

“LA GRANDEZZA DELL'UNIVERSO”
NELL'ARTE DI GIOVANNA GARZONI





- 10** Giovanna Garzoni: Regina di fiori, e non solo
Eike D. Schmidt
- 12** Verso Giovanna Garzoni
Alessio Assonitis
- 16** L'universo di Giovanna Garzoni.
L'arte, i viaggi e un immaginario geografico senza confini
Sheila Barker
- 30** "E scrittrice, e pittrice": Giovanna Garzoni e l'arte della calligrafia
Aoife Cosgrove
- 36** L'arte al servizio della botanica: il manoscritto delle *Piante varie* di Giovanna Garzoni
conservato a Dumbarton Oaks
Sheila Barker e Anatole Tchikine
- 46** "La Miniatrice di Madama Reale": Giovanna Garzoni in Savoia
Sheila ffolliott
- 54** Miniatrici e miniatori alla corte dei Medici nel Seicento
Elena Fumagalli
- 62** Le nature 'non proprio morte' di Giovanna Garzoni
Mary D. Garrard
- 78** Giovanna Garzoni tra arte e scienza:
il panorama floreale/floristico del suo tempo
Lucia Tongiorgi Tomasi
- 88** Una *liaison* esotica. La Cina, i Medici e Giovanna Garzoni
Francesco Morena
- 96** Giovanna Garzoni, "Accademica"
Peter M. Lukehart
- 106** L'omaggio di Vittoria della Rovere a Giovanna Garzoni:
la Stanza dell'Aurora nella Villa del Poggio Imperiale
Pasquale Focarile
- Catalogo**
- 119** Incontri straordinari di un'artista itinerante
- 147** Raro, curioso ed esotico.
Un immaginario geografico senza confini
- 191** Le opere di Giovanna Garzoni in una *Wunderkammer* medica.
La Stanza dell'Aurora di Vittoria della Rovere
- 255** Bibliografia



L'universo di Giovanna Garzoni. L'arte, i viaggi e un immaginario geografico senza confini

Sheila Barker

Le ambizioni dell'esordio

Con fervida curiosità, insaziabile spirito di osservazione e profitto dalle esperienze accumulate nei lunghi viaggi, Giovanna Garzoni seppe instillare nella sua arte l'immagine palpitante di un universo vasto, complesso e florido di interconnessioni. La sua vita iniziò ad Ascoli Piceno ma l'infanzia trascorse nella Venezia affollata di navi e merci provenienti da ogni angolo del globo¹. L'idea di viaggiare all'estero era implicita nelle aspirazioni professionali dell'esordio: guadagnarsi l'accesso alle grandi corti d'Europa. Ne reca indizio chiaro il quaderno di esercizi calligrafici giovanili del 1617-1620 circa, che comprende brevi lettere dedicatorie indirizzate a nobili di Siena, Verona e Roma, potenziali mecenati o agenti dell'artista². Proprio tali legami poterono facilitare la prima visita alla corte dei Medici³ e forse il successivo invito a Napoli dal duca di Alcalà⁴.

Non è un caso se un esercizio di calligrafia contenuto nello stesso quaderno incarni l'idea stessa di mobilità (cat. n. 1): si tratta di uno dei suoi primissimi lavori, ricalcato sul modello di un calligrafo olandese (cat. n. 2), in cui una singola linea di inchiostro si dipana in spirali ritmate e salti acrobatici fino a trasformarsi nell'immagine di un galeone che solca le onde del mare a vele spiegate. Simbolo supremo di mobilità, esplorazione, dominio, commercio e ricchezza in età barocca, questo galeone di carta assurge a emblema profetico dei futuri viaggi dell'artista.

L'obiettivo di trovare mecenati in una grande corte orientò i suoi studi giovanili. Come le più anziane pittrici veneziane Irene di Spilimbergo (1540-1559) e Marietta Robusti (1560-1590 circa), Giovanna apprese la tecnica della pittura a olio⁵. Tuttavia, significativamente, ella perfezionò pure abilità pensate per il servizio di una gentildonna di alto rango, fra cui il canto, l'uso di strumenti a corda, la scrittura di lettere e la calligrafia⁶. L'artista-biografo Carlo Ridolfi sottolineò il legame intrinseco fra queste abilità e la sociabilità di corte, notando come la giovane Garzoni fosse "avvezza a trattarsi co' suoi amorevoli nel far piccioli ritratti di minio, col canto e con il suono"⁷. L'autoritratto non datato (cat. n. 3) – probabilmente la sua più antica miniatura giunta fino a noi – mostrava ai potenziali mecenati i talenti dell'artista di corte attraverso l'immagine di una musa coronata di alloro e imbracciante una viola da gamba. Il dipinto esalta le sue abilità musicali e al contempo da prova visibile del talento artistico, facendo ricorso alla formula dell'autoritratto prediletta dalle donne

pittrici, compresa la già citata Marietta Robusti ma anche Sofonisba Anguissola (1532-1625), Lavinia Fontana (1552-1614) e Artemisia Gentileschi (1593-1656 circa), ciascuna delle quali si ritrasse con strumenti musicali⁸.

Mirando a ottenere una posizione alla corte della granduchessa Maria Maddalena, la Garzoni visitò Firenze in un momento imprecisato fra 1618 e 1621⁹. L'eccentrica ragazza di Ascoli Piceno intrattenne la granduchessa Maria Maddalena con esecuzioni vocali, brani strumentali e dimostrazioni calligrafiche. Offrì inoltre una miniatura rappresentante Santa Maria Maddalena, che è la sua prima opera documentata in questa tecnica, oggi perduta¹⁰. Un testimone delle sue strabilianti esibizioni affermò, scherzando, che le sue mani avevano "veramente più virtù che dita"¹¹.

Durante il primo soggiorno a Firenze è quasi certo che incontrasse Artemisia Gentileschi, che in quegli anni godeva dei favori della corte medicea. Le due artiste si sarebbero ritrovate poi a Venezia, a Napoli e, stando ad acquisizioni recenti, anche a Londra¹². A Firenze Giovanna conobbe certamente anche la coetanea Arcangela Paladini (1599-1622), pittrice, cantante e ricamatrice a servizio della Granduchessa¹³. Questi primi incontri con figure femminili di spicco senza dubbio la incoraggiarono a perseguire una carriera da artista di corte¹⁴.

Un'artista universale

Nel corso del primo soggiorno fiorentino e certamente nel secondo del 1642-1651, Giovanna Garzoni ebbe modo di ammirare le squisite miniature (vedi cat. nn. 14, 15) di Jacopo Ligozzi (1547-1627), artista della corte medicea definito "pittore universalissimo" per i suoi molteplici talenti¹⁵. Lo status di 'artista universale' andrebbe riconosciuto anche alla Garzoni. Ella, infatti, si distinse in un gran numero di tecniche e formati – dipinti a olio di grandi dimensioni, miniature a tempera su pergamena, disegni a penna e inchiostro, intarsi con pietre dure¹⁶, applicazioni tessili (cat. n. 38)¹⁷ e ventagli dipinti¹⁸ – e i generi praticati spaziano dalle immagini devozionali, ai ritratti, alle nature morte, dalle copie in miniatura (di nudi maschili e femminili, e di paesaggi), alle illustrazioni botaniche fino alle opere mitologiche¹⁹.

Le incursioni artistiche della Garzoni in tanti campi diversi non rimasero esperienze separate e a sé stanti; al contrario, la sua produzione testimonia una contaminazione continua tra generi e media. Ad esempio, gli studi botanici talvolta



Fig. 1 - Giovanna Garzoni, *Alzatina con pesche, sul piano tre sorbe e un fico*, 1650 circa, tempera su pergamena, Firenze, Gallerie degli Uffizi, GDSU, inv. 1890 n. 4780

5.

Giovanna Garzoni (Ascoli Piceno 1600 - Roma 1670)

Ritratto di Zaga Christ

1635

acquerello e gouache su pergamena montata su cartone, cornice in argento di epoca successiva; alt. cm 5,7

firmato e datato sul retro: " / Giovanna Garzoni F. / Torino 1635"

Londra, Philip Mould & Company: 3619; 505 [7]

Questo ritratto in miniatura, firmato sul retro da Giovanna Garzoni in caratteri latini e etiopi (Ge'ez, la cui traslitterazione fonetica "Žowānā Gārsonē Fē[č]i" è stata gentilmente fornita da Ted Erho), rappresenta l'autoproclamatosi principe d'Etiopia, Zaga Christ (scritto anche Saga Krestos, 1608-1638). Dopo essersi convertito al cattolicesimo in Gerusalemme, Zaga Christ viaggiò per l'Europa presentandosi come aspirante al trono del re Yaqob I di Etiopia (1590-1606 circa). L'incontro tra la pittrice e il suo modello ebbe luogo nel corso del rigido inverno del 1634-1635, quando Christ giunse a Torino sotto la protezione del duca di Savoia Vittorio Amedeo I (1587-1637) per trascorrervi la convalescenza da una grave malattia (Crawford 1950, pp. 293-295; Aroles 2013, p. 60). Dal 1632 la Garzoni si trovava alla corte di Torino in qualità di "miniattrice di Madama Reale", incarico che avrebbe mantenuto fino al 1637 (Di Vesme 1932, pp. 799-800).

Commissionato forse dal duca di Savoia o dallo stesso Christ, il ritratto in miniatura è eseguito con minuziosa cura dei dettagli, mediante una tecnica puntinista. Rifacendosi alla tradizione della ritrattistica in miniatura inglese

(Meloni Trkulja 1983a, p. 78), la Garzoni opta per uno sfondo blu oltremare proprio come nel *Ritratto di gentiluomo* (L'Aia, Stichting Historische Verzamelingen van het Huis Oranje-Nassau, cfr. fig. 5 del saggio Cosgrove), che l'artista aveva dipinto a Venezia nel 1625. Christ

indossa una giacca rossa con laccetti ornamentali dorati, identica a quella che si racconta avesse ricevuto come dono ufficiale al suo arrivo nei domini spagnoli in Italia nel 1632 (Aroles 2013, p. 56). Sopra la giacca rossa poggia un raffinato colletto di merletto e pizzo di lino che sembra ricamato

con la tecnica veneziana della *reticella* e del *punto in aria*; in un ritratto coevo, sempre opera della Garzoni, il duca di Savoia indossa al di sopra del corsetto un colletto analogo (vedi cat. n. 6). All'origine della tradizione, diffusa nell'Europa della prima età

moderna, di rappresentare in chiave positiva gli Etiopi, codificata da Paolo Giovio nel 1575, vi era la consapevolezza della comune identità cristiana (Schreuder 2008, pp. 21-31; Lowe 2012, pp. 109-112). La Garzoni, tuttavia, si allontana dall'ic

conografia corrente per realizzare un dipinto fortemente individualizzato. Nel suo naturalismo tenero e delicato, il ritratto si concentra, più che sui simboli esteriori della proclamata regalità, sull'animo dell'uomo e sui suoi sentimenti, tra cui la sofferenza (Aroles 2013, p. 60). I tratti fortemente individualizzati della rappresentazione e la firma in caratteri etiopi sul retro, lasciano intuire un legame stretto tra l'artista e il modello che la Garzoni ci restituisce attraverso il suo sguardo curioso e sensibile.

Grazie alla scoperta da parte della Philip Mold & Company che i numeri 3619 e 505 sul retro corrispondono al numero di lotto e al prezzo di vendita di un ritratto di Zaga Christ venduto in Francia nel 1752, è stato possibile recuperare informazioni sulla provenienza del ritratto.

Hilda Groen

Bibliografia: Les Sieurs Helle & Glomy 1752, n. 505; Gault de Saint-Germain 1835, p. 123; Aroles 2013, p. 56; *European Silver* 1989, n. 209; Casale 1991, p. 55; Bottacin 2004a, p. 77.



24.

Giovanna Garzoni (Ascoli Piceno 1600 - Roma 1670)

Canina con biscotti e una tazza cinese

1648 circa

tempera su pergamena; cm 27,5 x 39,5

firmato nell'angolo in basso a destra: "Giovanna Garzoni F."

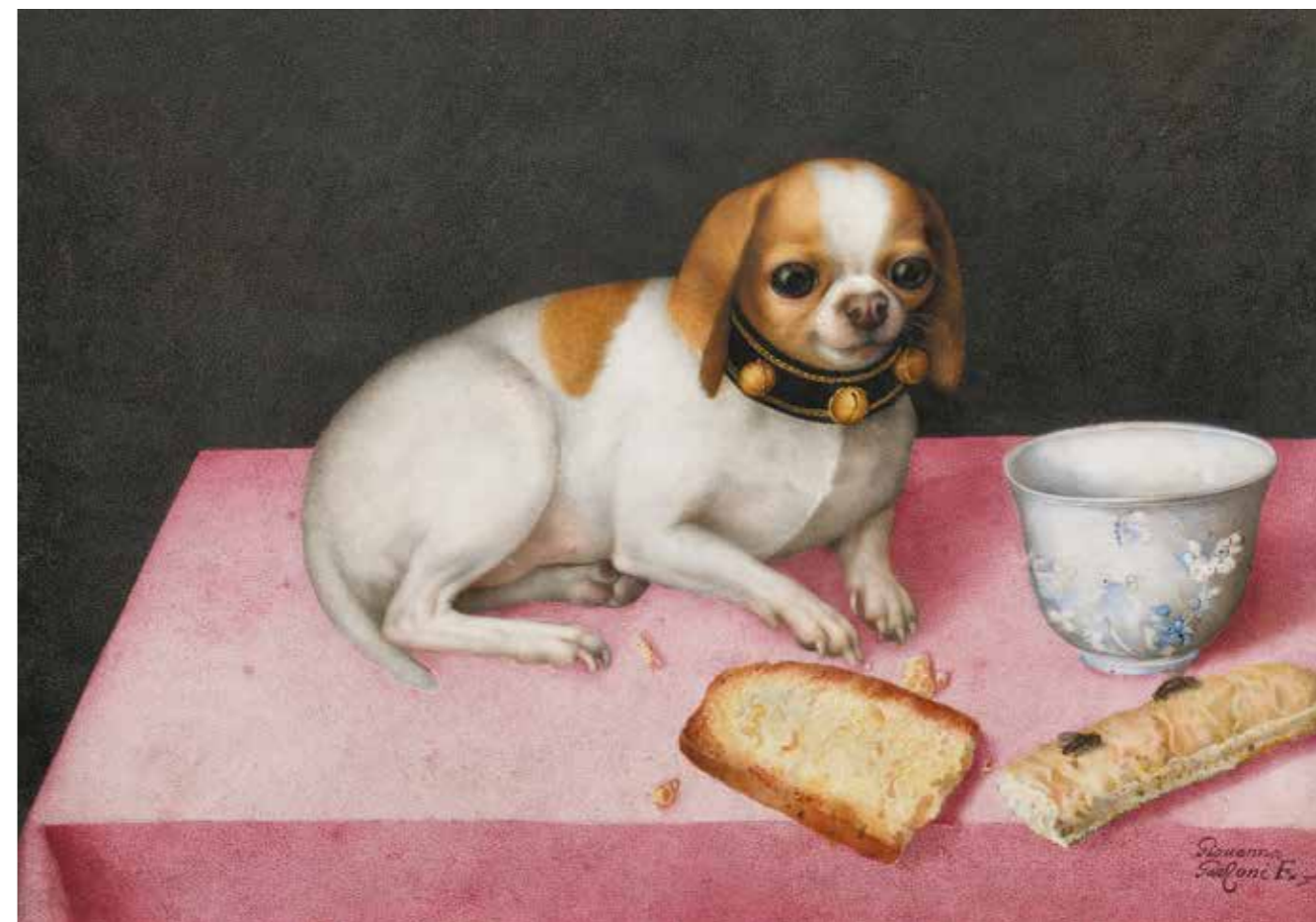
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria Palatina, inv. 1890 n. 4770

L'iscrizione "Giovanna Garzoni F." nell'angolo in basso a destra della tovaglia fa dell'opera *Canina con biscotti* un'eccezione rispetto agli altri dipinti in miniatura appartenenti alle collezioni medicee, in genere non firmati. Giovanna Garzoni realizzò quest'opera intorno al 1648, quando era a metà della sua carriera artistica, per la granduchessa di Toscana Vittoria della Rovere, spesso raffigurata in compagnia dei suoi cani, le cui cucce risultano inventariate in quasi ogni stanza della Villa del Poggio Imperiale. In questa dimora era appeso un tempo anche il nostro dipinto (S. Meloni Trkulja, in *Al servizio del Granduca* 1980, p. 35). È probabile che la cagnetta ritratta provenisse dall'Inghilterra dove il marito di Vittoria, Ferdinando II, nel 1635 aveva ordinato due cani da allevamento (ASFi, MdP 1803, ins. 18, c.n.n., MAP doc. ID 14531). Questi animali di piccola taglia, apprezzati per la rarità del loro colore bianco (ASFi, MdP 4759, c. 958, MAP doc. ID 18999), rientravano in una tradizione tipicamente medicea. Offerti come doni diplomatici, i cani dei Medici venivano acquistati presso le corti francese, spagnola e inglese in cambio di oggetti preziosi come arazzi e gioielli. Il granduca Cosimo II, ad esempio, aveva ricambiato un dono di cani da parte del re di Spagna con un arazzo del valore di tremila scudi (ASFi, MdP 4943, c. 442, MAP doc. ID 13780). A volte, insieme ai cani, arrivavano anche gioielli: nel 1606, la regina di Francia Maria de' Medici spedì al granduca Ferdinando I alcuni cani francesi con tanto di collari del valore di 50 scudi (ASFi, MdP 4028, c. 135, MAP doc. ID 24227).

La cagnolina, spesso identificata con un carlino, somiglia all'esemplare raffigurato da Tiberio Titi in *Ritratto di cane di razza Lap-Dog*, in collezione privata (cfr. Casale 1991, p. 118) e nel ritratto della nonna di Vittoria, Cristina di Lorena, del 1618 (in precedenza attribuito a Francesco Bianchi Buonavita, S. Meloni Trkulja, in *Natura viva* 1985, p. 104, n. 30). All'età di tre anni, in occasione del suo fidanzamento con il cugino Medici, Vittoria era stata raffigurata con un cane di razza simile (Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, inv. 1890 n. 239), proprio come era accaduto a suo padre, Federico Ubaldo della Rovere, quando era stato ritratto a cinque anni per il suo fidanzamento (Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, inv. 1890 n. 2473). Mentre i cagnolini vengono talvolta raffigurati insieme ai soggetti più giovani, è raro vederli al fianco di adulti che figurano piuttosto accompagnati da cani da caccia. Fin dall'antichità i cani di piccola taglia erano associati alla donna, la cui nobiltà trovava un riflesso nella bellezza di questi esemplari (Sand 2016, p. 165).

Nel corso del Seicento crebbe la richiesta di ritratti di cani, soprattutto da parte delle famiglie ducali di Mantova, Ferrara e Firenze (Bowron 2006, pp. 6, 14). Nei dipinti più importanti la ricchezza dei committenti viene ostentata attraverso i preziosi collari dei loro animali: si pensi ai due spaniel raffigurati da Justus Suttermans con eleganti collari decorati con lo stemma dei Medici, che si ritiene fossero stati appositamente disegnati per Vittoria della Rovere (Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, inv. 1890 n. 4937); o ancora al ritratto di Isabella Ruini e del suo cagnetto con indosso un vistoso orecchino, realizzato da Lavinia Fontana (Gallerie degli Uffizi, Galleria Palatina, inv. OdA 536). La cagnolina della Garzoni, al contrario, porta un semplice collare di pelle con campanellini di metallo, che subito rinvia a una dimensione più realistica e domestica. L'artista mira a enfatizzare le qualità interiori dell'animale dai grandi occhi, soprattutto la dolcezza: la tazza e i biscotti che le sono vicino non fungono soltanto da termine di confronto per apprezzarne la piccola taglia, ma sono una prova della sua educazione. Il mite animale non costituisce una minaccia né per la preziosa tazza di porcellana, né per la merenda appetitosa nei paraggi, con i cui avanzi stanno banchettando invece due mosche. La cagnetta obbediente sembra rivolgere tutta la sua attenzione all'osservatore.

La resa minuziosa del pelo del cane e il naturalismo delle mosche riflettono quella cura per il dettaglio che è tipica dell'arte della Garzoni (Chastel 1984, p. 34; Casale 1991, p. 118) e che trova un riscontro anche nella rappresentazione della tazza di porcellana smaltata nei toni pastello grigio-blu con una decorazione a ingobbio bianca. Quest'ultima appare molto simile alla ciotola di *Il vecchio di Artimino*, ma decisamente diversa dai vivaci stili blu e bianco in voga nelle stoviglie di esportazione raffigurate in genere dalla Garzoni (cat. n. 27).



Il profilo stretto della pancia della tazza, la decorazione a ingobbio, persino l'orlo dritto e l'anello del piede basso, insieme ai caratteristici disegni di insetti delicatamente dipinti, rocce e piante lussureggianti inducono a ipotizzare che si tratti di una chicchera di Dehua (vedi cat. n. 25) risalente agli anni Quaranta del Seicento, al periodo di transizione dalla dinastia Ming alla Qing: un oggetto, dunque, entrato molto di recente nelle raccolte di casa Medici e che fu probabilmente impiegato a corte per sorseggiare cioccolata calda (F. Morena, in *Il Cioccolato* 2008, p. 170, n. 31).

Se la cagnetta è un carlino, come è stato suggerito da alcuni studiosi, allora anche in questo caso ritorniamo alla Cina da dove, tra la fine del Cinquecento e i primi anni del Seicento, i mercanti olandesi avevano cominciato a importare questa razza, con il nome di "Mopshond", destinata a incontrare un grande successo presso le corti europee. L'origine orientale e l'aspetto dei carlini cinesi doveva essere noto anche attraverso figurine in porcellana, non dissimili dai tre leoncini cinesi (*alias* cani *shizi*, cat. nn. 67, 68) che Vittoria della Rovere espose nella Stanza dell'Aurora insieme alla sua collezione di piatti, tazze e vasi nello stesso prezioso materiale.

Dana Hogan
Bibliografia: Sutherland Harris, Noehlin 1979, p. 133, n. 15; S. Meloni Trkulja, in *Al servizio del Granduca* 1980, p. 35; Meloni Trkulja 1983a, pp. 88-89, 96; Spike 1983, p. 70; Chastel 1984, pp. 140-141; S. Meloni Trkulja, *Natura viva* 1985, p. 104, n. 30; Carapelli 1986, pp. 106-107, n. 22; Meloni Trkulja 1986, p. 98; Fumagalli 1989, p. 568; Casale 1991, pp. 118-119; G. Casale, in *Gli incanti dell'iride* 1996, pp. 54-55, n. 14; Giusti Galardi 2001, pp. 24-25; M. Sframeli, in *Fragili tesori* 2018, pp. 196-197, n. 29.



43



45



44



46



59



60