

SYBILLE EBERT-SCHIFFERER

## GUIDO RENI E L'ICONA SINTETICA

Nel XV capitolo del secondo libro del suo *Trattato dell'Arte della Pittura* del 1584, Giovan Paolo Lomazzo descrive gli

atti di fede [...] che noi Christiani usiamo davanti alle reliquie [...], immagini di Christo & de i Santi, dove con gl'occhi fissi, & intenti in quelle oriamo in molti modi tutti però ripieni di santa humiltà, & divotione, alle volte basciandole, & alle volte toccandole con le dita, & riverentemente inchinandole<sup>1</sup>.

Questo passo, trattando le immagini di Cristo e dei Santi allo stesso livello delle reliquie, rivela un atteggiamento verso l'immagine sempre ancorato alla venerazione dell'icona, con tutti gli elementi feticisti — baciare, toccare — che essa comporta. L'icona, invariabile perché partecipa, tramite la sua origine divina, del Sacro, è un oggetto di venerazione per proprio diritto, che sta di fronte al fedele senza avere niente in comune con esso. È proprio la sacralità dell'icona, e l'uso che ne derivava, che era stata oggetto delle più violente critiche ed iconoclasmi da parte dei protestanti, sicché la riforma cattolica mirò a rettificare energicamente l'atteggiamento del credente di fronte alla rappresentazione di Cristo e dei Santi. Infatti Lomazzo, pur scrivendo nel periodo della Controriforma e nell'interesse di essa, descrive uno *status quo* persistente che non è in linea con gli scopi teologici della Riforma tridentina<sup>2</sup>. Un suo coetaneo teologo, Gabriele Paleotti, arcivescovo di Bologna, richiede tutt'altro, quando, nel suo capitolo *Della differenza tra christiani & gentili, nello adorare le Imagini* scrive:

[...] la adoratione si può esercitare da noi in trè modi; l'uno, credendo che la cosa adorata sia divina, ò assolutamente, ò par participatione [...]; l'altro credendo che essa contenga cosa divina; il terzo credendo che essa almeno rappresenti cosa divina. / Nel primo non crediamo noi che alcuna imagine sia cosa divina, ò per se, ò per participatione, essendo la imagine ordinariamente

<sup>1</sup> LOMAZZO 1584, p. 160.

<sup>2</sup> Sulla problematica degli abusi di immagini sacre ancora perduranti all'epoca e gli scopi della Riforma v. JEDIN 1963, pp. 326, 329, 338; SEIDEL 1996, pp. 145-153 e una sintesi con bibliografia dello stesso SEIDEL 1997; JONES 1999, p. 29.

cosa artificiale fatta per rappresentare un'altra vera [...] Nel terzo, diciamo che la imagine figurata del padre, ò figliuolo, ò spritio santo non sia già Dio, nè habbia in se Dio, ma rappresenti Dio, si come anco le imagini della gloriosa vergine, & de i santi del cielo [...] a questo modo di veneratione, che si chiama con parola greca Typico, cioè figurativo si riporta tutto il culto delle nostre imagini<sup>3</sup>.

La teoria artistica della teologia riformata, di cui Paleotti era protagonista, richiedeva perciò un nuovo tipo di immagine sacra, atta a suscitare la devozione non per l'immagine stessa, ma per la "cosa vera" che essa rappresenta tramite la tecnica oraziana della commozione, nella quale, secondo Paleotti, la pittura supera ancora l'orazione:

Il sentire narrare il martirio d'un santo, [...] la passione dello stesso Christo, sono cose che toccano dentro di vero: ma l'esserci con vivi colori quà posto sotto gli occhi il santo martirizzato, [...] & nell'altro lato Christo inchiodato; egli è pur vero che tanto accresce la divotione, & compunge le viscere, che chi non lo conosce è di legno, ò di marmo<sup>4</sup>.

È chiaro che né l'enfasi sul carattere meramente rappresentativo dell'immagine sacra era teologicamente nuova — infatti Paleotti, in accordo con il relativo decreto del Concilio di Trento, si basa sulla letteratura patristica e sul Secondo Concilio di Nicea del 787<sup>5</sup> —, né era nuovo il compito della pittura di muovere gli affetti. Il conflitto tra uso desiderato (come prescritto da Paleotti) ed abuso fattuale (come riportato da Lomazzo) dimostra la necessità di trovare un nuovo tipo di immagine. Nel caso del "Volto di Cristo", l'*acheiropoieton* tramandato sin dall'epoca bizantina, anche se soggetto alla trasformazione, o meglio modernizzazione operata da Jan van Eyck<sup>6</sup>, non poteva più funzionare in questa

<sup>3</sup> PALEOTTI 1582, I, cap. XXXI [1990, p. 92]. Su Paleotti v. PRODI 1962, pp. 142-164 con un'analisi del *Discorso*; dal fatto che il Paleotti non smette di combattere gli abusi (v. sotto, nota 42) — imputandoli ai pittori — e dalla risposta preoccupata di Silvio Antoniano alla lettera di quest'ultimo nel 1596 (PRODI 1962, app. 3) risulta che l'abuso delle immagini religiose persiste ancora ben dopo il Lomazzo; sul Paleotti v. anche PRODI 1959-67.

<sup>4</sup> PALEOTTI 1582, I, cap. XXV [1990, p. 76v]: *Che le Imagini christiane servono molto a muovere gli affetti delle persone.*

<sup>5</sup> JEDIN 1963; PRODI 1962, p. 134; SEIDEL 1996, pp. 21-27, e il testo completo del decreto a p. 309-310; cfr. il riassunto recente in WEBER 1998, p. 8.

<sup>6</sup> Sulla modernizzazione ad opera di Jan van Eyck nel 1438 v. K. GLUDOVATZ, in *Il Volto di Cristo*, 2000, pp. 187-188, cat. IV.26. Comunque l'autore non fa differenza tra *sacra facies* (solo il volto) e *vera icon* (volto con collo e accenno di spalle); quest'ultima, come interpretazione specificamente nordica, era stata individuata già molto prima di van Eyck da PÄCHT 1961, p. 404 per il termine di *Schulterbüste*.

direzione, essendo non solo una *vera icon* nel senso più stretto del termine, ma anche autore — proprio come immagine — di troppi miracoli per rientrare nella determinazione di “cosa artificiale fatta per rappresentare un'altra vera”. Furono già i seguaci di van Eyck a cercare di introdurre una dimensione più umana, nel senso di una possibile empatia del contemplatore, tramite la resa di un'espressione “situazionale” localizzabile con precisione nel flusso temporale di una storia<sup>7</sup>. Secondo l'analisi convincente di Eva-Maria Höhle, l'impossibilità di coniugare l'intemporalità della *vera icon* con la temporalità dell'affetto di un dolore momentaneo indusse gli artisti a separare di nuovo i due tipi. Il risultato fu la creazione della tipologia del busto del Cristo sofferente, non più legato alla frontalità ieratica, ma con la testa leggermente inchinata dal dolore, che invita l'osservatore a soffrire con Lui<sup>8</sup>. Questa tipologia era diffusa anche in Italia, basti pensare per esempio alle opere dei seguaci di Leonardo come Andrea Solario e soprattutto ai tanti *Ecce Homo* da Mantegna e Dürer in poi.

Le capacità didattiche di tale tipo di immagine si limitano però alla comunicazione di dolore e alla suscitazione di pietà. La Controriforma richiedeva di più: la devozione, l'implorazione della grazia e la contemplazione visionaria di più alta istanza piuttosto che quella visibile nell'immagine “artificiale fatta per rappresentare un'altra vera”.

L'invenzione — se così si può dire — di un tipo di Volto di Cristo capace di stabilire un canone di nuova, riformata devozione cristiana e di farlo con un'autorità paragonabile a quella della tramandata *vera icon* è insieme frutto di una complessa sintesi di modelli autorevoli e del banale caso. Nella sua *Crocifissione dei Cappuccini* del 1619 (fig. 1)<sup>9</sup>, commissionata e dipinta proprio nell'anno in cui venne riconosciuta l'autonomia dell'ordine da Paolo V<sup>10</sup>, Guido Reni aveva trovato, per la testa del Cristo sofferente, la formula che conciliava ambedue le richieste. Si tratta chiaramente di un Cristo né trionfante né morto, ma vivente<sup>11</sup> nel momento

<sup>7</sup> Dall'iconico al narrativo, come brillantemente formulato da RINGBOM 1965.

<sup>8</sup> HÖHLE 1983, pp. 205-206.

<sup>9</sup> Bologna, Pinacoteca Nazionale, tela, 397 × 266 cm; v. PEPPER 1988, pp. 240-241, nr. 55 con datazione 1617-18; *Guido Reni*, 1988, p. 70, cat. 25 (Giovanna Degli Esposti); per la nuova datazione, dovuta ai documenti pubblicati da MAINO (1986, pp. 65-68) v. EBERT-SCHIFFERER, in *Guido Reni und Europa*, 1988, pp. 134-135, cat. A 7; sulla committenza e per un'analisi complessiva della pala v. di recente WIMBÖCK 2002, pp. 196-226.

<sup>10</sup> Con la bulla *Alias felicitis recordationis*, v. WORCESTER 1999, p. 93; WIMBÖCK 2002, pp. 201-202.

<sup>11</sup> Sull'evoluzione del Cristo vivente nelle rappresentazioni del Crocifisso a partire dal Cinquecento, specialmente a partire da Michelangelo v. NEGRI ARNOLDI 1974; DÜCKERS

terminale della passione, colto esattamente in quello del trapasso, la cui anima seguirà nel prossimo attimo la direzione del Suo sguardo. L'illuminazione e lo sfondo di un cielo minaccioso ne fanno un momento eroico, eternizzato dalla simmetria della composizione e dei colori. La compassione amorosa della Maddalena, il dolore estremo della Madonna<sup>12</sup> e la contemplazione devota di San Giovanni fanno da modelli esemplari per l'atteggiamento del credente come tre passi di un esercizio purgativo che conduce dalla commiserazione umana, cosciente dei propri peccati, alla visione della grazia divina in un processo mentale analogo a quello richiesto dagli *Esercizi spirituali* ignaziani<sup>13</sup>.

Il passo decisivo fu di produrre riduzioni autonome delle sole teste di questo dipinto, un'idea che il pittore, di cui sappiamo grazie a Malvasia che non fu un intellettuale<sup>14</sup>, ebbe probabilmente solo perché aveva sempre bisogno di soldi (fig. 2, 4: *Madonna addolorata, San Giovanni Evangelista, Cristo agonizzante, 1619*)<sup>15</sup>.

Fu la testa isolata del Cristo agonizzante che ebbe il più grande successo. La novità e l'autorevolezza di questa formula fu già riconosciuta da Malvasia che coglie esattamente la fusione di dolore, implorazione e visione quando scrive:

La testa dell'agonizzante [sic] Redentore, che, rivolta al Cielo, par che spiri quell'ultime parole, ci dà a conoscere qual esser potesse in quell'atto la divinità umana; [...] Le copie poi tutto di ricavate, anche da bravi maestri, sono innumerabili [...]<sup>16</sup>.

---

1967, pp. 24-30 ha visto un influsso diretto di Michelangelo nella figura reniana del Crocifisso. Anche SPEAR 1997, p. 185 sottolinea giustamente come fatto saliente di questa *Crocifissione* il Cristo ancora vivente, e WIMBÖCK 2002, pp. 207-212 analizza questa tradizione.

<sup>12</sup> BELLORI 1672 [1976, p. 517]: "estrema doglia". Va però notato, con SPEAR 1997, p. 184, che la Vergine è rappresentata senza lacrime; sulla controversia teologica sul carattere del dolore di Maria v. *ibid.*

<sup>13</sup> Vedi FABRE 1992, pp. 180-192 con commento sulle tre vie della contemplazione, in particolare su quella purgativa. WIMBÖCK 2002, pp. 42-61 indaga la fortuna di Reni come pittore della devozione e riferisce a p. 43 una bozza del testo di Passeri, dove questo fa espresso riferimento ai nostri quadri "e nessun'altro ha saputo portar negli animi altrui la devozione, e la riverenza verso Immagini dipinte, quanto il suo pennello".

<sup>14</sup> MALVASIA 1678 [1971, in part. p. 400].

<sup>15</sup> Roma, Galleria Nazionale d'arte antica, Palazzo Corsini; rami ovali, 50 × 40 cm; v. PEPPER 1988, pp. 241-242, nrr. 56-58 con una datazione 1617-18 che risulta dalla datazione erronea della *Crocifissione dei Cappuccini* agli stessi anni (cfr. nota 9); SPEAR 1997, p. 237 li ritiene tutti opera di bottega eventualmente ritoccati da Guido, un'opinione che non posso condividere.

<sup>16</sup> MALVASIA 1678 [1971, p. 362].

Mentre Malvasia accenna già all'immensa fortuna di tale invenzione, occorre prima considerarne le fonti visive. Infatti, il modello di cui si servì Guido fu tutto l'opposto di una *vera icona*, essendo in genere il punto di partenza delle sue famose "arie di teste"<sup>17</sup> un modesto contemporaneo; per la Madonna addolorata della *Crocifissione dei Cappuccini* sappiamo, per esempio, che fu un certo Giacinto Dissegna, detto Siboga<sup>18</sup>.

Un tale modello volgare fu però sottoposto ad un processo intellettuale di trasformazione secondo tipologie che per Guido Reni erano punti fissi di riferimento artistico, quelli che egli chiamava, in un aneddoto riguardante il Guercino, le "belle idee" che bisognava avere "in testa"<sup>19</sup>, indipendentemente dell'aspetto fisico del modello reale. Il primo punto di riferimento fu sicuramente la *Santa Cecilia* di Raffaello, allora presente a Bologna e di cui trasse una copia per il Cardinale Sfondrato nel 1600<sup>20</sup>. Che avesse sin dai primi anni consuetudine con la tecnica di creare un nuovo tipo di immagine tramite la ripresa solo parziale di una composizione, lo dimostra la sua *Santa Cecilia* a mezza figura per lo stesso Sfondrato del 1606<sup>21</sup>, che riprende, trasformandone il busto, la testa raffaellesca. Già in Raffaello, la svolta dello sguardo verso l'alto segue la "visione acustica" — mi si perdoni l'ossimoro — della Santa che ascolta il concerto celeste e volge gli occhi in direzione della provenienza del suono. Questo sguardo indica quindi un'attenzione per qualcosa in alto che, in relazione con l'essere umano, è un'istanza metafisica. C'è una motivazione scenica e narrativa per la direzione di questo sguardo, così come per la visione suprema di martiri, per i quali questa formula fu già adottata dalla generazione precedente quella di Raffaello, specialmente per la rappresentazione di San Sebastiano<sup>22</sup>. È su questa base che Lomazzo poté raccomandare, per la rappresentazione della devozione, "l'alzar la faccia al Cielo" e per la visione "l'alzar gl'occhi al Cielo, mirando gli angelici suoni...i quali moti furono espressi nella singolar tavola di Santa Cecilia che [...] fu dipinta da Raffaello"<sup>23</sup> e che Cesare Ripa, nella

<sup>17</sup> Il termine compare in *ibid.* [1971, p. 402].

<sup>18</sup> *Ibid.* [1971, p. 403].

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Tavola, 215 × 137cm; v. PEPPER 1988, pp. 216-217, nr. 11; il dipinto si trova oggi a Roma, S. Luigi dei Francesi, Cappella Polet.

<sup>21</sup> Pasadena, Norton Simon Museum, tela, 96 × 76 cm; v. PEPPER 1988, p. 225, nr. 23.

<sup>22</sup> Queste osservazioni sulla provenienza del motivo si devono a HENNING 1998, pp. 19-20. Comunque la separazione di motivi di visione, ispirazione ed adorazione mi sembra contraria alla complessità iconografica raggiunta proprio da Guido Reni nelle sue "arie di teste".

<sup>23</sup> LOMAZZO 1584, II, cap. XV, p. 160, cap. XVII, p. 171.

sua Iconologia del 1593, richiede che i martiri siano dipinti “con gli occhi rivolti al cielo”<sup>24</sup>. Già il Vasari aveva riconosciuto alla Santa di Raffaello che “si vede nella sua testa quella astrazione che si vede nel viso di coloro che sono in estasi”<sup>25</sup>. Reni segue questo stesso schema nella sua mezza figura di Santa Caterina del 1606 (forse un *pendant* della “Santa Cecilia” dello stesso anno), per citare un esempio<sup>26</sup>.

Comunque il suo *Cristo dei Cappuccini* e la sua derivazione, a differenza della Santa raffaellesca, hanno la bocca semi-aperta e l’iride volta in su in modo più obliquo e tale da far intravedere buona parte del bianco del globo oculare, il che introduce momenti di dolore e di implorazione perfettamente consoni con le ultime parole di Cristo. È chiaro che per la Santa di Raffaello, nel momento in cui viene rappresentata, è assente ogni nozione di dolore o di implorazione, al contrario di un Cristo agonizzante, e questa differenza non era per niente secondaria per Reni e i suoi contemporanei; scrive Malvasia:

Più d’ogni altro [...] intese le teste guardanti all’insù [...] onde non parrà iperbole ciò che di cui vantossi a tal proposito, dargli l’animo di far in cento modi diversi le teste co’ gli occhi alzati e rivolti al cielo [...] Né contentossi delle teste antiche, per fortificarsi in quelle belle idee, ma procacciò ancora effigi nuove, e caricate dalle medaglie greche antiche più singolari, e da più reconditi camei<sup>27</sup>.

Per introdurre la connotazione di questi due affetti (dolore, implorazione) in un motivo di pura visione, Guido Reni si rivolse ad altri modelli; antichi questa volta, tra i quali proponiamo qui di identificare la *testa di Niobe* per lo sguardo e la bocca socchiusa in quanto “cifre” di un atto estremo di implorazione, quella del *Laocoonte* per l’inclinazione della testa sopra la spalle, sforzata dal dolore, e anche, ma in misura minore, per la bocca socchiusa, ma non per i tratti travagliati dalla sofferenza, e quella del cosiddetto Alessandro morente per la moderazione del dolore. Non che questi modelli non siano già stati da tempo proposti come fonti di ispirazione più o meno generiche per l’arte di Guido Reni; si tratta

<sup>24</sup> RIPA 1603, p. 304; cfr. HENNING 1998, p. 22.

<sup>25</sup> VASARI [1966-94, vol. IV, pp. 185-186].

<sup>26</sup> Madrid, Museo del Prado; tela, 98 × 75 cm; deposito del Palacio Pedralves, Barcellona; v. PEPPER 1988, p. 224, nr. 22; *Guido Reni*, 1988, p. 46, cat. 15.

<sup>27</sup> MALVASIA 1678 [1971, p. 402].

invece di capire, per il caso di un dipinto preciso, come una tale sintesi venne coscientemente operata dall'artista<sup>28</sup>.

Non solo sappiamo che Reni possedeva un calco della *testa di Niobe* dal famoso gruppo delle Niobidi allora presente a Roma a Villa Medici e oggi agli Uffizi (fig. 5), ma anche che l'artista ha derivato una serie di figure sante da questo gruppo<sup>29</sup>. Nella madre che cerca di salvare almeno l'ultima figlia dalle frecce vindici di Apollo e Diana e che, sconvolta dal dolore, implora le deità che tirano dall'alto e da dietro di lei (anche questo una posa con una assoluta motivazione scenica), il pittore trovò quell'ambiguità (o, se vogliamo, quella polivalenza) tra visione, dolore e implorazione quali le richiedeva un momento di martirio cristiano<sup>30</sup>. La *testa di Niobe* diventò un punto di partenza fondamentale per le eroine cristiane e le famose teste e mezze figure di sante reniane. La tecnica di appropriazione seguita dal Reni diventa evidente quando si compara il disegno preparatorio per la grande *Giuditta* oggi in collezione privata (fig. 6)<sup>31</sup>, che sembra quasi uno studio dalla *testa di Niobe* (ma non lo è; sarà invece basato su uno degli studi reniani anteriori tratti dall'Antico), con la variante utilizzata per esempio per una *Maddalena penitente* del 1615/16 ca. (fig. 7)<sup>32</sup> che accentua lo sguardo già conferitole da Tiziano decenni prima.

<sup>28</sup> Ho già ipotizzato in altro luogo che probabilmente il Reni sceglieva i suoi modelli con una conoscenza precisa delle loro connotazioni, sottolineando però che una tale tesi necessitava di essere verificata sul caso singolo, v. EBERT-SCHIFFERER 1988, pp. 30-31.

<sup>29</sup> HASKELL - PENNY 1981, pp. 274-279; la perfetta conoscenza del gruppo delle Niobidi da parte del Reni è attestata da BELLORI 1672 [1976, p. 529], la presenza di un calco nel suo studio da PASSERI 1772; v. HESS 1995, p. 81; nell'inventario del suo studio si ritrova soltanto "una testa antica", la cui identificazione è impossibile, v. SPIKE 1988, p. 63; PAGLIANI 1990, in part. p. 159 che ripropone una serie di sculture antiche come fonte di ispirazione per Reni, senza tuttavia aver letto quanto già proposto da chi scrive in *Guido Reni und Europa*, 1988 *et passim*, nega ogni immediata citazione dall'antico nell'opera del pittore; va comunque sottolineato che né i passi in Malvasia, Passeri o Bellori vanno intesi così letteralmente, né una tale attività di "copista" è quanto hanno voluto proporre studi recenti sull'influsso della statuaria classica su Guido; v. a questo proposito anche BORCHHARDT-BIRBAUMER 1991, pp. 135-136, 142, nr. 6, p. 144, nr. 12 e 14, p. 146, nr. 16, p. 150, nr. 29 e 33, p. 152, nr. 42, 44 e 48.

<sup>30</sup> Cfr. S. EBERT-SCHIFFERER, in *Guido Reni und Europa*, 1988, p. 124, cat. A 4.

<sup>31</sup> Viscount Coke and the Trustees of the Holkham Estate, Holkham Hall, 33,5 × 22,5 cm, inizio degli anni venti del XVII secolo; v. *Guido Reni*, 1981, p. 155, fig. 51; *Guido Reni und Europa*, 1988, p. 368, cat. B 50; BORCHHARDT-BIRBAUMER 1991, p. 136; per il dipinto v. PEPPER 1988, pp. 258-259, nr. 93 e *Guido Reni und Europa*, 1988, pp. 145-150, cat. A 11.

<sup>32</sup> Vaduz, Collezioni del Principe di Liechtenstein; tavola, 67 × 47,8 cm; PEPPER 1988, p. 238, nr. 49; *Guido Reni und Europa*, 1988, pp. 122-124, cat. A 4; M. HERRMANN, in *Fünf Jahrhunderte* 1994, p. 64, nr. 25; cfr. UBL 1991, pp. 165-167.

Ma se ritorniamo al volto di Cristo (fig. 4), è evidente che la *testa di Niobe*, congiunta con quella di Santa Cecilia, non basta per spiegare la maggiore nozione di dolore fisico che emana da questa fisionomia ben più marcata dalla tortura e da questa posizione della testa ben più contorta dalla sofferenza. Già Otto Kurz aveva identificato sommariamente vari modelli antichi per le teste guardanti all'insù di Guido Reni<sup>33</sup> e aveva menzionato anche il famoso *Laocoonte*. Questo era, certo, l'*exemplum doloris* per eccellenza sin dal suo ritrovamento nel 1506 (fig. 8). La leggera apertura della bocca di Laocoonte fu, all'epoca e contrariamente a quanto descritto da Virgilio, interpretata come segno fisiognomico di un gemito, non di un grido, e faceva del *Laocoonte* il modello dell'eroe cristiano, mentre la sofferenza visibile era considerata contraria all'atteggiamento esemplare di martiri e Santi<sup>34</sup>. Si potrebbe ipotizzare che per i tratti più giovanili e più composti, Guido si sia attenuto al figlio morente del sacerdote pagano (fig. 9), descritto già nel 1506 come "guardando il padre come per implorare aiuto"<sup>35</sup>, o addirittura che avesse compilato tratti da tutte e tre le figure del famoso gruppo, tenendo conto del fatto che la teoria artistica vedeva in esse quasi tutti gli ingredienti necessari per un Cristo morente (ad eccezione della visione, naturalmente). Infatti, Lomazzo raccomanda il modello del gruppo scultoreo antico per la rappresentazione, fra gli altri, degli affetti del dolore, della morte, disperazione e pazienza:

Fà il dolor oltre di ciò sctorcer il corpo i diversi nodi & travolgar gli occhi [...]. Il che eccellentemente espressero i tre Maestri antichi [...] nel tanto celebrato Laocoon con i suoi figliuoli, dove una statua si vede in atto di dolersi,

<sup>33</sup> KURZ 1937, pp. 209-210, traduzione italiana in A. MAZZA, in *Guido Reni*, 1988, p. 134; il *Laocoonte* riproposto, senza citazione di Kurz e Mazza, da PAGLIANI 1990, p. 161 e WIMBÖCK 2002, p. 222 (senza ulteriori analisi). DE CHAPEAUROUGE 1998, pp. 108-111 ha scoperto la figura di Laocoonte anche dietro la figura della *Venere* del Toledo Museum of Art, da lui giustamente ritenuta autografa; comunque la sua spiegazione che si tratterebbe dell'addattamento di un modello di "grazia" non convince pienamente e meriterebbe un ulteriore approfondimento.

<sup>34</sup> Per l'interpretazione della bocca in quanto segno di una visione stoica dell'evento già al momento della creazione del gruppo v. ETTLINGER 1961, II, pp. 125-126; per l'interpretazione come segno di un gemito da Sadoletto a Winckelmann v. WINNER 1974, pp. 103-104; cfr. anche HENNING 1998, pp. 30-31. È significativo in questo contesto come San Francesco di Sales si raffigura Cristo sulla croce: "La bocca si apre solo per sospirare con pazienza e dolcezza", v. MALE 1984, p. 213. Su una probabile vicinanza di Reni alle idee salesiane — che sarebbe ancora da dimostrare — v. anche S. EBERT-SCHIFFERER, in *Guido Reni und Europa*, 1988, p. 218, cat. A 34 e UBL 1991, p. 171.

<sup>35</sup> "[...] ad patrem prospicit quasi auxilium implorans", Guido Cavalcanti in una lettera a Piero Guicciardini del 14 febbraio 1506, v. WINNER 1974, p. 106.

l'altra di morire, & la terza di haver compassione [...] Poco diversi da simili moti debbone esser quelli di Santo Sebastiano mentre è saettato [...] & generalmente de gl'altri Martiri<sup>36</sup>.

Se la contorsione, anche dei tratti fisiognomici, è segno del dolore, siamo però davanti ad una contraddizione apparente con la richiesta di mostrare la compostezza umile del martire cristiano (e a maggior ragione di Cristo stesso), e quest'ultima da parte sua mal si accorda con l'impegno, postulato dallo stesso Paleotti, di mostrare il corpo di Cristo non bello, ma segnato dalla passione<sup>37</sup> e la Sua faccia con tutti i tratti naturalistici dell'agonia, come li lodava il teologo Gregorio Comanini in una faccia di Cristo della mano del Figino

nella quale veggonsi tremar le labbra e gonfiarsi, ritraersi le narici, aprirsi la bocca, languire i lumi degli occhi, scolorarsi e palpitare propriamente le carni, arrabufarsi i capelli, rincreparsi tutta la fronte, rimaner chiuso il fiato nel petto, per maniera che chi mira si sente corrersi il freddo per l'ossa e agghiacciarsi dentro le vene il sangue<sup>38</sup>.

Guido Reni non era certo il pittore propenso a questo tipo di naturalismo crudo, o piuttosto lo trasforma per altri soggetti come quello di uno studio per la testa di Nesso o Marsia (fig. 10)<sup>39</sup>. Non è questo tipo di dolore che ritroviamo nei tratti di Cristo agonizzante, bensì una nozione di sofferente umiltà assente pure dalla faccia stoicamente moderata del *Laocoonte*. Una ulteriore moderazione del dolore espresso da *Laocoonte* la si poteva trovare nella testa antica, altrettanto famosa, del cosiddetto *Alessandro morente* degli Uffizi (fig. 11), al cui modello Reni si è rivolto in varie occasioni<sup>40</sup>, e probabilmente anche nel caso di Cristo morente, molto di più che al *Laocoonte*. L'identificazione di questa testa come quella di un eroe morto ad un'età di poco più avanzata di quella di Cristo (all'età di 37), bello e moralmente positivo, colto al momento dell'agonia, permetteva un'idealizzazione artisticamente legittimata del volto di Cri-

<sup>36</sup> LOMAZZO 1584, II, cap. XVI, p. 166. Ancora Winckelmann e Lessing vedranno nel *Laocoonte* la combinazione di vari affetti, cfr. BORDINI 1989, p. 11.

<sup>37</sup> JEDIN 1962, p. 335; SEIDEL 1996, p. 296, 301.

<sup>38</sup> COMANINI 1591 [1960-62, p. 358], cit. da SEIDEL 1996, p. 301.

<sup>39</sup> Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 8920; *Guido Reni*, 1981, p. 122, nr. 83; *Guido Reni und Europa*, 1988, p. 352, cat. B 42.

<sup>40</sup> PAGLIANI 1990, pp. 161-162, ma v. S. EBERT-SCHIFFERER, in *Guido Reni und Europa*, 1988, p. 148, cat. A 11; BORCHHARDT-BIRBAUMER 1991, p. 142; HASKELL - PENNY 1981, pp. 134-135.

sto, visto che il modello non offendeva le regole del *decorum* ma era appropriato in quanto, a differenza di un sacerdote pagano, rappresentava, sin dal Cinquecento, l'eroe che aveva sconfitto i pagani grazie all'aiuto divino<sup>41</sup>.

Gli elementi della visione, dell'implorazione, del dolore e dell'agonia essendo così raccolti in una sintesi da vari modelli ideali, il volto di Cristo come ideato da Guido Reni (fig. 12)<sup>42</sup> diventa un'immagine persuasiva nel senso di Paleotti, capace di provocare nello spettatore esattamente quanto suscitato dai tre testimoni della *Crocifissione dei Cappuccini*: il dolore nel senso empatico di compassione, l'implorazione della redenzione e la visione della grazia divina. La testa stessa di Cristo e la direzione del Suo sguardo conducono l'occhio e la mente di chi guarda oltre l'immagine stessa — a differenza dell'icona frontale e ieratica — e con ciò verso quell'*altra* (cosa) *vera*, metafisica e divina, che è quella da contemplare nella visione estatica e che è l'unica degna di essere adorata. Per lo più, grazie alla sintesi di fonti riconoscibili con precisione dallo spettatore colto, e attraverso formule visive già familiari all'incolto, riesce a farlo senza negare il fatto che l'immagine sia una *cosa artificiale*. È il Bellori che coglie questa sintesi:

il Redentore morendo nella sua passione pare che mandi al Padre gl' ultimi respiri. E mentre lo spirito l'abbandona, le membra s'imprimono penosamente in un languore di morte, che sforza a pietosi affetti ed ad ammirar l'arte stupenda del colore<sup>43</sup>.

È un'immagine costruita su modelli autorevoli e incontestati, Raffaello e l'Antico, secondo una pratica parallela a quella del "revival paleocristiano" iniziato dal Cardinale Baronio e della sua cerchia e al quale Guido

<sup>41</sup> Per l'interpretazione cristianamente positiva di Alessandro Magno alla luce delle guerre contro i Turchi v. POESCHEL 1988, pp. 72-74.

<sup>42</sup> Detroit, Institute of Arts, ca. 1633/34; rame ovale, 49 × 1 cm; v. PEPPER 1988, p. 279, nr. 138; *Guido Reni*, 1988, p. 134, cat. 56.

<sup>43</sup> BELLORI 1672 [1976, p. 517]. Sul duplice carattere delle immagini religiose sia come oggetto di venerazione religiosa che come prodotto d'arte v. BELTING 1990, pp. 523-526 e, con riferimento a Guido Reni, UBL 1991, p. 163. La problematizzazione del carattere artificioso dal punto di vista religioso sin dal trattato di G.A. Gilio e, al contrario, la dichiarata adesione ad esso da parte dei gesuiti riassunti da ultimo in MELION 1996 (l'opera discussa è in piena conformità con la pratica analizzata da Belting). Va annotato che il Cardinale Paleotti stesso, invece, negli suoi ultimi anni si irrigidì notevolmente nel combattere proprio il carattere artistico delle immagini sacre, cfr. la sua lettera *De tollendis imaginum abusus novissima consideratio* del 1596 pubblicata da PRODI 1962, app. 2 e commentata a pp. 181-185.

Reni ebbe occasione di partecipare nei suoi primi anni romani quando fu al servizio del Cardinale Sfondrato<sup>44</sup>. Il parallelo non sta nel riprendere elementi stilistici paleocristiani, cioè nell'atteggiamento stilistico, ma nel metodo di provvedere una nuova immagine con un *pedigree* di *decorum* basato su formule adeguate sul piano contenutistico<sup>45</sup>.

Questa tecnica di poter adattare modelli — dall'Antico, da artisti precedenti e dalla natura — in una invenzione nuova corrisponde al metodo praticato ed insegnato nell'Accademia dei Carracci a Bologna, dove il giovane Reni si formò. Ma non credo che si possa perciò insinuare, come ha fatto Brigitte Borchhardt-Birbaumer, che Reni abbia coscientemente effettuato, per ogni invenzione da artista maturo, il triplo passo "Antico-Raffaello-Reni"<sup>46</sup>; sapendo che Reni si dedicò per otto anni — sicuramente anche in quelli trascorsi a Roma — allo studio dell'Antico<sup>47</sup>, anche se non conosciamo sinora nessun disegno relativo di sua mano, e che possedeva "il libro famoso de' cento disegni di mano tutti di Rafaele, che comprò Guido in Roma"<sup>48</sup>, si può ragionevolmente supporre che aveva perfettamente assimilato ed interiorizzato questi modelli fino ad avere "le belle idee in testa"; il passo di Malvasia sopraccitato, sui cento modi di fare teste all'insù, dimostra chiaramente che Reni collezionava, nella sua testa, tutto ciò che alzava gli occhi e se ne poteva servire come se fosse intuizione sua. È solo così che la complessa sintesi di vari modelli riesce a nascondersi dietro una forma convincente di per sè, come invenzione nuova e come opera classica allo stesso tempo; con essa Guido Reni aveva trovato, con istinto sicuro di artista geniale, il volto di Cristo che si confaceva alle richieste della Riforma di muovere e poi, tramite l'affetto, di trovare la verità divina oltre l'immagine. Il mezzo di tale esercizio è la visione nel "doppio senso": prima quella esterna, fisica del credente, poi

<sup>44</sup> PEPPER 1988, p. 22; BELTING 1990, pp. 538-545 insiste sulla messinscena da *revival* di icone antiche intorno al 1600 in quanto essa rappresenta una polarizzazione tra il carattere iconico e artistico dell'immagine.

<sup>45</sup> Ebbi già occasione di formulare quest'ipotesi in modo più generico in EBERT-SCHIFFERER 1988, p. 31; BELTING 1990, bensì a pp. 483sgg. descriva la tecnica di ricorrere a formule nobilitate dalla loro tradizione già per le immagini religiose dal 1400 in poi, la considera solo in termini di arcaismi voluti e non, come accade con Guido Reni, in quanto sintesi intellettuale in forme moderne. Anche WIMBÖCK 2002, pp. 275-279, benché con altri accenti e criteri, sottolinea giustamente il carattere ambivalente — tra arte e devozione — dell'immagine religiosa intorno al 1600.

<sup>46</sup> BORCHHARDT-BIRBAUMER 1991, pp. 132-133, 140; v. al contrario EBERT-SCHIFFERER 1988, p. 29.

<sup>47</sup> MALVASIA 1678 [1971, p. 362] e BELLORI 1672 [1976, p. 529].

<sup>48</sup> MALVASIA 1678 [1971, p. 386].

l'imitare spiritualmente la visione dimostrata da Cristo. Grazie al *vedere*, si evita il *toccare* feticistico dell'antica icona taumaturgica.

Al suo successo nulla toglie il fatto che, tutto al contrario dell'*acheiropoieton*, si tratta di una vera opera sintetica, una *vera icon* nel senso della *Schulterbüste* tradizionale, ma ricomposta. La testa del Cristo agonizzante non solo fu riprodotta in numerose copie da Reni stesso, ma anche dai suoi allievi, collaboratori, imitator e seguaci e subì, ancora nella bottega di Guido stesso, un adattamento ad "Ecce Homo"<sup>49</sup> fino a farne un "luogo comune" privo della precisione iconografica inerente il Volto del Crocifisso<sup>50</sup>.

Sotto ambedue le forme e senza riguardo alla qualità artistica del singolo modello, questo Volto di Cristo marcò la devozione popolare dell'Europa cattolica con altrettanto successo che la *vera icon* precedente, grazie alla sua diffusione in tutti i *media* immaginabili e soprattutto nella stampa devozionale popolare, dove sopravvive fino ad oggi<sup>51</sup>. Ma anche sul piano artistico e teorico, la fortuna di questa "aria di testa" sacra fu determinante<sup>52</sup>. La nozione di rapimento visionario che gli era inerente fu trasposta in figure profane al fine di segnalare lo stesso affetto, già da Reni stesso (per esempio per Lucrezie e Cleopatre), ma tramite Charles Le Brun da tutta la pittura accademica anche del Settecento. Infatti Le Brun, nella sua *Famiglia di Dario* dipinta nel 1660/61 per Ludovico XIV (che gli valse la nomina a *Premier Peintre*)<sup>53</sup>, riutilizzò questa espressione per la donna inginocchiata ai piedi di Alessandro Magno e ne trasse un disegno esemplare che gli servì da illustrazione per "Le ravisement" (il "Rapimento di Spirito" nella versione italiana) nel suo trattato *Caracteres [sic] des passions* (fig. 13)<sup>54</sup>. A differenza dell' *Amore semplice* dello stesso

<sup>49</sup> Per es. Paris, Louvre, 1639/40 ca; tela ovale, 62 × 48 cm; v. PEPPER 1988, p. 298, nr. 180; *Guido Reni und Europa*, 1988, pp. 220-221, cat. A 35. Il tipo Louvre viene definito da UBL 1991, p. 171 come "tipo sentimentale".

<sup>50</sup> Cfr. la versione delle Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, inv. 330, o/t, 79 × 65 cm, del 1639/40 ca., cfr. PEPPER 1988, p. 284, nr. 153 e fig. 143 (non 142); HENNING 1998, pp. 45-46, cat. 14.

<sup>51</sup> SCHMIDT-LINSEHOFF 1974, p. 14; SPEAR 1997, p. 195, fig. 94 riproduce e discute, p. 204 una tale immagine devozionale moderna; per una valutazione delle molte versioni reniane v. *ibid.*, pp. 234-237.

<sup>52</sup> Per quanto l'isolamento di singole teste inventata da Guido Reni fu decisiva per la teoria seguente degli affetti v. BORDINI 1989, p. 7.

<sup>53</sup> Versailles, Musée National du Château, cfr. MONTAGU 1994, pp. 42-43.

<sup>54</sup> Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 28317, fol. 11, cfr. KIRCHNER 1991, pp. 83-85, 101; MONTAGU 1994, pp. 146-147 e BEAUVAIS 2000, nr. 1979. Per la descrizione verbale che Le Brun diede del rapimento nella sua conferenza v. MONTAGU 1994, p. 117.

trattato, molto simile, esso mostra l'iride solo parzialmente, mentre quest'ultimo rimane più vicino alla *Santa Cecilia* di Raffaello, guardando però più verso l'oggetto amato che non necessariamente in alto<sup>55</sup>. Quando Charles-Antoine Coypel ottiene la sua prima commissione per un grande quadro religioso pubblico, l'*Ecce Homo* per la chiesa della Congrégation de l'Oratoire nel 1729, ricompleta il tipo reniano dell'*Ecce Homo* a figura intera, ma, nella stampa autopropagandistica con le più significative teste di tale dipinto che egli fece divulgare, ne rifà una pura *Schulterbüste* reniana collocata su un pilastro al centro della composizione (fig. 14). Anche se egli non cita Reni come fonte — la cui opera comunque conosceva benissimo — è interessante notare che si rendeva conto del vantaggio di questa testa sintetica in quanto poteva esprimere più di un unico affetto, anche se non sono più quelli del modello:

Quelle difficulté pour réunir la noblesse à l'humilité, la divinité à la souffrance. C'est ce que j'aurois voulu exprimer, c'est ce dont j'ose me flatter de m'être bien acquitté. Je lui fais lever les yeux vers le ciel, comme étant à la fois prêtre et victime<sup>56</sup>.

Finalmente, nel Settecento francese, le arie di teste, o meglio le espressioni degli affetti, diventano una moda popolare, al punto di farle finire su lastre di lanterna magica (fig. 15)<sup>57</sup>.

<sup>55</sup> Per l'"Amore semplice", conosciuto solo attraverso le stampe e il cui disegno originale è perduto v. HENNING 1998, pp. 34-35, cat. 6, MONTAGU 1994, p. 86 e BEAUVAIS 2000, II, nr. 1981.

<sup>56</sup> KIRCHNER 1991, pp. 144-151, fig. 36-38, in part. p. 148; cfr. anche MONTAGU 1994, pp. 93-95; Coypel stesso raccomanda di studiare, fra altri pittori, Guido Reni, cfr. KIRCHNER 1991, p. 120.

<sup>57</sup> Torino, Museo Nazionale del Cinema: lastra per lanterna magica con le espressioni delle passioni, v. BORDINI 1989, p. 11, fig. 10.

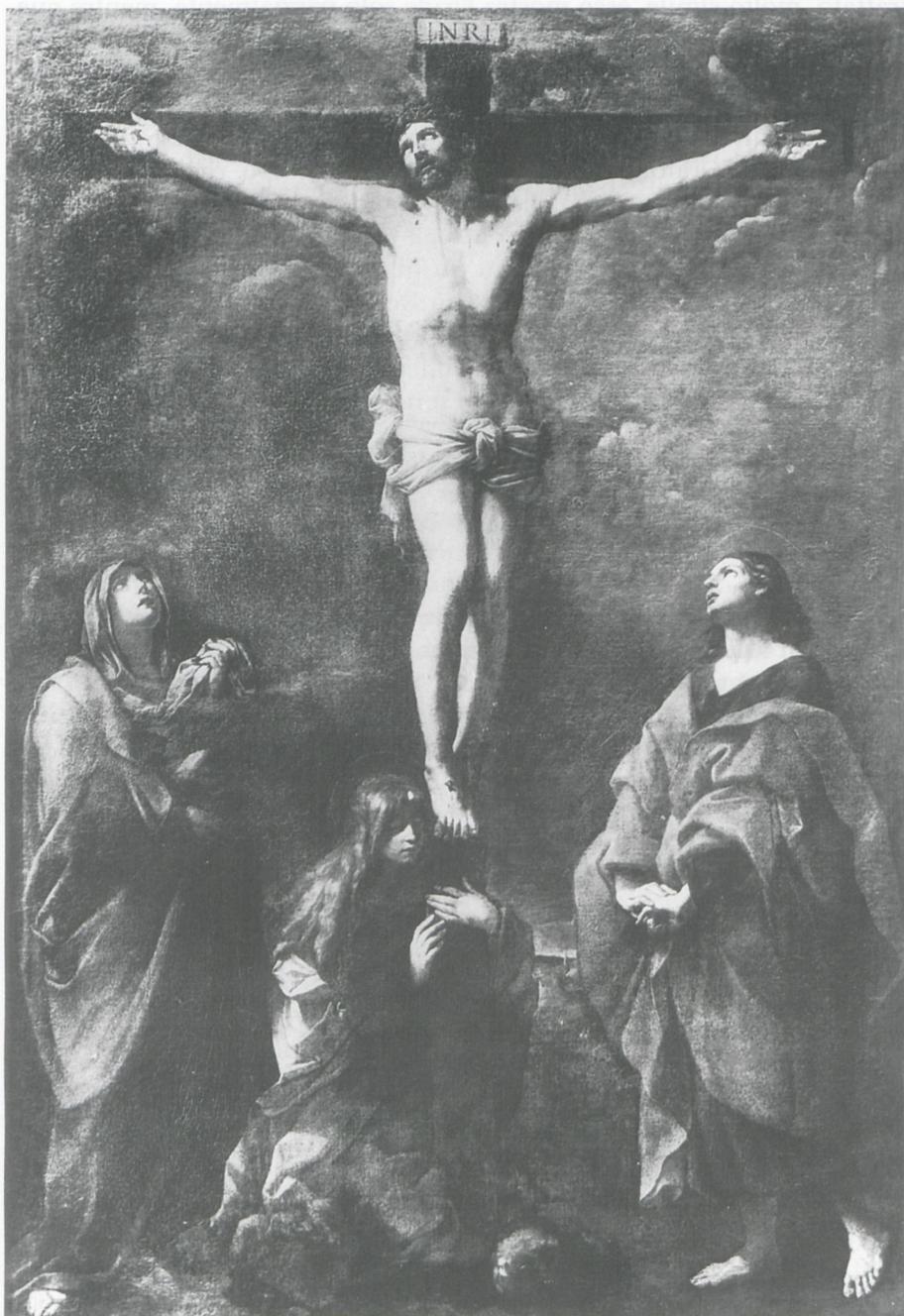


Fig. 1: Guido Reni, *Crocifissione dei Cappuccini*. Bologna, Pinacoteca Nazionale.

Fig. 3: Guido Reni, *San Giovanni Evangelista*.  
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica.



Fig. 2: Guido Reni, *Madonna addolorata*.  
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica.



Fig. 4: Guido Reni, *Christo agonizzante*.  
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica.



Fig. 5: *Testa di Niobe*. Firenze, Galleria degli Uffizi.



Fig. 6: Guido Reni, *Disegno per la Giuditta*, Viscount Coke and the Trustees of the Holkham Estate, Holkham Hall, Collezione privata.



Fig. 7: Guido Reni, *Maddalena penitente*. Vaduz, Collezione del Principe di Liechtenstein.

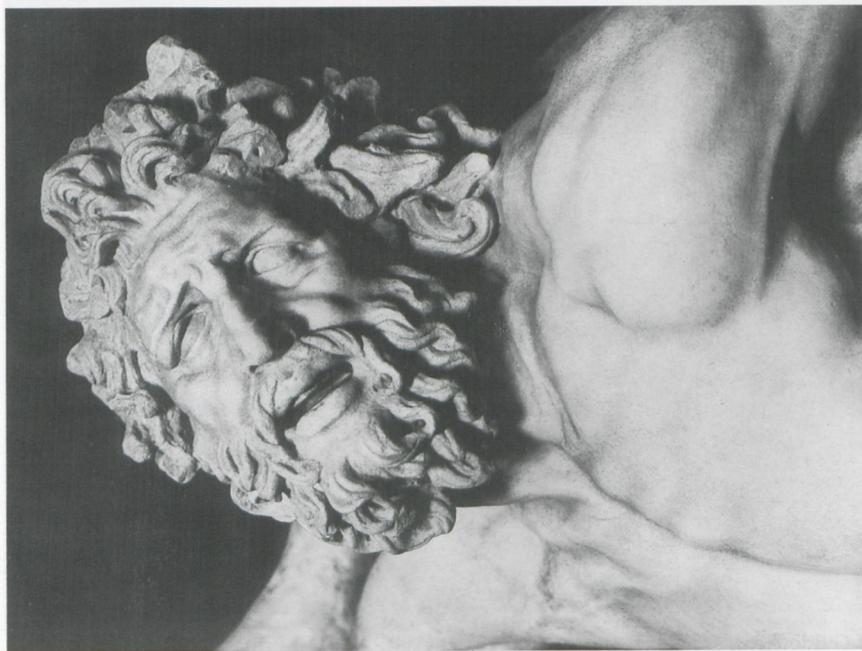


Fig. 8: Gruppo di *Laocoonte*, Il sacerdote, dettaglio. Città del Vaticano, Musei Vaticani.

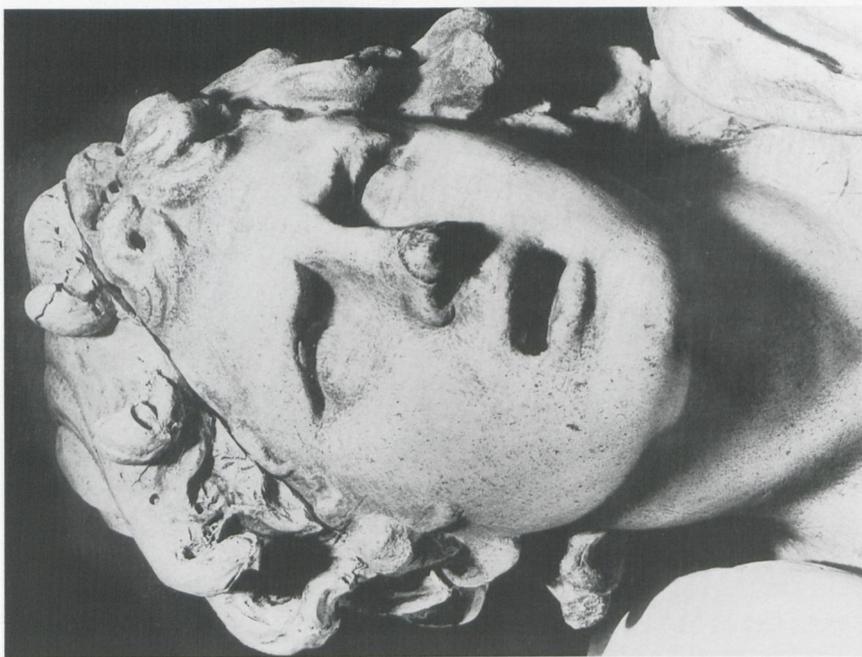


Fig. 9: Gruppo di *Laocoonte*, Il figlio morente, dettaglio. Città del Vaticano, Musei Vaticani.



Fig. 10: Guido Reni, Studio per una testa di Nesso o Marsia. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques.



Fig. 11: *Alessandro morente*. Firenze, Galleria degli Uffizi.



Fig. 13: Charles Le Brun, *Le ravissement (Rapimento di Spirito)*.



Fig. 12: Guido Reni, *Volto di Cristo*. Detroit, Institute of Arts.



Fig. 14: François Joullain, Teste principali del *Ecce Homo*, incisione, da Charles-Antoine Coypel, *Principales têtes du Tableau de l'Oratoire*. Parigi, Bibliothèque Nationale.

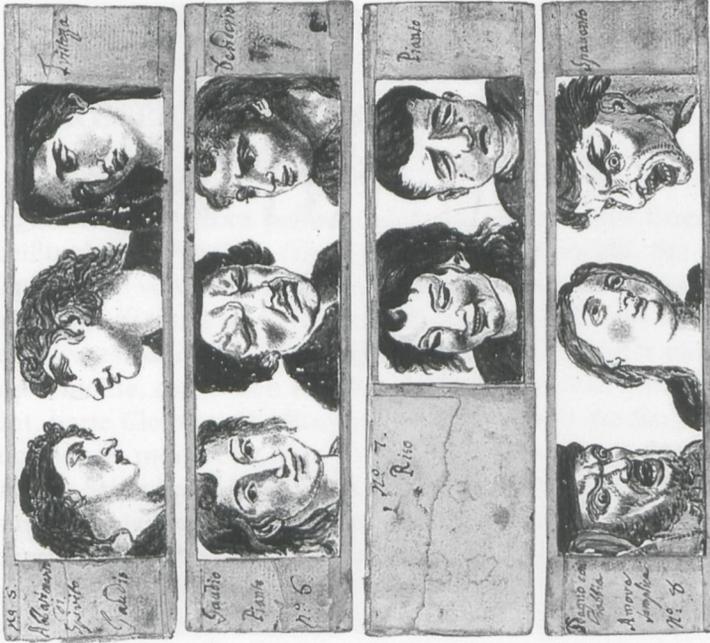


Fig. 15: Ritratti fisionomici, vetro per lanterna magica. Torino, Collezione Museo Nazionale del Cinema.