

“FINO A QUAL SEGNO GIUNGESSE
L'INGEGNO, E LA MANO D'UNA TAL DONNA”:

GEOGRAFIA E RANGO
DI ARTEMISIA GENTILESCHI

Roberto Contini

LVOTARSI alla carriera di pittore enormemente facilitato dal ruolo protagonista del padre nella Roma stregata dalla rivelazione pubblica di Caravaggio, pubblicità assicurata, nel male – certo – quanto nei postumi benefici collezionistici, Artemisia Gentileschi, a volersi tenere bassi e non agitati da faziosità, fu artista di rilievo medio-alto, con punte di assoluto “tuttotondo”, in almeno i primi luoghi da lei frequentati: Roma e Firenze. Su Venezia (1627-29) non si hanno prove in solido certe; a Napoli la sua lunghissima presenza non si staccò forse che raramente da una argentea *medietas*, ma mai il suo rango fu quello di comprimaria. Persino dalle sue creazioni meno riuscite si sprigiona il respiro caldo del suo forse innato talento.

Difficile vederla seconda a parecchi dei primi caravaggeschi, specie a Roma negli anni Venti del secolo, di fatto incomparabile ai colleghi fiorentini, a eccezione del superbo Cristofano, non a caso suo intrinseco; non contò tra i sommi a Napoli, ma certo si stabilizzò ben salda tra i non pochi “*second best*” di quella scuola così insigne. Dunque non aspettiamoci da Artemisia di occupare il medesimo scranno di un Orazio Gentileschi, di un Battistello, di uno Stanzione o di un Ribera, non vediamola tuttavia nemmeno subalterna nelle capacità a un Baglione, a un Gramatica, al grande Vouet, ai vari Beltra-

no, Finoglio, De Rosa, Guarino, Palumbo. La Gentileschi figlia è indubbiamente artista “da manuale”, ma non vi deve essere inclusa per meriti – se così si può dire – extracurriculari, esclusivamente invece, se siamo in democrazia esegetica, per la bontà del suo specifico talento.

Diciottenne al tempo del fin troppo famoso processo intentato dal padre contro il collega e socio delle parti sue, il labronico Agostino Tassi, la giovane aveva già alle spalle, a dar retta a Orazio, un rodaggio almeno triennale nel mestiere di pittore. Artemisia non approdava dunque nel 1613 a Firenze in termini di apprendista o aspirante addetta ai lavori, e nella sua prima opera documentata del soggiorno fiorentino – ma possibilmente non prima a esservi stata eseguita – l'*Allegoria dell'Inclinazione* nel soffitto della Galleria di Casa Buonarroti (fig. 1), confine operativo dei giovani delle maggiori botteghe fiorentine, tutti coetanei o quasi della Lomi, lei ha appena ventidue anni.

Se esiste almeno una pittura a testimoniare il precoce talento di Artemisia, la *Susanna e i vecchioni* di Pommersfelden, con la sua brava autocertificante iscrizione a una data, 1610, che la voleva non ancora maggiorenne, questa è stata spesso interpretata quale falso in atto pubblico a fini promozionali, dunque opera di Orazio, integrale o in compartecipazione.

Artemisia Gentileschi, *Giuditta e Abra*
con la testa di Oloferne, particolare.
Firenze, Galleria Palatina.





Per sanare tale sorta di falsa partenza della figlia, bisognerebbe domandarsi con qualche foga quale compatibilità di fatto si dia sul fronte dello stile tra questo e altri dipinti della cosiddetta prima fase romana di Artemisia e quelli licenziati dal padre nel primo decennio del nuovo secolo, primi della sua inedita pelle di moderato naturalista. Se guarderemo senza preconcetti, non ne troveremo in misura sovrabbondante. E nodale, nei precisi limiti indicati (1608-12), verrà a segnalarsi il ciclo di pitture parietali nel soffitto del Casino delle Muse, allora Borghese, contestuale al 1611 del pasticciaccio col direttore dei lavori Tassi.

Non si conoscono opere di Orazio databili con certezza al 1610 o al 1611 o al 1612, dovremmo dunque promuovere a cartina di tornasole per tale fase giusto i murali Borghese, oggi Pallavicini. Si conoscono per contro capolavori del Gentileschi del quinquennio precedente, tra questi la *Vergine col Bambino* di Bucarest, del 1609, con valore così prototipico verso quelle poco posteriori della figlia e la pala comasca (oggi a Brera) con *I santi Valeriano, Tiburzio e Cecilia*, antecedente la visita pastorale del cardinal Sfondrato nel 1607. Dei tipi vivamente volumetrici, gravi, sodi e tondeggianti impiegati a questa altezza cronologica dal Gentileschi vi è scarso riscontro nelle fisionomie luciferine, per loro natura scorciatissime, a tratti grintose, a tratti alterate se non grottesche del Casino delle Muse, sì da imporre l'interrogativo: dove finisce, ma anche – addirittura – eventualmente comincia la parte di Orazio e dove s'innestano i collaboratori, siano essi della medesima o magari anche altra maestranza?

Non vi è ancora unanimità di vedute sui percorsi dei due principali fra i Gentileschi, nemmeno a seguito della pur determinante rassegna del 2001-02. Ingeneroso è l'esercizio critico svolto *post factum*, a mostra messa in piedi, con tanta fatica, pervicacia e inevitabile parziale frustrazione da parte dei suoi ideatori. Tutti gli ingredienti lì sul tavolo, è fin troppo agevole pronunciarsi sull'esecuzione della ricetta; resta tuttavia il dato obiettivo che la cronologia del Gentileschi sia fortemente minacciata dalla costruzione presuntiva proprio del segmento corrispondente all'assenza da Roma della figlia. Se personalmente trovo ovvio retrodatare al tempo della pala comasca la pregevole *Allegoria* del museo di Houston, capisco il punto di Christiansen nel vedere un'automatica relazione tra la *Cleopatra* di proprietà privata milanese e una determinata

1. Artemisia Gentileschi,
Allegoria dell'Inclinazione.
Firenze, Casa Buonarroti.

figura del soffitto Borghese a Montecavallo. Non però l'automatismo – nella singolare congerie di stili offerta da un'impresa evidentemente a carattere collettivo – di riconoscervi la mano di Orazio anziché di Artemisia. Se il padre è francamente da identificare con qualche arbitrio e senza obiettive pezze d'appoggio, perché non domandarsi, ma seriamente, se in tale committenza Borghese la figlia non abbia ricevuto abbondante delega?

La raffinata composizione dei principi di Schönborn, già proprietà di Benedetto Luti ma ancora mascherata da ridipinture la firma di Artemisia, offre la più robusta delle gomene per l'attracco all'*Inclinazione* di Michelangelo Buonarroti il Giovane, sotto specie di una coerenza di stile larga un lustro. Ma cosa venne prima e in mezzo a tali ottime pitture, la seconda offesa sciaguratamente dall'intervento censorio del Volterrano?

Venne, naturalmente, la Giuditta. Nelle due varianti dell'eroina di Betulia già provveduta del macabro referto simbolico della salvezza della sua gente e di lei colta nello sforzo indicibile di resecare all'arma bianca il collo massiccio dell'avversario assiro.

Della seconda specie di immagine – oramai identificata nella versione blu-amaranto di Capodimonte (cat. 10) – non vi è corrispettivo nell'albero figurativo paterno, a meno di avvalersi della misura, equivalente all'indispensabile *deus ex machina*, di assegnarla direttamente al carnet di lui¹.

Dell'altra, testimoniata per la figlia dal sottovuoto caravaggesco della Galleria Palatina (cat. 13), variabilmente data tra Roma e Firenze, con escursione decennale tra il 1609 e il 1620 circa, a meno di essere convinti di un suo poggiare sul primo termine, va oggi riconosciuta con qualche fondamento a Orazio la paternità dell'archetipo. Questo non solo sulla base della pregevole tela della Nasjonalgalleriet di Oslo, la quale ben concorda col punto di stile delle prime pale naturalistiche del pisano, mentre, a dispetto dell'insistenza nello sfarzo sontuario, pare aliena dai modi della figlia. Si conosce difatti un ulteriore esemplare, in formato verticale e non sovrapposta come nella pacata raffigurazione precedente, della quale è nettamente inferiore per qualità eppure assai più aggressivo – sì: caravaggesco – nello spirito. L'interesse dell'oggetto, che un tempo era presso la Colnaghi Gallery (Londra - New York), di per sé cospicuo, è accresciuto dall'apposizione tergale di

un'iscrizione – o meglio, trascrizione posteriore – nella quale il nome di Orazio è completato dall'indicazione millesimale "1612". Non discutendo in questo luogo del margine di affidabilità di tali righe, si può rilassatamente almeno affermare, da una parte, che lo stile di Artemisia appare diverso, più solido e rotondo, più ricco, mentre per Orazio si documenterebbe una sorta di regresso almeno ponendo questa *Giuditta e la fantesca* in progressione rispetto, poniamo, alla gran pala oggi a Brera o alla stessa, ben più tornita *Vergine allattante* di Bucarest.

Una volta che volessimo però essere fedeli alle pseudo-certezze del referto Colnaghi, allora fa mestieri allineare la tela ai murali dell'anno precedente al Casino delle Muse. Ma, una volta di più, senza poter fare chiarezza. La committenza Borghese, guadagnata dal Tassi, sarà stata anche ideata da Orazio per la parte figurata, per cantanti e suonatrici varie, ma in termini di esecuzione da mani altre dalle sue. Generici, se mai disponibili, i paragoni con la tela di Oslo, sfolgorante negli apparati tessili quanto atona nell'espressione ebete dell'eroina, con quella Colnaghi, naturalmente anche con quella magnificamente essenziale e compressa della Galleria Palatina, la quale rischia di suturarsi con grave possibilità di rigetto al catalogo di Artemisia, non calzano granché. In assenza di testimonianze obiettive, sospetti e certezze quanto ai contenuti di stile di un ciclo, studiato piuttosto su riproduzioni che in originale, navigano a vista.

La protagonista del quadro già Colnaghi è invero di una specie affine agli angeli inseriti nella centina della *Circoncisione* anconetana, dipinta da Orazio sei-sette anni prima, mentre pare essersi dissolta nei capricci di quell'uomo selvatico la grosso modo contemporanea sapienza esecutiva del *San Gerolamo* del Museo Civico di Torino, *alias* il Giovan Pietro Molli, modello di Orazio nonché teste al processo del 1612. Il punto, va da sé, non è qui quello della cronologia di Orazio negli anni di condivisione domiciliare con la figlia, che pure è snodo primario, quanto il diritto di primogenitura della fortunata composizione e il tempo da attribuire alla redazione palatina di Artemisia.

Con gli occhi di oggi, verrebbe quasi automatico detrarre dalla dote della figlia la *Giuditta con la fantesca* fiorentina, che a suo turno lega assai meglio con la *Circoncisione* paterna, con la *Visione di santa Cecilia* di Brera, con l'angelo a sinistra nel *Battesimo* di Santa Maria della Pace, meno forse con la Vergine

di Bucarest del 1609. I confronti interni al catalogo di Artemisia paiono di fatto meno confortanti; tuttavia orientativamente, e indipendentemente da chi possa esserne responsabile, questa pittura famosa è da vedere semmai svincolata dal tempo fiorentino della pittrice e a esso anteriore.

E già dal 1609, giusta l'asserzione paterna nell'interrogatorio processuale di tre anni successivo, Artemisia si produceva in proprio, in una *Madonna col Bambino* tratta dal vero del suo contesto di vita – chissà se coincidente col parlante dipinto appena riemerso a una vendita di Drouot (cat. 9) – e, certamente tra altre, in quella inviata da Orazio al granduca Cosimo II quale documento delle capacità della ventenne in vista del di lei possibile impiego, conseguente all'imminente trasferta della figlia.

Costretta dunque la *Giuditta e la fantesca* in altro contenitore temporale, se non proprio di paternità, il resto della produzione nota di Artemisia a Firenze dà prova di coerenza e può distribuirsi vagamente negli anni 1613-19, ma sempre nel filone annunciato da determinati personaggi riprodotti nel soffitto del Casino delle Muse, ciò che per lo scrivente equivale a una sicura compartecipazione – letta per fallace via stilistica, beninteso – della diciottenne Gentileschi.

La giovane, tutt'altro che emaciata, dama con ventaglio (fig. 2) che assiste al concerto accompagnata da androgina assistente di colore (spunto per l'ancella a destra nelle tarde Betsabee di Artemisia), dama spesso interpretata come ritratto della figlia (eventualità francamente non destituita di fondamento), sa molto di autorappresentazione e tiene ben vivo un legame fisionomico non meno che stilistico con l'*Inclinazione* del 1615 e con la dorata *Maddalena penitente* di Pitti della Lomi (cat. 11), e ancora, più vagamente tuttavia, con la *Susanna* del 1610.

All'altro capo della pittura centrale del soffitto oggi Pallavicini, la suonatrice rosso-azzurra descritta reclinata all'indietro in accentuato sott'in su è stata a ragione vista quale preliminarizzare al gran nudo della *Cleopatra* in collezione privata milanese – supremo esercizio neoveneziano – e al rame con la protagonista salariata questa volta in vesti di *Danae* del Saint Louis Art Museum (cat. 19). Anche qui i pareri sono discordi, tra chi vuole riconoscere l'autografia della figlia e chi al contrario impugna tale incontestabile relazione per passare deterministicamente all'autore putativo delle pitture nel Casino delle Muse la responsabilità di entrambe le opere, a dispetto di una perizia o comun-

que attitudine alla descrizione del nudo femminile sprovvista di oraziana casistica almeno fino al tempo genovese di questi, 1621-23 circa, e ai diversissimi quadri Sauli (*Maddalena*, New York, collezione privata; *Danae*, collezione Feigen).

Chiara dunque la posizione dello scrivente in merito, resta da stabilire quale delle cronologie suggerite dalla critica, favorevoli proprio a un chissà se mai in apprezzabile termine esistito tempo genovese della figlia oppure a una coincidenza con il romano *Concerto per Apollo e le muse*, sia da privilegiare.

Sull'onda di opere nuovamente romane, quali la seconda versione della *Giuditta che scanna Oloferne* degli Uffizi o la magnifica *Giuditta con Abra* di Detroit, dunque dei primi anni Venti, sembra più remunerativo cercare accoglienza per la *Cleopatra* nel compartimento più antico, in prossimità della prima edizione, napoletana, della donna in vesti di attivo giustiziere. Un quadro capitale nella distribuzione delle opere nel tempo, e indiziato più di altri di essere il quadro “non fornito” di una “Giuditta”, di cui si fa menzione nel processo del 1612 come sottratto a casa Gentileschi dal Tassi. Il quadro, presumibilmente tagliato in alto e a sinistra, giusta il paragone col campo più ampio del quadro mediceo, e abraso abbondantemente nel primo piano di materassi, lenzuola e sangue in variabile reazione al riflettore esterno all'accadimento, avrebbe forse anche titolo per essere considerato non integralmente portato a termine, laddove l'illazione colpisca la lama della spada, ridotta, sotto il volto agonizzante del generale, a mera spalmatura di carbone, a negra sinopia del ferro inesorabile².

Dal 1613 al 1621 Artemisia è documentata dunque a Firenze, dove giunge col fratello del notaio di suo padre, quel fiorentino Pierantonio Stiattesi che ebbe a indirizzare su “canali regolamentari” la giovane depredata della sua verginità. Un bel pezzo di esistenza, ma anche una sede dalla quale era possibile assentarsi con relativa rapidità in altre direzioni, tenendosi aggiornata sui nuovi stili, sulle nuove mode. Le forze artistiche gigliate, né migliori né peggiori di altre, né estranee al raggio di conoscenze della collega, proveniente da una Roma fittamente colonizzata da artisti toscani, non dovettero rispondere particolarmente ai criteri di gusto e di veemenza rappresentativa della donna, così da potersi denunciare una situazione di stallo tra il dare e l'avere, Firenze *versus* Artemisia e il suo contrario.

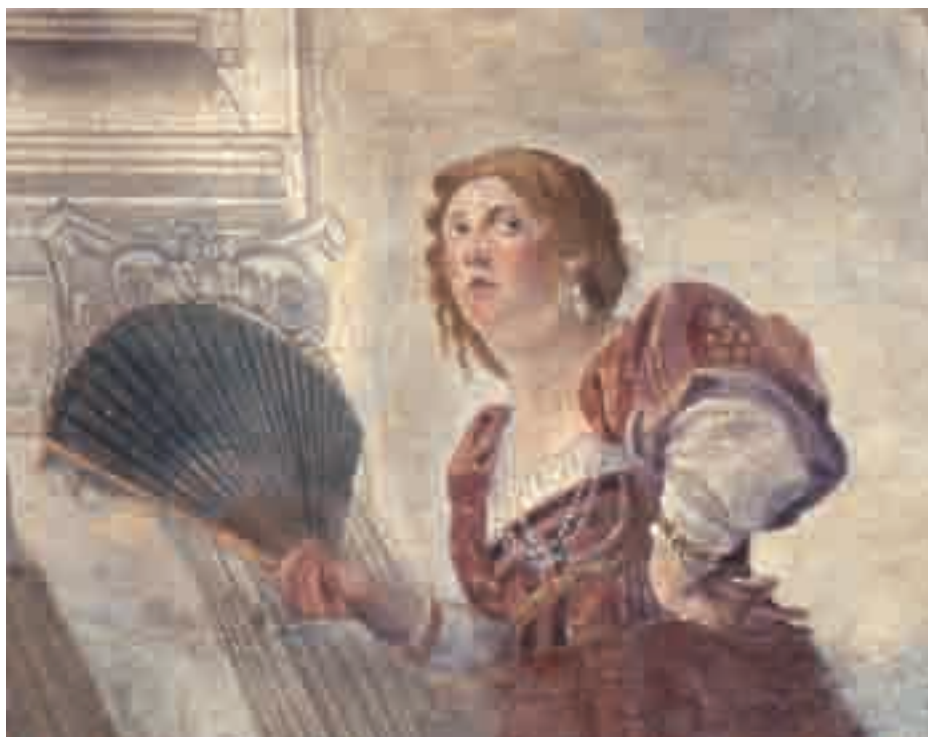
Effetti superficiali certamente la Lomi ne sortì, anche nel lungo tempo (Martinelli su tutti), e forse frutto del foraggio

fiorentino sarà stato l'allargarsi della sontuosa tavolozza, già rodaticissima nei rossi e nei blu, verso il caldo giallo-oro così congeniale alle corde locali e – non si può tacere – allo stesso toscanissimo padre.

Di certo, la figlia di Orazio, prevedibilmente non incantata dalle giovani forze assoldate dal Buonarroti per la propria magione, sapeva scegliere i suoi pari, legandosi di un'amizizia che certo si sarà travasata nella simpatia per i frutti professionali del tanto di lei maggiore Cristofano Allori, padrino del figlio che ne portava il nome, morto infante³.

Non onorata da committenze chiesastiche, né da partecipazione a imprese a fresco collettive continuamente in auge, magari un po' sottotono nei suoi anni, per riprendere grande vigore tra il 1620 e il 1624 nei cicli notissimi nelle residenze del Casino Mediceo e della Villa del Poggio Imperiale, ove, non fosse Artemisia quasi contestualmente rimpatriata, c'è da scommettere che i Medici non avrebbero mancato di impiegarla, la pittrice lasciò di sé una manciata di formulazioni al femminile dal taglio affatto inedito. Non si conoscono a Firenze, almeno in questo tempo, immagini di Madonne, sante, eroine a mezza, tre quarti o anche figura intera (*Maddalena*) esplicate con pari fierezza, volumetrico corpo e velatamente autoriferite. Bisognerà attendere gli anni Trenta, con i vari Furini, Cesare Dandini, Ficherelli, ma con raffinatezze e languori sì di grandissimo mestiere, ma infinitamente minore sostanza realistica e attitudine tridimensionale, compensate da una traslitterazione dei moti dell'anima che non ha eguali altrove. Ciò che non fu mai prerogativa della (dei) Gentileschi.

Alla vigilia del rientro a Roma, non riemerso il sesquipedale *Bagno di Diana* per il quale l'artista riceve pagamenti nel 1619, la data 1620 è monumentalmente abbinata alla firma in capitali letteralmente scolpita sulla guasta *Giaele e Sisara* dello Szépművészeti Múzeum di Budapest (cat. 17), a latere di un dramma a due sguarnito d'ambientazione. I paradigmi usuali,



fisionomici, coloristici, il gesto sospeso del martello brandito, appena a un passo dall'adeguatamente preparato omicidio, trasmettono un rallentamento d'emozioni, un congelamento del delitto virtuoso che, se appaiono non alieni dall'uso fiorentino, più melodrammatico, mostrano aperture sui naturalisti di Francia intorno al Vouet, come ben visto dalla Mann⁴. Inviata da Roma è forse l'edizione maggiore della *Decollazione di Oloferne* oggi agli Uffizi, un gran quadro da sala pienamente barocco, sostanzialmente inascoltato dalla platea fiorentina. E forse va posta in coda alla sequenza delle opere nate in riva all'Arno lo statuario tre quarti della *Suonatrice di liuto*, altrimenti detta *Santa Cecilia*, uno dei capolavori secenteschi della Galleria Spada. Questo pare a un dipresso il paradigma somatico dell'autrice stessa, secondo il canone del ritratto che di lei fece il Vouet a vantaggio di Cassiano dal Pozzo (cat. 7). Ma siamo veramente in un gioco di triangolazioni fra addetti ai lavori cui non restano estranei un Gramatica nelle sue giornate domenicali e, su di un altro livello, proprio Simon Vouet. Tipici quadri degli anni Venti da leggersi in sovrapposizione a quanto prodotto dall'amico parigino sono il notturno artificiale della *Giuditta e la fantesca* di Detroit e la possente *Mad-*

2. *Dama con ventaglio*, particolare dal *Concerto con Apollo e le Muse*. Roma, Palazzo Pallavicini, Casino delle Muse.

dalena meditante sul teschio, a mezza figura, mirabilmente prossima alla precedente anche nelle spartizioni di ombre e luce sui volti scultorei, di collezione privata californiana (cat. 28). E forse la sostanziale intenzione autocelebrativa della *Suonatrice* romana e della *Maddalena* ruota nel giro d'anni del *Ritratto* di lei, nel pieno di una comunanza espressiva latrice di brillantezza di risultati per entrambi i pittori.

Arrivati a quest'altezza si registra finalmente l'approdo di Artemisia alla specialità attribuitagli dalle fonti, quella cioè di insigne ritrattista, nel mirabile *Ritratto di gonfaloniere* delle collezioni comunali di Bologna (cat. 22). A figura intera e seppur convenzionale nella nobiltà descrittiva del manufatto da parata, è opera magnificamente rifluente, nell'illuminazione del volto, nella grande ombra strascicata su pavimento e parete, dai pochi esempi dei caravaggeschi, Manfredi e Riminaldi in prima linea. Un genere non frequentato da Orazio, tetragono a porre connotati individualizzanti, il gran ritratto ufficiale a figura intera fu specialità insigne anche di Vouet e non resterà isolato nel carniere di Artemisia, se a questo esemplare se ne possono oggi aggiungere ben due altri, uno nuovamente con modella femminile (cat. 23), l'altro ispirato alle fattezze di un nobile specialista di fortificazioni militari, il lionese Antoine de Ville (cat. 24), opera all'ultimo momento, dopo lunghe esitazioni, magnanimamente concessa alla mostra dal suo proprietario, sia pure limitatamente a cinque settimane, dando spettacolare lustro al compartimento ritrattistico.

Databile antecedentemente al 1627 il gran *Ritratto de Ville*, datato esattamente 1622 quello bolognese, cade ora uno dei bocconi più indigesti – nella sua apparente incongruenza – del cammino della Gentileschi: la sua seconda edizione, in ordine di tempo, e ugualmente contestata a dispetto dell'evidenza incisa nella superficie dipinta di entrambe, del tema “Susanna e i vecchioni”, pertinente le collezioni del Marquess of Exeter a Burghley House, nel Lincolnshire.

Sia tollerato, prima di confrontarci, meno drasticamente che in passato, con questo magnifico dipinto, alludere con scoramento all'impervietà del trovar posto nel catalogo della Gentileschi, nei suoi secondi anni romani, alla notevolissima *Lucrezia*, anch'essa odiernamente in collezione privata a Milano, già in Palazzo Cattaneo Adorno a Genova, traccia topografica che ha spesso invitato al collegamento col passo del Ratti inerente una *Cleopatra* e una *Lucrezia* dipinte non da

Artemisia, ma da suo padre per la nobiltà genovese⁵. Rimosse oggi le inopinate estensioni del dipinto che lo caratterizzavano al momento della sua inclusione nella prima personale della pittrice in Casa Buonarroti a Firenze (1991), l'implodere della suicida virago nei ridotti confini del supporto ne fa una delle più potenti rappresentazioni di tragedia al femminile nella storia della pittura. La possanza della coscia granitica, lo strapotere fisico del busto descritto con competente realismo hanno certo fuorviato la valutazione di molti, tra questi lo scrivente, che ne hanno ritenuto incapace – mentalmente – il genitore di Artemisia. Diversa eppure è sopra ogni luogo la lucidità ottica, iperrealistica del rappresentato, in termini che molto sensatamente hanno fatto evocare il nome di Francesco Boneri, il “Cecco del Caravaggio” di Giulio Mancini⁶. E tutto sommato, prescindendo dalla ulteriore difficoltà di provvederci di confronti tipologici nell'opera del bergamasco⁷, versata sperequatamente sul maschile, il parallelo è convincente. Convincente, ma non risolutivo, giacché una patina di gentileschismo non può detrarsi senza danno. Fatta salva l'introduzione del feroce cipiglio, il parallelo somatico più economico chiama alla sbarra almeno una tipologia oraziana, unica degli anni parigini, la *Felicità pubblica* del Louvre, eseguita per la residenza di Maria de' Medici al Luxembourg tra il 1624 e il 1626, in parallelo perfetto con le uscite naturalistiche di Artemisia nuovamente romana. Quel che sconsiglia un cambiamento di paternità del dipinto, pur restando nella medesima stirpe, è l'anomalia di quel volto, certamente per la figlia, ma suscettibile di pochi altri controlli nel libro del padre, forse per pari cipiglio unicamente nella sublime *Maddalena* di Fabriano, di una buona decade più antica, ornata però di tessuti ben lontani dallo spessore del greve mantello vinaccia che ancora a questa terra l'impeto di Lucrezia.

Capziosamente, un'immagine che accende più dialoghi con opere del primo tempo da naturalista del Gentileschi, dalla *Circoncisione* anconitana al *Tiburzio* della pala comasca al *Davide* di Dublino (per grinta, ma non meno per la modulazione della mano destra di Lucrezia al cospetto di quella sinistra di Davide) al *San Michele Arcangelo* di Farnese. Nella formulazione generale di atletico quanto artificiale benessere da pesista, nulla si avvicina di più del meditante *Davide* della Galleria Spada al paradigma della *Lucrezia*. Quasi una testa di Orazio innestata sul corpo e i panni di Artemisia.

Finita la digressione, torniamo alla *Susanna* di Burghley House (fig. 3), con prudenza di giudizio ma non più con apodittico scetticismo.

Liberata dalle pastoie del Caravaggio, poi del padre Orazio, questo così emilianeggante pezzo di bravura fu riportato con stordente preveggenza (la firma essendo ancora celata) nell'alveo della figlia da Mina Gregori⁸. Il rinvio, quanto mai rivelatore, all'incisione celebre di Annibale Carracci, dove la donna ha pari fattezze di enfiata carnalità e il contesto è nell'insieme a dir poco affine⁹, non fa che ribadire la costante emiliana di cui la tela è esplicita emanazione. Senza voler necessariamente pensare a un furbesco orientamento di Artemisia (una volta rientrata a Roma), teso all'omaggio verso le coordinate geografico-familiari del nuovo consegnatario del trono di Pietro, assumendo *ipso facto* vesti guercinesche, dovesse equivalere, se non proprio a firma, a ubbidiente registro dei tempi l'anomala iscrizione rivelata dal restauro del 1995, non potremmo che leggere l'inusitato punto di stile di Artemisia in piena fratellanza con quanto usciva dalle botteghe di un Guercino o di un Massari (troppo presto pensare, come sarebbe lecito, al Cagnacci), per Bologna, o di un Vouet per la variante di possente naturalismo barocco nella tipica formula anni Venti¹⁰.

Tiepidamente accolta, l'autografia della Gentileschi, rinforzata dall'enunciato della strana iscrizione e dal millesimo 1622, tale da porla in coincidenza col *Ritratto di gonfaloniere* di Bologna, apparentemente di un'altra galassia espressiva, non può più essere fronteggiata con l'argomento della consequenzialità di modi espressivi. L'assenza del quadro, e anche della sua copia, se tale tuttavia eccellente, di Nottingham¹¹ dal contesto della mostra, non aiuterà a trarre un adeguato bilancio critico, ma di occasioni perdute è costellata la strada delle mostre, né forse la destinazione dei prestiti gode più di illuminato discernimento.

Pensando a un itinerario *in progress*, a un incrocio di rimandi interni, alla persistenza di determinate tipologie, la lancia in favore di Artemisia può essere frantumata in una traiettoria che dalle remote plaghe del Casino delle Muse estragga la giovane matrona con ventaglio e tre girali di perle al collo (1611) e la consolidi una decina d'anni dopo, prima nella cosiddetta *Santa Cecilia* della Galleria Spada (1620 circa?), quindi nell'abbondante *Susanna* di Stamford.

Su questa genealogia può eventualmente donarsi accento autorappresentativo alle tre immagini e, quel che più conta, una comune responsabilità d'esecuzione.

Quadro ben più complesso delle sue apparenze, il cui processo di lavoro costrinse la Gentileschi a mutazioni di vario ordine, alcune rilevanti – come nel caso della porzione sinistra, dove la fontana con putti aveva avuto inizialmente tutt'altra formulazione e nel vuoto sopra il volto della donna ancora si intravede una gran testa scorciata a occhi chiusi (relietto di precedente composizione?) –, la *Susanna e i vecchioni* di Burghley House è stata analizzata in tutte le inopinate variabili, tutte da sottoscrivere, da Raymond Ward Bissell¹². Fuori d'ogni riserva solo la superba realizzazione, giacché sul fronte inventivo troppo pesa sulle spalle di Annibale.

Un dettaglio ancora – fatti salvi i guasti di corrosive puliture antiche – è rivelatore dell'applicazione della Gentileschi Lomi: “the almost wooden character of the hands of the upper elder”, la cui destra è infatti della stessa pasta di quella del *Gonfaloniere* bolognese. Una densa legnosità non immemore forse dei modi di Cecco del Caravaggio, del Cavarozzi, in buona sintonia col naturalismo a Roma nel segmento iniziale del terzo decennio.

Le contaminazioni col Vouet – si vorrebbe credere bipolari – toccano in termini didascalici il notturno mirabile di Detroit, capostipite della formulazione del *post factum*, con Abra in ginocchio in primo piano a infagottare il capoccione scolcato del raggirato assiro.

Tra quest'opera, la cui datazione, ricordiamo, solo presunta, è concordemente posta sulla metà del decennio, e l'*Annunciazione* di Napoli del 1630 si frappongono chissà quante altre opere, eseguite a Roma e nel triennio veneziano, 1627-29, striate appena di descrizioni inventariali o letterarie.

Orfani, auguriamoci solo *ad interim*, di opere succulente unicamente all'udito, potremo, per minima esemplificazione, leggere in tale congiuntura la *Psiche con Amore* acquistata nel 1642 dai Gerini, a *pendant* con un'opera di Giovanni Martini, estimatore ritardato della Lomi, la cui incisione è tramite a oggi unico di un citazionismo merisian-mannozziano (Cupido equivalente a quello famoso del Caravaggio, poi copiato da Giovanni da San Giovanni nel 1619-20 sulla facciata di Palazzo dei dell'Antella) e di un'ambientazione notturna all'apparenza in amicizia con la formidabile scacchiera luministica della *Giuditta* di Detroit¹³.

Del pari, dopo sterile ruminarci sopra, non potrà più – temo – considerarsi un autografo della figlia di Orazio del tem-



po romano la longilinea *Aurora* in collezione privata romana (fig. 4), opera di pregio indubbio, anzi altissimo, da doversi magari interpretare, con ogni cautela, quale possibile riflesso (certo non locale, ma a quale latitudine?) del prototipo di Artemisia proprietà del fiorentino Giovanni Luigi Arrighetti (ereditato dal padre Niccolò), così accuratamente parafrasato dal Baldinucci: “in proporzione poco meno di naturale l’Aurora vaga femmina ignuda con chiome sparse, e braccia stese innalzate verso il Cielo, ed essa in atto di sollevarsi dal suo orizzonte, nel quale veggonsi apparire i primi albori, e di portarsi a sgombrare alquanto le fosche caligini della notte. La figura per la parte dinanzi è tutta graziosamente sbattimentata in modo, che non lascia però di far mostra della bella proporzione delle membra, e del vago colorito, restando solamente percossa dalla nascente mattutina luce dalla opposta parte, e veramente ell’è opera bella, e che fa conoscere fino a qual segno giungesse l’ingegno, e la mano d’una tal donna”¹⁴.

La sospensione di giudizio, in qualche modo professione di incapacità di collocazione critica di tale superbo oggetto, potrebbe in un futuro essere soppressa a vantaggio di risultati, invero variabilissimi, determinatisi nel lungo corso partenopeo. La resa non è dunque incondizionata, quanto figlia dell’inadeguatezza attuale dei parametri di confronto e dal negarsi una comparazione diretta, per ragioni obiettive di impossibile manovrabilità, antagoniste alla generosa disponibilità del proprietario.

Sia concesso, a titolo sperimentale, un parere suscettibile di ulteriori sviluppi, tale da far slittare di un quarto di secolo abbondante la presunta collocazione temporale della grande, neomanieristica, composizione. Il gesticolare esagitato di Aurora è captato con effetto singolarmente familiare in opere del napoletano Francesco Di Maria, sorta di autodidatta che dalle modeste istruzioni paterne si volse, a quanto sembra, ai classicisti emiliani su piazza, compendiati nella figura del Domenichino. Ne sono prova bastante il san Giovanni Evangelista incluso a destra nel *Calvario* della chiesa partenopea di San Giuseppe a Pontecorvo, firmato e documentato tra 1660 e 1664. A quest’opera se ne accompagna una se-

conda, l’*Apparizione di san Pietro d’Alcantara a santa Teresa d’Avila*, contenente in alto un girotondo di putti in sostanza omologabili all’amoretto che svolazza sopra l’egocentrica dea nel quadro romano.

Ove la misura non fosse colma, un ulteriore quarto di secolo più avanti il Di Maria s’ispira ancora all’*Aurora* nella postura del braccio destro del giovane resuscitato dal beato Bernardo Tolomei nella pala di Sant’Anna dei Lombardi, commissionata nel 1688. Di una stessa pasta e morfologia appaiono per di



3. Artemisia Gentileschi, *Susanna e i vecchioni*. Lincolnshire, Burghley House Collection.

4. Francesco Di Maria (da Artemisia Gentileschi) (qui attribuito), *Aurora*. Collezione privata.



più – sempre l'*Aurora* quale referente – le frasche spalmate nel fondo a sinistra e le estremità del giovane in parola, lunghe e ossute. E, avendo chiamato in causa la fazione degli emiliani a Napoli, non sarà superfluo rilevare come la posa di Aurora, specialmente per il braccio destro e il busto, derivi da oppure sia modello per l'angelo descritto in alto a sinistra nell'*Estasi di san Gerolamo* di Francesco Gessi ai Girolamini: un'opera che,

benché commissionata al bolognese fin dal 1621, pervenne alla chiesa destinataria solo tra il 1646 e il 1648.

Ma torniamo a Roma, 1620-26: nuove addizioni e dati acquisiti rendono ben vivo il ruolo avuto da Artemisia in questo superbo canto del cigno del partito, progressivamente destinato a petalo minoritario nella rosa “parlamentare”, dei naturalisti. Da una parte il *Ritratto di dama con ventaglio* (cat.

5. Da Artemisia Gentileschi, *Salomè con la testa del Battista*.
Budapest, Szépművészeti Múzeum.

23) non stacca dal repertorio della *Giuditta Uffizi* e di altre donne latrici di pari menti plissettati, e tuttavia in moderata definizione espressiva, dall'altra la consanguinea *Salomè* del Museo di Budapest (fig. 5) si ritaglia, assieme al caravaggesco carnefice, un'isola di veementi modi naturalistici, foriera di indirette aperture verso l'applicarsi della Gentileschi alla specialità della natura morta¹⁵, della quale – ma per unilaterale testimonianza del Baldinucci¹⁶ – Artemisia sarebbe stata sovrana fautrice.

È con questa eredità e varietà figurativa che la Gentileschi accenderà a Napoli un contagio di qualche momento, cui lei stessa alternerà o soprametterà nuovi termini linguistici. Tutta nelle sue corde morfologiche (quelle – intendo – della *Giuditta Uffizi*, della *Salomè* di Budapest e della *Dama con ventaglio* di collezione privata), riesce, per intenderci, la pettoruta, arcigna, moglie di Putifarre in un dipinto assegnato a un robusto artista del giro di Filippo Vitale, provvisoriamente denominato “Maestro di Fontanarosa”, ma forse coincidente col nome storico di Giuseppe di Guido¹⁷.

Prima di Napoli, il *tour* peninsulare della Gentileschi ebbe a contemplare un'ulteriore tappa, grosso modo triennale, nientemeno che a Venezia, della quale il magro bottino disponibile si riassume nelle menzioni di opere inidentificate paritorite a quelle latitudini¹⁸. Suscettibile di adeguata considerazione è il fatto che nel 1627 ha luogo in quel fiabesco centro dell'Adriatico la continuazione del sodalizio con Simon Vouet, il quale, dopo aver licenziato il *San Teonisto* oggi a Dresda, si rimetterà in marcia per quella Parigi che trentasette anni prima gli aveva dato i natali.

Che fine hanno fatto la “Lucrezia Romana” celebrata nei versi forse attribuibili a Gianfrancesco Loredan, e la “Susanna”, e l’“Amoretto” su pietra di paragone per un Giacomo Pighetti? E poi, forse la più dolorosa delle sottrazioni, l’“Erocle e Onfale” acquistato dall'ambasciatore di Spagna a Roma, Inigo Vélez de Guevara y Tassis, Conde d'Oñate? Un dipinto poi inventariato nell'Alcázar di Madrid nel 1636¹⁹.

Anche a Venezia, come a Roma, come a Firenze, non si ha tuttavia notizia dell'impiego della pittrice nell'ambito della pittura da chiesa. Questa ferita alla sua vocazione di artista universale verrà presto sanata, com'è ben noto e come vedremo poi, nella sua nuova sede di lavoro, questa volta tirrenica, Napoli, in quell'*Annunciazione* firmata e datata 1630. Napoli,

il territorio nel quale si dipingerà “all'artemisiana”, nel quale il proselitismo della figlia di Orazio si mostrerà dato schiacciante, per quanto non univoco, in un censimento globale connotato da tanta varietà di indirizzi, fu forse anche la palestra – sfidata da tanta messe di specialisti – nella quale la pittrice sollevò con successo il manubrio ingombrante della rappresentazione della natura inanimata o animale in posa, o comunque prestò la sua opera nell'integarla con figure.

La memoria del Baldinucci poté forse confondere il luogo dell'azione, meno facilmente l'essersi data l'azione medesima. Su tutto questo non molto è stato scritto, e di norma caso mai in riferimento alla situazione romana e al Maestro della Natura Morta Acquavella (sia questo da identificarsi o meno con Bartolomeo Cavarozzi), cui spettano alcune delle più frementi delle opere della specialità di aspetto caravaggesco, oppure – in tutt'altra costellazione di stile – a Francesco Romanelli²⁰.

Ci vorrebbero pazienza e obiettività di giudizio, tale da frenare l'involontaria jattanza degli autentici conoscitori dello specifico campo, al fine di allestire una progressione nel tempo, decennio dopo decennio, un albero genealogico fondato della sterminata famiglia delle nature morte prodotte a Napoli, limitandosi all'arco della residenza in città della Gentileschi, fra il 1630 e la peste. Vorrei allora sfidare – non aspettandomi il successo arriso a David – questo Golia figurativo e mantener calda una pietanza abusivamente elargita ad anonimo toscano, sulla quale mi accorgo che ha acceso i riflettori per primo l'occhio esperto di Stefano Causa²¹: la vasta apparecchiatura di pollame e ortaggi, canestri e versatoi, accompagnata da due giovani figure femminili, facente parte in origine dell'arredo della cattedrale di Valladolid e oggi ricoverata nel Museo Nacional Colegio de San Gregorio (fig. 6)²². Non potendosi giudicare nella prevedibile cogenza iconografica la complessa parata di verdure, volatili, carni di altra specie e recipienti vari, non si può altro che inferirne un significato emblematico, rafforzato dalla rara scelta delle interiora di pollame affogate nel piatto antistante la più giovane delle due cuciniere, a sinistra, nel suo ipergentileschiano blu elettrico, e dai gesti delle mani destre di ambo le donne, a indicare l'una in alto (fuori campo, dunque fuori della sfera terrena?), l'altra un gatto teso a rivalersi di un pollo squartato. Solo a Napoli possono trovarsi fisionomie equivalenti a quelle delle due vivandiere, così da indurre – per la parte figurata²³ – Causa a formulare il nome di



Onofrio Palumbo e il sottoscritto a rischiare addirittura quello della sua più famosa socia.

Forse da questo esempio si potrà recuperare un dossier adeguato di prove in tele e colori di un aspetto effettivamente fondante della rinomata bottega della Gentileschi a Napoli,

avrà vergognare di esporsi alla formulazione di ipotesi la cui progressiva apostasia sarà lo scotto squisitamente tipico del processo che voglia condurci, se non al vero, almeno al più verisimile²⁴. Artemisia, e a maggior ragione questa specialissima metropoli, valgono bene le necessarie abluzioni d'umiltà.

un'accademia-non-accademia dove giovani come Pacecco De Rosa e il Palumbo, giovanissimi come Cavallino, ebbero la sorte di assistere al fiotto di incarichi piovuti sull'impegnatissima quanto lamentosa maestra, sulle sue figlie, profittando di occasioni di lavoro, i cui esiti avrebbero dato origine a imbastardimento delle linee di stile, a incroci di responsabilità tali da colmare il mercato di prodotti che lo scrutatore odierno fatica terribilmente a classificare.

Artemisia e Napoli, questa la direzione di ricerca più promettente per gli anni futuri: è pacifico che un grammo di verità sarà proporzionale a una selezione a larghissimo spettro, per raggiungere il quale non ci si do-

1. Bissell 2009a, pp. 23-31 (si consultino anche, in omaggio alla *par condicio*, almeno: Bissell 1999, pp. 191-198 n. 4; J.W. Mann in *Orazio e Artemisia Gentileschi* 2001, pp. 308-311 n. 55, dove si dà conto della letteratura precedente).

2. Posto che il quadro del processo sia ancora “in vita”, un candidato che più adatto non si può a collimarvi è stato segnalato con provvidenziale altruismo da Paolo Biscottini (cat. 49), che insospettabilmente aveva dedicato la propria tesi di laurea con Gian Alberto Dell'Acqua giusto a Orazio Gentileschi. Questa prevedibilmente non intatta pittura, di inedita

formulazione, per la quale l'eroina stante ostenta il trofeo affiancata da una Giuditta che anticipa o stinge già più sul Cavarozzi e sul Vouet, indaffarata col suo sacco, reca in sé – oltre alla “capace grandezza” del suo formato – clamorosa denuncia di essere oltre ogni dubbio dipinto “non fornito”. Il volto di Oloferne è disegnato a spesse pennellate negre su preparazione bruna, e anche le mani di Abra non sono compiutamente realizzate. L'identificazione storica – prescindendo dai vincoli della datazione, che la legano al 1610-11, non oltre – è nel caso sopraffatta dalla nobiltà della rappresentazione e dalla quota totalizzante (salvo, per mio conto, il sembiante della fantesca) di fisionomie e apparati tessili gentileschiani, la cui

provenienza dalla riserva paterna oppure filiale è ardua da discernere.

3. Per Cristofano padrino del figlio eponimo di Artemisia, battezzato nel novembre del 1615, si vedano Cropper 1993, pp. 760-761 e Lapierre 1998, pp. 269, 463, 466 (cfr. Appendice I).

4. J.W. Mann in *Orazio e Artemisia Gentileschi* 2001, pp. 344-347 n. 61. Non solo per logica onomastica, si lasciano leggere in rapporto al dipinto magiaro datato 1620 tanto uno dei rari dipinti, nonché dei più rilevanti, di Sigismondo

6. Artemisia Gentileschi (?) e naturamortista napoletano, *Vivandiere con ortaggi, pollame, cesti e vasellame*. Valladolid, Museo Nacional Colegio de San Gregorio.

Coccapani (Christie's Roma, 1.12.1998, lotto 233), quanto la tela d'orbita vouettiana (Blanchard?) già presso Clovis Whitfield.

5. Ratti 1780, I, pp. 119-120, 122 (cfr. Appendice II).

6. Lo spunto, in tutto condivisibile, di Mina Gregori (1984, p. 147) è stato da par suo sviluppato da Gianni Papi (1991, pp. 49-50).

7. La relazione si afferma sul piano generale. Papi ha scorto nessi con la "quasi fiorentina" *Resurrezione* di Chicago, vessillifera per antonomasia di Cecco, ciò che concorderebbe con la datazione bassa, sul 1620 circa, della *Lucrezia*, qualunque dei Gentileschi Lomi ne sia stato responsabile.

8. Gregori 1968; M. Gregori in *Civiltà del Seicento a Napoli* 1984, col consenso – insieme ad altri – di Federico Zeri.

9. L'incisione del Carracci valse da modello per più figurazioni del tema in ambito emiliano, ma anche per un dignitoso dipinto di primissimo Seicento (olio su tela, cm 156,5 x 118) del senese Rutilio Manetti (Siena, Pinacoteca Nazionale: M. Ciampolini in *Pitture senesi del Seicento* 1989, pp. 32-34 cat. 7).

10. Come anticipato, l'iscrizione con la firma di Artemisia accompagnata dall'anno 1622 ("ARTEMITIA GENTILESCHI LOMI / FACIEBAT: A D. M DC XXII") venne alla luce solo contestualmente al restauro del 1995 (vedi, ultimamente, J.W. Mann in *Orazio e Artemisia Gentileschi* 2001, p. 355 n. 65).

11. Nottingham, Castle Museum and Art Gallery (dono di Leon H. Wilson nel 1964), olio su tela, cm 162,6 x 121,9 (Bissell 1999, p. 352 entro n. X-42, fig. 257).

12. Bissell 1999, pp. 348-353 n. X-42.

13. I medi anni Venti del Seicento sono topici anche per le formulazioni di drastici effetti luministici a fonte artificiale. Alla fluente casistica nota, cui contribuirono molti stranieri a Roma, sarà da aggiungere il notevole dipinto assegnato a Francesco Rustici (senza tuttavia convincere chi scrive; Roberto Longhi si era schierato a favore di Battistello: cfr. lo studio di Isabelle Auffret-Duriez 2001) in deposito dal Louvre al Musée de Picardie ad Amiens, *San Sebastiano curato da Irene*. In tale pregevole notturno (inv. MPP 300; inv. Louvre M.I. 1160, olio su tela, cm 224 x 154; Loire 2006, p. 463) la pia donna a destra si fa schermo dalla candela nei medesimi termini dell'*Abra artemisiesca* di Detroit.

14. Baldinucci 1845-1847, III, p. 716. Bissell (1999, pp. 47-48, 220-222 n. 15, figg. 87, 90; 2009b, pp. 180-181) ha invece letto nell'*Aurora* (olio su tela, cm 218 x 146) un dare e avere di stampo affatto fiorentino il cui selezionato campionario (Gregorio Pagani, Bilivert) riesce indubbiamente suggestivo e fa riflettere sull'impatto di una tale pittura, posto naturalmente che la datazione dell'archetipo della Gentileschi sia quella immaginata, sul 1625.

15. G. Papi in *Artemisia* 1991, pp. 154-156 n. 20.

16. Baldinucci 1845-1847, III, pp. 712-713.

17. Bologna 1991, pp. 119 fig. 115, 147; De Vito 1999; Porzio 2007. Ancora d'orbita del "Maestro di Fontanarosa" e di Andrea Vaccaro è una seconda, sontuosa, redazione del tema del *Casto Giuseppe*, che conosco grazie a Marco Voena, nella cui collezione è confluita da quella di Luigi Koelliker, dov'era interrogativamente classificata sotto il nome di Artemisia.

18. Le tre/quattro tematiche oggetto di lodi poetiche oppure di menzioni inventariali – nel loro *status* di unici iconografici per l'artista romana – ostacolano invero il drenaggio delle nostre fauci (cfr. Appendice II).

19. Cfr. Appendice II.

20. Per l'associazione al nome del gigante viterbese, vedi Papi 2006; Papi 2008. Sul dipinto allegato al gruppo "Maestro della Natura Morta Acquavella" (*alias* Artemisia Gentileschi nel caso specifico), ma con inserto figurato del Romanelli corrispondente – giusta l'asserzione del Baldinucci (1845-1847, III, pp. 714-716) – al ritratto di Artemisia: Papi 1991, pp. 57 con fig. 46, 58, 62 note 92-94; Gregori 1990 (ma susseguente di fatto al catalogo della mostra fiorentina del 1991), pp. 104-106.

21. Causa 2007, pp. 139-140 e note 22-26, fig. 70.

22. La tela misura ben cm 154 x 206. Cfr. Pérez Sánchez in Urrea Fernández 2001.

23. Per il Causa (2007, p. 140) la parte, preponderante, appannaggio del naturamortista, va cercata nei pressi del maturo Giovanni Battista Recco. La congettura è basata sul confronto con un *Interno di cucina* di collezione privata, siglato "GBR", ma ancor più con una seconda opera, una *Vivandiera* di raccolta napoletana – il rapporto con la quale è buono nell'insieme, dunque con estensione alle presenze femminili – col limite della perfidia della riproduzione in nero disponibile.

24. Nei margini della Gentileschi vorrei rapidamente insinuare una riserva di caccia degna di miglior zoologo dello scrivente, costituita almeno dalle seguenti prede: l'*Apollo che scortica Marsia* di ubicazione ignota, già riferito a Francesco Guarino e classificato tra gli anonimi napoletani da Federico Zeri, e il *Ratto d'Europa*, rubricato sempre tra i pittori senza nome, comparso sul mercato antiquario a Imperia nel 1980-81 (olio su tela, cm 128 x 180). Il dio del primo dipinto non disdegna il paragone col *David vittorioso* (olio su tela, cm 202 x 137) trascorso da Sotheby's a Londra il 9 luglio 1985 (Papi 1996, pp. 157-160), la cui così probabile paternità è stata rigettata dal Bissell (1999, pp. 313-314 n. X-8, fig. 212).