

Nuove ipotesi sui proprietari delle *Giuditta e Oloferne* di Hartford e della Pinacoteca Vaticana di Orazio Gentileschi: i Gavotti

This article's abstract, in Italian and English, is included in the index, pp. [275-276](#)

Rita Randolfi
Independent researcher

Il ramo romano dei Gavotti si distinse per raffinatezza e cultura, infatti oltre a vantare una cospicua raccolta di opere d'arte, in parte ereditate da altre dinastie con le quali si era imparentato per via matrimoniale, possedeva un mobilio alla moda, una preziosa argenteria e soprattutto strumenti musicali all'avanguardia, come un cembalo, che per le sue qualità, era conosciuto come “cembalo Gavotti”, immortalato persino in alcune stampe d'epoca, una delle quali esposta nel Museo degli Strumenti Musicali a Roma¹. Ma i Gavotti si dimostrarono anche una famiglia tormentata, passionale, finanziariamente spericolata, e per questi motivi incorse, in più di un'occasione, in situazioni spiacevoli.

Il primo inventario a fornire un'idea abbastanza esaustiva sulla collezione della casata è quello del 1703 di Angelo Domenico Maria, figlio di Caterina Ricci e di Agostino, sposato con Ortensia Capizucchi, dalla quale aveva avuto Giovanni Agostino, Giovanni Stefano, Raimondo, Carlo ed Alessandro. Angelo Domenico Maria perse la vita in una maniera che oggi definiremmo romantica e assurda al contempo: durante un duello. La sfida, combattuta il 4 settembre del 1703 vicino la chiesa di Santa Francesca Romana, fu motivata da una precedenza negata su una strada nei pressi di Trinità dei Monti; ne uscì vincitore il suo antagonista, Scipione Santacroce².

La signora Capizucchi si precipitò immediatamente a far stilare una lista dei beni del marito, a tutela dei diritti dei figli. Tale decisione lascia intuire la possibilità che altri membri della famiglia o creditori potessero nutrire delle pretese sul patrimonio. In questo elenco compaiono due dipinti con la stessa protagonista, *Giuditta*: “Un quadro da quattro palmi con Giuditta e la testa di Oloferne cornice nera ed oro vecchia” e “Un quadro da sette e cinque con due donne, con una testa in mano, e spada cornice dorata”³. Per avere il nome di un autore bisogna fare un salto indietro nel tempo di circa un anno; infatti, nel 1702 Angelo Domenico Maria aveva prestato alcune opere per l'annuale mostra che si teneva nel chiostro di San Salvatore in Lauro e il Ghezzi, curatore dell'evento, avanzò delle attribuzioni, tra cui il nome di Orazio Gentileschi per una *Giuditta*, sulla quale tuttavia non fornì altra informazione. Per sapere di quale tra i due dipinti menzionati nell'inventario del 1703



Figura 1. Orazio Gentileschi, *Giuditta, Oloferne e la fantesca*, olio su tela, cm 136x159, Hartford, Wadsworth Atheneum (1620-21ca); Figura 2. Anton Van Dych, *Taccuino di schizzi italiano*, f. 11v, mm 199x158, Londra, British Museum (1621-27 ca.).

si trattasse, occorre confrontare queste carte con i documenti successivi. La tela si rintraccia, infatti, nel 1848, anno in cui venne a mancare Luigi Gavotti Verospi.

In questo lungo lasso di tempo accaddero fatti importanti, che aiutano a capire quanto i capo famiglia che si succedettero alle redini del patrimonio tenessero a questo quadro. Alessandro, si unì in matrimonio con Virginia Verospi, da cui ebbe Girolamo. Da questo momento la casata assunse il doppio cognome Gavotti Verospi⁴. Nonostante Girolamo avesse disposto nel suo testamento un fidecommesso a vantaggio del primogenito Luigi⁵, il suo patrimonio era oggetto di contesa. Infatti, il socio in affari Antonio Spreca aveva preteso che alcuni quadri Gavotti fossero depositati presso il banco Spada Flamini come garanzia delle quote associative⁶. Tale contratto reca la data del 18 aprile 1840 e fa intuire quanto la collezione dei Gavotti fosse conosciuta e ambita a Roma, ma tra le opere periziate dal Sessi e dal Prampolini la *Giuditta* risulta assente, poiché evidentemente Girolamo non intendeva privarsene.

In seguito alla morte di Luigi, sopraggiunta nel 1849, i figli di primo letto, Angelo, Girola-

mo e Virginio, incaricarono Giovanni Francesco Nicolini di compilarne l'inventario dei beni⁷. Luigi dimorava nel palazzo di via del Corso all'allora civico 300, mentre i figli abitavano in via delle Muratte n. 78⁸. Niccolini incaricò il pittore Tommaso Minardi della stima delle opere. Questa perizia è molto importante in quanto per la prima volta la *Giuditta* riceve un'attribuzione, venendo definita niente meno che originale del Caravaggio, inoltre sono specificate le misure: altezza di palmi 5½ e larghezza di palmi 6½. Tale particolare acquista un rilievo determinante per questo studio poiché consente di identificare l'opera con quella che nell'inventario dei beni di Angelo Domenico Maria era descritta con tre personaggi, Giuditta con la testa di Oloferne, una spada e la fantesca, di dimensioni leggermente inferiori a quanto dichiarato nel documento settecentesco, e che il Ghezzi aveva riferito al Gentileschi. Va precisato che le misure di una tela, non possono costituire un elemento incontrovertibile per l'identificazione di un quadro. Infatti, il modo in cui venivano riportate le dimensioni di un quadro era piuttosto arbitrario: la lunghezza di un palmo variava a seconda delle località, i preposti a tale incarico

spesso non staccavano le opere dalle pareti, ed ognuno si regolava al momento, comprendendo o meno lo spessore delle cornici. Va anche tenuta in considerazione la possibilità che le tele abbiano subito restauri, con tagli o ingrandimenti, a seconda dei casi. Per *Giuditta e la serva*, dunque, la differenza di mezzo palmo riportata nelle antiche carte esaminate risulta irrilevante.

In ogni caso, nonostante la valutazione di sole 100 lire, a fronte di prezzi ben più elevati stabiliti per altri dipinti, è chiaro che i Gavotti riservassero un'attenzione particolare verso questa *Giuditta*, che dunque fu ereditata dai figli di Luigi, Angelo e Girolamo. I due fratelli la esposero nel salotto rosso del loro palazzo di via delle Muratte 78, come si desume da un foglio sciolto, senza data, in cui viene specificato che la stima ed i numeri di inventario sono desunti dalla perizia del Minardi⁹. Tale salotto, definito rosso probabilmente per la tappezzeria delle pareti, era anche denominato "Dei quadri". Qui, in effetti, erano ospitate le opere che in un certo senso si potrebbero definire programmatiche del gusto dei Gavotti, i quali seguivano le due linee guida del naturalismo caravaggesco e del classicismo di matrice bolognese. Si ritrovano infatti dipinti attribuiti a Gherardo delle notti, a Saraceni, al Ribera¹⁰, al Baburen¹¹, accanto ad altri ascritti all'Albani, al Lanfranco, a scuola dei Carracci. Ovviamente non potevano mancare i ritratti per la maggior parte riferiti al Van Dyck¹², con l'eccezione di uno definito di scuola di Tiziano e uno dell'immane Scipione Pulzone.

Per rintracciare nuovamente la *Giuditta con la serva* occorre arrivare al 1885. Infatti, il dipinto non entrò a far parte di quella lista di



Figura 3. Orazio Gentileschi, *Giuditta, Oloferne e la fantesca*, olio su tela, cm 123x142, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana (1620-21ca). © foto Fabrizio Garrisi.

quadri ceduti come pegno temporaneo presso il Banco Spada Flamini a seguito delle richieste dei creditori dei Gavotti. Tale esclusione testimonia ancora una volta quanto la famiglia reputasse importante questa tela, preferendo privarsi di altre opere. Ma nel 1885, probabilmente sfiniti finanziariamente come la maggior parte delle dinastie nobiliari italiane, i Gavotti tentarono il tutto per tutto e stilarono numerosi elenchi di quadri che proposero in vendita ad altri collezionisti, forse in quel momento storico ancora con possibilità economiche promettenti. *Giuditta* fu proposta al marchese Luigi Calabrini Caldani. L'opera mantenne l'attribuzione al Caravaggio e fu stimata ben 1.500 lire. Da questo momento i documenti tacciono. La vicenda del quadro però si presta ad ulteriori approfondimenti e riflessioni. Innanzitutto, Ghezzi si rivela un conoscitore più attento di Minardi, il quale, tuttavia, potrebbe aver proposto il nome di Caravaggio per esigenze di mercato. Le misure e la descrizione riportate nelle carte settecentesche hanno indotto la Rivoallan a proporre cautamente

di identificare il quadro Gavotti con l'esemplare, famosissimo, di *Giuditta, Oloferne e la fantesca* conservata al Wadsworth Atheneum di Hartford¹³ [fig. 1], ma come già intuiva la medesima studiosa la ricostruzione dei diversi passaggi di proprietà risulta alquanto complessa. Infatti, esiste una copia della tela, eseguita su disegno a ricalco¹⁴, di dimensioni prossime al quadro di Hartford, conservata nella Pinacoteca Vaticana, donata da Agnese de Angelis, vedova Gammarelli¹⁵, a papa Pio XI [fig. 3].

Moir¹⁶, Spear¹⁷, Nicolson¹⁸ mettevano in dubbio l'autografia della *Giuditta* vaticana, in condizioni di conservazione meno buone rispetto alla versione di Hartford. La Garrard¹⁹, invece, credeva che questa fosse la stessa "Juditta di capace grandezza"²⁰, menzionata nel celeberrimo processo del 1612, eseguita e consegnata da Artemisia ad Agostino Tassi, accusato di aver violentato la giovane. Nello stesso contesto Orazio affermava che il dipinto era stato realizzato da lui, mentre la mezzana Tuzia e Giambattista Stiattesi facevano intuire che appartenesse al pennello della figlia. Tuttavia, pur accogliendo la datazione all'inizio del secondo decennio del Seicento²¹, eccettuati Pepper²², Papi²³, Giffi Ponzi, Christiansen²⁴ e Cavazzini²⁵ che la reputavano almeno di dieci anni più tardi²⁶, molti altri critici, tra cui Redig de Campos²⁷, Emiliani²⁸, Spear, Bissel²⁹ erano convinti sia dell'autografia di Orazio per entrambe le opere, sia che la versione vaticana fosse la stessa ricordata nel famoso processo. Bissel, tenendo in considerazione gli studi del Levey³⁰, era del parere che per la figura di Giuditta avesse posato la diciannovenne Artemisia, il cui ritratto ricorre anche nel volto della donna con il ventaglio del Casino delle Muse del palazzo Pallavicini Rospigliosi di Roma, e nella *Suonatrice di violino* dell'Institute of Arts di Detroit, riproposta, per giunta, nella medesima posizione, venendo alla conclusione che tutte e tre le opere erano state eseguite nella città pontificia negli anni tra il 1610-12. Viceversa, Christiansen, altri studiosi per motivazioni diverse e la Cavazzini spostavano la datazione in avanti, quest'ultima sulla scorta della somiglianza con la citata *Violinista* di Detroit e con la *Danae*, eseguita nel 1622

per Giovanni Antonio Sauli e ora al J. Paul Getty Museum di Los Angeles. Ma è Bissel a fornire la notizia più interessante per questo contributo sostenendo che la tela di Hartford avesse una provenienza genovese, in quanto riprodotta nel *Taccuino di schizzi italiano* del Van Dyck del 1621-27 [fig. 2]³¹. Papi metteva in dubbio tale affermazione, supponendo o che il quadro visto dal pittore fiammingo fosse quello oggi in Vaticano o che entrambe le tele di Gentileschi si trovassero a Genova. Christiansen invece riconosceva nel dipinto americano l'originale e in quello al Vaticano una copia ricalcata a spolvero, convinto che nessuno dei due fosse identificabile con l'opera citata nel processo del 1612³². Lo studioso era giunto alla conclusione che il dipinto di Hartford fosse lo stesso raffigurato da Van Dyck.

Lo Spear sulla base dell'*Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova* di Carlo Giuseppe Ratti del 1780³³, aveva identificato una delle due *Giuditta* nel palazzo di Pietro Maria III Gentile a Genova, dove si trovavano anche il *Sacrificio di Isacco*, *Cleopatra* e *Lucrezia* dello stesso Gentileschi, che confluirono nella collezione Cattaneo Adorno, dove rimasero almeno fino al 1967³⁴. Bissel, invece, rifacendosi alle guide settecentesche della città ligure, pensava piuttosto che le due opere oggetto di questo studio facessero parte della collezione di Carlo Cambiaso nel palazzo di Brignole, il quale era in possesso anche della già menzionata *Suonatrice di violino* oggi a Detroit. Ma sia il Ratti nel 1780, che il Brusco³⁵ nel 1781 ricordavano la presenza della serva nel solo dipinto Gentile, notizia confermata in un inventario del 1811 della medesima casata, dove il quadro era descritto come "Giuditta con la serva", attribuito, però, a Valentin e di misure 6 x 6 ½ palmi genovesi, corrispondenti a cm 152x162³⁶. Tuttavia, considerando che la tela di Hartford, non si sa bene in quale momento, venne ingrandita con due strisce in alto e a sinistra, per essere uniformata al resto della collezione che proprio a partire dal 1811 fu oggetto di dispersione, la Cavazzini supponeva che le dimensioni riportate nel documento si potessero adattare anche al dipinto, di stesso argomento, oggi a Oslo (cm 136x159), la cui provenienza è

certa solo dal 1817³⁷. Occorre ricordare che la versione di Hartford è stata oggetto di radiografie effettuate per conto del Metropolitan Museum, dalle quali si è dedotto che la parte centrale della tela (cm 136x159), senza le successive aggiunte, misura cm 122,5x145, avvicinandosi molto alla versione in pinacoteca Vaticana di cm 123x142³⁸. Christiansen metteva in luce anche una serie di pentimenti, che attestano l'originalità della tela³⁹.

Tutte queste osservazioni sembrerebbero deporre in favore di una provenienza Gavotti sia per la versione ad Hartford che per l'altra in pinacoteca Vaticana, specialmente in considerazione del fatto che una è una replica dell'altra e che nelle due raccolte liguri e romana della famiglia spesso si registravano le copie o le repliche di originali, esposte in una o nelle altre sedi, come era avvenuto ad esempio per l'*Apostolado* di Ribera, proveniente dai Cussida, ereditato dai Gavotti romani, di cui i consanguinei di Genova e di Savona avevano versioni di bottega e non di tutti gli apostoli⁴⁰.

Una traccia del quadro di Hartford si può effettivamente trovare a Genova, nell'inventario del 1679 di Camillo Gavotti, dove al n. 36 è annotata una "Giuditta Oloferne e serva palmi 7 e 5"⁴¹. Nello stesso anno l'opera è ricordata nell'elenco dei beni di Maria Aurelia Gavotti, figlia di Camillo, moglie di Francesco Doria residente a Savona, dove viene schedata al n. 64 e valutata lire 1,60⁴². Purtroppo prima di queste date le carte non forniscono altre notizie interessanti, tuttavia se è ormai certo che i diversi rami della stirpe dei Gavotti rimasero sempre in contatto tra loro, raccomandandosi artisti e scambiandosi opere, si può supporre con un certo margine di sicurezza che il dipinto ora ad Hartford sia sempre rimasto a Genova, mentre la replica autografa in Vaticano sia da identificare con la tela esposta prima nel palazzo di via del Corso e successivamente in quello di via delle Muratte, per poi essere proposta in vendita al marchese Caldani Calabrini, che si ignora se effettivamente l'avesse comprata. Pur mancando un serio appiglio documentario che stabilisca se Orazio abbia dipinto l'originale a Genova e spedito la replica a Roma o viceversa, analizzando lo stile

del pittore prevale oggi tra gli studiosi la convinzione che entrambi i quadri siano stati eseguiti intorno al 1620-21⁴³, ipotesi che conforterebbe la possibilità di un'esecuzione a Genova di entrambe le tele e della spedizione di quella di qualità leggermente inferiore a Roma. Di solito, infatti, sono coloro che commissionano a tenere per sé l'originale e inviare nei luoghi dove risiedono altri rami della stessa stirpe le repliche autografe o comunque copie di buona qualità. Una rete di conoscenze comuni tra Giovanni Antonio Sauli, che invitò il Gentileschi a Genova nel 1621, rimanendovi fino al 1624, ed i Gavotti può aver favorito questo doppio incarico, non si dimentichi infatti che Niccolò II Gavotti già dal 1550 aveva costituito a Roma una società bancaria con Juan Enriquez de Herrera e Cristoforo Sauli⁴⁴.

A livello iconografico è stato più volte notato come rispetto ai dipinti che Artemisia dedicò al medesimo soggetto, il padre eluse il momento più cruento della decapitazione, per concentrarsi maggiormente sull'istante successivo, quello della fuga dall'accampamento di Oloferne. Ma se nei quadri Colnaghi e di Oslo⁴⁵ di Orazio l'eroina e la fantesca sono raffigurate in piedi mentre si apprestano ad allontanarsi dalla tenda del nemico, nelle versioni oggetto di questo studio le due protagoniste sono rappresentate in un momento antecedente e in posizioni antitetichhe all'interno di un'ideale piramide visiva dove Giuditta sorregge la cesta, aiutata dalla serva che, con l'altra mano, sta per avvolgere il capo reciso dell'assiro ricoprendolo con un lembo di un lenzuolo candido. Dunque l'omicidio si è appena consumato e le due appaiono stagliate su uno sfondo buio, come sorprese da un rumore esterno, che le porta a guardare in direzioni opposte, creando un'atmosfera di suspense che coinvolge anche il fruitore. La fantesca aggrotta le sopracciglia manifestando una maggiore preoccupazione rispetto all'eroina, la quale, del resto, secondo le Scritture, ha piena fiducia in Dio, sentimento rivelato dal suo sguardo rivolto verso l'alto, suggerendo una citazione del salmo 121 che recita: "Alzo gli occhi verso i monti, da dove mi verrà l'aiuto? L'aiuto mi viene dal Signore, che ha fatto il

cielo e la terra”. Christiansen poneva il quadro in relazione con un dramma sacro di Filippo della Valle intitolato *Iudit*, scritto nel 1600, ma pubblicato a Milano nel 1627, in cui Abra, tormentata dall’ansia di venire scoperta, viene rassicurata da Giuditta, citazione che forse è più calzante per il quadro di Oslo, dove Orazio aveva ritratto l’eroina nel gesto di appoggiare la mano sulla spalla della serva al fine di incoraggiarla.

Ad ogni modo tutto distingue le due protagoniste: la carnagione chiara, i capelli biondi, gli occhi cerulei di Giuditta contrastano con la pelle olivastrea ed i capelli e gli occhi scuri di Abra, la cui leggera peluria sopra le labbra e le sopracciglia folte la presentano come una sorta di “Frida Khalo” *avant lettre*. Gentileschi volutamente fa incontrare sulla cesta le mani della serva, con le unghie un po’ sporche e quelle curate e lisce della sua padrona, il cui costume elegante, dal tessuto prezioso che imita il damasco, stride con la stoffa consunta della sottoposta, evidenziandone il diverso ceti di appartenenza. Tuttavia i dipinti di Hartford e della Pinacoteca Vaticana non sono proprio identici. Giuditta nella tela in Vaticano appare più appesantita, ornata con dei pendenti di perla⁴⁶ che non compaiono nella versione di Hartford. Qui il velo svolazzante di Abra è rifinito con delle frange, mentre nell’opera vaticana è orlato con una passamaneria dorata, molto raffinata, alcune ciocche di capelli sfuggono al velo, che invece li trattiene nel dipinto romano. Il viso di Oloferne, dalla bocca dischiusa, è stato completamente ripulito, mentre la bocca del suo corrispettivo romano non si distingue in quanto completamente ricoperta dalla barba e la fronte è costellata da piccole gocce di sangue, che si vedono anche sulla spada più appuntita, sul lenzuolo che avvolge la testa e persino sull’avambraccio, sull’unghia del pollice e sulla gonna color ocre dell’eroina. Si ha come l’impressione che il quadro vaticano rispetti maggiormente il testo biblico, Giuditta, infatti, prima di introdursi nell’accampamento dei filistei si orna di gioielli e si rende seducente per irretire Oloferne, che infatti non resisterà al suo fascino, organizzando per lei un banchetto. Il sangue, che nel dipinto di

Oslo gocciolava abbondantemente dalla cesta di vimini, e in quello Colnaghi sporcava il lenzuolo attorno al capo della vittima, qui viene ridotto a poche macchie, come a ribadire il concetto del trionfo della donna, in cui la Chiesa ha sempre identificato il debole che vince sul forte. Giuditta, infatti, prefigura tutta la storia salvifica di Israele, condensata nel *Magnificat* di Maria nei versetti “Ha rovesciato i potenti dai troni, ha innalzato gli umili”. La presenza di dettagli maggiormente corrispondenti al testo biblico costituiscono una conferma del fatto che l’opera in Vaticano sia una replica di quella genovese, che viene variata e arricchita di particolari. Questa pratica era diventata piuttosto abituale non solo per Orazio, ma anche per molti altri artisti del XVII secolo, da Caravaggio a Reni.

Il successo della composizione dei quadri di Hartford e in Pinacoteca Vaticana è testimoniato da altre copie conosciute, una di cm 110x137 un tempo nella collezione Jandolo a Roma⁴⁷, una di cm 115,5x116, già facente parte di una collezione privata di Brescia nota anche alla Gregori, di cui la Fondazione Zeri conserva la fotografia, e che Carofano attribuisce ad Artemisia acquisita ad un’asta Dorotheum di Vienna dalla Fondazione Carit, ed ora esposta a palazzo Montani Leoni di Terni⁴⁸.

Certo il soggetto della *Giuditta* stimolò notevolmente la fantasia di Orazio, che non si mantenne sempre del tutto fedele alla fonte biblica e preferì come contenitore della testa decapitata di Oloferne la più nobile cesta di vimini rispetto al sacco, visibile in molti dei quadri dei colleghi a lui contemporanei. In ogni caso, senza dubbio, come già rilevava anche il Christiansen, tra tutti i dipinti di Orazio, la versione di Hartford e della replica vaticana, è indubbiamente la più affascinante.

Note

¹ Sui Gavotti romani si rinvia a: Rita Randolfi, *Dai Cussida ai Gavotti a Roberto Longhi, storia "rocambollesca" di una quadrenna di caravaggeschi*, in E. Debenedetti (a cura di), *Palazzo, chiese, arredi e scultura II*, (Studi sul Settecento Romano, 28), Roma 2012, pp. 223-236.

² Giulia De Marchi, *Mostre di quadri a S. Salvatore in Lauro (1682-1725). Stime di collezioni Romane. Note e Appunti di Giuseppe Ghezzi*, in "Miscellanea della Società Romana di Storia Patria", XXVII (1987), numero intero, p. 31, nota 12, p. 339, nota 1. Il duello era stato scatenato da un futile motivo, una precedenza negata su una strada nei pressi di Trinità dei Monti da parte del Gavotti nei confronti del figlio del marchese Santacroce.

³ Archivio di Stato di Roma (d'ora in poi ASR), *Notai Auditor Camerae*, Marco Giuseppe Palosi, ufficio 8, vol. 5645, 23 dicembre 1703, cc. 333 e sgg. Cfr. R. Randolfi, *Dai Cussida ai Gavotti a Roberto Longhi*, cit., p. 226.

⁴ ASR, *Miscellanea Famiglie*, b. 82. Cfr. Sabina Brevaglieri, *Palazzo Verospi al Corso*, Milano 2001, pp. 25, 164.

⁵ ASR, *Archivio Lante*, b. 193. Relazione della commissione incaricata della revisione dello stato attivo e passivo del Patrimonio Gavotti e progetto di sistemazione, 29 marzo 1874. R. Randolfi, *Dai Cussida ai Gavotti a Roberto Longhi*, cit., 2012, pp. 226-227.

⁶ Il banco Spada Flamini apparteneva, in origine, al principe Torlonia.

⁷ ASR, *Trenta Notai Capitolini*, Vittore Valentini, ufficio 4, 10 gennaio 1849. L'inventario dei dipinti inizia in data 8 marzo. R. Randolfi, *Dai Cussida ai Gavotti a Roberto Longhi*, cit., p. 227.

⁸ Nel fidecommesso rientravano soltanto le case di via delle Muratte n. 78 e di via Condotti n. 48. Cfr. R. Randolfi, *Dai Cussida ai Gavotti a Roberto Longhi*, cit., p. 227.

⁹ ASR, *Archivio Lante*, b. 194, *Descrizione dei quadri di proprietà dell'Ec.mo Patrimonio Gavotti Verospi esistenti nell'Appartamento abitato dall'Ec.mo Signor Marchese Angelo ed E.mo Signor Barone Girolamo fratelli Gavotti Verospi nella loro casa in Via delle Muratte n. 78 come appresso*.

¹⁰ R. Randolfi, *La Resurrezione di Lazzaro di Ribera, già dei Cussida e poi dei Gavotti "romani", oggi al Prado di Madrid*, in "Studi di storia dell'arte", 26 (2015), pp. 167-172; Ead., *L' "Apostolado" di Ribera e la "Cattura di Cristo con l'episodio di Malco di Baburen"*. Un filo rosso collega i Gavotti romani, Pietro Cussida e Roberto Longhi, in "About art online", 28 giugno 2020.

¹¹ R. Randolfi, *La Cattura di Cristo con san Pietro che recide l'orecchio di Malco di Dirk van Baburen, dagli inventari dei Gavotti romani a Roberto Longhi*, in "Storia dell'arte", 137-138, 2014, pp. 117-122 e nota precedente.

¹² Su uno di questi ritratti si cfr. R. Randolfi, *Da Roma ad Ascoli Piceno, la storia del presunto ritratto di Maria Gavotti in Cussida*, in "Studi di Storia dell'arte", 28 (2017), pp. 261-264.

¹³ Anne Rivoallan, *La collection romaine Cussida-Gavotti: hypothèses d'un goût hispano-ligurien pour la "Schola del Caravaggio"*, in "Bulletin de l'association des historiens de l'art

italiens", 18 (2012), p. 56 nota 34, p. 60. Sul quadro si veda: Patrizia Cavazzini, cat. III.17 in M.C. Terzaghi, (a cura di), *Caravaggio e Artemisia, la sfida di Giuditta, violenza e seduzione nella pittura tra Cinque e Seicento*, cat. della mostra, Roma, galleria d'Arte Antica di palazzo Barberini, 25 novembre 2020-27 marzo 2021, Roma 2021, pp. 142-144.

¹⁴ Keith Christiansen, in K. Christiansen, J.W. Mann (a cura di), *Orazio e Artemisia Gentileschi*, catalogo della mostra, Roma, Museo di Palazzo Venezia, 20 ottobre 2001 - 20 gennaio 2002, Milano 2001, p. 189. Secondo la ricostruzione di Eric M. Zafran, (in M. Goldin, E.M. Zafran (a cura di), *Caravaggio e altri pittori del Seicento. Capolavori dal Wadsworth Atheneum di Hartford*, catalogo della mostra, Rimini, Castel Sismondo, 23 ottobre 2010 - 27 marzo 2011, Treviso 2010, pp. 60-61) il dipinto da Genova finì a Londra nella collezione di sir Hugh Cholmondeley, dal quale passò a New York nella raccolta di David Koester, che, nel 1949, lo cedette al Wadsworth Atheneum di Hartford.

¹⁵ I Gammarelli sono i celebri sarti pontifici, attivi dal 1798 ad oggi. Camilla Antonioni, *Storia dei Gammarelli, la sartoria romana che veste i papi dal 1789*, in "Bazar", 25/03/2021. Purtroppo non si conoscono le modalità di acquisizione del dipinto da parte dei Gammarelli, che potrebbero averlo comprato o dal marchese Luigi Calabrinì Caldani o, come sembra plausibile, dai Gavotti stessi. In effetti questi ultimi, agli inizi del Novecento, presero contatti direttamente con possibili collezionisti, come ad esempio era già accaduto con Roberto Longhi per la cessione delle tele con i due apostoli di Ribera. Si suppone quindi che anche per il quadro di Gentileschi si sia verificata una situazione analoga. Attualmente il quadro è esposto nel palazzo ducale di Genova alla mostra *Artemisia Gentileschi coraggio e passione* a cura di Costantino D'Orazio con la collaborazione di Anna Orlando.

¹⁶ Alfred Moir, *The Italian followers of Caravaggio*, Cambridge (Mass.), 1967, I, pp. 70-71; II, p. 75.

¹⁷ Richard Spear, *Caravaggio and his followers*, catalogo della mostra, Cleveland 1971, p. 100.

¹⁸ Benedict Nicolson, *The International Caravaggesque Movement*, Oxford 1979, p. 52, ed. 1990, p. 112.

¹⁹ Mary D. Garrand, *Artemisia Gentileschi. The image of Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton 1989, pp. 28-31.

²⁰ Stephen Pepper, *Baroque paintings at Colnaghi's*, in "The Burlington Magazine", CXXXVI (1984), p. 316.

²¹ Convinto di un'esecuzione al 1611-12 è anche Eric M. Zafran, in M. Goldin, E.M. Zafran (a cura di), *Caravaggio e altri pittori del Seicento. Capolavori dal Wadsworth Atheneum di Hartford*, cit., pp. 60-61.

²² R. Randolfi, *Dai Cussida ai Gavotti a Roberto Longhi*, cit., pp. pp. 223-236. La pratica di richiedere copie dello stesso dipinto al medesimo autore era molto diffusa. A riguardo si veda anche R. Randolfi, *Palazzo Lante in piazza dei Caprettari*, Roma 2010; Ead., *S. Carlo Borromeo*, in M.G. Aurigemma, R. Vodret (a cura di) *Carlo Saraceni, un veneziano a*

Roma, catalogo della mostra, Roma, palazzo di Venezia, 28 dicembre 2013 – 2 marzo 2014, Roma 2013, pp. 124-126.

²³ Gianni Papi, scheda n. 4, in R. Contini, G. Papi (a cura di), *Artemisia*, catalogo della mostra, Firenze, Casa Buonarroti, 18 giugno - 4 novembre 1991, Roma 1991, pp. 99-102.

²⁴ K. Christiansen, in K. Christiansen, J.W. Mann, *Orazio e Artemisia Gentileschi*, cat. della mostra, Milano 2001, pp. 186-190, scheda n. 39.

²⁵ P. Cavazzini, cat. III.17, in *Caravaggio e Artemisia*, cit., Roma 2021, pp. 142-144.

²⁶ G. Papi, *Artemisia*, cit., pp. 99-100.

²⁷ Deoclecio Redig de Campos, *Una 'Giuditta' opera sconosciuta del Gentileschi nella Pinaoteca Vaticana*, in "Rivista d'arte", XXI (1939), pp. 311-323.

²⁸ Andrea Emiliani, *Orazio Gentileschi. Nuove proposte per il viaggio marchigiano*, in "Paragone", 9, 38 (1958), pp. 38-57, in part. pp. 42-43.

²⁹ R. Ward Bissell, *Orazio Gentileschi and the Poetic Tradition in Caravaggesque Paintings*, University Park-London, 1981, pp. 153-155.

³⁰ Michael Levey, *Notes on the Royal Collection II: Artemisia Gentileschi's "Self-Portrait" at Hampton Court*, in "The Burlington magazine", 104 (1962), pp. 79-80.

³¹ Sull'album del Van Dyck si veda, Gert Adriani, *Italienisches Skizzenbuch Anton van Dyck; herausgegeben von Gert Adriani*, Wien 1940, p. 77.

³² K. Christiansen, in *Orazio e Artemisia Gentileschi*, cit., pp. 186-190, scheda n. 39.

³³ Carlo Giuseppe Ratti, *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova*, 1780, pp. 119, 265.

³⁴ K. Christiansen, *Orazio e Artemisia Gentileschi*, cit., p. 189.

³⁵ Giacomo Agostino Brusco, *Description des Beautés de Gènes*, Genoa 1788, pp. 35-36.

³⁶ Sulla collezione Gentile si rinvia a Piero Boccardo, *Un avveduto collezionista di pittura del Seicento, Pietro Maria Gentile. Un inventario, un Reni inedito e alcune precisazioni su altre opere e sull'esito di una quadreria genovese*, in M.G. Bernardini, S. Danesi Squarzina, (a cura di), *Studi di storia dell'arte in onore di Denis Mahon*, Milano 2000, pp. 205-213. Sulle misure del dipinto cfr. K. Christiansen, in *Orazio e Artemisia Gentileschi*, cit., 2001, p. 189.

³⁷ K. Christiansen, in *Orazio e Artemisia Gentileschi*, cit., pp. 82-86, cat. 13; P. Cavazzini, cat. III.17, in *Caravaggio e Artemisia*, cit., pp. 142-144.

³⁸ Le radiografie hanno evidenziato come la tela originale fosse costituita di due parti di tessuto spinato unite da una cucitura verticale. Le strisce aggiunte in antico sono di tessuto diverso e sono state unite al resto con punti più minuti e misurano 13 cm. Cfr. Christiansen, in *Orazio e Artemisia Gentileschi*, cit., pp. 188, 189, nota 3; E.M. Zafran in M. Goldin, E.M. Zafran (a cura di), *Caravaggio e altri pittori del Seicento*, cit., pp. 60-63; P. Cavazzini, cat. III.17, in *Caravaggio e Artemisia*, cit., pp. 142-144. Alcuni studiosi riportano per il quadro di Hartford le seguenti misure cm 136,5x157. Cfr. P. Carofano, in corso di stampa.

³⁹ K. Christiansen, in *Orazio e Artemisia Gentileschi*, cit., 2001, p. 189. Lo studioso notava come la fodera azzurra

della veste di Giuditta si sovrappone al costume giallo, l'orlo della tunica rossa sovrasta il giallo, la testa di Oloferne copre la mano di Abra e l'abito dell'eroina, il lenzuolo è stato realizzato sopra la cesta e la tunica rossa indossata da Giuditta.

⁴⁰ R. Randolfi, *Dai Cussida ai Gavotti a Roberto Longhi*, cit., pp. 223-236.

⁴¹ Andrea Leonardi, *Dipinti per i Gavotti. Da Reni a Lanfranco a Pietro da Cortona. Una collezione fra Roma, Savona e Genova*, Quaderni Franzoniani, Genova 2006, p. 238.

⁴² Ivi, p. 242

⁴³ Sui rapporti tra le famiglie genovesi si veda: A. Leonardi, *Dipinti per i Gavotti*, cit.; Maria Cristina Terzaghi, *Caravaggio, Annibale Carracci, Guido Reni tra le ricchezze del banco Herrera & Costa*, Roma 2007; A. Leonardi, *Feudi, ville, palazzi e quadre, committenze Costa, Gavotti e Siri tra Liguria e Roma nel Cinquecento e Seicento*, Genova 2008. La Cavazzini notava come lo studio sofisticato dei tessuti, le ombre trasparenti, la luce metallica sono caratteristiche dello stile delle opere eseguite da Orazio nel secondo decennio del Seicento (P. Cavazzini, cat. III.17 in *Caravaggio e Artemisia*, cit., pp. 142-144).

⁴⁴ A. Leonardi, *Dipinti per i Gavotti*, cit., p. 179. Nel 1568 Bosco Gavotti ospitò in casa sua nella città papalina Juan Enriquez de Herrera. M.C. Terzaghi, *Caravaggio, Annibale Carracci, Guido Reni*, cit., pp. 44-45.

⁴⁵ G. Papi, N. Gram Bischof, T. Ford, *Orazio e Artemisia Gentileschi and Judith and her maidservant' in Oslo*, in "The Burlington Magazine", 161, n. 1396, (2019), pp. 532-541. Bottega Orazio, Cambi aste, Genova, 4 maggio 2016, lotto 172, olio su tela cm 147x184.

⁴⁶ L'orecchino di perla è un particolare che ricompare unicamente nella *Giuditta e la fantesca* di Artemisia conservata a Firenze in palazzo Pitti.

⁴⁷ Questa copia finita nel 1925 sul mercato antiquario di Buenos Aires, in condizioni tutt'altro che buone, fu battuta ad un'asta Sotheby's a New York, l'8 ottobre 1993, lotto 193, e successivamente acquistata a Milano. Cfr. Fototeca Zeri, scheda 46628.

⁴⁸ Oltre ad essere ricordata nella scheda di Papi, p. 102, l'opera a Brescia è considerata da Mina Gregori una copia, che Federico Zeri ascriveva alla mano di Artemisia. Cfr., Fondazione Zeri, Busta 0475. Pittura italiana sec. XVII. Roma. Caravaggeschi 1, Fascicolo 5. Artemisia Gentileschi, scheda 46682, Collocazione PI_0475/5/49. La fotografia del dipinto è stata stampata in modo errato, le posizioni di Abra e Giuditta sono invertite. Cfr. Filippo Maria Ferro, scheda 26, in P. Carofano (a cura di), *Dramma e Passione. Da Caravaggio ad Artemisia Gentileschi*, Todi 2021, pp. 186-187. Infine, Christiansen (in *Orazio e Artemisia Gentileschi*, cit., 2001, p. 188) ricorda un'altra copia vista dallo Sterling nel 1958 in una collezione privata francese. Ancora una versione di bottega è passata ad un'asta Cambi a Genova, 4 maggio 2016, lotto 172, olio su tela, cm 147x184.

Contributo sottoposto a processo peer review a single-blind e controllo antiplagio con esito positivo.