



2023

IL CAPITALE CULTURALE
Studies on the Value of Cultural Heritage

eum

Rivista fondata da Massimo Montella



IL CAPITALE CULTURALE
Studies on the Value of Cultural Heritage
28 / 2023

eum

Il capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

n. 28, 2023

ISSN 2039-2362 (online)

© 2010 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore / Editor in chief Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo Sciuillo

Coordinatore editoriale / Editorial coordinator Maria Teresa Gigliozzi

Coordinatore tecnico / Managing coordinator Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial board Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Costanza Geddes da Filicaia, Maria Teresa Gigliozzi, Chiara Mariotti, Enrico Nicosia, Emanuela Stortoni

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Susanne Adina Meyer, Marta Maria Montella, Umberto Moscatelli, Caterina Paparello, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni, Carmen Vitale

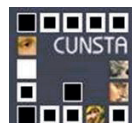
Comitato scientifico / Scientific Committee Michela Addis, Mario Alberto Banti, Carla Barbati †, Caterina Barilaro, Sergio Barile, Nadia Barrella, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain, Girolamo Cusimano, Maurizio De Vita, Fabio Donato †, Maria Cristina Giambruno, Gaetano Golinelli, Rubén Lois Gonzalez, Susan Hazan, Joel Heuillon, Federico Marazzi, Raffaella Morselli, Paola Paniccia, Giuliano Pinto, Carlo Pongetti, Bernardino Quattrococchi, Margaret Rasulo, Orietta Rossi Pinelli, Massimiliano Rossi, Simonetta Stopponi, Cecilia Tasca, Andrea Ugolini, Frank Vermeulen, Alessandro Zuccari

Web <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>, email: icc@unimc.it

Editore / Publisher eum edizioni università di macerata, Corso della Repubblica 51 – 62100 Macerata, tel (39) 733 258 6081, fax (39) 733 258 6086, <http://eum.unimc.it>, info.ceum@unimc.it

Layout editor Oltrepagina srl

Progetto grafico / Graphics +crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SISMED
Rivista indicizzata WOS
Rivista indicizzata SCOPUS
Rivista indicizzata DOAJ
Inclusa in ERIH-PLUS

Riflessioni su “bozzetti” e “ricordi” nella pittura di Luigi Garzi, a partire da un ritrovato *Martirio di Santa Caterina d'Alessandria*

Silvia Blasio*

Abstract

Prendendo spunto da un *Martirio di Santa Caterina d'Alessandria* su tela (100x75 cm) correlato per tema e composizione con l'affresco di Luigi Garzi nella controfacciata della chiesa napoletana di Santa Caterina a Formiello, l'articolo prende in considerazione la possibilità che l'opera sia di mano di Mario Mattia Garzi, il figlio di Luigi morto precocemente nel 1713 che fu a Napoli col padre e collaborò con lui ad alcune imprese romane; propone altresì alcune riflessioni sia sul processo creativo di Garzi, caratterizzato da radicali modifiche iconografiche e compositive nel passaggio tra disegni preparatori, modelli, redazione finale e repliche a posteriori, sia sulla possibilità che alcuni suoi dipinti di formato ridotto, considerati parte della fase ideativa, siano invece autonomi da essa ed eseguiti probabilmente a posteriori con la collaborazione di Mario Mattia o di qualche altro suo scolaro. Garzi derivò tale pratica dal suo maestro Andrea Sacchi, uno dei pochi artisti del suo tempo di cui sia accertata non solo l'esecuzione di modelli, ma anche di repliche autografe successive alla redazione definitiva dell'invenzione.

* Ricercatrice di Storia dell'arte moderna, Università di Perugia, Dipartimento di Lettere-Lingue, Letterature e Civiltà antiche e moderne, piazza Morlacchi 11, 06123, Perugia, e-mail: silvia.blasio@unipg.it.

A newly discovered *Martyrdom of St. Catherine from Alexandria* on canvas (100x75 cm), clearly related to the fresco with the same subject by Luigi Garzi in Santa Caterina a Formiello in Naples draws attention on Luigi's son, Mario Mattia, and on the possibility that this oil painting may be by his hand. Mario Mattia was in Naples in 1696-1700 with his father, collaborating with him there and in some roman fresco decorations. The article also concerns some observations about Luigi Garzi's creative process, partly derived from his master Andrea Sacchi, where we often find many variations and iconographic differences among preparatory drawings, 'modelli', final paintings and replicas; it is also discussed here the possibility that many little oil paintings so far considered 'bozzetti' or 'modelli', that is part of the preliminary process by Luigi, could instead have been painted 'a posteriori' by his son Mario Mattia or some other assistant of Luigi.

Nel contesto vivace della pittura romana tra Sei e Settecento, Luigi Garzi fu un pittore di formazione classicista inserito per lo più, almeno fino agli studi pionieristici di Giancarlo Sestieri¹, nella folta compagine dei maratteschi; a Roma, dove affondano le radici della sua cultura e si svolse quasi interamente il suo percorso, segnato da molti successi e incarichi prestigiosi, si rintracciano i dati necessari per comprenderne pienamente la figura artistica². Il suo linguaggio nitido e pacato, a tratti estroso e raffinato, la teatralità contenuta delle sue composizioni, la capacità di assimilare e rielaborare in modo originale spunti figurativi di varia origine, dagli emiliani ai francesi, i colori smaltati, spesso nelle tonalità fredde, decretarono la sua fortuna a Roma e nei territori dello Stato pontificio, – come interprete di un vitale ruolo di raccordo tra Sei e Settecento –, allargando il raggio della sua attività non solo verso Napoli, il Piemonte e la Toscana, ma fino a raggiungere importanti commissioni in varie regioni europee, dalla Vestfalia, alla Moldavia, alla Polonia. Al tempo però, i caratteri non così marcati della sua fisionomia artistica, la qualità discontinua delle sue opere e forse proprio l'ecllettismo delle sue fonti figurative causarono un progressivo disinteresse nei suoi confronti della storiografia e degli studi, ripresi con nuova energia solo in tempi molto recenti³.

¹ Sestieri 1972, 1984 e 1993.

² Mentre Nicola Pio, come già Pellegrino Orlandi (1704, p. 271) lo dice correttamente nato a Roma sbagliando però la data, che pone al 1640 (Pio 1724, edizione 1977, p. 69), Lione Pascoli (1730-1736, edizione 1992, p. 682) fissa la giusta data di nascita al 1638, ma lo dice nato a Pistoia; questa indicazione figura in tutta la bibliografia successiva ed è stata rettificata da Debenedetti 2006, p. 496. La sua origine era comunque toscana, visto che pistoiese era il padre Zanobi, mentre la madre, Caterina Caretti, era pisana. Sulla questione rimando a Serafinelli 2018, pp. 13-14.

³ Non esiste tuttora una monografia sull'artista, ma il recente volume Serafinelli, Grisolia 2018, interamente dedicato al pittore presenta una revisione della sua biografia anche alla luce di nuovi documenti, approfondimenti e contributi specifici sui vari aspetti della sua carriera artistica, con numerose proposte attributive, sulla sua attività di disegnatore e infine sulle relazioni che intrattenne con vari committenti europei. Si segnala inoltre per importanza la nuova acquisizione della prima prova documentata al 1678-1679 del Garzi frescante nell'Ospedale delle Donne ad *Sancta Sanctorum*, resa nota da Serafinelli 2017.

Presupposto dell'ampia diffusione della sua fama non fu tuttavia una corrispondente disponibilità a viaggiare: Garzi era di indole stanziale ed elesse Roma quale centro esclusivo della sua attività, con l'unica eccezione di un temporaneo trasferimento a Napoli dal 1696, immediatamente dopo il saldo in gennaio dei lavori in San Silvestro in Capite⁴, fino a tutto il 1700 – salvo una breve e documentata presenza a Roma nel 1697 – quando nonostante le molteplici richieste e prestigiose possibilità di lavoro che gli si prospettavano⁵, egli decise di ritornare nella sua città natale. La data che segna l'inizio della presenza a Napoli, collocata nel 1695 da tutta la letteratura precedente⁶, è stata spostata all'anno successivo da Guendalina Serafinelli in seguito alla corretta lettura del cartiglio alla sommità dell'affresco nella controfacciata nella chiesa di Santa Caterina a Formiello che riporta "ALOYSIVS GARZI ROMANVS PINGEBAT. ANNO DOMINI MDCXCVI" (fig. 1)⁷.

Lo spunto per tornare su questo momento particolarmente fortunato e colmo di promesse future nella carriera artistica di Garzi, ma soprattutto per riflettere sul suo processo creativo e sulla pratica di eseguire repliche autografe e non, innescatasi precocemente nella sua bottega, viene dal recente ritrovamento di un dipinto raffigurante il *Martirio di Santa Caterina d'Alessandria* (fig. 2)⁸, palesemente riconducibile alla decorazione della controfacciata dell'antica chiesa napoletana omonima. Alcune caratteristiche di questo quadro sollevano un interrogativo sull'eventuale presenza di aiuti presso Garzi, un tema mai discusso nella letteratura sul pittore⁹, tra i quali l'unico certo e documentato è il suo sfortunato figlio Mario Mattia, nato nel 1672 e morto prematuramente nel 1713. Una volta accertata per via stilistica la provenienza del dipinto dalla stretta cerchia del Garzi, si tratta di provare a capire quale fu l'effettiva funzione di un'opera che, per le sue dimensioni 'miniaturizzate' rispetto a quelle di un grande affresco con lo stesso soggetto, tenderemmo comunemente a definire 'bozzetto', dandone per scontati, come si è fatto per molti quadretti ritenuti autografi di Garzi, il ruolo preparatorio e l'appartenen-

⁴ Sestieri 1972, p. 96.

⁵ La calorosa accoglienza di Garzi a Napoli e soprattutto l'apprezzamento per le sue opere da parte del Viceré sono oggetto di un lungo brano nella biografia di Lione Pascoli (1730-1736, edizione 1992, pp. 683-684). Per Garzi a Napoli vedi Pavone 2001 e 2018.

⁶ Vedi ad esempio Sestieri 1972, pp. 95-96; Ruotolo 1993, p. 69; Pavone 2001, p. 278.

⁷ Come risulta dal censimento pasquale, nel 1695 Garzi era ancora a Roma e non avrebbe avuto materialmente il tempo di condurre a termine l'affresco napoletano entro lo stesso anno, vedi Serafinelli 2018, p. 20, in particolare nota 73 a p. 36.

⁸ L'opera, appartenente a una collezione privata, misura 75x100 cm, dimensioni consuete per un quadro da stanza; le condizioni di conservazione sono buone, salvo alcuni leggeri graffi che hanno lievemente danneggiato la superficie pittorica, senza asportare colore, in corrispondenza della ruota del martirio al centro verso l'alto, e del gruppo di puttini in volo sulla sinistra; una sottile lacuna verticale scopre la tela lungo il margine sinistro. Il dipinto presenta il suo telaio originale e non è stato rintelato.

⁹ Anche la puntuale biografia di Debenedetti (2006) non menziona scolari del Garzi.

za alla fase progettuale; l'argomento si inquadra in una più ampia discussione critica sulla produzione seicentesca di opere su tela di piccole dimensioni, corrispondenti per tema e composizione ad affreschi o tele più grandi, aperta da un breve articolo di Roberto Longhi¹⁰, preceduto e immediatamente seguito da importanti esposizioni¹¹, e in seguito trattato per la prima volta sistematicamente nel libro fondamentale di Oreste Ferrari¹².

Il dipinto in questione raffigura, come si è detto, il *Martirio di Santa Caterina d'Alessandria* e concentra nel più breve spazio della tela il magistero compositivo che si dispiega nell'affresco napoletano, un capolavoro del Garzi alla soglia della sua maturità artistica che giustifica l'interessante epiteto di "macchinista giudizioso" attribuitogli da Luigi Lanzi¹³ e che comprensibilmente fin da subito iniziò a far parlare molto di sé negli ambienti artistici e della committenza partenopea.

La scena affrescata, di intensa concitazione, riunisce un gran numero di personaggi diversi, distribuiti a vari livelli di altezza e profondità e variamente articolati nel vasto spazio teatrale di proscenio, sullo sfondo di un ampio porticato semicircolare con colonne e capitelli corinzi, preceduto da una scalinata; mentre la composizione e i gruppi di figure riverse che franano in avanti possono ricordare la soluzione adottata da Francesco Solimena per la *Caduta di Simon Mago* nella sagrestia della chiesa di San Paolo Maggiore, priva però di inquadramento architettonico e che precede di un lustro l'opera di Garzi

¹⁰ Longhi 1966.

¹¹ Seguendo un criterio storico-geografico, ma anche collezionistico, le prime due mostre, rispettivamente nate per iniziativa dell'allora Soprintendenza alle Gallerie della Campania e di Firenze furono dedicate ai bozzetti napoletani con la *Mostra di bozzetti napoletani del '600 e '700*, del 1947 e a quelli appartenenti alle collezioni medicee con l'esposizione *Bozzetti delle Gallerie di Firenze* (Francini Ciaranfi 1952). Con la successiva esposizione *Masters of the loaded brush* 1957 Rudolph Wittkower, prendendo in considerazione in modo più ampio e generale il tema dei 'bozzetti' stabilì un punto fermo per lo sviluppo ulteriore degli studi sull'argomento. In anni recenti una vivace discussione critica ha riguardato la produzione di opere in piccolo di Luca Giordano e specialmente il suo processo creativo relativo agli affreschi della Galleria di Palazzo Medici Riccardi a Firenze, vedi *infra*, nota 39.

¹² Ferrari 1990. Tuttavia, Ferrari, salvo per il caso specifico di Andrea Sacchi, non contempla come categoria indipendente quella dei 'ricordi', cioè delle repliche autografe a posteriori.

¹³ «La morte immatura del Lauri fu compensata dalla lunghissima vita di Luigi Garzi e di Carlo Maratta, che fino a' primi anni di questo secolo han continuato a dipingere; nimici della fretta, solidi nello stile, e appena tinti de' pregiudizi che poi preser luogo di leggi. Il primo, dall'Orlandi detto romano, era pistoiese per nascita, ed è lodato per le forme, per le attitudini e per la facilità dell'inventare e del comporre: buon prospettivo, macchinista giudizioso; ancorché nella finezza del gusto rimanga indietro al Maratta:», Lanzi 1809, ed. 1968-1974, I, 1968, epoca V, p. 535. Il giudizio di Lanzi, anche in questo caso preciso ed efficace, se non fosse per l'errata convinzione dell'origine pistoiese del Garzi, è ripreso anche da Tolomei 1821, pp. 166-169, nel breve profilo dedicato al pittore – anche qui creduto pistoiese - inserito nella sua guida di Pistoia. Lanzi valuta il pittore soprattutto come autore di pale d'altare, e non come frescante, determinando un atteggiamento analogo nella critica successiva, vedi Di Macco 2018, p. 203.

in Santa Caterina a Formiello, l'ampia scenografia dell'affresco con le figure distribuite su più livelli e il magniloquente elemento architettonico di fondo rimandano alla *Cacciata dei Mercanti dal Tempio* di Luca Giordano ai Girolamini (1684), come già indicava Sestieri¹⁴; l'idea del colonnato semicircolare a chiudere il fondo¹⁵ proviene invece dalla *Probativa Piscina* di Giovanni Lanfranco nella chiesa dei Santi Apostoli, un artista studiato dal Garzi fin dai suoi esordi. L'impaginazione illusionistica dello spazio si pone però anche come antecedente sia per la *Cacciata di Eliodoro dal tempio* dello stesso Solimena al Gesù Nuovo, sia per il ben più grandioso impianto della *Probativa Piscina* di Sebastiano Conca nella Santissima Annunziata di Siena. Il *Martirio di Santa Caterina d'Alessandria* di Luigi Garzi costituisce quindi non solo un'occasione di confronto per il pittore con la cultura figurativa partenopea, ma si inserisce anche come punto di snodo cruciale e tempestivo nello sviluppo della decorazione parietale tardo-barocca maturata in ambito napoletano¹⁶. Come era ovvio per un pittore romano di impronta classicista e moderata, la particolare struttura di una parete di controfacciata, nella cui superficie spesso si deve tener conto dell'invasiva intrusione del portale di accesso alla chiesa, stimola la ricerca di una soluzione attraverso un aggiornamento sul modello raffaellesco, con l'espedito di inglobare illusionisticamente nella figurazione, superandola, la presenza incombente dell'elemento architettonico reale. Questo affresco di Garzi insieme al *Matrimonio mistico di Santa Caterina d'Alessandria e Estasi di Santa Caterina da Siena* scene librate nel vuoto e dipinte nella volta della navata della stessa chiesa, rappresentano altresì un momento di più libera adesione al barocco, uno stile da cui il pittore tenderà in seguito a mantenere le distanze.

I caratteri stilistici del dipinto su tela mostrano molte affinità con quelli tipici di Garzi: l'ampia e geometrica struttura dei solidi panneggi, quasi bloccati nell'aria, specie nei due soldati a sinistra, la varietà delle espressioni sgomentate di fronte al miracolo, secondo il repertorio degli studi accademici, il modo di abbreviare i volti nello scorcio, di rendere i corpi tondeggianti degli angioletti e la carnagione morbida e chiara della santa e infine il dosaggio di luci e ombre parlano un linguaggio figurativo molto prossimo a quello di Garzi, come anche l'attenzione per i dettagli realistici, per esempio gli ingranaggi metallici

¹⁴ Sestieri 1972, p. 98, nota 26.

¹⁵ L'idea di chiudere il fondo con un portico concavo Garzi l'aveva già sperimentata, pur adottando qui l'ordine dorico, nella monumentale pala con *l'Assunzione della Vergine* per la tribuna del Duomo di Pescia, del 1687-1690 circa, che secondo Benassai 2018, p. 119, richiama il colonnato berniniano di San Pietro.

¹⁶ Un ruolo, quello di Garzi a Napoli, non pienamente riconosciuto da Bernardo De Dominicis 1742-1745, ed. 2008, III, p. 524, che fa riferimento al pittore solo all'interno della biografia di Paolo De Matteis, a sua volta presente in Santa Caterina a Formiello, vedi Pavone 2018, p. 129. Riguardo ai documenti per Garzi in Santa Caterina a Formiello vedi Ceci 1901, pp. 179-180; Pavone 2001, p. 281.

del marchinegno mortale issato sullo sfondo, diverso da quello dell'affresco, o i riflessi sugli scudi e sugli elmi dei soldati. Le mani e la gestualità teatrale, volta ad accentuare il patetismo della scena, sono ancora dettagli coerenti con la poetica di Garzi, così come la gamma cromatica preziosa e giocata su tonalità fredde, stese in ampie campiture di colore. Il dipinto, per il suo formato richiama l'esperienza di Garzi come pittore di quadri da cavalletto e di genere minore, praticata fin dai suoi esordi nell'ambiente dei nordici che furono i suoi primi maestri, Vincent Adriaenssen e Salomon Backereel e complementare al definirsi della sua formazione accademica con Andrea Sacchi¹⁷. A fronte di queste osservazioni tuttavia, è innegabile che la qualità interna di quest'opera, con molte varianti compositive rispetto all'affresco, non sia uniforme e che in alcune zone si riscontri un'esecuzione più ferma e fredda, per esempio nel soldato riverso in primo piano, o in quello che fugge scompostamente proprio al centro della composizione, dalla fisionomia marcatamente sacchiana, a confronto di altre caratterizzate da un trattamento più morbido e soffuso di luce, come la santa protagonista o la cerchia di angioletti svolazzanti; ciò induce a considerare prudentemente il dipinto un'opera di bottega, senza escluderne recisamente l'autografia, visto che, considerando l'opera del maestro nel suo complesso, non sempre gli esiti del suo lavoro sono all'altezza della fama che si conquistò al suo tempo e che i caratteri di discontinuità qualitativa presenti nel *Martirio* si riscontrano anche altrove. Del resto va anche considerata la pratica comune di interventi di ritocco da parte del maestro su opere realizzate dagli allievi nella pittura sei-settecentesca e nel caso specifico del rapporto Garzi-Sacchi questa consuetudine è chiaramente attestata dal Pascoli secondo cui la fortuna di Luigi iniziò in Roma perché «gli ritoccava di buon modo i lavori il maestro»¹⁸.

L'informatissimo Pascoli conclude la biografia di Garzi sostenendo che «Se avesse oltre il figlio altri scolari d'abilità tra quelli che frequentavano sua scuola a me non è noto; né se alcuno ora ne viva posso di verità accertarlo»; in effetti in tutta la letteratura, anche recentissima, su Garzi non si fa mai cenno a suoi allievi e continuatori e l'unico ad aver seguito i suoi insegnamenti e ad aver collaborato con lui è appunto il figlio Mario Mattia che «attendeva alla

¹⁷ Per il ruolo degli artisti fiamminghi nella formazione di Garzi rimando a Serafinelli 2018, pp. 13-41. Per l'attribuzione di nuovi dipinti, afferenti in particolare alla fase iniziale, la più sconosciuta, della sua carriera vedi Agresti 2018. Tra le molte opere inedite o note con diversa attribuzione pubblicate in questo articolo mi permetto di suggerire di rivedere il riferimento al Garzi della *Visione di san Pedro Urreca* in collezione privata (p. 180, fig. 6), a favore di Ignazio Stern, cui paiono rimandare la raffinata composizione serrata e spiraliforme, radicata nel manierismo emiliano, i panneggi sfaccettati e cartacei, offerti alla luce in larghi piani, la fisionomia parmigianesca dell'angelo biondo, le mani nervose e ben disegnate del santo e infine gli attributi iconografici realistici e tangibili, parte tra le mani dell'angelo e parte in terra in primo piano.

¹⁸ Pascoli 1730-1736, edizione 1992, p. 687.

stessa professione, e dava già indizio di grande speranza coll'opere che andava facendo, siccome veder si può da quella che in un altare della chiesa degli agonizzanti rappresenta S. Michelarcangelo»¹⁹, secondo lo stesso autore. La notizia, già presente nell'edizione del 1721, compare arricchita di qualche dato in più anche nell'edizione del 1763 della *Guida* del Titi: «Il quadro di s. Michele Arcangelo al primo altare è di Mario Garzi Romano, Fratello di detta archiconfraternità, che morì d'età giovanile, e procurava d'imitare il celebre suo padre»²⁰, ed è ripetuta poco più di un secolo dopo da Ridolfino Venuti²¹ (fig. 3). In aggiunta, Mario Garzi lavorò insieme al padre in Santa Maria dell'Orto tra il 1703 e il 1706, dove gli sono attribuite varie pitture: una *Gloria di san Francesco d'Assisi* nella volta minore del transetto (fig. 4), a sinistra dell'altare e tre tondi con la *Gloria di Santa Caterina*, la *Gloria di San Bartolomeo* e una *Gloria d'angeli* nelle volticelle della navata laterale destra²², opere che denotano una totale aderenza allo stile del padre Luigi. Oltre a queste opere a fresco, si conserva nell'Accademia Nazionale di San Luca un piccolo dipinto a olio raffigurante *Giuseppe mostra la tunica a Giacobbe*, (fig. 5), 'dono d'ingresso' offerto da Mario Mattia quando fu eletto accademico quasi all'unanimità nel 1711, grazie probabilmente alla benevolenza di cui godeva il padre all'interno dell'istituzione²³; caratterizzato da una composizione più statica e semplice, nobilitata dal solenne sfondo architettonico, esso mostra il tentativo del giovane di crearsi uno stile personale indipendente da quello di Luigi.

Mario Mattia Garzi nacque a Roma nel 1672; i registri parrocchiali di San Lorenzo in Lucina infatti ne segnalano il nome per la prima volta all'età di un anno nel 1673 "Mario Mattia fig.o an.1" e negli anni seguenti quasi ininterrottamente fino al 1713, quando morì a quarantun'anni, il nove febbraio; inizia ad essere definito pittore nel 1690, all'età di diciotto anni²⁴. Il periodo di assenza da Roma di Luigi, trasferitosi come si è detto a Napoli nel 1696, coincide in parte con l'assenza di Mario dai documenti; entrambi sono presenti nel 1697, quando Luigi ritorna temporaneamente a Roma, risultano assenti entrambi nel 1698, 1699, 1700 e riappaiono nel 1701, quando Garzi è ormai rientrato definitivamente a Roma. Questo significa evidentemente che Mario Mattia accompagnò il padre a Napoli quando questi vi ritornò nel 1697, aveva allora 26 anni, per poi tornare definitivamente a Roma con lui nel 1700. Ap-

¹⁹ *Ibidem*. Si tratta della chiesa della Natività di Gesù nella piazza del Pasquino, affidata alla confraternita degli Agonizzanti e non della chiesa dei Santi Nereo e Achilleo come scrive Ventra 2018, p. 86. Il dipinto si trova tuttora sul primo altare a destra nella chiesa.

²⁰ Titi 1763, p. 167.

²¹ Venuti 1767, I, p. 502.

²² Per questi affreschi vedi Barroero 1976, p. 60, nota 45 e Barroero 2015, pp. 205-206, figg. 26-27.

²³ Vedi Ventra 2018, pp. 85-86, tav. 14.

²⁴ I documenti in questione sono stati segnalati da Debenedetti 2006, pp. 497,499 e trascritti in Serafinelli 2018, pp. 44-49.

pare dunque possibile ipotizzare che la tela, rielaborazione di un' invenzione di Garzi con varianti così vistose, ma pienamente aderenti al suo stile da non poter essere stata eseguita altro che sulla base di suggerimenti o di idee grafiche del maestro, si possa attribuire al figlio Mario Mattia con probabili ritocchi di Luigi nelle parti più fluide e luminose, e che sia da collocare entro gli estremi del soggiorno napoletano dei due artisti; cronologicamente potrebbe essere stata dipinta man mano che l'affresco procedeva per la presenza delle numerose varianti rispetto all'affresco finale che indicano la possibilità di disporre da parte di Mario Mattia, se fosse lui l'autore, dei disegni del padre, oppure subito dopo: in ogni caso non è una semplice copia, ma una diversa versione nel formato di un quadro da stanza, sicuramente troppo grande per essere un 'bozzetto' preparatorio *tout court*.

Il *Martirio di Santa Caterina* su tela differisce sensibilmente anche dal bellissimo studio di Luigi al Prado (fig. 6)²⁵, preparatorio per l'affresco, al quale è più prossimo compositivamente pur con alcune difformità che in parte si spiegano con un procedimento di ricerca tipicamente accademico cui Garzi si attenne fin da giovane, e in parte con la peculiare 'mobilità' dell'invenzione che contraddistinse molto spesso il suo *iter* creativo.

Come esempio precoce e assai significativo di questo specifico aspetto dell'arte di Luigi Garzi può essere assunto il materiale grafico e pittorico superstiti e relativo alla pala di santa Croce in Gerusalemme con *San Silvestro papa mostra a Costantino le immagini dei Santi Pietro e Paolo* del 1675 circa (fig. 7), composto da una sequenza di tre soluzioni compositive molto diverse tra loro: un disegno a matita rossa del British Museum (fig. 8)²⁶, un 'bozzetto' a olio nella Galleria Nazionale d'arte antica di Palazzo Barberini (fig. 9) e l'opera finale in chiesa; in questa triade il mutamento più significativo riguarda la posizione di Costantino, in trono su un alto basamento nel disegno, inginocchiato a terra nella teletta Barberini, da sempre considerato un modello preparatorio da sottoporre al committente e come tale schedato da Ferrari²⁷, e infine di nuovo sopraelevato nella pala nella chiesa romana. Questo tipo di sequenza sembra in effetti corrispondere esattamente a quanto scrive Leone Pascoli nella biografia a proposito del metodo di Garzi, esemplato su quello del suo maestro Andrea Sacchi: dovendo rappresentare «un'istoria piena di figure [...] Fecene subito il disegno, e pria di metter mano all'abbozzetto lo mostrò al maestro, che molto lodò l'armonia della composizione, ma volle che correggesse l'attitudine di qualche figura. Corretta che l'ebbe mise mano all'abbozzetto,

²⁵ Il disegno (Museo del Prado, inv. n. F. D. 94, 290x542 mm), eseguito a penna e inchiostro bruno acquerellato su carta grigia, e recante una antica attribuzione a Luca Giordano, è stato pubblicato da Mena Marqués 1983, pp. 87-88, fig. 135. Vedi anche Pavone, 2018, p. 133, fig. 3.

²⁶ Matita rossa acquerellata su carta bianca, 419x289 mm, inv. Ff.4-86, vedi da ultimo Grisolia 2018, p. 214, tav. 36.

²⁷ Ferrari 1990, pp. 40, 127, tav. 20.

e finitolo lo mostrò pure al maestro»²⁸; pur approvandolo, Sacchi gli consigliò, per migliorare l'espressione degli affetti, di ristudiare i maestri ideali, Raffaello, Domenichino, Poussin.

In un altro brano relativo all'incarico del Viceré di dipingere alcuni ambienti del Palazzo reale di Napoli, decorazioni perdute, Pascoli è ancora più puntuale nel descrivere l'*iter* operativo di Garzi. Questa volta però il giudizio non è quello del maestro, bensì del committente: Garzi fece dapprima molti disegni perché il Viceré ne scegliesse alcuni, ma questi «come tutti gli piacevano» lasciò la scelta al pittore: «Due dunque in sua presenza ne scelse ed in sua presenza diede gli ordini necessari per tutto il bisognevole al maggiorduomo; acciò nulla mancasse, ed avesse agio mentre che veniva facendo i bozzetti di trovarlo. Fattili, e mostratiglieli, ed avutane l'approvazione, lo pregò a volerli far considerare da qualche buon professore per sentirne il parere prima che facesse i cartoni». La sequenza, in questo caso, dopo i bozzetti, puntualizza anche l'esecuzione dei cartoni.

Sulla base della testimonianza di Pascoli e di ciò che sappiamo riguardo al procedimento creativo di Andrea Sacchi grazie agli studi di Ann Sutherland Harris e di Oreste Ferrari, e con il supporto dei documenti barberiniani, possiamo senz'altro affermare che Garzi derivò dal suo maestro l'attitudine a includere bozzetti preliminari dipinti a olio all'interno della fase progettuale di un'opera, per controllare la resa pittorica dell'invenzione oppure per prospettare una versione in piccolo al committente prima di metter mano all'opera in grande; tali piccoli dipinti in parte rimasero nello studio di Sacchi alla sua morte e in parte entrarono precocemente nelle collezioni barberiniane²⁹.

Tra i suoi contemporanei romani Andrea Sacchi sembra essere stato il solo ad adottare in modo quasi sistematico la pratica di eseguire bozzetti a olio, visto che seguì tale metodo nel corso dell'elaborazione di molte delle sue opere più importanti; ma «il crescere e l'aggiustarsi dell'invenzione espressiva»³⁰ restava affidata, per Sacchi e per la maggioranza degli artisti del periodo, alla successione delle prove grafiche, mentre i cosiddetti 'bozzetti', almeno secondo l'opinione di Ferrari, dovettero essere eseguiti solo nella fase conclusiva dell'*iter* creativo, ma pur sempre all'interno di esso, perché risultano «portati ad un livello di definizione dell'impianto compositivo e cromatico tali da accostarli alla finitezza del "modello" anche quando trattati con un *ductus* pittorico assai disinvolto»; si collocherebbero dunque temporalmente in un momento molto prossimo all'opera finale, quando la ricerca ideativa sembrerebbe essersi assestata su un'unica soluzione.

Per Sacchi è tuttavia altrettanto documentata anche la consuetudine, non

²⁸ Pascoli 1730-1736, edizione 1992, p. 683.

²⁹ Per i documenti sulle opere di Sacchi nelle collezioni barberiniane vedi Aronberg Lavin 1975.

³⁰ Ferrari 1990, p. 41.

comune ai suoi tempi, di replicare un soggetto a posteriori, anche in più di un esemplare, ricavando piccoli quadretti indipendenti dalla fase creativa preliminare e probabilmente richiesti da clienti prestigiosi, spesso gli stessi committenti dell'opera definitiva³¹; sia nei modelli, sia nelle repliche a posteriori, definiti 'ricordi' con termine moderno, Sacchi introduceva di solito solo leggere varianti. Significativo è il caso della *Madonna col Bambino e i santi Ignazio di Loyola, Francesco Saverio, Cosma e Damiano* dipinta da Sacchi nel soffitto della farmacia del Collegio Romano, alla quale si collegano due telette pressoché identiche nelle dimensioni e nella composizione: la prima, ritenuta un modello preparatorio, già appartenuta al cardinale Francesco Barberini, è oggi nella collezione della Fondazione Longhi di Firenze (fig. 10)³², la seconda considerata una replica autografa, fu acquistata nel 1631 da Fabrizio Valguarnera e poi passò nella collezione londinese di Brian Sewell (fig. 11)³³; un caldo cromatismo neoveneto nel quadretto fiorentino e una esecuzione più ferma, unita a tonalità più fredde e più simili a quelle della redazione definitiva, nella tela già Valguarnera, sono i dati su cui in questo specifico caso si appoggia la distinzione tra bozzetto preliminare e versione derivativa, ma ciò non significa che i caratteri stilistici e l'esecuzione più o meno briosa debbano essere assunti come criterio generale e infallibile per stabilire se un dipinto di piccolo formato sia anteriore o posteriore all'opera finita. Tale incertezza si denota in un altro esempio, quello della tavoletta con *Sant'Antonio da Padova che resuscita un morto* della National Gallery di Edimburgo (fig. 12), già nella collezione di Sir Denis Mahon, oggi universalmente considerata una replica autografa di dimensioni ridotte, probabile richiesta dello stesso committente Antonio Barberini seniore, della pala con lo stesso soggetto dipinta tra il 1633 e il 1634 per la chiesa dei Cappuccini di Santa Maria della Concezione, in virtù dell'esatta corrispondenza con essa fin nei dettagli e nonostante la libertà esecutiva, ma che ne è stata a lungo ritenuta il modello preparatorio³⁴, attualmente riconosciuto invece nel dipinto su tavola molto più piccolo nella collezione del principe Augusto Barberini a Roma (fig. 13). Anche qui le varianti iconografiche e compositive tra le due tavole sono pochissime e non significative, ma a favore dell'identificazione del dipinto Barberini come modelletto depongono un maggior pittoricismo esecutivo e forse anche le dimensioni minori, più consone con la funzione preparatoria rispetto a quelle del dipinto già Mahon, maggiormente assimilabili a quelle di un quadro da stanza eseguito a

³¹ Vedi a tal proposito Sutherland Harris 1977; Ferrari 1990, pp. 29-36, 227-231.

³² Sutherland Harris 1977, pp. 57, 67; Ferrari 1990, p. 231.

³³ Le due telette misurano rispettivamente 62x42,5 cm e 60,8x40,4 cm; vedi Ferrari 1990, pp. 32, 231, tav. 14. Il dipinto già Valguarnera poi appartenuto a Brian Sewell è stato venduto con l'intera collezione di quest'ultimo all'asta Christie's il 27 settembre 2016, lotto n. 108.

³⁴ Così per esempio Nicolson 1961, tav. 1; A. Emiliani in Gnudi 1962, n. 135, pp. 331-332; Sutherland Harris 1977, pp. 15, 70-71 per prima lo ritenne una replica autografa.

posteriori³⁵ e per inciso corrispondenti a quelle del *Martirio di Santa Caterina*, anch'esso eseguito probabilmente a posteriori³⁶. Tuttavia, è bene ricordare che enunciando le cinque categorie individuate ai fini di una «anatomy of the oil sketch» Rudolph Wittkower faceva notare che «a modello and a ricordo (iv) are anyway so close in character that without documentation they are sometimes indistinguishable»³⁷.

In mancanza di due diverse versioni da poter confrontare, come si è fatto per Sacchi nei casi appena menzionati, è ancora più difficile cercare di comprendere se una versione di piccole dimensioni sia stata eseguita prima o dopo un quadro grande o un affresco³⁸, né gli inventari, dove opere simili sono spesso semplicemente citate come «quadri» o «quadretti» soccorrono per operare una sicura distinzione in tal senso. Come è noto, anche la terminologia di fonti e documenti non contribuisce a chiarire la funzione di materiali siffatti, né a comprendere se un'opera fosse preparatoria oppure incompiuta: è stato infatti osservato spesso che nel Seicento i termini «modello», «bozza», «bozzetto», «sbozzetto» e persino «quadro» o «disegno» erano intesi in modo diverso rispetto all'accezione moderna ed erano sostanzialmente usati come sinonimi³⁹.

Tra gli artisti contemporanei del Garzi, è stato sicuramente Luca Giordano, particolarmente nei suoi anni fiorentini⁴⁰, a generare il più ampio dibattito critico intorno alla questione se considerare «macchie», così dette per l'esecuzione compendiaria, oppure 'ricordi' creati a posteriori, i dipinti di formato ridotto correlati alla decorazione a fresco della Galleria di Palazzo Medici Riccardi, e che può ritenersi esemplare riguardo alla difficoltà nel trovare certezze nel propendere per l'una o l'altra soluzione⁴¹.

³⁵ Il quadro Mahon misura infatti 110,7×76,2 cm, mentre il modelletto Barberini 65,3×43 cm. Vedi Ferrari 1990, pp. 32, 231. Vedi anche G. Finaldi in Finaldi, Kitson 1998, pp. 148-149, n. 70.

³⁶ Sembra che lo stesso Luigi Garzi abbia usato spesso questo formato (75×100), troppo grande per un bozzetto preparatorio, per operazioni derivative: vedi per esempio la grande tela con la *Visione del beato Pasquale Baylon* (Münster, Museum der Stadt Münster, in deposito dalla Fondazione Fürstenberg) di cui esiste una versione più piccola sempre su tela (74×96 cm) in collezione privata, pubblicata come «modelletto preparatorio» da Gatta 2018, p. 65, figg. 10-11 e tav. 10.

³⁷ Wittkower 1957, p. XXI. Sull'affidabilità della documentazione vedi però, Sparti 2003, 1, in particolare pp. 188-190; Sparti 2012, pp. 96-98.

³⁸ Nulla infatti vieterrebbe, per esempio, di considerare una replica a posteriori, e non un modello, l'unica versione nota di piccole dimensioni (Roma, Galleria Nazionale d'arte antica di Palazzo Barberini) del quadro con *Santa Maria Maddalena, Santa Maria Maddalena de' Pazzi e Santa Maria Maddalena del Giappone* oggi agli Uffizi, cui Ferrari 1990, p. 231, attribuisce invece una funzione preparatoria.

³⁹ Sull'argomento rimando a Freeman Bauer 1978, in particolare pp. 50-51; Bauer G., Bauer L. 1999; Sparti 2012, in particolare pp. 95-96.

⁴⁰ Per questa fase dell'attività del pittore napoletano, vedi Fumagalli 2017.

⁴¹ I dodici dipinti menzionati in un inventario Riccardi della fine degli anni novanta del Seicento, di cui ne sopravvivono dieci nella collezione Mahon, dapprima ritenuti modelli, furono definiti in un primo momento come «espressioni autosufficienti: pensati e finiti ciascuno

Fin dai primi studi di Sestieri sono stati resi noti un buon numero di dipinti di Garzi in formato ridotto sempre individuati come bozzetti preparatori e altri sono stati pubblicati più di recente, ma va detto che se l'artista derivò dal suo maestro la pratica di realizzare modelli preparatori dipinti, è altrettanto plausibile che abbia appreso presso di lui anche l'uso di replicare un tema a posteriori in opere di piccole dimensioni, valendosi come si è detto della sua familiarità, fin dagli anni formativi, con la pittura in piccolo e di genere minore praticata con successo insieme ai suoi amici fiamminghi. È anche probabile tuttavia, che si sia valso della collaborazione del figlio per replicare le sue invenzioni più di successo, ottenendo con questa pratica un duplice risultato: da una parte educare Mario Mattia con lo stesso metodo adottato da Sacchi con lui e dall'altro iniziare a produrre opere in formato minore che potevano certamente destare l'interesse di mercanti e collezionisti. L'attitudine a miniaturizzare opere di grande estensione sembra infatti essere stata parte integrante della sua formazione, se quattro tele pubblicate da Sestieri riproducono in formato ridotto gli *Evangelisti* dipinti da Domenichino nei pennacchi della cupola di Sant'Andrea della Valle a Roma⁴². Egli assunse precocemente anche la consuetudine di replicare più volte un tema evidentemente fortunato, sempre in formato miniaturizzato: ne sono esempio le tre versioni con varianti dell'*Adorazione dei pastori* pubblicate da Francesco Gatta: viste in questa prospettiva, anche queste versioni potrebbero aver visto l'intervento di Mario Mattia o di un altro ipotetico collaboratore all'interno della bottega di Luigi Garzi⁴³.

Da quanto possiamo dedurre osservando i materiali superstiti, il processo creativo di Garzi non fu mai lineare come quello di Andrea Sacchi, non possedendo il pittore più giovane la 'facilità' nell'invenzione del maestro, ma mostra piuttosto una tendenza spiccata a cambiare continuamente e radicalmente la composizione tra disegni, modelli repliche e redazione finale spostando, aggiungendo o togliendo elementi e figure, e variandone in modo significativo le pose e gli atteggiamenti. Abbiamo già visto come questo avvenga nel passaggio da una fase all'altra del processo creativo della pala per Santa Croce in Gerusalemme, all'interno del quale parrebbe più verosimile supporre una sequenza in cui il disegno del British Museum preceda ovviamente la pala, mentre la versione a olio in piccolo di Palazzo Barberini, piuttosto che la funzione di modello attribuitale senza mai metterla in discussione⁴⁴, potrebbe assumere

come opera autonoma» e poi con l'efficace ossimoro di «pseudo-bozzetti a posteriori» da Meloni Trkulja 1972, p. 41 e 1990, p. 155, in parte autografi e in parte copie da Millen 1976, pp. 296-312; per la ripresa della discussione in tempi più recenti rimando soprattutto a Finaldi 1998, pp. 79-91; Sparti 2003; Finaldi 2001, pp. 251-257; Giannini 2005; Sparti 2010, pp. 53-60, Whittum-Cooper 2023, pp. 66-71.

⁴² Sestieri 1984, pp. 755-757, figg. 740-743.

⁴³ Gatta 2018, pp. 59-61, figg. 3-5.

⁴⁴ Secondo Gatta 2018, p. 63, il disegno sarebbe successivo al «modelletto».

quella di replica autografa a posteriori, che non significa affatto disconoscerne il valore o la qualità nell'esecuzione pittorica.

Il medesimo ragionamento potrebbe valere anche per il rapporto tra l'*Adorazione dei magi* della chiesa di San Pietro a Carcegna⁴⁵, dell'inizio degli anni settanta e la versione in piccolo (rispetto alla pala), più larga e con uno scenario architettonico più magniloquente rispetto alla redazione finale, recentemente pubblicata come modelletto⁴⁶, così come per quello tra la *Gloria di angeli* affrescata da Garzi tra il 1676 e il 1679 nel soffitto del deambulatorio dietro l'abside della chiesa di San Carlo al Corso (fig. 14) e la tela di dimensioni ridotte dell'Accademia di San Luca, riconosciuta come opera di Garzi da Sestieri che la rese nota in qualità di bozzetto preparatorio (fig. 15)⁴⁷. Anche in questo secondo caso le differenze tra 'bozzetto' e redazione definitiva sono vistose e riguardano la gamma cromatica, il numero delle figure, diradate nella versione in piccolo, e soprattutto i loro atteggiamenti, spesso completamente diversi: l'angelo a sinistra con la tiara, per esempio, non guarda verso il basso come nell'affresco ma dirige il suo sguardo verso gli altri angeli che appaiono tutti sullo stesso piano e concepiti per la visione frontale prevista per un quadro da galleria, rettificando lo scorcio di sottinsù dell'affresco. Risulta parimenti cambiata anche la posizione della gamba destra dell'angelo con il liuto, piegata in modo che non sia più visibile la pianta del piede come avviene nella volta in chiesa. Più che «l'esecuzione estremamente finita per essere un modello»⁴⁸, è questa la ragione per cui la tela dell'Accademia di San Luca è più verosimilmente un *d'après* autonomo rispetto alla fase progettuale e ideativa e pensato per essere appeso a un muro, piuttosto che in previsione della decorazione di una volta visibile dal basso. Una visione frontale che pare adottata anche nel presunto modello per la *Gloria di San Francesco d'Assisi* dipinta nella cupola della cappella dedicata al Santo nella chiesa di San Silvestro in Capite (1695-1696)⁴⁹; anche per questa versione come per quella ridotta dell'*Adorazione dei Magi* di Carcegna, credo sia da riconsiderare l'autografia e da valutare il possibile intervento di un'altra mano, magari dello stesso Mario Mattia Garzi.

Piuttosto che rivelare una cura particolare da parte del pittore nel processo di elaborazione dell'idea compositiva, le versioni in dimensioni minori di Garzi, soprattutto se correlate con grandi superfici affrescate nelle volte, denotano una precoce risposta al crescente gradimento del mercato e dei collezionisti

⁴⁵ Vedi Epifani 2018, pp. 91-92, fig. 1.

⁴⁶ Gatta 2018, p. 63, fig. 7. Vedi *supra*, nota 34, per considerazioni analoghe riguardo alle due versioni della *Visione del beato Pasquale Baylon*.

⁴⁷ Sestieri 1972, pp. 93-94, fig. 5.

⁴⁸ Anche Ventra 2018, p. 87, è infatti dell'opinione, per ragioni diverse da quelle qui esposte, che la tela dell'Accademia di San Luca sia una replica a posteriori. Come modelletto è invece catalogato da Ferrari 1990, p. 127, fig. a p. 131.

⁴⁹ Gatta 2018, p. 74, tav. 12. Per l'affresco Sestieri 1972, p. 97, fig. 10.

per opere di formato ridotto, attraverso l'esecuzione di repliche autografe di soggetti particolarmente fortunati: non si spiega altrimenti l'esistenza di almeno quattro versioni in piccolo molto diverse tra loro stilisticamente, di cui qui si illustrano quella dello Statens Museum for Kunst di Copenaghen (fig. 16) e quella già a Londra, Galleria Lasson, (fig. 17)⁵⁰, dell'affresco del soffitto della chiesa romana di Santa Caterina a Magnanapoli, raffigurante al centro la *Gloria di Santa Caterina da Siena*, che riprende a distanza di circa quindici anni le idee compositive maturate a Napoli nella volta di Santa Caterina a Formiello. La palese diversità di stile tra uno e l'altro, di nuovo autorizza a pensare a un possibile intervento della bottega.

Riprendendo a questo punto l'analisi del *Martirio di Santa Caterina* si possono fare alcune osservazioni sul rapporto tra disegno, affresco e versione su tela: il disegno preparatorio del Prado e l'affresco, al di là di alcune variazioni riguardanti principalmente l'atteggiamento della Santa, la struttura del marchingegno a ruota, l'assenza nel disegno della figura del governatore seduto, studiato separatamente in un altro disegno⁵¹, appaiono concepiti all'unisono per il movimento fluido e trascorrente che lega tra loro le figure nello spazio, la cui dinamicità nel foglio è accentuata dal segno guizzante della penna e dal contrasto tra lumeggiature a biacca e ombre acquerellate in bruno; nella tela la composizione, con molte differenze riguardanti il numero, la collocazione e i gesti delle varie figure, appare invece più chiara e scandita, di più facile lettura rispetto alla maggior complessità e dinamicità del disegno e dell'affresco. Il 'ricordo' contiene anche una modifica macroscopica, l'eliminazione del grande vuoto rettangolare al centro che segnalava nel disegno preparatorio la presenza della bussola d'ingresso, di cui Luigi Garzi dovette tener conto

⁵⁰ Queste due versioni di dimensioni simili furono segnalate da Sestieri 1972, p. 102, nota 31 a p. 109: la prima (110×42 cm), precedentemente pubblicata da Olsen 1961, tav. LXXXa, mostra toni smorzati e armoniosi più prossimi a quelli dell'affresco e si trova nello Statens Museum for Kunst di Copenaghen; vedi anche Ferrari 1990, p. 127; il secondo dipinto (115×45,7 cm), apparso sul mercato antiquario londinese nel 1967 (*Exhibition* 2018, n. 1), è stato recentemente venduto presso Sotheby's New York, 25 giugno 2020, lotto n. 142 e presenta una resa molto più contrastata e prossima ai modi di Luca Giordano. Una terza versione, già presso la Heim Gallery di Londra, fu resa nota da Sestieri 1993, I, p. 76, II, tav. 421, insieme a un pendant correlato invece con la volta della navata di Santa Caterina a Formiello (tav. 422); entrambi misurano 114×45 cm e presentano molte varianti rispetto ai due affreschi; appaiono verosimilmente nati contemporaneamente e concepiti per figurare appaiati. Una quarta versione non rintracciata è segnalata sul mercato antiquario romano (Casa d'aste Galleria Borghese, 6 novembre 1985, lotto 717) da Bevilacqua 1993, p. 106, nota 43.

⁵¹ Grisolia 2018, p. 228, figg. 30a, 30b, riferisce giustamente a Garzi due studi per figure singole, rispettivamente per il soldato in posizione di contrapposto che fugge in secondo piano a destra, riparandosi il volto con una mano, esattamente corrispondente nell'affresco, e per il governatore seduto sull'alto basamento, sempre sul lato destro, disegnati a matita rossa e gessetto bianco su carta cerulea sul *recto* e sul *verso* di un foglio a Cambridge (Mass.), Harvard Art Museums-Fogg Museum, inv. 1956.60 (413×273 mm), classificato nel museo sotto il nome di Carlo Maratti.

per poter sviluppare coerentemente la composizione; nella versione su tela si ottiene così uno spazio senza interruzioni in primo piano per smontare e rimontare in pose diverse, capovolte o leggermente variate, gruppi di personaggi già presenti in parti diverse dell'affresco. In altre parole, un grande dipinto parietale viene trasformato in un quadro da stanza del tutto indipendente dal processo creativo preliminare, ma cronologicamente non troppo lontano da tale processo. È infatti molto probabile che, visto l'impegno compositivo richiesto da questo affresco napoletano, uno dei primi in cui Garzi affrontò una composizione affollata e dinamica, il materiale grafico ad esso relativo sia stato più ampio rispetto a quello oggi noto, e che alcune figure presenti sulla tela e non nell'affresco siano state studiate singolarmente e poi scartate, ma riutilizzate a posteriori per realizzarne la versione di formato ridotto. Questo è sicuramente avvenuto per uno dei due disegni a matita rossa sullo stesso foglio del Fogg Art Museum di Cambridge recentemente riconosciuti al Garzi⁵², quello che nel *verso* raffigura il governatore romano assiso su un basamento sopraelevato (fig. 18); la posa delle gambe di questo personaggio, diversa nell'affresco, corrisponde invece a quella assunta dalla figura nel dipinto su tela, un dato che, se da una parte supporta la convinzione che si tratti di un 'ricordo' eseguito sotto il controllo di Luigi, dall'altra getta luce sulla possibilità che questo genere di repliche con varianti fossero eseguite anche riutilizzando materiali grafici preliminari messi da parte dal maestro in un primo momento. Se si accoglie la proposta che *Il Martirio di Santa Caterina* sia opera di Mario Mattia, esso sarebbe indizio della volontà di Garzi di trasmettere al figlio la sua stessa capacità di coniugare le grandi dimensioni con il formato minore, uno spazio pittorico alternativo che gli permetteva di esprimersi nei termini del miniaturismo descrittivo in cui da subito apparve ai contemporanei particolarmente versato, e di cogliere precocemente con le molte «opere piccole, e private fatte da lui»⁵³ le nuove opportunità offerte dal mercato e dal collezionismo.

Riferimenti bibliografici / References

- Agresti A. (2018), *Aspetti inediti o poco noti della produzione di Luigi Garzi*, in Grisolia, Serafinelli 2018, pp. 175-195.
- Aronberg Lavin M. (1975), *Seventeenth century Barberini documents and inventories of art*, New York, NY: New York University Press.
- Barroero L. (1976), *Santa Maria dell'Orto*, Roma: Marietti.

⁵² Vedi nota 42.

⁵³ Pascoli 1730-1736, edizione 1992, p. 684.

- Barroero L. (2015), *Pittura e scultura nella fabbrica horticiana dal Cinquecento al Settecento*, in *Santa Maria dell'Orto il complesso architettonico trasteverino*, a cura di M. Funghi, W. Troiano, Roma: Merangoli editrice, pp. 183-216.
- Bauer G., Bauer L. (1999), *Artists' Inventories and the Language of the Oil-Sketch*, «The Burlington Magazine», CXLI, pp. 520-530.
- Benassai P. (2018), *L'Assunzione della Vergine del Duomo di Pescia e le origini toscane della famiglia di Luigi Garzi*, in Grisolia, Serafinelli 2018, pp. 119-143.
- Bevilacqua M. (1993), *Santa Caterina da Siena a Magnanapoli. Arte e storia di una comunità religiosa romana nell'età della Controriforma*, Roma: Gangemi.
- Ceci G. (1901), *La chiesa e il convento di Santa Caterina a Formiello*, «Napoli Nobilissima», X, pp. 35-39, 101-105, 178-183.
- Debenedetti E. (2006), *Garzi, Luigi*, in *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, München-Leipzig: Saur, pp. 496-499.
- De Dominicis B. (1742-1745), *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, edizione a cura di F. Sricchia Santoro, A. Zezza, Napoli: Paparo, 2008, 3 voll.
- Di Macco M. (2018), *Luigi Garzi: l'intelligenza dell'arte nella selezione aggiornata dei modelli*, in Grisolia, Serafinelli 2018, pp. 197-207.
- Epifani M. (2018), *Luigi Garzi e il Piemonte*, in Grisolia, Serafinelli 2018, pp. 91-105.
- Exhibition* (2018), *Exhibition of 16th, 17th, and 18th Century Old Masters* (4 October – 30 November 1967), London: Gallery Lasson.
- Ferrari O. (1990), *Bozzetti italiani dal Manierismo al Barocco*, Napoli: Electa.
- Finaldi G. (1998), *Modelli per la decorazione della Galleria e della Biblioteca di Palazzo Medici Riccardi, Firenze*, in Finaldi, Kitson 1998, pp. 79-91.
- Finaldi G. (2001), *Gli affreschi di Palazzo Medici Riccardi*, in *Luca Giordano 1634-1705*, catalogo della mostra (Napoli-Vienna-Los Angeles, 2001-2002), Napoli: Electa, pp. 251-257.
- Finaldi G., Kitson M., a cura di (1998), *Alla scoperta del barocco italiano. La collezione Denis Mahon*, catalogo della mostra (Bologna-Roma 1998), Venezia: Marsilio.
- Francini Ciaranfi A.M., a cura di (1952), *Bozzetti delle Gallerie di Firenze. Catalogo*, catalogo della mostra, Firenze: Tipografia Giuntina.
- Freeman Bauer L. (1978), «*Quanto si disegna si dipinge ancora*»; *some Observations on the Development of Oil Sketch*, «Storia dell'arte», 32, pp. 45-57.
- Fumagalli E. (2017), *Luca Giordano a Firenze: dipinti e macchie*, in *Gli Uffizi e il territorio. Bozzetti di Luca Giordano e Taddeo Mazzi per due grandi complessi monastici*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe, Sala del Camino, 5 settembre – 15 ottobre 2017), a cura di A. Griffo, M.M. Simari, Firenze: Giunti, pp. 13-29.

- Gatta F. (2018), *Luigi Garzi: nuova luce sul periodo giovanile e sulla prima maturità (1653-1676)*, in Grisolia, Serafinelli 2018, pp. 57-77.
- Giannini C. (2005), *Fra 'modello' e 'ricordo'. Le 'macchie' di Luca per i Riccardi e il gusto tardo barocco per l'inaccompi*, in *Stanze segrete. Gli artisti dei Riccardi. I "ricordi" di Luca Giordano e oltre*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 2005), a cura di C. Giannini, S. Meloni Trkulja, Firenze: Olshki, pp. 1-23.
- Gnudi C., a cura di (1962), *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 8 settembre – 11 novembre 1962), prefazione di G. Bazin, saggio introduttivo di C. Gnudi, Bologna: Edizioni Alfa.
- Grisolia F. (2018), *Luigi Garzi disegnatore romano: dagli esordi alla maturità (1660-1690)*, in Grisolia, Serafinelli 2018, pp. 209-233.
- Grisolia F., Serafinelli G., a cura di (2018), *Luigi Garzi 1638-1721 pittore romano*, Milano: Officina Libraria.
- Lanzi L. (1809), *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, terza edizione corretta e accresciuta dall'autore, 6 voll., Bassano: presso Giuseppe Remondini e figli, ed. a cura di M. Capucci, 3 voll., Firenze: Sansoni, 1968-1974.
- Longhi R. (1966), *L'inizio dell'abbozzo autonomo*, «Paragone. Arte», 17, 195, pp. 25-29.
- Masters of the loaded brush. Oil sketches from Rubens to Tiepolo. An exhibition* (1957), catalogo della mostra, con saggio introduttivo di R. Wittkower, New York, NY: M. Knoedler & Co.
- Meloni Trkulja S. (1972), *Luca Giordano a Firenze*, «Paragone. Arte», 23, 267, pp. 25-74.
- Meloni Trkulja S. (1990), *Cappella Corsini in Santa Maria del Carmine*, in *Cappelle barocche a Firenze*, a cura di M. Gregori, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 135-164.
- Mena Marqués M.B., (1983), *Museo del Prado. Catálogo de dibujos. VI. Dibujos italianos del siglo XVII*, Madrid: Museo del Prado.
- Millen R. (1976), *Luca Giordano in Palazzo Riccardi II. The Oil sketches*, in *Kunst der Barock in der Toskana, studien zur Kunst unter den letzten Medici*, München: Bruckman, pp. 296-312.
- Mostra di bozzetti napoletani del '600 e '700* (1993), catalogo della mostra, Napoli: Stabilimento Tipografico G. Montanino.
- Nicolson B. (1961), *Notable Works of Art Now on the Market*, «The Burlington Magazine», CIII (supplemento).
- Olsen H. (1961), *Italian paintings and sculpture in Denmark*, Copenhagen: Munksgaard.
- Orlandi P.A. (1704), *Abecedario pittorico*, Bologna: Costantino Pisarri.
- Pascoli L. (1730-1736), *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, edizione critica dedicata a V. Martinelli, introduzione di A. Marabottini,

- Perugia: Electa editori umbri, 1992, biografia a cura di V. Bilardello, pp. 682-690.
- Pavone M.A. (2001), *Alcune considerazioni sui rapporti tra Napoli e Roma nel primo Settecento*, in *Roma "Il tempio del vero gusto". La pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e a Napoli*, Atti del convegno internazionale di studi (Salerno-Ravello, 26-27 giugno 1997), a cura di E. Borsellino, V. Casale, Firenze: Edifir, pp. 277-296.
- Pavone M.A. (2018), *Il significato di una presenza: Luigi Garzi a Napoli*, in Grisolia, Serafinelli 2018, pp. 129-139.
- Pio N. (1724), *Le vite di pittori, scultori et architetti*, Cod. ms. Capponi 257, 1724, edizione a cura di C. Enggass, R. Enggass, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1977.
- Ruotolo R. (1993), *2° itinerario*, in *Napoli sacra: guida alle chiese della città*, a cura di N. Spinosa, Napoli: De Rosa.
- Serafinelli G. (2017), *Giovanni Maria Mariani e Luigi Garzi per l'Ospedale delle Donne "ad Sancta Sanctorum"*, in *Tra Campidoglio e Curia. L'Ospedale del SS. Salvatore ad Sancta Sanctorum dal Medioevo all'età moderna*, Atti del convegno (Roma, Bibliotheca Hertziana, 28-29 gennaio 2016), a cura di P. Helas, P. Tosini, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 149-173.
- Serafinelli G. (2018), *Echi e predominanze fiamminghe nella formazione e produzione di Luigi Garzi*, in Grisolia, Serafinelli 2018, pp. 13-41.
- Sestieri G. (1972), *Per la conoscenza di Luigi Garzi*, «Commentari», 1-2, XXIII, pp. 89-111.
- Sestieri G. (1984), *Luigi Garzi tra Seicento e Settecento*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, a cura di F. Porzio, M. Natale, Milano: Electa, 2 voll., II, pp. 755-765.
- Sestieri G. (1993), *Garzi Luigi*, in *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento*, Torino: Allemandi, 2 voll., I, pp. 75-77; II, figg. 421-436.
- Sparti D.L. (2003), *Ciro Ferri and Luca Giordano in the Gallery of Palazzo Medici Riccardi*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLVII, 1, pp. 159-221.
- Sparti D.L. (2010), *Macchie e ricordi nell'opera murale di Luca Giordano*, in *Luca Giordano: técnica, pintura mural*, Actas del congreso internacional (Madrid, febbraio 2008), a cura di A. Ubeda de los Cobos, Turnhout: Brepols, pp. 53-60.
- Sparti D.L. (2012), *Collezionismo di bozzetti, modelli e ricordi italiani tra Sei e Settecento*, in *Scritti di museologia e storia del collezionismo in onore di Cristina De Benedictis*, a cura di D. Pegazzano, Firenze: Edifir, pp. 95-111.
- Sutherland Harris A. (1977), *Andrea Sacchi. Complete edition of the paintings with a critical catalogue*, Oxford: Phaidon.
- Titi F. (1763), *Descrizione delle Pitture, Sculture e Architetture esposte in Roma*, Roma: Marco Pagliarini.

- Tolomei F. (1821), *Guida di Pistoia per gli amanti delle Belle Arti: con notizie degli architetti, pittori e scultori pistoiesi*, Pistoia: Bracali.
- Ventra S. (2018), *L'ardore e il rigore: Luigi Garzi accademico di San Luca*, in Grisolia, Serafinelli 2018, pp. 79-87.
- Venuti R. (1767), *Accurata e succinta Descrizione Topografica e Istorica di Roma moderna*, Roma: Carlo Barbiellini, 2 voll.
- Whitlum-Cooper F. (2023), *Macchie, modelli, ricordi? I dipinti della National Gallery realizzati da Luca Giordano per Palazzo Medici Riccardi*, in *Luca Giordano maestro barocco a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 30 marzo – 5 settembre 2023), a cura di R. Lattuada, G. Scavizzi, V. Zucchi, Roma: Officina Libraria.
- Wittkower R. (1957), *Introduction*, in *Masters of the loaded brush: oil sketches from Rubens to Tiepolo; an exhibition*, New York, NY: M. Knoedler & Co., pp. XV-XXV.

Appendice

Fig. 1. Luigi Garzi, *Martirio di Santa Caterina d'Alessandria*, Napoli, chiesa di Santa Caterina a Formiello



Fig. 2. Mario Mattia Garzi, *Martirio di santa Caterina d'Alessandria*, collezione privata



Fig. 3 (a fianco). Mario Mattia Garzi, *San Michele Arcangelo*, Roma, chiesa di Nostro Signore degli Agonizzanti

Fig. 4 (sotto). Mario Mattia Garzi, *Gloria di San Francesco d'Assisi*, Roma, chiesa di Santa Maria dell'Orto





Fig. 5 (a fianco). Mario Mattia Garzi, *Giuseppe mostra la tunica a Giacobbe*, Roma, Accademia di San Luca

Fig. 6 (sotto). Luigi Garzi, *Martirio di Santa Caterina d'Alessandria*, Madrid, Museo del Prado





Fig. 7 (sopra a sinistra). Luigi Garzi, *San Silvestro papa mostra a Costantino l'immagine dei Santi Pietro e Paolo*, Roma, chiesa di Santa Croce in Gerusalemme



Fig. 8 (sopra a destra). Luigi Garzi, *San Silvestro papa mostra a Costantino l'immagine dei Santi Pietro e Paolo*, Londra, British Museum

Fig. 9 (a fianco). Luigi Garzi, *San Silvestro papa mostra a Costantino l'immagine dei Santi Pietro e Paolo*, Roma, Museo Nazionale d'arte antica di Palazzo Barberini





Fig. 10. Andrea Sacchi, *Madonna col Bambino e i santi Ignazio di Loyola, Francesco Saverio, Cosma e Damiano*, Firenze, Fondazione di studi di storia dell'arte Roberto Longhi



Fig. 11. Andrea Sacchi, *Madonna col Bambino e i santi Ignazio di Loyola, Francesco Saverio, Cosma e Damiano*, già Londra, collezione Brian Sewell



Fig. 12. Andrea Sacchi, *Sant'Antonio da Padova resuscita un morto*, Edimburgo, National Gallery of Scotland

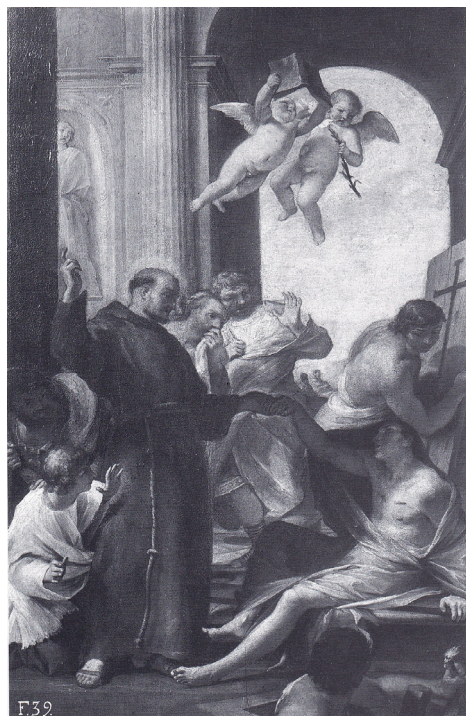


Fig. 13. Andrea Sacchi, *Sant'Antonio da Padova resuscita un morto*, collezione di Augusto Barberini

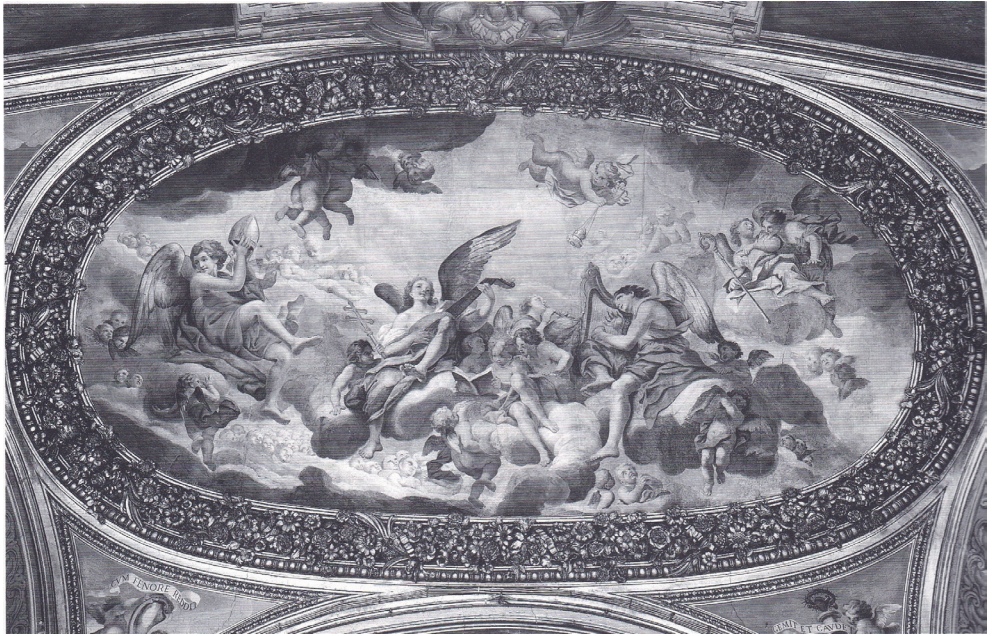


Fig. 14. Luigi Garzi, *Gloria di angeli*, Roma, chiesa di San Carlo al Corso



Fig. 15. Luigi Garzi, *Gloria di angeli*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca



Fig. 16. Luigi Garzi, *Gloria di Santa Caterina da Siena*, Copenhagen, Statens Museum for Kunst



Fig. 17. Luigi Garzi, *Gloria di Santa Caterina da Siena*, già Londra, Galleria Lason



Fig. 18. Luigi Garzi, *Figura maschile seduta*, Cambridge, MS Harvard Art Museums – Fogg Museum

JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor
Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors
Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre,
Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli,
Angelo R. Pupino, Girolamo Sciullo

Texts by
Luca Andreoni, Caesar A. Atuire, Selena Aureli, Silvia Baiocco, Tania Ballesteros-
Colino, Paola Beccherle, Enrico Bertacchini, Fabio Betti, Silvia Blasio, Mara
Cerquetti, Eleonora Cutrini, Pablo De Castro Martín, Mara Del Baldo, Paola
Demartini, Pierre-Antoine Fabre, Patrik Farkaš, Pieruigi Feliciati, Olaia Fontal,
Pier Franco Luigi Fraboni, Giorgio Fuà, Maria Gatti Racah, Alessio Ionna,
Luciana Lazzeretti, Andrea Longhi, Rodolfo Maffeis, Carolina Megale, Erica
Meneghin, Stefano Monti, Stefania Oliva, Paola M.A. Paniccia, Cecilia Paolini,
Iolanda Pensa, Gianni Petino, Pietro Petrarola, Martin Piber, Pio Francesco
Pistilli, Jessica Planamente, Andrea Sabatini, Giovanna Segre, Valerio Temperini,
Marco Tittarelli, Marta Vitullo, Eliška Zlatohlávková

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

