

**Ritratto di una vecchia signora:
il dipinto della Pinacoteca di Ascoli Piceno raffigurante Giovanna Garzoni**

di Maria Gabriella Mazzocchi

Il *Ritratto di Giovanna Garzoni* (fig. 1) che si conserva nella Pinacoteca Civica di Ascoli è l'unica testimonianza che resta in città di questa grande artista marchigiana, tra le pittrici più famose e apprezzate del Seicento, che si distinse nella produzione di nature morte e ritratti in miniatura, campi considerati più propriamente femminili perché vi si richiedevano doti di infinita pazienza e precisione. Giovanna Garzoni, nata in Ascoli nel 1600, ha prodotto una serie di incantevoli tempere su pergamena: melograni e cavallette, fiori in vasi cinesi, alzatine ricolme di frutta, uccelli, piante e farfalle usando pennelli finissimi, con una dettagliata, minuziosa e straordinariamente nitida rappresentazione del mondo vegetale e animale. La pittrice ha passato gli ultimi anni della sua vita a Roma, dove è morta nel 1670, legandosi all'ambiente dell'Accademia di San Luca. Purtroppo in Ascoli e nelle Marche non si conservano sue opere e il dipinto in Pinacoteca che la ritrae già anziana è per questo una testimonianza ancora più preziosa.

Delle vicende di Giovanna Garzoni, pittrice dal talento straordinario, notissima e richiestissima per le sue miniature in tutta Italia, la critica si è interessata solo negli ultimi quarant'anni, in un periodo che ha visto una grande rivalutazione della pittura di genere. Le opere della Garzoni, quasi esclusivamente tempere su pergamena, ritratti e nature morte di piccole dimensioni, erano destinate a ricchi amatori e collezionisti. Concepite per un uso privato e domestico, le sue tempere erano poco conosciute anche dagli storiografi dell'epoca. Il fatto di non aver lavorato, se non per il primo periodo veneziano, a opere pubbliche ha fatto sì che la storiografia artistica a lei contemporanea abbia quasi ignorato Giovanna Garzoni, o meglio ha fatto sì che le sue opere, quasi sconosciute, fossero presto dimenticate. Poche le notizie seicentesche, a parte il breve cenno di Carlo Ridolfi nel suo *Le Maraviglie dell'arte, ovvero le vite de gl'illustri pittori veneziani e dello Stato*, del 1648, e una guida di Firenze del 1677 dove è appena citata. Nel secolo successivo Leone Pascoli, nelle *Vite de' Pittori scultori ed Architetti moderni* del 1736, la ricorda solo nella vita dello scultore marchigiano Lazzaro Morelli: «[...] essendo divenuta nel miniare eccellente, ed insigne, andò pure partita dalla patria in diverse città d'Italia, e nelle principali lasciò molte, e

molto belle, e rare preziose fatiche»¹. Nel 1790 Baldassarre Orsini scrive una breve biografia dell'artista, ricordando che «divenuta ricca visse la sua vecchiaia in Roma dove morì [...]. Lasciò erede di tutto il suo, con non pochi disegni d'uomini egregi, l'Accademia di San Luca»².

Nell'Ottocento si occupano di lei il biografo Giacinto Cantalamessa Carboni e il marchese Amico Ricci di Macerata nelle sue *Memorie Storiche delle Arti e degli Artisti della Marca d'Ancona*³, che racconta malevolmente un episodio nella vita di un

singolare artista ascolano, l'intagliatore Ottaviano Iannella, narrando che il giovane andò a studiare a

Roma da Giovanna la quale, invidiosa della sua arte, rovinò, ritoccandola, una

miniatura su avorio dello Iannella che ne restò turbato e sconsolato. Fino agli

anni Sessanta del Novecento solo un breve articolo del 1934 di Riccardo Ga-

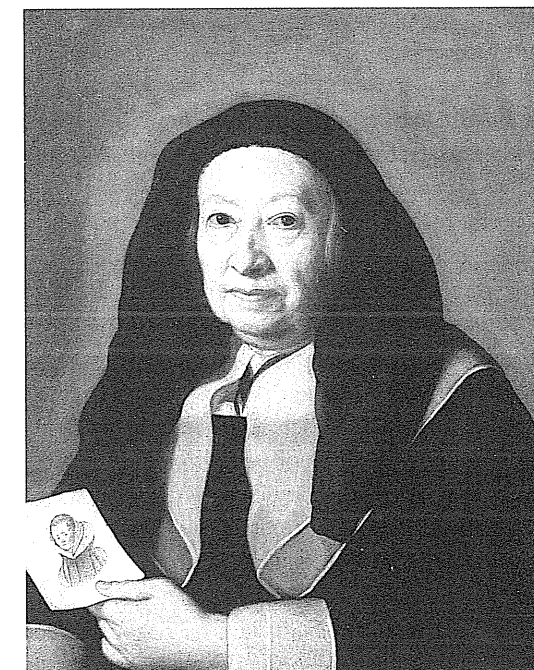


fig. 1 – Carlo Maratti (attr. a) (Camerano, AN, 1625 – Roma 1713), *Ritratto di Giovanna Garzoni*, olio su tela, Ascoli Piceno, Pinacoteca Civica.

¹ L. Pascoli, *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti moderni*, Roma 1730; II, 1736, pp. 451-452.

² B. Orsini, *Descrizione delle Pitture, Sculture, Architetture ed altre cose della insigne città di Ascoli nella Marca*, Perugia 1790, p. 229.

³ G. Cantalamessa Carboni, *Memorie intorno i Letterati e gli Artisti della città di Ascoli*, Ascoli 1830, pp. 202-204; A. Ricci, *Memorie Storiche delle Arti e degli Artisti della Marca d'Ancona*, Macerata 1834, p. 221.

bielli, direttore della Pinacoteca Civica di Ascoli, interrompe il silenzio sulla pittrice ascolana⁴.

L'interesse per la Garzoni si risveglia nel 1964 con la mostra napoletana dedicata alla natura morta in Italia, dove Mina Gregori, che ha curato le schede e le note biografiche, propone finalmente in mostra alcune opere della Garzoni chiuse da anni nei depositi di Palazzo Pitti⁵. Da questo momento in poi, gli studi sull'artista sono stati numerosi: da quelli di Angela Cipriani, che ha pubblicato le miniature e i disegni dell'album lasciato dalla pittrice all'Accademia di San Luca⁶, alla famosa mostra americana del 1976 sulle donne artiste, curata dalla Sutherland Harris⁷. Più tardi Barbara Belotti ha pubblicato nel 1983 un saggio sulla rivista «Piceno», e poi, nel 1986, in occasione della mostra sul Seicento fiorentino, Silvia Meloni ha ricostruito la vicenda artistica della miniatrice⁸. Un altro importante contributo è quello di Elena Fumagalli e Mina Gregori del 1989⁹, ma il culmine degli studi sull'artista è la monografia di Gerardo Casale che ci presenta la figura di Giovanna Garzoni vista nella globalità della sua esperienza artistica, con una accurata appendice documentaria¹⁰. Casale è stato anche il curatore della indimenticabile mostra a San Severino Marche del 1996, la prima interamente dedicata alla Garzoni¹¹.

Di recente Elena Fumagalli ha riscoperto nell'Archivio di Stato di Firenze un documento che conferma il soggiorno a Parigi della Garzoni intorno al 1640. Viene così definitivamente suffragata l'ipotesi di un viaggio all'estero della "mi-

4 R. Gabrielli, *Artiste ascolane: Giovanna Garzoni, miniatrice*, in «Vita Picena», XXXV, 14 (1934).

5 M. Gregori, schede in *La natura morta italiana*, catalogo della mostra, Milano 1964.

6 A. Cipriani, *Giovanna Garzoni, miniatrice*, in «Ricerche di Storia dell'arte», I, 1-2 (1976), pp.15-38.

7 A. Sutherland Harris e L. Nochlin, a cura di, *Women Artists: 1550-1950*, catalogo della mostra, New York 1976 (ed. italiana Milano 1979).

8 B. Belotti, *Giovanna Garzoni*, in «Piceno», VI, 2 - VII, 1 (1983), pp. 79-87; S. Meloni Trkulja, *Giovanna Garzoni*, in *Il Seicento Fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, catalogo della mostra, Firenze 1986, pp. 97-99.

9 E. Fumagalli, schede in *La natura morta in Italia*, Milano 1989; M. Gregori, *La natura morta in Toscana*, in *La natura morta in Italia*, Milano 1989, pp. 513-523.

10 G. Casale, *Giovanna Garzoni "Insigne miniatrice" 1600-1670*, Milano - Roma 1991.

11 G. Casale, a cura di, *Gli incanti dell'iride. Giovanna Garzoni pittrice nel Seicento*, catalogo della mostra, San Severino Marche 1996.

niatora" ascolana che si pensava avesse lavorato tra il 1638 e il 1641 anche fuori Italia¹².

Il ritratto di Giovanna Garzoni è conservato nella Sala del Pastorello della Pinacoteca Civica di Ascoli: la piccola sala raccoglie gli acquisti fatti dal Comune sul mercato antiquario romano nei primi decenni del Novecento. Questo gruppo di opere, oggi esposte in sala dopo il riallestimento del 1989, andava a incrementare la già cospicua raccolta del museo ascolano. La stanza, che mantiene il nome tradizionale dal marmo dell'artista napoletano Raffaele Belliazzi (1879), conserva opere di artisti che, nati nelle Marche, dalla regione si allontanano alla ricerca di centri culturalmente più vitali.

Prendendo in esame alcuni dipinti della Sala del Pastorello si può in parte ricostruire la situazione artistica a Roma nella seconda metà del Seicento e nello stesso tempo ripercorrere la vicenda attributiva del ritratto di Giovanna Garzoni: ai loro autori, infatti, è stato attribuito nel tempo il dipinto. Questi artisti, così come la Garzoni, hanno svolto la loro attività fuori dalle Marche, attratti dalle occasioni e dalle committenze che la regione, anche allora priva di un vero e proprio centro culturale trainante, non poteva certo offrire. Le Marche si configurano anche nel Seicento come terra di confine e di pluralismo culturale, elementi che da sempre ne hanno caratterizzato l'identità. Nel 1631, con la morte di Francesco Maria II della Rovere e l'insediamento del cardinale Antonio Barberini, fratello del pontefice Urbano VIII, come Legato Pontificio, anche l'ultimo baluardo di indipendenza politica, il Ducato di Urbino, viene devoluto allo Stato della Chiesa e la regione assiste alla sua unificazione amministrativa. Manca nel territorio un centro vivo e unificante culturalmente. Le varie Legazioni Pontificie che amministrano le Marche dipendono direttamente da Roma e le diverse aree regionali non hanno ragioni di scambi né culturali né commerciali, che del resto non sono mai stati favoriti proprio dalle caratteristiche orografiche del territorio, percorso da piccole valli autonome che dagli Appennini degradano verso l'Adriatico.

Artisticamente le Marche nel Seicento hanno un panorama molto vivace e articolato: da un lato una grande ricettività per quel che riguarda le tendenze ar-

12 S. Meloni Trkulja e E. Fumagalli, a cura di, *Giovanna Garzoni. Nature morte*, Parigi 2000, p. 11.

tistiche e gli indirizzi trainanti che provengono da fuori regione, basti pensare, ad esempio, all'attività marchigiana del pisano Orazio Gentileschi (attivo a Fabriano e ad Ancona), o al "caravaggismo" di Giovan Francesco Guerrieri da Fossombrone, che introduce in regione una versione pacata del naturalismo di Caravaggio¹³. Pensiamo anche alla straordinaria affermazione del classicismo bolognese di Guido Reni, di cui si conserva nella Pinacoteca di Ascoli una splendida *Annunciazione*; anche Giovanni Lanfranco lascia a Fermo la *Pentecoste*, oggi in Pinacoteca, eseguita per la chiesa dei Filippini, l'ordine religioso che insieme a quello dei Gesuiti dà l'impulso alle maggiori imprese artistiche del Seicento marchigiano.

La pittura magniloquente del barocco romano è rappresentata in Ascoli nella chiesa di San Venanzo dalle due tele commissionate dai Gesuiti a due protagonisti della scena romana: la *Morte di San Francesco Saverio* al Baciccio nel 1682 e, più tardi, intorno al 1697, la pala dell'altare maggiore col *Martirio di San Venanzo* ad Andrea Pozzo. Si assiste però in questo secolo anche all'esodo degli artisti marchigiani dai propri luoghi di origine: da Carlo Maratti che si afferma a Roma divenendo il principe dell'Accademia romana, alla singolare vicenda del Sassoferrato; da Giovanna Garzoni fino a Giuseppe e poi Pier Leone Ghezzi, protagonisti della vita culturale romana. Tutti questi artisti scelgono di vivere e lavorare lontano dalle Marche anche se manterranno sempre vivi nel tempo saldi legami con la propria terra di origine.

Meta preferita degli artisti marchigiani è Roma "capitale del mondo", polo d'attrazione politica e religiosa, centro culturalmente trainante dove gli artisti marchigiani, come del resto quelli di tutta Europa, andavano a studiare le vestigia dell'antichità e a cercare commissioni. Roma, dove potere, denaro, occasioni mondane e di lavoro erano certamente maggiori di quelle che potevano offrire le Marche.

La piccola sala della Pinacoteca ascolana ci restituisce uno spaccato della cultura seicentesca marchigiana che possiamo definire "di emigrazione" e ci permette di gettare uno sguardo su quel coacervo di tendenze che fu Roma

¹³ Per restare in ambito caravaggesco, è ormai noto che nella chiesa ascolana di San Filippo (abbattuta nel 1902 per la costruzione del Palazzo del Governo provinciale) si conservava, prima della spoliatura napoleonica del 1811, un dipinto di Caravaggio raffigurante Sant'Isidoro Agricola.

nella seconda metà del Seicento e nel secolo successivo. Di grande interesse è il gruppo di opere marattesche sulle quali ci soffermiamo anche per sottolineare il ruolo di protagonista che Carlo Maratti ha avuto per tutta l'evoluzione della pittura a Roma e fuori Roma nella seconda metà del secolo: pensiamo solo all'influenza della monumentalità classica delle sue figure sull'arte di Giuseppe Ghezzi e all'importanza che il suo stile ha avuto nella formazione degli artisti marchigiani che, educatisi alla sua scuola, diffusero poi i suoi modi nelle Marche. In Ascoli alla maniera di Maratti aderisce Ludovico Trasi, condiscipolo dell'artista di Camerano alla scuola di Andrea Sacchi. Trasi replica la marattesca *Adorazione dei Pastori* in San Giuseppe dei Falegnami, bel dipinto oggi al Museo Diocesano di Ascoli.

Carlo Maratti o Maratta, nato nel piccolo paese di Camerano nel 1625 e morto a Roma nel 1713, è stato tra gli artisti più richiesti nella capitale nella seconda metà del Seicento. Quella che oggi è la Sala del Pastorello era il "salotto" intitolato a Carlo Maratti nel primo grande riallestimento del museo del 1919 ad opera dell'allora Soprintendente per le Gallerie delle Marche, Luigi Serra. Con la vasta campagna di acquisizioni di opere giunte in Pinacoteca anche per l'interessamento del pittore e storico dell'arte Giulio Cantalamessa, furono concessi in deposito, dalla Galleria Nazionale di Arte antica di Roma, diversi dipinti tra i quali varie lunette con *Amorini*, attribuite a Carlo Maratti.

Del nutrito gruppo di opere marattesche un tempo in Pinacoteca, oggi resta una *Santa Francesca Romana e l'angelo* firmata e datata 1564 sul retro della tela. L'opera fu acquistata dal Comune di Ascoli nel 1916 su segnalazione di Riccardo Gabrielli, futuro direttore della Galleria. Il dipinto è di grande qualità e si colloca nella fase precoce della produzione dell'artista marchigiano. L'impianto compositivo è semplice e rigoroso, la figura della santa, raccolta nell'ampio pannello del manto bianco in contrasto col blu notte intenso della veste, è costruita con grande equilibrio formale. Appare evidente nella *Santa Francesca Romana*, sia per l'impostazione, dal ritmo misurato e classicista, sia nella calda intonazione dorata, l'adesione di Maratti ai modi del suo maestro Andrea Sacchi, l'esponente più rappresentativo del filone classicista del barocco. Intorno agli anni '30 del Seicento, Sacchi andava affermando un ritorno al rigore formale, alla composizione misurata con poche figure, in contrapposizione con le tendenze più edonistiche, con le esuberanze scenografiche, la sensualità, le esagerazioni compositive del barocco di Pietro da Cortona, di Baciccio, di Andrea Pozzo. Presso la scuola di Sacchi, Maratta si reca ancora fan-

ciullo, all'età di undici anni, e vi rimane fino alla morte del maestro nel 1661. Del precoce alunnato da Sacchi ci racconta Giovan Pietro Bellori, molto amico di Maratti, il più grande storiografo dell'arte del Seicento, testimone dell'evoluzione artistica della pittura barocca romana. Il testo contiene la celebre biografia di Maratti che conclude *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni* del 1672, scritta quando Maratti era ancora in vita ma pubblicata dai manoscritti di Bellori solo nel 1732.

Nel famoso discorso «L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto», introduzione alle *Vite*, letto nell'Accademia romana di San Luca nel 1664 quando Maratti era Principe dell'Accademia, Bellori esprime il concetto secondo il quale «l'idea [dell'artista] costituisce il perfetto della bellezza naturale, ed unisce il vero al verosimile delle cose sottoposte all'occhio, sempre aspirando all'ottimo ed al meraviglioso, onde non solo emula, ma superiore fassi alla natura, palesandoci l'opere sue eleganti e compite»¹⁴. In sostanza nel suo discorso Bellori sostiene i canoni estetici accademici secondo i quali in pittura si deve cercare una terza via che si ponga a metà tra le bizzarrie della "fantastica idea" dei manieristi e il naturalismo di Caravaggio e dei bamboccianti, i quali non scelgono, ma copiano dalla natura anche gli aspetti più sgradevoli. Compito dell'artista, per Bellori, è quello di aspirare alla bellezza, guardando la natura, ma superandola nella resa di un bello ideale. Maratti incarna per Bellori l'ideale accademico del pittore che esprime attraverso la creatività dell'arte un ideale estetico che supera la natura, così come aveva fatto il divino Raffaello, le cui opere Maratti aveva studiato.

In realtà Maratti non fu un fautore *tout court* dello stile classicista di Sacchi, ma raccolse diverse tendenze presenti nella Roma del periodo e affermò un gusto pittorico "di mezzo", in equilibrio tra lo stile più rigorosamente classicista e quello più esuberante del tardo barocco romano, innestando su un filone classicheggiante equilibrato e misurato, di derivazione sacchiana, suggestioni da Lanfranco e da Pietro da Cortona, il che lo portò a diventare uno tra gli artisti più apprezzati del suo tempo. Per la *Santa Francesca Romana* ascolana va sottolineato che la tela viene dipinta da Carlo Maratti in un momento di grossa devo-

14 G.P. Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, Roma 1672; II ed., Roma 1728; III ed., con la *Vita di Carlo Maratti*, Roma 1731. Si è usata l'edizione a cura di E. Borea, Torino 1976, pp. 14-15.

zione per la santa romana, esempio di virtù e carità cristiana¹⁵.

Maratti fu anche un grande ritrattista: nella Sala del Pastorello è esposto il *Ritratto di Clemente IX*, acquistato sul mercato antiquario romano nel 1917, replica probabilmente di bottega dell'originale capolavoro autografo nella Pinacoteca Vaticana. Del ritratto originale di Maratta, Bellori parla diffusamente e a proposito della bravura del Maratti ritrattista scrive: «Essendo Carlo ne' ritratti come in ogni altro studio della pittura ugualmente considerato ed eccellente, prima d'ogni altra cosa ha in costume ed è sua massima l'osservar col volto la disposizione naturale del corpo e l'atto proprio, in cui ciascuno è solito volgersi, e pronto e vivace o riposato e grave in modo che non si senta sforzo o molestia nel collocarsi le membra»¹⁶.

Un percorso solitario e singolare è invece quello di Giovanni Battista Salvi, detto Sassoferrato, dal suo paese di origine in provincia di Ancona, al quale è attribuita una tela presente in sala, la *Vergine orante*, opera forse di bottega, simile a quella certamente autografa conservata a Bergamo, nell'Accademia di Carrara. Un percorso artistico personale è quello di Salvi, anche questo svolto nella Roma barocca: qui l'artista si trasferisce intorno al 1640 e dipinge la sua opera più famosa, la *Madonna del Rosario* per Santa Sabina, una tela assolutamente ritardataria in cui, in pieno periodo berniniano, ripropone il modello rinascimentale della sacra conversazione. Zampetti definisce la pittura arcaicizzante di Salvi "fuori tempo"¹⁷, un'arte che sembra ignorare completamente la rivoluzione naturalistica di Caravaggio, l'enfasi compositiva di Gaulli e di Andrea Pozzo, il classicismo del francese Nicolas Poussin.

Salvi sembra guardare con interesse solo i bolognesi, in particolare Domenichino, che si ipotizza possa essere stato importante per la sua formazione. Pittura di piccole dimensioni quella di Salvi, un preraffaelita *ante litteram*, che pro-

15 Francesca, nata nel 1384, aveva fondato nel 1433 il monastero delle Monache Oblate Benedettine (presso Santa Maria Nuova al Foro, trasferitosi poi in una casa a Tor de' Specchi) dove si ritirò dopo essere rimasta vedova. Lo stesso Maratti dipingerà l'anno successivo, nel 1655, la tela nella chiesa ascolana di Sant'Angelo Magno con La Vergine appare a Santa Francesca Romana. Anche Giuseppe Ghezzi nella tela per la chiesa di Santa Sperandia di Cingoli dipinge una Santa Francesca Romana che nella sua solenne monumentalità sembra proprio avere come presupposti questi precedenti maratteschi.

16 G. P. Bellori, *op. cit.*, p. 592.

17 P. Zampetti, *Pittura nelle Marche*, Firenze 1990, vol. III, pp. 407-422.

pone un ritorno alla semplicità e alla discrezione con una pittura intima e lontana dai fasti scenografici del gusto barocco imperante. Di grande suggestione sono le sue *Madonne*, dove colpisce la perfezione della stesura cromatica con i colori puri, i bianchi, i rossi, i blu in contrasto, stesi come smalti preziosi.

Per concludere questo sguardo su alcuni dei pittori marchigiani emigrati a Roma, ricordiamo che in sala è stato esposto, fino alla mostra di Comunanza del 2003, il *Ragazzo che beve da un fiasco* di Antonio Amorosi, tra le ultime acquisizioni in ordine di tempo del museo, opera depositata dalla Cassa di Risparmio di Ascoli dopo l'acquisto sul mercato antiquario romano nel 1999. Il piccolo olio di Amorosi, per la sua freschezza di esecuzione, per la perizia con la quale è eseguita la natura morta a fianco del fanciullo, si può indicare tra le cose più belle della maturità di Amorosi, anche lui protagonista della scena romana con la sua pittura antiaccademica che si rivolge alle scene di vita quotidiana e che abbiamo riscoperto nella bella mostra a lui dedicata in Palazzo Pascali nel 2003¹⁸. Anche il genio bonariamente ironico di Pier Leone Ghezzi, pittore "alla moda" perfettamente inserito nel cosmopolita e stimolante mondo culturale romano, è presente in sala con le due argute caricature *Il Nobile* e *Il Servitore*.

Torniamo al ritratto di Giovanna Garzoni, la cui vicenda attributiva vede di volta in volta chiamati in causa gli artisti ai quali si è fatto cenno. Nel ritratto, sicuramente tra i più belli della Pinacoteca, la celebre "miniatura" è raffigurata già molto avanti con gli anni, col volto segnato dal tempo e un severo abito nero rischiarato appena dall'ampio colletto e dai polsini di velo bianco. La donna regge nella mano sinistra una miniatura dove è ritratta una dama. Un'artista, Giovanna, di grande raffinatezza, frequentatrice delle maggiori corti italiane, esponente di quel filone pittorico che possiamo definire "laico", quello dei ritratti, delle nature morte, delle miniature che costituiscono temi a sé, almeno rispetto ai soggetti della pittura religiosa predominante. Il ritratto della vecchia signora

18 O. Virgili, scheda in A. Lo Bianco e S. Papetti, a cura di, *Antonio Amorosi. Vita quotidiana nel '700*, catalogo della mostra, Venezia 2003, p. 70. A tutt'oggi è esposto in sala un delizioso dipinto delle stesse dimensioni, con una ragazzetta che tiene in mano un piccolo criceto. Nel dipinto, restaurato come già il *Ragazzo che beve da un fiasco*, dai restauratori ascolani Angelo Pavoni e Rosella Marini, si vede bene anche la testolina di un cucciolo di "Breton" o di "Setter".

è l'unica testimonianza che ci resta di questa figlia della terra marchigiana. In quella che è considerata la sua città natale, non resta infatti alcuna opera della pittrice la quale trascorse quasi tutta la vita lontana da Ascoli, ma che mantenne sempre un legame fortissimo con le sue origini, firmandosi in più di una occasione "pittrice ascolana". In Pinacoteca, oltre al ritratto di Giovanna, restano a testimonianza della sua cultura artistica sette tempere su pergamena e tre acquerelli su carta raffiguranti uccelli, opere che un tempo le erano attribuite ma che in realtà sono di un suo tardo seguace, Pier Sante Cicala, nato in Ascoli nel 1664 e qui morto nel 1727.

Ricordiamo per sommi capi la vicenda biografica e artistica di Giovanna Garzoni. Lo storico Giacinto Cantalamessa Carboni, nel suo *Memorie intorno i Letterati e gli Artisti della città di Ascoli* del 1830, afferma di aver visto in casa del signor Giacomo Gallo un dipinto a olio di Giovanna, una *Sacra Famiglia* dove si leggeva «IOANA. DE. GARZONIBUS. FA. ANO SVAE AETATIS. XVI. 1616»¹⁹.

Grazie a questa iscrizione è stato fissato come anno di nascita di Giovanna il 1600.

Il dipinto, ritrovato in anni recenti in una collezione privata, è stato esposto nella mostra *Gli incanti dell'Iride* dedicata alla Garzoni e promossa dalla Fondazione Salimbeni di Sanseverino Marche nel 1996, a cura di Gerardo Casale. Sul luogo di nascita, Ascoli, non dovrebbero esserci dubbi, visto che l'artista si definisce ascolana in più di un'occasione e precisamente nell'autoritratto che fa da frontespizio all'*Erbario* conservato nel museo Dumbarton Oakes di Washington e nel testamento del 1666 che si conserva nell'archivio dell'Accademia di San Luca. La sua famiglia era di origine veneziana, il nonno materno esercitava il mestiere di orafo e il fratello della madre, Pietro Gaia, era pittore. Non si hanno notizie sulla prima formazione di Giovanna, ma possiamo supporre che abbia appreso i primi rudimenti di pittura presso lo zio che era un artista modesto, profondamente influenzato dalla cultura veneta, in particolare da Palma il Giovane. La pittrice lascia presto la città natale per trasferirsi a Venezia, dove resta fino al 1630. Nella città lagunare Giovanna si avvicina alla pittura di Palma il Giovane, come vediamo nel *Sant'Andrea*, oggi a Venezia nelle Gallerie dell'Accademia, firmato in basso a sinistra. La tela faceva parte di un

19 G. Cantalamessa Carboni, *op. cit.*, p. 202.

ciclo di dodici dipinti per la chiesa veneziana dell'Ospedale degli Incurabili. Al ciclo avevano partecipato diversi artisti tra cui Domenico Tintoretto e lo stesso Palma; fu forse quest'ultimo a raccomandare la giovane pittrice, probabilmente sua allieva, che nella sua opera copia un dipinto di Palma del 1617, conservato a Storo (Trento) nella parrocchiale di San Floriano. Il *Sant'Andrea* è una delle rare opere di soggetto religioso e di grandi dimensioni di Giovanna, che poi si dedicherà esclusivamente a opere di piccolo formato. La Garzoni era a Venezia col fratello Mattio, il che le dava una certa rispettabilità, essendo a quel tempo sconveniente e scandaloso per una donna viaggiare e lavorare senza la protezione di un familiare.

Si è scoperto di recente che l'artista è stata per un breve periodo sposata, dal 1622 al 1623, con il ritrattista veneziano Tiberio Tinelli²⁰. Il matrimonio, forse voluto dai parenti veneziani, venne sciolto con un processo perché la giovane pittrice aveva fatto in precedenza voto di castità. Lo scalpore e lo scandalo del divorzio e i dissidi con i parenti potrebbero spiegare l'allontanamento di Giovanna da Venezia, città che lasciò definitivamente nel 1630 con un attestato di buona condotta per lei e per il fratello rilasciatole dal parroco di San Salvatore. Forse questi contrasti con l'ambiente familiare a Venezia, nati in seguito al divorzio, spinsero Giovanna a spostarsi a Napoli, sempre insieme al fratello Mattio, al servizio del viceré spagnolo, il Duca di Alcalà. Durante il viaggio la pittrice si ferma a Roma dove probabilmente conosce il mecenate Cassiano Dal Pozzo e per suo tramite entra in contatto con la famiglia del papa regnante Urbano VIII Barberini, e con l'Accademia dei Lincei, la prima Accademia Scientifica in Italia.

Non sono note opere del periodo napoletano, che dura poco più di un anno, ma sappiamo dalle lettere che lei invia a Cassiano Dal Pozzo che vi eseguì alcuni ritratti. Richiamato il Duca di Alcalà in Spagna, la Garzoni si trova senza lavoro e si rivolge a Cassiano Dal Pozzo, che forse la raccomanda a Cristina di Francia, moglie di Vittorio Amedeo I di Savoia. Lasciata Napoli, la Garzoni torna a Roma per partire poi alla volta di Torino nel 1632, su richiesta della duchessa di Savoia, Cristina di Francia. La miniatrice ascolana si ferma presso la

²⁰ F. Bottaccin, *Appunti per il soggiorno veneziano di Giovanna Garzoni: documenti inediti*, in «Arte Veneta», 52 (1998), pp. 141-147.

corte sabauda per almeno cinque anni, sempre accompagnata dal fratello, e produce una serie di ritratti e pergamene con fiori, frutta e animali.

L'incontro dell'artista ascolana con l'ambiente sabauda, dove venivano collezionate nature morte di pittori d'oltralpe e lombardi, come quelle di Isaak So-reau²¹ o quelle della pittrice di formazione milanese Fede Galizia, è fondamentale. Questi precedenti sono stati importanti per la Garzoni, che ripropone il tema della fruttiera isolata di derivazione lombarda e il gusto tipicamente fiammingo dell'indagine minuziosa dei particolari. Di recente Elena Fumagalli ha scoperto, nell'Archivio di Stato di Firenze, una lettera dell'ambasciatore mediceo in Francia, Ferdinando de' Bardi. L'ambasciatore scrive da Parigi nel 1642 alla Segreteria Granducale di Firenze per raccomandare la "eccellente miniatrice" per un suo impiego alla corte medicea e la lettera conferma il soggiorno dell'artista in Francia dal 1640 al 1642²². Negli anni successivi alla partenza da Torino si colloca per Casale l'esecuzione dei celebri ritratti conservati agli Uffizi: *Ritratto di Vittorio Amedeo*, duca di Savoia e quello di *Caterina d'Austria*, duchessa di Savoia, la madre. Le due tempere sono tra i ritratti più belli di tutta la produzione della Garzoni, raffinatissimi nella resa dei particolari ottenuti con la tecnica dell'accostare piccolissimi puntini di colore attraverso i quali l'artista riesce a ottenere effetti pittorici e luminosi altissimi. Le pergamene sono vibranti di luce, i merletti, i capelli, il diadema sono realizzati con un virtuosismo e una perizia eccezionali. Per Casale i ritratti sono una conferma della conoscenza che la Garzoni aveva dell'arte della ritrattistica inglese di primo Seicento, anche se non è documentato un suo viaggio oltre Manica²³.

Nel 1642 Giovanna Garzoni è di nuovo documentata a Roma e da questo momento in poi la sua attività si svolgerà tra questa città e Firenze. A Roma, Giovanna ritrova il suo antico protettore Cassiano dal Pozzo, legato alla potente famiglia dei Barberini, collezionista e mecenate, uomo di grande cultura dagli interessi che spaziavano anche nel campo scientifico e naturalistico. In questi anni cambia nella Garzoni il modo di osservare i soggetti naturalistici che

²¹ Un dipinto di Isaak Soreau, *Natura morta con cestino di frutta e fiori*, si trova ancora oggi nella Galleria Sabauda di Torino.

²² E. Fumagalli, *Giovanna Garzoni a Parigi*, in S. Meloni Trkulja e E. Fumagalli, a cura di, *op. cit.*, pp. 11-13.

²³ G. Casale, *op. cit.*, 1991, p. 9.

vengono indagati in maniera molto particolareggiata. Nel 1646 inizia il rapporto tra la Garzoni e i Medici per i quali esegue copie da dipinti famosi, nature morte e ritratti.

Quando negli anni '40 inizia la collaborazione con i Medici, Giovanna è un'artista già affermata. Il rapporto con i vari componenti della famiglia Medici continuerà per la Garzoni fino alla fine della sua attività artistica. La pittrice riceverà commissioni dal granduca Ferdinando II e dalla moglie Vittoria della Rovere, da Leopoldo e da Giovan Carlo dei Medici, fratelli del granduca. Tra le prime opere eseguite a Firenze ci sono alcune pergamene che raffigurano singole essenze vegetali come la *Pianta di giacinto con quattro ciliegie, una lucertola e un carciofo*, oggi agli Uffizi. La tempera su pergamena ricorda molto da vicino le illustrazioni naturalistiche del veronese Jacopo Ligozzi che già dal 1577 era al servizio dei Medici e che importa a Firenze l'attenzione per il particolare e per ogni aspetto della natura che gli derivava dalla tradizione nordica. Ma mentre per Ligozzi, che possiamo definire un illustratore botanico, l'interesse è quello della documentazione scientifica, per la Garzoni, accanto all'interesse naturalistico, l'attenzione si concentra sull'aspetto estetico e decorativo del soggetto rappresentato. Le sue nature morte sono un esercizio di stile, belle miniature dai raffinati equilibri cromatici. Per i Medici la pittrice ascolana copia opere degli Uffizi, tra cui la *Madonna della seggiola* di Raffaello che le viene addirittura mandata a casa nel 1649. Ma l'attività di copista non la appassiona e la sua produzione continua con un numero cospicuo di pergamene con soggetti di fiori, frutti e animali. Degli animali miniati da Giovanna ci è pervenuta solo la raffinatissima *Canina* (fig. 2), oggi a Firenze nella Galleria Palatina, eseguita verso il 1648 per la granduchessa di origine marchigiana Vittoria della Rovere, moglie di Ferdinando II, tra le grandi committenti di Giovanna²⁴.

La miniatura è curata nei minimi particolari, coloristicamente raffinata nel contrasto tra il fondo scuro e il rosso della tovaglia su cui è accucciata la ca-

24 Nel 2004 la Regione Marche ha dedicato una importante mostra ai duchi di Urbino, con le opere che facevano parte dell'immenso patrimonio artistico dei Della Rovere. Con la morte dell'ultimo duca, Francesco Maria II, il ducato di Urbino e la contea dei Montefeltro passarono allo Stato della Chiesa e il patrimonio di opere d'arte venne ereditato dalla nipote di Francesco Maria II, Vittoria Della Rovere, sposa bambina a Ferdinando II di Toscana, che li portò con sé a Firenze.

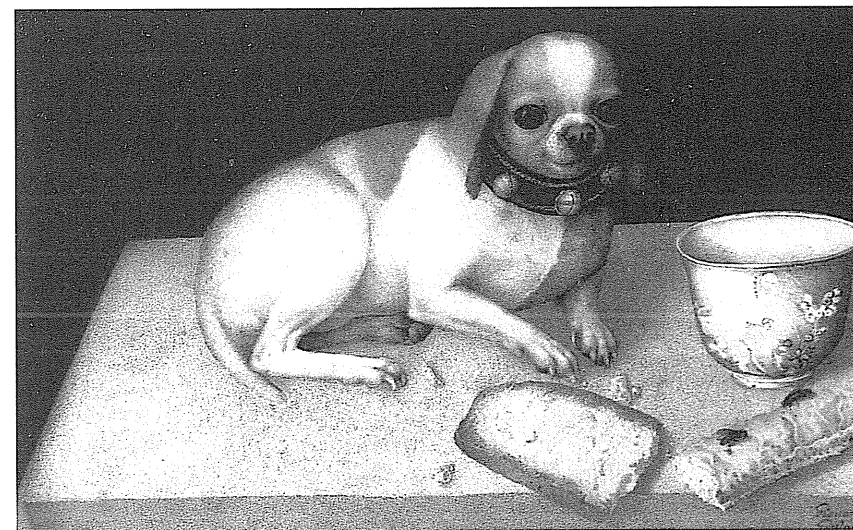


fig. 2 – Giovanna Garzoni, *Canina*, tempera su pergamena, Firenze, Galleria Palatina.

gnetta di razza carlina, descritta con la solita tecnica del *pointillisme* che illumina e rende vivi i colori: «una festa per gli occhi», come ha definito felicemente Silvia Meloni la pittura di Giovanna degli anni '40²⁵; tra i numerosi dipinti eseguiti per i Medici ricordiamo *La Caraffina*, di grande equilibrio cromatico, e il *Buffone di vetro con diversi fiori e una pesca*, databile al 1647, che apparteneva al cardinale Leopoldo de' Medici, entrambi nel Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi.

In quest'ultima miniatura, al di là dell'osservazione naturalistica, i fiori sono scelti per creare un'architettura che è quasi monumentale, di grande effetto, godibile esclusivamente per la sua bellezza. Dal 1651 l'artista, ormai ricca e famosa ma malferma in salute, risiede stabilmente a Roma anche se continua ad avere rapporti strettissimi con i Medici: per Ferdinando II tra l'inizio degli anni '50 fino al 1662, quindi tra l'ultimo soggiorno fiorentino e il trasferimento a Ro-

25 S. Meloni, *Giovanna Garzoni, miniatora medicea*, in «FMR», 7-8 (1983), pp. 77-96.



fig. 3 – Giovanna Garzoni, *Tazza cinese con fichi, ciliegie e cardellino*, tempera su pergamena, Firenze, Galleria Palatina.

ma, esegue una serie di venti pergamene di piatti con frutta. Le pergamene, che costituiscono il gruppo più cospicuo e importante della produzione di Giovanna, sono oggi tutte nella Galleria Palatina di Firenze, ma erano state originariamente collocate nella stanza dell'Aurora della Villa di Poggio Imperiale, presso Caiano; come è ricordato negli Inventari Medicei, vi rimasero fino al 1865 quando entrarono a far parte delle Gallerie fiorentine. Le pergamene dovevano illustrare i vari prodotti della terra e sono sostanzialmente omogenee nella realizzazione: la natura morta è incentrata sulla presenza del contenitore e tutta la composizione è subordinata all'unitarietà generale dell'impianto. Tutte le tempere, di altissima qualità pittorica, sono identiche dal punto di vista compositivo. Ricordiamo solo la *Tazza cinese con fichi, ciliegie e cardellino*, dove la ciotola ricolma di fichi è collocata sul consueto piano roccioso, osservato in maniera analitica fin nei particolari resi con tecnica sapiente, col puntinato che rende morbidi e rarefatti i volumi (fig. 3).

Databile al soggiorno fiorentino è l'*Erbario* figurato, conservato presso la Garden Library del Museo Dumbarton Oaks a Washington, dove la Garzoni mostra più che in altre opere i suoi interessi naturalistici e si avvicina alla vera illustrazione scientifica, quella più fedele al dato reale, senza però abbandonare mai i suoi fini estetici. Tra le essenze arboree si ricorda la celebre *Mandragora*, l'erba che nel Seicento era considerata magica, indagata col consueto virtuosismo. Particolarmente interessante è l'*Autoritratto* (fig. 4) che fa da frontespizio all'*Erbario*, uno dei pochi disegni di Giovanna, dove vediamo l'artista entro una cornice ovale che poggia su un basamento architettonico, con ai lati e in basso puttini che reggono festoni. L'artista dimostra qui circa cinquant'anni e ha la stessa posa e lo stesso abbigliamento del ritratto ascolano.

A Roma Giovanna, ormai avanti con gli anni e con poca salute, ma con una solida posizione economica, risiede stabilmente dal 1651 fino alla morte, nel 1670. Purtroppo sono proprio gli anni romani quelli di cui non sappiamo quasi nulla: a parte i rapporti con la committenza medicea, molto probabilmente l'artista, ormai celebre, stabilì altri legami nella città papale. A Roma Giovanna abitò fino al 1666 «nella cantonata per andare a San Lorenzo Panisperna» e poi, fino



fig. 4 – Giovanna Garzoni, *Autoritratto*, penna, matita, sanguigna su carta, Washington, Dumbarton Oaks.

alla morte, in una casa «posta nella Piazza di Tor de Conti»²⁶. Negli anni romani la pittrice entra in contatto con l'ambiente artistico dell'Accademia di San Luca e vi si lega fortemente. L'Accademia romana di Belle Arti, ufficialmente fondata nel 1595, anno dell'approvazione degli Statuti, aveva sede dietro l'abside di San Luca, chiesa ricostruita nel 1634 su progetto di Pietro da Cortona, principe dell'Accademia. La vecchia sede, ricostruita e ampliata nel 1790, venne demolita nel 1932 per l'apertura di Via dell'Impero e l'Accademia venne trasferita nella sede attuale, dietro Fontana di Trevi. Non esistono documenti che confermino l'elezione ad accademica di Giovanna Garzoni, ma dal 1654 la miniatrice partecipa alle riunioni degli accademici e il suo nome compare in diversi documenti. Nei documenti dell'Accademia dal 1656 al 1670 è ricordata la visita alla pittrice malata degli accademici, che nell'occasione le portano in dono del «pane di zucchero», consuetudine sancita dallo Statuto dell'Accademia e riservata agli accademici gravemente malati. Nel suo testamento del 1666, Giovanna lascia tutti i suoi beni, denari, gioielli, oggetti personali e la sua collezione d'arte all'Accademia disponendo che «tutti li miei disegni de' valent' homini siano per l'Accademia di S. Luca» ed esprime la volontà di essere sepolta nella Chiesa romana di San Luca²⁷.

Presso l'Accademia di San Luca si conserva un libro di miniature e disegni che probabilmente risulta dall'unione in un unico volume, avvenuta dopo la morte della pittrice, di alcune sue miniature che compaiono indicate come carte sciolte nel testamento dell'artista. Ci troviamo di fronte a un repertorio di figure che la pittrice teneva con sé e che dovevano probabilmente essere utilizzate in composizioni più vaste. Non si conosce la data precisa della morte di Giovanna che si può fissare tra il 10 febbraio 1670, giorno in cui gli accademici la vanno a trovare per l'ultima volta, e il 15 febbraio, quando viene aperto il testamento e viene compilato l'inventario dei suoi beni.

Veniamo ora al dipinto che la ritrae in tarda età, quindi eseguito durante i suoi ultimi anni romani: il ritratto della Pinacoteca civica fu acquistato dal Comune di Ascoli nel 1902 su segnalazione dello scultore ascolano Nicola Canta-

²⁶ Si veda G. Casale, *op.cit.*, 1991, p. 11, nota 57.

²⁷ Per i documenti conservati presso l'Archivio dell'Accademia di San Luca, si veda G. Casale, *op. cit.*, Appendice documentaria, pp. 205-244.

lamessa Papotti. Nell'Archivio di Stato di Ascoli si conserva il carteggio della trattativa iniziata nel 1901, che si concluse nell'agosto del 1902 con l'acquisto del dipinto da parte dell'Amministrazione comunale. Cantalamessa Papotti non specifica purtroppo la provenienza del dipinto attribuendolo a Pier Leone Ghezzi, che confonde con il padre Giuseppe Ghezzi, autore del noto ritratto della Garzoni che si conserva nell'Accademia di San Luca. Nella lettera che lo scultore ascolano Nicola Cantalamessa Papotti invia al sindaco di Ascoli, Cesari, il 25 agosto 1901 si legge: «mi permetto in qualità di artista di pregare la S.V. di proporre al Municipio stesso l'acquisto di un dipinto di Pier Leone Ghezzi, valoroso pittore del 1700, rappresentante un ritratto dell'illustre Gorgonia (sic) pittrice ascolana. L'Accademia di San Luca in segno di gratitudine per essere stata istituita sua erede universale ordinò in doppio originale tale ritratto, uno dei quali esiste nella residenza dell'Accademia e l'altro è questo proposto»²⁸. Alla lettera di Cantalamessa Papotti, il Comune di Ascoli risponde che il dipinto «si farà visitare» al pittore ascolano Giulio Cantalamessa.

Nel carteggio relativo alla vicenda, dove non viene mai precisata la famiglia che possiede il dipinto, ci sono due lettere inedite di Giulio Cantalamessa: la prima è datata 19 gennaio 1902 ed è inviata al sindaco di Ascoli da Venezia, dove in quegli anni Cantalamessa dirigeva le Gallerie dell'Accademia. Cantalamessa, che non ha ancora visto il dipinto, precisa alcune notizie relative alla morte di Giovanna Garzoni, fissandone la data al 1670, e a proposito dell'attribuzione di Cantalamessa Papotti a Pier Leone Ghezzi, nato nel 1674, scrive: «Che il ritratto [...] sia di Giuseppe Ghezzi, padre di Pierleone? [...] in quest'ipotesi la cronologia non si opporrebbe ma il credito del ritratto ne scapiterebbe un poco, essendo stato Pierleone più sciolto, più facile, più fresco e spiritoso pittore, che non fosse stato suo padre. Ovvero può supporre che il ritratto sia opera di Pierleone, ma fatto molti anni dopo la morte della Garzoni»²⁹. La seconda lettera al sindaco è datata 22 febbraio 1902 ed è scritta da Roma, dove Cantalamessa si era recato per esaminare il dipinto. Scrive Cantalamessa: «Ill.Mo signor Sindaco, il ritratto di vecchia donna del quale l'illustre nostro concittadino, cav. Nicola Cantalamessa Papotti ha proposto e raccomandato l'acquisto al Municipi-

²⁸ Tutte le lettere del carteggio relativo all'acquisto del dipinto si conservano presso l'Archivio di Stato di Ascoli Piceno, Sezione Affari Speciali, busta n. 3.

²⁹ *Ibidem*.

pio di Ascoli, rappresenta indubbiamente la miniatrice Giovanna Garzoni ascolana [...]. Mi è caro poi affermare che si tratta di pittura pregevole. Forse è ozioso cercare se giustamente l'opera sia detta di Pierleone Ghezzi, ovvero se sia di Giuseppe, o di altro pittore. Certo è che è un ritratto molto ben dipinto, degno di qualsiasi buon secentista. E se l'Amministrazione comunale ascolana delibererà d'acquistarlo, l'atto sarà doppiamente lodevole perché avrà introdotto nel palazzo pubblico l'immagine di una donna che onorò la città e perché avrà aggiunto alla pinacoteca un quadro buono»³⁰.

La lunga vicenda attributiva del dipinto segna una tappa importante con il giudizio di Giulio Cantalamessa. Cantalamessa, nato in Ascoli nel 1846 e morto a Roma nel 1924, iniziò la sua carriera come pittore per dedicarsi successivamente alla critica d'arte, diventando uno fra i più grandi storici dell'arte del periodo a cavallo dei due secoli, fra i primi a rivalutare la pittura del Seicento. Dotato di acume eccezionale, Cantalamessa è stato un critico con la sensibilità del pittore, sempre attento nelle attribuzioni alla qualità dei dipinti. L'attenzione alla qualità e all'esecuzione dell'opera ci riporta direttamente alla questione dell'attribuzione del ritratto di Giovanna Garzoni. Cantalamessa dedica all'argomento un articolo, dopo che il dipinto era stato esposto con l'attribuzione a Maratti alla mostra sul ritratto in Italia tenutasi a Firenze nel 1911. Per Cantalamessa il ritratto è dipinto a Roma e dal vero, vivente la pittrice, perché vi si ravvisa «vivamente reso un carattere, messo in rilievo un tipo, espressa una vita evidentissima, sulla cui realtà non può cader dubbio, perché c'è quel principio intimo e per dir così quell'aroma vitale che nessun artista troverebbe fuor dalla presenza del modello». E aggiunge: «Con lieta meraviglia vidi subito che ero in presenza d'un dipinto di rara bellezza, e stimai umile l'attribuzione, che gli era data, a Giuseppe Ghezzi [...]. Dissi subito che al nome di Ghezzi si doveva sostituire quello di Carlo Maratti. Il ritratto era da catalogare tra i bellissimi del maestro marchigiano che a Roma campeggiò acclamato nella seconda metà del Seicento e il cui valore nell'arte del ritratto non ha ancora conseguito l'alta lode di cui è degno [...] a giudicare dall'età apparente della donna è ragionevole pensare che di pochissimo il ritratto precede la fine di lei, tanto che l'opera è da comprendere nel periodo felice in cui Maratti dipingeva l'ammiratissimo ritrat-

³⁰ *Ibidem*.

to di Clemente IX, che la cronologia non può separare dagli anni 1668 o 69»³¹.

A motivare la paternità di Ghezzi per il dipinto è sempre stata portata la stretta relazione, a nostro avviso solo formale, che esiste tra questo ritratto e l'altro ritratto di Giovanna nell'Accademia di San Luca, dipinto da Giuseppe Ghezzi tra il 1692 e il 1695, in cui la pittrice è raffigurata con posa e abbigliamento identici (fig. 5). È proprio il confronto con il ritratto eseguito da Ghezzi che ci fa rifiutare la sua paternità per il dipinto ascolano: il ritratto dell'Accademia di San Luca è infatti di qualità notevolmente inferiore a quello conservato nella Pinacoteca di Ascoli.

L'esecuzione del ritratto dell'Accademia di San Luca si colloca tra il 1690 e il 1695. Giuseppe Ghezzi, eletto accademico nel 1674 (dunque quattro anni dopo la morte di Giovanna Garzoni) e Segretario dell'Accademia di San Luca fino al 1718, viene incaricato di dipingere anche i ritratti di Girolamo Muziano (1695) e Gianlorenzo Bernini (1692) e deriva certamente il ritratto di Giovanna dal dipinto di Ascoli che ne costituisce il prototipo e da cui si differenzia anche per

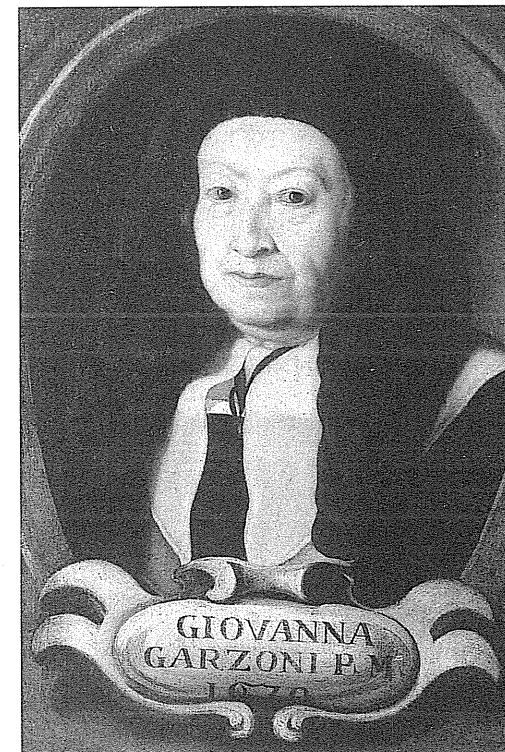


fig. 5 – Giuseppe Ghezzi (Comunanza, AP, 1634 – Roma 1721), *Ritratto di Giovanna Garzoni*, olio su tela, Roma, Accademia di San Luca.

³¹ G. Cantalamessa, *Ritratto della miniatrice Garzoni dipinto da Carlo Maratti*, in «Roma», I, 6 (1923), pp. 5-7.



fig. 6 – Giuseppe Ghezzi, *Ritratto di Giovanna Garzoni*, olio su tela (?), già a Roma, chiesa dei Santi Luca e Martina.

l'ovale con il cartiglio, comune a tutti i ritratti di San Luca³². Anche se costruito con una salda volumetria, esso non è che la versione corsiva del ritratto ascolano. In quest'ultimo il colore è fluido e la resa dell'incarnato è data anche dalla trasparenza delle velature. Denso e pastoso è invece il colore usato da Ghezzi per il ritratto di San Luca e la fisionomia della vecchia signora risulta appesantita in maniera un po' grossolana. Nel ritratto ascolano l'impasto cromatico assume una tonalità dorata che rende vivi i tratti anche nella descrizione di un volto molto invecchiato: quella carica espressiva che manca totalmente al ritratto di San Luca, dove la vecchia signora appare quasi imbolsita come sotto a uno strato denso e opaco di cerone. Un altro ritratto della Garzoni, eseguito da Giuseppe Ghezzi nel 1698 per essere collocato sulla

tomba dell'artista, nella chiesa romana dei santi Luca e Martina, è stato in seguito rubato (fig. 6). Le cattive riproduzioni in bianco e nero ci mostrano un ova-

³² Il dipinto dell'Accademia di San Luca è una tela ovale di cm 66 x 49,5, un tempo inchiodata su tavola come ricorda Giovanni Incisa della Rocchetta: «Staccata la tela dalla tavola, sulla quale era inchiodata apparvero il 22 maggio del 1973, tracce di scrittura indecifrabili». Entro l'ovale appare un cartiglio con la scritta «Giovanna Garzoni 1670», come del resto in quasi tutti gli altri ritratti di artisti che sono collocati nella prima sala dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca.

le entro il quale la pittrice è ritratta nell'identico abbigliamento austero del ritratto ascolano, solo che la figura è ruotata verso sinistra³³.

Casale accetta l'autografia di Giuseppe Ghezzi per il ritratto della Pinacoteca ascolana proprio per le analogie con quello perduto della tomba della pittrice, ma data il ritratto di Ascoli verso la fine degli anni Ottanta³⁴. Per Giannino Gagliardi il ritratto della Pinacoteca ascolana è da ascrivere al pittore fiammingo Jacob Ferdinand Voet, grande ritrattista vicino ai modi di Carlo Maratti, attivo a Roma dal 1663³⁵.

Dante Bernini, allora Soprintendente per i Beni Artistici e Storici delle Marche, nell'*Introduzione* al volume sulla Pinacoteca di Ascoli, riprende una notizia di Cantalamessa Carboni e propone per il ritratto ascolano il nome di Giovan Battista Salvi, detto il Sassoferrato, «un pittore marchigiano, la cui sensibilità materica», scrive Bernini, «espressa nel denso, lievitante impasto cromatico, si

³³ Scrive a questo proposito Karl Noehls in *La chiesa dei santi Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona* (Roma 1970, p. 115): «fu ornato dalla copia di un ritratto della pittrice di Carlo Maratta. Si tratta di una copia invertita del ritratto dipinto dal Maratta e conservato nella Pinacoteca Comunale di Ascoli Piceno, città natale della Garzoni. Maratta che proveniva dalla vicina Ancona, era amico della pittrice». Sull'amicizia che legava Giuseppe Ghezzi a Carlo Maratti ha scritto recentemente Giulia De Marchi: «Un altro artista fu determinante per la carriera di Giuseppe Ghezzi, il marchigiano Carlo Maratta, caposcuola della pittura romana e principe dell'Accademia di San Luca dal 1699 fino alla morte, nel 1713. I due erano legati da una vera amicizia e si frequentavano assiduamente. Il Maratta fu il padrino di cresima di Pier Leone» (G. De Marchi, *Sebastiano e Giuseppe Ghezzi*, Venezia 1999, p. 45). Per approfondire il tema dei rapporti tra i due artisti e soprattutto l'eventuale legame con Giovanna Garzoni, chi scrive ha eseguito ricerche presso l'Archivio e la Biblioteca Sarti dell'Accademia di San Luca e presso l'Archivio del Pio Sodalizio dei Piceni, non arrivando per ora ad alcun risultato. Quando nel 1698 Giuseppe Ghezzi dipinge il ritratto per la tomba di Giovanna Garzoni nella chiesa romana dei santi Luca e Martina, detta anche l'iscrizione incisa sulla lastra di marmo, e deriva probabilmente il ritratto da un prototipo ben conosciuto, quasi certamente il ritratto che oggi si trova in Ascoli. Stefano Susinno scrive: «Di Giuseppe [Ghezzi] si veda, per esempio, nella stessa collezione accademica il forte ritratto della pittrice miniaturista Giovanna Garzoni, replica che ci sembra autografa, assieme all'altra sulla tomba dell'artista nella chiesa dei santi Luca e Martina, di un originale della Pinacoteca di Ascoli Piceno, in cui l'artista è rappresentata a mezzo busto, con un disegno in mano. Il dipinto di Ascoli, tradizionalmente attribuito al Ghezzi, era stato pubblicato da Giulio Cantalamessa come pittura di Carlo Maratta» («I ritratti degli Accademici», in *L'Accademia Nazionale di San Luca*, Roma 1974, p. 227, nota 19).

³⁴ G. Casale, *op. cit.*, 1996, p. 28.

³⁵ G. Gagliardi, *La Pinacoteca di Ascoli Piceno*, Ascoli 1988, p. 99.



fig. 7 – Carlo Maratti, *Ritratto di Maria Maddalena Rospigliosi*, olio su tela, Roma, Galleria Nazionale di Arte antica.

adatta bene senza bisogno di forzature, alla pressante carica realistica di questa figura di donna, in cui si leggono implacabili i segni di una stanca, pur se tranquilla vecchiaia»³⁶. Tra tutte queste voci, l'unica che pone una questione essenziale è quella di Giulio Cantalamessa che già nel 1920 sottolineava, con la sensibilità del pittore oltre che del conoscitore d'arte, l'importanza della «qualità del dipinto». In un brano dei diari, scritti inediti che vanno dal 1913 al 1923, Cantalamessa scrive: «Nel 1901 (s'era se ben ricordo alla soglia dell'estate), venuto per alcuni giorni da Venezia a Roma, fui condotto dall'ottimo mio amico Nicola Cantalamessa, scultore, a vedere presso una famiglia privata un dipinto rappresentante una vecchia signora, attribuito a Giuseppe Ghezzi.

Mi trovai meravigliato davanti ad opera di rara bellezza, reputai umile l'attribuzione, non parendomi che il Ghezzi fosse mai stato capace di fare un ritratto sì bello, e dissi senz'altro ch'era un dipinto di Carlo Maratti, da porre forse a capofila tra i ritratti usciti dalla mano di questo valentuomo»³⁷. Cantalamessa espri-

³⁶ D. Bernini e A. Orteni, *La Pinacoteca civica di Ascoli Piceno, Roma 1978*, p. 27.

³⁷ S. Papetti, a cura di, *Giulio Cantalamessa, scritti d'arte inediti (1913 - 1923)*, Ascoli 1997, p. 90.

me qui tutto l'entusiasmo per l'importante dipinto ritrovato e un giudizio sull'attribuzione a Carlo Maratti motivato dalla «qualità dell'opera», giudizio che tornerà a ribadire successivamente.

Il ritratto della Garzoni della Pinacoteca ascolana è stato esposto nell'estate 2003, insieme alla *Santa Francesca Romana* di Carlo Maratti, alla mostra *Donne di Roma dall'Impero romano al 1860* nel Palazzo Chigi di Ariccia, con l'attribuzione a Carlo Maratti, riproposta da chi scrive, e accettata in quell'occasione anche dal direttore della Pinacoteca di Ascoli, Stefano Papetti, e dal curatore della mostra Alessandro Petrucci, conservatore di Palazzo Chigi. In effetti anche nel ritratto di Maratti presente in mostra, quello di *Maria Maddalena Rospigliosi* (fig. 7) della Galleria Nazionale di Arte antica di Palazzo Barberini, c'è la stessa raffinata accuratezza nel rendere la trasparenza dell'incarnato, le stesse pennellate fluide, la stessa posa solenne del ritratto ascolano.

Il ritratto ascolano della Garzoni va paragonato anche con il noto *Ritratto di gentiluomo* di Maratti (fig. 8), sempre nella Galleria Nazionale di Arte antica di Palazzo Barberini, per la posa, la resa dell'incarnato, lo sguardo intenso del personaggio che ci sembra caratterizzi entrambi i dipinti. Alla mostra di Ariccia erano esposti anche due ritratti femminili appartenenti alla celebre serie delle "bel-

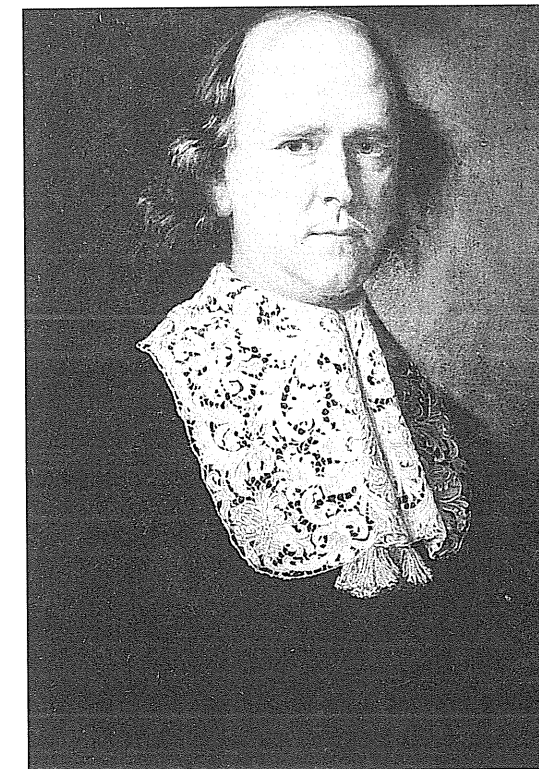


fig. 8 – Carlo Maratti, *Ritratto di gentiluomo*, olio su tela, Roma, Galleria Nazionale di Arte antica.



fig. 9 – Jacob Ferdinand Voet (Anversa 1639 – Parigi 1689), *Ritratto di Maria Ippolita Olgiati Buratti*, olio su tela, Ariccia (Roma), Palazzo Chigi.

le” Chigi (fig. 9), dipinta da Jacob Ferdinand Voet (Anversa 1639 - Parigi 1689) per il gaudente e libertino cardinale Flavio Chigi negli anni '70 del Seicento. È veramente difficile prendere in considerazione l'attribuzione di Gagliardi del ritratto ascolano a Voet, la cui ritrattistica, per quanto di qualità pittorica altissima, rimane in superficie, non rende il carattere psicologico dei personaggi, ma li idealizza in una versione stereotipata nella quale la fisionomia viene migliorata. Una ritrattistica molto lontana dalla resa realistica del volto segnato dalle rughe e appesantito dagli

anni del ritratto di Giovanna Garzoni di Ascoli, dove la “miniatura” è dipinta senza idealizzazioni, ma si caratterizza piuttosto per il suo ruolo, quello di pittrice, che stringe in mano una delle miniature che l'hanno resa celebre.

Il ritratto di Giovanna Garzoni è stato di recente esposto nella mostra *Da Tiziano a de Chirico. La ricerca dell'identità*, curata da Vittorio Sgarbi, che si è inaugurata a Cagliari nel 2003 e che, dopo essere stata a Palermo, è arrivata in Ascoli Piceno il 3 aprile del 2004. Il dipinto è stato restaurato in occasione della mostra e la sua eccezionale qualità si è riconfermata dopo il sapiente restauro, che ha messo in evidenza i panneggi, i decori dell'abito nero e alcuni particolari come i capelli sottili e gli occhi arrossati per lo sforzo del miniare. Come

ricorda Francesco Petrucci nella scheda del catalogo, il curatore della mostra, Vittorio Sgarbi, ha riproposto in questa occasione l'attribuzione a Giuseppe Ghezzi. Il ritratto di Giovanna Garzoni di Ascoli è stato tuttavia esposto in mostra con una nuova attribuzione al pittore Alessandro Mattia di Farnese, artista attivo a Roma nella seconda metà del Seicento, la cui produzione è però limitata alle opere conservate nel Palazzo Chigi di Ariccia.

Il confronto con i ritratti di Alessandro Mattia di Farnese presenti in mostra, il *Ritratto di Francesca*

Piccolomini Chigi (fig. 10) e il *Ritratto di Suor Maria Pulcheria Chigi*, ha portato Petrucci a rifiutare la attribuzione a Maratti, che precedentemente aveva preso in considerazione quando il dipinto era stato esposto a Palazzo Chigi di Ariccia. Petrucci sostiene la paternità di Alessandro Mattia di Farnese per il ritratto ascolano di Giovanna Garzoni, basandosi sostanzialmente sulla invariante del braccio messo trasversalmente a tenere un oggetto indicativo del ruolo delle tre donne, gesto comune ai tre ritratti in mostra³⁸. Ma è proprio la lunga osserva-



fig. 10 – Alessandro Mattia di Farnese (Farnese, Roma, 1631 – ivi, post 1681), *Ritratto di Francesca Piccolomini Chigi*, olio su tela, Ariccia (Roma), Palazzo Chigi.

38 F. Petrucci, scheda in V. Sgarbi, *La ricerca dell'identità da Tiziano a de Chirico*, Milano

zione dei tre ritratti femminili, esposti nella mostra ascolana l'uno accanto all'altro, che porta chi scrive, insieme a Stefano Papetti, a rifiutare quest'ultima attribuzione. Il ritratto ascolano di Giovanna Garzoni è certamente molto superiore ai due ritratti di Ariccia. È ancora la «qualità dell'opera» a suggerire il nome di Carlo Maratti, col quale si è da tempo indicato l'autore del bel ritratto femminile conservato in Ascoli. Non ci resta che aspettare l'attesa monografia di Stella Rudolph su Carlo Maratti, che segnerà certamente un capitolo importante sul *Ritratto* ascolano di Giovanna. Del resto, le vicende legate alla pittura "al femminile" sono ancora quasi tutte da scrivere.