

Fondazione
1563

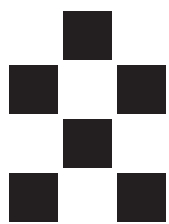
COLLANA ALTI STUDI SULL'ETÀ E LA CULTURA DEL BAROCCO

GIULIA ISEPPI

La fortuna dei disegni di Guido Reni
(1575-1642) nelle collezioni americane
del Novecento

Mostre, mercato, collezionismo





Fondazione
1563

COLLANA ALTI STUDI SULL'ETÀ E LA CULTURA DEL BAROCCO

**X – QUALE BAROCCO? RELOADED. FORTUNA DEL BAROCCO NELLE COLLEZIONI E NEGLI
ALLESTIMENTI DEI MUSEI EUROPEI E AMERICANI NEL CORSO DEL NOVECENTO.**

PARTE II

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

Sede legale: Corso Vittorio Emanuele II, 75 – 10128 Torino

Sede operativa: Piazza Bernini, 5 – 10138 Torino

Tel. +39 011 15630570 – info@fondazione1563.it

Codice fiscale: 97520600012

Consiglio di Amministrazione 2021-2023

Presidente: Dott. Piero Gastaldo

Vicepresidente: Prof.ssa Blythe Alice Raviola

Consiglieri: Dott.ssa Luisa Papotti, Dott. Stefano Benedetto, Prof. Béla Kapossy

Segretario Generale: Dott.ssa Laura Fornara

Direttore esecutivo: Dott.ssa Elisabetta Ballaira

Programma di Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Direzione Scientifica: Prof.ssa Michela di Macco

Borse di Alti Studi 2022

Tema del Bando 2022: *Quale Barocco? Reloaded. Fortuna del Barocco nelle collezioni e negli allestimenti dei musei europei e americani nel corso del Novecento. Parte II*

Coordinamento scientifico: Prof.ssa Maria Beatrice Failla

Assegnatari: Valentina Balzarotti, Giulia Iseppi, Paola Setaro, Vincenzo Sorrentino

Cura editoriale 

È vietata la riproduzione, anche parziale e con qualsiasi mezzo effettuata, non autorizzata.

L'Editore si scusa per eventuali omissioni o imprecisioni nella citazione delle fonti ed è a disposizione degli aventi diritto.

ISBN 9788899808563

10.2 Giulia Iseppi, *La fortuna dei disegni di Guido Reni (1575-1642) nelle collezioni americane del Novecento. Mostre, mercato, collezionismo*

© 2025 - Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

Collana Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Bando 2022 – X EDIZIONE

Con la pubblicazione degli esiti delle borse di Alti Studi sul Barocco anno 2022, che qui si presentano, prosegue, all'interno della Collana digitale Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco (ASECB), la serie inaugurata con le borse 2021 e dedicata al progetto di ricerca *Quale Barocco? Fortuna del Barocco nelle collezioni e negli allestimenti dei musei europei e americani nel corso del Novecento*.

Il progetto, sviluppato con il coordinamento scientifico della professoressa Maria Beatrice Failla (Università degli Studi di Torino), rientra nell'ambito del longevo Programma di studi sull'Età e la Cultura del Barocco della Fondazione 1563 (attivo dal 2012) e mira a proporre, entro una cornice di studi unitaria incentrata sulla fortuna del Barocco nel corso del XX secolo, le diverse declinazioni che le ricerche condotte tramite le borse di Alti Studi sul Barocco, nelle edizioni 2021, 2022 e 2023, hanno esplorato ed esplorano. La domanda di ricerca, infatti, dettata nel bando per l'anno 2022, è la medesima sperimentata per l'anno precedente ossia verificare e misurare come l'assestamento critico del Barocco derivi anche dal lungo e travagliato processo di riscoperta espositiva della cultura figurativa del Sei e del Settecento. Il campo di indagine è vasto e spazia muovendosi dalla fortuna critica delle opere e degli artisti alle riflessioni che possono sorgere incrociando diversi punti di vista, come la storia delle mostre, i cambiamenti negli ordinamenti museali, le dinamiche del mercato e del collezionismo; il confronto tra la letteratura scientifica e l'intensificarsi della presenza sul mercato internazionale di determinati artisti così come l'analisi della cultura della fruizione in rapporto al restauro delle opere sono altrettanti filoni da seguire per arrivare a delineare l'evolversi della critica a partire dall'inizio del Novecento.

Non si tratta di un percorso facile, molte sono le piste da battere disegnando geografie, che rimbalzano tra l'Europa e gli Stati Uniti, e scandendo cronologie, che spesso intrecciano fili di biografie, di vicende di artisti e di opere. Su questi binari sono cresciute le ricerche che i borsisti hanno portato avanti con acribia e creatività, cercando letture alternative e scavando in archivi e biblioteche senza mai accontentarsi di una sola prospettiva. I risultati ottenuti sono per la Fondazione molto positivi e offrono un mosaico di interpretazioni e analisi che si spera possano essere base e fonte per il progredire degli studi sull'età e la cultura del Barocco. D'altra parte, questi sono da sempre gli intenti che spingono l'agire della Fondazione nell'ottica di sostegno alle giovani generazioni di ricercatrici e ricercatori.

Il Presidente
Piero Gastaldo

GIULIA ISEPPI

La fortuna dei disegni di Guido Reni
(1575-1642) nelle collezioni americane
del Novecento

Mostre, mercato, collezionismo

Prefazione

MARIA BEATRICE FAILLA



Giulia Iseppi (Bologna, 1985) è Professore Associato di Museologia e Critica presso l'Università San Raffaele di Roma. Dopo la laurea e la specializzazione all'Università di Bologna, è stata Dottore di Ricerca in Storia dell'Arte Moderna presso l'Università di Roma "La Sapienza", con una tesi sull'atelier di Guido Reni. È stata vincitrice di assegni in istituti italiani e stranieri, come la Biblioteca Hertziana (2015-2017), l'Università di Teramo (2022) e della Tuscia (2024). È stata titolare dell'insegnamento di Storia delle Arti Applicate all'Università di Bologna dal 2021 al 2025. Ha all'attivo numerose pubblicazioni sulla pittura bolognese del Seicento fra Bologna e Roma, su Guido Reni e sul rapporto fra pittori e letterati; ha appena prodotto una monografia, *Humanista delle tele. Guido Reni e i poeti* (2022) e una mostra (*La Favola di Atalanta. Guido Reni e i poeti*, Bologna 2024).

SOMMARIO

XI	Prefazione, di Maria Beatrice Failla
3	Introduzione
9	1. Dall'Europa all'America. La fortuna di Guido Reni e dei suoi disegni negli Stati Uniti dalla fondazione (1776) al primo Novecento
9	1.1. Prolegomena (1786-1850)
13	1.2. Tra accademia e collezionismo: vicende dei fogli di Guido Reni negli USA tra Otto e Novecento
21	1.3. La grafica di Guido Reni in collezione: le prime raccolte statunitensi
27	2. Le prime esposizioni
27	2.1. Guido Reni 1922
36	2.2. "Stupid Guido Reni": 1929-1930
43	2.3. Unpublished Guido Reni: intorno alla mostra del 1954
55	3. "Bolognese Painter": i disegni di Guido Reni in mostra (1957-1979)
58	3.1. <i>Drawings from Bologna</i> (1957): una mostra didattica di Janos Scholz
66	3.2. <i>Old Master Drawings from Chatsworth</i> (1962-1963)
73	3.3. <i>Art in Italy 1600-1700</i> (1965) e nuove acquisizioni (1965-1979)
81	4. "Renewed luster for a Baroque Master": Guido Reni negli anni Ottanta
81	4.1. <i>Bolognese drawings in North American collections 1500-1800</i> (Ottawa 1981)
85	4.2. Le manifestazioni su Guido Reni del 1988 fra Italia, Germania e USA
95	Appendice documentaria
141	Bibliografia
173	Immagini

Prefazione

Il volume di Giulia Iseppi si inserisce nel nuovo corso di monografie nell'ambito del Programma Barocco della Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo legate al progetto *Quale Barocco? Fortuna del Barocco nelle collezioni e negli allestimenti dei musei europei e americani nel corso del Novecento*. Il progetto, da me ideato nel 2021 e conclusosi nel 2025, intendeva incentrarsi sulla riscoperta di alcune delle sfaccettature della rivalutazione della cultura figurativa del Sei e Settecento nel corso del XX secolo con l'angolo prospettico dell'analisi dei confronti e degli accostamenti sulle pareti delle sale dei musei e delle esposizioni temporanee che hanno determinato il sedimentarsi di nuove assuefazioni visive sulla produzione artistica dell'età barocca. Il tentativo era quello di rincorrere una visione che tenesse conto dei percorsi della critica, della letteratura artistica, delle prospettive culturali, ma nello stesso tempo partisse dagli inneschi visivi generati da nuovi e vertiginosi accostamenti di opere d'arte che nel corso del Novecento conoscono una nuova temperie di sguardi che vi si appoggiano facendo scaturire nuove riflessioni sul Barocco inteso come motore di modernità.

Identificato il campo semantico del progetto intorno alla cultura museologica e al ruolo propulsivo del collezionismo e delle esposizioni temporanee per determinare la fortuna critica ed espositiva delle testimonianze artistiche del Barocco durante il Novecento, le coordinate geografiche della ricerca si sono orientate sul confronto serrato tra Europa e America, poli tra i quali si instaura un complesso gioco di rifrazioni che coinvolge le rotte del collezionismo e le spinte di emulazione recepite dai musei d'oltreoceano spesso in via di composizione. Indagare la fortuna del Barocco a partire dagli anni Venti, quando di fatto prende abbrivio il furore propulsivo della *baroquemanía*, è pressoché impossibile senza considerarne la ricezione presso i collezionisti e le istituzioni museali americane che orientano e condizionano il mercato.

La scommessa del programma di ricerca era condurre giovani studiose e studiosi in un percorso che muovesse da un approccio bidimensionale all'analisi degli artisti del XVII secolo osservati nel loro contesto stilistico e con una prospettiva ristretta al perimetro cronologico della loro produzione per approdare ad una più stratificata e complessa analisi dei percorsi di fruizione e di rivalutazione critica, nella consapevolezza che sono questi a condizionarne anche oggi la nostra visione. Valuteranno i lettori se l'obiettivo è stato raggiunto anche in questa occorrenza della collana dedicata alle borse del programma di Alti Studi della Fondazione 1563.

La fotografia della scuola bolognese nel XX secolo parte in levare, e non può non fare i conti con il podio negato nelle sale della *Mostra della Pittura Italiana del Sei e Settecento* allestita a Palazzo

Pitti nel 1922, un'esposizione che il progetto "Quale Barocco?" ha riconosciuto come fulcro imprescindibile e alla quale sono stati dedicati una summer school promossa dalla Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura con la collaborazione del Centro Conservazione e Restauro "La Venaria Reale" e del Dipartimento di Studi Storici dell'Università di Torino e un volume, da me curato insieme a Serena Quagliaroli, *Officina 1922. Una mostra alle origini della fortuna del Barocco*, al quale hanno contribuito con entusiasmo e partecipazione anche i borsisti del Programma Barocco.

Questo volume si inserisce pienamente nel perimetro della ricerca e indaga la fortuna di Guido Reni all'interno di quello stesso gioco di rifrazioni tra Europa e America, focalizzandosi sulle vicende espositive e collezionistiche dei fogli di Reni, a ritroso nel tardo Ottocento e poi nel corso del XX secolo.

La fortuna critica del disegno di Reni si è rivelata un capitolo ancora meno battuto nel Novecento, ma proprio per questo, e per le maggiori potenzialità di circolazione dei disegni anche oltreoceano, assai più significativa rispetto alla fruizione delle opere su tela. Si tratta di un itinerario che prende abbrivio quasi in sordina grazie anche al ruolo nevralgico delle riviste, tra cui «Master Drawings» e «Art Quarterly», e dal ruolo di amplificatori svolto dalle esposizioni temporanee dopo le aperture segnate dalle grandi mostre bolognesi del 1954 e del 1988.

I disegni amplificano il dibattito sull'autografia, ma nello stesso tempo la grafica di Reni apre la strada a nuovi orientamenti del gusto e ad una visione meno ingarbugliata negli stereotipi iconografici che ne scandiscono le pratiche del collezionismo.

Ne emerge un quadro sfaccettato, dove nuovi fili di connessione legano Firenze, New York e la West Coast per poi ricongiungersi a Bologna. La parabola della riscoperta contemporanea di Guido Reni si arricchisce così, nella coincidenza con il 450esimo anniversario dalla nascita, di un nuovo tassello.

MARIA BEATRICE FAILLA

“Ogni secolo ha scelto il suo Reni. [...] Ciascuno ha cercato nella sua opera una relazione del proprio sentimento, un riflesso del proprio gusto”.

Cesare Gnudi, 1954

La fortuna dei disegni di Guido Reni (1575-1642)
nelle collezioni americane del Novecento

Mostre, mercato, collezionismo

Introduzione

Drawings do not carry the same publicity value as paintings. They do not fetch the same colossal prices, and even the most celebrated of them do not hang in reproductions in every home like the great masterpieces of paintings. But they can often tell us things about artists that we cannot learn from his finished paintings.¹

Con queste parole Anthony Blunt, direttore del Courtauld Institute di Londra, sanciva nel luglio del 1960 lo statuto espositivo autonomo del disegno rispetto alla pittura. Introducendo una mostra all'Auckland City Art Gallery (Nuova Zelanda) di disegni provenienti dalla Witt Collection conservata nell'istituto londinese, Blunt descriveva uno stato di fatto relativo all'importanza del disegno come strumento di comprensione del meccanismo creativo dell'artista che spesso prescinde dall'atto pittorico, e dunque del disegno come oggetto di un interesse collezionistico indipendente che aveva preso corpo ormai già da un decennio, ma che dagli anni Sessanta del Novecento trova la sua più compiuta maturazione. Blunt aveva impostato parte della sua fama di studioso del Barocco europeo sullo studio del disegno, grazie alla notevole impresa di catalogazione, iniziata nel 1943, dei fogli bolognesi di Windsor (1955), per la quale aveva arruolato Otto Kurz, che nel 1931 aveva discusso una tesi di laurea sul giovane Guido Reni, pubblicata nel 1937, vera e propria pietra angolare su cui si è innestata la rivalutazione critica novecentesca del pittore bolognese. Lo studioso inglese poteva vantare questa consapevolezza nel 1960, quando il disegno, da sempre oggetto di un'attenzione collezionistica raffinatamente erudita, ma spesso più sommersa e discontinua rispetto all'interesse per le raccolte di dipinti e sculture, era ormai apprezzato in epoca contemporanea, anche oltreoceano, come documento di autonomo valore espositivo.

La disamina sulla fortuna critica di cui i disegni di Guido Reni hanno goduto negli Stati Uniti nel corso del Novecento, argomento di questo volume, si inserisce dunque all'interno di un processo di rivalutazione espositiva di questo genere di documento artistico, resa possibile dalla migrazione di molti fogli dall'Europa all'America nel secolo scorso, e allo stesso tempo si rivela essere una cartina tornasole delle tappe che hanno scandito la fortuna dell'arte barocca in America nel corso di quello stesso XX secolo. Guido Reni è, oggi, un indiscusso comprimario del Seicento europeo e da ormai più di trent'anni siede sul trono di caposcuola della pittura bolognese di epoca moderna. Tuttavia, la sua piena rivalutazione critica globale è un fatto recente e novecentesco: dopo l'indiscussa fortuna di cui godette fino alla fine del Settecento, l'apprezzamento per Reni attraversa una fase assai critica nel corso del XIX secolo,

¹ «I disegni non hanno la stessa portata pubblicitaria dei dipinti. Non raggiungono gli stessi prezzi colossali, e anche i più celebri non compaiono appesi in ogni casa come i grandi capolavori dipinti. Ma spesso possono dirci cose sugli artisti che non possiamo imparare dai loro dipinti finiti». BLUNT 1960, p. 5.

e saranno solo i primi contributi di scuola tedesca, a cura di Henrich Bodmer (1929) e Otto Kurz (1937), a costituire un primo tentativo di inquadramento critico, reso pienamente possibile solo con i risultati delle grandi mostre monografiche di pittura allestite a Bologna nel 1954 e nel 1988, in coincidenza con la pubblicazione del primo catalogo ragionato dei dipinti, in edizione prima inglese poi italiana, a cura di Pepper.² Queste occasioni hanno aperto le porte agli studi specialistici sul pittore che si sono susseguiti fino al presente con inesorabile velocità e lo inquadrano finalmente attraverso la voce scritta delle fonti, in primo luogo la biografia stesa nella *Felsina Pittrice* (1678) da Carlo Cesare Malvasia che, per il suo statuto speciale di testimone oculare della realtà bolognese e per i suoi rapporti diretti con gli artisti, restituisce un quadro ricchissimo di informazioni non solo sulle opere, ma anche sulla vita e la personalità dell'artista, sui suoi rapporti con pittori, committenti, letterati e mercanti.³ L'analisi critica della sua produzione pittorica, la scoperta di inediti e la rilettura della figura di Reni anche in base a temi e soggetti da lui trattati e finora scarsamente presi in considerazione, sono oggetto di un costante interesse da parte della comunità scientifica internazionale, che ha subito recentemente una concreta accelerazione.⁴ Gli studi del secolo scorso hanno riabilitato quella serie di posizioni teoriche che avevano contraddistinto la fortuna di Guido Reni nel Sei e nel Settecento, secoli durante i quali sull'artista, fin dagli anni in cui ancor viveva, vengono spese pagine di incondizionata ammirazione. Nell'operazione critica di Malvasia, sostenuta da un sentimento di parzialità di stampo campanilistico ma da altrettanta ricchezza di dati oggettivi, sta tutta l'intelligenza di uno storico conscio di vivere in un'Europa di fine Seicento in cui era necessario celebrare il campione del *grand gout*, come rivela l'eloquente dedica della *Felsina Pittrice* al re Luigi XIV di Francia, dove il gusto dei bolognesi spopolava.⁵ Grazie agli scritti biografici, dove Malvasia è accompagnato da Giovan Pietro Bellori, da Francesco Scannelli, da Luigi Scaramuccia e Giovan Battista Passeri, è ormai largamente sedimentata negli studi l'immagine di Guido divulgata dalla letteratura barocca come campione della grazia e della bellezza ideale, che è stato anche il maggior vettore del suo successo presso i poeti, i collezionisti, gli autori di guide, i viaggiatori e gli eruditi fino alla fine del XVIII secolo.⁶ Le «forme angeliche» cantate da Giovan Battista Marino, che hanno fatto di Guido il «pennello di Paradiso» e che sono la riformulazione in versi delle «perfette idee» di Bellori, «le belle teste di statue antiche»,

² La fortuna critica di Guido Reni dal Seicento al Novecento è ripercorsa nel pionieristico e ancora valido saggio di GIONGO 1953, pp. 353-367; si vedano poi BODMER 1929 e KURZ 1937; *Mostra di Guido Reni* 1954; Emiliani in *Guido Reni 1575-1642* 1988, pp. XVII-CIII; PEPPER 1984; PEPPER 1988.

³ Un repertorio aggiornato è la biografia critica di Reni curata da CROPPER, PERICOLO 2019; per i rapporti con i letterati si rimanda a ISEPPI, TOMEI 2022; ISEPPI, MORSELLI 2024.

⁴ Solo nell'ultimo biennio sono state allestite importanti esposizioni in Europa cui si è accompagnato un notevole aggiornamento di studi, si veda *Guido Reni* 2022, *Guido Reni a Roma* 2022, CAPPELLETTI, MORSELLI 2022, *Guido Reni* 2023.

⁵ Sulla fortuna della pittura bolognese dei Seicento in Francia si rimanda a BONFAIT 2000 e BONFAIT 2022. Su Malvasia in rapporto alla Francia, MORSELLI 1996, pp. 61-81.

⁶ Si veda Schmidt in *Guido Reni e l'Europa* 1988, pp. 62-70; il recente PIERGUIDI 2022 in cui ripercorre il giudizio dei teorici coevi sull'artista.

innervano l'immagine ideale del pittore bolognese tra studio dell'antico e culto di Raffaello che ha circondato l'artista in un alone di intoccabilità fino alla fine del Settecento.⁷ Dopo due secoli di ininterrotta fortuna critica, l'Ottocento riserva notoriamente a Reni un'attenzione più frammentata, fino ad arrivare all'aperta condanna da parte delle correnti puriste e dei Preraffaelliti in testa, che vedono nella ricerca del bello ideale di Reni un'arte decadente e vuota. John Ruskin, in una celebre e lunga lettera al direttore del *Times* nel 1847, esplicitava il suo disgusto per l'acquisto recente da parte della National Gallery di Londra della *Susanna e i Vecchioni* di Guido Reni.⁸ Anche nella prima parte del Novecento, non mancano sferzanti giudizi degli studiosi europei sull'arte del Reni: mentre la scuola tedesca si accingeva a raccogliere i primi dati per la ricostruzione del suo percorso pittorico, Carlo Ragghianti affossava il pittore insieme ai contemporanei Domenichino e Francesco Albani e a tutta la scuola del Seicento bolognese, definendolo «un non artista, un manovale del pennello che tenta l'applicazione integrale del programma carraccesco»;⁹ tuttavia è un fatto che il dibattito sulla produzione pittorica di Reni, fin dall'inizio del XX secolo, sia diventato un filone di studi portato avanti in Europa senza soluzione di continuità.

Se si tenta di spostare lo sguardo su Guido dalla tela al foglio, ci si renderà conto che gli studi sono ben più discontinui. Non è questa la sede per ripercorrere la fortuna collezionistica antica dei disegni di Reni, che dovevano essere assai più numerosi di quelli giunti fino a noi, se l'inventario stilato alla sua morte nel 1642 ne contava circa novecento di sua mano.¹⁰ Il disegno di Reni, che il pittore stesso vedeva come moneta di scambio, iniziò ad essere apprezzato dai mercanti molto presto, come mostrano gli acquisti di intendenti quali Jean Paul Mariette e Sebastiano Resta nel Settecento, secondo tempi e modalità che meriterebbero di essere meglio indagate, mentre quasi nulla si sa, per via delle ragioni sopra ricordate, sulla fortuna alterna del disegno di Reni nel collezionismo ottocentesco. Lo stato ambiguo degli studi sui disegni di Reni all'aprirsi del Novecento è simboleggiato dalla monografia di Max Von Bohlen (1910), la prima sul pittore pubblicata in Europa e condotta con metodo critico, che pubblica accanto ai dipinti diciotto disegni, dei quali solo cinque si sono rivelati in seguito autografi¹¹. Nonostante l'apparizione dei primi contributi dedicati a singoli episodi di grafica reniana entro la prima metà del Novecento,¹² gli studi su Reni disegnatore hanno un avvio tardivo: mentre apparivano, infatti, fondamentali repertori sui disegni

⁷ S rimanda allo studio fondativo di Raimondi in *Guido Reni 1575-1642* 1988, pp. CXXIII-CXLII; Emiliani in *L'idea del Bello* 2000, II, pp. 342-354; di recente ISEPPI, TOMEI 2022.

⁸ «It puts me into a desperate rage when I hear of Eastlake's buying Guidos for the National Gallery. He at least ought to know better – not that I should anticipate anything from looking at his art, but from his reputed character and knowledge». Lettera di Ruskin al direttore del *Times*, 7 gennaio 1847, in AVERY-QUASH 2020, p. 18.

⁹ RAGGHIANI 1933, pp. 223-224.

¹⁰ SPIKE, DI ZIO 1988, p. 56; si veda anche Bohn in *Guido Reni* 2022, pp. 64-73.

¹¹ Se ne era già resa conto JOHNSTON 1974, p. 6.

¹² Compagno articoli sintomatici di una crescita di interesse e studi sul disegno di Reni con GRASSI 1956, pp. 13-20; VITALI 1957, p. 271; CAUSA 1955, pp. 53-61; ANDREWS 1961, pp. 461-465; JOHNSTON 1966, pp. 253; PEPPER 1968, pp. 364-382.

di pittori bolognesi quali Guercino (1923), i Carracci (1948) e Domenichino (1952), Guido Reni rimane privo di un catalogo dei disegni fino al 1974 quando appare la tesi di dottorato di Catherine Johnston peraltro mai data alle stampe discussa nel 1974 al Courtauld di Londra. Allo stato attuale degli studi, ci possiamo giovare delle ricerche su singoli nuclei di fogli reniani, e di alcuni cenni alla fortuna collezionistica del disegno di Guido, ma non esiste ancora uno studio coerente sulle vicende dei disegni di Reni, che saldi la dispersione avvenuta nel Seicento agli eventi del Novecento.¹³

Questo volume intende fornire alcuni elementi d'avvio per seguire il dibattito critico che si forma, faticosamente, nel Novecento attorno alla grafica reniana, di cui il contributo americano si rivela fondamentale, non solo grazie all'interesse di periodici specializzati che istaurano un dialogo italoamericano, come «Paragone» da un lato, e «Master Drawings» e «Art Quarterly» dall'altro,¹⁴ ma anche grazie ad una serie di eventi espositivi in cui il dialogo fra Italia e Stati Uniti si intreccia di continuo. Se si desidera valutare l'impatto che l'insieme dei disegni di Reni ha avuto sull'evoluzione del gusto e dell'apprezzamento novecentesco per il pittore, l'attenzione vira spontaneamente oltreoceano. L'analisi di alcuni episodi di collezionismo privato e di alcune esposizioni temporanee allestite negli Stati Uniti, considerati in un intervallo cronologico che va dagli anni Venti e gli anni Ottanta del Novecento, su cui questo studio ha voluto puntare l'attenzione, rivela infatti come una parte fondamentale della riscoperta novecentesca di Guido Reni come comprimario del Barocco abbia preso corpo negli studi di matrice americana, che si sono concentrati sulla valorizzazione del *medium* grafico attraverso mostre, studi e acquisizioni. Chi scrive ha voluto far precedere quest'analisi da una breve disamina sulle vicende di alcuni fogli tra l'epoca della fondazione della Nazione americana e la fine dell'Ottocento, poiché chiamano in causa collezionisti e personaggi del mondo del mercato, come Thomas Jefferson, James Jackson Jarves, John Ruskin, che hanno avuto un ruolo nella storia del collezionismo reniano e nell'ambito della costituzione dei primi nuclei di disegni dei musei attuali, con l'obiettivo di inaugurare lo studio con un affresco del materiale che negli Stati Uniti si trova all'aprirsi del Novecento, in una prospettiva di continuità storica e cronologica. Il disegno diventa dunque il denominatore comune di una stagione di riscoperta del gusto barocco, in cui quello reniano ha ricevuto una specifica attenzione da parte degli studiosi, dei direttori dei gabinetti museali, degli *art dealers* e dei collezionisti privati. A differenza di quanto avviene per altri grandi disegnatori bolognesi del Seicento, come Annibale Carracci e Guercino, il cui successo presso il mercato americano sembra continuo e costante, l'andamento di Reni sul mercato è discontinuo, in certi momenti claudicante, e si rivela essere quindi una cartina tornasole dell'evoluzione del gusto americano per il barocco bolognese. Questa indagine tenta, senza nessuna pretesa di esaustività, di restituire le modalità,

¹³ Brevi cenni sono stati fatti da JOHNSTON 1974, pp. 3-14 e da CAZORT IN *Bolognese drawings* 1982.

¹⁴ Si veda nota 12.

i tempi e gli strumenti con cui l'arte grafica di Guido Reni viene riscoperta e valorizzata negli Stati Uniti in epoca contemporanea. Il caso studio, se riflette un processo di riscoperta che avviene in maniera progressiva dalla fine del XIX alla fine del XX in maniera analoga alla pittura, è rivelatorio dei contorni che assume, di volta in volta, la sua identità di artista barocco: da pittore di icone astratte e ideali sull'onda della letteratura artistica settecentesca, Reni pian piano assume i contorni, sempre delimitati dal suo sublime modo di intendere il classicismo, di grande modello accademico per l'educazione dei pittori, al centro della storia dell'arte del Sei e Settecento, per poi giungere, nell'ultimo quarto del Novecento, ad assumere un'identità concreta di uomo e di artista inserito nella Bologna del suo tempo, di creatore di una scuola frequentatissima mentre era in vita, di grande disegnatore e protagonista della *Felsina* di Malvasia, grazie all'attenzione rinnovata alle fonti che venivano riscoperte di pari passo.

Questo testo prende in considerazione una serie di tappe fondamentali grazie alle quali il collezionismo, pubblico e privato, di disegni di Guido Reni è divenuto un fatto critico ed espositivo importante in terra americana. In quest'analisi, un confronto diretto e continuo con la pittura si è reso necessario, ed è un *file rouge* che attraversa tutto l'elaborato, per comprendere le vie con le quali la grafica si è emancipata rispetto alla tela.¹⁵ Alcune analogie e molte differenze sostanziano un percorso per molti versi indipendente dei disegni rispetto ai dipinti. Come per la vicenda critica della pittura, anche il disegno di Guido Reni ha sofferto della mancanza di un contesto di studi globali almeno fino alla metà del secolo, ed è recente l'individuazione di alcune figure di collezionisti, mercanti e direttori statunitensi che ha permesso di scoprire inediti contesti culturali in cui lo studio del disegno reniano prende forma. Lo sguardo di chi scrive è rivolto, inevitabilmente, anche ai fatti italiani, di cui sono stati ricostruiti, attorno alle principali mostre reniane, alcuni episodi inediti, per garantire agli eventi americani una maggiore contestualizzazione.

La ricerca d'archivio, che ha accompagnato l'intero progetto, si è svolta in entrambe le direzioni, presso istituti americani e italiani, al fine di ricostruire in maniera più approfondita il dialogo che le due nazioni intrattennero sul comune terreno di Guido Reni. Apprezzabili fonti per tracciare concretamente il percorso di conoscenza di Reni sono state inoltre le testate giornalistiche americane, in particolare il *New York Times*, la cui importanza come fonte per la storia del collezionismo di *old masters* è stata da tempo riconosciuta.¹⁶

¹⁵Sulla fortuna della pittura barocca in America esistono già alcuni contributi, che si sono rivelati importanti anche per alcuni risvolti sulla grafica, in particolare il fondativo saggio di ZAFRAN in *Botticelli to Tiepolo* 1994, pp. 21-108; inoltre OTTANI CAVINA, CHRISTIANSEN 2015; *Buying Baroque* 2017.

¹⁶Lo studio di Flaminia Gennari Santori ha seguito la formazione del gusto per la pittura europea nel Novecento in America tramite le fonti giornalistiche e dimostrato come tra il 1900 e il 1914 gli *old masters* e i grandi collezionisti fanno il loro debutto sulle pagine dei giornali: soprattutto il *New York Times*, divenuto il più importante giornale americano, inizia a costruire la reputazione di molti art dealers, recensire mostre, seguire le azioni dei *great collectors*, con l'obiettivo di pubblicizzare e spettacolarizzare i grandi acquisti privati per influenzare mediaticamente il gusto nazionale Cfr. GENNARI SANTORI 2003.

Ringraziamenti

Questo volume non avrebbe visto la luce senza la fiducia e il sostegno della Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura, in particolare Elisabetta Ballaira e Francesca Boccasso, che hanno appoggiato il mio lavoro fin dalle fasi embrionali. Un ringraziamento speciale va a Maria Beatrice Failla, che ha creduto in questo progetto e ne ha visto le potenzialità molto prima del suo completamento, e a Michela di Macco, i cui consigli sono, come sempre, insostituibili.

Questo tipo di esplorazione critica su Reni proviene da uno studio decennale sulla sua opera nel corso dei secoli, da sempre condivisa con Raffaella Morselli, il cui sostegno e i cui spunti rimangono quotidianamente essenziali e preziosi.

Sono grata ai colleghi Valentina Balzarotti, Paola Setaro e Vincenzo Sorrentino, che hanno condiviso con me questo anno di ricerca, per il costante confronto su temi comuni e questioni di metodo.

Ringrazio quanti hanno facilitato lo svolgimento della ricerca e reso possibile il reperimento del materiale archivistico e bibliografico nelle istituzioni museali italiane e quello delle istituzioni museali americane. In particolare: Chloe K. Collins, Assistant Archivist presso il Wadsworth Atheneum Museum of Art ad Hartford; Sonia Del Re, Senior Curator of Prints and Drawings al Musée des Beaux-arts du Canada, National Gallery of Canada, Ottawa; Richard Gilreath, Archivist, Smithsonian Institution Archives; Ashley Barrington, Archives Assistant, Harvard Art Museums, Cambridge; Jessica Gambling, museum archivist, Balch Art Research Library, LACMA, Los Angeles; Esther Levy, Zukerman Departmental Assistant, Department of Drawings and Prints, The Morgan Library & Museum, New York; Mirella Cavalli, per l'Archivio dell'Ex Soprintendenza alle Gallerie di Bologna conservato presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna; Marco Pradelli e il personale dell'Archivio fotografico della Direzione generale Musei Emilia-Romagna; il personale della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio e della Fondazione "Federico Zeri" di Bologna.

1. Dall'Europa all'America. La fortuna di Guido Reni e dei suoi disegni negli Stati Uniti dalla fondazione (1776) al primo Novecento

1.1. Prolegomena (1786-1850)

La fortuna del disegno di Guido Reni in America non può essere, almeno per quanto riguarda le prime fasi cronologiche, disgiunta dalla fortuna della sua pittura. Le vicende riguardanti le opere di Reni o provenienti da Reni in America nel corso di un periodo, costituito da circa cento anni, che va dalla fondazione della nazione americana (1776) alla metà dell'Ottocento, illuminano sull'alta considerazione di cui godette il pittore bolognese sulla scia dell'ammirazione incondizionata che i collezionisti inglesi e francesi nutrivano per *Le Guide* nel corso del XVIII secolo. In un contesto sociopolitico in via di formazione come quello della nuova nazione, in cui la classe dirigente aveva bisogno di dare vita a un gusto artistico collettivo elegante ma sobrio, Guido Reni prolunga la sua fama europea come campione della delicatezza e della grazia ideale, e acquista una solida posizione negli studi critici americani di questo periodo. In questo contesto, si possono apprezzare alcune ricadute nell'ambito del collezionismo privato, sia per quanto riguarda la sua pittura che il disegno. Naturalmente, questa prima fase di circolazione avviene nell'ambito del fenomeno Grand Tour, dove l'Italia, e soprattutto Roma, è il centro universale della cultura, dove gli aristocratici viaggiatori stranieri diventano i protagonisti di un vasto fenomeno di esportazione di copie dagli *old masters*, sia in funzione di un'educazione accademica dell'artista sia a favore del mercato antiquario.

Fin dall'inizio, dunque, una classe abbiente di appassionati d'arte, che comprendeva artisti, intellettuali ma soprattutto illustri collezionisti, a partire da figure politiche di spicco protagoniste degli anni della fondazione del nuovo stato, si prodiga per raccogliere, conoscere, collezionare, copiare e condividere l'opera di Guido Reni. Una storica mostra tenutasi al Metropolitan Museum di New York tra maggio e settembre 1936, dedicata a *Benjamin Franklin and his circle*, portava alla ribalta degli studi il patrocinio culturale dei padri fondatori dello stato americano, e in particolare evidenziava il ruolo di tramite intellettuale fra la Francia, l'Inghilterra e il nuovo stato del celebre diplomatico e filosofo americano (1706-1790): da quella storica esposizione emergeva così anche il gusto di Franklin in fatto di arte e collezionismo, e lo studio del suo libro dei conti faceva affiorare per la prima volta un interesse nei confronti della pittura emiliana, attraverso la pubblicazione delle ricevute d'acquisto di incisioni tratte da opere di maestri bolognesi del Seicento. Nel 1759 Franklin pagò infatti l'incisore Sir Robert Strange (1721-1792) per una suite di stampe della *Toeletta di Venere* di Guido Reni (**Fig. 1**), che giunse a Philadelphia insieme alle stampe del *Martirio di Sant'Agnese* del Domenichino e del *Giudizio di Ercole* di Nicolas Poussin.¹ La stampa di Strange, esposta in mostra in

¹ Halsey in *Benjamin Franklin* 1936, p. 5.

quell'occasione, riproduce l'opera oggi alla National Gallery di Londra allora ritenuta del tutto autografa ma che, grazie alle recenti precisazioni documentarie e alle occasioni espositive, oggi è ridimensionata, e se il concetto d'insieme e il disegno si devono al maestro, si pensa che sulla tela sia intervenuto un allievo.² La scelta dell'opera con cui eternare il ricordo del maestro bolognese nella sua patria si deve alle contingenze biografiche di Franklin, che coincidevano in quegli anni con la vicenda collezionistica del dipinto: quest'ultimo, dopo che era stato acquistato nel 1723 da John Law per conto di re Giorgio I d'Inghilterra, entrò nelle collezioni reali inglesi. Doveva spiccare insieme agli altri capolavori in quella raccolta, negli anni in cui Franklin soggiornò a Londra come agente delle colonie americane (1757-1762), assistendo anche all'incoronazione di Giorgio III, che gli permise di vedere l'opera dal vivo.³

Guido Reni divenne oggetto privilegiato di mercato antiquario fra Europa e Stati Uniti fin da subito: nel 1785, a Philadelphia, venne alienato lo studio del collezionista svizzero Adolf Ulrich Wertmüller, residente in Arch Street. Il catalogo con cui viene presentata la raccolta è uno strumento fondamentale poiché mette in scena una delle prime aste pubbliche di una collezione di oggetti d'arte negli Stati Uniti d'America. Wertmüller possedeva, oltre a numerosi oggetti antichi, curiosità, *naturalia*, centosettanta disegni e una raccolta di dipinti: fra i maestri italiani, insieme a un «Carlo Fiori» che probabilmente è da identificare con Carlo Dolci, compare solo Guido Reni, il cui dipinto è l'unico della lista a essere descritto, ed elencato come una non meglio identificabile «Adorazione dei Magi».⁴

Non sorprende perciò che nello stesso anno (1785) il presidente Thomas Jefferson, raffinato intenditore di cose d'arte, comprasse a Parigi un *San Pietro piangente* di Guido e, nello stilare una lista di capolavori italiani da cui trarre delle copie per la sua villa di Monticello durante il soggiorno in Europa, abbia voluto accumulare repliche di opere di Guido, insieme a Domenichino, Ribera, Solimena e Maratti: nella Hall di quella dimora erano esposti un *Ecce Homo* e una *Salomè con la testa del Battista*, copia dal dipinto oggi alla Gallerie di Palazzo Corsini a Roma. Il secondo dipinto, tuttavia, ancora oggi a Monticello, non fu inspiegabilmente riconosciuto come opera derivata da Guido nell'inventario della collezione del 1785, e venne classificato come copia da Simon Vouet (**Fig. 2**).⁵ Il gusto di Jefferson fu probabilmente influenzato dalla lettura dei testi di Horace Walpole, che in più di un'occasione si era soffermato ad apprezzare le opere del pittore bolognese ma che, soprattutto, poteva godere, fra le mura della Country

² Il dipinto fu commissionato da Ferdinando Gonzaga prima del 1621. FURLOTTI 2000, pp. 45-46, 51-54; MORSELLI 2000, p. 153; MORSELLI 2001, p.p. 338-343; Lapenta in *Gonzaga* 2002, pp. 191-192 con bibliografia.

³ Peters in *Benjamin Franklin* 1936, p. 18. La stampa è catalogata in mostra al n. 323.

⁴ BENISOVICH 1953, p. 21.

⁵ «Parlor. Upper tier. N. 22. *Herodias bearing the head of St. John in a platter. a 3/4 length of full size on canvas, copied from Simon Vouett, purchased from St. Severin's collection, Catal. No. 248*», University of Virginia Library, Accession #2958-b, Special Collections, *Thomas Jefferson Letter to Benjamin Rush, art and furniture lists*, 1785. L'inventario è stato reso noto da HOWARD 1977, pp. 593-595; si veda poi STEIN 1993, pp. 32-38; il dipinto è segnalato da Zafran in *Botticelli to Tiepolo* 1994, p. 22.

House paterna ad Houghton Hall, della visione della *Disputa sull'Immacolata Concezione* (oggi San Pietroburgo, Hermitage), acquistata dal padre Sir Robert Walpole nel 1731.⁶

Ad emulazione dei colleghi inglesi e francesi, artisti e altoborghesi americani giungono in Europa per il Grand Tour. I pittori, con l'obiettivo di completare la propria educazione artistica, sono fortemente attirati dalla scuola bolognese del Seicento che ha consegnato la pittura alla modernità del classicismo. Reni, Domenichino e Albani sono i nomi più amati e le loro opere sono le più gettonate. Giunto a Bologna, il pittore di storia Benjamin West (1738-1820) trasse una copia dai *Santi Pietro e Paolo* che allora si trovava in collezione Sampieri in Strada Maggiore a Bologna (oggi Milano, Pinacoteca di Brera) e, a Roma, un'altra copia dalla fortunata effigie della *Salomè* di Palazzo Corsini (copia oggi conservata presso la Ferens Art Gallery, Hull Museums).⁷ Con lui aveva studiato, negli anni Settanta, John Trumbull, pittore animato da un forte spirito nazionalista, uomo d'affari e collezionista, ma soprattutto pittore prediletto di Jefferson, con il quale certamente condivise il gusto: nel 1795 a Parigi acquistava a un'asta Christie's un lotto di quindici dipinti francesi e italiani, i cui unici nomi di artisti del Barocco sono Guido e Domenichino. Trumbull si aggiudicò in quell'occasione una *Madonna* del Domenichino e un dipinto descritto come *Patron Saints of Bologna* di Guido, forse una copia parziale del registro inferiore della *Pala dei Mendicanti* (Bologna, Pinacoteca Nazionale).⁸ La sua intenzione era rivenderli a un prezzo maggiore al suo ritorno a New York, motivo per cui li espose al Park Theatre nel 1804, dove tuttavia rimasero invenduti. Parte della sua collezione andò poi in vendita a Londra nel 1812, data in cui si trovava presente anche una *Madonna col Bambino in gloria con le sante Maddalena e Lucia*, una copia della *Madonna della Neve* già nella chiesa di Santa Maria Corteorlandini a Lucca.⁹

Ma è di certo l'affresco dell'*Aurora* di palazzo Rospigliosi (1614) a esercitare il fascino maggiore su artisti e collezionisti americani. Il casino già appartenuto ai Borghese era l'unico ambiente visitabile su richiesta dagli aristocratici, dove la famiglia aveva concentrato gran parte della sua collezione, ed era quindi una meta obbligata del Grand Tour.¹⁰ L'opera, celebrata per la sua grazia, la sua semplicità e il "disegno grandioso", venne considerata da subito opera capitale del Reni, esemplare del suo stile ideale e soprattutto simbolo della pittura romana moderna. Quest'ammirazione produsse un'innumerabile quantità di copie di ogni formato e su diversi supporti, che andarono ad arricchire le residenze dei nobili in Inghilterra, Spagna e America: dalla copia in grande formato per la decorazione di ville suburbane, all'adattamento a sovrapporta per una *library*, alla riproduzione in piccolo su oggetti d'arte decorativa,

⁶ BIFFIS 2018, pp. 65-76.

⁷ Borown in *Buying Baroque* 2017, pp. 2-3.

⁸ JAFFÈ 1975, p. 174.

⁹ Zafran in *Botticelli to Tiepolo* 1994, p. 22.

¹⁰ NEGRO 2007, in part. pp. 160-175.

come ventagli per le dame, bicchieri, gioielli.¹¹ La fama dell'*Aurora* rimase incorrotta fino alla metà del XIX secolo. Basta pensare al desiderio di Sir John Soane, che nel 1836 chiese a Henry Howard di eseguire una copia in grande dell'affresco per il soffitto della sua biblioteca, e ne possedeva anche una copia in forma grafica, esposta nella sua *model room*, eseguito da Richard Cosway.¹² Anche negli Stati Uniti proseguiva questa fortuna: nella casa di Schoenberger a New York, l'ingresso con il quadro appeso venne pubblicato in fotografia su «Artistic Houses» (1883, **Fig. 3**), e ne possedeva un'incisione il filosofo trascendentalista Ralph Waldo Emerson (1803-1882), mentre sua moglie ispirò un poema sull'*Aurora* ad Henry David Thoreau (1817-1862), scritto intorno al 1839.¹³

L'apprezzamento per le invenzioni di Reni era un fatto diffuso presso la classe alto-borghese americana, che ne riconosceva la qualità pur senza possedere quasi nessuna erudizione sulla parabola pittorica e biografica dell'artista. In questo contesto, Guido è percepito come la più bella cartolina del Grand Tour: era il simbolo della pittura ideale, della grazia, della nobiltà e della dolcezza più che della *historia*, secondo il retaggio del canone di Giovan Pietro Bellori, che aveva dominato tutta la teoria artistica della seconda parte del Settecento, con un dibattito che voleva influenzare anche il gusto.¹⁴ Quest'idea di Reni si riflette anche sulla tipologia di opere ricercate negli Stati Uniti. Le copie da Reni servivano, da un lato, per la didattica del pennello e per imparare a disegnare alla perfezione, e dall'altro erano materia di raffinato complemento d'arredo. Alla fortuna accademica di Reni contribuì anche il dibattito nato in seno all'Accademia di San Luca a Roma, che nel corso dell'Ottocento aveva preso nuovamente coscienza del proprio ruolo nell'orientare la didattica e la produzione artistica. In accademia si discuteva aspramente della selezione dei modelli per l'educazione artistica, generalmente imperniata sul primato di Raffaello trascurando il Seicento, ad eccezione di pochissimi nomi, quasi tutti facenti capo alla pittura emiliana, fra cui Guido Reni e Domenichino.¹⁵ La fortuna didattica di Reni come "buon modello" è testimoniata dalle orazioni recitate in Campidoglio in occasione delle premiazioni dei concorsi, da parte dei poeti dell'Accademia dell'Arcadia: celebre è il sonetto di Agostino Chigi dedicato alla *Fortuna* di Guido Reni nel 1834, opera che sarebbe presto passata dalla Pinacoteca Capitolina alle collezioni accademiche.¹⁶ Questo comunicava l'idea che, sebbene Reni

¹¹ In Inghilterra il fenomeno della copia dell'*Aurora* assunse dimensioni imponenti da quando l'affresco aveva fatto la sua comparsa nella dimora di Northumberland a opera di Agostino Masucci, inserita come un grande quadro sulla parete di fondo dell'ampia sala, accanto a tele tratte da Raffaello e dai Carracci, in ossequio alla teoria di Bellori. Cfr. gli studi sulle copie all'estero condotti da MAZZARELLI 2012, pp. 509-527.

¹² <https://collections.soane.org/THES75262>.

¹³ COLBERT 1999, pp. 218-235.

¹⁴ Per la teoria artistica nel secondo Settecento e la storiografia di Lanzi si veda Meyer in DI MACCO, GINZBURG 2021, pp. 267-275.

¹⁵ Si veda per questo argomento il saggio di Ventra in DI MACCO, GINZBURG 2021, pp. 193-200.

¹⁶ GUARINO 1992, pp. 97-102.

fosse nato e vissuto a Bologna, era Roma che l'aveva reso grande, ed erano le pitture romane quelle più notevolmente ricercate.

1.2. Tra accademia e collezionismo: vicende dei fogli di Guido Reni negli USA tra Otto e Novecento

A partire dalla seconda metà del XIX secolo iniziano a comparire in terra americana i primi segnali di interesse nei confronti della grafica reniana. Si tratta di un interesse ancora fortemente discontinuo e di minor portata rispetto all'attrazione che esercitava, ancora, la pittura, e il suo apprezzamento deve confrontarsi con le pesanti stroncature critiche ottocentesche. In una celebre lettera inviata dall'Italia nel 1845 il patrono inglese del movimento preraffaellita e antibarocco John Ruskin inseriva senza appello Guido Reni, insieme a Guercino, i Carracci e Caravaggio, in «the School of Errors and Vices».¹⁷ I pittori del Barocco italiano venivano avvolti da un'aura nebulosa di faciloneria tecnica, di carenza espressiva e di macabri aneddoti biografici. Su questa scia si mosse James Jackson Jarves (1818-1888), giornalista, editore e uno dei primissimi collezionisti americani di *old masters*, soprattutto di primitivi toscani. Sia attraverso il mezzo stampa, che attraverso la sua opera come collezionista, Jarves cercò durante la sua vita di sensibilizzare le istituzioni americane alla creazione di raccolte pubbliche di dipinti antichi,¹⁸ e di orientare il gusto del pubblico e della critica dando vita, forse per la prima volta in America, a un progetto di studio sistematico della storia dell'arte.¹⁹ Ammiratore di Ruskin, ma non sempre in accordo con le sue teorie, Jarves era anche mosso da una fede solida e da una partecipazione al pensiero spiritualista, che influenzò spesso anche le sue scelte collezionistiche. Durante un viaggio in Italia nel 1856, osservando le opere del Seicento, insinuava che il pittore bolognese, per rendere l'espressione di completa agonia del Cristo crocifisso dei Cappuccini, avrebbe colpito senza pietà e a tradimento il modello che posava per il dipinto. Il malcapitato sarebbe ovviamente morto, dopo che Guido avrebbe colto l'ultimo respiro esalato dal giovane ed essere fuggito nella notte.²⁰ Squalificando totalmente la principale linea espressiva portata avanti da Guido, ovvero il tormento misto all'estasi delle sue delicate teste di santi e martiri, la riflessione sulla tecnica veniva sostituita da un'evocazione sensoriale legata al fascino di una morte romantica e romanzesca che prefigura quasi Thomas Mann. Andava sicuramente in questa direzione l'acquisto da parte di Jarves di un *Ecce Homo* a matita nera e rossa (**Fig. 4**), confluito poi nella collezione del magnate delle ferrovie Cornelius Vanderbilt (1794-1877), che lo donò, insieme ad altri 670 fogli attribuiti ad antichi maestri europei, al Metropolitan Museum di New York, andando a far parte del primo nucleo

¹⁷ SHAPIRO 1972, p. 60.

¹⁸ GENNARI SANTORI 2000, pp. 79-90.

¹⁹ COLBERT 2002, pp. 18-35.

²⁰ JARVES 1856, pp. 102-102.

di disegni del museo, inaugurato nel 1870.²¹ Nonostante questa fantasiosa visione dell'operare del pittore, Jarves si era procurato in Italia anche dei dipinti attribuiti a Reni e a Domenichino, fra cui un non individuabile *Tre grazie disarmano Cupido* e un *Martirio di Sant'Andrea* che tentò di rivendere a New York e a Boston senza successo, e che alla fine cedette alla Yale University insieme alla sua intera collezione di antichi maestri.²² D'altronde, questa predilezione da parte di Jarves andava di pari passo con il Guido più apprezzato e copiato nel corso del XIX secolo, che è il Guido cristiano, il pittore degli occhi al cielo, dei sentimenti di pietà, del dolore estatico, che in Italia si poteva ammirare nelle pale d'altare più famose. Non è un caso che un anno prima che Jarves arrivasse in Italia, nel 1855, venisse pubblicizzato tramite incisione sulla copertina della rivista romana «L'Album» un nuovo dipinto dell'anconetano Francesco Podesti, al culmine della sua fama romana come pittore pontificio, un *Crocifisso* eseguito su emulazione del *Cristo in croce* di Guido in San Lorenzo in Lucina, destinato ad arrivare a Boston, nella chiesa di Saint Vincent de Paul, dove si trovava già dall'estate di quell'anno.²³

Nelle aule universitarie, tuttavia, si rafforzava il discredito sul pittore. Ron Rolland, nella sua discussione di tesi alla Sorbona (1895), tuonava:

Guido Reni riuscì ad ingannare due secoli interi. Goethe e Stendhal erano ancora affascinati da lui. La sua pittura era l'aspetto esteriore di un uomo di mondo, ben educato, affabile, elegante nell'eloquio, schietto nei sentimenti... uno, insomma, che riflette le idee del momento con freddo calcolo: una di quelle intelligenze che finiscono per essere chiamate nobili solo perché la loro dignità di portamenti personale nasconde la loro vacuità.²⁴

E così continuava anche il giovane Berenson nel 1897, prima di modificare il suo pensiero sui bolognesi: «Guido Reni non riesce che a farci scostare con indicibile disgusto. Reni e compagni, sotto sotto, civettano con la carne e col demonio». ²⁵ Questo pregiudizio influenzò per lungo tempo collezionisti americani legati a Berenson come Isabella Stewart Gardner, John Pierpont Morgan, John Mellon, ma vistose eccezioni si verificarono all'aprirsi del secolo, come si vedrà, sia nel campo del collezionismo privato sia in quello dell'acquisto museale.

²¹ Sarà esposto precocemente nel 1895, ad una mostra eclettica dei migliori pezzi del museo, *Coles Gallery, 8: Tapestries and Paintings, Malachites, Vases, etc.; Drawings by Old Masters, Etchings, Photographs, and Tapestries in Gallery 4, Main Hall*. Exh. cat., The Metropolitan Museum of Art. Hand-book, no. 8, New York, 1895, cat. no. 321; inserito poi come autografo nella monografia di VON BOEHN 1910, fig. no. fig. 58, p. 64.

²² Il Sant'Andrea è registrato nel catalogo della mostra mercato tenuta a Boston nel 1883, dove per altro Jarves commenta l'aumento del prezzo delle pitture, più richieste e quindi divenute più alte di prima: «The old masters now exhibited were secured many years ago, when circumstances for their acquisition were more favorable than at present», JARVES 1883, p. 5 e p. 16, n. 414.

²³ La vicenda è stata ricostruita da Capitelli in DI MACCO, GINZBURG 2021, pp. 248-251.

²⁴ R. Rolland, *De la Decadence de la peinture italienne au XVIe siècle*, tradotta da Wolf in *Guido Reni 1575-1642* 1988, pp. 223-224.

²⁵ B. Berenson, *I pittori italiani del Rinascimento* in Idem, p. 224.

Sul piano del gusto, nonostante le pesanti stroncature accademiche, l'*Aurora* di Reni continuava a spopolare, e la sua immagine decorava biblioteche, ingressi e casini privati delle ricche dimore vittoriane americane. Ad amarla erano soprattutto le donne: Sophia Peabody, moglie del celebre scrittore Nathaniel Hawthorne e lei stessa artista, ne eseguì una copia da sistemare come spalliera sopra il letto della sua camera nella residenza di Roxbury, e ne vollero una copia anche la scrittrice di romanzi Constance Harrison ed Elizabeth Rankin, membro di una famiglia di costruttori ferroviari.²⁶

Negli stessi anni appare un prodotto editoriale che riflette quanto in realtà continuava ad accadere negli ambienti meno legati all'accademia ufficiale, dove Guido Reni riscuoteva successo di pubblico. Si tratta del *Guido Reni* di Moser Forster Sweetser, uscito a Boston nel 1878 (**Fig. 5**). Il volumetto inaugurò una serie di biografie di artisti europei che comprendeva, fra gli altri, Raffaello, Michelangelo e Tiziano, curate da Sweetser, che aveva esordito come autore di guide turistiche, tra il 1878 e il 1882. L'opera, al di là del suo valore critico, è precocissima nel panorama degli studi globali su Reni, poiché precede la pubblicazione dei documenti sul collezionismo gonzaghesco di Walter Braghirolli (1885) e la prima monografia di Van Boehn (1910). Consapevole di operare una scelta controcorrente rispetto alla critica londinese ma di sicura potenzialità divulgativa, l'autore in apertura dichiara Guido «out of fashion» nonostante nel secolo precedente i pittori bolognesi godessero di grande fama anche negli Stati Uniti. La sua scelta deriva dall'ammirazione per la *Felsina Pittrice* di Carlo Cesare Malvasia, che poteva leggere nella ristampa ottocentesca a cura di Gaetano Giordani (1841). Si tratta di un'analisi ancora assai acerba dell'opera del canonico, a metà tra libera lettura e commento della biografia di Guido Reni, senza soluzione di continuità fra la citazione e la critica al testo da parte del suo curatore. Un prodotto, insomma, che risulta difficilmente inseribile, oggi, fra le tappe storiografiche fondamentali per la comprensione del pittore, ma che ha un suo valore pionieristico: in mezzo a quella dilagante visione un po' sbiadita del pittore, grande mediatore della grazia e della bellezza ma la cui parabola biografica si era persa, l'opera di Sweetser testimonia l'interesse per l'edizione della fonte scritta bolognese (un interesse che, con un profilo più solido, continuerà nel secolo successivo grazie all'editoria americana). D'altronde, le voci letterarie non erano affatto all'unisono. Una grossa parte dell'ammirazione per Guido, retaggio del mito romantico cui aveva contribuito, in prima fila, Percy Bysshe Shelley, proveniva da quell'icona che per decenni ha faticato a scrollarsi di dosso il collegamento al pittore bolognese, il presunto *Ritratto di Beatrice Cenci* oggi riferito da più parti a Ginevra Cantofoli o a un'allieva di Elisabetta Sirani (noto in più versioni, la più celebre si trova dal 1818 alle Gallerie Nazionali d'Arte Antica di Palazzo Barberini)²⁷. Il ritratto

²⁶ BEATTY 2016, pp. 53-54; MARSHALL 2011, pp. 36-47.

²⁷ Bevilacqua in *Beatrice Cenci* 1999, pp. 121-122. Il dipinto fu pulito ed esposto alla monografica su Reni del 1954: Gnudi, ribadendo l'estraneità allo stile di Guido, scelse di esporlo per poter inaugurare un dibattito più veritiero su una diversa paternità. Cfr. *Mostra di Guido Reni* 1954, pp. 103-104; definitivamente espunta dal catalogo dell'artista da PEPPER 1988, p. 352, C6.

della pia donna portava un'attribuzione tradizionale a Guido che rimbalzava dalla fine del Seicento, rafforzato dalle attestazioni di ammirazione di inizio Ottocento, come quella di Shelley che lo cita nella Prefazione alla tragedia *The Cenci*: «Il ritratto di Beatrice Cenci nel palazzo Colonna è un vero capolavoro: e fu fatto da Guido durante la sua permanenza in prigione».²⁸ Come l'*Aurora* consegnò agli Stati Uniti un'immagine simbolica della grazia senza tempo di Guido, la Beatrice Cenci, soprattutto in virtù della storia personale della donna, che uccise il padre in seguito a una violenza subita, era un'immagine dal forte fascino misto a terrore, un'altra icona che ossessionava tanto i collezionisti quanto i romanzieri: Herman Melville inserisce il ritratto come espediente narrativo in *Pierre or the ambiguities* (1851) in cui il protagonista, stanco dei vincoli della morale borghese, rimane folgorato dal quadro, si rivede nella donna e nella sua forza di ribellione.²⁹ Beatrice richiama peccati quali l'incesto e il parricidio e all'osservatore americano colpisce soprattutto questo rapporto edipico mai risolto: anche Edith Wharton nel frammento di romanzo *Beatrice Palmato*, edito solo nel 1975, narra di un incesto e di come ella abbia scelto il nome Beatrice, donna assassina e allo stesso tempo vittima sacrificale, in riferimento sia alla Beatrice di Dante sia alla Beatrice di Guido, di cui aveva visto una copia.³⁰ Di certo contribuiva a questa fortuna anche la grande messe di traduzioni incisive ottocentesche prodotte nell'ambito della stagione rosea dell'incisione chiaroscurata, dove i pittori del classicismo bolognese hanno grande successo, di cui la più notevole rimane quella di Luigi Calamatta del 1857.³¹ Di questo dipinto, ormai icona, si dibatte anche all'interno della stampa periodica americana della fine del secolo: nella recensione al libro di Sweetser, pubblicata sul diffusissimo giornale americano «Sunday Magazine» di Franck Leslie (1880) l'attenzione pressoché esclusiva andava al presunto ritratto della Cenci. L'autore della recensione, non firmata, riprendeva quanto già espresso nelle pagine di Sweetser, che metteva in dubbio sia la paternità dell'opera che l'identità dell'effigiata, ripercorrendone la storia che rimane del tutto priva, ancora oggi, di riferimenti documentari a Guido Reni.³² Nello stesso anno appariva un denso articolo sull'«American Art Review» dal titolo *Guido Reni and the So-Called Portrait of Beatrice Cenci* in cui si lamentava l'assoluta mancanza di considerazione di cui negli Stati Uniti era stata oggetto la ricerca archivistica di Antonino Bertolotti, che nel 1877 pubblicava a Firenze *Francesco Cenci e la sua famiglia*. I ritrovamenti documentari di Bertolotti annullavano le possibilità che la donna ritratta fosse Beatrice e che il pittore potesse essere Guido Reni, ma l'autore precisa: «The Roman copyists who work exclusively for the export trade to England and to

²⁸ Shelley aveva visto nel 1819 una copia del ritratto e lo aveva interpretato come un incrocio letale fra bellezza femminile e machiavellica forza vendicativa. SHELLEY 1820, Preface.

²⁹ Melville in ORVIETO 2011, p. 763.

³⁰ Wharton in ORVIETO 2011, pp. 766-768.

³¹ Sulla fortuna incisoria del dipinto si veda Miarelli Mariani in DI MACCO, GINZBURG 2021, pp. 220-222.

³² *Franck Leslie's Sunday Magazine*, vol. 4, 1880, pp. 635-636.

the US will take good care not to divulge M. Bertolotti archival discoveries».³³ Il nome di Reni si era arroccato sul dipinto nell'immaginario comune. Il critico e traduttore americano Robert Erich Wolf, cui fu affidato lo studio della storia critica di Guido Reni in occasione della monografica bolognese del 1988, ricordava:

Negli anni Venti, al tempo in cui frequentavo le scuole elementari a Chicago, collezionavamo riproduzioni della serie "La più grande Arte nel Mondo" – non di stelle del cinema o di giocatori di baseball, nella mia scuola – e Guido Reni era inevitabilmente rappresentato dalla *Beatrice Cenci*, nonostante a quei tempi più innocenti fossimo considerati troppo piccoli per spiegarci perché la giovane donna apparisse così malinconica.³⁴

Guido era conosciuto e apprezzato, ma rimaneva una piatta icona, un'immagine stereotipata e archetipica di dolore, strazio, dannazione e pietà. Tutto questo si ripercuote nel collezionismo privato. Ne è un esempio eloquente la donazione che il magnate del giornalismo James Edward Scripps (1835-1906) fece nel 1889 della sua collezione di *old masters* alla città di Detroit, costituendo il primo nucleo del nuovo Museum of Art, aperto al pubblico l'anno prima, attuale Detroit Art Institute. In relazione alla fortuna di Guido in America, la donazione deve essere considerata una decisa svolta in merito alla correttezza filologica con cui si guarda ai suoi dipinti. Il progetto di un nuovo museo cittadino era stato perseguito da William H. Brearley, direttore pubblicitario alle dipendenze di Scripps per «Evening News», dopo che aveva appreso che Scripps aveva destinato una somma di 25.000 dollari alla fondazione di un museo d'arte locale. L'evento che aveva preceduto l'apertura del museo era stata una mostra (*The Detroit Art Loan Exhibition*), inaugurata nel settembre 1883 per alcuni mesi, di quasi cinquecento opere, fra cui alcuni dipinti classificati come "after" Annibale Carracci e Guido Reni, in particolare un *Trionfo di Bacco* del primo, e un'*Aurora* derivata dal capolavoro Rospigliosi, una *Maddalena* derivante dall'originale Sciarra Colonna e un non meglio identificato ritratto, del secondo.³⁵ La sua raccolta, che comprendeva dipinti dei Primitivi, del Rinascimento e del Barocco, si era formata in seguito a un tour di acquisti in Europa conclusosi solo l'anno prima: tra i capolavori, Scripps riuscì ad aggiudicarsi ad un'asta londinese del 1887 il *Cristo coronato di spine* di Guido Reni, tuttora conservato a Detroit³⁶ (**Fig. 6**). L'acquisizione, per questo tema, è storica e di primo piano: non era la prima volta che un'istituzione americana si impossessava o esponeva un'opera attribuita a Guido Reni. Già nel secondo decennio dell'Ottocento, infatti, alcuni enti di nuova fondazione avevano iniziato a ospitare mostre di intere collezioni di dipinti antichi, fra i quali molto spesso figuravano opere attribuite a Guido Reni. È il caso della mostra del 1828 della collezione di Antonio Sarti di Firenze allestita all'American

³³ CASTELOT 1880, pp. 165-166.

³⁴ Wolf in *Guido Reni 1575-1642* 1988, p. 210.

³⁵ DIA Archives, box GRI I, folder 1/11, reso noto da Derstine in *Buying Baroque* 2017, p. 92 e p. 148, nota 3.

³⁶ PEPPER 1988, p. 279, n. 138.

Academy di New York, o della mostra della collezione di Luman Reed della New York Gallery nel 1844, dove figurava un *Ecce homo* e un presunto *Ritratto di principessa austriaca*. La Pennsylvania Academy of Fine Arts acquistò un gruppo di dipinti dal colonnello Richard Meade e li rese protagonisti di una mostra itinerante nel 1833 che comprendeva una *Giuditta* e una *Fuga in Egitto* di Reni.³⁷ Ma queste opere erano tutte, consapevolmente o in seguito riconosciute, copie. Il *Cristo* di Detroit è il primo dipinto del tutto autografo di Guido che entra in una collezione americana.

A queste date, le notevoli lacune nella *connoisseurship* si riflettono anche sulla fortuna collezionistica del disegno reniano. Nel catalogo della donazione Scripps al Detroit Art Museum, edito nel 1889, sono presenti un manipolo di pittori bolognesi dei Seicento che, seppur apprezzati nel loro virtuosismo tecnico, non riescono ad essere considerati indipendenti dalla scuola carraccesca. Tutti sono infatti classificati e commentati in rapporto al caposcuola della pittura bolognese moderna, Ludovico Carracci: Annibale è «brother», Guercino «imitator», Guido è «pupil» e «influenced by Caravaggio».³⁸ Sebbene l'opera pittorica con cui è rappresentato Guido Reni in questa collezione costituisca una magnifica prova al culmine della sua prima maturità e un rarissimo esempio di dipinto autografo in terra americana a queste date, essendo la replica del volto della pala dei Cappuccini, destinata a diventare una vera e propria icona devozionale replicata infinite volte, la fama del pittore è ancora strettamente legata al suo alunnato nell'accademia dei Carracci secondo una classificazione che Reni subirà fino alla seconda metà del secolo e, senza soffermarsi particolarmente sulle sue qualità espressive, la resa delle figure è definita «an empty abstraction».³⁹ Scripps possedeva anche una nutrita raccolta di disegni, ai quali tuttavia non doveva conferire ugual valore, in quanto non vengono elencati nel catalogo della sua donazione al museo, a suggerire che probabilmente vennero donati o acquisiti in un secondo momento. Nel 1909 entrano infatti in collezione permanente a Detroit due fogli provenienti dalla sua raccolta, entrambi attribuiti allora a Guido, rivelatisi poi decisamente posteriori⁴⁰. Il primo, a penna e inchiostro bruno, è una derivazione da una stampa di Guido, raffigurante *San Girolamo nel deserto* (**Fig. 7**); il secondo, uno *Studio di tre teste e un piede a sanguigna*, riferito al pittore fin dalla vendita Sotheby's del 1889, è stato poi in seguito assegnato alla mano di un bolognese attivo intorno al 1650-1675 (**Fig. 8**).⁴¹

Alla fine del secolo l'artista è dunque apprezzato dai collezionisti americani nonostante le censure accademiche europee, ma né la pittura né il disegno autografo venivano adeguatamente riconosciuti rispetto alle copie e alle derivazioni. Questa inconsapevole sovrapposizione fra originale e copia, sul

³⁷ Zafran in *Botticelli to Tiepolo* 1994, pp. 26-27.

³⁸ *Catalogue* 1889, p. 29.

³⁹ Ivi.

⁴⁰ *Italian, French, English, and Spanish Drawings* 1992, p. 290, no. A34.

⁴¹ Per entrambi si vedano le schede di SUTHERLAND HARRIS 1992, pp 290-291, A33, A34. Per la stampa, il riferimento è a Bartsch 15. TIB 038.

versante della pittura, prosegue fino all'aprirsi del nuovo secolo. Guido, o almeno quello che si pensava fosse Guido, entrava negli Stati Uniti all'aprirsi del 1900 all'interno di una delle acquisizioni più rilevanti del secolo, non solo per quantità, ma per esposizione mediatica. Era fra quelle mille e settecento opere che nel 1902 il magnate delle ferrovie Henry Walters aveva acquistato in blocco a Roma al prezzo stellare di 1 milione di dollari, provenienti dalla collezione di don Marcello Massarenti Ordelaffi, allestita in palazzo Accoramboni a Roma.⁴² Walters impersonava quella categoria di collezionista che la stampa americana andava via via definendo come «l'uomo d'affari con gusto», ovvero un professionista con grandi capacità imprenditoriali, per il quale l'acquisto di opere d'arte non avrebbe fatto altro che migliorarle: in altre parole, il *New York Times*, seguendo le vicende dell'acquisizione Walters, aveva iniziato a considerare il collezionismo in termini commerciali, e in un articolo del 1902 si commentava quanto gli uomini di New York avessero perso in termini d'affari a farsi scappare la collezione a favore della città di Baltimora, arrivando a stilare un confronto fra Walters e Massarenti, e affermando come anch'egli fosse un grande uomo d'affari del suo tempo.⁴³ Massarenti, nativo di Budrio (Bologna), divenuto segretario dell'Elemosiniere Apostolico di Pio IX (1849), appassionato d'arte e collezionista, aveva messo insieme una vasta raccolta d'arte le cui altisonanti attribuzioni, che convinsero Walters a impadronirsene, non sono state confermate dagli studi successivi. Se il vessillo della collezione era il presunto *Autoritratto* di Raffaello, rivelatosi poi un falso (Baltimore, The Walters Art Museum),⁴⁴ era presente anche un buon numero di dipinti di scuola bolognese: dal catalogo della collezione Walters che Federico Zeri pubblicò nel 1976, abbiamo la conferma di quanto poco si sapesse degli acquisti che Massarenti fece, se non che, per quanto riguarda i bolognesi, egli comprò probabilmente a Bologna dalle collezioni Hercolani e Grassi.⁴⁵ Questa parziale storia collezionistica può convincerci che un'opera come l'ovale con la *Beata Vergine in adorazione* (**Fig. 9**) possa essere un buon lavoro di un pittore bolognese del Seicento; ma l'attribuzione a Guido, con cui fu presentato nel catalogo di palazzo Accoramboni nel 1897 e con cui varcò l'ingresso a Baltimora nel 1902,⁴⁶ non viene confermata da Zeri, che lo spostò più correttamente a lavoro di scuola.⁴⁷ Quando nel 1909 la galleria fu aperta al pubblico, Walters l'accompagnò a un catalogo che illustrava circa trecento opere, le cui attribuzioni furono semplicemente traslate dal catalogo Accoramboni. La stampa americana celebrò l'evento in maniera unanime: il «New York Times» definiva la raccolta «magnificent», mentre addirittura il «Baltimore News» scrive che «the Walters collection not only

⁴² JOHNSTON 2001.

⁴³ GENNARI SANTORI 2003, pp. 90-91.

⁴⁴ Le recenti ricerche hanno consentito di attribuirlo al pittore bolognese Luigi Gregori, che lo eseguì intorno al 1850, Cfr. GENOVESE 2017, pp. 85-100.

⁴⁵ ZERI 1976, I, p. XI.

⁴⁶ *Catalogue du musée de peinture* 1897, n. 183, come Guido Reni.

⁴⁷ ZERI 1976, II, n. 356, pp. 475-476.

occupies the position of the greatest gallery in America, but also stands high on the list of the greatest galleries in the world». ⁴⁸ Sebbene negli anni seguenti Bernard Berenson sarebbe intervenuto a spezzare l'entusiasmo insinuando numerosi dubbi sulle attribuzioni originali, ⁴⁹ Guido Reni entrava a far parte di diritto in quella che il *Times* definì «one of the finest temple of the art in the country», nella prima raccolta pubblica che illustrava l'andamento della pittura italiana accanto a quelli che si credevano essere, allora, i Raffaello, i Michelangelo, i Caravaggio.

Spostando l'attenzione sul collezionismo grafico, il problema dell'autografia rimane, ma si nota un nuovo interesse tematico. Con un anticipo di due anni dall'arrivo della celebrata collezione Walters, nel 1900 entra nella collezione permanente della Yale University Art Gallery (New Haven, Connecticut), come dono di Edward B. Greene di Cleveland, un preziosissimo foglio a sanguigna, allora considerato autografo, contenente un presunto *Autoritratto* di Guido Reni (**Fig. 10**). Il foglio gode di illustri passaggi collezionistici, poiché proviene dalla prestigiosa raccolta inglese di disegni di Jonathan Richardson Senior, dove era già inventariato come “Guido Reni” (1722) per passare, alla sua vendita, al banchiere William Esdaile, che possedeva un altrettanto ricco portfolio di disegni antichi. ⁵⁰ Il disegno è in effetti da mettere in relazione con l'*Autoritratto* del pittore, il cui originale fu reso noto da Pepper solo nel 1993 (oggi collezione privata): fino ad allora si faceva riferimento a una versione non autografa conservata agli Uffizi e a una versione in controparte in Collezione Silvano Lodi datata 1638-39 (Campione d'Italia, Como). ⁵¹ Il disegno andava ad arricchire le collezioni della più antica galleria d'arte accostata ad un college universitario occidentale: fondato nel 1832 con il lascito di un nucleo di dipinti del pittore John Trumbull, il museo si affiancherà, dal 1866, alla Yale School of Fine Arts, che ha mantenuto un indiscusso prestigio, fino ad oggi, nello studio delle discipline artistiche in ambito accademico. Il foglio di Guido Reni diventava parte di una collezione già illustre per meriti scientifici all'aprirsi del secolo, configurandosi come una donazione fatta per arricchire il patrimonio di studi universitario.

L'attribuzione del disegno in tempi più recenti ha vacillato, e oggi si divide tra originale e copia in una *querelle* ancora non risolta: ritenuto ancora un originale del maestro quando venne esposto a una mostra di disegni italiani in Canada alla McKenzie Art Gallery di Regina (1970), ⁵² venne espunto dal catalogo di Reni e attribuito da Pepper a Simone Cantarini (1988); ⁵³ nel catalogo della collezione permanente del

⁴⁸ *New York Times*, 30 gennaio 1909; *Baltimore News*, 3 febbraio 1909.

⁴⁹ L'incontro e le relazioni fra Berenson e Walters, e le edizioni successive dei cataloghi della galleria sono analizzate da MAZAROFF 2010.

⁵⁰ GIBSON-WOOD 2003, pp. 155-171.

⁵¹ PEPPER 1993, pp. 73-75.

⁵² *Dessins italiens* 1970, n. 36.

⁵³ PEPPER 1988, p.341, cat. 53.

museo americano (1991) si trova nuovamente sotto il nome di Reni,⁵⁴ per tornare negli ultimi anni allo status di copia dal ritratto.⁵⁵ Al di là di queste incertezze si trattò, in ogni caso, di un acquisto importante: era la prima vera *imago* del pittore bolognese che giungeva oltreoceano. Tratta dall'unico autoritratto allora circolante dell'artista, poiché la versione Lodi era stata esposta all'annuale mostra presso la British Institution di Londra nel 1828 sotto il nome di Reni,⁵⁶ il disegno di Yale consegnava agli Stati Uniti per la prima volta il volto di Guido Reni, primo necessario passaggio verso la costruzione di un'identità d'artista. Fino ad allora infatti, il ritratto di Reni in America era noto soltanto attraverso la circolazione di un'incisione, tratta dal dipinto conservato agli Uffizi ma ad essa non molto aderente, inserita nell'*Iconographic Encyclopedia* stampata a New York nel 1852.⁵⁷ D'altronde, il primo prodotto editoriale di taglio scientifico su Guido Reni, la monografia di Max von Bohen apparsa a Lipsia nel 1910, restituisce una situazione piuttosto confusa sul riconoscimento del talento grafico reniano. Sono solo cinque su diciotto disegni, presentati come autografi dell'artista e connessi ad altrettante opere di sua mano, a conservare tuttora un'attribuzione condivisa a Reni. Von Bohen predilige, per sua naturale conoscenza, il bacino dei Gabinetti di grafica del Nord Europa (quasi tutti afferiscono ai musei di Dresda, Vienna e Lille), tranne alcune vistose eccezioni come la testa dell'*Ecce Homo* del Louvre (inv. INV 8902, Recto).⁵⁸

1.3. La grafica di Guido Reni in collezione: le prime raccolte statunitensi

Una dimostrazione assai eloquente di quanto il collezionismo privato perseguisse altre vie dalle posizioni accademiche ufficiali è la vicenda della raccolta del pittore e bibliofilo inglese Charles Fairfax Murray (1849-1919). Egli deve la sua carriera in gran parte all'appoggio di Ruskin stesso, che gli fu amico e lo raccomandò a Dante Gabriel Rossetti, di cui divenne assistente di studio nel 1866.⁵⁹ Sostenuto da Edward Burne Jones e William Morris, divenne presto uno dei più apprezzati pittori della schiera dei preraffaelliti inglesi. Assorbì talmente la maniera del maestro che non di rado opere sue furono attribuite al Rossetti. Per ragioni di salute nel 1870 Ruskin gli consigliò un viaggio in Italia, e gli commise numerose copie di opere di antichi maestri.⁶⁰ Sebbene l'interesse artistico e collezionistico dei Preraffaelliti si concentrasse maggiormente sui Primitivi e sui pittori del Quattrocento toscano, Murray raccolse anche notevoli fogli di età barocca, molti dei quali acquisiti a Londra da Sir Thomas Lawrence, direttore della

⁵⁴ CLARK 1991, p. 24, n. 34.

⁵⁵ BOORSCH, MARCIARI 2006, p. 32, nota 21.

⁵⁶ The British Institution 1828, di Lord Darnley, p. 84.

⁵⁷ HECK, FULLERTON 1851, vol. 4, con una biografia dell'artista a pp.490-491 e plate 16.

⁵⁸ VAN BOEHN 1910, p. 63, fig. 57.

⁵⁹ Lo studio monografico più aggiornato sul pittore è di ELLIOTT 2001, pp. 21-22.

⁶⁰ ELLIOTT 2001, pp. 27-28.

Royal Academy, che possedeva una prestigiosa raccolta grafica che era stata prima offerta in blocco a re Giorgio IV d'Inghilterra, ma che fu poi messa in vendita grazie alle dieci mostre-mercato organizzate dal mercante Samuel Woodburn tra il 1835 e il 1836 nella sua galleria di St. Martin Lane.⁶¹ Murray si aggiudicò una parte dei fogli, fra cui alcuni disegni attribuiti a Guido Reni. Nel 1909, il pittore vendette i suoi mille e quattrocento disegni a Roma a Pierpont Morgan (1837-1913), ricchissimo banchiere e imprenditore, finanziatore di numerose imprese che riuscirono a risollevare l'America dalla crisi economica del 1907.⁶² Definibile il più influente finanziere della sua generazione, Morgan acquistò intere collezioni che migrarono dall'Europa all'America, mettendo insieme più oggetti di qualunque altro collezionista di quegli anni. La stampa contemporanea lo presentò come il salvatore della patria, colui che aveva dato un'eredità alla nazione e soprattutto colui che aveva fatto dell'acquisto un'arte. Oltre a dipinti, manoscritti, oggetti ed esemplari d'arte decorativa, Morgan radunò quella che deve essere considerata la prima grande collezione grafica presente negli Stati Uniti all'aprirsi del secolo, che doveva essere sistemata in un edificio appositamente progettato. Nel 1902 il figlio John Pierpont Morgan jr. affidava all'architetto Charles Follen McKim, della McKim, Mead & White Architects, il progetto di una biblioteca che potesse ospitare la sua raccolta di libri rari, manoscritti e disegni, che fu completata nel 1906 in emulazione ai palazzi primorinascimentali della penisola italiana.⁶³ Fu in questo edificio che trovò posto la sua collezione di disegni di antichi maestri acquistata da Murray, che Morgan fece catalogare e riprodurre in quattro grossi volumi in folio, stampati privatamente a Londra tra il 1910 e il 1912.⁶⁴ Nell'opera, che testimonia una ricchissima raccolta di fogli provenienti da diverse collezioni londinesi, un posto d'onore è riservato ai disegni francesi, fiamminghi e toscani; pochi sono, ancora, i bolognesi che rappresentano il Seicento. Divisi fra due volumi (I e IV), compaiono cinque disegni di Guercino, due di Domenichino, un disegno di Agostino, un disegno di Annibale, uno di Francesco Albani. I fogli attribuiti a Guido Reni sono tre, e anche se due di loro hanno mostrato in tempi più recenti problemi di autografia al contrario di quelli attribuiti agli altri maestri bolognesi, costituiscono un nucleo significativo nell'ambito della fortuna collezionistica della grafia reniana in America, in quanto rappresentano i primi disegni di Guido Reni esposti in una pubblica collezione, a partire dal 1909. Il primo disegno è una *Sacra Famiglia e angeli* a penna (I, 98) riassegnato di recente a Donato Creti;⁶⁵ lo accompagna uno *Studio per la testa della Maddalena* (IV, 162), una sanguigna di sostenuta qualità, ma la cui attribuzione a Reni, rimasta valida pur con qualche incertezza di fondo, andrebbe forse trasferita a quella di un allievo che studia ex post una delle invenzioni del

⁶¹ LEVEY 1979; LEVEY 2005.

⁶² GENNARI SANTORI 2003, pp. 119-123; MARCIARI 2022, pp. 302-319; si veda anche il recente *Morgan, the collector* 2023.

⁶³ La tipologia di edificio è ben illustrata da NELSON 2023, pp. 62-95.

⁶⁴ *A selection from the collection of Drawings 1910-12*, voll. 4, in-4°, con 813 tavole.

⁶⁵ RICCOMINI 2012, p. 87, n. 23.

maestro (**Fig. 11**). Il terzo foglio, per il quale invece non è stata mai messa in dubbio la completa autografia, è l'*Idolatria di Salomone* (**Fig. 12**), che in effetti è l'unico dei tre del quale viene resa pubblica la provenienza collezionistica illustre, dalla raccolta del pittore inglese Paul Sandby, uno dei fondatori della Royal Academy di Londra (1768) (IV, 163). Si tratta un preziosissimo studio per una non altrimenti documentata composizione con questo soggetto, da mettere in relazione con un secondo studio conservato a Oxford (Ashmolean Museum), che non possiede però questo grado di finitezza ed è quindi associato a una fase progettuale precedente.⁶⁶ Si ha notizia di un dipinto con questo soggetto in una collezione sconosciuta di Bologna attraverso il Campori,⁶⁷ ma non è ancora stata individuata né la raccolta né il dipinto. Si tratta dell'unico studio preparatorio conosciuto per una delle storie su Salomone tratte dal Primo Libro dei Re, di cui il pittore rielabora l'invenzione nel giovanile *Giudizio di Salomone* (collezione privata) che fu però reso noto solo molto più tardi, alla mostra di Bologna del 1988. Il foglio newyorkese metteva quindi sulla piazza, per la prima volta, un'invenzione inedita di Reni, di cui i proprietari, non possedendo uno sguardo d'insieme sull'artista, non riuscirono a cogliere l'unicità e darne seguito. È fin da subito uno dei disegni di Reni nelle collezioni americane a guadagnarsi forse la migliore fortuna espositiva, come si vedrà in seguito, ma non ne verrà visualizzato, fino a tempi recenti, che tipo di talento inventivo di Reni squadernava. Era infatti il Reni della *historia*: un pittore di narrazione, molto più vicino a Guercino e ad Annibale di quello che lasciava intravedere la pittura arrivata in terra americana. “Questo” Reni tarderà molto ad essere riconosciuto, e ne dobbiamo probabilmente vedere un retaggio di quanto già i due maggiori rappresentanti del classicismo teorico italiano e francese, Bellori e Felibien, lamentavano come assente nell'arte di Reni: affermavano che Reni fosse incapace di quella “maniera grande”, della raffigurazione storica grandiosa, popolata di figure.⁶⁸

Il fatto che le attribuzioni Murray (e poi Morgan) dei disegni di Guercino, Domenichino e Albani siano state tutte in seguito confermate, al contrario di quelle di Guido, mostra come il Reni disegnatore faticasse ancora molto, nel primo decennio del Novecento, ad essere riconosciuto. Nel gennaio 1901 il collezionista romagnolo Giovanni Piancastelli (1845-1926), che possedeva una delle più corpose raccolte grafiche presenti in Italia alla fine del XIX secolo, sponsorizza via lettera la propria collezione alle sorelle Sarah ed Eleanor Hewitt di New York, allora residenti a Parigi.⁶⁹ Le sorelle statunitensi

⁶⁶ MACANDREW 1980, II, 588, p. 280.

⁶⁷ CAMPORI 1870, p. 430; PEPPER 1988, p. 355, D 10.

⁶⁸ Birke in *Guido Reni 1575-1642* 1988, p. 64. Questa critica unanime mossa a Reni, di non essere capace nella pittura storica, viene dimostrata da Bellori proprio con un aneddoto riguardante una pittura assai popolata di figure e narrativa come l'affresco di San Gregorio al celio in confronto a quello di Domenichino.

⁶⁹ Composto da 15.000 fogli, il nucleo Piancastelli contava studi che andavano dal XVI al XIX secolo ma con una particolare concentrazione di disegni di artisti del secolo barocco, da Bernini, a Guercino, a Rembrandt. nuclei preziosi che egli definì “Disegni antichi” e “Disegni antichi scelti”, a cui si aggiungeva la cosiddetta “Collezione Bernini” (disegni di Gianlorenzo Bernini e della sua scuola), disegni di arti decorative e un nucleo di studi di Felice Giani. Amico di Adolfo Venturi e di Corrado Ricci, in confidenza con intellettuali ed eruditi come Giovanni Battista Cavalcaselle e Igino Benvenuto Supino, Piancastelli ebbe

acquistarono più di tremila disegni dalla collezione Piancastelli e li donarono al museo che avevano aperto nel 1897 al quarto piano dell'edificio che ospitava il Cooper Union for the Advancement of Science and Art, una scuola di arti decorative fondata dal nonno Peter Cooper, futuro Cooper Hewitt Museum: tra questi, mentre comparivano i Carracci, nessun disegno di Reni. Nel 1905 i coniugi Mary ed Edward Brandegee di Brooklyn comprarono i fogli rimanenti, che furono venduti nel 1938 al Cooper-Hewitt Museum (unendosi a quelli delle sorelle Hewitt), ad eccezione del nucleo di disegni e bozzetti di Gian Lorenzo Bernini che fu ceduto al Fogg Art Museum di Harvard.⁷⁰ I disegni della raccolta romagnola Piancastelli andarono perciò ad arricchire importanti collezioni americane, entrando nelle sale del Cooper-Hewitt Museum di New York e in quelle del Fogg Art Museum di Harvard. Solo fra i disegni già Brandegee, comprati perciò in seconda battuta, compaiono alcuni fogli attribuiti a Guido Reni, come uno *Studio per sant'Antonio da Padova*, a gessetto nero e bianco su carta grigia (**Fig. 13**): l'attribuzione al maestro rimase stabile anche quando esso entrò nella collezione di Janos Scholz (per cui si veda cap. 2), ed è significativo come, a fronte di altri fogli autografi di Reni in quella collezione, il *Sant'Antonio* sia stato l'unico sempre selezionato ed esibito in tutte le esposizioni incentrate sulla raccolta grafica del compositore ungherese organizzate a New York dal 1957 al 1974.⁷¹ Solo dopo la donazione del nucleo Scholz alla Morgan Library nel 1977, dove il foglio si trova attualmente, l'attribuzione fu messa in dubbio; di recente è stato poi identificato correttamente con uno studio di Alessandro Tiarini, preparatorio per l'affresco sotto il portico della chiesa di San Francesco a Bologna raffigurante *Sant'Antonio verso il convento* (1646).⁷² Non si riconobbe, per contro, la mano di Reni nello *Studio di giovane nudo*, un pastello su carta grigio/marrone, assegnato nel nucleo Brandegee genericamente a scuola italiana e datato 1625-1630: sarà solo Micheal Jaffè nel 1954, in un pionieristico articolo comparso su *Paragone* in concomitanza con la mostra di Bologna, in cui fra i primi tentò di stendere un profilo di "Reni as draughtsman", ad attribuire il disegno a Guido Reni e ad avvicinarlo a invenzioni quali il *Sansone* di Bologna o il *Nesso* della serie di Ferdinando Gonzaga (Louvre).⁷³ Grazie a quel riconoscimento, in seguito il disegno comparirà nell'esposizione organizzata per i cent'anni della scuola di arti decorative Cooper Union (1959-1961), in occasione della quale il museo volle offrire una selezione di studi per opere di arti decorative e disegni attribuiti a grandi firme.⁷⁴

modo di coltivare amicizie internazionali soprattutto dal 1871, quando fu chiamato dal principe Marcantonio Borghese come insegnante di disegno per i suoi figli e consulente d'arte personale. Per la biografia e il gusto collezionistico di Piancastelli si rimanda alla monografia di DE SANTI 2001.

⁷⁰ Registrati da *Bernini Bozzetti for America* 1938, pp. 11-12.

⁷¹ *Drawings by Seventeenth Century Italian Masters* 1974, pp. 118-119.

⁷² <https://www.themorgan.org/drawings/item/141927>.

⁷³ JAFFÈ 1954, pp. 3-4.

⁷⁴ *Five centuries of drawings* 1959-1961, n. 16, p. 10.

Alla fine del XIX secolo, Guido Reni giugne in America grazie alla voracità dei *great collectors*, ben avvertita e malvista in Italia. Il senso di insaziabile bisogno di materiali artistici che si avvertiva provenire dagli Stati Uniti è ben delineato da Ugo Ojetti nel suo saggio breve *L'America e l'avvenire*, che pubblica il testo di una conferenza tenutasi nel 1905 al Collegio Romano. Ojetti coglieva perfettamente, non senza una vena polemica, il nuovo «ideale transoceanico» ovvero l'audacia della nuova società americana, prospera e dedita all'accumulo e all'arricchimento tramite il lavoro, nuova sede del capitalismo e del monopolio commerciale. Consapevole che, grazie a questa formula, i miliardari quali Morgan, Rockfeller, Gould stavano accumulando ingenti ricchezze e, dunque, anche opere d'arte provenienti dall'Europa, e costruiscono immensi edifici che emulano lo stile rinascimentale, barocco e neoclassico, Ojetti si scaglia contro l'assenza di una qualità morale precisa, il «senso dell'eterno» che l'America non è mai riuscita a costruire:

Dov'è, dopo una storia che ormai di avvia ai due secoli una loro architettura, dov'è un loro stile visibile nelle case più semplici e povere, nella capanna come nella fortezza, nella chiesa come nel palazzo, in una moneta come in un merletto? Al più essi hanno creduto di trovare uno stile nella quantità piuttosto che nella qualità.⁷⁵

Gli americani, nelle sue parole, non possiedono le fondamenta del gusto, né quel nesso reciproco fra territorio e opera d'arte, tra luogo e identità che informa la civiltà europea, soprattutto quella italiana. Da un lato, Ojetti coglieva l'inesorabile direzione commerciale che l'arte prendeva verso la via transoceanica, ma la polemica conteneva, in nuce, l'avvio del programma di riscoperta del «bene culturale» che egli avrebbe messo in atto negli anni Venti con l'esposizione sul Barocco. In ogni caso, l'interesse collezionistico sul suolo americano, privato e pubblico, per l'opera di Guido Reni, costituisce un fattore non secondario nel primo secolo di vita della nazione americana. L'analisi dei primi acquisti che si registrano negli Stati Uniti porta all'evidenza come l'attenzione per il pittore bolognese si concretizzi sulla scia della fama europea che nel corso del Settecento riscuoteva *Le Guide* come interprete della categoria espressiva del «delicato», della «noblesse et grace» di Jean Paul Mariette, dove le arie di teste raggiungono l'apice della finezza espressiva.⁷⁶ Molto del merito riconosciuto a Reni sta nella categoria della dolcezza: «egli seppe infondere ai suoi quadri una purezza di pensiero, una nobiltà nell'atteggiamento delle sue figure, una dolcezza nelle loro espressioni, una ricchezza e una grazia nelle composizioni, tali da attirargli l'ammirazione universale».⁷⁷ Molte opere che entrano in terra americana fra Sette e Ottocento, infatti, provengono da illustri collezionisti, soprattutto inglesi e francesi, detentori di ricche collezioni di dipinti o disegni,

⁷⁵ OJETTI 1905, p. 26.

⁷⁶ Emiliani in *Guido Reni e l'Europa* 1988, p. 50.

⁷⁷ R. De Piles, *Abrege de la vie des Peintres*, Paris 1708, da Wolf in *Guido Reni 1575-1642* 1988, p. 214.

nelle quali Reni occupa un posto rilevante. Questa fama migra negli Stati Uniti grazie soprattutto al fenomeno del Grand Tour, e rimane per lo più costante anche nel XIX secolo, a livello di collezionismo e fortuna visiva, anche contro il *dictat* preraffaellita. Grazie al sostrato teorico che la letteratura sul pittore si portava dietro dal Seicento, si può notare come le pitture più apprezzate negli Stati Uniti siano le sue icone simboliche che esprimono al meglio le «arie di teste» di Bellori: il Cristo sofferente, la Madonna addolorata, le Cleopatre, la Beatrice Cenci. Negli Stati Uniti nel corso dell'Ottocento prese piede quanto già si stava affermando in Europa, ovvero uno sfruttamento commerciale delle invenzioni reniane attraverso un mercato di copie e derivazioni (per la verità già denunciato da Malvasia mentre Reni era ancora in vita) che ha reso possibile la diffusione dell'immagine del Reni devoto.

In questo contesto, il disegno non ha forse la stessa visibilità pubblica o la stessa attenzione mediatica della pittura, e si muove, come si è visto, su un terreno attributivo ancora molto scivoloso. Ma offre un'interessante alternativa al collezionista americano: attraverso disegni come l'*Autoritratto* o il *Salomone*, si inizia a scardinare una visione appiattita del pittore. Sono invenzioni che portano con sé il lavoro di un pittore di storia e con una sua identità, immagini cioè che hanno un prima e un dopo rispetto alle icone un po' appiattite su questo misto di piacere e dolore dei suoi pur celebri personaggi.

2. Le prime esposizioni

2.1. Guido Reni 1922

A partire dagli anni Venti del Novecento il disegno di Guido Reni beneficia delle prime occasioni pubbliche con una precisa collocazione espositiva. Un nodo significativo è rappresentato dalle manifestazioni che circondano la *Mostra della Pittura italiana del Sei e Settecento* curata da Ugo Ojetti e allestita a Palazzo Pitti a Firenze a partire dal 20 aprile 1922, che segnò un primo cambiamento di rotta da parte delle istituzioni museali italiane, e di riflesso in quelle internazionali. Francis Haskell, che l'ha definita «la prima rassegna internazionale importante» tenutasi dopo la Grande Guerra, sintetizzò la decisa influenza che essa ebbe sulla percezione dell'arte europea barocca da parte del pubblico.¹ Il successo di quell'esibizione valicò i confini del continente e iniziò ad influenzare anche il gusto americano: si noterà, nel corso del capitolo, che le nuove maggiori acquisizioni relative a Guido Reni nei musei d'arte antica americani e la comparsa di alcuni capolavori nella vetrina delle maggiori raccolte pubbliche statunitensi si risolsero a partire da quella data. La *Mostra della Pittura italiana del Sei e Settecento* del 1922 si inseriva in una progettualità a lungo raggio strutturata dal suo curatore, Ugo Ojetti, che intendeva, in un periodo storico attraversato da due guerre mondiali e da una pandemia, affrontare il problema più generale dei beni culturali italiani attraverso una programmazione di mostre temporanee che non favorissero solo una nuova fase di studio e ricerca, ma che rispondessero anche alla necessità di coinvolgere un pubblico più ampio e trasversale.²

Nell'esposizione fiorentina, allestita nelle sale degli Appartamenti Reali e al secondo piano di Pitti,³ Reni occupa un posto particolare, sia a livello espositivo che di contenuto, ancora poco sottolineato nell'ambito degli studi critici, che spesso sorvolano sulla mostra del '22 e sulle successive analisi di Margherita Nugent, probabilmente perché esse risentono di alcuni errori attribuzionistici conclamati e di decise sviste cronologiche. L'occasione andrà rivalutata invece come tappa del percorso di riscoperta filologica del pittore, non solo per la quantità di opere esposte, ma per il fatto che l'insieme delle opere scelte rivelò l'obiettivo di tentare una prima narrazione ragionata, anche se non del tutto esatta, del percorso stilistico di Guido. Questo obiettivo fu reso piuttosto esplicito: grazie al primo catalogo della mostra curato da Nello Tarchiani (1922) si capisce che, nel percorso espositivo, nonostante la presenza notevole di altri artisti di scuola bolognese, Guido Reni fu l'unico pittore emiliano, insieme al modenese Bartolomeo Schedoni, al quale venne conferita formalmente una sala a lui intitolata. Si tratta della sala

¹ HASKELL 2008, p. 175.

² Per la politica espositiva di Ojetti, la programmazione delle mostre tra il 1911 e il 1931 si veda il recente studio di Leonardi 2022, pp. 9-42.

³ Per un percorso sull'allestimento delle opere AMICO 2010, pp. 57-68.

XXXV, sita al secondo piano, anche se vi compaiono all'interno opere di Francesco Albani, Giovan Francesco Grimaldi, Pier Francesco Mola e Luca Ferrari, che doveva funzionare da fulcro concettuale che riannodava il filo di una serie di opere che erano visibili in sale precedenti e in quelle successive (**Fig. 14**).⁴ Si tratta di un'intitolazione sulla carta, dal momento che molte sue opere sono collocate anche in altre sale, che riveste tuttavia un valore formale preciso. Sono ben undici le opere esposte ed attribuite a Guido a Palazzo Pitti, alcune di provenienza illustre e con una solida storia documentaria, altre che soffrono di una provenienza mal nota, ma soprattutto sono comprese opere oggetto di una pionieristica esposizione non più replicata nel corso del Novecento. Dalle note stese dalla Nugent possiamo farci un'idea un po' più precisa dell'allestimento delle opere di Guido Reni in quella occasione, e delle impressioni che se ne potevano trarre. È più che evidente come la studiosa tenti una lettura in senso cronologico dell'opera di Guido dalla sua giovinezza fino all'estrema maturità, che ella considera il periodo di decadenza: a partire dalla *Fuga in Egitto* eseguita per i Girolamini di Napoli, considerata erroneamente «opera giovanile sotto l'influsso di Caravaggio»,⁵ commenta poi il *Crocifisso* di Modena (Galleria Estense). Sulla *Fuga in Egitto* (Napoli, Pinacoteca dei Girolamini), citato dai repertori bolognesi di Marcello Oretti (1760) e da molti viaggiatori stranieri, e oggi ben documentata in un momento attorno al 1621, assai distante da quello caravaggesco individuato dalla Nugent, non si nutrivano però nessun dubbio circa la completa autografia. Le incertezze successive, per cui è stata ignorata dalle monografiche del 1954 e del 1988, e il rifiuto dell'autografia da parte di Pepper (1984), rendono l'esposizione del dipinto a Firenze l'unica pionieristica occasione di pubblico fino ad anni recentissimi.⁶

I momenti più alti del pittore vengono identificati nel *Sant'Andrea Corsini* di Palazzo Barberini, collocato nella sala reniana, perfetto nel suo equilibrio di «volto adorante ma non rapito dall'estasi», nel presunto *Ritratto della madre*, che aveva già suscitato un effetto inatteso alla *Mostra sul ritratto italiano* allestita da Ogetti nel 1911 a Palazzo Vecchio⁷, dalla Nugent appellato come «stupendo» e «capolavoro»,⁸ e nella *Strage degli Innocenti*, dove la studiosa coglie perfettamente il senso di ordinato affollamento della scena ottenuto tramite la presenza di soli sei personaggi, in cui Reni squaderna tutta la sua sapiente lettura dell'equilibrio compositivo di Raffaello. Forti dubbi la studiosa nutre, con grande intuito, su opere come *Diana ed Endimione*, un *Sant'Andrea* e un *Santo Monaco*, tutti provenienti da collezioni private, che ella non riesce a classificare né ad accostare ad alcuna fase del pittore: esposto ancora sotto il nome di Reni alla

⁴ NUGENT 1925-1930, pp. 220-239. Ringrazio Serena Quagliaroli per l'utile confronto sul tema dell'allestimento della mostra.

⁵ EADEM, p. 233.

⁶ PEPPER 1984, p. 295-296; PEPPER 1988, pp. 345-346, dove, su suggerimento di Erich Schleier propone il nome di Simone Cantarini; In realtà già Benati (1984) proponeva una piena rivalutazione del dipinto; si veda la scheda di Ghetti in *Artemisia e i pittori del conte* 2018, pp. 188-190.

⁷ «Ha una certa severità e forza drammatica che non ci aspetteremmo dal Reni», MARANGONI 1911, p. 218.

⁸ NUGENT 1925-1930, pp. 234-235.

monografica bolognese del 1954, il terzo dipinto sarà poi definitivamente espunto dal suo catalogo;⁹ così come non possono essere confermati a Reni i *Putti morti* di collezione privata fiorentina,¹⁰ considerati in quella occasione uno studio per la *Strage*.

Alcune opere di Guido erano state collocate nella Sala del Trono (V), dedicata alla scuola pittorica bolognese a cavallo fra Cinque e Seicento. Insieme alla *Santa Margherita* di Annibale Carracci (proveniente da Roma, Chiesa di Santa Margherita dei Funari), le due opere «di gran pregio» sono quelle che vengono collocate a destra e a sinistra del trono, rispettivamente la *Visione di San Guglielmo* del Guercino (1620, Pinacoteca Nazionale) e *La Circoncisione* di Siena di Guido, dalla Nugent datata 1639 ma la cui cronologia oggi è precisata al 1636.¹¹ Entrambe opere di notevoli dimensioni, dovevano produrre un effetto estetico non indifferente come quinte sontuose all'arredo damascato del trono, e per la pala di Guido si tratta della sua prima esposizione al pubblico in una mostra, rimasta in seguito l'unica nel Novecento fino alla recente mostra dedicata al pittore a Madrid (Museo Nacional del Prado, 2023). Tuttavia, se in un passo la Nugent lo definisce un capolavoro in quelle «tinte chiare» e nella «danza mistica» degli angeli biondi, altrove viene bollata come l'inizio della decadenza dello stile reniano, un'impressione poi reiterata dal Bodmer la definì un esempio «dell'ultima infelice attività» (1929).¹² Solo in occasione della prima monografica dell'artista (1954), dopo una pulitura, Cavalli riabilita l'opera definendo la scena attorno a Cristo «un cerchio magico di poesia» dove luce e colore, modulati su quei nuovi accordi che Malvasia chiamava «fiacchezza»,¹³ definiscono un'intima e complessa misura mentale dello stile.¹⁴ Il chiarore quasi abbagliante degli angeli in primo piano, insieme ai due cherubini in alto, esaltano la componente lirica di questa tarda maniera di Guido che mantiene ancora quel «letterario decoro»,¹⁵ quell'erudizione poetica che solo di recente gli è stata riattribuita. Notevole prestigio doveva guadagnare il collezionista, di cui è riportato esplicitamente il nome (Luigi Battistelli e Angelo Cecconi, per queste ultime due opere, entrambi di Firenze), che poteva vantare la presentazione di un quadro attribuito a Reni. Non poche sono le opere che vengono esposte sotto il nome del bolognese: è il caso della *Nascita di San Giovanni Battista*, esposto nella sala successiva (XXXVI), intitolata ad Alessandro Tiarini, che tuttavia di questo pittore espone una sola opera, il *Miracolo di San Giovanni Evangelista* (Reggio Emilia, Museo Civico), contro alle tre attribuite a Reni presenti in sala, qui relegate probabilmente per una relativa incertezza attributiva che in seguito si è rivelata motivata. *La nascita*

⁹ NUGENT 1925-1930, p. 236; PEPPER 1988, p. 351, A8.

¹⁰ NUGENT 1930, p. 238 e 241-242. È riprodotta in OJETTI, DAMI, TARCHIANI 1924, p. 244. Le opere venivano tutte da collezioni private fiorentine. Longhi riferisce i Putti anni dopo a Benefial, LONGHI 1961, p. 508.

¹¹ Per una bibliografia aggiornata sull'opera si veda la scheda alla recente mostra madrilena, Iseppi in *Guido Reni* 2023, pp. 204-206.

¹² TARCHIANI, OJETTI 1922, p. 152; NUGENT 1925, I, p. 83; BODMER 1929, p. 97.

¹³ MALVASIA 1678, II, p. 32.

¹⁴ Cavalli in *Mostra di Guido Reni* 1954, pp. 109-110.

¹⁵ Cavalli in *Mostra di Guido Reni* 1954, p. 123.

del Battista apparteneva nel 1922 all'antiquario londinese Henry Harris, e rappresenta la prima notevole ricaduta sul collezionismo americano che produce l'esposizione fiorentina. Nel 1928 Harris lo cede al Ringling Museum of Art di Sarasota, come originale di Guido, che ancora lo conserva (**Fig. 15**). L'attribuzione, che reggeva ancora nelle schede di catalogo del museo del 1976, viene respinta da Pepper nel 1984 e considerato un dipinto che imita una composizione originale perduta.¹⁶ L'opera veniva pubblicata come proprietà di Harris nel '22 su *Dedalo*, la rivista di storia dell'arte diretta da Ojetti, in un articolo di Borenus che pubblicizzava il contributo dell'Inghilterra alla mostra fiorentina, facendo riferimento alla foga collezionistica di cui gli inglesi si erano resi protagonisti fra Sette e Ottocento in Italia e che aveva avuto come conseguenza la presenza massiccia di capolavori in terra inglese.¹⁷

L'eccezionalità della sala a lui dedicata, e le parole lusinghiere riservate dalla Nugent, sembrano stridere con un momento storico in cui l'arte di Reni, in Italia come in Europa, faceva molta fatica ad emergere e gli studi erano assai carenti. Tuttavia, la ragione di questo focus sul pittore bolognese si può trovare in ciò che aveva affermato Ugo Ojetti stesso, al momento della chiusura della *Mostra del ritratto italiano* nel novembre 1911, durante una solenne cerimonia a Palazzo Vecchio. Qui aveva tenuto una serie di considerazioni a margine della mostra, davanti a un uditorio affollato, che furono poi riprodotte in sei colonne sulla "Nazione", in cui parlò specificamente di Guido Reni.¹⁸ In quell'occasione, Ojetti pronunciò un *Discorso* di cui una parte portava il titolo *Gli artisti rivelati dalla mostra*, in cui affermava di aver saputo rivalutare il ritratto come il genere pittorico più nobile, come «il sommo della potenzialità» degli artisti; e nella parte successiva, *I ritratti barocchi*, valutava come la mostra fosse riuscita nell'intento di riscoprire quei pittori seicenteschi noti e ammirati quasi esclusivamente per le loro pale d'altare, i dipinti religiosi o gli affreschi, e che invece si erano rivelati ottimi ritrattisti.¹⁹ A questo punto Ojetti chiama in causa Guido che, noto come il pittore dell'*Aurora*, della *Fortuna* dei Musei Capitolini, dei *Santi Pietro e Paolo* della Pinacoteca di Brera, icone acclamate ma anche causa di aspre critiche all'artista, aveva rivelato un nuovo volto di sé in effigi magistrali come quello di Bernardino Spada o quello della madre, facendo acquistare all'artista un nuovo profilo di ritrattista, sia bolognese che romano, che finora era quasi sempre collegato al ritratto, a metà tra il reale e il mitizzato, della Beatrice Cenci. Con quella mostra Ojetti aveva voluto scardinare antiche convenzioni storico-artistiche dure a morire e Guido era stato uno dei suoi grandi successi, perché aveva ri-sostanziato la sua pittura di elementi figurativi fino ad allora trascurati. In questo, Ojetti sembra cogliere una direzione che pare essere accennata dagli studi: tra i pochissimi contributi dedicati a Reni nel primo decennio del Novecento, nel 1904 era uscito su *Emporium* un articolo dedicato

¹⁶ PEPPER 1984, p. 245; PEPPER 1988, pp. 351-352, B10.

¹⁷ BORENIUS 1922, pp. 92-108; si veda anche LEONARDI 2022, pp. 128-134.

¹⁸ LEONARDI 2022, pp. 70-74.

¹⁹ IDEM, p. 72.

al *Ritratto della madre*, che era stato acquisito dalla Pinacoteca di Bologna nel 1902: «la figura è piena di nobiltà e maestà. Nella pittura dell'insieme, c'è quella maestria di stile, quella sicurezza della linea, quel magico gioco del chiaroscuro e del colore che rivelano l'artista nel suo periodo più felice».²⁰

La rivalutazione di Reni era ricominciata a partire dal ritratto, e quel discorso a Palazzo Vecchio tracciava una linea di continuità con quanto Ogetti avrebbe fatto nel 1922, ovvero presentare al pubblico un Reni differente da quello che si era da sempre riconosciuto. Non è un caso che la Nugent colga la migliore qualità del *Sant'Andrea Corsini* nella «splendida bellezza del ritratto ispirato», descrivendone la faccia rugosa e gli occhi grigi.²¹ Dunque, ben poco causale pare la scelta di squadernare in apertura di mostra l'*Atalanta e Ippomene* del Palazzo Reale di Capodimonte a Napoli, considerata allora l'unica versione autografa rispetto a quella di Madrid, cui è stata ridata dignità di originale solo dopo la pulitura del 1970.²² Margherita Nugent coglie perfettamente le intenzioni del curatore nella portata dell'allestimento del quadro, introdotto in Sala II, ovvero proprio all'inizio del percorso espositivo, prima ancora della sala dedicata a Caravaggio:

ci troviamo innanzitutto davanti ad una delle tele più indiscutibilmente notevoli della mostra. È la gara di Atalanta e Ippomene, che Guido Reni dipinse per la corte di Napoli, e in cui profuse prodigiosamente la sua natura d'artista sensibile alle espressioni della bellezza, impeccabile nella correttezza delle forme. È il Reni pagano che qui ci si presenta. Lo studioso delle Veneri e di Niobe, l'anatomico notevolissimo, che a due secoli di distanza, prelude al Canova.²³

Collocata accanto alle tele di Orazio e Artemisia Gentileschi, l'*Atalanta e Ippomene* di Guido gode di una descrizione particolareggiata, che vale riportare per intero, perché evidenzia quanto l'opera colga di sorpresa il visitatore, portando con sé tutta una serie di interrogativi inaspettati sul talento del pittore bolognese, che tardava ad avere una sua rivalutazione critica:

Questo quadro di *Atalanta ed Ippomene* può essere amato fino alla glorificazione e può anche, perché non dirlo? Profondamente stancare chi troppo voglia analizzarlo. Certo è che, posto così, quasi alla soglia della Mostra, mette subito il visitatore di fronte a problemi ardui, cogliendolo quasi di soprassalto, con Guido Reni profano e mitologico.²⁴

Ogetti aveva quindi presentato Guido in mostra come uno dei «problemi ardui» che ancora recava un punto di domanda. La Nugent, consapevole della sfortuna critica che perseguitava Reni a quell'altezza

²⁰ PATRIZI 1904, p. 323.

²¹ NUGENT 1925-1930, p. 233.

²² PEPPER 1988, pp. 242-243; CROPPER, PERICOLO 2019, I, p. 131, nota 448; Cueto in *Guido Reni* 2023, pp. 319-320.

²³ NUGENT 1925-1930, p. 11.

²⁴ EADEM, p. 13.

cronologica, si rende conto del tentativo di rivalutazione del pittore: «Reni, in questa Mostra, messo a confronto con i suoi contemporanei, è rimesso in giusta luce».²⁵ Come aveva funzionato per la mostra sul ritratto, l'unica metodologia utilizzabile era mostrare quello che il pubblico non si aspetta, ovvero la veste profana, narrativa, intima e insieme mitologica del pittore, abituato a vederlo come campione di grandi pale d'altare – come quelle che sfilavano nella nuova sala del Seicento della Pinacoteca di Bologna inaugurata nel 1899 da Guadagnini - di volti estatici e di forme angeliche. D'altronde già Marangoni era stato colto di sorpresa nel vedere la forza ritrattistica di Reni nel volto della madre, «più mascolino, più meditativo, più semplice del morbido, soave, e un po' azzimato pittore bolognese».²⁶

L'opera provoca un primo notevole stravolgimento nel pubblico che inizia a vedere un altro volto della pittura reniana:

Rimane assente da questa Mostra il Reni decadente, autore di teste di Cristo e di santi dalle pupille languide, di angeli e putti stereotipi, di nudi ricalcati dalle opere di statuaria classica, che tanto più s'infacciavano, tanto egli li moltiplicava.²⁷

In questo commento risiede tutta la presa di distanza, da parte di chi volle le opere di Reni per l'esposizione, da quell'immagine del pittore che, come si è visto, ha spopolato nel corso del XIX secolo ma ne ha costituito anche la sua condanna: lasciare a casa i volti estatici di Madonne e Cleopatre, del Cristo coronato di spine e del San Pietro piangente per lasciare posto a un Reni più narrativo, quello dell'Atalanta, e dei suoi ritratti. Naturalmente, nel commento della Nugent si deve cogliere anche l'errore cronologico che situa la tela di Napoli nell'ultimo periodo del pittore, che lei vede come un unico grande contenitore di opere che si distanziano da uno stile più giovanile influenzato da Caravaggio. La comprensione delle singole sfumature del pittore, delle maniere, dei suoi ritorni stilistici, come anche l'ispirazione all'antico dell'Atalanta, ritenuta assente dalla studiosa ma che in realtà informa gran parte del dipinto, è ancora di là da venire, ma è indubbio che la mostra del 1922 abbia tentato, per la prima volta, di “rispolverare” Guido Reni, trent'anni prima della mostra bolognese del 1954.

La visione delle opere di Reni provocò un'impressione immediata, rilevabile da numero delle pubblicazioni che uscirono nel 1922 e negli anni immediatamente successivi, che ebbero come coronamento la prima piccola monografia italiana sul pittore a cura di Matteo Marangoni (1928).²⁸ Ardengo Soffici in

²⁵ EADEM, p. 232.

²⁶ MARANGONI 1911, pp. 218-219.

²⁷ NUGENT 1925-1930, p. 241.

²⁸ Già nel 1921 lo studioso esaltava le qualità del Sant'Andrea Corsini, MARANGONI 1920-21, p. 436; GEREVICH 1922; Cantalamessa illustrava le due *Annunciazioni* di Guido su “Dedalo”, 1922, pp. 161-166; gli anni romani analizzati da VOSS 1923; MARANGONI 1928.

particolare dedicò un articolo all'*Atalanta e Ippomene*, che doveva aver visto alla mostra, e celebrò la tecnica pittorica del bolognese:

La prima impressione che si riceve dalla visione di questo dipinto di grandi dimensioni è l'impressione di una nobiltà eroica... non intendo l'eroismo della pura classicità, tanto meno quello tragico cristiano cattolico... direi piuttosto che si tratta di quello romanzesco... del Tasso, il cui genio è assai affine a quello del pittore.²⁹

Grazie alla mostra, Soffici dimette l'immagine stereotipata del pittore e coglie, con una precocità incredibile, l'afflato narrativo di Guido Reni interprete del testo antico e della poesia, che tanto era piaciuto agli uomini del Seicento ma nel corso del Settecento era già stato dimenticato e che sarà recuperato, come si è visto, solo in tempi molto recenti. Che l'articolo su Guido Reni portasse la firma di un pittore contemporaneo confermava inevitabilmente quanto Ojetti aveva annotato nelle sue impressioni posteriori alla mostra fiorentina, pubblicate nel catalogo del 1924: la portata del pittore bolognese, che lo distingue dai suoi contemporanei, è essenzialmente educativa. Il ruolo che Reni assumeva nella storia dell'arte barocca era quello di aver contribuito all'educazione artistica di generazioni di pittori, un ruolo centrale nella pratica sei e settecentesca, collocando il pittore sull'onda lunga del classicismo di stretta osservanza accademica. Questo concetto, come si vedrà oltre, sarà uno dei filari della riscoperta reniana in America:

E finalmente, l'ultima conclusione e l'ultimo vantaggio della mostra è stato il conforto dato ai pittori viventi: e dico viventi non solo per dire di quei pittori che respirano e camminano, ma per dire di quelli che operano, anzi adesso tornano a operare con rispetto della tradizione, con amore dei loro antiche, felici di trovare in Italia, guide e maestri ben più sicuri e saldi di quelli che per seguire la moda essi andavano a cercare oltre monte. Chi s'è innamorato del calmo equilibrio di Guido Reni, del "dolce Guido" e chi dei nervosi capricci del Magnasco.³⁰

La categoria della «dolcezza» poetica dello stile di Reni era quanto era stato messo in luce dai pochi, ma importanti contributi sul pittore precedenti alla mostra del 1922, come quello di Giulio Cantalamessa: «quanta efficacia di poesia si possa trarre dalle dolci gradazioni con cui essa si sparge» è il commento che viene selezionato, per intero, come unica citazione dalla critica contemporanea nella biografia sull'artista stesa in catalogo da Nello Tarchiani.³¹

La mostra del 1922 fu anche l'occasione di portare davanti agli occhi del grande pubblico il disegno di Guido Reni. Nello stesso anno, dal 20 aprile al 6 novembre, comparve al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi un'esposizione grafica, come corollario alla mostra di pittura: vennero selezionati

²⁹ SOFFICI 1922, p. 227.

³⁰ Ojetti in U. OJETTI, DAMI, TARCHIANI 1924, p. 12.

³¹ Tarchiani in OJETTI, TARCHIANI, DAMI 1922, p. 78.

239 disegni, di cui la metà di scuola toscana e quasi tutti di proprietà del museo fiorentino. La mostra, il cui progetto non compare mai nei verbali delle adunanze dei commissari alla mostra di Palazzo Pitti, dovette essere organizzata in tempi molto brevi e con il materiale di cui si disponeva nelle raccolte locali.³² Fu un evento che di certo ebbe meno risonanza rispetto alla mostra di pittura, ma provocò alcune prime ricadute sulla fortuna della grafica bolognese, e in particolare reniana. Organizzando il materiale per scuole regionali, la mostra voleva, nelle intenzioni del curatore Odoardo H. Giglioli, accompagnare la comprensione e la lettura delle opere di pittura esposte a Palazzo Pitti mediante l'esposizione della idea prima, «la travatura, lo scheletro» dell'opera nella mente di quei pittori, come dimostra il titolo che ricalca perfettamente quello della mostra di dipinti, *Mostra di disegni italiani del Sei e Settecento*.³³ I disegni vengono sistemati entro delle cornici, probabilmente recuperate dall'allestimento ottocentesco del gabinetto, e la loro esposizione viene corredata da uno stringato catalogo (**Fig. 16**), dal quale si apprende che, fra i bolognesi, erano stati selezionati Pietro Faccini, i tre Carracci, Guido Reni, Giacomo Cavedone e Guercino. Il volumetto contiene tuttavia solo dodici illustrazioni, e fra i bolognesi viene selezionata solo quella del disegno di Giacomo Cavedone³⁴. I due disegni scelti di Guido Reni rispondono esattamente agli obiettivi della mostra: sono infatti due studi di figure, di cui il primo verrà solo in anni più recenti riconosciuto come preparatorio all'*Incoronazione della Vergine* (1595); il secondo, uno *Studio di donna ingi-nocchiata*, verrà solo da Kurz, in seguito (1937), esplicitamente collegato alla *Strage degli Innocenti*, ma è improbabile che alla mostra del 1922, dove la pala bolognese era esposta, non si avvertisse il richiamo visivo tra il dipinto e il disegno (**Fig. 17**).³⁵ Entrambi inseriti a pieno titolo nel catalogo dell'artista, e il secondo in particolare, che fa mostra di sé in tutte le esposizioni successive, è forse uno dei fogli che ha avuto una maggior fortuna espositiva ed è diventato un caposaldo della grafica reniana.

Quell'esposizione, piccola ma curata, significò per lo studio di Reni una delle prime occasioni in cui i suoi disegni compaiono in pubblico per una mostra dedicata esclusivamente alla grafica, in cui i suoi disegni dialogano con altri disegni e vengono apprezzati per un confronto di tecnica e di stile. Di contro, è vero che questa mostra rispondeva ancora all'obiettivo di mettere il disegno in relazione alla pittura in un'ottica che subordinava un mezzo rispetto all'altro e che ritardava una rivalutazione dello strumento grafico come oggetto espositivo autonomo, come conferma anche la Nugent quando afferma che quella selezione «fu preziosa allo studio della pittura».³⁶ Tuttavia, andrebbe soprattutto riconsiderato il contesto

³² Alla preparazione della mostra è stato di recente dedicato un contributo da BIGAZZI 2019, pp. 57-62.

³³ NUGENT 1925-1930, p. 611.

³⁴ BIGAZZI 2019, p. 58.

³⁵ Il primo è uno *Studio per un angelo violinista*, GIGLIOLI 1922, p. 73; *Mostra di Guido Reni* 1954, p. 135, n. 8; JOHNSTON 1974, p. 66, n. 35; BOHN 2008, p. 18, n. 11. Sul secondo foglio, GIGLIOLI 1922, p. 36; KURZ 1937, p. 217; *Mostra di disegni bolognesi* 1947, n. 75; *Mostra di Guido Reni* 1954, p. 135, n. 1; JOHNSTON 1974, p. 110, n. 73; BIRKE 1981, p. 91; Birke in *Guido Reni e l'Europa* 1988, pp. 321-322; PEPPER 1988, pp. 230-231, n. 34; BOHN 2008, pp. 38-39.

³⁶ NUGENT 1925-1930, p. 35.

in cui l'esposizione prende corpo. La mostra di disegni del 1922 si pone infatti al culmine di un prezioso processo di riordino e valorizzazione delle raccolte grafiche degli Uffizi, iniziata nel secolo precedente. Essa, dunque, presentava una selezione mirata di opere dei migliori artisti di cui era composto un Gabinetto, recentemente riabilitato, per presentarlo al pubblico come fiore all'occhiello delle raccolte di grafica della penisola italiana. Dal 1854 infatti era stata predisposta l'esposizione permanente dei disegni e delle stampe lungo le pareti della Galleria,³⁷ dando il via a una lunga stagione che si concluse nel 1909 quando il conservatore del Gabinetto, Pasquale Nerino Ferri (insieme a Filippo di Pietro), decise di promuovere la conoscenza delle raccolte tramite delle mostre temporanee, pensate per limitare la prolungata esposizione alla luce dei disegni, accompagnate da piccoli cataloghi, privi di illustrazioni e contenenti solo l'elenco delle opere esposte.³⁸ Dal 1912 poi, il direttore della Galleria degli Uffizi Giovanni Poggi decise di valorizzare le raccolte anche attraverso un'operazione editoriale di grande impegno condotta in collaborazione con Leo Samuel Olschki, che prevedeva la pubblicazione dei facsimili dei disegni. L'edizione dei *Disegni della R. Galleria degli Uffizi*, che presentava la riproduzione dei disegni a grandezza originale, organizzati in cinque serie, continuò in maniera ininterrotta con grande dispendio di mezzi economici ma anche con grande tenacia e determinazione dei curatori e della casa editrice, per concludersi nel 1921:³⁹ al termine dell'impresa Odoardo Giglioli, che nel frattempo si era distinto per il lavoro di schedatura dei dipinti delle Gallerie di Firenze allora dirette da Corrado Ricci, e dal 1918 era divenuto Direttore del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe,⁴⁰ pubblicò nel 1922 *I Disegni della R. Galleria degli Uffizi*, che conteneva il piano generale dell'opera, e che fu tradotto anche in inglese per permetterne una più ampia diffusione (*The drawings of the Royal Gallery of the Uffizi in Florence*, 1922). Il punto culminante del processo di valorizzazione della raccolta grafica degli Uffizi coincide, con tutta evidenza, con il momento in cui inaugura a Firenze la mostra sulla pittura del Barocco. L'esposizione di disegni che l'accompagnò rivela perciò tutta la sua essenza di una mostra che voleva portare davanti al grande pubblico il meglio di una delle prime raccolte ordinate di grafica in Italia.

Il disegno di Reni iniziava faticosamente ad uscire dall'oblio, ma per il suo riconoscimento oltreoceano bisogna attendere. Per mostrare la situazione del collezionismo di fogli reniani negli Stati Uniti all'altezza del 1922, vale riportare la vicenda del lascito, avvenuto il quell'anno, di una serie di disegni all'Art Institute di Chicago da parte del geologo e paleontologo William F. Gurley (1854-1943), in memoria della madre Leonora Hall Gurley.⁴¹ Gurley aveva acquistato un gran numero di disegni nelle aste

³⁷ Come chiarito da FILETTI MAZZA 2014, p. 120

³⁸ Su Pasquale Nerino Ferri si veda PETRIOLI TOFANI 1983, II, pp. 421-442.

³⁹ Per la vicenda si rimanda a BASAGNI 2017, pp. 34-41. Il catalogo sui pittori bolognesi era stato pubblicato nel 1916.

⁴⁰ Si legge sul necrologio stesa da GAMBA 1957, pp. 191-192.

⁴¹ Quasi nulla si sa sugli acquisti di Gurley e sulla sua personalità di collezionista. Poche note si trovano in JOACHIM, McCULLAGH 1979, *Preface*.

londinesi, che aveva portato in America senza porsi troppo dubbi sulle attribuzioni. Fra questi figuravano molti fogli attribuiti in quel frangente a Guido Reni, riconducibili al suo fondo tramite il marchio impresso FWE, che risultano tuttora incredibilmente privi di studi approfonditi e di una bibliografia critica. Sembrerebbe autografo lo *Studio di mezza figura drappeggiata* (**Fig. 18**), mentre composizioni quali la *Fuga in Egitto* (**Fig. 19**), un foglio con una prova di *San Michele Arcangelo*, alcuni studi di putti e uno studio per la *Discesa dello Spirito Santo*, sembrano prove posteriori ai dipinti ad essi collegati, o comunque disegni tratti da invenzioni di Guido Reni da parte di allievi e copisti. Di consistente valore dovrebbe essere il foglio che traduce una prima idea per l'affresco perduto di San Michele in Bosco a Bologna (1603), con *San Benedetto riceve i doni* (**Fig. 20**), che va ad arricchire il numero degli studi di composizione giovanili, più numerosi rispetto alla fase matura. Nello stesso 1922 all'Art Institute di Chicago fu allestita una mostra per presentare la donazione, ma è assai significativo notare che, nonostante il numero dei fogli attribuiti a Reni nel fondo Gurley, nessuno di questi sia stato selezionato per comparire nel piccolo catalogo di accompagnamento.⁴² Quest'assenza è assai rivelatoria dello scarsissimo peso che aveva ancora il collezionismo di fogli reniani all'altezza della mostra fiorentina dello stesso anno.

2.2. "Stupid Guido Reni": 1929-1930

Le prime conseguenze concrete della portata delle manifestazioni fiorentine del 1922 arrivano in terra americana con uno scarto di alcuni anni, anche se partire da quell'anno si registra, in generale, un notevole aumento dell'interesse nei confronti della pittura barocca in America, anche in conseguenza della possibilità che molti studiosi e direttori di musei statunitensi ebbero di visitare personalmente la mostra fiorentina; inoltre, gli studi europei sul secolo fervevano, da quando era stato pubblicato il fondamentale *Die Malerei des Barock in Rom* di Hermann Voss sul Barocco (Berlin, 1924-25). Da un lato, è innegabile che la prima ricaduta più direttamente percepibile sia stata sulla pittura, di cui anche le istituzioni americane si interessarono, e alcuni importanti quadri esposti a Pitti furono acquistati dai musei americani. L'impatto che ebbe la mostra sul suolo americano per l'opera reniana è ben rappresentato dal lavoro di John W. Ringling (1866-1936), che già dal 1925 progettò un nuovo museo d'arte nell'area di Sarasota, costruito nel 1928 e inaugurato nel 1929 ospitando i molti acquisti che egli fece nei suoi annuali viaggi in Italia, fra cui quattro immense tele di Pieter Paul Rubens sul *Trionfo dell'Euarestia* acquistati nel '26 e considerate allora cartoni per arazzi.⁴³ Il primo di essi, non casualmente, era stato esposto alla mostra del

⁴² *The Leonora Hall Gurley Collection of drawings. Early italian, a catalogue*, The Art Institute of Chicago 1922. Nel catalogo compaiono solo una quarantina di disegni su circa duecento di quelli che furono donati. Paradossalmente compare un disegno di Simone Cantarini, allievo di Reni.

⁴³ Provenienti dalla dimora di Hugh Grosvenor, secondo duca di Westminster, i dipinti, nonostante le grandi dimensioni, furono pagati da Ringling relativamente poco, essendo Rubens, a quelle date, considerato totalmente fuori moda in America.

1922: si tratta della *Nascita del Battista* (**Fig. 15**), che era stato collocato nella sala XXXVI, all'epoca prestatato dall'antiquario londinese Henry Harris: l'opera fu apprezzata oltreoceano probabilmente perché pubblicizzata nel 1922 dallo stesso Ogetti, grazie al contributo di Borenius su «Dedalo» che riconosceva il contributo dei prestiti inglesi alla mostra fiorentina. Ogetti definisce il quadro «di stile monumentale e dignitoso, assai differente dall'idea che si ha della pittura di Guido». ⁴⁴ La tela obbediva al progetto, sopra analizzato, di far riscoprire un Reni diverso da quello su cui era calata, nel secolo precedente, la condanna: un quadro costruito sulla corrispondenza, anche affettuosa, di sguardi e gesti, che dava l'idea di un pittore meno ingessato, anche se, come già detto sopra, l'opera si è infine rivelata una copia che forse testimonia una composizione ignota di Reni. ⁴⁵ L'anno dopo Ringling volle arricchire la sezione di opere di pittura bolognese del Seicento e nel 1929, a un'asta Christie's a Londra, riuscì ad aggiudicarsi un lotto incredibilmente ricco proveniente dalla collezione inglese di Earl of Yarborough: acquistò la celebre e immensa *Annunciazione* di Guercino, eseguita per l'oratorio dell'Invenzione della Santa Croce a Reggio Emilia (1628-29), rimossa e messa sul mercato antiquario dopo le soppressioni napoleoniche, e ben due dipinti attribuiti a Guido Reni. Sono il *David con la testa di Golia* e la *Salomè con la testa del Battista* (entrambi ancora nel museo, **Figg. 21-22**) che, sebbene anch'essi in seguito si siano rivelati delle copie non autografe, testimoniano un'accelerazione dell'interesse americano nei confronti della pittura reniana. ⁴⁶ Il Minneapolis Institute of Art, nella persona del direttore Russel Plimpton, comprò nel 1928 il *San Giovanni Battista* attribuito a Guido Reni che era esposto a Palazzo Pitti (**Fig. 23**) insieme alla *Toeletta di Venere* di Guercino, la quale fu però quasi subito rimessa in vendita dal museo statunitense, probabilmente perché le cadute di colore, che avevano causato un impoverimento della superficie pittorica, facevano dubitare della sua autografia (oggi si trova in California, Goethe Academy, Oregon House). ⁴⁷ Il *San Giovanni Battista* di Guido era stato acquistato da Plimpton nella galleria newyorkese dei fratelli Ehrich, che lo avevano a loro volta acquisito da Harris a Londra, e rimase a Minneapolis fino al 1957, quando fu rivenduto da Julius Weitzner a New York, e rientrò in Italia (in collezione Vitetti, ora collocazione ignota). Il dipinto fu considerato originale fino al catalogo di Pepper (1988), che lo riduce a copia. ⁴⁸

Le tele andarono a costituire una perfetta quinta scenica al palcoscenico del nuovo museo, inaugurato fin da subito con una vocazione alla pittura barocca. Cfr. Brilliant in *Buying Baroque* 2017, 19.

⁴⁴ BORENIUS 1922, p. 96.

⁴⁵ Espunto da PEPPER 1988, pp. 351-352.

⁴⁶ Entrambi furono pubblicati come autografi nel catalogo dei dipinti del museo a cura di Wilhem Suida nel 1949, pp. 107-109, nn. 118-119, nonostante per il David Kurz nel 1937 si fosse già espresso a sfavore dell'autografia, opinione di cui però Suida non tiene conto; come Reni verrà richiesto a gran vice per la mostra del 1954, fino ad essere espunto da PEPPER 1988, pp. 351-352.

⁴⁷ Zafran in *Da Botticelli a Tiepolo* 1994, p. 47. La *Toeletta di Venere*, oggi riconosciuto come uno dei capolavori di Guercino eseguito per i Ludovisi al culmine del suo periodo romano (1622-1623), fu esposto alla mostra di Hartford nel 1930 ed entrò nella collezione Fielding Lewis Marshall di Chicago e rivenduto all'asta da Sotheby's a Londra nel 1974. Fu pubblicato per la prima volta come autografo da Salerno 1988, n. 93. Cfr. TURNER 2017, pp. 382-383, n. 118. II.

⁴⁸ Al suo rientro in Italia gli fu dedicato un saggio da LONGHI 1958, pp. 68-70, che aveva l'obiettivo di assicurare la vendita dell'opera a qualche collezionista privato. Si veda anche PEPPER 1988, p. 310.

Ma fu sul versante del disegno che, negli Stati Uniti, la mostra segnò una svolta. Già dal 1920 erano giunti al Fogg Art Museum di Harvard due preziosi cartoni attribuiti a Guido Reni raffiguranti *Apollo e Diana* (**Figg. 24-25**). L'acquisto si colloca in una fase decisiva per lo sviluppo di quel museo: dal 1909 era alla guida del museo Edward Waldo Forbes (1873-1969), che aveva studiato ad Harvard dove si era avvicinato alla storia dell'arte grazie a Charles Eliot Norton, il primo a tenere una cattedra di Fine Arts in quella università. Forbes aveva assunto l'incarico di sovrintendere a un museo che, allora, si trovava in stato di urgente necessità di ristrutturazione e riordinamento degli ambienti. In favore di un miglioramento della didattica, Forbes attuò un ambizioso progetto di rifacimento: sistemò la funzionalità delle sale espositive dei dipinti, delle sale di lettura, delle sale di consultazione dei disegni e delle stampe, dotando il museo del suo famoso laboratorio di restauro, inaugurando il nuovo edificio il 20 giugno 1927.⁴⁹ In questo contesto, insieme al suo collaboratore Paul J. Sachs, si inserì un'oculata politica di acquisti per cui Forbes si servì dei migliori mercanti d'arte sulla piazza e della consulenza di Bernard Berenson, che influenzò le scelte collezionistiche del direttore americano soprattutto per la scelta dei Primitivi italiani. Dal loro carteggio recentemente emerso, intercorso a partire dal 1915, si coglie la portata che ebbe Berenson nell'influenzare gli acquisti e, dal canto suo, quest'ultimo poté beneficiare di un rapporto privilegiato con l'Università di Harvard nel costruire la didattica di Villa "I Tatti", che aveva acquistato dal 1907, avviando un ponte per gli studi fra Europa e America che ancora oggi vive tramite la sede fiorentina.⁵⁰ Le missive descrivono gli acquisti in maniera molto particolareggiata: tra Spinello Aretino, Beato Angelico, Palma il Giovane, Gentile da Fabriano, Pietro Lorenzetti, Masolino e altri pittori del Medioevo e Primo Rinascimento toscano e veneto, l'acquisizione di due opere di Guido Reni, pittore bolognese e artista del Barocco, è quasi un *unicum* e per questo assume, in tale contesto, ancor più valore. Dalla lettera diretta da Forbes a Berenson del 16 febbraio 1922 si apprende che esse furono donate al museo americano da Denman Ross (1853-1935), pittore, collezionista, studente di arte, professore ad Harvard e membro del consiglio del Museum of Fine Arts di Boston:⁵¹ «the two large cartoons by Guido Reni given us by Dr. Ross». ⁵² Forbes si preoccupava di mandare a Berenson le fotografie delle ultime acquisizioni, comprese quelle dei due cartoni reniani. Forbes è stato uno dei primi direttori museali ad attuare una politica di acquisti di disegni per incrementare un gabinetto pubblico statunitense: la sua attenzione va spesso agli artisti inglesi del Sette e Ottocento, grazie all'amicizia di Fitz Roy Carrington, nominato responsabile del Gabinetto Disegni e Stampe del Boston Museum, ma non manca la ricerca di *old masters*.

⁴⁹ FORBES 1926-1927, pp. 1-15. Si veda da ultimo il saggio di BERNARDI 2015, pp. 415-481.

⁵⁰ Il carteggio è stato pubblicato da BERNARDI 2015, pp. 415-481.

⁵¹ BERNARDI 2015, p. 441, ma si veda anche FRANK 2011. Anche Ross era in contatto con Berenson, che rimase molto affascinato dai suoi viaggi in Oriente.

⁵² BERNARDI 2015, Appendice documentaria, Folder II, letters 1922-1925, II.1, pp. 446-449.

I due cartoni reniani, acquistati nel 1920, rimangono tuttavia privi di schedatura fino alla pubblicazione del catalogo dei disegni del Fogg Art Museum a cura di Mongan e Sachs, la cui prima edizione è del 1940 ma che era in lavorazione già dal 1930, dove furono inseriti sotto il nome di Reni.⁵³ Come prodotto editoriale è importantissimo, poiché si tratta del primo catalogo interamente di *old master drawings* di un museo degli Stati Uniti. I due curatori, pur in assenza di validi contributi critici a sostegno, li riferirono a un periodo prossimo all'*Aurora* Borghese (1614); il tempo gli ha dato ragione, poiché in anni più recenti Pepper (1988) ha messo in relazione i cartoni a due affreschi perduti, posti un tempo ai lati dell'ingresso del Casino nella stessa dimora romana di Scipione Borghese.⁵⁴ Quella pubblicazione sui disegni di Reni ha un valore pionieristico e mostra come, a queste date, l'esercizio sulla grafica reniana iniziava a produrre riconoscimenti ben più riconducibili al vero, e dunque un apprezzamento reale dell'artista, di quanto non succedeva in pittura. Quasi contemporaneamente, infatti, veniva allestita quella che viene considerata la prima storica esposizione americana di arte barocca, l'*Exhibition of italian paintings and drawings of Sei- and Settecento*, organizzata al Wadsworth Atheneum di Hartford e allestita per sole due settimane, dal 22 gennaio al 5 febbraio 1930, presso il Morgan Memorial Building.⁵⁵

Dal 1927 il museo di quella città del Connecticut viveva una nuova stagione museologica, grazie all'arrivo di Everett "Chick" Austin alla direzione che era stato, come ricordato poco sopra, allievo e assistente al Fogg Art Museum di Harvard di Forbes e Sachs, che lo avevano indirizzato verso l'apprezzamento della pittura del Barocco. Inoltre, nel 1922, quando si inserì in una spedizione in Egitto per l'Harvard and Boston Museum of Fine Arts, ebbe occasione di sostare in Italia e vedere l'esposizione allestita a Palazzo Pitti.⁵⁶ Da quando assunse la guida del museo, raccomandato caldamente per questo ruolo da Forbes, Austin iniziò una politica di acquisti che intendeva, prima di tutto, attirare l'attenzione sull'Atheneum, fino ad allora rimasto ai margini degli eventi espositivi. Per la curatela della mostra del 1930 chiamò Arthur Kilgore McComb (1895-1968), studioso conosciuto nelle aule di Harvard. McComb definisce in apertura del catalogo la pittura del Barocco italiano «unsuspected beauty»,⁵⁷ cogliendo tutto lo stupore aveva destato nel pubblico la visione della pittura del Seicento. Probabilmente McComb, con questa esclamazione, aveva in mente un riferimento espositivo preciso e ben poco valorizzato quando si analizzano i lavori della mostra del 1930, tanto celebre eppur breve. Lo stesso McComb aveva

⁵³ MONGAN, SACHS 1940, n. 291.

⁵⁴ PEPPER 1984, p. 229; MONGAN, OBERHUBER 1988, n. 58.

⁵⁵ La costruzione dell'edificio era recentissima: fu promossa nel 1907 da John Pierpont Morgan in onore di suo padre Julius Spencer, e donata al museo di Hartford come sede espositiva. Fu l'architetto Benjamin Wistar Morris a realizzarlo in stile revival rinascimentale inglese, in granito e marmo rosa del Tennessee, lo stesso materiale utilizzato per la Morgan Library. Inaugurato nel 1914, dal 1917 ospitò una cospicua donazione della collezione Morgan, fra cui dipinti del Seicento e porcellane Meissen e Sevres, tra le prime opere a costituire un nucleo museale barocco in America.

⁵⁶ Zafran in *Da Botticelli a Tiepolo* 1994, pp. 29-31.

⁵⁷ MCCOMB 1930a, p. 4.

riconosciuto infatti, in una recensione che egli fece della mostra apparsa su «Parnassus» in quell'anno, il merito che ebbe, nel facilitare la loro operazione, l'idea di aver organizzato un anno prima una piccola e ben poco nota mostra d'arte del Barocco italiano presso il Fogg Art Museum accanto all'università dove McComb insegnava. Quella mostra, dal titolo e dalla topica analoga, *Exhibition of Italian XVII and XVIII paintings and drawings at The Fogg Art Museum* (1929), aveva avuto un inatteso successo, e fu probabilmente questo il vero motore dell'impresa successiva. Fu l'«unsuspected beauty» della mostra al Fogg Art Museum a spingere Austin e McComb a riproporre un progetto più ambizioso in una sede museale più ampia ma sempre centrato sulla pittura e sul disegno barocco, come scrive McComb su «Parnassus»:

It has remained for the small museums to take up the cause of the neglected but fascinating italian painters of Sei- and Settecento. A year ago a small exhibition was held at the Fogg Museum in Cambridge and Boston. The result was surprisingly interesting.⁵⁸

L'esposizione di Harvard del 1929 è ancora poco nota e ben poco analizzata nell'ambito degli studi sulla fortuna del Barocco, in quanto è rimasta priva di un catalogo a stampa, probabilmente perché nessuno si aspettava un successo di pubblico, e soprattutto offuscata dall'acclamazione, di pubblico e di critica, che ebbe la mostra allestita ad Hartford in tutta fretta l'anno dopo. Non fu ritenuto necessario, forse per timore di poco apprezzamento, fornire un catalogo ufficiale, ma presso l'archivio dell'Harvard Art Museum è stato possibile rintracciare l'elenco inedito delle opere che figurarono in mostra, corredato di alcune informazioni preliminari. L'evento fu concepito quasi come una mostra didattica a corredo delle lezioni che in quei mesi teneva McComb ad Harvard sul Barocco, e rimase aperta dal 14 gennaio al 9 febbraio 1929.⁵⁹ Consapevoli che si trattasse di un progetto azzardato e che essa costituisse «apparently the first exhibition of its kind to be held in the United States»,⁶⁰ gli organizzatori scelgono di confinare le loro richieste di prestito esclusivamente a collezionisti privati residenti nella zona di Boston e limitrofi. I disegni, al contrario della mostra del 1930, costituiscono una gran parte delle opere esposte, in cui fanno da padrone Bologna e Venezia: l'evento fu possibile grazie quasi esclusivamente ai prestiti che fece John Nicholas Brown II, a quel tempo studente di dottorato di Sachs ad Harvard. Bologna è rappresentata da un disegno di Annibale Carracci preparatorio per gli affreschi Farnese e ben tre di Guercino,⁶¹ che d'altronde vantava la pubblicazione del catalogo dei disegni già dal 1923. In questa

⁵⁸ «Tocca ai piccoli musei sostenere la causa dei pittori italiani trascurati ma affascinanti del Sei e del Settecento. Un anno fa si è tenuta una piccola mostra al Fogg Museum di Cambridge e Boston. Il risultato è stato sorprendentemente interessante», McComb 1930b, p. 8.

⁵⁹ Harvard University, Cambridge (MA), Harvard Art Museums Archives, Exhibition Records (HC 6), folder 1511, Box 3. App. doc.2.1.

⁶⁰ Ivi.

⁶¹ Harvard University, Cambridge (MA), Harvard Art Museums Archives, Exhibition Records (HC 6), folder 1511, Box 3. App. doc. 2.1.

occasione, Guido Reni è il grande assente: dovendo servirsi di opere presenti nei territori limitrofi per necessità pratiche, i curatori mostravano l'assenza di disegni e dipinti di Guido Reni nell'area di Harvard, dove si iniziava a impostare un importante dibattito sul Barocco italiano.

Con la successiva mostra del 1930 McComb, proseguendo sull'impostazione metodologica di Hermann Voss (con il suo *Die Malerei des Barock in Rom* pubblicato a Berlino nel 1925) intendeva presentare al pubblico uno svolgimento del secolo barocco in cui si poteva distinguere tra la corrente inaugurata dalla riforma pittorica di Annibale Carracci a Roma, rappresentato in mostra con alcuni disegni preparatori per gli affreschi della Galleria Farnese, gli stessi apparsi alla mostra dell'anno precedente ad Harvard, di proprietà di Brown, e quella di Caravaggio, che apre la strada, nel percorso espositivo, ai lavori dei pittori napoletani come Massimo Stanzione, Salvator Rosa, Luca Giordano.⁶² Accanto ai dipinti sono esposti alcuni disegni, dove, fra i pittori bolognesi, figura rappresentato solo Guercino. La corrispondenza che precede e segue l'esposizione, rintracciata nell'archivio del Wadsworth Atheneum, svela le riflessioni impostate attorno all'esposizione di opere di Guido Reni e mostra la situazione di grande incertezza e confusione relativa al pittore, data dall'assenza di studi specifici. In quell'occasione fu esposto un solo dipinto attribuito al pittore bolognese, da titolo *Tre Marie piangono Cristo morto*, prestato dall'imprenditore tedesco August Bontoux, residente a Chicago.⁶³ In una lettera del 19 novembre 1929 tuttavia, Austin scriveva a John Ringling a New York illustrandogli il suo progetto di mostra, che egli intendeva mettere in piedi al Morgan Memorial utilizzando quello che poteva trovare sul suolo americano.⁶⁴ Il direttore è assai speranzoso di poter invertire la «under-estimation» in cui l'arte di questo periodo è caduta da molti anni, e auspica che esposizioni di questo genere possano incrementare il collezionismo privato locale. Austin si rivolge a Ringling consapevole che Hartford è un territorio quasi del tutto privo di collezionisti d'arte antica («is in a very difficult position as it has no collectors of paintings»), e spera che lo studioso possa colmare l'assenza, all'interno del progetto di allestimento di opere di Magnasco, ma soprattutto dei pittori bolognesi del Seicento: «I particularly need Guido Reni, Guercino and Carracci».⁶⁵ Nelle intenzioni di Austin non c'era dunque solo la necessità di colmare una lacuna negli studi, ma soprattutto un vuoto di tipo collezionistico: l'area del Connecticut in cui sorge il museo di Hartford doveva essere arricchita di opere del Sei e Settecento, e la mostra doveva attuare il proposito di incanalare il gusto dei privati eruditi verso il Barocco.

Una seconda lettera indirizzata a Everett Austin è un resoconto firmato da Kirk Askew (1903-1974), celebre *art dealer* e manager della Durlacher Brothers di New York, che dopo un tour in America gli

⁶² MC COMB 1930a, pp. 5-6.

⁶³ MC COMB 1930a, p. 16, n. 40.

⁶⁴ Auerbach Art Library and Wadsworth Atheneum Museum of Art Archives, Correspondence, Exhibition of Italian Painting, Lettera di Austin a Ringling, 19 novembre 1929. La lettera è segnalata da Zafran in *Buying Baroque* 2017, p. ma non è stata trascritta. Vedi App. doc. 2.2.

⁶⁵ Ivi.

forniva un elenco dei migliori pezzi di pittura barocca disponibili nei principali musei americani, ai quali poter chiedere dei prestiti. Fra tutti, sorprende il giudizio sul *San Giovanni Battista* di Guido Reni del Minneapolis Institute of Arts: «In Minneapolis there is a fine Guercino *Toilet of Venus* [...] They also have a *stupid Guido Reni* of St. John...». ⁶⁶ Se Guercino è *fine*, Guido è *stupid*: il commento non lasciava spazio a nessun tipo di apprezzamento per la pittura del bolognese, anche se, forse, considerando a posteriori lo stato di copia del dipinto, il mercante aveva dimostrato di aver più occhio dei direttori museali, vedendovi qualcosa di stonato rispetto alla pennellata autografa. Il giudizio di inferiorità cui è sottoposta la pittura di Guido rispetto a Guercino è dimostrato da una terza missiva che testimonia uno scambio, finora ignoto, fra Everett Austin e Wilhem Valentiner (1880-1958), che ricoprì la carica di direttore del Detroit Institute of Art dal 1920 al 1945. Quest'ultimo risponde a Austin il quale, a quanto si apprende, doveva avergli richiesto in prestito opere di Guercino e di Giovanni Pannini da esporre: Valentiner, scusandosi, nega il prestito dei due dipinti in quanto rappresentano il fulcro nevralgico delle sale del Barocco del suo museo, che altrimenti rimarrebbero spoglie. ⁶⁷ Per distogliere l'attenzione da quei dipinti ritenuti fondamentali per le sale di Detroit, il direttore propone in alternativa il prestito di un'opera di Guido Reni considerata inevitabilmente di valore secondario, il *Cristo coronato di spine* donato da Scripps (**Fig. 6**): «if it is agreeable to you, we will be glad to send you a painting by Guido Reni, a head of Christ, which although it is rather sentimental seemed to me perfectly genuine and is beautifully executed». ⁶⁸ A quanto pare, Austin rifiutò il prestito sia da Detroit che da Minneapolis, poiché nessuna di queste opere confluì all'interno della mostra sulla pittura barocca organizzata nel 1930, anche se non stupisce visto il giudizio così negativo arrivato da Askew. Incredibilmente, l'unica opera che figurò è un *Cristo morto compianto dalle tre Marie* che, attribuita al bolognese, non ha in realtà nessun collegamento con Reni, sintomo di quanto l'inquadramento critico di Guido Reni pittore fosse ancora assai lontano dalla costruzione di un profilo aggiornato e corrispondente al vero: da una rara fotografia dell'allestimento della mostra del 1930, rintracciata negli archivi del Wadsworth (**Fig. 26**), si nota che lo pseudo-Reni viene esposto, secondo da sinistra, accanto ai pittori napoletani (o considerati allora tali), e anche nel breve specchietto biografico che accompagna l'opera Reni viene definito, senza nessun fondamento, promotore di una scuola di pittura a Napoli. ⁶⁹ Dopo la chiusura della mostra, Bontoux e Austin dovettero iniziare a nutrire dubbi sulla paternità dell'opera: dopo che il prestatore fornì le misure dell'opera, probabilmente per

⁶⁶ Auerbach Art Library and Wadsworth Atheneum Museum of Art Archives, Correspondence, Exhibition of Italian Painting, Lettera non firmata a Everett Austin, 20 novembre 1929. Segnalata da Zafra in *Buying Baroque* 2017, p. 142, nota 26. App. doc. 2.3.

⁶⁷ Auerbach Art Library and Wadsworth Atheneum Museum of Art Archives, Correspondence, Exhibition of Italian Painting, Lettera di Valentiner a Austin, non datata. App. doc. 2.4.

⁶⁸ Ivi.

⁶⁹ «active in Rome and in Bologna and for a short time also in Naples, where he had a great number of pupils». MC COMB 1930a, p. 16.

studiarla e catalogarla correttamente, dal momento che il catalogo non riportava alcuna nota tecnica, su nessun dipinto, dovette farla vedere ad alcuni esperti, che esclusero il nome di Reni e la attribuirono a Zurbaràn.⁷⁰ A quelle date, dunque, la pittura di Reni poteva ancora essere scambiata con stagioni del Barocco assai lontane per estetica e stile come la pittura spagnola o napoletana.

Di contro, nello stesso anno, al Fogg Art Museum di Harvard, viene valorizzato un Reni autentico grazie al lavoro sul Barocco di Forbes, Mongan e Sachs: viene inaugurato il progetto di catalogazione dei disegni, compresi i fogli barocchi, che portavano per la prima volta luce sui cartoni di Reni. In concomitanza con l'apertura della mostra ad Hartford, la *Diana* veniva pubblicata e riprodotta per la prima volta con l'assegnazione al pittore sulla rivista inglese «International Studio. A magazine for collectors» dove viene definita «well conducted».⁷¹ Se l'ordinamento della pittura si trovava ancora in uno stato fortemente confusionario, il vettore della *connoisseurship* di Reni è indicato dal disegno. Per la prima volta, inoltre, un museo americano pubblicizzava l'acquisizione di disegni di Guido Reni, otto anni dopo la donazione di Ross, quando l'arta barocca inizia a godere di un suo autonomo spazio espositivo, e nel processo di riconoscimento del pittore, la grafica segna il passo rispetto alla pittura. Lo conferma anche un'ulteriore riflessione in merito alla donazione Gurley a Chicago nel 1922 di cui si è parlato sopra (cap.2.1): i fogli di Reni o, meglio, quelli a lui attribuiti, fanno penetrare in alcuni casi le invenzioni del pittore in anticipo rispetto al mercato dei quadri, come dimostra il foglio con il *David con la testa di Golia*, chiaramente una copia ex post dal quadro di Reni del Louvre (**Fig. 27**). Inoltre, tramite il mezzo grafico vengono apprezzate sempre di più, rispetto alla pittura, le invenzioni che rimandano al pittore di storia e alle composizioni affollate, con molte figure, come la prova per l'affresco di San Michele in Bosco e, qualche anno più tardi, un disegno tratto dal *Ratto di Elena* (Parigi, Musée du Louvre), in antitesi alla visione sette e ottocentesca del pittore.

2.3. *Unpublished* Guido Reni: intorno alla mostra del 1954

«La mostra dell'Archiginnasio non ha voluto proporre un Reni inedito, ma aiutarci a guardare i dipinti senza prevenzione di sorta».⁷² Fu sicuramente questo il merito maggiormente riconosciuto alla prima esposizione monografica dedicata a Guido Reni, magistralmente concepita da Cesare Gnudi e Gian Carlo Cavalli nei corridoi della Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna dal primo settembre

⁷⁰ Auerbach Art Library and Wadsworth Atheneum Museum of Art Archives, Correspondence, Exhibition of Italian Painting, Lettera della segretaria di Austin a Bontoux, 6 marzo 1930; Lettera di Bontoux a McComb, 10 marzo 1930. App. docc. 2.5, 2.6 e 2.7. L'opera non sembra in realtà avere nessun collegamento nemmeno con Zurbaràn e non si trova cenno di questo soggetto nei cataloghi a lui dedicati negli anni recenti. L'ambito spagnolo sembra comunque corretto, e sembra un'opera che guarda molto da vicino la *Pietà* di Jusepe de Ribera di Madrid (Museo Thyssen Boermisza). Ringrazio Paola Setaro per il confronto su questo tema.

⁷¹ PARKER 1930, pp. 38-40.

⁷² Podestà 1954, pp. 203-204.

al 31 ottobre 1954. La mostra costituisce ancora oggi il caposaldo della riscoperta critica e di pubblico del pittore bolognese, un'occasione grazie alla quale decine di dipinti e pale d'altare impolverate uscirono dai magazzini e dalle chiese per squadernare il talento di un maestro fino ad allora poco compreso. Numerose furono le visite di studiosi italiani e stranieri che vollero avvicinarsi con metodo lenticolare alla pittura di Reni, altrettanto ricca fu la risposta internazionale della critica, che si riflette nelle molte recensioni alla mostra. Carlo Volpe colse perfettamente il merito dell'esposizione, ovvero l'aver rischiato intere zone oscure dell'itinerario artistico reniano, che in quel momento si presentava al pubblico e alla critica con maggior precisione e mediante la comprensione di elementi storici e stilistici più fondati. Nuova luce avevano finalmente gli inizi del pittore, nel suo pensiero equidistante sia dall'ambiente locale controriformato, sia dai Carracci, presso i quali pur si forma ma dai quali, finalmente, viene colta tutta la sua diversità di impostazione di stile e di metodo, andando a riabilitare quel «casto limbo extra-umano, metafisico» che aveva provocato, negli anni precedenti, una decisiva condanna della sua opera.⁷³ Sebbene la mostra bolognese, per il suo ruolo fondamentale negli studi sull'artista, sia sempre stata oggetto di studio per il contenuto e il metodo, scarse sono le occasioni in cui viene ricordato che, accanto ai dipinti, fu esposto un *portfolio* di disegni di Guido Reni, un evento unico che costituì, a tutti gli effetti, la prima esposizione monografica di grafica reniana. Fra i pochi ad evidenziarlo subito fu Ferdinando Rodriguez che, ripercorrendo le opere in mostra a voler fornire una guida agile al visitatore, non mancò di elogiare, insieme ai dipinti, alcuni disegni esposti, in particolare i tre studi per la *Pietà dei Mendicanti* (in catalogo ai nn. 23-25) un *Ecce Homo* in pastello (n. 22) che richiama i quadri della Pinacoteca Nazionale e del Louvre (n. 57), e uno studio per l'*Aurora*, che in mostra era rievocata da sei riproduzioni fotografiche.⁷⁴ Un breve accenno ai disegni compare nella recensione non firmata su *Emporium*: «I quadri esposti all'Archiginnasio di Bologna sono una settantina. I disegni trenta. Non pochi pezzi ce li ha prestati l'estero, perfino New York. Degli affreschi di Roma, s'intende, ci sono le fotografie. Nell'insieme quanto basta per farsi un'idea dell'arte di Guido Reni».⁷⁵

Nel quadro della fortuna della grafica bolognese del Seicento, e in particolare di quella reniana, le manifestazioni bolognesi del '54, a cui si collegano anche alcuni eventi di poco precedenti che prepararono alla definizione della figura di Reni disegnatore, costituiscono dunque un importante giro di boa, che ebbe non poche ripercussioni anche sul panorama culturale americano coevo, che si stava avvicinando sempre di più alla pittura del Barocco felsineo. La *Mostra di Guido Reni* segnò inevitabilmente la scalata al successo delle "Biennali d'Arte Antica" pensate da Cesare Gnudi, esposizioni prettamente incentrate di problematiche e temi bolognesi: se l'apertura di questa serie fu una mostra sulla pittura del

⁷³ VOLPE 1954, pp. 273-279, ripubblicato in VOLPE 1992, p. 176.

⁷⁴ RODRIGUEZ 1954, p. 35.

⁷⁵ *Bologna* 1954, p. 36.

Trecento bolognese, curata da Roberto Longhi, che aveva avuto un buon riscontro critico ma pochi visitatori, la monografica su Reni segnò un successo incredibile al botteghino, con ben 67 mila ingressi che fecero propendere per un allungamento dell'esposizione fino all'8 novembre.⁷⁶ Accanto al successo di pubblico, è noto come nell'ambito degli studi la mostra abbia disintegrato la visione monolitica dell'artista imperniata sul concetto di ideale astratto e di una bellezza di stampo classicistico, che così poco era piaciuta al secolo precedente, e abbia finalmente inserito Guido Reni in una sostanziale prospettiva storica. Scrollandosi di dosso la definizione limitativa di "allievo dei Carracci", Reni uscì da quella mostra in tutta la complessità di una poetica le cui tappe così scandite rimangono sostanzialmente valide, pur con alcune risistemazioni successive, ancor oggi: ne furono rivalutati gli inizi e la sua parziale vicinanza alla maniera locale, e non solo alla pittura ludovichiana; il complesso dialogo con Caravaggio; gli ultimi anni e la sua pennellata più sciolta.⁷⁷

Quando tra il 1951 e il 1952 Gnudi decise di proporre una mostra su Reni, fra i maggiori oppositori vi era stato Francesco Arcangeli, che avrebbe preferito inaugurare prima una mostra sui Carracci; un parere condiviso da Longhi nella sua recensione pur positiva alla mostra apparsa su *L'Europeo*.⁷⁸ In realtà, Arcangeli era stato il primo, ben dieci anni prima nel 1942, a pensare a un'esposizione dedicata a Guido Reni per l'anniversario della sua morte, dopo la prolusione di Longhi sulla pittura bolognese (1934) e sulla scia degli studi che Otto Kurz aveva pubblicato sull'artista nel 1937, ma il progetto, nato in tempo di guerra, dovette attendere.⁷⁹ Lo studioso doveva avere avuto bene in mente, per primo, quanto una mostra su Reni avrebbe potuto agire a livello internazionale, e la portata che essa avrebbe avuto oltreoceano. Lo dimostra una poco nota recensione alla mostra bolognese pubblicata a sua firma sul *New York Times* il 12 settembre 1954 (**Fig. 28**)⁸⁰. In un passaggio fondamentale dell'articolo Arcangeli, mentre sponsorizza la mostra al pubblico americano, parla allo stesso tempo di «difficult undertaking»: egli afferma, senza mezzi termini, che gli Stati Uniti sono ancora vittima del pregiudizio estetico che aveva demonizzato Reni nel secolo precedente, e che non è possibile in America per evidenti ragioni materiali conoscere il vero Reni, perché i pur notevoli esemplari di pittura riferiti all'artista conservati nel museo di Sarasota in Texas non riescono a colmare la quasi totale assenza di sue opere nei musei del resto del continente americano. Il pubblico doveva ancora venire in Italia per apprezzarlo: «It is not possible to know Reni in the United States because the notable pictures lent by the Ringling Museum of Sarasota

⁷⁶ Perez Sanchez in EMILIANI, SCOLARO 2002, pp. 128-129.

⁷⁷ Sulla ricostruzione della figura di Reni nell'ambito della mostra del 1954 si veda BENATI 1999, pp. 22-33; FERRETTI 2019, pp. 177-195; Spoltore in DI MACCO, GINZBURG 2021, pp. 47-60; Morselli in DI MACCO, GINZBURG 2021, pp. 61-66.

⁷⁸ Spoltore in DI MACCO, GINZBURG 2021, pp. 48-49.

⁷⁹ LONGHI 1954.

⁸⁰ ARCANGELI 1954.

do not make up for Reni's almost total absence elsewhere in American museums».⁸¹ L'articolo ripercorre le tappe della carriera di Reni mettendo in evidenza i meriti della mostra, a proposito della ricostruzione di una personalità d'artista più completa, anche se lo studioso sceglie comunque di accompagnare il testo con la riproduzione delle immagini del *San Giovanni Battista* del Dulwich College di Londra, oggi datato al 1636-37 ma allora considerato opera dei primi anni Trenta, e del *Sant'Andrea Corsini* di Firenze, capolavoro del 1625-1630.⁸² Arcangeli scelse dunque di far circolare negli USA, forse per la prima volta, due dipinti considerati più alti capolavori della fase d'oro della pittura reniana, di sicuro apprezzamento estetico rispetto a opere di più difficile lettura, uno dei quali – il *San Giovanni Battista* – richiamava facilmente le opere giunte nei musei americani, accompagnandole con una biografia in pillole che gettava una prima luce sul pittore.

D'altro canto, le stesse scelte allestitivo strizzano l'occhio a un dialogo concreto con il pubblico americano. In Archiginnasio facevano bella mostra di sé alcuni dipinti provenienti da illustri collezioni statunitensi, che furono pubblicizzati come vero vanto dell'esposizione. Dalla corrispondenza inedita intercorsa fra Cesare Gnudi e alcuni protagonisti del mercato artistico americano, si può cogliere in effetti tutta la difficoltà di un dialogo che alla fine diede esito positivo grazie alla caparbia del direttore bolognese, ma che non ebbe un avvio facile. La richiesta di prestito partì, dopo alcune lettere di presentazione e la richiesta di fotografie, il 28 settembre 1953, quando Gnudi scrisse a Everett Austin, direttore del Ringling Museum di Sarasota, pubblicizzando la mostra che «dovrà avere importanza nazionale e internazionale» e chiedendo formalmente l'arrivo dei due quadri attribuiti a Reni di proprietà del museo, la *Salomè con la testa del Battista* e il *David con la testa di Golia*.⁸³ Gnudi era consapevole di non dover giustificare, dilungandosi troppo, il valore che poteva avere una monografica su Reni, a Austin, uno dei più attivi promotori della pittura del Barocco bolognese negli Stati Uniti. Come ricordato in precedenza (par. 2.2), Austin vantava un curriculum poggianti sulla migliore scuola americana di studi del Barocco: era stato assistente di Edward Forbes al Fogg Museum ad Harvard, e direttore del Wadsworth Atheneum in Hartford, dando vita al caposaldo della riscoperta del Barocco in America, la mostra del 1930, in occasione della quale si era rivolto a Ringling, conoscendo la qualità della collezione di Sarasota grazie a Forbes, per richiedere alcuni pezzi, che non furono poi prestati.⁸⁴ In qualità di direttore del Ringling dal 1946 al 1957, Austin incrementò le collezioni e divenne un privilegiato interlocutore delle istituzioni italiane. Il 30 ottobre Austin, mentre concedeva la *Salomè*, rifiutava categoricamente di prestare il *David*,

⁸¹ Ivi. Arcangeli si riferisce probabilmente al *David con la testa di Golia*, ancora conservato a Sarasota, allora considerato originale ma poi declassato da Pepper a copia o variante di un allievo. SUIDA 1949, p. 110; PEPPER 1988, p. 351.

⁸² PEPPER 1988, p. 256; LAPENTA, MORSELLI 2006, pp. 205-207.

⁸³ Archivio fotografico della Direzione generale Musei Emilia-Romagna, Ministero della Cultura, Fondo Biennali d'Arte Antica, Scatola 5, Guido Reni 1954, lettera di Cesare Gnudi a Everett Austin, 18 settembre 1953. App. doc. 2.8.

⁸⁴ Brilliant in *Buying Baroque* 2017, p. 23.

ritenuto di dimensioni troppo grandi per poter viaggiare in modo sicuro.⁸⁵ La risposta di Gnudi è un saggio di incredibile talento argomentativo, in cui lo studioso spiega l'importanza dell'opera americana per la mostra: «il comitato contava in modo del tutto particolare su quello stupendo dipinto, pressoché ignoto ed, invece, di singolare importanza e soprattutto di bellissima qualità».⁸⁶ L'insistenza di Gnudi si deve al fatto che il *David* era sconosciuto al pubblico italiano: come ricordato, rimase fino al 1928 in Inghilterra, quando fu comprato da Ringling ed era più noto al pubblico americano, che lo aveva visto alla *Golden Gate International Exposition* di San Francisco nel 1940.⁸⁷ Per rafforzare la necessità dell'opera, Gnudi spende due nomi di assoluto prestigio, uno italiano e un americano, che potessero agire su un doppio fronte: da un lato Roberto Longhi che, a suo dire, «aveva deciso di sostituire il ben più famoso dipinto dello stesso soggetto esposto al Louvre proprio con la versione posseduta da codesto museo, che avrebbe così costituito una inaspettata e autentica rivelazione di grande interesse estetico e critico»;⁸⁸ dall'altro lato, Wilhem Suida, curatore del catalogo dei dipinti del Ringling (1949), al quale Gnudi chiede di intercedere presso Austin, promettendo di far costruire una cassa su misura per trasportare il dipinto via mare, con doppio fondo, e offrendosi di sovvenzionare eventuali restauri. Suida doveva essere già stato coinvolto nell'organizzazione della mostra con un ruolo chiave nella mediazione fra l'Italia e gli Stati Uniti: a lui Gnudi aveva richiesto un elenco di dipinti e disegni di Reni nelle collezioni americane, e il prestito della *Giuditta* in collezione Kress.⁸⁹ La manovra, così descritta, incarna il carattere del tutto pionieristico di quella mostra: non solo riscoprire dipinti impolverati, ma affiancarvi la ricerca dell'inedito, identificabile con quanto si trovava allora negli Stati Uniti. Il *David* del Louvre, ancora oggi considerato l'originale, era in effetti più conosciuto in Europa, identificato con quello citato da Malvasia nella *Felsina Pittrice* come venduto a un certo “monsieur Criqui” e da allora rimasto sempre in Francia, passato nelle collezioni di Luigi XIV e pubblicato come opera del museo fin dal catalogo del 1852 e poi nuovamente in quello del 1926.⁹⁰ Che Longhi volesse sostituire l'esemplare del Louvre con quello meno noto di Sarasota significava attribuire ad un museo americano un ruolo fondamentale nella mostra bolognese, attraverso quella che voleva essere pubblicizzata come scoperta sensazionale di un'altra versione

⁸⁵ Archivio fotografico della Direzione generale Musei Emilia-Romagna, Ministero della Cultura, Fondo Biennali d'Arte Antica, Scatola 5, Guido Reni 1954, lettera di Austin a Gnudi, 30 ottobre 1953, App. doc. 2.9.

⁸⁶ Idem, Lettera di Gnudi a Austin, 16 dicembre 1953, App. doc. 2.10.

⁸⁷ L'evento celebrava il completamento dei due ponti di collegamento della città e fu accompagnato da una grande esposizione universale di arti decorative. Al Palace of Fine Arts fu organizzata un'immensa mostra d'arte, divisa in sezioni, di pittura, scultura, architettura e miniatura sia europea che americana. Il dipinto di Guido figura nella prima sezione, *European old master paintings*. Cfr. Heil in *Art* 1940, p. 13, n. 164.

⁸⁸ Archivio fotografico della Direzione generale Musei Emilia-Romagna, Ministero della Cultura, Fondo Biennali d'Arte Antica, Scatola 5, Guido Reni 1954, lettera di Gnudi a Austin, 16 dicembre 1953, App. doc. 2.10.

⁸⁹ Idem, lettera di Gnudi a Suida, 17 dicembre 1953, App. doc. 2.11.

⁹⁰ PEPPER 1988, pp. 23, 221-222, 258, 337, n. 19; CROPPER, PERICOLO 2019, I, p. 320.

autografa. La delicatezza del proposito scientifico longhiano e l'autorevolezza di Suida trovarono evidentemente terreno fertile in Austin, che autorizzò il prestito nel gennaio '54.⁹¹

I dipinti di Sarasota erano pronti a partire da New York alla fine di giugno '54 tramite l'agente Davies Turner, che lavorava per il comitato bolognese, ma sulla stessa nave dovevano essere imbarcate altre opere reniane che tardavano ad arrivare. Si tratta di due dipinti segnalati da Mahon, una *Santa Cecilia* e un *David e Abigail*, che Gnudi credeva essere ancora nelle mani del mercante newyorkese David Koetser, e che gli richiese il 15 maggio, ma che seppe essere passati nel frattempo nella collezione del magnate Walter P. Chrysler.⁹² Anche in questo caso, per poter ottenere un favore presso il collezionista, che non dava loro risposte, il direttore bolognese dovette avvalersi di un intermediario, in questo caso identificato in Robert Manning. Nella missiva del 28 giugno, Gnudi pregava Manning di intercedere presso Chrysler per ottenere il prestito dei due dipinti, affinché potessero salpare insieme ai dipinti di Sarasota.⁹³ L'insistenza di Gnudi era motivata anche in questo caso dalla possibilità di portare davanti al pubblico italiano un «quasi inedito», come ebbe a definire lui i quadri americani: la *Santa Cecilia* (oggi Pasadena, CA, Norton Simon Foundation), proveniente dalla collezione Sfondrato poi Borghese, era rimasta in Inghilterra fino al 1952, dove era stata attribuita a Domenichino, e solo in quell'anno Otto Kurz lo riconobbe come originale di Guido Reni, per essere poi venduta prima a Koetser poi a Chrysler. Anche il *David e Abigail* era apparso solo nel XVIII secolo a Londra privo di storia collezionistica, e ivi rimasto fino al 1950 quando giunse in America. Entrambi i quadri non erano mai stati esposti in Italia.⁹⁴

Allo stato attuale degli studi, nessuna delle due opere del Ringling è considerata autografa: la *Salomè*, uscita perdente dal confronto con l'esemplare acquistato nel 1957 dall'Art Institute di Chicago e tuttora in loco, identificato come il dipinto proveniente dalla collezione Colonna, è stato riattribuito a un allievo, probabilmente Giovanni Andrea Sirani.⁹⁵ Anche il *David* è stato riconsiderato come variante di studio, attribuibile forse a Francesco Gessi,⁹⁶ ma alla riesamina di Pepper nel 1984 tutte queste opere erano considerate originali, dopo esser state inserite nella monografia con catalogo ragionato a cura di Gian

⁹¹ Idem, lettera di Austin a Gnudi, 14 gennaio 1954. E risposta di Gnudi App. doc. 2.12, 2.13.

⁹² Idem, lettera di Gnudi a Koetser, 15 maggio 1954; lettera di Koetser a Gnudi, 12 giugno 1954. App. doc. 2.14.

⁹³ Archivio fotografico della Direzione generale Musei Emilia-Romagna, Ministero della Cultura, Fondo Biennali d'Arte Antica, Scatola 5, Guido Reni 1954, lettera di Gnudi a Manning. App. doc. 2.15.

⁹⁴ PEPPER 1988, p. 225, n. 23; p. 274, n. 128.

⁹⁵ Il quadro di Chicago è identificato come il dipinto citato da Malvasia nella collezione di Girolamo Colonna, dove è in effetti citato negli inventari a partire dal 1648 e fino al 1783. Non è noto quando i Colonna rivendettero il dipinto, ma nel 1851 Gustav Friedrich Waagen lo vedeva nella collezione di John Billingham, sesto conte di Darnley. Lo stesso Waagen conosceva anche l'esemplare di Sarasota, che lui registrò presso il secondo conte di Yarborough a Brocklesby (Lincolnshire), del quale non riusciva a cogliere la differenza qualitativa definendolo comunque "delicato nell'espressione". WAAGEN 1854, 3, p. 21 e 2, p. 87. Cfr. PEPPER 1988, p. 298; Pericolo in *Guido Reni* 2023, pp. 369-371.

⁹⁶ PEPPER 1988, p. 222.

Carlo Cavalli del 1955, corredata da una preziosa antologia critica delle fonti allora conosciute, immediata conseguenza di una mostra che aveva posto una particolare attenzione al documento.⁹⁷

Non è dato sapere se Arcangeli, che nella sua recensione richiamava il pubblico americano a vedere i quadri italiani, avesse avuto occhio per quelle problematiche relative ai due quadri statunitensi per riconoscere il “vero” Reni. Ma più che questo aspetto, conta rilevare come, alla metà del secolo, i grandi collezionisti americani erano avvicinabili solo attraverso Suida e Manning: erano loro il punto di riferimento negli Stati Uniti per il collezionismo di pittura barocca, loro era la parola insindacabile per il favore di un prestito, a loro i *great collectors* si affidavano ancora per la diplomazia con l’Italia.⁹⁸ Nel ’54 Gnudi, entusiasta di questi prestiti, soprattutto del *David*, un «quasi inedito», promise ad Austin ogni accorgimento nei confronti delle due opere e la garanzia che entrambe avrebbero avuto nell’allestimento «quel risalto che la loro importanza storica ed artistica merita».⁹⁹ Non è dunque stata una scelta casuale né di comodo quella di esporre il *David* di Sarasota in un contesto separato dall’infilata dei dipinti nei corridoi dell’Archiginnasio, ma fra i pochissimi che figurano accanto ai disegni nella sala dello Stabat Mater (**Fig. 29**). Secondo quanto ricostruito di recente sull’esposizione, sappiamo infatti che i dipinti vennero applicati privi di cornice su dei pannelli chiari appesi alle pareti dell’edificio, legati tra di loro tramite delle cerniere, che facevano apparire i dipinti come disposti sulle pagine di un libro rilegato, dando vita a una simbolica suggestione che li collegava al luogo in cui erano esposti, una biblioteca. Allo stesso tempo, appendendo i dipinti senza cornice su un supporto chiaro, l’effetto era simile a quello dei *passepertout* usati di solito per esporre i disegni:¹⁰⁰ questa scelta faceva risaltare i contrasti e confronti stilistici fra un quadro e l’altro, e contemporaneamente richiamava il progetto di allestimento dei disegni nella sala dello Stabat Mater. La collocazione del *David* in mezzo ai disegni dava al dipinto il giusto risalto, poiché il dipinto spiccava come raro brano di colore in mezzo ai fogli bianchi.

Per tornare ai disegni, ne furono esposti trenta, accompagnati da dieci stampe:¹⁰¹ qui il gruppo di architetti, di cui facevano parte, oltre Leone Pancaldi, anche Mariano Mazzocco e Guido Zucchini, pensa a una struttura autoportante, che non si appoggiasse agli apparati decorativi (**Fig. 30**). La struttura sosteneva pannellature e teche per esporre i disegni, illuminati con luce uniformemente diffusa, dando vita a un contenitore per i disegni del tutto autonomo e indipendente da ciò che lo circonda (gli affreschi del palazzo), una sorta di scatola nella scatola decorativa. Attorno, sono state montate le riproduzioni

⁹⁷ CAVALLI 1955, p. 79, n. 65; pp. 81-82, n. 70; pp. 57, 88-89, n. 11 e n. 84.

⁹⁸ Sul ruolo di Suida e sul suo collezionismo si rimanda allo studio di Ilaria Serati, <https://www.fondazione1563.it/progetti/wilhelm-suida-1877-1959-e-la-fortuna-del-barocco-negli-stati-uniti/>.

⁹⁹ Idem, lettera di Cesare Gnudi a Everett Austin, 3 febbraio 1954. App. doc. 2.13.

¹⁰⁰ Spoltore in DI MACCO, GINZBURG 2021, pp. 155-156.

¹⁰¹ Nel catalogo della mostra c’è solo un elenco, con la provenienza e la riproduzione fotografica, senza ulteriori commenti. *Mostra di Guido Reni* 1954, pp. 135-137.

fotografiche degli affreschi romani, e in fondo, il *David* di Sarasota. Dal documento di preventivo ritrovato in archivio, si apprende che in effetti per i disegni si utilizzarono cartoncini *passepapout*, ma soprattutto che la struttura a bacheca, lunga 24 metri, non ebbe nessun costo di realizzazione perché fu riutilizzata quella allestita per la «mostra di Leonardo»: per chi scrive, quest'ultima si dovrebbe identificare nella *Mostra di disegni, manoscritti e documenti* di Leonardo da Vinci allestita presso la Biblioteca Medicea Laurenziana, in occasione delle celebrazioni del quinto centenario della nascita dell'artista nel 1952.¹⁰² La struttura autoportante doveva rispondere perfettamente all'esigenza di esporre dei disegni al centro di una stanza in un luogo artisticamente molto connotato, senza utilizzare le pareti, come era avvenuto alla Biblioteca Laurenziana. Si tratta comunque di una scelta strategica e non solo dettata da comuni esigenze pratiche: sul piano funzionale, infatti, il riuso dei pannelli della mostra di Leonardo permetteva di esporre una grande quantità di opere grafiche tutte dello stesso artista, con un intento prettamente, e per la prima volta, monografico. Ma il parallelo visivo con la mostra della Biblioteca Laurenziana aveva anche un notevole portato simbolico: la scelta della struttura richiamava alla mente, con un riferimento visivo diretto, l'ultima mostra grafica di successo allestita in Italia, incentrata sul grande disegnatore acclamato della pittura moderna. Come Leonardo, l'intenzione era dunque mostrare Guido Reni, agli occhi di pubblico e di critica, come maestro del disegno italiano. Per questo i disegni esposti non sempre sono collegati ai dipinti presenti in mostra: lo scopo era raccontare la genesi e lo sviluppo delle idee di Reni disegnatore. D'altronde il ruolo dell'allestimento di Leone Pancaldi, che inaugura la sua brillante carriera museografica proprio con la mostra del 1954, è già stato ben valorizzato dagli studi recenti, che ne hanno evidenziato una funzione al servizio dell'attività degli studiosi e degli indirizzi critici:¹⁰³ senza concedersi nessuna licenza Pancaldi, che unì il mestiere dell'architetto a quello dello storico, si concentrò sulla valorizzazione dell'oggetto e, nel caso specifico dei disegni, volle esaltare la loro dimensione comparativa e la loro capacità narrativa. La struttura scelta, oltre a una funzione simbolica, rispondeva a criteri espositivi moderni di sobrietà e razionalità, dove si favoriva il confronto e il paragone fra i fogli.

Se questa monografica dei disegni appare a prima vista come una conquista inattesa, bisogna invece notare che il processo di rivalutazione della grafica di Reni, a Bologna, era già stata avviata almeno da un decennio, quando la stessa *équipe* delle biennali, Gnudi, Longhi, Arcangeli e Cavalli, aveva dato vita a uno specifico progetto sulla scuola di disegno locale. Nel 1947 era stata inaugurata nella Pinacoteca di Bologna la *Mostra di disegni del Seicento bolognese*, che probabilmente deve classificarsi la prima esposizione di grafica bolognese del periodo barocco (**Fig. 31**). L'evento fu sostenuto economicamente dal gruppo di

¹⁰² Archivio fotografico della Direzione generale Musei Emilia-Romagna, Ministero della Cultura, Fondo Biennali d'Arte Antica, Scatola 6, Preventivo di spesa per l'allestimento da effettuarsi nel palazzo dell'Archiginnasio – piano superiore. Vedi App. doc. 2.16.

¹⁰³ Per un inquadramento del lavoro di Pancaldi e la sua attività nella museografia del dopoguerra, a contatto con Albini e Scarpa, si rimanda a COVA 2008, pp. 173-182.

intellettuali antifascisti “Antonio Labriola” e fu organizzato all’interno di due sale della Soprintendenza alle Gallerie, che erano state appositamente sistemate nel 1939 per esporre il patrimonio di disegni e stampe della Pinacoteca Nazionale, obiettivo che non era stato raggiunto per l’arrivo della guerra. Nel 1947 si decise così di riprendere il tema del disegno e di organizzare un’esposizione temporanea, con centosettanta fogli che raccontano la storia della grafica bolognese dai Carracci a Carlo Cignani, con opere provenienti dagli Uffizi, dalle Gallerie di Modena, dalla Pinacoteca di Cento. Per la prima volta si assiste infatti a una mostra che racconta l’evoluzione stilistica dei maestri del Barocco a Bologna attraverso il disegno, mettendo in campo il concetto, che era ancora da approfondire, di scuola:

nell’ordinare questa mostra di disegni del Seicento bolognese, è stata nostra preoccupazione che fossero degnamente rappresentate soprattutto le massime figure di questa *scuola*, e in particolare quegli artisti per i quali la produzione grafica fu così importante da costituire un elemento fondamentale e integrante per la comprensione della loro personalità¹⁰⁴

facendo riferimento in particolare ad Annibale, a Guercino e a Guido. Se infatti Gnudi è consapevole che Guercino fosse «il più diffuso e il più noto disegnatore» fra i bolognesi del Seicento, in riferimento alla grande quantità di fogli circolanti nelle collezioni dei gabinetti museali, è Reni a portare il titolo di «più grande artista del Seicento bolognese», colui che «manifesta le sue doti più alte e più pure nel disegno»,¹⁰⁵ perché è nel mezzo grafico che il pittore riesce a essere più sciolto e meno imbrigliato dai canoni della sua poetica. Di Guido non viene messa in evidenza tanto la natura prolifica come disegnatore, attribuita più a Guercino e ad Annibale, dei quali sono presenti rispettivamente ventisei e ventiquattro fogli in mostra, quanto l’estrema qualità del tratto. Gnudi esalta al massimo le doti grafiche del pittore rispetto a quelle dei suoi comprimari:

Rifuggendo dalla densità di chiaroscuro dei Carracci, di Faccini, del Cavedoni, il tratto di Guido avvolge la figura di una luce diffusa e discreta, velata solo da leggere penombre; e nella luce indistinta si librano i classici ritmi tracciati dalla sua penna sottile.¹⁰⁶

Fra i quattordici disegni attribuiti a Reni, provenienti dal Gabinetto della Pinacoteca di Bologna, dagli Uffizi e dalla raccolta di Antonio Certani, spiccano la *Figura femminile inginocchiata* e lo *Studio per un angelo violinista* che erano già stati esposti alla mostra dei disegni italiani a Firenze nel 1922 (Uffizi, n. 1584 F e n. 1429 F) (**Fig. 18**). Finalmente il numero dei fogli reniani esposti al pubblico si amplia e inizia ad assumere le vesti di un piccolo catalogo. La mostra si giovava sicuramente dell’operato virtuoso di Enrico Mauceri, arrivato nel 1929 dalla Sicilia in qualità di direttore della Pinacoteca Nazionale prendendo il posto di

¹⁰⁴ Gnudi in *Mostra di disegni* 1947, p. 4.

¹⁰⁵ Gnudi in *Mostra di disegni* 1947, p. 5.

¹⁰⁶ Gnudi in *Mostra di disegni* 1947, p. 5.

Francesco Malaguzzi Valeri, che si distinse per un particolare lavoro di riordino delle raccolte museali. Proseguendo la sua naturale inclinazione nei confronti dell'arte barocca, lo studioso dedicò molti studi al commento di opere del Seicento bolognese, si prodigò per stendere un catalogo critico dei dipinti della Pinacoteca e per riordinare il Gabinetto dei Disegni.¹⁰⁷ È in questa circostanza che, grazie ai restauri, attribuisce una *Testa di vecchia* a Guido Reni, opera fino allora non inventariata e lasciata abbandonata nei depositi; e ritrova lo *Studio di arcangeli per la cattedrale di Ravenna*, preparatorio per gli affreschi della cappella di Pietro Aldobrandini decorata da Reni e allievi nel 1615-1617, riconosciuto e collegato alle decorazioni grazie al restauro della volta ravennate da parte del suo mentore Corrado Ricci (1930).¹⁰⁸ Il disegno è una delle novità della mostra, che finalmente poteva esibire un pezzo del museo locale appena riordinato, ma soprattutto è una delle prime, rare occasioni in cui la pittura e il disegno sostanziano, con lo stesso grado di valenza tecnica, una tappa del percorso reniano (**Fig. 32**).¹⁰⁹ Come già notava Marzia Faietti, dietro il “triumvirato” che curò la mostra si intuiva il ruolo del collezionismo privato di Antonio Certani.¹¹⁰ Compositore e collezionista di fogli barocchi, con un profilo di collezionista non dissimile da Giovanni Piancastelli (cap. 1.2), di cui acquistò numerosi fogli, e da quello di Janos Scholz negli anni Cinquanta a New York (si veda più avanti, cap. 3.1), di cui era amico, Certani prestò ben 61 fogli su 170 alla mostra del 1947, non tutti poi rivelatisi autografi. Nel caso di Reni, di cui apparivano tre disegni, il più degno di interesse fu certamente quello con *Studi per Seneca svenato* (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, **Fig. 33**), connessi all'opera scultorea di analogo soggetto allora ancora ignota, testimoniata da Malvasia (di cui il catalogo riporta il riferimento alla *Felsina Pittrice*), un foglio che già dal 1942 Otto Kurz assegnava a un allievo che si esercitava su più angolazioni in atelier sul modello della scultura reniana, che lui aveva riconosciuto in quel momento in un bronzo al Museo Archeologico di Madrid.¹¹¹

Il 1947 era stato un anno importante per gli studi sul disegno, ma allo stesso tempo aveva mostrato tutte le lacune di cui soffrivano gli studi sull'argomento: era apparso il primo manuale in proposito firmato da Luigi Grassi (Roma 1947), concepito non tanto come un'analisi del mezzo tecnico, ma come un riassunto della definizione del disegno da parte di artisti, biografi e critici, da Plinio a Berenson,

¹⁰⁷ Cfr. CIANCABILLA 2007, pp. 217-228, che restituisce un profilo dell'attività bolognese di Mauceri.

¹⁰⁸ Il disegno è pubblicato in MAUCERI 1933, 257-264, in part. p. 258; sugli affreschi RICCI 1930.

¹⁰⁹ *Mostra di disegni bolognesi* 1947, p. 11, n. 76; JOHNSTON 1974, pp. 125-126; BIRKE 1981, p. 112, n. 75; BOHN 2008, p. 41, n. 30.

¹¹⁰ Noto musicista bolognese, violoncellista e compositore, aveva messo insieme dagli anni Venti una notevole raccolta di disegni nella sua casa di via Castiglione, che aprì ai visitatori eruditi ma soprattutto prestò, a favore di pubblico, per le migliori mostre locali, a partire dalla Mostra del Settecento bolognese curata da Guido Zucchini con la consulenza di Longhi (1935). La raccolta, dopo alcune vicende, viene acquistata da Vittorio Cini per la propria fondazione nella laguna veneziana. Cfr. per un profilo del collezionista e la formazione della raccolta, MAZZA 2007, pp. 27-40.

¹¹¹ *Mostra di disegni* 1947, p. 11, n. 67; sul busto KURZ 1942, pp. 222-226; come copia fu esposto già alla mostra del '54, *Mostra di Guido reni* 1954, p. 136, n. 29. L'originale scultoreo, di cui esistono più versioni, non è ancora stato individuato, si veda BACCHI 2004, pp. 51-53, 166, con bibliografia.

corredato da un catalogo di fogli conservati alla Galleria Nazionale di Roma (Corsiniana). Di Guido Reni viene pubblicato solo uno *Studio di teste* considerato vicino ad altri fogli pubblicati da Max Von Bohen, ritenuti, come già ricordato, in seguito spurii. Esso conferma come, per la *connoisseurship* della grafica reniana, giunti quasi alla metà del secolo, l'unico riferimento fosse ancora lo studio, rivelatosi non troppo affidabile, del 1910: la sua grafica viene accostata ai modi di Guercino, dalla quale, come oggi noto, si discosta enormemente, e ne viene lodata «la spontanea energia» rispetto ai «dipinti levigati».¹¹²

Ecco perché deve essere considerata una risposta concreta degli studi quella che fiorì attorno all'esposizione dei disegni di Guido sia nel '47 che nel '54, che registra l'avvio di un vero dialogo italoamericano. Sintomatica è la richiesta che Elizabeth Ellsworth Ten Eyck Gardner, junior research fellow del Metropolitan Museum di New York, rivolge a Federico Zeri nel dicembre del '54, domandando una copia del catalogo della mostra bolognese.¹¹³ In quell'anno compariva, su «Paragone», un contributo di Micheal Jaffè su alcuni fogli a gessetto, e in parallelo un articolo di Raffaello Causa su «The Art Quarterly», il periodico che a partire dal 1938 venne pubblicato a cura del Detroit Institute of Arts,¹¹⁴ che rifletteva in maniera intelligente sullo statuto del disegno reniano, chiedendosi il motivo di una così scarsa conoscenza, a quell'altezza cronologica, di nuclei di disegni dell'artista, che non era da imputare, secondo lui, allo scarso interesse dei collezionisti, quanto al fatto che Reni stesso non concepiva il disegno come prova autonoma, ma sempre come mezzo subordinato all'opera dipinta.¹¹⁵ Aveva il titolo assai rivelatorio di *Unpublished drawings*: esattamente come il «quasi inedito» della lettera di Gnudi relativa al *David* di Sarasota, il gusto per l'arte di Reni era rivolto, in quel momento, alla ricerca dell'inedito, del capolavoro sconosciuto, che avrebbe arricchito il catalogo di un artista che meritava la riscoperta.

Uno dei meriti più concreti della mostra del '54 fu riproporre alla riflessione critica il nodo fondamentale dei rapporti fra Guido e Caravaggio. Nonostante alla mostra fosse assente la *Crocifissione di San Pietro* già alle Tre Fontane (Roma, Pinacoteca Vaticana), l'esposizione dei suoi primi lavori risveglia il dibattito sul confronto fra naturalismo e classicismo, e di conseguenza la riflessione fondamentale sul processo creativo che portava alla costruzione del dipinto in dialogo con i suoi contemporanei. Dopo la recente stroncatura di Guido Giongo nel 1953, che aveva addirittura affermato che non esisteva una relazione tra Reni giovane e Caravaggio, Luigi Grassi prendeva spunto dalla mostra per tornare invece

¹¹² GRASSI 1947, pp. 140-141, n. 63.

¹¹³ «I lavori in vista della mostra sulla pittura olandese la hanno distolta dal rispondere alle sue lettere: invia una copia del relativo catalogo (Dutch Painting 1954) chiedendogli in cambio quello dell'esposizione su Guido Reni (Mostra di Guido Reni 1954) presso il palazzo dell'Archiginnasio di Bologna», pubblicata da BACCHI, MATTEDI 2022, p. 177, n. 65, 2 dicembre 1954. Il volume raccoglie tutto il fitto carteggio che Zeri intrattenne con i curatori della sezione di pittura italiana del museo a partire dal 1948, che porterà dal 1957 al 1960 ad affidare allo studioso il catalogo Italian Paintings del Metropolitan.

¹¹⁴ JAFFÈ 1954, pp. 3-6; CAUSA 1955, pp. 53-61.

¹¹⁵ A questa ipotesi si è poi sostituita quella più recente, e poggiante su basi storiografiche, che dimostra che la perdita di molti fogli di Reni, preparatori o meno ai dipinti, è dovuta al fatto che essi continuarono ad essere riutilizzati dagli allievi con un uso molto intenso. Cfr. BOHN 2008.

sul problema del metodo pittorico di Guido e sul concetto di “classico”, e per dimostrare la riflessione di natura formale che Reni fa sull’opera di Caravaggio, Grassi pubblicava un disegno, ritenuto preparatorio per la testa di San Pietro (Roma, Calcografia Nazionale).¹¹⁶ Lo studioso intendeva mostrare il dialogo fra i due artisti e come, nel disegno, il tratto dell’artista non può essere definito “naturalista” nello stesso senso in cui lo si intende per Caravaggio: è nella grafica, prima che nella pittura, che l’artista mostra «un naturalismo dei particolari, da risolvere entro l’insieme dettato da principio di una imitazione ideale», stendendo, forse ancora mediante una scelta lessicale ancora incerta e che sarebbe stata forse meglio modulata negli anni avvenire, il paradigma interpretativo che permette la comprensione dell’arte reniana a confronto con il Merisi.¹¹⁷ L’anno dopo veniva presentato un foglio, conservato a Milano in collezione privata, una *Testa di donna urlante* associato da Lamberto Vitali alla *Strage degli innocenti*, ma che a posteriori è stato dimostrato non aver a che fare con la penna di Reni.¹¹⁸

Questi eventi avranno notevole risonanza negli Stati Uniti. Un ottimo riflesso di quello che era la conoscenza e l’interesse del pubblico e l’apprezzamento dei collezionisti per la grafica bolognese fino a prima della guerra è la Golden Gate International Exposition di San Francisco del 1940, un’immensa esposizione universale dove le arti figurative andarono in mostra al Palace of Fine Arts in cui, si è visto, figurava il *David con la testa di Golia* del Ringling. Nella sezione di *Old Master Drawings*, dove Annemarie Henle curò una selezione dei disegni migliori provenienti da musei e collezioni private di tutto lo stato, nessun pittore bolognese né emiliano, con l’eccezione di Parmigianino, compariva¹¹⁹. Esemplare è il caso di esclusione del bellissimo *Studio per la Madonna Tanari*, confluito poco prima al Fitzwilliam Museum di Cambridge (inv. 2046) grazie alla donazione della notevole collezione grafica privata di Charles Shannon (1863-1937), pittore e incisore, che rimase totalmente ignorato fino al dopoguerra e alla pubblicazione del catalogo dei disegni inglesi di Windsor (1955), dove compare un altro studio simile connesso al dipinto (perduto e noto attraverso una copia di Mauro Gandolfi). Il foglio americano fu messo in seguito in connessione al dipinto da Jaffè (1958), confermato poi dalla Johnston nel 1974.¹²⁰

¹¹⁶ GRASSI 1956, pp. 13-20.

¹¹⁷ GRASSI 1956, p. 19.

¹¹⁸ VITALI 1957, p. 271; JOHNSTON 1974, p. 345.

¹¹⁹ *Art* 1940, pp. 91-99.

¹²⁰ KURZ 1955, n. 344, p. 61; JOHNSTON 1974, K 148 bis; BIRKE 1981, pp. 146-146.

3. “Bolognese Painter”: i disegni di Guido Reni in mostra (1957-1979)

Dopo la fine della Seconda guerra mondiale, i rapporti fra l'Italia e l'America si erano in parte incrinati. Il sostegno al fascismo e l'esito disastroso del conflitto a fianco della Germania nazista aveva provocato negli Stati Uniti una chiusura anche a livello culturale nei confronti dello stato italiano: lo dimostra l'esplícita esclusione dell'Italia dalla Conferenza delle Nazioni Unite tenutasi a San Francisco nell'aprile 1945. Negli anni successivi alla fine della guerra, soprattutto a partire dal suo ingresso nell'UNESCO nel 1947, le istituzioni italiane e alcune organizzazioni si adoperarono perciò per una riabilitazione della cultura italiana negli Stati Uniti, cercando di risollevare l'Italia anche a livello internazionale.¹ Con il Piano Marshall, esteso a molti paesi del vecchio continente, l'America entrava in un periodo di accompagnamento e aiuto alla costruzione di una nuova società che doveva lasciarsi alle spalle il passato fascista e guardare al futuro.² La legittimazione dell'Italia oltreoceano passò soprattutto per le vie culturali, sfruttando da un lato l'immagine positiva e seducente che della Nazione consegnava il cinema neorealista, dall'altro cercando di esportare dall'Italia la cultura locale come mezzo di promozione del Paese. Negli Stati Uniti, la collaborazione con gli istituti italiani fu più lenta rispetto a quella istaurata con altri paesi (ad esempio l'America Latina), a causa della lista nera in cui molti organi italiani erano caduti per via delle loro attività antiamericane, e un dialogo concreto cominciò a esserci solo dalla metà degli anni Cinquanta.³ Già nel 1949 Giulio Carlo Argan, ispettore presso la Direzione Generale Antichità e Belle Arti, in occasione, o forse a seguito, di una riunione del comitato italiano dell'ICOM, auspicava una trasformazione della cultura artistica che potesse dare vita anche a una nuova stagione museografica, in uno scritto che diventerà poi una circolare diffusa in tutti i musei.⁴ Nel ricco ventaglio di proposte per favorire la didattica museale, Argan suggerisce anche di nominare la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma come sede di quel centro direttivo auspicato dallo studioso con il compito di realizzare mostre-tipo e circolanti nei musei, coordinare e promuovere le attività espositive dei vari istituti, tenere i rapporti con i musei stranieri, ICOM e Unesco.⁵ Lo studioso è consapevole che l'Italia può uscire dalla sua condizione di inferiorità solo costruendo rapporti internazionali fra i musei, inserendosi in quell' «educational work of

¹ Grazie a una diffusa opera di diplomazia culturale, l'Italia mirò a recuperare credito agli occhi dell'opinione pubblica allontanando il ricordo del fascismo e dando una nuova immagine di Stato democratico, attraverso le azioni della direzione generale per le relazioni culturali del ministero degli esteri italiano, accordi di collaborazione con altri paesi, e la partecipazione ai lavori dell'Unesco.

² Su questo tema esiste una larga bibliografia, rimando in particolare, per l'Italia, a SEGRETO 1996, pp. 273-316; PRETELLI 2005, pp. 509-552.

³ Si veda a proposito la recente tesi di dottorato di A. Spanu, *Il rilancio culturale dell'Italia nel mondo dopo la Seconda guerra mondiale: la reinvenzione di un'immagine (1945-1960)*, Pisa, Università di Pisa, a.a. 2013.

⁴ Circolare del 15 marzo 1949, in ACS, M.P.I., AA.BB.AA., III divisione, b. 33, in LERDA 2023, pp. 100-109. <https://doi.org/10.36253/opus-14844>.

⁵ IDEM, p. 102.

museums» che costituisce «la direttiva principale dei musei stranieri» facendo riferimento a Francia, Inghilterra e Stati Uniti.⁶ Significativa è la richiesta di Argan a un delegato italiano dell'UNESCO di promuovere le iniziative italiane e di cercare una rete con i musei stranieri.⁷ L'onda lunga delle intuizioni di Argan arriva in America: il discorso dell'ispettore viene pubblicato su «Museum» nel 1950,⁸ nello stesso anno in cui l'Italia ospitava il Giubileo, attirava una grande quantità di turisti stranieri e si poteva presentare come una vetrina della ricostruzione postbellica. Sempre nel '50, l'Italia ospitava la conferenza generale dell'Unesco, dando prova di poter accogliere molti studiosi e intellettuali ponendosi nuovamente sul palcoscenico culturale mondiale. L'idea del Centro funzionale per la didattica dei musei alla GAM, pensata da Argan, viene segnalata anche da Grace Morley, direttrice del Museo d'Arte di San Francisco, ed è menzionata da Elodie Courter Osborn nel suo *Manual of Travelling Exhibitions*, il primo manuale sulle mostre circolanti, pubblicato a Parigi nel 1953.⁹

Deve probabilmente leggersi in questa ottica la nascita dello Smithsonian Travelling Exhibition Service, agenzia di servizi fondata nel 1952 dalla National Collection of Fine Arts di Washington, museo gestito dallo Smithsonian Institution, grazie ai finanziamenti del Dipartimento di Stato e alcuni fondi privati. Lo Smithsonian Institution, oggi il maggior complesso di musei e centri di ricerca degli Stati Uniti e del mondo, era nato come organismo sostenuto e approvato dal Senato fin dal 1846 con l'iniziale intento di creare un centro per lo studio e la trasmissione della conoscenza e la creazione di un museo nazionale di Scienze Naturali in America e una galleria d'arte che contenesse tutti i beni di proprietà degli Stati Uniti, oggi noto con il nome di Smithsonian American Art Museum e National Portrait Gallery.¹⁰ L'organismo doveva aver compreso bene le nuove potenzialità rappresentate dalle mostre grafiche, che comportavano spostamenti meno onerosi delle opere, la possibilità di avere una grande quantità di materiale a visione del pubblico e, non ultimo, percepiva l'aggiornamento scientifico sul mezzo grafico permesso dalle mostre pionieristiche di Janos Scholz, di cui si dirà tra poco. La società aveva infatti

⁶ Lettera di Argan a un rappresentante dell'UNESCO, 19 settembre 1949, in ACS, M.P.I., AA.BB.AA., III divisione, b. 337, in LERDA 2023, p. 103.

⁷ Lettera di Argan a un rappresentante dell'UNESCO, 19 settembre 1949, in ACS, M.P.I., AA.BB.AA., III divisione, b. 337, in LERDA 2023, p. 104.

⁸ ARGAN 1950, pp. 286-291; ARGAN 1952, pp. 156-164.

⁹ Il documento, di fondamentale importanza, fu voluto dall'UNESCO per favorire lo scambio, su territori nazionali e internazionali, fra musei e centri collezionistici e allargare il bacino di pubblico creando un vero network per cui i materiali artistici potessero arrivare anche in località molto diverse e distanti fra loro, con l'obiettivo di una più larga funzione educativa e didattica del museo. Gli Stati Uniti, viste le larghe distanze, si presentavano come un terreno ideale per queste sperimentazioni: per questo fu scelta l'americana Osborn, alla guida del Circulating Exhibitions Department del MOMA di New York per molti anni. Il documento contiene una serie di regole pratiche per la circolazione di dipinti, sculture, disegni e arredi: la prima edizione del 1953 sarà poi aggiornata nel documento presentato dall'UNESCO *Temporary and Travelling Exhibitions 1963*.

¹⁰ La maggior parte dei musei affiliati si trovano a Washington, ma molti altri sono nella costa orientale. Al primo edificio che ospitava le collezioni, chiamato "The Castle", fu affiancato prima l'Art and Industries Building (1881) e poi il National Museum of Natural History (1911), ma la maggior campagna di espansione avvenne tra il 1964 e il 1968 quando furono costruiti la National Portrait Gallery e l'American Art Museum. Cfr. HANSON 2004, pp. 34-57; FINK 2007.

inaugurato la sua attività proprio con una mostra di *French Drawings* in prestito dal Département des arts graphiques del Louvre (1953). Con questa esposizione lo Smithsonian inaugurava un progetto di *circulating exhibitions*, mostre itineranti appositamente pensate con un allestimento semplice e pratico che potesse essere trasferito velocemente da una sede all'altra in pochi giorni.

Il manuale della Osborn forniva anche regole molto precise sull'allestimento e il trasporto di tutte le tipologie di opere d'arte, che nelle *travelling exhibitions* successive vengono severamente osservate. Per quanto riguarda la categoria dei lavori su carta (in cui rientravano disegni, acquerelli, stampe e fotografie), la maggior parte di essi si doveva presentare, da quel momento in poi, incorniciato, ma le cornici dovevano essere molto semplici, in legno e il più piatte possibile. Le opere grafiche, diversamente da quanto accaduto in Italia negli ultimi anni, devono essere appese alle pareti esattamente come le opere di pittura. Se, invece, si sceglieva di presentare il disegno privo di cornice, doveva essere fissato ad un supporto di cartone tramite piccole linguette in carta di riso, e doveva essere protetto con uno strato di cellulosa da attaccare direttamente al cartone, come mostra l'illustrazione relativa (**Fig. 34**).¹¹ Uno dei primi, pionieristici risultati di questo dibattito fu la mostra *Italian drawings* del 1960, che esportò dall'Italia 154 disegni di scuola italiana dal XIV al XIX secolo, curata da Giulia Sinibaldi, allora direttrice del Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi: la mostra fu intesa fin da subito come *circulating exhibition* e dalla National Gallery di Washington, dove inaugurò, passò all'Art Institute di Chicago, al Museum of Fine Arts di Boston, e al MET di New York. Questi musei, che non godevano di una tradizione di mostre grafiche illustri, videro il successo della mostra e dell'esposizione a muro di fogli (**Fig. 35**) fra cui l'ormai celebre *Studio di figura inginocchiata* di Guido Reni.¹² Il concept dietro l'esposizione fu spiegato assai bene da Walter Vitzthum nella sua recensione sul «Burlington Magazine», quando definì l'approccio della Sinibaldi «unorthodox» (poco ortodosso) nella selezione dei disegni, che apre a un nuovo modo di leggere la grafica in America, accostando lo stesso numero di disegni di grandi maestri universalmente noti, come Leonardo e Raffaello, alla massiccia produzione di grandi disegnatori dell'epoca moderna, per garantire un filo ininterrotto di continuità storica e permettere di leggere l'evoluzione del disegno. Il percorso critico verso la rivalutazione di nuovi artisti disegnatori era stato influenzato ancora una volta da un pensiero interpretativo tracciato nel solco europeo, specificamente italiano:

instead of isolating the highest moments of Italy's graphic achievement, instead of concentrating on the narrow range of superlative quality, a far broader view is taken and an attempt is made to present a nearly unaccentuated view of 400 years of draughtmanship where Federico Zuccari is seen to occupy as much space as Raphael and where Leonardo is allotted the same number of drawings of Giuseppino Galliari¹³.

¹¹ OSBORN 1953, pp. 19-22.

¹² *Italian drawings* 1960, n. 98.

¹³ VITZTHUM 1960, pp. 351-352.

3.1. *Drawings from Bologna*: una mostra didattica di Janos Scholz (1957)

L'onda lunga delle manifestazioni bolognesi del 1954, con l'importante premessa del 1947, arriva fino agli Stati Uniti. Guido Reni è, come lo definì Arcangeli sul *New York Times*, «Bolognese Painter», e ha acquisito il volto di un maestro del barocco, ma soprattutto egli godeva, negli studi, di una prima ricostruzione di un contesto storico e artistico più specifico nella Bologna del Seicento che la mostra ha saputo ricucire attorno alla sua personalità d'artista. La sua opera vive finalmente all'interno di un filo cronologico, lo stesso filo che aveva riscoperto il concetto concreto, evolutivo e regionalistico di *scuola*. L'immagine della scuola bolognese di pittura del Seicento è ciò che di più significativo condiziona gli studi e le mostre allestite negli Stati Uniti negli anni seguenti. La nuova impostazione metodologica degli studi americani si riverbera in maniera significativa sulle scelte dei collezionisti privati, sulla tipologia delle esposizioni temporanee e, in particolare, sulla storia collezionistica del disegno reniano. In parallelo alla riscoperta delle altre scuole regionali di pittura in Italia, in particolare quella veneta e fiorentina, la riscoperta del Barocco in America risentì di un cambiamento nella progettazione delle mostre temporanee, che sempre meno si prestavano a essere un contenitore generico di «Italian paintings and drawings» ma iniziano a concentrare i loro sforzi sulle singole scuole, o su singoli artisti. Inizia così la più fervida stagione di riscoperta della grafica bolognese del Seicento, e con essa, quella di Guido.

Principale protagonista di questa fase è il musicista e collezionista ungherese Janos Scholz (1903-1993). In bilico tra musica e arti visive, la personalità di Janos Scholz, che animò la vita culturale del secondo Novecento newyorkese, si costruì tutta nell'intreccio costante fra queste due grandi passioni. Violoncellista, studioso, collezionista di disegni e *connoisseur*, Scholz incarnò nel mondo moderno la figura del collezionista erudito, che mescola i suoi interessi artistici e le diverse discipline che padroneggia per costruirsi un'identità ben definita di appassionato d'arte. Sua grande passione fu la musica barocca, un periodo che esercitava un richiamo continuo sui disegni da lui raccolti, moltissimi dei quali risalenti al XVII secolo. In un'unica stanza, il suo studio, Scholz si raccoglieva per suonare il violoncello e studiare i suoi disegni (**Fig. 36**). Janos Scholz nasce nel 1903 a Sopron, nell'Ungheria occidentale: il padre, come i membri delle quattro generazioni precedenti, era un violoncellista. Avviato allo studio delle discipline musicali, Janos si laureò presso la Franz Listz Academy di Budapest e iniziò la sua carriera con la Budapest Symphony Orchestra. Arrivò in America per la prima volta nel 1933, quando partecipò a un tour come membro del Roth Quartet, dal nome del suo fondatore, il violinista Feri Roth, decidendo di restarvi e allontanarsi dall'imminente minaccia nazista. Si stabilì definitivamente a Manhattan nel 1939, dove condusse una vita agiata e divenne uno dei violoncellisti più richiesti della città, nonché uno dei pochi

musicisti pratici all'utilizzo della viola da gamba, strumento simbolo della musica da camera barocca.¹⁴ Ad accrescere la sua fama di musicista erudito contribuì la moglie, Ann Bigelow Rosen, che aveva sposato nel 1937 ma che in seguito sarà meglio nota al mondo dell'arte come Ann Stern, dal nome del secondo marito Carl, primo violoncellista della New York Philharmony. Ann, figlia del collezionista di arti decorative e pianista Water T. Rosen, sarà una delle prime donne a patrocinare importanti manifestazioni artistiche e trasformerà le raccolte di famiglia nell'attuale Caramoor Centre for Music and Arts a Katonah, vicino a New York: nel 1944 Anne regalò al marito un prezioso violoncello acquistato all'asta realizzato dal noto liutaio Domenico Montagnana (1686-1750).¹⁵ Appassionato collezionista fin dagli anni giovanili di monete, stampe, porcellane e libri antichi, nulla fu però più appassionante per Scholz della raccolta dei disegni italiani. Il musicista acquistò il suo primo disegno nel 1935, «25 years before interest in drawings began to boom», come ebbe a dire il *New York Times* nel 1993, nel giorno della sua morte.¹⁶ La testata colse perfettamente la precocità del gusto del collezionista: Janos iniziò a comprare in un momento in cui disegni di prima mano di maestri italiani ed europei si trovavano, in America, in vendita anche per strada a pochi dollari. Grazie ai suoi contatti nel mondo artistico, da Pompham, a Tietze a Pouncey, Scholz riuscì ad aggiudicarsi importantissimi nuclei: per esempio, nel 1942 acquistò molti fogli dai Brandegee, che nel 1904 avevano acquistato parte della collezione di Giovanni Piancastelli.¹⁷

Dall'inizio degli anni Cinquanta, quando decise di acquistare solo disegni di maestri italiani, Scholz rese la sua una delle raccolte private di grafica più considerevoli degli Stati Uniti, che offriva un panorama completo della storia del disegno. Egli formò la sua collezione da privato ma la intese, da sempre, con uno spirito didattico, con una grande apertura verso un pubblico eterogeneo.¹⁸ Per questo egli deve essere considerato innanzitutto un pioniere della riscoperta della grafica barocca italiana. Ogni disegno aveva impresso il suo marchio, le sue iniziali con a fianco una chiave di basso; ma il suo vero marchio di fabbrica, e insieme il principale merito, furono le occasioni espositive della sua raccolta, che andò in mostra così come era stata concepita e organizzata nel suo studio, ovvero divisa per scuole regionali, catalogata mediante preziose schede cartacee, *inventory cards*. Questo permetteva di seguire l'evoluzione del disegno in un determinato contesto geografico, ammirare i capolavori dei grandi maestri accanto ad artisti minori, studiare le differenze di qualità. Quasi tutti gli eventi espositivi erano preceduti, per sua

¹⁴ Nel 1956 Scholz aveva tenuto un grande concerto di musica barocca come solista al Town Hall di Broadway, centralissimo e prestigioso teatro di Manhattan, dove si era esibito con la viola da gamba. L'influente critico musicale Harold Schonberg, futuro premio Pulitzer (1971), lo definì in quell'occasione «one of the few contemporary practitioners of on the viola da gamba» descritto come «an archaic instrument...andmirably suited to certain kinds of baroque composition». SCHONBERG 1956, p. 50.

¹⁵ Il matrimonio è stato commentato dal *New York Times*, Anne Bigelow Rosen Wed in St. George's To Janos Scholz, the Hungarian 'Cellist, 6 Gennaio 1937. La storia della famiglia Rosen è stata ricostruita dal Caramoor Centre, <https://caramoor.org/about/history/the-rosen-family/>.

¹⁶ PACE 1993.

¹⁷ Si veda MARCIARI 2018, pp. 124-125.

¹⁸ Porter in *Janos Scholz* 1980, pp. 15-16.

volontà, da un concerto d'apertura in cui Scholz si esibiva con musiche realizzate in un contesto geografico e temporale affine alla regione di provenienza dei disegni stessi.¹⁹

Nel 1957, tre anni dopo la mostra su Reni e ad un anno di distanza dalla biennale dedicata ai Carracci a Bologna, all'Art Gallery del Mills College (Oakland, California) viene allestita *Drawings from Bologna 1520-1800*, curata dall'allora direttore, il tedesco Alfred Neumeyer, insieme allo stesso Scholz, che fornì i disegni. Neumeyer, che si era formato a Berlino con Heinrich Wölfflin e Adolph Goldschmidt, aveva ricoperto il prestigioso ruolo di capo ufficio stampa dello Staatlichen Museen, nonché di *lecturer* all'Università berlinese, da cui venne destituito per il sospetto che non appoggiasse il regime nazista. Dal 1937 al 1961 fu direttore del museo americano.²⁰ Dalla documentazione inedita spogliata, conservata presso lo stesso Mills College Art Museum, è stato possibile ricostruire nei dettagli il ruolo attivo che ebbe Scholz in tutte le fasi preparatorie della mostra. Egli non fu solo il patrono e prestatore delle opere d'arte, ma a lui si deve anche la stesura del catalogo a quattro mani con Neumeyer con le informazioni relative ai disegni, al quale spesso farà delle correzioni di contenuto, azioni che lo ritraggono in un ruolo di *connoisseur* che finora ben poco gli è stato riconosciuto nella storiografia della grafica bolognese. L'evento fu organizzato attraverso una strettissima collaborazione fra il direttore e il collezionista, da far pensare a una sorta di co-curatela.

L'esposizione fu inaugurata nel marzo del '57 presso il Mills College, che l'anno precedente, con una mostra sui disegni lombardi, aveva aperto una rassegna di *circulating exhibitions* incentrata esclusivamente sui disegni italiani. La rassegna stampa pubblicizza, fin da subito, il nome di Reni accanto a Guercino, i Carracci e Domenichino come «great baroque masters» ammirabili in mostra.²¹ La volontà era infatti quella di riallacciarsi, agli occhi del pubblico, alle recenti esposizioni bolognesi sui Carracci e Guido Reni, come Neumeyer chiarisce in apertura di catalogo.²² Scholz e Neumayer avevano infatti messo in cantiere la mostra dopo aver visitato le manifestazioni bolognesi del '54 e dopo l'apparizione del catalogo dei disegni bolognesi di Windsor curato da Kurz nel 1955. In una lettera del gennaio 1956 Scholz scriveva all'amico quanto si fosse speso in Europa a studiare i disegni dei pittori bolognesi e quanto essi stimolassero il suo mestiere di conoscitore:

¹⁹ L'incrocio fra queste sue due passioni divenne un'usanza cui egli affidò la sua identità di collezionista: nel 1977 infatti egli tenne un concerto presso la Pierpont Morgan Library, dopo il quale annunciò il lascito della sua collezione al museo newyorkese, che comprendeva a quelle date mille cinquecento fogli di *old masters* italiani dal XV al XIX secolo. Cfr. MARCIARI 2018, pp. 119-120.

²⁰ Lee Sorensen and Paul Kamer "Neumeyer, Alfred" in *Dictionary of Art Historians* (website). <https://arthistorians.info/neumeyer/>.

²¹ Mills College Art Museum, Oakland, Exhibition Records, Museum Correspondence, 1957, Press Release, App. doc. 3.1.

²² «Recently exhibitions of the work of the Carracci and Guido Reni together with the published catalogues have greatly enriched our knowledge». Neumeyer in *Drawings from Bologna 1957*, Preface.

A me è successa la stessa cosa che è accaduta ai signori di Londra che hanno osato guardare i cataloghi bolognesi a Windsor; pensi che sia facile e chiaro e poi ti trovi in difficoltà, perché quei maledetti pittori laggiù erano così collegati artisticamente che spesso non riesci a vedere dove finisce l'uno e dove inizia l'altro. E poi arrivano momenti in cui dubiti e cerchi disperatamente.²³

A quanto pare, per poter dare un volto all'esposizione, Scholz si trattenne più del dovuto in Europa quell'anno per studiare i disegni e risolvere diversi nodi attributivi che lui stesso sciolse mediante la ricerca bibliografica nelle biblioteche locali, perché a suo dire la Frick Library non era così fornita come quelle londinesi, e aveva potuto vedere la mostra sui Carracci a Bologna:

Ho avuto molta fortuna a vedere la mostra dei Carracci a Bologna e mi si sono aperti gli occhi, è stato meraviglioso, questo gruppo di fogli importantissimi, soprattutto quelli per Palazzo Farnese, sono grandi quanto Rubens!²⁴

L'esposizione *Drawings from Bologna* raggiunse entro il 1958 diverse località della West Coast: il Los Angeles County Museum, il Portland Museum of Art, il De Young Museum di San Francisco, il Santa Barbara Museum of Art, il Seattle Museum of Art. Il grande successo dell'esposizione è testimoniato dalla richiesta che arrivò nel luglio del '57, mentre la mostra era in corso, da parte di Ian McNairn, direttore della Fine Arts Gallery di Vancouver (Canada), di poter ospitare la mostra nel suo museo, costituendosi quindi come ulteriore tappa della *circulating exhibition* inizialmente non prevista, dopo la sosta a De Young Museum di San Francisco.²⁵ McNairn era disposto a modificare la programmazione del suo museo, e si informò presso Neumeyer di quanta metratura avrebbe richiesto l'allestimento. Quest'ultimo in agosto lo informava che a viaggiare erano cento disegni, tutti in un'unica scatola ad eccezione di un foglio più grande.²⁶ Evidentemente i due non riuscirono a trovare un accordo, poiché non c'è traccia di una mostra della collezione Scholz in Canada, e ad interferire dovette essere soprattutto la data proposta da Neumeyer, che non coincideva con gli impegni museali di McNairn.²⁷

Queste missive testimoniano anche l'assoluta fiducia che Scholz riponeva nel direttore del Mills, che trapela dallo scambio epistolare intercorso fra i due per organizzare la mostra. Si trattò di una collaborazione sia a livello economico che scientifico: nel preparare il catalogo, Neumeyer chiede esplicitamente a Scholz di partecipare con un proprio contributo, ma allo stesso tempo non si vergogna a chiedergli

²³ Mills College Art Museum, Oakland, Exhibition Records, Museum Correspondence, 1957, lettera di Scholz a Neumeyer, 12 gennaio 1956. La lettera è in tedesco, se ne propone nel testo la traduzione per facilitare la lettura. App-doc. 3.6.

²⁴ Ivi.

²⁵ Mills College Art Museum, Oakland, Exhibition Records, Museum Correspondence, 1957, App. doc. 3.2, 3.3.

²⁶ Si trattava di un cartone con una figura femminile attribuito ad Annibale Carracci proveniente da una collezione privata svizzera, Idem, App. doc. 3.3. Cfr. *Drawings from Bologna* 1957, n. 27.

²⁷ Idem, App. doc. 3.4.

una partecipazione alle spese del catalogo stesso, che lui voleva stampare in 500 esemplari per un maggior ritorno in termini di fama: «the catalogue has spread our glory far and wide, and should help to Increase the value of your collection».²⁸ La partecipazione di Scholz con uno scritto e con un concerto all'apertura della mostra è prevista fin da subito, e i due si prodigano per comporre un programma di musica da camera con musiche barocche bolognesi. La scelta è indice di un'altissima sensibilità artistica e ha l'obiettivo di portare a una maggiore contestualizzazione dei disegni nel loro secolo di appartenenza e di regalare al pubblico una partecipazione più immersiva. Data la sua fama e competenza, Scholz si rifiuta di suonare accanto a musicisti principianti e si riserva la scelta degli spartiti perché «I would like to see the best possible performance given to music which is not only Bolognese, but at the same time good, fun to listen to and diversified».²⁹ La mission dello studioso appare chiara da una lettera del 23 gennaio 1957 in cui, ormai a buon punto con i lavori al catalogo, Scholz individua i disegni cui dare illustrazione secondo una precisa metodologia, che intende mediare fra quelli che potevano stimolare l'occhio del conoscitore erudito e quelli più belli che avrebbero appassionato il grande pubblico: «I tried hard to find an equilibrium between my collector-instinct, the book knowledge of the art historian and the eager visitor who likes to look at pictures».³⁰

Il metodo con cui Scholz curava le esposizioni della sua raccolta e sceglieva i disegni viene descritto da lui stesso, quando imposta anche alcune fondamentali questioni metodologiche in relazione allo studio del disegno, di cui il panorama scientifico coevo americano era ancora per lo più carente. Un suo poco noto contributo del 1960 pubblicato sul *College Art Journal*, rivista newyorkese del College Art Association, dopo la mostra sul disegno bolognese, dal titolo programmatico “Connoisseurship and the Training of the Eye”³¹, può essere considerato una sorta di decalogo per la formazione del conoscitore di disegni, una figura professionale che in America tardava a costituirsi. Dalla sua esperienza personale egli trae un elenco di funzioni e di azioni volte a formare il collezionista e il conoscitore di grafica: in primo luogo, promuoveva lo studio dell'opera del tedesco Joseph Meder, conservatore per molti anni delle collezioni dell'Albertina, *Die Handzeichnung* (1923), una sorta di compendio in lingua tedesca sullo studio delle tecniche del disegno e delle diverse tipologie, da quello di paesaggio a quello di figura. La semplicità dell'impostazione del volume lo rendeva un *vademecum* perfetto per il collezionista di disegni:

²⁸ Idem, Lettera di Neumeyer a Scholz, App. doc. 3.5.

²⁹ «mi piacerebbe vedere la migliore interpretazione possibile data ad una musica che non sia solo bolognese, ma allo stesso tempo bella, divertente da ascoltare e diversificata.» Mills College Art Museum, Oakland, Exhibition Records, Museum Correspondence, 1957, lettera di Scholz a Neumeyer, 12 gennaio 1956. App. doc. 3.6.

³⁰ «ho cercato di trovare un equilibrio tra il mio istinto collezionista, la conoscenza libraria dello storico dell'arte e il visitatore appassionato a cui piace guardare le immagini». Idem, App. doc. 3.8.

³¹ SCHOLZ 1960, pp. 226-230.

the Bible, the supreme instance for anyone interested in drawings. The technical aspects, drawing materials, paper, matting, restoration and indispensable, because it is indispensable for an effective curator to cut a mat, to take a sheet off its backing, to judge stains, calculate humidity and its bad effects on the objects under his care.³²

Consapevole che gli studiosi locali fossero carenti di una vera e propria educazione artistica nel disegno, perché il suolo americano non poteva godere delle grandi antiche collezioni grafiche europee, egli riteneva che ciò che poteva colmare questa lacuna era un atteggiamento critico fatto di pazienza e osservazione prolungata: «I'm a strong believer in breaking in the eye, which means simply look, look and look again».³³ Seguiva la descrizione particolareggiata delle diverse fasi di analisi di un disegno: cogliendone le componenti, era necessario prima decidere se si trattasse o meno di un disegno di qualità; in caso positivo, potevano esserne analizzati i dettagli:

This is a very important, almost surgical procedure, divided into many phases. First comes the appraisal of the artistic side, technique, analysis of proportions. Then comes the materials, paper and condition; this latter must be carried out in stages, especially if the object seems to have been tampered with by additions or restoring.³⁴

Tutto questo era davvero pionieristico per il pubblico statunitense, non avvezzo a un'analisi così approfondita dell'oggetto grafico, e proveniva di certo dalla sua frequentazione con illustri studiosi europei come Friedlander.

L'occasione della mostra su Bologna fu il ritrovamento sul mercato, da parte di Scholz che era anche interessato alla storia del collezionismo, di un gruppo di fogli bolognesi che facevano parte di un album di quasi quattrocento disegni acquistati nel 1908 dall'Albertina di Vienna ma poi venduti dopo la guerra. Scholz acquistò parte di questo album e il suo frontespizio, che volle esporre alla mostra del 1957 a New York per la prima volta (**Fig. 37**).³⁵ Nel febbraio 1957 i disegni erano pronti per partire dall'Europa: Scholz avvisa che li avrebbe mandati in un'unica scatola e che avrebbe apposto accanto a ognuno il numero corrispondente che avrebbero avuto nel catalogo della mostra.³⁶

Ciò che segnò una decisa svolta nei confronti delle mostre precedenti fu non solo la scelta di concentrarsi esclusivamente sulla scuola bolognese, ma anche la volontà di inquadrare il processo di nobilitazione della professione dell'artista a Bologna fra Cinque e Seicento, ripercorrendo la nascita della Compagnia dei Pittori, e di come l'insegnamento accademico condotto attraverso la pratica del disegno, dai

³² SCHOLZ 1960, p. 227.

³³ SCHOLZ 1960, p. 228.

³⁴ IDEM, p. 229.

³⁵ «Una cosa che mi piacerebbe sicuramente vedere è la copertina della mia grande antologia bolognese dell'Albertina riportata sul “retro di copertina” del catalogo». Idem, App. doc. 3.6.

³⁶ L'unico disegno portato da lui personalmente è il cartone di Annibale, di grandi dimensioni, per il quale avrebbe ordinato una lastra di vetro a protezione fatta su misura. Idem, App. doc. 3.10.

Carracci in poi, avesse contribuito in maniera determinante a rendere la pittura un mestiere intellettuale: non c'era bisogno di esporre esempi di pittura perché il disegno crea un discorso indipendente, è «the heart of the matter» di un'evoluzione stilistica e culturale.³⁷

Scholz si occupò di stendere tutte le attribuzioni dei disegni, per molti dei quali aggiornò l'assegnazione ottocentesca presente sul Thieme-Becker, e si servì molto dei cataloghi inglesi di Kurz (1955) non solo per le questioni di paternità dei fogli, ma anche per fornire una terminologia ufficiale aggiornata alle note tecniche: per esempio, avisò Neumeyer che a quel tempo in Europa non si usava più scrivere «Bistro» ma «inchiostro marrone o scuro».³⁸ I due studiosi si scambiarono molte idee circa la definizione corretta dei soggetti, le iconografie, la connessione fra un disegno e l'opera finita e la tipologia dei disegni. Per esempio, Neumeyer era certo del collegamento diretto del *Putto* di Annibale con gli affreschi della Galleria Farnese, ma Scholz poco convinto, gli consigliò di stemperare la connessione: nella nota tecnica all'illustrazione è infatti definito più semplicemente «similar» (il disegno è ancora alla Morgan Library, inv. 1975.3).³⁹

Nel catalogo, Guido Reni è presentato come «leading baroque master in Rome»: i suoi fogli in mostra sono cinque, al pari di quelli di Ludovico, di Agostino Carracci e di Lanfranco, superato solo da Annibale e Guercino. La sua importanza per l'esposizione è registrabile all'interno dello scambio fra Scholz e Neumeyer per decidere il numero delle illustrazioni. Dopo una serie di riflessioni, i due studiosi scelsero con rammarico di illustrare solo trenta disegni su cento. Fu Scholz a fornire la lista dei disegni che egli voleva far riprodurre, e fra essi inserisce il *San Michele Arcangelo* di Guido Reni, considerato preparatorio per il quadro celeberrimo di Santa Maria della Concezione, che nel catalogo compare per ultimo, rispettando l'ordine alfabetico con cui gli artisti vengono presentati nel catalogo.⁴⁰ Il disegno viene stampato a pagina intera (**Fig. 38**), insieme al *Paesaggio* di Domenichino, alla *Testa di Cristo* di Lanfranco (ora attribuito genericamente a scuola italiana, inv. 1992.132) e al *Putto* di Annibale. Lo studio del disegno reniano fu approfondito e si giovò delle competenze tecniche di Scholz: fu lui a correggere il testo steso da Neumeyer prima della pubblicazione, in cui lo studioso l'aveva definito un «cartone». Scholz spiegò all'amico che quella definizione identificava un disegno di dimensioni uguali a quelle della tela finita, mentre quello da esporre è un disegno quadrettato, le cui misure sono fatte per essere poi trasferite in modo proporzionale sulla tela.⁴¹ Dal canto suo, tuttavia, Neumeyer aveva avuto modo di apprezzare

³⁷ Neumeyer in *Drawings from Bologna* 1957, *Introduction*. Nel far riferimento agli statuti della Compagnia dei Pittori di certo lo studioso aveva letto lo studio di Bodmer su Ludovico Carracci pubblicato nel 1939.

³⁸ Mills College Art Museum, Oakland, Exhibition Records, Museum Correspondence, 1957, lettera di Scholz a Neumeyer, non datata, App. doc. 3.9.

³⁹ *Drawings from Bologna* 1957, n. 20.

⁴⁰ Idem, fig. n. 99.

⁴¹ Mills College Art Museum, Oakland, Exhibition Records, Museum Correspondence, 1957, lettera di Scholz a Neumeyer, non datata, App. doc. 3.10.

profondamente la grafica di Guido: nella lettera del 23 gennaio Scholz proponeva al collega un elenco di disegni dei quali vorrebbe aggiungere una illustrazione integrativa. Dell'elenco proposto da Scholz, Neumeyer dovette accettare di inserire, oltre a Ubaldo Gandolfi per il Settecento, solo la *Testa di Madonna* di Guido Reni, che compare in effetti nel catalogo.⁴²

Le *inventory cards* di Scholz relative ai disegni di Guido Reni, confluite anch'esse alla Morgan Library, riflettono lo stato degli studi relativi alla grafica dell'artista in quel periodo. È significativo, infatti, come nel 1957 i due disegni scelti per l'illustrazione fossero ritenuti quelli di miglior qualità, ma che poi in seguito Scholz si sia reso conto che non erano associabili alla mano di Reni: nella scheda del *San Michele* il collezionista annota «think this is on old copy. Eliminated 1959» (**Fig. 39**). Scholz proseguì il suo studio sulla grafica reniana, arrivò alla conclusione che il disegno fosse una copia, e se ne disfe poco dopo la mostra. Anche lo studio di donna velata, di cui l'*inventory card* registra l'acquisto a Venezia nel 1937, riporta «Eliminated 1960» (**Fig. 40**). I disegni che ebbero la storia espositiva più ricca in questa occasione non furono valorizzati: lo *Studio per un frate* fu selezionato per tutte le successive mostre della collezione Scholz a partire dal 1961 come foglio più rappresentativo dell'attività grafica di Guido Reni fra quelli che erano rimasti in possesso dello studioso (**Fig. 13**), compresa una mostra al Reed College di Portland (Oregon) nel 1965 di *old master drawings* della quale non esiste la lista delle opere esposte, per cui la notazione di Scholz ne è l'unica a registrarne la presenza⁴³. Il bellissimo *Studio di mani* (New York, Morgan Library, inv. n. 1980.7, **Fig. 41**) circolò quasi sempre insieme a quel disegno, rappresentando Reni anche alla mostra di pittura barocca a Detroit (1965, vedi cap. 3.3), alla Wesleyan University di Middletown nel 1969 e al New School Ar Center di New York (1971)⁴⁴. Due disegni messi sullo stesso piano e con la stessa fortuna espositiva, ma assai differenti fra loro: il primo si è rivelato, come già detto sopra (cap. 1) uno studio di Alessandro Tiarini, mentre il secondo è rimasto ancora oggi sotto il catalogo di Reni⁴⁵. Il fatto che entrambi circolassero sotto il nome del maestro, spesso accostati e selezionati da Scholz, significa che, nel suo processo di *connoisseurship*, la differenza fra originale e copia venne percepito, come nel caso del *San Michele*, ma lo scarto di mano fra Reni e un altro comprimario bolognese del Seicento non veniva ancora riconosciuta.

Fu in ogni caso, quella delle mostre di Scholz, una stagione espositiva notevole sia per lo statuto delle mostre di disegno, sia per gli studi sulla grafica reniana. All'alba degli anni Ottanta, Scholz era l'unico collezionista privato oltreoceano a essere noto in Europa come proprietario di fogli di Guido Reni. Nella

⁴² Idem, Lettera di Scholz a Neumeyer, 23 gennaio 1957, App. doc. 3.8.

⁴³ *Italian Baroque drawings* 1961, n. 67; *Italian Drawings* 1961, n. 40; *Italienische Meisterzeichnungen* 1963, n. 131; *Old Master Drawings* 1965, n. 8; *Italian Drawings* 1971, n. 21; è esposto anche in *Drawings by Seventeenth Century Italian Masters* 1974.

⁴⁴ *Art in Italy* 1965, n. 85; *Italian Master Drawings* 1969, n. 22; *One hundred drawings* 1971, n. 73.

⁴⁵ BIRKE 1981, pp. 91-92, n. 56; *Drawing connections* 2007, pp. 39 e 42.

costruzione della storica mostra sui disegni di Reni all'Albertina di Vienna, accanto alle istituzioni museali che prestarono i loro disegni, come la Morgan Library e il Fitzwilliam Museum, compaiono i disegni di Scholz. Inoltre, come si vede, la maggior parte delle esposizioni temporanee della collezione vengono allestite in gallerie d'arte o musei annessi a college universitari: Reni viene selezionato per educare l'occhio al disegno del Seicento, all'interno di mostre didattiche dove il disegno è l'unico strumento di erudizione. In una lettera del 6 febbraio 1957 il musicista chiedeva all'amico di redigere, per ciascun artista, delle brevi biografie, consapevole che per il pubblico fossero artisti quasi ignoti: «Most people never heard of some of these painters, so let us inform them».⁴⁶

Il carattere innovativo e lungimirante della mostra di grafica bolognese di Scholz è espresso nella reazione spontanea che egli colse da alcuni dipendenti museali (di cui non fa il nome) europei che vennero a sapere della mostra quando egli stava per inviare i disegni oltreoceano:

Incidentally, I had a few museum people here looking over drawings, they asked to see the Bolognese batch which is ready for shipment, when they heard about the plans for music, catalogue, opening, etc. they said: why in God's name can not the East produce something like this? - I wonder! (Ha-ha!).⁴⁷

Drawings from Bologna non arrivò in Europa, ma la collezione e la tipologia di esposizione crearono un nuovo modello di mostra temporanea per la grafica barocca. Nello stesso anno della mostra sui disegni bolognesi (1957), l'Italia conosce la collezione Scholz con *Venetian Drawings*, esposizione temporanea che inaugura nel chiostro di San Giorgio alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia, curata da Michelangelo Muraro. L'occasione era nata dal ritrovamento di un nuovo dipinto di Francesco Guardi, la pala d'altare della chiesa di Roncigno, riconosciuta da Muraro stesso grazie a uno dei disegni di Scholz.⁴⁸

3.2. *Old Master Drawings from Chatsworth* (1962-1963)

Una delle più significative *travelling exhibitions* del secondo dopoguerra in America fu l'esposizione itinerante *Old Master Drawings from Chatsworth* allestita fra il 1962 e il 1963. L'omonima dimora nobiliare inglese, situata nel Derbyshire, di proprietà dei duchi di Devonshire, era stata realizzata fra il 1687 e il 1707 e custodisce ancora oggi una ricca collezione di grafica inaugurata da William Cavendish (1665-1729), secondo duca di Devonshire, all'inizio del Settecento. Il Duca si assicurò nel primo trentennio del

⁴⁶ Mills College Art Museum, Oakland, Exhibition Records, Museum Correspondence, 1957, box 3, lettera di Scholz a Neumeyer, 6 febbraio 1957.

⁴⁷ «Per caso, ho avuto alcuni addetti al museo qui che guardavano i disegni, hanno chiesto di vedere il lotto bolognese che è pronto per la spedizione, quando hanno saputo dei progetti per la musica, il catalogo, l'inaugurazione, ecc. hanno detto: perché in nome di Dio l'Oriente non può produrre qualcosa del genere? - Chissà! (Ah-ah!)».

⁴⁸ Ce ne informa la recensione alla mostra che fece Terisio Pignatti, PIGNATTI 1957, pp. 384-386.

secolo capolavori di grafica delle diverse scuole regionali italiane ed europee.⁴⁹ Di quella prestigiosa raccolta furono selezionati nel 1962 gli *highlights*, i 114 pezzi più belli delle diverse scuole (italiana, fiamminga, francese), che partirono per gli Stati Uniti. I fogli furono protagonisti di una mostra itinerante organizzata dallo Smithsonian Travelling Institution Service in America fra il 1962 e il 1963, ospitata in quelli che allora erano i maggiori musei d'arte antica americani: partendo dalla costa est, dalla National Gallery di Washington, la Morgan Library (a New York) e il Museum of Fine Arts di Boston, i disegni fecero tappa a Chicago (The Art Institute) e a Cleveland (The Cleveland Museum of Art) per approdare in California (Palace of Legion of Honor) e anche in Canada (National Gallery of Canada, Ottawa).

La raccolta era già stata oggetto di due esposizioni recenti, prima nel 1949 a Londra, promossa dall'Arts Council of Great Britain, e nel 1961 a Manchester (City Art Gallery), ma non aveva mai lasciato l'Inghilterra: la mostra americana dell'anno successivo fu quindi la prima occasione in cui la collezione, varcando i confini europei, acquistava una dimensione internazionale. Fu il curatore Arthur Ewart Popham (1889-1970), conservatore del Dipartimento di Grafica del British Museum, responsabile anche dei due eventi precedenti, a selezionare i disegni e a compilare, insieme a Felice Stampfle (1912-2000), conservatrice del Gabinetto dei Disegni della Pierpont Morgan Library, l'asciutto catalogo che accompagnò l'esposizione, con la consulenza di un comitato consultivo composto da Jacob Bean, Micheal Jaffé, Philip Pouncey, Johannes Wilde.⁵⁰ Il volume, edito dalla casa editrice americana The Meridien Gravure Company and the Stinehour Press sita in Connecticut, si presentava come il primo prezioso repertorio sulla collezione inglese, che andava a colmare, in parte, l'assenza di un catalogo generale dei disegni di sua pertinenza.

Nonostante le dichiarazioni di intenti iniziali dei due curatori, la portata teorica della mostra si rivelò assai più di largo raggio di quanto non sia stato da loro espresso. Popham si era posto l'obiettivo primario di restituire il carattere e la consistenza di una antica collezione europea di grafica, segnata da una provenienza illustre: per la prima volta sul suolo americano, infatti, il grande pubblico poteva ammirare un nucleo di fogli accomunati dalla medesima storia collezionistica e conservativa, si poteva avvicinare al problema della circolazione sei-settecentesca dei fogli, alle citazioni inventariali e coglierne il carattere di continuità dato dalla loro conservazione secolare presso la famiglia dei duchi di Devonshire. Nel comunicato stampa per l'inaugurazione della mostra nel museo di Cleveland si dichiara che i disegni

⁴⁹ Un'utile riassunto della vicenda collezionistica è stato da Thomas Wragg in *Old master drawings* 1962-1963, pp. 7-11. Si veda più di recente il fondamentale studio di JAFFÉ 1994.

⁵⁰ Wragg in *Old master drawings* 1962-1963, p. 8.

has been chosen from one of the finest art collections still in private hands. Formed in the late 17th and 18th centuries, the collection has remained at Chatsworth, one of the most sumptuous country house in Europe. This is the first time that a selection of these famous drawings has been shown outside of England.⁵¹

Nell'*Introduzione* al catalogo, firmata da Thomas S. Wragg, la storia della raccolta presso quella prestigiosa dimora viene così riassunta anche che visualizza la portata storica di un importante episodio di collezionismo europeo di disegni a cavallo fra XVIII e XIX secolo.

Nella sua prima tappa prevista, presso la National Gallery di Washington, la mostra ebbe un ottimo successo di pubblico, contando 26.000 visitatori: influi forse anche il fatto che i curatori abbiano voluto pubblicizzare una sorta di pedigree della collezione rendendo noti i rapporti fra quei collezionisti inglesi, probabilmente meno conosciuti al pubblico statunitense, e importanti esponenti politici americani. L'allora Duca di Devonshire, l'undicesimo, era nipote di Lady Dorothy McMillan, moglie del primo ministro inglese Harold McMillan, ma soprattutto era il fratello di William Cavendish Marchese di Hartington (1917-1944), imparentato con l'acclamatissimo presidente americano John F. Kennedy, del quale aveva sposato nel 1944 la sorella più giovane Kathleen, quattro mesi prima di morire in guerra.⁵² Non sorprende, dunque, che l'opening di Washington fosse stato un evento patinato e blindato a cui aveva presenziato anche la moglie del Presidente, Jacqueline Kennedy (**Fig. 42**). L'evento fu preceduto da una cena di inaugurazione che il direttore del museo John Walker aveva organizzato per gli ospiti inglesi, a cui dovevano essere presenti, in maniera straordinaria, anche John F. Kennedy e la moglie. Tuttavia, cadendo in ottobre, nella settimana della crisi missilistica cubana, il Presidente, il segretario di Stato e tutte le autorità invitate non poterono presenziare all'ultimo e metà della tavolata rimase vuota.⁵³

Il secondo aspetto, meno conclamato ma altrettanto evidente, riguarda la scelta dei disegni da esporre per riflettere il carattere e la natura della raccolta stessa. Anche se a Chatsworth gli acquisti più preziosi erano rappresentati dalla grafica fiamminga e tedesca (vi si conservano tuttora i preziosissimi album di Rubens, Rembrandt e Van Dyck),⁵⁴ per l'esposizione americana furono scelti prevalentemente fogli delle scuole regionali italiane. Con settantasei fogli su centoquattordici, il disegno italiano dominava la mostra per due terzi: tra questi grande spazio viene concesso a quella emiliana, rappresentata da Niccolò dell'Abate, i tre Carracci, Guercino e Guido Reni. Tuttavia, nel comunicato sopra citato, i nomi che vengono maggiormente pubblicizzati per attirare l'attenzione della stampa prima dell'inaugurazione

⁵¹ Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service, Records, 1952-1981, Collection Overview, Record Unit 290, Box 43. App. doc. 3.14.

⁵² Ivi.

⁵³ https://www.nga.gov/exhibitions/1962/chatsworth_drawings_1.html.

⁵⁴ Per il nucleo dei disegni fiamminghi del Cinque e Seicento si rimanda al recentissimo catalogo dell'esposizione *Dürer to Van Dyck* 2024, con bibliografia.

furono Andrea Mantegna, Domenico Ghirlandaio, Leonardo, Giulio Romano e Parmigianino.⁵⁵ I pittori bolognesi del Seicento non venivano considerati utili ad attirare l'attenzione dei media.

Furono Johan Alexander Pope, direttore della Freer Gallery of Art, sua moglie Annamarie, e Miss Elizabeth Mongan, curatrice del Gabinetto della National Gallery di Washington, a operare una selezione preliminare dei disegni per l'itinerario statunitense, sui cui poi si innestò il lavoro di selezione finale di Popham. In particolare, Annamarie Pope, di origine tedesca ma con la cittadinanza americana dal 1941 e una formazione al Fogg Museum di Harvard, si era costruita una solida fama internazionale come organizzatrice di mostre circolanti, prima come assistente alla direzione mostre dell'American Federation of Arts a Washington dal 1947 al 1951, poi come responsabile dello Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service, ruolo che ricoprì fino al 1964.⁵⁶ Annemarie Pope sarà coordinatrice, nel corso della sua carriera, di più di centocinquanta mostre circolanti, arrivando a essere identificata, in America, con il fenomeno stesso delle *travelling exhibitions*.⁵⁷ La stima di cui godeva da parte delle istituzioni museali europee, che vedevano nella studiosa un certificato di garanzia di successo delle mostre, è riassunta nell'articolo apparso sul *Washington Post* al momento della sua morte (2001), in cui Richard Pearson scelse di riportare un'eloquente affermazione proprio di William Cavendish di Chatsworth, marito di Kathleen Kennedy, riguardo alla presenza fondamentale della Pope per garantire una sicura circolazione delle opere: «We do not lend our works of art to American institutions, we lend them to Annemarie».⁵⁸

La mostra dei disegni di Chatsworth si apriva dunque con un impianto di allestimento che prefigurava già un grande successo. Rispetto alle due occasioni in cui la raccolta era stata esposta in Inghilterra, Popham fece alcune selezioni differenti e importanti: fra di esse l'esposizione di alcuni disegni di Guido Reni che in quell'occasione, per la prima volta, uscirono da Chatsworth. La scelta si rivelò assai felice, e a dimostrarlo va il fatto che il nome di Reni, totalmente assente dal documento che intendeva attirare l'attenzione dei media sulla mostra, sia stato poi quello che, una volta che l'esposizione aprì i battenti, attirò l'attenzione degli esperti di disegno sul suolo americano. Il 19 novembre 1962 Jacob Bean, già curatore associato del Gabinetto dei disegni al Metropolitan Museum di New York, informava in una missiva inedita Perry Cott, capo conservatore della National Gallery di Washington, della sua intenzione di dedicare alla mostra una recensione da inserire nel primo numero di «Master Drawings», la nuova

⁵⁵ Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service, Records, 1952-1981, Collection Overview, Record Unit 290, Box 43. App. doc. 3.1.

⁵⁶ Si rimanda all'utile scheda sulla carriera della studiosa stesa da WENDLAND 1999, I, pp. 527-528.

⁵⁷ «Travelling exhibitions have been a prominent feature of the explosion of the American museum over the last forty years. Mrs. Pope's many admirers would claim she invented the species, which may not be right, but is very far from wrong». Cfr. YOUNG 1990, p. 436.

⁵⁸ PEARSON 2001, <https://www.washingtonpost.com/archive/local/2001/11/12/art-impresario-annemarie-pope-dies/b4e2f56d-5ffc-4157-9b31-125387efc7ad/>. L'articolo ripercorre nei dettagli la carriera dell'imprenditrice e costituisce un solido punto di riferimento per le sue tappe professionali.

rivista newyorkese di taglio squisitamente grafico che avrebbe inaugurato l'anno successivo (1963). Per quell'occasione Bean desiderava avere la foto di un disegno da pubblicare e la sua scelta ricadeva proprio su uno dei due fogli di Guido Reni esposti in mostra, che il critico fremeva per ottenere («I am anxious to have»)⁵⁹ Gran parte della sua recensione è dedicata infatti all'analisi dello *Studio di due mezzelunette* (**Fig. 43**), un primo progetto di Guido per la lunetta di Eraclio eseguita all'interno del ciclo raffigurante i *Miracoli della Vergine* nella Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore a Roma (1611-1612), esposto in mostra accanto a uno studio a sanguigna di testa femminile.⁶⁰ Bean, che desiderava concentrare l'attenzione sui fogli meno conosciuti e per la prima volta resi noti nel catalogo di Popham, riconobbe l'eccezionalità dei fogli di Reni che facevano la loro prima apparizione pubblica fuori da Chatsworth. Il pittore bolognese era presente solo con due esemplari rispetto, per esempio, ad Annibale Carracci, del quale figurava un nutrito gruppo di disegni, già però noti al pubblico e alla critica perché presenti alle due mostre inglesi.⁶¹

Il disegno di Guido Reni rappresentava perciò per la critica americana coeva ciò che di più nuovo poteva offrire la visione della mostra. Grazie al confronto con l'esito pittorico finale della cappella Paolina, che Bean poteva visionare nella monografia di Cesare Gnudi e Gian Carlo Cavalli edita a Firenze nel 1955, Bean arrivava per primo alla conclusione che Reni avesse operato una semplificazione dal disegno alla pittura per via della collocazione sopraelevata della porzione di affresco che gli era stata destinata. Con un incredibile intuito attributivo, lo studioso americano pubblicò in quella sede anche un altro disegno, uno studio per *Narsete vittorioso* conservato all'Albertina di Vienna e pubblicato nel 1941 sotto il nome di Bernardino Campi, riattribuendolo correttamente a Guido Reni:⁶² proposta che fu favorevolmente accolta in seguito sia da che da Veronika Birke che da Stephen Pepper.⁶³

Non è inoltre da sottovalutare l'attenzione mediatica che sui pittori bolognesi, di riflesso alle manifestazioni bolognesi degli ultimi anni, si era notevolmente accresciuta nei mesi immediatamente precedenti, un'attenzione che traduceva per il grande pubblico l'interesse collezionistico che tali pittori riscuotevano presso i privati statunitensi. Storico, in questo contesto, fu l'evento espositivo newyorkese curato da Robert Manning e dalla moglie Bertina Suida, che diedero vita alla prima mostra di pittura bolognese del Sei e Settecento in America, *Baroque bolognese painters*. Allestita all'Art Gallery del Finch College, al 62-64

⁵⁹ National Gallery of Art, Washington DC, Gallery Archives. RG7A, Central Files, Exhibition Files Microfilm, 1941-1965, 7A7_55362_121, Lettera di Bean a Cott, 19 novembre 1962. App. doc. 3.15.

⁶⁰ *Old master drawings* 1962-1963. Citato anche da PEPPER 1988, p. 231, n. 35.

⁶¹ In particolare, erano appena arrivati dalla mostra di Manchester, e soprattutto dalla celebre mostra cui Carracci organizzata al King's College di Newcastle, vicino al Tyne Department of Fine Art, come registrano le schede di Popham in *Old Master drawings* 1962-1963, pp. 18-19.

⁶² BEAN 1963, p. 54, tav. 47.

⁶³ BIRKE 1981, nn. 33 e 34; PEPPER 1988, p. 231, n. 35.

East 78th Street, nell’Upper East Side, tra Madison e Park Avenue, in una delle zone più ricche e prestigiose della città. La sede è il museo del Finch College, istituto educativo femminile fondato dall’attivista per i diritti delle donne da Jessica Finch, trasformato in scuola d’arte nel 1952 e purtroppo chiuso per mancanza di fondi nel 1976.⁶⁴ L’evento inaugurò una serie di mostre di pittura delle diverse scuole regionali italiane promosse tutte dal Finch College, il cui profondo significato fu perfettamente compreso dalla critica americana: come puntualizzò Richard Spear in seguito, queste manifestazioni culturali, costruiti su opere provenienti da collezioni private statunitensi, ebbero il merito di rendere evidente quanto fosse diventata ricca, nel dopoguerra, l’offerta di opere del barocco italiano sul suolo americano, aprendo la strada alle mostre che avrebbero fatto uso solo di prestiti nazionali, per valorizzare le collezioni americane, come sarà quella di Detroit (1965, si veda cap. 3.3.).⁶⁵

La mostra sui bolognesi del barocco fu corredata di un catalogo assai stringato: ridotto dal punto di vista delle dimensioni, contava anche poche pagine, ad assomigliare più a un libello di accompagnamento all’esposizione che a un volume. All’interno, nessuna introduzione o saggio presentano le ragioni della mostra, ma è presente solo l’elenco degli artisti con i loro dati essenziali e le loro opere esposte in ordine alfabetico, da Denjs Calvaert a Donato Creti. Grazie ai contatti che i Mannings avevano, la mostra poté essere montata senza prestiti esteri, ma contando esclusivamente su collezionisti statunitensi, che progressivamente avevano arricchito le proprie raccolte con capolavori di pittura bolognese. L’albo dei prestatori comprende così la Samuel H. Kress Foundation, il collezionista ungherese Paul H. Ganz, e soprattutto il “Great Collector”, Walter Chrysler jr. La collezione Chrysler si era guadagnata piena fama e visibilità quando grazie a un vero e proprio tour promozionale per tutti gli Stati Uniti, quando i suoi cento migliori capolavori partirono nel marzo 1956 dal Portland Art Museum in Oregon per poi viaggiare a Seattle, San Francisco, Los Angeles, Kansas City, Detroit e Boston.⁶⁶ L’esposizione, curata dai Mannings, si portava dietro un’importante campagna attribuiva delle opere, alcune ancora oggi confermate, altre poi riviste del tutto o in parte, ma tutte merito di un incredibile intuito. Nel 1958, gli Stati Uniti assistevano all’«inaugural exhibition» della raccolta nel suo museo permanente a Provincetown⁶⁷. Fiore all’occhiello della collezione era *L’incontro di David e Abigail* di Guido Reni, entrato in collezione qualche decennio prima, che si guadagnò il ruolo di immagine di copertina del catalogo della mostra al Finch College (**Fig. 44**).

⁶⁴ Jessica Cosgrave 1997, p. 27; ARENSON 1997, p. 28. Sulle scelte collezionistiche dei Mannings si veda lo studio recente di SERATI 2024.

⁶⁵ «the significance of which was not so much in its contribution to scholarship per se, as in its signalling resident status for the italian baroque on american soil», SPEAR 1980, p. 716.

⁶⁶ Il celebre catalogo della mostra fu curato da Bertina Suida Manning, SUIDA MANNING 1956.

⁶⁷ SUIDA MANNING 1958. A questa inaugurazione, Reni è assente.

L'interesse nei confronti del disegno di Guido era dunque entrato, all'inizio degli anni Sessanta, in una nuova fase. Aveva preso corpo l'idea dell'esposizione circolante di disegni provenienti da un'unica collezione o da un unico fondo museale: lo Smithsonian Institution aveva curato due anni prima *Drawings from the Uffizi*, con un catalogo a cura di Giulia Sinibaldi, allora direttrice del Gabinetto fiorentino, e della sua assistente Maria Fossi Todorow.⁶⁸ Si stava però soprattutto formando, in quel torno d'anni, presso la comunità scientifica internazionale, una coscienza critica sullo studio dei fogli di Guido Reni. Nel 1961 usciva sul *Burlington Magazine* un articolo di Keith Andrews che appuntava per la prima volta l'attenzione sul problema del disegno, tuttora aperto, di paesaggio di Guido Reni, presentando un foglio oggi conservato a Edimburgo come l'unico paesaggio autonomo allora noto del pittore.⁶⁹ Lo studioso metteva in luce una questione che, molto prima degli studi di Catherine Johnston che vi aggiungeva altre prove paesaggistiche di Reni,⁷⁰ non era di poco conto. Andrews poneva l'accento su un genere, quello del paesaggio autonomo, che era già stato individuato, da alcuni decenni, come la bruciante novità dei Carracci a Roma.⁷¹ Forse a quelle date Andrews ragionava sul tema con una minore consapevolezza critica di quanta non ne avesse già acquisita la Johnston nel 1969, la quale giustamente rilevava il pionieristico tentativo di Andrews di sottolineare il talento tecnico del pittore bolognese già negli anni giovanili.⁷² Ma altrettanto giustamente la Johnston metterà in seguito in evidenza quanto la maestria di Guido Reni con la penna non doveva stupire, essendosi educato nell'Accademia bolognese di Annibale e Agostino, che al paesaggio dedicano prove assai frequenti e preziose. Il risultato del dibattito critico scaturito intorno all'esposizione dei disegni reniani di Chatsworth in America fu in ogni caso la maturazione di un profilo di Guido Reni disegnatore, e per di più un disegnatore di paesaggio, genere che, in base a quanto fu reso noto, il pittore aveva dunque praticato fin dall'inizio della sua carriera. Guido Reni veniva per la prima volta riconsiderato nella sua evoluzione tecnica come un pittore che poteva ampiamente competere con la fama dei Carracci, disegnatori già acclamati. L'anno successivo, all'apertura della mostra di Chatsworth, Guido era dunque atteso per valutarne la qualità di disegnatore, e la sua rivalutazione come pittore di paesaggio rientrava in quel processo di illustrazione del ruolo portante dei pittori bolognesi a Roma nel primo decennio del secolo operata a Bologna da Cesare Gnudi e Andrea Emiliani con la storica mostra dello stesso anno, *L'ideale classico del Seicento in Italia*

⁶⁸ *Italian Drawings: Masterpieces of Five Centuries*, by Giulia Sinibaldi. Washington, DC: Smithsonian Institution, 1960.

⁶⁹ ANDREWS 1961, pp. 461-465, 467.

⁷⁰ JOHNSTON 1969A, pp. 377-378; JOHNSTON 1969B, pp. 72-74.

⁷¹ Se in Europa erano ormai un punto di riferimento, per questo argomento, lo studio di Heinrich Bodmer, *The drawings by Carracci: an aesthetic analysis* (1934) e il catalogo dei disegni di Windsor (1955), ma anche lo studio teorico di Denis Mahon sulla riscoperta del frammento di trattato di Giovanni Battista Agucchi (1947), negli Stati Uniti vale ricordare che uno dei primi fogli di Annibale ad approdare oltreoceano è il celebre *Paesaggio con il sogno di Giacobbe*, proveniente dalla collezione londinese del conte di Pembroke e Montgomery, che era stato illustrato in facsimile già nel 1900, in Strong 1900, part. 5, n. 44. Nel 1917 era stato acquistato insieme ad altri fogli di quella collezione, in tempistiche davvero precoci per quel museo, dal Metropolitan Museum of Art, pubblicato più volte nei cataloghi e nei bollettini del museo, ed esposto alla mostra storica organizzata da Felice Stampfle sui *Landscape drawings* alla Morgan Library nel 1953. Si veda STAMPFLE 1953, n. 13.

⁷² JOHNSTON 1969A, pp. 377-378.

e la *pittura di paesaggio* (1962). L'asse portante teorico della mostra intendeva stabilire come Domenichino, Guido e gli altri bolognesi, camminando sui passi dall'ultimo Annibale, abbiano aperto la strada alla vicenda poetica del paesaggio ideale e di quell'ideale classico che ha in Raffaello il suo nume tutelare. In mostra, di Guido, compare solo la *Strage degli Innocenti*, che aveva già ricevuto una sua analisi compiuta nella monografia del 1954 ma che in quell'occasione viene corredata di una nuova lettura. Nella scheda, Cesare Gnudi rilevava ora come naturale metro di confronto stilistico della pala proprio gli affreschi della Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore, le opere che, insieme all'*Aurora*, meglio visualizzavano l'acquisizione dell'estetica raffaelliana in chiave «quasi barocca»:

A ben guardare la famosa *Strage degli Innocenti* resta ancora oggi un episodio, nella carriera di Guido Reni, di eccezionale momento; né si riesce a paragonarla con altre opere pur dello stesso anno, restando il *Sansone* tanto più legato, in quello sfiancheggiamento tenacemente manieristico, a ragioni di storia locale. Ma la *Strage* no; cercando semmai un paragone altissimo nelle decorazioni, pur quasi barocche, della Cappella Paolina.⁷³

3.3. *Art in Italy 1600-1700* (1965) e nuove acquisizioni (1965-1979)

Il 6 aprile 1965 al Detroit Institute of Arts inaugura la mostra *Art in Italy 1600-1700*, la prima e più completa mostra di pittura barocca italiana in America, che intendeva presentare le diverse espressioni pittoriche con cui si identifica l'arte del diciassettesimo secolo in Italia. Il progetto è curato da Frederick Cummings (1933-1990), conservatore dal '64 della sezione di arte europea dell'istituto di Detroit, con la supervisione scientifica di Rudolf Wittkower, *chairman* alla Columbia University, e da un illustre comitato composto da Robert Engass, Bertina Suida, Robert Manning, Dwight C. Miller, Alfred Moir, Donald Posner, Olga Raggio e Stephen Pepper. Al tavolo si era riunito un gruppo composto da studiosi e conservatori che almeno nell'ultimo decennio si erano particolarmente spesi per la rivalutazione dell'arte barocca negli Stati Uniti.⁷⁴ L'intento della mostra, come chiarito da Cummings in apertura del catalogo, era fornire un saggio completo delle espressioni con cui in pittura si tenta di definire di volta in volta il Barocco, inteso in termini cronologici ampi, dal tardo Manierismo al proto-Rococò. Il metodo con cui viene costruita la mostra viene definito, in maniera sintomatica, «a la italiana», un'espressione con cui Cummings intende la formazione di un team di specialisti della pittura, di un comitato scientifico che lavorasse insieme attorno allo stesso tavolo, portando ciascuno il proprio contributo secondo le

⁷³ GNUDI in *L'ideale classico* 1962, p. 70.

⁷⁴ Oltre ai coniugi Suida Manning di cui si è parlato nel paragrafo precedente, Robert Engass era chiaro di storia dell'arte presso la Pennsylvania University dal 1958, e nel 1964 aveva pubblicato *The Painting of Bacchio, Giovanni Battista Gaulli, 1639-1709*, la prima monografia dedicata all'artista; Olga Raggio, studiosa di scultura, era conservatrice al dipartimento di pittura moderna del Metropolitan Museum di New York.

individuali specializzazioni.⁷⁵ La mostra intendeva dare un saggio approfondito della pittura barocca in Italia, dove i dipinti sono divisi in sezioni ed esposti per scuole, per cogliere le differenze regionali fra Bologna, Firenze, Napoli, Genova e Venezia. Ognuna di esse è affidata a un singolo esperto di quell'area geografico-culturale. La consulenza sulla sezione riguardante la scuola bolognese di primo Seicento venne affidata a Donald Posner, da poco incardinato alla New York University, dopo aver discusso nel 1962 la tesi di dottorato su Annibale Carracci e gli allievi a Roma con Walter Friedländer.⁷⁶

L'esposizione fin da subito si presentò come un evento centrale per lo sviluppo delle mostre d'arte barocca in America, e costituisce uno spartiacque nel percorso di comprensione critica di Guido Reni e del suo disegno. Fu infatti questa l'occasione di una vera e propria presentazione al pubblico americano del pittore bolognese, attraverso una selezione di opere pittoriche e grafiche che vengono accostate l'una all'altra non con un intento di subordinare il disegno alla pittura, ma con il metodo chiamato da Cummings «juxtaposition». I disegni dialogano con i dipinti non per facilitare la lettura di questi ultimi, ma per tracciare una comprensione più globale dell'artista attraverso la diversità dei mezzi tecnici. Questo poté accadere perché la mostra fu concepita da subito, in maniera programmatica, come un laboratorio di idee nel quale gli studiosi e il pubblico potevano interrogarsi attorno al concetto di Barocco:

we have not presumed to define "Baroque". It has been our concern to demonstrate the multiplicity and variety in the art of the age and so to characterize it by juxtaposition rather than to limit it by forced selection.⁷⁷ E Wittkower prosegue: «the visitor to the exhibition may well be perplexed by the kaleidoscopic variety of style he encounters, and he may ask himself whether the term "Baroque Age" is not devoid of meaning».⁷⁸

Attraverso l'illustrazione del percorso espositivo, che partiva dalla pittura a Roma negli anni Novanta del Cinquecento, teatro di consacrazione di Annibale Carracci e Caravaggio, Wittkower costruisce la nervatura dell'esposizione attraverso queste due polarità, che danno vita ai due percorsi paralleli dei caravaggeschi, dei Gentileschi, di Ribera e di Bernardo Strozzi, da un lato, e delle diverse vie del classicismo percorse Domenichino, Poussin, Simon Vouet, Guercino, Lanfranco, fino a Pietro da Cortona dall'altro. Nel tracciare una breve storia della rivalutazione dell'arte barocca in America, Wittkower definiva gli anni Sessanta una "terza fase" in cui l'apprezzamento del Barocco ha raggiunto dimensioni quasi dilaganti, dopo un primo periodo di timido approccio verso questo genere (dal 1880 circa al 1915), e un secondo momento che vede l'avvio degli studi sul Barocco da parte di Fiocco, Longhi, Marangoni, Voss, Pevsner e altri (1920-1945).⁷⁹

⁷⁵ Cummings in *Art in Italy* 1965, p. 8.

⁷⁶ La tesi, dal titolo *The Roman style of Annibale Carracci and his school*, è pietra miliare degli studi sul pittore bolognese.

⁷⁷ Cummings in *Art in Italy* 1965, p. 7.

⁷⁸ «il visitatore della mostra potrebbe restare perplesso di fronte alla caleidoscopica varietà di stili che incontra, e potrà chiedersi se il termine "Età Barocca" non sia privo di significato», Wittkower in *Art in Italy* 1965, p. 12.

⁷⁹ Wittkower in *Art in Italy* 1965, pp. 11-13.

Il secondo notevole merito dell'esposizione fu la scelta delle opere: tutti i dipinti e i disegni esposti provenivano esclusivamente da collezioni pubbliche o private presenti sul territorio americano. Questo criterio di selezione, adottato già in alcune esposizioni precedenti (come quelle del Finch College), non era inedito, dal momento che in molte occasioni affidarsi a prestiti locali appariva come l'unica soluzione possibile per montare una mostra. Tuttavia, se fino a questo momento esso appare più una necessità pratica che un'opportunità scientifica, in questa esposizione viene dichiarato apertamente l'intento di esibire al pubblico il cambiamento di rotta del gusto statunitense e il processo di trasformazione del collezionismo americano nel corso degli ultimi decenni a favore di un nuovo apprezzamento dell'arte barocca. La mostra sancisce l'indipendenza dell'America nell'essere in grado di rappresentare, tramite collezioni che grazie a un lungo processo di acquisti e lasciti si erano formate negli ultimi anni, l'intero corso della pittura barocca.⁸⁰

In questo contesto, Guido Reni è rappresentato in mostra da sette opere, di cui quattro dipinti e tre disegni, ma è assai significativo notare che per l'illustrazione che compare a inizio catalogo, nel frontespizio, per dare idea della qualità delle opere in mostra, venga scelto nuovamente l'*Incontro fra David e Abigail* di Chrysler, che già era stato selezionato per la copertina del catalogo della mostra al Finch College di New York nel 1962. Accanto a quel capolavoro, compaiono la *Santa Cecilia* della stessa collezione, proveniente dalla raccolta del cardinale Sfondrato, la *Salomè con la testa del Battista*, acquistato pochissimi anni prima dall'Art Institute di Chicago (1960)⁸¹ e la *Sibilla* di proprietà di Denis Mahon.⁸² I disegni provengono, naturalmente, dalla collezione privata di Janos Scholz, l'unico privato in grado di fornire un saggio sulla grafica reniana, e presentava l'ultimo acquisto della Morgan Library (1961), un *Torso di Cristo sulla croce* (**Fig. 45**). Sono schedati, come la maggior parte dei disegni in mostra, da Cummings stesso, ad avvalorarne ancora di più il ruolo portante per la mostra.⁸³ L'unico bolognese che poteva vantare più disegni di Reni in mostra è Guercino, con ben nove fogli esposti.

L'importanza del patrimonio grafico in mostra è sancita da Wittkower, che senza mezzi termini definisce il disegno un'opera d'arte dall'autonomo valore espositivo:

Drawings play a steadily growing part within the purview of Baroque studies and a fair number of drawings are included in the exhibition. This is as it should be, for from the rapid sketch were increasingly valued as works of art in their own right and became collectors' item.⁸⁴

⁸⁰ «It has come as something of a surprise that with notable exceptions the Italian seventeenth century can be illustrated in great detail from American collections», Cummings in *Art in Italy* 1965, p. 8.

⁸¹ CLARK 1960, pp. 3-7.

⁸² Si rimanda alla scheda di Gabriele Finaldi in FINALDI, KITSON 1998, pp. 134-135, n. 62.

⁸³ Cummings in *Art in Italy* 1965, nn. 84-86.

⁸⁴ «I disegni svolgono un ruolo sempre più importante nell'ambito degli studi sul Barocco e un buon numero di disegni è incluso nella mostra. E così dovrebbe essere, perché dall'essere un rapido schizzo furono sempre più apprezzati come opere d'arte a pieno titolo e divennero oggetti da collezione», Wittkower in *Art in Italy* 1965, p. 11.

La consapevolezza di Wittkower segna un traguardo ineludibile per la fortuna della grafica barocca. Non era più possibile svolgere una storia dell'arte del Seicento senza il disegno. Stranamente, nell'introduzione di Wittkower, che passa in rassegna tutti i capolavori esposti, Reni non viene quasi nominato come protagonista della scuola bolognese del secolo e nello svolgimento del classicismo dopo Annibale. L'unica menzione che se ne fa è in relazione alla sua influenza su Carlo Maratti e al periodo del "Late Baroque" che a Roma e in Europa si sviluppa negli anni Settanta del Seicento. Reni, insieme a Lanfranco, Sacchi e Pietro da Cortona, viene visto come la pietra su cui si forma l'intera generazione di artisti del tardo Sei e di tutto il Settecento, in una visione che Wittkower amplia correttamente in un contesto europeo. Se da un lato viene riconosciuta l'influenza di Annibale su pittori come Domenichino e Albani, e il «Baroque Classicism» viene associato a «Guercino e Lanfranco's work», l'opera di Reni viene letta invece nella chiave, già fornita dalla mostra del 1922 a Palazzo Pitti, della fortuna sei e settecentesca e del suo ruolo accademico: Reni non è più, come in tutte le esposizioni precedenti, presentato come «Carracci's pupil», ma come chiave dell'educazione artistica nella Roma di Bellori, della «rational doctrine advocating the imitation of the ancients and of Raphael».⁸⁵ Se questo concetto nel testo introduttivo dello studioso rimane poco esplicito, l'immagine di Reni che si voleva fornire nello svolgimento del secolo Barocco doveva forse apparire più chiara dall'allestimento: nell'unica foto disponibile dell'esposizione in cui compare un'opera del bolognese, presente negli archivi del Detroit Art Institute, il *David e Abigail* di Reni compare nel percorso espositivo vicino all'*Agar e Isamaele* di Pietro da Cortona (Ringling Museum of Art), visibile poco dietro (**Fig. 46**). A conferma di ciò va la testimonianza di osservatori d'eccezione come Howard Hibbard e Milton J. Lewine, *fellows* di Wittkower alla Columbia, che lui stesso aveva citato nella sua recente pubblicazione *Art and Architecture in Italy 1600-1750* (1958).⁸⁶ Hibbard, che si era affermato negli studi della Roma di Bernini, coglie perfettamente il ruolo portante di Reni nella mostra:

The Detroit show gave the American public a chance to understand the Reni's central position in the Seicento -his virtuosity and range, his cool detachment in the midst of violence and emotion...one could understand why Reni's style held such a fascination for younger artists.⁸⁷

Decisiva è l'impressione che fanno le opere del pittore bolognese sul pubblico: a dire di Hibbard, la *Sibilla Mahon* e la *Salomè* di Chicago da sole valgono il viaggio alla mostra. La carriera dell'artista viene dunque presentata con un saggio di opere che vogliono tracciarne l'evoluzione stilistica, dalla giovanile *Santa Cecilia* alla tarda *Sibilla*, corredate, come le altre opere in mostra, da schede assai informate e non

⁸⁵ Wittkower in *Art of Italy* 1965, pp. 18-19.

⁸⁶ WITTKOWER 1958, p. XIII.

⁸⁷ HIBBARD, LEWINE 1965, p. 370.

più piccoli trafiletti, dove compare, come aspetto più importante e innovativo, un riferimento alle fonti antiche in cui la singola opera appare registrata, da Malvasia, a Scannelli, a Bellori, a Luca Assarino. Proprio per illustrare la differenza tra il non finito del tardo Reni e lo stato di abbozzo dell'opera incompiuta alla morte, Posner chiama in causa Assarino che descrive l'atelier di Reni nel 1638-39, dove accatastata fra le molte tele per cui aveva ricevuto un anticipo, ma non ancora terminate, vide la *Salomè*, distinguendolo dal modo di lavorare sulla *Sibilla*.⁸⁸ Anche i disegni hanno finalmente una loro contestualizzazione: Cummings è il primo a proporre una cronologia per lo *Studio di mani* di Scholz intorno al 1614, in quanto lo identifica con uno studio per la posa del san Carlo Borromeo per la *Pala dei Mendicanti* di Bologna (Pinacoteca Nazionale); lo stesso vale per il *Torso di Cristo* (Morgan Library), collocato vicino alla realizzazione della pala dei Cappuccini (che allora era datata da Cavalli 1616, ma oggi 1619-1620).⁸⁹

Nella loro acuta recensione alla mostra, Hibbard e Lewine tracciano anche un profilo riassuntivo del collezionismo d'arte barocca in America, lamentando ancora l'assenza, nei grandi musei di vere e proprie raccolte d'arte del Seicento, in cui si riflette, in effetti, anche la situazione conservativa dei disegni: «The National Gallery in Washington has next to nothing, Cleveland owns little, and The Metropolitan Museum of Art fills out of one simply gallery by extensive borrowings», cogliendo infine l'assordante assenza di una qualsivoglia recensione alla mostra sul *New York Times*.⁹⁰ I due studiosi si auguravano che la mostra di Detroit potesse inaugurare una nuova stagione, un «new spirit» nel collezionismo americano, e non si può dire che la loro aspettativa non sia stata soddisfatta. Fu proprio dopo la mostra di Detroit che alcune istituzioni museali notevoli, in testa il MET, si resero conto di non possedere raccolte meritevoli di arte del Seicento, e iniziarono una campagna di acquisizioni, che si può seguire agevolmente attraverso gli acquisti dei fogli reniani e gli studi ad essi correlati. Non si può pensare che sia una riflessione indipendente dalla mostra di Detroit quella condotta dallo stesso Hibbard sempre nel 1965, quando riprende in mano alcune forzature cronologiche proposte da Mahon in occasione della mostra del 1954, e chiarisce la cronologia degli spostamenti e delle opere di Reni fra il 1601 e il 1614, in un articolo fondamentale in cui, fra i primi per Reni, pubblica la trascrizione di documenti tratta dalla ricerca che andò a fare presso l'Archivio di Stato di Bologna; una metodologia che apre la strada al ritrovamento e alla pubblicazione del libro dei conti romano dell'artista da parte di Stephen Pepper alla Morgan Library (1971).⁹¹

L'evento più significativo a cavallo fra il settimo e l'ottavo decennio del secolo negli Stati Uniti fu la stagione di mostre degli *old master drawings* presenti nelle collezioni newyorkesi e attorno, allestita al Metropolitan Museum con la collaborazione della Morgan Library, curata da Jacob Bean e Felice Stampfle,

⁸⁸ Posner in *Art in Italy* 1965, pp. 87-88, nn. 82-83.

⁸⁹ Cummings in *Art in Italy* 1965, pp. 88-89, n. 85-86.

⁹⁰ HIBBARD, LEWINE 1965, p. 370.

⁹¹ HIBBARD 1965, pp. 502-510; PEPPER 1971, I, pp. 309-317 e II, pp. 372-386.

inaugurata nel 1965 con l'esposizione dei disegni del Rinascimento italiano e seguita da quelli del Seicento. L'evento apre una fervida stagione per il collezionismo grafico nella zona di New York, che potrà a importanti studi e acquisti di fogli. L'esposizione è storica, perché mette in scena i disegni migliori posseduti dai collezionisti privati americani, ponendo la grafica al centro del gusto collezionistico coevo: se la prima mostra si era tenuta al MET, la seconda si tiene alla Morgan Library (1967). Il concorso dei migliori disegni del Seicento bolognese, romano e napoletano cristallizza a favore del grande pubblico il concetto di *disegno*, inteso come strumento creativo e intellettuale e opera d'arte a sé.⁹² I possessori privati di raccolte di disegni ottengono, con queste mostre, un prestigioso riconoscimento nell'ambito della storia del collezionismo americano, poiché i loro nomi sono rigorosamente apposti in calce alla scheda di ogni foglio. Guido presenzia con quattro fogli, che da un lato vogliono richiamarne illustri passaggi collezionistici, dall'altro vogliono presentare recentissime acquisizioni. Si trovano quindi *l'Idolatria di Salomone*, già di Charles Fairfax Murray e poi di Pierpont Morgan dal 1912 (del cui acquisto si è parlato nel cap. 1.3) e il *Torso di Cristo sulla croce* esposto due anni prima a Detroit (cfr. supra, **Fig. 45**); accanto ad essi compaiono uno studio anatomico di proprietà del MET, identificato con uno *Studio per il corpo di Oloferne* della *Giuditta e Oloferne* della Galleria Spada a Roma, che Bean può conoscere e mettere connessione al dipinto grazie alla pubblicazione di Federico Zeri (1954) (**Fig. 47**).⁹³ Il foglio viene esposto per la prima volta insieme a un altro foglio della collezione di Richard Kreuteimer, uno doppio disegno con uno *Sketch of Putti* (recto) e uno studio di figura femminile (verso) che aveva reso noto nel 1962, mettendolo in connessione con i putti della cappella Dall'Armi in Santa Maria dei Servi e con la *Pietà dei Mendicanti*, datandolo intorno al 1611-12. Entrambi i fogli erano stati acquistati nel 1961 ed esposti qui per la prima volta: questo permetterà a Veronika Birke di conoscerli, per poterli chiedere per la mostra dei disegni reniani all'Albertina (1981).⁹⁴ Proprio in quell'anno (1961) il museo newyorkese aveva costituito il suo Department of Drawings come centro conservativo autonomo, e da quel momento aveva avviato una massiccia campagna di acquisti soprattutto di fogli barocchi, di cui il museo era quasi privo. L'apice venne raggiunto nel 1979, quando Jacob Bean, curatore del gabinetto, pubblica il fondamentale repertorio dei disegni del Seicento al Metropolitan Museum.⁹⁵ Come chiarisce Bean, si tratta di un nucleo di recente costituzione, dal momento che più della metà dei fogli erano stati acquisiti in quell'intervallo di diciotto anni (1961-1979). D'altronde, come chiarito già da alcuni studi, lo sviluppo di un gusto per l'arte barocca arriva, per il museo newyorkese, molto in ritardo rispetto ad altre istituzioni americane, che in

⁹² BEAN, STAMPFLE 1967, p. 7.

⁹³ BEAN, STAMPFLE 1967, pp. 28-29.

⁹⁴ BIRKE 1981, p. 61.

⁹⁵ BEAN 1979, il disegno del corpo di Oloferne di Reni è schedato a p. 240, n. 317.

questa storia del collezionismo hanno trainato l'interesse per il Seicento: il primo acquisto notevole sono i *Musici* di Caravaggio nel 1952, seguito dall'*Immacolata Concezione* di Guido Reni nel 1959.⁹⁶

Questi eventi dovettero influenzare non poco il collezionismo di fogli reniani nell'élite di questi privati eruditi: fra i prestatori della mostra del 1967 c'era anche Curtis O. Baer, originario di Strasburgo, che aveva studiato con Walter Friedländer all'Università di Freiburg e si era trasferito negli Stati Uniti nel 1940. Sebbene avesse iniziato un'attività di collezionismo in Germania, la maggior parte degli acquisti li fece in America fra il 1950 e il 1960, mentre lavorava in un'azienda di import-export, ma fu solo nel corso degli anni Settanta che decise di rendere nota la sua raccolta di disegni, iniziando a curare un catalogo che sarà pubblicato postumo nel 1985.⁹⁷ C'è da pensare che possa esserci stato un dialogo aperto con colui che collezionava fogli di Reni, Janos Scholz, se lo *Studio di mani* che Baer acquista, in una data non precisabile, mostra una strettissima analogia in fatto di misure, tipologia e formato con il foglio di analogo soggetto posseduto da Scholz.⁹⁸

La tesi di dottorato sui disegni di Guido Reni discussa da Catherine Johnston nel 1974 al Courtauld Institute di Londra era partita dall'occasione di studiare il più cospicuo nucleo di fogli reniani conservato in Europa, al British Museum, dove la studiosa era stata guidata da Anthony Blunt. Lo studio, rimasto allo stato dattiloscritto, era stato preceduto invece da una serie di studi pubblicati sulle più importanti testate, in primo luogo una serie di disegni di Reni del British di cui fornisce già una schedatura in nuce nel 1969.⁹⁹

⁹⁶ Zafran in *Botticelli to Tiepolo* 1994, pp. 42-47; 87-88; Bayer in *Buying Baroque* 2017, pp. 128-139.

⁹⁷ Qui si trovano anche brevi note biografiche su Baer, si veda Baer in ZAFRAN 1985, pp. 13-14.

⁹⁸ ZAFRAN 1985, p. 36, n. 13.

⁹⁹ JOHNSTON 1969b, pp. 20-27.

4. “Renewed luster for a Baroque Master”: Guido Reni negli anni Ottanta

4.1. *Bolognese drawings in North American Collections 1500-1800* (Ottawa, 1981)

Gli Stati Uniti inaugurano gli anni Ottanta con una mostra sul Barocco italiano, curata da John T. Spike e allestita al Princeton Art Museum, dal titolo *Italian Baroque Painting from New York Private collections* (1980). L'obiettivo dell'esposizione era dimostrare il ruolo pionieristico che i collezionisti privati ebbero nella riformulazione del gusto contemporaneo a favore della pittura barocca, grazie alla loro campagna di acquisti; ma soprattutto il curatore intendeva mettere in evidenza la concentrazione particolare di opere di privati nell'area di New York, che si prestava ad essere una delle poche città al mondo in grado di offrire, da sola, materiale per questo tipo di esposizione, e l'interesse crescente che quest'area mostrava nei confronti del genere del ritratto. Questo intento, come si è visto, è comune ad altre esposizioni precedenti, non ultima quella sui disegni nell'area di New York del 1967 (cap. 3.3). In quell'esposizione Guido Reni è, incredibilmente, assente, e questo ne riflette, probabilmente, l'assenza, o la non conoscenza, di sue opere fra privati in quell'area. Tuttavia, visto il successo di pubblico, Spike diede vita alla mostra *Baroque Portraiture in Italy: Works from North American Collections*, allestita al Ringling Museum di Sarasota e al Wadsworth Atheneum di Hartford (1983-1985), dove fece bella mostra di sé, per la prima volta, il *Ritratto del cardinale Roberto Ubaldini*, appena acquistato dal Los Angeles County Museum nell'agosto '83.¹ Bisogna tenere presente che, quando ormai la mostra di Princeton era stata allestita, usciva un testo importante, che segna il passo nella vicenda critica americana degli studi su Guido: si tratta della prima traduzione inglese della biografia del pittore contenuta nella *Felsina Pittrice* di Carlo Cesare Malvasia, *The life of Guido Reni*, edito dalla Pennsylvania University Press (1980) a cura di Robert e Catherine Enggass, che venivano dalla traduzione precedente della *Vita di Gian Lorenzo Bernini* di Filippo Baldinucci. Mentre gli studi italiani si servivano ancora del volume a stampa del 1678 (o della sua riedizione del 1841), negli Stati Uniti usciva un libro utilissimo che contestualizzava per la prima volta Guido Reni e Malvasia nella Bologna del Seicento e permetteva di cogliere, finalmente, dei passaggi particolari della vicenda biografica del pittore che, come è noto, fu trattata fra tutte nella maniera più lunga e approfondita con una dovizia di particolari che l'ha resa quasi un «romanzo tratto da una storia vera». Nonostante il volume abbia attirato più di una critica soprattutto per la qualità della traduzione, avvertita dagli studiosi del Seicento non sempre aderente alle sfumature del volgare letterario di Malvasia, costituisce una novità nell'ambito della letteratura americana, che possedeva finalmente uno strumento per analizzare la parabola intera della vita e dello stile di Reni, e soprattutto, grazie all'ampia introduzione dei due curatori,

¹ SPIKE 1984-1985, n. 51.

viene costruito un affresco di Bologna nel secolo barocco e dei retroscena che sottostanno all'elaborazione della *Felsina Pittrice*.²

Fu probabilmente questo il portato maggiore di quella traduzione, un contesto immersivo nella Bologna del Seicento di cui i dipinti e i disegni esposti risultavano ancora privi, e di conseguenza fu uno dei meriti di *Bolognese drawings in North American Collections 1500-1800*, la mostra organizzata presso la National Gallery of Canada a Ottawa dal 10 settembre all'8 novembre 1981. Le due curatrici avevano già alle spalle importanti studi in questo ambito, tutti in dialogo con le istituzioni europee e italiane in particolare: quasi contemporaneamente alla produzione dei cataloghi dei disegni di Guido Reni (1974), Catherine Johnston si stava occupando della catalogazione dei fogli bolognesi al British Museum di Londra e aveva curato la mostra dei *Disegni bolognesi* agli Uffizi (1973), che riprendeva, con contenuti aggiornati, gli studi condotti su questa scuola regionale dal museo fiorentino in occasione della mostra del 1922 (cap. 2.1 e 2.2); Mimi Cazort studiava i disegni dei Gandolfi e aveva partecipato positivamente alla *Mostra del Settecento emiliano* a Bologna nel 1979. L'importanza della mostra per il pubblico canadese è testimoniata dalle recensioni contemporanee, che la definiscono senza mezzi termini «one of the most substantial contribution to the study of drawings ever made in Canada». ³ In questa prospettiva, assume un valore davvero pionieristico la corrispondenza inedita che si svolse, già nel 1957, tra Alfred Neumeyer e Ian McNairn, direttore della Fine Arts Gallery di Vancouver, che desiderò portare in Canada, senza risultato, la mostra *Drawings from Bologna* di Janos Scholz (cap. 3.1). Essa testimonia come già da decenni alcuni enti museali sentissero il bisogno di aggiornare i propri eventi espositivi sulla scia del gusto per il disegno barocco, e bolognese in particolare, che si andava formando negli Stati Uniti negli ultimi anni. Ne è sintomo l'esposizione che Mimi Cazort aveva curato nel 1976, *European drawings from canadian collections 1500-1900* sempre a Ottawa, circolante poi a Vancouver e ad Halifax. In quell'occasione, radunando il miglior materiale grafico offerto da musei e privati canadesi, la studiosa inquadrava l'assenza di una vera e propria storia di collezionismo, grafico e pittorico, in Canada, che solo dagli anni Settanta aveva maturato una certa sensibilità. ⁴ In effetti, la mostra del 1982 fu costruita grazie ai molti prestiti che arrivarono dagli Stati Uniti, per un totale di centoventiquattro disegni che illustrano la storia del disegno bolognese da Francesco Francia ai Gandolfi.

La documentazione conservata presso la National Gallery di Ottawa svela che le due curatrici Johnston e Cazort cercarono, in fase avanzata dei lavori di ricerca, un dialogo con alcuni studiosi italiani che potessero sostenere il loro progetto scientifico, in particolare bolognesi. Missive dirette ad Andrea

² Una decisa stroncatura arrivò da PEPPER 1982, pp. 153-154. Claire Pace criticò soprattutto la mancanza di un confronto con la letteratura biografica coeva da Scannelli a Bellori, PACE 1982, pp. 306-308.

³ MCTAVISH 1983, p. 83.

⁴ CAZORT 1976, pp. 12-13.

Emiliani, Renato Roli, Carlo Volpe testimoniano quanta consapevolezza avessero le due studiose di non poter prescindere, in un tale progetto, dal *coté* di conoscitori bolognesi, ai quali chiedono pareri sulle attribuzioni, sulla costruzione del catalogo e sull'allestimento. La stessa Mimi Cazort soggiornò a Bologna tra l'inverno '81 e la primavera '82 per approfondire alcune questioni con Roli, definito da lei un pioniere, insieme a Dwight Miller, del «later period» della pittura bolognese⁵.

Una serie di lettere intercorse nel 1981 con Andrea Emiliani, nel frattempo divenuto Soprintendente alle Gallerie di Bologna e Direttore della Pinacoteca Nazionale, evidenziano i principali aspetti sottesi alla mostra e le ragioni dell'esposizione dei fogli reniani. Nel gennaio 1981 Cazort informava Emiliani del progetto di mostra, in piedi per la verità già da alcuni anni ma evidentemente tenuto riservato fino alle ultime fasi di redazione. Dalle fotografie dell'esposizione conservate presso il museo canadese possiamo avere un'idea del *display* dei disegni, presentati tutti in cornice, sotto vetro, appesi alle pareti (**Fig. 48**), ma la lettera di Cazort a Emiliani costituisce un documento significativo che arricchisce di informazioni riguardo l'allestimento. Il tema più urgente, da parte di Cazort, è la contestualizzazione storico-artistica dei disegni nella Bologna del proprio tempo, mediante un'installazione audio-visiva, con una musica e un testo adatti, che possa illustrare al pubblico, nonostante si trattasse di una mostra di stampo accademico, la storia e l'arte di Bologna in epoca moderna con un focus non solo sugli artisti, ma anche sull'architettura, sulle immagini urbanistiche, sui costumi e sulle tradizioni, perché di fatto la maggior parte del pubblico «non ha la più pallida idea di cosa sia Bologna» («the faintest idea of what Bologna is all about»)⁶. Nella stessa direzione doveva andare il testo premesso al catalogo, che contiene un riassunto della storia e dell'arte moderna di Bologna nel periodo 1506-1796, ma esso fu diffuso solo dopo la fine dell'esposizione⁷. Mimi Cazort ha un'idea ben precisa di quello che il pubblico deve assimilare, un'idea di Bologna dai Carracci in qua:

a continuous showing of perhaps 150 diapositivi of the city and its environs, showing paintings and fresco decoration, architecture, typical street scenes, people, seasonal variation, markets, venditori, etc. We wish, as much as possible, to recreate for the public the world which the Carracci knew; we also wish to indicate the Bologna of today.⁸

Non a caso la studiosa chiede, in questo, l'aiuto di Andrea Emiliani, che aveva creato, anni addietro, il prodotto editoriale di cui Cazort aveva bisogno: il volume *Felsina, Bononia, Bologna* curato insieme a Pier Achille Cuniberti nel 1962 per le affezionate edizioni ALFA. Quel volume si presentava come una

⁵ National Gallery of Canada Library and Archives, National Gallery of Canada fonds, Prints and Drawings series, Box 21-2, Lettera di Cazort ad Emiliani, 20 febbraio 1981.

⁶ Idem, Box 21.3, Lettera di Cazort a Emiliani, 28 gennaio 1981, App. doc. 4.2.

⁷ Sappiamo che il catalogo della mostra fu stampato solo dopo la fine dell'evento, e che durante la mostra fu distribuito gratis un pamphlet di quattro pagine, dalla recensione di MCTAVISH 1983 pp.83-86, in part. p. 86.

⁸ National Gallery of Canada Library and Archives, National Gallery of Canada fonds, Prints and Drawings series, Box 21-3, Lettera di Cazort ad Emiliani.

raccolta di materiali letterari, artistici, documentari per consegnare un ritratto della città nel corso dei secoli, dal Duecento al contemporaneo, di cui parte importante è costituita da un ampio rilievo fotografico della città come si presentava negli anni Sessanta del secolo. La studiosa americana chiede a Emiliani se fosse possibile ricreare per la mostra in Canada qualcosa di molto simile alle pagine di quel libro che, lungi dall'essere concepito come un reportage, contiene saggi di Arcangeli, Raimondi, Luciano Bergonzini e altri studiosi di cose bolognesi, ma che restituiscono una narrazione sfaccettata della cultura cittadina tramite immagini, locandine, bandi, particolari di dipinti, facendo uso di fonti che vanno dalle poesie di Giulio Cesare Croce alle biografie di Malvasia, dai quadri della Pinacoteca, a quotidiani, riviste, frontespizi e spartiti, insomma un patrimonio che mescolava scientifico e divulgativo in una formula sentita come particolarmente adatta al loro scopo da parte delle due curatrici canadesi (**Fig. 49**). Cazort e Johnston scelsero dunque il disegno come *medium* per consentire al grande pubblico canadese di familiarizzare, per la prima volta, con l'arte e la cultura bolognese.

In questo contesto, Guido disegnatore acquista definitivamente un distacco notevole rispetto ai comprimari della scuola bolognese. Sebbene uscente dalla bottega dei Carracci, le studiose ne percepiscono un valore autonomo particolare: Guido «is a more independent spirit»⁹, che fa sua la tecnica carraccesca nelle fasi preparatorie del dipinto ma con modalità del tutto proprie, e per la prima volta viene percepito tutto il peso che Reni ebbe non solo per l'ideale classico dei secoli avvenire, che era il volto del pittore che fino a quel momento era stato più apprezzato, ma nella Bologna del suo tempo. In particolare, di Reni viene sottolineato il suo ruolo di caposcuola incontrastato della pittura e primo pittore di Bologna fino alla sua morte nel 1642. Sulla scorta di Malvasia, che si poteva leggere in traduzione, Reni assume il volto di un maestro del disegno presso il suo atelier, che viene descritto come il fulcro dell'educazione artistica contemporanea: «as indicated by Malvasia in various biographies, it is safe to say that Reni at least supervised drawing classes and generously loaned his own drawings for his student's use».¹⁰

Questo nuovo ruolo riconosciuto nella storia dell'arte grafica si scontrava con la carenza di materiale locale. Il 18 marzo 1981 Cazort rispondeva a una lettera, non pervenuta, inviata da Emiliani, il cui favore nei confronti del loro progetto era finalmente arrivato come «una luce in fondo al tunnel». L'incertezza sulla riuscita della mostra da parte della direttrice americana derivava dal fatto che, come emerge dalla lettera, nonostante le loro ricerche condotte a tappeto in tutte le collezioni canadesi, percorse da Est a Ovest alla ricerca di capolavori, il risultato fosse tristemente parziale. La studiosa avrebbe voluto particolarmente rendersi protagonista della scoperta di un disegno di Guido Reni, che è l'assenza che a Cazort pesa di più: «It is interesting that, though there are a number of fine Carracci drawings in North America,

⁹ *Bolognese drawings* 1982, p. 30.

¹⁰ «come indicato da Malvasia in varie biografie, si può dire con certezza che Reni presiedeva le lezioni di disegno e prestava generosamente i suoi disegni ad utilizzo dei suoi studenti», Ivi.

we have not discovered major drawings by Guido Reni».¹¹ L'impossibilità di esporre fogli reniani, assenti sul territorio canadese, è uno degli aspetti che potrebbe inficiare il successo della mostra, a dimostrazione del ruolo centrale che la grafica reniana aveva ormai assunto nell'ambito degli eventi espositivi. L'artista è perciò rappresentato da prestiti statunitensi e compaiono l'*Idolatria di Salomone* della Morgan Library e il *Torso* del Metropolitan Museum (**Fig. 47**), ormai più che noti al pubblico americano ma affiancati da uno degli ultimi acquisti della National Gallery di Washington, uno *Studio per la testa di san Francesco*, in relazione con il santo presente nella pala dei Cappuccini di Faenza, acquisito tramite un'asta Christie's nel 1974 ed esposto una volta sola, a Vienna, l'anno precedente (**Fig. 50**).¹² La mostra sui disegni bolognesi in Canada prende dunque forma in un clima di apertura nei confronti delle istituzioni italiane, e forma un dialogo che, soprattutto con Andrea Emiliani, sarà fondante e anticipatore degli eventi successivi di quel decennio dedicati a Reni.

4.2. Le manifestazioni su Guido Reni del 1988 in Italia, Germania e USA

Svolta senza ritorno fu quella che, nel corso del 1988, permise di sciogliere numerosi nodi critici a proposito dell'arte di Guido Reni. In quell'anno il pittore bolognese divenne protagonista incontrastato degli eventi e delle manifestazioni d'arte a livello globale: venne scelto come oggetto di una doppia esposizione che, dopo la prima mostra monografica tenutasi a Bologna nel 1954, ne permetteva ora di estendere l'osservazione dei quadri al grande pubblico europeo e oltreoceano. Fu la storica mostra *Guido Reni 1575-1642*, che si divise fra Bologna e gli Stati Uniti, affiancata da *Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm* (*Guido Reni e l'Europa. Fama e Fortuna*), tutte svoltesi fra l'autunno 1988 e la primavera 1989: l'impresa fu il frutto di un'operazione a quattro teste, la Pinacoteca Nazionale di Bologna, il County Museum di Los Angeles, il Philadelphia Museum of Art e la Schrin Kunsthalle di Francoforte, il centro espositivo che era appena sorto sulla “collina dei Romani” della città. Al tavolo dei lavori si riunirono Andrea Emiliani, direttore della Pinacoteca, Sir Denis Mahon, ormai affiliato agli studi dell'arte bolognese dopo il suo contributo alla mostra carraccesca e ai suoi studi su Guercino; Sidney J. Freedberg, conservatore onorario presso la National Gallery of Art di Washington, e Erich Schleier, curatore della pittura italiana presso la Gemäldegalerie di Berlino. Come ebbe a intitolare la sua recensione sul *Giornale dell'Arte* Sybille Ebert-Schifferer, che diresse l'evento espositivo a Francoforte, fu «mobilitato mezzo mondo per collocare Guido Reni fra i grandi europei».¹³ Inaugurata a Bologna (dal 5 settembre al 10

¹¹ National Gallery of Canada Library and Archives, National Gallery of Canada fonds, Prints and Drawings series, Box 21-1, Lettera di Cazort ad Emiliani, 18 March 1981, app. doc. 4.1.

¹² *Bolognese drawings* 1982, pp. 76-79, nn. 36-38.

¹³ EBERT SCHIFFERER 1988, p. 16.

novembre 1988), l'esposizione si trasferì sul Pacifico, inaugurando in dicembre a Los Angeles (10 dicembre 1988-12 febbraio 1989), concludendo il suo itinerario a Fort Worth in Texas (10 marzo-10 maggio 1989). Il reticolo di amicizie intellettuali di Cesare Gnudi e Andrea Emiliani permise di allargare l'impresa reniana oltre i confini europei: i primi contatti erano stati stabiliti con sir John Pope Hennessy, già Guest Curator del Metropolitan, e con Sidney J. Freedberg, emerito della Columbia University di Washington, grazie ai quali fu sigillata una stretta alleanza con i due più importanti musei americani d'arte antica.

Erano passati quasi trentacinque anni da quando Cesare Gnudi e la sua squadra di giovani studiosi, di cui faceva parte Emiliani, aveva proposto al pubblico italiano per la prima volta Guido Reni, con la storica mostra allestita a Bologna nel 1954. Quell'evento aveva fornito un'occasione di studio e riscoperta basilare per il futuro successo di pubblico del pittore, poiché, come scrive Emiliani stesso nella sua recensione alla mostra del '88, si trattò di una «verifica stilistica finalmente possibile di una quantità enorme di tele che letteralmente non si vedevano, non si leggevano, né nelle chiese, né nei maggiori musei»¹⁴. Sentendosi forse in dovere di giustificare i motivi di una così complessa operazione transatlantica, Emiliani non poteva fare a meno di sottolineare proprio il successo che Reni teneva presso il pubblico americano, desideroso di ammirare la sua opera:

C'è da chiedersi perché ripetere a Bologna, Los Angeles e Philadelphia una mostra che per giunta è dotata di un'interessante appendice, un *hommage* a Guido Reni da parte dei maggiori pittori dell'Europa sei-settecentesca, nella Kunsthalle di Francoforte. Intanto, sono passati più di trentacinque anni, più di una generazione, e per giunta di quelli che si misurano con la compressa quantità di avvenimenti che vi stanno dentro [...] Non c'è museo europeo o d'oltre Atlantico che non collochi oggi Guido sotto le luci del palcoscenico più spettacolare e insieme intimo. Che differenza enorme rispetto alla dimenticanza del dopoguerra, quando le opere del bolognese stavano accantonate nei depositi, inseguite ancora dagli anatemi di John Ruskin!¹⁵

La nuova mostra, in sostanza, era un evento espositivo meno azzardato della prima monografica, più fondato su sicurezze di tipo scientifico e tecnico, si presentava come il tour internazionale di una star della pittura del Seicento: portare Guido in America, dall'Atlantico al Pacifico, dove una nuova società poteva ammirare il pittore, era garanzia di sicuro successo al botteghino. Della stessa risonanza pubblica, che fa presagire le code davanti alle biglietterie dei musei, parla David Ekserdijan: «Now, thirty-five years on, Bologna is once again honouring Guido Reni, *The divine Guido* as a T-shirt on sale here proclaims» mentre registra, allo stesso tempo, i principali meriti scientifici di Bologna, che ha saputo recuperare, ben oltre la mostra del '54, il Guido più tardo con opere notevoli di Reni come *Il trionfo di Giobbe* (1637), fino ad allora quasi sconosciuto al pubblico, relegato nelle ombre della tribuna di Notre Dame a Parigi¹⁶.

¹⁴ EMILIANI 1988, p. 16.

¹⁵ IDEM, p. 16.

¹⁶ Ekserdijan in *Guido Reni 1575-1642* 1988, pp. 426-427.

Era stata proprio una nuova stagione museografica e di studi della scuola americana, che si era interessata alle opere dei pittori bolognesi del XVII secolo, a far nascere oltreoceano il desiderio di rivedere il percorso dell'artista. Già nel 1983 Sydney Freedberg, che teneva la cattedra di Harvard, aveva pubblicato il suo saggio *Circa 1600: A Revolution Style in Italian Painting*, dove analizzò, con acuta intelligenza critica e sapienza formale, i cambiamenti stilistici che portarono i tre maggiori maestri di primo Seicento, Annibale Carracci, Caravaggio e Ludovico Carracci, che segnarono il punto di non ritorno al giro di boa dell'anno 1600 (Harvard University Press); ed era stato preceduto, nel 1982, da Richard Spear, che dava alla luce il primo catalogo dei dipinti di Domenichino. Dal 1984 anche Reni si giovava del primo catalogo critico dei dipinti, a firma di Stephen Pepper, riflesso ancora oggi imprescindibile del recupero globale, stilistico e collezionistico della sua opera, nonché punto fermo nella saggistica che aveva prodotto anche un nuovo valore promozionale di Reni sul mercato.¹⁷ A dimostrazione di ciò, vale l'importante campagna di acquisti che i musei americani fecero, nel corso del decennio, rivolta a capolavori di Reni: oltre al già menzionato *Ritratto del cardinale Roberto Ubaldini*, una *Madonna col Bambino e San Giovanni Battista* dal Getty Museum a Los Angeles (1983), il *San Francesco in adorazione della croce* dal Nelson Atkins Museum di Kansas City (1986), e la *Maddalena penitente* dalla Walters Art Gallery di Baltimora (1988)¹⁸. All'interesse nei confronti dei dipinti si erano aggiunti ritrovamenti documentari fondamentali che avevano riaperto il dialogo fra Europa e America, dal manoscritto del *Libro dei conti* romano dell'artista presso la Morgan Library di New York (1971) alla pubblicazione dell'inventario testamentario del suo studio al momento della morte nel 1642, da parte di Jhon T. Spike e Tiziana Di Zio (1988),¹⁹ che permettevano di formarsi un ritratto a tutto tondo dell'artista, cui doveva necessariamente seguire un ricollocamento critico delle opere. L'opera pittorica di Reni, inoltre, era divenuta ormai un *masterpiece* da esposizione: oltre alla già ricordata mostra sul ritratto italiano curata da Spike (1983-1985), dove compare il ritratto di Ubaldini, il pittore è fra i principali artisti a figurare alla mostra allestita al North Carolina Museum sui capolavori della Bob Jones University Collection (1984), che di Guido possiede ancora oggi la serie dei *Quattro Evangelisti*, esposti tutti insieme solo in quell'occasione.²⁰

In effetti, la mostra di Bologna ebbe un successo clamoroso e contò l'apice degli incassi delle Biennali (**Fig. 51**).²¹ L'apprezzamento diffuso per Guido fu favorito forse anche da un contesto che gli era stato adeguatamente preparato in entrambe le nazioni. Due mesi prima della mostra in Pinacoteca aprì le porte quella che viene chiamata una mostra-modello, ovvero un percorso che illustrò al pubblico come nacque il fenomeno Guido nella Bologna di fine Cinquecento: la mostra *Dall'avanguardia dei Carracci al secolo*

¹⁷ Varignana in EMILIANI, SCOLARO 2002, p. 266.

¹⁸ Zafran in *Botticelli to Tiepolo* 1994, p. 91.

¹⁹ SPIKE, DI ZIO 1988, pp. 43-48.

²⁰ STEEL 1984, p. 110.

²¹ Emiliani in EMILIANI, SCOLARO 2002, pp. 85-86.

Barocco, che spostò dai musei e dalle chiese all'Archiginnasio le opere dei Passerotti, dei Fontana, dei Carracci per mostrare, con un allestimento semplice e intelligente, i vent'anni di formazione di Guido Reni. Dall'altra parte dell'oceano invece, aveva aperto i battenti nel 1987, prima alla National Gallery di Washington e poi al Metropolitan Museum di New York, la mostra, dal titolo programmatico, *Nell'età di Correggio e dei Carracci*, inaugurata nel settembre 1986 alla Pinacoteca Nazionale di Bologna, messa in piedi da Emiliani, Freedberg, da Jhon Pope Hennessy, *chairman* per la pittura europea al MET, e da Stephen Pepper, interpellato come *guest curator*. In mostra compaiono 199 dipinti, giunti da 97 collezioni pubbliche e private situate in 13 stati diversi, e costituisce il primo evento espositivo internazionale che getta uno sguardo complessivo sulla pittura emiliana del Cinque e Seicento. In occasione della mostra fu concepito il convegno *Emilian Painting for the 16th and 17th century* che si tenne, nonostante fosse in gran parte finanziato dalla Fondazione Cesare Gnudi di Bologna, presso il Center for Advanced Study in the Visual Arts della National Gallery a Washington.²² Costruendo la mostra, infatti, emerse quasi subito la mancanza, fino ad allora, di un confronto diretto fra dipinti che normalmente sono collocati in collezioni e raccolte molto lontane fra di loro, in diversi stati: trasferendo il comitato scientifico ed esecutivo negli Stati Uniti si sarebbe creata una preziosa occasione per vedere vicine opere fino al allora mai accostate. Nel saggio introduttivo al catalogo Giuliano Briganti coniava felicemente l'espressione di «emilianità dell'arte emiliana», o *emilianness*, ricucendo il percorso espositivo delle opere in mostra e spiegando il comun denominatore dello svolgimento della pittura emiliana dei due secoli, fatto di tramandi, riprese e visioni contrastanti di quella componente naturale ed espressiva che affonda le radici nel passato "lombardo" e lo inserisce in un discorso più altamente comunicativo.²³ Incastonato, con tempistiche sapientemente indovinate, tra questa esposizione e quella, di là da venire, dedicata a Guido Reni, ovvero le prime due mostre di pittura bolognese costruite fin dall'inizio su una piattaforma italoamericana, il convegno si presentava come la prima grande occasione di confronto e dibattito fra gli studiosi italiani e stranieri sul tema dell'*emilianness*.

Il promotore dell'impresa fu Henry Millon (1927-2018), principalmente noto come storico dell'architettura rinascimentale e barocca cresciuto sotto la guida di Rudolph Wittkower. Millon aveva stretto solidi rapporti con la comunità scientifica italiana fin da quando, fra il 1974 e il 1977, era stato direttore dell'*American Academy* a Roma. Dal canto suo Andrea Emiliani, coordinatore delle esposizioni, non volle rinunciare a pubblicare il volume degli atti, uscito velocemente nello stesso anno, sotto la fidatissima Nuova Alfa, la casa editrice che aveva curato i cataloghi di tutte le biennali bolognesi. All'inizio il Center di Washington non aveva previsto nessuna pubblicazione ma solo un grande forum conclusivo; tuttavia, non senza problematiche di tipo economico, i curatori trovarono il sostegno congiunto della Fondazione

²² Emiliani in EMILIANI, SCOLARO 2002, pp. 87-88.

²³ Briganti in *Da Correggio ai Carracci* 1987, p. 31.

Cesare Gnudi e della Samuel Kress Foundation, consegnando di fatto alla letteratura uno dei primi volumi in cui confluirono in modo sinottico gli studi italiani e quelli americani su alcuni problemi fondamentali di pittura emiliana di Cinque e Seicento. Gli studiosi coinvolti, sia italiani che stranieri, presero alla lettera l'idea che il tema fosse «the age of Correggio and the Carracci»: sebbene infatti la mostra copra, con le opere esposte, tutto il periodo barocco fino ai primi anni di Giuseppe Maria Crespi, il simposio si concentrò soprattutto sul Cinquecento e su artisti come Correggio, Parmigianino e i Carracci. Fu subito chiaro che andava trattato il cuore del problema dell'*emilianness*, i Carracci, cui la maggior parte degli studiosi dedicò la sua attenzione.²⁴ Nuovi volti, con sostanza storica e di contesto, emersero, erano i protagonisti su cui si imperniava la delicata e ricchissima stagione di passaggio fra Cinque e Seicento dell'arte a Bologna, strutturata sulle novità pionieristiche portate da Paleotti, Aldrovandi, Carracci e la scia dei pittori locali che sarebbero stati i principali formatori dei comprimari del Seicento. Il focus sul Cinquecento gettava uno sguardo a lunga distanza, metteva in dialogo diverse storiografie aprendo allo studio del Seicento bolognese, preparando, di fatto, l'apertura della monografica dell'anno successivo.

In termini di presentazione al pubblico sembra che la mostra su Reni, principale problema ancora aperto dopo la rivoluzione carraccesca, ne sia stata una naturale conseguenza. In realtà, accanto ai dati desumibili dall'affluenza e dai cataloghi noti, lo scandaglio della corrispondenza fra Andrea Emiliani e gli attori sulla scena americana fa emergere numerosi particolari delle fasi di preparazione della mostra, che restituiscono un quadro differente da quanto già noto. La lettura delle carte d'archivio, costituita in gran parte dalla corrispondenza intercorsa fra Andrea Emiliani e i curatori americani, svela numerosi retroscena dell'operazione, e permette di arricchire l'analisi di quello straordinario evento reniano, già così celebre, di nuovi dati.

Uno dei primi e più significativi elementi che deve essere acquisito è che l'ideazione della mostra su Guido Reni fra Italia e America fu concepita molto prima della mostra carraccesca a Washington e prima dell'apparizione della monografia di Pepper: il primo progetto di mostra risale al 1980, e non nasce in Italia, ma negli Stati Uniti e con un concept diverso, grazie a una triangolazione iniziale fra Scott Schaefer, curatore della sezione europea di pittura del County Museum di Los Angeles, che fu fin dall'inizio il principale interlocutore americano, Stephen Pepper e Denis Mahon. In quell'anno i tre parlano di una «small exhibition on Reni in the United States», programmata fra l'autunno 1985 e la primavera 1986, oggetto di un progetto iniziale non monografico, dove accanto a Reni doveva comparire Guercino, e per la quale la seconda sede progettata era Londra, che addirittura doveva ospitare novanta opere contro le

²⁴ Se Emiliani ribadiva con il suo “Natura e storia” il *link* principale della rivoluzione dei tre cugini, Dempsey rifletteva sulla loro pittura a tema religioso, dando seguito, con il suo intervento, al suo saggio sulla “Riforma dei Carracci” che apriva la sezione su quegli artisti in mostra; l'intervento di Anna Ottani Cavina, “Studies from life: Annibale Carracci's paintings of the blind”, approfondiva per esempio la serie di ritratti di donna cieca del grande precursore del Barocco, provenienti dalla collezione di Gabriele Paleotti, apparsi sul mercato nello stesso anno a New York, presso Matthiesen, alla mostra *Paintings from Emilia 1500-1700*, e ne discuteva la cronologia molto precoce avanzata da Riccomini che li aveva presentati.

sessanta previste per Los Angeles, ponendo un limite di venti prestiti americani per non incorrere in spese troppo onerose.²⁵ Dal *memorandum* inedito che Schaefer stende nel febbraio 1981 per il direttore del museo losangelino, Earl Powell III, si apprende che la *Guido Reni-Guercino exhibition* avrebbe avuto, in ognuna delle tre sedi, un focus conclusivo differente, nonostante la circolazione delle stesse opere: a Londra avrebbe dovuto essere «un'introduzione alla pittura di Guido Reni e Guercino»; a Bologna un omaggio a Cesare Gnudi; e Los Angeles sarebbe stato l'evento conclusivo per celebrare i trent'anni di collezionismo di pittura barocca in America.²⁶ Il documento rivela un'interessante prospettiva autoctona da parte degli studiosi americani, che individuano una precisa periodizzazione nella loro storia del collezionismo di *baroque pictures*, il cui inizio fanno risalire, facendo i conti, al dopoguerra (1955-1956, essendo l'esposizione prevista per il 1985-1986). Per celebrare quel giro di boa del gusto collezionistico americano, erano stati scelti i due maestri del Barocco bolognese. In effetti, come spiega Schaefer, l'idea pionieristica americana di accostare i due pittori nasceva dalla personalissima volontà di organizzare una mostra di «Guercino and Guido Reni in American collections», ovvero valorizzare gli acquisti relativi ai due pittori solo nelle collezioni americane ma che poi l'interesse da parte di Mahon aveva allargato l'esposizione all'Europa, facendo diventare il progetto inglese addirittura più grande di quello americano.²⁷

L'aspetto più inedito che riguardava il progetto americano di partenza era la presenza dei disegni. Nel *Memorandum* Schaefer registra l'idea di una «separate but contiguous installation of drawings by the artists», che doveva essere allestita al quarto piano dell'edificio principale del LACMA, l'Ahmanson Building, che ospitava lo spazio più largo destinato a grandi eventi oppure, se avesse finanziato l'operazione, al Getty Museum. L'esposizione grafica, che doveva comprendere anche quaranta disegni dalla collezione Mahon, era stata pensata in continuità con la mostra di dipinti ma da ammirare in luogo separato, diversamente da quanto era avvenuto, per esempio, a Detroit nel 1965, dove dipinti e disegni comparivano gli uni accanto agli altri: ragioni di fruizione ne impedivano la concentrazione sull'uno o sull'altro, secondo gli americani, che ritenevano che un mezzo potesse distogliere dall'altro. Al di là di questa percezione, che non giovava certo alla comprensione globale dell'artista, quella che era stata pensata era la prima esposizione di grafica esclusivamente dedicata a Guido Reni negli Stati Uniti. Per ragioni non note, il progetto non andrà mai in porto.

Già nell'83 il nome di Guercino appariva più debole e meno accattivante per il pubblico rispetto a quello di Reni e si scelse di far convergere tutti gli sforzi solo su Guido, definito da Emiliani per lettera

²⁵ LACMA Archives, Los Angeles County Museum of Art exhibition records, 1973-2003, Exhibitions, 1973-1999, EX. 1849, box 25, *Guido Reni early information, Chronology of Reni's show*, 9 novembre 1988, app. doc. 4.3.

²⁶ LACMA Archives, Los Angeles County Museum of Art exhibition records, 1973-2003, Exhibitions, 1973-1999, EX. 1849, box 25, *Guido Reni early information, Memorandum*, 11 febbraio 1981, app. doc. 4.10.

²⁷ LACMA Archives, Los Angeles County Museum of Art exhibition records, 1973-2003, Exhibitions, 1973 - 1999, EX. 1849, box 27, Emiliani correspondence, Lettera di Schaefer a Dempsey, 17 agosto 1981, app. doc. 4.11.

«reale campione del classicismo barocco europeo, e grandissimo artista», proponendo una mostra monografica che affiancasse cinquanta dipinti e cinquanta disegni, confermando il raggiungimento di una pari dignità espositiva dei due mezzi. In questa direzione andava l'acquisizione l'anno successivo, da parte del museo di Los Angeles del *Ritratto del cardinale Roberto Ubaldini*, entrato in collezione nell'agosto '83, che poteva così essere grandiosamente valorizzato da un'esposizione dedicata. Grande favore esprime Dempsey, che affermò che la mostra da farsi «may esalily be one of the most valuable and beautiful exhibitions ever mounted».²⁸ A questo punto Mahon, che aveva visto sfumare la possibilità di vedere esposto Guercino, si tirò indietro e rifiutò di ospitare la mostra a Londra. Da quel momento Bologna, con Emiliani, assumerà un ruolo determinante come quartier generale della progettazione.

Nell'autunno del 1983 una missiva inedita che Scott Schaefer invia ad Emiliani rivela che ad interessarsi del progetto sono, oltre a Los Angeles, il Detroit Art Institute che si era distinto già per alcune imprese espositive importanti e, con riserva, il museo di Washington.²⁹ La lettera di risposta di Emiliani, che in realtà desiderava arrivare al MET di New York, fulcro del collezionismo barocco pubblico e privato degli ultimi anni, è un vero documento programmatico che stila le prime linee guida di un progetto di mostra italoamericana, dove per la prima volta vengono costruiti tempi e modalità di una trasferta oltreoceano. L'esposizione, costituita da 50 dipinti e 50 disegni, dovrà inaugurare a Bologna, comprendere un insieme equilibrato di prestiti americani, europei e italiani, per rappresentare le conquiste della critica riguardo al pittore negli ultimi trent'anni; spostandosi in America, porterà con sé una minor selezione di opere.³⁰ Anche se la monografica su Reni ebbe luogo nel 1988, fu su questo pittore che si imperniò per la prima volta un progetto espositivo internazionale con trasferimento oltreoceano: è vero, infatti, che la mostra sull'età di Correggio e dei Carracci, che sulla carta sembra la prima e più pionieristica operazione di questo tipo, fu montata fra Bologna e l'America nel 1987, ma dalle missive emerge che, di fatto, essa fu progettata successivamente su un modello di allestimento pensato già molti anni prima per una monografica su Guido Reni. In maniera ottimistica, Emiliani pensava di poter allestire la mostra di Reni nel 1985, ma il progetto dovette piegarsi alla volontà concreta della National Gallery di Washington di presentare una mostra “simile” nel 1986-87, *Da Correggio ai Carracci*, che prevedeva molti prestiti di Reni dalla Pinacoteca, e rendeva impossibile la sovrapposizione; ancora, la mostra slittò più avanti per ulteriori impegni messi davanti dal LACMA, trovando la sua definitiva collocazione nel 1988.³¹

²⁸ Idem, Lettera di Schaefer a Emiliani, 8 settembre 1983 e Lettera di Emiliani a Schaefer, 21 settembre 1983, app. doc. 4.4.-4.5.

²⁹ LACMA Archives, Los Angeles County Museum of Art exhibition records, 1973-2003, Exhibitions, 1973-1999, EX. 1849, box 27, Emiliani correspondence, Lettera di Scott Schaefer ad Andrea Emiliani, 8 settembre 1983.

³⁰ Idem, Lettera di Andrea Emiliani a Scott Schaefer, 21 settembre 1983.

³¹ LACMA Archives, Los Angeles County Museum of Art exhibition records, 1973-2003, Exhibitions, 1973 - 1999, EX. 1849, box 25, Guido Reni early information, Chronology of Reni's show, 9 novembre 1988, app. doc. 4.3.

La seconda sede ospitante della mostra, dopo l'abbandono di Londra, non era ancora stata individuata: una missiva di Emiliani del 14 novembre 1985 svela l'ipotesi che essa possa essere identificata in Madrid (Museo del Prado), ma alla fine l'equipe deciderà di rafforzare il polo americano coinvolgendo Philadelphia.³² La scelta non si rivelò felice poiché, quando ormai tutto era predisposto nel giugno '88, il Philadelphia Museum of Art rinunciò a ospitare la mostra due mesi prima dell'apertura. Si trattò di una decisione presa in brevissimo tempo, come dimostrano le lettere che Emiliani fece partire ai prestatori italiani il 20 giugno 1988, chiamando in causa generici «problemi organizzativi»³³. I reali motivi che spinsero Philadelphia a rinunciare al suo ruolo in tempi così vicini all'inaugurazione, e dopo aver seguito tutto l'iter di preparazione, rimangono ignoti, poiché in archivio si conserva solo la risposta terrorizzata di Emiliani a Powell datata 3 giugno 1988:

la notizia arrivata da Philadelphia mi preoccupa fortemente anche perché improvvisa, inattesa e gravissima. Nessuno di noi aveva mai saputo che c'erano difficoltà in questo senso. A meno di cento giorni dall'apertura della mostra!!!³⁴

I curatori, chiedendo l'aiuto di Freedberg, dovettero quindi cercare una terza sede in tempi strettissimi, che fu individuata in Texas, nel meno celebre Kimbell Art Museum di Forth Worth: anche se era ben più piccolo e modesto come edificio, e spostava la triangolazione verso gli Stati Uniti centrali, il Kimbell si era distinto in una prestigiosa campagna di acquisti di pittura barocca nel corso degli anni Ottanta, che andavano dalla *Piccola Macelleria* di Annibale Carracci (1980) prestata per quella mostra, a dipinti di Domenichino (1982), Pietro da Cortona (1984) allo stupefacente ritrovamento de *I bari* di Caravaggio, acquistato a Zurigo nel 1987.³⁵

Bologna rimane il quartier generale dell'esposizione, come chiarisce Emiliani quando definisce la Pinacoteca «an organizing museum not a collaborating one», facendo sentire tutto il peso scientifico del polo felsineo. Emiliani aveva elaborato un progetto davvero ambizioso, che prevedeva tra l'altro, l'esposizione al pubblico in tutte e tre le sedi, della pala d'altare con l'*Annunciazione* della cappella nel Quirinale, opera inamovibile per via della cornice e degli stucchi che la circondano, e che infatti gli fu negata.³⁶ Il polo statunitense, in particolare Schaefer, espresse invece il desiderio contrario, ovvero quello di costituire una sezione espositiva più ridotta, con meno opere, ma che fossero altamente rappresentative del percorso di Guido.³⁷

³² Idem, Lettera di Andrea Emiliani a Earl Powell, 14 novembre 1985.

³³ Archivio Ex Soprintendenza, Guido Reni 1988, *Elenchi, Sedi, Comitato*.

³⁴ LACMA Archive, Box, Lettera di Andrea Emiliani a Rusty Powell, 3 giugno 1988.

³⁵ Zafran in *Botticelli to Tiepolo* 1994, p. 92.

³⁶ Archivio Ex Soprintendenza, Lettera di Dino Dani ad Andrea Emiliani, 18 novembre 1987.

³⁷ LACMA Archive, Box, Lettera di Scott Schaefer ad Andrea Emiliani, 15 maggio 1987.

In occasione del convegno a Washington, secondo quanto si apprende dai documenti, prese corpo la partecipazione di Francoforte al progetto, fino a quel momento non prevista. In brevissimo tempo, grazie alla collaborazione fra Emiliani e Sybille Ebert-Schifferer, fu montata un'esposizione sulla fortuna europea di Guido Reni che sarebbe stata contemporanea alle celebrazioni italo-americane. Si trattò a tutti gli effetti di un allargamento del progetto iniziale «per amplificare la bellezza del Divino Guido» ovvero per accompagnare la monografica con ulteriori spunti per il dibattito critico, ma non fu accolta, almeno all'inizio, con favore unanime, soprattutto oltreoceano. Questo obbiettivo scientifico, infatti, non doveva essere stato del tutto condiviso dai curatori americani che, a quanto pare, videro nell'esposizione tedesca un evento concorrenziale o alternativo a quello italo-americano che spostava l'attenzione su un asse tutto europeo, con la convinzione, inoltre, che Francoforte avesse deciso di ospitare dipinti che erano “lo scarto” di Bologna e Los Angeles. Fu Emiliani stesso a smentire da subito questa convinzione, non nascondendo la preoccupazione per i tempi tecnici strettissimi, ma l'atteggiamento di chiusura nei confronti del polo tedesco continuò fino all'inaugurazione, portando Emiliani a ribadire, seccato, i motivi:

Mi è sempre sembrato evidente che a Francoforte tutti noi, Bologna, Los Angeles e Philadelphia, avremmo fatto bella figura con gli sforzi altrui. Nessuna concorrenza, ma più semplicemente, collaborazione.³⁸

Chissà che, dietro quel timore tanto avvertito dai musei americani, non ci fosse il fatto che, alla fine, a Francoforte prese corpo l'idea dell'esposizione dei disegni che gli Stati Uniti avevano dovuto abbandonare. Nell'archivio dell'Ex Soprintendenza alle Gallerie di Bologna, conservato presso la Pinacoteca Nazionale, si conserva un documento con le considerazioni fatte a margine del grande evento espositivo.³⁹ Esso mette in evidenza l'assoluto rigore del progetto scientifico e del programma, che prevedeva tre assolute priorità: in primo luogo privilegiare, nella scelta delle opere, le collezioni pubbliche rispetto a quelle private. Per gli Stati Uniti era la prima volta che questa scelta veniva fatta in maniera così rigorosa e con un criterio di ufficialità. In secondo luogo, l'allestimento dei tre poli venne studiato in modo che ci fosse un equilibrio perfetto nella provenienza delle opere: un terzo da musei italiani, un terzo da musei europei, un terzo da musei e collezioni americane. La scelta delle opere è affidata a un comitato scientifico internazionale, composto da Mahon, Freedberg, Schleier ed Emiliani. Il terzo punto cui si conferisce valore nelle Considerazioni è la partecipazione di Francoforte. L'esposizione in terra tedesca viene ritenuta importante soprattutto per l'esposizione e la provenienza dei disegni di Guido Reni:

Gli oltre 40 disegni che saranno esposti a Francoforte provengono anch'essi dalle più prestigiose raccolte e collezioni: Windsor Castle e il British Museum, gli Uffizi e la Graphische Sammlung Albertina, il Louvre e ancora il Prado insieme con raccolte olandesi, tedesche.⁴⁰

³⁸ LACMA Archive, Box, Lettera di Andrea Emiliani a Scott Schaefer, 8 maggio 1987; Lettera di Andrea Emiliani a Rusty Powell, 24 dicembre 1987.

³⁹ Archivio mostre della ex Soprintendenza per i Beni artisti e storici di Bologna conservato presso i Musei Nazionali, Guido Reni 1988, Atto costitutivo “comitato organizzatore mostra Guido Reni”, *Considerazioni sulle mostre dedicate a Guido Reni 1988-1989*, Bologna, Los Angeles, Philadelphia, Francoforte.

⁴⁰ Ivi, p. 2.

La presenza dei disegni di Reni era avvertita come un tema particolarmente urgente, come mostra la lettera di Emiliani ad Andrea Czére, conservatore del museo di Budapest, che non si rassegna alla negazione del prestito del disegno preparatorio del *Martirio di San Pietro* (Roma, Pinacoteca Vaticana). Lo studioso perora la causa del foglio, una delle rarissime prove per una pittura che dialoga con “Caravaggio”, tema sentito nella mostra con particolare enfasi, con una tale insistenza per cui alla fine il disegno risulta in mostra (**Fig. 52**).

La mostra della grafica di Reni ebbe un peso e un significato generale del tutto diverso dalla prima idea americana. Se a Los Angeles era solo ed esclusivamente pensata in rapporto al percorso pittorico dell'artista, a Vienna la sfilata dei disegni, anche se permettono di aumentare la comprensione della pittura reniana, sono altresì presentati in una mostra che delinea il lascito di Reni alla scuola sei e settecentesca, e quindi in una chiave che agli Stati Uniti era stata assai gradita per decenni, come si è visto, ma che finalmente negli ultimi anni avevano superato per una valorizzazione del disegno come mezzo espressivo dei suoi pensieri, non sempre relati ad un'opera d'arte, e quindi solo come segno della sua idea creatrice e della sua perizia tecnica. Come afferma Veronika Birke «il fine di questa scelta era non solo permettere una visione d'insieme, bensì anche mostrare in che modo Reni utilizzasse il disegno e quali mezzi grafici prediligesse». ⁴¹ Otto anni dopo, e altrove, si era concretizzato il progetto americano sui disegni di Reni.

Nel 1989 appariva sulla sezione speciale “The Arts” del «New York Times» una lunga recensione alla mostra, che aveva aperto i battenti al Kimbell Art Museum a Forth Worth nella sua tappa conclusiva, nelle luminosissime gallerie create dall'architetto Louis Kahn. ⁴² Ripercorrendo la fortuna critica del maestro, dall'ammirazione per il divino Guido, alla condanna ottocentesca, alla riscoperta con la mostra del 1954, il giornalista traccia la parabola novecentesca dell'artista e invita ad ammirare opere come la *Giuditta e Oloferne* o l'*Ercole e l'Idra* per comprendere come egli «was regarded as the greatest figure painter of his time». Finalmente, oltre all'artista si costruiva l'uomo: bonariamente, Kimmelman ricorda, sulla scia di Malvasia, che Reni poteva risultare spesso «difficult» e «arrogant», ma lo difende dai detrattori del suo passato, affermando che l'esposizione dimostrava in maniera definitiva come egli fosse capace di creare «images of genuine and persuasive emotion», specialmente negli ultimi anni, riabilitando il concetto di “non finito” dei suoi dipinti più tardi. A piena pagina, al centro, come unica immagine di corredo, il *Ritratto della madre* in mostra al Kimbell (**Fig. 53**), a dimostrazione di quanto lunga fosse stata l'onda della rivalutazione di Reni ritrattista della mostra del 1911 e del 1922, da cui era iniziata la parabola novecentesca del Reni americano.

⁴¹ Birke in *Guido Reni e l'Europa* 1988, p. 237.

⁴² KIMMELMAN 1989, p. 43.

Appendice documentaria

CAPITOLO 2

2.1. Elenco delle opere esposte alla mostra di Harvard nel 1929 e comunicato stampa

Harvard Art Museums Archives, Exhibition Records of the Harvard Art Museums, 1905-2008, Loan Exhibition of XVII and XVIII Century Italian Paintings and Drawings, Fogg Museum, January 14-February 9, 1929 [1928-1929, 1988], Box 80, HC 6, 1511

EXHIBITION OF ITALIAN XVII AND XVIII CENTURY PAINTINGS AND DRAWINGS AT THE FOGG ART MUSEUM

Vision of a Monk, G. M. Crespi? Bolognese 1696-1749 -- Fogg Museum Ross Collection

Landscape, Alessandro Magnasco, Genoese 1667-1747 -- Fogg Museum Ross Collection

View of S. Maria Maggiore, Francesco Guardi, Venetian 1712-1793, -- Lent by the Malden Public Library

Madonna and Saints, G. B. Piazzetta, Venetian 1683-1754, -- Lent by the Hon. Alvan T. Fuller

Oil Sketch, Apotheosis of a Poet, Giovanni Battista Tiepolo, Venetian 1696 -- 1770, Lent by the Boston Museum of Fine Arts -- Ross Collection

Landscape, Alessandro Magnasco, Genoese 1667-1747, Fogg Museum Ross Collection

Landscape, Alessandro Magnasco, Genoese 1667-1747, Fogg Museum Ross Collection

Landscape, Alessandro Magnasco, Genoese 1667-1747, Fogg Museum Ross Collection

Landscape, Francesco Zuccarelli, Venetian 1702-1788, Fogg Museum Ross Collection

Anthony and Cleopatra, Giovanni Domenico Tiepolo, Venetian 1727-1804, Fogg Museum Ross Collection

Landscape, Francesco Zuccarelli, Venetian 1702-1788, Fogg Museum Ross Collection

View in Venice, Francesco Guardi, 1712-1793, Lent by Mrs. T. Morris Murray. Possibly Sketch for a Ceiling in the Guard Room of the Royal Palace at Madrid

Giovanni Battista Tiepolo, Venetian 1696-1770, Lent by the Boston Museum of Fine Arts

View in Venice, Francesco Guardi, 1712-1793, Lent by Mrs. T. Morris Murray

Doubting Thomas, G. B. Tiepolo, Venetian 1696-1770, Lent by John Nicholas Brown

Architectural Composition, Giambattista Piranesi, 1720-1778, Lent by John Nicholas Brown

Drawing for the Urban VIII in the Capitoline Gallery, G. L. Bernini, 1598-1680, Lent by John Nicholas Brown

Head of a Saint, Giovanni Francesco Barbieri, Guercino, Bolognese 1591-1666, Lent by John Nicholas Brown

Shepherds Peering into a Chasm, Giovanni Francesco Barbieri, Guercino. Bolognese, 1591-1666, Lent by John Nicholas Brown

Female Figure, Giovanni Francesco Barbieri, Guercino, Bolognese 1591-1666, Lent by John Nicholas Brown

View of Harbour, Annibale Carracci, 1560-1609, Lent by John Nicholas Brown

Milo, Salvator Rosa, Neapolitan 1615-1673, Lent by John Nicholas Brown

Drawing for "Rio dei Mendicanti", In the Gallery at Bergamo, Francesco Guardi, 1712-1793, Lent by John Nicholas Brown

Decorative Painting, Venetian XVIII century

Genre Subject, Pietro Longhi, 1703-1762, Fogg Museum Ross Collection

Genre Subject, Pietro Longhi, 1703-1762, Fogg Museum Ross Collection

Monks Praying, Alessandro Magnasco, Genoese 1667-1747, Fogg Museum

Genre Subject, Pietro Longhi, 1702-1762, Fogg Museum Ross Collection

Genre Subject, Pietro Longhi, 1702-1762, Fogg Museum Ross Collection

Portrait, Pietro Longhi, Venetian 1702-1762, Lent by Boston Museum of Fine Arts

Putto, Roman Early XVII Century, Fogg Museum Ross Collection

Deposition, North Italian, about 1700, Fogg Museum Ross Collection

St. Sebastian, Follower of Caravaggio, Fogg Museum

Charity, Domenico Napoletano, Neapolitan XVII century

Diana, Italian Early XVIII Century, Boston Museum of Fine Arts

Hercules, Antaeus and Shepherds, Italian Early XVIII Century, Boston Museum of Fine Arts

EXHIBITION OF ITALIAN XVII AND XVIII CENTURY PAINTINGS AND DRAWINGS AT THE FOGG ART MUSEUM

An Exhibition of Italian 17th and 18th century paintings and drawings opened at the Fogg Museum on Sunday, January 13th and is to be on view until mid-February. The show is held primarily in connection with a course of by Mr. Arthur McComb lectures recently given at the Museum/covering the period in question but will also be of interest to the general public. Apparently it is/the first exhibition of its kind to be held in the United States, where this epoch in the history of art has suffered an astonishing

neglect. The organizers have confined themselves to obtaining loans from institutions and private individuals in Boston and the vicinity.

The early 17th century is represented by a fine S. Sebastian of the School of Caravaggio, but otherwise the exhibition leans heavily to the 18th century. The outstanding painting is, without any doubt, ex-Governor Fuller's Piazzetta, a large Madonna and Saints, remarkable for its sweep and breadth of handling and easily ranking among the masterpieces of this artist. Mr. Pope's "Caritas" ascribed to the almost unknown Domenico Napoletano, is also a revelation in the richness of its impasto, while the beautiful Deposition from the Ross Collection illustrates perfectly the typical baroque diagonal composition with the main action going on in the second plane. The name of Magnasco is attached to no less than five paintings, four of which are decorative landscapes from the Ross Collection, but these, as well as the large "Monks in prayer", owned by the Fogg Museum, seem to lack the nervous touch, the characteristic spotty brushwork of the great Genoese. Moreover, the orange tones in the last-mentioned painting are, to say the least, unusual for this master.

The 18th century in Venice, is, as was to be expected, best represented of all. There are three characteristic views of Venice by Guardi, that lent by the Malden Public Library being particularly beautiful for its warm sky tones and for the brilliance of the rendering of the boats and little figures in the foreground. Mrs. Morris Murray's two smaller canvases by this artist are charmingly typical. There are also two brilliant oil sketches by Tiepolo, the Boston Museum of Fine Arts, to whom it was given by that lent by/Mr. Holmes, being apparently a preparatory study for the ceiling in the Guard Room of the Royal Palace in Madrid and consequently dating from about 1762. A delightful work by Tiepolo's son, Domenico, is the Ross "Anthony and Cleopatra". From the same collection come two romantic-idyllic landscapes in Zuccarelli's finest manner. There are also four genre pictures from the school of Pietro Longhi and one portrait probably from the hand of the artist himself.

The Eight drawings in the exhibition are lent by Mr. John Nicholas Brown. There is a landscape by Annibale Carracci, three magnificent Guercinos in pen and wash, a Salvator Rosa, a masterly pen and bistro drawing by Tiepolo, a Piranesi architectural subject, a rare drawing by the sculptor Bernini, a preparatory sketch for his statue of Urban VIII in the Capitoline Gallery, and Guardi's study for his "Rio dei Mendicanti" picture in Bergamo.

The difficulty of attributing several of the other works in the Exhibition illustrates how little the period under consideration has been worked over by comparison with the Renaissance. Upstairs in the Museum several drawings from the collection of Mr. Paul J. Sachs further illustrate the 18th century in Italy. Particularly noteworthy are the drawings by the two Tiepolos and Piazzetta and the Guardi View of the Zattere.

2.2. Lettera di Austin a Ringling, 19 novembre 1929

Auerbach Art Library and Wadsworth Atheneum Museum of Art Archives, Correspondence, Exhibition of Italian Painting

November 19th, 1929.

Mr. John Ringling,
836 Fifth Avenue,
New York City.

My dear Mr. Ringling,

I am planning to have in the Morgan Memorial Museum during the last two weeks of January, a large loan exhibition of Italian Baroque art as I can get together with the momentarily somewhat meagre material that can be found in this country.

I am a great admirer of seventeenth and eighteenth century painting and want to do all I can to change the under-estimation in which it has been held for so many years. Hartford is in a very difficult position as it has no collectors of paintings. However, we hope that by means of continuous stimulation, people will be persuaded to buy pictures for themselves.

The museum building itself is a very nice one and was built by Mr. J. P. Morgan in memory of his father.

Mr. Forbes, of the Fogg Art Museum, whose assistant I was at Harvard for some years, has told me that you have many very fine paintings of the Baroque period, and I am wondering if you would possibly be willing to lend me some of these for our exhibition. I am particularly interested in Magnasco and am trying to get most of the fine Magnasco in American for the show. I particularly need **Guido Reni** – Guercino and Caracci. The museum, of course, would pay all the expenses of insurance and transportation.

Would you be so kind as to let me know whether you would consider lending the museum some of your pictures and if so, which ones, with titles.

Yours very sincerely,

[Everett Austin]

2.3. Lettera di Askew a Austin, 20 novembre 1929

Auerbach Art Library and Wadsworth Atheneum Museum of Art Archives, Correspondence, Exhibition of Italian Painting

25 West 54th Street
New York, Nov 20, 1929

Dear Chick,

I came back yesterday from my tour, during which I collected information on Baroque paintings for you.

The following is what I discovered: In Chicago they have two Magnascos, one is the Monks at Supper, and which is quite fine of its type; the other is called the Witch, which is rather a slight sketch. They have a Piazzetta, which is not any good, and also three small Guardis. They have the four of the Armeda series and a Madonna with Two Saints by G.B. Tiepolo. Mr. Harshe told me they had written you sending a list, so you probably have much fuller knowledge of what they have than this.

In Minneapolis there is a fine Guercino "Toilet of Venus", and a very good portrait of a man by Ghislandi. They also have a stupid **Guido Reni** of St. John, a typical head of an old man by Tiepolo and the usual portrait of a Venetian Lady by Alessandro Longi.

In Detroit they have also a marvelous Guercino, Christ and the Woman from Samaria; an extremely charming little Sebastien Ricci, Camilius rescuing Rome; a typical Pannini ruin scene, and they also have a charming Madonna and Child by Giovanni Salvi.

They have two G.B. Tiepolos, one is a Madonna and Child, and the other is Alexander the Great with the Daughters of Darius. I am sending our Detroit Catalogue, which has the Guercino and one of the Tiepolos illustrated. We would like to have it back when you are through with it.

I am not saying anything about Cleveland because I know they do not loan. I am also enclosing some postcards of various Baroque pictures in Ringling's Collection. Some of them look pretty magnificent to me. We hear that his museum is opening for the first time some time in January, which may make it rather difficult.

I have our Vlaminck here waiting for you. Constance said you were sending someone to pick it up to-day. Sorry to have missed you Saturday when you were in town. When are you coming down again? Give my best to Helen.

[Kirk Askew]

2.4. Lettera di Valentiner a Austin, non datata ma 1929

Auerbach Art Library and Wadsworth Atheneum Museum of Art Archives, Correspondence, Exhibition of Italian Painting

Mr. A. Everett Austin, Jr-
The Wadsworth Atheneum,
Hartford, Connecticut.

Dear Mr. Austin,

Please excuse the delay in answering your kind letter. I first had to bring the matter up at a meeting of our Art Commission. I am delighted to hear about your plan of an exhibition of Italian Baroque paintings, which surely would be of the greatest value to the student and to the development of interest in this direction in this country.

Unfortunately, the Arts Commission is not very much in favor of sending out the Guercino and the Panini, which fill two important places in the Baroque room; but if it is agreeable to you we will be glad to send you a painting by **Guido Reni**, a head of Christ, which although it is rather sentimental seemed to me perfectly genuine and is beautifully executed; also a Nativity which has been attributed formerly to Luca Giordano, but to which Dr. Voss gave the right name, – Antonio Ballestra (1680-1740, Venice), a painting of fine quality.

The other day I had here a fine Panini, much better than the one which we have. It belonged to the gallery of Mr. R. Sheridan Carroll, whose address is 730 Fifth Avenue, care of Bernard Callingham, Inc. It was called Hubert Robert, but it is undoubtedly by Panini, and they accepted my attribution. I think most likely they would be glad to let you have the picture.

There was also an Italian, Mr. Renzoni, of 967 white Knoll Drive, Los Angeles, who had some good Baroque paintings according to the expertizes which he has, and whom I have referred to you.

Please send me a wire if you want the **Guido Reni** and the Ballestra of ours, and we will ship them to you at once.

Yours very sincerely,

Wilhem Valentiner

2.5. Lettera a Bontoux sul quadro di Guido Reni, 6 marzo 1930

Auerbach Art Library and Wadsworth Atheneum Museum of Art Archives, Correspondence, Exhibition of Italian Painting

March 6th, 1930
Mr. August Bontoux,
international Forwarding Company,
431 South Dearborn St.,
Chicago.

My dear Mr. Bontoux:

Would you be good enough to send me the measurements of your **Guido Reni** painting, "Three Marys Weeping over Christ"?

Very truly yours,

Secretary to the Director

2.6. Lettera di Bontoux sul quadro di Guido Reni, 10 marzo 1930

Auerbach Art Library and Wadsworth Atheneum Museum of Art Archives, Correspondence, Exhibition of Italian Painting

March 10th, 1930
Mary Parsons, Secy.to the Director,
Wadsworth Atheneum and Morgan Memorial,
Hartford, Connecticut.

Dear Madam,

Replying to your letter of the 6th instant, the **Guido Reni** painting, "Three Marys Weeping over Christ", measures 59 inches high by 77 inches wide.

Yours very truly,

August Bontoux

2.7. Lettera di Bontoux a Austin 28 luglio 1930

Auerbach Art Library and Wadsworth Atheneum Museum of Art Archives, Correspondence, Exhibition of Italian Painting

July 28, 1930
Wadsworth Atheneum
And Morgan Memorial
Hartford, Connecticut
Attention - Mr. A. Everett Austin, Jr. Director

Dear Mr. Austin:

I believe it would interest you to learn that since I heard from you last under date of May 26, several people reputed as experts have viewed the painting "The Three Marys Weeping over Christ" and pronounced it Spanish, attributing it definitely to Zurbaran.

I am taking the liberty of sending a copy of this letter to Mr. H. Isherwood Kay, National Gallery, Trafalgar Square, London. I may mention that the parties who examined the painting did not know one another and the opinions given were independent of one another. Each arrived at the same conclusion, that is, attributed it to Zurbaran.

Yours very truly,

[August Bontoux]

2.8. Lettera di Gnudi ad Austin, 28 settembre 1953

Archivio fotografico della Direzione generale Musei Emilia-Romagna, Ministero della Cultura, Fondo Biennali d'Arte Antica, Scatola 5, Guido Reni 1954

Gent.mo Sig. Direttore
del "The John and Mable Ringling Museum"
28 sett. 1953
Sarasota (Florida)

Ill.mo Sig. Direttore

come Le è già noto attraverso la nostra precedente lettera di richiesta di fotografie, la Città di Bologna ed altri Enti cittadini hanno promossa una grande Mostra monografica dell'attività artistica di **Guido Reni**, Mostra che sarà curata ed allestita dalla Soprintendenza alle Gallerie di Bologna.

L'esposizione dovrà assumere importanza nazionale ed internazionale, raccogliendo tutte le opere

più significative del maestro che si trovano nelle Gallerie italiane e straniere, onde proporre al giudizio del pubblico e degli studiosi una più retta indagine sull'arte di quel grande che ebbe in vita e nei secoli seguenti una così straordinaria fama. Poiché taluni recenti orientamenti critici hanno reso più difficile una giusta valutazione del maestro, e poiché d'altra parte si sente viva la necessità di ristabilire sulla pittura del Reni a sui fatti accademici e classicheggianti in genere un più equo giudizio, si ritiene che sia di grande ed attuale interesse presentare un così alto tema all'esame della critica con criteri di esatta ed obiettiva ricerca scientifica.

L'iniziativa, che è già stata approvata dal Ministero della Pubblica Istruzione, ed ha riscosso largo favore di studiosi e di Direttori di Musei italiani e stranieri, sarà in modo particolare curata dalla Soprintendenza alle Gallerie che, come organo dello Stato, offre speciali garanzie di sicurezza. La durata della Mostra è prevista per tre o quattro mesi (giugno-settembre) del prossimo anno 1954.

La sede sarà molto probabilmente la residenza civica (Palazzo Comunale o la Pinacoteca Nazionale, tale cioè da offrire ogni tranquillità sotto tutti gli aspetti. La diretta collaborazione dei tecnici della Soprintendenza assicura ogni cautela nel maneggio e nel controllo delle opere esposte.

Inoltre, a tutela dei legittimi interessi degli Enti e dei proprietari prestatori, oltre alle garanzie per quanto concerne le operazioni di consegna, si specifica che le singole opere viaggeranno e saranno conservate in sede di Mostra, con la formula "da chiodo a chiodo", e per la cifra indicata dal prestatore, restando naturalmente al Comitato organizzatore ogni spesa per il trasporto e l'assicurazione delle opere stesse. La Società sarà scelta fra le più accreditate italiane, dal Comitato stesso.

Nel rivolgere alle maggiori Raccolte in Italia e all'Estero il più fervido invito a voler collaborare a questa importante manifestazione artistica, questo Comitato ritiene di particolare interesse poter esporre al pubblico i seguenti dipinti di codesta raccolta:

- 1 - Erodiade con la testa del Battista
- 2 - David con la testa di Golia

Pertanto questo Comitato, con la più viva preghiera perché Ella voglia concedere il prestito delle opere suindicate, confida nella Sua preziosa collaborazione nell'interesse d'una iniziativa artistica di cui non può sfuggire la particolare importanza culturale.

Naturalmente ogni speciale desiderio da parte dei prestatori circa la presentazione alla Nostra dei dipinti richiesti, sarà tenuto della dovuta considerazione. In attesa d'un Suo cortese cenno di risposta, che si confida favorevole, Le giungano i più vivi ringraziamenti e distinti saluti.

Il Soprintendente alle Gallerie, Prof. Cesare Gnudi

2.9. Lettera di Austin a Gnudi, 30 ottobre 1953

Archivio fotografico della Direzione generale Musei Emilia-Romagna, Ministero della Cultura, Fondo Biennali d'Arte Antica, Scatola 5, Guido Reni 1954

October 30, 1953
Prof. Cesare Gnudi
Soprintendente alle Gallerie
Bologna, Italy

Dear Professor Gnudi,

Thank you for your good letter of September 28 regarding your plans for the exhibition of the work of Guido Reni, to be held in Bologna next summer. We shall be very glad to lend you our *Salome Receiving the Head of the Baptist* for the period of the exhibition, June to September. Our loan form will be sent to you later. I am sorry that we cannot lend the *David with the Head of Goliath* because, as explained in my letter of March 18, it is a picture of very great size and very heavy, and I do not believe it would be safe to travel. Please let us know when you wish us to ship the Salome, and whether by sea or air freight. It is assumed that you will make the necessary arrangements for wall-to-wall insurance, and take care of shipping costs, as usual.

Sincerely yours,

A. Everett Austin, Jr.
Director

2.10. Lettera di Gnudi a Austin, 16 dicembre 1953

Archivio fotografico della Direzione generale Musei Emilia-Romagna, Ministero della Cultura, Fondo Biennali d'Arte Antica, Scatola 5, Guido Reni 1954

16 Dicembre 1953
Prof. A. Everett Austin, Jr.
Direttore del The J. & M. Ringling Museum of Art
Sarasota, U.S.A.

Egregio Professore,

Le esprimo, a nome del Comitato, i nostri più vivi ringraziamenti per il prestito temporaneo, da Lei accordato alla Mostra di Bologna, del dipinto di Guido Reni di proprietà di codesto Museo, raffigurante "Salomé che riceve la testa del Battista". Non Le nascondo, tuttavia, che l'altra notizia, cioè che non sarà

possibile avere l'altro dipinto richiesto "David con la testa di Golia", ci ha profondamente addolorato, giacché il Comitato contava in modo tutto particolare su quello stupendo dipinto, pressoché ignoto ed, invece, di singolare importanza e soprattutto di bellissima qualità. Per queste ragioni infatti il Comitato della Mostra, ed il prof. Roberto Longhi fra gli altri, aveva deciso invece di sostituire il ben più famoso dipinto dello stesso soggetto esposto al Louvre proprio con la versione posseduta da codesto Museo di Sarasota, che avrebbe così costituito una inaspettata ed autentica rivelazione di grande interesse estetico e critico. Lei crede, egregio Direttore, che non vi sia più speranza alcuna di poter riesaminare la Vostra decisione? Se il peso del dipinto dipende dalla cornice, si potrebbe agevolmente toglierla? Non pensa che una robusta cassa con doppio fondo e con speciali accorgimenti, e qualche eventuale provvidenza preventiva di restauro, potrebbe consentire tutte le garanzie per un buon viaggio per via mare? Il Comitato si rimette completamente alla Sua personale opera di collaborazione, e nutre viva speranza che Ella possa venire incontro a questo nostro sincero desiderio. Mentre Le invio a nome del Comitato i più sentiti ringraziamenti in anticipo, La prego di accogliere i miei personali sentimenti di stima.

[Cesare Gnudi]

2.11. Lettera di Gnudi a Suida, 17 dicembre 1953

Archivio fotografico della Direzione generale Musei Emilia-Romagna, Ministero della Cultura, Fondo Biennali d'Arte Antica, Scatola 5, Guido Reni 1954

Illustre Prof
17 Dic. 1953
Wilhelm Suida
III – 40, 76 th. Drive
Forest Hills 75
Long Island
New York (U.S.A.)

Egregio Professore,

mi perdoni se Le rispondo con ritardo alla Sua del 18 ottobre, ma ciò è dipeso dalla ragione che più sotto Le spiegherò: Innanzi tutto sento con molto piacere che la nostra idea della Mostra sedi Guido Reni a Bologna nel prossimo anno (Giugno-Ottobre) ha trovato il Suo favore e il Suo interessamento, in cui, appunto, confidavamo. La ringrazio intanto, per avermi fatto inviare il Catalogo della Collezione Kress e la fotografia della "Giuditta" che sottoporremo alla prossima riunione del Comitato. Il problema più grave è, invece, quello di Sarasota. Noi avevamo richiesto in prestito temporaneo per la Mostra i due bellissimi

Reni, a Lei ben noti, “Salomé con la testa del Battista”, e “David con la testa di Golia”: quest’ultimo, soprattutto, ci stava a cuor e perché avrebbe rappresentato per gli studiosi europei quasi un inedito, di straordinaria bellezze e concepito in maniera superba. Tant’è vero che il Comitato tutto, e in primis il Prof. Longhi, aveva deciso di rinunciare al famosissimo dipinto dello stesso soggetto conservato al Louvre, sostituendolo invece con quello di Sarasota ritenuto assai più alto di qualità e di concezione. Senonché il Direttore del Ringling Museum, A. Everett Austin, Jr., ci ha scritto dichiarandosi disposto a concedere “Salomé” soltanto; il prestito del “David” non sarebbe possibile perché “it is picture of very great size and very heavy, and I do not believe it would safe to travel”. È questa la ragione per cui tardai a risponderLe; desideravo avere prima la risposta del Ringling Museum onde riferirLe l’esito e, in caso, pregarla, a nome del Comitato, di interporre i suoi buoni uffici per superare eventuali difficoltà. Che è appunto quanto sono per chiederLe! Veda, egregio Professore, di intervenire Lei, se è possibile, presso il Direttore per convincerlo a concederci anche, e direi soprattutto, il “David”: è un quadro alla cui mancanza non vorremmo rassegnarci così presto! Abbiamo risposto in data odierna a Mister Everett Austin pregandolo di riesaminare la decisione: ora un Suo intervento sarà prezioso e rappresenta per noi l’unica possibilità di riuscita. Se le ragioni del rifiuto dipendono dalle misure, costruendo una cassa speciale il viaggio per via mare non dovrebbe essere particolarmente difficoltoso; quanto al peso, trattandosi di una tela, pensiamo che esso sia dovuto alla presenza di una pesante cornice, che, però, si potrebbe togliere, superando così anche questa seconda difficoltà. E infine, se il dipinto presentasse qualche avaria, lo si potrebbe, penso, sottoporre, prima del viaggio, a qualche provvedimento conservativo. Ci rimettiamo a Lei, egregio Professore, e nostro buon amico, perché anche questa volta, come già per la Mostra del ’300, la Sua preziosa e sincera collaborazione valga a portare un efficace contributo al buon successo della nostra iniziativa. Insieme alla “Giuditta” sottoporremo alla discussione del Comitato anche la Sua originalissima idea a proposito del famoso “Borro” ex Velazquez del Museo di Vienna. Intanto, restiamo in attesa della lista delle opere (dipinti e disegni) del Reni esistenti in collezioni americane, e possibilmente delle fotografie ad esse relative. In attesa di leggerLa presto, gradisca i più profondi ringraziamenti miei e del Comitato, insieme agli ossequi più cordiali.

[Cesare Gnudi]

2.12 Lettera di Austin a Gnudi, 14 gennaio 1954

Archivio fotografico della Direzione generale Musei Emilia-Romagna, Ministero della Cultura, Fondo Biennali d’Arte Antica, Scatola 5, Guido Reni 1954

January 14, 1954
Dear Professor Gnudi:

Thank you for your letter of December 16. Your enthusiasm for our David with the Head of Goliath has persuaded me that we should let you have this picture for your exhibition next summer, as well as the Salome. I believe that it would be wise to remove the frame, as you suggest, and send it without any, as this will greatly reduce the shipping cost, and you would doubtless be able to provide a suitable frame for the picture when it arrives. The pictures will be sent to you by sea, as requested. They should be covered by wall-to-wall insurance, and the certificate of insurance sent to us before the shipping date.

[...]

Yours sincerely,

A. Everett Austin, Jr.

Director

2.13. Lettera di Gnudi a Austin, 14 gennaio 1954

Archivio fotografico della Direzione generale Musei Emilia-Romagna, Ministero della Cultura, Fondo Biennali d'Arte Antica, Scatola 5, Guido Reni 1954

3 Febbraio 1954

Chiar.mo Prof. A. Everett Austin Jr.

Direttore del J.& M. Ringling Museum of Art
Sarasota (Florida – U.S.A.)

Caro Professore,

il Comitato Organizzatore della Mostra bolognese, al quale ho letto nella riunione di ieri la Sua lettera del 14 gennaio u.s., mi prega di esprimerLe insieme ai più vivi ringraziamenti la sua profonda soddisfazione per il prezioso contributo che Ella ha voluto dare alla nostra manifestazione concedendo il prestito delle due bellissime tele di Guido Reni conservate in codesto Museo (“David” e “Salomé”). I due dipinti, sono certo, riscuoteranno alla Mostra un interesse di primo piano e da parte nostra avranno quel risalto che la loro importanza storica ed artistica merita.

[...]

Gradisco, inoltre, con molto piacere di poter ricevere, come Ella gentilmente mi accenna, una copia del Catalogo del Museo di Sarasota, che ci sarà assai utile per i riferimenti bibliografici intorno ai due dipinti. In attesa di poterLe dare più avanti maggiori precisazioni, riceva intanto, insieme ai rinnovati ringraziamenti miei e del Comitato, i più distinti e cordiali saluti.

Cesare Gnudi

2.14. Lettera di Koetser a Gnudi, 12 giugno 1954

Archivio fotografico della Direzione generale Musei Emilia-Romagna, Ministero della Cultura, Fondo Biennali d'Arte Antica, Scatola 5, Guido Reni 1954

Dear Professor Gnudi,

Thank you for your letter of May 19th which was sent to my New York office, and redirected to me here in London after some delay. I am delighted to know all plans for the exhibition of Guido Reni's work have now been completed and that the opening date has been fixed. Regarding the two paintings by **Reni** – "David and Abigail" and "Saint Cecilia" I have to inform you these are no longer my property but have been sold by me to Mr. Walter P. Chrysler, Jr. of 405 Lexington Avenue, New York City. Much to my regret I cannot therefore comply to your wishes but I have sent your letter to Mr. Chrysler asking him to reply direct to you. I did ask Mr. Chrysler when I sold him the paintings a few months ago to co-operate and lend the paintings to the exhibition when the preparations would be completed and he said he would. I have every hope therefore that Mr. Chrysler will agree to the loan, perhaps you care to write him a few words direct. May I take this opportunity to wish you and also Mr. Denis Mahon every success with the exhibition which promises to be of great interest, and I look forward with keen interest to seeing the paintings when I visit Bologna in September. I remain,

Yours sincerely,

David M. Koetser

2.15. Lettera di Gnudi a Manning, 28 giugno 1954

Archivio fotografico della Direzione generale Musei Emilia-Romagna, Ministero della Cultura, Fondo Biennali d'Arte Antica, Scatola 5, Guido Reni 1954

Egr. Sig. Manning,

nella urgente necessità che sono per esporLe il signor David M. Koetser mi ha suggerito di rivolgermi a Lei, nell'eventualità che il prof. Suida, nostro gentile collaboratore per la Mostra di Guido Reni che è in via di preparazione a Bologna, possa essere già in viaggio per l'Europa.

Si tratta di questo: il sig. Kotser, già proprietario di due bei dipinti del Reni ("David e Abigail" e "s. Cecilia che suona") ebbe a suo tempo a concederci il prestito temporaneo dei suoi due dipinti per la Mostra. Senonché nel frattempo quei due quadri sono passati di proprietà al sig. Walter P. Chrysler, 405 Lexington Ave. New York City, al quale tuttavia il sig. Koetser fece presente il nostro desiderio al quale

avrebbe volentieri acceduto. Questo Comitato s'è affrettato a ripetere, per via aerea in data 20 Giugno, la richiesta del prestito temporaneo al sig. Chrysler, senza tuttavia avere ancora ricevuto risposta.

Poiché il tempo stringe, dovendosi effettuare un unico imbarco dagli U.S.A. insieme a due grandi quadri gentilmente prestati dal Ringling Museum di Sarasota, tramite la Ditta Davies Turner & Co. di New York (già da noi avvertita del contrattempo) sono vivamente a pregarla, a nome del Comitato, di voler svolgere la Sua preziosa opera presso il sig. Chrysler Jr, affinché anch'egli voglia concedere, come già aveva fatto il sig. Koetser, il prestito temporaneo dei due dipinti, ora di sua proprietà, e di volerne cortesemente dare diretto avviso alla Ditta D. Turner & Co., al fine di poter giungere in tempo utile per l'unico imbarco insieme ai due quadri del Ringling Mus. di Sarasota. Solo in questo modo si potrebbero evitare le perdite di tempo causate dal lento servizio postale

[...]

Cesare Gnudi

2.16. Preventivo per l'allestimento dei disegni all'Archiginnasio nel 1954

Archivio fotografico della Direzione generale Musei Emilia-Romagna, Ministero della Cultura, Fondo Biennali d'Arte Antica, Scatola 6, Preventivo di spesa per l'allestimento da effettuarsi nel palazzo dell'Archiginnasio –

Piano superiore, commissione: ing. Niccoli, ing. Zucchini, Rag Mazzocco, Prof. Pancaldi

Braccio disegni

Bacheche su una sola parete – sviluppo m. 24 con utilizzazione di bacheche occorse per la mostra di Leonardo

Tela per la formazione di un basamento inferiore sulle esistenti bacheche m. 50x 600 l. 30.000

Tappezziere per confezione l. 10.000

Cartoncini passpartouts ed eventuale fondo piani interni bacheche l. 35.000

Parete di chiusura dell'accesso alla sala di fondo con tenda di copertura mq. 30 l. 70.000

Varie per fianchi bacheche ecc l. 30.000

Totale spese braccio disegni l. 180.000

CAPITOLO 3

3.1. Comunicato stampa della mostra di disegni di Janos Scholz 1957

Mills College Art Museum (Northeastern University, Oakland), Exhibition Records, Museum Correspondence, 1957, box 3

PRESS RELEASE

The Mills College Art Gallery which last year opened its cycle of exhibitions dedicated to Italian drawings with a widely circulated show "Drawings from Lombardy, 1520-1620" will present this year, "Drawings from Bologna, 1520-1800." One hundred drawings again, lent by the Janos Scholz in New York will provide for rare assemblage of the work of lesser known masters of the late Renaissance, leading up to the work of the great Baroque masters of Bologna: Caracci, Dominichino, Guercino and **Guido Reni**. The exhibition will open with a concert of Bolognese music on Sunday, March 2nd, and be open until April 7. After that, the exhibition will be shown on various West Coast Museums. A richly illustrated and well documented catalogue will be available.

3.2. Lettera di McNairn a Neumeyer, 23 luglio 1957

Mills College Art Museum, Oakland, Exhibition Records, Museum Correspondence, 1957, box 3

Dr. Alfred Neumeyer 23 luglio 1957
Director
Mills College Art Gallery
Oakland
Calif.,

Dear Dr. Neumeyer,

Thank you very much for your letter of 8 July, addressed to Mr. Binning. I am sorry I have delayed in answering it but we have tried to re-arrange our exhibitions on the chance that we still may be able to have the exhibition of drawings from Bologna here. I should be very grateful if you would enquire from Mr. Scholz if it would be possible for us to have the exhibition here in January 1958. If there is a possibility of this, it would help us if we could know the space it would require (in running feet) and the approximate weight. I am grateful to you for the catalogue which is very fine indeed.

With kindest regards

Yours sincerely

Ian McNairn

3.3. Lettera di Neumeyer a McNairn, 12 agosto 1957

Mills College Art Museum, Northeastern University, Oakland, Exhibition Records, Museum Correspondence, 1957, box 3

VIII/ 12/ 57
Vancouver, Canada
Fine Arts Gallery

Dear Ir. Mc Nairn,

At last I ahve (*sic!*) a reply from Mr. Scholz. He gladly has given his consent for a display of his group of Bolognese Drawings in January 1958 at your Gallery. There are all together 100 drawings in the show. They will arrive in one small box and one extra parcel for one oversized drawing. I do not know the weight. Our gallery walls, completely covered by the show, comprise about 400 running feet. After the exhibition is over in Vancouver, the drawing should be shipped immediately to the owner :Mr. Janos Scholz, 863 Park Avenue, New York City, N. Y. [...]

Very sincerely yours,

Alfred Neumeyer

3.4. Lettera di McNairn a Neumeyer, 16 agosto 1957

Mills College Art Museum, Northeastern University, Oakland, Exhibition Records, Museum Correspondence, 1957, box 3

Dr. Alfred Neumeyer 16 August 1957
Director
Art Gallery
Mills College
Oakland
Calif., USA

Dear Dr. Neumeyer

I was very pleased indeed to hear that Mr. Scholz has agreed to let us have his collection of drawings for January. I am most grateful to you for going to the trouble of arranging this for us and I am looking forward with great pleasure to the inclusion of this exhibition in our winter program. In your letter you mentioned catalogues – I should be glad if we could have 50. This morning I received your wire regarding the request by the De Young Museum. I wish we could adjust our schedule to suit them but unfortunately

our programme for October is now so far advanced that I don't see that we shall be able to make any changes at this date.

Yours sincerely

Ian McNairn
Curator

3.5. Lettera di Neumeyer a Scholz, 13 gennaio 1957

Mills College Art Museum, Northeastern University, Oakland, Exhibition Records, Museum Correspondence, 1957, box 3

January 13, 1957
Mr. Janos Scholz
863 Park Avenue
New York, N. Y.

Dear Janos,

Only a few days separate me from the arrival of your material.

I therefore consider it good strategy to start with my bombardment before the arrival of your things. Here are my questions:

1) Your personal appearance is requested by all of your friends in the Bay area, but by nobody more than by your best friends. What should I do during the first week of the exhibit, if I cannot fix your breakfast. If you like it, and the girls haven't frightened you, you should stay again in the guest room in Ethel Moore Hall. Thus, I do hope that It does not take further implorations and imprecations, persuasions, and seductions to bring you to Mills.

2) May I count on your writing again, a text for the catalogue?

3) Shall we print an edition of 500 (this time without catastrophe) and have your major financial share in it? You know that I don't like that ungentlemanly arrangement, but having no printing budget, I just couldn't do it. In consolation, I may say that the catalogue has spread our glory far and wide, and should help to increase the value of your collection.

4) Would you be willing to have the show circulated by the Western Museum Directors again?

5) Would you be willing to participate in a concert of "Music from Bologna" for which Mr. DeBellis is willing to provide the material, and pay for the expenses? Anything you would have to suggest for the program, is of course, accepted. Do you like the idea that Molnar would play with you? When his wife heard about the project, she, in her well known tactful manner, immediately broke in and offered the services of

her dear Ferencz. Of course, it would raise the level considerably, but it might change the character of the performance. Unfortunately, George Houle is not any longer at Mills, and I miss him very much. [...]

Alfred Neumeyer

3.6. Lettera di Scholz a Neumeyer, 14 gennaio 1956

Mills College Art Museum, Northeastern University, Oakland, Exhibition Records, Museum Correspondence, 1957

January 14, 1956

Mein lieber Fred,

[...]

Es gieng mir so, als es auch den Herren in London, die sich an die Kataloge der Bolognesen in Windsor heranwagten, ergieng; man denkt, na das ist ja leicht und klar und dann trifft man auf Schwierigkeiten, denn diese verflixten Maler da drueben waren kuenstlerisch so versippt dass man oft nicht sieht wo der eine aufhoert und der andere beginnt. Und dann kommen dhe "omente wo man zweifelt und verzweifelt sucht !

So war es mit mir und daher die Verspaetung. Ich habe ja viel Vergleichs-Naterial da aber die Frick Library ist an "ilder material nicht so gut bestellt als Witt in London und so musste ich in allen Ecken und Nischen suchen. Es war interessant und ich denke ehrlich sagen zu koennen, dass wir eine schoene und auch interessante Ausstellung beisammen haben; wo es einige "weiche" Punkte giebt, konnte ich es nicht vermeiden. Es sind ja nur minimale Grenz-"aelle da und ich kann dieselben schon verantworten, die meisten davon sind hereingenommen, weil dieselben wichtig, schoen oder "challenging" Waren .-

Ich hatte das grosse Glueck die Carracci Ausstellung in Bologna zu sehen und da giengen mir die Augen auf, es war so herrlich, diese Gruppe von hoch wichtigen Blaettern, speziell die fuer 'alazzo Farnese sind gross wie Rubens! Ich war stolz zu sehen dass es keinen richtigen Karton gab, als wir ihn haben ; ein seltenes und auch schoenes Ding ist dieser. Auch andere Blaetter haetten sich Fut gefuehlt in der illustren Gesellschaft. Aber ich will nicht quatschen, reden wir von unseren Problemen die im Moment wichtig sind.

Wann wird die Ausstellung in Seattle abgebrochen ? wann werden die Zeichnungen speditiert ? und von wo ? Ich frage das erstens, nachdem ich den schoenen Francia als fruehes Bolognesisches Schluesel-Blatt hereingenommen habe und wenn die Blaetter von Wills aus nach New-York geschickt werden, koennen Sie das Blatt doch sofort da behalten .- Nun will ich spezifisch auf Ihre Fragen antworten:

[...]

[Janos Scholz]

3.7. Lettera di Scholz a Neumeyer, 17 gennaio 1957

Mills College Art Museum, Northeastern University, Oakland, Exhibition Records, Museum Correspondence, 1957, box 30

January 17, 1957

Dear Fred,

so the bombardement starts!

[...]

Now the most ticklish of problems. Yes, I would like to play something, but I am a bit concerned. It is very nice of Frank to offer the concert and I am grateful, but does this mean that we have to take his suggestions as for music and players? please understand me correctly, I would like to take part but only in a way which would be right for me as an older artist, who after all has a standing. I am sure he has good ideas, but these might be the ideas of a very able and conscientious amateur and not the views of a performer. I would like to have Molnar and I am sure if we have him we have also a responsibility towards him as with whom he is going to play. All I want to say now, that I would like to see the best possible performance given to music which is not only Bolognese, but at the same time good, fun to listen to and diversified. Please sound out De Bellis, tell him that I am interested but also what he would like to do, how large a group he would like to have, is there a good harpsichord player, not a virginal like last year. Use your diplomacy with him because he is very touchy, as you know and I would not like to lose his valuable support.

[...]

[Janos Scholz]

3.8. Lettera di Scholz a Neumeyer, 23 gennaio 1957

Mills College Art Museum, Northeastern University, Oakland, Exhibition Records, Museum Correspondence, 1957, box 3

January 23, 1957

Dear Fred,

[...]

Actually there is little I could add to all what I said, as you will see. I would like though to point out one thing in connexion with the illustrations; my first choice for the title is pretty secure, I think the Beggar is striking enough to give the booklet a bit of punch. As for the rest, I tried hard to find an equilibrium between my collector-instinct, the book knowledge of the art historian and the eager visitor who likes to look at pictures. This is the most difficult thing and I would like very much to have your views, please do not hesitate and speak up frankly. I selected 30 drawings besides the title page and the back cover, I hope this is what you expected me to do. The grouping I will leave to you, also the choice of which drawing should be reproduced full page and which will be grouped two to a page. I will ask you to have the cut for no. 82, Lanfranco made from the original, because the photo is very weak and I am afraid it will not show up well in the reproduction if we use my photo; this is a very important drawing and I would like to have it show well in the catalogue.

Besides I am sending you a list of a few more drawings in case there is a possibility for more illustrations then 30. The list is in order of preference:

16 Carracci, Agostino	Portrait of an old man
21 Carracci, Annibale	Street scene
18 Domenichino	Heads of two women
37 Cavedone	St. Francis receiving the Stigmata
95 Reni	Head of the Madonna
68 Gandolfi, U.	Two women
103 Sole	Bird catchers
106 Tiarini	Landscape

[...]

Janos

3.9. Lettera di Scholz a Neumeyer, data non reperibile ma 1957

Mills College Art Museum, Oakland, Exhibition Records, Museum Correspondence, 1957

[non si è conservata la prima parte]

[...]

4/ Illustrations. I do not think at all that your selections are quaint, you may have better ideas than I have, because the stuff is new for you. I am fully d'accord about the human element of the title page and I

thought of it for a long time without really finding the solution. Now I shall ask my "better" (much better) half for her advice, she has a sharp and cute mind besides a good eye for things of this sort (That's why she married me!) Here I am again, we talked a good deal and finally she said that the selection of 30 drawings would drive her batty if already the choice of one for the cover is so hard. My first choice would have been the Guercino Beggar, hers the Bisi-monkey or the beggar. She liked the Canuti portrait very much but thought that it might be too much like last year's cover. I think that the Canuti might not reproduce too well.

[...]

6/ T.Q.L. means in practically all English catalogues Three-quarter length, it became part of the official terminology, like the dropping of the term *Bistro*, we use now brown ink, light or dark.

7/ General remarks to the Catalogue: I checked the dates and they are according to the latest. English books correct (Windsor and British Museum Cat.) There are quite a few changes since Thieme-Becker, but I will check once more, so there should not be a slip up. – When I say Old Attribution mean an inscription of some age or almost contemporary, or by a collector in my opinion of some standing. Sometimes I mention the earlier attributions to show how mixed up XIXth c., criticism was, like in the case of Cavedone whose drawings went as Titian or Bordone.

8/ Books to be sent. I have ordered the Carracci Catalogues, paintings and drawings, also the Kurz-Bolognese Drawings at Windsor. These books will be shipped to you early tomorrow morning by the booksellers. Both are a little belated Christmas present to you!

9/Corrections to the catalogue:

2. You are right, Allegory of Plenty it shall be. I saw the various bulging breasts, but was a bit confused by the immense “plenty” of the action.

20. Carracci putto. I noticed the connection, but did not mention it because even after the most careful looking, I could not securely connect the putto with the Farnese ceiling and other decoration. Frick is incomplete, unfortunately and the fellows in London have all the Bodmer photos! Easy it is for them. There is no doubt that the angel is from the Farnese period.

44. I was also puzzled about the figure, you may be right and it is a St. John. although one usually has then an indication of a staff. Let us call him St. John

45. Creti figures. Good for you, why didn't I think of a theatrical performance ? Yes , the man has a turban and that would indicate some sort of make-believe action and not a straight historical or mythological scene. Let us call them Figure studies for a theatrical performance or some such thing, if you think of a better phraseology.

As for the illustrations, I would like to point out a few things to you and hope to have your reactions soon. As I see, this time we can have 30 reproductions, which pleases me very much. As for the title page you know now my reaction and so I shall point out 30 drawings which I would like to see reproduced, but in any case it shall be again a mutual agreement about them. Following my preference for illustrations:

Title page: 75, Guercino, Beggar

5 Aspertini, Crucifixion
7 Bisi, Ape
8 Bonzi, Landscape with boy
11 Canuti, Selfportrait
13 Carpi, Trojan Horse
18 Carracci, Agostino Dead man
20 Carracci, Annibale Putto
23 same Landscape
27 same Cartoon
28 Carracci, Lodovico St. John
40 Cavedone, Pope, receiving
42 Same, Virgin
108 Same, Apostle
46 Creti, Faun
51 Domenichino, Landscape

52 Emilian, Two heads
53 Emilian, Head of a Horse
55 Emilian, Burial scene
57 Fenzoni, Landscape
64 Gandolfi, marriage of Cana
71 Grimaldi, Landscape
72 Guercino, Sonetti
74 same Volcano
77 same Saint held up by angels
82 Lanfranco, Head of Christ
89 Passarotti, B. Boy standing
91 Passarotti, T. Putti
92 Primaticcio, Myth. Subject
93 Pupini, Fortuna
98 **Reni**, St. Michael

3.10. Lettera di Scholz a Neumeyer, 29 gennaio 1957

Mills College Art Museum, Northeastern University, Oakland, Exhibition Records, Museum Correspondence, 1957, box 3

January 29, 1957

Dear Fred,

your preface touched me very much and I am deeply grateful for your kind words, which I was almost embarrassed to read. Anyhow, it is up to you to publish it as written and I want you to know that I also cherish our friendship and collaboration.

Now for the meaty part of your writing: as always, I was impressed with your incredible ease of putting down your ideas, and good ideas they are, too! I find the piece very good and if I mention a couple of things, I want you to know that it is with reverence that I am doing it. First of all, I am not going to write after all you have said, anything to be set before the catalogue, it would be a pale duplication and not called for. The only reference to the Bolognese Album I would like to have enlarged a bit, to give all I know now about the provenance and later history of the volume; this I find important, especially because I would like to stick a gentle needle into the behind of one of the great “savants” in England, O. Kurz, who’s catalogue of Bolognese drawings at Windsor I find far below the mark set by the other excellent volumes of Pope and Wittkover. As you may see in the preface to Kurz’ book, he mentions Cavedone’s heads which supposedly came in an album to Windsor; he goes on saying, on p. 5, “Probably there existed similar detailed studies for the hands and feet although none are so far known.” Now my point of attack is, that this volume was known in Vienna for a long time, in the Albertina and later on, after the I. War sold to a Viennese dealer, who passed it on to a collector, from whom I bought it here in N.Y. – Kurz could have looked up a book which is known in Vienna to anybody who is only slightly interested in drawings, like Alice in Wonderland or Max und Moritz to a child: Meder, Albertina Handzeichnungen, Neue Folge, vol. I, which was published at the time Kurz may have been in Vienna. I am hopping mad at the British scholars (including the Fondaco dei Tedeschi in London!) who take the American collections either as a deposit of costly stuff, or discards which did not find buyers in Europe. If these fellows, who write books and get good royalties would take the trouble to look and learn, before they put their name to a book, much of the unnecessary omissions could be avoided. Believe me, I am not one of those “know it all” fellows, older I get more I know how narrow the edge is between truth and error, still the difference between the two, in spite the narrow edge is tremendous.

In this particular case, I would like to give just a gentle dig, because there are errors in the book which could have been avoided, by selecting a man to write it who knows a bit more and who is first of all, willing to study the question profoundly, before attacking the job. – Forgive me for being so loquacious about this matter, but I feel strongly that there should be a closer cooperation among the handful of fools, who love drawings passionately, a free exchange of information and suppression of all type of professional jealousy. I run up against this often and when I will be out there, sitting quietly in your garden I shall talk to you about this more. If you care to insert more about this album in your introduction, fine with me, on the other hand if you want me to write just a short foot-note after the abbreviations glossary, I shall do that. Or we may do it before the Abbreviations, as you like; let me know your ideas.

Now to the text of your introduction: I am very happy with it and feel that it will be a good contribution to the already existing literature on Bolognese material. I find the first part quite superb and suggest that you may keep it as is, perhaps with a bit of trimming of the text and combing the loose ends here and there .- In the second part I would like to point out a few things which I find, may need a bit of revision to make them fall in line with the catalogue. First: was Giacomo Francia the founder or his father? one may consider the older one strongly dependant on the Umbrians, but I would say that he is Bolognese. Our drawing is by the younger, so would you reconsider the word founder? if you find it correct, please do keep it by all means. About Aspertini, I see a strong Northern influence in him, even in his drawings. Master of the V and A Museum Macabre Scenes is the name they gave him in London. – Abbate is not for but like the fresco in Bologna; by now you have the final proof of the catalogue and the new information about this sheet. – Could you point out the cartoon of Annibale ? it is one of the most important Carracci items in the show and worth while mentioning. – **Reni**: St. Michael, cartoon would imply size of the original, while this is a drawing for the painting, squared for enlargement. – Could you elaborate a bit on Cavedone, his connexions with Venice and the fact that his drawings have been taken more often for Titian than any other Italian drawing? I think this would be important, don't you think so? Grimaldi's connexion with the classical Roman landscape of Claude is also one point one could stress a bit. There is even a drawing reproduced somewhere in Old Master Drawings, half Claude half Grimaldi. –

Your letter arrived this morning and I will read it now, so I can answer you in a hurry.

[...]

4/ Illustrations: I am glad to know your views, which I find well-founded and reasonable. I am willing to go along, let us reproduce the Agostino portrait, the Annibale Street Scene and the **Reni** Madonna. Of the drawings you mention in my list as not necessary, I am inclined to omit the Grotesque Heads, (53); Passarotti, Boy standing. Now I see that there might be a difference between the old and new numbers in the catalogue, Would you like to have the Grotesque heads, helmets out or the Horse Head? of the two I agree that the Horse is less attractive than the heads, but I find it desirable on account of the Venetian-Northern element in it. However, I shall be happy with either of them, as you like. As for the third drawing to be omitted, I agree that the Pupini is not very attractive to look at, but again, there are no Pupini drawings reproduced in the literature, except the ones in the Windsor catalogue of XVIth c. drawings, so that is the reason I took it in. Also I tried to keep a balance between the earlier drawings and the overpowering XVIIth century. Take your pick and I shall be happy, I want the three drawings you mention in and hope you will omit from my selection whatever you find the least important to reproduce!

Janos

3.12. Lettera di Scholz a Neumayer, 6 febbraio 1957

Mills College Art Museum, Northeastern University, Oakland, Exhibition Records, Museum Correspondence, 1957, box 3

February 6, 1957

Dear Fred,

[...]

I am glad you like the final version of the catalogue, I really worked over the text hard and crammed into it all I know at the moment with the least amount of words used. I am sure, as soon as we have the catalogue printed, some more important information will come up and I shall feel very bad. Please do not let the printer change the "Satzbild", last time he set the text every which-way and I did not like it at all. This time, even if we have to use more paper, I would like to have the data about the drawings printed as I have it, the only thing the printer should do is to cut down as much as he can on the number of lines used describing every drawing, by spacing the text economically but without cramming! The only thing which he might change from my script is, that he can set the measurements of the drawings only in numbers, without putting mm after the measurements; we mention in the glossary that the measurements are given in mm and this is sufficient. One other thing, the printer can also put the sizes in

numbers after the technical description of the drawings on the same line, this way we could save 108 extra lines! To be clear I will give you a fictitious example in the following:

Black and red chalks. Grey paper. 234 x 456.

Now my answers to your questions:

a/ I would like to have the biographies in the catalogue. Most people never heard of some of these painters, so let us inform them.

f/Concert. I have found lovely material in abundance and we shall have a fine and varied program. I need your help for the following: can you find out from the music man at Mills how good the Flutist and the Oboist are? are they able to play a Trio Sonata well? is there a harpsichord, not a Clavichord like last year ? is there a Cellist available who can play sufficiently well to be used as Continuo with the Cembalo ? and finally the most important item: do you have at Mills or in S.F. a very musical Soprano who could sing two Arias (not too complicated but still tricky enough) . This is very important, because I found something which would make the program; I think even if we have to pay for a singer, we have to have her. Give me this information as soon as you can, because I Will have to photostat music as soon as I know what instruments I shall have. Remember one thing, Fred. I will do something only if I can do it on a very high level. I am willing to come out a few days earlier to be able to work but I will have to have cooperation and good will. On my part, I am glad and happy to do it and looking forward to be able to do it, but it has to be good, this is the most important matter for me.

Enough for today, I shall go forth and look at some more Music Mss at the Library, fortunately they have a lot of microfilmed material from Bologna and I can have anything I want from them.

Write me soon, I need the informations badly. My best to you both, with many affectionate messages, as always your old,

Janos

3.13. Lettera di Scholz a Neumayer, 18 febbraio 1957

Mills College Art Museum, Northeastern University, Oakland, Exhibition Records, Museum Correspondence, 1957, box 3

February 18, 1957

Dear Fred,

[...]

I am glad you like my piece about the Bolognese Album, I think this personal, style will give it a bit of “je-ne-sais-quoi”, whatever that means. – the title of it is all right as you say “Some notes on the history of the Bolognese drawings in this exhibition” we may even could leave the Some out and start by Notes. Final check of the illustrations is OK, I even laid the thing out and it seems to me fine in every respect. – I shall send you back the page proofs as soon as I have digested them and we both read them over carefully.”

[...]

I am glad you all like the program. I have been thinking a good deal and decided to cut down the duration of the program a bit. We have to have a talk by you about Bologna and the academic, forward looking, searching, fighting spirit of the town, in all phases of art and knowledge. This is a must and it should be just that and not a grand throwing around of bouquets! – After this I think if we have a program of about 50-60 minutes, that shall be sufficient, the people should be able after all to see also some drawings.

[...]

Incidentally, I had a few museum people here looking over drawings, they asked to see the Bolognese batch which is ready for shipment, when they heard about the plans for music, catalogue, opening, etc. they said: why in God’s name can not the East produce something like this ?- I wonder ! (Ha-ha!)

[...]

Janos

3.14. Bozza di comunicato stampa della mostra “Old Master drawings from Chatwstorh”, 1962

Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service, Records, 1952-1981, Collection Overview, Record Unit 290, Box 43

“OLD MASTER DRAWINGS FROM CHATSWORTH”

Smithsonian Institution
Traveling Exhibition Service
Washington 25, D. C.

SUGGESTED PRESS RELEASE:

_____, Director of the _____
in _____, announced today that a major exhibition, “Old Master Drawings from Chatsworth,” will open on _____ and be on view until _____. The 114 magnificent drawings that comprise the exhibition have been chosen from one of the finest art collections still in private hands. Formed in the late 17th and early 18th centuries by the second Duke of Devonshire and enlarged by his descendants, the collection has remained at Chatsworth, one of the most sumptuous country houses in Europe. This is the first time that a selection from these famous drawings has been shown outside of England. The seven-museum tour was organized by the Smithsonian Traveling Exhibition Service.

Fifty-three artists are represented in this exhibition, among them Mantegna, Leonardo da Vinci, Andrea del Sarto, Raphael, Giulio Romano, Correggio, Durer, Holbein, Bruegel, Rubens, Van Dyck, Rembrandt, and Inigo Jones. The selection provides a rare opportunity to study groups of drawings by some of the finest draftsmen in the history of art. There are no fewer than ten Rembrandts—a drawing of St. Augustine and nine poetic evocations of the countryside surrounding Amsterdam, six studies by Raphael that display his genius in portraying the human figure, a group of seven drawings by members of the Carracci family, five brilliant works by Rubens, and eight Van Dycks — portraits, studies for mythological and religious paintings, and two delicate landscapes in watercolor.

The earliest drawing in the exhibition is by an anonymous 15th century Siennese artist showing The Betrayal of Christ on one side and Christ Before the High Priest on the reverse. Stylistically it is close to works by Simone Martini. Mantegna is represented by two rare studies, Four Saints and Battle of Sea Gods, that reveal his extraordinary sensitivity for line and form. Ghirlandaio’s beautiful cartoon for the head of a woman, executed in preparation for the frescoes in Sta. Maria Novella in Florence, probably shows a member of the Tornabuoni family, which commissioned the frescoes.

The exhibition contains several Mannerist drawings, among them an angular and elongated study of a woman balancing a bundle on her head by Rosso Fiorentino, an allegorical fantasy by Giulio Romano, Cupid Driving a Team of Eagles, and an elegant Nativity by Parmigianino.

Drawings by Northern artists, though fewer in number, match the Italian works in quality. There are, for example, a View of the "Ripa Grande" in Rome by Bruegel that sparkles with light and atmosphere, a rich finished drawing of Adam and Eve by Mabuse in black and white on gray paper, and two masterful Holbein portraits.

The exhibition also includes a series of four drawings by the English architect Inigo Jones for the court masques of James I and Charles I. Sir Peter Lely's A Knight Bowing, in gray chalk on gray-blue paper, is one of the handsomest drawings in the exhibition, although Lely is better known as a connoisseur. Interestingly enough, many of the Devonshire drawings had previously been in his collection and still bear the Lely mark, "P. L."

The present Duke of Devonshire, the eleventh, is a Minister of State at the Commonwealth Relations Office. His wife was formerly the Hon. Deborah Freeman Mitford, sister of novelist Nancy Mitford. The Duke is the nephew of Lady Dorothy Macmillan, wife of the British Prime Minister. His brother, the late Marquess of Hartington, was married to President Kennedy's late sister, Kathleen.

The exhibition, which was received with great acclaim at its first showing at the National Gallery in Washington, is being circulated to six other museums in the United States and Canada by the Traveling Exhibition Service of the Smithsonian Institution. The preliminary selection of the drawings was made by Mrs. John A. Pope, Chief, Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service and by Miss Elizabeth Mongan, Curator of Graphic Arts of the National Gallery of Art. The final selection was made by Miss Felice Stampfle, Curator of Prints and Drawings at the Morgan Library in New York, and Mr. A. E. Popham, for many years Keeper of Prints and Drawings at the British Museum, who has also contributed the scholarly entries to the fully illustrated catalogue.

3.15. Lettera di Bean a Cott, 19 novembre 1962

National Gallery of Art, Washington DC, Gallery Archives. RG7A, Central Files, Exhibition Files Microfilm, 1941-1965, 7A7_55362_121

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART NEW YORK 28, N. Y.

19 November, 1962

Mr. Perry Cott

Chief Curator

National Gallery of Art

Washington, D.C.

Dear Mr. Cott:

I am planning to do a review for the Chatsworth drawing show for the first number of the new *Master Drawings* quarterly, and I want very much to be able to reproduce one of the Chatsworth drawings from the exhibition. Miss Stampfle tells me that she understands that you at the National Gallery have negatives of some or all of the drawings. The one I am anxious to have is number 64 of the catalogue: **Guido Reni**, *Design for Two Half Lunettes*. I should be most grateful if this photograph could be supplied. Forgive me, please, for bothering you with this small matter, but unfortunately, we need the photograph as soon as possible.

Walter Baker reported on how well the drawings looked at the National Gallery. I saw the selection at Chatsworth this summer, and it is indeed a most magnificent group.

With thanks in advance,

Sincerely yours,

Jacob Bean

Associate Curator

In Charge of Drawings

CAPITOLO 4

4.1. Lettera di Cazort a Emiliani, 18 marzo 1981

National Gallery of Canada Library and Archives, National Gallery of Canada fonds, Prints and Drawings series, Box 21-1

March 18, 1981
Prof. Andrea Emiliani
Direttore,
Pinacoteca Nazionale di Bologna
via Delle Belle Arti 56
40126 Bologna
Italia.

Dear Professor Emiliani:

Thank you so much for your letter which I received today. I trust you received my cable acknowledging your letter. Both Catherine and I are delighted that you have taken an interest in our project, and we are most grateful that you are willing to give your time and advice on the matter. Your letter has come, in fact, like the “light at the end of the tunnel” as we are, at this point, so fatigued by the project. We are now reminded that there is some work of pure pleasure still to be done. We have completed the *schede* for the catalogue. I will not burden you with a copy of the manuscript, as it is still in the process of being edited. I include here only a list of the drawings to be included in the exhibition. As you can see, our findings in North American collections and I must say we investigated every major and most minor collections from East to West, North to South, have been partial. It is interesting that, though there are a number of fine Carracci drawings in North America, we have not discovered major drawings by, e.g., **Guido Reni** ... we have no red chalk drawing by Cantarini in the exhibition and no drawings at all by Pasinelli, both major omissions. On the other hand, Catherine has made major finds, I think, with some of the early people and some interesting drawings have appeared by some of the later eighteenth century artists. If the exhibition is of any value to European scholars, I think it will be in localizing some caches of Bolognese drawings in North America, which should now be the focus of further attention. We are currently in the process of finishing the Introduction in which we have included, I hope not inappropriately, a brief and very simplified section on the history of the city in terms of art, architecture, government, social and cultural institutions, with an emphasis on the period, naturally, from 1506-1796. We are aware that this is rather unusual in a catalogue for a drawing exhibition. But we feel, as I said in

my last letter, that the visitors to the exhibition should be given some idea of the context in which the art occurred.

Mimi Cazort

4.2. Lettera di Cazort a Emiliani, 28 gennaio 1981

National Gallery of Canada Library and Archives, National Gallery of Canada fonds, Prints and Drawings series, Box 21-3

January 28, 1981
Professor Andrea Emiliani
Direttore, Pinacoteca Nazionale di Bologna
Via delle Belle Arti 56
Bologna
Italia.

Dear Professor Emiliani:

I would like to consult you about a project in which I am currently involved. You have been so generous with your help and advice to me in the past, I hope you will not mind if I now ask for more of the same. Catherine Johnston and I have just completed the *schede* for the exhibition catalogue for Bolognese Drawings in North American Collections: 1500-1800. The exhibition will take place in Ottawa (and only in Ottawa, I am sorry to say – so many museums will only lend their drawings to only one exhibition spot) in September-October 1981.

[...]

I am writing you as we need advice on putting together the audio-visual presentation which we wish to have accompany the exhibition. As you know, there is a strong, and we think worthwhile tendency, in North American museums to provide explanatory material to the general public as accompaniment for scholarly exhibitions. This explanatory material can take the form of extensive wall labels to provide background information or information on the individual works, or it can be in the form of an audio-visual presentation. The simplest form of this latter is a series of diapositive with appropriate music and/or spoken text. There are a number of reasons why Catherine and I feel that the explanatory presentation is necessary. First, very few members of the public who will be viewing the exhibition have the faintest idea of what Bologna is all about, why its art is important, what the city looks like and what its

historical background is, etc. We feel strongly that it is important to enable the viewers to put the drawings which they will be seeing into an artistic-cultural-historical context. [...]

We are planning something quite simple: a continuous showing of perhaps 150 diapositivi of the city and its environs, showing paintings and fresco decoration, architecture, typical street scenes, people, seasonal variation, markets, venditori, etc. We wish, as much as possible, to recreate for the public the world which the Carracci knew; we also wish to indicate the Bologna of today. The photographic images and the accompanying spoken text will be quite in line with the enchanting book which you and Pirro Cuniberti did, *the Felsina, Bononia, Bologna*. [...]

Now to the point: we need your help on sources for the photographic images, the diapositivi. [...] We need some general images due torri, S. Petronio, Piazza Maggiore, Via Clavatura, etc. These are probably commercially available. I have also taken a number myself, which are good enough. We can, as well, perhaps make some of our own slides of the countryside and the villas from the illustrations in such books as Cuppini-Matteucci. Others, however, will have to be specifically commissioned – for example, the façade of Sta. Maria Maddalena for which we have a lovely Gandolfi drawing. Finally I get to the point: who can do this work for us on commission? I would think that Pirro would be a perfect person to do it. He knows and loves historical Bologna.

[...]

Yours,

Mimi Cazort

Curator of Drawings

4.3. Cronistoria della mostra di Guido Reni, di M. A. Cline, 9 novembre 1988

LACMA Archives, Los Angeles County Museum of Art exhibition records, 1973-2003, Exhibitions, 1973-1999, EX. 1849, box 25, Guido Reni early information, Chronology of Reni's show

THE EMBRYONIC STAGE

The idea of such an exhibit, originally slated to consist of the works of Guercino as well as those of Reni, was apparently one which Scott Schaefer brought with him when he came to Los Angeles from Boston.

1981

July/1980 S.Schaefer to Denis Mahon, mentions that he and Steve (S. Pepper) have been discussing Reni/Guercino show

Sept/80 D.Mahon to Schaefer, likes idea of a “small show of Reni in the United States.”

March/1981 Schaefer now at Lacma, and show is now “the Guercino/Guido Reni exhibition.”

[...]

THE FIRST SET-BACKS: PROBLEMS WITH WHAT MIGHT BE “THE MOST BEAUTIFUL EXHIBITION” YET SEEN

1982

17 Feb 82 SS writes A. Dempsey of Arts Council that he has Detroit, but no definite East Coast commitment, concludes with “as difficult an exhibition as this is to organize” and “as expensive as it may be... [the] Guido Reni mostra may easily be one of the most valuable and beautiful exhibitions ever mounted.”

29 March 82 Dempsey to SS: he is not convinced that Guercino/Reni is practical on financial grounds and “the Council will not commit until we are certain that the funding is there.” Sets meeting for 14 May 82

[From this point on, it appears that SS and others are convinced that the Arts Council of Great Britain is unlikely to fund exhibit]

[...]

6 Oct 82 Detroit Art Institute to Lacma--they want the show

10 Oct 82 SS to M. Smoot; Bologna has formally agreed to participate; Emiliani prefers the Metropolitan to Detroit, thinks this is a possibility; SS thinks Emiliani is “probably wishful thinking”

[...]

17 Oct 83 SS to Sidney Freedberg inviting Natl Gall Wash to be a venue of show; target date is fall of 1986 into 87, will consist of Reni paintings and drawings

19 Oct 83 SS to Freedberg: Philadelphia wants in--do you still prefer a "full-scale 17th-century Emilian exhibition?"

Dec 83 S. Pepper to SS, emphasizes that show was planned for Fall of 1986; he wants to have both Reni and Guercino works in U. S. venues

ANOTHER POSTPONEMENT

Los Angeles defers to the wishes of NGWash (and Bologna) to do a similar exhibit in 1986-87, and the dates for Reni retreat into the future.

1984

9 April 84 SS to T. Monteleone (memo): Reni exhibition is planned to open in Italy, Fall, 1986; L.A. in winter, Phil. in Spring, 1987

April 84 S. Pepper to SS: NGWash plans to borrow 15 American Renis for the Bologna venue of their exhibition

[...]

9 Oct 84 SS to EAP; Hollywood Legend and Reality has been scheduled for when he wanted to have Reni, so it has been changed from Winter, 1987 to Spring, 1988

11 Oct 84 SS to Emiliani; he is still hoping for 87-88 date, will be in Bologna in late November

2 Nov 84 SS to other staff; name of the exhibit is now officially "The Divine Guido: Guido Reni and the Transcendancy of Beauty"

[...]

22 Dec 85 Emiliani to SS: upset about Schaefer's pre-request letters to lenders, and emphasizes that Bologna is an organizing museum, not a collaborating one

[...]

May 86 SS to AE, is happy with progress made in Bologna, mentions his title for exhibit which he would like to keep “unless you simply want to call it, at this point, Guido Reni, 1575-1642”; where will the show be hung in Bologna?

THE SHOW MUST GO ON

This continuing saga of relatively minor flaps and serious problems builds toward its climactic conclusion, “Guido in Glory”.

1988

Dec 87-Jan 88 The loan letter flap: unfortunately, Philadelphia fails to follow the game plan mails the European ones in stead of expressing them to Bologna. Panic breaks out at the latter museum.

[...]

27 June 88 Philadelphia has pulled out; director of Chrysler Museum calls EPS to ask about obtaining 3rd venue; the Kimbell has already consented to have exhibit there in 89.

[...]

4.4. Lettera di Schaefer a Emiliani, 8 settembre 1983

LACMA Archives, Los Angeles County Museum of Art exhibition records, 1973-2003, Exhibitions, 1973-1999, EX. 1849, box 27

8 September 1983
Professore Andrea Emiliani
Soprintendente di Reggio-Emilia
Pinacoteca Nazionale
Via delle Belle Arti, 56
40126 Bologna
Italy

Egregio Professore:

The Guercino – **Guido Reni** exhibition has not been forgotten. As you know from Denis Mahon and Stephen Pepper, the London showing has apparently been cancelled. But Los Angeles, with Detroit, and now possibly the National Gallery of Art in Washington maintain a keen interest in this project. We will be having further discussions with Washington about their participation, and I shall report to you the results of these meetings. I have also been told that Bologna may only be interested in the Guido Reni part of the exhibition. This is something I too have been thinking about – a small but very beautiful exhibition of no more than 50 paintings by **Guido**, and approximately an equal number of related drawings. Guercino could then be dropped from this particular exhibition or be done at another time. I have not fully made up my mind on this issue, but we both seem to have been independently moving in the same direction. More immediately, our paintings restorer, David Kolch, will be coming to Italy in late September and would very much like to meet with you to discuss the Reni exhibition, as well as a scientific investigation of that artist's technique and materials which I have asked him to pursue for the catalogue. Mr. Kolch worked for several years in Florence at the Fortezza and will be staying in Florence. I have asked him to contact you upon his arrival. In addition, he will bring you a photograph of the Los Angeles County Museum of Art's new **Guido Reni**, the Portrait of Cardinal Roberto Ubaldino of 1625, which we acquired last month. It had been assumed to be lost and is a major addition to Reni's oeuvre.

I think that you will agree when you see it.

I look forward to seeing you very soon.

Sincerely yours,

Scott Schaefer

Curator of European Paintings

4.5. Lettera di Emiliani a Schefer, 21 settembre 1983

LACMA Archives, Los Angeles County Museum of Art exhibition records, 1973-2003, Exhibitions, 1973-1999, EX. 1849, box 27

BOLOGNA, 21 settembre 1983

AL Dr. Scott Schaefer
Curator of the European Painting
Los Angeles County Museum of Art
5905 Wilshire Boulevard
Los Angeles, California 90036
U.S.A.

Carissimo Dottor Schaefer,

la Sua lettera dell'8 settembre scorso è stata preceduta nel tempo da una notizia di Denis Mahon: ed io sono ora – come fui allora – del Suo parere. È dunque meglio immaginare una vera e bella mostra monografica dedicata a **Guido Reni**, reale campione del classicismo barocco europeo, e grandissimo artista. Penseremo più tardi all'operazione Guercino. Mi fa molto piacere pensare che l'operazione Reni possa essere condivisa da Los Angeles e da qualche altro grande museo americano (Detroit, forse Washington con la quale abbiamo ottimi rapporti). Attendo l'arrivo del signor Kolch per potere con lui parlare adeguatamente. Stiamo lavorando molto duramente, in questo momento, alla mostra dedicata *all'Estasi di Santa Cecilia* di Raffaello: spero che Mr Kolch avrà pazienza per i miei numerosi impegni. Ritengo con Lei che una mostra di 50 dipinti e di 50 disegni sia del calibro giusto e opportuno. Riconfermo qui i dati pregiudiziali dai quali possiamo iniziare nuove e fruttuose trattative:

1. La mostra ha la sua prima sede nella città di Bologna, ed è costituita da dipinti statunitensi, europei e italiani nonché da una naturale quota bolognese. Questi dipinti rappresentano principalmente l'acquisizione scientifica e critica che si è verificata nella museografia e nel collezionismo dopo la mostra di Bologna 1954.

2. La mostra prosegue per gli USA, portando con sé una selezione di dipinti bolognesi e italiani, e ciò secondo un elenco che dovremo studiare insieme.

Il cambio del Ministro dei Beni Culturali ci mette nelle condizioni di ricominciare ogni progetto di nuovo. Occorre pensare che questa mostra non potrà aver luogo prima della fine del 1985, secondo in calcolo ottimistico. Ma soprattutto io dovrò nel frattempo trovare il denaro per eseguire alcuni importanti restauri. Non è un problema facile, come Lei può immaginare in piena crisi economica!

Il 12 di ottobre sarà qui Denis Mahon ed io parlerò anche con lui nuovamente.

La prego di accettare con i miei ringraziamenti i più cordiali saluti.

Andrea Emiliani

4.6. Lettera di Emiliani a Schaefer, 8 maggio 1987

LACMA Archives, Los Angeles County Museum of Art exhibition records, 1973-2003, Exhibitions, 1973-1999, EX. 1849, box 27

Bologna, 8 maggio 1987

Prof. Scott Schaefer
Curator
Los Angeles County Museum of Art
Los Angeles

Carissimo Scott,

[...]

Non mi nascondo le difficoltà del progetto Francoforte soprattutto per il poco tempo che abbiamo a disposizione, avendo inoltre previsto la Sua realizzazione in contemporanea alla mostra di Los Angeles. Vorrei anzitutto tranquillizzarti che nessuno ha mai pensato di costruire in Europa un progetto alternativo a quello americano. Anzi, l'idea di celebrare la fortuna di **Guido** in contemporanea alla mostra di Los Angeles è nata proprio per amplificare la bellezza del “divino **Guido**” che sarà esposta a Los Angeles e a Philadelphia e per fare da cassa di risonanza alla nostra comune impresa. Certo dover costruire una quarta tappa e farlo con successo, dipende da tutti noi. Ma sono convinto che anche tu e Joe, Sydney e Beverly, saprete collaborare in questo che è anche un progetto vostro, un'impresa che, mi preme sottolinearlo porta il nome anche di Los Angeles e Philadelphia.

[...]

Andrea Emiliani

4.7. Lettera di Emiliani a Powell, 24 dicembre 1987

LACMA Archives, Los Angeles County Museum of Art exhibition records, 1973-2003, Exhibitions, 1973-1999, EX. 1849, box 27

Bologna, 24 dicembre 1987

Ill.mo
Earl Powell III
Director
Los Angeles County Museum of Art
Los Angeles

Carissimo Rusty,

[...]

Due parole sulla mostra di Francoforte: mi auguro che ormai sia chiaro a tutti che nessuno ha mai pensato a Francoforte come ad un'esposizione alternativa o concorrenziale a quella di Los Angeles. Proprio perché' pensata a Bologna – e dalla Pinacoteca Nazionale che già era impegnata con Los Angeles e con Philadelphia – la mostra di Francoforte è stata ideata per dare ulteriore risonanza al progetto iniziale.

Una mostra sulla fortuna critica di **Guido** nella pittura europea non può non nascere dalla costola di un'esposizione monografica ed io, forse nella mia ingenuità?, ho pensato che dilatare la presenza dei due musei americani in Europa, e con essi quella della Pinacoteca Nazionale di Bologna, potesse essere accolto con favore da parte di tutti noi. I dipinti individuati per la mostra di Francoforte non sono lo “scarto” della mostra italo-americana. E io so quanto ho dovuto lavorare per convincere gli amici tedeschi di questo. Si tratta di altre opere che testimoniano del perpetuarsi di un gusto che, nella pittura europea, ha imperato per almeno due secoli. Mi è sempre sembrato evidente che, a Francoforte, tutti noi, Bologna, Los Angeles e Philadelphia, avremmo fatto bella figura con gli altrui sforzi. Nessuna concorrenza ma, più semplice mente, collaborazione e l'occasione, per tutti noi, di aprire un ulteriore spazio europeo che celebrasse anche la nostra impresa dedicata a restituire dell'opera di Guido un panorama monografico. E mi ha fatto molto piacere raccogliere la Sua entusiasta adesione all'idea di una conferenza stampa congiunta da tenersi in Italia nella seconda metà del mese di marzo. La Sua disponibilità mi ha immediatamente ricordato la cortesia e la saggezza di Sydney Freedberg, della cui amicizia penso potermi onorare: cortesia e saggezza che ho imparato a apprezzare nel corso dei lavori per l'organizzazione della

mostra “Nell’età di Correggio e dei Carracci” e che molto mi ha insegnato. Allora si trattava di mettere d’accordo Bologna, Washington e New York: soprattutto i due musei americani che forse godono di qualche spirito di rivalità. Ci siamo riusciti con reciproca soddisfazione. Perché non riuscirci ora, tanto più che il progetto è ancora più.

Con i migliori auguri e con la più infinita stima, La prego di credermi

Andrea Emiliani

4.8. Lettera di Emiliani a Czere, 11 gennaio 1988

LACMA Archives, Los Angeles County Museum of Art exhibition records, 1973-2003, Exhibitions, 1973-1999, EX. 1849, box 27

Bologna, 11 gennaio 1988
Ill.ma Dr. Andrea Czere
Budapest

Cara e Gentile Signora,

ho ricevuto la lettera della Direzione del Museo, con la quale si comunicava la gentilissima concessione del prestito temporaneo del David e Golia di **Guido Reni**.

Ne sono dunque felice oltre misura, poiché si tratta di un’opera bella e poco conosciuta da noi.

Ho notato anche che il disegno per la *Crocifissione di San Pietro* è stato invece negato, perché impegnato per la nostra futura mostra dei capolavori del disegno del Museo di Budapest. Credo che questa decisione sia anche una forma di riguardo e di cortesia nei miei confronti, e per questa ragione Le scrivo. Penso dunque che la rarità di un disegno cosiddetto “caravaggesco” nella mostra di Frankfurt sarebbe molto esaltata e molto apprezzata. Naturalmente, ciò avverrà anche nella mostra successiva, ma se dovessi scegliere confesso che mi sembrerebbe avere maggior peso questa prima soluzione. Naturalmente, tutto ciò è valido se è possibile una sostituzione di Reni, in modo cioè che nella mostra dei Capolavori il nome di Reni sia presente.

[...]

Andrea Emiliani

4.9. Lettera di Emiliani a Powell, 3 giugno 1988

LACMA Archives, Los Angeles County Museum of Art exhibition records, 1973-2003, Exhibitions, 1973-1999, EX. 1849, box 27

BOLOGNA, 3 giugno 1988

AL Dr. Earl Powell III

Director

LACMA

5905 Wilshire Boulevard

90036 LOS ANGELES CA

Carissimo Rusty,

la notizia arrivata Philadelphia mi preoccupa fortemente anche perché improvvisa, inattesa e gravissima. Nessuno di noi aveva mai saputo che c'erano difficoltà in questo senso. A meno di cento giorni dall'apertura della mostra!!! Bologna conferma la sua piena disponibilità a continuare nell'organizzazione della mostra e chiede a Los Angeles la piena garanzia che LACMA proseguirà fino al conseguimento del risultato finale nel pieno rispetto degli accordi firmati. Sono d'accordo per cercare un'altra sede americana che possa sostituire Philadelphia e in questo senso scrivo oggi stesso al nostro comune amico Sydney Freedberg confidando come sempre nel Suo prezioso aiuto. Siamo altresì disposti a valutare la possibilità – se una terza sede – di allungare l'apertura della mostra sia a Bologna sia a Los Angeles portandola da 60 a 90 giorni per sede.

[...]

Andrea Emiliani

4.10. Memorandum di Schaefer a Powell, 11 febbraio 1981

LACMA Archives, Los Angeles County Museum of Art exhibition records, 1973-2003, Exhibitions, 1973-1999, EX. 1849, box 25, Guido Reni early information

LOS ANGELES COUNTY MUSEUM OF ART MEMORANDUM

DATE: November 6, 1981

TO: Earl A. Powell, III, Myrna Smoot

FROM: Scott Schaefer

SUBJECT: Guido Reni-Guercino Exhibition Meeting, 11/2/81

I. Dedication of Catalogue

The Curator suggested that the catalogue for the exhibition be dedicated to Denis Mahon. After a brief discussion, Dr. Powell stated that since no precedent existed for this, Denis Mahon should receive acknowledgement in the catalogue. It was agreed to resolve the question at a future date.

II. Participation of Bologna Pinacoteca

The Pinacoteca Nazionale, in discussions with Denis Mahon and Stephen Pepper, has agreed to participate in the exhibition, and has offered to lend eight paintings.

III. Itinerary

Scott Schaefer suggested the following dates as a possible itinerary:

A. London:

April, 1985 or '86

Scope:

Will include 90 pictures from American and European collections, including the collection of Denis Mahon. Denis Mahon will be the originator.

B. Bologna:

September/November, 1985 or '86

Scope: Same as London exhibition. Andrea Emiliani will be the originator.

C. Los Angeles:

January/February 1986 or '87

Scope:

Reduced version of the above, to be shown on the Hammer Plaza level, which can accommodate about 60 pictures. Scott Schaefer will be the originator.

A separate but contiguous installation of drawings by the artists will be mounted on the fourth floor of the Ahmanson building. Scott Schaefer noted that he had broached the subject of funding the drawing installation with curators at the J. Paul Getty Museum, in exchange for the opportunity to exhibit the drawings there. The curators had expressed interest in the project. It was further noted that Denis Mahon had agreed to lend 40 drawings for this purpose.

[...]

VII. Conclusion

The exhibition will have a separate focus in each location:

A. London:

An introduction of the works of Guido Reni and Guercino

B. Bologna:

A recueil honoring Cesare Gnudi

C. Los Angeles:

The celebration of 30 years of collecting Baroque pictures in America

4.11. Lettera di Schaefer a Dempsey, 17 agosto 1981

LACMA Archives, Los Angeles County Museum of Art exhibition records, 1973-2003, Exhibitions, 1973-1999, EX. 1849, box 25, Guido Reni early information

August 17, 1981

Mr. Andrew Dempsey

Assistant Director for London Exhibitions

Arts Council of Great Britain

105 Piccadilly

London

ENGLAND

Dear Mr. Dempsey:

Thank you very much for your letter of 31 July concerning the Guercino-Guido Reni exhibition which Denis Mahon and I have been discussing for the past year.

[...]

There does, however, seem to be some confusion as to the nature of the show. This was probably occasioned by the fact that when I was in London to discuss the exhibition with Denis, David Sylvester was unfortunately in the hospital. Originally (over a year ago) my exhibition was to have been concerned solely with Guido Reni and Guercino in American collections. But the plan has enlarged considerably with the possibility of English participation. Denis and I talked about having both participants (you and Los Angeles) asking for loans from European collections, obviously made easier by Denis's involvement.

The Los Angeles portion of the exhibition would, for many reasons, be smaller in number than the London showing. For Los Angeles I had thought sixty pictures would be precisely manageable; for London, Denis and I discussed about eighty pictures. In addition there continues the hope of adding drawings by the artists. In Los Angeles I would prefer not to dilute the power of the pictures with the working drawings and for this reason the drawings will be mounted separately but contiguously to the paintings.

[...]

Scott Schaefer

Bibliografia

Fonti antiche

BELLORI 1672 (1942)

G.P. Bellori, *Vite di Guido Reni, Andrea Sacchi e Carlo Maratti*, 1672, ed a cura di M. Piacentini, Roma, Biblioteca d'arte, 1942.

MALVASIA 1678

C. C. Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite de' Pittori Bolognesi*, 2 voll., Bologna 1678.

MANCINI 1620 (1956)

G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, Roma 1620 circa, ed a cura di A. Marucchi e L. Venturi, Roma 1956.

PASSERI 1772 (1976)

G.B. Passeri, *Vite de' pittori scultori, ed architetti che hanno lavorato in Roma morti dal 1641 fino al 1673*, Roma 1772, ed. Bologna, Arnaldo Forni editore 1976.

SCANNELLI 1657 (1989)

F. Scannelli, *Il microcosmo della pittura*, Cesena 1657, ed. Bologna, Nuova Alfa 1989.

Bibliografia

A selection from the collection of Drawings 1910-1912

A selection from the collection of Drawings by the Old Masters formed by C. F. M., Londra 1910-12, voll. 4, in-4°, con 813 tavole.

AMICO 2010

F. Amico, *Firenze 1922: dal Seicento al contemporaneo*, in *Novecento sedotto. Il fascino del Seicento tra le due guerre*, catalogo della mostra, Firenze, a cura di A. Mazzanti, L. Mannini, V. Gensini, Firenze 2010, pp. 57-68.

ANDREWS 1961

K. Andrews, *An early Guido Reni drawing*, «The Burlington magazine», 103, 1961, pp. 461-465.

ARCANGELI 1954

F. Arcangeli, *Bolognese painter. Exhibition renews Fame of Guido Reni*, «The New York Times», 12 settembre 1954, p. 12.

ARENSON 1997

K. W. Arenson, *Rodney O. Felder Dies at 69; Finch College's Last President*, «The New York Times», 26 gennaio 1997, p. 28.

ARGAN 1950

G. C. Argan, *Expositions itinérantes et éducatives dans les musées d'Italie*, «Museum», III, 1950, 4, pp. 286-291.

ARGAN 1952

G. C. Argan, *Renovation of Museums in Italy*, «Museum», V, 1952, 3, pp. 156-164.

Art 1940

Art. Official Catalog. Golden Gate International Exposition, Palace of Fine Arts, San Francisco 1940.

Art in Italy 1965

Art in Italy 1600-1700, catalogo della mostra, a cura di F. Cummings, Detroit Institute of Arts 1965.

Artemisia e i pittori del conte 2018

Artemisia e i pittori del conte. La collezione di Giangirolamo Acquaviva di Aragona, catalogo della mostra a cura di V. Farina, Conversano 2018.

AVERY-QUASH 2020

S. Avery-Quash, *Two hundred years of women benefactors at the National Gallery An exercise in mapping uncharted territory*, «Journal of art historiography», 23, 2020, <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2020/11/avery-quash-and-riding1.pdf>.

BASAGNI 2017

C. Basagni, *La promozione della collezione di disegni e stampe degli Uffizi e l'impresa editoriale dei "Portafogli Olschki" (1912-1921)*, «Imagines. Il Magazine della Galleria degli Uffizi», 1, 2017, pp. 34-41.

BACCHI 2004

A. Bacchi, *Fece di rilievo e se ne diportò bene': Guido Reni, la scultura e la 'famosa testa detta del Seneca'*, in *Storie barocche. Da Guercino a Serra e Savolini nella Romagna del Seicento*, a cura di M. Cellini, catalogo della mostra, Cesena, Biblioteca Malatestiana, 28 febbraio – 27 giugno 2004, Bologna 2004, pp. 51-53, 166.

BACCHI, MATTEDI 2022

A. Bacchi, L. Mattedi, *Italian paintings. Federico Zeri e il Metropolitan Museum (1948-1988)*, Bologna, Fondazione Federico Zeri 2022.

BEAN 1963

J. Bean, *Reviewed Work: Chatsworth Drawings in America*, «Master Drawings», 1, 1963, pp. 53-54.

BEAN 1979

J. Bean, *17th century drawings in the Metropolitan Museum of Art*, New York, Abrams 1979.

BEAN, STAMPFLE 1967

J. Bean, F. Stampfle, *Drawings from New York collections. The seventeenth century in Italy*, catalogo della mostra, New York, Morgan Library and Metropolitan Museum, New York 1967.

Beatrice Cenci 1999

Beatrice Cenci, *La storia, il mito*, catalogo della mostra, Roma, Fondazione Marco Besso, 4 novembre-20 dicembre 1999, Roma 1999.

BEATTY 2016

B. BEATTY, *Traveling Beyond her sphere. American Women on the Grand Tour 1814-1914*, Washington 2016, pp. 53-54.

BENATI 1999

D. Benati, *L'arte sotto le torri: la riscoperta del '600 bolognese a partire dagli studi di Mabon e Longhi e dalla mostra su Guido Reni del 1954: l'esposizione monografica, la attenzione per i restauri ed i documenti come cardine del mutamento della storia dell'arte*, in "Quadri e sculture", 7, 1999, 35, pp. 22-33.

BENISOVICH 1953

M. Benisovich, *The sale of the studio of Aldoph-Urlich Werttmuller*, «The Art Quarterly», XVI, 1953, p. 21.

BERENSON 1897

B. Berenson, *The central italian painters of the Reinassance*, 1897.

BERNARDI 2015

E. Bernardi, *La nascita del Fogg Museum di Harvard attraverso la corrispondenza Forbes-Berenson (1915-1928)*, «Predella. Journal of Visual Arts» 34, 2014 (2015), pp. 415-481.

Bernini bozzetti for America 1938

Bernini Bozzetti for America: Sketches by the Baroque Genius for the Fogg Art Museum, Art News (New York, NY, June 4, 1938), vol. XXXVI, pp. 11-12.

BIFFIS 2018

M. Biffis, *Negotiating an art deal in eighteenth-century Europe. Guido Reni's Dispute and its acquisition by Sir Robert Walpole in 1731*, «Journal of the history of collections», 30, 2018, pp. 65-76.

BIGAZZI 2019

G. Bigazzi, *La mostra di disegni italiani del Sei e Settecento*, in *Mostre a Firenze 1911-1942*, a cura di C. Giometti, Pisa 2019, pp. 57-62.

BIRKE 1981

V. Birke, *Guido Reni Zeichnungen*, Vienna Graphische Sammlung Albertina, 1981.

BIRKE 1992

V. Birke, *Italian drawings 1350-1800. Masterworks from the Albertina*, New York Abaris Book 1992.

BLUNT 1960

A. Blunt, *Introduction*, in *Old Masters drawings from the Witt Collection*, The Auckland City Art Gallery, September-October 1960.

BODMER 1929

H. Bodmer, *Un capolavoro sconosciuto di Guido Reni*, Firenze 1929.

BODMER 1934

H. Bodmer, *Drawings by the Carracci: An aesthetic analysis*, «Old master Drawings», 8, 1934, pp. 51-66.

BOHN 2008

B. Bohn, *Le "stanze" di Guido Reni. Disegni del maestro e della sua scuola*, catalogo della mostra, Firenze, Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi, Firenze, Olshki, 2008.

BOHN 2022-2023

B. Bohn, *Early Writers, Drawings Types and Collecting: Reflections on the Drawings of Guido Reni*, in *Guido Reni*, exhib. cat., Frankfurt am Main, Städel Museum, 2022-23, pp. 65-71.

Bologna 1954

Bologna: la mostra monografica su Guido Reni, «Emporium», 120, 1954, p. 36.

Morgan, the collector 2023

Morgan, the collector, essays in honor of Linda Roth's 40th anniversary at the Wadsworth, Atheneum Museum of Art, a cura di V. Sigalas, J. Tonkovich, L. H. Roth, Stuttgart 2023.

Bolognese Baroque Painters 1962

Bolognese Baroque Painters, catalogo della mostra a cura di Robert F. Manning, Finch College Museum of Art, New York City, 1962.

Bolognese drawings 1982

Bolognese drawings in North American collections, 1500-1800, catalogo della mostra a cura di M. Cazort, C. Johnston, Ottawa, Friesen Printers 1982.

BONFAIT 2000

O. Bonfait, *Les tableaux et les pinceaux: la naissance de l'école bolonaise 1680-1780*, Rome: École française de Rome, 2000.

BONFAIT 2022

O. Bonfait, *La Francia del Grand Siecle e il Barocco: fortuna e sfortuna di una nozione*, Genova 2022.

BOORSCH, MARCIARI 2006

S. Boorsch, J. Marciari, *Master drawings from the Yale University Art Gallery*, New Haven, Yale University Press 2006.

BORENIUS 1922

T. Borenius, *Il contributo dell'Inghilterra alla mostra di Palazzo Pitti*, «Dedalo», I, 1922-1923, pp. 92-108.

Botticelli to Tiepolo 1994

Botticelli to Tiepolo. Three centuries of Italian painting from Bob Jones University, catalogo della mostra a cura di R.P. Townsend, University of Washington Press, 1994.

Buying Baroque 2017

Buying Baroque. Italian Seventeenth-Century Paintings come to America, edited by Edgar Peters Bowron, The Frick Collection, The Pennsylvania State University Press 2017.

BRUGNOLI 1954

M.V. Brugnoli, *Mostra di Guido Reni*, «Bollettino d'arte», 39, 1954, pp. 281-283.

CLARK 1991

Alvin L. Clark, Jr., *Vision and Continuity: Italian Drawings from the Permanent Collection 1530/1780*, exh. cat. New Haven, Connecticut, Yale University Art Gallery, 1991.

CADOPPI 2011

A. Cadoppi, *Il "Cristo Crocifisso" dell'Estense di Modena e un "Ecce homo": due quadri di Guido Reni per il nobiluomo reggiano Girolamo Resti*, «Reggio storia», 34, 2011, 131, 7-18.

CAMPORI 1870

G. Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, avorii, ecc. dal secolo XV al secolo XIX*, Modena, Vincenzi 1870.

CANTALAMESSA 1922

G. Cantalamessa, *Due Annunciazioni di Guido Reni*, «Dedalo», III 1922, pp. 161-166.

CAPPELLETTI, MORSELLI 2022

F. Cappelletti, R. Morselli, *Guido Reni a Roma: dopo la mostra gli studi*, Genova, Sagep 2022.

Catalogue 1889

Catalogue of the Scripps Collection of Old Masters, Detroit Art Museum 1889.

Catalogue 1970

Catalogue of European Drawings at Yale, 1600-1900, Yale University Art gallery 1970.

Catalogue du musée de peinture 1897

Catalogue du musée de peinture, sculpture et archéologie au palais Accoramboni, Roma, 1897.

CASTELOT 1880

E. Castelot, *Guido Reni and the So-Called Portrait of Beatrice Cenci*, «The American Art Review», Vol. 1, No. 4, 1880, pp. 165-166.

CAUSA 1955

R. Causa, *An unpublished drawing by Guido Reni*, «The Art Quarterly», 18, 1955, pp. 53-61

CAZORT 1976

M. Cazort, *European Drawings from Canadian collections 1500-1900*, exhibition catalogue, The National Gallery of Canada, Ottawa 1976.

CAZORT 1982

M. Cazort, *European drawings from canadian collections 1500-1900*, Ottawa, Miracle Press Limited 1982.

CAZORT 1988

M. Cazort, *Master drawings from the National Gallery of Canada*, exhibition catalogue at Vancouver Art Gallery, 13 september-20 november 1988, Washington, National Gallery of Art 1988.

CLARK 1960

A.M. Clark, *A late, great Guido Reni*, «The Art Institute of Chicago quarterly», 54, 1960, pp. 2, 3-7.

CIANCABILLA 2007

L. Ciancabilla, *Mauceri "bolognese"*, in *Enrico Mauceri (1869-1966). Storico dell'arte tra connoisseurship e conservazione*, atti del convegno a cura di S. La Barbera, Palermo, 27-29 settembre 2007, pp. 217-222.

COLBERT 1999

C. Colbert, *Thoreau's Panoramic Vision and the Art of Guido Reni*, «The Concord Saunterer», 7, 1999, pp. 218-235.

COLBERT 2002

C. Colbert, *A Critical Medium: James Jackson Jarves's Vision of Art History*, «American Art», 16, 2002, pp. 18-35.

COVA 2008

P. Cova, *Leone Pancaldi e le Biennali d'arte antica*, in «Arte attraverso i secoli. Annuario della Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università di Bologna», Bologna 2008, pp. 173-182.

CROPPER, PERICOLO 2019

C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice. Life of Guido Reni. A critical edition and annotated translation*, ed. by L. Pericolo with E. Cropper et al, vol. 9, Washington 2019.

DERVAUX 2007

I. Dervaux, *Drawing connections: Baselitz, Kelly, Penone, Rockburne, and the old masters*. New York: Morgan Library & Museum, 2007

DE SANTI 2001

S. DE SANTI, *Giovanni Piancastelli artista e collezionista 1845-1926*, Faenza 2001.

Dessins Italiens 1970

Dessins italiens aux Etats-Unis et au Canada. Selection of Italian drawings from North American collections, Norman Mackenzie Art Gallery, Musée des beaux-arts de Montréal 1970.

DI MACCO, GINZBURG 2021

La tradizione dell'“ideale classico” nelle arti figurative dal Seicento al Novecento, a cura di M. Di Macco e S. Ginzburg, Genova 2021.

Drawings by Seventeenth Century Italian Masters 1974

Drawings by Seventeenth Century Italian Masters from the Collection of Janos Scholz, a cura di A. Moir, Santa Barbara, California 1974.

Drawing connections 2007

Drawing connections: Baselitz, Kelly, Penone, Rockburne, and the old masters, a cura di I. Dervaux, Morgan Library & Museum, New York 2007.

Drawings from Bologna 1957

A. Neumeyer and J. Scholz, *Drawings from Bologna 1520-1800*, Mills College Art Gallery, Oakland, 1957.

Durer to Van Dyck 2024

Dürer to Van Dyck – Drawings from Chatsworth House, catalogo della mostra, Edimburgo, National Gallery of Scotland, 9 novembre 2023-25 febbraio 2024, a cura di C. T. Seifert, Edimburgh 2024.

EBERT-SCHIFFERER 1988

S. Ebert Schifferer, *Mobilitato mezzo mondo per collocare Guido Reni tra i grandi europei. Criteri, collaboratori e opere della mostra che si terrà in Germania da dicembre*, «Il giornale dell'arte», 6.1988, 57, p. 16.

ELLIOTT 2001

D. B. Elliott, *Charles Fairfax Murray: the unknown pre-raphaelite*, 2001.

EMILIANI 1988

A. Emiliani, *Guido Reni: torna dopo 35 anni l'"Apelle clericale" non più dorato come una cotoletta né pallido come un itterico*, «Il giornale dell'arte», 6, 1988, pp. 56, 16.

EMILIANI, SCOLARO 2002

L'arte. Un universo di relazioni; le mostre di Bologna 1950-2001, a cura di A. Emiliani e M. Scolaro, Milano 2002.

Five centuries of drawings 1959-1961

Five centuries of drawings, The Cooper Union Centennial Exhibition, 1959-1961, circulated by The American Federation for the Arts.

FERRETTI 2019

M. Ferretti, *Da Guido Reni a Guercino: le mostre bolognesi dal 1954 al 1968, Fortuna del barocco in Italia*, a cura di M. Di Macco, G. Dardanello, Genova 2019, pp. 177-195.

FILETI MAZZA 2014

M. Fileti Mazza, *Storia di una collezione: i disegni e le stampe degli Uffizi dal periodo napoleonico al primo conflitto mondiale*, Olschki, Firenze 2014.

FINALDI, KITSON 1998

G. Finaldi, M. Kitson, *Alla scoperta del Barocco italiano. La collezione di Denis Mahon*, Venezia 1998.

FINK 2007

L. M. Fink, *A History of the Smithsonian American Art Museum: the intersection of art, science, and bureaucracy*, University of Massachusetts Press, Amherst 2007.

FORBES 1926-1927

E.W. Forbes, *The Fogg Art Museum*, «Annual Report – Fogg Art Museum», 1926-1927, pp. 1-15.

Four centuries of Italian drawings from 1960

Four centuries of Italian drawings from the Scholz Collection a cura di William T. Hasset, Hagerstown, Maryland, Washington County Museum of Art 1960.

FRANK 2011

M.A. Frank, *Denman Ross and American design theory*, Hannover 2011.

FURLOTTI 2000

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

HALSEY 1936

R.T.H. Halsey, *Benjamin Franklin: his interest in the arts*, in *Benjamin Franklin and his circle*, catalogo della mostra, Metropolitan Museum, New York 1936, pp. 5-10.

HENSON 2007

Henson, Pamela M. "A National Science and A National Museum." In *Museums and Other Institutions of Natural History: Past, Present, and Future*, A. E. Leviton and M. L. Aldrich, eds. California Academy of Sciences, San Francisco 2004, pp. 34-57.

KIMMELMAN 1989

M. Kimmelman, *Renewed luster for a baroque master*, «New York Times», 1989, p. 13.

KURZ 1937

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

KURZ 1942

O. Kurz, *A sculpture by Guido Reni*, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 81, 1942, pp. 222-226

KURZ 1955

O. Kurz, *Bolognese drawings of the XVII and XVIII centuries in the collection of her majesty the Queen at Windsor Castle*, Phaidon, London 1955.

GAMBA 1957

C. Gamba, *Necrologio: Odoardo H. Giglioli*, «Bollettino d'arte», 42, 1957, pp. 191-192.

GENNARI SANTORI 2000

F. Gennari Santori, *Medieval revival from an American point of view: the writings of James Jackson Jarves*, «Ricerche di storia dell'arte», 70, 2000, pp. 79-90.

GENNARI SANTORI 2003

F. Gennari Santori, *The Melancholy of the Masterpieces. Old master paintings in America 1900-1914*, Milano 2003.

GENOVESE 2017

A.L. Genovese, L'«Autoritratto» di Raffaello nella collezione di Don Marcello Massarenti, «Atti e studi / Accademia Raffaello», 1/2, 2017, pp. 85-100.

GEREVICH 1922

T. Gerevich, *Questioni sull'arte barocca e sulla pittura bolognese*, in Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte a Roma, 1922.

GIBBONS 1977

F. Gibbons, *Catalogue of Italian Drawings in The Art Museum, Princeton University*, Princeton University Press, 1977.

GIBSON-WOOD 2003

C. Gibson-Wood, *A Judiciously disposed collection: Jhonatan Richardson Senior's cabinet of drawings*, in Baker, Elam and Warwick, *Collecting Prints and Drawings in Europe*, d. by Christopher Baker, Caroline Elam and Genevieve Warwick London, 2003, pp. 155-71.

GIGLIOLI 1922

O. H. Giglioli, *Catalogo della mostra di disegni italiani del Sei e Settecento*, Tipografia G. Giannini, Firenze 1922.

GIONGO 1952

G. Giongo, *Guido Reni giovane*, «Commentari», 3, 1952, pp. 200-210.

GIONGO 1953

G. Giongo, *La critica su Guido Reni e la fortuna della sua fama*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», 2, 1953, pp. 353-367.

GRASSI 1947

L. Grassi, *Storia del disegno: svolgimento del pensiero critico e un catalogo*, Roma 1947.

GRASSI 1956

L. Grassi, *Un disegno di Guido Reni*, «Paragone. Arte», 7, 1956, 81, pp. 13-20.

GUARINO 1992

S. Guarino, *I quadri "non al tutto decenti" dal Campidoglio all'Accademia di S. Luca*, «Bollettino dei musei comunali di Roma», 6, 1992, pp. 97-108.

Guido Reni 1575-1642 1988

Guido Reni 1575-1642, catalogo della mostra, Bologna, a cura di Andrea Emiliani, Pinacoteca Nazionale, Bologna-Los Angeles, County Museum, Forth Worth, Kimbell Art Museum, 1988.

Guido Reni e l'Europa 1988

Guido Reni e l'Europa. Fama e fortuna, catalogo della mostra a cura di S. Ebert-Schifferer, A. Emiliani, Francoforte, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 01.12.1988-26.02.1989, Frankfurt 1988.

Guido Reni a Roma 2022

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

Guido Reni 2022

Guido Reni. The divine, catalogo della mostra a cura di B. Eclercy, Städel Museum, Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 2022.

Guido Reni 2023

Guido Reni, catalogo della mostra a cura di D.G. Cueto, Museo Nacional del Prado, Madrid, 28 marzo-09 luglio 2023, Madrid 2023.

HASKELL 2008

F. Haskell, *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e le origini delle esposizioni d'arte*, Milano 2008.

HECK, FULLERTON 1851

J. G. Heck, S. Fullerton, *Illustrations Baroque and Mannerist Painting from Iconographic Encyclopedia of Science, Literature and Art*, New York 1851.

HIBBARD 1965

H. Hibbard, *Notes on Reni's Chronology*, «The Burlington Magazine», CVII, n. 751, 1965, pp. 502-510.

HIBBARD, LEWINE 1965

H. Hibbard, M. Lewine, *Seicento at Detroit*, «The Burlington Magazine», 107, 1965, pp. 370-372.

HOWARD 1977

S. Howard, *Thoms Jefferson Art Gallery for Monticello*, «Art Bulletin», 1977, pp. 593-595.

ISEPPI, TOMEI 2022

G. Iseppi, B. Tomei, *“Humanista delle tele”. Guido Reni pittore dei poeti*, Campisano, Roma 2022.

ISEPPI, MORSELLI 2024

G. Iseppi, R. Morselli, *La favola di Atalanta. Guido Reni e i poeti*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2024.

Italian drawings 1961

Italian drawings from the Janos Scholz Collection, Staten Island Museum, New York 1961.

Art in Italy 1965

Art in Italy 1600-1700, catalogo della mostra a cura di F. Cummings, the Detroit Institute of Arts, April 6-May 9, 1965.

Italian baroque drawings 1961

Italian Baroque drawings from the Janos Scholz Collection, a cura di Hyatt Mayor, South Carolina, Columbia Museum of Art 1961.

Italian Drawings 1971

Italian Drawings from the János Scholz Collection, Watson Gallery, Wheaton College, Norton, Mass., 1971.

Italian, French, English and Spanish drawings 1992

Italian, French, English, and Spanish Drawings and Watercolors: Sixteenth Through Eighteenth Centuries. New York, 1992.

Italian Master Drawings 1969

Italian Master Drawings from the Collection of János Scholz, Davison Art Center, Wesleyan University, Middletown, Conn., 1969.

Italienische Meisterzeichnungen 1963

Italienische Meisterzeichnungen vom 14. bis zum 18. Jahrhundert aus amerikanischem Besitz: Die Sammlung János Scholz, New York. Hamburg, H. Christians, 1963.

JAFFÈ 1975

I.B. Jaffè, *John Trumbull, patriot -artist of the American Revolution*, New York Graphic Society 1975.

JAFFÉ 1954

M. Jaffé, *Some figure drawings in chalk by Guido Reni*, «Paragone. Arte», 5, 1954, 59, pp. 3-6.

JAFFÉ 1994

M. Jaffé, *The Devonshire collection of Italian drawings*, London 1994.

Janos Scholz 1980

Janos Scholz, *musician and collector*, Notre Dame 1980.

Jarves 1856

J. J. Jarves, *Italian sights and papal principles seen through American spectacles*, New York 1856.

Jarves 1883

J. J. Jarves, *Book for visitors to the collection of old art of the Boston foreign art exhibition*, Boston 1883.

Jessica Cosgrave 1949

Jessica Cosgrave, *educator, 78, dies*, «The New York Times», 1 novembre 1959, p. 27.

JOACHIM, McCULLAGH 1979

H. Joachim, S. F. McCullagh, *Italian drawings in the Art Institute of Chicago*, The University of Chicago Press, Chicago/London 1979.

JOHNSTON 1966

C. Johnston, *A new drawing by Guido Reni*, «The Burlington magazine», 108, 1966, p. 253.

JOHNSTON 1969a

C. Johnston, *Reni's landscape drawings in Mariette's collection*, «The Burlington magazine», 111, 1969, pp. 377-378.

JOHNSTON 1969b

C. Johnston, *Dessins de Guido Reni*, «L'œil», 1969, 169, pp. 20-27.

JOHNSTON 1974

C. Johnston, *The drawings of Guido Reni*, phil. diss. London 1974.

JOHNSTON 2001

W. Johnston, *The Making of a Museum: How Henry Walters Brought Art to Baltimore*, «Humanities», Set./Ott. 2001, XXII, 5.

LAPENTA, MORSELLI 2006

S. Lapenta, R. Morselli, *Le collezioni Gonzaga: la quadreria nell'inventario del 1626-1627*, Milano 2006.

LEVEY 1979

M. Levey, *Sir Thomas Lawrence 1769-1830*. Catalogo della mostra, National Portrait Gallery, London 1979.

LEVEY 2005

M. Levey, *Sir Thomas Lawrence*, [u.a.], Yale Univ. Press, New Haven, Conn 2005

LEONARDI 2022

A. Leonardi, *Firenze 1911-1922. La pittura italiana del Seicento e del Settecento in mostra*, Firenze 2022.

LERDA 2023

M. Lerda, *Mostre didattiche e musei: Giulio Carlo Argan e le sperimentazioni italiane nel secondo dopoguerra (1949-1952)*, «Opus Incertum», 9, 100-109.

L'idea del Bello 2000

L'idea del Bello. Viaggio nella Roma del Seicento con Giovan Pietro Bellori, catalogo della mostra, a cura di E. Borea, C. Gasparri, Roma, Palazzo delle Esposizioni ed ex Teatro dei Dioscuri, 29 marzo-26 giugno 2000, Roma 2000.

L'ideale classico 1962

L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio, catalogo della mostra, 8 settembre-11 novembre 1962, Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, Nuova Alfa 1962.

LONGHI 1958

R. Longhi, *Un nuovo "San Giovanni Battista" di Guido Reni*, «Paragone. Arte», 9, 1958, 101, pp. 68-70.

LONGHI 1961

R. Longhi, *Note in margine al catalogo della mostra sei-settecentesca del 1922*, in *Scritti giovanili 1912-1922*, Firenze 1961, pp. 497-512.

MACANDREW 1980

H. Macandrew, *Catalogue of the Collection of Drawings*, Clarendon Press, Oxford 1980.

MARANGONI 1911

M. Marangoni, *La scuola bolognese alla mostra del ritratto italiano di Firenze*, «L'arte», 14, 1911, pp. 211-224.

MARANGONI 1920-1921

M. Marangoni, *Pittura seicentesca nella Galleria Corsini a Firenze*, «Dedalo», 1, 1920-21, p. 436.

MARANGONI 1928

M. Marangoni, *Guido Reni*, Firenze 1928.

MARCIARI 2018

J. Marciari, *Janos Scholz and his era: forming a study collection in the twentieth century*, in *A demand for drawings: five centuries of collectors and collecting drawings*, a cura di J. Marciari, New York, Morgan Library 2018, pp. 118-133.

MARCIARI 2022

J. Marciari, *Pierpont Morgan, collezionista in Dai Medici ai Rotschild*, a cura di F. Mazzocca e S. Schutze, Milano 2022, pp. 302-319.

MARSHALL 2011

M. Marshall, *Sophia's Crimson Hand*, «Nathaniel Hawthorne Review», 37, 2011, pp. 36-47.

Master drawings 2006

Master drawings from the Yale University Art Gallery, catalogo della mostra, a cura di S. Boorsch e Jhon Marciari, John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota; Jack S. Blanton Museum of Art, Austin; Yale University, New Haven, Connecticut, 2006-2008, Yale University Press, New Haven 2006.

MAUCERI 1933

E. Mauceri, *Bolognese drawings of the seventeenth and eighteenth centuries*, «Apollo», 1933, 257-264.

MAZAROFF 2010

S. Mazaroff, *Henry Walters and Bernard Berenson: collector and connoisseur*, Hopkins Press 2010.

MAZZA 2007

A. Mazza, *Antonio Certani e Bologna: storia di una collezione*, in *Il segno dell'arte. disegni di figura nella Collezione Certani alla Fondazione Giorgio Cini*, catalogo della mostra, Bologna, Casa Saraceni, 20 aprile-27 maggio 2007, a cura di V. Mancini e G. Pavanello, Bologna 2007, pp. 27-41.

MAZZARELLI 2012

C. Mazzarelli, *Old masters da exempla a souvenir: note sulla fortuna dell'Aurora Rospigliosi di Guido Reni tra Settecento e Ottocento*, in *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità (1775-1870)*, a cura di G. Capitelli et al., Roma 2012, pp. 509-527.

MCBURNEY 1988

H. Mc Burney, *Drawings of Guido Reni for woodcuts by Bartolomeo Coriolano*, «Print quarterly», 5, 1988, 227-242.

McCOMB 1930a

A. McComb, *Exhibition of Italian Painting of the Sei-and Settecento*, catalogo della mostra, Hartford, Wadsworth Atheneum, 1930.

McCOMB 1930b

A. McComb, *Exhibition of Italian Paintings and Drawings of Sei and Settecento*, «Parnassus», 2, 1930, pp. 8-9.

MCTAVISH 1983

D. McTavish, *Bolognese drawings at National Gallery*, «RACAR: Revue d'art canadienne», XI, 1, 1983, pp. 83-86.

MILLONT et al, 1987

H. Millon et al., *Emilian Painting of the 16th and 17th Centuries. A symposium*, National Gallery of the Art Washington, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1987.

MOIR 1974

Drawings by seventeenth century Italian masters from the collection of Janos Scholz, a cura di A. Moir, University of California, Berkeley, Santa Barbara 1974.

MONGAN, OBERHUBER 1988

A. Mongan, K. Oberhuber and J. Bober, *The Famous Italian Drawings at the Fogg Art Museum in Cambridge*, Milano 1988.

MONGAN, SACHS 1940

A. Mongan and P. J. Sachs, *Drawings in the Fogg Museum of Art*, Harvard University Press (Cambridge University Press 1940, 2 voll.

MORSELLI 1996

R. Morselli, *Tendenze e aspetti del collezionismo bolognese del Seicento*, in *Geografia del collezionismo: Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*; atti delle giornate di studio (Roma, 19-21 settembre 1996) a cura di O. Bonfait, M. Hochmann, G. Briganti, Roma 2001, pp. 61-81.

MORSELLI 2000

R. Morselli, *Le collezioni Gonzaga: l'elenco dei beni del 1626-1627*, Silvana, Cinisello Balsamo, 2000.

MORSELLI 2001

R. Morselli, *Quadri bolognesi "antichi" e "moderni" nella collezione Gonzaga*, in *L'intelligenza della passione: scritti per Andrea Emiliani*, a cura di M. Scolaro, P. Di Teodoro, Minerva, Bologna 2001, pp. 337-352.

Mostra di disegni 1947

Mostra di disegni del Seicento Bolognese, catalogo della mostra, a cura del Gruppo Intellettuali "Antonio Labriola", Pinacoteca Nazionale, Bologna 1947.

Mostra di Guido Reni 1954

Mostra di Guido Reni, catalogo della mostra a cura di G. C. Cavalli, C. Gnudi, A. Emiliani, Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 1954.

MC BRIDE, FOX 1941

H. Mc Bride, D. Fox, *Collection of Walter P. Chrysler, Jr. : exhibited for the first time in its entirety by The Virginia Museum of Fine Arts*.

NEGRO 2007

A. Negro, *La collezione Rospigliosi. La quadreria e la committenza artistica di una famiglia patrizia a Roma nel Sei e Settecento*, Roma 2007.

NELSON 2023

C. Nelson, *Building a marble palace: the maker's of Morgan Library*, in *J. Pierpont Morgan Library*, a cura di Colin B. Bailey and D. R. Foner, pp. 62-95.

NUGENT 1925-1930

M. NUGENT, *Alla mostra della pittura italiana del '600 e '700: note e impressioni*, San Casciano Val Pesa, 1925-1930, 2 voll.

OJETTI 1905

U. Ojetti, *L'America e l'avvenire*, Milano 1905.

OJETTI, DAMI, TARCHIANI 1924

U. Ojetti, L. Dami, N. Tarchiani, *La pittura italiana del Seicento e del Settecento nella mostra di Palazzo Pitti a Firenze – MCMXXII*, Roma 1924.

OTTANI CAVINA, CHRISTIANSEN 2015

Aux origines d'un goût: la peinture baroque aux États-Unis: Creating the taste for baroque painting in America, a cura di A. Ottani Cavina, K. Christiansen, Paris 2015.

Old master drawings 1962-1963

Old master drawings from Chatsworth. A loan exhibition from the Devonshire collection circulated by the Smithsonian Institution, 1962-1963.

Old Master Drawings 1965

Old Master Drawings, catalogo della mostra, Reed College, Portland, 1965.

One Hundred Italian Drawings 1971

One Hundred Italian Drawings from the 14th to the 18th Centuries from the János Scholz Collection. New York, New School Art Center, 1971.

ORVIETO 2011

P. Orvieto, *Il perverso femminile dell'arte italiana: la Beatrice Cenci di Guido Reni e gli scrittori angloamericani*, «Biblioteca dell'Archivum Romanicum», II, 2011, pp. 757-769.

OSBORN 1953

E.C. Osborn, *Manual of travelling exhibitions*, Unesco, Paris 1953.

PACE 1982

C. Pace, Reviewed Work: *Carlo Cesare Malvasia: The Life of Guido Reni* by C. Enggass, R. Enggass, «The Burlington Magazine», 124, 1982, pp. 306-308.

PACE 1993

E. Pace, *Janos Scholz, 89, cellist, Scholar, and Morgan Library Benefactor*, «The New York Times», 6 June 1993.

PARKER 1930

R. A. Parker, *Notes on Drawings at the Fogg Museum*, «The International Studio» 95, 1930, no. 392, pp. 36-40.

PATRIZI 1904

P. Patrizi, *Il ritratto della madre di Guido Reni*, «Emporium», 19, 1904, p. 323.

PEARSON 2001

Art Impresario Annemarie Pope Dies, «The Washington Post», 12 December 2001.

PEPPER 1968

S. Pepper, *Guido Reni's early drawing style*, «Master drawings», 6, 1968, pp. 364-382.

PEPPER 1971

S. Pepper, *Guido Reni's Roman Account Book. I. The Account Book*, «The Burlington Magazine». 113, 1971, I, pp. 309-317 e II, pp. 372-386.

PEPPER 1982

S. Pepper, *Carlo Cesare Malvasia, "The Life of Guido Reni" (Book Review)*, «The art Bulletin», 64, 1982, pp. 153-154.

PEPPER 1984

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

PEPPER 1988

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

PEPPER 1993

S. Pepper, "Insomma bellissimo". *Guido Reni's self-portrait rediscovered*, «Arte documento», 7, 1993, pp. 73-75.

PETRIOLI TOFANI 1983

A. M. Petrioli Tofani, *Pasquale Nerino Ferri, primo direttore del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi* in *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria*. Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 1982), a cura di P. Barocchi, G. Ragionieri, Olschki, Firenze 1983.

PIERGUIDI 2022

S. Pierguidi, "E invano l'ho cercate in terra". *Guido Reni teorico del bello ideale*, Campisano, Roma 2022.

PIGNATTI 1957

T. Pignatti, *Venetian Drawings from the Scholz Collection*, «The Burlington Magazine», 99, 1957, pp. 384-386.

PODESTÀ 1954

A. Podestà, *La mostra di Guido Reni*, «Emporium», 11, 1954, pp. 200-210.

PRINCETON 1954

Acquisitions, «Record of the Art Museum, Princeton University», 13, no. 2, (1954), pp. 62-63.

PRETELLI 2005

M. Pretelli, *Italia e Stati Uniti. Diplomazia culturale e relazioni commerciali dal fascismo al dopoguerra*, «Italia contemporanea», 241, 2005, pp. 523-534.

RAGGHIANI 1933

C. L. Ragghianti, *I Carracci e la critica d'arte nell'età barocca*, «La Critica», a. XXXI, fasc. III, 1933, pp. 223-224.

RICCI 1930

C. Ricci, *La Cappella del SS. Sacramento nel Duomo di Ravenna*, Ravenna 1930.

RICCOMINI 2012

M. Riccomini, *Donato Creti: le opere su carta; catalogo ragionato*, Torino 2012.

RODRIGUEZ 1954

F. Rodriguez, *Mostra di Guido Reni. Osservazioni e note critiche*, «La mercanzia», 1954, pp. 33-38.

SALERNO 1988

L. Salerno, *I dipinti del Guercino*, Ugo Bozzi, Roma 1988.

SCHAPIRO 1972

H. I. Shapiro, *Ruskin in Italy. Letters to his Parents 1845*, Clarendon Press, Oxford 1972.

SCHOLZ 1960

J. Scholz, *Connoisseurship and the Training of the Eye*, «College Art Journal», 19, 3, 1960, pp. 226-230.

SCHONBERG 1956

A.C. Schonberg, *Music Double. Janos Scholz plays Viola da Gamba and Cello in Program of Baroque Works*, «The New York Times», 22 novembre 1956, p. 50.

SEGRETO 1996

L. Segreto, *Gli investimenti americani in Italia (1945-1963)*, «Studi Storici», anno 37, n. 1, 1996, pp. 273-316.

SERATI 2024

I. Serati, *Wilhelm Suida (1877-1959) e la fortuna del Barocco negli Stati Uniti*, Collana Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, Alicubi, Torino 2024.

SOFFICI 1922

A. SOFFICI, *Tecnica pittorica; I: Atalanta e Ippomene di Guido Reni*, «L'esame», I, 1922, p. 227.

SPEAR 1980

R. Spear, *Princeton. Italian Baroque Paintings*, «The Burlington Magazine», 122, 931 1980, pp. 716-719-721.

SPEAR 1989

R. Spear, *Re-viewing the "divine" Guido*, «The Burlington Magazine», 131, 1989, pp. 367-372.

SPIKE 1984-1985

Baroque portraiture in Italy: works from North American collections, catalogo della mostra a cura di J. Spike, The John and Mable Ringling museum December 7, 1984-February 3, 1985, Sarasota, Florida 1984-1985.

SPIKE, DI ZIO 1988

J. T. Spike, T. Di Zio, *L'inventario dello studio di Guido Reni (11 ottobre 1642)*, «Atti e memorie/Accademia Clementina», 22, 1988, pp. 43-48.

STAMPFLE 1953

Landscape drawings & water-colors, Bruegel to Cezanne, catalogo della mostra a cura di F. Stampfle, the Pierpont Morgan Library, 31 gennaio-11 aprile 1953.

STEIN 1993

S. R. Stein, *The world of Thomas Jefferson at Monticello*, New York, 1993, pp. 32-38.

STEEL 1984

D. H. Steel, *Baroque paintings from the Bob Jones University collection*, Raleigh 1984.

SUIDA 1949

W. Suida, *A catalogue of paintings in The John & Mable Ringling Museum of Art*, Sarasota 1949.

SUIDA MANNING 1956

B. Suida Manning, *Paintings from the collection of Walter P. Chrysler, Jr.*, Portland 1956.

SUIDA MANNING 1958

B. Suida Manning, *Chrysler Art Museum in Provincetown. Inaugural exhibition*, Provincetown, Massachusetts 1958.

SUTHERLAND HARRIS 1992

A. Sutherland Harris, *The collections of the Detroit Institute of Arts. Italian, French, English and Spanish Drawings and Watercolors. Sixteenth through Eighteenth Centuries*, Detroit 1992.

SUTHERLAND HARRIS 1999

A. Sutherland Harris, *Guido Reni's "first thought"*, «Master Drawings», 37, 1999, 1, 3-34.

SHELLEY 1820

P. B. Shelley, *The Cenci: a tragedy in five acts*, London 1820, Preface.

TARCHIANI, OJETTI 1922

N. Tarchiani, U. Ojetti, *Pittura italiana del Seicento e Settecento a Palazzo Pitti*, catalogo della mostra, Firenze 1922.

The British Institution 1828

The British Institution for promoting the fine arts in the United Kingdom, Exhibition in London 1828.

TURNER 1980

N. Turner, *Review of catalogue of Italian drawings in the Art Museum*, Princeton University by Felton Gibbons, «Art bulletin» 62, 3, 1980, pp. 486-490.

TURNER 2017

N. Turner, *The paintings of Guercino. A revised and expanded catalogue raisonné*, Ugo Bozzi, Roma 2017.

VITALI 1957

L. Vitali, *Un disegno del Reni*, in *Studi in onore di Matteo Marangoni*, Vallecchi, Firenze 1957, p. 271.

VITZTHUM 1960

W. Vitzthum, *Italian Drawings at Washington and Elsewhere*, «The Burlington Magazine», 102, 693, 1960, pp. 531-533.

VOLPE 1954

Carlo Volpe, *La mostra di Guido Reni. Momenti di cultura reniana*, «Arte a Bologna. Bollettino dei musei civici d'arte antica», 2, 1992, pp. 175-179.

VOLPE 1992

Volpe, *La mostra di Guido Reni. Momenti della cultura reniana in La nuova antologia*, 90 (1955), pp. 273-279, ripubblicato in «Arte a Bologna. Bollettino dei musei civici d'arte antica», 2 (1992), p. 176.

VON BOHEN 1910

M. von Bohen, *Guido Reni*, Bielefeld 1910.

VOSS 1923

H. Voss, *Guido Reni romische Jahre*, «Der Spiegel», 2, 1923.

WENDLAND 1999

U. Wendland, *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil*, K.G. Saur, München 1999, 2 voll.

WITTKOWER 1958

R. Wittkower, *Art and architecture in Italy 1600 to 1750*, Harmondsworth, Middlesex 1958.

YOUNG 1990

M.S. Young, *Annemarie Pope: a Few Years Later*, «Apollo», 340, 1990, pp. 435-436.

ZAFRAN 1985

E. M. Zafran, *Master Drawings from Titian to Picasso. The Curtis O. Baer Collection*, exhibition catalogue, High Museum of Art, Atlanta (Georgia) 1985.

ZERI 1976

F. Zeri, *Italian paintings in the Walters art Gallery*, Baltimore 1976.

Immagini



Fig. 1. Sir R. Strange (da Guido Reni) *La toeletta di Venere*, 1759, incisione, Edimburgo, National Gallery of Scotland, P 5823.



Fig. 2. Guido Reni (copia da), *Salomè con la testa del Battista*, 1692-1785, olio su tela, cm 143 × 102, Monticello (Charlottesville), Thomas Jefferson House, Parlor.



Fig. 3. Entrée room a Schoenberg House, in "Artistic Houses", 1883, vol. 2, pt. 1, p. 1005.



Fig. 4. Pittore bolognese (da Guido Reni), *Ecce Homo*, matita nera e rossa su carta marroncina, 40.5 × 29.9 cm, New York, Metropolitan Museum, Department of Drawings and Prints, n. 80.3.321.

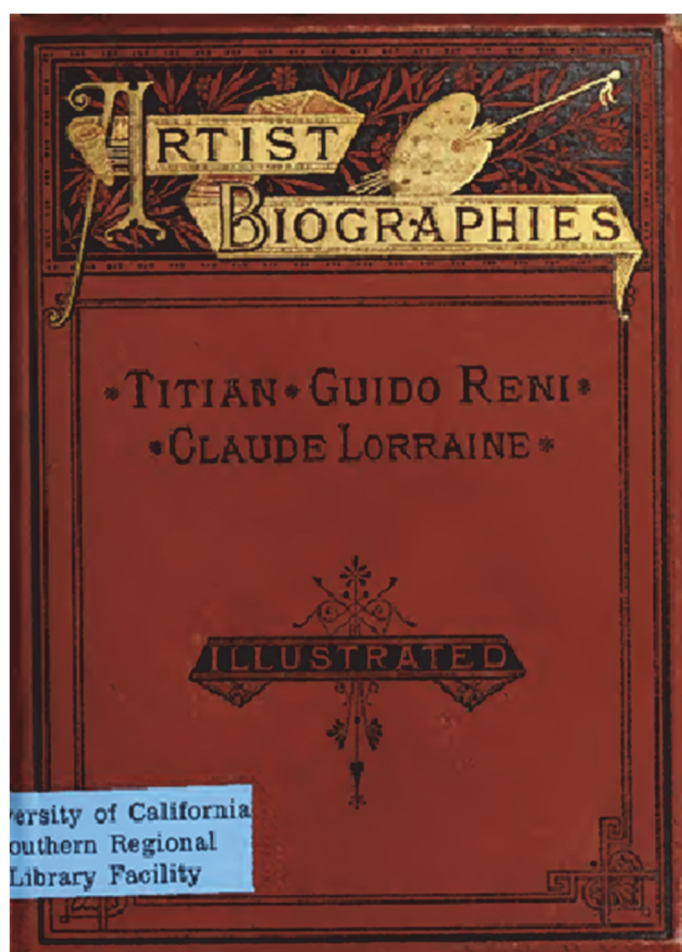


Fig. 5. Copertina del secondo volume della serie "Artists Biographies" con la vita di Guido Reni di Sweetser, Boston 1878.



Fig. 6. G. Reni, *Cristo coronato di spine*, Detroit Institute of Arts.



Fig. 7. Pittore bolognese, *San Girolamo nel deserto*, penna e acquerello su carta, cm 21,4 × 14,9, Detroit Institute of Arts, n. 09.1SDR207.



Fig. 8. Pittore bolognese attivo tra il 1650 e il 1675, *Studio di tre teste e un piede*, sanguigna, Detroit Institute of Arts, n. 09.1SDR208.



Fig. 9. Atelier di Guido Reni, *Vergine adorante*, olio su tela, 87 × 73 cm, Baltimora, Walters Art Museum.



Fig. 10. Guido Reni (copia da?), *Studio per autoritratto*, sanguigna, 28.9 × 20.5, Yale University Art Gallery, n. 1937.333.



Fig. 11. Atelier di Guido Reni, *Studio per la testa della Maddalena*, matita rossa e nera su carta, New York, Morgan Library, n. IV, 162.



Fig. 12. G. Reni, *L'Idolatria di Salomone*, penna e inchiostro bruno acquerellato su carta, New York, Morgan Library, n. IV, 163.



Fig. 13. A. Tiarini, *Studio per sant'Antonio*, 1646 ca, matita nera su carta, New York, Morgan Library, n. 1992.153.

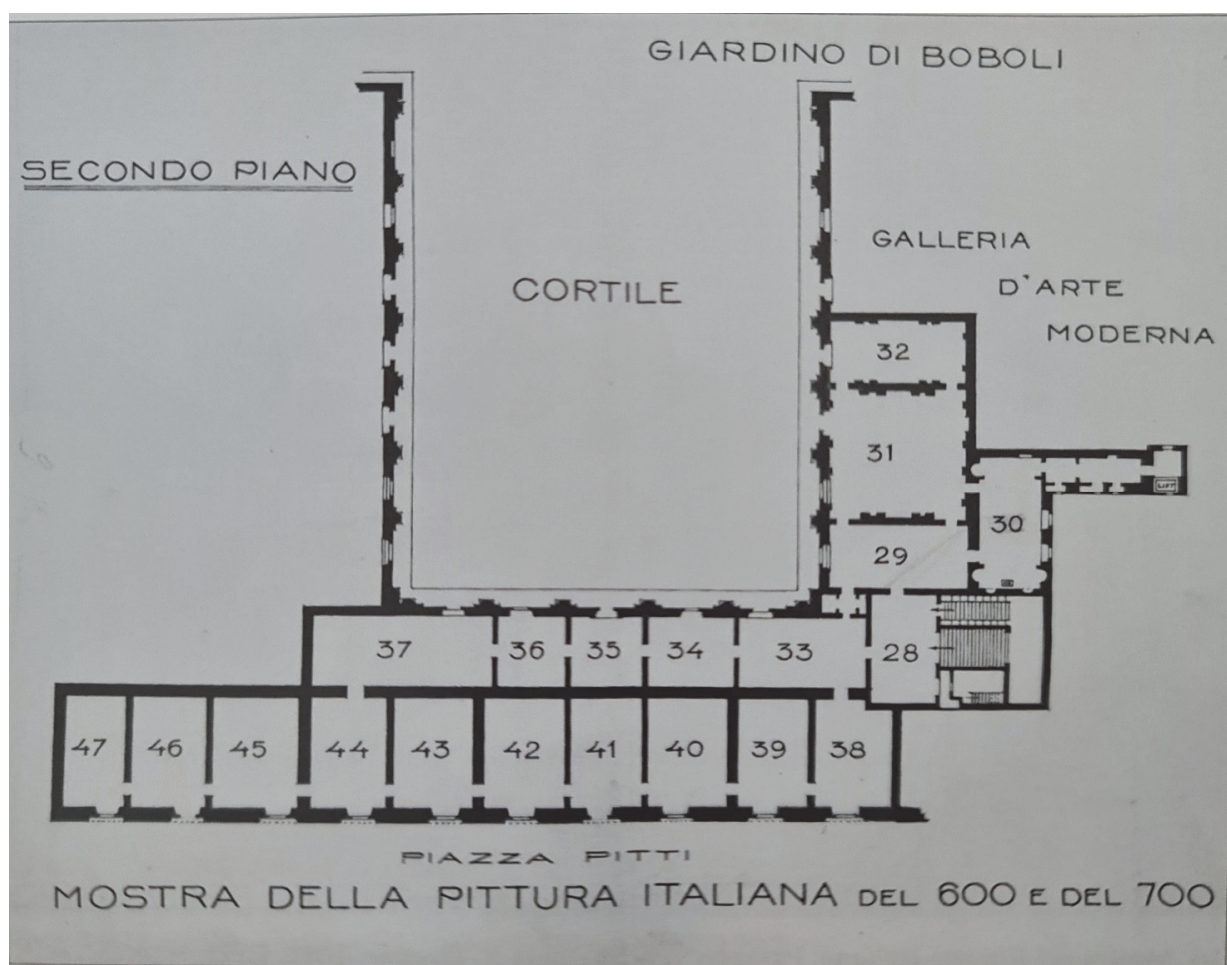


Fig. 14. *Mostra della pittura italiana del '600 e del '700*, planimetria del secondo piano, Firenze, 1922, ASCFI, MPI 1922.



Fig. 15. G. Reni (copia da), *Nascita di San Giovanni Battista*, Sarasota, The Ringling Museum of Art.



Fig. 16. Catalogo della mostra di disegni italiani agli Uffizi nel 1922, copertina.



Fig. 17. G. Reni, *Studio di figura inginocchiata*, Firenze, Uffizi, GDSU.



Fig. 18. G. Reni, *Studio di figura drappeggiata*, sanguigna, 18.7 × 13.3 cm, Chicago, Art Institute.



Fig. 19. Anonimo (già G. Reni), *Fuga in Egitto*, penna, inchiostro bruno e biacca su carta marroncina, Chicago, Art Institute.



Fig. 20. G. Reni, *Studio per San Benedetto riceve i doni*, matita nera e tracce di biacca, Chicago, Art Institute, n. 1922.501.



Fig. 21. G. Reni, *David con la testa di Golia*, olio su tela, 248.9 × 192.4 cm, Sarasota, The Ringling Museum of Arts.



Fig. 22. G. Reni (copia da), *Salomè con la testa del Battista*, olio su tela, 199.4 × 177.8 cm, Sarasota, The Ringling Museum of Arts.



Fig. 23. G. Reni, *Predica del Battista*, olio su tela, già Roma, collezione Vitetti, collocazione ignota.



Fig. 24. G. Reni, *Apollo*, 1614 ca, matita nera e rossa con tracce di bianco su carta, Harvard, Fogg Art Museum, n. 1920.43.



Fig. 25. G. Reni, *Diana*, matita nera e rossa con tracce di bianco, Harvard, Fogg Art Museum, n. 1920.43.



Fig. 26. Allestimento della mostra di pittura barocca italiana del 1930, Hartford, Wadsworth Athenaeum Museum of Art Archive.



Fig. 27. G. Reni (copia da), *David con la testa di Golia*, penna, matita nera e acquerello marrone su carta, Chicago, Art Institute, n. 1922.730.

BOLOGNESE PAINTER

Exhibition Renews Fame Of Guido Reni

By FRANCESCO ARCANGELI
BOLOGNA, Italy.

DURING September and October this year the ancient Italian city of Bologna honors, with a large exhibition, one of the greatest of her artistic past, the seventeenth-century Baroque painter Guido Reni. There is reason to hope that this important event is due, moreover, to a genuine reawakening of interest in the culture of a city which has been at various periods, a dominant artistic capital.

Contemporary enthusiasm, inspired to some extent by modern impressionist taste, led, in 1948, to a revival of the most daring spirit among Bolognese painters of the turn of the seventeenth and eighteenth centuries, Giuseppe Crespi. And in 1950 there took place the magnificent but poorly attended exhibition of Bolognese fourteenth-century painting. The present attempt to reassess Reni's contribution turns out to be a more difficult undertaking. For it has only been among a few extremely cultivated circles that the Bolognese school has been recognized as one of the peaks of Italian seventeenth-century painting.

Overdue Revival

If the reader with a certain knowledge of Italian art will consider his own case he will understand why I speak of a "difficult undertaking." Eclecticism, academicism, these are the reproaches leveled at the Bolognese school by moderns. The artist, can amateur of art, so rightly admiring the Impressionists and the great contemporaries of today, is apt too easily to accuse Reni of literary artifice and of sentimentality. He may think it hardly worth while to pay attention to so rhetorical an age. But, as always, pre-judgment is a mistake. The present exhibition at Bologna offers a well-chosen anthology of some seventy of Reni's works. They show the master at every stage and in every aspect except that of fresco in which he excelled. The visitor may have many surprises and can hardly help having a few. It is not possible to "know" Reni in the United States because the notable pictures generously lent by the Ringling Museum in Sarasota do not make up for Reni's almost total absence elsewhere in American museums.

Guido Reni was born in Bo-

ITALIAN BAROQUE PAINTINGS SHOWN AT BOLOGNA



By Guido Reni: St. John the Baptist, from Dulwich College, London, and St. Andrea Corsini, Corsini Gallery, Florence.

logna in 1575 and died there in 1642. In no way precocious, he only emerged as a star on the artistic stage after the age of thirty, with his frescoes in San Gregorio al Celio and in the Quirinal in Rome. This is the period in which he was dominated by Caravaggio, Ribera, Annibale Carracci and Elsheimer. In spite of them Reni had something individual to say. Indeed, his contribution to creating new and important variations on the theme of the Ideal Beauty, rooted in classical antiquity and resurrected variously during the Italian Renaissance, is even more distinguished and personal than that of his contemporaries, Domenichino and Albani. His aim was to restate, in the terms of the new century, the miracle of Raphael.

Renaissance Heir

Artistically Reni sprang from the Bolognese Academy of the Carracci brothers. Their aim consisted principally in the creative interplay, to their mutual advantage, of two elements, the direct study of nature and that of the heroic masters of Italian painting, Raphael, Titian, Michelan-

gelo and Correggio. They aimed at a reform, not a revolution.

This change of course is the immediate prelude to Reni's art. But he was quick to use it as a springboard for working out his own solitary and distinguished response. After having captivated momentarily by the naturalistic lighting of Caravaggio he branched off in an opposite direction, crystallizing an ideal form for himself. He narrowed and simplified the too extensive range on Annibale Carracci, concentrating on Raphael and on Hellenistic sculpture, notably the "Niobe" and the "Venus de Medici." There are hints, too, in his long career of nostalgia for Veronese and the great Venetians and, as well, for the severe intellectualism of Counter Reformation art. By insisting on these most refined elements of culture Guido Reni came into his own as a painter, searching always for a type of beauty which is involved in the qualities of purity, solemnity and melancholy. As Roberto Longhi writes, "his work represents a passionate striving towards the beauty of the antique and of the outpouring of the Christian spirit." We are faced, in fact,

with the reincarnation of the grand style of Italy.

Reni's style reached its apogee in the "St. Peter and Paul" in Milan; in the Quirinal frescoes; in the Rospigliosi "Aurora" and in the Louvre "Stories of Hercules," whose nobility of sentiment and declamatory power foreshadow Corneille and even Poussin. If his shortcomings are considered, they can be said to consist in his expressing noble sentiments in the terms of too mature a literary culture. It is for this reason that the accusing words of academicism, artifice and conventionality rise to the lips. But it should be enough to follow Reni's development to become aware of his high seriousness of purpose.

The Last Phase

After 1620 the two sides of his character seem almost to part company. In his sacred subjects (the Corsini "St. Andrew" and the Milan "Circumcision") he adopts a severity of feeling and composition that reminds one of a literary and humanistic Zurbaran. In his mythological subjects and smaller religious pictures he refines to a point of

delicacy and exquisiteness that seems often to surpass the poetry of a Van Dyck or a Murillo. And at the end of his career, he produced work, large and small, of an incredible pictorial freedom. This was not only, as historians assure us, to pay off his gambling debts; it was also because he meditated for so long on the myths in the recesses of his heart, that he came only to love the echo, almost the memory of these myths.

And though he can succeed in bringing to splendid fruition the Naples "Nativity," fabulous as a Rubens, expansive as a Cortona, but deliberately cold and silvery as only a Reni can be, it is in the "Girl With the Garland" (Capitoline Museum, Rome) that he reaches the acme of his poetry; once again, beauty and the melancholy of beauty. This is an autumnal evocation of the Ideal; now only a soft breath, a final, sad, harmonious tune. Such poetry has known no sequel in painting; one must search instead for its recurrence in the most intimate verses of André Chénier or, perhaps, in the lofty interrogative loneliness of Keats' "Ode to a Grecian Urn."

Fig. 28. F. Arcangeli, Recensione alla Mostra di Guido Reni di Bologna, «New York Times», 12 settembre 1954, Section X, p. 11.



Fig. 29. Allestimento della Mostra di Guido Reni nella sala dello Stabat Mater dell'Archiginnasio di Bologna, 1954, Bologna, Direzione Regionale Musei Emilia-Romagna, Archivio fotografico.



Fig. 30. Allestimento della Mostra di Guido Reni nella sala dello Stabat Mater dell'Archiginnasio di Bologna, 1954, Bologna, Direzione Regionale Musei Emilia-Romagna, Archivio fotografico.

GRUPPO INTELLETTUALI «ANTONIO LABRIOLA»
SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE DI BOLOGNA

Mostra di Disegni DEL SEICENTO BOLOGNESE



DAL 15 GIUGNO AL 15 LUGLIO 1947
ALLA PINACOTECA DI BOLOGNA

COOPERATIVA OPERAIA TIPOGRAFICA UNITA - BOLOGNA

Fig. 31. Catalogo della mostra dei disegni del Seicento bolognese, Bologna 1947.



Fig. 32. G. Reni, *Studio di figure*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto di Disegni e delle Stampe, inv. 392897.

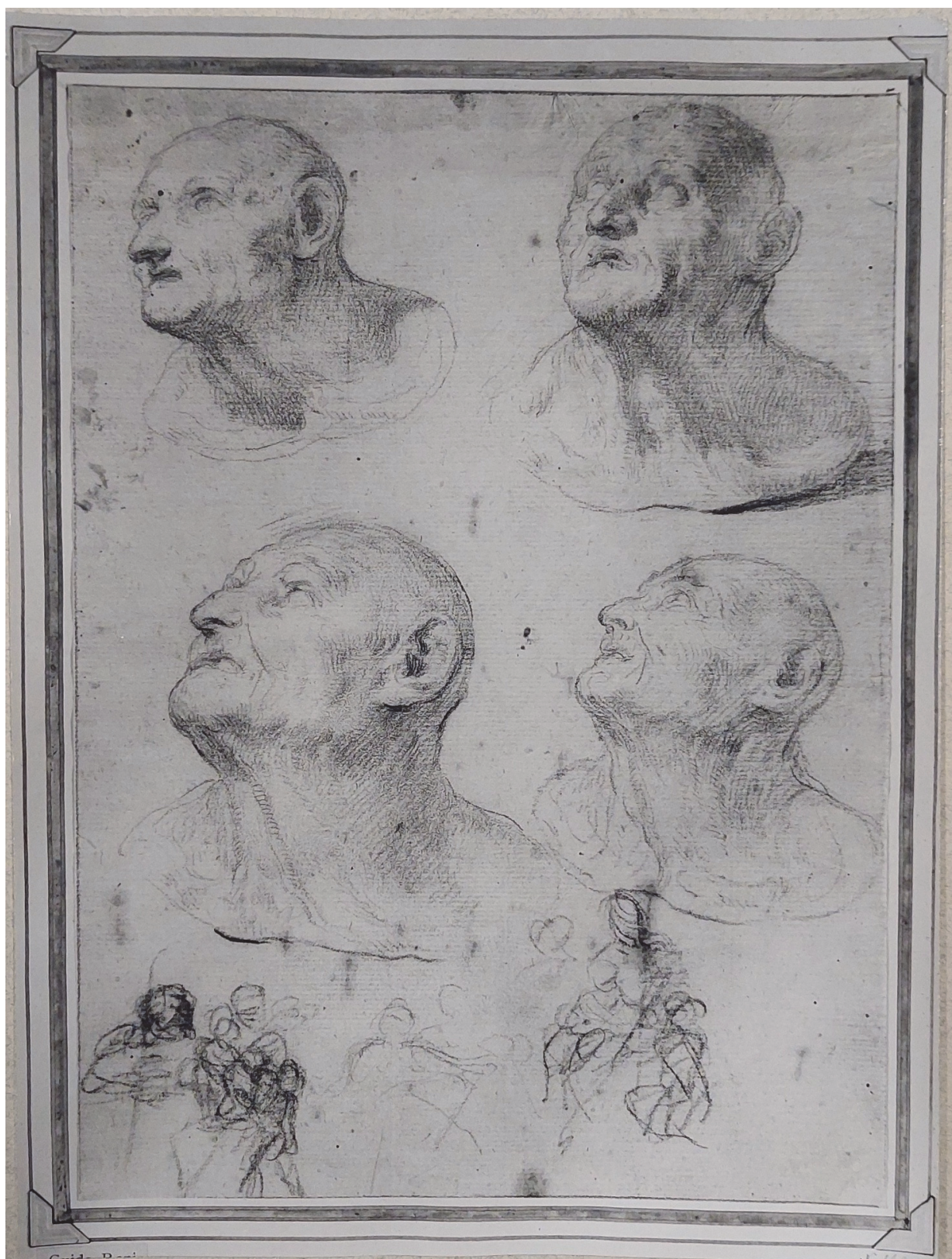
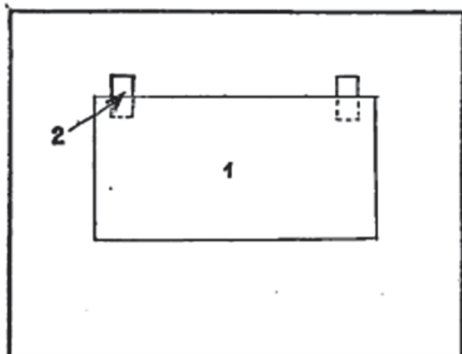
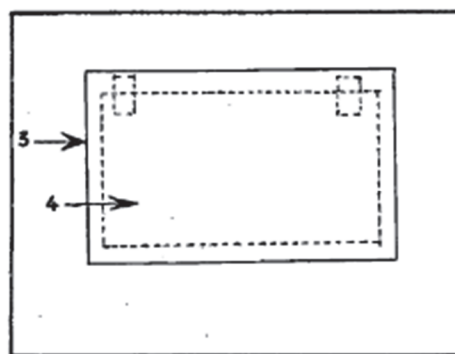


Fig. 33. Atelier di Guido Reni, *Studi per Seneca svenato*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Collezione Certani.
Inv. 31177.

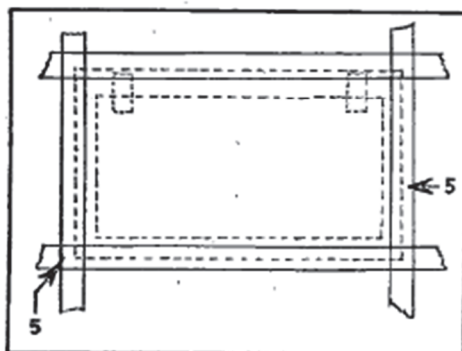
Diagram A. MATTING A WATERCOLOUR WITH CELLULOID COVERING SHEET.



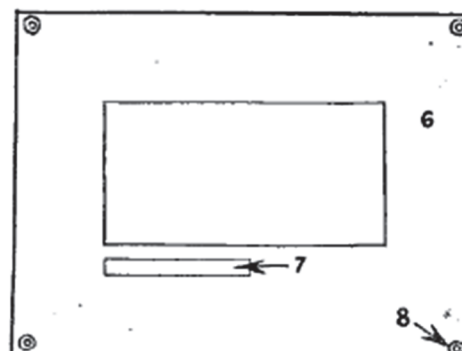
Step 1. Fasten the watercolour (1) to backing mount with rice paper tabs (2).



Step 2. Cut celluloid sheet (3) slightly larger than watercolour (4).



Step 3. Attach celluloid to mount with "masking" tape (5).



Step 4. Cut covering mat (6) size of watercolour and paste to backing mount; (7) label; (8) metal rings or "grommets".

strong binding qualities. Similar tapes are available in plastics. The most useful commercial product is made by the Minnesota Mining and Manufacturing Company at St. Paul, Minnesota, U.S.A. and is called Scotch Wetordry Masking Tape.



Fig. 35. Exhibition of Italian Drawings, Washington, National Gallery of Art, Ground Floor, Central Gallery, 1960.

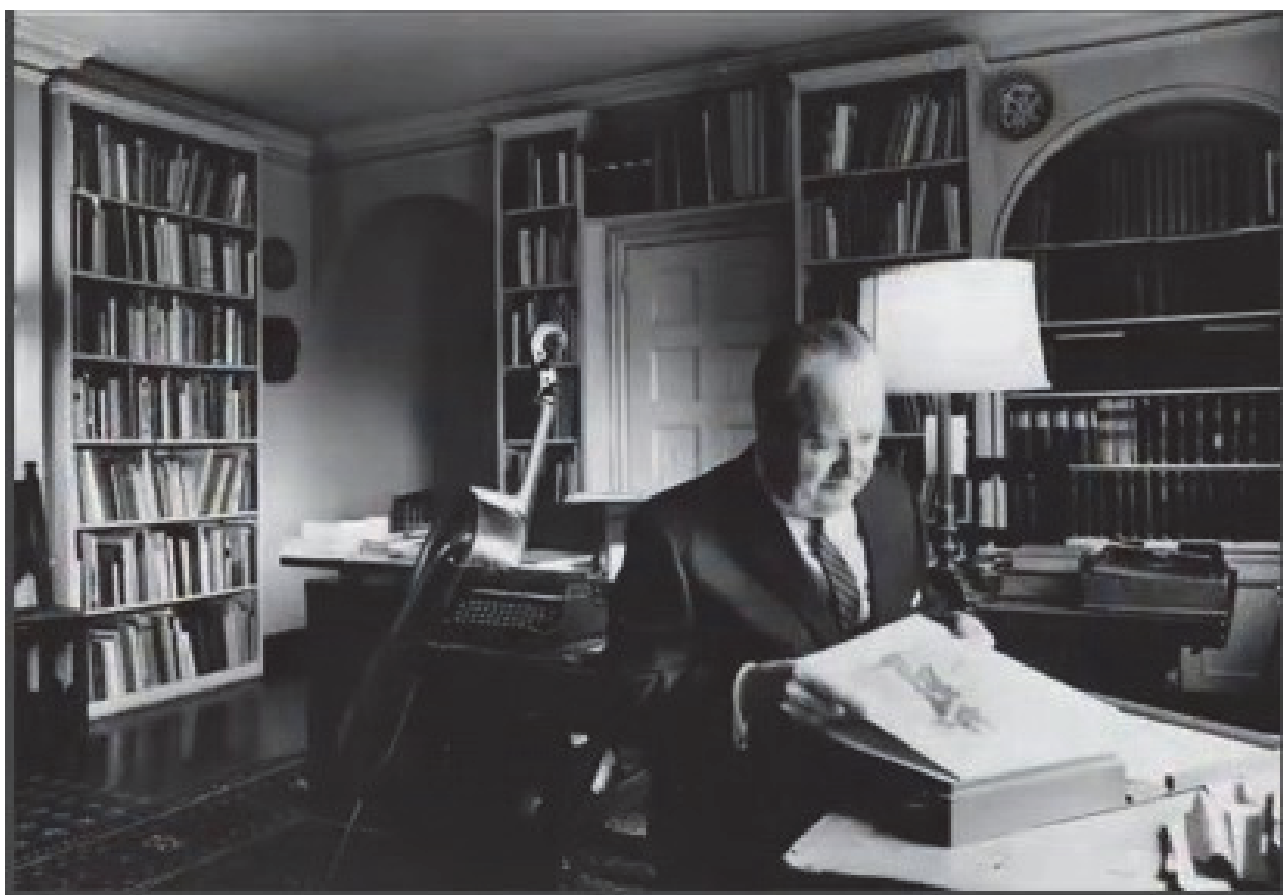


Fig. 36. Janos Scholz nella sua abitazione a New York, 1973-74.

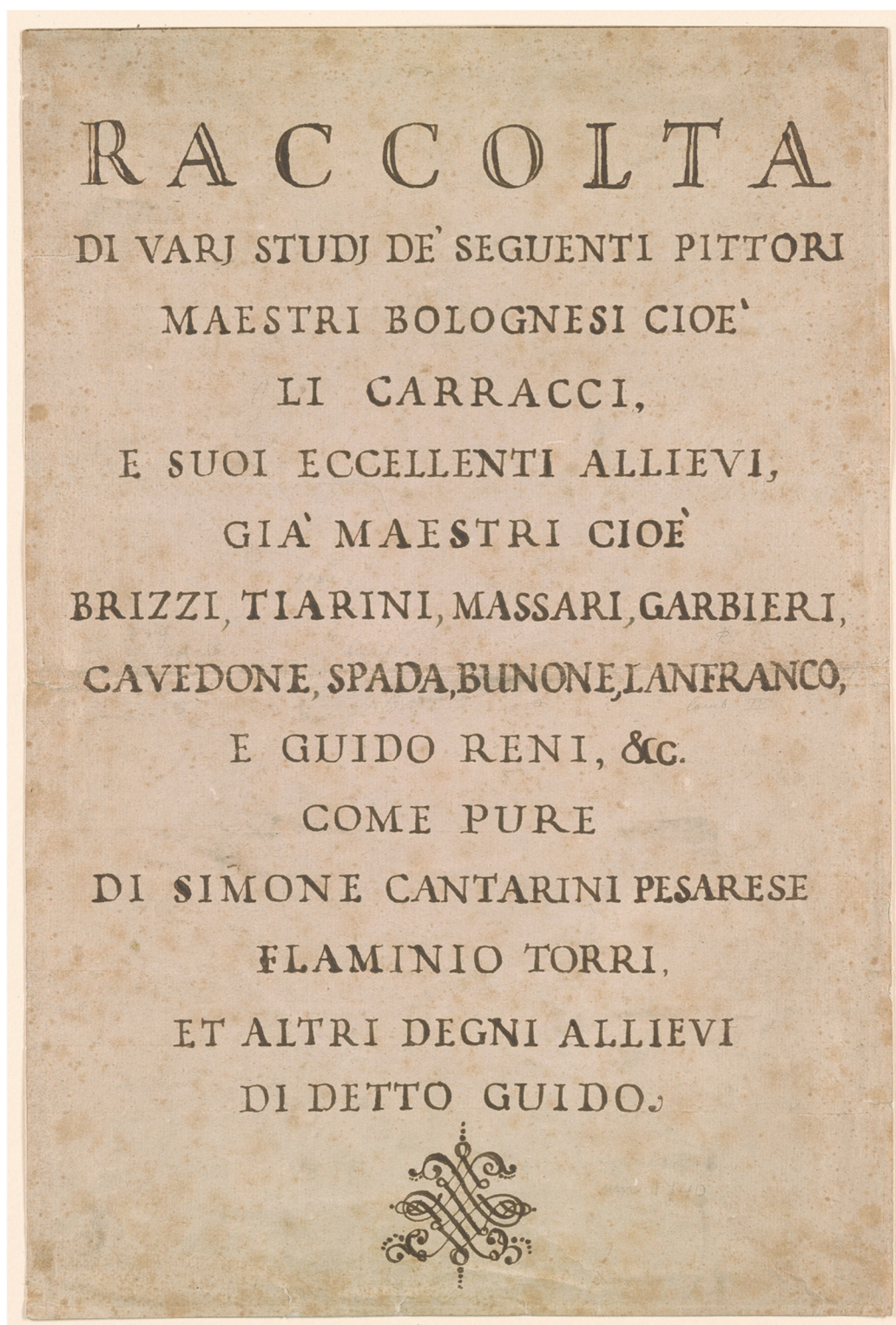


Fig. 37. Copertina dell'album di disegni bolognesi provenienti dall'Albertina, New York, Morgan Library, n. 1992.173.



Fig. 38. Atelier di Guido Reni, *San Michele Arcangelo*, matita nera su carta quadrettata, collocazione ignota.

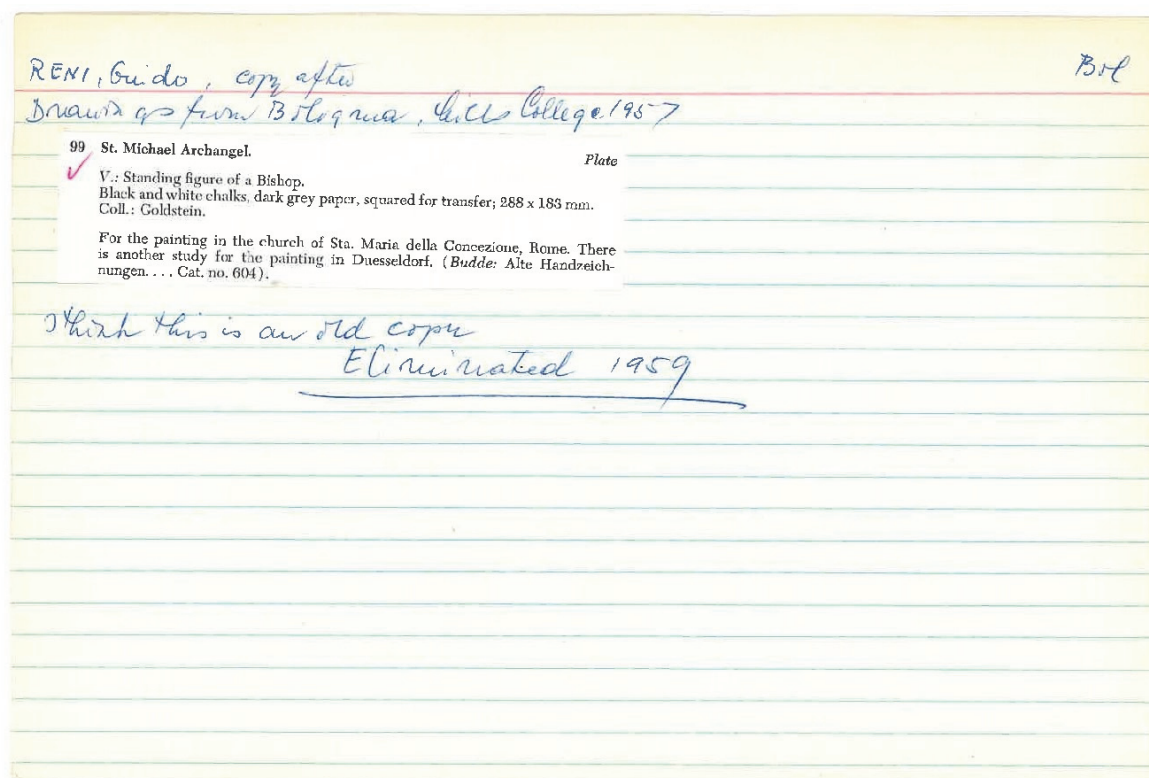


Fig. 39. Scholz inventory card per il *San Michele*, New York, The Morgan Library.

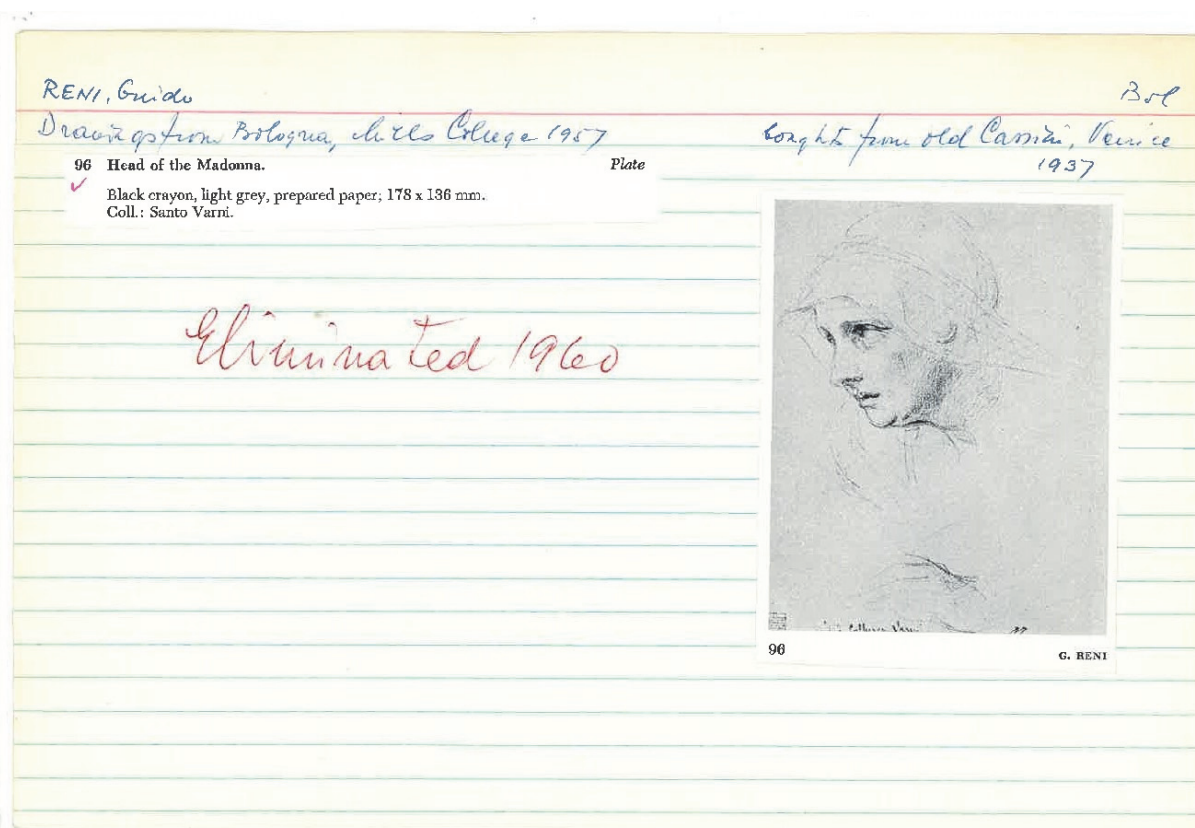


Fig. 40. Scholz inventory card per la *Testa di Madonna*, New York, The Morgan Library.



Fig. 41. G. Reni, *Studio di mani*, matita nera e rossa su carta, New York, Morgan Library, inv. n. 1980.7.



Fig. 42. J. Kennedy e H. Popham alla mostra di disegni di Chatsworth a Washington, novembre 1962, Washington, National Gallery Archives, photo 26B5_135_001.



Fig. 43. G. Reni, *Studio per le lunette della cappella Paolina a Roma*, matita e penna nera su carta, Chatsworth, Devonshire collection, inv. 481.



Fig. 44. Catalogo della mostra di pittura bolognese barocca al Finch College, febbraio-aprile 1962, copertina.



Fig. 45. G. Reni, *Studio per il torso di Cristo crocifisso*, matita nera su carta, New York, Morgan Library, n. 1961.34.



Fig. 46. Allestimento della mostra Art in Italy 1600-1700, Detroit Art Institute, 1965.



Fig. 47. G. Reni, *Studio per Oloferne*, matita nera su carta, 31 × 26 cm, New York, Metropolitan Museum, Department of Drawings and Prints, n 62.123.1.



Fig. 48. Inaugurazione della mostra di Ottawa, 1981.

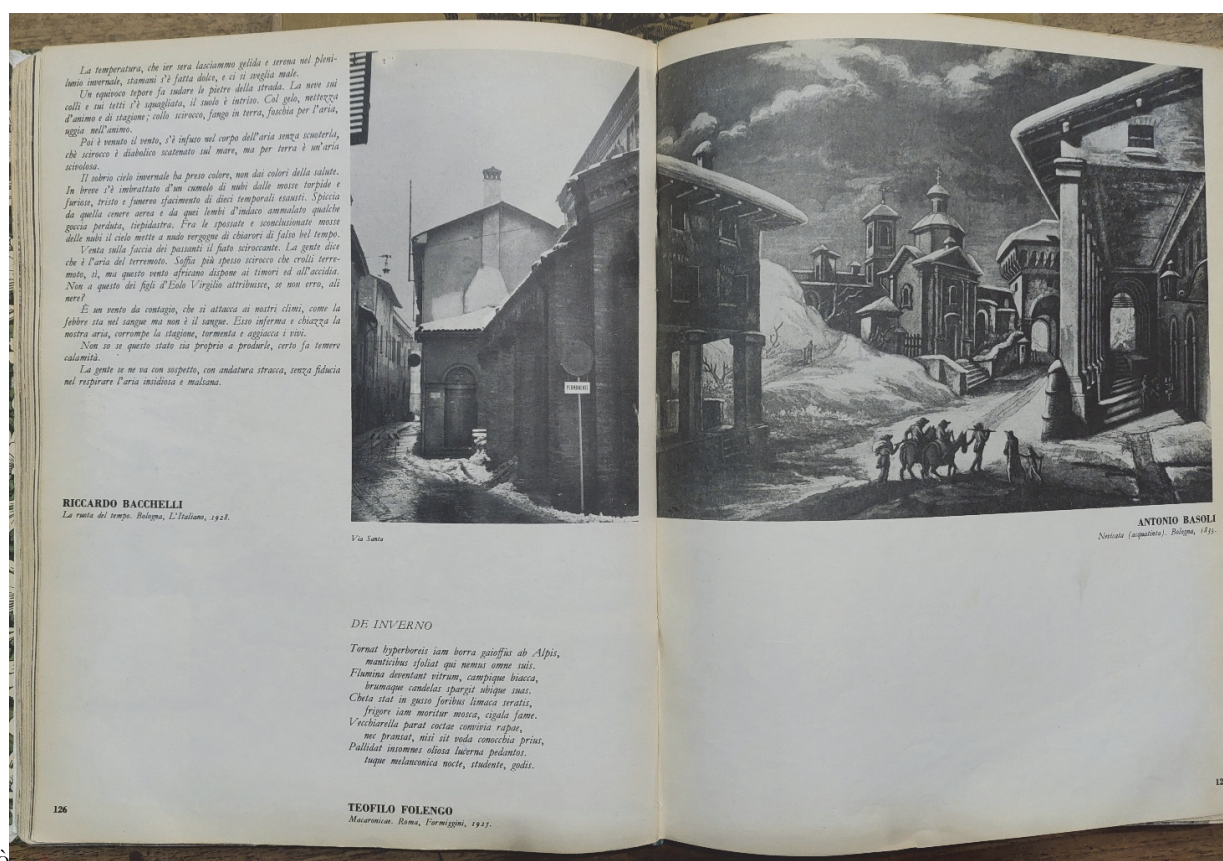


Fig. 49. A. Emiliani e P. Cuniberti, *Felsina, Bononia, Bologna*, Bologna, Edizioni Alfa 1962.



Fig. 50. G. Reni, *Studio per la testa di san Francesco*, matita nera e rossa su carta azzurrina, 24.3 × 21.5 cm, Washington, National Gallery of Art, n. 1972.5.1



Fig. 51. La fila alla biglietteria della mostra monografica su Guido Reni del 1988, Bologna, Direzione Regionale Musei Emilia-Romagna, Archivio fotografico.



Fig. 52. G. Reni, *Martirio di san Pietro*, disegno preparatorio, matita e acquerello bruno su carta, Budapest, Szepmuveszeti Museum, inv. 2366.

MONDAY, MARCH 20, 1989

The Arts

The New York Times

Review/Art

Renewed Luster for a Baroque Master

By MICHAEL KIMMELMAN

Special to The New York Times
PORT WORTH, March 15 — When Shelley wrote in 1819 that if Rome were for some reason destroyed, only the paintings by Raphael and by Guido Reni would be missed among all the city's lost treasures, he was wrong. The city's art treasures would not have struck many people at the time as exceptionally odd. Goethe, Stendhal, Sir Joshua Reynolds, Johann Winckelmann and the Marquis de Sade had already passed judgment on Reni's work — not all of it favorable but all of it accepting the importance accorded the Italian painter.

By his death in 1642, Reni's fame was such that he was typically referred to as the "divine Guido," an informal title previously bestowed only on Raphael and Michelangelo. Poussin was among the many painters to be deeply influenced by him, and for some two centuries Reni's star remained so high in the firmament of great artists that any writer could allude to his works and feel confident the readers would know what was meant.

But such was the measure of John Ruskin's influence in the middle of the 19th century that his condemnation of Reni as an overly sentimental painter turned the tide of critical opinion, at least in the English-speaking world. Ruskin's views echoed through writings by Bernard Berenson and others until Reni, once a familiar figure in the history of Western art, dropped into relative obscurity.

A large retrospective exhibition in 1905 at the painter's native Bologna signaled the start of a revival, and over the last 30 years the body of scholarship on the artist has increased by dramatically. But not until now has an American museum devoted an exhibition to the Baroque master.

"Guido Reni, 1575-1642," has just opened at the Kimbell Art Museum as the last stop on a tour that included Bologna and Los Angeles. It is an absolutely beautiful show. There are 50 paintings, two-thirds the number shown in Italy, because many of the largest and most important works could not travel. In any case, enough of the artist's best efforts from each stage of his career are here. The pictures could hardly look better than they do hanging in the spacious bar-revauded, skylighted galleries that the architect Louis Kahn conceived for the Kimbell. They remain on view through May 14.

No one could render drapery with greater flair than Reni did in works like "Joseph and Potiphar's Wife," where the billowing robes not only make vivid patterns of color but also become pivotal elements in the story being told. When it came to painting one or two figures, Reni was unsurpassed in grace and elegance and in his use of light. And while he considered portraiture a lowly occupation (compared with the painting of religious and historical scenes), his stern-faced depiction of an elderly widow and his regal, almost otherworldly version of Roberto Cardinal Ubaldini testify to his skill in the genre.

To look at the monumental depiction of Hercules slaying the Hydra in a panel from the Louvre or to see the tautly modeled figure of St. John the Baptist in a canvas from Dulwich



"Portrait of a Widow," an oil on canvas by Guido Reni, at the Kimbell Art Museum in Fort Worth

is to know why Reni was regarded as the greatest figure painter of his time. No one could make flesh more palpably real or could control more subtly the play of sun and shade across a cheek or face.

He learned from Caravaggio when it came to illusionistic effects, as is demonstrated by a work like "The Apostles Peter and Paul," with its dramatic dark-light contrasts and its

distilling divergent sources.

Not even Reni's harshest detractors have denied the artist's virtuosity, which as it happened was not so much inborn as earned: throughout his life, Reni spent hours a day practicing figure drawing. Nor have Reni's critics focused particularly on the unevenness of quality in his work that stemmed from the hurried circumstances under which the painter sometimes labored. Reni was a compulsive gambler who would recoup losses by turning out a few canvases on short notice.

Nor, finally, have Reni's critics cared much about his quiescent character. Generous in his praise of others, ready to acknowledge debt to his mentors, Reni could also be difficult and arrogant. He became so sure of his own enduring importance that — after observing how a silk shroud had remained intact long after the corpse it covered decayed in the grave — Reni ordered Persian silk to be stretched for his master portrait.

No, the principal concern about Reni has always been his predilection for artifice. Scenes that were intended to appear grand and ecstatic can seem saccharine. One is always aware of Reni's presence as the manipulator of these images and of his tendency toward precious details. "Samson Victorious" depicts dead soldiers who might not look out of place in a painting by Delacroix or Gerico, but the painting presents

as its central image a strangely effete hero.

With scenes requiring many characters, Reni was not always inventive, as he reveals in "Christ Consigning the Keys to St. Peter." His landscapes were often rendered summarily. Reni may have rejected Mannerism's penchant for ridiculously elongated figures but he created a style that was in other ways contrived.

Indeed, Reni may be very much a man for our own post-modern era since, like so many artists today, he drew freely from historical sources, worked on an extravagant scale and created such stony paintings. Yet what this exhibition proves is that Reni could also create images of genuine and persuasive emotion, particularly during his last years, as his brushstrokes became looser and the paint was more freely applied. We know now that, contrary to what was previously thought by scholars, many of the late master's look derelict and flawed in color because they are unfinished.

But this does not make them any less impressive. "The Flagellation of Christ" is among several paintings Reni was working on when he died, and for its toughness and compassion it is among the show's highlights. Shelley's description of a different work applies here, too: "there is a simplicity and dignity which, united with . . . exquisite loveliness and deep sorrow, are inexpressibly pathetic."

Guido Reni, lauded and then ignored, is admired anew.

representation of a hand jutting out from the picture plane. But Reni sought to transcend theatricality in search of something more plain, closer to the spirit of Raphael. His work combined the refinement that he learned under the tutelage of Denys Calvaert with the naturalism he was taught as a student of the Carracci, sometimes in the very same paintings, as with Reni's youthful "Coronation of the Virgin."

One can also discern in his works quotations from antique sculpture and references to Dürer and Veronese and Coreggio. Ultimately, Reni's style of serene clarity was made by

Fig. 53. Recensione alla mostra di Guido Reni del 1988, «New York Times», 20 marzo 1989, section C, p. 13.

