

LA CROCIFISSIONE DI SAN PIETRO DI GUIDO RENI: STILE, ICONOGRAFIA E FORTUNA

Stefano Pierguidi

ABSTRACT

La *Crocifissione di san Pietro*, commissionata da Pietro Aldobrandini per la chiesa dedicata a San Paolo nell'abbazia delle Tre Fontane (e oggi in Pinacoteca Vaticana), fu l'opera con la quale Guido Reni si impose definitivamente a Roma. Il confronto con Caravaggio fu immediatamente evidente al pubblico romano, ovvero ad una cerchia più ampia rispetto a quella dei soli intendenti, non solo per l'inequivocabile virata stilistica del bolognese, ma anche e soprattutto perché il soggetto era lo stesso di una delle opere pubbliche romane più recenti e problematiche del rivoluzionario lombardo, la *Crocifissione di san Pietro* di Santa Maria del Popolo; si trattava, inoltre, di un soggetto che era da tempo discusso, e lo sarebbe sempre rimasto, da un punto di vista iconografico. Guido si trovò cioè di fronte ad un compito molto stimolante, e la risposta dei suoi contemporanei, da Ribera al Guercino, fino a Mattia Preti, dimostra come il dipinto venisse da subito giudicato un'opera capitale, il manifesto di un'arte che tentava di conciliare il naturalismo con istanze del tutto diverse, recuperando anche soluzioni della pittura del tardo manierismo romano.

PAROLE CHIAVE: Guido Reni, Caravaggio, Orazio Gentileschi, Guercino, Mattia Preti

Guido Reni's *Crucifixion of St. Peter*: Style, Iconography and Fortune

ABSTRACT

The *Crucifixion of St. Peter*, commissioned by Pietro Aldobrandini for the church dedicated to St. Paul in the Tre Fontane abbey (and today in the Vatican Pinacoteca), was the work with which Guido Reni established himself in Rome. The comparison with Caravaggio was immediately evident to the Roman public, that is to a wider circle than that of just the *intendenti*, not only for the unequivocal stylistic turn of Guido, but also and above all because the subject was the same as the *Crucifixion of St. Peter* of Santa Maria del Popolo, one of the more recent and more problematic paintings by Caravaggio; moreover, it was a subject that had been discussed for some time, and would always remain so, from an iconographic point of view. Guido found himself faced with a very stimulating task, and the response of his contemporaries, from Ribera to Guercino, up to Mattia Preti, shows how the painting was immediately judged a capital work, the manifesto of an art that attempted to reconcile naturalism with completely different instances, also recovering solutions from the painting of late Roman Mannerism.

KEYWORDS: Guido Reni, Caravaggio, Orazio Gentileschi, Guercino, Mattia Preti

Nel novembre 1604 Reni ricevette, da parte di Pietro Aldobrandini, un pagamento a buon conto per l'esecuzione di una pala d'altare, raffigurante la *Crocifissione di san Pietro* [fig. 1], destinata alla chiesa dedicata a San Paolo nell'abbazia delle Tre Fontane (e oggi in Pinacoteca Vaticana), di cui il cardinale era protettore¹. Sulla carta non doveva trattarsi di un incarico del massimo prestigio: sebbene il committente fosse il cardinal nipote di Clemente VIII, grande figura di collezionista, la collocazione non poteva essere più periferica, e la pala gemella, con la *Decollazione di san Paolo e il miracolo delle tre fontane*, era stata ordinata all'oscuro Passerotto de' Passerotti, pittore bolognese allora certo non celebre, e caduto poi nel totale oblio². Trattandosi di una pala d'altare di dimensioni importanti

¹ Per i documenti cfr. H. HIBBARD, *Notes on Reni's chronology*, «The Burlington Magazine», 107 (1965), pp. 503-504.

² *Ibidem*; sullo strano accostamento di quei due pittori di caratura così diversa cfr. ad esempio C. ROBERTSON, *Rome 1600: the city and the visual arts under Clement VIII*, New Haven, Yale University Press, 2015, pp. 110-111.

(305 x 175 cm), con tre figure intere, il compenso pattuito non era neanche principesco, appena 100 scudi³. Non si può peraltro escludere la possibilità che Guido proponesse in prima persona di eseguire la pala per una cifra contenuta proprio per ottenere una commissione che poteva sfruttare al meglio⁴. Guido seppe infatti trasformare quell'occasione nel suo vero trampolino di lancio sulla scena romana, e il dipinto sarebbe rimasto una delle opere capitali della propria carriera, sempre citato o discusso dai suoi biografi e da tutte le guide. Il confronto con Caravaggio fu immediatamente evidente a tutto il pubblico romano, ovvero ad una cerchia più ampia rispetto a quella dei soli intendenti, non solo per l'inequivocabile virata stilistica del bolognese, ma anche e soprattutto perché il soggetto era lo stesso di una delle opere pubbliche romane più recenti e problematiche del rivoluzionario lombardo, la *Crocifissione di san Pietro* di Santa Maria del Popolo [fig. 2]; si trattava, inoltre, di un soggetto che era da tempo discusso, e lo sarebbe sempre rimasto, da un punto di vista iconografico. Guido si trovò cioè di fronte ad un compito molto stimolante, e la risposta dei suoi contemporanei, da Ribera al Guercino, fino a Mattia Preti, dimostra come il dipinto venisse da subito giudicato un'opera capitale, il manifesto di un'arte che tentava di conciliare il naturalismo con istanze del tutto diverse, recuperando anche soluzioni della pittura del tardo manierismo romano. La tela sarebbe rimasta un modello di riferimento per molti che si sarebbero poi confrontati con quel soggetto, riscuotendo una fortuna forse persino più larga rispetto alla redazione di Caravaggio in Santa Maria del Popolo.

Innanzitutto, per mettere bene a fuoco l'ambizioso disegno di Reni, è opportuno tornare brevemente sulle circostanze della commissione. Nella prima biografia di Guido, quella stesa da Giovanni Battista Passeri grossomodo tra il 1653 e il 1663⁵, si legge che l'Aldobrandini avrebbe voluto commissionare la pala a Caravaggio, ma che il Cavalier d'Arpino, allora suo protetto e stipendiato⁶, avrebbe brigato affinché l'incarico toccasse invece a Reni che «fu pregato dal Cavalier Giuseppe, che s'ingegnasse di dipingerlo nello stile di Caravaggio quanto alla forza del chiaro, e scuro, e che procurasse con la nobiltà della sua idea di superar quello nella maestà, e nel decoro»⁷. Giovan Pietro Bellori, al contrario, non faceva cenno a un ruolo del Cavalier d'Arpino in tutta la vicenda⁸, né sarebbe verosimile che il Cesari volesse raccomandare altri al posto suo; l'aneddoto di Passeri sarebbe peraltro poi passato nella vita di Carlo Cesare Malvasia compresa nella *Felsina pittrice* del 1678, arricchito, come sempre, dalla fantasiosa penna del canonico bolognese⁹. Guido, allora, già forte

³ Sull'entità dei pagamenti per la *Crocifissione*, in rapporto ai guadagni di Guido, cfr. R. MORSELLI, "Io Guido Reni Bologna": profitti e sperperi nella carriera di un pittore "un poco straordinario", in EAD. (a cura di), *Vivere d'arte: carriere e finanze nell'Italia moderna*, Roma, Carocci, 2007, pp. 71-134: 99-100.

⁴ P. CAVAZZINI, «Patto fermo» o cortesia negli accordi tra pittori e committenti a Roma nel Seicento, «Ricerche di storia dell'arte», 101 (2010), pp. 5-20: 8.

⁵ La biografia è compresa in una raccolta di vite che era pressoché chiusa nel 1673, sebbene certo aggiornata dall'autore anche in seguito, forse fino alla sua morte nell'aprile del 1679. R.E. SPEAR, *The "divine" Guido: religion, sex, money and art in the world of Guido Reni*, New Haven, Yale University Press, 1997, p. 14; cfr. anche L. PERICOLO, *Beyond perfection: Guido Reni and Malvasia's fourth age of painting*, in C.C. MALVASIA, *Life of Guido Reni* (Bologna 1678), a cura di L. PERICOLO, 2 voll., London, Harvey Miller, 2019, II, p. 115.

⁶ CAVAZZINI, «Patto fermo», cit., pp. 17 e 20 nota 99.

⁷ G.B. PASSERI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che ànno lavorato in Roma, morti dal 1641 al 1673*, edizione critica con il titolo *Die Künstlerbiographien* a cura e con note di J. HESS, Leipzig-Wien, Keller-Schroll, 1934, p. 86.

⁸ G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (Roma 1672), a cura di E. BOREA (Torino 1976), Torino, Einaudi, 2009, II, p. 496.

⁹ MALVASIA, *Life of Guido Reni*, cit., I, p. 38 (e commento, con ampia bibliografia, a p. 248 nota 99); su un possibile ruolo del Cavalier d'Arpino nella venuta a Roma di Reni cfr. comunque C. STEFANI, *Considerazioni intorno al viaggio del cavalier D'Arpino a Venezia*, «Paragone», 51, 29 (2000), pp. 69-71. Si noti che Bellori, pur leggendo Malvasia, ritenne non affidabile la notizia di un coinvolgimento del Cavalier d'Arpino nella commissione. Su quella fantomatica rivalità Caravaggio-Guido nata e fomentata dal Cavalier d'Arpino ruota il romanzo di M. CANCOGNI, *Il genio e il niente*, Milano, Longanesi, 1987, ripubblicato nel 2013 col titolo *Il viaggio di Guido Reni* (Roma, Elliot).

del successo riscosso dai dipinti eseguiti per il cardinale Paolo Emilio Sfondrati e destinati a Santa Cecilia (1600-1601), stava emergendo sulla scena romana, e non sorprende affatto che egli fosse stato notato dall'Aldobrandini o da qualcuno della sua cerchia; nel ben noto inventario della collezione del cardinale del 1603 (alla cui stesura dovette prendere parte anche Giovanni Battista Agucchi, maggiore intendente d'arte a Roma in quel momento, e fratello del cardinale Girolamo che redasse il documento) sono infatti attestati tre dipinti di Guido, non identificati, che dimostrano come il pittore avesse già lavorato per il prelato¹⁰. Sorprende, piuttosto, che al pittore non fosse commissionato il dipinto che doveva essere il più importante della chiesa, quello raffigurante appunto il martirio di san Paolo che aveva dato origine alle Tre Fontane a cui era intitolata l'abbazia¹¹. Proprio accanto a quell'altare si trovava la venerata reliquia della colonna a cui si riteneva fosse stato legato san Paolo, e il cardinale aveva inquadrato la pala di Passerotti con due rare e celebrate colonne indicate dalle fonti come di porfido nero (ma forse, in realtà, di marmo mischio), in seguito trafugate¹². Guido aveva iniziato a confrontarsi con Caravaggio da subito, già nella *Decollazione di santa Cecilia*, una delle tele dipinte per lo Sfondrati (ancora nella cappella del Bagno della basilica trasteverina)¹³, e non mi sembra peregrina l'ipotesi che il pittore stesso si fosse candidato per l'altra pala, quella con la *Crocifissione di san Paolo*, proprio per essere messo nella posizione di gareggiare direttamente, a viso aperto, con Caravaggio¹⁴. D'altronde che per l'Aldobrandini Guido fosse di gran lunga un pittore più importante del collega è confermato dal fatto che venne pagato esattamente il doppio (Passerotti ricevette cinquanta scudi per la sua pala). È stato scritto che i documenti attesterebbero, in realtà, come solo nel maggio 1605 le tele del Merisi sarebbero state installate nelle pareti laterali della Cappella Cerasi, poiché a quella data è registrato un modesto pagamento di meno di cinque scudi al falegname Bartolomeo per «haver accomodato li quadri delle pitture nella Cappella di Monsignor Cerasio»¹⁵. Ma la commissione di quei dipinti, come si sa, risale al 1600, e prime versioni di entrambi, la *Conversione di san Paolo* e la *Crocifissione di san Pietro*, erano state realizzate in precedenza dal maestro senza riuscire ad arrivare alla loro destinazione (quella prima *Conversione* è oggi in collezione Odescalchi, mentre la *Crocifissione* è perduta). Se si fosse trattato di un vero e proprio rifiuto è ancora oggetto di dibattito¹⁶, ma di quei dipinti doveva essersi parlato molto a Roma.

¹⁰ HIBBARD, *Notes on Reni*, cit., p. 503 nota 10; sull'inventario Aldobrandini cfr. D.L. Sparti, *Il "Musaeum Romanum" di Francesco Angeloni: formazione e dispersione*, «Paragone», 49, 22 (1998), pp. 47-80: 48.

¹¹ R. MORSELLI, *Tre anni da salariato (1609-1612): il registro della contabilità di Guido in casa Borghese*, in F. CAPPELLETTI (a cura di), *Guido Reni a Roma. Il sacro e la natura*, catalogo della mostra (Roma), Venezia, Marsilio, 2022, pp. 60-71: 64.

¹² Giovanni BAGLIONE (*Le nove chiese di Roma* [Roma 1639], a cura di L. BARROERO, Roma, Archivio Guido Izzi, 1990, pp. 93-94) ricordava quelle colonne presso l'altro altare, ma tutte le fonti successive, quelle di primo Settecento più attente all'antiquaria, le ricordavano a incorniciare il dipinto del Passerotti, cfr. F. TITI, *Studio di pittura, scultura, et architettura nelle chiese di Roma*, a cura di G.G. BOTTARI, Roma, Pagliarini, 1763, p. 70 e L. MAGGI, *Giacomo Della Porta: il S. Paolo alle Tre Fontane*, Roma, Bonsignori, 1996, pp. 30-31 e 59-60 (con bibliografia precedente).

¹³ M.C. TERZAGHI, *Caravaggio, Annibale Carracci, Guido Reni tra le ricevute del Banco Herrera & Costa*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2007, p. 178; cfr. anche L. SCANU, in CAPPELLETTI (a cura di), *Guido Reni a Roma*, cit., pp. 96-99 cat. 1.

¹⁴ Non si deve certamente sottovalutare il fatto che Pietro fosse il santo eponimo del committente, il cardinale Aldobrandini, ma questo non toglie che, nell'inedito assetto di quella chiesa (una navata trasversale, con due soli altari, quelli agli estremi della navata stessa, dotati di pale dipinte), la *Crocifissione* fosse collocata a sinistra, e la *Decollazione* a destra.

¹⁵ A. TANTILLO MIGNOSI, *La Cappella Cerasi: vicenda di una decorazione*, in M.G. BERNARDINI, A. TANTILLO MIGNOSI (a cura di), *Caravaggio, Carracci, Maderno: la Cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo a Roma*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2001, pp. 56-60.

¹⁶ Su questo problema cfr. soprattutto L. SPEZZAFERRO, *La cappella Cerasi e il Caravaggio*, in BERNARDINI, TANTILLO MIGNOSI (a cura di), *Caravaggio, Carracci, Maderno*, cit., pp. 108-124 (al saggio, e più in generale al volume citato nella

La critica ritiene che il Merisi, poi, dipinse le nuove versioni dei due soggetti poco dopo le prime, entro il 1601, diversi anni prima di quel maggio 1605. Inoltre, in un sonetto databile *ante* novembre 1604 (sul quale si tornerà) veniva già citata, e criticata, la *Crocifissione di san Pietro* Cerasi¹⁷. Tra il 1605 e il 1607 sono registrati numerosi pagamenti, soprattutto per acquisto di arredi liturgici, in vista della consacrazione della cappella in Santa Maria del Popolo¹⁸, ma da quanto detto sembra verosimile che i quadri di Caravaggio fossero già stati lì collocati, e almeno gli intendenti e gli uomini del mestiere dovevano averli potuti vedere. In ogni caso, le due *Crocifissioni di san Pietro*, quella di Santa Maria del Popolo e quella delle Tre Fontane, furono probabilmente scoperte a tutto il pubblico a pochi mesi di distanza, poiché il saldo di 50 scudi a Reni è registrato nell'agosto del 1605¹⁹.

Bellori fu forse il primo a rimarcare il rapporto diretto tra le due tele di Caravaggio e Reni, ma non lo fece nella biografia del primo, pubblicata nel 1672, bensì solo in quella rimasta manoscritta di Guido, dove sottolineava che questi si rivelò «molto superiore all'istesso Caravaggio, che dipinse il medesimo soggetto nella Chiesa del Popolo, come s'è detto nella sua vita»²⁰. Meno di venti anni dopo, come è noto, nella scena artistica romana si svolse un acceso dibattito intorno al confronto fra due altri dipinti raffiguranti lo stesso soggetto, ovvero l'*Ultima comunione di san Gerolamo* di Agostino Carracci (1592-1597 circa; già alla Certosa di Bologna, oggi alla Pinacoteca Nazionale della stessa città) e quella di Domenichino (1614; già in San Gerolamo della Carità e oggi alla Pinacoteca Vaticana), poiché le invenzioni erano così simili che il secondo era stato accusato di furto o plagio nei confronti del primo²¹. Come detto, è assai probabile che Guido conoscesse già il quadro di Caravaggio oggi nella Cappella Cerasi, ed egli, invece di citare quel precedente (come aveva fatto Domenichino nei confronti di Agostino), anche dal punto di vista dell'invenzione volle differenziarsi profondamente dalla tela e dall'artista che aveva scelto come una sorta di modello da superare o mettere in discussione; allo stesso tempo, ragioni di carattere iconografico dovevano stare a cuore alla committenza (o forse, anche in quel caso, prima di tutto allo stesso Guido?). Certo è che la pala di Reni risultò compositivamente (e non solo) quanto mai lontana dal dipinto di Caravaggio²². Nel 1945 Walter Friedlaender condusse per primo un confronto iconografico tra le due opere, indicate entrambe come un'*Erezione della croce di san Pietro*, da distinguersi dalle precedenti raffigurazioni della *Crocifissione di san Pietro* diffuse nell'arte del Quattro e Cinquecento, sebbene poi anche quelle due invenzioni moderne sarebbero state diverse l'una dall'altra. Guido avrebbe infatti illustrato il momento in cui il corpo di Pietro veniva sollevato per essere inchiodato alla croce, mentre Caravaggio aveva scelto di rappresentare un'*Erezione della croce* chiaramente debitrice da un lato di precedenti come l'*Erezione della croce di Cristo* (Tintoretto alla Scuola di San Rocco di Venezia),

nota precedente, si rimanda per tutta la documentazione nota sulla storia della cappella).

¹⁷ M. SPAGNOLO, *Barn-Owl Painters in St Peter's in the Vatican, 1604: three Mocking Poems for Roncalli, Vanni and Passignano (and a note on the breeches-maker)*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 73 (2010), pp. 279-281 e 293.

¹⁸ MIGNOSI TANTILLO, *La Cappella Cerasi*, cit., pp. 57 e 60.

¹⁹ HIBBARD, *Notes on Reni*, cit., p. 503 nota 10.

²⁰ BELLORI, *Le vite*, cit., p. 497. Nella biografia di Caravaggio (*Ibidem*, p. 230), Bellori aveva più semplicemente detto che Guido in quella pala era stato influenzato dal Merisi, senza suggerire un rapporto preciso con una sua opera.

²¹ La questione è stata approfonditamente trattata in E. CROPPER, *The Domenichino affair: novelty, imitation, and theft in seventeenth-century Rome*, New Haven, Yale University Press, 2005, dove non si discute il confronto tra le due tele di Caravaggio e Reni.

²² Il confronto fra i due dipinti è davvero da manuale. Tra le tante voci bibliografiche si vedano, più recentemente, M. NICOLACI, R. GANDOLFI, *Il Caravaggio di Guido Reni: la "Negazione di Pietro" tra relazioni artistiche e operazioni finanziarie*, «Storia dell'arte», 130 (2011), pp. 41-64: 44-45; O. BONFAIT, *Après Caravage; une peinture caravagesque?*, Malakoff, Hazan, 2012, pp. 52-58; L. PERICOLO, *Caravaggio and Pictorial Narrative: Dislocating the "Istoria" in Early Modern Painting*, London, Harvey Miller, 2011, pp. 311-313.

un soggetto peraltro raro nella tradizione iconografica italiana, e dall'altro, soprattutto, dal modello dell'*Erezione della croce di san Pietro* di Michelangelo nella Cappella Paolina in Vaticano. Secondo lo studioso, giustamente, la questione poteva legarsi al tema, dibattuto dai Gesuiti a inizio secolo, del supplizio di Cristo, che non si sapeva se fosse stato inchiodato alla croce in terra o solo successivamente, quando la stessa era già stata eretta²³.

Anche l'episodio della crocifissione di san Pietro era già stato peraltro oggetto di dibattito da parte degli eruditi cattolici. In un trattatello pubblicato in *editio princeps* nel 1592 a Lovanio, e poi pochi anni dopo a Roma (1595), Giusto Lipsio aveva affrontato la storia della croce come strumento di martirio presso i romani, cercando di passare in rassegna tutte le fonti storiche a riguardo. In quel *De Cruce* egli aveva quindi cercato di stabilire, ad esempio, se fossero state impiegate funi o chiodi per crocifiggere sant'Andrea, e per quanto riguardava Pietro egli aveva concluso che senz'altro erano stati impiegati dei chiodi (e, con le importanti eccezioni di Mattia Preti e Luca Giordano, di cui si dirà, i maggiori pittori del Seicento in genere rispettarono questo precetto)²⁴. Michelangelo, però, è bene sottolinearlo, non aveva raffigurato né corde né chiodi nella sua *Crocifissione* della Paolina, e quell'errore era stato prontamente condannato da Giovanni Andrea Gilio nel 1564²⁵. I chiodi che oggi si vedono nell'affresco, quindi, furono aggiunti a secco successivamente, forse all'epoca di Pio V, e quasi certamente prima del 1600²⁶. In merito all'altro problema, certo più spinoso, se Cristo fosse stato crocifisso in terra o solo successivamente, già analizzato anche da Friedlaender, Lipsio era sostanzialmente ambiguo, poiché argomentava, sulla scorta anche di Eusebio, come fosse più verosimile che Egli venisse inchiodato alla croce quando questa non era stata ancora eretta, ma poi ammetteva che erano più numerose le testimonianze a favore dell'altra tesi²⁷. Caravaggio, rifacendosi prima di tutto certamente al modello michelangiotesco della Cappella Paolina in Vaticano, aveva optato per la prima soluzione, confortato anche, come anticipato, dalla tradizione iconografica dell'erezione della croce di Cristo. Guido, invece, dipinse un'erezione di Pietro sulla croce, una soluzione che, nonostante il grandissimo favore di cui godette il quadro delle Tre Fontane, non avrebbe poi avuto molta fortuna. Nella pala oggi in Vaticano si assiste proprio al momento in cui il santo viene tirato su per i piedi, con delle funi, mentre la crocifissione vera e propria è ancora di là da venire: né le mani né i piedi sono stati, cioè, inchiodati. Ma, sia detto per inciso, le gambe ben separate di Pietro suggeriscono inequivocabilmente come Guido volesse mostrare al pubblico che i manigoldi avrebbero poi impiegato quattro chiodi, non tre (quello già salito sulla scala ha un martello in mano, e quindi giustamente anche Reni aveva scelto di rifarsi alla *lectio* di una vera e propria crocifissione)²⁸. In seguito, anche quando i pittori non raffigurarono Pietro già crocifisso al suo

²³ W. FRIEDLAENDER, *The "Crucifixion of St. Peter": Caravaggio and Reni*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 8 (1945), pp. 152-160.

²⁴ G. LIPSIO, *Il supplizio della croce (De cruce). Trattato storico-letterario sul supplizio della croce dalle origini fino all'abolizione* (Lovanio 1592), Introduzione e traduzione, note e aggiornamenti di G. ZANINOTTO, Roma, Giovinezza, 1987, pp. 94-96 e 134-135; su questo testo ha attirato l'attenzione A. ZUCCARI, *Baronio e l'iconografia del martirio*, in G.A. GUAZZELLI, R. MICHETTI, F. SCORZA BARCELLONA (a cura di), *Cesare Baronio tra santità e scrittura storica*, Roma, Viella, 2012, pp. 445-501: 460-461. Sui dipinti di Preti e Giordano cfr. *infra* e note 73 e 74.

²⁵ G.A. GILIO, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'histoire* (Camerino 1564), in P. BAROCCHI (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, II, Bari, Laterza, 1961, p. 36.

²⁶ A. ZUCCARI, *Paolo III, Michelangelo e gli interventi gregoriani nella Cappella Paolina*, in A. ZUCCARI, S. DANESI SQUARZINA (a cura di), *Michelangelo e la Cappella Paolina. Riflessioni e contributi sull'ultimo restauro*, Atti della giornata di studi (Roma, 26 maggio 2010), Città del Vaticano, Edizioni Musei Vaticani, 2016, pp. 37-85: 47-49.

²⁷ LIPSIO, *Il supplizio*, cit., pp. 90-91.

²⁸ Anche questo particolare, naturalmente era discusso dagli eruditi, la cui conclusione era che Pietro fosse stato appunto crocifisso con quattro chiodi, cfr. M. LUALDI, *Origine delle cristiana religione*, 2 voll., Roma 1650-1651, II, pp. 333-334. D'altronde così lo si vede tanto nel dipinto di Caravaggio quanto nel precedente di Michelangelo alla Paolina, e non

strumento di martirio, quest'ultimo venne in genere mostrato nell'atto della sua erezione, non già in posizione verticale.

Quello di Caravaggio, per la verità, non era l'unico precedente, a Roma, al quale Guido poteva rifarsi. Due affreschi assai più modesti, ma entrambi cronologicamente recenti, e dipinti già in piena età controriformista, ovvero con tutti gli scrupoli di carattere iconografico tipici di quella stagione culturale, potevano essere noti a Reni o a suoi eventuali consiglieri che il cardinale Aldobrandini poteva avergli affiancato²⁹. Il primo era opera di Nicolò Circignani, detto il Pomarancio, trattandosi di una delle scene del grandioso ciclo di soggetto martiriale realizzato dal maestro in Santo Stefano Rotondo nel 1582 circa. Il pittore vi raffigurò una *Crocifissione di san Pietro* in linea con le due interpretazioni assai più note (una precedente, l'altra successiva) del Buonarroti e del Merisi, con la croce nell'atto di essere eretta (ma a Santo Stefano Rotondo, i chiodi erano tre, con i piedi sovrapposti)³⁰. Al 1597-1600, invece, risale il ciclo simile, per cultura e impostazione iconografica, dei Santi Nereo e Achilleo, un'altra ampia rassegna di immagini martiriali in cui era compresa una *Crocifissione di san Pietro* che è stata riferita da Alessandro Zuccari al modesto Domenico Cerroni [fig. 3]. Più ancora che sull'agenda dell'autore materiale dell'affresco, in questo caso (ma il discorso sarebbe in parte valido anche per il ciclo di Santo Stefano Rotondo, voluto dai Gesuiti), è importante interrogarsi sui *desiderata* della committenza, ovvero del cardinale Cesare Baronio, il quale fu evidentemente anche colui che sovrintese al programma iconografico. Zuccari, oltre a sottolineare l'inconsueta ambientazione urbana della scena, ha anche notato la sua impostazione fortemente arcaistica, con la croce già eretta e posta frontalmente allo spettatore, recuperando soluzioni tre-quattrocentesche: a partire, per limitarsi al contesto romano, dal Polittico Stefaneschi di Giotto (già in San Pietro e oggi in Pinacoteca Vaticana), fino alla porta bronzea della basilica di San Pietro, opera del Filarete³¹. Ma si deve anche notare come nell'affresco ai Santi Nereo e Achilleo, a differenza di quanto accadeva in quei precedenti a cavallo tra Medioevo e primo Rinascimento, Pietro non è ancora davvero crocifisso. Egli ha braccia e gambe assicurate alla croce da funi, raffigurate forse proprio perché non si voleva mostrare il santo inchiodato, seguendo almeno in parte quello che era stato il modello di Michelangelo, il quale peraltro aveva fatto a meno, con scelta fortemente antinaturalistica, anche delle funi (e anche questo gli era stato rimproverato da Gilio³²). Nell'affresco dei Santi Nereo e Achilleo, solo la mano destra appariva forse, in passato, trafitta da un chiodo³³,

sono molte le eccezioni importanti a questa regola nella pittura del Seicento. Per la crocifissione di Cristo, invece, furono vive nel Seicento due tradizioni iconografiche parallele, entrambe con episodi del massimo rilievo, che prevedevano tre o quattro chiodi. Reni, come d'altronde Gian Lorenzo Bernini (A. BACCHI, *Bernini sculptures not by Bernini: i "Crocifissi" di Ercole Ferrata per San Pietro*, in A. BACCHI, A. NOVA, L. SIMONATO [a cura di], *Gli allievi di Algardi - opere, geografia, temi della scultura in Italia nella seconda metà del Seicento*, Milano, Officina Libraria, 2019, pp. 13-27: 22-24) adottò la soluzione a tre chiodi, tanto nella celeberrima *Crocifissione dei Mendicanti* oggi alla Pinacoteca Nazionale di Bologna quanto in quella forse altrettanto nota, di cui si parlerà più avanti, di San Lorenzo in Lucina a Roma.

²⁹ Un'ampia ricognizione sulle possibili fonti della *Crocifissione di san Pietro* di Caravaggio (valida, ovviamente, anche per quella di Guido), congiunta a quelle dell'altro laterale Cerasi (la *Conversione di san Paolo*), è stata condotta in M.G. BERNARDINI, "La quale istoria è affatto senza azione": la "Conversione di san Paolo" di Caravaggio, in BERNARDINI, TANTILLO MIGNOSI (a cura di), *Caravaggio, Carracci, Maderno*, cit., pp. 88-98, dove si citava anche l'affresco dei Santi Nereo e Achilleo di cui si tratterà qui.

³⁰ L.H. MONSSEN, *The martyrdom cycle in Santo Stefano Rotondo*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1983, 2 voll., I, pp. 184-188.

³¹ ZUCCARI, *Baronio e l'iconografia*, cit., pp. 450-454. Sull'iconografia tardomedievale della crocifissione di Pietro cfr. prima di tutto J.M. HUSKINSON, *The Crucifixion of St. Peter: A Fifteenth-Century Topographical Problem*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 32 (1969), pp. 135-161.

³² Cfr. nota 25.

³³ L'affresco mostra un intervento proprio in corrispondenza del palmo aperto della mano destra, dove avrebbe dovuto

mentre la gamba sinistra del santo è addirittura sul punto di scivolare fuori dal nodo della corda: il pittore non fu probabilmente in grado di rendere al meglio quel particolare, ma è ipotizzabile che le istruzioni di Baronio specificassero che Pietro non doveva essere raffigurato già crocifisso, quanto piuttosto legato.

Proprio in quegli stessi anni, e più precisamente tra il 1598 e il 1599, Orazio Gentileschi dipinse una pala d'altare raffigurante il *Martirio dei santi Pietro e Paolo* destinata alla chiesa abbaziale di Farfa, nella quale in primo piano è la scena della crocifissione, con il santo già inchiodato al suo strumento di martirio, che è rigidamente e iconicamente frontale [fig. 4]³⁴. Guido probabilmente non ebbe la possibilità di vedere quel dipinto, già inviato nella chiesa dove tuttora si trova quando egli arrivò a Roma, ma si trattava di un precedente molto importante, e sostanzialmente trascurato, per il capolavoro delle Tre Fontane (anche perché nella pala di Orazio erano proprio raffigurati i due soggetti poi commissionati a Reni e Passerotti). Guido ed Orazio dovettero conoscersi molto presto a Roma, e condividere un'adesione al caravaggismo del tutto *sui generis*, caratterizzata prima di tutto da eleganza formale e venature arcaistiche³⁵. E si deve poi ricordare come proprio il cardinale Aldobrandini avesse commissionato a Gentileschi una delle sue prime importanti opere pubbliche romane, la perduta decorazione dell'abside di San Nicola in Carcere, un'impresa documentata al 1599-1600³⁶. Quell'opera, secondo Giovanni Baglione, raffigurava «un Dio Padre, e Puttini, et un Santo ginocchione», mentre Giovanni Antonio Bruzio indicava al di sotto del Padre Eterno quattro santi in ginocchio, e lo schema è stato ipoteticamente ricollegato a quello del mosaico fatto realizzare, sempre dal cardinale Aldobrandini, in Santa Maria Scala Coeli nel complesso abbaziale delle Tre Fontane³⁷. Non si può forzare troppo la lettura di questi passi, ma è naturale immaginarsi che fosse una composizione di grande semplicità, improntata a quegli ideali di cui si è detto. È possibile insomma che già Orazio si fosse rifatto a quella soluzione tratta dal ciclo di Santo Stefano Rotondo, ed egli avrebbe poi potuto influenzare le scelte di Guido nel 1604-1605.

Non c'è forse bisogno di ricordare quanto influente fosse Baronio al tempo del pontificato Aldobrandini, ed è del tutto verosimile che Reni, il quale aveva avuto come primo protettore a Roma il cardinale Sfondrati, anch'egli vicino a Baronio, conoscesse bene il ciclo dei Santi Nereo e Achilleo. È innegabile, però, che Guido non si attenesse puntualmente a quelle che sarebbero potute essere le prescrizioni di Baronio, poiché la sua *Crocifissione di san Pietro* si svolge in aperta campagna, non in un contesto urbano come quella dei Santi Nereo e Achilleo. Questo aspetto, anzi, venne messo bene a fuoco da Bellori, che scrisse: «il campo è un terreno oscuro con aria sopra interrotta da alcuni

essere dipinto un chiodo, che forse era stato aggiunto in un secondo tempo, in una vicenda in tutto simile a quella dell'affresco michelangiolesco.

³⁴ Su questo lavoro giovanile di Orazio (che per Farfa dipinse anche un'altra pala d'altare e diresse l'esecuzione di alcuni affreschi), cfr. R. W. BISSELL, *Dipinti giovanili di Orazio Gentileschi a Farfa (1597-1598)*, «Palatino», 8 (1964), pp. 197-201; cfr. anche ID., *Orazio Gentileschi and the Poetic Tradition in Caravaggesque Painting*, University Park and London, 1981, pp. 8-9 e 135-137 cat. 4. Lo studioso (*Dipinti giovanili*, cit., p. 198) scrisse che Reni aveva, al pari di Caravaggio o Michelangelo prima di lui, raffigurato un'erezione della croce, ma come si è qui argomentato, Guido aveva in realtà raffigurato un'erezione di Pietro sulla croce, e questa era già eretta e frontale proprio come nel precedente di Gentileschi.

³⁵ Su questo punto cfr. S. PIERGUIDI, *Il revival paleocristiano di Reni e Sfondrati: tondi, tavole, raffaellismo arcaizzante e caravaggismo devoto*, «Accademia Raffaello», in corso di pubblicazione.

³⁶ M. C. ABRAMSON, *Painting in Rome during the papacy of Clement VIII (1592 - 1605): a documented study*, Ph.D. Dissertation, Columbia University, 1976, pp. 92 e 355; BISSELL, *Orazio Gentileschi*, cit., pp. 216-217 cat. L-18.

³⁷ BAGLIONE, *Le vite*, cit., p. 359; A. ZUCCARI, *Arte e committenza nella Roma di Caravaggio*, Torino, ERI, 1984, pp. 91-92. Il mosaico in questione, peraltro, era stato voluto inizialmente dal cardinale Alessandro Farnese, cfr. X. SALOMON, *Il mosaico del cardinal Pietro Aldobrandini all'Abbazia delle Tre Fontane*, in A. AMENDOLA (a cura di), *Lusingare la vista: il colore e la magnificenza a Roma tra tardo Rinascimento e Barocco*, Città del Vaticano, Edizioni Musei Vaticani, 2017, pp. 123-150.

arboscelli»³⁸. Guido, che nel corso di tutta la sua carriera avrebbe sempre optato per scelte iconografiche semplici, senza tentare soluzioni erudite o fuori dall'ordinario, sembra evitasse intenzionalmente di prendere partito in quello che era un dibattito allora all'ordine del giorno: il luogo in cui si sarebbe consumato il martirio di Pietro³⁹. Questo si svolgeva in un contesto urbano non solo nell'affresco dei Santi Nereo e Achilleo, ma anche in un'altra *Crocifissione di san Pietro* di quegli anni, certo ben più rilevante di quella da ogni punto di vista, ovvero la pala dipinta da Domenico Passignano nella basilica stessa di San Pietro (1602-1604; perduta, ma nota attraverso copie e incisioni [fig. 5]), per la quale (come per le altre del medesimo ciclo) è ben noto che sempre Baronio fornisse istruzioni dettagliate. Come si vede, questa era la terza importantissima *Crocifissione di san Pietro* che venne presentata al pubblico alla metà del primo decennio del Seicento, e Maddalena Spagnolo l'ha già messa in rapporto a quelle di Caravaggio e Guido⁴⁰. Scoperta prima del novembre 1604, la pala di Passignano per certi versi doveva rappresentare il primo parametro di riferimento per Reni, che proprio in quel momento si metteva a lavorare alla sua tela per le Tre Fontane. E anche il pittore fiorentino aveva raffigurato, volendo essere precisi, una *Erezione della croce di san Pietro*, con il santo già inchiodato al suo strumento di martirio che viene issato grazie a delle funi. Non è possibile stabilire se Baronio non fu in grado di imporre, nella basilica di San Pietro, quella scelta arcaistica che egli aveva favorito nel suo titolo cardinalizio, né è possibile stabilire con certezza come prese forma l'invenzione compositiva della *Crocifissione di san Pietro* di Reni. Ad ogni modo questa, per tanti versi, è iconograficamente non troppo lontana dal pur modesto affresco dei Santi Nereo e Achilleo, tanto per la rigida frontalità dell'invenzione, quanto per il fatto che il santo vi è raffigurato nell'atto di essere assicurato ad una croce già eretta, senza però che i chiodi gli siano stati conficcati su mani e piedi (come si vede invece nella pala di Gentileschi).

La critica, in parte a ragione, ha sempre messo in evidenza i grandi cambiamenti linguistici della pittura di Reni nel primo decennio del Seicento: alla fase segnata dal rapporto con il revival paleocristiano, esemplata dai dipinti per Santa Cecilia in Trastevere, si sarebbero rapidamente succedute quella caravaggesca, di cui il capolavoro oggi in Vaticano rappresenta l'apice, e poi quella più matura della pittura già di 'paradiso' della Cappella dell'Annunciazione al Quirinale (senza citare altre opere pure assai importanti, e ben diverse, a partire dall'affresco nell'oratorio di Sant'Andrea presso San Gregorio al Celio)⁴¹. Non si trattò mai, però, di svolte radicali o, peggio, di voltafaccia; Reni non si convertì al caravaggismo con quella sorta di atteggiamento quasi opportunista che ebbe, ad esempio, Giovanni Baglione⁴². Nella *Crocifissione di san Pietro* delle Tre Fontane, la tempra morale che è una delle componenti essenziali della rivoluzione naturalista di Caravaggio si sposò al rigore di un'impostazione mutuata dal revival paleocristiano favorito da figure come Sfondrati e, soprattutto, Baronio, in una mistura inedita e felice. D'altronde non si deve dimenticare che l'intervento dell'Aldobrandini in quella chiesa all'abbazia delle Tre Fontane non era troppo lontano, culturalmente, da quello dello Sfondrati nella basilica trasteverina: si trattava del restauro di un edificio antico sorto sul luogo del martirio di un santo dell'età paleocristiana. Ad amalgamare il tutto sarebbe stata quella poetica dell'idea del bello che Guido aveva maturato molto presto, prima di tutto attraverso lo studio di Raffaello, e che Bellori non mancava di rilevare:

³⁸ BELLORI, *Le vite*, cit., p. 497.

³⁹ Cfr. HUSKINSON, *The Crucifixion of St. Peter*, cit.

⁴⁰ SPAGNOLO, *Barn-Owl Painters*, cit., pp. 272-282 e 293.

⁴¹ Cfr. in particolare B. TOSCANO, *Una nota sugli "straordinari talenti" del giovane Reni*, in F. ELSIG, N. ETIENNE, G. EXTERMANN (a cura di), *Il più dolce lavorare che sia: mélanges en l'honneur de Mauro Natale*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2009, pp. 365-371.

⁴² Sulla svolta caravaggesca di Baglione cfr. prima di tutto M. NICOLACI, *Sul naturalismo di Giovanni Baglione: il Cristo in meditazione sulla Passione del 1606*, «Roma moderna e contemporanea», 19 (2011), pp. 487-508.

Nel dipingere Guido quest'opera, servissi più del naturale che della sua nobile idea, dispostevi però bellissime parti d'ignudi con forza di pennello ed invenzione molto superiore all'istesso Caravaggio, che dipinse il medesimo soggetto nella Chiesa del Popolo, come s'è detto nella sua vita⁴³.

Sarebbe logico riferire alla committenza (Pietro Aldobrandini, o uno dei suoi consiglieri, magari lo stesso Baronio) le scelte chiavi in merito all'iconografia della pala di Guido, ma si è visto come l'elemento che forse stava più a cuore all'autore degli *Annales*, ovvero l'ambientazione urbana, non venne adottato nella pala delle Tre Fontane, e Guido non raffigurò neanche altri edifici, come la Piramide Cestia (o *meta Romi*) per suggerire allo spettatore il luogo del martirio⁴⁴. Nel già citato sonetto del 1604 in cui veniva criticato il dipinto di Caravaggio per essere «sotto terra», ovvero immerso in un buio indistinto, la pala di Passignano in San Pietro veniva detta piena di errori, perché il pittore non aveva suggerito nessun luogo preciso di Roma, laddove era ben noto a tutti che «al Ianicolo Pietro salì ai cielli o pur dal Vatican, ch'io mi rimetto»⁴⁵. Guido, mettendosi al lavoro sulla sua pala nel 1604, doveva aver sentito discutere di quei temi, ma non prese posizione, limitandosi ad ambientare in campagna la sua istoria. Sua, credo, dovette essere questa scelta, al pari di quella di recuperare l'impostazione arcaistica di una crocifissione ritratta frontalmente. Questa venne tradotta dal pittore in un congegno di una limpidezza cartesiana, con quelle ascisse e ordinate segnate dai bracci della croce e dalle braccia di Pietro. Nel disegno preparatorio dello Szepmuveszeti Museum di Budapest quel meccanismo compositivo era già stato sostanzialmente messo a punto⁴⁶, ma nel momento della traduzione ad olio su tela Guido fu ancora più severo, eliminando il motivo delle gambe piegate del santo, e aggiungendo invece la nota altissima del braccio destro teso verso l'alto, perfettamente ma non meccanicamente parallelo alle gambe. Quel particolare sarebbe stato citato da pittori quali Ribera e Preti, ma senza venir mai riproposto con la stessa tensione stilistica. Al rigore di quest'impostazione, così attentamente calibrata da apparire quasi cerebrale, ovvero l'invenzione lodata da Bellori, si accompagnava peraltro, senza alcuna dissonanza, il naturalismo dei corpi, tanto di Pietro quanto dei manigoldi, come rilevato sempre da Bellori, che parlava giustamente di «bellissime parti d'ignudi».

È ben nota l'esclamazione di Bellori a proposito della *Conversione di san Paolo* di Caravaggio nella Cappella Cerasi: «La quale istoria è affatto senza azione»⁴⁷. Anche nella *Crocifissione di san Pietro* di fronte, peraltro, l'azione è come rallentata. Da questo punto di vista Guido non sembrerebbe fosse troppo lontano dallo spirito di Caravaggio nella resa dell'istoria sacra, ma se il Merisi, in realtà, anche nella *Crocifissione* (per non parlare della *Conversione*, col cavallo protagonista) concentrava la sua attenzione sui comprimari, ovvero i manigoldi e le loro azioni, indagate con puntiglio, nella loro meccanica consequenzialità, Guido non voleva certo distrarre lo spettatore dalla sacralità del martirio: Pietro è protagonista assoluto, al centro della tela. Scegliendo di non mostrare l'atto stesso della crocifissione in corso, Guido ottenne, sempre in questa direzione, un altro risultato cruciale, ovvero evitare gli accenti più cruenti che quell'episodio implicava, cogliendo al tempo stesso l'acme dell'azione, sottolineato dal gesto di Pietro rivolto enfaticamente al cielo, ma anche un momento di

⁴³ BELLORI, *Le vite*, cit., p. 497.

⁴⁴ HUSKINSON, *The Crucifixion of St. Peter*, cit., pp. 142-143.

⁴⁵ SPAGNOLO, *Barn-Owl Painters*, cit., p. 293.

⁴⁶ V. BIRKE (a cura di), *Guido Reni Zeichnungen*, catalogo della mostra (Vienna), Wien, Graphische Sammlung, Albertina, 1981, p. 51 cat. 22.

⁴⁷ BELLORI, *Le vite*, cit., p. 222; PERICOLO, *Caravaggio and Pictorial Narrative*, cit., pp. 257-263.

sospensione prima del colpo dei martelli. Si pensi, per un confronto, all'effeata *Crocifissione di san Pietro* commissionata nel 1637 a Rubens per la chiesa di Colonia dedicata al principe degli Apostoli [fig. 6], chiaramente dipendente dal modello di Reni (la croce è già eretta e fissata sul terreno), ma in cui due chiodi sono già conficcati nel piede e nella mano destra del santo, ed un manigoldo sta martellando quello fissato sul piede sinistro⁴⁸. Il capolavoro di Guido è al contempo un'immagine quasi iconica e la raffigurazione di una storia che si compie pacatamente sotto i nostri occhi, con il santo che viene assicurato alla croce alla quale, lo vediamo, sta per essere inchiodato dal manigoldo in alto. Rifiutando la ricerca di verità e di un tono dimesso che aveva caratterizzato l'opera di Caravaggio, in favore di una composizione così attentamente pensata a tavolino, Guido ribadiva il primato dell'invenzione sull'imitazione, senza tradire quest'ultima, in un'opera che teneva insieme le ragioni dello stile e dell'iconografia, in equilibrio tra idea, sempre superiore, e natura (Bellori, certo, in questo caso sbagliava a vedere nell'opera un predominio della natura sull'idea).

Fin qui si è insistito sull'intelligente lettura di Bellori, ma le voci più importanti della fortuna critica di quel capolavoro sono forse altre. Prima di tutte quella di Pompilio Totti, che nella sua guida di Roma del 1638 la indicava come una «mirabile pittura del gran Guido Reni»⁴⁹. Nessun'altra pala del pittore, dalla *Trinità* della Trinità dei Pellegrini fino al *San Michele* di Santa Maria della Concezione, strappava all'autore un commento simile⁵⁰: e Totti, certo non un raffinato intendente d'arte, evidentemente non faceva altro che registrare il favore unanime già allora, con Guido vivente, tributato alla pala. D'altronde anche prima, nella guida di Roma di Pietro Maria Felini pubblicata nel 1610, poverissima di notizie storico-artistiche (in particolare per quanto riguarda le opere moderne, sistematicamente taciute), nella chiesa delle Tre Fontane si citavano le due pale d'altare con la *Crocifissione* e con la *Decollazione*, indicate come «molto belle»: gli autori dei dipinti non venivano menzionati, ma tutto lascia credere che la celebrità della prima si fosse riverberata sulla seconda⁵¹. Forse dipendente da Totti è la citazione della pala nei racconti di viaggio di John Evelyn (1645: «That most excellent Picture of Peters Crucifixion is of Guido's»), ma in ogni caso è significativo che il diplomatico inglese decidesse di menzionare quella pala piuttosto di altre, a partire ad esempio dal *San Michele Arcangelo* nella chiesa dei Cappuccini (dove egli però ricordava quella di Lanfranco sull'altar maggiore)⁵². Quando Richard Symonds, in occasione dell'anno giubilare 1650, visitò Roma e prese appunti sulle opere d'arte viste tanto nei palazzi quanto nelle chiese, in merito a quel dipinto annotò: «Julio sayes 200 pistols this is worth»⁵³. Il non identificato Giulio che accompagnava Symonds sapeva che il dipinto, stimatissimo, aveva un valore anche economico assolutamente eccezionale. E Passeri, che nella sua veste di pittore raccolse tanti commenti che circolavano nel suo ambiente, scrisse che «Esposto che hebbe il Quadro [Guido] ne ricevè applauso non ordinario»⁵⁴. Se Francesco Scannelli nel 1657 si sarebbe limitato a menzionare il dipinto (ma questo significa, comunque, che l'opera non mancava mai in nessuna selezione delle opere di Guido)⁵⁵, Luigi Scaramuccia avrebbe descritto il dipinto con toni entusiastici:

⁴⁸ FRIEDLAENDER, *The "Crucifixion of St. Peter"*; cit., p. 153; H. Vlieghe, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*. VIII. *Saints*, 2 voll., London, Arcade, 1972-1973, II, pp. 68-72; M. HANSTEIN, *Peter Paul Rubens' "Kreuzigung Petri": ein Bild aus der Peterskirche zu Köln*, Köln, Böhlau, 1996.

⁴⁹ P. TOTTI, *Ritratto di Roma moderna*, Roma, Mascardi, 1638, p. 121.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 207 e 301.

⁵¹ P. MARTIRE FELINI, *Trattato Nvovo Delle Cose Maravigliose Dell'Alma Città Di Roma*, Roma, Bartolomeo Zannetti, 1610, p. 32.

⁵² E. S. DE BEER, *The Diary of John Evelyn*, 6 voll., Oxford, Oxford University Press, 1955, II, pp. 308 e 369.

⁵³ A. BROOKES, *Richard Symonds's account of his visit to Rome in 1649 – 1651*, «The Volume of the Walpole Society», 69 (2007), pp. 11 e 17.

⁵⁴ PASSERI, *Vite de' pittori*, cit., p. 87.

⁵⁵ F. SCANNELLI, *Il microcosmo della pittura ovvero Trattato diviso in due libri*, Cesena, Neri, 1657, p. 353.

La non mai à bastanza celebrata Tavola del martirio del Prencipe degl'Apostoli S. Pietro: quivi concordemente asserirono esservi epilogata ogni bellezza, e ciò che richiedesi per costituire una perfetta Pittura, e tra l'altre lodi li diedero quella dell'esser fiera senza crudezza imaginabile, parte difficile sì, che ad unirle insieme rare volte vien conceduta⁵⁶.

Pur non chiamato in causa esplicitamente, il caravaggismo era certo evocato da quel passaggio alla fine («fiera senza crudezza imaginabile»), e l'autore parlava a chiare lettere di una difficile mistura fra registri espressivi diversi («unirle insieme rare volte»), o come già detto, fra idea e natura.

Ad attestare ancora meglio la straordinaria celebrità del dipinto di Guido, però, è la sua precocissima, affatto eccezionale, fortuna a stampa. Ci si riferisce alle due incisioni di traduzione licenziate dagli oltramontani Nicolaes Lastman e Hieronymus Wierix: i due artisti erano accomunati dall'interesse per il caravaggismo, e fu questo ad orientare la loro scelta⁵⁷. Il successo di Guido nella stampa di traduzione fu straordinariamente ampio, fin dal Seicento, e soprattutto a Bologna è evidente che fosse lo stesso pittore a manovrare e orientare quella produzione, ma a Roma, e soprattutto all'inizio del secolo, non era così⁵⁸. Quelle dalla pala Aldobrandini sono le prime incisioni *d'après* che ci rimangano di Guido: tra il 1605 e il 1607, quando il suo autore fu a Roma, è databile la stampa di Lastman, eseguita potremmo dire in presa diretta, ma anche per l'altra un preciso termine *ante quem* è fornito dalla morte di Wierix, nel 1619. Grazie alle capillari ricognizioni di Evelina Borea, oggi possiamo affermare che il caso della *Crocifissione di san Pietro* di Guido, nel campo della stampa di traduzione del Seicento, è sostanzialmente isolato, poiché pochissime sono le pale d'altare romane incise nei primi trent'anni del secolo (niente, ad esempio, di Annibale Carracci, di Domenichino, o dello stesso Caravaggio)⁵⁹. E c'è poi il caso, assolutamente rivelatore, dei disegni che Jusepe de Ribera, con ogni probabilità il massimo esponente del movimento naturalista attivo a Roma nel secondo decennio del secolo, eseguì prendendo spunto da quel dipinto di Guido. Questi fogli sono stati variamente datati, lungo gli anni venti del secolo, quando il maestro si era ormai da tempo trasferito a Napoli (egli doveva averne serbato il ricordo visivo, che poteva rinfrescare grazie alle suddette incisioni), con l'eccezione di un disegno che è stato riferito anche agli anni quaranta⁶⁰. In ogni caso si tratta di invenzioni che dipendono certamente dal modello reniano (Pietro è tirato sulla croce, senza esservi stato ancora inchiodato, e alza una mano al cielo proprio come nell'opera già alle Tre Fontane), ma allo stesso tempo confermano quanto originale fosse la soluzione di Guido: Ribera, infatti, raffigurò la croce sempre inclinata, tornando in qualche modo all'altro modello classico, quello della caravaggesca *Crocifissione* di Santa Maria del Popolo, che peraltro aveva sempre dietro di sé il precedente michelangiolesco⁶¹.

⁵⁶ L. SCARAMUCCIA, *Le finzze de' pennelli italiani ammirate e studiate da Girupeno sotto la scorta e disciplina del genio di Raffaello d'Urbino*, Pavia, Magri, 1674, p. 27.

⁵⁷ F. CANDI, *D'après le Guide: incisioni seicentesche da Guido Reni*, Bologna, Fondazione Federico Zeri, 2016, pp. 113-114 e 262 catt. 129-130.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 113.

⁵⁹ E. BOREA, *Lo specchio dell'arte italiana: stampe in cinque secoli*, 4 voll., Pisa, Edizioni della Scuola Normale Superiore, 2009, I, p. 301. Sulla scarsa fortuna del caravaggismo nella stampa di traduzione cfr. *ibidem*, pp. 261-263 e 270-272.

⁶⁰ V. FARINA, *Al sole e all'ombra di Ribera. Questioni di pittura e disegno a Napoli nella prima metà del Seicento*, Castellammare di Stabia, Longobardi, 2014, pp. 84-85.

⁶¹ G. FINALDI (a cura di), *José de Ribera. Dibujos: catálogo razonado*, catalogo della mostra (Madrid, Siviglia, Dallas), Madrid, Museo Nacional Del Prado, 2016, pp. 205-207 cat. 75 e 346-348 cat. 145. Non lontana da queste invenzioni, e ricollegabile sempre ai due modelli di Caravaggio e Reni, è la *Crocifissione di san Pietro* del Museo Diocesano di Bovino,

Quanto detto fin qui credo possa costituire una solida cornice di riferimento entro la quale inserire il primo incontro, seppure virtuale, tra Guido e Guercino. Nella vita di Caravaggio, al momento di stilare un bilancio di quello che era stato il suo impatto sulla scena romana, Bellori scrisse:

Con la quale novità ebbe tanto applauso che a seguitarlo sforzò alcuni ingegni più elevati e nutriti nelle maggiori scuole, come fece Guido Reni, che allora si piegò alquanto alla maniera di esso, e si mostrò naturalista, riconoscendosi nella Crocefissione di San Pietro alle Tre Fontane, e così dopo Gio. Francesco da Cento⁶².

Egli scriveva quindi esplicitamente che Guercino, proprio come Reni, era stato profondamente influenzato da Caravaggio. Il Barbieri, si sa, ancor prima di approdare a Roma nel 1621, era stato indicato da Ludovico Carracci, in una famosa lettera inviata a Ferrante Carli da Bologna nel 1617, come un «mostro di natura» che faceva grande impressione, allora, in città⁶³. Guercino non poteva che essere curioso delle novità naturalistiche del caravaggismo, ed è possibile che a quella data già da tempo circolassero copie da Caravaggio a Bologna⁶⁴. D'altronde sempre Ludovico, in una precedente lettera di quello stesso anno, dava conto del rientro in città di Leonello Spada, il più noto tra i seguaci felsinei del Merisi, che alla metà degli anni dieci dipingeva in città, per figure eminenti quali i cardinali Maffeo Barberini e Alessandro d'Este, alcune delle sue opere migliori⁶⁵. Nel 1618 a Guercino venne commissionata una *Crocefissione di san Pietro* per la chiesa di San Bernardino di Carpi, una pala monumentale (320 x 193 cm) che segnò uno dei più alti raggiungimenti della prima maturità del maestro (Modena, Galleria Estense [fig. 7])⁶⁶. Senza forse troppo fondamento, è stato ipotizzato che l'artista conoscesse, per via indiretta, la *Crocefissione di san Pietro* di Caravaggio⁶⁷, mentre è certo che egli si ispirasse a quella di Reni, perché lo attesta inequivocabilmente un disegno del British Museum che ancora una volta induce a riflettere: Guercino riprese il motivo del santo che viene legato alla croce, con la schiena piegata, esattamente come nel suo modello, ma proprio come Ribera non poté fare a meno di raffigurare la croce inclinata, suggerendo l'azione del suo innalzamento⁶⁸. In un altro disegno delle collezioni reali di Windsor, poi, il maestro esplorò un'altra soluzione, esplicitando il tema dell'erezione della croce, ma da un punto di vista sorprendente, ribaltando cioè l'impostazione frontale reniana⁶⁹. Infine la pala venne dipinta secondo un'iconografia assolutamente

rimasta anonima (ambito del Maestro dell'Annuncio ai Pastori), in cui il santo è legato (non inchiodato: un particolare iconografico comune ad altre interpretazioni del tema sempre prodotte nell'Italia meridionale) ad una croce che è nell'atto di essere eretta, cfr. N. SPINOSA, *Il Maestro degli Annunci ai pastori e i pittori dal "tremendo impasto" (Napoli 1625-1650)*, Roma, Ugo Bozzi Editore, 2021, pp. 191-192 cat. C4.

⁶² BELLORI, *Le vite*, cit., p. 230.

⁶³ G. PERINI (a cura di), *Gli scritti dei Carracci: Ludovico, Annibale, Agostino, Antonio, Giovanni Antonio*, Bologna, Nuova Alfa, 1990, p. 141 nota 31.

⁶⁴ G. PERINI FOLESANI, *Caravaggio a Bologna*, in F. ABBATE, F. SRICCHIA SANTORO (a cura di), *Napoli, l'Europa: ricerche di storia dell'arte in onore di Ferdinando Bologna*, Catanzaro, Meridiana, 1995, pp. 199-203; E. NEGRO, N. ROIO, *Caravaggio e i caravaggeschi in Emilia*, Modena, Artioli, 2003, pp. 119-128, con bibliografia precedente.

⁶⁵ E. MONDUCCI, E. NEGRO, M. PIRONDINI, N. ROIO, *Leonello Spada (1576-1622)*, Reggio Emilia, Merigo Art Books, 2002, pp. 41-43.

⁶⁶ M. ROSSI, in EAD. (a cura di), *Rare pitture: Ludovico Carracci, Guercino e l'arte nel Seicento a Carpi*, catalogo della mostra (Carpi), Carpi, Nuovagrafica, 2010, pp. 116-118 cat. 18.

⁶⁷ N. TURNER, *The Paintings of Guercino. A Revised and Expanded Catalogue raisonné*, Roma, Ugo Bozzi Editore, 2017, pp. 94-99.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 329 cat. 71.

⁶⁹ D. MAHON, N. TURNER, *The drawings of Guercino in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*,

insolita: il santo è raffigurato in terra mentre viene spogliato e legato dai manigoldi, mentre a destra si scorge una scala che si immagina appoggiata ad una croce già eretta, sebbene quest'ultima non si veda affatto. È importante sottolineare la presenza di quella scala, che presuppone appunto una croce già fissata al terreno: nel dipinto di Caravaggio nella Cappella Cerasi non compariva una scala, e così nemmeno nei disegni di Ribera già citati, o in quello di Guercino al British Museum, pur così chiaramente ispirato al modello di Reni. E neppure negli affreschi di Santo Stefano Rotondo e dei Santi Nereo e Achilleo, o nella pala di Passignano, compariva mai una scala. Non possono esserci dubbi sul fatto che Guercino stesse programmaticamente cercando di sorprendere il suo pubblico, con un'invenzione diversa da ogni possibile precedente, ed era stata proprio la pala 'caravaggesca' di Reni a stimolarlo in questo senso: il Barbieri, allora, la conosceva solo attraverso le stampe, ma credo potesse essere giunta alle sue orecchie la notizia che si trattava di un dipinto debitore delle novità del Merisi che aveva fatto scalpore a Roma. Ma d'altronde Daniele Benati ha ipotizzato, forse a ragione, che la pala fosse eseguita solo al rientro dell'artista da Roma⁷⁰.

Il capitolo più interessante, seppure meno evidente, della fortuna della pala delle Tre Fontane nella prima metà del Seicento è quello che si può ricostruire a partire da un importante dipinto di Mattia Preti. La *Crocifissione* di Guido che oggi è posta sull'altare maggiore di San Lorenzo in Lucina (340 x 320 cm) venne lasciata alla chiesa dalla marchesa Cristiana Duglioli Angelelli nel 1669 (è attestata su quell'altar maggiore già nella guida di Filippo Titi, del 1674), ma prima, quando era esposta nel palazzo romano abitato dalla marchesa, a quella tela ne era stata affiancata un'altra, di dimensioni paragonabili (335 x 242), che dall'inventario della collezione si desume fosse il suo vero e proprio *pendant*⁷¹. Si trattava di una *Crocifissione di san Pietro* (oggi a Grenoble, musée de Peinture et Sculpture; [fig. 8]) che era stata commissionata, nel 1645-1646, ad uno dei campioni del caravaggismo a Roma a quell'altezza cronologica, ovvero Mattia Preti. L'Angelelli possedeva una delle più importanti raccolte di dipinti di Guido che fosse possibile ammirare a Roma, frutto del collezionismo suo e del marito Andrea Angelelli, sposato a Bologna nel 1629; Cristiana era rimasta vedova nel 1643 e aveva poi spostato i suoi beni a Roma⁷². Dato lo spiccato interesse nutrito per Guido, la marchesa non poteva non sapere come una delle opere capitali del maestro fosse quella *Crocifissione di san Pietro* chiaramente, anche se in modo del tutto originale, caravaggesca; ed è quindi significativo che ella ordinasse ad un pittore che si muoveva evidentemente nell'alveo del naturalismo un quadro con quello stesso soggetto da affiancare ad un'opera che non si poteva immaginare più lontana da quel linguaggio, ovvero l'ideale, diafana, quasi incorporea *Crocifissione* del maturo Guido, divenuto nel corso del terzo decennio un vero e proprio anti-Caravaggio. Preti dipinse una tela profondamente diversa da quel precedente alle Tre Fontane, anche da un punto di vista iconografico. Pietro vi appare con i piedi già legati alla croce, di cui è raffigurata l'erezione; rimangono peraltro libere le sue braccia, e quello sinistro è leggermente piegato, a suggerire un'innegabile parentela con il modello di Guido. Nessuno degli aguzzini sembra sul punto di conficcare dei chiodi, e questo particolare è forse alla base di una successiva *Crocifissione di san Pietro* di Luca Giordano del 1660 circa⁷³. La composizione del Cavalier Calabrese, piuttosto concitata, è giocata su diagonali che non hanno nulla a che fare con il serrato congegno visivo che aveva messo a punto Reni. Ma c'è anche un altro elemento che

Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 5-6 cat. 8.

⁷⁰ D. BENATI, *Carlo Cesare Malvasia e il Guercino: una (reciproca) antipatia?*, in D. BENATI, D.M. STONE (a cura di), *Nuovi studi sul Guercino: da Cento a Roma, da Piacenza a Bologna: in onore di Sir Denis Mahon*, Piacenza, Fondazione di Piacenza e Vigevano, 2020, pp. 139-140.

⁷¹ F. CURTI, *La quadreria di Cristiana Duglioli Angelelli: committenza, collezionismo e mercato dell'arte tra Roma e Bologna nel Seicento*, Roma, Gangemi, 2007, pp. 58-60 e 73-75 note 26-27.

⁷² Su tutte le vicende della marchesa e della sua collezione cfr. il volume di Francesca Curti citato alla nota precedente.

⁷³ N. SPINOSA, *Luca Giordano, "Crocifissione di san Pietro"*, Roma, De Luca Editore, 2016, pp. 2-3.

avvalora l'ipotesi secondo cui Preti, in quell'occasione, fosse chiamato a dialogare tanto (evidentemente) con la tela poi approdata a San Lorenzo in Lucina, quanto con quella allora alle Tre Fontane, e si tratta di un'altra redazione di quel soggetto, la *Crocifissione di san Pietro*, che il Cavalier Calabrese dipinse molti anni dopo a Malta, nel 1682, per la Cattedrale di Mdina [fig. 9]⁷⁴. Preti aveva ripreso a grandi linee l'invenzione reniana in almeno altre due occasioni, anche nella stessa Malta, in una delle lunette della chiesa dei Gesuiti a La Valletta, intorno al 1662⁷⁵, ma solo nella pala per Mdina egli adottò quell'inconsueta soluzione frontale, con la croce già perfettamente eretta e i manigoldi nell'atto di issarvi sopra il corpo del santo, senza che i suoi piedi e le sue braccia vi siano ancora inchiodati: difficile credere che quella scelta non fosse in rapporto diretto con il precedente di Guido. Proprio quella pala, infatti, può essere indicata come la ripresa più fedele al prototipo reniano⁷⁶.

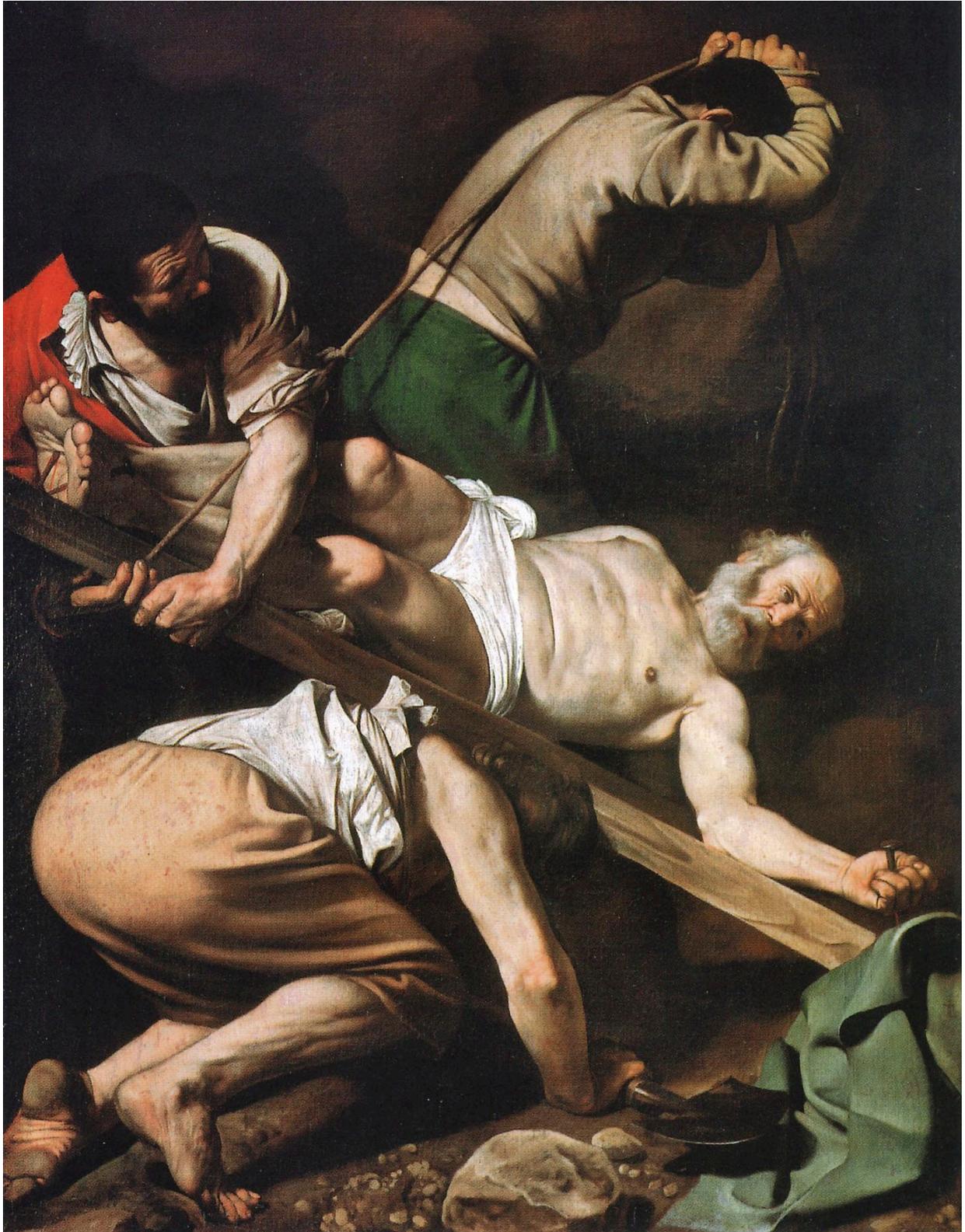
⁷⁴ K. SCIBERRAS, *Mattia Preti: the triumphant manner; with a catalogue of his works in Malta*, Valletta, Midesa Books, 2012, p. 352 cat. 106.

⁷⁵ J.T. SPIKE, *Mattia Preti. Catalogo ragionato dei dipinti*, Firenze, Centro Di, 1999, pp. 116-117 cat. 7 e SCIBERRAS, *Mattia Preti*, cit., pp. 168-169 cat. 36. I. ROSSI, "Crucem meam girate": *l'iconografia del martirio di Pietro*, in S. CASTRI (a cura di), *Il cammino di Pietro*, catalogo della mostra (Roma), Milano, Skira, 2013, p. 279.

⁷⁶ Ancora nel 1728-1729, per il luogo più augusto della cattolicità, la basilica di San Pietro, venne dipinta un'altra pala con la *Crocifissione di san Pietro* che iconograficamente doveva molto alla pala di Reni (la cui celebrità, d'altronde, non aveva fatto altro che crescere, tanto che poco dopo, al tempo di Benedetto XIV, se ne progettava una sostituzione con una copia in mosaico, per preservare l'originale in luogo più salubre: S. PIERGUIDI, *Guido Reni, i Barberini e i Corsini: storia e fortuna di un capolavoro*, Milano, Officina Libraria, 2018, pp. 102-103; per le vicende successive del capolavoro cfr. A. RODOLFO, in CAPPELLETTI [a cura di], *Guido Reni a Roma*, cit., p. 119 cat. 6). A Niccolò Ricciolini fu commissionata nel 1727 una tela preparatoria per un mosaico che sostituisse la pala, ormai in cattivissimo stato di conservazione, di Passignano, e l'inconsueta iconografia di quest'ultima venne del tutto modificata: il santo non vi era più raffigurato inchiodato ad una croce ripresa nell'atto della sua erezione, ma proprio come nel dipinto di Reni era invece tirato su, grazie a delle funi, al suo strumento di martirio già fissato in terra. E la scena non era più ambientata, come avrebbe voluto Baronio, in una piazza cittadina, ma all'aperto, questa volta, con la Piramide Cestia ben visibile sullo sfondo (cfr. nota 44). Dalla pala di Passignano, peraltro, nel 1718-1720 era già stata tratta, ad opera di Giovanni Nicola Nasini, una copia con l'obiettivo di tradurla in mosaico. Alla fine, però, su quell'altare venne posta, tra il 1756 e il 1759, la copia dalla *Trasfigurazione* di Raffaello: cfr. M.B. GUERRIERI BORSOI, *Contributi allo studio di Niccolò Ricciolini*, «Bollettino d'arte», 73 (1988), pp. 161-185: 165-166; G. CORNINI, "Pittura per l'eternità": *lo studio del mosaico e la decorazione a San Pietro da Gregorio XIII a Pio VII*, in G. MORELLO (a cura di), *La basilica di San Pietro: fortuna e immagine*, Roma, Gangemi, 2012, pp. 416-418 nota 123.



1. Guido Reni: *Crocifissione di san Pietro*
Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana



2. Caravaggio: *Crocifissione di san Pietro*
Roma, Santa Maria del Popolo



3. Domenico Cerroni: *Crocifissione di san Pietro*
Roma, Santi Nereo e Achilleo



4. Orazio Gentileschi: *Martirio dei santi Pietro e Paolo*
Farfa, chiesa abbaziale di Santa Maria



© ARCIDIOCESI DI URBIÑO-JURBANIA-SANTANGELO IN VADO

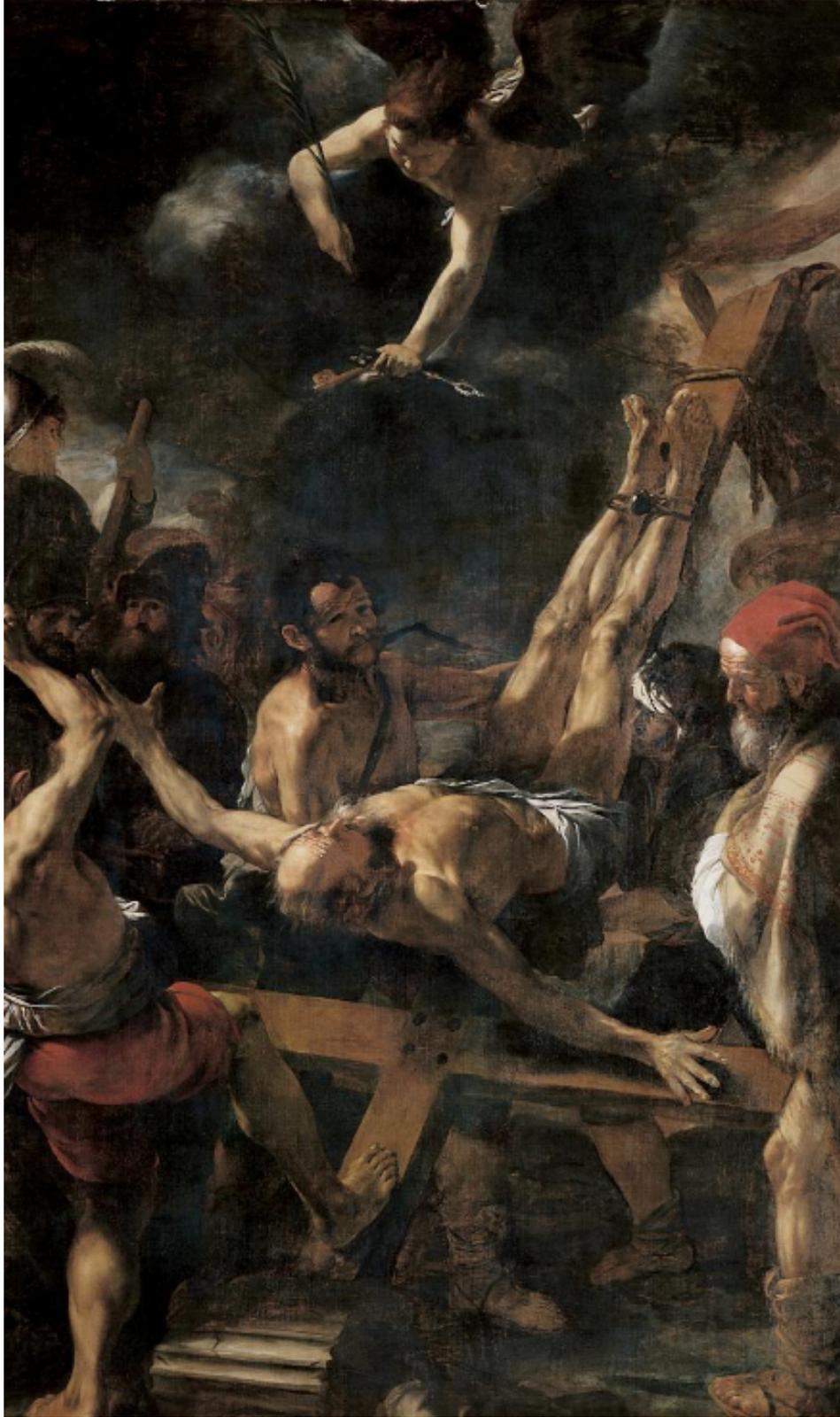
5. Giuseppe Nicola Nasini (copia da Passignano): *Crocifissione di san Pietro*
Urbino, San Domenico



6. Peter Paul Rubens: *Crocifissione di san Pietro*
Colonia, San Pietro



7. Guercino: *Crocifissione di san Pietro*
Modena, Galleria Estense



8. Mattia Preti: *Crocifissione di san Pietro*
Grenoble, musée de Peinture et Sculpture



9. Mattia Preti: *Crocifissione di san Pietro*
Mdina, Cattedrale