

Predella journal of visual arts, n°45-46, 2019 www.predella.it - *Miscellanea / Miscellany* 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanit, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Assistants:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Paolo di Simone, Silvia Massa, Michela Morelli

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

It sounds bizarre that two of the most prominent painters of the first half of the 17th century, Orazio Lomi Gentileschi and his celebrated daughter Artemisia have not generally been considered to the present day in the guise of draughtsmen. Speaking of artists of Tuscan origin and education, such a commitment – as part of the usual developing process of their works – would have been an issue of ‘it goes without saying’. After scant, isolated attempts offered in the past, the author ventures, albeit less cautiously, to shed some light on this side of the infamous father/daughter pair. Two sheets selected from among the holdings in the National Berlin Museums’ Kupferstichkabinett and the Department of Prints and Drawings in Washington’s National Gallery of Art will serve this purpose.

Vi è un qualche stallo nel progresso critico su di un corazziere delle arti figurative quale Orazio Gentileschi, nonostante la mostra a carattere familiare del 2001-2002¹ e in virtù, chissà, del riaccessato interesse sulla figlia Artemisia, che ora, non sempre solo implicitamente, si vorrebbe miglior artista del genitore. Che la recente mostra fabrianese abbia riaccessato i riflettori su di lui è certo un vantaggio considerevole, a dispetto del benemerito dispiegarsi orizzontale di tutte le forze naturaliste – o pseudo tali – in campo in una regione tra le più insigne per densità e varietà del simpatizzare (in determinate accezioni, molto latamente) caravaggesco².

Quale sia la ricetta per un affondo ermeneutico ragionevole è presto detto: addizione di nuove opere, particolarmente se a carattere pubblico, rinvenimento di nuovi documenti, che comportino un diverso assestamento della carriera nei termini cronologici e possibilmente aperture sul processo creativo, magari sulla spinta di pezze d’appoggio grafiche, sconosciute quanto, nel caso specifico, aprioristicamente negate. Se non affatto ripudiati, i Lomi-Gentileschi si vorrebbero appunto estraniati genealogicamente all’albero della grafica, quasi dei ribelli a una consuetudine macroscopicamente diffusa, specie tra i toscani.

A differenza di altri “caravaggisti”, del Manfredi poniamo, il gettito di nuove pale d’altare si è arrestato al miracoloso *San Michele Arcangelo* della parrocchiale di Farnese, riportato per indiscutibile via stilistica a Orazio da Erich Schleier nell’ormai remotissimo 1962³. Carico di conseguenze è stato poi il rinvenimento delle visite pastorali relative alla chiesa di Santa Cecilia a Como, per le quali la pala sontuosa oggi a Brera con *I santi Cecilia, Valeriano e Fabiano* ha subito un salutare schiaffo cronologico retrospettivo, tale da farle occupare un legittimo luogo nel

primo decennio avanzato (data *post quem non*: 1608)⁴, spostando sulla decade dell'esplosione e al contempo della scomparsa del Caravaggio le pitture più avanguardiste del pisano.

L'abbandono delle scipite vesti tardomanieriste, pure esse malissimo documentate in solido⁵, è storia di un pittore quarantenne voracemente accomodato al banchetto degli utensili caravaggeschi, ben – ma non sempre – digeriti negli investimenti pubblici degli altari di Santa Maria della Pace a Roma, della chiesa del Monte dei Cappuccini a Torino, del Gesù di Ancona e appunto della Santa Cecilia di Como. A seguire, in tempi oramai post-merisiani, le pitture murali del Casino delle Muse in Palazzo Rospigliosi, un'impresa corale, nella quale siglature espressive ben sopra le righe si alternano a codificazioni fisiognomiche raccolte nelle mura domestiche. In una con le gratuite prestazioni da modella, la figlia Artemisia avvia contestualmente una carriera di pittrice in proprio, sì da offrirsi – per un biennio o poco oltre – il rischio di una sovrapposizione stilistica tra artisti, dotatissimi, del medesimo ceppo, se non bottega, familiare. Dal 1613 circa il viaggio artistico di Artemisia sarà, pur nell'affinità di base, altro; il prosieguo di carriera del padre, almeno fino agli anni genovesi e poi parigini, dunque anteriormente al 1620, territorio franco per congetture non realmente dirimenti. La successione delle opere del Gentileschi tra il 1612 e il 1620 è assestata, spesso magari plausibilmente, in termini affatto arbitrari. Bisognerebbe non scordarselo.

Arbitri e pregiudizi armano gli amanti dello *status quo* critico e i loro faceti demolitori. Caravaggio non avrebbe mai disegnato, figuriamoci, il mondo tradotto in tela senza intermediazioni; oppure disegnato copiosamente, basta pescare nel conto corrente del maestro Peterzano, che di per sé sarebbe stato garante di un apprendistato tradizionale, con sgobbate al matitatoio, eppure nulla sopravvive⁶. I disegni napoletani son pochi (in proporzione ad altre scuole) perché a quelle latitudini non usava (*sic*) applicarsi a tale tirocinio, oppure il grosso del materiale è stato davvero bruciato, quale possibile veicolo di contagio, nelle pesti secentesche e ciò spiegherebbe l'obiettivo sperequazione di fronte ad altre scuole regionali? Tutti dipingevano, tutti quelli che dipingevano disegnavano, come corollario della professione d'artista. Semmai la variabile autentica è la quota di dispersione storica, che può essere sì equivalente a mutilazione irreversibile, ma anche a classificazione fallace nelle more collezionistiche. Qui si deve dissodare, come è sempre stato indispensabile fare, da un Philipp Pouncey a un Mario Di Giampaolo, per dar voce a solo due dei numerosi espertissimi postillatori degli appartati palcoscenici delle arti grafiche. E l'agrimensore fatalmente subordinerà la sua azione alle lune e costellazioni del caso e del fortuito.

Pronunciate queste ovvietà, non è legittimo asserire che i Gentileschi padre e figlia siano stati alieni dall'arte del disegno, e che questa sia stata appannaggio, in famiglia, del solo zio di Artemisia e fratellastro del padre, l'ugualmente pisano Aurelio Lomi. Si potrà magari essere più scettici riguardo la figlia, non tanto riguardo all'effettiva pratica del disegnare, quanto evidentemente al già denunciato sospetto che buona parte della sua produzione possa anch'essa essere stata ridotta in cenere dalle misure partenopee anticontagio. Ma di Orazio, educato per vie accademiche e tradizionaliste al sommo grado, non ci si dovrebbero aspettare esiti diversi da quelli che hanno determinato il lascito così abbondante di un Giuseppe Cesari o di un Giovanni Baglione.

È vero tuttavia che nel caso del Gentileschi, orfano di ogni orpello d'arte grafica, la difficoltà sta tutta nel recuperare un punto di partenza, una credibile pezza d'appoggio, che per essere ritenuta tale dovrà giocoforza afferire alla specie di schema o studio propedeutico a un'opera esistente, salvaguardando idiosincrasie e varianti d'autore che la differenzino dall'esito finale.

Così si chiederà indulgenza a chi voglia inoltrarsi in quel che segue, se il procedimento riesumatorio dei putativi Gentileschi disegnatori terrà conto – arbitrariamente, ci mancherebbe altro – di associazioni di stile o anche solo di specifiche alleanze fisiognomiche tra oggetti disegnati di diversa inventariazione onomastica e altri a olio su tela o a tempera su muro, d'incontestata paternità. Paralleli capziosi, evidentemente, ma quali altri correttivi avremmo a disposizione altrimenti?

Un modulo ricorrente nel nuovo Gentileschi al girare del secolo è il volto maschile di tre quarti, guancia vasta e gonfia, triangolo carnoso del naso, sopracciglia innestate su lunghe arcate, amigdali occhi levantini. Di questo schema sopravviveranno negli anni solo gli occhi, ridotti a riconoscibile *cliché*. Ma nelle opere che si succedono nel primissimo Seicento la formula così descritta è vezzo di stile, firma. Enumeriamo antologicamente almeno il Cristo sovrastante *l'Assunta* nella pala dei Cappuccini di Torino (fig. 1), il nevrotico San Giovanni Evangelista della *Circoncisione* di Ancona (fig. 2), e lo sgherro di destra nel *Cristo coronato di spine* di Braunschweig (fig. 3), non trascurando, in campionatura femminile, la Maddalena della *Crocifissione* di Fabriano, la *Sibilla* di Houston (fig. 4) così prossima nella partizione luministica, oppure – in altrui competenze – una delle quattro raffigurazioni femminili un tempo interpretate quali "Sibille", che ornano la Sala del Diluvio nel Palazzo del Quirinale, della quale – trascritta in termini quanto mai capziosamente caravaggeschi – si vuole essere responsabile Antonio Carracci⁷.

È appunto in generica giurisdizione carraccesca, che un sardonico grande ritratto a matita rossa avanza quale debito prologo ai succitati frammenti pittorici (fig. 5)⁸.

Se questa fosse, come sospetto, un'esercitazione grafica dell'Orazio neonaturalista, faremmo bene a non sottovalutare un suo dipendere dall'aura istintiva e robusta e dai modi tecnici (capelli costruiti per ciuffi e addizioni a brevi tratteggi paralleli, come in Annibale e in Guido) dei bolognesi, ben più che dall'esile linearismo del fratellastro Aurelio Lomi, unico termine di confronto d'ambito familiare, su di una via che sfocerà nei gessetti grassi del Piazzetta.

Ce ne vuole, di su questo timido indizio, per costruire una prova, ma non riuscirà acutamente pretestuoso un mandato di comparizione per uno studio del Louvre (fig. 6)⁹, che in anni remotissimi parve applicarsi al modulo figurativo del Giuseppe nelle tante redazioni del *Riposo nella Fuga in Egitto* (fig. 7) sublimemente incastonate nel tempo genovese o parigino di Orazio. Minimo comun denominatore tra i due fogli, parigino e berlinese, l'impiego della matita rossa, ma anche l'occultamento in coordinate classificatrici emiliane (rispettivamente: Carracci e Domenichino).

Se nel nuovo foglio berlinese si guadagnerebbe una traccia per l'Orazio, naturalisticamente parlando, infante, prono alla costruzione delle fisionomie per forza costruttiva di luce su ombra, o meglio di volumi in ombra disegnati da aureole di lume (qui tanto i frammenti pittorici che la sanguigna dichiarano un'equivalenza più che sospetta), il piccolo, sincopato studio del Louvre parlerebbe di un'evoluzione interna distesa su di una decade abbondante. È indubbio che quest'ultimo denunci un modello femminile, eppure la vaga preliminarità alla figura dormiente di Giuseppe, accasciato sull'enorme sacco delle masserizie della sacra famiglia, come previsto nelle diverse versioni del *Riposo nella Fuga in Egitto*, anche a quasi trent'anni dall'azzardata proposta detiene ancora germi di verisimiglianza, e sempre nella tipica caratterizzazione della sagoma di Giuseppe stagliata contro il muro, incluso il cadere a piombo del braccio sinistro poco sopra il grembo. Né le consonanze tra la tozza mano destra della protagonista nella sanguigna parigina, compreso il così plastico polso, con quella di Marta nella potente tela della Alte Pinakothek con la *Conversione della Maddalena* appaiono oggi dissolte¹⁰.

Per chiudere invece il giudizio sul giovane manigoldo di Berlino, non si dovrà temere di concludere che esso si allinei a una convenzione descrittiva abbondante nel Gentileschi pittore dei primi lustri del diciassettesimo secolo, ma anche di tutto un manipolo di espressionisti di sede – pur non univoca – romana, dal Lanfranco al Caroselli, al Paolini, tutti tinti, in minor o maggior grado, di pigmenti naturalistici.

Abbandoniamo però subito la *ratio* orizzontale delle affinità tra le forze in campo, e restiamo sui Gentileschi, cui si allude con intenzione in formula plurale. Anche della figlia, Artemisia, nulla resta a documentarne i prolegomeni alle tele, che oggi conosciamo numerose¹¹.

In termini propositivi, e in alternativa al padre quale non impossibile candidato, l'abbrivo potrebbe incarnarsi in un felice *Ritratto di giovane donna con copricapo a mo' di turbante* (fig. 10), donato una trentina d'anni fa al Department of Print and Drawings della National Gallery of Art di Washington, dove ingrandisce i meriti di Alessandro Allori¹².

Siamo ancora una volta testimoni di un ritratto, di contenuto ma non vile formato, nella consueta tecnica a matita rossa, questa volta trafitto di stimate biografiche, se non autobiografiche. Il sembiante della Gentileschi, modella per se medesima quanto per lo scontoso genitore, tanto da poterla rintracciare non contumace nell'opera di quest'ultimo sui muri del Casino Rospigliosi, come nella quattordicenne Cecilia, ma davvero senza soluzione di continuità nella più parte delle sante e impersonificazioni virtuose dei decenni fiorentini e romani della pittrice. L'espressione soddisfatta e autoconsapevole, le carni floride del viso, fin nel vezzo di non imbellire la birottonità del mento, offrono una sorella sanguigna, per tecnica e forza psicologica, della Giuditta scannatrice degli Uffizi, della Salomé protagonista nella pittura d'esecuzione non autografa di Budapest, o ancor meglio del *Ritratto di nobildonna*, oggi nelle Raccolte d'arte del Sovrano Militare Ordine di Malta (fig. 11). Sul piano della spavalderia autoreferenziale corre l'obbligo di allargare la casistica almeno all'*Autoritratto come suonatrice di liuto* del Wadsworth Atheneum Museum of Art di Hartford (fig. 12) e alla *Santa Caterina d'Alessandria*, recente acquisto della National Gallery di Londra (fig. 13), attesa anche la morfologia del copricapo di panno che indossano, immagini a entrambe delle quali – ai nostri fini – gioverebbe l'inversione speculare, e giù (ma fuori cronologia) fino alla *Musa Clio* di Palazzo Blu, senza sottacere la tarda quanto significativa variante di un'ancella nella *Betsabea al bagno* ex-Haas.

Paragoni ridotti all'osso per un settore affatto spolpato delle conoscenze moderne su Artemisia Lomi Gentileschi.

- 1 *Orazio e Artemisia Gentileschi*, catalogo della mostra (Roma-New York-Saint Louis, 2001-2002), a cura di K. Christiansen, J.W. Mann, Milano, 2001.
- 2 *La luce e i silenzi. Orazio Gentileschi e la pittura caravaggesca nelle Marche del Seicento*, catalogo della mostra (Fabriano, Pinacoteca civica "Bruno Molajoli", 2 agosto – 8 dicembre 2019), a cura di A.M. Ambrosini Massari, A. Delpriori, Ancona, 2019.
- 3 E. Schleier, *An Unknown Altarpiece by Orazio Gentileschi*, in «The Burlington Magazine», CIV, 1962, pp. 432-436.
- 4 A. Rovi, *Precocità del Gentileschi di Brera*, in «Arte Lombarda», 101, 1992, pp. 107-109; *id.*, *La visita del cardinale Paolo Emilio Sfondrati; La pala di Orazio Gentileschi*, in *Santa Cecilia a Como. Chiesa monastero liceo*, a cura di M. Di Salvo, Como, 2008, rispettivamente pp. 63-68 e 69-74.

- 5 Si ricorra oggi al determinante scasso archivistico di Elena Onori: E. Onori, *Orazio Gentileschi e Marzio Ganassini a Farfa: nuovi documenti per il cantiere abbaziale (1597-1599)*, in «Storia dell'Arte», 134, 2013, pp. 31-58. Tutta la carriera oraziana ante 1600 è suscettibile di scettica revisione. Si tratta a evidenza di conandoylico caso di sdoppiamento di qualità professionali.
- 6 Sia alluso solo statisticamente ai sensazionalismi di Maurizio Bernardelli Curuz e Adriana Conconi Fedrigolli (scoperta del 5 luglio 2012, annunciata assai poco canonicamente dall'ANSA, con infinita coda polemica e una causa civile) riguardo al centinaio di disegni del Fondo Peterzano del Castello Sforzesco stornati al famoso allievo e della silloge recente del Moro (F. Moro, *Caravaggio sconosciuto*, Torino, 2016). Almeno in ordine alla ricerca negli abissi (intorno ai 1700 fogli) del fondo Peterzano del Castello, l'assunto del Merisi disegnatore e molte idee appaiono degne di verifica, come è stato l'avviso di Giovanni Malatesta nel suo equilibrato commento del 28 ottobre 2017 (G. Malatesta, *1 100 disegni di Caravaggio nel fondo Peterzano tra favola e realtà*, in «News-Art – Notizie dal mondo dell'Arte», 29 ottobre 2017, <<http://news-art.it/news/i-100-disegni-di-caravaggio-nel-fondo-peterzano-tra-favola.htm>>). Non può esserci dubbio che un'attività di disegnatore del Caravaggio ci sia stata e che questa abbia margini per essere in parte ricostruita. I meriti di Bernardelli Curuz e Conconi Fedrigolli appaiono pertanto ingenti (si veda una sintesi, magari non immune da parzialità, dello *status quaestionis* e dei due foli e-books, denominati "Quaderni di campo", in M. Bernardelli Curuz, *Giovane Caravaggio, ecco i cento disegni ritrovati. E le ragioni della fondatezza della scoperta*, in «Stilearte.it – Quotidiano di cultura online», 28 gennaio 2018, <<https://www.stilearte.it/giovane-caravaggio-ecco-i-cento-disegni-ritrovati-e-le-ragioni-della-fondatezza-della-scoperta/>>). L'orgoglio degli autori trasuda, fuor d'ogni *understatement*, nell'intitolazione degli e-books: *Giovane Caravaggio. Le cento opere ritrovate. La scoperta che rivoluziona il sistema Merisi* (sottolineatura dello scrivente). La materia del contendere fu esposta e liquidata come non pertinente al Merisi nella mostra tenutasi nella Sala del Tesoro del Castello Sforzesco dal 15 dicembre 2012: *Simone Peterzano (ca. 1535 – 1599) e i disegni del Castello Sforzesco*.
- 7 Sulla Sibilla – anzi, meglio, la non-Sibilla, dopo le precisazioni iconografiche di Ludovica Trezzani – nella Stanza del Diluvio del Palazzo del Quirinale e la sua attribuzione ad Antonio Carracci: M. Chiarini, *Documenti sui pittori Tassi, Saraceni, Lanfranco e Antonio Carracci*, in «Bollettino d'Arte», IV, 1960, pp. 367-368; R. Ward Bissell, *Orazio Gentileschi and the Poetic Tradition in Caravaggesque Painting*, University Park- London, 1981, pp. 208-209, cat. X-24, fig. 168; L. Trezzani, titolo in *Il patrimonio artistico del Quirinale. Pittura antica. La decorazione murale*, a cura di L. Laureati, L. Trezzani, Roma, 1993, pp. 142-153; C. van Tuyl van Seroskerken, *Two preparatory Drawings by Antonio Carracci*, in «Master Drawings», 4, 1993, p. 432, nota 12; F. Lollini, *Antonio Carracci (Venezia, verso il 1583 – Roma, 1618)*, in *La scuola dei Carracci. I seguaci di Annibale e Agostino*, a cura di E. Negro, M. Pirondini, Modena, 1995, pp. 142-143, 147, nota 26.
- 8 Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 20845, matita rossa, carta bianca, 293 x 208 mm. Il grande foglio è inserito nelle cartelle sciolte della II. Garnitur afferenti alla Scuola di Annibale Carracci.
- 9 Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 6833, sanguigna, rialzi a gessetto bianco, carta verde, controfondato, 212 x 320 mm (R. Contini, in *Artemisia*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 18 giugno – 4 novembre 1991; Roma, Complesso monumentale di S. Michele a Ripa, 1 dicembre 1991 – 10 gennaio 1992), a cura di R. Contini, G. Papi, Roma, 1991, pp. 103-105, cat. 5, con fig. 75, p. 103). Il foglio, già assegnato a France-

sco Albani da Mariette, seguito da Morel d'Arleaux, un riferimento accolto modernamente con riserva, è stato poi attribuito a Sisto Badalocchio da Catherine Loisel (*Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inventaire général des dessins italiens, Tome X, Dessins bolognais du XVIIe siècle*, Paris, 2013, t. II, p. 275, cat. 399). Il soggetto viene interpretato quale Sant'Agata distesa, col braccio destro abbandonato e l'oggetto messo in relazione con un ulteriore studio, di maggior finezza, della raccolta parigina (inv. 6828), afferente all'*Apparizione di san Pietro a sant'Agata in prigione*.

- 10 Incunabolo del Gentileschi grafico, sul quale pure la critica non si è espressa, potrebbe essere riuscito il foglio apparentemente propedeutico al *San Francesco riceve le stimmate* in San Silvestro in Capite a Roma (pala ammirata, dopo il restauro, alla ricca rassegna fabrianese dell'anno passato). Questo era comparso a un'asta milanese di Finarte (asta n. 204, 21-22 aprile 1975, lotto 177), presentato con formula cautelativa. Preclusa l'indagine autoptica, sarebbe ingrato ardimento volersi schierare in pro dell'autografia oppure di un esercizio *d'après*.
- 11 Per vero dire, allo scrivente occorre di segnalare uno studio di volto femminile di profilo sinistro, con i capelli raccolti a crocchia, detratto dal fondo di Francesco Furini (II. Garnitur) del Kupferstichkabinett degli Staatliche Museen di Berlino (fig. 8). Questo (inv. KdZ 16303, matite rossa e nera, carta bianca ingiallita, controfondato), derivato dal *Parnaso* di Raffaello, si lascia ben confrontare con il modulo impiegato da Artemisia per un'ancella in alcune delle raffigurazioni dell'episodio di Betsabea al bagno, che costellano la maturità della pittrice. Tra di esse particolarmente suscettibili al confronto sono la versione già in collezione Ramunni a Conversano e quella, firmata, un tempo nella collezione Haas a Vienna (fig. 9 a-b): R. Contini, *Pisa e Napoli: i diversi Tirreni di Artemisia Lomi Gentileschi*, in *Artemisia. La Musa Clio e gli anni napoletani*, catalogo della mostra (Pisa, Palazzo Blu, 23 marzo – 30 giugno 2013), a cura di R. Contini, F. Solinas, Roma, 2013, pp. 30-32, 37, note 15-16. Nel buio assoluto di controprove, il carattere di desunzione raffaellesca e i caratteri vagamente coroneschi di questa comunque mirabile prova grafica, obbligano fatalmente a sospendere il giudizio sull'attendibilità dell'ipotesi reattributiva. Dose ancor più densa di scetticismo merita l'apodittica patente artemisiesca assegnata a un foglio di collezione privata, mostrato alla rassegna gentileschiana di Palazzo Braschi a Roma. Un *Ritratto di giovane* dai caratteri latamente furiniani, sul quale ci si sottrae dal voler prendere partito.
- 12 Washington, National Gallery of Art, Department of Prints and Drawings, inv. 1991.150.2, 177 x 143 mm. Il foglio fu donato al museo nel 1991 da William B. O'Neal, in onore del cinquantesimo anniversario della National Gallery of Art: cfr. *Drawings from the O'Neal Collection*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 7 marzo – 15 agosto 1993), a cura di M. Morgan Grasselli, J. Brodie, Washington, 1993, p. 91.

Un grazie a: Jonathan Bober, Jan Böttger, Andreas Heese, Peter Huestis, Dagmar Korbacher.



Fig.1: Orazio Gentileschi, *Assunta* (particolare del volto di Cristo), 1605-1607 ca.
Torino, Museo Civico d'Arte Antica (dalla chiesa del Monte dei Cappuccini), inv. 0722/D.



Fig. 2: Orazio Gentileschi, *Circoncisione* (particolare del San Giovanni Evangelista), 1605-1607 ca. Ancona, Pinacoteca Comunale (dalla chiesa del Gesù).



Fig. 3: Orazio Gentileschi, *Cristo coronato di spine* (particolare dello sgherro di destra), 1610-1615 ca. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum, inv. GG 805.



Fig. 4: Orazio Gentileschi, *Sibilla*, 1610 ca.
Houston, The Museum of Fine Arts, The Samuel H. Kress Collection, inv. 61.74.



Fig. 5: Orazio Gentileschi [qui attribuito], *Volto di giovane uomo*, 1610 ca.
Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 20845.



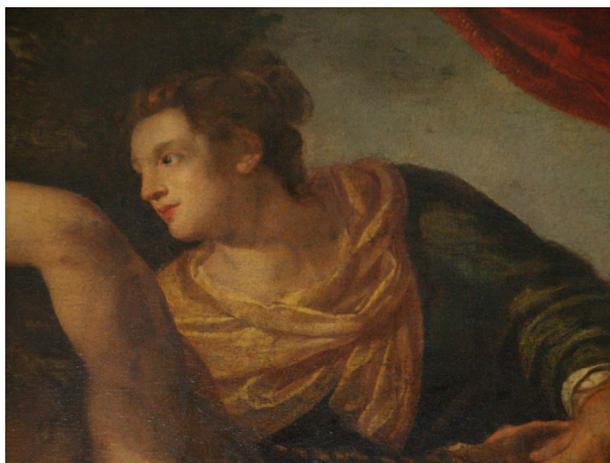
Fig. 6: Orazio Gentileschi [?], *Studio di figura femminile distesa e addormentata*, 1620 ca.
Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 6833.



Fig. 7: Orazio Gentileschi, *Riposo nella Fuga in Egitto* (particolare della figura distesa e addormentata di Giuseppe), 1620-1622 ca. Birmingham, City Art Gallery, inv. P. 5 47.



Fig. 8: Artemisia Gentileschi [?], *Studio di volto femminile*, 1640 ca.
Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 16303.



Figg. 9 a-b: Artemisia Gentileschi, *Betsabea al bagno* (particolare di un'ancella), 1645-1650 ca. Già Vienna, collezione Haas.



Fig. 10: Artemisia Gentileschi [qui attribuito], *Ritratto di giovane donna*, 1615-1618 ca.
Washington, National Gallery of Art, Department of Prints and Drawings, inv. 1991.150.2.



Fig. 11: Artemisia Gentileschi, *Ritratto di nobildonna con ventaglio* (particolare), 1620-1622 ca. Roma, Raccolte d'arte del Sovrano Militare Ordine di Malta.



Fig. 12: Artemisia Gentileschi, *Autoritratto come suonatrice di liuto*, 1615-1618 ca.
Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Charles H. Schwartz Endowment Fund,
inv. 2014.4.1.

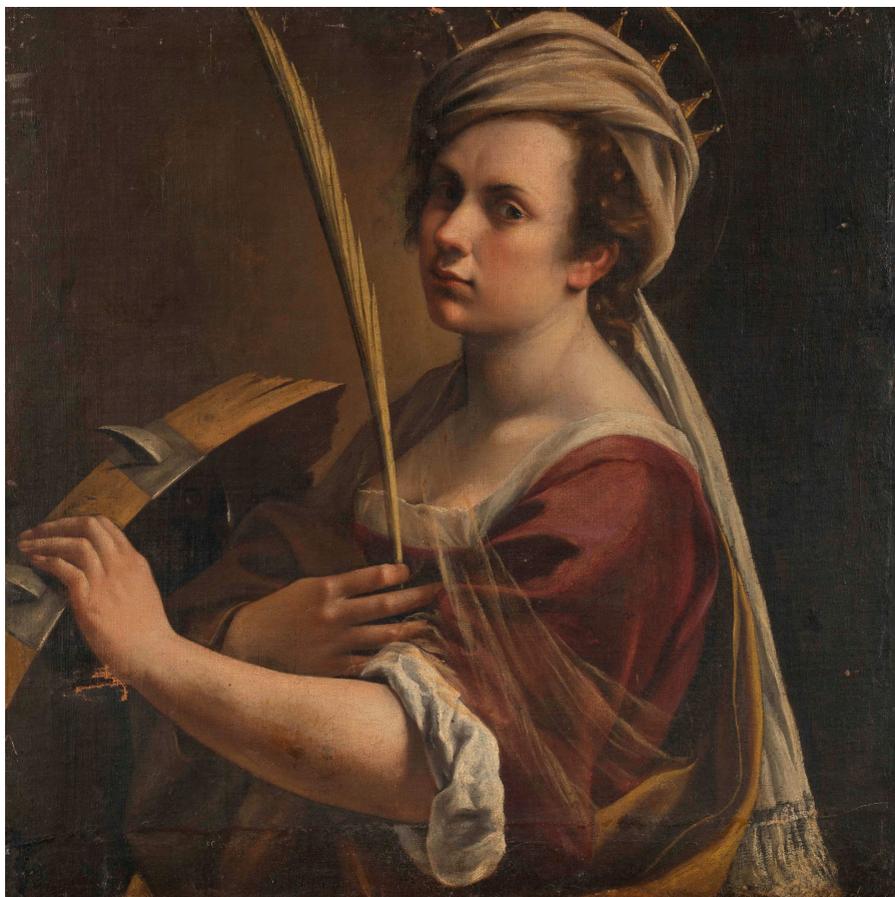


Fig. 13: Artemisia Gentileschi, *Autoritratto in vesti di Santa Caterina d'Alessandria* (prima del restauro), 1615-1618 ca. London, National Gallery, nuova acquisizione 2018.