



Stéphane Loire

LA REMISE DES CLÉS À SAINT PIERRE PAR GUIDO RENI

Le Musée du Louvre conserve trois grands tableaux d'autel peints par Guido Reni (Bologne, 1575-Bologna, 1642): *L'Annonciation* commandée par la reine Marie de Médicis et installée en 1629 dans l'église du couvent des Carmélites de la rue Saint-Jacques à Paris, *La Purification de la Vierge* mise en place vers 1636 dans la cathédrale de Modène, et *La remise des clés à saint Pierre* provenant de l'église San Pietro in Valle de Fano¹. Longtemps le plus méconnu des trois, le tableau destiné à Fano est pourtant le mieux documenté; c'est aussi celui que l'érudition récente a retenu comme le plus marquant pour le développement stylistique du peintre.

Prélevée le 21 février 1797 dans l'église San Pietro in Valle de Fano par les commissaires de la République française, *La remise des clés à saint Pierre* fut emportée en France où l'œuvre fut exposée à partir de 1798 à Paris, au Musée Central des Arts installé dès 1793 dans le palais du Louvre². Laissé au Musée Royal lors des restitutions de 1815³, le tableau resta accroché au Louvre mais en 1896, il était mis en dépôt au musée Hyacinthe Rigaud de Perpignan, où il resta jusqu'en 1983 avant de retrouver le musée parisien. En raison de cet éloignement du Louvre, il avait jusque-là été relativement peu pris en compte par les spécialistes de la peinture bolognaise du *Seicento*. Il existe pourtant des textes imprimés assez abondants qui le mentionnaient dès le XVII^e siècle, non sans certaines imprécisions, notamment sur sa place dans l'œuvre de Guido Reni. Ainsi, alors que Carlo Cesare Malvasia (1678) le mentionnait implicitement parmi les chefs-d'œuvre de sa «première manière»⁴, Charles-Paul Landon (1832) le rattachait à la «seconde époque de son talent», après qu'il eut «quitté cette manière forte et noire qu'il avait adoptée à l'imitation du Caravage (...) d'après le conseil d'Annibal Carrache»⁵. Révélé lors de l'exposition monographique sur Guido Reni qui s'est tenue à Bologne en 1954⁶, il devait faire l'objet l'année suivante d'une longue analyse critique

LA CONSEGNA DELLE CHIAVI A SAN PIETRO DI GUIDO RENI

Il Museo del Louvre conserva tre grandi pale d'altare dipinte da Guido Reni (Bologna 1575-1642): *L'Annunciazione* commissionata dalla regina Maria de' Medici e collocata nel 1629 nella chiesa del convento delle Carmelitane in rue Saint-Jacques a Parigi, *La Purificazione della Vergine* collocata verso il 1636 nella cattedrale di Modena e *La consegna delle chiavi a san Pietro* proveniente dalla chiesa di San Pietro in Valle di Fano. Per molto tempo il meno conosciuto dei tre, il quadro destinato a Fano è tuttavia quello meglio documentato; è anche quello che gli studi recenti hanno ritenuto il più significativo per lo sviluppo stilistico del pittore.

Prelevata il 21 febbraio 1797 nella chiesa di San Pietro in Valle di Fano dai commissari della Repubblica Francese, *La consegna delle chiavi a san Pietro* fu portata in Francia dove l'opera venne esposta a partire dal 1798 a Parigi, al Musée Central des Arts installato dal 1793 nel palazzo del Louvre. Lasciato al Musée Royal al momento delle restituzioni del 1815, il dipinto restò esposto al Louvre ma nel 1896 venne messo in deposito temporaneo al museo Hyacinthe Rigaud di Perpignan, dove rimase fino al 1983 prima di tornare al museo parigino. A causa di questo allontanamento dal Louvre, era stato fino a quel tempo relativamente poco considerato dagli specialisti della pittura bolognese del *Seicento*. Ci sono tuttavia numerosi testi a stampa che lo menzionano dal XVII secolo, non senza qualche imprecisione, in particolare sulla sua collocazione nell'opera di Guido Reni. Così, quando Carlo Cesare Malvasia (1678) lo menzionava implicitamente tra i capolavori della sua «prima maniera», Charles-Paul Landon (1832) lo ricollegava alla «seconda epoca del suo talento», dopo che aveva «abbandonato quella maniera forte e nera che aveva adottato a imitazione di Caravaggio (...) secondo il consiglio di Annibale Carracci». Reso noto al tempo dell'esposizione monografica su Guido Reni che si è tenuta a Bologna nel 1954, il dipinto divenne oggetto

Guido Reni, *Consegna delle chiavi a San Pietro*, Parigi, Musée du Louvre (già Fano Chiesa di San Pietro in Valle), olio su tela, cm 342x210

de Cesare Gnudi et Gian Carlo Cavalli⁷: ces auteurs proposaient notamment de le dater vers 1618-1620, par référence à des fresques d'Antonio Viviani, dit Il Sordo da Urbino (1560-1620), que sa composition aurait pu inspirer dans l'église San Pietro in Valle de Fano.

Un peu plus tard, en réexaminant des documents publiés dès 1898⁸, Denis Mahon (1957) soulignait que *La remise des clés à saint Pierre* devait avoir été commandée en 1620-1621⁹: dans une lettre du 22 août 1620 adressée au père Gerolamo Gabrielli, le peintre indiquait en effet qu'il avait «commencé *L'Annonciation*, un des deux tableaux d'autel qui lui avaient été commandés pour Fano». Il en annonçait l'achèvement un an plus tard, le 8 septembre 1621 et quelques jours après, le 15 septembre 1621, le convoyeur de cette *Annonciation* (Fano, San Pietro in Valle) apportait à Fano une autre lettre du peintre dans laquelle celui-ci apprenait qu'il commencerait bientôt «l'autre tableau avec le Christ et saint Pierre», et qu'il ferait en sorte «que l'on y voit également les autres apôtres» comme cela lui avait été demandé. Enfin, dans une troisième lettre du 23 mars 1622, Reni reconnaissait avoir reçu un acompte pour le tableau qu'il devait faire¹⁰, et Mahon en a déduit que *La remise des clés* devait avoir été exécutée en 1622-1623.

Sans contester ces documents, Stephen Pepper a objecté en 1979 que Reni a parfois laissé plusieurs années s'écouler entre la commande et l'achèvement de certains de ses grands tableaux d'autel, et il proposait de placer celui-ci vers 1635¹¹. Il y reconnaissait en effet «un raffinement et une précision caractéristiques des années 1630», mais des figures d'une facture «trop ouverte et trop libre» pour être antérieures au milieu des années 1630. Par la suite, il reculait légèrement son exécution jusqu'aux années 1633-1634¹², puis au début des années 1630¹³, à un moment où Reni «cessait de mettre en évidence le modelé et le clair-obscur et introduisait une manière de peindre plus lumineuse, une «manière claire» dans laquelle les formes sont mises en valeur par de subtiles nuances tonales et des ombres plus légères»; pour Pepper, ces qualités étaient évidentes dans les figures du Christ et des apôtres debouts derrière lui, tandis que «le traitement ouvert du ciel et du paysage, ou celui des têtes d'anges rendues à l'aide de touches légères» étaient d'autres exemples de la «manière argentée» du peintre. Entre-temps, Mahon (1985) estimait que le tableau ne pouvait être postérieur au *Baptême du Christ* (Vienne, Kunsthistorisches Museum) de 1623¹⁴, une impression confortée par la découverte d'une chronique

l'anno seguente di una lunga analisi critica di Cesare Gnudi e Giancarlo Cavalli: questi autori proponevano segnatamente di datarlo verso il 1618-1620, riferendosi agli affreschi di Antonio Viviani detto Il Sordo da Urbino (1560-1620), che avrebbe potuto ispirarne la composizione nella chiesa di San Pietro in Valle a Fano.

Un poco più tardi, riesaminando dei documenti pubblicati fin dal 1898, Denis Mahon (1957) sottolineava che *La consegna delle chiavi a san Pietro* doveva essere stata commissionata nel 1620-1621: in una lettera del 22 agosto 1620 indirizzata al padre Girolamo Gabrielli, il pittore indicava in effetti che aveva «cominciato *L'Annunciazione*, una delle due tavole d'altare che gli erano state commissionate per Fano». Ne annunciava il completamento un anno più tardi, l'8 settembre 1621 e qualche giorno dopo, il 15 settembre 1621, colui che trasportava questa *Annunciazione* (Fano, San Pietro in Valle) recava a Fano un'altra lettera del pittore nella quale si apprendeva che avrebbe presto cominciato «l'altro quadro con il Cristo e san Pietro» e che avrebbe fatto in modo «che si vedessero gli altri apostoli» come gli era stato richiesto. Infine, in una terza lettera del 23 marzo 1622, Reni riconosceva di aver ricevuto un acconto per il quadro che doveva fare, e Mahon ne ha dedotto che *La consegna delle chiavi* doveva essere stata eseguita nel 1622-1623.

Senza contestare questi documenti, Stephen Pepper ha obiettato nel 1979 che Reni ha talvolta lasciato passare parecchi anni tra la commissione e il completamento di alcune delle sue grandi tavole d'altare, e proponeva di collocare questo verso il 1635. Vi riconosceva in effetti «un raffinamento e una precisione caratteristiche degli anni 1630», ma alcune figure di una fattura «troppo aperta e troppo libera» per essere anteriori alla metà degli anni Trenta. Pertanto, egli arretrava leggermente la sua esecuzione fino agli anni 1633-1634, poi agli inizi del 1630, nel momento in cui Reni «cessava di mettere in evidenza il rilievo e il chiaro-scuro e introduceva una maniera di dipingere più luminosa, «una maniera chiara» nella quale le forme sono valorizzate da sottili sfumature tonali e da ombre più lievi»; per Pepper, queste qualità erano evidenti nelle figure di Cristo e degli apostoli in piedi dietro di lui, mentre «il trattamento aperto del cielo e del paesaggio, o quello delle teste degli angeli rese con l'aiuto di lievi tocchi» erano altri esempi della «maniera argentea» del pittore. Nel frattempo, Mahon (1985) stimava che il quadro non poteva essere posteriore al *Battesimo di Cristo* (Vienna, Kunsthistorisches Museum) del 1623, un'impressione confortata

rédigée en 1711 par le père Giacomo Ligi¹⁵. Il y est en effet précisé que *La remise des clés*, commandée par le Commendatore Francesco Marcolini, fut mise sur châssis en septembre 1626 afin d'être placée sur l'autel majeur de l'église San Pietro in Valle. La dépense correspondante s'élevait à 300 écus romains, auxquels s'ajoutaient 20 écus pour les couleurs et 80 *paoli* à celui qui l'avait convoyé de Bologne à Fano. Ce document ne révèle pas la nature des liens entre Francesco Marcolini et le père Girolamo Gabrielli avec lequel le peintre échangea plusieurs lettres relatives à la commande; mais il établit de manière certaine que l'œuvre était achevée en 1626¹⁶.

Tiré de *l'Évangile de saint Mathieu* (16, 18-20), le sujet montre le Christ élevant saint Pierre au rang de premier apôtre: «Tu es Pierre et sur cette pierre je bâtirai mon église. Je te donnerai les clés du royaume des cieux et tout ce que tu lieras sur terre sera lié dans les cieux». Fondant la primauté de Pierre, et par conséquent celle de l'Église de Rome, ce thème fut régulièrement utilisé par la papauté pour affirmer l'autorité du Saint-Siège, en particulier lors de la Contre-Réforme. Il ne semble pas se rattacher précisément à la spiritualité de l'ordre des oratoriens, auxquels l'église San Pietro in Valle était affectée, mais il était particulièrement adapté pour le maître-autel d'une église dont saint Pierre était le patron¹⁷. On le rencontre dans l'iconographie primitive mais c'est à partir du XVI^e siècle seulement que saint Pierre fut montré agenouillé, en particulier dans un fameux carton de Raphaël pour une tapisserie destinée à la chapelle Sixtine (Londres, Victoria and Albert Museum). On trouve d'ailleurs une construction très proche de celle du tableau du Louvre dans un dessin d'Annibal Carrache (1550-1609) sur ce sujet conservé au Louvre¹⁸ (Fig. 2), au point que l'on peut se demander si Reni n'avait pas eu connaissance du projet de son aîné. Dans l'église San Pietro in Valle, *La remise des clés* fut surmontée par une œuvre de petites dimensions représentant *Dieu le Père bénissant*¹⁹ exécutée en 1627, tandis que les parois latérales de la chapelle Marcolini reçurent quelques années plus tard deux grandes toiles de format presque carré illustrant elles aussi la mission de saint Pierre, à gauche un *Saint Pierre ressuscitant le boiteux* de Simone Cantarini²⁰, et à droite, un *Saint Pierre ressuscitant Tabithe* du mystérieux Matteo Loves, un peintre d'origine anglaise²¹.

Les discussions sur la datation de *La remise des clés* traduisent bien les problèmes particuliers posés par le compromis que le tableau représente entre un type de composition strictement classique²² et

dalla scoperta di una cronaca redatta nel 1711 dal padre Giacomo Ligi. Vi è in effetti precisato che *La consegna delle chiavi*, commissionata dal commendatore Francesco Marcolini, venne messa sul telaio nel settembre 1626 allo scopo di collocarla sull'altare maggiore della chiesa di San Pietro in Valle. Il compenso corrispondente ammontava a 300 scudi romani, ai quali si aggiungevano 20 scudi per i colori e 80 paoli per chi l'aveva trasportato da Bologna a Fano. Tale documento non rivelava la natura dei legami tra Francesco Marcolini e il padre Girolamo Gabrielli con quale il pittore aveva scambiato diverse lettere relative alla commissione; ma stabiliva il modo sicuro che l'opera era finita nel 1626.

Tratto dal *Vangelo di Matteo* (16, 18-20), il soggetto mostra il Cristo che eleva san Pietro al grado di primo apostolo: «Tu sei Pietro e su questa pietra io costruirò la mia chiesa. Ti darò le chiavi del regno dei cieli e tutto ciò che legherai sulla terra sarà legato nei cieli». Fondando la preminenza di Pietro, e di conseguenza quella della Chiesa di Roma, questo tema venne regolarmente utilizzato dal papato per affermare l'autorità della Santa Sede, in particolare al tempo della Controriforma. Non sembra ricollegarsi precisamente alla spiritualità dell'ordine degli oratoriani, ai quali la chiesa di San Pietro in Valle era destinata, ma era particolarmente adatto per l'altare maggiore di una chiesa di cui san Pietro era il patrono. Lo si riscontra nella iconografia primitiva ma è a partire dal XVI secolo soltanto che san Pietro venne mostrato inginocchiato, in particolare in un famoso cartone di Raffaello (1483-1520) per un arazzo destinato alla Cappella Sistina (Londra, Victoria and Albert Museum). D'altronde si trova una costruzione molto prossima a quella del quadro del Louvre in un disegno di Annibale Carracci (1560-1609) su questo soggetto conservato anch'esso al Louvre, al punto che ci si può domandare se Reni non abbia avuto conoscenza del progetto del suo predecessore. Nella chiesa di San Pietro in Valle, *La consegna delle chiavi* fu sormontata da un'opera di piccole dimensioni rappresentante *Il Dio padre benedicente* eseguita nel 1627, mentre le pareti laterali della cappella Marcolini ricevettero qualche anno più tardi due grandi tele di formato quasi quadrato illustranti anche esse la missione di san Pietro, a sinistra un *San Pietro che risana lo storpio* di Simone Cantarini, e a destra un *San Pietro che resuscita Tabita* del misterioso Matteo Loves, un pittore di origine inglese.

Le discussioni sulla datazione della *Consegna delle chiavi* rendono bene i problemi particolari posti dal compromesso che il quadro rappresenta tra un tipo



Raphaël, *La remise des clés à saint Pierre*, 1515-1516, Londres, Victoria and Albert Museum



Annibal Carrache, *La remise des clés à saint Pierre*, Paris, Musée du Louvre

une approche picturale surprenante pour Guido Reni au cours des années 1620. Malvasia n'avait pas hésité à le placer entre *La crucifixion de saint Pierre* (1604-1605, Rome, Pinacotèque du Vatican) ou la *Pala dei Mendicanti* (1616, Bologne, Pinacoteca Nazionale), mais peut-être avant tout à cause des analogies de construction: développée en hauteur, encadrée par deux colonnades puissantes qui prolongent l'architecture de l'église San Pietro in Valle tout en s'ouvrant sur une échappée de paysage et de ciel limpide, sa composition se conforme en effet assez bien au prototype du grand tableau d'église répandu à Bologne à partir de la fin du XVI^e siècle. Avec ses figures monumentales réparties selon des rythmes nobles autour du Christ et de saint Pierre, il «rappelle les solennelles cadences raphaëlesques des tapisseries du Vatican»²³. Mais au fond sombre et à la lumière sévère de *L'Annonciation* déjà livrée en 1621 pour la même église, *La remise des clés*, substitue une palette inondée de lumière et surtout, un riche chromatisme, peut-être issu d'une nouvelle méditation de Véronèse mais transposé dans une gamme plus froide²⁴, avec le bleu intense du manteau du Christ auquel fait écho la robe de saint Pierre, le savoureux voile jaune qui recouvre les épaules de celui-ci, ou encore le drapé carmin de l'apôtre visible au centre. Pourtant, si la géométrie rigoureuse des plis profondément creusés souligne le rythme harmonieux de la construction, on trouve ici, pour la première fois peut-être, l'apparition de cette manière «argentée» de Reni dont on ne voulut longtemps voir les débuts que dans le fameux ex-voto de la peste de 1630 (Bologne, Pinacoteca Nazionale), et qui donne à l'ensemble des formes un mouvement subtil et impalpable.

La remise des clés à saint Pierre a été très vite admirée par les artistes et les voyageurs de passage à Fano. Malvasia (1678) a insisté en particulier sur son importance pour la formation de Simone Cantarini (1612-1648)²⁵. Celui-ci copia d'ailleurs si bien les deux tableaux d'autel de Reni de l'église San Pietro in Valle qu'il obtint par la suite la commande du *Saint Pierre ressuscitant le boiteux* pour la chapelle Marcolini, dont «ceux qui passent dans cette église le croient de la même main que celle qui a peint *La remise des clés à saint Pierre* et *L'Annonciation*»²⁶.

Dès le XVII^e siècle, il fut reproduit dans une belle estampe de Giovanni Battista Bolognini (1611-1688)²⁷ et fut souvent cité par des voyageurs de passage à Fano: l'abbé de Saint-Non notait «un Guido fort beau au maître autel»²⁸, Jean-Dominique Cassini (1778) mentionnait brièvement les «Têtes du Christ & de S. Jean belles, mais S. Jean est un peu

di composizione strettamente classica e un approccio pittorico sorprendente per Guido Reni nel corso degli anni 1620. Malvasia non aveva esitato a collocarlo tra *La crocifissione di San Pietro* (1604-1605, Roma, Pinacoteca Vaticana) o la *Pala dei Mendicanti* (1616, Bologna, Pinacoteca Nazionale), ma potrebbe essere prima di tutto a causa delle analogie di costruzione: sviluppato in altezza, inquadrato tra due colonne poderose che prolungano l'architettura della chiesa di San Pietro in Valle aprendosi su una scorcio di paesaggio e di cielo limpido, la sua composizione si conforma in effetti assai bene al prototipo della grande pala da chiesa diffusa a Bologna a partire dalla fine del XVI secolo. Con le sue figure monumentali ripartite secondo ritmi nobili attorno a Cristo e a San Pietro, «ricorda le solenni cadenze raffaellesche degli arazzi vaticani». Ma al fondo scuro e alla luce severa dell'*Annunciazione* già consegnata nel 1621 per la medesima chiesa, *La consegna delle chiavi* sostituisce una tavolozza inondata di luce e soprattutto un ricco cromatismo, forse originato da una nuova meditazione di Veronese ma trasposto in una gamma più fredda, con il blu intenso del mantello di Cristo al quale fa eco la veste di San Pietro, il gustoso velo giallo che copre le spalle le sue spalle, o ancora il drappaggio rosso carminio dell'apostolo visibile al centro. Tuttavia, se la geometria rigorosa delle pieghe profondamente scavate sottolinea il ritmo armonioso della costruzione, si trova qui, forse per la prima volta, l'apparizione di quella maniera «argentea» di Reni di cui per molto tempo se ne voleva vedere l'inizio nel famoso *Ex-voto della peste* del 1630 (Bologna, Pinacoteca Nazionale), e che conferisce all'insieme delle forme un movimento sottile e impalpabile.

La consegna delle chiavi a San Pietro è stata molto presto ammirata dagli artisti e dai viaggiatori di passaggio a Fano. Malvasia (1678) ha insistito in particolare sulla sua importanza per la formazione di Simone Cantarini (1612-1648), che copiò per altro talmente bene le due tavole d'altare del Reni della chiesa di San Pietro in Valle. Egli ottenne in seguito la commissione del *San Pietro che risana lo storpio* per la cappella Marcolini, tanto che «quelli che passano in questa chiesa lo credono della stessa mano che ha dipinto *La consegna delle chiavi a San Pietro* e *L'Annunciazione*». Dal XVII secolo, fu riprodotta in una bella stampa di Giovanni Battista Bolognini (1611-1688) e fu spesso citata dai viaggiatori di passaggio a Fano: l'abate di Saint-Non notava «un Guido molto bello sull'altare maggiore», Jean-Dominique Cassini (1778) menzionava brevemente le «teste di Cristo & san Giovanni, ma san Giovanni è un po'

coeffé en femme»²⁹, quand Joseph-Jérôme de Lalande (1786) le trouvait «très froid & gris de couleur»³⁰. Retenu en 1797 par les commissaires de la République française pour être emporté en France, le tableau fut aussitôt remplacé par une copie due à Carlo Magini (1720-1806)³¹. Le commentaire que lui consacrait Landon (1832), peu après son arrivée à Paris, montre qu'il y fut très apprécié: «Il ne faut pas chercher rigoureusement dans ce bel ouvrage ni la force de l'expression, ni la sévérité du style qui distinguent Raphaël, le Poussin, le Dominiquin, et quelques autres maîtres de cet ordre; mais ce morceau, qui d'ailleurs est traité avec noblesse et gravité, mérite tant d'éloges sous d'autres rapports, qu'il est digne d'intéresser les amateurs les plus difficiles. On peut dire, sans exagération, que ce tableau est admirable pour la finesse et la suavité du ton, la grâce et le fini du pinceau; les draperies sont de l'exécution la plus pure, les têtes, la barbe, les cheveux sont touchés avec une merveilleuse facilité, et l'effet général est tout à la fois doux, ferme, brillant et harmonieux»³².

Pourtant, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, alors que *La remise des clés à saint Pierre* faisait l'objet de nombreuses commandes de copies par l'Administration des Beaux-Arts - destinées en particulier à des chapelles de prisons (!)³³ -, on trouve sous la plume de Charles Eastlake (1883) un commentaire beaucoup moins flatteur, annonçant la défaveur critique dont cette œuvre capitale allait désormais être victime: «Les figures sont disposées selon les normes académiques mais la qualité du tableau est faible et la palette des couleurs, qui comprend des juxtapositions de rose pâle et de bleu outremer est simplement détestable»³⁴. Il aura fallu plus d'un siècle pour que le patient travail de réhabilitation des historiens d'art ne conduise à y reconnaître «forse il capolavoro dell'intero classicismo barocco italiano»³⁵.

pettinato da femmina”, mentre Joseph-Jérôme de Lalande (1786) la trovava “molto fredda e di colore grigio”. Confiscato nel 1797 dai commissari della Repubblica francese per essere portato in Francia, il quadro venne presto rimpiazzato da una copia dovuta a Carlo Magini (1720-1806). Il commento che gli dedicò Landon (1832), poco dopo il suo arrivo a Parigi, mostra che fu molto apprezzato: “ non bisogna cercare rigorosamente in questa bella opera né la forza dell'espressione né la severità dello stile che distinguono Raffaello, il Domenichino e qualche altro maestro dello stesso tipo; ma questo pezzo, che del resto è trattato con nobiltà e gravità, merita tanti elogi sotto altri rapporti che è degno di interessare gli amatori più esigenti. Si può dire, senza esagerazione, che questo quadro è mirabile per la finezza e la soavità del tono, la grazia e la raffinatezza del pennello; i drappaggi sono eseguiti in modo precisissimo, le teste, la barba, i capelli sono trattati con meravigliosa facilità e l'effetto generale è contemporaneamente dolce, fermo, brillante e armonioso”.

Tuttavia, nella seconda metà del XIX secolo, quando *La consegna delle chiavi a san Pietro* era oggetto di numerose richieste di copie dall'Amministrazione delle *Beaux Arts* - destinate in particolare a delle cappelle di prigionieri (!) - si deve alla penna di Charles Eastlake (1883) un commento molto meno lusinghiero che annuncia il discredito critico di cui quest'opera capitale era ormai vittima: “le figure sono disposte secondo le norme accademiche ma la qualità del quadro è debole e la tavolozza dei colori, che comprende delle giustapposizioni di rosa pallido e di blu oltremare è semplicemente detestabile”. Ci sarebbe voluto più di un secolo affinché il paziente lavoro di riabilitazione degli storici dell'arte portasse a riconoscerlo “forse il capolavoro dell'intero classicismo barocco italiano”.

Note

1 Paris, Musée du Louvre, INV. 526. Huile sur toile. H. 3,43; L. 2,18 m. Ce texte reprend l'essentiel d'une notice publiée dans S. Loire, *Musée du Louvre. Département des Peintures. Ecole italienne, XVII - siècle. 1. Bologne*, Paris 1996, pp. 287-291 (avec bibliographie complète).

2 M.-L. Blumer, *Catalogue des peintures transportées d'Italie en France de 1796 à 1814*, "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français", 1936, p. 299, n° 273.

3 F. Boyer, *Le musée du Louvre après les restitutions d'œuvres d'art de l'étranger et les musées des départements*, "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français", 1969 (1971), p. 81.

4 C. C. Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologne, 1678, éd. Bologne 1841, 2, p. 37.

5 C. P. Landon, *Annales du musée et de l'école moderne des Beaux-Arts*, 2nd éd., Paris, 7, 1832, p. 17, pl. 10.

6 C. Gnudi et G. C. Cavalli, *Mostra di Guido Reni*, cat. exp. Bologne, Palazzo dell'Archiginnasio, 1954, pp. 79-80, n° 14, pl. 14.

7 C. Gnudi et G. C. Cavalli, *Guido Reni*, Florence 1955, pp. 43, 44, 69, n° 39, 74, 76, 81, 91, pl. 79-82.

8 G. S. Scipioni, *La Chiesa di S. Pietro in Valle a Fano*, "Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana", 1, 1898, pp. 229-237.

9 D. Mahon, *Afterthoughts on the Carracci exhibition*, "Gazette des Beaux-Arts", 1957, 1, pp. 238, 241.

10 G. Bottari et S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritta da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII, pubblicata da M. Gio. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi*, Milan, 8, 1825, p. 34.

11 D. S. Pepper, *A new late work by Guido Reni for Edinburgh and his late manner re-evaluated*, "The Burlington Magazine", CXXI, 1979, pp. 422, 423, fig. 23.

12 D. S. Pepper, *Guido Reni. A complete catalogue of his works with an introductory text*, Oxford 1984, pp. 32, 269-270, n° 145, pl. 170.

13 D. S. Pepper dans *Nell'età di Correggio e dei Carracci*, cat. exp. Bologne, Pinacoteca Nazionale; Washington, National Gallery of Art; New York, Metropolitan Museum of Art, Bologne 1986, pp. 516-517, n° 184, repr.

14 D. Mahon, *A new book on Reni*, "The Burlington Magazine", CXXVIII, 1986, p. 215.

15 Fano, Biblioteca Comunale Federiciana, Congregazione dell'Oratorio di Fano, Ms. 76, 1711, fol. 54: «Il Sig. Commendatore Francesco Marcolini (...) fece lavorare da Guido Reni la tavola di mezzo rappresentante un Cristo, che da le chiavi à S. Pietro, p[er] cui spese trecento scudi romani, e venti scudi simili p[er] i colori, oltre la mancia d'ottanta paoli à chi portò il quadro da Bologna, e l'assetto sul telaro nel mese di settembre 1626».

16 Reprenant une observation de R. E. Spear (*Re-viewing the 'Divine Guido'*, "The Burlington Magazine", CXXXI, 1989, p. 372) sur l'important repentir visible dans la partie supérieure qui montre une double arcade, D. S. Pepper (*Guido Reni: a review reviewed*, "The Burlington Magazine", CXXII, 1990, p. 222) s'est cependant demandé si la tête du Christ, et celles de certains des apôtres, ne

pouvaient avoir été modifiées après la mise en place de l'œuvre, tant leur facture lui paraissait vraiment se rattacher aux années 1630. L'étude au laboratoire n'a pas permis de vérifier cette hypothèse mais elle a confirmé l'importance des reprises des éléments d'architecture de la partie supérieure, sans permettre toutefois de préciser leur tracé exact. On peut également noter la présence de repentirs pour la position de la main du Christ, celle de son pied gauche et encore celle de la tête de saint Pierre qui, initialement, regardait davantage vers le haut (extraits du rapport d'étude au Laboratoire de Recherche des Musées de France établi par Elisabeth Ravaud, 31 janvier 1996).

17 L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, II, 2, 1957, pp. 313-315.

18 Paris, Musée du Louvre, inv. 6314. Plume et encre brune. H. 0,292; L. 0,229. Le dessin a été attribué à Augustin Carrache par Catherine Johnston (*I disegni dei maestri. Il Seicento e il Settecento a Bologna*, Milan 1971, p. 81), qui citait un dessin de même sujet par Annibal conservé à Chatsworth (Inv. 429. Plume et encre brune, rehauts de couleurs. H. 0,403; L. 0,266. Michael Jaffé, *The Devonshire collection of italian drawings. Bolognese and emilian schools*, Londres 1994, p. 82, n° 484, repr.). Il a été donné en dernier lieu à Annibal Carrache (C. Loisel, *Musée du Louvre, département des Arts graphiques. Inventaire général des dessins italiens. VII. Ludovico, Agostino, Annibale Carracci*, Paris 2004, p. 256, n° 548, repr.).

19 Toile. Diamètre 0,64. En dépôt à la Pinacoteca Civica de Fano. Attribué à Lucio Massari (1569-1633) par D. S. Pepper dans A. M. Ambrosini Massari, R. Battistini et R. Morselli (éd.), *La Pinacoteca Civica di Fano. Catalogo generale*, Milan 1993, p. 264, n° 481, repr. couleurs.

20 T. H. 3,09; L. 2,66. En dépôt à la Pinacoteca Civica de Fano. Ambrosini Massari dans Ambrosini Massari, Battistini et Morselli, *op. cit.*, 1993, pp. 254-256, n° 471, repr. couleurs («vers 1639»).

21 T. H. 3,11; L. 2,66. En dépôt à la Pinacoteca Civica de Fano. Milantoni dans Ambrosini Massari, Battistini et Morselli, *op. cit.*, 1993, pp. 262-264, n° 480, repr. couleurs («vers 1635»).

22 Brigitte Borchhardt-Birbaumer (*'Freizügigkeit und mässigung' zur antikenrezeption in den werken Guido Renis*, "Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte", 44, 1991, p. 135) a rapproché la composition d'un bas-relief romain montrant des empereurs romains sacrifiant (Rome, Palais des Conservateurs). Par ailleurs, Anna Colombi Ferreti (*L'arte degli Estensi*, cat. exp. Modène, Palazzo Comunale-Palazzo dei Musei-Galleria Estense-Galleria Civica, 1986, p. 173) a observé que l'attitude du Christ est presque exactement identique dans *Le Christ apparaissant à sa mère* (autrefois à Dresde, Gemäldegalerie), commandée en 1621 et livré en 1622.

23 C. Gnudi et G. Cavalli, *op. cit.*, 1954, p. 79.

24 G. Degli Esposti dans *Guido Reni. 1575-1642*, cat. exp. Bologne, Pinacoteca Nazionale, 1988, p. 94.

25 C. C. Malvasia, *op. cit.*, 1678 (1841), 2, p. 374. Voir A. M. Ambrosini Massari (éd.), *Fano per Simone Cantarini. Genio ribelle. 1612-2012* (cat. exp. Fano, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, 2012), Fano 2012.

26 L'influence du tableau peint par Guido Reni pour Fano a également été évoquée pour le Bernin (*La remise des clés à saint Pierre*, 1633-1646, Rome, Saint-Pierre) (U. Schlegel, *Bernini und Guido Reni*, "Jahrbuch der Berliner Museen", 27, 1985, pp. 130-131), Claude Vignon (*La Circoncision*, 1627, Lyon, Cathédrale

Saint-Jean) (P. Pacht Bassani, *Claude Vignon. 1593-1670*, Paris 1993, p. 260), Carlo Cignani (C. Thiem, *L'eredità di Guido Reni a Bologna e nell'Emilia Romagna*, dans *Guido Reni und Europa. Ruhm und nachruhm*, cat. exp. Francfort, 1988-1989, p. 520), et Jean Restout (*La remise des clés à saint Pierre, 1738*, Orléans, Saint-Pierre-du-Martroi; 1753, Marseille, Musée des Beaux-Arts) (J.P. Cuzin dans *Guido Reni und Europa. Ruhm und nachruhm*, cat. exp. Francfort, 1988-1989, p. 736). On peut enfin citer une dérivation de la composition conservée dans l'église de Saint-Michel de Dijon (par un peintre français du XVIII^e siècle ?).

27 *The Illustrated Bartsch*, 42 (19, 2), 1981, p. 166, repr.

28 P. Rosenberg et B. Brejon de Lavergnée, *Saint Non-Frago-nard. Panopticon italiano, un diario di viaggio ritrovato. 1759-1761*, Rome 1986, p. 271

29 J.-D. Cassini, *Manuel de l'étranger qui voyage en Italie*, Paris 1778.

30 J.-J. de Lalande, *Voyage en Italie*, Paris 1786 (1^{ère} éd., 1769), 8, p. 174.

31 1797. Toile. H. 3,38; L. 2,02. Fano, Pinacoteca Civica. Battistini dans Ambrosini Massari, Battistini et Morselli, *op. cit.*, 1993, p. 272, n° 497, fig. 497.

32 Landon, *op. cit.*, 1832, p. 17.

33 Le tableau de Reni a donné lieu aux commandes d'au moins 27 copies de grandes dimensions entre 1842 et 1869 (Loire, *op. cit.*, 1996, pp. 287-288). Il est intéressant de relever qu'il a fait l'objet à cette époque de copies beaucoup plus nombreuses que l'œuvre «moderne» de même sujet peinte par Jean-Auguste-Dominique Ingres en 1817-1820 (Montauban, Musée Ingres).

34 C. Eastlake, *Notes on the principal pictures in the Louvre Gallery at Paris*, Londres 1883, pp. 191-192.

35 A. Emiliani, *Momenti della pittura bolognese del Seicento nella città di Fano*, in Maria Rosaria Valazzi (éd.), *Guercino a Fano. Tra presenza e assenza*, cat. exp. Fano 2011, p. 24.