

RECENSIONE A: *LUIGI GARZI (1638-1721). PITTORE ROMANO*,
A CURA DI FRANCESCO GRISOLIA E GUENDALINA SERAFINELLI,
MILANO, OFFICINA LIBRARIA, 2018.

VINCENZO STANZIOLA

La pittura a cavallo tra il XVII e il XVIII secolo presenta ancor oggi molteplici campi di indagine percorribili e il volume dedicato a Luigi Garzi, curato da Francesco Grisolia e Guendalina Serafinelli, ne è un esempio.

La storiografia artistica ha molto trascurato personaggi come Garzi e i pittori della sua generazione, forte della convinzione che mancasse loro un qualche merito storico o artistico. Tuttora questi artisti faticano ad emanciparsi rispetto ad un'idea che li relega in un secondo piano della storia dell'arte.

Luigi Garzi (1638-1721). Pittore romano è un testo che non soltanto risarcisce la figura di un artista troppo spesso confinato in quell'indefinito (a volte) calderone della pittura marattesca, ma è anche un singolare ed interessante esempio di metodologia di ricerca. Lo studio di un pittore solitamente comincia con la redazione del catalogo delle sue opere, per mano di uno o al massimo due autori, ordinate cronologicamente e corredate delle relative schede, con l'obiettivo di creare una base di partenza per gli studi successivi. L'operazione che Grisolia e Serafinelli hanno effettuato è inversa: il ripensamento dell'opera di Garzi parte non dal catalogo ma da riflessioni e approfondimenti su determinati nodi della sua biografia artistica. Sedici autori ragionano su sedici diverse e ben definite tematiche, ciascuno attraverso la propria metodologia e il proprio specifico approccio. In tale pluralità di visioni si rintraccia uno dei principali valori di questo lavoro. Probabilmente soltanto attraverso occhi, menti e mani differenti è possibile ragionare sui vari aspetti che hanno caratterizzato la vicenda biografica di un artista. È questo un metodo di lavoro che ha un precedente, in realtà non del tutto volontario, ma ben noto agli studi sulla pittura romana tra Seicento e Settecento: Carlo Maratti. Da anni destinataria di una annunciata monografia, la figura del maestro originario di Camerano è stata oggetto di due importantissimi convegni con i relativi atti pubblicati nel 2015 e nel 2017: *Maratti e l'Europa*, a cura di Liliana Barroero, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò e Sebastian Schütze, e *Maratti e la sua fortuna*, a cura di Sybille Ebert-Schifferer e Simonetta Prosperi Valenti

Rodinò. I due volumi, pur non costituendo di per sé una monografia *stricto sensu*, ne compensano in parte l'assenza.

Luigi Garzi, 1638 - 1721. Pittore Romano agisce proprio in questo senso. Il volume si apre con il contributo di Guendalina Serafinelli, che molto indaga sulle origini di Garzi, sia biografiche sia artistiche. Una volta per tutte viene ristabilita la sua nascita a Roma, un dato già noto ma che faticava ad essere recepito dalla comunità scientifica che ancora troppo spesso indica il pittore come originario di Pistoia. Punto nodale del testo di Serafinelli sono i rapporti intessuti da Garzi con i pittori fiamminghi: giovanissimo lo si trova a bottega presso Vincent Adriaenssen detto il Manciola e contemporaneamente al suo apprendistato con Andrea Sacchi frequentava un altro fiammingo, Salomon Backereel. Si scopre così che quello che diverrà uno dei campioni del classicismo pittorico effettua la sua prima formazione accanto a degli artisti che facevano di paesi, caccie e battaglie i loro principali repertori figurativi, mantenendo con loro un costante confronto per tutta la vita, come testimoniato dalle collaborazioni con i naturamortisti Karel van Vogelaar e Christian Berentz.

Le ricerche archivistiche condotte da Serafinelli, oltre a fornire importanti indicazioni biografiche legate ai primissimi anni di vita di Garzi, hanno consentito anche di restituire alla sua mano quella che si rivela essere la sua prima decorazione ad affresco, eseguita tra il 1678 e il 1679 in continuazione ai lavori di Giovanni Maria Mariani del 1655-1656, per l'Ospedale delle Donne *ad Sancta Sanctorum* a Roma.

Ripercorrono e rileggono la produzione garziana anche i testi di Francesco Gatta, Francesco Grisolia e Michela di Macco, approfondendo rispettivamente il periodo giovanile e la prima maturità, l'attività grafica e i modelli stilistici di riferimento del pittore.

Ciascuno dei tre autori rilegge l'opera di Garzi con uno specifico intento metodologico. Gatta si concentra sulla formazione, intesa quale momento privilegiato per la comprensione dell'operato e dell'evoluzione stilistica dell'artista, avanzando nuove proposte attributive per cercare di meglio definire i primi anni della carriera del pittore, da sempre sfuggenti, come pure lamentava Giancarlo Sestieri nel 1972.

Grisolia affronta il catalogo del pittore e la questione stilistica dal punto di vista della produzione grafica, attraverso una narrazione cronologica che parte dai primi studi degli anni Cinquanta del Seicento e giunge fino agli Ottanta, anticipando anche novità relative all'ultimo trentennio della sua longeva attività. Lo studioso riconsidera tanto gli esemplari noti e di autografia certa, quanto i fogli tradizionalmente riferiti a Garzi, il tutto arricchito con nuove e convincenti proposte attributive,

spesso connesse a dipinti noti. Dall'analisi dei disegni emerge quella che sarà una delle più interessanti caratteristiche dello stile di Garzi: il sapersi confrontare con la molteplicità di riferimenti artistici che Roma era in grado di offrire ad un pittore; una indubbia romanità, che per Luigi è anche di nascita oltre che di formazione e che strutturò tutto il suo fare artistico, a partire dall'attività grafica.

L'analisi dei modelli stilistici di riferimento e la capacità del pittore di appropriarsene e riproporli attraverso uno stile peculiare è il fulcro del contributo di Michela di Macco. Nel suo testo emerge come Garzi avesse giovato di quella cultura artistica romana caratterizzata da una comprimarietà di istanze stilistiche, circoscrivibili nei termini di "classicismo" e "barocco". Cantiere esemplificativo di tale incontro è quello relativo alla decorazione della Galleria di Alessandro VII al Quirinale, dove si ritrova una schiera di pittori facenti capo ai due grandi maestri della scena romana (e alle due correnti sopra menzionate): Andrea Sacchi e Pietro da Cortona. Garzi all'epoca aveva meno di vent'anni e ad oggi non è assodata una sua partecipazione fattiva all'impresa di cui però certamente non doveva essergli sfuggita l'importanza. Le capacità di selezione e amalgama dei diversi riferimenti visivi con cui poteva confrontarsi sono evidenti nella sua opera, tanto che anche Luigi Lanzi, nella sua storia della pittura, lo ritiene "seguace" sì di Sacchi, ma talvolta del Cortona e talaltra di Lanfranco.

Che Roma fosse la sua città lo testimonia anche il profondo legame che Garzi instaura con la principale istituzione artistica dell'epoca, l'Accademia di San Luca. Tali rapporti sono indagati all'interno del volume da Stefania Ventra. Degno esponente della cultura figurativa romana della seconda metà del Seicento, ne diventa uno dei principali ambasciatori, tanto nel resto d'Italia quanto in Europa. Pur non considerato pittore "di prima classe" (come invece Carlo Maratti, Giacinto Brandi e il Baciccio) Garzi riesce a ritagliarsi un significativo ruolo nella diffusione del linguaggio pittorico romano fuori dai territori pontifici.

Mario Epifani approfondisce i contatti con Torino e la corte sabauda, testimoniati in primo luogo da una serie di sovrapposte oggi conservate nell'appartamento reale annesso alla basilica di Superga e dalla pala d'altare con la *Madonna col Bambino e il Beato Amedeo di Savoia* della chiesa del Santissimo Sudario a Roma, tempio dell'allora nazione piemontese. Si tratta questa di un'importante restituzione alla mano di Luigi, dal momento che il dipinto veniva tradizionalmente riferito al perugino Gian Domenico Cerrini. Fabrizio Federici e Paolo Benassai si concentrano sulla presenza del romano in territorio toscano, rispettivamente a Massa e a Pescia (Pt), mentre Mario Alberto Pavone ripercorre le fila

della fortuna napoletana di Garzi, unica città ad averlo ospitato al di fuori di Roma. Significativo a tal proposito l'intervento di Patrizia Principi su di un'incisione di Francesco Faraone Aquila rappresentante la perduta decorazione della galleria del principe di Cellamare.

Ma il ruolo di Garzi ambasciatore di romanità non si esaurisce entro i confini italiani, come certificano i contributi di Erich Schleier, Konrad Pyzel, Jana Zapletalová e Dario Beccarini.

Un ruolo che può essere rivestito sotto diverse forme, tanto attraverso l'invio di dipinti quanto influenzando gli artisti che giungevano a Roma per completare la propria formazione. Della prima categoria sono esempio i saggi di Schleier e Zapletalová, in quanto si concentrano su opere di Garzi presenti (o già presenti, nel caso del dipinto moravo) rispettivamente nella collezione Fürstenberg e in Moravia. Beccarini e Pyzel analizzano i casi del danese Hinrich Krock e dei polacchi Jerzy Szymonowicz-Siemiginowski e Jan Reisner. Questi, giunti a Roma per la loro formazione, rivelano nelle loro opere importanti riferimenti alla pittura di Garzi, certificando quindi la sua importanza nella diffusione dello "stile romano" nei paesi d'origine di questi pittori.

L'importanza di ritornare a considerare Garzi e i pittori della sua generazione è di fatto sottolineata anche dal contributo di Alessandro Agresti che fornisce diverse restituzioni alla mano del nostro. Interessante notare come gran parte di queste opere erano in precedenza assegnate a pittori più giovani o anche successivi di qualche generazione, come Giovanni Odazzi, Marco Benefial o Giovanni Antonio Creccolini.

Ciò che emerge in maniera flagrante dal volume è quindi proprio la piena appartenenza di Garzi alla scuola pittorica romana, argomento su cui oggi appare importante tornare a riflettere. Si tratta dell'unica scuola pittorica italiana non confinabile in confini geografici e la cui identità stilistica è sempre stata rintracciata nel suo costante rapporto con l'Antico (o Classico). Si mostra opportuno rilevare invece come la riflessione sull'Antico andasse di pari passo con quella sull'arte moderna attraverso un confronto apparentemente esente da gerarchie pre-stabilite.

Il volume di Grisolia e Serafinelli si pone su questa scia; esso certifica come i pittori romani avessero a disposizione una tale quantità e qualità di riferimenti visivi che fin dalla prima formazione potessero avere la consapevolezza della specificità dello "stile romano", stile da rintracciarsi nella città stessa, nella sua capacità di farsi modello per gli artisti attraverso il costante dialogo tra l'Antico e il Moderno.

Il problema di una definizione della scuola romana nel Seicento doveva attanagliare anche i teorici del tempo. Silvia Ginzburg, nel suo contributo all'interno del volume *Maratti e l'Europa (I caratteri della scuola romana, Roma, 2015)*, offre un'interessante lettura delle *Vite* di Bellori, di come questi avesse in mente una precisa idea di tale scuola e la esplicasse attraverso la sua opera. Oltre che caratterizzato dagli specifici apporti stilistici forniti dalle opere degli artisti da lui biografati, stando alla lettura della studiosa per Bellori la specificità dello stile romano doveva rintracciarsi nell'unione di "disegno" e "colore", inteso questo come unione di colorito veneto e lombardo (cosa che avrebbe portato all'esclusione di Pietro da Cortona in quanto artista troppo veneto e poco lombardo).

Garzi si è formato guardando sì ai grandi della prima metà del secolo che hanno contribuito a definire la *facies* artistica della città pontificia (Reni, Cortona, Lanfranco, Albani, Domenichino, Sacchi) ma anche, come si è visto, ai pittori di generi considerati minori. Si può dunque oggi continuare a considerare la pittura a Roma tra la seconda metà del Seicento e la prima del Settecento una stanca ripetizione dei moduli stilistici offerti dagli artisti di primo livello (come ancor oggi spesso accade) oppure bisogna ribaltare l'approccio critico, iniziando cioè a considerare il confronto con tali modelli una specificità essenziale del *modus operandi* dei pittori romani?

Il bisogno di confrontarsi con i grandi maestri, del resto, presenta molteplici motivazioni, anche di mero carattere commerciale. Come sottolinea Stefan Albl nel suo contributo, nel caso di Poussin la fortuna della sua pittura alla sua morte (1665) era così alta che un confronto risultava inevitabile, anche per Garzi. Riprendendo le parole di Michela di Macco, questi "possiede un'efficace ampiezza di riferimenti, un'intelligenza visiva capace di selezionare appropriatamente le fonti figurative sentite come modelli di riferimento per lo stile ma anche riutilizzate con prelievi ricomposti in modo strumentale per la conquista del pubblico e per la soddisfazione delle aspettative del committente". Ci sia dunque concesso di affiancare un altro titolo: *Luigi Garzi, pittore intelligente*.