

LA CRITICA SU GUIDO RENI

E LA FORTUNA DELLA SUA FAMA

MENTRE era ancora in vita il Reni fu molto ammirato dai letterati e dai poeti suoi contemporanei; i suoi quadri sembrano suscitare l'ispirazione di verseggiatori grandi e piccoli, illustri ed incogniti, la sua arte offre spunti ed occasioni per le esercitazioni più audaci, dona la possibilità di sfoggiare concetti arguti e peregrini, voli pindarici, immagini ridondanti e meravigliose.

Naturalmente tutta questa produzione non ha nulla da spartire con la critica, ma apre egualmente una via per conoscere il gusto del tempo, le reazioni dell'ambiente nel quale la pittura di Guido si andava affermando; perché la sorte singolare di questo artista è stata sempre di essere accusato e vilipeso, o esaltato e idolatrato, ma mai giudicato nelle sue opere e nei suoi raggiungimenti; agitato o calpestato come una bandiera, come il simbolo di un secolo, quasi mai considerato nel suo contributo positivo allo svolgersi dell'arte italiana.

Ancora nel 1614, quando il Reni non aveva raggiunto i quarant'anni, un certo Pier Francesco Minossi, in un opuscolo intitolato: « Sfogamenti d'ingegno », scriveva: « Sì, esso è quell'Apelle moderno, il cui cognome essendo comune col fiume Reno sen corre più d'ogni altro fiume al mare della gloria. Sì, è quel gran Guido, che ai nostri tempi è il Platone dei poeti muti, il Virgilio dei disegnatori, e l'Aristotele dei pittori »¹⁾. È una serie di concettini secenteschi infilati uno dopo l'altro a formare una bella collana, nella quale la perla di centro è costituita da quel Platone dei poeti muti che sembra condensare in sé tutto il sapere del secolo barocco.

Una scelta di componimenti poetici raccolti da un « Imperfetto Accademico Confuso »²⁾ si avvale della firma di un verseggiatore di grido: Gian Battista Marino. È suo il ben noto madrigale: « Che fai, Guido, che fai ? », scritto per la Strage degli Innocenti che si trova attualmente nella Galleria dell'Accademia a Bologna. Vale la pena di trascrivere il componimento:

*Che fai, Guido, che fai ?
La man, che forme angeliche dipigne
Tratta hor opre sanguigne?
Non vedi tu che mentre il sanguinoso*

*Stuol dei fanciulli rattivando vai,
 Nova morta 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.*

Si parla per la prima volta di quelle « forme angeliche », di quelle « immagini di Paradiso » che diverranno un passaggio obbligato per tutti coloro che, fino ai filosofi tedeschi dell'Ottocento, si sono voluti occupare del Reni. Si noti anche in questa poesia il tipico rovesciamento dei termini: « rattivando vai – nuova morte gli dai; horror va col diletto ». Inversione che troviamo nella chiusa degli altri madrigali del Cavaliere compresi in questa raccolta: « Non languir verginella », « Ecco l'Alcide Hebreo » e « Tanto il vero somiglia », alquanto inferiori al primo, ma pur sempre fluidi e cantanti (tutte queste poesie sono state pubblicate anche nella celebre « Galleria » del Marino).

Tutti gli altri autori delle « Lodi » sono scrittori di ben scarsa importanza, sebbene ciò non proibisca al loro presentatore di dichiarare: « Eccovi Illustrissimo Signore [l'abate Vincenzo Sampieri] un tempio fabbricato di gloria. Le prime penne di quel secolo che, genitore di sì gran cose, non dà meraviglia maggiore del nostro Guido, si son onorate di fabbricarlo. . . . Le mostro solo un Pennello cantato dalle trombe, un Artefice invidiato dai Regi, una Tavolozza ch'ha tolte agl'Achilli le penne degli Homeri ».

Nel 1632 il Reni dà l'ultimo tocco di pennello al suo Ratto d'Elena, quadro che si trova oggi al Louvre; il lavoro suscita un grandissimo entusiasmo, ed ogni bolognese che abbia velleità di letterato si sente in dovere di comunicare l'avvenimento ad un amico (dando naturalmente la lettera alle stampe), di scrivere una poesia d'occasione o di dimostrare la sua profonda conoscenza del latino e del greco; il numero dei componimenti è notevole ³⁾, ma tutti vanno compresi nel genere encomiastico; lo stile secentista, ancora una volta, offre l'esempio di come si possa dire nulla con torrentizia abbondanza di parole.

Per il Ratto d'Elena uscì alle stampe anche una raccolta di scritti intitolata: « Il trionfo del pennello »; tra gli autori solo l'Achillini merita di essere citato, perché la sua prosa è un perfetto esempio di scrittura preziosa e ridondante; eccone un esempio: « Immagini benedette, che gli stanno dipinte nell'animo, setole beate, che gli compongono i pennelli, colori gloriosi, che gli piovonno dalla mano; poi ch'anno ventura d'emolar, con tanta felicità, le più belle fatture dello stesso Iddio » ⁴⁾.

Più tardi, nel 1637, il Pancaldi mostra di sentire ed apprezzare il Trionfo di Giobbe⁵⁾, mentre l'Assarino, due anni dopo, ricade nella solita vuota retorica ⁶⁾ e il Grimaldi lo segue sulla stessa via ⁷⁾.

Con il Mancini ci troviamo su un piano critico molto diverso; profondo conoscitore dell'ambiente romano, a contatto con le più forti personalità artistiche dell'epoca, fu un

testimone attento del passaggio dal Manierismo al Barocco, delle dispute tra manieristi e naturalisti, assistette all'affermarsi dei Carracci e della loro scuola; a Guido egli dedica poche righe, ma abbastanza significative: « Guido Reni bolognese vive et opera, che per essere nella perfettion dell'operare et così nel colmo di sua gloria, è meglio tacerne che dirne poco rispetto al molto merito »⁸⁾.

Lo Scannelli e lo Scaramuccia riescono a dare un'impronta di storicità alle loro osservazioni sul pittore; il primo ha compreso che il Reni ha una grande facilità di pennello ed una grazia sovrana, sotto di cui però si nascondono un profondo studio ed una seria applicazione; tra i maestri più amati dal pittore cita il Veronese⁹⁾; il secondo afferma che, nel dipingere le teste, Guido è riuscito ad avvicinarsi a Raffaello, e poiché lo scrittore considera l'Urbinate come il più gran pittore che sia mai esistito, il confronto assume un alto significato elogiativo; inoltre, per lo Scaramuccia, Reni deve essere considerato senza riserve come il più dotato degli allievi dei Carracci¹⁰⁾.

Il classicista Bellori, propugnatore della scelta, delle categorie dell'Espressione e dell'Idea, definisce il Reni il pittore della Grazia, « con cui egli temperando i colori si fece superiore a ciascuno, e costrinse la fama a seguirlo con i premj e gli onori. Portò seco Guido dal suo nobile genio una mente elevata alla Bellezza, e con lo studio delle più belle forme l'accrebbe al sommo, diffondendo il lume della sua celeste Idea »¹¹⁾.

Marco Boschini, invece, felice commentatore della pittura veneziana, parla dell'artista solo in relazione alle opere del Palma Vecchio e del Veronese; loda, ma con espressioni generiche, un quadro rappresentante Diana che si trovava presso la famiglia Pisani¹²⁾.

Il contributo critico del Passeri alla conoscenza del Maestro è molto limitato; egli nota soltanto che il pittore si dedicò con passione allo studio delle statue antiche, avvertendo, se pur confusamente, che quello studio ha avuto una importanza determinante nella sua formazione artistica¹³⁾.

Ancora più povere le pagine del Balducci, la cui vita del pittore è di una estrema aridità, mentre manca assolutamente un giudizio sull'opera¹⁴⁾.

Un valore del tutto particolare ha la biografia del Malvasia, sebbene egli si lasci talvolta trasportare dallo spirito di campanile, inventi aneddoti per ravvivare il racconto, commetta grossolani errori; le sue pagine offrono però sempre una miniera di notizie sulla vita e l'attività del Nostro, sui suoi rapporti con gli altri artisti, sul suo carattere e la sua personalità. Il Malvasia preferisce il Reni degli anni giovanili a quello della maturità, ma trova che anche nelle opere tarde egli ha conseguito risultati eccellenti¹⁵⁾.

Il padre Vittoria nella sua, potremmo dire, recensione alla Felsina Pittrice, si mostra piuttosto duro nei riguardi del suo autore, al quale non poteva perdonare il disprezzo per Raffaello « boccalajo urbinato »; egli non dice molto sul Nostro, ma in un punto il suo scritto è importante: quando afferma che il Malvasia ha esagerato a proposito della passione per il gioco del Reni, attribuendole la causa del declino degli ultimi anni¹⁶⁾.

Tra gli stranieri che nel Seicento hanno scritto sul Reni ha una particolare impor-

tanza il Sandrart; egli, che assorbì le idee dell'ambiente classicheggiante romano durante un viaggio compiuto in Italia nel 1627, mostra per i dipinti del Maestro un vero entusiasmo: Guido è senz'altro il migliore degli allievi dei Carracci, si avvale di una tecnica perfetta, sia nell'olio che nell'affresco, è sicuro nel disegno e, soprattutto, mostra una sconcertante facilità nel risolvere i più ardui problemi pittorici ¹⁷⁾.

Invece il teorico dell'Accademia francese, il Félibien, trova il Reni troppo debole e delicato, specialmente nelle ultime opere, probabilmente perché non soddisfacevano il suo gusto di classicista razionalizzante, formatosi tra Poussin e Cartesio ¹⁸⁾. Il De Piles, che pure ha il suo pesante bagaglio di idee classiciste, ma si vale di una più libera facoltà di giudizio e di una maggiore sensibilità al colore, pensa che il Maestro raggiunse, nella « maniera vaga », accordi tonali di un gusto squisito ma, schiarendo troppo la tavolozza, finì col cadere nel « livido » ¹⁹⁾.

Le descrizioni dei quadri del pittore compiute dai compilatori di guide non meritano di essere citate, dato il loro irrilevante peso critico.

Nel Settecento il Ciocchi e il Bottari proseguono sulla linea tracciata dal Bellori; il primo insiste sulla capacità di astrazione di Guido, sulla sua facoltà di creare un disegno puro, fuori dalla realtà contingente: « E Guido Reni medesimamente faceva i suoi disegni per lo più col pensiero quando stava riposando tra la vigilia e il sonno, cioè dall'Aurora fino a buona pezza di Sole, dimodoché molti asseriscono, lasciando sempre se ciò sia vero alla Chiesa di giudicarlo, come ingolfandosi in altissime contemplazioni compiacque la Madonna apparirgli talvolta, ed egli tanto si imprimeva nell'idea quelle divine sembianze che poi alzato dal letto, quei volti così divoti e divini formava, che spirano altrui come si vede stupore e divozione insieme » ²⁰⁾. Strada facendo, quindi, le secentesche « immagini di Paradiso » le « pitture di mano degli Angeli » si sono trasformate in miracolose apparizioni della Vergine; era il risultato ingenuo e devoto del tentativo di trascrivere sulla pagina in termini, che per ragioni storiche e culturali non potevano essere prettamente critici, quell'impressione di astrazione, di ricerca formale, che destava la pittura di Guido. Così il Bottari pone in bocca al Valesio l'affermazione: « non v'essere il meglio per fattura tanto cospicua del sig. Guido Reni pittore veramente piovuto dal cielo per far quaggiù angeli e glorie » ²¹⁾.

Una singolare polemica si sviluppa nella prima metà del secolo, polemica che merita seguire in tutte le sue fasi per quel che riguarda la pittura del Reni. Era uscito in Francia, nel 1691, un trattato di un certo padre Domenico Bouhours intitolato: « La manière de bien penser » e conteneva acerbe critiche alla letteratura italiana contemporanea, intorno alla quale, del resto, l'autore si rivelava molto male informato. Gli rispose Giovanni G. Orsi, letterato ed erudito, che occupa un posto nella storia della nostra cultura perché per primo prese le difese della letteratura italiana contro le critiche straniere, facendosi paladino dell'Arcadia contro i Francesi « modernes ». Altri parteciparono alla discussione e tutti gli scritti furono raccolti in due volumi, stampati a Modena nel 1755, che portano il seguente titolo: « Considerazioni del Marchese Giovan Gioseffo Orsi, Bolo-

gnese, sopra la Maniera di ben pensare ne' componimenti, già pubblicata dal padre Domenico Bouhours della Compagnia di Gesù. S'aggiungono tutte le scritture che in occasione di questa letteraria contesa uscirono a favore e contro il detto Marchese Orsi ».

Dunque il Bouhours aveva scritto che le opere che i grandi pittori, morendo, lasciano incompiute, suscitano nell'animo di chi guarda un certo sentimento di dolore, di rammarico, di affettuosa malinconia, che egli chiama « delicato »²²⁾. L'Orsi non comprese il particolare significato che la parola assumeva in questa accezione, la interpretò alla lettera, obbiettando al Bouhours che il « delicato » non si trova nelle opere incompiute, ma è « una prerogativa da non poter perfettamente ravvisarsi, se non in que' soggetti e in quei lavori che sono nel loro essere a perfezione condotti. Anzi stimo che scuoprasi nelle tavole con maggior diligenza finite, come sarebbero quelle del nostro Guido Reni, e principalmente nella sua seconda maniera, allorché lasciata quella prima forza e quella robustezza che fu propria della scuola dei Carracci, si invaghì di una tale delicatezza, la quale lo rendè forse inferiore a se stesso nelle sue ultime fatture »²³⁾.

La disputa si era quindi spostata per un equivoco dal campo della linguistica a quello della critica d'arte, nel quale veniva proseguita da un anonimo accademico che, dopo aver accusato l'Orsi di campanilismo per aver difeso la « seconda maniera del Reni », aggiungeva: « Noi tutti . . . l'avrenimo detta solo snervata; in paragon però di se stessa e del primiero suo se [sic] dilavata, languida, stracca . . . »²⁴⁾. Questa stroncatura della ultima attività del pittore non piacque a Girolamo Baruffaldi, che però non si stimò abbastanza preparato per difendere ad un tempo l'Orsi ed il Reni, e pensò di ricorrere alla penna del Cavazzoni Zanotti²⁵⁾; ecco così il « Dialogo in difesa di Guido Reni ».

Lo Zanotti, pittore appena mediocre, aveva però una vasta cultura sulle cose d'arte per aver viaggiato in Italia, Francia e Germania, ed una profonda conoscenza dell'ambiente bolognese; ciononostante la sua difesa del Reni risulta piuttosto fiacca, perché egli si limita ad affermare che « quantunque le opere della seconda maniera di Guido non siano di quella forza che le prime, esse sono al paro bellissime e di ottimo gusto, e piacciono a tutti coloro che di pitture intendono, come cose delicatissime e degne di qualunque lode »²⁶⁾.

Il risultato positivo della lunga polemica consiste dunque nella rivalutazione della produzione tarda del pittore, che dal Malvasia in avanti aveva avuto più detrattori che ammiratori.

Il Taja, nella sua accurata guida del Palazzo Vaticano, spezza una lancia in favore degli affreschi della Sala delle Dame e di quella del Sansone²⁷⁾, mentre il Boyer, marchese d'Argens, non fa che ripetere i giudizi del De Piles, aggiungendovi di proprio l'affermazione che il discepolato del Reni preso il Calvaert non fu determinante per la formazione artistica del Nostro²⁸⁾.

Il principe degli Enciclopedisti francesi, Diderot, osserva che l'espressione di colera del S. Michele Arcangelo dei Cappuccini di Roma è artisticamente realizzata come l'espressione di dolore del Laocoonte vaticano²⁹⁾; il Mariette, che respira il clima spi-

rituale dell'Illuminismo enciclopedico, sostiene che la grandezza del pittore è un dato di fatto, inoppugnabile ³⁰⁾. Luigi Lanzi, classificatore di artisti, la cui Storia pittorica d'Italia 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 » ³¹⁾.

I due fondatori del neo-classicismo, Mengs e Winckelmann, hanno scritto alcune pagine sul Reni: il primo considera naturalmente opera perfetta la Strage degli Innocenti di Bologna, nella quale trova una chiara ispirazione alle statue classiche, ma pensa che il pittore non ebbe buoni fondamenti e mancò di « correzione e scelta » ³²⁾; il secondo istituì, come è noto, un parallelo tra l'arte greca e quella moderna e nel periodo del « bello » pose da un lato Prassitele, Lisippo ed Apelle, dall'altro Correggio e Reni; ma a noi più che la fredda e discutibile teoria interessa il giudizio concreto sull'opera d'arte, ed il Winckelmann, sebbene ammiri molto l'Aurora, scrive che la figura dell'Apollo di questo affresco è di gran lunga inferiore a quella del Mengs nella villa Albani ³³⁾.

Un pittore che sentì l'influenza del Batoni e di tutto il neo-classicismo, che soggiornò a Roma e Bologna e, tornato in Germania, si dedicò alla critica, il Fiorillo, avverte, seppur confusamente, che il Reni cerca una bellezza astratta (che egli chiama ideale), che talvolta riesce a raggiungere per virtù di stile; osserva che l'ambiente romano esercitò sull'artista nocive influenze e che le sue opere sono frutto di lunghe meditazioni; per il Fiorillo il Reni appartiene alla ristretta schiera dei pittori immortali ³⁴⁾.

In alcuni scritti, nei quali espone le sue idee moderatamente classiciste sull'arte, il Reynolds nota che la tendenza di Guido verso la dolcezza trova il modo di realizzarsi nelle opere di soggetto mitologico ed idillico, mentre quando vuole rappresentare una scena violenta o drammatica si viene a formare una frattura tra il tema e la sensibilità dell'artista, irresistibilmente portata al patetico ³⁵⁾.

Nel quadro della letteratura artistica del secolo XVIII occupano un posto particolare le relazioni di viaggi compiuti da alcuni stranieri in Italia; generalmente questi viaggiatori non sono forniti di 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 italiana. Così due inglesi, i Richardson, ammirano le opere del Reni a Bologna e Roma e rivelano il loro entusiasmo per l'affresco di S. Michele in Bosco, per la Crocefissione di S. Pietro e per l'Aurora ³⁶⁾.

Il De Brosses, amico di Buffon, autorevole magistrato, fu in Italia negli anni 1739-1740; tra le opere del Nostro, che egli dichiara di amare molto, l'Assunta di Genova gli pare delle migliori ³⁷⁾. Un incisore, discendente da una famiglia interamente dedita a questa forma di attività artistica, C. N. Cochin, trova in alcune opere del Reni capolavori assoluti, pur lasciandosi colpire più dalle Madonne e dai Santi di aspetto patetico e sentimentale che dalle opere severe, ed asserisce, mantenendosi sulla strada maestra della tradizione, che il pittore ha saputo riunire e fondere in sé le più alte qualità dei

maestri che lo hanno preceduto³⁸⁾. Il Delalande, astronomo e redattore dell'Enciclopedia, deve aver compiuto la sua visita alla Penisola portando come guida il libro del Cochin, del quale cita spesso le opinioni; l'opera di Guido che lo colpisce di più è il San Pietro piangente della raccolta Sampieri a Bologna³⁹⁾.

Il tedesco Volkmann si rivela addirittura entusiasta della pittura del Bolognese ed anche per lui i quadri di Guido costituiscono un'antologia perfetta di tutte le bellezze che si trovano negli altri artisti⁴⁰⁾.

Viaggiatore d'eccezione è certamente il Goethe; già il padre era venuto in Italia e aveva ammirato a Bologna un S. Sebastiano ed a Napoli la Natività incompiuta in San Martino⁴¹⁾; il poeta di Faust, giunto in Italia per crearsi un'anima classica, per cercare nella misura e nel ritmo dell'arte rinascimentale una ragione di vita, percorse la penisola con entusiasmo indicibile. A Bologna lo colpì il Cristo morto della Pietà dei Mendicanti, certamente una delle cose migliori di Guido, a Roma la Vergine che cuce del Quirinale, per il senso di affettuosa intimità che spira alla scena; però egli scorge nella produzione del pittore un grande squilibrio tra alcune opere sentite e meditate, ed altre compiute esclusivamente per accontentare il gusto dei committenti; certi soggetti religiosi specialmente gli sembrano « orribilmente stupidi » ed alcuni santi niente più che « manichini », ed addossa la colpa di queste opere mancate alla Chiesa; il giudizio è dettato da un lato dal timore di apparire irriverente verso un artista di grandezza indiscutibile, dall'altro dalla sua mentalità di protestante e dalla sua ammirazione per il culto della persona e della libertà soffocato dalla Controriforma⁴²⁾.

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

È opportuno, anzitutto, ricordare quanto hanno scritto i grandi rappresentanti delle più importanti correnti, coloro che hanno improntato delle loro idee tutta la vita spirituale del secolo. Il padre dell'Idealismo tedesco, Hegel, trova che il pittore ha indulto troppo alla rappresentazione di volti patetici, agli occhi volti in alto, per suscitare nello spettatore un senso di devozione, ma osserva che l'Assunta di Monaco rimane sempre opera degna della più alta considerazione⁴³⁾. Lo Schelling si accosta con amore all'opera di Guido, ed anzi viene a determinarsi una coincidenza tra l'arte del Reni ed il concetto della bellezza del filosofo tedesco, coincidenza che è frutto di una errata impostazione estetica, ma che dimostra come, per lo Schelling, il Bolognese abbia raggiunto una forma di espressione astratta di alto valore ideale, che lo porta a definire l'artista come « l'unico pittore dell'anima »⁴⁴⁾. Guglielmo Schlegel, uno dei grandi romantici, che ha raggiunto più alti risultati come teorico dell'arte che come critico sull'opera, nel trattare del Reni rimane sulla via maestra della tradizione⁴⁵⁾; il suo giudizio positivo, però, conferma che il gusto tedesco di formazione idealistica-romantica, continuò a considerare il pittore come uno dei grandi dell'arte.

Il Taine, unico rappresentante di valore della critica di impostazione positivista e scientifica, rivela qualche felice intuizione: i lavori giovanili del Maestro sono i migliori, mentre gli ultimi tradiscono la scarsa sincerità ed il poco impegno, e « se il suo carattere avesse eguagliato il suo talento sarebbe stato destinato a salire in primo piano nel campo dell'arte »⁴⁶⁾.

Il principale responsabile dell'affermarsi del gusto pre-raffaellita, il Ruskin, non è certo un ammiratore delle opere del Reni; talvolta, a contatto diretto con il quadro, si lascia guidare dalla sua eccezionale sensibilità e formula un giudizio sincero⁴⁷⁾, ma più spesso si consegna, prigioniero volontario, ai ceppi della sua teoria. In una lettera all'editore del *Times* egli disapprova, con dure parole, l'acquisto da parte della Galleria Nazionale di due tele di Guido, quando la collezione era priva di opere del Perugino, dell'Angelico e di altri maestri italiani⁴⁸⁾.

Naturalmente tutta la confraternita dei pre-raffaelliti fu ostile agli artisti italiani del Seicento, e ai loro occhi Guido rappresentava colui che aveva condensato in sé tutte le pecche ed i difetti del secolo; Holman Hunt, nel visitare la Galleria Nazionale, rimane così urtato da un quadro del Bolognese, che non riesce a proseguire la visita delle altre opere⁴⁹⁾, e al Rossetti la Galleria di Bologna, per l'abbondanza di tele dei Carracci e di Guido sembra un « arido deserto »⁵⁰⁾.

L'insegnamento del Taine non poteva dare ovviamente, data la sua impostazione, risultati fruttuosi; invece possiamo dividere, grosso modo, gli scrittori che si sono occupati del Reni tra quelli di intonazione romantica e quelli di intonazione pre-raffaellita e purista, lasciando fuori i filologi, i conservatori di musei, gli intenditori, gli storiografi locali che, quasi sempre, seguono una loro via tradizionale sulle tracce del secolo precedente.

Il pre-romantico Füssli trova che la decantata grazia di Guido è un po' teatrale⁵¹⁾, mentre Stendhal apprezza il rigore formale del Bolognese; bisogna però ricordare che egli ha saccheggiato senza ritegno le opere del Lanzi, si è ispirato molto spesso al Mengs, e certi suoi madornali errori ci inducono a sospettare che egli talvolta tratti di opere che non ha mai visto direttamente⁵²⁾. Il Guizot scrive una pagina piena di entusiasmo per il Cristo e la Samaritana del Louvre, il cui valore critico è però quasi nullo, perché egli si lascia attrarre dall'espressione psicologica dei personaggi invece che dalla realizzazione artistica del tema⁵³⁾. Roberto D'Azeglio rimane colpito dall'espressione patetica delle sante ed eroine dipinte dal Reni negli ultimi anni della sua vita⁵⁴⁾, e Theophile Gautier pensa che l'Aurora è la più alta opera del pittore, mentre i lavori della vecchiaia denunciano la formula e la scarsa ispirazione⁵⁵⁾.

Nell'Ottocento fiorisce tutta una sotto-letteratura romanticheggiante e lacrimosa, che, pur non raggiungendo mai la dignità artistica, ci offre tuttavia la possibilità di conoscere i gusti del vasto pubblico al quale si rivolge; tra questi scrittori c'è il Bertuch, che stende una novellina melensa sulla cucitrice che avrebbe ispirato il pittore negli affreschi del Quirinale⁵⁶⁾, un certo Bérard, che intitola una infelice commedia: « Reni ou

les artistes »⁵⁷⁾, l'americano Sweetser, che compila una scialba biografia del Bolognese, piena di lodi gratuite e banali⁵⁸⁾.

Il supposto ritratto di Beatrice Cenci che, per colmo di ironia, non raffigura la Cenci e probabilmente non è opera del Reni, ha eccitato gli estri poetici di autori famosi, come Shelley, Dickens, Stendhal, o come il nostro Guerrazzi, creando intorno al pittore un alone romantico e sentimentale. Il Ricci ha dimostrato come la leggenda, secondo cui Guido si introdusse nottetempo nel carcere per ritrarre la condannata a morte, sia nata solo nel secolo XVIII, forse dopo la pubblicazione degli Annali del Muratori, che avevano rinverdito il ricordo della fanciulla, e come successivamente si sia arricchita di infiniti particolari, tutti privi del più pallido barlume di verità⁵⁹⁾.

Nel campo dei puristi William Young Othley precede di pochi anni l'affermarsi della tendenza pre-raffaellita e nella sua qualità di collezionista che sente una forte attrazione per Giotto ed i trecentisti italiani, non riesce a comprendere il valore artistico del panneggiare di Guido e Lanfranco, che egli trova innaturale⁶⁰⁾. Del gusto purista è certamente partecipe anche il Delaborde, il più acerbo, malevolo, implacabile negatore dell'arte del Nostro; egli interpreta in modo tendenzioso il Malvasia ed il Baldinucci per tracciare un ritratto psicologico del pittore il più odioso possibile; l'unico punto di merito che gli concede è una certa nobiltà di stile nei confronti del Caravaggio e del Guercino che, secondo il suo giudizio, non hanno nulla a che vedere con la vera arte; il Reni, infine, possiede solo « des talents secondaires »⁶¹⁾.

Pietro Selvatico era anch'egli portato ad amare l'arte medioevale, ma, d'altra parte, sentiva di non poter negare ogni valore ai pittori del Seicento; deve ammettere così che ogni volta che Guido si impegnò a fondo seppe realizzare opere di altissimo livello, ma afferma anche che il vizio del gioco lo trascinò ad errori gravissimi. Si scusa di aver parlato poco del pittore, in confronto con quanto ha scritto su Raffaello ed altri, ma pensa che il Reni non appartenga alla schiera dei sommi, sebbene l'opinione corrente affermi il contrario⁶²⁾.

Ho riassunto abbastanza ampiamente le righe del Selvatico perché rivelano, più che quelle d'ogni altro, il dissidio che si era andato formando nell'Ottocento tra l'apprezzamento popolare-romantico dell'arte del Reni e le gravi riserve degli scrittori di formazione primitivista.

Restano ai margini della contesa i filologi, gli intenditori dilettanti, gli storici e studiosi locali, o ne partecipano solo per riflesso, senza un diretto intervento polemico. Secondo il Landon per ingegnosità di idee, per eleganza di disegno, per grazia di pennello Guido non la cede a nessun altro pittore⁶³⁾. Il dizionario del Bryan, compilato sui precedenti scrittori d'arte italiani, non si discosta di un ette dalla tradizione anche nelle pagine dedicate a Guido⁶⁴⁾. Un sensibile gusto di conoscitore permette al Waagen di analizzare talvolta con acume i quadri del Nostro, che appare ai suoi occhi artista di amplissimi mezzi⁶⁵⁾; è dovuta al Waagen la divisione dell'attività del pittore in quattro periodi, ai quali corrisponderebbero quattro stili diversi; tre stili soltanto invece vede il Kugler,

il cui manuale ebbe una così larga influenza sugli scrittori d'arte della seconda metà dell'Ottocento; il Kugler però non apprezza molto la pittura di Guido, che trova troppo fredda e calcolata ⁶⁶⁾; le idee di questi due ultimi scrittori sono seguite passo passo dal Nagler, che non reca alcun contributo personale alla conoscenza dell'artista ⁶⁷⁾.

Retorica e vuota è la Storia della pittura italiana del Rosini, che anche sul Reni non scrive nulla di interessante ⁶⁸⁾; invece il Burckhardt, avvalendosi della sua sensibilità di prim'ordine, giunge spesso a formulare giudizi validi; capisce che il Reni tra tutti gli artisti moderni è il più compreso del concetto della bellezza pura e, seppure sopravvaluti l'Aurora, che stima la più bella delle pitture di tutto il Seicento e Settecento, intuisce la forza della costruzione monumentale-architettonica della grandiosa pietà della Pinacoteca di Bologna, il senso di misura che domina nella Strage degli Innocenti e la dolcezza degli Angeli della Cappella di S. Silvia in S. Gregorio Magno a Roma ⁶⁹⁾.

Lo Janitscheck, critico serio e di buona preparazione, conclude la storiografia artistica del secolo con alcune osservazioni di notevole interesse: Guido superò tutti i contemporanei nel ritmo della composizione, ebbe una grande passione per l'antico, che talvolta però gli fece perdere il calore dell'espressione libera e vitale, ma fu certamente il più luminoso talento della scuola di Bologna ⁷⁰⁾.

L'apporto degli studiosi italiani locali alla conoscenza del pittore è piuttosto misero: il Bolognini stende una scialba biografia dell'artista, priva di interesse ⁷¹⁾, l'Angelini si perde in vuote disquisizioni sulla Natività di Napoli ⁷²⁾, il Muzzi compila anch'egli una brevissima vita ⁷³⁾, mentre il Bosi dedica al Nostro soltanto poche righe ⁷⁴⁾. Lo scritto del Pistolesi sull'Aurora non è altro che una gonfia orazione priva di gusto ⁷⁵⁾; il Galvani traccia la storia della tela dell'Assunta di Spilamberto ⁷⁶⁾ ed il Braghirolli ci fornisce alcune interessanti notizie sui rapporti che intercorsero tra il Bolognese ed i Gonzaga ⁷⁷⁾.

Nel secolo xx, mentre le monografie e gli articoli monografici, salvo alcune eccezioni, non hanno fatto che ricalcare le tracce di una letteratura encomiastica che non raggiunge il clima della dignità scientifica, e mentre le opere generali sul Seicento contengono talvolta acute osservazioni, ma più spesso si adagiano passivamente in giudizi ereditati dall'Ottocento, troviamo considerazioni di innegabile valore critico nelle pagine di scrittori che si sono occupati solo di determinati aspetti della produzione del Maestro.

Nel 1910 esce a Lipsia un libro di un centinaio di pagine sul pittore, opera di Von Bohlen ⁷⁸⁾; è costui uno scrittore di libri popolari per cui la sua monografia, che pure fa parte di una collana di una certa pretesa, non accresce in nulla le nostre cognizioni sull'artista; per singolare contrasto lo stesso editore pubblica, nel medesimo anno, usando lo stesso materiale illustrativo, un'altra breve monografia sul Reni, introducendola in una serie di volumi di intenti largamente divulgativi e ne affida la stesura ad uno studioso serio, il Sobotka, che però, dati gli scopi della raccolta, deve limitarsi ad una breve, seppur chiara, esposizione dell'opera del Bolognese, senza addentrarsi in un'analisi profonda ⁷⁹⁾.

Si potrebbero definire agiografie i lavori del Cantalamessa, del Costantini e del Malaguzzi Valeri ⁸⁰⁾; le lodi indiscriminatamente profuse sono talora più dannose alla fama di un artista che le stroncature serie, fatte nella ricerca della verità critica.

L'articolo che la Della Pergola dedica al Reni nel « Thieme Becker » rivela il rigore scientifico che distingue quest'opera monumentale, mentre il Foratti, nell'Enciclopedia italiana, è troppo sbrigativo nel giudicare gli ultimi lavori del pittore ⁸¹⁾.

È essenziale per chi voglia conoscere a fondo il Reni la breve monografia del Kurz ⁸²⁾; questo studioso, profondo conoscitore del Seicento italiano, ha scritto sull'artista pagine che mantengono intatto il loro valore per la precisione documentaria e per i giudizi sicuri; egli considera l'opera del Bolognese in relazione al suo tempo, studia l'influenza che su di lui ebbero altri artisti, fa giustizia del tradizionale errore sulla presunta imitazione del Caravaggio, analizza con acutezza alcune delle principali opere e conclude affermando che il Reni fu un grande lirico; lo studio è corredato di un catalogo delle opere preciso e nutrito.

Nel 1942, in occasione dell'anniversario della morte del Maestro, uscirono su settimanali e quotidiani italiani articoli a lui dedicati; merita di essere ricordato, per la vivacità del ritratto psicologico e per qualche buona osservazione sulla fama goduta dal pittore, quello del Torriano ⁸³⁾.

Ogni opera che tratti del Seicento italiano dedica qualche pagina o qualche riga al Reni; si nota però in questi volumi di carattere generale la più grande disparità di giudizi, perché alcuni degli autori negano ogni valore alla produzione del Nostro, altri al contrario lodano tutto, mentre pochi sono coloro che tentano di definire la concreta personalità dell'artista.

Lo Schmerber apprezza solo le opere di soggetto familiare, come la Vergine che cuce, e trova in esse una nota sincera; in altri lavori invece il desiderio di raggiungere la perfezione formale soffoca la sincerità dell'ispirazione e allora « ogni linea sembra affermare di non poter essere tracciata meglio » ⁸⁴⁾.

Sono molto importanti le pagine del Riegl, il grande rappresentante della teoria della pura visibilità; egli comprende quale fonte di ispirazione sia stata la statuaria antica per il Reni, pone l'accento sulla sua scarsa predilezione per il paesaggio ed il ritratto, qualità che lo distingue dai Carracci e dai loro allievi; inoltre egli intuisce felicemente che la figura umana assume spesso nelle opere del Bolognese il valore di una apparizione e che quindi, per esempio, nella tela del Sansone della Pinacoteca di Bologna « i panneggi sono posti in modo del tutto innaturale per creare un profilo coerente »; anche le osservazioni sulla funzione del paesaggio nell'affresco di S. Andrea condotto al martirio sono convincenti ⁸⁵⁾.

Sul S. Andrea si sofferma anche il Serra che trova il lavoro superiore a quello del Domenichino posto di fronte e scrive: « Il Reni si rivela qui in una forma assolutamente nuova. Il facile pittore dei Cristi azzimati, delle figure leziose, delle scene piacenti ma superficiali dimostra qui una vita ed una forza che sorprende » ⁸⁶⁾.

Secondo il Rouchès il pittore, staccandosi dall'insegnamento dei Carracci, divenne uno degli iniziatori della decadenza dell'arte italiana; per questo critico i Carracci, che si mantengono fedeli alla realtà, concludono felicemente il secolo del Rinascimento, mentre il Reni, che cerca un tipo di bellezza ideale, cade nell'artificioso, nella formula ripetuta fino all'exasperazione ⁸⁷⁾.

Il Muñoz considera opera eccellente la decorazione della Cappella Paolina in S. Maria Maggiore e loda il S. Andrea condotto al martirio per la potenza coloristica ⁸⁸⁾; il giudizio del Peraté è invece completamente negativo, perché segue la linea del Delaborde, considera il Reni come un imitatore e non un creatore e vede in lui solo la perfezione glaciale del mestiere ⁸⁹⁾; anche per il Weisbach il Bolognese è soltanto un abile e superficiale mestierante, le cui opere non raggiungono il clima dell'arte ⁹⁰⁾.

Luigi Damis mette in luce l'aspirazione del Nostro verso una serenità assoluta, « in una superiore e argentea accademia di nudi che anelano a soavità ellenistiche, e di dolci panneggi; tanto sicura di quel che è e di quel che raggiunge, di una tal beatitudine senza incertezze, che finisce con il rasentare la genialità ». È un giudizio di compromesso, dove le prime osservazioni vengono sminuite dalla riserva finale ⁹¹⁾.

Matteo Marangoni, sebbene nei suoi studi sulla pittura del Seicento non abbia trattato particolarmente del Reni, nel saggio sul Guercino nota che quest'ultimo ha subito negli ultimi anni l'influenza nefasta di Guido che però, egli ammette, possiede « doti istintive di pittore di razza » ⁹²⁾; inoltre, mentre definisce l'Aurora « opera priva di coscienza stilistica » ⁹³⁾, trova che i ritratti della Madre e del Cardinale Bernardino Spada sono freschi, sobrii ed ispirati ⁹⁴⁾.

È probante l'analisi che compie il Pevsner dell'Andata di S. Andrea al martirio, superiore, secondo lui, al Martirio del Santo del Domenichino, perché rivela una prorompente forza di sentimento ed una maggiore ricchezza coloristica; il Reni si mostra fin da giovane pittore barocco, avverso alla fredda schematicità del Manierismo ⁹⁵⁾.

Il Mâle nota come l'artista, nello scegliere i soggetti delle sue pitture sacre, divenga uno dei più obbedienti esecutori delle nuove regole controriformistiche; gli affreschi della Cappella Paolina in S. Maria Maggiore si potrebbero quasi definire una confutazione della eresia luterana avversa al culto della Vergine ⁹⁶⁾.

Il McComb ed il Fokker non arricchiscono la critica sull'artista ⁹⁷⁾, mentre il De-logu osserva che il Reni ha raggiunto più alti risultati nelle opere di soggetto mitologico che nelle pale d'altare ⁹⁸⁾; il Nebbia si mantiene nei binari della tradizione ⁹⁹⁾ ed il Mahon vede che per il Reni, diversamente dal Guercino, il panneggio offre un'opportunità per l'accentuazione del rapido ed elegante scorrere della linea alla quale è principalmente interessato ¹⁰⁰⁾.

Aldo De Rinaldis ammette che l'Atalanta ed Ippomene, l'Aurora, e la Pietà di Bologna sono opere di grande dignità artistica, ma si perdono in una vastissima produzione di santi e sante sdolcinati e stucchevoli; riconosce però al Reni una facilità di pennello assolutamente straordinaria ¹⁰¹⁾; il Golzio, al quale si deve l'ultima Storia dell'arte del

Seicento e Settecento, compie una netta distinzione tra le opere eseguite per soddisfare i gusti superficiali dei committenti e quelle in cui il Maestro ha potuto rivelare pienamente il suo sincero desiderio di raggiungere la bellezza formale ¹⁰²⁾.

Nel Novecento sono stati pubblicati numerosi articoli su alcuni aspetti particolari dell'arte del pittore o scritti che, pur non trattandone espressamente, contengono giudizi e osservazioni sulla sua attività.

L'Eisler trova nei putti affrescati in una sala del palazzo Rospigliosi a Roma particolari qualità di freschezza ¹⁰³⁾; il Premoli illustra le vicende del S. Carlo ora nella sacrestia della Chiesa di S. Carlo a' Catinari ¹⁰⁴⁾, ed il La Rocca attribuisce a Guido un dipinto della Cattedrale di Agrigento ¹⁰⁵⁾. Il Soffici, dopo aver compiutamente illustrato l'eccezionale capacità tecnica che sorresse l'artista nella composizione dell'Atalanta ed Ippomene del museo di Napoli, scrive che dal quadro emana un senso di nobiltà eroica, senso però tutto romanzesco e patetico e in parte decadente che richiama il Tasso, e conclude: « . . . aria di serenità e gesti armoniosi, con qualcosa di fatale, di divino, o di antico e di remoto, onde si ha quel senso del fantastico e del sublime proprio a tutte le creazioni superiori dell'arte » ¹⁰⁶⁾.

Il Voss ha studiato gli anni romani del Reni ed afferma che egli si allontanò ben presto dalla città eterna per una ragione ideale, non perché fosse scarsamente pagato; il suo talento, il suo modo di visione non potevano accordarsi con la pittura monumentale romana, con l'affresco di contenuto storico, con il programma architettonico decorativo del Domenichino, del Lanfranco e di Pietro da Cortona. Guido non era portato alla storia ricca di personaggi, ma alla tela con poche figure, o addirittura alla mezza figura ed alle teste ricche di sentimento religioso; per il Voss l'inimitabile fascino del pittore consiste nella leggiadria sensuale, nella dolcezza musicale ¹⁰⁷⁾.

Il Copertini ripete cose dette e risapute ¹⁰⁸⁾, Corrado Ricci, per attribuire all'artista l'Abele della Pinacoteca di Bologna, fa una grande confusione di date e mostra una ben scarsa conoscenza del Nostro ¹⁰⁹⁾; la Nugent esalta il Crocefisso dell'Estense di Modena, che è invece opera debolissima ¹¹⁰⁾; il Rivani spezza una lancia in favore degli affreschi del Duomo di Ravenna ¹¹¹⁾, e Paola Della Pergola scrive: « Ma certo come si esagerò nel portare alle stelle il pittore e la sua produzione, così si cadde nello stesso difetto quando si accusò la sua arte di decadenza, e vi si vide solo freddezza e poca sincerità di espressione » ¹¹²⁾.

Assolutamente negativi sono i giudizi del Ragghianti e dell'Arslan, perché il primo afferma: « 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 maggiori (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 » ¹¹³⁾. L'Arslan

aggiunge: « Si tolga infine dall'opera del Reni tutto quanto può ricordare Raffaello e si avrà l'immagine di un mestiere che, anziché plasmare la realtà, sembra adattarsi con passività femminile e in cui l'assenza di lotta e di conquista sembra identificarsi con l'assenza di stile » ¹¹⁴).

Lo Hess nota come con gli affreschi del Palazzo Vaticano il pittore si sia accostato al Manierismo romano, trascurando quella ricerca della profondità, della terza dimensione che è tipica invece nei suoi contemporanei ¹¹⁵; cerca anche di definire quali siano state le fonti d'ispirazione per l'artista ¹¹⁶.

Secondo l'Albini, Guido rivela nell'affresco degli Angeli musicanti della Cappella di S. Silvia « tutta la sua diligenza, i suoi propositi, la sua emotività e musicalità, tutto il suo entusiasmo » ¹¹⁷, quando l'Ortolani giudica il S. Carlo opera di altissimo livello, chè infatti scrive: « Innanzi a questo affresco può ben dirsi che il senso di una tradizione formale e umanistica, sempre rimasto nel Reni come suo genuino, ribelle ai tanto laterali tentativi del suo gusto, doveva ben maturargli simili opere, quando non la piacevolezza di una figura decorativa, ma un accenno d'umanità toccava il suo animo » ¹¹⁸).

Roberto Longhi osserva che c'è nel pittore « ... un desiderio, acutissimo, di una bellezza antica, ma che racchiude un'anima cristiana » e che nei suoi quadri si rivela « ... un anelito ad estasiarsi, dove il corpo non è che un ricordo marmorato, un'impronta » ¹¹⁹.

Il March si limita a ricostruire le vicende di un dipinto che un tempo si trovava nella Chiesa del Gesù a Roma ¹²⁰, il Suida elogia la tela con Venere ed Amore da lui ritrovata presso un collezionista svizzero ¹²¹. Il Boccolini trova una nota di gentile sincerità in un Angelo della Pinacoteca di Deruta ¹²², mentre il Vasquez de Parga ed il Mather espongono le loro opinioni sulla supposta testa di Seneca del Museo Nazionale di Madrid ¹²³. Walter Friedlaender, a proposito della Crocefissione di S. Pietro della Pinacoteca Vaticana, analizza i rapporti che legano questo quadro ad altri dello stesso soggetto del Caravaggio e Rubens; per questo critico Reni, che era un idillico, non poteva essere stato influenzato dal luminismo caravaggesco, ma aveva trovato i suoi naturali predecessori nel Cigoli tardo ed in Ludovico Carracci ¹²⁴.

Rodolfo Pallucchini osserva che il quadro della Crocefissione della Pinacoteca di Modena è « disorganico ad ogni modo a causa della statuaria impostazione del Cristo e dello sfondo di cartone: stucchevole esempio di gusto accademico bolognese » ¹²⁵. Il Marchesini pensa che è degna di studio l'attività incisoria del Maestro ¹²⁶, ed il Grassi, illustrando un disegno del Gabinetto delle stampe di Roma, dice che « il foglio è certamente tra i più significativi del Reni; la individuazione essenziale delle immagini avviene con rapidità e foga sorprendenti » ¹²⁷. Il Riccoboni, nel togliere al Reni la Balia della Pinacoteca di Bologna per attribuirlo al Fetti, afferma: « La sua irresistibile tendenza all'idealizzazione, la sua fobia a rappresentare vecchie donne e la sua riluttanza a fare il ritrattista sono tutti fattori incontestabili » ¹²⁸.

Io ho tentato di circoscrivere ed illustrare l'attività giovanile del Maestro ¹²⁹⁾, mentre il Cuppini pensa che la produzione degli ultimi anni presenta notevolissimo interesse, perché « la moderna sensibilità di Guido ha percorso in queste sue ultime genialità le migliori produzioni del secolo seguente e le più sottili pitture del Settecento francese » ¹³⁰⁾. Per il Briganti l'Europa della collezione Mahon raggiunge un alto livello artistico ¹³¹⁾.

Concludiamo: mentre era in vita il Reni passò da un successo all'altro, ad onta della rivalità e dell'invidia degli altri pittori; se dobbiamo credere alle parole del Malvasia, egli fu stimato dai pontefici, quasi venerato dai re, costrinse il Calvaert, i Caracci, il Cavalier d'Arpino ad inchinarsi davanti ai suoi capolavori, suscitò le ire del Caravaggio che vedeva in lui un pericolosissimo concorrente. L'abbondanza degli scritti encomiastici e le parole del Mancini ci confermano che la sua fama fu grande e si diffuse in tutti gli ambienti e gli strati sociali. Si faceva, è vero, qualche riserva sulle opere dell'ultima maniera, ma quasi sempre, anche se la si trovava più fiacca dei lavori della giovinezza, veniva stimata degna d'ammirazione. Durante tutto il corso del secolo XVII il suo nome si diffuse nell'intera Europa ed i suoi quadri adornarono gli altari di numerosissime chiese ed entrarono a far parte delle più importanti collezioni.

Nel Settecento l'astro del pittore continua a brillare e non c'è viaggiatore straniero che nei suoi diari od appunti non ricordi una tela del Reni; la polemica iniziata dall'Orsi rivela che l'opera di Guido rimaneva un argomento vivo di discussione, che interessava largamente la cultura dell'epoca; l'Illuminismo continua ad apprezzare l'arte del pittore ed il Neoclassicismo esalta il suo amore per l'antichità, il suo ritorno ad una bellezza ellenica.

Nel secolo scorso avvenne la frattura: l'Idealismo formula ancora un giudizio positivo, gli scrittori romantici ed il positivista Taine non mettono in discussione l'altezza raggiunta dal Maestro, mentre tutte le correnti di impostazione primitivista (pre-raffaeliti, nazareni, puristi) attaccano aspramente il pittore, nel quale vedono il più tipico rappresentante di un'arte di decadenza, vuota e falsa.

Anche i critici del Novecento non sono nella maggioranza molto teneri nei riguardi del Reni, ma un'epoca così sensibile ai valori squisitamente formali doveva naturalmente proporsi il ripensamento di tutta la sua attività; i giudizi si sono fatti quindi più sereni ed obbiettivi ed hanno preparato il terreno per quella monografia che, accogliendo i risultati degli studi di questi ultimi anni, ricostruisca la personalità dell'artista nella sua concreta grandezza.

GUIDO GIONGO

Ringrazio il Signor Denis Mahon, il Dott. Otto Kurz ed il Prof. Lionello Venturi, che mi hanno generosamente aiutato in questa fatica.

- ¹⁾ P. F. MINOSSI, *Sfogamenti d'ingegno*, Venezia, 1614.
- ²⁾ *Lodi al Sig. Guido Reni, raccolte dall'Imperfetto Accademico Confuso* [GIROLAMO GIACOBBI], Bologna, Tebaldini editore, 1632. Si tratta di una settantina, tra sonetti, canzoni e madrigali.
- ³⁾ T. GAUFRIDIUS, *Epistola de raptu Helenae a Guidone Reno depicto*, Bononiae, 1632; J. C. GUARINUS, *Epistola seu encomium graeco-latinum super Raptum Helenae*, Bononiae, 1633; P. MACIUS, *Nerei Vaticinium de Raptu Helenae, Apellae a Guidone Reno arte depicto*, Bononiae, 1633; E. VIZZANI, *Epistola graeco-latina super Raptum Helenae*, Bononiae, 1633; C. SCALIGERO, *Lettera a G. B. Viola in dialetto bolognese*, in A. GUIDICINI, *Giudizi sulla scuola pittorica bolognese nei sec. XVII e XVIII*, Bologna, 1885, pagg. 10-17; B. CAVALIERI, *Il Sogno di Arminio solitario, Idillio per il Ratto di Elena di Guido Reni*, in A. GUIDICINI, *cit.*, pagg. 19-24; A. MARESCOTTI, *Il Ratto d'Elena di Guido Reni, al Card. Santacroce*, in *Lettere storiche ed artistiche*, pubblicate a cura di C. Morbio, Milano, 1840, pagg. 58-63; E. VIZZANI, *Lettera al Marchese V. Malvezzi*, in *Lettere storiche ed artistiche*, *cit.*, pagg. 64-69; L. MALVEZZI, *Lettera al Sig. Guido Reni, quale precedeva la canzone composta pel suo Ratto d'Elena ed inserita nei Deliri della Solitudine*, Bologna, 1636.
- ⁴⁾ *Trionfo del pennello, raccolta di alcune composizioni nate a gloria di un Ratto d'Elena di Guido*, Bologna, 1634, pag. 37.
- ⁵⁾ G. P. PANCALDI, *Il trionfo di Giobbe del sig. Guido Reni*, Bologna, 1633.
- ⁶⁾ *Sensi di humiltà e di stupore havuti da Luca Assarino intorno alle grandezze dell'Eminentissimo Card. Sacchetti e le pitture di Guido Reni, dedicati alla Signora Geronima Assarini*, Bologna, 1639; a pag. 33 scrive: « Qual nome proportionato ed espressivo si potrebbe mai imporre a questo mostro degli huomini, il quale comprendendo in sé le scienze del dipingere, si può con ragione chiamare Humanista delle tele, Rettorico degli occhi, Filosofo d'ombre e lumi, e Theologo del disegno ? ».
- ⁷⁾ G. M. GRIMALDI, *L'Arianna del sig. Guido Reni*, Bologna, 1640.
- ⁸⁾ G. MANCINI, Manoscritto n. 5571 della Biblioteca Marciana di Venezia, Foglio 72. Il Mancini scrive intorno al 1620.
- ⁹⁾ F. SCANNELLI, *Il Microcosmo della pittura*, Cesena, 1657, pag. 85, 359, 249.
- ¹⁰⁾ L. SCARAMUCCIA, *Le Finezze dei Pennelli italiani*, Pavia, 1674, pagg. 24-25.
- ¹¹⁾ G. P. BELLORI, *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, 1942, pag. 5.
- ¹²⁾ M. BOSCHINI, *La carta del navigar pittoresco*, Venezia, 1660, pag. 382, 646, 557.
- ¹³⁾ G. B. PASSERI, *Vite degli artisti morti dal 1641 al 1676*, a cura di J. Hess, Lipsia, 1934, pag. 81.
- ¹⁴⁾ F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del Disegno*, 1681 e segg., edizione di Firenze del 1772, Tomo XII, pagg. 64-89.
- ¹⁵⁾ G. C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, Bologna, 1678, Tomo II, pagg. 2-98.
- ¹⁶⁾ V. VITTORIA, *Osservazioni sopra il libro della Felsina pittrice*, Roma, 1703, Lettera VI.
- ¹⁷⁾ J. VON SANDRART, *Deutsche Academie*, Norimberga, 1675; edizione di Monaco, 1925, a cura di A. R. Peltzer, pag. 280.
- ¹⁸⁾ A. FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Parigi, 1685, Vol. IV, pag. 189.
- ¹⁹⁾ R. DE PILES, *Abrégé de la vie des peintres*, Parigi, 1699, pag. 322.
- ²⁰⁾ G. M. CIOCCHI, *La pittura in Parnaso*, Firenze, 1725, pag. 30.
- ²¹⁾ G. BOTTARI, *Dialoghi sopra le tre arti del disegno*, Lucca, 1754; cito dalla edizione di Parma 1845, pag. 158.
- ²²⁾ *Considerazioni del Marchese G. G. Orsi ecc.*, Modena, 1735, vol. II, pag. 60.
- ²³⁾ ORSI, *cit.*, vol. I, pag. 195.

- ²⁴⁾ *Lettera toccante le considerazioni sopra la Maniera di ben pensare, scritta da un accademico *** al sig. Conte di ****, in ORSI, cit., Vol. II, p. 29.
- ²⁵⁾ *Osservazioni critiche del dottor Girolamo Baruffaldi ferrarese nelle quali esaminasi la lettera toccante le Considerazioni del Marchese Giovan Gioseffo Orsi sopra la Maniera di ben pensare nei componimenti, scritta da un accademico *** al sig. Conte di ****, in ORSI, cit., vol. II, pag. 268.
- ²⁶⁾ *Dialogo di G. P. Cavazzoni Zanotti pittore in difesa di Guido Reni*, in ORSI, cit., vol. II pag. 272. In un altro lavoro: *Avvertimenti per lo incamminamento di un giovane alla pittura* (Bologna, 1756), lo Zanotti loda l'Assunta di Castelfranco ed afferma che anche Michelangelo si sarebbe trovato impacciato nell'eseguire un simile capolavoro (pag. 122). In un terzo volume: *Il Claustro di S. Michele in Bosco* (Bologna, 1776) egli illustra gli affreschi compiuti dai Carracci e dalla loro scuola nel famoso convento, tra i quali ve ne era uno, ora perduto, del Reni.
- ²⁷⁾ F. TAJA, *Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano*, Roma, 1750, pag. 100.
- ²⁸⁾ J. B. BOYER, MARQUIS D'ARGENS, *Examen critique des différentes écoles de Peinture*, Berlino, 1768, pag. 294 e segg.
- ²⁹⁾ D. DIDEROT, *Opere*, Parigi, 1821, Tomo X, pag. 224.
- ³⁰⁾ *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, publié par M. M. Ph. de Chennevières et A. De Montaigne, Parigi, 1857, Tomo IV, pagg. 360-381.
- ³¹⁾ L. LANZI, *Storia pittorica d'Italia*, Bassano, 1789; cito dall'edizione del 1822, Tomo V, pag. 92.
- ³²⁾ A. R. MENGES, *Opere*, a cura di N. D'Azara, Roma, 1787, Tomo II, pag. 334, 236, 292.
- ³³⁾ G.G. WINCKELMANN, *Opere*, ediz. italiana di Prato, 1831, Vol. VI, pag. 41.
- ³⁴⁾ J. F. FIORILLO, *Geschichte der Künste Wissenschaften*, Gottinga, 1801, vol. II, pag. 563.
- ³⁵⁾ Sir J. REYNOLDS, *Discourse V del 10 dic. 1772*, in *Literary Works*, Londra, 1835, vol. I, pag. 365.
- ³⁶⁾ RICHARDSON SENIOR AND JUNIOR, *An account of some of the statues... of Italy*, Londra, 1722, pag. 36, 192, 316.
- ³⁷⁾ C. DE BROSSES, *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, Parigi, 1904, Tomo I, pag. 63.
- ³⁸⁾ C. N. COCHIN, *Voyage d'Italie*, Parigi, 1758, Tomo II, pag. 180 e segg.
- ³⁹⁾ J. J. DELALANDE, *Voyage d'un François en Italie dans les années 1765-1766*, Parigi, 1786, vol. II, pagg. 317-318.
- ⁴⁰⁾ D. J. J. VOLKMANN, *Historische kritische Nachrichten von Italien*, Lipsia, 1777, vol. I, pagg. 454-455.
- ⁴¹⁾ J. C. GOETHE, *Viaggio in Italia* (1740), Roma, 1932, pag. 91, 143.
- ⁴²⁾ J. W. GOETHE, *Viaggio in Italia* (1786), trad. Zamboni, Firenze, 1924, Vol. I, pag. 120, 150.
- ⁴³⁾ G. F. HEGEL, *Cours d'esthétique*, trad. Bérard, Parigi, 1848, parte III, pag. 387.
- ⁴⁴⁾ F. G. SCHELLING, *Ueber das Verhältniss der bildenen Künste zu der Natur. Eine Rede zu München am 12 Oktober 1807*, in *Werke*, Berlino, 1843, vol. VII.
- ⁴⁵⁾ A. W. SCHLEGEL, *Leçons sur l'histoire et la théorie des Beaux Arts* (1827), Parigi, 1830, pag. 302.
- ⁴⁶⁾ H. TAINE, *Voyage en Italie* (1866), Parigi, 1895, Tomo II, pag. 204 e segg.
- ⁴⁷⁾ J. RUSKIN, *Notes on the Louvre*, *Opere*, ed. Naz., vol. XII, pag. 450; *The stones of Venice*, vol. XI, pag. 236.
- ⁴⁸⁾ J. RUSKIN, *Letter to the editor of The Times*, 7 gennaio 1847.
- ⁴⁹⁾ W. HOLMAN HUNT, *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, Londra, 1913, vol. I, pag. 15.
- ⁵⁰⁾ D. G. ROSSETTI, *Works*, Londra, 1911, pag. 563.
- ⁵¹⁾ H. FUSSLI, *Lectures on painting*, Londra, 1801, pag. 85.

⁵²⁾ STENDHAL, *Écoles italiennes de Peinture* (1817), Parigi, 1932, vol III, pag. 103 e segg. Sui plagi dello Stendhal cfr.: P. ARBELET, *L'Histoire de la Peinture en Italie et les plagiats de Stendhal*, Parigi, s. a. [1913]: in una lettera alla sorella Paolina, del 19 ottobre 1811, Stendhal scrive addirittura che il Reni visse tra il 1460 ed il 1560 e che la sua vita è stata scritta dal Vasari.

⁵³⁾ M. GUIZOT, *Études sur les Beaux-arts*, Parigi, 1852, pag. 447 e segg.

⁵⁴⁾ R. D'AZEGLIO, *Studi storici e archeologici sulle arti del disegno*, Firenze, 1862, vol. II, pag. 225.

⁵⁵⁾ T. GAUTIER, *Guide de l'amateur au Musée des Louvres*, Parigi, 1882, pag. 102 e segg.

⁵⁶⁾ F. J. BERTUCH, *Die schönen Näherinnen von Guido Reni*, in *Journal des Luxus und der Moden*, 1813, pag. 15 e segg.

⁵⁷⁾ G. BÉRARD, *Reni ou les artistes*, Parigi, 1835.

⁵⁸⁾ M. F. SWEETSER, *Guido Reni*, Boston, 1878.

⁵⁹⁾ C. RICCI, *Beatrice Cenci*, Milano, 1923, vol. II, pagg. 278-286. Gli argomenti addotti dal Costa per dare un fondamento di credibilità alla leggenda sono talmente inconsistenti, che non meritano di venire discussi (G. COSTA, *Beatrice Cenci e il mistero di un ritratto svelato*, Roma, 1937). Buone osservazioni invece in: C. GRADARA, *Sul cosiddetto ritratto di B. Cenci*, in *Arte e Storia*, XXXIII (1914), pagg. 355-359.

⁶⁰⁾ W. J. OTHLEY, *Italian school of design*, Londra, 1823, pag. 60, nota.

⁶¹⁾ H. DELABORDE, *École bolonaise*, in BLANC, *Histoire des peintres*, Parigi, s.a.; lo scritto si trova anche in *Entretiens sur les beaux-arts*, Parigi, 1864, vol. I, pag. 420 e segg.

⁶²⁾ P. SELVATICO, *Storia estetico-critica delle arti del disegno*, Venezia, 1856, vol. II, pagg. 775-776.

⁶³⁾ C. P. LANDON, *Vies et oeuvres des peintres les plus célèbres*, Parigi, 1813; volume su Leonardo, pag. 6.

⁶⁴⁾ A. M. BRYAN, *A Biographical and critical Dictionary of painters and engravers*, Londra, 1816, vol. II, pagg. 281-284.

⁶⁵⁾ A. A. WAAGEN, *Treasures of art in Great Britain*, Londra, 1854, vol. I, pag. 337. Altri giudizi sui singoli quadri anche in *Galleries and Cabinets of art in Great Britain*, Londra, 1857.

⁶⁶⁾ F. KUGLER, *Handbuch der Kunstgeschichte*, 1842. Traduzione inglese a cura di C. L. EASTAKE, Londra, 1874, vol. II, pagg. 579-582.

⁶⁷⁾ G. K. NAGLER, *Neues Allgemeines Künstler-Lexicon*, Monaco, 1843, vol. XIII, pag. 132.

⁶⁸⁾ G. ROSINI, *Storia della pittura italiana*, Pisa, 1852, tomo VI, pagg. 43-50.

⁶⁹⁾ J. BURCKHARDT, *Il Cicerone*, edizione italiana a cura di PFISTER e MINGAZZINI, Firenze, 1952, pagg. 1103, 1107, 1123, 1135.

⁷⁰⁾ H. JANITSCHKE, *Die Malerschule von Bologna*, in R. DOHME, *Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit*, Lipsia, 1879, vol. V, pag. 69 e segg.

⁷¹⁾ A. BOLOGNINI AMORINI, *Vita di Guido Reni*, Bologna, 1839.

⁷²⁾ L. ANGELINI, *Le migliori pitture della Certosa di S. Martino*, Napoli, 1840, pagg. 53-54.

⁷³⁾ S. MUZZI, *Notizie storiche di quattro insigni dipintori*, Bologna, 1844, pagg. 45-59.

⁷⁴⁾ G. BOSI, *Manuale pittorico felsineo*, Bologna, 1859, pag. 57.

⁷⁵⁾ E. PISTOLESI, *L'Aurora di Guido Reni descritta ed illustrata con note relative al sistema delle cognizioni artistiche*, Roma, 1859.

⁷⁶⁾ G. GALVANI, *Cenni storici relativi alla Beata Vergine Assunta in Cielo dipinta da Guido Reni per la venerabile confraternita di S. Maria degli Angioli in Spilamberto*, in *Bollettino della Deputazione di storia patria, Sezione di Modena*, 1861, pagg. 217-250.

⁷⁷⁾ W. BRAGHIROLI, *Guido Reni e Ferdinando Gonzaga*, in *Rivista storica mantovana*, I, 1884, fasc. 1, 2.

⁷⁸⁾ M. VON BOHEN, *Guido Reni*, Lipsia, s. a. [1910].

- ⁷⁹⁾ G. SOBOTKA, *Guido Reni*, Lipsia, s. a. [1910].
- ⁸⁰⁾ G. CANTALAMESSA, *Guido Reni*, in *Conferenze d'arte*, Roma, 1926; V. COSTANTINI, *Guido Reni*, Milano, 1928; F. MALAGUZZI VALERI, *Guido Reni*, Firenze, 1929. Del CANTALAMESSA vedi anche: *Un affresco di Guido Reni*, in *Bollettino d'Arte*, n. 76, 1910, pag. 27 e seg., e: *Due annunciamenti di Guido Reni*, in *Dedalo*, III, 1922, pagg. 161-168.
- ⁸¹⁾ P. DELLA PERGOLA, *Guido Reni*, ad vocem in *Thieme Becker*, 1934; A. FORATTI, *Guido Reni*, ad vocem, in *Enciclopedia Italiana*, 1936.
- ⁸²⁾ O. KURZ, *G. Reni*, in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Nuova serie, 1937, pagg. 189-220; il KURZ ha trattato del Reni anche nei seguenti articoli: *The fall of Phaeton*, in *Old Master Drawings*, X (1935), pagg. 14-16; *A sculpture by Guido Reni*, in *Burlington Magazine*, vol. 81 (1942), pagg. 222-226.
- ⁸³⁾ P. TORRIANO, *Il casto Guido*, in *Sette giorni*, 1942, n. 6, pag. 9.
- ⁸⁴⁾ H. SCHMERBER, *Betrachtungen über die Italienische Malerei in XVII Jahrhundert*, Strasburgo, 1906, pag. 118.
- ⁸⁵⁾ A. RIEGL, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, Vienna, 1908, pag. 175 e segg.
- ⁸⁶⁾ L. SERRA, *Il Domenichino*, Roma, 1909, pag. 29.
- ⁸⁷⁾ G. ROUCHÈS, *La peinture Bolonaise à la fin du XVI siècle*, Parigi, 1913, pagg. 228-229, 245-247; il ROUCHÈS ha scritto sul Reni anche nei seguenti articoli: *Le paysage chez les peintres de l'école Bolonaise*, in *Gazette des beaux-arts*, 1921, pag. 120; *Le sentiment romanesque dans la peinture italienne au XVII siècle*, in *Études d'art*, IV, 1949, pag. 29.
- ⁸⁸⁾ A. MUÑOZ, *Roma Barocca*, Roma, 1919, pagg. 273-283.
- ⁸⁹⁾ M. A. PERATÉ, *La peinture italienne au XVII siècle*, in A. MICHEL, *Histoire de l'art*, Parigi, 1921, Tomo VI, parte I, pag. 74.
- ⁹⁰⁾ W. WEISBACH, *Die Kunst des Barock in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien*, Berlino, 1924, pag. 42; c'è un accenno al Reni in un altro volume dello stesso autore: *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlino, 1921, pag. 60.
- ⁹¹⁾ U. OJETTI, L. DAMI, *Lo svolgimento della pittura italiana del Seicento e Settecento*, Milano, 1924, pag. 22.
- ⁹²⁾ M. MARANGONI, *Arte barocca*, Firenze, 1927, pagg. 82-83.
- ⁹³⁾ M. MARANGONI, *Saper vedere*, Firenze, 1944, pag. 258.
- ⁹⁴⁾ M. MARANGONI, *La scuola bolognese alla mostra del ritratto a Firenze*, in *L'Arte*, giugno 1911, pag. 218, 219.
- ⁹⁵⁾ N. PEVSNER, *Barockmalerei in den Romanischen Ländern*, Potsdam, 1928, pagg. 147-148.
- ⁹⁶⁾ E. MÀLE, *L'art religieux après le Concile de Trente*, Parigi, 1932, pagg. 26-27.
- ⁹⁷⁾ A. MC COMB, *The baroque painters of Italy*, Cambridge, Massachusetts, 1934, pagg. 25-30; H. T. FOKKER, *Roman Baroque art*, Oxford-Londra, 1938, pagg. 121-122.
- ⁹⁸⁾ G. DEL OGU, *La pittura italiana del Seicento*, Firenze, 1939, pag. 15.
- ⁹⁹⁾ U. NEBBIA, *Pittura italiana del Seicento*, Novara, 1946, pag. 16.
- ¹⁰⁰⁾ D. MAHON, *Studies in Seicento art and theory*, Londra, 1947, pag. 31; il MAHON tratta di un quadro del Reni anche nell'articolo: *The Seicento at Burlington House: some Addenda and Corrigenda*, in *Burlington Magazine*, marzo 1951, pag. 81.
- ¹⁰¹⁾ A. DE RINALDIS, *L'arte in Roma dal Seicento al Novecento*, Bologna, 1948, pag. 155 e segg.
- ¹⁰²⁾ V. GOLZIO, *Seicento e Settecento*, Torino, 1950, pagg. 460-469.
- ¹⁰³⁾ R. EISLER, *A unknow fresco-work by Guido Reni*, in *Burlington Magazine*, vol. VI, 1905, pagg. 313-323.
- ¹⁰⁴⁾ O. PREMOLI, *Guido Reni e i Barnabiti*, Roma, 1914.

- ¹⁰⁵ S. LA ROCCA, *La Madonna di Guido Reni nella Cattedrale di Girgenti*, in *L'ansia*, 1921, pagg. 5-13.
- ¹⁰⁶ A. SOFFICI, *Tecnica pittorica; I: Atalanta e Ippomene di Guido Reni*, in *L'esame*, anno I, 1922, pag. 227.
- ¹⁰⁷ H. VOSS, *Guido Renis Römische Jahre*, in *Der Spiegel*, 1924, pag. 34-43.
- ¹⁰⁸ G. COPERTINI, *Un dipinto sconosciuto di Guido Reni*, in *Aurea Parma*, 1925, pagg. 105-110.
- ¹⁰⁹ C. RICCI, *L'Abele di Guido Reni*, in *Cronache d'arte*, 1928, pag. 299 e segg.; il RICCI aveva scritto poche righe di scarso rilievo sul Reni in: *L'arte in Italia: Emilia e Romagna*, Bergamo, 1911, pag. 104.
- ¹¹⁰ M. NUGENT, *Alla mostra della pittura italiana del Seicento e Settecento*, S. Casciano, 1930, vol. II, pag. 227.
- ¹¹¹ G. RIVANI, *Guido Reni a Ravenna*, in *Il Comune di Bologna*, aprile 1931, pagg. 25-35.
- ¹¹² P. DELLA PERGOLA, *Per la cronologia di Guido Reni*, in *Roma*, 1931, pag. 321.
- ¹¹³ C. L. RAGGHIANI, *I Carracci e la critica d'arte nell'età barocca*, in *La Critica*, anno XXXI, fascicolo III, pagg. 223-224.
- ¹¹⁴ W. ARSLAN, *Appunti su Guido Reni*, in *Il Comune di Bologna*, febbraio 1934, pag. 31.
- ¹¹⁵ H. HESS, *Affreschi di Guido Reni nel Vaticano*, in *L'Illustrazione Vaticana*, anno XV (1934), pagg. 649-653.
- ¹¹⁶ H. HESS, *Le fonti dell'arte di Guido Reni* in *Il Comune di Bologna*, marzo 1934, pagg. 25-33.
- ¹¹⁷ E. ALBINI, *Gli strumenti musicali nell'affresco di Reni a S. Silvia*, in *Roma*, 1934, pag. 112.
- ¹¹⁸ S. ORTOLANI, *S. Carlo a' Catinari*, Roma, s. a. [1934], pag. 132.
- ¹¹⁹ R. LONGHI, *Momenti della pittura bolognese*, in *Archiginnasio*, vol. XXX (1935), pag. 132.
- ¹²⁰ G. M. MARCH, *Vicende di un Guido Reni del Gesù di Roma*, in *Archivium Historicum Societatis Jesu*, IV, 1935, pagg. 127-136.
- ¹²¹ W. SUIDA, *Un capolavoro sconosciuto di Guido Reni*, in *Il Comune di Bologna*, 1936, pag. 5.
- ¹²² G. BOCCOLINI, *La raccolta di Lione Pascoli nella Pinacoteca di Deruta*, in *Rivista del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'arte*, anno VIII (1941), pag. 136.
- ¹²³ L. VASQUEZ DE PARGA, *La supuesta cabeza de Seneca del Museo Archeologico Nacional*, in *Archivo español de Archeologia*, vol. XV, 1942, pag. 348; F. J. MATHER, *A sculpture by Guido Reni*, in *Burlington Magazine*, vol. 82, (1943) pag. 20-21.
- ¹²⁴ W. FRIEDLAENDER, *The crucifixion of St. Peter: Caravaggio and Reni*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. VIII (1945), pagg. 152-160.
- ¹²⁵ R. PALLUCCHINI, *I dipinti della Galleria estense di Modena*, Roma, 1945, pag. 129.
- ¹²⁶ G. C. MARCHESINI, *Guido Reni incisore*, in *Arti figurative*, 1946, pagg. 235-238.
- ¹²⁷ L. GRASSI, *Storia del disegno*, Roma, 1947, pag. 36.
- ¹²⁸ A. RICCOBONI, *La presunta Balia di Guido Reni (e un Fetti ritrovato)*, in *Arte Veneta*, 1948, pagg. 111-115.
- ¹²⁹ G. GIONGO, *Guido Reni giovane*, in *Commentari*, anno III (1952) pagg. 200-210.
- ¹³⁰ L. COPPINI, *L'ultima maniera di Guido Reni*, in *Commentari*, anno III (1952), pag. 267.
- ¹³¹ G. BRIGANT, *The Mahon Collection of Seicento Painting*, in *The Connoisseur*, Agosto 1953, pag. 7.