



GUIDO RENI
(Bologna 1575 – 1642)

Santa Caterina da Siena

olio su tela, cm. 114 x 96,6
Inghilterra, Collezione privata



La Santa Caterina da Siena di Guido Reni: un nuovo capolavoro

Questa tela con Santa Caterina da Siena, sconosciuta in precedenza, opera del grande pittore bolognese Guido Reni, è venuta alla luce solo di recente sul mercato londinese, in una vendita da Christie's il 7 dicembre 2006, ora in collezione privata inglese.¹ Si tratta di un quadro sorprendente, vera icona del barocco italiano, densa di devozione religiosa e brio creativo. La rappresentazione dell'intenso misticismo della santa è al contempo commovente e nobilitata. Il luminismo della figura è drammatico e il colorito leggero e sobrio. Così come per il trattamento pittorico, si tratta di un'opera intensa e vigorosa tipica del Guido maturo.

Solo la visione diretta permette di apprezzare appieno la libertà esecutiva e l'aspetto di "non finito" del dipinto. Tuttavia, nelle riproduzioni dei dettagli si può notare la freschezza dell'impasto e la traccia di ruvidi tocchi di pennello angolari, persino sporadici pentimenti (come ad esempio nel polsino della manica a sinistra).

L'attribuzione a Guido è stata confermata indipendentemente dal professor Andrea Emiliani e dal professor Daniele Benati, ed entrambi, giustamente secondo me, datano il quadro intorno al 1630. Come riportato dalla scheda catalogo dell'asta nel 2006, Babette Bohn ritiene che l'opera sia prodotta di bottega con alcuni ipotetici interventi dello stesso Guido. Tuttavia, ad un'analisi ravvicinata del quadro, non emerge alcuna traccia di ritocco e semmai l'opera risulta incompiuta. Inoltre, l'abilità, coerenza e rapidità di tocco ne indicano in Guido il solo autore, senza alcun contributo di bottega.

Fin qui – ma la mia ricerca è lontana dall'essere risolutiva – non sono stato in grado di rintracciare menzione dell'opera nelle fonti antiche, né di stabilirne la provenienza, ma gli esiti su entrambi i fronti possono richiedere del tempo. Anche la scheda nel catalogo Christie's tace a riguardo. Un altro filone di ricerca da perseguire è lo scandaglio degli innumerevoli disegni sotto il nome di Guido, sparsi in varie collezioni in Europa e Nord America, dove, con un po' di buona fortuna, potrebbe giacere inosservato qualche piccolo studio a penna e inchiostro rispondente al quadro in mostra. Scovare confronti simili può spesso comportare tempi considerevoli.

Guido nacque a Bologna nel 1575 e lì morì nel 1642. Fu tra i pittori maggiori e più influenti attivi in Italia durante il XVII secolo. La sua opera fu soprattutto celebrata per la grazia compositiva e figurativa e il colorito tenue ma a volte brillante. Tanta era la considerazione per i suoi dipinti da favorire spesso il confronto con Raffaello.

Nel ritratto di Joannes Meyssens (Inghilterra, collezione privata), Guido appare come l'uomo colto,² piuttosto diverso dall'aspetto più *bohémien* del travagliato predecessore Annibale Carracci, il

principale fondatore della scuola di pittura bolognese.³

Ma nonostante la postura elegante e la fermezza nei principi religiosi Guido non era affatto retto nel carattere.

Il periodo speso in Roma agli inizi della carriera, nel dipingere un capolavoro dopo l'altro – come l'affresco dell'*Aurora* nel Casino Rospigliosi-Pallavicini a Roma eseguito per i Borghese nel 1614⁴ – fu puntellato da un comportamento mutevole e da improvvisi e non preannunciati ritorni a Bologna.

Scapolo, visse con la madre fino alla morte di lei, avvenuta nel 1630. Nella *Felsina Pittrice*, la raccolta di vite di pittori bolognesi pubblicata nel 1678 dall'amatore Conte Carlo Cesare Malvasia,⁵ l'autore decanta l'indubbia grandezza pittorica di Guido toccando al contempo numerose delle debolezze umane dell'artista. Ne descrive i difetti, spesso in termini spassosi, insistendo sull'inclinazione di Guido al gioco d'azzardo come quello più grave.

Finchè in vita, la madre, Ginevra Pozzi - protagonista di uno dei più intimi ritratti pervenuti dell'artista⁶ (fig. 1) - fu in grado di esercitare un certo controllo sulle dipendenze del figlio. Ma in seguito alla perdita del genitore sembra che l'artista uscisse dai binari, finendo spesso pesantemente indebitato fino alla fine della vita. Malvasia parla piuttosto apertamente dell'usanza di Guido di incrementare la produzione di dipinti per compensare le perdite dovute al gioco, trascurando spesso il completamento della tela per accumulare più rapidamente la cifra di cui necessitava.

I rapporti con figure autorevoli, come il suo maestro di un tempo Denis Calvaert e in seguito con Ludovico e Annibale Carracci, erano tesi o inesistenti. Illustri mecenati, personaggi sia secolari che ecclesiastici, furono continuamente sorpresi dall'atteggiamento altezzoso adottato da Guido nei loro confronti, che nel gergo odierno verrebbe definito "non professionale", ma più probabilmente c'era dell'altro. Ad esempio, durante un periodo di poco antecedente alla metà della sua carriera, dal 1608 al 1614, trovandosi ancora in Roma, Guido fu impegnato in una serie di commissioni importanti per i Borghese, famiglia del pontefice Paolo V. Non fu un rapporto lavorativo facile: ebbe incontri infuocati con le autorità pontificie circa la remunerazione e l'avanzamento non di rado lento del suo operato, venendo persino minacciato di arresto per "impertinenza". *La Nascita della Vergine* è parte del ciclo affrescato per la cappella di Paolo V nella Cappella dell'Annunziata, al Palazzo del Quirinale, da lui eseguito con assistenti dal 1609 al 1612,⁷ tra i quali figurava Giovanni Lanfranco. Richieste concomitanti da clericali di alto rango e potenti aristocratici trovarono Guido in crescente difficoltà, spingendolo al fine a maturare la decisione di lasciare definitivamente Roma nel 1614, ristabilendosi a Bologna per il resto della vita.

Sembrirebbe che il suo rapporto con le donne – ovviamente ad



Fig. 1. Guido Reni, *Ritratto della madre dell'artista*, Ginevra Pozzi. Bologna, Pinacoteca Nazionale



Fig. 2. Guido Reni, *Maddalena penitente*. Baltimora, Walters Art Museum



Fig. 3. Guido Reni, *Lucrezia*. Bologna, Collezione Roberto Lauro

eccezione di quello con la madre - fosse altrettanto curioso. Stando alle moderne interpretazioni psicologiche del lavoro di Guido, il celebre *Atalanta e Ippomene* del 1618 - 19, (Fig. 4) al Prado⁹ (ve n'è una seconda versione a Capodimonte, Napoli)¹⁰ sarebbe una prova della sua ostilità nei confronti dell'altro sesso. La gestualità di Ippomene verso Atlanta, per certi versi bizzarra, sarebbe secondo questa ipotesi riflesso di un rigetto, come se egli provasse repulsione alla vista della prosperosa donna svestita innanzi a sè.

Ma l'atteggiamento di Guido nei confronti delle donne è più complesso e merita certamente un commento più esteso, soprattutto in relazione ai suoi soggetti con sante in estasi - tema di cui ci interessiamo in questa sede - ed eroine dell'antichità in difesa ostentata del proprio idealismo. Il non vedere le donne come oggetto sessuale avrà giocato unicamente a suo vantaggio. Ad ogni modo, il suo convincimento religioso era tale da renderlo capace di rappresentare con successo donne rapite dall'estasi spirituale, ancor più con reverenza e grande sincerità, come in questo caso, quello della *Santa Caterina*. Fu tale il suo dono nell'invenzione che molti di questi soggetti femminili a *mezzo busto* divennero a diritto delle celebri icone.

Granparte del suo tempo, soprattutto negli anni '30, fu speso realizzando tali tele *a mezzo busto*, compresi soggetti devozionali rappresentanti la Vergine e sante. La *Maddalena penitente* del Walters Art Museum di Baltimora (Fig. 2) fu dipinta nel 1635,¹¹ all'epoca della nostra *Santa Caterina da Siena*. Al di là delle grandi differenze per composizione, luminismo e colore, le due opere sono vicine nella conduzione pittorica, nonostante il dipinto di Baltimora sia stato portato ad un maggiore livello di finitura.

Le tele a mezzo busto degli anni '30 comprendevano eroine della storia antica, come Cleopatra, Lucrezia ed altre. La *Lucrezia* della Collezione Lauro, Bologna, è stata realizzata intorno al 1632 (fig. 3).¹² Lucrezia si tolse la vita in seguito alla violenza subita da parte di Tarquinio, ritenendo che la propria esistenza, da lei condotta secondo la più alta moralità, fosse stata distrutta dal crimine perpetrato ai suoi danni. Era questo il genere pittorico più richiesto dai clienti di Guido e dunque da poter vendere più prontamente. I grandiosi affreschi monumentali, come la *Nascita della Vergine* e l'*Aurora*, ad esempio, riconducibili soprattutto alle origini della sua carriera, con il tempo occuparono un ruolo sempre minore.

Tornando alla protagonista della nostra conversazione: la *Santa Caterina da Siena* di Guido: immagino sia risaputo dai più come la Santa sia vissuta nel XIV secolo e fosse membro dell'ordine domenicano. Nell'opera di Guido indossa una tunica color crema, il velo bianco e una cappa nera dei Domenicani terziari. Nata a Siena da una famiglia numerosa, Caterina cominciò ad avere visioni sin dalla tenera età. La sofferenza causata dalla perdita di molti famigliari a



causa della peste la investì di grande consapevolezza verso le sofferenze umane, tanto da indurla a spendere la propria vita per i poveri ed i malati.

Sembra probabile che il committente dell'opera potesse avere associazioni con i Domenicani. Lo stesso Guido aveva certamente lavorato per l'ordine, eseguendo il magnifico affresco di *San Domenico in Gloria tra Cristo, la Madonna e Angeli* nella Cappella dell'Arca della Chiesa di S. Domenico a Bologna, dal 1613 al 1615,¹³ circa vent'anni prima della realizzazione della tela in oggetto.

La santa indossa sul capo la corona di spine di Cristo, un attributo frequente nelle rappresentazioni devozionali che la raffigurano. In altre visioni Cristo le appare offrendole di scegliere tra due corone: una in oro e gioielli e l'altra di spine. Nell'inginocchiarsi innanzi al Signore, lei prese la corona di spine, per segnalare il desiderio di condividere la sofferenza di Cristo. Un altro attributo della santa qui rappresentato è il ramo di giglio sorretto con la mano sinistra,

Fig. 4. Guido Reni, *Atlanta e Ippomene*. Madrid, Museo Nacional del Prado

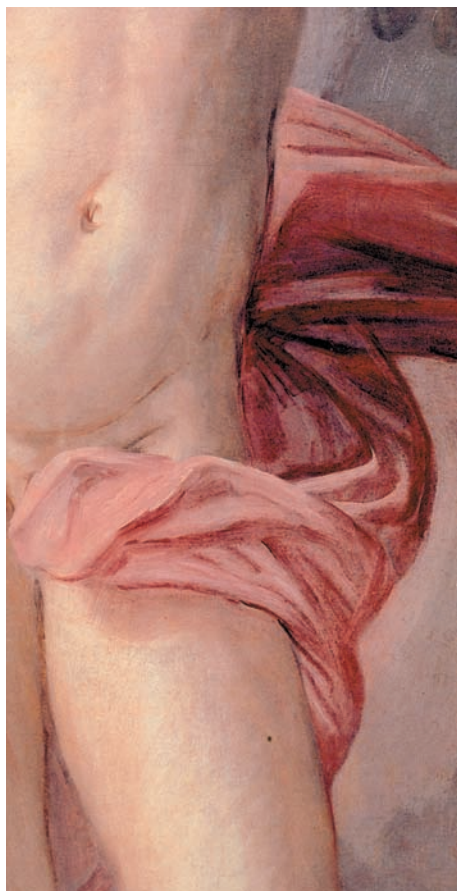


Fig. 5. Guido Reni, *Anima beata* (particolare). Roma, Pinacoteca Capitolina

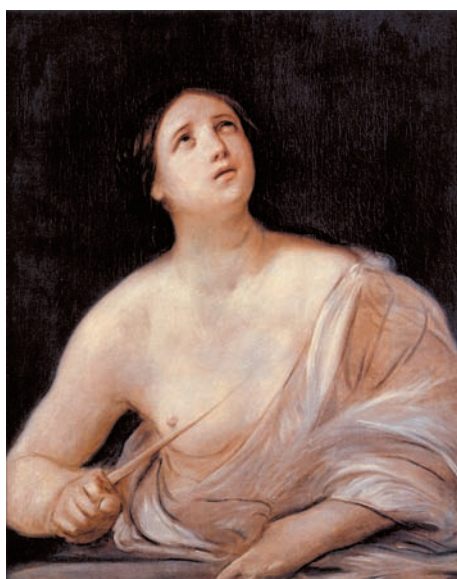


Fig. 5. Guido Reni, *Lucrezia*. Roma, Pinacoteca Capitolina

allusione di purezza e splendidamente dipinto. Sembrerebbe che la santa sieda su un trono, benché non sia chiaro, dato che in basso a sinistra è forse visibile un bracciolo in pietra.

Tipica dell'invenzione di Guido è la straordinaria luminosità dell'insieme, la cui fonte è l'aureola di luce arancio-oro che circonda la testa, cinta dalla corona di spine donatale da Cristo in una delle sue visioni. Il bianco brillante del soggolo e del velo riflettono questa luce. Lo splendore generale è maggiormente sottolineato dalla sobrietà del fondale e dal nero del soprabito, abbandonata dal gomito destro attorno al suo grembo. Per trattenere al centro della composizione il fuoco di questa misteriosa illuminazione, Guido riduce notevolmente altrove la sua paletta di colori. La pelle d'avorio di Caterina, la sua veste di una tinta color sabbia e il verde, bianco e arancio del giglio e del suo stemma, sono gli unici altri colori presenti nella composizione.

Santa Caterina fu spesso rappresentata nella pittura italiana, specialmente a Siena. Nella pala d'altare di Beccafumi, nella Pinacoteca Nazionale di Siena, dipinta nel 1514-15,¹⁴ la vediamo sullo sfondo nell'atto di ricevere le stigmate, un episodio verificatosi nel 1375, mentre pregava in una cappella in Santa Cristina. I riquadri della predella nella pala d'altare mostrano altri soggetti dalla vita della santa, tra cui il celebre *Matrimonio Mistico*, quando Cristo le pone un anello al dito, una visione ispirata a quella antecedente sullo stesso tema di Santa Caterina d'Alessandria. Più attinente al nostro dipinto è un altro soggetto della predella, *Santa Caterina riceve il giglio e l'abito dell'Ordine Domenicano*.¹⁵

Il sentimentalismo che spesso accompagna rappresentazioni più tarde di Santa Caterina, già riguarda alcuni affreschi nel ciclo dipinto nel 1526 dal Sodoma, altro pittore senese, in S. Domenico a Siena. Il più famoso tra questi è la *Santa Caterina in estasi*,¹⁶ una rappresentazione di trasporto religioso che anticipa in qualche modo il Barocco nella semplicità della sua composizione e la concentrazione sul sentimento religioso.

Volgendo ora al trattamento di soggetti analoghi nei primi anni del XVII secolo: Giovanni Lanfranco, che nella seconda decade del secolo assistette Guido in un numero di progetti decorativi intrapresi per il Palazzo del Quirinale a Roma, creò un prototipo importante nella rappresentazione delle donne nell'estasi religiosa. Il soggetto non era Santa Caterina da Siena, ma Santa Margherita da Cortona,¹⁷ Terziaria dei Francescani anziché dell'Ordine Domenicano. Nella maggioranza delle rappresentazioni Santa Margherita è mostrata in ginocchio o in levitazione, supportata da angeli mentre le appare la visione di Cristo, che le mostra le sue ferite.

L'*Estasi di Santa Margherita da Cortona* di Lanfranco (fig. 7), dipinta nel 1622, ora nella Galleria Palatina di Palazzo Pitti a Firenze, oltre ad essere una delle immagini più conosciute della santa è





generalmente riconosciuta come prototipo importante per la più celebre rappresentazione scultorea di fremito religioso femminile, più chiaramente nella *Estasi di Santa Teresa* (Fig. 8) della Cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria a Roma, databile al 1645-52.¹⁸ Nondimeno, mentre sviene dall'emozione, la Margherita di Lanfranco conserva qualcosa della graziosa ragazza di campagna quall'era. Lo spettatore ha inoltre una percezione del vero incarnato della santa, suggerito dal forte chiaroscuro risultante dalla radiazione di Cristo, che plasma magnificamente le sue forme.

Anche Guido deve aver avuto un ruolo nella concezione delle idee berniniane nella rappresentazione in scultura di donne rapite nell'estasi religiosa, ed è questo un punto non sufficientemente apprezzato. Bernini era certamente un grande ammiratore dell'opera di Guido. Quando il grande scultore fu a Parigi nel 1665, vide l'altare con l'*Annunciazione* il 16 luglio, che Guido aveva dipinto intorno al 1630 per la Regina Madre di Francia, Maria de Medici e da lei donata al Convento Carmelitano a Rue St. Jaques, dove rimase fino alla soppressione dell'istituto; oggi la tela si trova presso il Louvre.¹⁹

Nel vedere il dipinto in quel giorno di luglio, Bernini, apprezzando il talento di Guido, lo dichiarò valevole più dell'intera Parigi. Alla fine comunque l'esperienza di vita e la personalità di Bernini presero il sopravvento: egli era più focalizzato sulla sensualità e sulla mortalità del corpo nella propria rappresentazione dell'estasi. Mentre la fonte dell'estasi nella santa del Reni è 'spirituale e celestiale', l'*Estasi di Santa Teresa* di Bernini è decisamente più 'corporea'. Come personalità televisiva e critico Simon Schama ha recentemente indicato nella sua celebre serie DVD *The Power of Art*, come indubbiamente Bernini concepisse l'estasi come riflesso simultaneo di stimolo sessuale e terreno.

Oltre all'eco della *Santa Caterina* nella *Estasi di Santa Teresa*, c'è, secondo la mia opinione, una simile risonanza in due altre sculture del Bernini di questo periodo. Una è un rilievo con ritratto in bronzo dorato databile al 1643, circa due anni prima, rappresentante un'altra suora Domenicana, *Maria Raggi*; collocata sulla sua tomba nella chiesa romana di Santa Maria sopra Minerva,²⁰ che è anche il posto tombale di Santa Caterina da Siena.

Decisamente simile alla *Santa Caterina* da Siena di Guido è l'angolo della testa di *Maria Raggi*. La pura forma ovale del viso e gli occhi volti al cielo, come per l'angolarità delle pieghe nel soggolo e velo, i quali, come nel dipinto di Guido, sono straordinariamente animati e hanno una propria vita indipendente.

Una testa femminile di confronto si trova nella tarda *Beata Ludovica Albertoni* di Bernini (fig. 9), realizzata nel 1671-74 per la Cappella Altieri, a San Francesco a Ripa, Roma.²¹ Ludovica Albertoni, morta nel 1533, di nobile origini e francescana terziaria, spese i suoi



averi in opere di bene, compromettendo la propria salute al seguito dei poveri. Nota per le sue estasi religiose e conosciuta per le capacità miracolose, secondo alcuni racconti aveva il dono della levitazione. Nella scultura del Bernini viene mostrata non tanto *in trans* quanto *in extremis*. La purezza formale del volto e delle fattezze, le labbra meravigliosamente modellate e appena dischiuse, e l'inevitabile vista delle narici dilatate nel reclinare della testa sono, ancora una volta, elementi della medesima formula a cui aveva attinto Guido stesso in molte occasioni alcuni anni prima. La vista di una donna sul letto di morte, non importa quanto idealizzata, desta inevitabile pietà nel riguardante, specialmente dato che l'immagine appare sull'altare piuttosto che al di sotto, secondo la precedente convenzione devozionale.

Guardando ad altre rappresentazioni di Santa Caterina da Siena, fui colpito dalla vicinanza con l'immagine della santa di Guido, anteriore di un secolo, con un'ovale del XVIII secolo di Giovanni Battista Tiepolo, presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna (fig. 10).²² Tale somiglianza tra i due lavori deriva in parte dalla

Fig. 7. Giovanni Lanfranco, *Estasi di Santa Margherita da Cortona* (particolare). Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti

Fig. 8. Giovan Lorenzo Bernini, *Estasi di Santa Teresa* (particolare). Roma, S. Maria della Vittoria, Cappella Cornaro



Fig. 9. Giovan Lorenzo Bernini, *La beata Ludovica Albertoni*. Roma, San Francesco a Ripa, Cappella Altieri

comune rappresentazione della santa che indossa la corona di spine di Cristo. Le spine acuminatae di questa copricapo sono concepite in maniera marcatamente somigliante, nonostante il dipinto di Tiepolo sia più grande e più incombente di quella di Reni.

Ma tornando a Guido, i suoi contemporanei, come gli ammiratori più tardi, discutevano circa la sua abilità nella resa della testa in forte scorcio, come si vede nella *Santa Caterina da Siena*, dove il capo è inclinato all'indietro con una angolatura. Non è cosa da poco rappresentare correttamente le fattezze da un punto di vista tanto difficile, posso assicurarvi, e tanta era l'ammirazione al tempo per simili scorci ottenuti con tale successo. Malvasia, ad esempio, descrive come Guido "più d'ogni altro [pittore] ... intese le teste guardanti all'insù, onde ottimamente seppe girarle, facendo camminare tutte le parti per l'istesa linea rotonda".²³

In un passaggio successivo Malvasia spiega come Guido impiegasse le sue regolari visite in chiesa per studiare da vicino il contegno delle donne delle congregazioni religiose, per perfezionare la resa delle teste femminili: "a certe solennità principali, nelle ore prime, o intempestive osservò nelle Chiese ogni fisionomie di donne ritirate, di giovanette più guardinghe, anche di parti alquanto eccedenti, e però non ingrante per quella novità che sempre piace; sapendo poi egli ridurre all'ubbidienza di quella eccedente ogni altra, ed in conseguenza all'armonia di che mancassero elleno e difettasse quella dall'altre abbandonata".²⁴

Malvasia argomenta che l'osservazione di Guido dell'espressività femminile si basasse sulla vita di ogni giorno, ma si tratta ancora

una volta di uno dei suoi gustosi racconti. Troppo timido per avvicinare una ragazza bolognese bella e rispettabile (“bellissima fanciulla e buona cittadina”),²⁵ Guido decise di affittare una stanza nel retro di S. Maria Maggiore, in un edificio esattamente opposto all’abitazione di lei. Dalle proprie finestre era in grado di vederla spesso. Al fine strinse rapporti amichevoli con la ragazza e i suoi famigliari, tanto da poter (nelle parole di Malvasia) “ricavarla più volte in varie posture”.²⁶ Forse, e in maniera significativa, arrivò a rappresentarla in uno dei suoi dipinti, come santa (“una Santina”), niente meno che a grandezza naturale e *a mezzo busto*, realizzato dallo stesso punto di vista di alcuni schizzi da lui eseguiti che la rappresentavano. Chissà, forse si trattava proprio della Santa Caterina da Siena?

Ma torniamo finalmente al motivo che a mio avviso rappresenta forse l’aspetto più affascinante dell’opera, ovvero la straordinaria vigoria tecnica. Non è possibile afferrare la freschezza di tale esecuzione nelle riproduzioni, ma spero di riuscire a convogliare l’effetto di alcuni tra gli effetti più significativi.

Credo che l’opera sia stata eseguita con rapidità, probabilmente in poco tempo. La preparazione bruno rossiccia della tela ad esempio, affiora in molte parti, come nelle sottili velature di nero-blu della cappa nell’angolo in basso, nella zona immediatamente prossima alla mensolina in pietra sul quale riposa il gomito destro. La cappa scura posata sul ginocchio destro ha una tessitura più morbida e calda rispetto al bordo, dipinto con maggiore corpo, ripiegato e disposto quasi in diagonale dal gomito destro alla mano sinistra.

È forse più facile vedere la qualità abbozzata del dipinto nella resa della mano destra della santa. La spontaneità dell’esecuzione forse non piacerà agli esperti, ma coloro tra noi che hanno familiarità con lo studio dei disegni trovano che il sussistere in un dipinto di una fase “esplorativa” del processo creativo sia illuminante e ricco di informazioni.

Il rapporto tra il velo della santa con la corona di spine sulla testa non sembra del tutto risolto, come mostra il numero di pentimenti e la sottigliezza con cui è dipinta la stessa corona, in cui si mostra nuovamente la presenza di cambiamenti. Nè sono stati portati a compimento le fattezze del volto, e soprattutto le dita della mano destra. Lo stesso può dirsi per la straordinaria libertà esecutiva delle pieghe dipinte nel soggolo.

Forse il passaggio pittorico più semplificato ed eseguito con maggiore spontaneità nell’intero dipinto si trova nella manica sinistra, dotata di pieghe sommarie, spigolose, che terminano nella piccola mano delicata che sorregge il giglio, realizzato magnificamente. Il trattamento della manica è tanto astratto da farla sembrare dipinta secoli dopo. Interessante è il triangolo scuro sotto la tonaca color crema, proprio sul braccio, sopra la curva del gomito, forse indica-



Fig. 10. Giovanni Battista Tiepolo, *Santa Caterina da Siena*. Vienna, Kunsthistorisches Museum



Fig. 11. Guido Reni, *Studio per la Madonna Tanari*. Cambridge, Fitzwilliam Museum



tivo di una posizione diversa del mantello.

L'opera di Guido è in effetti un grande bozzetto ad olio, non essendo stata portata a completamento. Sono il respiro del trattamento pittorico e la diffusa tonalità chiara della figura a ricordarci la *Santa Caterina da Siena* di Tiepolo. Agli occhi di un pubblico del ventunesimo secolo la meravigliosa libertà di tocco in Guido appare come un pregio, ma non sembra che fosse altrettanto vero ai suoi tempi. Secondo Malvasia, intorno alla metà del 1630, dopo la morte della madre, Guido eseguì un numero considerevole di tele incomplete per aumentare l'offerta e dunque il proprio guadagno nel tentativo di risollevarsi dai debiti di gioco.²⁷

Di norma sembra che vendesse rapidamente opere da lui realizzate. Ma altre volte le tele venivano semplicemente da lui iniziate e poi completate sotto sua richiesta da membri della sua bottega. I suoi allievi approfittavano a volte della situazione, come riportato da Malvasia, fuggendo con le tele incomplete all'insaputa del maestro, completandole e vendendole per conto proprio come opere interamente autografe. La decisione di Guido a questo punto della sua carriera di non completare molte delle tele, lasciandole effettivamente allo stato poco più che abbozzato fu un comportamento indotto dalla disperazione. Malvasia la giudicava un'usanza immorale, ma il suo criticare fa nuovamente parte del condire il racconto con storielle per il diletto dei suoi lettori. Nella nostra società, maggiormente tollerante, dovremmo forse prendere questi racconti *cum grano salis*, con il beneficio del dubbio.

Concludendo, vorrei dare uno sguardo ad alcuni disegni di Guido per individuare paralleli nel trattamento pittorico, tenendo a mente che la *Santa Caterina da Siena* tende al bozzetto decisamente meno rifinito del suo solito, ad esclusione delle opere tarde (Figg. 5, 6, 16). I disegni di Guido spesso tradiscono gli stessi movimenti figurativi, lo stesso manierismo espressivo nella condotta pittorica e gli stessi ritmi nei contorni.

Tre piccoli disegni per tessuti, realizzati in gessetto nero, in fasi distinte della carriera di Guido, ad esclusione delle opere tarde (Figg. 5, 6) mostrano il deciso trattamento sfaccettato delle pieghe notato nella *Santa Caterina da Siena*. Il primo disegno, presso il Museo di Capodimonte, Napoli,²⁸ è uno studio della Vergine ai piedi della croce per la *Crocifissione dei Cappuccini* nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, realizzata nel 1616.²⁹ Il disegno di Napoli mostra come le forme semplificate del panneggio per una data figura e il luminismo, fossero realizzati molto prima del dipinto nei disegni preparatori.

Coerente in tal senso per il trattamento grafico e inoltre la bellissima ombreggiatura nello *Studio per la Madonna dei Tanari* al Fitzwilliam Museum di Cambridge, per il perduto dipinto del 1630 circa.³⁰ I bagliori, che a volte realizzano un motivo zigzagato sul



Fig. 12. Guido Reni, *Madonna e Bambino*. Oxford, Ashmolean Museum



Fig. 13. Guido Reni, *Sibilla seduta*. Windsor Castle, Royal Library



Fig. 14. Guido Reni, *Studio per la testa di Cristo*. Windsor Castle, Royal Library



Fig. 15. Guido Reni, *Studio per la testa di Giuditta*. Già Holkham Hall, Norfolk

panneggio, qui contrastano fortemente i mezzi toni. Il trattamento enfatico si rispecchia nei sicuri colpi di pennello della *Santa Caterina da Siena*.

Un disegno tardo di Guido per la *Madonna del Rosario* nell'Ashmolean Museum di Oxford (fig. 12),³¹ manca ancora di un preciso collegamento iconografico, anche se potrebbe essere stato un modello per incisione. Nonostante la realizzazione sfaccettata delle pieghe, l'uso del gesso è più morbido e meno preciso e le stesse forme più astratte. Interessante la piega centrale del panneggio che corre come un solco attraverso il grembo della Madonna, similmente alla piega sul panneggio del manto nella *Santa Caterina da Siena*. In termini di affinità compositive con il nostro dipinto, vale certamente la pena considerare per un momento la *Sibilla seduta* (fig. 13) presso la Royal Library, Windsor Castle,³² e la xilografia da esso derivata, realizzato da Bartolomeo Coriolano.³³ Negli anni Trenta, relativi al periodo della carriera di Guido preso in considerazione in questa sede, l'artista sembra essersi rivolto alla realizzazione di modelli per chiaroscuro alla xilografia come mezzo di guadagno. Benché ne realizzasse un gran numero per Coriolano, non sembra fosse troppo soddisfatto del risultato. Nonostante la solida struttura della *Sibilla*, una vera matrona se comparata alla *Santa Caterina da Siena*, la posostura delle due risulta simile in maniera impressionante, con la testa cinta dal velo che riposa sulla mano destra e il gomito sostenuto da una tavola o mensola. Debbono entrambi ricondursi a studi dal vivo conservati per un repertorio di pose.

Nel vedere questa sibilla "sgradevole", sapendo che Guido era felice di scambiare tipi differenti di soggetti a suo piacimento, mi torna alla mente un altro racconto del Malvasia: un giorno il Conte Filippo Aldrovandi chiese a Guido di riferirgli il nome della bella donna impiegata per i volti delle sue Madonne, Maddalene e altre sante avvenenti. "Fatto ben tosto sedere il suo macinator di colori, ch'avea ceffo di rinegato, comandogli guardasse il Cielo, ne cavò la testa di una Santina in quella vista."³⁴ Nel caso di questa sibilla, forse al macinatore di colori venne chiesto di guardare in giù e rappresentarla come appariva nella vita reale.

È simile anche la resa piatta e diagrammatica dei contorni della veste della sibilla nel disegno Windsor, soprattutto il suo grembo. Interessante come queste linee vengano ammorbidite nella stampa, il libro aperto, non più posizionato al centro, si piega ora verso la gamba destra della sibilla. Allo stesso modo il grembiule nelle pieghe scese sul ginocchio sinistro, risponde maggiormente alle forme della gamba.

Tra i passaggi più audaci nella *Santa Caterina da Siena* sono le lunghe linee dritte del suo busto, formatesi dall'accavallarsi del suo mantello, stretto a sua volta ai fianchi dalla cinta. Secondo la mia opinione si trova un parallelo nel disegno Windsor, nel libro aperto

sul grembo della sibilla, posato su un apertura tra le pieghe che si avvicina nella forma ad un parallelogramma.

C'è infine un identico, rudimentale tratto tra alcune pieghe, ad esempio in quelle che coprono il piede destro della sibilla, nelle sue maniche e mantello, e quelle della manica sinistra di Santa Caterina.

Concludendo vale la pena dare uno sguardo ai due o tre studi di teste in gesso per comprendere se anch'essi abbiano o meno tratti stilistici in comune con la *Santa Caterina da Siena*. Nel disegno presso la Royal Library di Windsor Castle (fig. 14),³⁵ realizzato intorno al 1620 per l'allievo Francesco Gessi per aiutarlo con la preparazione de *Il Redentore* per l'altare della chiesa di S. Salvatore a Bologna,³⁶ vediamo la stessa maniera diretta incontrata altrove in dipinti e disegni. Il tratto dei volti — il rilievo, le ombre degli incavi oculari e la struttura e luce sulla punta del naso — hanno molto in comune, nonostante la diversità nei soggetti e nel supporto utilizzato.

Lo stesso vigore di realizzazione si vede nella *Santa Caterina da Siena*, ma mi sembra più incisivo nel velo, ove tipico del suo tocco è l'arresto spigoloso delle forme con ampie pennellate alternando striature bianche e grigie.

Nella bellissima *Testa di Giuditta* (fig. 15), già nella collezione dell'Earl di Leicester, Holkham Hall,³⁷ uno studio per *Giuditta e Oloferne* presso la Collezione Sedlmayer, Geneva, dipinto a metà del 1620,³⁸ abbiamo un altro esempio di rappresentazione di bella donna con gli occhi rivolti all'indietro. Tuttavia, su un livello più astratto il modellato nell'ombra trasversale, in gesso rosso alternato a quello nero, e dove entrambe le tracce di colore a volte cedono per permettere alla luce riflessa di trasparire dal fondo, c'è una decisa affinità nella trama, non solo nell'incarnato del volto della nostra santa, ma anche nel velo.

Nonostante gli imbrogli che si protrassero nella bottega di Reni negli anni Trenta in conseguenza dei suoi debiti di gioco, tali vicende vennero indubbiamente ingigantite da Malvasia. Tornando al nostro quadro: trovo che non ci sia dubbio alcuno sulla freschezza, spontaneità e coerenza della realizzazione. L'intera tela si caratterizza per velocità di pittura e certamente fu realizzata in un tempo relativamente breve. Semplicemente non sappiamo se la lasciasse intenzionalmente a questo stadio, rendendola immediatamente ad un acquirente, o se la avesse solamente iniziata e messa da parte nel suo studio per completarla più avanti. Come giustamente riportato dal catalogo della vendita Christie's: "la coerenza dell'esecuzione... è indicativa di una realizzazione da parte di una singola mano. Certamente i colpi di pennello e l'impasto a rilievo sotto la velatura finale - in contraddizione con il progetto definitivo - suggeriscono una rapidità di invenzione ed esecuzione dell'opera".

Nicholas Turner



Fig. 16. Guido Reni, *Maddalena penitente*. Roma, Pinacoteca Capitolina

Note

- ¹ London, Christie's, 7 dicembre 2006, lotto 50, tavola (a colori). Una copia limitata alla sola testa inserita in un ovale è presso la Pinacoteca Comunale di Ravenna, catalogo 1988, n. 170, pag. 151, schedata come pittore "Toscano - XVII sec."
- ² Incisione, mm. 162 x 114; da Joannes Meyssens, *Image [sic] de divers hommes d'esprit sublime qui par leur art et science debroyent vivre eternellement et des quels la louange et renommé faict estonner le monde* (Anversa, 1649), tav. 10
- ³ Los Angeles, J. Paul Getty Museum, inv. n. 96.GA.323 (penna e inchiostro bruno; pollici 5 5/16 x 4); cfr. N. Turner, *European Drawings, 4: Catalogue of the Collections* (Los Angeles, 1988), n. 13, fig.
- ⁴ Roma, Casino Rospigliosi-Pallavicini (affresco); cfr. D. S. Pepper, *Guido Reni: L'opera completa*, seconda edizione rivista, Novara 1988, n. 40, fig.
- ⁵ *Ritratto di Guido Reni*, xilografia vol. 2, prima edizione di C. C. Malvasia, *Felsina Pittrice*, Bologna 1678
- ⁶ Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. no. 338 (olio su tela; cm. 64 x 55); cfr. S. Pepper, 1988, n. 119, fig.
- ⁷ Roma, Palazzo del Quirinale, Cappella dell'Annunziata (affresco); cfr. *ibid.*, n. 33, fig.
- ⁸ Cfr. Richard E. Spear, *The 'Divine' Guido: Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*, New Haven 1997
- ⁹ Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. n. 3090 (olio su tela, cm. 206 x 297); cfr. S. Pepper, 1988, n. 59, fig. (a colori)
- ¹⁰ Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, inv. n. Q349 (olio su tela, cm. 191 x 264); cfr. *ibid.*, fig. 33.
- ¹¹ Baltimora, Walters Art Museum, inv. n. 37.2631 (olio su tela, 90.8 x 74.3 cm); cfr. *ibid.*, app. n. 40, fig. (a colori)
- ¹² Bologna, collezione Lauro (olio su tela ovale, cm. 69 x 56); cfr. *ibid.*, app. n. 39, fig.
- ¹³ Bologna, S. Domenico, Cappella dell'Arca (affresco); cfr. *ibid.*, n. 43, fig.
- ¹⁴ Siena, Pinacoteca Nazionale, inv. n. 417 (olio su tavola, cm. 212 x 162); cfr. *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo mostra, Siena, Sant'Agostino e altrove, 1990, n. 9a, fig. (a colori)
- ¹⁵ Siena, Pinacoteca Nazionale, inv. n. 418 (olio su tavola, cm. 31 x 49); cfr. *ibid.*, n. 9d, fig. (a colori)
- ¹⁶ Siena, S. Domenico (affresco); cfr. B. Sani, 'Il Cinquecento e il Seicento', in *Pittura senese*, a cura di G. Chelazzi Dini et al. Milano 1997, seconda ediz. 2002, p. 376, fig. (a colori)
- ¹⁷ Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, inv. n. 318 (olio su tela, cm. 236 x 189); cfr. *Giovanni Lanfranco: Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, catalogo mostra, a cura di E. Schleier, Parma, Reggio di Colorno, Napoli, Castel Sant'Elmo, Roma, Palazzo Venezia, 2001-2, n. 61, fig. (a colori)
- ¹⁸ Roma, S. Maria della Vittoria, Cappella Cornaro (marmo a grandezza naturale); cfr. R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini: The Sculptor of the Roman Baroque*, London 1966, n. 48, fig.
- ¹⁹ Parigi, Musée du Louvre, inv. n. 521 (olio su tela, cm. 319 x 222); cfr. S. Pepper, 1988, n. 129, fig.
- ²⁰ Roma, S. Maria sopra Minerva (ritratto a rilievo a grandezza naturale e putti, bronzo dorato, su panneggio in marmo nero con bordo giallo); cfr. R. Wittkower, 1966, n. 44, fig.
- ²¹ Roma, S. Francesco a Ripa (marmo a grandezza maggiore del naturale); cfr. *ibid.*, n. 76, fig.
- ²² Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. n. GG 348 (olio su tela, cm. 83,5 x 66,5); cfr. A. Pallucchini, *L'opera completa di Giambattista Tiepolo*, Milano 1968, n. 174, fig.
- ²³ Cfr. Malvasia 1678, seconda ediz., 1841, ivi, p. 56
- ²⁴ Cfr. *ibid.*, p. 57
- ²⁵ Cfr. *ibid.*
- ²⁶ Cfr. *ibid.*
- ²⁷ Cfr. *ibid.*, p. 33
- ²⁸ Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, inv. n. 685 (gesso bianco e nero su carta grigia, mm. 426 x 239); cfr. Vienna, Albertina, *Guido Reni: Zeichnungen*, catalogo mostra, V. Birke, 1981, p. 95, fig. 23
- ²⁹ Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. n. 441 (olio su tela, cm. 397 x 266); cfr. S. Pepper, 1988, n. 55, fig.
- ³⁰ Cambridge, Fitzwilliam Museum, inv. n. 2046 (gesso nero e bianco, mm. 383 x 255); cfr. Vienna 1981, n. 102, fig.
- ³¹ Oxford, Ashmolean Museum, inv. n. WA1941.180 (gesso nero e bianco su carta pergamena; mm. 357 x 315); cfr. N. Turner, 'Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries' [revisione di V. Birke: *The Illustrated Bartsch*, 40 (Commentary, Part 1), già vol. 18 (Part 2): *Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*], *Print Quarterly*, v/2 (1988), fig. 139
- ³² Windsor Castle, Royal Library, inv. n. 3474 (penna e inchiostro bruno, 226 x 169 mm); cfr. H. McBurney e N. Turner, 'Drawings by Guido Reni for Woodcuts by Bartolomeo Coriolano', *Print Quarterly*, v/3 (1988), fig. 151
- ³³ B. XII, p. 87, n. 2 senza data (xilografia, mm. 257 x 195); cfr. H. McBurney e N. Turner, 1988, fig. 152
- ³⁴ Cfr. C. C. Malvasia, 1678 (seconda ediz., 1841), pp. 57-8
- ³⁵ Windsor Castle, Royal Library, inv. n. RL 5283 (gesso rosso, mm. 344 x 267); see Vienna 1981, n. 68, fig. (a colori su copertina)
- ³⁶ Bologna, S. Salvatore (olio su tela, dimensioni ignote); cfr. S. Pepper, 1988, fig. 54
- ³⁷ Già collezione Thomas Coke, Earl of Leicester, Holkham Hall, Norfolk (gesso rosso e nero, mm. 335 x 225); cfr. Vienna 1981, p. 155, fig. 51; vendita Holkham, London, Christie's, 2 Luglio 1991, lotto 16, fig. (a colori)
- ³⁸ Geneva, Sedlmayer collection (olio su tela, cm. 202 x 143); cfr. S. Pepper, 1988, n. 93, fig.