Bologna 1971, a cura di M. Brascaglia¹²⁹.

E per principiare da ciò in che non vi ebbe altri parte che l'accidente o fortuna, fu egli di giusta statura, ben formato e di corporatura atletica, perciò disposto a resistere a' patimenti e alle fatiche dell'arte. Di carnagione bianchissima, colorito nelle guance, l'occhio ceruleo, il naso profilato, con le narici alquanto rilevate in quest'ultimo e che a guisa di leone battea, adirandosi. Insomma bellissimo, ben fatto, e di parti e di membra corrispondenti.

Le mani lunghe, e lo stesso de' piedi, peccanti alquanto in grandezza. Di natura malinconica, mista però di spirito a tempo, e di vivacità, ed in

¹²⁸ *Ivi*, p. 212.

¹²⁹ *Ivi*, p. 213.

conseguenza atta alle speculazioni ed allo studio, quale appunto conviensi ad un pittore; onde nato perciò tale da questi segni esterni ben appariva. Spirava inoltre una certa grandezza e gravità ch' eccedeva il suo grado e cagionava in tutti, anco ne' grandi, una oculata venerazione e rispetto; [...]

Mai si sentì dal suo corpo uscire cattivo odore, benché, per vivere – massime in ultimo, mancatagli la cara madre – senza il servizio di donne, non fosse servito con una forbita polizia propria di quelle.

Si dilettò nondimeno di una sufficiente lindura, che mirabilmente per ogni poco in lui spiccava. Era il suo vestire il più nobile ed insieme moderato che a que' tempi si usasse: seta la istate, veluto e panno di Spagna l'inverno; e trovo nel libro delle sue spese giornali, cinquanta e sessanta scudi per ogni abito suo, sì come altrettanti e più per aver vestita sua madre.

Fu moderato nel vitto, osservando rigorosamente, fatt'uomo, i duo' pasti soliti; e si compiacque più di vivande grossolane e semplici, che di gentili e frammischiate. Fuori della minestra, di che mattina e sera prendeva assai, i più graditi cibi furono la frutta, che mangiava in quantità, ed i latticini, massime il cacio, di varie sorti del qual godea veder piena la tavola ed assaggiare. Trecare intorno al fuoco, massime alla padella, era suo curioso trattenimento; che però, sentendola stridere sulla fiamma, avrebbe lasciato ogni gran lavoro, per correr anch'egli a porvi per lo più le mani.

Viveva al minuto e alla giornata, anche di pane e vino, facendone comprar sempre all'osteria di due sorti, bianco e nero; che non bevea però senza inacquare, né predea mai tra pasto, usando più tosto acqua pura, forzato talora dalle arsurre estive.

Rizzavasi di letto poco prima di nona per ascoltare la Santa Messa, che mai avria lasciato, conferendogli molto quel matutino riposo e finestra chiusa, per trovare le invenzioni per i quadri da farsi, e pensare alle finezze per ben compiere i già dimezzati; che suole anche avvenire a' poeti, e del Marini in particolare l'abbiamo nella sua vita, il suo dormire, che fu, sí d'istate come d'inverno, passata sempre la mezza notte e spintovi dal sonno, era duro e scomodo, curandosi poco di agiatamente colcarsi; e la state per lo più sul letto,

appoggiato ad un basso scabelletto, che a tale effetto su quello tenea; fosse che in tal modo pretendesse mortificarsi, o che assicurarsi volesse da qualche distillazione alle fauci dimestica ed importuna; poiché, assalito qualche volte, di notte tempo, da impetuosa tosse, chiamato il servitore, rivoltosi boccone, faceva percuotersi con le pugna su la schiena, e se ne liberava; ed occorrendogli posar tra giorno la state, stesi cartoni sulla nuda terra, su quelli allungandosi, quietamente addormivasi.

Camminando per la città, fuggiva i concorsi alle feste, ove era distornato sempre da' complimenti. Cercava le strade men frequentate e s'internava ne' vicoli più rimoti, per isfuggire le riverenze e saluti, che lo necessitavano a star sempre con la beretta in mano ed a sostarsi mille volte nel cammino, con sì frequenti intoppi ed interrompimenti, che più di sollievo solea dire trovare egli nella ritiratezza, che nei passatempo; e di qui prese l'uso di uscir solo quando gli altri si riducono a casa, cioè all'Ave Maria, e camminare fino a un'ora di notte, riducendosi da Messer Bortolo speciale a discorrere col Zanetti e altri delle nuove del mondo.

T5 (1758) Charles-Nicolas Cochin, *Voyage d'Italie*, ed. Paris 1769¹³⁰.

[...] Queste qualità sono state indubbiamente raggiunte anche da altri maestri, si potrebbe anche dire che è stata raggiunta la stessa perfezione; mai comunque ci è stato dato riscontrare un insieme delle parti pari a quello che egli ha raggiunto.

Per terminare l'elogio di questo maestro si può dire che sebbene Raffaello l'abbia superato per la sublimità del carattere dei personaggi e per la grandezza dell'idea; quantunque Annibale e Domenichino abbiano avuto una migliore capacità di disegno; nonostante Correggio, Tiziano, Van Dyck e Rubens siano stati migliori coloristi, non vi è però nessun artista al quale se

¹³⁰ *Ivi*, p. 214.

(per supposizione) si offrisse la possibilità di scegliere le qualità che desiderasse possedere, senza permettergli di riunire in sé quelle proprie di diversi maestri, non vi è nessuno che, ricordando il piacere che gli hanno procurato le opere di Guido, non preferirebbe possedere le sue qualità.

T6 (1786) Johann Wolfgang von Goethe, *Viaggio in Italia*, ed. italiana, Firenze 1932¹³¹.

Bologna, 19 Ottobre 1786, sera. Ho impiegato la mia giornata il meglio che ho potuto per vedere e rivedere le cose già viste; ma accade in arte come nella vita, che quanto più uno vi si avvanza, tanta più ella si dilata. In questo firmamento appaiono sempre nuovi astri, ch'io non so calcolare e che mi fanno smarrire la strada: i Carracci, Guido Reni, il Domenichino, tutti fioriti in un più tardo e più felice periodo artistico; ma per goderne veramente, ci vorrebbe una conoscenza ed un giudizio ch'io non posseggo e che si acquista soltanto a poco a poco. Un grande ostacolo alla pura contemplazione e alla immediata intelligenza di questi quadri sono i soggetti per lo più insulsi e intorno a cui c'è da diventar matti, mentre uno vorrebbe solo venerare ed amare.

T7 (1789) Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle arti fin presso al fine del XVII secolo*, Volume 5, ed. 1834, pp. 92-97

Guido Reni è tenuto da molti il maggior genio della scuola; né altri destò né Caracci tanta gelosia quanto egli. [...]

Lo stile in cui si posò nacque appunto da una riflessione, che sullo stile del Caravaggio fece un dì Annibale: potersi a quella maniera contrapporre

¹³¹ *Ivi*, p. 215.

un'altra del tutto contraria; e in vece di quel lume serrato e cadente, tenere un altro aperto e vivace; opporre al suo fiero il tenero; a' suoi contorni abbujiati sostituire i decisi; mutare le sue forme vili e volgari nelle più belle e più scelte. Queste parole più profondamente che Annibale non credea sceser nell'animo di Guido, e vi si radicarono; ne' molto andò che tutto di essi a tentar lo stile indicatogli. La soavità era il suo scopo: cercavala nel disegno, nel colpo del pennello, nel colorito; e cominciò fin da allora a far molto uso della biacca, color temuto da Lodovico; e fin da allora ne predisse durevolezza alle sue tinte, com'è avvenuto. N'ebbero sdegno i condiscipoli, quasi presumesse di scostarsi da' Caracci, e di tornare alla fievole e snervata maniere del secol decorso. Ed egli non fu del tutto ritroso a' consigli loro. S'attenne molto da principio a quel forte che gradiva la sua scuola, ma temperavalo con più tenerezza ch'ella non soleva; e a poco a poco gradatamente crescendo in questa, giunse dopo alquanti anni a quel delicato che si era prefisso. Quindi più che altrove in Bologna ho udito distinguersi la prima maniera di Guido dalla seconda; e quistionarsi qual delle due sia migliore. Ne' tutti si arrendono alla decisione del Malvasia, che pronunziò essere la prima più dilettevole, la seconda più dotta.

In questi cangiamenti non perdé mai di veduta la facilità, che tanto alletta nelle sue opere; e sopra tutto volle distinguersi nella cura della bellezza, specialmente in teste giovanili, ove a giudizio di Mengs, superò ogni pennello.

Ciò che più sorprende è la varietà, che mette in questa bellezza; effetto sì della sua feracissima fantasia, e sì de' suoi studi. Disegnando fino agli ultimi anni nell'accademia, specolava sempre nuove cose perché il suo bello fosse vario, e così restasse immune da sazietà. Amava far volti che guardassero in su; e dicea che ne avea cento maniere tutte diverse. Variava pure in cento modi le pieghe degli abiti; quantunque sempre amasse di farle piazzose, facili, vere, bene intese nella loro origine, nel progresso e nel posamento. Ne' meno di esse variava le acconciature delle teste giovanili, disponendo in questa e in quella guisa i capelli ora sciolti, or composti, or negletti ad arte; e talora

avvolgendovi sopra o veli, o panni, o turbanti con sempre nuova leggiadria. Vario parimenti fu nelle teste de' vecchj ove con tanta naturalezza espresse l'inequal cute, e il cader della barba, girandone i peli per ogni verso, e animandone con certi tocchi risoluti ed arditi, e con pochi lumi che di lontano fan grand'effetto: ne ha il Palazzo Pitti, la Galleria Barberina e l'Albana, e sono delle cose men rare di quest'autore. Gran cura mise similmente a variare le carni: fecele in soggetti teneri candidissime, e vi pose inoltre certi lividetti e azzurrini mescolati fra mezze tinte, che alcuni accusano di manierismo.

T8 (1802) Friedrich Schlegel, *lettera ad un amico di Dresda*, autunno 1802¹³².

Ed ora confesso che la fredda grazia di Guido riveste per me scarso interesse e che le carni rosa e bianco-latte di Domenichino semplicemente non mi affasciano. Se tu arrivi alle loro opere dalla Francia, dalle Fiandre o dalla pittura moderna, lo stile di questi quadri appare grande e nobile ma se tu hai appena visto i primitivi italiani o tedeschi troverai molto difficile il passare altro tempo davanti ad essi. Non voglio formulare un giudizio a proposito di questi pittori a meno che tu non voglia considerare questo come tale: che per il loro tempo i dipinti non esistettero a lungo. Tiziano, Correggio, Andrea del Sarto, etc. sono, per me, gli ultimi pittori.

T9 (1810) Franz Pforr, da una lettera da Vienna al suo tutore¹³³.

Decidemmo di cominciare bene il nostro lavoro con la visita alla Galleria Imperiale di Vienna che non visitavamo dal giorno di fondazione della nostra

¹³² *Ivi*, p. 217.

¹³³ *Ibidem*.

associazione (la società dei Nazareni). Non appena entrati fummo travolti dallo stupore: tutto sembrava diverso. Ci affrettammo a cercare quei quadri già una volta di nostro gradimento ma rimanemmo affascinati da altri che un tempo ci avevano lasciati indifferenti...

Dipinti di Tintoretto, Paolo Veronese, Maratta, e perfino quelli dei Carracci, Correggio, Guido e Tiziano che una volta avevano suscitato la nostra ammirazione ci facevano ora solo una flebile impressione. Ci accorgemmo che la fine arte del pennello e la bellezza dei colori nascondevano in realtà un gelido cuore e che gli artisti ora nuovamente davanti ai nostri occhi, non si erano sforzati più di tanto per stimolare i sensi.

T10 (1844-1875) John Ruskin, *The Works of J. Ruskin*. London 1903-12, 39 voll.¹³⁴

... Immaginatevi nell'interno di una cattedrale cattolica...sull'altare c'è un quadro – sia una «Crocefissione» di Van Dyck, o di Guido ... - State un po' davanti a quel dipinto e meditate sul suo soggetto; e poi ditemi chi ha più profondamente colpito i vostri sentimenti, più potentemente dominato i vostri pensieri, - Haendel, col suo *Te Deum*, o Guido con la sua *Crocifissione* ...

... La religione deve essere e sempre è stata il fondamento e lo spirito informatore di ogni vera arte. Ciò mi abbandona ad una collera disperata, quando sento che Eastlake compera Guido per National Gallery ... Spero che facciate del vostro meglio per far cessare questi acquisti di Guido e di Rubens. Rubens può insegnarci molto sull'arte autentica, ma c'è una grande quantità di opere sue nel paese, e per Guido non c'è neppure questa scusa ...

... C'è in tutte le opere di tali uomini un tanto di ombra e di macchia e una notevole discordanza, più cupa e più forte esattamente in proporzione allo scadere della moralità; la migliore prova e misura della quale si devono

¹³⁴ *Ivi*, p. 220.

riscontrare nel loro modo di trattare la forma umana, il più altro grado della bellezza è stato toccato solo una volta da un santissimo domenicano di Fiesole: e dopo di lui tutti cadono sempre più in basso, in rapporto alla loro diminuita santità ... e così tutti gli altri, persino pittori di soggetti sacri, per non parlare della schiera inferiore di uomini, che pongono un tanto di intensa sensualità e di impurità in ogni loro ricerca della bellezza, come Correggio e Guido ...

(*Modern Painters*).

[...]

... E. tra parentesi, Mr. Eastlake prende una buona strada per insegnare al nostro pubblico inglese l'amore per le cose belle, andando a comprare un Rubens disgustoso, scadente, buono per nulla e cattivo per tutto e due brutali Guido! ... (1845, lettera da Venezia a J. Severn).

[Lettera al *Times*, circa l'acquisto di dipinti di Guido per la National Gallery, 27 dicembre 1847]: ... Signore, se le tele di Guido recentemente accolte nella Galleria, fossero state opere fra le migliori di quegli allievi, e non lo sono – se fossero stati dipinti autentici e intatti, anche se deboli, e non lo sono – se, benché false e ridipinte reliquie di una scuola esangue e decaduta, fossero stati passabilmente decenti o appena istruttivi, qualche ammissibile scusa avrebbe potuto essere inventata dall'ingenuità e proferita dall'impudenza, per il loro accesso in una Galleria dove noi possediamo due buoni Guido e nessun Perugino...

[...]

T11 (1848-1871) Patricia Dunlavy Valenti, *Sophia Peabody Hawthorne: A Life*, University of Missouri Press, 2015, vol. II, pp. 162-163¹³⁵

¹³⁵ (trad. pp. 162-163)

“And at the Barbarini Palace, Sophia admired another icon of sensuality, Raphael’s portrait of his mistress, the handsome, bare-breasted La Fornarina, a transparent scarf revealing both her voluptuous belly and long-lost innocence.

The “Dying Gladiator”, the “Venus De Medici”, and other works of art that Sophia had first encountered as copies did not disappoint in their originals. Such was the case with the portrait

Al Palazzo Barbarini, Sophia ammirava un'altra icona della sensualità, il ritratto della sua amante per mano di Raffaello, la bellissima *Fornarina* dal seno scoperto, con una sciarpa trasparente che rivela sia la sua pancia voluttuosa che l'innocenza perduta da tempo.

Il *Galata Morente*, la *Venere de Medici* e altre opere d'arte che Sophia aveva osservato per la prima volta come copie non l'hanno delusa nei loro originali. È il caso del ritratto di *Beatrice Cenci*, un altro dipinto di Palazzo Barbarini e un'altra interpretazione del tema dell'innocenza perduta. La storica Beatrice, romana del Cinquecento, era figlia del brutale conte Francesco Cenci. Le sue aggressioni incestuose l'hanno spinta a prendere parte al suo grottescamente violento omicidio. Fu processata, giustiziata e divenne immediatamente una leggenda duratura la cui storia permeava la cultura del diciannovesimo secolo e l'allora complicato discorso sulla moralità. L'opera teatrale di Percy Shelley del 1819, *The Cenci*, drammatizzava la colpa della vendetta, mentre la scultura di Harriet Hosmer, "Beatrice Cenci", incarna il riposo dell'innocenza. Nessuno poteva avvicinarsi al ritratto di Beatrice a Palazzo Barbarini senza avere prima visto le copie che intasavano le strade di Roma. Tuttavia, la risposta di Sophia all'originale "Cenci" è stata piena di nuovi apprezzamenti. Quel capolavoro "sconcerta le parole", ha concluso, ed è stata "una delle più grandi opere dell'uomo. Si potrebbe guardarlo per sempre e non stancarsi". Circa la questione morale centrale posta dalla difficile situazione di Beatrice,

of Beatrice Cenci, another painting in the Barbarini Palace and another take on the theme of innocence lost. The historical, sixteenth-century Roman Beatrice was the daughter of brutal Count Francesco Cenci. His incestuous assaults provoked her to participate in his grotesquely violent murder. She was tried, executed, and immediately became an enduring legend whose story permeated nineteenth-century culture and complicated discourse about morality. Percy Shelley's 1819 play, *The Cenci*, dramatized the guilt of vengeance, while Harriet Hosmer's sculpture, "Beatrice Cenci", embodied the repose of innocence. And no one could approach Beatrice's portrait in Barbarini Palace without having passed copies of it clogging the streets of Rome. Nonetheless, Sophia's response to the original "Cenci" was full of fresh appreciation. That masterpiece "baffles words", she concluded, and was "one of the greatest works of man. One could look at it forever and not tire." About the central moral question posed by Beatrice's plight, Sophia judged the Cenci painting to represent "virgin innocence and ignorance of all crime." [...]

Sophia ha giudicato il dipinto come rappresentante della “vergine innocenza e l'ignoranza di tutti i crimini. [...]

T12 (1870) Paul Mantz, *Les chefs-d'oeuvres de la peinture italienne*¹³⁶.

Guido, che avrebbe dovuto salvare la pittura, contribuì invece a farne perdere il senso. Non fu sempre, è vero, il facilone di cui Malvasia ci ha raccontato i metodi sbrigativi. Senza dubbio credette nell'arte e come pittore Guido mostrò sovente grandi qualità. prima di adottare la tecnica tipica della sua ultima maniera, seppe dipingere assai bene, con pennellate larghe, dai colori compatti e pastosi.

Altre volte ha usato coloriti argentei pieni di finezza ma spesso questi toni tenui si accompagnano ad ombre opache così da restituirci un insieme slavato e senza energia.

Che sarà del resto or che Guido ha impugnato il pennello d'argento? Anche a lui così come a un abile praticante è mancata la forza interiore. In un'epoca di decadenza egli occupa pur sempre una posizione onorabile; ma non appartiene alla ristretta schiera dei grandi maestri.

T13 (1877) Henri Delaborde, *Histoire de la peinture de toutes les Écoles – École Bolognese* par Ch. Blanc et H. Delaborde¹³⁷

Se si paragona Guido agli altri pittori della scuola Bolognese o anche a tutti gli artisti italiani del diciassettesimo secolo non vi è dubbio ch'egli risulti tra quelli maggiormente degni di stima; il solo, dopo Domenichino e i Carracci, le cui opere resistono ancora all'abbruttimento del gusto e al culto del

¹³⁶ Cit. in Wolf, *Pro e contro Guido Reni. Tre secoli di storia critica*, p. 222.

¹³⁷ *Ibidem*.

realismo più volgare. Ma se, indipendentemente da questo, se ne considera il talento per se stesso e nell'ambito della più generale storia dell'arte, è impossibile non accorgersi di ciò che vi è di insufficiente, o anche come appare agli occhi di molti, di fundamentalmente inutile: tipico dei maestri è personalizzare qualche felice intuizione, accompagnandola ad un senso di imprevisto così da aggiungere qualcosa di nuovo a ciò che già si conosceva. La loro importanza nella storia della pittura è tale che non sapremmo tralasciare uno solo di essi senza interrompere immediatamente l'ordine necessario al cammino del progresso. Se al contrario le opere di Guido dovessero sparire ci troveremmo privi di dipinti importanti – non vi è dubbio – ma nessuna traccia di progresso importante sarebbe cancellata. Quali elementi di novità sono stati introdotti dall'allievo di Calvaert e dei Carracci? A mai affrontato la natura diversamente da coloro che lo hanno preceduto? Ciò che sostiene la sua arte, pur senza essere volgare, non mostra né l'originalità né l'autorità tipiche dei grandi pittori. Guido non fu altro che un abile praticante e questo titolo è senza dubbio sufficiente per conferire quel tanto di celebrità al suo nome e alle sue opere. Ma al tempo stesso limita l'ammirazione che le sue opere meritano e il rispetto che si deve al suo nome.

T14 (1879) Nathaniel Hawthorne, *Passages from the French and Italian Note-books of Nathaniel Hawthorne*, Houghton, Osgood, pp. 241-242¹³⁸.

¹³⁸ (trad.) pp. 241-242

(May 15th.)

Yesterday afternoon we went to the Barberini picture-gallery to take a farewell look at the Beatrice Cenci, which I have twice visited before since our return from Florence. I attempted a description of it at my first visit, more than a year ago, but the picture is quite indescribable and unaccountable in its effect for if you attempt to analyze it you can never succeed in getting at the secret of its fascination. Its peculiar expression eludes a straightforward glance, and can only be caught by side glimpses, or when the eye falls upon it casually, as it were, and without thinking to discover anything, as if the picture had a life and consciousness of its own, and were resolved not to betray its secret of grief or guilt, though it wears the full expression of it when it imagines itself unseen. I think no other such magical effect can ever have been wrought by pencil. I looked close into its eyes, with a determination to see all that there was in them, and could see nothing that might not have been in any young girl's eyes; and yet, a moment afterwards, there was the expression – seen aside, and vanishing in a moment – of a being unhumanized by some terrible fate, and gazing at me out of a remote

(15 maggio.)

Ieri pomeriggio siamo andati alla Galleria Barberini per dare un ultimo sguardo alla Beatrice Cenci, che ho già visitato due volte da quando siamo tornati da Firenze. Ho tentato di descriverlo alla mia prima visita, più di un anno fa, ma il quadro è abbastanza indescrivibile e inspiegabile nei suoi effetti perché se si tenta di analizzarlo non si riesce mai a cogliere il segreto del suo fascino. La sua peculiare espressione sfugge a uno sguardo diretto e può essere catturata solo da sguardi laterali, o quando l'occhio cade casualmente su di essa, per così dire, senza tentare di scoprire nulla, come se l'immagine avesse una vita e una coscienza propria e fosse decisa a non tradire il suo segreto di dolore o colpa, anche se ciò si riflette nella sua espressione quando è lontana da occhi indiscreti. Penso che nessun altro effetto magico del genere possa mai essere stato creato da una matita. Lo guardai più da vicino, con la determinazione di vedere tutto quello che c'era da vedere, e non riuscivo a vedere nulla che potesse non essere stato negli occhi di nessuna ragazza; eppure, un attimo dopo, ci fu l'espressione - vista di sfuggita e svanita in un attimo - di un essere disumanizzato da un terribile destino, che mi guardava da una regione remota e inaccessibile, dove aveva paura della solitudine e dove nessuna simpatia poteva raggiungerla. La bocca è oltre misura; le labbra aperte, appaiono innocenti come quello di un bambino dopo che ha pianto. L'immagine non può essere riprodotta in alcun modo, neanche dallo stesso Guido. Nelle copie è presente ogni sorta di espressione, gaia e anche dolorosa; alcune copie hanno un'aria civettuola, uno sguardo mezzo all'indietro, lanciato in modo seducente allo spettatore, ma nessuno ha mai colto, o mai saprà, il fascino svanito di quel dolore. Ho odiato dire addio al dipinto, eppure

and inaccessible region, where she was frightened to be alone, but where no sympathy could reach her. The mouth is beyond measure touching; the lips apart, looking as innocent as a baby's after it has been crying. The picture never can be copied. Guido himself could not have done it over again. The copyists get all sorts of expression, gay, as well as grievous; some copies have a coquettish air, a half-backward glance, thrown alluring at the spectator, but nobody ever did catch, or ever will, the vanishing charm of that sorrow. I hated to leave the picture, and yet was glad when I had taken my last glimpse, because it so perplexed and troubled me not to be able to get hold of its secret. [...]

ero contento di guardarlo per l'ultima volta perché mi rendeva così perplesso e turbato non essere in grado di comprendere il suo segreto. [...]

T15 (1922) Ardengo Soffici, *Tecnica pittorica – Note. I.: Atalanta e Ippomene di Guido Reni*, in «L'Esame», I/IV¹³⁹.

La prima impressione che si riceve da questo dipinto (l'«Atalanta e Ippomene» di Napoli), di grandi dimensioni è un'impressione di nobiltà eroica. Non intendo l'eroismo della pura classicità, tanto meno quello tragico cristiano cattolico, che ha trovato la sua espressione massima nell'opera pittorica di Michelangelo, per esempio.

Direi piuttosto che si tratta di quello romanzesco, elegante insieme e patetico, non privo di una vena di decadentismo, del Tasso; il cui genio è per altri versi assai affine a quello del nostro pittore; tanto è vero che per tutto un periodo storico gli adoratori dell'uno furono gli adoratori anche dell'altro, trovando in entrambi, secondo la loro arte particolare, pregi consimili, e stimoli della stessa natura e forza al godimento estetico.

[...]

T16 (1933) Carlo Ludovico Ragghianti, *I Carracci e la critica d'arte nell'età barocca*, in *La Critica*, vol. XXXI, fascicolo III, pp. 223-224¹⁴⁰.

Ci furono dei non artisti, dei manovali del pennello, i quali più o meno felicemente (e qualche volta, per fortuna, sbagliando, se ne ritrassero) tentarono l'applicazione integrale del programma carraccesco, considerando quel programma come arte perfetta; e furono, per non parlare che dei maggior

¹³⁹ Cit. in Wolf, *Pro e contro Guido Reni. Tre secoli di storia critica*, p. 224.

¹⁴⁰ Cit. in Giongo, *La Critica su Guido Reni e la fortuna della sua fama*, p. 365.

(e c'è chi al giorno d'oggi li piglia ancora sul serio, come il Serra ed altri!): Domenichino, Albani, Sassoferrato e poi Maratti, per non parlare di quelle personalità deboli di scarsa forza e consistenza morale che vi si abbandonarono spesso: Tiarini, Reni e infine, purtroppo, Guercino vecchio.

T17 (1937) Otto Kurz, *Guido Reni*, Vienna¹⁴¹.

Cerchiamo ora di osservare le opere del Reni da una distanza sufficiente a far confluire in una sintesi le singole opere e le fasi stilistiche per vedere come la sua opera si sia rispecchiata nel giudizio dei contemporanei e dei posteri.

In primo piano troviamo l'«Ethos» dell'arte reniana, il «contenuto dignitoso». Inconsapevolmente Reni realizza ciò che più tardi cerchia del Poussin viene richiesto come programma. Per Caravaggio – secondo le note parole riferite dal marchese Giustiniani – una natura morta e una Madonna erano lavori artistici di ugual valore; ancor più ricco era il mondo del visibile nell'opera di Annibale Carracci. Lontano da ogni eclettismo teorico, che una critica miope gli ha attribuito. Annibale è stato il più ardito innovatore in tutti i campi; egli sa conferire al quadro religioso un nuovo contenuto, riscopre l'antichità «apollinea» e disegna i tipi che s'incontrano sulle strade di Bologna, è nel novero dei fondatori della moderna pittura di paesaggio e scopre la «bella deformità» come creatore della caricatura. Per Reni invece l'uomo è l'unico contenuto dignitoso dell'arte, l'uomo come esistenza individuale fornito di una vita spirituale. I due unici generi figurativi sono il quadro votivo di chiesa e il quadro di galleria, di contenuto classico-mitologico o derivato del Vecchio Testamento. Il dipinto raggiunge il culmine nel volto; i copisti lo hanno sempre intuito e perciò le molte copie di teste. Ogni dettaglio viene sminuito come non essenziale. Per l'occhio moderno,

¹⁴¹ Cit. in Wolf, *Pro e contro Guido Reni. Tre secoli di storia critica*, p. 225.

che è sempre alla ricerca di scoperte entro il quadro e subisce il fascino di un dettaglio sorprendente, i suoi quadri sembrano quindi vuoti.

È tipica, per il nostro mutato atteggiamento, la difficoltà di affrontare l'arte del Reni con il linguaggio della moderna storia dell'arte, i cui concetti sono elaborati per un'arte del tutto diversa. Si dovrebbe tornare alla vecchia tipologia, a concetti come la «vaghezza», la leggiadria e la grazia, che i contemporanei recepirono moltissimo, alla «bellezza ideale», alla forma depurata da ogni accidentale impurità terrestre nel senso del Reni. Raffaello aveva coniato la formula della «certa idea» e il Reni la riprende in una lettera; per il più grande teorico dell'estetica platonica, il Bellori, tutti e due gli artisti sono i classici testimoni della sua teoria.

Bibliografia

Argan, G. C., *Introduzione: Rapporto tra museo e allestimento*, in *Pubblico dell'arte* a cura di P. L. Tazzi, G. C. Argan, E. Mucci, Firenze, Sansoni, 1982, pp. xi-xx.

Argan, G. C., *La crisi dei musei italiani*, in «Il capitale culturale», n. 24, 2021, pp. 377-390.

Baldinucci, F., *Notizie dei professori del Disegno*, Firenze, G. B. Stecchi, 1681.

Bellori, G. P., *Vite di G. Reni, A. Sacchi e C. Maratti* trascritte diplomaticamente dal manoscritto M. S. 2506 della Biblioteca municipale di Rouen, [1672] a cura di M. Piacentini, Roma, Biblioteca d'Arte, 1942.

Biffis, M., *Sulla via di Roma: Guido Reni e la Congiuntura del 1600*, in *Guido Reni alla Galleria Borghese: dopo la mostra gli studi* a cura di F. Cappelletti, R. Morselli, Genova, Sagep, 2023, pp. 83-96.

Biondi, A., *Una piccola provocazione. La pandemia e i modelli della Nouvelle Muséologie*, in *Knowledgescape Insights on Public Humanities* a cura di E. Burgio, F. Fischer, M. Sartor, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2021, pp. 103-134.

Briganti, G., *Ma Guido non è un angelo*, in «La Repubblica», 11 settembre 1989.

Cameron, D. F., *Il museo: Tempio o Forum*, in *Il nuovo museo, origini e percorsi*, volume 1, a cura di Cecilia Ribaldi, Milano, il Saggiatore, 2005 (prima in *Curator*, 1971), pp. 45-65.

Chiusole, A., *Dell'arte pittorica libri VIII: con l'aggiunta di componimenti diversi*, Venezia, Caroboli e Pompeati Compagni, 1768.

Cimoli, A. C., Introduzione, in *Musei effimeri: allestimenti di mostre in Italia 1949|1963*, Milano, il Saggiatore, 2007, pp. 19-35.

De Piles, R., *Abrégé de la vie des peintres*, s.l., 1699.

Dunlavy Valenti, P. *Sophia Peabody Hawthorne: A Life*, vol. II (1848-1871), Columbia (Missouri), University of Missouri Press, 2015.

Falletti, V., Maggi, M., *I musei*, Bologna, Il Mulino, 2012.

Félibien, A., *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Parigi, S. Mabre-Cramoisy, 1685.

Fuchs, R., *L'arte attraverso l'esposizione*, in *Pubblico dell'arte* a cura di P. L. Tazzi, G. C. Argan, E. Mucci, Firenze, Sansoni, 1982, pp. 69-72.

Giongo, G., *La Critica su Guido Reni e la fortuna della sua fama*, in «Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte», Nuova Serie, II, 1952, pp. 353-372.

Guido Reni a Roma. Il sacro e la natura, catalogo della mostra a cura di F. Cappelletti, (Roma, Galleria Borghese, 1 marzo – 22 maggio 2022), Venezia, Marsilio Editori, 2022.

Guido Reni a Roma. Itinerari, Venezia, Marsilio Editori, 2022.

Guido Reni The Divine, catalogo della mostra a cura di B. Eclercy (Francoforte, Städel Museum, 23 novembre 2022 – 5 marzo 2023), Berlino, Hatje Cantz, 2022.

Guido Reni und Europa, Ruhm und Nachruhm, catalogo della mostra a cura di S. Ebert-Schifferer, A. Emiliani, E. Schleier (Francoforte, Schirn Kunsthalle, 2 dicembre 1988 – 26 febbraio 1989), Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988.

Guido Reni, catalogo della mostra a cura di D. García Cueto (Madrid, Museo Nacional del Prado, 28 marzo – 9 luglio 2023) Madrid, Museo Nacional del Prado, 2023.

Guido Reni, catalogo della mostra a cura di G. C. Cavalli, A. Emiliani, L. Puglioli Mandelli (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 1 settembre – 31 ottobre 1954), Bologna, Edizioni Alfa, 1954.

Guido Reni. 1575-1642, catalogo della mostra a cura di A. Emiliani, S. Schaefer, C. Dempsex (Bologna, Los Angeles, Forth Worth), Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988.

Haskell, F., *La nascita delle mostre*, Milano, Skira, 2016.

Hawthorne, N. *Passages from the French and Italian Note-books of Nathaniel Hawthorne*, Boston (Massachusetts), Houghton Osgood, 1880.

Lanzi, L., *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle arti fin presso al fine del XVII secolo*, Volume IV, Milano, Società tipografica de' Classici italiani, ed. 1825.

Longhi, R., *Mostre buone e meno buone*, in *Critica d'arte e buon governo 1938-1969 - volume XIII edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, Firenze, Sansoni editore, 1985, pp. 365-368.

Longhi, R., *Mostre e musei (un avvertimento del 1959)*, in *Critica d'arte e buon governo 1938-1969 - volume XIII edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, Firenze, Sansoni editore, 1985, pp. 59-74.

Longhi, R., *Restauro (1940)*, in *Critica d'arte e buon governo 1938-1969 - volume XIII edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, Firenze, Sansoni editore, 1985, pp. 119-127.

Longhi, R., *Vantaggi delle piccole mostre*, in *Critica d'arte e buon governo 1938-1969 - volume XIII edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, Firenze, Sansoni editore, 1985, pp. 389-395.

Malvasia, C. C., *Felsina Pittrice*, tomo II, Bologna, 1678.

Mandarano, N., *Musei e media digitali*, Roma, Carocci, 2019.

Marino, G. B., *La Galleria del cavalier Marino. Distinta in pitture e sculture*, Venezia, Dal Ciotti, 1620.

Mazzarelli, C., *'Old Masters' da exempla a souvenir: note sulla fortuna dell'Aurora Rospigliosi di Guido Reni tra Settecento e Ottocento*, in *Roma fuori di Roma, l'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità 1775-1870* a cura di G. Capitelli, S. Grandesso, C. Mazzarelli, Roma, Campisano editore, 2012, pp. 509-527.

Michaus, G. R., *Guido Reni's 'Conversion of Saul': a newly attributed painting in the Escorial*, in «The Burlington Magazine», CLV, Ottobre 2013.

Montanari, T., Trione V., *Contro le mostre*, Torino, Einaudi, 2017.

Passeri, G. B., *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, Roma, G. Settari, 1772.

Pepper, S. D., Spear, R. E., *Guido Reni: A Review Reviewed* in «The Burlington Magazine», vol. 132, n. 1044, Marzo 1990, pp. 219–223

Pirani, F., *Che cos'è una mostra d'arte*, Roma, Carocci, 2019.

Ragghianti, C. L., *Guido Reni Rievocato*, in «Sele arte», Anno 3, n. 14, 1954, pp. 65-71.

Rossoni, E., *Guido Reni "sopra d'ogni altro famoso ed eccellente"*, in *Nesso e Dejanira di Guido Reni dal Louvre di Parigi alla Pinacoteca di Bologna* mostra e catalogo a cura di M. Scalini. E. Rossoni (6 settembre 2017 – 7 gennaio 2018) Rimini, Agenzia NFC, 2017, pp. 39-65.

Sandart, J., *Deutsche Academie*, s.l., 1675.

Scannelli, F., *Il Microcosmo della pittura*, Cesena, Il Neri, 1657.

Scaramuccia, L., *Le Finezze dei Pennelli Italiani*, Pavia, A. Magri, 1674.

Spear, E., *Re-viewing the 'Divine' Guido*, in «The Burlington Magazine», vol. 131, n. 1034, Maggio 1989, pp. 367-372.

The Rediscovery of Guido, in «The Burlington Magazine», vol. 96, n. 619, Ottobre 1954, pp. 301-302.

Zanon R., *Allestimento di mostre temporanee: rapporto tra contenitore e contenuto*, Venezia, Cafoscarina, 2004.

