



RITORNO A ROMA:

1620-1627

Francesco Solinas

RICOMPOSTA nei dettagli, la partenza di Artemisia da Firenze, l'11 febbraio 1620, fu una vera e propria fuga. Il suo rocambolesco viaggio di ritorno verso Roma iniziava a Prato, il 12 febbraio 1620, quando, con il marito Pierantonio Stiattesi, giungeva inattesa ospite di Gino Ginori (1557-1631), podestà della città¹. In quello stesso giorno, Ginori scriveva al granduca Cosimo II:

“È comparsa qui la Signora Artemisia Lomi, la quale havendomi narrata la resolutione che haveva fatta d'andarsene fino a Roma con un suo fratello per starci tre, o quattro mesi appena, et che non prima uscita di Firenze ella hebbe aviso, come dalla Guardaroba di Vostra Altezza Serenissima, per via di Corte gl'erano state sigillate tutte le sue robe, et perciò dubitando che l'Altezza Vostra Serenissima non l'haveva havuta a male, rivolto il pensiero, se ne venne a questa volta, il che sentito da me, le dissi che haveva fatto errore al non ne dar conto, et domandarne licenza a Lei, come si conveniva”².

Quale prova, e garanzia, della sua buona fede, la pittrice consegnava all'aristocratico rappresentante del granduca una copia della sua ben nota lettera inviata al sovrano il 10 febbraio 1620³, che il podestà ritrasmetteva accompagnandola col resoconto dell'animato incontro con Artemisia.

Tentando di calmarla, Ginori le consigliava di “tornare a Firenze per finire li quadri che lei deve farli [al granduca], per non condurgli a precisione qua, e là”, ma l'artista rispondeva assicurandolo che avrebbe potuto terminare a Prato i dipinti per il sovrano, sui quali, peraltro, aveva già percepito un anticipo di 50 scudi⁴. Artemisia mostrava “haver vergogna al tornare, rispetto al caso seguito del sequestro statogli fatto, et inoltre allega di potere mal vivere in Firenze”⁵.

Gravata dai debiti, dopo anni di difficoltà economiche e ben quattro gravidanze⁶, oppressa da un mal pagato contratto col granduca malato⁷, Artemisia subiva l'umiliazione dei sigilli apposti dagli ufficiali della Guardaroba medicea alle “sue robe”, alla sua casa e studio di piazza Frescobaldi⁸. Quest'ultimo “disgusto” l'aveva convinta a lasciare definitivamente la capitale toscana. Del resto, quella fuga a Prato, dietro copertura dell'ignaro fratello Giulio residente a Roma, non era la prima intrapresa dalla pittrice durante il suo lungo soggiorno fiorentino. Nella relazione al granduca, Ginori avvertiva:

“intanto, per abbondare in cautela, ho fatto fare precetto al suo marito, che senza licenza di Vostra Altezza Serenissima non la conduca, né [la] facci[a] condurre, fuori dello Stato sotto pena di scudi cento e dell'arbitrio”.

Artemisia Gentileschi, *Giuditta decapita Oloferne*, particolare. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.



Com'è noto, la legislazione e i rigidi precetti religiosi del tempo assegnavano a ogni marito la responsabilità legale della propria moglie e d'ogni sua azione pubblica. Ogni donna, eccettuate forse le vedove più ricche e potenti, era sotto la tutela di un uomo, padre, marito, fratello, o addirittura cognato, o figlio. Mantenuto dalla pittrice, Pierantonio era un compagno leale, e nonostante le accuse palesate da Artemisia al Segretario di Stato Curzio Picchena, il 5 giugno 1619⁹, la pittrice sembra sinceramente affezionata al padre dei suoi figli. Stiattesi si occupava di lei con attenzione, la proteggeva ed era il suo più comodo garante¹⁰. A Prato, Pierantonio accettava il “prechetto”, rassicurava il podestà giurandogli di “esser pronto ad obedire”, e dichiarava di essere “venuto a posta di Pisa per oblicare che

non andasse [partisse dal Granducato], a ciò non gl'incontrasse, come altra volta, qualche sinistro caso”.

Se non abbiamo ancora indicazioni di quell’“altra volta”, e del “sinistro caso” vissuto dall'indomita Artemisia, il suo precipitoso viaggio a Prato è descritto dallo Stiattesi in una lettera al patrizio fiorentino Francesco Maria Maringhi (Firenze 1593 - Napoli dopo il 1653), amante della pittrice e suo protettore¹¹ (fig. 1).

Scriva Stiattesi al Maringhi, lo stesso 12 febbraio, mostrando una consuetudine più che amichevole col nobiluomo:

“Ci partimmo da dove Vostra Signoria sa e venimmo alla volta di Prato¹² e per la strada si passò dua pericoli da rimettervi¹³ la vita e la roba: una [volta, Artemisia] cascò da cavallo e non si fece male perché cascò in piedi, l'altra fu per cascare in Bisenzio¹⁴, che se cascava andava in polvere lei e il cavallo, perché mancò la gamba di dietro del cavallo e cadeva alto più di cinquanta braccia, li valse il sapere cavalcare e non conoscere paura di sorte alcuna”¹⁵.

Coraggiosa, provetta cavallerizza e donna fortunata, Artemisia, all'altezza della sua fama, aveva deciso di partire e non subire più le sfavorevoli condizioni imposte da Cosimo II. Interpretando i suoi desideri, Stiattesi, “cavalier servente” dell'artista, ma anche responsabile e garante d'ogni sua azione, si sfogava con l'amante di lei:

“io sono disposto di volerne scrivere una lettera a Sua Altezza e darli conto d'ogni cosa e se il Granduca non mi fa miglior patti, non voglio più che [Artemisia] torni costi e me ne voglio andare alla volta di Bologna”¹⁶.

Facilitata dal Maringhi, la fuga di Artemisia e del marito da Firenze è documentata nel dettaglio da altre quattro lettere scritte da Prato al nobile fiorentino dai coniugi Lomi Stiattesi. A Firenze, tra la sua casa in borgo Sant'Jacopo, nei pressi della piazza Frescobaldi, e la villa di famiglia a Piazza Calda, fuori Porta a Prato, Francesco Maria rispondeva agli appelli angosciati dell'amata, sorvegliava la sua abitazione e i beni sigillati¹⁷, trattava con i messi granducali e vigilava sui due bambini,

1. Simon Vouet, *Ritratto di giovane uomo* (Francesco Maria Maringhi?). Parigi, Musée du Louvre.

Cristofano e Prudenzia¹⁸, lasciatigli in affidamento¹⁹. Il giorno dopo, rispondendo a un messaggio dell'amico, Artemisia dettava al marito, esprimendo con ansia le sue emozioni:

“Io ho receuto la vostra gratissima che ho inteso il tutto di quello [che] segue [a Firenze], la qual cosa mi ha fermato nel proposito di non volerci più tornare e vada come la vole, già la va tanto male che non può andare peggio”.

e aggiungeva, riguardo ai bambini e ai molti quadri lasciati in casa dell'amico:

“La prima occhasion che viene di Prato mandatemi i bambini. I quadri non li tirate più su, altrimenti io credo che indubitamente Fiorenza non me abbia più a vedere. Remediate a quelli che voi vedete che non vi posson fare danno, altro non ho che dire, che se non che dio guardi Vostra Signoria dalli facti di che sono in della anima e del corpo e fo fine”²⁰.

Se, nella missiva dettata a Pierantonio, Artemisia si firmava “come sorella” e manteneva un tono molto amichevole ma relativamente distaccato, nella successiva, scritta di suo pugno due giorni dopo, la pittrice si abbandonava alla nostalgia, rivelando particolari più intimi, sul sentimento di “vergogna” che avrebbe provato a un suo eventuale ritorno a Firenze:

“Io sò risoluta de no venire più costì perché mi pare de no avere fortuna in questa città, io so' disposta de andare sino a Bologna e qui volio vedere se ci trovo melior fortuna, perché se venissi più lì, io non avrei pace e no mi parrebbe di potere andare per le strade”²¹.

Sognava la più libera e ricca Bologna, con il suo munifico e più aperto patriziato che aveva consacrato la fortuna di Lavinia Fontana (1552-1614), illustre pittrice e ritrattista famosa, sua antesignana e modello²². La Lomi Gentileschi paventava il diffondersi a Firenze delle maldicenze sulla sua storia d'amore sparse da una serva del Maringhi²³ e di ulteriori, ingiuriosi pettegolezzi sulla differenza di censo tra lei e l'amato, che l'avrebbero inevitabilmente allontanata da Francesco Maria. Artista, eccentrica, sotto tutela del marito e madre di famiglia, gravata dall'antica vergogna dello stupro del 1612, quella donna battagliaiera, il cui carattere risoluto era già noto a Roma come a Firenze, si era per-

dotamente innamorata ed era corrisposta dal ricco gentiluomo suo coetaneo, brillante erede di un'antica famiglia dell'aristocrazia fiorentina, alleata da generazioni ai Frescobaldi²⁴.

Socio e agente del banchiere Matteo Frescobaldi (1577-1652), amico di Galileo, del nobile letterato Antonio Corsi e di Michelangelo Buonarroti il Giovane²⁵, con molte conoscenze a corte, Francesco Maria aveva più volte intercesso presso il granduca per giustificare i ritardi dell'amica; ma ora, vista la reazione del podestà di Prato e degli ufficiali della Guardaroba, le chiedeva di tornare a Firenze per terminare i lavori destinati a Cosimo II. Subissata dai debiti e, da sempre, insopportabile dei pettegolezzi, l'ormai matura “pittrice” cercava una nuova libertà e inseguiva quel successo, artistico ed economico, che Firenze, in agonia col suo granduca malato, non poteva più offrirle.

L'unico legame che la tratteneva nella città dei suoi avi era l'amore per lui, Francesco Maria, una passione travolgente nata attorno al 1617, che per molti anni a venire avrebbe superato vincoli sociali e convenienze, e nel 1623, a Roma, allontanava definitivamente Pierantonio Stiattesi²⁶. La relazione continuava, tra Roma e Napoli, nel 1635, e probabilmente anche al ritorno della pittrice da Londra, a seguito del definitivo trasferimento del Maringhi nella capitale del regno nel 1648.

Così Artemisia conclude la sua prima lettera da Prato a Francesco Maria:

“Però, mio carissimo e mio core, Vostra Signoria mi perdoni se io vi so' disobidente perché non ci veggio la mia riputazione”²⁷, questo sibene se Vostra Signoria mi vole favorire quando li è comodo, vorrei mi venisse a vedere e che io n'avarò gusto grande, che già che la gente ha cominciato a dire, è melio che finiscono di dire. Intanto se Vostra Signoria mi volle comandare niente, vedete dove so' bona, che io so' pronta a servirvi e qui fo fine, a dio, di 14. Vostra Artemisia Lomi”.

Nonostante l'ortografia scorretta, da autodidatta, la sintassi approssimativa e la stesura incerta, il senso principale – così come i sensi riposti espressi nella missiva – trapela con chiarezza. In tutte le sue lettere autografe, anche nelle più intime, la contraddizione è solo apparente: ne emerge una personalità forte, talvolta dura, spesso cruda, ma leale e appassionata, di profonda intelligenza e grande ambizione. Oltre all'evidente ignoranza dell'ortografia, all'epoca molto diffusa anche nelle

donne di rango, affiora la sua cultura letteraria e poetica, ricca e variegata, da Ovidio a Petrarca, dall'Ariosto al Tasso, e naturalmente le Sacre Scritture²⁸. Gli autografi della pittrice non solo ci informano dettagliatamente su un breve periodo della sua vita, dai primi biglietti scritti a Firenze nel 1618 all'ultima lettera all'amante che si è conservata, del 12 settembre 1620, ma svelano l'universo misterioso dell'Artemisia scrittrice, finora noto soltanto attraverso le edizioni corrette di Giovanni Gaetano Bottari (1689-1775)²⁹ e di don Vincenzo Ruffo principe della Floresta (1857-1918), pur sempre pesantemente emendate³⁰. Dettate a scrivani e a segretari sono le lettere della "pittora" indirizzate ai granduchi Cosimo II e Ferdinando II de' Medici, al loro segretario di stato Andrea Cioli, al duca di Modena e, per quanto si può desumere dall'unica a noi nota, anche all'amico e protettore romano Cassiano dal Pozzo (1588-1656)³¹. Sulla scorta delle interessanti problematiche sollevate da Judith W. Mann sulle firme dei suoi dipinti³², le lettere autografe permettono una nuova prospettiva critica nella comprensione della pittura di Artemisia.

Ma di quali quadri parla la donna nella sua lettera all'amante? E di quali opere promesse alla Guardaroba medicea ci informa il podestà di Prato Gino Ginori?

Il 10 febbraio, Artemisia lasciava la sua casa piena, sigillata dagli ufficiali della Guardaroba, ma molte tele erano state preventivamente trasferite nelle case del Maringhi, che ospitava anche i figli della coppia, Cristofano e Prudenzia, e riteneva per sé un autoritratto dell'amata. Molte di quelle opere, finite e non, saranno mandate ad Artemisia che le riceveva a Roma il 6 marzo 1620. Altri quadri furono tenuti dal gentiluomo, mentre ulteriori decine di "tele e rami dipinti" restavano sigillati nello studio per essere acquistati il 10 febbraio 1621 dallo stesso Maringhi, assieme ad arredi e utensili, per la rilevante somma di 165 ducati. Lasciate all'amante erano anche le opere in corso di elaborazione per il granduca, quelle due che Artemisia assicurava Ginori di poter portare a termine a Prato. All'invio del 6 marzo ne seguiva un altro, pervenuto a Roma il 2 maggio, contenente materiali diversi e la più volte citata oncia e mezzo di azzurro lapislazzulo datole dal granduca. Nessuna menzione dei soggetti né delle dimensioni, comunque ragguardevoli, del "quatro" o dei "quatri", destinati al sovrano; il grande *Ercole*, ricordato come suo dalle fonti e destinato a Cosimo II, non è mai citato nelle lettere³³.

Sin dal suo trasferimento forzato da Roma a Firenze, sette anni prima, Artemisia aveva dipinto molto. La supplica del padre Orazio indirizzata alla granduchessa Cristina di Lorena, il 3 luglio 1612, aveva presentato le eccezionali qualità artistiche e il talento pittorico della figlia, più che le sofferenze fisiche e morali da lei subite; scriveva Orazio alla granduchessa: "perché quando vederà l'opere [e] la virtù di questa mia povera figlia, unica in questa professione, mi rendo sicuro che haverà cordoglio di un assassinamento così grande"³⁴. Conosciuta per la sua pietà e devozione, Cristina di Lorena riceveva, in accompagnamento, il dono di un quadro della giovanissima pittrice a dimostrazione dell'eccellenza della sua arte³⁵. L'aggressivo e irascibile Gentileschi aveva ben preparato il trasferimento della sua ancora giovanissima figlia a Firenze. Dopo il processo, la vittima, costretta in casa, era diventata un fardello molto ingombrante per un genitore in carriera, particolarmente rude e insopportabile.

Accompagnata dal neo-marito Pierantonio Stiattesi fiorentino³⁶, la non ancora ventenne Artemisia si era stabilita nella capitale granducale nei primi mesi del 1613, quando la vita artistica e intellettuale della corte fiorentina raggiungeva una delle stagioni più splendide e ricche: brillanti le committenze internazionali di Cosimo II e della moglie arciduchessa Maria Maddalena d'Austria per la sistemazione e decorazione di palazzi, ville e giardini, e per la creazione di una vera e propria quadreria; cospicue anche quelle del fratello principe don Lorenzo e della granduchessa madre Cristina di Lorena³⁷. Epocali le rappresentazioni teatrali, i drammi in musica, le feste. La reggia brulicava di artisti d'ogni nazionalità, di musicisti, poeti, scienziati; le possibilità erano molte per la ragazza pittrice, assistita, e controllata, dal marito *factotum*, improvvisatosi agente e impresario della moglie prodigio. Già nei primi mesi del 1616, Artemisia aveva realizzato diverse opere per i principi medicei e per alcuni sofisticati collezionisti privati. Le attenzioni e le commissioni di illustri intellettuali, quali Michelangelo Buonarroti il Giovane e Galileo Galilei, e l'amicizia dell'affermatissimo collega Cristofano Allori la celebravano quale vero fenomeno, incoraggiandola nella creazione di un suo preciso lessico pittorico e qualificandola per il suo ingresso all'Accademia del Disegno (19 luglio 1616)³⁸, organo di controllo e promozione delle arti toscane.

Ricostruita da Roberto Contini e Gianni Papi³⁹, e arric-

chita in questa sede dallo stesso Contini e da Judith Walker Mann, la cronologia delle prime opere della pittrice permette oggi di individuare con più agio le cifre caratteristiche della sua arte, dalle giovanili collaborazioni con il padre a Roma sino alla sua indipendente ed esuberante attività fiorentina⁴⁰. A Firenze, il suo linguaggio maturava, si diversificava, allontanandosi visibilmente dalla maniera paterna, e arricchendosi di una nuova, inedita ed esplicita vena caravaggesca di sorprendente potenza, probabilmente richiestale espressamente dalla sofisticata committenza medicea. Risalgono a questi anni le due versioni della *Giuditta che decapita Oloferne*, capolavori della pittrice romana, magistrali traslazioni dell'opera del Gran Lombardo nella tradizione fiorentina della pittura di luce e nel segno della contemporanea sperimentazione del teatro di corte. Tra la Casa Buonarroti e l'Accademia del Disegno, l'artista rielaborava abilmente le novità della pittura fiorentina del tempo⁴¹, interpretando la propria formazione romana nella più strutturata lingua dell'Accademia del Disegno, rappresentando soprattutto figure femminili e spesso dipingendo se stessa (cat. 15). Allegorie, come *Inclinazione* di Casa Buonarroti, diverse *Sante martiri* soprattutto "da testa"⁴², *Madonne*, come la *Madonna col Bambino* di Palazzo Pitti (cat. 14), *Maddalene* (cat. 11) e altre primattrici del Nuovo Testamento. Al febbraio 1619, poco prima della fuga, la Guardaroba granducale registra l'ingresso di un monumentale *Bagno di Diana* dipinto da Artemisia, di circa 2,20 x 3 metri, con ben otto figure femminili. Negli stessi giorni, la pittrice riceveva dai medesimi ufficiali medicei che dopo poco le avrebbero sigillato la casa un'oncia e mezza di "azzurro ultramarino", cospicua quantità di puro lapislazzulo del valore di ben 50 scudi romani, destinata all'*Ercole*; ma sia la *Diana* che l'*Ercole* sono attualmente dispersi⁴³. Ritratti o autoritratti dell'artista, le eroine rappresentate da Artemisia erano spesso le audaci e determinate protagoniste dell'Antico Testamento che uccidevano il nemico, maschio, violento e arrogante, o che, come *Salomè*, incoraggiavano terribili omicidi⁴⁴. Al suo ritorno a Roma, nella primavera 1620, le antiche mattatrici delle storie sacre, il cui coraggio e il cui valore evocavano le vicende personali e il carattere fiero dell'autrice,



lasciavano progressivamente il posto alle più celebri amanti della storia, a quelle *Cleopatre*, *Lucrezie*, *Danae* nelle quali la perdutoamente innamorata Artemisia si identificava e che, proprio nella città eterna, divennero le migliori ambasciatrici della sua fama europea.

Per la corte toscana, la figlia aveva eguagliato il padre. Autrice dell'alloriana *Salomè*, della *Giuditta e la fantesca* dal quasi onirico realismo (cat. 13), delle due versioni autografe della *Giuditta che decapita Oloferne* (cat. 10, 21) – eccelsi tributi al Caravaggio –, così come delle tre versioni, altresì autografe, della *Maddalena* (cat. 11, 12), già nel 1618 la fama e la stima godute da Artemisia a Firenze rivaleggiavano con l'ampia fortuna di Orazio a Roma⁴⁵. Eseguite con sorprendente ricchezza di materiali, azzurri lapislazzuli e preziose lacche di garanza, le

2. Artemisia Gentileschi, *Ritratto di dama*. Ubicazione ignota, già collezione Barbara Piasecka Johnson.

opere fiorentine di Artemisia denunciano l'apprezzamento dei principi medicei e una diffusa ammirazione per la sua pittura. Ma, a differenza delle ricche e varieguate committenze romane, numerose e suscettibili ai repentini cambiamenti del potere e del gusto, quelle toscane, anche religiose, erano allora accentrate attorno alla corte e seguivano i gusti del granduca e della sua famiglia; quando la tubercolosi di Cosimo andò aggravandosi, nell'autunno del 1618, di mese in mese, sino alla sua morte il 28 febbraio 1621, la vita di corte, come quella delle arti, s'andò gradualmente spegnendo attorno a lui⁴⁶.

Denunciati dall'Accademia del Disegno, praticamente sin dal suo ingresso, i debiti contratti da Artemisia e dal marito a Firenze riguardavano vestiti, farmaci, mobili, suppellettili più o meno preziose, strumenti di lavoro⁴⁷. Con la già ricordata supplica dettata al Picchena il 5 luglio 1619, Artemisia tentava di svincolarsi dalla legale tutela del marito, attribuendogli la dilapidazione della sua dote e la più parte dei passivi, ai quali, comunque, sembra aver sostanzialmente contribuito anche lei. La coppia spendeva e Artemisia, travagliata da ben quattro gravidanze in sei anni, ambiva a condizioni di vita agiata, com'è evidente dalla lista degli arredi e dei dipinti rimasti nella sua casa in piazza Frescobaldi, e come attestano a più riprese le nuove lettere e quelle già note; la pittrice sentiva di appartenere a un livello sociale più alto, vicino a quello del suo nobile amico e amante Francesco Maria.

Il ritorno a Roma, ai primissimi di marzo 1620, segnava la seconda tappa della sua eccezionale fortuna internazionale. La lunga esperienza fiorentina e il suo "amore benedetto" l'avevano preparata a dare il meglio di sé nella pittura, e nel giro di un anno, l'ultimo di regno di papa Borghese e di Cosimo II, la sorprendente "pittora" si affermava internazionalmente con altri capolavori, come la *Giaele e Sisara* di Budapest, riconosciuta da Ágnes Szigheti nel 1979⁴⁸.

Il 2 marzo del 1620, da Roma, Stiattesi annuncia al Maringhi:

"Siamo per dio Grazia arrivati a Roma venerdì sera a ore 23 sani e salvi [...] e per la strada aviamo auto di molta neve pure ce la siamo passata allegramente e dove facemmo risoluzione, quando noi eravamo per strada, di non volere scavalcare a casa il suocero e tanto mettemmo in esecuzione e subito pigliammo casa da noi e stiamo dalla Chiesa Nuova in una bella casa e l'aviamo fatta mettere a ordine per adesso di quel pocolino che si è posuto"⁴⁹.

Consci delle probabili reazioni negative dell'irascibile Orazio, che non tardarono a manifestarsi in tutta la loro violenza, Artemisia e Pierantonio trovavano subito un alloggio "dietro alla Chiesa Nova" e aspettavano di potersi sistemare con più agio:

"in quanto alle nostre cose, Vostra Signoria ci farà grazia di tenerle appresso di se, fino a tanto che noi non li diamo altro ordine, perché aviamo poca voglia di starci ateso, che non è vero che Agostino Tasso sia in galera, pure staremo a vedere quel che segue e del tutto gli darò avviso. Lei [Artemisia] finirà i quadri e darà soddisfazione a tutti e poi farà tanto quanto dio vorrà"⁵⁰.

Ancora presente a Roma, il Tassi, condannato, ma libero e al lavoro per clienti prestigiosi⁵¹, costituiva una reale minaccia per Artemisia, che sembrava nondimeno pronta a riprendere il lavoro e soprattutto a portare a termine quei quadri (o quel quadro) per il granduca del quale Maringhi era riuscito a far slittare la consegna⁵². Infatti, continua Stiattesi:

"Ora stiamo aspettando che giunga la cassa e subito si darà fine al quadro del Gran Duca, però Vostra Signoria stia col animo riposato che averà soddisfazione e sarà desobrigata della promessa che ha fatto per lei [Artemisia], per fare mentire i sua nemici e qui si sta aspettando che arrivi e subito si darà ordine a darli fine"⁵³.

Contro l'avviso di "sua nemici", che in corte denigravano l'artista, Francesco Maria aveva dunque garantito la consegna differita delle opere (o dell'opera) da parte di Artemisia. La cassa con il prezioso azzurro oltremarino e altri colori necessari al completamento del dipinto sarebbe arrivata solo due mesi dopo, il 2 maggio⁵⁴.

Fuggendo da Firenze, gli Stiattesi avevano lasciato il certo per l'incerto, ma la scelta fu vincente, e quell'anno di vantaggio sulla diaspora dei pittori di Cosimo II, calati in massa nell'Urbe alla sua morte, poco prima dell'elezione del nuovo papa Gregorio XV Boncompagni, fu provvidenziale⁵⁵. I primi tempi nella città eterna furono molto duri, ma già il 20 marzo Stiattesi informava Maringhi:

"Artemisia non n'è mai a suo di stata mai meglio che adesso, sì della vita come ancho della quiete d'animo e qui va aumentando in grandissimo credito fra questi principi"⁵⁶.

e il 5 aprile la pittrice così rispondeva appassionata a una lettera dell'amato:

“Se Vostra Signoria si potesse immaginare quanto sia l'allegrezza che io o avuto quando ebbi la sua, la si stupiria, se Vostra Signoria non diventasse uno angiole non è mai impossibile che altrimenti lo potesse vedere”⁵⁷.

L'affettuosissima apertura lascia campo alla cruda descrizione delle liti furibonde avute col padre e col fratello Giulio durate un'intera settimana, costellata da episodi di gravi violenze sulla donna. A seguito di un elogio di Pierantonio, suo leale e coraggioso difensore dalle aggressioni fisiche dei familiari, Artemisia conclude perentoria:

“Basta, io ho conosciuto il mio marito, adesso io sto bene in tutte le cose e già o avuto de' lavori in quantità, e io o una casa assai bella e bene in ordine, non ci manca se no voi”.

Forte del sostegno incondizionato dell'amante, e delle reazioni positive dello Stiattesi – uomo, tutto sommato, con qualche qualità –, l'eccellente e coraggiosa pittrice, ancora una volta battuta e sgridata da padre e fratello, si abbandona, nella sua prosa scorretta, a una struggente dichiarazione d'amore:

“Io ho tanto gusto che voi mi voliate bene che più non si puole immaginare, massimo come mi pare che Vostra Signoria me ne volia, serbati vi sano acciò che la veggia presto, che con grande desiderio vi aspetto. Ricordatevi di me la millesima parte che io fo di voi, io so tutta vostra e vi ricordo quelle promesse e tutte tutte. La mia cassa non è venuta, che subito che è giunta, so quanto io sono in obrigo. State allegramente più che sia impossibile. A dio vita mia carissima, senza voi io non so niente e vi bacio le mano che tanto mi piacciano, di Roma il 5 di marzo 1619, Di Vostra Signoria, Serva Fedele, Artemisa Lomi”⁵⁸.

Precoci capolavori dell'epistolografia amorosa⁵⁹, le sgrammaticate quanto intense e appassionate lettere dell'artista non facevano altro che aumentare la passione del patrizio fiorentino che si prodigava per aiutarla, come e quanto più poteva, a proprio rischio e pericolo, sino a essere fermato dalla polizia granducale. Tra la fine di marzo e i primi d'aprile, infatti, Francesco Maria venne inquisito e trattenuto dalla giustizia

probabilmente per avere favorito la fuga dell'artista e occultato in casa molti suoi quadri, alcuni dei quali era riuscito a inviarle a Roma già a fine febbraio. Sebbene il 6 marzo giungesse la prima cassa con “li quadri”⁶⁰, i coniugi continuavano a reclamare le loro “robbe”, in parte distribuite dai funzionari medicei in pegno ai loro creditori. Per due ordinari⁶¹, il gentiluomo inquisito non aveva risposto alle loro missive e l'11 aprile, con due lettere diverse, Artemisia e Pierantonio gli annunciano la morte del loro figlioletto Cristofano, di cinque anni. La donna cadeva in una profonda depressione. L'imboscata tesa al Tassi, ferito da due archibugiate, non bastava a tranquillizzare Artemisia, dilaniata dal dolore e tartassata dalle violente scenate del padre, che finalmente interrompeva ogni rapporto con la figlia⁶². Dopo poche settimane, con la sola piccola Prudenzia-Palmira, la coppia cambiava casa per trasferirsi, a spese del Maringhi, nella vicina via Sora, nell'abitazione romana del nobile Luigi Vettori, ricco fiorentino, amico e compare del cavalier Matteo Frescobaldi dal quale Artemisia aveva già affittato un altro locale a Firenze⁶³. Appena rilasciato dalla giustizia granducale, Francesco Maria riusciva finalmente a spedire a Roma un'altra cassa per la “pittora” contenente il tanto atteso “azzurro del Granduca” (2 maggio) per terminare l'opera del sovrano morente.

Artemisia dipingeva giorno e notte, cercava di superare il dolore per la scomparsa del figlioletto, mentre vinceva la partita d'onore e di bravura con il padre. Si tornava ai tempi d'oro, Stiattesi gestiva e proteggeva la moglie come poteva e – forse non era all'oscuro del grande amore che la univa al ricco fiorentino – teneva al corrente Maringhi dei progressi dell'amata. Già il 30 maggio, mentre la pittrice gli scriveva in segreto lettere emozionante, non senza un certo sussiego Pierantonio lo informava dell'eccezionale successo riscosso dai dipinti della moglie:

“Vostra Signoria abbia per scusata Artemisia se non scrive perché ha tanto che fare e tanti lavori, e qui ci corre tutti questi Cardinali e Principi che sempre ho la casa piena a tale che non ha tanto tempo di potersi mettere le mane a bocha, però Vostra Signoria la scusi perché non può fare altro”⁶⁴.

Le commissioni aumentavano e Artemisia portava a termine dipinti già iniziati e tele ancora vergini. Non si conosce il



numero dei quadri giunti a Roma il 6 marzo, né di quelli del secondo invio, ma l'artista, ormai indipendente e autonoma, era richiestissima. Accoglieva gli ordini di cardinali e principi per nuove e inedite storie delle sue eroine e riceveva giovani nobildonne, appartenenti a famiglie dalle storie antiche, che le commissionavano i propri ritratti. Al tempo, le sedute di posa di una donna con una pittrice erano certamente più facilmente accettabili da parte della vecchia nobiltà romana. Qualche decennio prima, in piena Riforma Cattolica, quella stessa facilità del sesso aveva determinato la fortuna di Lavinia Fontana, eccelsa ritrattista nella Bologna del cardinal Bellarmino. Documentata alla primavera del 1620 è l'esecuzione di un *Ritratto della principessa Savelli*, forse Caterina (1590 circa - 1639), figlia del nobile Paolo Savelli, appartenente al ramo secondogenito dell'antica famiglia romana, andata in sposa a Paolo Savelli

primo principe di Albano (1607), figlio di Bernardino, duca di Castelgandolfo e di Laura dell'Anguillara. L'effigie dipinta da Artemisia potrebbe essere stilisticamente e cronologicamente plausibile con la splendida tela, già attribuita alla pittrice, raffigurante una giovane donna a sedere in un ricchissimo – ma leggermente *démodé* – abito di velluto nero ricamato d'oro, corpetto e maniche in tela d'oro, collana di diamanti, orecchini di perle e diamanti⁶⁵ (fig. 2). Notato e avvicinato all'arte della "pittora" da Hermann Voss⁶⁶, prudentemente attribuito ad Artemisia da Federico Zeri e Nicola Spinosa⁶⁷ e considerato positivamente dal Papi, il ritratto è stato studiato da Ward Bissell⁶⁸ che ne affermava con certezza l'autografia nella monografia del 1999. Ma Bissell collocava la tela al 1630, rifacendosi a una lettera della pittrice al cavalier Cassiano dal Pozzo del 21 dicembre di quell'anno⁶⁹. Considerate le strette analogie di stesura con il

3. Artemisia Gentileschi, *Giaele e Sisara*, particolare. Budapest, Szépművészeti Múzeum.

Gonfaloniere del 1622 (cat. 22) e con l'*Antoine de Ville* del 1625-26 (cat. 24), di cui anticipa i meticolosissimi merletti (in questo caso l'oro attorno al colletto), il *Ritratto* potrebbe effettivamente collimare con l'effigie di Caterina Savelli, allora principessa *en titre*, dipinta da Artemisia nel marzo-aprile 1620, con moduli molto vicini a quelli di Lavinia Fontana.

Certamente inclusa nella prima spedizione giunta dal Maringhi, arrivata alla Dogana Vecchia il 6 marzo 1620, era la tela raffigurante *Giaele e Sisara*, firmata e datata sul pilastro di pietra: "ARTEMITIA. LOMI FACIEBAT MCXX" (fig. 3). Con un lungo *pedigree* imperiale, la tela orizzontale pervenne a Budapest a fine Settecento⁷⁰. "Vieni e ti farò vedere l'uomo che cerchi", disse Giaele (Forza di Dio) invitando nella sua tenda il generale ebreo Barac e mostrandogli il corpo morto di Sisara, l'oppressore cananeo da lui ricercato, appena ucciso dalla donna con un chiodo nella tempia⁷¹. Punto fermo della cronologia dell'artista, il dipinto mostra un'altra vittoria femminile, una storia d'intelligenza e forza d'animo, favorita dalla debolezza dell'arrogante nemico, nella perenne ricerca di libertà e giustizia. L'invenzione di Artemisia, ispirata da una stampa di Philipp Galle (1537-1616) e da un celebre dipinto del Cigoli (cat. 17), nasceva dalla sua raffinata elaborazione della pittura dei massimi artisti toscani di fine Cinquecento, da Santi di Tito a Ludovico Cigoli, ed è collocabile in quegli "esiti finali" del suo soggiorno fiorentino magistralmente descritti da Gianni Papi, ricchi del luminesmo caravaggesco che tanto era piaciuto alla corte di Toscana. Il quadro, copiato dal Guercino⁷² e ripreso dal Fiasella⁷³, era quasi certamente tra quelli da finire per il granduca, forse quello distrattamente citato da Pierantonio nella sua lettera al nobiluomo del 20 marzo 1620. Economicamente sempre più coinvolto dal successo della moglie, il marito-impresario ripete nella missiva, per l'ennesima volta, l'urgenza di ricevere le "robbe" al fine di arredare convenientemente la loro casa, che accoglieva ormai clienti d'alto rango:

"[raccomando] sopra tutto la spedizione, e non la metta a lungo, acciò noi possiamo mettere la nostra casa a l'ordine, perché qui i lavori vanno crescendo e della *Iole* il cardinale Montalto ne vole una copia che si è dato già l'ordine a farla".

Che si trattasse dell'*Ercole* perduto? Con un'eventuale, bellissima *Iole* (o Onfale) a carico?⁷⁴ Il quadro era stato richiesto in copia dal cardinale Alessandro Damasceni Peretti Montalto (1571-1623), pronipote di Sisto V, collezionista rinomato e parente della principessa Savelli⁷⁵ ritratta da Artemisia; se ne realizzava subito un cartone per poterlo replicare, purché sempre variato⁷⁶, anche per il conte d'Oñate nel 1628. Ma la menzione della *Iole* potrebbe anche trattarsi, più semplicemente, di una svista di Stiatessi, che adottava una storpiatura romanesca dell'allora desueto nome ebraico di Giaele.

Com'è evidente dalle diverse redazioni della *Maddalena* di Palazzo Pitti (cat. 11, 12), delle teste di *Sante martiri* e della celebre *Giuditta* oggi a Napoli (cat. 10), già a questa data Artemisia ripeteva e variava frequentemente le proprie invenzioni utilizzando cartoni e spolveri, avvalendosi spesso di assistenti





che le preparavano le tele e i colori, com'era il caso dell'ingrato Alessandro Bardelli, pittore di Pescia⁷⁷.

L'attività quasi forsennata di quella tarda primavera romana vedeva gli infaticabili Stiattesi cambiare ancora una volta d'abitazione, in giugno, per trasferirsi in un più spazioso appartamento nel palazzo del Vantaggi, sull'omonima traversa del Corso presso piazza del Popolo. “Finalmente le cose ci vanno mellio assai di quello ci pensavamo”, scrive un quasi incredulo Stiattesi a Maringhi il 9 luglio. “I sua parenti la guardano e la lasciano stare”: il padre Orazio e i fratelli di Artemisia dovevano essere esterrefatti del successo della “pittora” e intimoriti dalle maniere forti del marito, probabile committente dell'agguato ad Agostino Tassi⁷⁸. Lusingato dalle attenzioni del gentiluomo, il compiacente Pierantonio invitava Maringhi nella loro nuova residenza:

“Se a sorte Vostra Signoria viene a Roma ce l'avisi innanzi, acciò li possiamo fare quello honore che merita e che potremo. La nostra

casa è avanti che si arrivi a Ripetta e si domanda il palazzo del Vantaggi, e domandi della pittrice che subito li sarà in segnato”⁷⁹.

Le ricche e varieguate commissioni romane e il florido mercato artistico dell'Urbe, in espansione anche negli ultimi mesi del regno borghesiano, corteggiavano Artemisia ricompensandola delle angosce fiorentine. Nel 1622 l'ormai insigne pittrice conosceva il francese Simon Vouet (1590-1649) (fig. 4), forse già incontrato a Firenze quand'era *pensionnaire* della *Reine mère* Maria de' Medici⁸⁰. Di ritorno dal suo viaggio di formazione nel Nord Italia, dove aveva soggiornato più mesi, anche al servizio di Marc'Antonio Doria, l'astro nascente della pittura romana ritrovava il prudente cavalier Cassiano dal Pozzo (1588-1657), esperto e *cognoscente* d'arte molto vicino all'anziano cardinale Francesco Maria del Monte (1549-1626). Nel 1615 Cassiano aveva riconosciuto il talento del venticinquenne Vouet, appena giunto nella capitale papale a spese della regina fiorentina, dopo un viaggio a Costantinopoli al seguito di Achille de Harlay barone di Sancy (1581-1646), ambasciatore francese presso la Sublime Porta. Allora,

Dal Pozzo l'aveva introdotto nelle residenze del cardinal Del Monte per arricchire la sua formazione artistica e favorirlo nel programma, richiestogli da Parigi, di copiare le opere del Caravaggio. Erano passati sette anni e ora, alla sua ricomparsa a Roma, carico di memorie, disegni e schizzi della pittura emiliana, lombarda, veneta e genovese, Vouet ritrovava Cassiano e dipingeva per lui⁸¹. La cerchia dei colti ammiratori delle sue creazioni lo incoraggiava spingendolo verso il successo: il vecchio del Monte, divenuto appassionato della nuova pittura chiara del giovanissimo Andrea Sacchi (1599-1661), prelati potenti e letterati eruditi, come il cardinale Maffeo Barberini – futuro Urbano VIII – e Ferrante Carlo, gravitanti attorno al cardinal Borghese, “padrone” e nipote del regnante Paolo V. A dir poco coinvolgente fu l'incontro del francese con Artemisia, sino al punto di arricchire la pittura magistrale di Vouet con quel misterioso fasto della seduzione proprio dell'arte della pittrice nella sua maturità romana⁸². Libero, generoso, colto, dotato di un'incredibile facilità di tratto, Simon si preparava a vivere

5. Artemisia Gentileschi, *Lucrezia*, particolare. Collezione privata.

la più fulgida stagione della sua vita alla corte dei Barberini. L'elezione del papa-poeta, il 6 agosto 1623, e l'ascesa ai massimi ranghi del suo consigliere dal Pozzo, antico protettore del francese, l'avrebbero proiettato nell'empireo dei grandi nomi dell'arte romana, e dunque a quel tempo europea, incoronandolo Principe dell'Accademia di San Luca nel 1624⁸³.

Costellata di sensuali *Lucrezie*, *Cleopatre* e *Danae*, di storie antiche al femminile avvolte da un'aura di teatrale caravaggismo, ma sempre cariche del suo evidente realismo emotivo, le tele di Artemisia fecero furore nel breve regno del bolognese papa Ludovisi⁸⁴. Pensiamo alla *Lucrezia* di collezione privata milanese (fig. 5), vero capolavoro, ancora fiorentino nell'altissima applicazione tecnica, ma finito a Roma a pochi mesi dal rientro, carico di emozionante drammaticità e intriso di quel realismo scervo che aveva abbandonato il teatro di corte, le rifiniture preziose delle scenografie, le tracce delle riuscitissime interpretazioni delle *Giuditte* caravaggesche. Lontana dagli eleganti palcoscenici, antichi e moderni, della *Maddalena* Pitti o della *Giaele*, la *Lucrezia* è un ritratto intimo della pittrice di ragguardevole intensità, che senza dubbio impressionò il pubblico internazionale della capitale papale. Artemisia tornava ai suoi primi temi romani, come la *Cleopatra* della stessa collezione milanese (cat. 32), o la *Danae* di Saint Louis (cat. 19), che mostrano la geniale rivisitazione dei classici temi veneti ed emiliani dei lascivi quadri da camera⁸⁵. Il genere aveva appassionato il cardinal Borghese e altri aristocratici collezionisti che si erano accaparrati a colpi di migliaia di scudi d'oro i grandi nudi di Tiziano e di Correggio, del Veronese e dei Carracci, e in esso si era cimentato con ampio successo anche l'ormai anziano Giovanni Baglione (1563-1643)⁸⁶. Ma Artemisia era una donna e ai suoi grandi nudi infondeva una bellezza opulenta, reale, senza belletto né idealizzazione, e quell'abbandono che solo una donna appassionata può conoscere. Fu l'originalità dell'artista, oltre al fascino della donna non ancora trentenne, a incantare Vouet, fortemente toccato dalla sua pittura sino a esserne sensibilmente ispirato. Prova della loro intensa amicizia è il

ritratto di lei dipinto dal francese tra il 1623 e il 1626 per Cassiano dal Pozzo⁸⁷. La pittrice vi appare trionfante, sicura e affascinante, con pennelli, tavolozza e toccalapis in mano, guarnita di orecchini di perle e, poggiata sulla spalla sinistra, la collana d'oro con il grande medaglione di Mausolo, l'uomo del suo destino, ancora in vita (cat. 7 e fig. 6).

Dopo la burrascosa fuga da Firenze dell'amata, che l'aveva pienamente coinvolto in reputazione e denaro, Francesco Maria Maringhi aveva certamente rivisto Artemisia a Roma prima del 10 febbraio del 1621, data dell'acquisto delle "robbe" lasciate in casa dell'amico Matteo Frescobaldi e sigillate dalla Guardaroba medicea. I due si incontreranno, credo, sempre più di frequente, sino alla fine delle loro vite. Purtroppo il loro carteggio ulteriore non si è conservato e l'ultima carta di lei è datata al 12 settembre 1620. Una lettera di fuoco, una scenata di gelosia nella quale pretestuosamente Artemisia accusava il gentiluomo di volerle sottrarre i suoi beni. Scrive la pittrice:

"Io so stata unno gran pezo in collara co' Vostra Signoria, ma poi mi so risoluta di dire il mio parere acciò che no si possa lamentare di me il qual parere è questo che mi promestesti subito che li scrivevo che



6. Simon Vouet, *Ritratto di Artemisia Gentileschi*, particolare. Collezione privata.



venissi a Roma che saresti venuto e ancora quando io vi mandavo a cercare le mie robe che subito mi aresti mandato ogni⁸⁸ cosa, ma io no vedo niente di queste promesse, io veggio che sete tutto spagno-
lo⁸⁹, cioè⁹⁰ che la vostra parola se la porta il vento, no porta niente⁹¹.

E seccamente conclude:

“Basta, io vedrò forse quel che io penso e si farà a un pezzo per uno, e qui fo fine e tenete a mente questo che è⁹² scritto su questa carta e fate conto che sia il Vangelo di San Giovanni e dio vi guardi, questo di di settembre dodice in del ano mili seicento e viti”.

Dopo aver saldato quei 165 ducati all'amante, il 10 febbraio 1621, Francesco Maria ritornerà ai suoi affari e riprenderà ad

aiutare il saggio e generoso Matteo Frescobaldi nei suoi molteplici e fortunati mercati di generi di lusso, per poi partire per un lungo viaggio di lavoro a Costantinopoli. Intanto, lei assurgeva alla gloria ed era nominata *in pectore* all'Accademia di San Luca⁹³, dove ormai sedevano l'ammiratore Monsù Vouet e il sempre più potente cavalier dal Pozzo, divenuto amico e protettore della pittrice (fig. 7). Dopo poco, il 5 aprile 1623, appena sbarcato ad Ancona di ritorno dalla Turchia, Francesco Maria era accolto da una lettera di Antonio Selvatico, gentiluomo al servizio del cardinale Maffeo Barberini di stanza a Roma. Futuro amministratore della ricca Arciconfraternita del Gonfalone, Selvatico rispondeva a una carta del Maringhi e riferiva:

“Son stato in nome di Vostra Signoria dalla Signora Artemisia, bella più che mai et desiderosa di veder Vostra Signoria quanto dir si possa, io l'ho assicurata del presto suo ritorno, et mi ha comandato che io gli scriva che la sta aspettando et fra tanto gli fa mille bacia mano con quell'affetto maggiore che lei si può imaginare⁹⁴”.

Artemisia viveva comodamente nei suoi appartamenti del Corso, con la figlia Palmira e due servitori; Stiattesi era partito per non far mai più ritorno; riapparivano i fratelli Giulio e Francesco, che talvolta dimoravano da lei⁹⁵. La “pittora” aveva seguito la propria strada, grazie a Cassiano era entrata a far parte della cerchia dei primi artisti di Roma e dipingeva per le più ricche committenze dell'epoca. La storia con Francesco Maria continuava a Roma, così come a Napoli, dove attorno al 1630 Artemisia dipingeva quel misterioso *Autoritratto allo specchio con l'effigie di un cavaliere* (fig. 8), la cui storia potrà presto essere ricostruita.

Figlia di uno dei più quotati pittori del suo tempo, cresciuta nell'aura della stupefacente pompa del regno borghesiano e delle sontuose anticamere cardinalizie, probabilmente presente, come un ragazzo, sui ponteggi dei più prestigiosi cantieri del genitore, sin da giovanissima la talentuosa pittrice aveva lottato per affermare quel suo naturale, straordinario talento artistico. Grazie all'apprezzamento dell'amato Maringhi, all'incoraggiamento dei clienti, degli ammiratori e di amici quali Vouet, il coltissimo dal Pozzo e il pittore napoletano Massimo Stanzione,

7. Gian Lorenzo Bernini, *Ritratto del cavaliere Cassiano dal Pozzo*. Windsor Castle, Royal Library, inv. R.L.5542.



8. Artemisia Gentileschi, *Autoritratto allo specchio con l'effigie di un cavaliere*. Roma, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini.

sua guida preziosa nella città del Golfo, negli anni, con immensa fatica, la donna era riuscita a riscattare la stima di sé e anzi a considerarsi quella fuoriclasse che realmente fu Artemisia.

Evidenti nel carteggio, la certezza del suo valore, l'innato senso di superiorità meritevole di un trattamento speciale, oltre all'aspirazione alla fama e a una vita nobile e ricca, l'accompagneranno per tutta la vita.

Nel 1635, ormai ben installata a Napoli, a capo d'una popolosa bottega formata da giovani di eccezionale talento, la Signora dettava lettere dal tono sbalorditivo a Francesco I d'Este duca di Modena (25 gennaio) e al granduca Ferdinando II de' Medici (20 luglio). Nello stesso anno scriveva anche al suo vecchio amico Galileo Galilei (20 ottobre) pregandolo, tra l'altro, di risponderle "sotto coperta" del signor Maringhi, anch'egli residente a Napoli! Tutt'altra padronanza e sicurezza: cambiata la donna, caparbia e autocelebrativa; riscuote l'artista, e ancora battagliera. A Napoli, nel 1635, prima dell'ancora lacunoso viaggio in Inghilterra del 1637-39, dov'era stata chiamata dal padre, ma dove giungeva anche in qualità di agente diplomatico dei Barberini, la quarantaduenne Artemisia è vicina al suo uomo, e forse addirittura sposata

a lui in segreto. In quel momento di forza e sicurezza, poteva senza mezzi termini informare il duca di Modena di "haver servito tutti li maggiori Potentati d'Europa, alli quali [i miei quadri] son graditi, come frutti d'un arbor impotente à partorirli"⁹⁶. Si vantava con il giovane granduca di Toscana di aver fatto aspettare Carlo I: anche se "Sua Maestà d'Inchilterra [...] molte volte prima mi haveva richiesto a quel servitio", il suo viaggio in Inghilterra era stato ritardato: "perché mi trovavo in Napoli, al servitio di questo Viceré, per dar fine ad alcune opere comingiate per Sua Maestà Cattolica [Filippo IV di Spagna], non potei in nessuna maniera contentare la Maestà d'Inchilterra"⁹⁷. Poteva, infine, lamentarsi del silenzio dello stesso giovane granduca con Galileo Galilei già in esilio in Arcetri, dichiarandogli apertamente: "da Sua Altezza Serenissima, mio Prencipe Naturale"⁹⁸, non ho ricevuto gratia nessuna; assicurando Vostra Signoria che più haverei stimato un minimo delli suoi favori, che quanti ne ho havuti dal Re di Francia, il Re di Spagna, dal Re d'Inghilterra, et da tutti li altri Principi dell'Europa, stante il desiderio che ho di servirlo et di rimpatriarmi; et a consideratione della servitù c'ho fatta al Serenissimo Suo Padre [Cosimo II] tant'anni"⁹⁹.

1. Recentemente rinvenute all'Archivio Storico Frescobaldi e Albizzi (Firenze) da chi scrive, trentasei lettere autografe di Artemisia e del marito Pierantonio Stiatessi a Francesco Maria Maringhi sono pubblicate integralmente e discusse nei dettagli in *Lettere di Artemisia* 2011.

2. La lettera, inedita, è conservata nell'Archivio di Stato di Firenze (d'ora innanzi ASF), *Mediceo del Principato*, 998, c. 206r. Per una più esaustiva discussione, si veda *Lettere di Artemisia* 2011.

3. Discosta da due sole carte dall'inedita da noi ritrovata nello stesso manoscritto, la missiva non autografa è conservata in ASF, *Mediceo del Principato*, 998, c. 204, pubblicata in Crinò 1960, e in una nuova trascrizione in *Lettere di Artemisia* 2011.

4. Per l'anticipo ricevuto da Artemisia per la pittura di un *Ercole* nel gennaio 1619, si veda

Appendice I e relativa bibliografia.

5. ASF, *Mediceo del Principato*, 998, c. 206r.

6. Si veda la supplica allo stesso Cosimo II rilasciata il 5 giugno 1619 da Artemisia al segretario di stato Curzio Picchena (1553-1626) – e non *Pulini* come erroneamente letto da Ward Bissell – in ASF, AD, *Atti e sentenze*, LXIV, c. 724 r. Colto uomo politico toscano e amico di Galileo Galilei, Picchena accoglieva la dichiarazione dell'artista che imputava al marito Stiatessi il suo stato d'indigenza e chiedeva la grazia della sentenza emessa contro di lei dall'Accademia del Disegno per debiti (se ne veda la trascrizione in *Lettere di Artemisia* 2011); su Artemisia a Firenze, si veda Cropper 1992 e Cropper 1993.

7. "Gracilis totius corporis" sin dall'infanzia, le prime avvisaglie della tubercolosi del granduca

si manifestarono proprio nel 1613, pochi mesi dopo l'arrivo di Artemisia a Firenze; si veda il classico, documentatissimo Pieraccini 1886, II, pp. 323-345 e *infra* nota 46.

8. Per la descrizione dell'ultima abitazione di Artemisia a Firenze, presa in affitto, si veda Contini, Solinas 2001 e *Lettere di Artemisia* 2011.

9. Per la supplica di Artemisia a Cosimo II, si veda *supra* nota 6.

10. La vita di una donna era al tempo garantita – e di solito gestita – dal marito, dal padre o dai fratelli maschi; erano poche le eccezioni, e Artemisia una di esse.

11. Sull'affascinante e avventuroso personaggio, si veda *infra* nota 24 e *Lettere di Artemisia* 2011.

12. Il luogo dal quale partirono Artemisia e Pierantonio potrebbe identificarsi con la villa di Piazza Calda, fuori Porta al Prato, tenuta appartenente al Maringhi.

13. mettervi nel testo.

14. Il fiume Bisenzio, che s'incontrava sull'antica strada da Firenze a Prato, scorreva al tempo in gole impervie e profonde.

15. Trascritta e annotata in *Lettere di Artemisia* 2011.

16. *Lettere di Artemisia* 2011, con ulteriori precisazioni critiche e notizie sullo spesso evocato viaggio a Bologna della pittrice.

17. Alcuni suoi dipinti erano stati preventivamente depositati a casa dell'amante.

18. In seguito chiamata più frequentemente Palmira, unica figlia superstite dei quattro avuti dalla pittrice; si veda Appendice I.

19. Sui figli degli Stiattesi, nati tutti a Firenze tra il 1613 e il 1617, si veda Cropper 1992 e Cropper 1993; durante la fuga, i due bambini erano probabilmente ospitati alla villa di Piazza Calda, fuori città.

20. Trascritta e annotata in *Lettere di Artemisia* 2011; nella grafia di Stiattesi, solo la firma autografa di Artemisia.

21. *Lettere di Artemisia* 2011.

22. Per i rapporti formali con le opere di Lavinia Fontana, si veda qui la scheda di Carla Bernardini sul *Ritratto di gonfaloniere* (cat. 22).

23. Sulla vicenda di Ginevra Manciuoli, serva del Maringhi gelosa di Artemisia, incarcerata a Prato per un furto commesso nella casa del gentiluomo, si veda *Lettere di Artemisia* 2011.

24. "Signori" sin dal Duecento, ricchi possidenti e mercanti, i Maringhi discendevano da un nobile Meringo, attraverso diversi matrimoni si erano alleati con potenti famiglie fiorentine. Figlio naturale di Niccolò di Francesco, morto senza altri eredi nel 1602 (sepolto il 5 gennaio nella tomba di famiglia in Santa Maria Novella) e alleato dei Frescobaldi, Francesco Maria era solo al mondo, proprietario di un discreto capitale e di numerosi immobili e terre. La sua parente più prossima era la zia Maddalena, sorella del padre e moglie del cavalier Giovan Battista di Carlo Rimbotti, nobile famiglia molto legata ai Medici. Prima di morire, con una specifica menzione nel testamento, il padre lo affidava alla protezione del cavalier Matteo Frescobaldi, che per tutta la vita lo sostenne e lo aiutò; per il personaggio, per i suoi carteggi intrattenuti con Matteo Frescobaldi e con i suoi figli, si veda *Lettere di Artemisia* 2011.

25. Sono estremamente grato a Elena Lombardi dell'Archivio della Casa Buonarroti di Firenze per avermi gentilmente comunicato il contenuto di due lettere di Antonio Corsi a Michelangelo il Giovane, del 18 e del 20 maggio 1624, nelle quali lo scrittore e nobile cortigiano dei Medici informava il nipote di Michelangelo, allora a Roma, degli avvenimenti fiorentini. Tra le notizie, Corsi riportava di una rissa con diversi accoltellamenti, nella quale era stato coinvolto il loro comune amico Francesco Maria Maringhi, gravemente ferito; si veda *Lettere di Artemisia* 2011.

26. Per l'allontanamento dello Stiattesi, si veda qui Appendice I e relativa bibliografia.

27. ripozone nel testo.

28. Tra gli studi recenti sulla cultura delle donne in Italia tra Cinque e Seicento, si veda Pomata, Zarri 2005; oltre al tradizionale De Blasi 1930.

29. Dotto filologo fiorentino, al servizio del cardinal Neri Corsini, avvezzo a riscrivere e correggere le lettere artistiche da lui pubblicate nella celebre *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura* (Roma, Eredi Barbiellini, 1754).

30. Si veda Ruffo 1916, pp. 46-54.

31. In tutte le missive note, solo le firme di Artemisia sono autografe; in quella a Galileo Galilei, del 20 ottobre 1635, anche quella è apposta da uno scriba.

32. Mann 2009.

33. Sull'*Ercole* si vedano qui Appendici I e II e relativa bibliografia; nel 1628, un altro *Ercole e Onfale* di grandi dimensioni eseguito da Artemisia era acquistato a Roma dal conte de Oñate, ambasciatore di Spagna presso papa Urbano VIII; si veda Appendice II.

34. Il tutto in ASF, AD, *Atti e sentenze*, LXIV, f. 724.

35. Sul dono, si vedano qui Appendici I e II.

36. Su Pierantonio Stiattesi, si veda Cropper 1992 e Cropper 1993, oltre a Lapierre 1998.

37. Per la sfavillante fioritura artistica e culturale del principato di Cosimo II, si veda Barocchi, Gaeta Bertelà 2002, I, vol. 2; Barocchi, Gaeta Bertelà 2005, II, vol. 1. Per il gusto raffinato di don Lorenzo, resta valida la ricostruzione di Borea 1977.

38. Bissell 1999, p. 141. All'Accademia Artemisia è garantita dal padre.

39. *Artemisia* 1991.

40. *Artemisia* 1991.

41. Per il clima culturale di Firenze, si veda in questa sede il saggio di Rodolfo Maffei.

42. Tra le diverse versioni autografe della *Santa martire*, ce ne segnala una Franco Paliaga, di superba qualità, dipinta su tavola, conservata in

una collezione pisana e di prossima pubblicazione per sua cura.

43. Si vedano qui Appendici I e II e relativa bibliografia.

44. Riconosciuto come opera di Artemisia da Gianni Papi e a ragione posto in stretta relazione con la *Giuditta che decapita Oloferne* di Capodimonte, il dipinto andò distrutto in un incendio dei depositi del Musée d'Art et d'Histoire di Ginevra; cfr. Papi 1991, pp. 38, 40, 59.

45. Come ribadiva Andrea Cioli, segretario di stato di Cosimo II, in una lettera del 16 marzo 1615 a Piero Guicciardini, ambasciatore dello stesso granduca a Roma.

46. La salute di Cosimo II peggiorava drammaticamente a partire dal marzo 1616, con crisi sempre più frequenti. Il sovrano era spesso assente per lunghi soggiorni a Pisa e a Livorno, e la vita di corte ne era pressoché paralizzata; si veda Pieraccini 1886.

47. Cropper 1992; Cropper 1993.

48. Szigheti 1979.

49. *Lettere di Artemisia* 2011.

50. *Lettere di Artemisia* 2011.

51. Per gli impegni assolti dallo “stupratore”, eccellente pittore di vedute, architetture e ottimo frescante, nella primavera del 1620, si veda Cavazzini 2008.

52. Tra febbraio e marzo, l'inadempita commissione granducale oscilla tra plurale e singolare, per stabilirsi in maggio su un solo dipinto, probabilmente consegnato a fine settembre dalla stessa pittrice.

53. *Lettere di Artemisia* 2011.

54. *Lettere di Artemisia* 2011, lettera di Stiattesi a Maringhi.

55. Fenomeno ancora poco studiato, ma rilevato dalle fonti contemporanee, la diaspora degli artisti di Cosimo II poco prima e subito dopo la sua morte portò a Roma alcuni tra i più valenti artisti del suo regno, tra i quali Jacques Callot, Claude Lorrain, Filippo Napoletano, Poelemburg, Breenberg, Giovanni da San Giovanni.

56. *Lettere di Artemisia* 2011.

57. *Lettere di Artemisia* 2011.

58. *Lettere di Artemisia* 2011 (anno fiorentino: 1620).

59. Si dovrà aspettare circa un secolo per trovare in Francia un analogo carteggio d'amore tra il Cavalier d'Aydie (1692-1761) e la bella schiava circassa Charlotte-Elisabeth Aïssé (1693 circa - 1733); si veda Dusolier 1924.

60. Scrive Stiattesi: “aviamo ricevuto li quadri e prego V. S. a darci qualche nuova di costà; non aviamo anchora potuto cavarli di dogana per essere la quadragesima”; si veda *Lettere di Artemisia* 2011.

61. Il corriere ordinario tra Roma e Firenze aveva decorrenza settimanale.

62. Nella lettera del 27 marzo, Stiattesi annuncia al Maringhi: “Stamattina, che siamo di sabato, finalmente Artemisia et io laviamo rotta chon il Signor Orazio suo padre per sempre ed è venuta [Artemisia] alle brutte bene et io sono entrato per terzo e finalmente mi ha detto a me che non vole mai più mettere piede in casa nostra e questo ho caro e più perché è finita”.

63. Risale all'8 ottobre 1619 il contratto di affitto di un altro appartamento a Firenze in

via del Moro. Qualche anno dopo, nel 1626, il nobile fiorentino accompagnava la principessa Claudia de' Medici a Innsbruck nei suoi sponsali con l'arciduca Leopoldo V del Tirolo; Vettori fu quindi inviato alla corte di Vienna in qualità di ambasciatore del granduca e gli fu concesso il titolo di marchese; si veda *Lettere di Artemisia* 2011 per le sue rimostranze al Frescobaldi sullo stato nel quale Artemisia lasciava l'alloggio di sua proprietà.

64. *Lettere di Artemisia* 2011 (27 aprile).

65. Caterina avrebbe allora poco meno di trent'anni ed era madre di almeno quattro figli.

66. Al momento della dispersione dell'antica collezione inglese di Sir Foster Cunliffe ad Acton Hall; Sotheby's London, 1 febbraio 1950.

67. All'epoca del suo passaggio nella collezione della Barbara Piasecka Johnson Foundation a Princeton (1987).

68. Bissell 1999, pp. 237-239, fig. 120. Il ritratto è fermo e dettagliatissimo, ma raffinatamente sfumato nella definizione dei tratti somatici e degli incarnati, preciso nella resa del ricchissimo abito, corpetto e doppia manica, modello d'influenza spagnola relativo agli anni Venti. La posa a sedere e la sedia girata verso destra riprendono i parametri della ritrattistica romana del tempo, condivisi da Lavinia Fontana attiva nella papale Bologna.

69. “Nel mio ritorno in Napoli, son stata assente molti giorni con occasione di servire una Signora Duchessa del suo ritratto”. Si vedano Appendici I e II e *Lettere di Artemisia* 2011. L'indizione potrebbe piuttosto riferirsi al cat. 23.

70. Riconosciuta nel 1978, durante il laborioso restauro presso lo Szépművészeti Múzeum; si veda Szigheti 1979, p. 35; G. Papi in *Artemisia* 1991, pp. 143-147; Bissell 1999, pp. 211-213.

71. *Libro dei Giudici*, 4, 17-24, riportato da G. Papi in *Artemisia* 1991, p. 143.

72. Bissell 1999, che avvicina alla *Giaele* un disegno della Fondation Custodia di Parigi e un dipinto del Guercino, giunto a Roma via Firenze nel 1621.

73. Papi 1991.

74. Dipinta da Santi di Tito nello Studiolo di Francesco I de' Medici, la storia della bella figlia di Eurito è ricorrente nell'iconografia e nel teatro musicale seicentesco. Iole era stata offerta in sposa da Eurito, maestro di tiro di Ercole bambino, a chi l'avesse superato nell'arte del tiro coll'arco; vincitore della gara sul valente arciere suo antico maestro ma anche sui suoi tre figli, Ercole pretese la mano di Iole in premio, ma Eurito impedì l'unione fra sua figlia e il semidio.

75. Felice Peretti († 1650), nipote del cardinale e unica erede delle ingenti fortune dei nipoti di Sisto V, sposava, proprio attorno al 1620, don Bernardino Savelli, secondo principe di Albano e figlio dei principi Caterina e Paolo.

76. Sull'uso di cartoni per replicare le tele, si veda qui la scheda di Michele Nicolaci sulla *Betsabea* di Londra (cat. 41).

77. Sulla collaborazione del Bardelli con Artemisia si veda *Lettere di Artemisia* 2011.

78. Le maniere forti di Pierantonio sono anche documentate da una denuncia (ritrovata da Alexandra Lapierre) che lo vedeva accusato, nel giugno 1622, di aver ferito al volto uno spagnolo sotto la propria abitazione; Lapierre 1998, pp. 462, 471.

79. *Lettere di Artemisia* 2011.

80. Su Vouet si veda il catalogo della mostra a cura di Jacques Thuillier (*Vouet* 1990) e gli *Actes du colloque international*, a cura di Stéphane Loire, Paris 1992, che arricchivano cospicuamente la biografia dell'artista e le notizie sul suo soggiorno italiano. Ipotizzato a più riprese e documentato dalle opere, per un soggiorno giovanile di Vouet a Firenze si veda *Vouet* 1990.

81. Per Vouet e Cassiano, si vedano Solinas 1992, pp. 135-147 e le schede di F. Solinas in *I segreti di un collezionista* 2000, pp. 65-67 e in *I segreti di un collezionista* 2001, pp. 150-153.

82. Famosa è l'esclamazione della pittrice nella lettera a don Antonio Ruffo del 13 novembre 1649: "quando io domando un prezzo non fo all'usanza di Napoli che domandano trenta e po' danno per quattro, io so' romana e perciò voglio procedere sempre alla Romana" (*Lettere di Artemisia* 2011).

83. Su Vouet principe di San Luca nel 1624, si veda *Vouet* 1990.

84. Il 28 gennaio 1621, moriva al Quirinale il sessantottenne Paolo V Borghese, dopo ben sedici anni di regno. Attesa da tempo, la fine del pontificato trovava già ben schierati i tre principali partiti dei Cardinali nipoti. Alessandro Montalto Peretti, nipote di Sisto V, e committente di Artemisia, poteva contare su sei cardinali, mentre Pietro Aldobrandini e soprattutto Scipione Borghese detenevano la maggioranza. In soli due giorni di scrutinio, eliminati il troppo anziano Roberto Bellarmino e il molto discusso Francesco Maria Del Monte, filo spagnolo "cardinale di Firenze", si optò all'unanimità per il bolognese Alessandro Ludovisi (1554-1623), cardinale di Paolo V e candidato del nipote papale Scipione. Ludovisi prendeva il nome di Gregorio XV. Durante il suo corto regno, di appena due anni e cinque mesi, il nuovo papa mantenne l'ordine stabilito da Paolo V, perpetrando l'incoraggiamento dell'esuberante fioritura artistica romana, accrescendola con nuove commissioni e circondandosi di artisti appositamente chiamati a Roma, come il Domenichino e il Guercino.

85. Di solito coperti da tende, come il "quadro con una donna con un amore senza cornice coperta con suo tafetta verde della Gentilesca", registrato in Palazzo Barberini nel 1644 (si veda Appendice II e relativa bibliografia).

86. Sulla pittura del Baglione si veda Aurigemma 1994, pp. 23-53; Smith O'Neil 2002.

87. Il ritratto è stato riconosciuto da Roberto Contini nel 2001 e da lui pubblicato in *I segreti di un collezionista* 2001; si veda qui cat. 7.

88. *oni* nel testo.

89. *Spanolo* nel testo.

90. *cio* nel testo.

91. *Lettere di Artemisia* 2011.

92. *e* nel testo.

93. Benché nessun atto sia stato ancora ritrovato a prova della sua appartenenza alla prestigiosa istituzione, un *Ritratto di Artemisia* era conservato nelle collezioni accademiche sino a qualche decennio fa.

94. Per il personaggio e i suoi contatti col Maringhi, si veda *Lettere di Artemisia* 2011; Maringhi è sempre più di frequente documentato a Roma, agente e socio in affari di Matteo Frescobaldi al quale, nel 1628, firma una procura notarile sui suoi beni romani, informazione che devo alla cortesia di Francesca Curti (Archivio di Stato di Roma, Uff. 36, vol. 39, c. 404).

95. Per le abitazioni di Artemisia e per il personale al suo servizio, si veda qui Appendice I e relativa bibliografia.

96. Si veda la nostra nuova trascrizione in *Lettere di Artemisia* 2011.

97. *Lettere di Artemisia* 2011.

98. Citando la supplica dettata dal padre a Cristina di Lorena nel 1612.

99. *Lettere di Artemisia* 2011.