

ROMA PITTRICE

Artiste al lavoro
tra XVI e XIX secolo

a cura di

Ilaria Miarelli Mariani

Raffaella Morselli

con la collaborazione di

Ilaria Arcangeli

Officina Libreria
via dei Villini 10
00161 Roma

*Direzione artistica
e impaginazione*
Paola Gallerani

Coordinamento editoriale
Giovanni Truglia

Redazione e indice dei nomi
Michela Corso

Fotolito
Giorgio Canesin

Stampa
Esperia, Lavis (TN)

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.

ISBN: 978-88-3367-282-3
© Officina Libreria, Roma, 2024
www.officialibreria.net
Printed in Italy



Roma pittrice. Artiste al lavoro tra XVI e XIX secolo

Roma, Museo di Roma - Palazzo Braschi, 25 ottobre 2024 - 23 marzo 2025



ROMA CAPITALE

Roberto Gualtieri
Sindaco

Miguel Gotor
Assessore alla Cultura

SOVRINTENDENZA CAPITOLINA AI BENI CULTURALI

Claudio Parisi Presicce
*Sovrintendente
Capitolino ai Beni
Culturali*

**Comunicazione e
relazioni esterne**
Isabella Toffoletti,
Responsabile

*Comunicazioni e
rapporti con la stampa*
Antonio Plescia
Sabrina Scaletta
Sara Valerio

**Coordinamento
e attuazione della
programmazione
delle attività espositive**
Laura Petacco,
Responsabile

Attività amministrativa
Paola Amici
Sabrina Putzu

*Attività tecnico
scientifico*
Isabella Colucci

*Progettazione spazi
espositivi e mostre*
Roberta De Marco
Maria Cucchi

**Interventi conservativi
e collocazione targhe e
monumenti**
Marina De Santis,
Responsabile

**Prevenzione e
protezione sistemi di
sicurezza musei e aree
archeologiche**
Fabrizio Nardis,
Responsabile
Teresa Oman con
Tommaso Magliocchetti

MUSEO DI ROMA

Direzione Musei Civici
Ilaria Miarelli Mariani,
Direttrice

Segreteria organizzativa
Cristina Cannelli
Valentina Gnesutta
Laura Baroni con
Flavia Bernassola

**Coordinamento e
gestione dei servizi
museali**
Fabio Benedettucci,
Responsabile

*Ufficio iconografico,
depositi e
movimentazione opere*
Federico De Martino
Marina De Carolis

Ufficio Catalogo
Angela Maria D'Amelio
Cinzia Innocenzi con
Cristina Delvecchio
Susanna Misiano
Carlotta Tarelli

*Archivio fotografico
storico, interventi di
manutenzione*
Maurizio Ficari

Archivi storici
Donatella Germanò

Mediazione e didattica
Laura Panarese
Alessandra Cicogna con
Simonetta Baroni

*Revisione conservativa
delle opere*
Alessandra Zampa
Elda Occhinerò
Marzia Scatolini
Silvia Tozzi

MOSTRA A CURA DI

Ilaria Miarelli Mariani
Raffaella Morselli
con la collaborazione di
Ilaria Arcangeli

Comitato d'onore
Cristina Comencini
Pierpaola D'Alessandro
*(Vice direttore Generale
Vicario, Roma Capitale)*

Comitato d'onore
Cristina Comencini
Pierpaola D'Alessandro
*(Vice direttore Generale
Vicario, Roma Capitale)*
Melania Mazzucco
Monica Lucarelli
*(Assessora alle Attività
Produttive e alle Pari
Opportunità)*
Antonella Polimeni
*(Magnifica Rettrice
Sapienza Università di
Roma)*
Liliana Segre *(Senatrice)*
Paola Severino
*(Presidente della
Scuola Nazionale
dell'Amministrazione)*

Apparati didattici
Ilaria Arcangeli
Simonetta Baroni
Alessandra Cicogna
Jessica Calipari
Martina Cittadini
Michela D'Agostino
Vanda Lisanti
Ilaria Miarelli Mariani
Raffaella Morselli
Laura Panarese

**Progetto di
allestimento e
direzione lavori**
Roberta De Marco
Maria Cucchi

CATALOGO A CURA DI

Ilaria Miarelli Mariani
Raffaella Morselli
con la collaborazione di
Ilaria Arcangeli

Saggi di
Ilaria Arcangeli
Rossana De Longis
Simona Feci
Consuelo Lollobrigida
Ilaria Miarelli Mariani
Alessandra Masu
Raffaella Morselli

Mappe a cura di
Ilaria Arcangeli
Michela D'Agostino

Schede di
Ilaria Arcangeli
Sheila Barker
Fabio Benedettucci
Carla Benocci
Rita Bernini
Gianluca Bocchi
Jessica Calipari
Carla Campanini
Maria Teresa Cantaro
Giovanna Capitelli
Fabrizio Carinci
Tiziano Casola
Isabella Colucci
Michela D'Agostino
Noemi Forte
Sergio Guarino
Vanda Lisanti
Consuelo Lollobrigida
Alessandra Masu
Paul Menoux
Alice Militello
Susanna Misiano
Raffaella Morselli

**Revisione bibliografia
e apparati**
Michela D'Agostino

Rosalia Pagliarani
Laura Palombaro
Luca Pantone
Marco Pupillo
Maria Giulia Rinaldi
Alessandra Rodolfo
Steffi Roettgen
Francesca Sinigaglia
Francesco Solinas
Virginia Spadaccini
Sofia Villano

Biografie di
Ilaria Arcangeli
Rita Bernini
Jessica Calipari
Tiziano Casola
Isabella Colucci
Michela D'Agostino
Vanda Lisanti
Consuelo Lollobrigida
Alessandra Masu
Paul Menoux
Alice Militello
Laura Palombaro
Marco Pupillo
Maria Giulia Rinaldi
Sofya Utvenko
Virginia Spadaccini
Sofia Villano

**Revisione bibliografia
e apparati**
Michela D'Agostino

ZÈTEMA PROGETTO CULTURA

Amministratore Unico
Simone Silvi

Direttore Generale
Gianluca Lo Presti

Coordinamento
Claudio Di Biagio con
Claudia Di Lorenzo ed
Enrica Patrone

Ufficio Legale
Nunzia Infante con
Manuel Onofri

Comunicazione Integrata
Antonella Caione

Progetto grafico
Mariangela Licata

Promozione
Fabiana Pavoni

Social
Elisabetta Giuliani con
Gian Pietro Leonardi

Ufficio Stampa
Patrizia Morici con
Chiara Sanginiti

Area Web
Rosario Boccarossa

Relazioni Istituzionali
Marta Barberio Corsetti

*Revisione Conservativa
delle Opere*

Sabina Marchi,
*Coordinamento
con Simona Nisi*
Fiorella Antonelli
Patrizia Borgna
Simona Bozzolini
Daniela Di
Giovandomenico
Aldo Saccà

*Documentazione
fotografica*
Alessandra Ciniglio

Restauro
Aurea Charta di Lorena
Tireni
Aurelia Costa – Restauri
Conservazione e
restauro dipinti di
Sandra Pucci
Pierluigi Ferro
Laboratorio di restauro
dell'Accademia
Nazionale di San Luca
Opificio di Barbara
Pettazzoni Laboratorio
di conservazione e
restauro
Simone Ranfagni
Carlo Usai restauro e
conservazione di beni
culturali

Cornici
Fiammeri di Francesco
Cardini

Traduzioni
TperTradurre

*Trasporti e
Movimentazioni*
Montenovi
Crown
Justesen Art Pack

Assicurazioni
GBSAPRI
REVO Insurance

A.G.E. Assicurazioni
Gestione Enti
AXA XL Insurance
Company
MAG JLT
Lloyd's

Realizzazione della grafica
Articolarte

*Realizzazione
dell'allestimento*
Media Arte Eventi

Dispositivi di sicurezza
C.R.B. – Impianti e
costruzioni

Albo dei Prestatori

Bologna, Museo
Ottocento
Bologna, Pinacoteca
Nazionale
Copenaghen,
Thorvaldsens Museum
Ferrara, Fondazione
Cavallini Sgarbi
Palazzo Colonna
Roma, Galleria
Nazionale d'Arte
Moderna e
Contemporanea
Roma, Gallerie
Nazionali d'Arte Antica
Roma, Istituto Centrale
per la Grafica
Roma, Segretariato
Generale della
Presidenza della
Repubblica
Terni, Fondazione Cassa
di Risparmio di Terni e
Narni, Collezione d'Arte
Torino, Collezione
Camerana Brescia
Torino, GAM - Galleria
Civica d'Arte Moderna e
Contemporanea
Torino, Musei Reali
Città del Vaticano,
Musei Vaticani
*Sovrintendenza
Capitolina ai Beni
Culturali*
Roma, Galleria d'Arte
Moderna
Roma, Musei Capitolini
- Pinacoteca Capitolina
- Galleria Cini
Protomoteca Capitolina
Roma, Museo di Roma
Roma, Museo
Napoleonico

Alessandra Masu
Roma, Collezione MVAL
Roma, Pontificia
Accademia dei Virtuosi
al Pantheon
Roma, Fondazione
Camillo Caetani
Roma, Fondazione
Palazzo Colonna
Roma, Galleria
Nazionale d'Arte
Moderna e
Contemporanea
Roma, Gallerie
Nazionali d'Arte Antica
Roma, Istituto Centrale
per la Grafica
Roma, Segretariato
Generale della
Presidenza della
Repubblica
Terni, Fondazione Cassa
di Risparmio di Terni e
Narni, Collezione d'Arte
Torino, Collezione
Camerana Brescia
Torino, GAM - Galleria
Civica d'Arte Moderna e
Contemporanea
Torino, Musei Reali
Città del Vaticano,
Musei Vaticani
*Sovrintendenza
Capitolina ai Beni
Culturali*
Roma, Galleria d'Arte
Moderna
Roma, Musei Capitolini
- Pinacoteca Capitolina
- Galleria Cini
Protomoteca Capitolina
Roma, Museo di Roma
Roma, Museo
Napoleonico

Si ringraziano per la collaborazione

Cristiana Aresti
Pio Baldi
Francesca Bencetti
Alessandro Bertazzini
Gianluca Bocchi
Carolina Brook
Filippo Buccheri
Elisa Camboni
Stefano Campagnolo
Carla Campanini
Tiziana Caserta
Martina Cittadini
Giulia Coco
James Cohn
Francesco Colalucci
Sandro Corradini
Pietro Costantini
David García Cueto
Andrea Czortek
Dario De Cristofaro
Luigi De Luca
Marina De Santis
Alessandra Di Castro
Elena Di Majo
Pietro Di Natale
Micol Forti
Flavia Frigeri
Alessandro Galli
Luigi Gallo
Riccardo Gandolfi
Umberto Giacometti
Giulia Silvia Ghia
Eleonora Gregorio
Dorina Inglese
Augustin Laffay
Cesare Lampronti
Chiara Laquintana
Consuelo Lollobrigida
Valentina Longo
Rosa Lo Nigro
Peter M. Lukehart
Alessandra Masu

In collaborazione con



DIPARTIMENTO DI ECCELLENZA 2015-2018

Cecilia Mazzetti di
Pietralata
Matteo Mazzone
Alessandra Mercantini
Massimo Moretti
Marco Mozzo
Chiara Nenci
Elisabetta Olivadese
Marialuisa Pacelli
Rosalia Pagliarani
Luca Pantone
Cristina Paoluzzi
Serenita Papaldo
Caterina Paparello
Luca Pasquale
Gloria Piaggio
Maura Piccio
Fabio Porzio
Yuri Primarosa
Simonetta Prosperi
Valenti
Rita Randolfi
Gabriele Reina
Domenico Rociolo
Antonio Rodinò di
Miglione
Alessandra Rodolfo
Francesca Serrati
Vittorio Sgarbi
Francesca Sinigaglia
Thomas Smith
Vincenzo Sorrentino
Claudio Strinati
Daniela Vasta
Sofia Villano
Maria Visconti
Arnold Witte

e tutti i prestatori
che hanno preferito
mantenere l'anonimato
*Un particolare
ringraziamento a
Erco*

Organizzazione





a mostra *Roma Pittrice. Artiste al lavoro tra XVI e XIX secolo* al Museo di Roma di Palazzo Braschi, una delle nostre sedi espositive più importanti, è prima di tutto un atto di giustizia: facciamo finalmente luce su un capitolo cruciale della storia di Roma, ma purtroppo finora trascurato, come quello del contributo delle donne alla vita artistica della nostra città.

In accordo con i grandi musei internazionali, che da tempo hanno dedicato attenzione alla produzione delle artiste, anche Roma Capitale colma un silenzio non più trascurabile, grazie a un evento espositivo ideato e curato da Ilaria Miarelli Mariani, a capo della Direzione dei Musei civici della Sovrintendenza Capitolina, che ringrazio per l'impegno, e da Raffaella Morselli della Sapienza Università di Roma

Le opere conservate nelle collezioni dei Musei civici sono state fatte emergere dai depositi, studiate, talvolta per la prima volta, e collegate tra loro per visualizzare e ricostruire un percorso che dal Cinquecento arriva all'Unità d'Italia. Roma si conferma così quale città prediletta di lavoro e formazione nella lunga età moderna e, soprattutto, città cosmopolita capace di attirare sempre più artiste italiane e straniere che erano in grado di lavorare con sempre maggiore libertà, condividendo nel tempo atelier e interessi con i colleghi uomini.

Grazie ai molti prestiti, è stato possibile ricostruire l'attività di ben cinquantasei artiste che nascono, lavorano o vivono a Roma per periodi più o meno lunghi. Dalle più importanti e note, come Artemisia Gentileschi o Lavinia Fontana, di cui sono presentate anche opere inedite, si arriva alle molte pittrici che nel XIX secolo aprono i loro studi intorno a piazza di Spagna e concorrono con i colleghi, ormai divenute professioniste a tutti gli effetti.

La mostra, dunque, ribadisce un messaggio di inclusione che i nostri musei intendono comunicare, facendo entrare nella storia dell'arte nomi di donne finora poco conosciuti o noti solo in ambito specialistico. I Musei civici entrano nel dibattito internazionale contemporaneo per supportare e dare riconoscimento storico e simbolico al lavoro e alla creazione artistica delle donne, relegate da sempre a campi circoscritti.

Percorsi dunque cari a questa amministrazione, attenta al tema delle pari opportunità: una missione fondamentale che deve coinvolgere l'intera sfera delle attività sociali, compreso il campo della creazione artistica e culturale, e che può quindi realizzarsi anche attraverso una politica museale mirata.

Roberto Gualtieri
Sindaco di Roma



Roma, con la sua storia millenaria, si pone oggi all'avanguardia nel raggiungimento delle pari opportunità per le donne, anche attraverso la promozione culturale nei suoi musei. La mostra *Roma Pittrice. Artiste al lavoro dal XVI al XIX secolo* rappresenta un fondamentale atto di *empowerment* femminile, un riconoscimento dovuto a oltre cinquanta artiste professioniste che, tra Cinquecento e Ottocento, hanno operato nella nostra città, spesso in condizioni difficili.

Queste donne hanno saputo sfidare le rigide limitazioni della loro epoca: prive della possibilità di disegnare dal vivo o di circolare liberamente per la città senza essere giudicate, hanno comunque trovato il modo di esprimere il loro talento, trasformando sfide e ostacoli in occasioni di crescita e affermazione. Artiste che, nate in famiglie di pittori o recluse nei conventi, hanno progressivamente aperto atelier a loro nome, affermando con forza la loro presenza in un mondo che le voleva confinate ai margini. Questo è il cuore dell'emancipazione e dell'autodeterminazione femminile: il coraggio di andare oltre, di creare opportunità dove sembrava non essercene.

Il lavoro di ricerca alla base di questa mostra ha restituito alla luce numerose opere dimenticate, riportandole al pubblico attraverso un accurato restauro. Anche quando limitate a generi considerati minori, come la miniatura o la natura morta, queste artiste hanno dimostrato un talento straordinario. Alcune di loro sono persino riuscite a sfidare le convenzioni, cimentandosi in forme artistiche tradizionalmente riservate agli uomini, tra queste anche la più ufficiale, la pittura di storia, rendendosi così protagoniste di una vicenda professionale di grandissimo valore.

Con grande orgoglio, Roma celebra oggi le sue artiste della lunga età moderna, riscoprendo e dando nuova voce a queste donne che, celebri o meno conosciute, hanno contribuito a plasmare la storia dell'arte. Questa mostra, curata da Ilaria Miarelli Mariani, direttrice dei Musei civici di Roma Capitale, e da Raffaella Morselli della Sapienza Università di Roma, non è solo un tributo al passato, ma un vero manifesto per l'*empowerment* femminile, riaffermando l'importanza di includere le donne nella narrazione storica e culturale.

Roma guarda al futuro con l'obiettivo di costruire una città più equa e inclusiva, in cui il talento e l'espressione femminile siano riconosciuti e valorizzati pienamente, in ogni campo. Questa mostra è un altro passo in avanti verso questa visione.

Monica Lucarelli
Assessora alle
Attività Produttive
e Pari Opportunità
di Roma Capitale



Con questa mostra Roma dà finalmente voce alle proprie artiste. Era ora, se riflettiamo sul fatto che tra il Cinquecento e l'Ottocento l'Urbe ha costituito un'anomalia dal punto di vista demografico rispetto ad altri centri coevi a causa di una predominante presenza di uomini attirati dai lavori di manodopera specializzata alla corte dei papi, ma che ha comunque visto le donne ben radicate nel tessuto lavorativo della città.

Le cittadine romane, infatti, sposavano uomini immigrati molto più spesso di quanto facessero i romani con donne "forestiere". Nonostante fossero escluse dagli uffici pubblici, contribuivano all'economia della famiglia e delle città sia con le loro doti sia con il proprio lavoro. Svolgevano principalmente l'attività di sarte, ricamatrici, maestre e venditrici di alimenti, ma tra la fine del Cinquecento e l'inizio del secolo successivo, iniziarono a essere anche instradate, dapprima solo in ambito familiare, alla professione artistica. Il primo caso noto è quello di Artemisia Gentileschi, figlia del pittore Orazio, la quale fu protagonista di una carriera inedita per le donne romane del tempo che la vide proiettata sulla scena artistica internazionale, al pari dei colleghi uomini, lavorando tra Roma, Firenze, Napoli, Venezia e Londra. Sono questi esempi fuori dal coro, come pure il caso della bolognese Lavinia Fontana, anche lei formata nella bottega del padre a Bologna ma che raggiunse a Roma la sua maturità artistica, ad aprire la strada a una nuova professione. Un mestiere nel campo della creatività e delle cosiddette arti liberali da cui le donne erano state a lungo escluse. La mostra *Roma Pittrice. Artiste al lavoro dal XVI al XIX secolo* ha il merito di esporre dunque per la prima volta la storia di questo faticoso percorso di affermazione e di emancipazione, un percorso che si lega in maniera indissolubile a quello della città eterna. Una città sempre idealizzata dagli artisti di tutti i tempi, visitata dai *grandtourists* e dai rappresentanti delle maggiori corti internazionali e che restò nel corso dell'età moderna un luogo imprescindibile per la formazione artistica e culturale. Con le molte biografie, l'esposizione di opere inedite e spesso dimenticate nei depositi museali, l'esposizione, curata da Ilaria Miarelli Mariani, direttrice della Direzione dei Musei civici di Roma Capitale, e Raffaella Morselli, professoressa ordinaria della Sapienza Università di Roma, comincia a colmare un vuoto storiografico in maniera unitaria, testimoniando la presenza continua e operosa delle artiste attive nell'Urbe. Artiste che hanno contribuito silenziosamente al rafforzamento del mito di Roma e che meritavano di essere finalmente raccontate attraverso le loro opere.

Miguel Gotor
Assessore alla
Cultura di Roma
Capitale

Il titolo richiama e gioca con un epiteto caro alla storiografia sei-settecentesca, in un momento in cui le varie scuole pittoriche d'Italia cercavano di rivendicare la loro autonomia rispetto alla schiacciante egemonia di quella fiorentina. Volumi come la monumentale *Felsina Pittrice* dedicata da Carlo Cesare Malvasia a Bologna, l'*Etruria Pittrice* dell'enigmatico Marco Lastri all'intera Toscana, la progettata *Venezia pittrice* di Giovanni Maria Sasso ci hanno suggerito l'idea per visualizzare con efficacia l'entità della presenza artistica delle donne nella Roma «capitale delle arti» nella lunga età moderna.

La città non è unicamente intesa come luogo di pratica, formazione e mercato, ma diventa anche personificazione delle tante artiste che, per nascita o scelta, vi hanno lavorato, contribuendo al consolidarsi della sua fama di luogo cruciale per lo sviluppo delle carriere creative. Se le "scuole pittoriche" rivendicavano la loro realtà e autonomia, qui sono le pittrici attive a Roma a farlo, esposte per la prima volta in un percorso che arriva fino all'Unità d'Italia. Roma, città delle arti e pittrice essa stessa, vede molte più artiste "al lavoro" di quelle attualmente note, soprattutto a un pubblico più vasto.

Partendo dunque da un'operazione «aggiuntiva», per usare un termine caro agli studi di genere, ossia volta a radunare quanto più materiale possibile, sono state qui ricostruite le biografie di cinquantasei artiste attive in città, stabilmente o per periodi più o meno lunghi, partendo inizialmente dalle collezioni dei Musei civici della Sovrintendenza Capitolina, per poi collegarsi a quelle di molti altri musei e collezioni nazionali e internazionali.

Negli ultimi decenni si è assistito a un'intensificazione degli studi sulle artiste di tutti i tempi, ricercate sempre più da musei e istituzioni per colmare una lacuna non più sostenibile. Lo studio che ha condotto a questa mostra si inserisce in questo filone; il tessuto della società artistica romana, declinata sull'universo delle donne, ci ha posto tuttavia di fronte a effettive difficoltà.

Poco ricordate nei documenti, sono spesso relegate a ruoli minori nel sistema delle arti e le loro opere talvolta confuse con quelle dei loro maestri, che siano stati familiari o meno. Per fare riemergere le artiste è stato necessario interpretare molti silenzi attraverso scarse citazioni in fonti e documenti, per mezzo delle firme, che erano l'unico modo ufficiale per affermare pubblicamente il loro operato, o ancora grazie a qualche ricordo in diari, corrispondenze, fonti indirette e la lettura degli autoritratti, è stato possibile cominciare a scrivere questa storia.

Lavinia e Artemisia (l'uso del solo nome non è dovuto a una sorta di confidenza che spesso ci si permette ancora oggi con le donne, ma al loro *status* di artiste universalmente riconosciute, al pari di Leonardo e Raffaello) non erano fenomeni isolati, ma parte di un processo di progressivo inserimento delle artiste nel sistema delle arti, che esse stesse hanno contribuito a implementare. Un'evoluzione lunga e non lineare che comincia quando, negli Stati italiani, le donne non erano legalmente e amministrativamente autonome, propaggini della famiglia poste sotto tutela di padri o di mariti, considerate fragili, spesso anche da un punto di vista morale e quasi sempre costrette nel recinto di matrimoni concordati o conventi. E, infatti, l'arte delle suore costituisce un capitolo importante di questa storia. Fuori da questi ambiti, le donne, soprattutto le non nobili, erano in continuo rischio di abuso sessuale, di screditamento morale e di povertà.

A Roma non esisteva la consuetudine per gli artisti, fino ad Artemisia, di istruire le proprie figlie all'attività di famiglia e non esisteva una sorta di scuola o di comunità di artiste, come a Bologna, da cui arriva Lavinia Fontana a inizio XVII secolo, portando con sé un modello inedito di donna istruita, laureata all'Al-

ma Mater che, pur muovendosi nell'ambito della bottega del padre Prospero, aveva avuto la possibilità di studiare. Non sappiamo se le due si incontrarono di persona, ma certamente la collega bolognese era ben presente ad Artemisia, che, infatti, esprime più volte il desiderio di lavorare nella città felsinea proprio per la speciale accoglienza verso le pittrici.

Le occasioni di lavoro per le donne a Roma sono dunque del tutto legate a modalità che si distaccano da quelle maschili, dovute a condizioni particolari di nascita, al *matronage* – la cui consistenza è ancora da approfondire –, all'influenza dei familiari. Entrare nelle accademie accreditate, quella di San Luca, dell'Arcadia e dei Virtuosi *in primis*, diveniva dunque un requisito essenziale per essere viste e riconosciute, anche se in una posizione subalterna rispetto agli uomini.

In questa storia Roma si conferma luogo prediletto di lavoro e formazione e, soprattutto, città cosmopolita in grado di attirare sempre più artiste italiane e straniere, in grado di lavorare con sempre maggiore libertà, condividendo, avanzando nel tempo, atelier e interessi con i colleghi uomini.

Se il progressivo scemare delle grandi committenze nobiliari non porta a un'organizzazione del lavoro scandita dalle grandi mostre internazionali dell'Ottocento, come in Francia e Inghilterra, Roma rimane comunque un centro propulsivo di modelli e di forme, che si gioca però nelle chiese, nei palazzi privati, nei monasteri, nei tanti atelier, nelle accademie, anche private, e nei salotti.

La mostra e il catalogo non intendono certamente essere esaustivi, ma costituire una prima ricognizione che possa portare, in seguito, a uno studio più approfondito sia delle singole carriere sia della storia complessiva della presenza delle artiste a Roma attraverso i quattro secoli scelti.

Ilaria Miarelli Mariani, Raffaella Morselli



SOMMARIO

- 16 *Roma: la gloria delle donne tra Cinquecento e Seicento*
Raffaella Morselli
- 32 *«La pittura col Mengs, col Bossi e le tre pittrici, la Lebrun, la Subleyras e la Kauffman già da inizio di voler abbandonare il barocco e di accostarsi alla scuola che in Francia era capitanata da David». Artiste a Roma tra XVIII e XIX secolo*
Ilaria Miarelli Mariani
- 48 *Monache artiste nei conventi romani, centri di cultura nel XVII secolo*
Ilaria Arcangeli
- 58 *Le donne in una città di uomini*
Simona Feci, Rosanna De Longis
- 69 *Mappe*
70 *I luoghi delle artiste*
72 *Itinerari romani*
- 74 *Uno sguardo sui luoghi*
Consuelo Lollobrigida, Alessandra Masu
- 81 TAVOLE
- 177 *Catalogo*
- 239 *Biografie*
- 276 *Bibliografia*
- 308 *Indice dei nomi*

ROMA: LA GLORIA DELLE DONNE TRA CINQUECENTO E SEICENTO

Raffaella Morselli

Mater urbium, così per primo, in *Ab urbe condita*, Tito Livio definisce Roma, stigmatizzando per sempre la forma grammaticale femminile utilizzata per descrivere la città: una madre da amare e rispettare, senza altri precedenti.¹ Sia che sia stata identificata con la venerata dea Roma, o nella lupa che ha allattato Romolo e Remo, la città che ha plasmato l'identità culturale dell'Occidente, rendendo ogni suo monumento una testimonianza vivente del passato, è donna.

La città papale, centro della cristianità, luogo di ambasciate e di corti cardinalizie, crocevia di intellettuali internazionali, fucina di rinnovate forme e stili, è caratterizzata anche da un *matronage* diffuso che nel Cinque e Seicento diviene nerbo e strumento di strategie politiche e di consolidamento di potere.² Nobildonne e nipoti di papi contribuiscono a dare una nuova veste a palazzi, chiese e monasteri, imprimendo la propria traccia, visibile o più riservata, tra le strade della città eterna. Tra le tante possibili emergenze, le guide cittadine registrano, a cavallo dei due secoli, gli interventi pubblici di Camilla Peretti, sorella di Sisto V, che in Santa Susanna fa erigere e decorare una cappella per onorare le reliquie dei santi Genesio ed Eleuterio;³ di Maddalena Orsini, che promuove il monastero della Maddalena, o di Francesca Baglioni, che fonda il monastero di Santa Maria dell'Umiltà, di Stefania Savelli, di Livia Massimi, di Vittoria Tolfi, nipote di Paolo IV, che nel 1562 dà impulso e denaro per la fondazione del Collegio romano e, ancora, tra i tanti esempi possibili, Violante Sanseverino, che sostiene la costruzione della chiesa nazionale dei napoletani, lo Spirito Santo, di cui è benemerita dal 1611, e ancora Francesca Mazziotti, che dona tutti i suoi averi al monastero di Sant'Egidio nel 1610.⁴ La più nota è certamente Olimpia Aldobrandini seniore, principessa di Meldola, sorella del cardinal nepote Pietro Aldobrandini. Una nobildonna che soccorreva le donne "pericolanti" tanto da essere protettrice e finanziatrice del monastero e della chiesa di Santa Maria delle Convertite (distrutta), per il cui altare maggiore commissiona a Guercino, nel 1622, la *Maddalena penitente* (Musei Vaticani, inv. MV.40391.0.0; fig. 1).⁵ Si tratta di una delle rappresentazioni più potenti del Seicento su questo tema, poiché il pittore indugia sulla conversione della santa, piuttosto che sul suo corpo statuario e curato.

A fronte della spinta di una committenza femminile attiva, da alcuni anni gli studi hanno fatto riemergere i nomi di artiste che si sono distinte nell'Urbe per opere di primaria o di secondaria importanza: intagliatrici, miniatrici, pittrici e una sola architetrice, citate dalle fonti principali, come Diana Scultori, Giovanna Garzoni, Lavinia Fontana, Artemisia Gentileschi e Plautilla Bricci; la triade di Virginia da Vezzo, Anna Maria Vaiani e Maddalena Corvini è ritratta e commentata in incisioni dal pittore francese Claude Mellan in qualità rispettivamente di pittrice, intagliatrice e miniatrice: dotate di «femminil pazienza», erano impiegate da padri e mariti a dipingere tavole scientifiche, come il bellissimo foglio della Vaiani per il *De Florum Cultura* del gesuita Giovan Battista Ferrari (cat. 23; fig. 2), o a incidere lastre per libri di *pattern* di pizzi, ma anche attive nel terminare i lavori lasciati in sospeso dalla famiglia;⁶ la nobile ritrattista Claudia Del Bufalo firma un dipinto nel 1604; la pittrice cremonese Maddalena Natali si trasferisce da Cremona con la famiglia; l'altolocata Caterina Ginnasi, nipote del cardinale Domenico Ginnasi, era stata allieva di Gaspare Celio e di Giovanni Lanfranco; la figlia del pittore Paolo Guidotti, Giustiniana, collabora con il padre; la peritissima pittrice di fiori Laura Bernasconi, allieva di Mario Nuzzi, e la naturamortista



Fig. 1. Guercino, *Maddalena penitente*, 1622. Città del Vaticano, Musei Vaticani.



Fig. 2. Anna Maria Vaiani, *Idè vas ordinatis floribus conspicuum* (Vaso di fiori), tratto da Giovan Battista Ferrari, *De Florum Cultura*, IV, Roma, Stefano Paolini, 1663, p. 421. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. S-CL3192_17244.

Anna Stanchi. Le incisore, xilografe e disegnatrici Elisabetta Cattaneo e Girolama Cagnucci entrano in bottega in giovane età, sposando rispettivamente i fratelli Rosato e Leonardo Parasole. E poi Costanza Connodoli, che porta avanti l'attività del marito, Filippo Francini, dipingendo figure su candele per la Compagnia della Pietà della Nazione Fiorentina,⁷ e ancora, Francesca Bresciani, intagliatrice di pietre dure, collaboratrice di Gian Lorenzo Bernini per il *Tabernacolo* della cappella del Santissimo Sacramento in San Pietro; Teresa Del Po, miniatrice e incisora, dal 1675 è ammessa all'Accademia di San Luca, ricevendo due anni dopo un diploma trascritto nelle biografie di Lione Pascoli; Isabella de Arcangelo da Jesi, pittrice, dipinge e firma l'affresco raffigurante il *Concilio di Trento* nella Biblioteca Apostolica Vaticana, forse imparentata con Arcangelo Aquilini da Jesi (1560-1611), firmatario nel 1592 per la fondazione dell'Accademia di San Luca,⁸ e Francesca Bruti, che testimonia al processo intentato dal pittore Herman van Swanevelt contro Francesco Catalano per furto di quadri, in cui afferma orgogliosamente nella sua testimonianza del 4 febbraio 1637: «il mio essercitio è di pittrice».⁹

A questa lista si devono aggiungere, almeno, suor Maria Eufrosia, al secolo Flavia Benedetti (1597-1676), suor Chiara Alberti, figlia del famoso decoratore Durante, Maria Gabriella Bianchini, figlia del matematico e architetto Muzio, membro dell'Accademia di San Luca e della Compagnia di San Giuseppe di Terrasanta (poi Accademia dei Virtuosi al Pantheon),¹⁰ e ancora le pittrici Marta Vitelli, Maddalena Giuliani, Laura Greliero e la figlia di Giacomo Lauro, di cui non si conosce il nome, rintracciate come artiste in liste, documenti, ma a cui al momento non è possibile associare un'opera.¹¹

Si tratta di un manipolo limitato se confrontato con il numero davvero importante di tutti gli artisti, autoctoni e stranieri, che frequentano cantieri, atelier, botteghe, accademie professionali e poetiche nello stesso lasso di tempo, documentati da fonti, carte d'archivio, elenchi, registri parrocchiali. Le colleghe, tuttavia, emergono con meno frequenza ma con costanza, certamente faticando a farsi strada anche in una storiografia che, per tutto il Novecento, ha privilegiato le emergenze più eclatanti, le scuole pittoriche, le fonti maggiormente accreditate: ora si è in grado di delineare le tendenze di una società artistica femminile attiva e presente.¹² Non si tratta di contrapporre una schiera a un esercito, ma di ricostruire in maniera equa il tessuto di cui era composta la società artistica romana, di ribilanciare le quote e l'apporto delle donne nel sistema delle arti. Che ci fosse una sperequazione iniziale era ben evidente a Mellan, allievo di Simon Vouet. Nella dedica del 1626 al ritratto inciso della moglie di quest'ultimo, la pittrice e modella Virginia da Vezzo, pone infatti una rima che indica il modo in cui considerare l'artista: «Qui saggia mano ha di Virginia accolto / Gli occhi, la fronte, il crin co i tratti suoi / Ma se l'arte e lo spirito ammirar vuoi / Mira le tele sue più che il suo volto».¹³

Come in ogni altra parte dell'Europa occidentale, le società artistiche professionali erano organizzate, anche a Roma, in capibottega, allievi, apprendisti e altri uomini e donne coinvolti nella produzione e nel commercio del momento.¹⁴ È tra questi circoli che si possono individuare le donne artiste, mogli, figlie, sorelle o nipoti, che all'ombra dei parenti producevano, intagliavano, dipingevano, ricamavano, scolpivano, progettavano. È raro individuare un'artista che si muove da sola in un mondo prettamente maschile, soprattutto in considerazione del fatto che le donne non avevano la possibilità giuridica di stilare atti o contratti presso un notaio, non potevano essere capibottega, entrare nelle compagnie dei pittori, o nei consigli delle società professionali.¹⁵ Eppure, nonostante le limitazioni, alcune emergono prepotentemente, seppure coperte da figure maschili che fanno da garanti, come nel caso di Lavinia Fontana, di Giovanna Garzoni e, in

maniera più spregiudicata, di Artemisia Gentileschi.¹⁶ Altra tipologia sono le artiste che lavorano nello spazio *conclusus* di un monastero, al riparo dal mercato e, spesso, su diretta committenza della priora che le impiegava per le pale d'altare, o altre minori decorazioni per l'abbellimento e la devozione degli spazi comuni. È il caso anche di Lucrina Fetti, che lascia Roma insieme al fratello Domenico nel 1614 per trasferirsi a Mantova, divenendo il punto di riferimento di Margherita Gonzaga all'interno del convento da lei fondato, dedicato a Sant'Orsola.¹⁷ Anche molti anni dopo suor Lucrina continua a firmarsi fieramente «romana».

Roma, quale *mater urbium*, era una città accogliente, promettente e invogliava al trasferimento di interi gruppi familiari specializzati in produzioni artistiche o di alto artigianato. Nell'immensa piazza della città, e nelle corti papali, principesche e cardinalizie, si muovono artiste autoctone e altre che vengono chiamate appositamente da luoghi differenti, come Lavinia Fontana da Bologna, o Diana Scultori da Mantova che segue il marito architetto Francesco Capriani da Volterra, trovando proprio a Roma una sua notorietà e un suo pubblico. Di fatto anche le forestiere diventano romane a tutti gli effetti, facendosi subito inglobare da un mercato che offriva opportunità illimitate.

Prime conquiste: le accademie romane aprono alle donne

Se queste analisi sembrassero troppo generiche, vale la pena considerare che l'elezione al soglio pontificio del bolognese Gregorio XIII Boncompagni nel 1572, in carica per i successivi tredici anni, colto, potente e soprattutto indefesso lavoratore, aveva aperto la strada a Roma a una maggiore visibilità delle donne. La spinta propulsiva del suo operato derivava dalle conquiste che l'universo delle donne nella sua città di provenienza, Bologna, aveva ottenuto nelle arti, negli studi e nella santità, e così proprio lui aveva aperto nell'Urbe le porte della Compagnia di San Giuseppe di Terrasanta a Roma anche alle donne, seppure in una forma più passiva che attiva; d'altro canto a Bologna, durante il suo pontificato, si muoveva la giovane figlia del maestro Prospero Fontana, che sarebbe diventata gloria di tutte le donne, mentre il corpo incorrotto della copatrona della città, la clarissa Caterina de' Vigri (1413-1463), pittrice e miniatrice, la cui piccola viola era stata immortalata da Federico Zuccari, emanava un profumo miracoloso che teneva deste le coscienze.¹⁸ Non è casuale che nel 1706, non ancora canonizzata, sarebbe stata scelta quale protettrice dell'Accademia Clementina. Nella città felsinea Ugo Boncompagni, infine, non poteva ignorare il tanto clamore che la prima scultrice in pietra aveva suscitato: Properzia de Rossi, cui Giorgio Vasari aveva dedicato una biografia, ed era stata richiesta da papa Clemente VII durante l'incoronazione di Carlo V in piazza Maggiore.¹⁹

Gregorio XIII è stato uno di quei papi che ha aperto varchi verso una società più ampia e inclusiva, per esempio offrendo l'opportunità alle artiste di associarsi alle accademie, o istituendo la *secreteria brevium*, atta a gestire le richieste che non competevano alla spiritualità e alla diplomazia, cui per prima ebbe accesso Diana Scultori.²⁰ A Roma, infatti, l'ammissione ad associazioni e istituzioni specialistiche rimane preclusa alle donne fino al 10 aprile 1580, quando l'assemblea della già ricordata Compagnia di San Giuseppe di Terrasanta, tenuta dal reggente Federico Zuccari e dal secondo aggiunto Francesco Capriani, marito di Diana Scultori, acconsente a questo cambiamento, sancito poi ufficialmente dalla bolla di papa Gregorio XIII. L'incisora è tra le prime artiste a essere accolta.²¹ L'associazione, che in seguito prende il nome di Accademia dei Virtuosi, era riservata a pittori, scultori e architetti e nel corso dei secoli molte altre donne legate all'ambiente artistico ne hanno fatto parte.²²

Bisogna attendere ancora qualche decennio per vedere questa regola introdotta anche all'Accademia di San Luca, fondata da Federico Zuccari nel 1593, come sancito dallo statuto del 1607. Da questa data in poi le artiste possono essere ammesse purché abbiano raggiunto una certa fama e facciano dono di una loro opera all'istituzione. Il riferimento esplicito al ruolo delle artiste viene nuovamente ribadito nello statuto del 1617, in cui si stabilisce che «non possino intervenire nell'Accademie e Congregazioni non astringendole ad altri pesi». Queste limitazioni sono analoghe a quelle applicate agli accademici d'onore e di grazia, esclusi dagli affari dell'accademia più che altro per la mancanza di esperienza professionale. Gli esoneri basati sul genere sembrano essere stati applicati fino agli anni Novanta del XVII secolo.²³

La presenza nelle collezioni dell'Accademia di San Luca di molti ritratti e autoritratti femminili è un chiaro segno del riconoscimento ottenuto dalle artiste, anche se mancano puntuali riscontri documentari che aiutino a stabilire le esatte condizioni di ingresso di queste opere. Nell'inventario del 1633, redatto dal principe Francesco Mochi, sono registrati i ritratti di Sofonisba Anguissola e di Girolama Parasole.²⁴ In alcuni casi si tratta chiaramente di ritratti celebrativi commissionati a posteriori, mentre altri vengono donati dalle

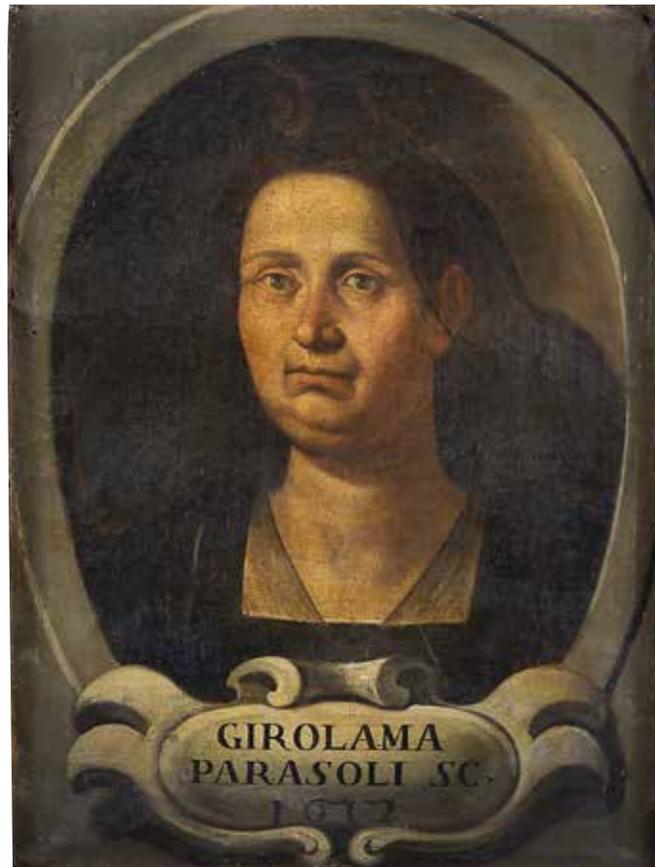


Fig. 3. Anonimo, *Ritratto di Girolama Cattaneo Parasole*, 1612. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

Fig. 4. *Lista degli Signori Accademici Novi eletti a di 3 aprile 1633*. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, vol. 69, f. 303r.

artiste stesse secondo una pratica che diventa più comune nel corso del XVIII secolo. Mancano riscontri documentari puntuali ed estensivi per comprendere esattamente se le artiste rappresentate con la loro effigie siano mai state effettivamente ammesse; tuttavia, le emergenze di alcuni lacerti fanno propendere verso questa strada; inoltre, l'assenza di notizie circa l'effettivo passaggio di alcune di loro per Roma apre qualche interrogativo circa la pratica commemorativa di raccogliere le effigi di pittrici e scultrici. Si pensi, per esempio, al ritratto di Girolama Parasole,²⁵ presente sin dal 1633, che porta la data 1612 e la professione, «sc.» quindi scultrice, ma su cui manca ogni sorta di traccia nelle carte d'archivio (fig. 3). Nel successivo *Catalogo delle donne pittrici* redatto da Giuseppe Ghezzi nel 1696 è inclusa «Isabella Parasole Romana intagliatrice», ovvero la cognata di Girolama. Tuttavia, la scheda di Ghezzi potrebbe anche riferirsi scorrettamente a Girolama, visto l'errore commesso da Giovanni Baglione nelle *Vite*, dove sovrappone le due cognate.²⁶

Tra il primo documento noto del 1633 e quello del 1696, si inserisce la *Lista degli Signori Accademici anno 1651*,²⁷ in cui sono nominate Caterina Ginnasi, Anna Maria Vaiani, Giovanna Garzoni, Giustiniana Guidotti, oltre a Lucia Neri e Ippolita de Biagi, per noi ancora ignote come artiste. La morte della Guidotti, avvenuta nel 1634, fa ritenere questo elenco una sorta di resoconto delle donne che in passato erano state ammesse nell'istituzione. D'altronde la stessa funzione riveste la lista redatta tra la fine del XVII e gli inizi del XVIII secolo.²⁸

Giovanna Garzoni all'Accademia di San Luca

Si ritorni alla lista del 1633 (fig. 4).²⁹ Documento importantissimo per una serie di evidenze esterne e interne, esso è stato citato per la prima volta nella biografia su Giovanna Garzoni nel catalogo miliare della mostra *Women Artists: 1550–1950*.³⁰ Alla luce degli studi successivi, è necessario riconsiderare tale documento che accomuna uomini e donne all'interno dell'istituzione. Dall'analisi degli statuti decretati tra il 1607 e il 1619, si è compreso come le donne artiste erano da considerarsi alla pari degli accademici d'onore, non potendo di fatto partecipare attivamente alla vita dell'accademia, ma a loro erano comunque riconosciuti tutti i «privi-



leggi accademici».³¹ Dunque, anche l'elezione di Garzoni, insieme a Caterina Ginnasi e Giustiniana Guidotti nel 1633, potrebbe esser considerata un privilegio che veniva accordato a entrambe le categorie. Dopotutto era lo statuto stesso a ribadire e a sottolineare che invece la loro ammissione non comportava la possibilità di essere membri attivi. Certo è che episodi di inosservanza di queste norme sono comunque riscontrabili durante la vita stessa dell'accademia.³² Inoltre, è necessario anche tener presente che la morte di Guidotti avviene solo un anno dopo la nomina; dunque, la sua presenza nella lista datata 1651 è da considerarsi commemorativa e la sua ammissione quindi precedente. Va infine valutato che in altri studi incentrati su artisti uomini, nonché negli inventari stessi dell'accademia, il documento viene comunque tenuto in considerazione e citato per lungo tempo, avvalorando la sua autenticità. Quindi è verosimile che la Garzoni fosse stata eletta accademica senza essere presente a Roma in quel momento, avendo una carica onorifica non attiva che richiedeva una presenza costante, situazione che si realizzerà, per volontà della miniatrice stessa, due decenni più tardi. È nota, infatti, l'affezione dell'artista per Roma, tanto che il manoscritto *Piante Varie*, conservato oggi a Dumbarton Oaks (Washington D.C., ms. G-3-3), sembrerebbe appartenere in larga parte a una commissione del farmacista romano Enrico Corvino (all'anagrafe Hendrik De Raef, 1565-1639), speciale originario di Delft, padre della pittrice Maddalena Corvini e marito di Caterina Castelli, figlia del noto pittore e miniaturista Frans van de Casteele (1541-1621), originario di Bruxelles, a Roma dagli anni Settanta del Cinquecento. L'Horto Corviniano in via dei Riari era un luogo ben noto negli ambienti scientifici.³³ Una commissione avvenuta probabilmente nel periodo del passaggio in città dell'artista, all'inizio degli anni Trenta, affidata da un personaggio molto noto, che aveva sempre spronato e sostenuto la formazione e il lavoro della figlia, e dunque abituato a trattare con le donne professioniste. L'erbario, integrato successivamente da altre tavole che rivelano i contatti con l'ambiente linceo, viene acquistato da monsignor Leone Strozzi, come testimonierebbe lo stemma della famiglia presente sul frontespizio.³⁴ L'autografia della Garzoni è certa perché l'artista ha abilmente mascherato le lettere del suo cognome tra le infiorescenze di alcune delle specie raffigurate, quali *Musa* e *Daphne gnidium* (figg. 5, 6), scongiurando il fatto che il suo nome potesse essere

Fig. 5. Giovanna Garzoni, *Musa*, in *Piante Varie*, 1570. Washington D.C., Dumbarton Oaks, ms G-3-3.

Fig. 6. Giovanna Garzoni, *Daphne gnidium*, in *Piante Varie*, 1570. Washington D.C., Dumbarton Oaks, ms G-3-3.

occultato.³⁵ Roma era nel cuore della Garzoni, vedova di Tiberio Tinelli, tanto che nel 1631, in una lettera a Cassiano dal Pozzo, chiedeva esplicitamente aiuto per allargare la sua cerchia di nuovi committenti in città, poiché «il mio desiderio è di vivere e morire a Roma».³⁶ È solo dal 1651 che il progetto si realizza e la pittrice si stabilisce nell'Urbe, legando indissolubilmente la sua vita privata e professionale a quella dell'Accademia di San Luca, tanto da acquistare una palazzina addossata alla chiesa dei Santi Luca e Martina, dedicata agli artisti accademici, e lasciare tutti i suoi beni alla stessa accademia. Nella chiesa della comunità fu inumata e le fu dedicato un monumento funebre collocato nella controfacciata della stessa chiesa decorato da un medaglione di Giuseppe Ghezzi. La celebre e riverita Giovanna Garzoni, accademica, aveva scelto il tempio della sua professione per essere ricordata.

Le opere mirabilissime di Madonna Diana

Anche per l'incisora Diana Scultori la città di Roma è cruciale. Trasferitasi qui da Mantova probabilmente all'inizio degli anni Settanta del Cinquecento, al seguito del marito Francesco Capriani, responsabile in qualità di architetto e ingegnere del palazzo di Guastalla del conte Cesare Gonzaga e del suo gabinetto delle medaglie, che tra il 1567 e il 1568 aveva mosso lì la propria corte, Diana era una «graziosa fanciulla» figlia d'arte.³⁷ Suo padre Giovan Battista, orafo, incisore e decoratore, e suo fratello Adamo avevano impiantato nella città dei Gonzaga una delle più interessanti aziende di riproduzione a bulino delle opere di Giulio Romano e di tutta la fabbrica giuliesca. È all'interno di questa febbrile casa-bottega che Vasari la incontra durante la sua seconda visita a Mantova di quattro giorni, evidentemente alle prese con gli strumenti dell'incisione, e ne rimane «stupefatto», tanto da scrivere che Giovan Battista aveva «due figliuoli che intagliano stampe di rame divinamente; e, che è cosa più maravigliosa, una figliuola chiamata Diana intaglia anch'ella tanto bene, che è cosa maravigliosa: et io che ho veduto lei, che è molto gentile e graziosa fanciulla, e l'opere sue, che sono bellissime, ne sono restato stupefatto».³⁸ La città papale fu il vero trampolino di lancio per Diana Scultori: il marito era molto introdotto negli ambienti curiali, progettando e lavorando nei cantieri dei Salviani, dei Caetani e per le ville tuscolane di Gregorio XIII; egli era presente nella società degli artisti in maniera attiva, tanto che, quando intorno al 1573 arriva nell'Urbe, gli sono assegnate in usufrutto, per tutta la vita sua e dei suoi eredi, due case in Campo Marzio, una delle quali, sappiamo dalle parole di Baglione, è dipinta dall'amico fraterno Raffaellino da Reggio con l'allegoria delle virtù di Francesco.³⁹ Altro amico dei Capriani è Durante Alberti, di cui Diana incide tre opere e del quale tiene a battesimo l'unico figlio della coppia, Giovanni Battista.⁴⁰ Come già ricordato, Capriani promuove l'ammissione della moglie all'interno della Compagnia di San Giuseppe, grazie all'autorizzazione, garantita dalla bolla papale, che sancisce l'ingresso delle prime quattro consorelle: «Madonna Livia Aragonia vedova Torre Sanguigna, madonna Diana Mantovana, moglie di messer Francesco da Volterra, madonna Madalena moglie del messer Natal Bonifatij, madonna Madalena Fiorentina, moglie de Messer Paolo Ambrogino».⁴¹ Le donne non avevano alcun potere decisionale all'interno dell'istituzione, non potevano partecipare alle riunioni mensili e solo presenziare alle celebrazioni liturgiche dedicate a San Giuseppe, ma è comunque un grande traguardo.

È probabilmente per tramite del marito che Diana ottiene dalla *secreteria brevium*, il 15 giugno del 1575, il privilegio di vendere le sue incisioni a Roma e fuori Roma, traendone profitto per un periodo di dieci anni, garantendo così anche una copertura legale in caso di frodi. Si trattava di un riconoscimento alla carriera e alla sua perizia, tanto che Giovanni Baglione, pur citandola solo nella biografia del marito e sempre con il sospetto che riservava alle donne, non può ignorarla scrivendo che «operò certe carte che erano lavori del marito, alcune altre molto belle».⁴² Ben più esplicito era stato Giovan Francesco Peranda, il quale, in una missiva indirizzata al marito di Diana, commenta così:

L'opere di Madonna Diana vostra sono mirabilissime, quel convivio de i Dei è cosa stupenda; tale che io, che tenevo grandissima opinione di lei, resto superato dal valor suo, confesso, che ne portavo concetto inferiore al merito. Sarà necessario alle volte che io vi sia importuno, vi ricerchi, preghi a partecipar con me le fatiche, di così gran donna, perdonarete alla mia curiosità, non potendo temperarmi dal desiderio delle cose eccellenti.⁴³

La voce di Diana Scultori emerge non da una missiva, o dalla letteratura artistica, ma dal mezzo che lei utilizzava al meglio: il foglio inciso. Proprio in uno di quelli con il privilegio papale, raffigurante l'*Adultera*

nel portico del tempio (cat. 1, 2; fig. 7), sotto il primo gradino, nella seconda tiratura, Diana parla di sé.⁴⁴ L'invenzione, ripresa dalla Scultori e forse derivante da un disegno di Giulio Romano oggi non noto, giustifica la dedica alla duchessa Eleonora d'Asburgo, figlia dell'imperatore Ferdinando d'Asburgo, duchessa di Mantova, moglie accorta e pia del quarto duca Guglielmo Gonzaga:

Alla Ser.ma Sig.ra Lionora di Austria Duchessa di Mantova/ Diana Mantovanas/ Io mi sento tanto tenuta alla me.ria del feliciss.mo Dominio di V.ra/ Alt.a sotto del quale io mi nacqui et appresi q. a poca virtù ch'io poss./go che p. sodisfare in parte alla gratitud.e dell'animo mio ho preso/q.lla acciochè ritornando dov'ella hebbe il suo princi.o serva ancora p. pe/gno della servitu mia verso di V.A. et de Ser.ma casa sua. Di Roma il/ Pri.mo di Settembre MCDXXV.

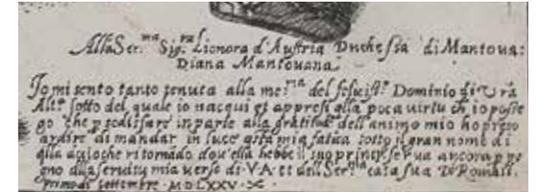


Fig. 7. Diana Scultori, *Cristo e l'adultera al tempio*, particolare della dedica, 1575. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. S-FC50716.

L'affettuosa e orgogliosa iscrizione è una brevissima autobiografia nella quale Diana rivendica la sua origine, la sua appartenenza alla corte femminile di Eleonora, e dedica i suoi successi alla donna e alla principessa. Il foglio, che porta la data «1 settembre 1575», è da collocarsi almeno prima del 5 giugno 1575, momento in cui la lastra viene menzionata nel privilegio papale; essa riprende spazialmente l'inquadramento tra colonne tortili del tempio a pianta circolare della *Guarigione dello storpio operata dai santi Pietro e Paolo*, arazzo inserito nel ciclo progettato da Raffaello raffigurante gli Atti degli Apostoli, commissionato da papa Leone X, di cui i Gonzaga avevano una replica eseguita a Bruxelles nella seconda metà del Cinquecento, oggi conservata a Palazzo Ducale a Mantova, nell'appartamento degli arazzi. Da lì a qualche anno anche Torquato Tasso, ospite dei duchi a palazzo, aiutato dalla duchessa Eleonora economicamente e materialmente quando la sua stanza prende fuoco nel 1564, le indirizzerà un piccolo libello. Nel *Discorso delle virtù femminili*, stampato nel 1582, esalta le caratteristiche del mondo muliebre, sancendo una linea di sviluppo dei pregi delle donne dall'antichità ai nostri giorni: l'*incipit* parte proprio dal paragone tra la bellezza e la nostra *imago* che si specchia e si confronta nei dipinti e nelle sculture, segno tangibile del rapporto stretto tra Eleonora le arti, gli artisti e le artiste.⁴⁵

Lavinia Fontana, una pittrice bolognese a Roma

La bolognese Lavinia Fontana era già «alta pittrice, unica al mondo, come la Fenice» quando approda per fama a Roma, accompagnata dal marito Giovan Paolo Zappi, che le garantiva l'esistenza nelle trattative commerciali ed economiche, e dai figli, dopo che il celeberrimo padre capobottega Prospero era defunto nel 1597, lasciandola libera di scegliere il proprio destino.⁴⁶ La sua presenza a Roma è attestata a partire dall'aprile 1604, ospite nel palazzo del cardinal Alessandro d'Este a Montecavallo. In ogni caso l'artista aveva ricevuto un invito ufficiale a trasferirsi nell'Urbe sin dal 1600, a seguito del successo riscosso dalla pala con la *Visione di san Giacinto* (1599) inviata a Roma per la chiesa di Santa Sabina su istanza del cardinale di Ascoli Girolamo Bernerio, che diventerà il suo protettore almeno fino all'avvento del papato di Paolo V Borghese.⁴⁷ È lecito supporre, visti i molteplici lavori sia pubblici sia privati eseguiti per l'aristocrazia romana, che la pittrice si fosse recata in precedenza almeno un'altra volta nella città pontificia, alla quale era legata sin dagli anni Settanta attraverso rapporti con personaggi del rango culturale di Fulvio Orsini e di Alonso Chacón.⁴⁸ Nel 1612 l'artista risulta essersi trasferita dalla sua seconda dimora, il palazzo del cardinale d'Este, nella casa di Domenico Attavanti alla Madonna dei Monti.⁴⁹ Quest'ultimo ospite è un contatto mediato a Lavinia dagli Altemps, trattandosi di un architetto chiamato a eseguire e stimare lavori nel palazzo di Sant'Apollinare nel 1608, in compagnia di Girolamo Rainaldi.⁵⁰ Il primo alloggio romano, stante la deposizione di Alessandro Naldi del 13 luglio 1605, a seguito della lite tra i suoi figli Flaminio e Prospero e un tal Giovan Francesco che aveva in affitto l'orto del cardinale, a cui questi ultimi due avevano rubato dei fichi, era a palazzo Della Cornia.⁵¹

Dopo la prima opera pubblica in Santa Sabina, nella cappella decorata ad affresco da Federico Zuccari e pronta per l'anno giubilare, le quotazioni romane di Lavinia crescono velocemente sino all'allogazione di un'altra pala, la *Lapidazione di santo Stefano* in San Paolo fuori le Mura. Questa volta la tela è dipinta a Roma, proprio nelle stanze del palazzo del cardinale d'Este e le misure di questo quadro sono così importanti che la stessa pittrice, tramite l'ambasciatore estense a Roma Virginio Roberti, il 28 aprile 1604, fa inoltrare la presente richiesta:

La Signoria Lavinia Pittora Bolognese che alloggia nel palazzo di Sua Signoria Illustrissima, fa un quadro che ha da servire per la Chiesa di S. Paulo di Roma, et desidera farlo con tutto lo studio possibile, et perché le sue stanze sono tanto basse, che non ci capa il quadro desideraria per doi mesi sin che ha finito detta opera poter lavorare in una stanza grande e capace di quelle però che adesso non servono ad alcuno ne hanno servito, et perché questa signora merita ogni cosa per la sua virtù et anco per l'opera che vol fare, per questo gli ho promesso di far tal offitio.⁵²

Lavinia Fontana metteva in gioco qui la sua reputazione di artista e di donna in un mondo dominato dai grandi pittori romani: il contratto era stato firmato il 19 febbraio 1603 da Giovan Paolo Zappi.⁵³ La pittrice non partecipa alla stesura dell'accordo, anzi è assente, e sul suo lavoro decidono il marito, l'abate di San Paolo Angelo de Genova e il cardinale d'Ascoli, suo protettore. L'atto si presenta atipico: non viene mai menzionato l'ammontare del pagamento, ma si conviene che la pittrice sarà pagata lo stesso prezzo proposto per le pale d'altare eseguite dai colleghi maschi. Una equiparazione che sottolinea la sua dignità e l'elevata qualità delle opere, senza tuttavia turbare il difficile equilibrio di una società fondata sul lavoro maschile. Se la sua pala fosse stata eccellente, e quindi migliore, Lavinia avrebbe dovuto accontentarsi di qualche *cortesia* e non di un premio in denaro, mentre se fosse stata inferiore ci sarebbe stata una restituzione monetaria che non viene indicata. E, comunque, la consegna dei materiali e il pagamento doveva avvenire «nel modo et maniera che si costuma con gli altri pittori». Sembra dunque che a Lavinia sia riconosciuta la qualità ma non la professionalità, tant'è che lo Zappi accetta e promette per sé e per la moglie. Carriera e guadagni della pittrice erano interamente gestiti dal marito, una sorta di intermediario e mallevadore, definito da Giulio Cesare Mancini «pittore più di lingua che di pennello, perché non operava ma aveva buon giuditio e sapeva dir il fatto suo: che in questo modo aiutò la moglie nella professione».⁵⁴ In ogni caso Zappi, nel testamento del 1607, nomina la moglie usufruttuaria di tutti i suoi beni, in quanto acquisiti con il proprio lavoro di pittrice.

Mancini aveva avuto stretti rapporti di mercato con lo Zappi, tanto da avvisare il fratello Deifebo nel marzo del 1613 che l'imolese sarebbe passato dal loro palazzo per vedere «le pitture» da vendere, e conosceva *de visu* anche Lavinia poiché, nelle *Considerazioni sulla pittura*, scrive che «Non si meravigliava che dipingesse così bene e sì belle le cose di questo mondo, poiché dipingeva sé stessa, essendo lei bellissima».⁵⁵ Non era dello stesso parere Giovanni Baglione, che vedeva insidiata la sua categoria da una donna così apprezzata pubblicamente: nelle sue vite mette in risalto la difformità della scelta di genere per una pala di tale grandezza, tralasciando «i migliori soggetti che in quel tempo essercitavano», e si concentra sulle figure «maggiori del naturale», riuscite confuse «poiché è gran differenza da quadro ordinario a machine di quella grandezza, che spaventano ogni grand'ingegno».⁵⁶ Eppure la magna opera, purtroppo oggi perduta, era molto ammirata e Lavinia ne andava giustamente orgogliosa, tanto che aveva accompagnato personalmente a vederla il curiale Girolamo Bronzini, prima che questi si trasferisse a Firenze al seguito del cardinale Carlo de' Medici, che lo ricorda con stupore nel suo libro *Della dignità et nobiltà delle donne*, edito nel 1625:

Lavinia Fontana adunque oltre il sonare,/et cantare molto bene, scriver meglio, e dettar benissimo, dipinge/tanto eccellentemente che l'opere sue havendole vedute/ i primi huomini dell'arte, se ne sono stupiti; li principi grandi/le hanno ammirate; l'altre persone ne son rimaste attonite,/sicome attonito, stupido, et confuso rimasi io in particolare/quando favorendomi lei di farmi vedere qui in Roma quella/gran tavola et raro quadro di San Stefano lapidato, copioso/in eccellenza d'invenzione, et di diverse eccellenti figure posto/nella [fol. 123r] imperial chiesa di San Paolo fuori delle/mura di Roma che non pure a paragone degli altri fatti nella/Pontificia di San Pietro nel medesimo tempo della medesima/grandezza da' primi huomini che di tal professione erano dentro et fuori di Roma, fu giudicato stare non solo al pari/dei loro, ma superarne molti di arte, d'invenzione, di maniera/dolce, di giudizio, et di perfezione.⁵⁷

Baglione contro Bronzini: il professionista della pittura e l'intellettuale al servizio dei principi, un uomo contro una donna. Eppure, Lavinia, il cui ruolo di associata all'Accademia di San Luca non è ancora stato rintracciato, faceva parte probabilmente di quella compagine e un ritratto dell'architetto Ottaviano Mascherino li conservato (Roma, Accademia di San Luca, inv. 530; fig. 8) è giustamente attribuito alla sua

mano.⁵⁸ Frequentava inoltre circoli letterari e poetici, e la sua doppia versione di *Pallade* (Roma, Galleria Borghese, inv. 007, e collezione privata), eseguita per Marco Sittico Altemps IV e celebrata dal poema di Ottaviano Rabasco ne è la prova più alta.⁵⁹

Il quadro, o forse una pala d'altare per un palazzo di un principe, che meglio inquadra il rapporto di Lavinia Fontana con la città di Roma, e con il suo territorio piuttosto che con le sue collezioni, è *Cristo e la Samaritana al pozzo*, conosciuto in due versioni, una a Napoli a Capodimonte (fig. 9) e l'altra venduta in asta a Dorotheum a Vienna nel 2019.⁶⁰ Entrambe firmate e datate 1607, per la prima si sa che viene acquistata nel 1779 dal re Ferdinando di Borbone a Napoli, mentre la seconda è documentata nell'inventario di palazzo Pignatelli a Roma nel 1647.⁶¹ Entrambe di una qualità altissima, sono caratterizzate da una composizione esaltata dalla quinta prospettiva che fa da sfondo ai due protagonisti: un tratto delle mura aureliane, ben riconoscibili nel palinsesto edilizio che evidenzia la trasformazione della cinta avvenuta nel corso dei secoli a partire dal III secolo d.C., dove a porzioni di muro ciclopiche si accostano porte d'ingresso e torrioni merlati o a pianta centrale.⁶² Sembra che Lavinia stesse guardando, e inventando nello stesso momento, Porta San Paolo, proprio sulla via che portava alla basilica da lei orgogliosamente dotata, su impulso di Paolo V, della pala d'altare con la *Lapidazione di santo Stefano*. A San Paolo dovette andare più volte accompagnata dal marito per vedere la cappella, e le incidenze delle fonti di luce sulla parete, dove si sarebbe alloggiata la sua seconda opera pubblica romana, che avrebbe gareggiato con altri due quadri «molto stimati», secondo le parole di Pompilio Totti, ovvero di Giovanni de Vecchi e di Orazio Gentileschi, tutti eseguiti per volontà di papa Paolo V.⁶³ Il tragitto dal palazzo del cardinale Alessandro d'Este fino a San Paolo attraversava la città, la cinta muraria, per perdersi nella campagna romana; proprio all'esterno delle mura Lavinia colloca la Samaritana, e la ritrae come una vera giovane contadina romana che va ad approvvigionarsi d'acqua al pozzo, con il suo copricapo semplicissimo, fatto di un velo ricamato sul bordo che le trattiene i capelli, da cui comunque sfuggono in ricci ribelli e con la camiciola legata con un nastrino sopra lo scialle rosso annodato sotto il seno. Già Cantaro aveva notato che c'era un cambiamento d'indirizzo in quest'opera, e lo indicava nella brocca di rame, così improntata a una nuova luce e a una tridimensionalità aliena alla pittrice bolognese, ma tutto il quadro è un crocevia di suggestioni della pittura contemporanea che si vedeva nell'Urbe, così lontana dagli insegnamenti del padre Prospero. Il Cristo languido e tutto soffice nella pennellata, umano e intimo, fa pensare che Lavinia avesse visto l'*Ecce Homo* di Ludovico Cigoli (Firenze, Palazzo Pitti, inv. 1912 n. 90), eseguito nella famosa gara indetta dal principe Massimo Massimi tra Cigoli, Domenico Passignano e Caravaggio proprio nel 1607. Tuttavia ciò che sorprende di più è il paesaggio: si sa che la mano di questa «donna bolognese detta Lavinia», secondo la definizione della guida di Totti, aveva domestichezza con la rappresentazione del territorio, grazie alle frequentazioni felsinee e alle teorie dettate da Gregorio XIII sull'attenta misurazione e raffigurazione del contado, di cui rimangono tre tele, eseguite a Bologna, da collocare attorno al 1593-1595 (collezione privata), parte di una serie di quattro, fondamentali, che descrivono il lavoro nei campi,⁶⁴ ma le mura aureliane e la campagna romana hanno un altro aspetto. Non c'è più controllo sulla descrizione, ed è la luce che accarezza le architetture e le piante ciò che fa di questo paesaggio un *unicum* nella carriera della Fontana. Il cielo dorato, solcato da nimbi lunghi e alti, la marezzatura delle pietre, quell'aria azzurra che tornisce ogni arbusto fino allo specchio d'acqua parlano di un altro mondo figurativo, lontano da Bologna e nemmeno vicino a Guido Reni, Francesco Albani o Domenichino che stavano con lei a Roma in quegli



Fig. 8. Lavinia Fontana (attr.), *Ritratto di Ottaviano Mascherino*, 1606. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.



Fig. 9. Lavinia Fontana, *Cristo e la Samaritana al pozzo*, 1607. Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte.

anni: la pittrice sta dialogando con Pieter Paul Rubens e con quella sua visione di Roma tra natura e antico che il fiammingo dipinge nella *Veduta delle rovine del colle palatino* (Parigi, Musée du Louvre, MI 966; fig. 10). Lavinia è diventata cittadina romana.

Da forestiera illustre Lavinia Fontana era divenuta la ritrattista di Paolo V Borghese – egli consegnerà personalmente il suo ritratto eseguito dalla pittrice all’ambasciatore persiano che partiva per tornare nelle sue terre il 12 settembre del 1609 – e amatissima da lui anche nella sua tarda età, dopo che il 2 giugno 1613 Lavinia era diventata una laica cappuccina.⁶⁵ Nonostante la scelta e l’avanzare degli anni, la pittrice è ancora molto impegnata, come ricorda in una lettera al segretario del cardinale Sfondrato, Ferrante Carli, del 7 febbraio 1609.⁶⁶

L’ultima opera pubblica a cui mette mano è nientemeno che una porzione della cappella maggiore del notaio ed esattore delle tasse papali Gaspare Rivaldi in Santa Maria della Pace (figg. 11, 12), sollecitata dallo stesso papa, in particolare nei pilastri dell’arco a destra e a sinistra e nei due ritratti dei committenti, posti più all’interno nella stessa sequenza.⁶⁷ La pittrice si inserisce qui in un’opera d’arte totale che procedeva celermente, eseguendo quattro sante su lavagna, collocate sui pilastri a due a due in maniera sovrapposta, ovvero *Sant’Agnese* sopra a sinistra e sotto *Santa Caterina da Siena* (firmata LAV FON nell’angolo a destra in basso), e *Santa Chiara* a destra sottoposta alla giovanetta *Santa Cecilia* (firmata LAV FON FA nella stessa posizione). Devono essere state eseguite dall’anziana pittrice tra la fine del 1613 e l’inizio del 1614, quali penultimi tasselli di una decorazione progettata in maniera maniacale. Ricordate da Mancini, Totti, Baglione, la doppia coppia, tutta al femminile, è rivolta verso la miracolosa *Madonna lactans* nell’edicola dell’altare, quale testimone partecipe dell’epifania che avveniva all’interno della cappella.⁶⁸ Le due sante martiri, Cecilia e Agnese, accompagnate dagli attributi propri – in particolare dagli strumenti musicali, veri e non verosimili, che la pittrice e la figlia suonavano con tanta maestria – si riconnettono al culto delle protomartiri cristiane esaltato da Cesare Baronio da qualche anno. Pure e ricche fanciulle vergini romane si immolano per l’amore di Dio, accompagnate rispettivamente dalla domenicana Caterina da Siena e dalla francescana Chiara



Fig. 10. Pieter Paul Rubens, *Veduta delle rovine del colle palatino*, 1614-1618. Parigi, Musée du Louvre.

Fig. 11. Lavinia Fontana, *Santa Cecilia*, 1613-1614. Roma, Santa Maria della Pace, cappella Rivaldi.

Fig. 12. Lavinia Fontana, *Santa Chiara*, 1613-1614. Roma, Santa Maria della Pace, cappella Rivaldi.



che stanno loro di fronte, e che brandiscono una il crocifisso e l’altra un ostensorio, quali rappresentanti di una Chiesa che diffondeva il culto della Vergine e dei santi della Chiesa cattolica in risposta alle rappresaglie protestanti. Le due più giovani sono espressione stilistica più consona alle scelte di Lavinia: attraverso le loro vesti e i loro gioielli, la pittrice può esprimere al meglio il tono cortese della ritrattistica che tanto l’aveva resa famosa, anche a Roma. In particolare Cecilia, chiaro omaggio alla *Santa Cecilia* di Raffaello che la pittrice doveva aver visto più volte in San Giovanni in Monte a Bologna, si contraddistingue per la raffinatezza delle vesti, sovrapposte e cangianti, e dai ricchi monili che le allacciano la scollatura e le cingono la vita; la verginale sant’Agnese, pur nella casta tunica bianca, ottenuta per veli sovrapposti, offre la possibilità a Lavinia di insistere sulla preziosità del risvolto del *décolleté* della veste, tenuta ferma da una doppia e preziosa spilla. Entrambe sono un prodotto molto emiliano, che guarda indietro a Bartolomeo Cesi, a Lorenzo Sabatini e a Orazio Samacchini, senza tralasciare un tono più internazionale, e romano, che si riannota ai modi del Cavalier d’Arpino nella *Santa Barbara* in Santa Maria in Transpontina. Meno decorate e cortesi, ma più asciutte, sono le due sante monache, dove a santa Caterina da Siena, esaltata dal bianco della veste che risalta e brilla sullo sfondo scuro della lavagna, fa il paio la santa Chiara nera su fondo nero, illuminata dalla mensa bianca e dal risvolto del velo che, da solo, rialza la figura. Entrambe sono il frutto di una scelta più scarna, in sintonia con le decisioni personali della pittrice, laica cappuccina.

L’ultimo intervento di Lavinia Fontana nella cappella Rivaldi è rappresentato dai due ritratti dei committenti Ortensia Mazziotta a destra e Gaspare Rivaldi a sinistra (figg. 13, 14), eseguiti su una lastra di metallo rotonda, affissi sulla lapide della prima, e su quella non scritta del secondo.⁶⁹ La loro datazione deve



Fig. 13. Lavinia Fontana, *Ritratto di Gaspare Rivaldi*, 1614. Roma, Santa Maria della Pace, cappella Rivaldi.

Fig. 14. Lavinia Fontana, *Ritratto di Ortensia Mazziotta*, 1614. Roma, Santa Maria della Pace, cappella Rivaldi.

cadere dopo il 28 marzo del 1614, venerdì santo, quando l'amatissima moglie di Gaspare Rivaldi viene a mancare, preceduta di pochi giorni dalle due figliollette Francesca e Aurora.⁷⁰ Lo testimonia la straziante lapide che il notaio fa scolpire sulla parete di destra e su cui fa inserire il ritratto della moglie. È probabilmente per questo motivo che Ortensia è l'unica, nell'intera cappella, che non guarda verso la *Madonna lactans* ma legge un libro di preghiere, concentrata in un'orazione che è per la Vergine ma anche per i suoi cari rimasti sulla Terra. Lavinia risolve questo ritratto in maniera esemplare, senza pietismi e ridondanze, allineandosi con i suoi celebri ritratti per la nobiltà romana, come quello di Giulia Boncompagni (collezione privata).⁷¹ Tuttavia qui la pittrice si misura con una madre e moglie amatissima, appena deceduta, inserita nel contesto della devozione mariana: il suo modello di ritratto elegante si declina in maniera molto singolare, scegliendo la tipologia della donna che legge davanti alla Vergine. L'*exemplum virtutis* viene da lontano, almeno dai libri d'ore, come quello eseguito da Taddeo Crivelli per l'ambasciatore estense Andrea Gualengo e la moglie Orsina d'Este (Los Angeles, P. Getty Museum, inv. 83.ML.109), in cui al foglio 187v, una elegantissima santa Caterina legge un libro davanti all'immagine della Vergine.⁷²

Il ritratto di Gaspare Rivaldi, sull'altra parete, è concentrato e nitidissimo, quasi spoglio nella sua attenta meditazione, degno della migliore ritrattistica felsinea. La scelta della committenza di questa pittrice per l'esecuzione dei ritratti e delle sante era quasi un atto dovuto per una cappella che aveva tali e tante ambizioni, e può essere quella più vicina alle esigenze personali di Rivaldi, per il quale una ritrattista di tanta fama, e così alla moda a Roma, risultava un fiore all'occhiello. D'altra parte, durante la visita pastorale del 1624 Lavinia Fontana è l'unica artista ricordata nella descrizione della cappella.⁷³

Quella primavera-estate del 1614 fu fatale per molti di coloro impegnati nel soddisfare la commissione: oltre alla decimazione della famiglia Rivaldi, l'11 agosto dello stesso anno si spegne anche Lavinia Fontana.

Un'ultima considerazione della connessione tra la pittrice e le tendenze artistiche della Roma del 1614 è sulla scelta dei materiali di supporto: grandi lastre di lavagna per le quattro sante, tondi di metallo (e non di rame) per i ritratti di Rivaldi e della moglie, a cui si deve aggiungere, nel repertorio di quegli anni, un raffinatissimo *Ritratto di dama* su lapislazzulo (cat. 7).⁷⁴ Sembra che la pittrice bolognese stesse sperimentando nuove soluzioni, alcune dettate da scelte anche logistiche e di resistenza, come la lavagna e il metallo, che tolleravano l'umidità ed erano state selezionate per le pale più recenti nell'Urbe, altre per rendere più alla moda i suoi celebri ritratti di donne aristocratiche che, come scriveva Bronzini, «Di molti quadri nobili/et naturali e d'infinite cone, tavole, e figure bellissime, fatte/di lei in Roma et fuori, et mandate in diverse parti del mondo, non parlo io per hora, perché son tante e tante, e tanto/pregiate che bisognerebbono gli anni».⁷⁵

Il lavoro delle donne nella Fabbrica di San Pietro

Oltre all'Accademia dei Virtuosi, all'Accademia di San Luca, alle accademie letterarie, alle botteghe private, c'era un luogo a Roma in cui il lavoro femminile era utilizzato e apprezzato: dal 1506 presso la Fabbrica

di San Pietro – istituzione preposta all'amministrazione del plurisecolare cantiere – uomini e donne si adoperavano per la costruzione e la decorazione della chiesa più importante del mondo ripartendo ruoli e impieghi.⁷⁶ Nonostante il rigido organigramma curiale, la Fabbrica infatti si svela sorprendentemente aperta all'impiego di manodopera femminile, spesso collegato al sistema assistenziale offerto ai suoi dipendenti, ma non necessariamente limitato a questo.

I repertori documentali petriani hanno fatto luce su una complementare e autonoma realtà professionale di abili e specializzate artiste e artigiane selezionate per le loro capacità artistiche e non solo in quanto eredi o mogli di impiegati defunti. Le carte hanno fatto emergere un vivace e operoso brulicare di attività in ambiti lavorativi considerati da sempre appannaggio esclusivo degli uomini, se non altro per l'impegno fisico richiesto, ma sorprendentemente esteso anche ai più qualificati settori dell'artigianato e della produzione artistica.

Nella Fabbrica petriana operano donne colte e operaie: tra le prime si distingue la stampatrice Paola Blado, moglie di Antonio, tipografo di origine mantovana attivo a Roma, ma vi sono ingaggiate anche artigiane abilissime come Francesca Bresciani, tagliatrice di lapislazzuli in grado di competere con i più grandi artisti operanti nel cantiere di San Pietro, primo fra tutti Gian Lorenzo Bernini, a cui tiene testa in una battaglia per l'equità di trattamento economico (fig. 15). E ancora l'intagliatrice di legno Lucia Barbarossa, autrice di cornici e oggetti di arredo non solo per la basilica vaticana, ma anche per gli edifici delle importanti famiglie romane, come i Borghese e i Colonna, presso il cui palazzo aveva la sua bottega; la «cristallara e fabricatrice de smalti» Vittoria Pericoli, nella cui impresa si fondevano e modellavano le sagome di vetro colorato e dorato per i mosaici della basilica Petriana e di San Paolo fuori le Mura, riconosciuta come perfetta da una severa commissione che ne doveva valutare la qualità; le «provisionere» patentate, fornitrici di vari materiali da costruzione: dai laterizi al gesso, dalla calce alle funi, dalle graticole di ferro al materiale più vario di ferramenta. Tra queste si contano anche le «indoratrici», specializzate nel ricoprire con la preziosa lamina oggetti di arredo liturgico; la «vetrara» Giovanna Jafrate, in grado di montare, con squadre di lavoratori da lei bene coordinate, le grandi lastre di vetro della basilica, spesso poste ad altezze vertiginose; le «capatrici» di smalti necessari all'esecuzione delle decorazioni musive della basilica. C'erano poi le carrettiere e le operaie addette alle forniture dei materiali da costruzione.

La ricerca importantissima sulle carte dell'archivio della Fabbrica di San Pietro è d'esempio per la capillarità e la restituzione di un mondo imprenditoriale che è specchio della città di Roma. Se San Pietro è Roma, e la Fabbrica e la città coincidono condividendo pratiche e abitudini, allora l'impegno della ricerca per ricostruire nel dettaglio la società imprenditoriale artistica romana in epoca moderna deve ancora progredire, per arrivare a comprendere al meglio il ruolo e le attività delle artiste al servizio della comunità.

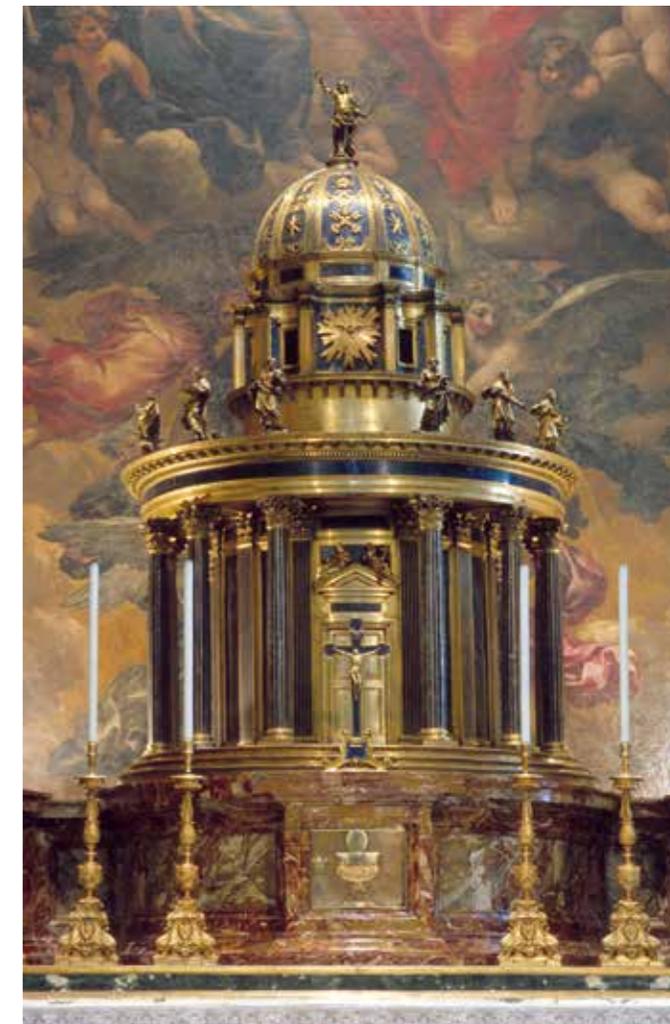


Fig. 15. Gian Lorenzo Bernini, *Tabernacolo del Santissimo Sacramento*, 1672-1675. Città del Vaticano, basilica di San Pietro, cappella del Santissimo Sacramento.

L'argomento e la relativa ricerca sono stati sviluppati all'interno del corso di Storia dell'arte moderna tenuto dalla sottoscritta presso la Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici de La Sapienza – Università di Roma nell'a.a. 2023-2024. Ringrazio i colleghi Ilaria Arcangeli, Jessica Calipari, Maria Teresa Cantaro, Ilenia Falbo, Yuri Primarosa, Maria Giulia Rinaldi, per aver accettato di confrontare i propri studi con me e con gli studenti. Grazie anche a Rita Bernini dell'Istituto Centrale per la Grafica, e a Fabrizio Carinci dell'Accademia Nazionale di San Luca, per averci aperto le porte delle loro collezioni. Sono grata, infine, agli studenti del corso per la passione con cui hanno contribuito a sviscerare questi temi.

1. Livio ed. 1990, prefazione.

2. La bibliografia sull'argomento è molto vasta e comprende studi di carattere più generale fino alla ricostruzione più dettagliata di singoli casi. Si vedano ad esempio: Valone 1992; Ead. 1994; Dunn 1994; *Women and Art* 1997; *Donne e sfera pubblica* 2009; Dunn 2012; *Patronage, Gender and the Arts* 2015.

3. Dennis 2005.

4. Celio 1638, ed. 1967; Totti 1638, pp. 70, 195, 273, 379, 495, 517.

5. Jones 2008, pp. 138-201.

6. A. Brejon de Lavergnée, in *Claude Mellan* 1989, p. 208, n. 38; L. Ficacci, *ivi*, p. 208, n. 39; A. Brejon de Lavergnée, *ivi*, p. 259, n. 66; Id., *ivi*, p. 344, n. 119; L. Ficacci, *ivi*, p. 345, n. 120.

7. Vicioso 2014.

8. Zuccari 2012, p. 304.

9. ASR, Protocolli processi, n. 320, c. 1150 (cc. 1142-1182). Gli atti sono parzialmente trascritti in Bertolotti 1880, pp. 130-131.

10. Si rimanda al saggio di Ilaria Arcangeli in questo catalogo,.

11. Sulle prime tre si confronti il repertorio *Alla ricerca di "Ghiongrat"* 2011; sulla figlia di Giacomo Lauro: Di Calisto 2005.

12. Per sintesi non si citano qui tutti gli studi sul ruolo delle singole artiste presenti a Roma tra Cinque e Seicento, ma si rimanda alle biografie in catalogo e alla bibliografia generale.

13. La riscoperta della pittrice in epoca moderna è di Consuelo Lollobrigida, a cui si rimanda per una ricostruzione sul percorso artistico della pittrice: Lollobrigida 2022, con bibliografia precedente.

14. *Métier du peintre* 2023; si veda in particolare il saggio di Patrizia Cavazzini (pp. 509-525).

15. Per un'analisi approfondita sul tema si veda Feci 2004.

16. Cappelletti 2024, pp. 94-104.

17. Gladen 2005.

18. Morina 2002; Bäbler, Ernst, Zacherl 2012.

19. Fortunati, Graziani 2008; Vasari 1568, ed. 1966-1987, II, pp. 171-174.

20. Calidonna 2014; Ead. 2016.

21. *Compagnia di San Giuseppe* 2000, p. 114.

22. Genovese 2012.

23. Lukehart 2020, p. 98.

24. ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 15, 1633, pt. 1, vol. 135, ff. 516r-v, 517 r-v, 544r, <https://www.nga.gov/accademia/en/documents/ASRTNCUff1516330219.html> (ultimo accesso 01.10.2024).

25. Incisa della Rocchetta 1979, p. 35, n. 68.

26. La loro identità è stata chiarita per la prima volta da Pupillo 2009, pp. 840-850.

27. ASANSL, vol. 166, n. 87, c.s., *Lista delli Signori Accademici anno 1651*.

28. ASANSL, vol. 29.

29. ASANSL, vol. 69, *Lista delli Signori Accademici Novi eletti a di 3 aprile 1633*, c. 303r: «Lista delli Signori Accademici Novi eletti a di 3 aprile 1633 [...] Illustrissima Signora Caterina Ginnasi/Signora Giovanna Garzoni [...] Signora Giustiniana Guidotti». Postille al margine del foglio sulla sinistra (da ritenersi seicentesche per il tipo di grafia): «1. Non è vero che l'infrascritti siano stati tutti fatti accademici sotto il 3 aprile 1633»; «2. Il ruolo originale non prova perché è pieno di cassature»; «3. È uno scatafascio infame et senza nessuno ordine e contro la forma de statuti che vogliono gli accademici siano vinti da principe e accademici solamente come conto delli statuti». Per la trascrizione del documento, il fruttuoso confronto che ha portato alla sua interpretazione, devo ringraziare Ilaria Arcangeli e Peter M. Lukehart.

30. A. Sutherland Harris, in *Women Artists* 1976, p. 135. La studiosa ipotizzava che l'elenco non fosse del tutto attendibile, proprio per la sua eccezionalità. Successivamente anche Gerardo Casale, nella monografia sulla miniatrice, riprendeva questa ipotesi, ponendo dubbi sulla sua autenticità, analizzando una delle tre postille e soprattutto in relazione al fatto che Giovanna Garzoni si trovasse in quell'anno presso la corte sabauda (Casale 1991, p. 7, n. 29).

31. Statuto 1619, c. 12v; Lukehart 2020, pp. 96-98.

32. *Ibidem*.

33. Mazzetti Di Pietralata 2009, p. 95. Per approfondimenti sulla figura di Enrico Corvino si rimanda a Golvers 2023.

34. Tongiorgi Tomasi 2008, pp. 166-167.

35. Per una ricognizione sul manoscritto si veda Barker, Tchikine 2020.

36. Napoli, 19 aprile 1631, in Bottari 1754, ed. 1976, I, pp. 345-347.

37. Così la definisce Vasari 1568, ed.

1966-1987, II, p. 559.

38. *Ibidem*.

39. Baglione 1642, ed. 2023, p. 76 (commento a cura di M.S. Bolzoni); Calidonna 2014; Ead. 2016.

40. Baglione 1642, ed. 2023, p. 345 nota 5 (commento a cura di G. Marzani).

41. Genovese 2012; *Compagnia di San Giuseppe* 2000, pp. 152-153.

42. Baglione 1642, ed. 2023, pp. 137, 139 (commento a cura di M. Beltramini).

43. Peranda 1601, p. 105.

44. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. M-624. Per il secondo stato si veda R. Bernini, in *Giovan Battista Scultori* 2024, p. 95.

45. Tasso 1582, ed. 1997.

46. Croce 1590, pp. 18-19; Mazza 2009, pp. 99-100; Morselli 2022, pp. 143-146.

47. La lettera in cui Lavinia Fontana è richiesta a Roma sin dal 1600 è da parte di Rosato Rosati, segretario del cardinal Bernerio: cfr. Cantaro 1989, pp. 311-312. Nell'aprile 1604 è ricordata già a Roma a casa del cardinale d'Este e all'opera sulla pala di San Paolo fuori le Mura; Galli 1940, p. 31.

48. Già nel 1586 (Tosini 1993; Fortunati 1997), è ricordata nell'Urbe una Lavinia Fontana che rilascia quietanza a Giovanni Antonio Morengo cremonese (ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 30, vol. 40, 5 luglio 1586, atti Alessio De Romaulis); qui si indica quest'ultima come «Romana», dal che Tosini ipotizza che si tratti piuttosto di una omonima. Sugli scambi con Alonso Chacón vedi Ghirardi 1998, pp. 43-45.

49. La notizia del trasferimento deriva dal carteggio pubblicato da Piazza 2019 (si veda anche Tosini 2020, p. 140 nota 43).

50. Si veda *Palazzo Altemps* 1987, pp. 16, 54, 298. Attavanti compare costantemente tra gli architetti Sottomaestri delle Strade tra il 1604 e il 1629 (cfr. Manfredi 1999, pp. 223-224) e nel 1613 lavora con Onorio Longhi al palazzo Maccarani (Fratarcangeli, Lerza 2009, p. 115).

51. Archivio di Stato di Modena, Archivio Segreto Estense, Cancelleria Ducale, Carteggio Ambasciatori Roma, b. 194, 1605. Virginio Roberti in Scanu 2023, pp. 113-114, 150, 295, doc. 5B, 296-297, doc. 5C: «[...] di quanto mi addimandate io vi dico per la verità con occasione che mia madre sta In compagnia della signora Lavinia Fontana moglie del Signor Gio: Paulo Zappo che habita a monte Cavallo pollato il palazzo del papa dove stava il santarello l'anno passato essendo Io andato a vedere heri mattina che poteva esser da quideci hore Incirca trovai che Prospero figliolo del detto signore Gio: Paulo va solito su un fico che sta nel Cortile della Casa dove habita et tutto In un tempo vidi tirare una gran quantità di sassi alla volta di detto fico che venivano da un horto che sta a man manca del detto Cortile uno di quali colse a detto Prospero sopra al Collo et essendosi affacciato ad una facciata che risponde in detto horto il signore Flaminio fratello del detto Prospero Intesi che disse o messer Gio: Francesco che procede e il vostro et lui gli

rispose e procedea da homo da bene bechi fotuti ladroni non posso campare mentre In questo horto et essendossi affacciato detto signore Gio: Paulo disse al detto Gio: Francesco messer Gio: Francesco se fatte a questo modo non so come la tiraremo et lui gli rispose sono sei anni che servo Il Cardinale di Este et gli pago i miei quattrini da In capo al anno gli do 60 scudi et non gli mostro ne culo ne fregna bardassoni si sa bene perché sette statti schaciati dal pallazzo della Cornia et questo è quanto posso dire per la verità».

52. *Ibidem*.

53. Galli 1940, pp. 118-122, n. 10, trascritto anche da Cantaro 1989, pp. 208-209.

54. Mancini [1617-1621 ca.], ed. 1956, I, p. 233.

55. Maccherini 1999, in particolare p. 135. Mancini [1617-1621 ca.], ed. 1956, I, p. 234. Cfr. anche Sohm 2002, p. 468 nota 98. L'attitudine ad autorappresentarsi nei propri dipinti in veste di eroina pare essere stata frequente in Lavinia Fontana. Murphy (2003, p. 154, fig. 133) vede ad esempio un autoritratto della pittrice nella *Giuditta con la testa di Oloferne* della Pinacoteca Davia Bargellini di Bologna. Più cauta, Vera Fortunati (1989, p. 35) lo considera piuttosto un «ideale autoritratto di Lavinia».

56. G. Daniele, in Baglione 1642, ed. 2023, pp. 421-423.

57. Barker 2018a.

58. Moretti 2012; Ghirardi 2016.

59. Tosini 2020.

60. Vienna, Dorotheum, 22 ottobre 2019, lotto 65.

61. Si veda la scheda di M.T. Cantaro nel catalogo Dorotheum, vendita del 22 ottobre 2019, lotto 65.

62. Dey 2011; Mancini 2001.

63. Totti 1638, p. 117.

64. Morselli 2022, pp. 22-23, tavv. 16, 17, 18.

65. Orbaan 1920, pp. 152-155. Il ritratto di Paolo V, oggi ricomparso solo in una copia da un originale perduto, si trova presso la Fondazione della Cassa di Risparmio di Rimini. Si veda A. Mazza, in *Seicento inquieto* 2004, p. 55 (come copia da Lavinia Fontana).

66. Galli 1940, pp. 123-124.

67. Morselli c.d.s. L'intervento di Lavinia Fontana è stato commentato da F. Parrilla, in *Alla ricerca dell'eternità* 2022, pp. 21-23.

68. Baglione 1642, ed. 2023, p. 137: «Le fu dato da dipingere nella Chiesa della Pace i pilastri della cappella maggiore fabbricatavi da' Rivaldi, e ad oglio vi fece da una banda Santa Cecilia, e Santa Caterina da Siena, e dall'altra S. Agnese, e S. Chiara con amore, e ben colorite». Sulla produzione di ritratti a Roma si veda Fortunati 2023.

69. Sulla lapide si legge: D.O.M/ HORTENTIAE MAZZIOTTAE ROMANAE/ CONIUGI AMATISSIMAE/ CVM QVA XXIII ANN. CONCORDISS. VIXIT/ IDIBVS APRILIS MDLXXIII/ MORTALITATI ADSRIPTA/

IPSA DIE CHRISTI DOMINI MORIENTIS/ MEMORIAE CONSECRATA/ IV KALENDAS APRILIS MDCXIV/ DEBITVM PERSOLVIT/ FRANCISCAE ET AVRORAE PVELLVLIS/ FILLABVS DVLCISSIMIS/ QVAE HEBDOMADA MATERNVM FVNVS/ MATERNO PRAESAGIO PRAECESSERE/ GASPAR RIVALDVS ROM. MOESTISS. P.

70. Roma, Archivio Soprintendenza Beni Storico-Artistici di Roma e del Lazio, cartella 1923, 18 aprile 1927, n. 36. Nel 1927 l'estensore della nota, depositata presso l'Archivio della Soprintendenza ai Beni Storico-Artistici di Roma e del Lazio, già suggeriva che il ritratto non fosse «distante anco dalla maniera di Lavinia Fontana», seguito da Maria Teresa Cantaro, che li riammise entrambi nel catalogo della pittrice con la specifica di attribuiti. Per le notizie biografiche su Rivaldi e Mazziotta si veda Dobler 2009, pp. 26-27 note 7-11. Il matrimonio tra Gaspare Rivaldi e Ortensia Mazziotta viene celebrato nel dicembre 1590 in San Lorenzo in Damaso. I figli sono battezzati nel febbraio 1592 Francesco, nell'agosto 1593 Lucrezia, nel giugno 1596 Baldassarre, nel giugno 1597 Silvia, nel giugno 1598 Ascanio, nel marzo 1600 Paolo Ludovico, nel 1601 Clarissa, nel 1604 Clelia, l'11 marzo 1609 Francesca, il 30 luglio 1610 Aurora. Il 17 marzo 1614 muore Francesca, di sei anni, e viene seppellita nel sacello tutt'ora esistente sotto la cappella, assieme alla mamma e alla sorella, che moriranno dello stesso anno il 25 marzo Aurora, di 4 anni, il 28 dello stesso mese Ortensia.

71. Si veda A. Vannugli, in *Donne di Roma* 2003, pp. 112-113, n. 35.

72. Kren et Alii 1997, pp. 110-111.

73. «Visitatio Ecclesiae S. Mariae de Pace, Die lunae 27 Decembris 1626, [...] Capella ipsa ornatur, undiq. tabulis marmoreis, accuratisque laquearis, et picturis a Lavinia Bononiens femina interegregios nostrae aetatis pictores non aspernanda», AAV, Congr. Visita Ap. 2, f. 419, in Morselli c.d.s.

74. Si veda la scheda in questo catalogo di Francesco Solinas (cat. 73).

75. Barker 2018a. Per la pittura su pietra a Roma si veda il recente volume *Alla ricerca dell'eternità* (2022), pubblicato in occasione della mostra *Meraviglia senza tempo* tenutasi alla Galleria Borghese..

76. *Le donne nel cantiere* 2017. In particolare i contributi delle curatrici del volume Assunta Di Sante e Simona Turriziani, e quelli di Sante Guido, Paola Torniai, Nicoletta Marconi. Si veda anche il saggio di Feci, De Longis in questo catalogo.

«LA PITTURA COL MENGIS, COL BOSSI E LE TRE
PITTRICI, LA LEBRUN, LA SUBLEYRAS E LA KAUFFMAN
GIÀ DA INIZIO DI VOLER ABBANDONARE IL BAROCCO
E DI ACCOSTARSI ALLA SCUOLA CHE IN FRANCIA
ERA CAPITANATA DA DAVID»

ARTISTE A ROMA TRA XVIII E XIX SECOLO

Ilaria Miarelli Mariani

Nel XVIII secolo Roma continua a rivestire un ruolo fondamentale per l'inserimento delle artiste nel complesso sistema internazionale delle arti. Sono soprattutto le grandi ma ancora misconosciute miniatrici a occupare la scena. Autrici romane o europee stabilitesi in città, le cui opere sono molto ricercate dai *grand tourists* e che si specializzano soprattutto in ritratti, in copie e in composizioni emulative dei grandi maestri "classici", da Raffaello ai bolognesi fino a Carlo Maratti. Tra queste, qualcuna si cimenta anche nella pittura a olio e molte sono ammesse nelle accademie, prime tra tutte quelle di San Luca e dell'Arcadia.

Faustina Maratti e l'Arcadia

Personalità di spicco dei primi decenni del secolo è Faustina Maratti. Figlia naturale e unica di Carlo e di Francesca Gommi, sposata dal pittore solo nel 1700, Faustina incarna alla perfezione la figura della romana colta, versata in più ambiti artistici e membra dal 1704 dell'Arcadia con il nome di Aglauro Cidonia.¹ Furono infatti molte le donne, soprattutto nobili, che trovarono spazio in seno all'ambiente protetto dell'accademia letteraria più importante d'Italia, non senza suscitare quantomeno delle perplessità sulla loro reale o meno ispirazione poetica.² Maratti sembra però uscire dal coro. Figlia dell'artista più acclamato dell'epoca, nata secondo la tradizione nel 1679 o forse intorno al 1682,³ e cresciuta nella città che sempre più diventava il centro di attrazione cosmopolita delle arti figurative, aveva forse appreso dal padre i rudimenti del disegno prima di cimentarsi nella poesia.⁴ Faustina, come molte altre donne in vista, non sfuggì allo scandalo, vittima di un tentativo di rapimento da parte del conte Gian Giorgio Sforza Cesarini che le costò una profonda ferita al volto e molte chiacchiere, la cui memoria fu sopita con il matrimonio riparatore, nel 1705, con Giovan Battista Felice Zappi, membro fondatore dell'Arcadia. Discussa è l'identificazione dell'*Allegoria della Pittura* di Carlo Maratti della Galleria Corsini come ritratto della figlia (fig. 1),⁵ dipinto dall'atmosfera intima, che sembra avere poco a che fare con il linguaggio allegorico. La cronologia, fissata a fine Seicento, corrispondente con l'età di Faustina, di cui possediamo alcuni ritratti a matita eseguiti dal padre,⁶ e la presenza della tavolozza con i pennelli così realistica, hanno fatto prevalere l'idea che la giovane, come molte altre artiste prima di lei, fosse stata ritratta orgogliosamente con gli strumenti del proprio mestiere, in seguito accantonato in favore della poesia.⁷ Ma a ben guardare, l'unico dipinto che è stato da tempo accostato al suo pennello è il classicista *Ritratto di Clemente XII Corsini* dell'Ambrosiana (fig. 2), proveniente dalla donazione del conte Giovanni Edoardo De Pecis nel 1830.⁸ L'attribuzione alla pittrice si riscontra in inventari, guide e cartellini sin dalla sua entrata in pinacoteca. Conservato nei depositi in precario stato di conservazione che ne rende difficile l'analisi, come purtroppo accade con molte opere effettivamente realizzate da artiste del passato, il dipinto non ha attirato particolari attenzioni critiche. L'accostamento a Faustina sin dal XIX secolo è certamente non trascurabile, anche se Clemente XII salì al soglio pontificio nel 1730, un periodo in cui, già famosa, non è mai ricordata come

Fig. 1. Carlo Maratti, *Allegoria della Pittura* (ritratto di Faustina Maratti), 1698-1699 ca. Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica, Galleria Corsini.

Fig. 2. Autore ignoto (tradizionalmente attribuito a Faustina Maratti), *Ritratto di Clemente XII, post 1740-ante 1760*. Milano, Pinacoteca Ambrosiana.

Fig. 3. Autore ignoto (ambito marchigiano), *Ritratto di Faustina Maratti*, XVIII secolo. Ancona, Pinacoteca Civica "F. Podesti".



pittrice professionista. Certo è che Faustina fu «un'eroina romana moderna»,⁹ versata forse nel disegno in maniera dilettante, ma soprattutto nella poesia, animatrice della vita accademica vissuta anche come riscatto sociale. Una donna elogiata per eloquenza e avvenenza, caratteristiche che devono aver ispirato l'immaginario settecentesco e poi ottocentesco, come testimoniato anche dal lezioso ritrattino della Pinacoteca Podesti di Ancona, probabilmente di fantasia, ma che mostra un'immagine di Maratti come signora alla moda con in mano un componimento manoscritto e, in basso, l'iscrizione «Faustina Maratti pittrice e poetessa»¹⁰ (fig. 3). Una borghese, dunque, figlia e moglie d'arte che fa presto dimenticare le sue parentele illustri grazie ai suoi componimenti e che si inserisce nel panorama intellettuale romano imponendo una nuova immagine della donna autrice.

Maria Felice Tibaldi e le miniatrici

Alla metà del secolo, tra il 1748 e il 1750, il pontefice Benedetto XIV, con l'apporto del cardinale Silvio Valenti Gonzaga, inaugurò la Pinacoteca Capitolina, prima raccolta pubblica di quadri, la cui storia è ben nota. Meno noto è che il primo dipinto di un autore vivente a essere acquistato, nel 1752, fu l'acquerello su pergamena datato 1748 di Maria Felice Tibaldi (cat. 42), derivato dalla *Cena in casa di Simone* di Pierre Subleyras del 1737. L'opera fu pagata la considerevole somma di 1000 scudi romani.¹¹ Fu esposta nel 1750 alla mostra della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon, di cui Tibaldi non faceva parte, e riprende il modello originale per il dipinto di Subleyras, ad Asti dal 1739, che Maria Felice aveva sposato proprio in quell'anno, quando era già da tempo un'affermata pittrice e miniatrice (fig. 4). Figlia del violinista e compositore Giovanni Battista e della cantante professionista Maria Maddalena Mandelli, Maria Felice si era formata con Giovanni Felice Ramelli (fig. 5),¹² abate dei canonici lateranensi, nominato da papa Clemente XI Albani custode dei codici miniati della Biblioteca Vaticana e abile miniaturista. Alla morte del maestro, Tibaldi diviene la più richiesta del settore, raggiungendo anche gli 80 scudi a opera.¹³ A dodici anni manteneva già la sua numerosa famiglia, come scrive Pier Leone Ghezzi a commento della caricatura del padre: «Tibaldi sonatore di Violino il quale in tempo di Arcangelo Corelli faceva la sua figura, ma' presentemente non è più chiamato alle Musiche, per che sona all'antica. Si ritrova una figlia brava assai in Miniature e si porta molto bene, et e' scolaria del P. Abate Ramelli, la quale presentemente mantiene la Casa Lei, con le sue fatiche, fatto da Me Cav. Ghezzi il di p° Gennaro 1720».¹⁴ Continuò a sostenere la fa-



Fig. 4. Pierre Subleyras, *Ritratto di Maria Felice Tibaldi*, ante 1749. Worcester, Worcester Art Museum.

Fig. 5. Maria Felice Tibaldi, *Ritratto dell'abate Felice Ramelli*, 1736 ca. Da Pierre Subleyras, miniatura su pergamena. Torino, Palazzo Reale, Gabinetto delle miniature.



miglia anche dopo la morte del marito nel 1749,¹⁵ fu accademica di San Luca e poi arcade con il nome di Asteria Aretusa, ed ebbe un'attività indefessa, culminata nella perduta e acclamata replica dell'*Aurora* di Guercino ricordata dalle fonti. Guattani la ricorda anche come pittrice a olio, tecnica poco praticata per i fastidi che le arrecavano colori e vernici, sorta di giustificazione utilizzata spesso per le artiste, la cui costituzione considerata più fragile tendeva a escluderle dalle cosiddette arti maggiori.¹⁶ Ma nel bellissimo ritratto eseguito da Pierre poco dopo il matrimonio, Maria Felice reca in mano una miniatura mentre un'altra più grande, derivata dal *Combattimento di Amore e Pan* di Francesco Mancini,¹⁷ è esposta sul tavolo a cui si appoggia. Alle sue spalle si scorge un cavalletto con una tela di discrete dimensioni con una donna che legge e un inserto decorativo sempre su tela, a dimostrazione del fatto che si cimentasse in questa tecnica.¹⁸ Anche la copia del *Trionfo di Colombina* su ventaglio, sempre da Subleyras, considerata una delle sue migliori prove, fu eseguita inizialmente su tela, dimostrando come fosse perfettamente capace di praticare la pittura a olio.¹⁹ Contrariamente al *cliché* della «moglie di», fu Subleyras a trarre inizialmente giovamento dal matrimonio, ricevendo le prime committenze di rilievo grazie al legame con la famiglia Tibaldi,²⁰ che gli permise di inserirsi, da forestiero, nel contesto romano fino a divenire uno degli artisti prediletti di Benedetto XIV. Quest'ultimo acquistò la pergamena certamente per aiutare la famiglia dell'artista da poco scomparso, ma l'entrata nell'importante raccolta pubblica costituisce un passo di cruciale importanza non solo per Tibaldi, ma per il riconoscimento della professionalità delle artiste a metà XVIII secolo. Maria Felice, la cui produzione è stata recentemente approfondita,²¹ ebbe delle allieve, instradando alla miniatura la sorella Teresa e la figlia Clementina Subleyras, lodata miniatrice nonché ricordata anche come «maestra di disegno».²² A testimonianza della fama internazionale di Tibaldi, il padre di Gavin Hamilton, il duca Alexander, grande esperto d'arte, chiese al figlio, nei suoi primi anni romani, di cercare alcune opere per Hamilton Palace. Vorrebbe stampe di Frey, particolarmente apprezzato in Inghilterra,²³ un dipinto per il suo studio di Claude Lorrain, Pier Francesco Mola, Nicolas Poussin o Giovanni Ghisolfi, ma anche «a mythological picture» di Maria Felice Tibaldi.²⁴

Alla metà del secolo si colloca anche l'attività della romana Caterina Cherubini (1728 ca.-1811), allieva e dal 1750 moglie di Francisco Preciado de La Vega, accademica di merito di San Luca nel 1760 e, dall'anno successivo, membra dell'Academia de Bellas Artes de San Fernando a Madrid. Nel 1766 entrò inoltre in Arcadia con lo pseudonimo di Ersilla Ateneia. Cherubini si specializzò in miniature dai pittori classicisti, ma si cimentò anche in opere di invenzione ad olio, come nel dipinto firmato con orgoglio «Caterina Cherubini Preziado / Academica Romana et Matriensis / Fac. Anno 1763» (cat. 41). Per il pubblico dei *grand tourists* dipinse piccoli rami, opere replicate, reinterpretate o di invenzione, ma sempre sulla scia dei modelli del classicismo bolognese e romano, come la *Santa Inés* del Prado (fig. 6), eseguita a Roma nel 1769. La fortuna delle miniature e dei piccoli e lucenti rami le procurò il titolo di *Pintora de cámara* del re di Spagna e la concessione di 3000 *reales* in cambio dell'invio di una serie di miniature a Madrid dal 1774 al 1804.²⁵ Una produzione vastissima e molto ricercata sul mercato la sua, di cui poco oggi si conosce.

La miniatura, il piccolo formato e le copie preziose di opere famose eseguite da autrici all'epoca altrettanto famose sembrano dunque, a metà secolo, un campo in cui le artiste potevano operare indisturbate senza invadere troppo gli ambiti tradizionalmente maschili. Altri nomi inoltre si aggiungono costantemente, come quello di Camilla Della Valle, allieva del padre Filippo e morta a soli 29 anni.²⁶

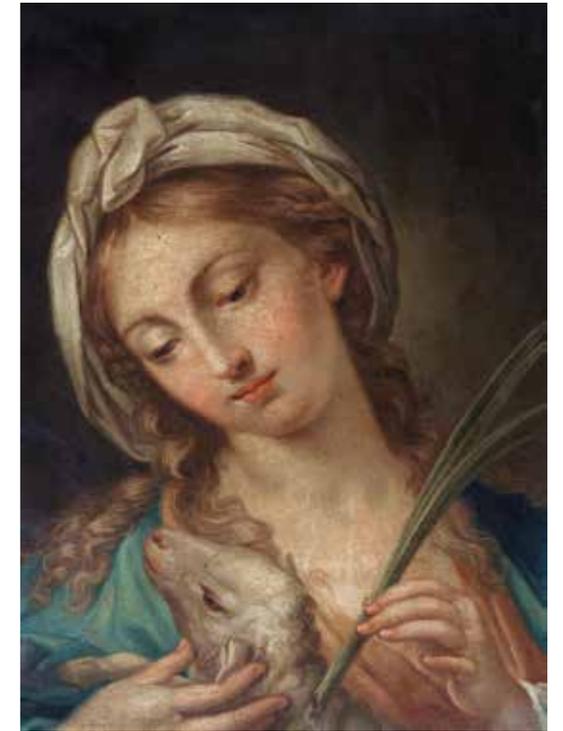


Fig. 6. Caterina Cherubini, *Santa Inés*, 1769. Madrid, Museo Nacional del Prado.

Therese Concordia Mengs e la sua scuola per artiste

Nel 1741 giunse a Roma per la prima volta a sedici anni Therese Concordia Mengs (1725-1826), già abile miniaturista e pastellista nonché autrice di smalti policromi, formatasi con l'esigente e autoritario padre Ismael, miniaturista e pittore alla corte di Sassonia. Sorella maggiore di Anton Raphael, fu nominata al suo rientro, nel 1745, miniaturista di corte a Dresda con una pensione annua di 300 talleri.²⁷ Tornata a Roma nel 1747 con la famiglia, all'età di quarant'anni, nel 1765, sposò Anton von Maron, allievo e collaboratore del fratello, che la ritrasse nel dipinto per l'Accademia di San Luca. Nominata nel 1766 accademica di merito, di Therese, «tanto nota ed illustre»,²⁸ le fonti ricordano importanti miniature da opere famose e ritratti su tela con interventi finali del fratello e del marito.²⁹ Nell'*Elenco dei più noti artisti viventi a Roma* di Hirt del 1787 è ricordata subito dopo il marito von Maron: «è una sorella di Mengs. Dipinge molto bene in miniatura e da molti anni copia da sola i dipinti più interessanti di Roma per l'Imperatrice russa». ³⁰ Therese eseguì infatti regolarmente riproduzioni miniate per Caterina II.³¹ Importante artista, dunque, ma anche maestra per molte giovani attive nel secolo successivo. Therese fu infatti a capo di un'attissima scuola-atelier frequentata da artiste e ancora poco studiata, dove si formarono, tra le altre, Apollonia De Fogue, poi Seydelmann dopo il matrimonio con il pittore Jakob, la nipote Anna Maria Mengs, Francesca Bracci, Mariana Waldstein, Sofia Clerk, Anna Serafini Capalti, madre del pittore Alessandro, e la contessa polacca Valeria Tarnowska.³² Tutte artiste dalla futura e consolidata attività. La figlia di Anton Raphael, Anna Maria, stimata autrice di ritratti a pastello, sposò nel 1778 a Roma l'incisore Manuel Salvador Carmona, con cui si trasferì a Madrid, che la ritrasse a matita intenta nel disegno. Considerata spesso unicamente allieva del padre, fu invece decisiva la sua formazione con la zia.

Mariana Waldstein, nota ai più per essere stata ritratta da Francisco Goya in un celebre dipinto oggi al Louvre, allieva a Madrid di Isidro Carnicero poi di Jean-Baptiste Isabey a Parigi, accademica di San Fernando dal 1772 e a Roma, di San Luca dal 1803, si specializzò in piccoli ritratti, paesaggi su rame e miniature. Se nel ritratto di Goya appare in vesti tradizionali spagnole e in quello fattole da Andrea Appiani con un abbigliamento perfettamente alla moda e internazionale (cat. 51), nell'*Autoritratto* donato agli Uffizi nel 1803 si raffigura al tavolo intenta a dipingere una miniatura (fig. 7).

Tra le allieve italiane di Mengs si distingue Sofia Clerk (o Clerc, 1778-1829), autrice dalla solida e duratura carriera, accademica di merito di San Luca dal 1801. Clerk omaggiò la sua maestra nel piccolo ritratto su pergamena (cat. 56) derivato dal dipinto di von Maron alla San Luca, dove Therese è ricordata in una iscrizione sul verso soprattutto come «pensionata da Catterina delle Russie». Giunta a Roma da Torino giovanissima, Sofia continuò a dipingere e a esporre regolarmente anche dopo il suo rientro nella città sabauda alla fine del 1801 e dopo il matrimonio con il medico Giovanni Domenico Maria Giordano nel 1803. Il suo aspetto fiero, che ci restituisce, all'inizio del nuovo secolo, un'immagine diversa della donna artista, è testimoniato dal ritratto eseguito da Giovanni Domenico Cherubini per l'Accademia romana (fig. 8) e dall'*Autoritratto* del 1805 (cat. 54). Sul suo operato si sta facendo luce in tempi recenti, riscoprendone dipinti e attività. La sua figura dovette infatti essere molto più importante in ambito neoclassico di quanto non si percepisca oggi e non è improbabile che sia proprio Sofia Clerk l'artista ritratta con gli strumenti del mestiere nel dipinto di autore ignoto del Museo Napoleonico, tradizionalmente ed erroneamente considerato il ritratto di Marianna Candidi. Oltre che la particolare acconciatura con i ricci lasciati liberi a incorniciare il volto aggiornata alla moda di inizio secolo, vi si ravvisano lo stesso piglio, gli stessi colori e la stessa forma del viso del ritratto del Cherubini, anche se eseguito da un autore certamente più modesto (cat. 55). Marianna Candidi (1756-1826), nata a Roma nel 1756, era infatti già avanti con gli anni a inizio XIX secolo, ma occupò certamente un posto speciale nella geografia artistica romana. Musicista, studiosa di archeologia e di lingue antiche e moderne, ospitava un importante salotto nella sua dimora in palazzo Verospi Vitelleschi al Corso che accoglieva artisti e intellettuali da tutta Europa. Allieva di Carlo Labruzzi e consigliata dall'amico Seroux d'Agincourt, si dedicò, tra le prime, alla pittura di paesaggio, fu accademica di merito di San Luca, dell'Arcadia e di molte altre istituzioni italiane ed estere. Autrice di un trattato teorico, *i Precetti elementari sulla pittura de' paesi* (1808 ma stampato nel 1816), Candidi si distinse a Roma come una delle personalità di rilievo sin dai tempi di Pio VI Braschi, per partecipare poi alle più importanti iniziative artistiche del nuovo secolo fino a tarda età.³³



«Angelika Kauffmann, une des gloires de notre sexe»

Ma la figura che più di tutte contribuì all'affermazione della donna artista a cavallo dei due secoli è la svizzera Angelika Kauffmann, giunta a Roma per la prima volta nel 1763 da Firenze, per entrare due anni dopo all'Accademia di San Luca. Restò in città da gennaio a giugno e vi tornò, dopo essere stata a Napoli, dall'aprile del 1764 al febbraio del 1765, quando sarebbe partita per Bologna. Angelika uscì dal campo limitato delle copie in miniatura, e fu introdotta dal padre Johann Joseph alla tecnica ritenuta più elevata, pur non potendosi esercitare nello studio anatomico dal vero. Il suo obiettivo fu da sempre quello di «diventare pittrice Storica». ³⁴ Nel 1766 giunse a Londra, invitata da Lady Wentworth, passando per Parigi. Studiò a fondo i musei francesi, in Inghilterra conobbe la nuova pittura romantica, i grandi ritrattisti, il colore e le pose di Joshua Reynolds, di cui eseguì il ritratto. Il suo studio divenne luogo di ritrovo dell'alta società e ritrasse i regnanti più importanti d'Europa, specializzandosi nel ritratto mitologico. Le sue opere furono incise dai migliori artisti, come Francesco Bartolozzi. All'apice del successo cadde nell'inganno del sedicente «conte Federico de Horne», che sposò segretamente per poi separarsi nel 1768 in cambio di una cospicua somma. Nel 1771 si trasferì in Irlanda per sei mesi. A Londra conobbe infine il pittore di rovine veneto Antonio Zucchi, sposato nel 1781 e con cui si trasferì nuovamente a Roma. Nel 1782, dopo una carriera internazionale in cui raggiunse gli stessi compensi dei colleghi uomini, e dopo essere stata, unica donna insieme a Mary Moser, tra i 36 membri fondatori della Royal Academy a Londra,³⁵ acquistò la casa-atelier a via Sistina, centro nevralgico e indiscusso della *République des Lettres*. Amica e guida di Goethe nel suo *Viaggio in Italia* e di molti altri intellettuali, Angelika, più dei suoi colleghi uomini, incarnò nella Roma di fine secolo la figura dell'artista e *networker* colta, cosmopolita, collezionista e grande conoscitrice,³⁶ capace di attrarre le maggiori personalità del periodo e le committenze più importanti. Tra gli autori e le autrici più famosi e prolifici del periodo, con circa 1500 opere tra dipinti su tela, disegni e incisioni che trovarono amplissima diffusione negli interni domestici anche dopo la sua scomparsa, Angelika ruppe gli schemi, portando la carriera delle artiste fuori dai confini e dalle tecniche tradizionali.

Fig. 7. Mariana Waldstein, *Autoritratto*, 1803. Firenze, Gallerie degli Uffizi.

Fig. 8. Giovanni Domenico Cherubini, *Ritratto di Sofia Clerk*, 1801. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

Nella *Vita di Angelika Kaufmann*, Giovanni Gherardo De Rossi riassume il duplice primato raggiunto: aver fatto risorgere la scuola italiana ed essere stata l'artista donna che più delle altre aveva dato vita a un proprio personale linguaggio:

è unico esempio nella moderna Storia delle Arti italiane, che una donna abbia contribuito alla restaurazione del buon gusto, e abbia fatto anche essa un qualche argine al cattivo, che largamente si dilatava. Del valore pittorico di varie altre donne si dà vanto l'Italia; ma vissero in un tempo, in cui le scuole della Pittura aveano decisi metodi e stili e non fecero, per così dire, che aggiungere maestri di più alle scuole medesime. Così ne' buoni giorni della scuola Lombarda le sorelle Anguisciola, nei mediocri tempi della Bolognese Lavinia Fontana, e nei più felici momenti della stessa scuola Elisabetta Sirani furono seguaci ed imitatrici, le prime della nobile maniera dei Campi, la seconda del caricato stile del padre, l'ultima del vago e florido gusto di Guido. La Kaufmann all'opposto applicossi all'arte in un'epoca in cui non vi era scuola che risplendesse per professori eccellenti; ebbe a maestro un mediocre pittore, e da sé stessa formossi uno stile tutto suo, facile, elegante, grazioso, e soprattutto nobile e vero nel colorito.

Nessun accenno, dunque, alle famose pittrici-miniatrici del XVIII secolo, che pure erano divenute così ricercate sul mercato contemporaneo. Ma pur utilizzando un linguaggio ritenuto consono alle donne («grazioso», «facile», «elegante»), De Rossi riconosce in Angelika una caposcuola. Alla sua morte, nel 1807, fu Antonio Canova a organizzarne le esequie in Sant'Andrea delle Fratte, cerimonia istituzionale a cui partecipò tutta l'intelligenza romana e, l'anno successivo, ebbe l'onore di veder collocato nel Pantheon il suo busto, unica donna tra tanti uomini. «Il suo merito eccezionale nella pittura di storia e nei ritratti è noto»,³⁷ annota Hirt, e Angelika è l'unica pittrice ad essere segnalata in ricordi di viaggio dei tour dei nobili ed eruditi italiani e stranieri, come nel diario del Sofia Albertina di Svezia, a Roma nel 1793.³⁸

Nel 1789 era inoltre giunta in città la ritrattista più rinomata di Francia, Elisabeth Vigée Le Brun, che, a Firenze, era rimasta colpita in particolare dal ritratto di Angelika, tanto che accettò con entusiasmo l'invito di Giuseppe Pelli Bencivenni a eseguire anche il proprio per le Gallerie fiorentine:

Quando andai a visitare la galleria dove si trovano i ritratti dei pittori moderni dipinti dagli stessi, mi fecero l'onore di chiedermi il mio per la città di Firenze, che promisi di inviare non appena fossi arrivata a Roma. Nella stessa galleria notai con un certo orgoglio quello di Angelika Kaufmann, una delle glorie del nostro sesso.³⁹

La presenza delle due artiste cosmopolite a Roma cambia lo *status* delle colleghe. Già David Silvagni riconosceva loro il ruolo di grandi innovatrici contro l'imperante *barocchismo*. «La pittura col Mengs, col Bossi e le tre pittrici, la Le Brun, la Subleyras e la Kauffman già da inizio di voler abbandonare il barocco e di accostarsi alla scuola che in Francia era capitanata da David». ⁴⁰ È certamente un'attestazione importante che include in maniera inedita anche Tibaldi, testimoniando come ancora a fine XIX secolo la sua fama fosse ampiamente ricordata.

Il XIX secolo, le accademie, le mostre

All'apertura del nuovo secolo, dunque, le artiste trovarono finalmente uno spazio nel sistema delle arti della città, cimentandosi in generi diversi, dalla pittura di storia al paesaggio fino alla scultura in marmo. Le accademie di belle arti istituite dal governo napoleonico cominciarono ad annoverare artiste fra le loro allieve, anche se con un trattamento diverso rispetto ai colleghi.

La vicenda della bolognese Carlotta Gargalli (1788-1840) ne è un esempio. Nata in una famiglia borghese, fu la prima allieva, dal 1804 al 1807, della neoistituita Reale Accademia di Belle Arti di Bologna; nel 1811 ottenne dal viceré Eugenio di Beauharnais, per il tramite di Antonio Canova, un permesso speciale per accedere all'esame che consentiva l'ingresso presso l'Accademia del Regno Italico in palazzo Venezia a Roma, dove accedevano i migliori alunni delle tre accademie italiane, Bologna, Milano e Venezia.⁴¹ La commissione giudicatrice la ritenne idonea soprattutto a una carriera di copista, che le avrebbe consentito di sostentarsi senza "invadere" i campi maschili.⁴² Si trasferì dunque a Roma dal 1811 al 1815. Il suo ultimo saggio, completato a Bologna, fu il *Pirro che minaccia di uccidere Astianatte* (cat. 70). Le citazioni rendono evidenti quali

furono i modelli per la grande tela: Jacques-Louis David e Antonio Canova. Un'artista donna dimostrò dunque, alla commissione e alla città, di essere in grado di affrontare un grande dipinto storico di invenzione derivato dalla letteratura classica al pari dei colleghi uomini. Fu infatti la prima a Bologna ad aver avuto accesso a una formazione internazionale, diventando una delle artiste più aggiornate in assoluto della città felsinea. Da qui la committenza del grande ritratto di gruppo della famiglia senatoria di Bologna de' Bianchi nel 1816 (cat. 69), che costituisce un vero *unicum* nella città.

In quegli anni fu a Roma anche la milanese Bianca Milesi (1790-1849). La madre, Elena Viscontini, era l'animatrice di un famoso salotto frequentato anche da Giuseppe Bossi e Andrea Appiani, che fu il primo maestro di Bianca e che ritrasse la Viscontini in un dipinto oggi al Museo Poldi Pezzoli. In viaggio a Roma nel 1810, Bianca frequentò assiduamente le case di Giovanni Gherardo De Rossi e dei Caetani. È in quest'anno che le fu affidata la prima committenza romana, sembra su suggerimento di Canova, ossia il ritratto del piccolo Michelangelo Caetani (cat. 92).⁴³ Hayez la ricorda a Milano nel 1818 nelle sue *Memorie*: «Visitai tosto anche la simpatica signora Bianca Milesi che fu mia condiscipola a Roma, e colla consueta sua cordialità, essa m'invitò a frequentare la sua casa dove conobbi tante brave persone: la signora Ernesta Bisi,⁴⁴ artista distinta, specialmente per la miniatura, il marito di lei professore Giuseppe, pure distinto pittore di paesaggio, e il cognato Michele, incisore, allievo del celebre cav. Longhi». ⁴⁵ Per Milesi fu inoltre fondamentale a Roma il sodalizio con la pittrice femminista tedesca Sophie Reinhard. Accompanate da Jakob Wilhelm Huber, con cui Sophie era giunta a Roma dalla Germania e con il quale condivideva l'abitazione in via Sistina, e a Joseph Rebell, le due artiste compirono una serie di viaggi al Sud per poi tornare a Roma e andare a vivere insieme nei pressi di San Vitale.⁴⁶ Reinhard tornò a Karlsruhe nel 1814 per sposarsi, ma rimase in contatto e incontrò nuovamente la collega, tanto che nel suo dipinto più famoso, *Junge Römerin*, tradizionalmente considerato un autoritratto (fig. 9), è stata riconosciuta, a mio avviso in maniera convincente in base al confronto con il ritratto litografico di Bianca eseguito da Camilla Guiscardi, proprio Milesi.⁴⁷

Il progressivo e sempre più stabile inserimento delle artiste nei circuiti ufficiali del sistema delle arti romano cominciò a essere registrato anche nelle fonti. A inizio secolo, scomparsa Kauffman nel 1807, nel *Catalogo degli artisti stabiliti, o attualmente dimoranti in Roma* di Giovanni Gherardo De Rossi,⁴⁸ pubblicato nel 1808 sulle *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità...* compaiono due pittrici, entrambe di paesaggio, Marianna Candidi Dionigi (1756-1826), già molto attiva nel secolo precedente, e la bergamasca allieva dell'Accademia di Brera Rosa Mezzera (1780 ca.-1826).⁴⁹

Le mostre internazionali in Campidoglio

Nella Roma napoleonica una tappa cruciale furono le mostre internazionali del 1809 e 1810 nel palazzo Senatorio in Campidoglio.⁵⁰ Esemplari sul modello parigino e londinese delle esposizioni collettive, dovevano costituire un appuntamento ricorrente per incentivare la produzione e il mercato artistico. Estranee alla prassi espositiva romana, che si svolgeva nelle chiese, nei palazzi e soprattutto negli atelier,⁵¹ le mostre costituirono un momento importante per la conoscenza dell'ambiente artistico internazionale di stanza a Roma. La mostra del 1809, preparata con ogni cura, fu visitata qualche giorno prima dell'apertura da Gioacchino Murat, che vi acquistò vari dipinti, con una predilezione per i quadri di genere e di paesaggio (fig. 10). Tra questi, un dipinto di Rosa Mezzera⁵² e l'opera che pagò più di tutte, *I pifferai* di Hortense Lescot, ben 60 luigi d'oro. All'esposizione erano presenti sei artiste su un totale di sessanta-



Fig. 9. Sophie Reinhard, *Junge Römerin* (Ritratto di Bianca Milesi), 1812 ca. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.



Fig. 10. Pelagio Palagi, *Gioacchino Murat visita la mostra in Campidoglio nel 1809, 1809*. Napoli, Museo nazionale di San Martino.

ne, era presente Bianca Boni con una miniatura raffigurante la *Vergine col Bambino*.⁵⁶ Boni, ricordata nelle sue memorie da Alphonse de Lamartine e accademica di merito di San Luca dal 1825, fu tra le miniaturiste più attive del secolo.⁵⁷ Le altre artiste presenti in mostra erano la ceroplasta Saveria de' Simoni, con due ritratti in medaglia di Napoleone e di Murat, e Maria Luisa Costanzi Cecconi.

Tra tutte, Hortense Lescot (1784-1845), premiata nel 1809, era la più aggiornata sul genere dei quadri "di costumi". Il tema dei *Pifferai*, i pastori abruzzesi che ogni anno si recavano a Roma nel periodo di Natale, ebbe grande diffusione a inizio secolo, per diventare poi un vero e duraturo genere intorno al 1820.⁵⁸ Lescot era giunta a Roma nel 1807 al seguito del suo maestro Guillaume Guillon-Lethière e vi rimase fino al 1814. Qui visitò la città antica e i grandi maestri e si esercitò nel disegno all'Accademia di Francia, ufficiosamente aperta alle artiste. Si legò in profonda amicizia con Canova, di cui inserì il ritratto nel suo capolavoro presentato al Salon del 1812 *Il bacio dei piedi nella basilica di San Pietro* (fig. 11) e Jean-Auguste-Dominique Ingres la ritrasse come *ciociara*.⁵⁹ Al rientro in Francia, ebbe una duratura carriera, fino a fondare l'École des Beaux-Arts pour les femmes (1837-1840), essendosi dedicata soprattutto all'insegnamento artistico per le giovani donne. La sua adesione ai temi del "popolo romano" si concentrò soprattutto negli anni passati nella città pontificia. Secondo Menoux, Lescot si ispirò per i dipinti di mendicanti alla tela della svizzera Barbara Bansi, *Giovane mendicante lungo la Senna*, che l'artista aveva portato con sé a Roma per seguire il maestro Joseph-Benoît Suvée, nuovo direttore dell'Accademia di Francia. Suvée aveva precedentemente aperto al Louvre una rinomata scuola di disegno per giovani artiste. A Roma, Lescot ebbe inoltre come allieva Charlotte de Salverte (1783-1827).

Nella mostra del 1810, inaugurata il 15 agosto e durata quindici giorni, su cinquantanove autori il numero delle donne aumentò a otto. Vi sono attestate Mezzera, con un «quadro rappresentante un paese» e Lescot con un ritratto a olio di Camille de Tournon con la fontana dei Dioscuri sullo sfondo, oggi in collezione privata.⁶⁰ Poi Marianna Candidi con tre acquerelli di paesaggi, la scultrice e poetessa arcade Teresa Benincampi con un piccolo torso in gesso di Adone e un ritratto di donna, la pittrice Anna Diamanti con la riproduzione della *Madonna della seggiola*, un ritratto «di un francese» e una baccante, Giuseppa Pellegrini con due teste copiate da Raffaello, dalla *Trasfigurazione* e dall'*Incendio di Borgo* e un disegno della Fornarina, Faustina Bracci, che presentò la «testa di un santo Simeone in pastello» e il «quadro d'una Madonna copiato da Guido». Infine, Emerica Giuseppa Brandani con un cameo.⁶¹

Come Lescot, anche la livornese Matilde Meoni (1779-1858), poi Malenchini dopo il breve matrimonio nel 1796, si dedicò a scene di genere e a copie di famosi dipinti. Allieva dell'Accademia di Firenze di Pietro

quattro autori, la miniatrice Maria Luisa Costanzi Cecconi con una copia della *Venere che benda Amore* di Tiziano della Galleria Borghese, all'epoca conosciuto come le *Tre grazie*, Hortense Lescot con ben otto opere (il già citato *I pifferai*, un *Mendico avvolto nel suo mantello*, *Una nettunense che suona la chitarra*, quattro ritratti, tutti legati al mondo francese, il generale Francesco Pignatelli,⁵³ l'architetto Pierre-Adrien Pâris,⁵⁴ il generale Jean-Antoine Garabuau⁵⁵ e Constantin Stamaty, console francese a Civitavecchia, e infine uno *Studio di una testa*). Erano inoltre esposti sette disegni di ritratti di uomini illustri di Matilde Meoni Malenchini e tre paesaggi di Rosa Mezzera (*Veduta dei contorni di Ponte Salara; La cascatella di Tivoli; Paese di composizione*). Infi-



Fig. 11. Hortense Lescot Haudebourt, *Il bacio dei piedi nella basilica di San Pietro*, 1812. Parigi, Musée du Louvre.

Benvenuti, vendette tutti i ritratti esposti nel 1809 al generale Sextius-Alexandre-François de Miollis per villa Aldobrandini. Nel 1811 ottenne, poi, una borsa di studio quadriennale dalla corte granducale che le permise di proseguire gli studi a Roma. Tra i suoi più grandi estimatori, Antonio Canova e il già citato Miollis che, oltre a collezionare le sue opere, le concesse lo studio nel convento di Trinità dei Monti presso l'Accademia di Francia, dove soggiornò tra il 1814 e il 1816.

Dopo gli esperimenti delle mostre in Campidoglio non sembra che ci siano stati altri tentativi di esposizioni collettive e, nel 1813, nella *Lista dei principali artisti e professori di Belle Arti residenti in Roma* fatta compilare da De Tournon, compaiono solo Hortense Lescot, anche se inserita tra i pittori «paesisti e di antichità», la scultrice Teresa Benincampi e la mosaicista Settimia Maffei Marini.⁶² Importante è poi il *Cenno intorno alle Belle Arti in Roma* redatto nel 1814 Giuseppe Tambroni, in cui sono menzionate molte delle artiste fin qui incontrate: «Sofia Reinhard di Carlsruhe, pensionata di S.M. la Regina di Baviera a essa pure lasciata Roma da pochi mesi. Il suo talento è prezioso. Il quadro della morte di Santa Catterina mostra di quanto ella sarà capace avendo occasione di fare. Essa conosce perfettamente il disegno e il sentimento dell'arte». Tra i più attenti e acuti osservatori del mondo artistico romano contemporaneo, Tambroni ricorda altre artiste: «Due altre donne, la Clementina [sic] Melanchini toscana e la Lescaut [sic] francese si sono date con successo al genere prezioso, che ora à preso molto piede. Un Cappuccino, che legge la vita dei Santi a una donna giovane e mondana, e la di costei Conversione, sono il soggetto di due quadretti applauditi fatti dalla prima. La Fiera di Grottaferrata, la lettura della Bibbia che una Vecchia fa ad altre Donne, sono opere recenti della seconda; ma il Capo d'opera suo e che le dà una superiorità decisa è la Cresima delle fanciulle fatte da un Vescovo Greco nella Chiesa di San Paolo fuori delle Mura».⁶³ Tra le giovani promesse, viene ricordata la bolognese Carlotta Gargalli, dell'Accademia d'Italia e l'allieva del pensionato napoletano non altrimenti nota «Ciudo». Mentre tra i dilettanti la «giovinetta milanese» Bianca Milesi, con uno stile tutto suo nei ritratti che ricorda Rembrandt. Infine, tra i pittori di paesaggio, Tecla, figlia della principessa Czartoryski e allieva di Franz Kaisermann, e Rosa Mezzera. «Il paesaggio a

oglio conta pure una Donna artista di merito, cioè la Mezzera Milanese, che per sei anni è stata mantenuta in Roma dal Governo italiano; ma una numerosa famiglia e la mancanza di occasioni la tengono nella miseria e nell'avvilimento». Tra gli incisori in pietra, Teresa Barberi.⁶⁴

Seidler e la mostra dei Nazareni

Alla fine del secondo decennio del secolo, pur se circoscritta all'ambiente tedesco e nordico, molto importante è la presenza a Roma di Louise Seidler (1786-1866), forse la più famosa delle pittrici nazarene. Giunta a Roma il 28 ottobre del 1818, contribuì in maniera decisiva alla diffusione del nuovo linguaggio neomedievale, insieme, più tardi, alle pittrici Marie Ellenrieder⁶⁵ e Barbara Popp.⁶⁶ Seidler prese dimora a palazzo Guarniere in via di Porta Pinciana,⁶⁷ coinquilina di Schnorr e di Johannes e Philipp Veit. «Circondata di artisti», si inserì prestissimo nella colonia tedesco-scandinava nella città di cui, da protestante, apprezzava l'estrema tolleranza religiosa cosmopolita. Donna di grande cultura, Louise frequentò da subito Dorothea von Schlegel, che condivideva la casa appartenuta ad Angelika Kauffmann in via Sistina con Henriette Herz, amica d'infanzia della pittrice.⁶⁸ Era abitudinaria del salotto di Caroline von Humboldt a Casa Buti e visitò Roma con l'amica di sempre, l'attrice Fanny Caspers, giunta nell'Urbe come dama di compagnia della principessa Esterházy, poi Grassalkovics von Gyarak, che godeva di piena libertà dal suo incarico. Seidler la ritrasse in un famoso dipinto di cui ricorda le sedute di posa nelle sue memorie (cat. 85). Fu l'allora innamorato di Fanny, Bertel Thorvaldsen, che l'attrice aveva già conosciuto nel 1814, spesso presente alle sedute, a suggerirle di inserire il Colosseo sullo sfondo, affidandone l'esecuzione all'amico Johann Caspar Schniz. Era infatti costume tra la colonia di artisti collaborare reciprocamente alle loro opere. Anche Seidler intervenne infatti nelle opere degli amici, come in alcune di Von Schadow⁶⁹ e di Overbeck.⁷⁰ Quella intorno a Seidler fu una colonia di donne intellettuali che si ponevano alla pari con i colleghi, vivevano autonomamente del proprio lavoro e partecipavano alla vita sociale della città senza bisogno di accompagnatori. Quando ottenne come regalo per un suo dipinto un set da cucito da Octavio Nolte si offese profondamente.⁷¹ La sua è una vicenda tutta interna alla colonia tedesco-scandinava, con pochi contatti con il mondo romano. Seidler sembra infatti avere avuto un rapporto più stretto solo con Vincenzo Camuccini, di cui eseguì una copia del famoso ritratto di Pio VII, la cui prima versione fu fatta eseguire nel 1814 da Federico IV di Sassonia-Gotha-Altenburg.⁷² Il fragile duca, che aveva trovato a Roma, dove si era convertito al cattolicesimo, la sua dimora ideale, era una delle frequentazioni più assidue di Seidler (cat. 83).

Anche se non ricordata nelle fonti ufficiali romane, la pittrice era molto radicata nel tessuto internazionale della città e molto fiera della sua professione. Unica donna a partecipare agli incontri di disegno degli artisti tedeschi, ben presto istituì il sabato sera un vivace salotto dove venivano festeggiati compleanni e onomastici. Tra le tante conterrane, conobbe Apollonia De Fogue, che era stata allieva di Therese Mengs. Stimata da tutti i colleghi, fu l'unica artista a partecipare alla famosa mostra dei Nazareni del 1819 in palazzo Caffarelli, finanziata da Barthold Georg Niebuhr e da Caroline von Humboldt, in cui la pittura neomedievale del compatto gruppo di artisti tedeschi di stanza a Roma fu presentata a Francesco I e sua moglie, Carolina Augusta di Baviera, suscitando un amplissimo dibattito in patria, ma quasi ignorata dalla stampa italiana. Tenutasi al primo piano del palazzo, sede del console prussiano Niebuhr, aveva visto la partecipazione di ben sessantacinque artisti, per la maggior parte provenienti dalla Confederazione germanica. Seidler vi espose il suo capolavoro, il *Ritratto di Caspers* («il mio modesto contributo consisteva nel ritratto della mia amica Fanny Caspers, che trovò buona collocazione in un luogo adatto»)⁷³ e una copia della *Madonna in preghiera* del Sassoferrato della collezione Thorvaldsen.⁷⁴

Anche grazie all'esempio delle straniere, la visibilità delle artiste a Roma cambiò se nel 1824 e poi nel 1830 Keller nell'*Elenco di tutti i pittori, scultori, architetti, miniatori... esistenti in Roma*⁷⁵ registra varie presenze, soprattutto pittrici di storia e miniatrici. Tra la prima categoria, le romane Luisa Bersani, accademica di San Luca con studio in via del Corso (cat. 95), Ida Botti (cat. 115) «allo Scalone di San Francesco ai Monti», Marianna Guerrini in via Frattina. Si aggiungono Sofia Alar, francese, in via della Rotonda, Augusta Klein in palazzo Caffarelli, Karoline Lauska, prussiana, nel palazzo Tomati in via Gregoriana, tra le poche di cui si conoscano oggi opere e percorso. Altre sono allo stato attuale solo nomi, di cui si spera possano ritrovarsi opere in futuro. In via di Monte Brianzo operava Virginia Montobbio, ricordata anche nel 1838 alla mostra nel castello del Valentino a Torino di opere in onore di Carlo Alberto con un dipinto raffigurante Lady Rowena

da Walter Scott.⁷⁶ Romane sono anche Marianna Guerrini, Anna Pescatori, mentre non è specificata la provenienza di Marietta Porcelli, attiva in piazza San Claudio, e di Anna Rolli alla Madonna dei Monti. Infine, Anna Muschi, a Sant'Antonino de' Portoghesi, ricordata come accademica di San Luca, famosa anche come copista (cat. 90). Tra le miniatrici, Keller registra in palazzo Rondanini al Corso Annunziata e Regina Ambrogi.

L'anno prima della pubblicazione del libro di Keller è anche l'anno in cui le artiste sono ammesse nel sodalizio della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon. La presenza femminile aveva una lunga storia nell'istituzione, a partire da Diana Scultori. Nel 1823 erano però ben sedici le artiste ammesse, pittrici e miniatrici che in quell'occasione furono presentate non come semplici consorelle, ma come «virtuose», ossia non solo donne pie e devote ma anche artiste.⁷⁷ Vi entrarono l'ormai anziana Marianna Candidi, che morirà nel 1826, Giulia Massimo Bernini, Rosa Mezzera, che, come registrato da Tambroni, versava in non felici condizioni economiche ma che dava lezioni di pittura, Faustina Bracci (cat. 73), le sorelle miniaturiste Regina e Annunziata Ambrogi, Anna Porcelli e Anna Stagni, citate anche da Keller.⁷⁸ Varie autrici entrarono negli anni successivi, Ida Botti, poi Scifoni, nel 1829, la già ricordata Matilde Meoni Malenchini nel 1834 e, nel 1837, la tredicenne Amalia De Angelis (1824-1873), contrariamente al limite di età stabilito nel 1831.⁷⁹ De Angelis fu la prima a vincere un concorso Gregoriano nel 1845, seguita da Erminia Pompili (1850 e 1851) e da Luisa Bigioli nel 1853.⁸⁰ Virtuosa fu anche la prolifica pittrice originaria di Genova Camilla Guiscardini (cat. 74) molto presente negli anni Cinquanta alle mostre della Società Promotrice di Belle Arti sia di Genova sia di Torino. Il suo ritratto conservato presso la Congregazione, prima di giungere a Roma nel gennaio del 1846, fu infatti esposto, insieme a molte altre sue opere, alla *IV Esposizione* della Promotrice di Torino nel 1845.⁸¹

Intanto nel 1839 avevano preso avvio a Roma le esposizioni collettive in piazza del Popolo della Società di amatori e cultori, dove si ritrovano anche alcune delle artiste sin qui citate.⁸²

Da Roma all'Europa: Emma Gaggiotti

A metà secolo una figura di primo piano ma oggi quasi del tutto dimenticata è Emma Gaggiotti, poi Gaggiotti-Richards in seguito al breve matrimonio, che in un proprio ritratto fotografico si firma «pittrice e patriota» (fig. 12). La sua fu una carriera internazionale molto acclamata, forse la prima artista romana a essere ricercata nelle principali corti europee. Emma era figlia di Camillo, Intendente Generale delle trup-



Fig. 12. Fotografia anonima, Emma Gaggiotti pittrice e patriota. Ancona, Deputazione di Storia Patria per le Marche.

Fig. 13. Hermann Dromer, Ritratto di Emma Gaggiotti, incisione.



Fig. 14. Emma Gaggiotti, *Angelina Serafini Gaggiotti e Raoul Gaggiotti-Richards* (madre e figlio dell'autrice), 1858. Grenoble, Musée de Grenoble.

pe pontificie, e di Angelina Serafini, figura ben inserita nel mondo artistico romano. Angelina dal 1819 aveva posato come modella per il pittore Adolf Senff, stabilitosi a Roma dal 1816 per ben 22 anni. Nel 1834 Hayez ne eseguì un perduto ritratto e, insieme al marito e a Thorvaldsen, frequentava i giovedì mondani da Giuseppe Girometti a metà degli anni Venti del secolo. Divenne inoltre buona amica di Nicolai Christian Levin Abrahams, che la descrive come donna intelligente e spiritosa. Di Angelina, nata nel 1798, non sappiamo molto, ma è certo che ebbe un ruolo fondamentale nell'instradare la figlia alla pittura. Ovidi pubblica, infatti, una sua premurosa lettera senza data in cui chiede a Tommaso Minardi di poter visionare un dipinto eseguito da Emma prima del suo invio, per un consiglio finale. Nella missiva, Angelina dichiara al pittore tutta la sua stima ricordando l'«antica amicizia». ⁸³ I Gaggiotti erano infatti soliti ospitare regolarmente intellettuali e artisti e la piccola Emma fu ritratta in marmo nelle vesti della *Mignon* di Goethe da Wolf von Hoyer, ⁸⁴ e in costumi tradizionali da Adolf Senff. ⁸⁵

Allieva di Tommaso Minardi e Nicola Consoni, fu disegnata di spalle al cavalletto a Roma da Hayez. ⁸⁶ Emma visse la sua prima giovinezza tra Roma, dove nacque, e Ancona, in cui soggiornò poi in vari momenti della sua lunga vita. ⁸⁷ Divenne fervente patriota ⁸⁸ e fu nel comitato di donne che raccolsero e fecero confezionare camicie per l'esercito. ⁸⁹ Inoltre, già nel 1846 aveva raccolto fondi ad Ancona per la spada d'onore a Garibaldi e aveva scritto una lettera, pubblicata anonima sul «Contemporaneo» del 19 febbraio 1848, in cui invitava le giovani donne a donare i propri gioielli per acquistare un cannone. Gaggiotti, la cui bellezza era considerata proverbiale, ricamò bandiere italiane, diventò la protagonista di poesie contemporanee, ballò, cantò e dipinse con perizia. ⁹⁰ Nel 1849 conobbe e sposò poi a Londra il 15 febbraio lo scrittore e giornalista Alfred Bate Richards, un matrimonio non felice che

ebbe vita brevissima. ⁹¹ Il 7 agosto 1849 scrisse a John Gibson per chiedere sostegno per essere introdotta alla corte inglese, visto che doveva mantenere sé stessa e sua madre. ⁹² A quella data i rapporti con il marito erano già deteriorati. ⁹³ A Londra i suoi dipinti spiccatamente raffaelleschi e neorinascimentali furono immediatamente notati dal principe Albert. È probabile che il contatto con il principe, appassionato ammiratore dell'Urbinate e raccoglitore compulsivo di ogni tipo di oggetto derivato dalla sua opera, sia avvenuto anche attraverso Ludwig Grüner, *art advisor* dei reali e vecchia conoscenza dei Gaggiotti. Il suo *passpartout* è sé stessa: nel 1851 espose alla Royal Academy un piccolo ovale con il proprio ritratto, che, due anni più tardi, nel 1853, la regina Vittoria fece replicare in dimensioni maggiori per donarlo al proprio consorte in occasione del Natale. Ma il ritratto fu notato anche dal principe di Prussia Wilhelm Friedrich Ludwig, futuro re e imperatore Guglielmo I, in incognito a Londra. Emma, in veste scura e senza orpelli, da vera artista, si volta verso lo spettatore. Il volto dalla pelle bianchissima è incorniciato dai lisci capelli neri, acconciati sobriamente con scriminatura centrale e chignon morbido sulla nuca trattenuto da un fermaglio. Un'immagine divenuta immediatamente famosa, tanto da essere diffusa anche in incisione (fig. 13). La pittrice, di lì a poco, nel giugno del 1853, giunse infatti a Berlino, non accompagnata dal marito ma, saltuariamente, dalla madre Angelina. Nella città tedesca divenne amica intima di Alexander von Humboldt e qualcosa di più per il principe ereditario, che possedeva anch'egli una replica del famoso ritratto. Entrambi posarono per l'artista ⁹⁴ e con entrambi intrattenne una fitta corrispondenza. ⁹⁵ Guglielmo, che più tardi avrebbe ricordato il suo primo incontro con la giovane Emma nel salotto dell'ambasciatore prus-



Figg. 15-16. La casa-atelier di Emma Gaggiotti. Roma, Museo di Roma.

siano a Londra Carl Josias Bunden, ⁹⁶ fu il suo principale committente e, in occasione dell'esecuzione del suo ritratto a cavallo, istituì in suo favore un cospicuo vitalizio. ⁹⁷ Attraverso Guglielmo dipinse per Napoleone III e una replica del suo ritratto di Humboldt raggiunse gli Stati Uniti. Il naturalista la definì «bella, piena di talento, amabile, molto tormentata», ⁹⁸ le fece tenere una mostra nella sua biblioteca e la invitò con la madre, che considerava piuttosto «prepotente», al castello di Tegel, la dimora di famiglia che aveva fatto ristrutturare da Schinkel. Gli anni Cinquanta furono quelli in cui Gaggiotti, sulla scia della solida formazione romana, si dimostrò più aggiornata sulle correnti contemporanee, come attesta il bellissimo ritratto londinese della poetessa femminista Adelaide Anne Procter (cat. 101). Ricordata soprattutto come ritrattista (fig. 14) e autrice di immagini allegoriche, con l'avanzare dell'età e la progressiva perdita di fama si cimentò in generi diversi e diventò una collezionista onnivora (figg. 15-16), conservando le proprie raccolte nella casa in via Gregoriana che condivideva con il figlio Raoul, pittore dilettante ed esperto d'armi, e che tentò invano di vendere ai musei di Berlino. Ma nel 1888 Guglielmo I morì e con lui il favore della corte prussiana verso la pittrice, che trascorse gli ultimi anni a Velletri, cercando di continuare a vendere i suoi dipinti ormai superati.

Una riscoperta: Erminia De Sanctis e Virginia Barlocchi

Due romane concludono questo percorso, entrambe molto legate alle collezioni del Museo di Roma in quanto i lasciti dei loro parenti più famosi vi sono approdati nel XX secolo e le cui opere sono quasi del tutto inedite. La produzione di Erminia De Sanctis, sorella del pittore Guglielmo e da lui più volte ritratta, non è mai stata oggetto di studio. ⁹⁹ L'artista condivideva l'atelier con il fratello nel famoso palazzo Dovizielli in via Margutta n. 33, dove lavoravano anche Cesare Mariani, Bernardo Celentano e Cesare Fracasini e il cui interno è testimoniato da una preziosa fotografia (fig. 17) in cui appare la stessa Erminia seduta nella medesima posa del ritratto di Adele Moraschi Castellani e ancora nel ritratto ovale sullo sfondo, entrambi dipinti da Guglielmo e oggi al Museo di Roma. ¹⁰⁰ Della pittrice, autrice soprattutto di ritratti, nature morte, paesaggi e copie di famosi dipinti contemporanei, quello al Museo di Roma è attualmente il nucleo più consistente di opere note. Erminia partecipò alla *Esposizione nazionale di belle arti* di Roma nel 1883 e ancora nel 1893, dove espose, tra le altre cose, due dei piccoli dipinti oggi al Museo di Roma (cat. 128, 130). La ricomparsa di un'opera eseguita da Erminia nel 1867, la *Medora* (cat. 124), da un dipinto a olio eseguito dal fratello Guglielmo nel 1864, ¹⁰¹ che mostra un'esecuzione più stereotipata del volto, conduce a mio avviso ad attribuire alla pittrice anche il *Ritratto di Marie Desirée Bonaparte Campello*, dapprima considerato di anonimo e poi attribuito in via ipotetica a Guglielmo De Sanctis (cat. 125).

Un'altra novità è l'opera di Virginia Barlocchi (1824-1898), pittrice oltre che abile ceramista, allieva e moglie del pittore purista Bernardino Riccardi. Rimasta vedova nel 1854, sposò nel 1863 Cesare Mariani, di cui prese il cognome dopo quella data. Dell'artista, le cui opere cominciano a ricomparire sul mercato, sono conservati dipinti e disegni databili agli anni Settanta, oltre a un suo ritratto eseguito dal pittore

Fig. 17. *Atelier di via Margutta n. 33*, Roma, Museo di Roma (Archivio Fotografico Comunale di Roma).



umbro Domenico Bruschi nel 1870 (cat. 117). Presente con varie opere all'*Esposizione italiana agraria industriale e artistica* di Firenze del 1861, in cui si firmò ancora Barlocchi Riccardi e in cui espose temi a lei cari, ossia figure in costume della campagna romana e di altre zone d'Italia, Virginia ricoprì anche l'incarico di ispettrice delle scuole comunali e di insegnante di pittura in vari istituti. Dalle lettere di Cesare Mariani all'allievo Carlo Novelli, emerge un'immagine di Virginia che si divide tra le fatiche di una maternità tardiva e l'attività artistica, che non abbandona mai.¹⁰² I coniugi Mariani ebbero infatti un figlio nel 1865, quando Virginia aveva 41 anni, il noto archeologo Lucio Mariani.

* Desidero ringraziare per i preziosissimi aiuti Ilaria Arcangeli, Jessica Calipari, Tiziano Casola, Michela D'Agostino, Valentina Gnesutta, Laura Palombaro, Vanda Lisanti, Virginia Spadaccini.
1. Romano Cervone 1991.
2. Cracolici 2015, p. 315.
3. Petrucci 2016, pp. 3-4.
4. Veneziani 2007.
5. Rudolph, Prosperi Valenti Rodinò 2024, p. 224.
6. *Ibidem*.
7. Da ultimo, con bibliografia precedente, Rudolph, Prosperi Valenti Rodinò 2024,

pp. 959-961, n. 216. In base alle indicazioni dell'antico inventario del 1845 del principe Tommaso Corsini di Roma, il dipinto è stato comunemente accettato dalla critica come il ritratto di Faustina (Rudolph 1995, p. 100; S. Pedone, in *Da Rubens a Maratta* 2013, p. 166, n. 49). L'identificazione è ripresa da Luigi Lanzi (1809, ed. 2022, I, p. 392) e da Stefano Ticozzi (1818, II, p. 17; Id. 1830-1833, I, p. 390), che avanzano l'ipotesi che si tratti di un autoritratto, dando origine all'idea che Faustina fosse pittrice, mai provata, e anche da Tommaso Minardi in una lettera al principe Tommaso (Alloisi 2001, p. 8).
8. *Pinacoteca Ambrosiana* 2007, pp. 129-130.

9. Cracolici 2015, p. 319.
10. Costanzi 1999, p. 56; Zuffi 2022, p. 18.
11. Lesur 2023, p. 458.
12. Lesur (2023, p. 456) attribuisce a Maria Felice Tibaldi il ritratto in miniatura di Ramelli a Torino derivato da un dipinto di Subleyras e tradizionalmente attribuito allo stesso abate. Attribuzione che mi vede concorde.
13. Ivi, p. 86.
14. Ivi, p. 84 nota 522. Maria Felice era nata a novembre del 1707.
15. Guattani 1786, p. XXXII.
16. Ivi, p. XXVIII.
17. Lesur 2023, p. 331.

18. Ivi, p. 138.
19. Secondo Lesur (2023, p. 138) va giustamente riconosciuta Maria Felice Tibaldi nei disegni che mostrano una pittrice al lavoro eseguiti da Carlo Spiridione Mariotti, che aveva frequentato l'atelier di Subleyras. Per la tela preparatoria per il ventaglio, ivi, p. 459. Il ventaglio è conservato al Musée de Augustin a Toulouse.
20. Anche la committenza della *Cena in casa di Simone* per Santa Maria Nuova di Asti si deve verosimilmente ai contatti di Maria Felice con l'abate Ramelli (O. Michel, P. Rosenberg, in *Pierre Subleyras* 1987, pp. 82-83, 197-209; *Pierre Subleyras* 2018).
21. Lesur 2023.
22. Cesareo 2009, p. 132.
23. Miarelli Mariani c.d.s.
24. Cassidy 2023, p. 74.
25. Urrea 2006, pp. 161-165.
26. Parisi 2022.
27. Cesareo 2009, p. 96.
28. *Giornale delle Belle Arti*, 44, 4 novembre 1786, p. 246.
29. Cesareo 2009, p. 97.
30. Meyer, Rolfi 2002, p. 242.
31. Cesareo 2009, pp. 99-101.
32. Falconi 2014, p. 86.
33. *Lanzetta* 2014, pp. 47-57; Pifferi 2014, pp. 107-116.
34. De Rossi 1810, p. 21.
35. Inser 2024, pp. 57-53. Per i suoi dipinti per il soffitto della nuova *Council room* della Royal Academy, Kauffmann viene pagata 25 ghinee ad opera, lo stesso compenso ricevuto dal collega Benjamin West.
36. Kauffmann, tra i tanti presunti dipinti di Leonardo da Vinci presenti a Roma, possedeva l'unico originale, il *San Gerolamo nel deserto* dei Musei Vaticani; si veda Miarelli Mariani 2022.
37. Meyer, Rolfi 2002, p. 242.
38. Rolfi 2002.
39. Mazzocca 2004, p. 60.
40. Silvagni 1883-1885, II, p. 489.
41. Sinigaglia 2023, p. 19.
42. Ivi, p. 24.
43. Piscopo 2020, pp. 38-39.
44. Ernesta Legnani (Milano, 1788-1859), pittrice e incisora allieva di Giuseppe Longhi all'Accademia di Brera.
45. Hayez 1890, p. 49.
46. Piscopo 2020, p. 43.
47. Seibert 2009, I, pp. 232, 240; Piscopo 2020, pp. 44, 57.
48. Rolfi 2002, pp. 49-89.
49. Sulle pittrici di paesaggio a Roma, si veda Calipari c.d.s.
50. Di Majo 2003.
51. Meyer 2006.

52. Ivi, p. 34.
53. Parigi, Musée Carnavalet; devo la segnalazione a Paul Menoux.
54. Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, inv. 876.4.2.
55. Rodez, Préfecture; devo la segnalazione a Paul Menoux.
56. *Spiegazione delle opere di pittura* 1809, p. 4.
57. Da un carteggio con l'amante francese Paillon sappiamo che nel 1814 aveva incassato 25 scudi per una miniatura su avorio, mentre per una *Santa famiglia* più grande chiedeva 50 scudi, Falconi 2014, p. 102. Per un primo regesto della presenza degli studi di miniatura a Roma nella prima metà del XIX secolo, ivi, pp. 106-110.
58. *Peuple de Rome* 2013, p. 230.
59. V. Pomarède, in *Maestà di Roma* 2003, p. 477.
60. Ridley 1992, p. 50. Lescot esegue un nuovo ritratto di Tournon nel 1814.
61. Missirini 1823, pp. 353-354.
62. *Annuario politico* 1813, pp. 296-302.
63. Si tratta probabilmente della *La cresima celebrata da un vescovo greco nella basilica di Sant'Agnesa fuori le mura*, esposto al Salon del 1814; Rouen, Musée des Beaux-Arts, inv. D.1874.3.
64. Rudolph 1982.
65. Ellenrieder (Costanza, 1791-1863) fu a Roma dal 1822 al 1824, discepolo di Overbeck.
66. Kauffman 2016, p. 142. Popp è a Roma dal 1832 al 1833 con la sorella Wilhelmine ed è introdotta da Seidler.
67. Ivi, p. 138.
68. Ivi, p. 146.
69. Ivi, p. 118.
70. Ivi, p. 153.
71. Ivi, p. 155.
72. Hiesinger 1978, p. 307.
73. Seidler ed. 2003, p. 117.
74. Ivi, pp. 118-119.
75. Keller 1830.
76. Romani 1838, ed. 1884.
77. Genovese 2012.
78. Per un elenco delle artiste ammesse alla Congregazione, Genovese 2012.
79. Genovese 2016a, p. 210.
80. Nelle *Notizie risguardanti le accademie di belle arti e di archeologia esistenti in Roma* del 1834, Giuseppe Brancadoro ricorda tra i «Pittori di Istoria e di Ritratti» Luigia Bersani, p. 45; Ida Botti, Santa Cadet e Maria Luisa Ceconi, p. 46; Maddalena Kempt, p. 48; Virginia Montobbio, p. 49; Anna Rolli, p. 50. Tra i «Pittori di paesaggi», Prosseda, p. 57. Tra gli «Incisori» Margherita Penni, p. 64. Tra i «Miniatori» Annunziata e Regina Ambrogi, Bianca Boni e Marianna Bruni, p. 65; Claretta Teresa, Fioroni Teresa ed Enrichetta; Festa

Bianca; Giovanni Annunziata; Grasselli Carolina; Marchetti Teresa; Pericoli Vittoria, Perret Anna, p. 66; Carolina de Schroeder e Cecilia Valeri, p. 67. Tra gli «Incisori in rame» Serafina Tadolini, p. 71, e, infine, tra i «Restauratori di quadri» Giustina Gottardi, p. 72.
81. *Catalogo* 1845, p. 21, n. 101. Per l'attivismo politico delle donne si veda il saggio di De Longis, Feci in questo catalogo.
82. Montani 2005-2007.
83. Ovidi 1902, p. 269.
84. Gentz Werner 2018, p. 16.
85. Acquarello su carta, venduto da Leo Spik, 11 ottobre 2001, lotto 493.
86. Hayez 1890, p. 38.
87. Spadoni 1909, p. 42. Non è ancora stata chiarita la cronologia esatta dei soggiorni nella città marchigiana, né la presenza delle sue opere in città.
88. Gentz Werner 2018, p. 162.
89. Moderni 1911, p. 92.
90. *Dizionario del Risorgimento nazionale* 1931-1937, III, p. 162.
91. Gentz Werner 2018, p. 99.
92. RAA, John Gibson, RAA papers, Correspondence, date 07 Aug 1849, GI/1/298.
93. Si veda cat. 96.
94. Spadoni 1909, p. 44.
95. Ivi.
96. Gentz Werner 2018, pp. 18-19.
97. Ivi, pp. 19-20.
98. Ivi, p. 104.
99. Misiano 2011.
100. I. Miarelli Mariani, *Introduzione*, in *Palazzo Braschi* c.d.s.
101. Scheda ICCD.
102. *Lettere di Cesare Mariani* 1902.