



1 Artemisia Gentileschi, *Susanna e i vecchioni*.
Pommersfelden, Schloss Weissenstein,
Kunstsammlungen Graf von Schönborn

L'IMPORTANZA DI FIRMARSI ARTEMISIA SU UNA *SUSANNA* DELLA GENTILESCHI NELLA COLLEZIONE DI BENEDETTO LUTI

Rodolfo Maffei*

I. Una copia laconica

Nell'estate romana del 1714 il pittore Benedetto Luti stava facendo eseguire una copia da un quadro della sua collezione. L'originale era un'opera destinata a diventare celebre, ma di cui si ha notizia allora per la prima volta: una *Susanna e i vecchioni* di Artemisia Gentileschi, oggi conservata nel castello Weissenstein del Graf von Schönborn a Pommersfelden, in alta Franconia. Si tratta di una grande tela in formato verticale, firmata e datata in basso a sinistra: ARTIMITIA | GENTILESCHI F. | 1610 (fig. I).¹

Non sappiamo come Luti ne fosse entrato in possesso, ma la ragione per cui ne stava facendo fare una copia era che intendeva regalare l'originale al suo me-

cenate Lothar Franz von Schönborn, arcivescovo di Magonza e committente molto notevole. L'articolata questione si ricava da una mezza dozzina di lettere scambiate tra il 1714 e il 1715, attualmente conservate nell'archivio di stato di Würzburg, i cui passi salienti sono stati trascritti dagli originali e riportati nell'appendice documentaria al presente lavoro. Il 15 luglio 1714 il pittore stese una lettera per Johann Alberich Bauer von Heppenstein, *Hofrat* (cioè consigliere di corte) di Schönborn, per chiedergli un parere su quel dono, in cui scriveva:

Stupisco ancora non aver avuto né con la lettera di V.S.

Ill.ma né alcuni rincontri da questo Caul per il cari-

* Politecnico di Milano.

¹ Collezione Graf von Schönborn, inv. 191, olio su tela, cm 170 × 119. Per le trattazioni di ampio respiro dell'opera nella bibliografia scientifica si vedano: August Rave, in: *Die Grafen von Schönborn – Kirchenfürsten, Sammler, Mäzene*, cat. della mostra, a cura di Hermann Maué/Sonja Brink/Gerhard Bott, Norimberga 1989, pp. 374–376, no. 292; Roberto Contini, in: *Artemisia*, cat.

della mostra Firenze 1991, a cura di *idem*/Gianni Papi, Roma 1991, pp. 109–113, no. 7; Judith W. Mann, "Artemisia e Orazio Gentileschi", in: *Orazio e Artemisia Gentileschi*, cat. della mostra Roma/New York/Saint Louis 2001/02, a cura di Keith Christiansen/Judith W. Mann, Milano 2001, pp. 248–261; Elizabeth Cropper, "Vivere sul filo del rasoio: Artemisia Gentileschi, pittrice famosa", *ibidem*, pp. 262–281; Keith Christiansen, "Becoming Artemisia:

co datogli d'explorare da V.S. Ill.ma, se avesse giudicata non troppa temerità di inviare al gradimento di S.A.E. un quadro della mano di Orazio Gentileschi, che possiedo nella mia piccola quadreria e questo per non averne mai avuta sorte d'averne alcun cenno positivo. Ho stimato non avanzarmi nella spedizione oltre, che obbliga detto quadro a farli una cassa in simile grandezza per non sottoporlo ad involtarsi essendo di forte imprimitura. Per tali effetti ho giudicato farne fare una copia in simile grandezza come in ogni parte più immitata, acciò scorga V.S. Ill.ma se la stimi da inviarsi. Questa copia supplico V.S. Ill.ma gradirla e ritenerla appresso di sé, acciò possa darli luogo nell'infima parte del nobilissimo suo appartamento. [...] Il soggetto, come riconoscerà V.S. Ill.ma da la copia, viene espresso da l'autore la Casta Susanna.²

La dinamica dell'operazione sembra attraente sotto il profilo della storia del collezionismo. Luti fa eseguire, evidentemente nella propria bottega e sotto sua stretta supervisione, una copia esatta da un'opera di primo Seicento perché – dice – l'originale ha una preparazione così spessa e rigida che la tela non può essere arrotolata e inviata senza danneggiarla. Occorrerebbe farne una cassa, ma per qualche ragione risulta preferibile riprodurre l'opera a grandezza originale e in ogni dettaglio. Si presume quindi che la nuova tela, preparata con un sottile strato di gesso e con i pigmenti ancora morbidi, sia stata arrotolata e inviata

facilmente e con poca spesa. La copia rimarrà come omaggio al consigliere, al quale perviene con lo scopo di giudicare se l'originale sia degno di essere donato all'arcivescovo, signore sia del pittore che del dignitario. La risposta, come sappiamo, fu positiva. In tutto: un aggraziato cerimoniale nell'ambito del collezionismo di rango principesco tra Italia e Germania agli inizi del Settecento.

In una lettera successiva, del 16 settembre 1714, il pittore accenna di nuovo all'argomento, scusandosi con Heppenstein per avergli mandato semplicemente una copia, e ribadisce: “Condonerò del ardimento preso nella copia dal Gentileschi; so non essere adeguata al di lei gran merito, ma sì come non potrò mai scaricarmi nel peso di mia obbligazioni verso di V.S. Ill.ma si contenterà di darmi campo che possa nelle congiunture rimostrarmi con confidenza con qualche atto della mia gratitudine.”³ Per farsi perdonare, nondimeno, gli prospetta il dono di un'ulteriore copia, anzi di una copia d'una copia. Qualcuno sta infatti copiando un suo dipinto di Mignard che riproduce la *Morte di Germanico* di Poussin, quadro “annegrito” a tal punto che Luti confida: “onde spero riuscirà una bona copia e che possa più gradirli a V.S. Ill.ma, che inviarli un mediocre originale”.⁴

Della familiarità di Luti con l'esecuzione di copie sappiamo anche da altre lettere: con Pier Dandini al quale scrive nel 1701 raggiugliandolo sull'educazione del figlio Ottaviano, inviatogli a Roma per istruirsi e

Afterthoughts on the Gentileschi Exhibition”, in: *The Metropolitan Museum Journal*, XXXIX (2004), pp. 101–126: 102–104; Judith W. Mann, “Identity Signs: Meanings and Methods in Artemisia Gentileschi's Signatures”, in: *Renaissance Studies*, XXIII (2009), pp. 71–107: 85–87; *eadem*, “Artemisia Gentileschi nella Roma di Orazio e dei caravaggeschi: 1608–1612”, in: *Artemisia Gentileschi: storia di una passione*, cat. della mostra, a cura di Roberto Contini/Francesco Solinas, Milano 2011, pp. 51–62: 51–55. Il dipinto ha inoltre catalizzato una sostanziale attenzione nelle monografie di R. Ward Bissell, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art: Critical Reading and Catalogue Raisonné*, University Park 1999 (pp. 1–10 e scheda a pp. 187–189), e di Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton 1989, che vi dedica un ampio capitolo (pp. 183–209), oltre che in una serie di contributi incidentali di cui si dà conto alle note successive.

² Staatsarchiv Würzburg, Gräfl. Schönbornsches Archiv, 488b, *Lothar Franz, Korrespondenz mit Benedetto Lutti, Maler in Rom, 1713–1717*: lettera del 15 luglio 1714; per il testo integrale cfr. appendice, no. 1. La missiva appartiene a una filza di documenti che contiene 29 lettere scambiate tra Luti, Schönborn e il consigliere Heppenstein. Stralci di due di esse erano noti da tempo per essere stati pubblicati in *Quellen zur Geschichte des Barocks in Franken unter dem Einfluß des Hauses Schönborn*, a cura di Hugo Hantsch et al., Augusta 1931, I.I, pp. 328sg. e pp. 357sg. La trascrizione dei brani era però parziale e imprecisa. Il testo qui riportato è stato controllato e trascritto dai documenti originali, assieme ai passi inediti da altre lettere in cui si menziona o si allude al dipinto della Gentileschi.

³ Appendice, no. 2.

⁴ *Ibidem*.

messo a disegnare “da cartoni di Carlo Maratti”;⁵ o con il maestro Gabbiani quando nel 1716 lo informa di certe “copie de’ famosissimi quadri del Correggio, studio veramente da desiderarsi”,⁶ e ancora nel 1717, quando gli scrive chiedendo di far fare una copia di un suo ritratto per darne ad “amico dilettante [probabilmente Nicola Pio], e che forse darà simili ritratti alle stampe con una breve e succinta vita”,⁷ aggiungendo che ne farà fare a sua volta una copia, allo scopo di tenere per sé un’immagine del vecchio maestro. Nel 1721, da Savona, Giovanni Agostino Ratti gli chiede invece una copia del cartone da lui fatto per l’affresco con *Angeli turiferari* nella Cappella della Maddalena in Santa Caterina da Siena a Magnanapoli, e Luti risponde che vigilerà sui suoi giovani di bottega affinché ne facciano un disegno che poi gli spedisca.⁸ Nell’inventario redatto in morte, nel 1724, la presenza di copie è molto notevole: sia da antichi maestri (per esempio da Raffaello) sia da moderni; in una trentina di casi è Luti stesso l’autore delle copie.⁹ Vi sono copie di sua mano da opere di Reni, Sacchi, Chiari, ma anche di Giordano e Strozzi e persino da paesaggi di Pier Francesco Mola e Salvator Rosa. Infine si contano dieci copie di bottega da propri dipinti.¹⁰

Non sarà quindi inopportuno presentare un dipinto che ha buone possibilità di essere identificato con la copia della *Susanna* eseguita nella bottega di Luti nell’estate del 1714. Si tratta di una tela in collezione privata, proveniente da un’asta in Germania (fig. 2),¹¹ le cui misure (171 × 116 cm) corrispondono a quelle

dell’originale. Una rintelatura recente produce a prima vista un effetto un po’ sordo, ma esaminando la superficie si nota una crettatura alquanto incisa e diffusa, che lascia intravedere una preparazione di bolo rosso. Sotto la lente d’ingrandimento la materia rivela una consistenza compatibile con la datazione proposta, i pigmenti risultano granulari. L’aspra energia vitale dell’originale è generalmente smorzata e i colori sono più delicati, come si evince dai toni rosa pallido della pelle e dalle ombre attenuate del nudo. La copia è molto accurata nei dettagli, uniforme nella stesura e in buone condizioni: sono riprodotte con precisione le sbrecciature del parapetto di pietra, l’articolazione delle mani, le pieghe del velo bianco. Un momento di incertezza copiativa, o un faticoso tentativo di correzione, è riscontrabile nel pentimento dell’orecchio di Susanna (dettaglio peraltro infelice anche nell’originale). Ma se si confronta l’angolo in basso a sinistra si nota che, in luogo della mobile, sottile ombra della gamba che oscura solo in parte la firma della pittrice, nella copia l’ombra è più larga, di forma indistinta, e occupa interamente l’area. Non sono note altre copie, né repliche, del dipinto di Pommersfelden.

Con le dovute cautele si può proporre di considerare questa come la copia fatta eseguire da Luti per essere visionata da Heppenstein. Impossibile dire se, o in che percentuale, la mano di Luti sia presente in questo dipinto. L’imitazione è identica all’originale, ogni spunto personale è livellato per programma, e Luti stesso nella lettera dice di aver “giudicato farne

⁵ Sia consentito il rimando a Rodolfo Maffei, *Benedetto Luti: l’ultimo maestro*, Firenze 2012, p. 363.

⁶ *Ibidem*, p. 368.

⁷ *Ibidem*, p. 369.

⁸ *Ibidem*, p. 372.

⁹ *Ibidem*, pp. 202sg.

¹⁰ Gli studi di Paolo Coen (*Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo: la domanda, l’offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*, Firenze 2010) hanno documentato che nella Roma del Seicento lo stesso Pier Francesco Mola utilizzava collaboratori per eseguire sia riproduzioni di antichi maestri sia repliche di composizioni autografe, entrambe finalizzate alla ven-

dita (*ibidem*, I, p. XXXV); analogamente, un pittore molto legato al mercato come Nicolas Régnier trattava antichi maestri e autori contemporanei, sia in originale sia in copia, e i duplicati venivano eseguiti da lui stesso oppure ordinati a colleghi (*ibidem*, p. XXXVII). Due copie di Maratti da originali del suo maestro Andrea Sacchi risultano tra i dipinti venduti dall’architetto inglese, figlio d’arte, Matthew Brettingham al secondo conte di Dartmouth, a metà Settecento (*ibidem*, p. 163). Le cosiddette ‘copie d’autore’ erano valutate quasi alla stregua di un originale, come accade per una copia di Francesco Graziani (Ciccio Napoletano) dalla *Trasfigurazione* di Raffaello, provocando lo sdegno di Charles de Brosses (*ibidem*, p. LVIII).

¹¹ Comunicazione orale del collezionista.

fare una copia in simile grandezza come in ogni parte più immitata”, non di averla eseguita da sé. Peraltro la possibilità di un parziale intervento del maestro non è da escludere perché in un'altra lettera, a proposito della copia da Poussin, egli aggiunge: “Incluso riceverà la misura del Germanico del Pussino che si va terminando destinato al suo gran merito e spero non li disgradirà spassandomi ancora io di darli qualche pennellata [...]”¹²

In conclusione, l'unica grossa differenza è l'assenza della firma, normale in una copia. Tuttavia, in questo caso, tale mancanza finisce per essere rivelatrice di qualcos'altro. Occorre infatti domandarsi perché nelle lettere di accompagnamento Luti riferisca il quadro a Orazio, invece che ad Artemisia, come reclama la firma a caratteri cubitali.

2. Un originale discusso

In realtà la fortuna critica del dipinto di Pommersfelden si è assestata solo di recente sul nome di Artemisia, e non senza significative oscillazioni. Pochi anni dopo essere stata donata da Luti a Schönborn, la tela venne censita a Pommersfelden in un inventario del 1719 come “Susanna im Bad, lebensgross ganze Figur. Von Horatio Gentilesco”.¹³ Contini ha notato che il dipinto compare nelle vedute della galleria della reggia Weissenstein eseguite dall'incisore Salomon Kleiner

nel 1724; ma nel 1746 risulta attribuito a Tiziano, e alla sua scuola nei cataloghi del 1755 e 1806.¹⁴ Nella sua visita del 1839 Gustav Waagen lo annota invece come “eine Susanna im Bade überrascht, welche für Domenichino gilt”,¹⁵ ed è solo nella guida di Joseph Heller del 1845 che l'opera riacquista la pertinenza gentileschiana, con la precisazione al nome di Artemisia.¹⁶ Gli studiosi tendono a concordare con l'opinione di Walter Boll (1928)¹⁷ che l'identificazione di Heller non sia stata frutto di eccezionali doti di *connoisseur*, bensì l'esito della lettura della firma in occasione del restauro, che ebbe luogo nel 1839, di alcuni dipinti della quadreria, tra i quali si sarebbe trovata la *Susanna*.

Quanto all'autenticità della firma sul gradino in basso a sinistra, con le lettere scure lumeggiate a biacca a imitazione di un'incisione nella pietra sfiorata dalla luce radente, essa si ritenne sufficientemente dimostrata dopo gli esami da fluorescenza ultravioletta eseguiti da Susanne P. Sack nel 1977 durante la sosta del dipinto al Brooklyn Museum nel corso della mostra itinerante *Women Artists: 1550–1950*.¹⁸ Nel 2001 l'opera venne esposta al Metropolitan Museum of Art di New York ed esaminata da Dorothy Mahon, che notò come la firma fosse stata abrasa e rinforzata, il che rende difficile trarre una conclusione definitiva, sebbene non sussistano sufficienti argomenti per dubitare dell'autografia.¹⁹ Sembra logico supporre che sia l'abrasione

¹² Lettera del 22 settembre 1714; cfr. appendice, no. 3.

¹³ Rudolf Bys, *Fürtrefflicher Gemäld- und Bilder-Schatz: Die Gemäldesammlung des Lothar Franz von Schönborn in Pommersfelden*, a cura di Katharina Bott, Weimar 1997 (Bamberga 1719); cit. da Contini (nota 1), p. 110.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Gustav Friedrich Waagen, *Kunstwerke und Künstler in Deutschland*, Lipsia 1843, I, pp. 118 e 124; cfr. Contini (nota 1), p. 110.

¹⁶ Joseph Heller, *Die gräflich Schönborn'sche Gemäldesammlung zu Schloß Weissenstein in Pommersfelden: Mit geschichtlichen Andeutungen beschrieben*, Bamberga 1845, p. 23.

¹⁷ Walter Boll, “Zur Geschichte der Kunstbestrebungen des Kurfürsten von Mainz, Lothar Franz von Schönborn”, in: *Neues Archiv für die Geschichte der Stadt Heidelberg und Kurpfalz*, XIII (1928), pp. 168–248: 235sg.

¹⁸ Ann Sutherland Harris, in: *Women Artists: 1550–1950*, cat. della mostra Los Angeles et al. 1976/77, a cura di eadem/Linda Nochlin, New York 1976, p. 120, no. 10. Dorothee Feldmann, curatrice delle collezioni d'arte, mi ha comunicato che in occasione della mostra fu eseguito un restauro

pittorico generale del dipinto, che comprendeva numerose zone di reintegro oggi alterate. Alcune di esse si trovano in corrispondenza della parte iniziale della firma. Garrard (nota 1), p. 184 e p. 528, nota 7, riporta l'opinione di Suzanne P. Sack, Chief Conservator del Brooklyn Museum, secondo la quale la fotografia a ultravioletti avrebbe rivelato la conformità della firma con la materia originale del dipinto e la presenza di crettatura sull'iscrizione. Bissell (nota 1), p. 187, nota la coerente attenuazione delle lumeggiature delle lettere sotto l'ombra della gamba. Convinta adesione al partito dell'autenticità dell'iscrizione è quella di Contini (nota 1) nella scheda di catalogo della mostra fiorentina del 1991.

¹⁹ Christiansen (nota 1), p. 122, nota 5. Artemisia non seguiva uno schema preciso nel firmare le proprie opere, come ha rimarcato Judith W. Mann nella scheda della *Susanna* di Burghley House in occasione della mostra del 2001 (*Orazio e Artemisia* [nota 1], p. 355, no. 65). La studiosa è tornata più di recente sull'argomento in un apposito contributo dove sono censite e trascritte tutte le firme di Artemisia, che vengono comparate con le firme apposte sulle



2 Copia da Artemisia Gentileschi,
Susanna e i vecchioni.
Collezione privata

che la ripassatura siano almeno in parte da imputare al restauratore ottocentesco, il quale dovette scoprire tracce della firma (magari emerse dopo secoli sotto le velature) durante la fase di pulitura. Le osservazioni in laboratorio combaciano con la salubre considerazione secondo cui è estremamente improbabile che il restauratore abbia apposto egli stesso la firma di una pittrice più rara e meno prestigiosa degli autori a cui il dipinto era riferito a quel tempo.

La presenza della firma non placò i dubbi degli studiosi, che seguirono a dibattere sull'autografia e sulla datazione.²⁰ Mary Garrard, che nella sua storica monografia (1989) dedica all'opera un cospicuo capitolo, ha caricato il dipinto di decise implicazioni proto-femministe e autobiografiche. Sebbene sotto il profilo stilistico sia accolta la predominante lezione di Orazio, tuttavia dal punto di vista del trattamento del tema, della potenza psicologica della protagonista nella sua reazione istintiva, angosciata e rabbiosa, il quadro non potrebbe essere stato concepito – secondo la studiosa – se non da Artemisia. Inoltre, al netto delle possibili desunzioni compositive di matrice classica e

michelangiolesca, “the figure’s uncompromising naturalism” deporrebbe inequivocabilmente a favore di un autore che avesse svolto studi concreti dal corpo femminile nudo, come dimostrano i molti passaggi realisticamente carnosi e incuranti delle convenzioni degli standard di bellezza ai quali Orazio invece solitamente si atteneva.²¹

Più di recente, nel 2001, Judith Mann²² è tornata sulla questione ribadendo le linee generali proposte da Garrard e insistendo sulla contrapposizione tra *Susanna e Davide che uccide Golia* di Orazio, databile al 1605–1608 (fig. 3),²³ la cui struttura compositiva è giudicata artefatta, inverosimile e inconciliabile – nonostante alcune somiglianze superficiali – con il dipinto di Pommersfelden. Al contrario, Roberto Contini nel 1991 aveva evidenziato i punti in comune tra le due opere, individuando “somiglianze innegabili tra la Susanna e il David” in svariati ricorsi tipologici e anche un’analogia compositiva tra “la centina composta dai due vecchi confabulanti” e “quella che nel quadro dublinese consta a sinistra della curva ascendente delle rocce e a destra di quella discendente della gamba

lettere della pittrice. L'autografia della firma di Pommersfelden non è messa in dubbio (Mann 2009 [nota I], pp. 85–87).

²⁰ Longhi nel pastiche lanziano da Pommersfelden del 1922 non ritenne di dover dubitare dell'identità dell'autrice, ma sottolineò la dipendenza da Orazio (Roberto Longhi, “Un ignoto corrispondente del Lanzi sulla galleria di Pommersfelden”, in: *Proporzioni*, III [1950], pp. 216–230; ora in *idem, Da Cimabue a Morandi: saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini*, Milano 1973, pp. 1000–1025: 1014). Il ‘divertimento’ fu steso a detta dell'autore nel 1922; le opinioni ivi contenute dovrebbero quindi risalire a quella data. Non esistendo un'edizione critica dello scritto non possiamo tuttavia sapere quali modifiche Longhi apportasse al testo nel trentennio successivo adeguandolo ai propri convincimenti critici del '50. La sua opinione era slittata verso Orazio negli anni quaranta, per la reticenza ad accettare l'ipotesi che un dipinto di quella potenza espressiva e finezza tecnica fosse ascrivibile a una ragazza di quattordici anni (*idem*, “Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia”, in: *Proporzioni*, I [1943], pp. 5–63: 47, nota 38). Il problema, come ha notato Contini (nota I), p. 109, era falsato dalla testimonianza addotta da Orazio nel processo contro Tassi: forse per caricare le tinte del crimine contro la figlia aveva mentito sulla sua reale età, dichiarandola “zitella d'età d'anni 15 in circa” al tempo dello stupro (cfr. anche Patrizia Cavazzini, “Appendice I: documenti relativi al processo contro Agostino Tassi”, in: *Orazio e Artemisia* [nota I], pp. 432–445: 435). Per dare più fiato all'autrice Bissell propose di

leggere “1619” anziché “1610” (R. Ward Bissell, “Artemisia Gentileschi: A New Documented Chronology”, in: *The Art Bulletin*, L [1968], pp. 153–168), facendo cadere il dipinto sul finire del periodo fiorentino. Ma, dopo che le perizie tecniche confermarono la bontà dell'iscrizione, lo studioso cambiò opinione e nel 1981 ricondusse l'opera ai pennelli di un'Artemisia diciassettenne (*idem, Orazio Gentileschi and the Poetic Tradition in Caravaggesque Painting*, University Park/Londra 1981, p. 64 e p. 92, nota 5). Rave (nota I) nel 1989 tornò sull'ipotesi che l'opera fosse stata eseguita durante la permanenza di Artemisia a Firenze e stranamente retrodatata. L'eventualità di una genesi fiorentina avrebbe spiegato – secondo lo studioso – la possibile fonte compositiva nel *Tondo Doni*, che Artemisia avrebbe conosciuto grazie alla frequentazione di Michelangelo Buonarroti il Giovane.

²¹ Garrard (nota I), p. 199. Bisogna tuttavia segnalare come questo approccio interpretativo abbia indotto contestualmente la studiosa a negare l'autografia dell'altra versione di *Susanna e i vecchioni* di Artemisia, conservata a Burghley House, Stamford (*ibidem*, pp. 202–204), e ascritta alla pittrice da Mina Gregori nel 1968, prima che il restauro del 1995 ne portasse alla luce la firma e la data 1621 (cfr. Judith W. Mann, in: *Orazio e Artemisia* [nota I], pp. 355–358, no. 65, con bibliografia precedente).

²² *Ibidem*, pp. 296–299, no. 51: 296.

²³ Per un'analisi articolata di quest'opera si veda Keith Christiansen, in: *Orazio e Artemisia* (nota I), pp. 79–82, no. 12.

destra di Golia”. Lo studioso notava sì una sigla genericamente gentileschiana per “la coppia di *voyeurs* incombente dalla balaustra”, ma ricordava anche l’estrema somiglianza con alcune figure di donna affrescate da Orazio nel Casino delle Muse a Palazzo Rospigliosi nel 1611.²⁴

In termini di composizione, il confronto in positivo con il complesso e artato *David* irlandese sembra convincente, e l’impalcatura della *Susanna* quasi altrettanto artefatta. Si tratta di una costruzione verticale tutta sbalzata sul primo piano, dove si incunea la massa improvvisa e troppo premente dei vecchioni, incastrati l’uno nell’altro, sibilanti minacce. La donna, riparata dall’alto parapetto di pietra grigia, classicista, picchiettato di fenditure e sbeccature come di rovina in uso, è sorpresa nello spazio privato dei lavacri antichi e si storce subito tutta senza guardarli, spaventata come una Niobide. Grandi volumi statuari entro una struttura asciutta e senz’aria, dove gli spazi (e i tempi) di azione e reazione sono tagliati e cuciti gli uni sugli altri, con un risultato di blocco ravvicinato. Con tutti i dettagli epidermici sotto la lente: il volto congestionato, i denti nella bocca aperta, la piega tra coscia e polpaccio, la piccola onda d’acqua trasparente che orla il piede immerso, la luce radente che intacca di crepe il dossale di pietra. Questi aspetti nella conduzione delle superfici mostrano poi, nell’esame da vicino, una certa rusticità e alcuni pentimenti. Si tratta, insomma, di un quadro altamente sofisticato, connotato da una cultura romana di fine Cinquecento e al tempo stesso pungente di particolari concreti, con qualche piccola scorrettezza esecutiva.

La sua natura contraddittoria corrisponde sin dall’origine a un canone estetico bifronte, figlio d’una coabitazione e di una dialettica padre/figlia non scevra di conflitto, che si rispecchia nell’esitazione ad accreditare una firma pur cubitale e assertoria. La più



3 Orazio Gentileschi,
 Davide che uccide Golia.
Dublino, National Gallery
of Ireland

ampia discussione in proposito si ha nel riepilogativo paragrafo della monografia di Bissell del 1999, dove lo studioso insiste sul perfetto equilibrio tra insegnamento e apprendimento che produce un risultato culturalmente e tecnicamente ibrido pur concludendo: “But I am persuaded that, as the signature proclaims, the *Susanna* as we see it came substantially from the brush of Artemisia Gentileschi.”²⁵

Oggi si è generalmente concordi nell’accogliere l’autografia di Artemisia, ma sotto lo stretto controllo

²⁴ Contini (nota I), p. 110, come le citazioni precedenti. Il confronto in particolare è con una “suonatrice di lira”, *ibidem*, fig. 77.

²⁵ Bissell (nota I), pp. 3–10. Nell’insistere sulla regia paterna lo studioso

menziona la stretta correlazione tra uno dei vecchi e uno degli aguzzini del *Cristo coronato di spine* di Orazio conservato a Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, inv. 805.

del padre. Le parole di lode spese da Orazio all'indirizzo di Artemisia nella lettera del 1612 a Cristina di Lorena – “posso ardir di dire che hoggi non ci sia pare a lei, havendo per sin adesso fatte opere, che forse principali maestri di questa professione non arrivano al suo sapere”²⁶ – sono innanzitutto improntate a difendere la figlia, facendo apparire più odiosa la violenza contro una giovane virtuosa, ma affermano il valore dell'allieva – e indirettamente del maestro – all'interno del rapporto di ‘vassallanza’ con la Granduchessa reggente.

In questo senso, la posizione di Keith Christiansen (2004) appare normativa: bisogna persuadersi a considerare i primi dipinti di Artemisia a Roma come un'estensione del metodo di lavoro del padre; così facendo ci possiamo porre in una prospettiva più consona a comprendere le ambiguità e i rimandi tra i due. La firma sulla *Susanna* non sarebbe dunque da leggere come un'affermazione di indipendenza artistica, ma come una dimostrazione del livello raggiunto da Artemisia in quanto apprendista nello studio paterno.²⁷ Oltre alle numerose affinità con lo stile di Orazio, Christiansen rileva che anche la figura così realistica di Susanna è tuttavia articolata in una posa sofisticata e innaturale, basata sul principio classico del contrapposto, conformemente alle intavolature di Orazio, la cui cultura figurativa affondava nel Cinquecento. La composizione sembra assemblata a partire da studi di singole figure, con poco pensiero della logica spaziale unitaria.²⁸ Questo è un punto che lo studioso aveva sottolineato già nel catalogo del 2001 trattando di Orazio e ricordando il giudizio di Mancini su Caravaggio e i caravaggeschi (“Questa schola [...] fa bene una figura sola”),²⁹

mentre appunto la composizione generale peccava di incoerenza perché era ottenuta assemblando frammenti ricavati dalle singole sedute di posa. Le stesse debolezze compositive si ritrovano, come un'eredità, nelle opere giovanili di Artemisia, quali la *Susanna* di Pommersfelden e la *Giuditta* di Capodimonte.

Se il dilemma dell'autografia e l'interessante valore aggiunto di cui si carica la firma (che nel contesto della bottega familiare funziona dunque sia come atto d'autore, sia come eco del maestro) ci sembrano ormai perfettamente inquadrati in una lettura di questo tipo, resta il fatto che di fronte all'iscrizione, nell'estate del 1714, Benedetto Luti chiudesse gli occhi; e che li facesse chiudere anche ai due aristocratici tedeschi, destinatari di originale e copia. Finora soltanto R. Ward Bissell si è domandato il motivo di questo scambio di persona e ha definito l'idea di Luti “an honest error”.³⁰ Quindi, ragionando per esclusione, ha proposto o che Luti non conoscesse la pittrice, o che ai suoi giorni la firma non fosse visibile perché coperta da una vernice iscurita.

La prima ipotesi appare irricevibile alla luce di quanto oggi sappiamo del collezionismo di Benedetto Luti, smodato nei totali numerici (centinaia di dipinti, decine di migliaia tra disegni e stampe) e capillare nelle diramazioni della *connoisseurship*.³¹ Si trattava di un pittore sapiente, esperto in particolar modo delle scuole fiorentina e romana del Seicento, rappresentate nella sua collezione di disegni da una tastiera larghissima di nomi scrupolosamente schedati in portfolii, album e cassette, dove le attribuzioni si spingevano a identificazioni chirurgiche. Era a capo di un'accademia del nudo a Palazzo Medici in Campo Marzio, frequentata

²⁶ Leopoldo Tanfani Centofanti, *Notizie di artisti tratte dai documenti pisani*, Pisa 1896, p. 221 (ora in *Lettere: precedute da 'Atti di un processo per stupro'*, a cura di Eva Menzio, Milano 2004, p. 137).

²⁷ Christiansen (nota 1), pp. 102–104; Mann 2009 (nota 1), p. 87, sottolinea che l'opera è da intendere come saggio della qualità della bottega di Orazio, e quindi come strumento promozionale del pittore, senza che se ne debba sottrarre l'autografia ad Artemisia.

²⁸ Christiansen (nota 1), p. 103. Il giudizio di composizione “astratta” è

ribadito e argomentato da Nanette Salomon, “Judging Artemisia: A Baroque Woman in Modern Art History”, in: *The Artemisia Files: Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, a cura di Mieke Bal, Chicago 2005, pp. 33–62, in part. pp. 38–40.

²⁹ Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, a cura di Adriana Marucchi/Luigi Salerno, Roma 1956, I, p. 109.

³⁰ Bissell (nota 1), p. 10.

³¹ Sul collezionismo di Luti, da ultimo, Maffei (nota 5), pp. 199–209.

da numerosi allievi, fu console a più riprese dell'Accademia del Disegno di Firenze, reggente della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon e principe dell'Accademia di San Luca, dove insegnò per tutta la vita. “Toutes les manières différentes des maîtres lui étoient connues”, scrive di lui Dezallier d'Argenville; “the Best Connoisseur in Rome”, lo chiama Richardson, ricordandolo come punto di riferimento per i *Grand Tourists*, dilettanti e mercanti europei.³² Non è ammissibile che Luti non sapesse chi fosse la famosa figlia pittrice di Orazio Gentileschi, Artemisia. Tanto più che di lei parlano entrambe le fonti menzionate nella lettera del fiorentino, sia Baglione che Baldinucci.

Ma anche la seconda ipotesi sembra poco probabile. Non è verosimile che tra il 1610 e il 1714 la tela fosse stata verniciata con strati rapidamente inscuriti al punto di rendere non leggibile quella larga firma scura lumeggiata con filettature di biacca. Per di più, non si tratta nemmeno di un quadro d'altare destinato a offuscarsi rapidamente al fumo dei ceri. Inoltre, Luti era un restauratore esperto, che nel corso del 1721 prestava i suoi servizi per la messa a punto dei 259 dipinti della quadreria già di Cristina di Svezia e allora degli Odescalchi, nel contesto della vendita a Filippo d'Orléans; compito per cui fu scelto e lodato da Pierre Crozat nel carteggio col direttore dell'Accademia di Francia, Charles-François Poerson.³³ Di certo quando Luti acquistò il quadro per la propria collezione lo esaminò accuratamente, e avrebbe senz'altro rimosso – se vi fosse stata – una patacca di vernice ingiallita. Né avrebbe mai inviato un dipinto in cattive condizioni al suo mecenate. Tuttavia abbiamo visto che, in corrispondenza del luogo dove nell'originale si trova la firma, nella copia si spande una larga e impropria ombra.

In realtà, introducendo le due ipotesi suddette, Bissell accenna di sfuggita a una terza possibilità, che tuttavia si rifiuta di accettare, e anche di discutere: ovvero che Luti intendesse ingannare Schönborn.³⁴ Ciò che lo studioso non può ragionevolmente ammettere, insomma, è che sia stato proprio Luti, al momento di donare il quadro al principe tedesco, a coprire con una intenzionale e ben mimetizzata stesura di grigio la grande firma che entra ed esce tra la luce e l'ombra della gamba sul gradino, nascondendo deliberatamente l'identità dell'autrice e riferendo il quadro alla mano del padre, a cui una molteplicità di dati stilistici plausibilmente l'avvicinavano.

3. Il principe, i quadri e il cavaliere

In effetti l'invio preliminare della copia sembra celare qualche timore che Luti nutriva nei confronti di questo quadro. Per capirne la natura occorre ricollocare il dono della *Susanna* nell'ambito dei rapporti, non solo di committenza, che intercorrevano tra Luti e Schönborn all'inizio del secondo decennio del Settecento.

I primi contatti documentati del pittore con il grande mecenate risalgono al luglio del 1713, quando l'arcivescovo scrive al pittore ringraziandolo di aver accolto nel suo studio un giovane apprendista di Magonza, Jacob Kaul – il “Caul” menzionato anche nella nostra lettera –, ed esprime la sua impazienza di ricevere due dipinti precedentemente commissionatigli.³⁵ Si trattava della coppia di mitologie con *Diana ed Endimione* e *Venere e Adone*, la prima delle quali è firmata e datata “Roma 1713 / Benedetto Luti in. e fec.”, tuttora nella quadreria (figg. 4 e 5). Le opere vennero collocate nella Gemäldegalerie del castello Weissenstein, dove sono documentate anch'esse – come la *Susanna* – dalle incisioni di Kleiner del 1724.³⁶ Prima ancora che

³² Per tali riferimenti e le citazioni: *ibidem*, pp. 200sg.

³³ Cf. Anatole de Montaiglon/Jules Guiffrey, *Correspondance des Directeurs de l'Academie de France à Rome*, Parigi 1887–1908, VI, pp. 44–47, 58sg., 60–62, 82sg.

³⁴ “Unless Luti intended to deceive, one can only suppose that either Artemisia Gentileschi was an unknown entity to Benedetto and his patron or that

the signature had already become obscured in whole or in part by darkened varnish and surface soil” (Bissell [nota I], p. 188).

³⁵ Per tale lettera si rimanda a Maffei (nota 5), p. 366.

³⁶ Sui due dipinti si vedano le schede nel catalogo ragionato in Maffei (nota 5), pp. 290–293, ni. II.9–II.10.



4 Benedetto Luti, *Diana ed Endimione*.
Pommersfelden, Schloss Weissenstein,
Kunstsammlungen Graf von Schönborn



5 Benedetto Luti, *Venere e Adone*.
Pommersfelden, Schloss Weissenstein,
Kunstsammlungen Graf von Schönborn

le due mitologie arrivassero a Pommersfelden, Schönborn aveva commissionato a Luti, attraverso Heppenstein, altri due dipinti di cui non conosciamo il soggetto.³⁷

In una lettera del 30 settembre 1713, dopo aver assicurato l'arcivescovo sul suo impegno riguardo alla nuova commissione, Luti accenna – tra molte iperboli e perifrasi – alla proposta della nomina a cavaliere del Sacro Romano Impero che lo Schönborn vorrebbe procurargli, presso l'imperatore, come ricompensa dei suoi meriti d'artista.³⁸ In segno di gratitudine egli si affrettò a donare all'arcivescovo una piccola *Sacra Famiglia* su rame “per la Sua divozione e da tenersi vicino il letto ed anche da potersi trasportare senza incomodo in ogni viaggio” (fig. 6),³⁹ e compiacque anche Heppenstein scrivendogli che una *Atalanta e Ippomene*, in

attesa della doratura della cornice, è a sua disposizione “godendo che venga a lei un continuo segno della mia servitù” (fig. 7).⁴⁰ In quasi tutta la corrispondenza superstite del '13 – nove lettere – Luti intercala accenni, ringraziamenti, auspici (quando non autentiche piaggerie) a proposito della nomina a cavaliere, che non avrebbe dovuto andar disgiunta dalla consegna di una croce dell'ordine tempestata di diamanti.

Il cavalierato, ottenuto per munificenza di un mecenate principesco, era una delle rare possibilità che gli artisti avevano di salire la scala sociale e di affrancarsi dall'origine artigianale della propria arte. Inoltre l'essere fatti nobili all'estero era pratica assai comune fin dal XIV secolo. Secondo lo studio classico di Martin Warnke, i due terzi degli artisti italiani nobilitati nel Cinquecento acquistarono il titolo presso una corte

³⁷ *Ibidem*, pp. 172, 366.

³⁸ “Per quello poi <che> elementissim.e si degnia accennarmi nell'ultima lettera ho pienamente inteso dal Bauer, cioè che l'A.V.E. con tanta munificenza voglia distinguere la mia persona con una marca di onore così pregiabile come quella del cavalierato del sacro Romano imperio, poiché sarebbe vano, che io procurassi di renderle quelle grazie, che convengono, mi restringo solo ad attendere con infinito rossore un favore così soprabondante” (*Quellen zur Geschichte* [nota 2], pp. 285sg., lettera 336).

³⁹ Il dipinto è stato recentemente identificato nella collezione Schönborn-Buchheim, inv. G 105; cfr. Wolfgang Prohaska, in: *Barocke Sammlerst: Die Sammlung Schönborn-Buchheim*, cat. della mostra, Monaco 2003, pp. 152sg.

⁴⁰ *Quellen zur Geschichte* (nota 2), pp. 285sg., lettera 336. L'identificazione di questo dipinto non è certa: una tela con questo soggetto è citata nell'inventario dei beni del pittore steso dopo la sua morte. Una versione con caratteri di bozzetto, già in collezione Lemme, si trova oggi nel Museo del Barocco di Palazzo Chigi ad Ariccia, inv. CL 60, e presenta consistenti

straniera, per la maggior parte presso la corte imperiale asburgica; fatto ancora più notevole dal momento che anche il papa non era alieno dall'uso di concedere il cavalierato agli artisti.⁴¹ Nel corso del Seicento le concessioni di titoli di nobiltà si restrinsero sensibilmente, ma divenne possibile ottenere il titolo di cavaliere (*eques*) sostanzialmente presso qualsiasi corte, e tale titolo poteva essere rafforzato con l'accoglimento entro un ordine equestre. Warnke elenca circa una sessantina di artisti fatti nobili nel secolo XVII e pochi meno nel XVIII; tuttavia il numero degli italiani andava scemando con il passare del tempo, e nel corso del Settecento essi sembrano rappresentare soltanto delle eccezioni.

All'interno del carteggio di Luti con Heppenstein (lettera del 19 agosto 1713) si fa riferimento a questa pratica, citando il caso recente dell'architetto Giovan Battista Contini, collega di Luti nell'Accademia di San Luca. In proposito il fiorentino accenna anche a "qualche croce d'un ordine solito a decorarsene professori della mia specie, il che suole in Roma farsi da n. Sign. [il papa], siccome ultimamente ha fatto al Contini architetto".⁴² La pressione di Luti per l'ottenimento del titolo aumenta nel carteggio dell'anno successivo. Benché Schönborn avesse dimostrato un tenero attaccamento al ramino della *Sacra Famiglia* – nell'agosto del 1714 scriveva infatti al pittore: "mi riesce di sommo contento il gentilissimo quadretto con cui V. S. si è compiaciuta di honorarmi. Io lo terrò sempre accostato"⁴³ –, il fiorentino dovette pensare che forse l'interessamento del nobiluomo per il proprio diploma doveva essere sollecitato con una prova di gratitudine maggiore. Così decise di alzare la posta e formulò l'offerta della *Susanna*.

La decisione di privarsi del quadro non si colloca dunque nell'ambito di una generica compiacenza a un interesse collezionistico, ma è una leva che il pittore



6 Benedetto Luti, *Madonna che legge con Gesù Bambino in culla, sant'Anna e san Giovannino*. Vienna, Collezione Schönborn-Buchheim

utilizza allo scopo preciso di accrescere la propria posizione sociale. Dal rimpallo di notizie e dilazioni che emerge dalla triangolazione epistolare tra l'arcivescovo, il suo agente e il pittore, veniamo a sapere che la procedura subisce rallentamenti e perfezionamenti – per esempio a proposito della forma e tipologia della croce, per la quale, a un certo punto, è Luti stesso a fornire una dettagliata 'ordinazione' attraverso un disegno. Il quadro della Gentileschi si inserisce all'interno di questa tesa trattativa.

differenze con l'incisione tratta da Bartolozzi da un disegno autografo riferentesi a una composizione più sviluppata. Cfr. Maffei (nota 5), p. 294, no. II.II.

⁴¹ Martin Warnke, *Artisti di corte: preistoria dell'artista moderno*, Roma 1985 (1ª

ed. tedesca Colonia 1985), segnatamente il paragrafo III.17: "Artisti fatti nobili", pp. 247–273 (Luti non è censito).

⁴² *Quellen zur Geschichte* (nota 2), p. 278, nota 2.

⁴³ *Ibidem*, p. 328, lettera 388.



7 Benedetto Luti, *Atalanta e Ippomene*.
Ariccia, Palazzo Chigi, Museo del Barocco,
Collezione Lemme

Nella lettera del luglio 1714, che abbiamo citato in apertura, il “diploma” sembra essere già stato spedito, ma a metà settembre Luti ancora l’attende “di spazio a spazio”, proveniente da Verona entro una cassetta foderata di seta. E confessa a Heppenstein: “sospirerei che di costà provenisse la croce di questo ordine di Cavaliere del Sacro Romano Imperio [...] per tale effetto quando V.S. Ill.ma stimasse manderò nel venturo ordinario la forma della croce del Ordine solita a portarsi da’ cavalieri del Sacro Romano Imperio”.⁴⁴

D’altro canto nemmeno la *Susanna* è ancora partita, e il 22 settembre Luti dichiara che sarà suo piacere accompagnare il dipinto con qualche altro pezzo della propria collezione. Nel frattempo acclude alla lettera il disegno di come dovrebbe esser fatta la croce “di puro oro” e “con sperone di oro da piede pendente”, arricchita con “gioie di diamanti” a somiglianza di quella conferita dal papa ai “Cavalieri dello Sperone d’oro”.⁴⁵

Quando il 6 ottobre 1714 il pittore stringe finalmente tra le mani il sospirato pezzo di carta, la sua gratitudine è tale che nella cassa della *Susanna* infila anche un quadro di Luca Giordano e due di Paolo Cattamara: “I quadri per ora saranno quattro pezzi, uno del Giordano e due di Paoluccio Napolitano, con il nostro Gentileschi e in altra mia sarà informata più esattamente”.⁴⁶ Nel novembre apre un ventaglio di ulteriori possibilità, offrendo a Schönborn di disporre della più ampia discrezionalità circa i “suggetti” e le “grandezze”: “ed occorrendo cose da gabinetto ne potrei inviarne una cassa di cose varie et ho di ritratti varii; ed inclinandosi di sagro ne avrei un quadro di figure quanto il vero [...]”.⁴⁷

Intanto, all’inizio di febbraio del 1715, è in attesa di sapere come verrà accolta la *Susanna*, il cui viaggio a quanto pare è stato ostacolato dal cattivo tempo: “Goderei con il comodo di V.S. Ill.ma sentirne se li sia comparsa la cassa con il quadro Gentileschi e de li altri pezzi, che secondo l’avviso datomi il Signore Residente già doverendoli essere a V.S. Ill.ma comparsi, tuttavolta i tempi sono talmente contrari ai viaggi che non mi maraviglierei anche di maggiore dilazione [...]”.⁴⁸ In una lettera del 2 marzo ha saputo dell’arrivo dell’opera e del suo apprezzamento. In attesa della croce “ingrillandata e ingioiellata” mette sul piatto anche un quadro di Pietro da Cortona di soggetto non identificato (forse *Bacco e Arianna*, di cui aveva in precedenza mandato un disegno).⁴⁹ Luti, insomma, utilizza spregiudicatamente i dipinti della propria collezione come carte al tavolo da gioco.

Finalmente, il 9 marzo 1715 Schönborn scrive da Mainz che, avendo l’imperatore già accettato di onorare il pittore con la “degnissima esaltazione al cavalierato”, lui stesso “per ingioiellare ed accrescere” la grazia imperiale acclude una croce tempestata di dia-

⁴⁴ Lettera del 16 settembre 1714; cfr. appendice, no. 2.

⁴⁵ Lettera del 22 settembre 1714; cfr. appendice, no. 3.

⁴⁶ Lettera del 6 ottobre 1714; cfr. appendice, no. 4.

⁴⁷ Lettera dell’11 novembre 1714; cfr. appendice, no. 5.

⁴⁸ Lettera del 9 febbraio 1715; cfr. appendice, no. 7.

⁴⁹ In una lettera del 22 dicembre 1714 Luti già menzionava “due quadri che tengo impronto del Cortona del disegno inviato del Baccanale di Bacco e Arianna e l’altro di Germanico di V.S. Ill.ma”; cfr. appendice, no. 6.

manti “da portarsi in segno dei favori cesarei meritamente dovutigli”.⁵⁰ Il 27 aprile Luti riceve la “croce, preziosissima di diamanti con i di cui splendori ha illustrate l’ombra del mio demerito” e che passerà “poi in dovizioso retaggio a’ miei figli”.⁵¹ Il giorno dopo, si presenta alla congregazione dell’Accademia di San Luca facendo sfoggio del nuovo titolo, come annota il segretario: “Signor Benedetto Luti, che comparve novello Cavaliere come disse del Sacro Romano Imperio”.⁵² Come tale si sarebbe da allora in poi firmato nei dipinti e definito negli autoritratti, come si legge nelle iscrizioni apposte a quello conservato all’Accademia di San Luca e al pastello eseguito per la collezione di autoritratti d’artisti di Nicola Pio e oggi al Louvre; mentre in quello realizzato per la collezione del Granduca di Toscana e tuttora agli Uffizi (fig. 8) il pittore si ritrae con la croce di cavaliere appuntata sul petto.⁵³

4. La firma di una donna

La *Susanna* dunque non fu l’unica attrice in questa recita, ma sembra che ne sia stata la protagonista. Non è difficile immaginare perché, tra le molte possibilità che gli offriva la sua vasta collezione, Luti si orientasse fin da subito su questa scelta. Come ha evidenziato Francis Haskell, Schönborn aveva una dichiarata predilezione per i dipinti che contenessero rappresentazioni di nudi femminili, purché non fossero osceni e non mostrassero azioni o gesti indecenti.⁵⁴ Per il resto, dai testi delle numerose lettere pubblicate nei più volte citati volumi delle *Quellen*, afferma di ritenere le nudità muliebri come un complemento sempre piacevole, a prescindere dai soggetti, e concede una certa libertà ai pittori nello scegliere i temi in modo che ne contemplino la presenza.

⁵⁰ *Quellen zur Geschichte* (nota 2), p. 357, lettera 419.

⁵¹ Lettere del 27 aprile 1715; cfr. appendice, p. 404.

⁵² Roma, Accademia di San Luca, Archivio Storico, Volume 46°, Anni 1700–1717, *S. Luca Congregazioni Accademiche e Generali*, fol. 182v–183r.

⁵³ Il diploma di cavaliere venne incorniciato e appeso da Luti nel proprio studio, come dimostra la menzione che di esso si fa nell’inventario dei suoi beni redatto nel 1724: “Il Diploma del Cavl. Luti con sua cornice dorata”



8 Benedetto Luti, *Autoritratto*.
Firenze, Uffizi, Galleria
delle Statue e delle Pitture

Per Benedetto Luti, uomo severo e molto prudente, quella di omaggiare il mecenate con il dono della *Susanna* era una mossa piuttosto ardita. Prima di allora egli aveva dipinto un solo quadro di nudi nella sua vita – un *Amore e Psiche* per un altro viveur, il cardinale Pietro Ottoboni, che l’aveva donato all’abate cantore Andrea Adami – e in concomitanza con questo caso aveva avuto l’ammonimento da parte del suo sommo protettore, il granduca di Toscana Cosimo III de’

(“Inventario di tutti li Quadri”, n. 92, in: Maria Barbara Guerrieri Borsoi, “La collezione di Benedetto Luti”, in: *Collezionisti, disegnatori e pittori dall’Arcadia al purismo*, a cura di Elisa Debenedetti, Roma 2009, I, pp. 65–118: 95). Per la trattazione di ognuno degli autoritratti di Luti, cfr. Maffei (nota 5), pp. 317–319, 344, nn. III.4–III.6, IV.25.

⁵⁴ Francis Haskell, *Mecenati e pittori: l’arte e la società italiane nell’età barocca*, Torino 2000, p. 198; cfr. anche *Quellen zur Geschichte* (nota 2), p. 164.

Medici, “ch’egli non dipingesse cose licenziose, né lascive”.⁵⁵

Bisogna considerare il discrimine sottile su cui Luti si avventurava nella dinamica della relazione spaventosamente asimmetrica con il proprio mecenate: il rischio che il pittore avrebbe corso nell’ammicciare troppo scopertamente alle inclinazioni di natura erotica del collezionismo dell’arcivescovo era alto, e potenzialmente distruttivo. Dobbiamo immaginare Luti combattuto tra il desiderio di compiacere i gusti del principe e il timore di esagerare, forse di insultare il grande personaggio.

Probabilmente fu questa la ragione della laboriosa strategia dell’invio della copia a Heppenstein. A muovere tutta la questione non era l’interesse di una conferma per la bontà della pittura, di cui Luti era certo interprete migliore di un politico cortigiano, ma la necessità di una convalida sull’opportunità estetica, e in certo modo sociale, di quel dono. A questo alludeva il pittore chiedendo di giudicare non la qualità o il valore dell’opera, ma se non fosse “troppa temerità” donare proprio quel dipinto.

Autori come Trevisani, Conca, Balestra e lo stesso Luti potevano, anzi erano invitati a dipingere per la reggia di Pommersfelden favole mitologiche o scene bibliche con un’intonazione arcadico-erotica, peraltro molto patinata. Ma questa volta il nudo era grande, solitario e crudo. Era un rischio che valeva la pena di correre per il titolo di cavaliere che attendeva di essere concesso, accompagnato dalla croce di diamanti. Ma anche ammesso che il quadro andasse bene e che il suo messaggio arrivasse dove doveva arrivare, cogliendo nel segno senza oltrepassarlo, forse c’era una cosa che non poteva essere rivelata, un particolare che avrebbe

significato piombare da una fruttuosa adulazione allo scandalo: e cioè che a dipingerlo era stata una donna.

Nella sua analisi della *Susanna* di Pommersfelden, Elizabeth Cropper sottolinea che la rivoluzione caravaggesca nell’ambito dei rapporti del pittore con il modello, che il pittore lombardo e i suoi seguaci tenevano di fronte a sé nello studio, poteva essere interpretata come una mancanza di capacità inventiva e di mestiere, oppure come una vera e propria forma di tortura o di sfruttamento sessuale. La reputazione stessa dei modelli non era buona, e nel caso delle donne era pessima.⁵⁶ A questo proposito, Patrizia Cavazzini ha indicato che Artemisia poteva fare da modella a se stessa, scrutandosi nello specchio, sia in alcuni scorci e dettagli, sia – qualora fosse in possesso di uno specchio di grandi dimensioni – per l’intera figura nuda.⁵⁷ La Gentileschi dunque si rivoltava doppiamente nello scandalo: come pittrice di nudo femminile, e contemporaneamente come modella. In ogni caso la conclusione di Cropper è che “una grande tela, imperniata sulla figura di un nudo femminile su cui si concentra lo sguardo degli uomini, dipinta da una pittrice diciassettenne e nubile [...] era già un fatto scandaloso”.⁵⁸

I nudi di cui abbondano le artate favole di Pommersfelden erano socialmente innocui, ed erano tutti eseguiti da pittori uomini. Nell’intera quadreria non c’è un solo caso di quadro di storia realizzato da una donna. Per inciso, in una lettera spiccata da Schönborn nel 1712 a uno dei suoi agenti nell’Urbe, l’arcivescovo mostrava abbastanza chiaramente la propria opinione circa il ruolo della donna nella società, scrivendo: “Pare che le donne in questo secolo vogliono mettere sotto sopra la metà del mondo, e dalle catastrofi che sin’ora si sono vedute in Francia, in Ispagna ed in In-

⁵⁵ Firenze, Archivio di Stato, Mediceo del Principato, 3672, Roma / *Lettere del Signor Conte Anton Maria Fede à S.A.S. dal dì 15 Giugno 1700 à tutto Xbre del medesimo anno 1700*, c.n.n. (cfr. Maffei [nota 5], p. 149, nota 20).

⁵⁶ Cropper (nota 1), pp. 273–275.

⁵⁷ Patrizia Cavazzini, “Artemisia nella casa paterna”, in: *Orazio e Artemisia Gentileschi* (nota 1), pp. 283–295: 290. L’autrice considera lo specchio una compensazione dei limiti dell’ambiente claustrofobico entro cui la pittrice viveva.

⁵⁸ Cropper (nota 1), p. 275. Garrard (nota 1), pp. 207sg., ipotizzava che il dipinto contenesse una eco o dello stupro (proponendo che l’opera potesse essere stata retrodatata) o più probabilmente dell’oppressione di natura sessuale cui Artemisia fu sottoposta dalla coppia Tassi-Quorli e che si sarebbe protratta per un tempo più lungo di quello denunciato nel processo (va notato infatti che dei due uomini raffigurati uno solo è vecchio, mentre l’altro ha barba e capelli neri).

ghilterra verificare il proverbio: *omne malum a muliere*.⁵⁹ La sottrazione dell'opera ad Artemisia in favore del padre avrebbe stemperato quell'eccesso di provocatorietà che forse avrebbe reso il dono irricevibile. Tanto più che il quadro era molto simile a quelli di Orazio, c'era solo la firma a testimoniare il contrario; una firma che ha incontrato una notevole avversione anche tra gli storici dell'arte moderni. Una volta approvata la copia, che naturalmente non recava la firma, l'originale poteva essere spedito sotto un altro nome.

Vale la pena di riflettere anche sul fatto che lo stesso Orazio avesse bisogno di presentazioni. Nella lettera Luti lo cita come un autore famoso in Inghilterra, e tra quanti fiorirono al tempo di Van Dyck. Anche in questo caso c'è una reticenza evidente, qualcosa che il pittore tace e che per noi è lapalissiano: e cioè che Orazio Gentileschi era stato un amico e un seguace del Caravaggio. Com'è arcinoto la fortuna del Merisi era stata esplosiva e contestata in vita, e aveva poi subito un repentino oblio; e nella Roma del classicismo arcadico l'aggettivo 'caravaggesco' non doveva essere tra i più ricercati nell'enumerazione delle qualità di un dipinto. Artemisia stessa aveva proceduto nella sua carriera di pittrice allontanandosi da quell'impronta iniziale, crescendo e adeguando la propria cultura figurativa a seconda delle città dove risiedeva – Firenze, Venezia, Napoli – ma soprattutto affinando via via uno stile carraccesco e classicista, per produrre infine dipinti di largo respiro, molto apprezzati dai committenti e dai letterati del suo tempo.

Come sostiene Jesse Locker nella sua recente, innovativa monografia su Artemisia, nel caso della

fortuna critica della pittrice si è attuato una sorta di cortocircuito: la sua arte matura e colta, lodata nel Seicento da poeti e da mecenati di rango, è stata generalmente considerata, nel secolo appena trascorso, piuttosto convenzionale.⁶⁰ Mentre ciò che la critica ha investigato avidamente nella sua opera, a partire dalla riscoperta novecentesca che fece perno sui due elementi interlacciati della formazione caravaggesca e dello stupro, sono quei dipinti giovanili di violento naturalismo, rispetto ai quali i contemporanei della pittrice furono apparentemente meno ricettivi.⁶¹

Anche questo aspetto della fortuna critica della pittrice può aver inciso sulla riluttanza di Luti a rispettarne la firma, sebbene da solo non sembri un motivo sufficiente per aver indotto il pittore a nascondere l'identità dichiarata dell'autrice. Ma forse non era il momento migliore per regalare un quadro intensamente caravaggesco e proto-femminista della Gentileschi a un misogino arcivescovo tedesco smanioso di piccanti favole alla moda e divinità di porcellana.

Fu dunque Luti a velare la firma di Artemisia? Come abbiamo visto, aveva buone ragioni per farlo. Non conoscendo i passaggi di proprietà intermedi del dipinto, non è al momento possibile attribuire l'azione ad altri pudichi collezionisti: dal 1610, quando il quadro venne firmato da Artemisia nella casa di via del Babuino o di via Margutta,⁶² fino al 1714 non sappiamo nulla delle sorti del dipinto. Ma le molte letture che si sono accumulate sull'opera, da quelle di stampo prettamente stilistico a quelle di taglio psicologico e sociologico, sembrano convergere nell'attribuirle caratteristiche così irrituali da averla resa molto problematica dal pun-

⁵⁹ Staatsarchiv Würzburg, Gräfl. Schönbornsches Archiv, 501, *Lothar Franz, Melchiori, Rom, 1712*, lettera a Giovanni Melchiorri, da Bamberg, 1712.

⁶⁰ Jesse M. Locker, *Artemisia Gentileschi: The Language of Painting*, New Haven/Londra 2015. Il riposizionamento di Artemisia all'interno di una fitta rete di relazioni con i letterati del suo tempo e la riconsiderazione del suo ruolo come artista in rapporto alle fonti contemporanee è il tratto caratterizzante dell'intero volume. In effetti, almeno a far data dagli studi degli anni novanta del secolo scorso, la lunga e articolata parabola artistica di Artemisia successiva alla precoce fase caravaggesca è stata oggetto di indagine e attenzione crescenti.

⁶¹ *Ibidem*, pp. IIsg. Sembra delinearsi tuttavia un doppio binario nelle fonti tra la fama seicentesca della pittrice, celebrata con le formule encomiastiche piuttosto astratte dei coevi verseggiatori delle accademie veneziane e napoletane, e la ricezione critica degli storiografi nel secolo XVIII (Balducci, Da Morrone, Lanzi, Lastrì). Tali autori, pur recependo l'allineamento della pittrice matura su posizioni classiciste, dedicano una costante attenzione alla *Giuditta* medicea – un dipinto che non ammette equivoci sulla matrice caravaggesca – con descrizioni che ne registrano l'alto e quasi insostenibile tasso di naturalismo (*ibidem*, pp. 170–175).

⁶² I Gentileschi risiedono in via del Babuino il 20 marzo 1610, poi si

to di vista della ricezione, in modo non dissimile dalla *Giuditta* medicea. Il noto aneddoto dell'*Etruria pittrice*, che riferisce dell'occultamento della *Giuditta* in un "angolo" della galleria a causa del "ribrezzo" suscitato nella Granduchessa, può leggersi infatti come una reiterazione della censura esercitata sulla firma della *Susanna*.⁶³

Riportando il dipinto alla sua pericolosità sociale e alla sua estetica radicale nella Roma del primo Settecento, sono emerse diverse ragioni per aver fatto scomparire la firma e aver trasferito la tela sotto il nome di Orazio. Il rischio dello scandalo, quasi di un incesto (e artisticamente lo fu) ha accompagnato questo dipinto dalla nascita, rendendolo un'opera da prendere con le pinze: pinze della morale nel Sei e Settecento, pinze della *connoisseurship* per i critici del XX e XXI secolo. Ma un problema conteneva l'altro, e dentro a un dilemma di difficoltà filologica si celava anche un conflitto di idee relativo alla morale corrente della società nella quale l'opera era stata prodotta e aveva circolato.

Oggi la *Susanna* di Artemisia è, probabilmente, il dipinto più celebre della quadreria della reggia di Pommersfelden. In trecento anni il gran numero di quadri da stanza e da *cabinet* raccolti dall'arcivescovo Lothar Franz, compresi quelli di Benedetto Luti, sono andati spegnendosi sulle pareti delle sale dove furono riarrangiati dopo lo smantellamento della galleria. Cambiato il gusto, le artificiose nudità arcadiche non dicono più nulla al visitatore non specialista, che invece si arresta, incuriosito dalla fama dell'autrice, pungolato dall'intreccio di arte e biografia, e avvertito dalla guida, davanti al grande nudo torvo e 'naturalistico' della *Gentileschi*. Lì giunto sotto mentite spoglie in cambio di una croce di diamanti, finita chissà dove.

trasferiscono in via Margutta dove sono domiciliati il 16 febbraio 1611; cfr. "Cronologie documentarie della vita e delle opere di Orazio e di Artemisia Gentileschi", in: *Orazio e Artemisia* (nota 1), pp. XIII–XX: XV, con documenti relativi.

⁶³ Marco Lastri, *L'Etruria pittrice, ovvero Storia della pittura toscana dedotta dai suoi monumenti che si esibiscono in stampa dal secolo X fino al presente*, Firenze 1795, II, p. LXXXIV.

Appendice

Staatsarchiv Würzburg, Gräfl. Schönbornsches Archiv, 488b, Lothar Franz, Korrespondenz mit Benedetto Lutti, Maler in Rom, 1713–1717

Il fascicolo contiene la seguente corrispondenza (in tondo le lettere con riferimenti al quadro della Gentileschi, i cui passi salienti sono riportati in calce):

Schönborn a Luti, 11 luglio 1713
Luti a Heppenstein, 19 agosto 1713
Schönborn a Luti, 12 settembre 1713
Luti a Heppenstein, 21 settembre 1713
Luti a Heppenstein, 30 settembre 1713
Luti a Heppenstein, 30 settembre 1713 (una seconda)
Luti a Schönborn, 30 settembre 1713
Luti a Schönborn, 15 dicembre 1713
Luti a Heppenstein, 16 dicembre 1713

Luti a Heppenstein, 15 luglio 1714 (fuori posto, data fraintesa per 1715)

Schönborn a Luti, 14 agosto 1714
Luti a Heppenstein, 16 settembre 1714
Luti a Heppenstein, 22 settembre 1714
Luti a Heppenstein, 6 ottobre 1714
Luti a Heppenstein, 11 novembre 1714
Luti a Heppenstein, 22 dicembre 1714

Luti a Heppenstein, 9 febbraio 1715
Luti a Heppenstein, 2 marzo 1715
Schönborn a Luti, 9 marzo 1715
Luti a Heppenstein, 27 aprile 1715
Luti a Schönborn, 27 aprile 1715
Luti a Heppenstein, 2 novembre 1715

Luti a Heppenstein, 22 febbraio 1716
Schönborn a Luti, 2 dicembre 1716
Luti a Heppenstein, 26 dicembre 1716
Luti a Schönborn, 26 dicembre 1716

Schönborn a Luti, 13 gennaio 1717
Schönborn a Luti, 25 maggio 1717
Luti a Schönborn, 12 giugno 1717

1. Luti a Heppenstein, 15 luglio 1714

Ill.mo Signore e Padron Colendissimo / Ricevo la gentilissima lettera di V.S. Ill.ma sotto la data del 27 giugno scorso arrecandomi tanta consolazione quanto rammarico provavo in vedermi per lungo tempo privo de' sospirati caratteri di V.S. Ill.ma; sento la notizia che V.S. Ill.ma mi reca della spedizione fatta del Diploma di Nobiltà e dell'Ordine di Cavaliere del

Sacro Romano Imperio onore che si spicca dalla clementissima beneficenza di S.A.E. indotto dall'infinite benemerenze di V.S. Ill.ma e dell'Ill.mo Signore suo fratello dai quali ne riconosco tutto tutto e ne averò io sempre ed in perpetuo la memoria di tanti miei benefattori. Con sommo mio rammarico non sento sino ora avviso veruno da V.S. Ill.ma la piccola immagine della Sacra Famiglia per sottoporla al benignissimo gradimento di S.A.E. ed anche l'involto per l'Ill.mo Signor suo fratello dell'Atalanta e Ippomene. Questi per il più sicuro recapito sono stati nel mio studio aspettando la partenza del Signore Alberigo [?] però che così ne venivo consigliato; e credo non sia stato disavvantaggioso al operetta della sacra immagine la dilazione, mentre io con tal tempo ho nuovamente ricoperto e datoli alcune finazzioni che prima non erano, e al mio intendimento possa averli molto conferito al gradimento maggiore di S.A.E. e di V.S. Ill.ma come di ogni intendente. Stupisco ancora non aver avuto né con la lettera di V.S. Ill.ma né alcuni rincontri da questo Caul per il carico datogli d'esplore da V.S. Ill.ma, se avesse giudicata non troppa temerità di inviare al gradimento di S.A.E. un quadro della mano di Orazio Gentileschi, che possiedo nella mia piccola quadreria e questo per non averne mai avuta sorte d'averne alcun cenno positivo. Ho stimato non avanzarmi nella spedizione oltre, che obbliga detto quadro a farli una cassa in simile grandezza per non sottoporlo ad involtarsi essendo di forte imprimitura. Per tali effetti ho giudicato farne fare una copia in simile grandezza come in ogni parte più immitata, acciò scorga V.S. Ill.ma se la stimi da inviarsi. Questa copia supplico V.S. Ill.ma gradirla e ritenerla appresso di sé, acciò possa darli luogo nell'infima parte del nobilissimo suo appartamento. Tornando all'autore detto è in stima e ne parlono molti, che anno scritta delle vite de' Pittori come Baglioni, e Baldinucci scrittori e più chiaramente ne averà V.S. Ill.ma la notizia essendo passato in Inghilterra e là dimorò operando in opere grandiose e tra i ritratti che corrono stampati nel tomo di cento ritratti de' più virtuosi, che fioriscono nel tempo del Vandich; si ammira anco di questo virtuoso Orazio Gentileschi italiano, che fu ritrattato dalla mano del Vandich e stampato tra i medesimi ritratti. Il soggetto, come riconoscerà V.S. Ill.ma da la copia, viene espresso da l'autore la Casta Susanna. Non mancai scrivere a mons. Cossiau, pittore di paesi, che in codesta corte gode la sorte di vivere sotto il clementissimo patrocinio di S.A.E., acciò passassi simile uffizio con V.S. Ill.ma e che né pure tengo risposta per lo spazio di due mesi e mezzo che inviai detta mia lettera; vado dubitando che il detto virtuoso non sia nel paese o pure che detta mia lettera possa essersi smarrita in tal caso col farne diligenza voglio sperare, che si possa recuperare, dove da essa rifletterà V.S. Ill.ma, anco i miei candidi rispetti dovutisi al di Lei merito. Il quadro del Mercurio con Venere non si manca continuarne ad operarmi e resta alquanto indietro per dar la mano anco a li altri di servizio di S.A.E. che nel suo tempo compariranno nella gloriosissima galleria di S.A.E., ed io ò dato

la mano anco a pensiero vasto per supplicarne S.A.E. di un sito nella galleria, dove spero sarà la mia meglio opera che averò fatto sino a questo tempo, e di già ne ho fatta fare la tela e stabiliti li studi. Invierò quando lo giudichi la misura per farne lasciare lo spazio acciò possa ancora io comparirvi con grandezza e pensiero vasto. E spero incontrerò la sodisfazione di S.A.E. e di V.S. Ill.ma che è quanto per farmi conoscere e le fo Profondissima riverenza. Roma 15 Luglio 1714 / Umilissimo Devotissimo e Obbligatissimo Servitore / Benedetto Luti

2. Luti a Heppenstein, 16 settembre 1714

[...]

Ricevei una clementissima lettera da S.A.E. dell'estremo gradimento mostrato nella piccola immagine della Sacra Famiglia a V.S. Ill.ma nota, onde ne resto tanto tenuto di un tanto onore quanto pole mai immaginarsi V.S. Ill.ma. Vorrei ne avesse incontrata la medesima sorte appresso dell'Ill.mo Signore suo fratello l'Atalanta e Ippomene, che me ne chiamerei fortunatissimo come io tanto tenuto et obbligato a le Signorie loro illustrissime. Condonerò del ardimento preso nella copia dal Gentileschi; so non essere adeguata al di lei gran merito, ma si come non potrò mai scaricarmi nel peso di mia obbligazioni verso di V.S. Ill.ma si contenterà di darmi campo che possa nelle congiunture rimostrarmili con confidenza con qualche atto della mia gratitudine. Per tanto è destinato a V.S. Ill.ma una copia, che si va facendo da una copia che tengo di mano del celebre monsignor Mignar francese, allorché fu in Roma copiata della medesima grandezza dal singolarissimo quadro del Germanico moribondo del famoso Pussino. Questa copia, che tengo alla più bella, che si sia mai veduta ed è in migliore stato dell'originale per essersi annegrito e vogliane l'intendenti, che sia stato in qualche parte ritoccato dal medesimo Pussino, onde spero riuscirà una bona copia e che possa più gradirli a V.S. Ill.ma, che inviarli un mediocre originale. In quest'altro spazio l'invierò l'esatta misura, acciòché V.S. Ill.ma possa averli luogo in sua casa. Incluso riceverà V.S. Ill.ma la misura della tela per il pensiero di ritrovamento d'Achille. La parte più lunga denota la larghezza, la parte più corta sarà l'altezza; onde ne riconosce sempre più le mie obbligazioni per l'onore fa avere anco a quest'altra mia opera nella famosa galleria di S.A.E. Il quadro del Gentileschi, è in ordine da spedirsi al Signore Residente a Venezia in conformità de' suoi ordini; ma si trova essere necessario il passaporto di questo Ambasciadore Cesareo per assicurarli onde ne attenderò suo avviso del come. Presentandosi adunque necessariamente questa dilazione mi darà Signor Alberigo [?] libertà che passi con la maggior confidenza con V.S. Ill.ma tanta più che ne è il motore a lei s'aspetta come la mia persona e tutta la mia casa colma di onore, sospirerei che di costà provenisse la croce di questo ordine di Cavaliere del Sacro Romano Imperio, come da S.A.E. mi fusse inviata acciò il mondo potesse et io fare accertare che da S.A.E.

ne venga accompagnata nell'onorarla a quello di S.M.C. e per tale effetto quando V.S. Ill.ma stimasse manderò nel venturo ordinario la forma della croce del Ordine solita a portarsi da cavalieri del Sacro Romano Imperio e questa per esservi qui in Roma un cavaliere similmente del Sacro Romano Imperio spedito con diploma da la maestà dell'Imperadore Leopoldo; ne invierò anco per rintracciarne più sicuramente della croce di tale Ordine come V.S. Ill.ma ne sarà bene informata per tale effetto invierò prima e accompagnerò nella cassa da inviarsi altri quadri della mia quadreria d'autori non vivi, e questi diretti a V.S. Ill.ma da disporne a suo piacere e come più parerà a V.S. Ill.ma che o col supplicarli dell'onor di suoi comandi resto Umil.e Divotissimo et Obbligatissimo Servitore Benedetto Luti.

3. Luti a Heppenstein, 22 settembre 1714

[...]

Or quando ne abbi la sua approvazione e mentre S.A.E. bramando quadri anco di autori non vivi, io invierò quadri della mia quadreria e questi in ogni congiuntura che giudicherà come nella prima da inviarti il Gentileschi ne accompagnerò qualche pezzo; e questi intendo inviarti con questa condizione che trovando V.S. Ill.ma cosa che possa essere di gradimento a S.A.E. li riterrà come disporrà a suo piacere e in ogni maniera che più giudicherà, purché potesse staccarne l'onore che da S.A.E. mi fusse inviata la marca della croce come gliene include il disegno non già per dare a V.S. Ill.ma regolamento ma per rimostrarne il suo essere e la forma che apparisce in questo Signore Achille Tursi [?] cavaliere di tale Ordine ho marca del Sacro Romano Imperio, che riceve in Vienna con diploma spedito sotto la August.ma Maestà Cesarea dall'Imperator Leopoldo. La croce che il medesimo cavaliere porta e come l'incluso disegno intendendo di puro oro la croce con sperone di oro da piede pendente a detta croce con catena o collana come dipende stimo in tutto come dal disegno: le gioie di diamanti sono puri ornamenti per arricchirne arbitrariamente [...]. Una croce di tutto simile la danno i Pontefici, e questi vengono chiamati Cavalieri dello Sperone d'oro. Insomma essendosi qualche particolarità ne sarò meglio inteso da V.S. Ill.ma essendo necessario per essere in Itaglia dove tutti i Cavalieri si distinguono da la marca del suo Ordine. Incluso riceverà la misura del Germanico del Pussino che si va terminando destinato al suo gran merito e spero non li disgradirà spassandomi ancora io di darli qualche pennellata, il suo verso è per traverso onde la parte più lunga è la larghezza; e la più corta è l'altezza [...].

4. Luti a Heppenstein, 6 ottobre 1714

[...] Le soggiungo di stare attendendo Sue risposte per la spedizione de' quadri accennatili quando in tal tempo di mio [...] quadro. I quadri per ora saranno quattro pezzi, uno del Giordano e due di Paoluccio Napolitano, con il nostro Gentileschi e in altra mia sarà informata più esattamente [...].

5. Luti a Heppenstein, 11 novembre 1714

[...]

Già le sarà pervenuto a V.S. Ill.ma la notizia dell'Ill.mo Signor Residente di Venezia della spedizione fattali della cassa quadri da spedirli a codesta Dominante, e come nella mia ultima averà V.S. Ill.ma ricevuto annesso altra misura del quadro che qui include il disegno da Pietro da Cortona come dal inviata mia ne davo cenno di inviarti in questo ordinario l'annessa copia [...] non voglio mancare dire a V.S. Ill.ma l'onore che mi pregierei di accompagnare altre cose ma di come non so chiaramente l'inclinazione di S.A.E. tanto de' soggetti quanto nelle grandezze; ed occorrendo cose da gabinetto ne potrei inviarte una cassa di cose varie et ho di ritratti varii; ed inclinandosi di sagro ne avrei un quadro di figure quanto il vero rappresentante la Samaritana al pozzo quadro assai bono, e bello di autore fiorentino e celebre, e quando ne bramasse V.S. Ill.ma disegno prima d'inviarne il quadro per appagarne la sodisfazione lo dica che di tutto tutto quello possiedo pole assicurarsi V.S. Ill.ma esserne possessore [...].

6. Luti a Heppenstein, 22 dicembre 1714

[...]

Godò, e goderò tanto più sentendo la comparsa a codesta Dominante della cassa di quadri inviati che molto stupisco di tanta dilazione, e ne sono impatiente sentirne li arrivino; come ne sto attendendo che V.S. Ill.ma la giudicherà accompagnarsi altre cose a due quadri che tengo impronto del Cortona del disegno inviato del Bacchanale di Bacco e Arianna e l'altro di Germanico di V.S. Ill.ma, e questi per il porto e il passaporto unito come da altra mia V.S. Ill.ma sarà stata intesa. Con sommo mio dispiacere ho inteso non essere restato servito S.A.E. nelli quadri del virtuoso Signor Morandi e non ho mancato di dolermene con Caul, non essendome passata alcuna parola [...].

7. Luti a Heppenstein, 9 febbraio 1715

[...] il quadro del Cortona su la maniera del Pussino come ne accennai V.S. Ill.ma che ne inviai il disegno ho accompagnato a questo la copia del Germanico che viene dal celebre quadro e che va in istampa, e che ne inviai la misura acciò potesse trovarli luogo nell'infimo di sua casa, condonerà V.S. Ill.ma il mio ardimiento [...]. Goderei con il comodo di V.S. Ill.ma sentirne se li sia comparsa la cassa con il quadro Gentileschi e de li altri pezzi, che secondo l'avviso datomi il Signore Residente già doverendoli essere a V.S. Ill.ma comparsi, tuttavolta i tempi sono talmente contrari ai viaggi che non mi maraviglierei anche di maggiore dilazione [...].

8. Luti a Heppenstein, 2 marzo 1715

[...]

Il Gentilissimo foglio di V.S. Ill.ma sotto li 12 febbraio [...] mi arreca tanta consolazione, come è solito delle pregiatissime

lettere di V.S. Ill.ma accompagnandone del gradimento ricavato da S.A.E. e delli intendenti ne' quadri del Giordano e Gentileschi come di Paoluccio mi confesso tanto tenuto a V.S. Ill.ma per la Clemenza di S.A.E. e per il desiderio che mostra la medesima altezza nel quadro del Cortona, spero in breve come da altra mia V.S. Ill.ma averà inteso la spedizione, già fatta del detto quadro del Cortona et altri destinati al di lei merito. In questo ordinario ricevo lettera del Sig. Residente in Venezia, come il Signor Guidi di Pesaro [?] li hanno spedito la cassetta, e che spero possa essere comparsa la barca, dove la mattina andrebbe fatta la dovuta licenza per farne con celerità la spedizione a codesta Dominante. Onde voglio credere, che in breve S.A.E. averà il bramato godimento di avere sotto i clementissimi occhi questo quadro e invero è tanto superiore per un certo verso che a prima vista non pare di tale autore non essendo tanto ammanierato come era suo solito il Cortona operare; le qualità di questo quadro non mi astenderò a rimostrarle, riserbandone l'ingrandimento col pregiatissimo e perfettissimo intendimento di S.A.E. a cui col clementissimo gradimento acrescerà a quest'opera et al Cortona quel lustro che oscurato rimaneva nella mia piccola raccolta, pregando V.S. Ill.ma porgerne le mie suppliche a presso S.A.E. e farne quei ringraziamenti che son dovuti a un tanto onore che ricevo [...].

Abstract

In 1714 the painter Benedetto Luti had a copy made of a *Susanna and the Elders* by Artemisia Gentileschi in his collection, and sent it to Lothar Franz von Schönborn's court advisor to judge whether the original was worthy of being presented to the German patron.

The answer was positive and the painting was sent to Pommersfelden, where it is still today; however it was sent as the work of Orazio Gentileschi, despite bearing the signature of his daughter Artemisia.

This paper – through the discovery of the copy and the examination of the entire archival documentation – re-contextualizes the gift of the *Susanna* as part of the negotiation for the conferment of the title of knight of the Holy Roman Empire to Luti and investigates the aesthetic and social demands that may have been behind its misattribution to Artemisia's father.

Referenze fotografiche

Fine Art Images/Archivi Alinari, Firenze: fig. 1. – *Archivio dell'autore*: fig. 2. – *Da Orazio e Artemisia Gentileschi (nota 1)*: fig. 3. – *Da Maffei (nota 5)*: figg. 4, 5, 7, 8. – *Da Barocke Sammellust (nota 39)*: fig. 6.