

Predella journal of visual arts, n°34, 2014 - www.predella.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

Direttore scientifico aggiunto / *Scholarly Associate Editor:* Fabio Marcelli

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:*

Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Annamaria Ducci, Linda Pisani, Riccardo Venturi

Coordinatore della redazione / *Editorial Coordinator:* Stefano de Ponti

Impaginazione / *Layout:* Stefano de Ponti, Lucio Mondini

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

**Santi da chiesa e da camera:
i dipinti di Luigi Garzi
per il cardinale Alderano Cybo**

During the last two decades of the 17th century the painter Luigi Garzi produced for his patron cardinal Alderano Cybo several works; among them we find some of the best examples of Garzi's art. Along with some lost canvases for Cybo's collection and the fresco of the dome in the Cybo Chapel in the Roman basilica of Santa Maria del Popolo, he painted four altarpieces for churches in Massa, Jesi, Ostia. The attention is focused on these four main works, which show similarities and differences between them.

In una raccolta di saggi dedicati alla pittura toscana del Settecento un contributo sui dipinti realizzati da Luigi Garzi, pittore di origini pistoiesi che operò nella seconda metà del Seicento e nei primi due decenni del secolo successivo, per il cardinale Alderano Cybo dei duchi di Massa – città cui furono destinate due grandi pale dipinte da Garzi per il prelado – può figurare a buon diritto¹. E tuttavia occorre sottolineare come la toscanità di questo sodalizio risulti meno marcata di quanto possa apparire di primo acchito. Se oggi infatti Massa e Carrara fanno parte della Toscana, all'epoca le due città costituivano un'entità statale a parte, erano avvertite come un qualcosa a sé, interposto tra il Granducato e la Repubblica di Genova, e casomai prossimo più a quest'ultima che allo Stato mediceo. Anche perché genovese era la famiglia che resse le sorti del ducato apuano fino alle soglie dell'Unità d'Italia. Lo stesso Alderano nacque a Genova, nel 1613; e una traccia delle sue origini si poteva scorgere anche nella ricca quadreria del cardinale, dove figuravano un *Cristo crocifisso* di Van Dyck e una *Madonna* di Rubens, probabilmente pervenutigli dall'eredità della madre, Brigida Spinola². A questo aspetto si aggiunga il fatto che le vicende ricapitolate qui di seguito si svolsero non in Toscana, ma a Roma, dove Garzi nacque – da padre pistoiese e madre pisana – e dove egli svolse buona parte della sua carriera.

Le opere che il pittore dipinse per il cardinale Cybo furono almeno quattordici: alle dodici attestate dalle fonti se ne possono aggiungere altre due di cui i documenti tacciono il nome dell'autore, ma che è possibile ricondurre a Garzi su base stilistica³. Si tratta di dipinti appartenenti a tipologie diverse: un affresco, quattro pale d'altare, sette quadri di soggetto sacro presenti nella raccolta del porporato

(di cui sei originali e una copia), una pittura per la mostra di un orologio e un dipinto a carattere documentario, eseguito in collaborazione con altri pittori. La realizzazione della maggior parte di queste opere si situa negli anni Ottanta del Seicento, ossia nel periodo in cui più intenso e fruttuoso si fece il mecenatismo del prelato, giunto al culmine della sua carriera ecclesiastica con la nomina a Segretario di Stato di papa Innocenzo XI (1676-1689). Meno della metà dei dipinti (sei su quattordici) sono ad oggi noti: tra di essi figurano, tuttavia, quelli più significativi, quali l'affresco e le quattro pale d'altare, peraltro poco o per nulla considerate, finora, nella ricostruzione del percorso artistico del pittore, sia perché conservate non a Roma, ma in centri minori, sia perché in parte riferite, sino a tempi recenti, ad altri artisti.

Le prime commissioni di Alderano a Garzi databili con sicurezza si situano negli anni 1683-1684: il prelato affidò all'artista la realizzazione di opere particolarmente impegnative e prestigiose, quali la decorazione ad affresco della cupola della Cappella Cybo in Santa Maria del Popolo e le pale per gli altari del transetto della chiesa di San Francesco a Massa. Non sappiamo se il pittore si fosse guadagnato la fiducia del cardinale realizzando in precedenza dipinti destinati alle sue stanze, o se Cybo abbia scelto Garzi sulla base di quanto egli aveva fino ad allora "pubblicato" nelle chiese di Roma e dipinto per altri collezionisti. Le due imprese promosse dal cardinale in quegli anni – la ricostruzione della cappella di famiglia al Popolo (1682-1687) e l'erezione degli altari del transetto della chiesa massese (1682-1684) – furono intimamente legate tra di loro, non solo per il coinvolgimento di Garzi in entrambe, ma soprattutto perché sia a Massa che a Roma si celebrava l'Immacolata Concezione di Maria, credenza ancora ben lontana da essere riconosciuta come dogma, e della quale il cardinale Alderano era un fervente sostenitore⁴.

Nella Cappella Cybo l'esaltazione della purezza della Vergine era affidata alla pala d'altare eseguita ad olio su muro da Carlo Maratta (1686), mentre nelle tele per Massa dipinte da Garzi, la cui realizzazione fu di poco precedente a quella dell'ancona marattesca, il cardinale volle che l'esaltazione dell'Immacolata venisse sdoppiata: nella tela per l'altare di sinistra si sarebbe raffigurata la Vergine accompagnata da quattro santi Dottori, mentre nell'altra pala la Trinità, da cui discende lo straordinario privilegio di Maria, sarebbe stata adorata da altrettanti santi, secondo il medesimo schema compositivo a due livelli, con il risultato di accomunare e, in sostanza, porre sullo stesso piano la credenza, non ancora universalmente accettata, nell'immacolato concepimento della Madonna e il fondamentale dogma della Trinità⁵.

La tela per l'altare sinistro, alla quale Garzi lavorava già nell'estate del 1683, fu terminata nel febbraio dell'anno successivo, e giunse a Massa nell'aprile del 1684.

L'artista diede vita a un autentico capolavoro, che va annoverato fra le sue opere più riuscite (fig. 1). Nel registro superiore l'Immacolata, secondo l'iconografia tradizionale in piedi sulla falce di luna, si libra nel cielo gremito di cherubini; in basso, i santi Dottori Agostino, Ambrogio, Girolamo e probabilmente Atanasio animatamente disputano in merito al concepimento *sine labe* di Maria. Le differenze rispetto alla pala di Maratta di identico soggetto sono evidenti: l'artista marchigiano, fortemente condizionato da modelli raffaelleschi (la *Disputa del Santissimo Sacramento*, la *Madonna di Foligno*), raffigura la Madonna seduta e circondata dal cerchio solare, mentre i Dottori non siedono anch'essi sulle nuvole, ma occupano lo stesso marmoreo proscenio su cui Raffaello aveva messo in scena la sua *Disputa*. E molto più pacato è il dialogo tra i santi di Maratta rispetto all'animazione che percorre i dottori di Garzi, memori, nella loro monumentalità e nell'enfasi dei gesti e degli sguardi, di quelli della *Cattedra* berniniana.

Della pala massese conosciamo il bozzetto, o meglio il modello di presentazione, oggi disperso, ma attestato da una fotografia pubblicata sul catalogo di una casa d'aste berlinese nel 1934 con l'attribuzione a Lanfranco (fig. 2). Il dipinto, eseguito a monocromo, presenta alcune differenze rispetto all'opera finita: in particolare, il modello è centinato, mentre la pala è di formato rettangolare; il santo all'estrema sinistra nella tela di Massa è un Dottore della Chiesa Greca, probabilmente Atanasio, mentre nel modello si trova al suo posto una figura col capo coperto dalla tiara, in cui è agevole riconoscere Gregorio Magno. Non è facile spiegare queste discrepanze: un'ipotesi, da avanzare però con la massima cautela, data la scarsità di elementi in nostro possesso, è quella che in un primo momento Cybo abbia affidato la realizzazione della pala per Santa Maria del Popolo a Garzi e che poi, dopo essere riuscito ad assicurarsi per questo incarico il pennello assai più prestigioso di Maratta, la composizione messa a punto da Garzi sia stata riproposta, con alcune modifiche, per la pala di Massa⁶.

Quando la *Disputa sull'Immacolata Concezione* fu portata a termine, nel febbraio del 1684, Garzi poté iniziare l'altro dipinto per Massa, raffigurante *La Trinità adorata dai santi Giovanni Battista, Giovanni Evangelista, Pietro e Andrea* (fig. 3), cui lavorava ancora in luglio, alternando la sua esecuzione a quella dell'affresco della cupola della cappella in Santa Maria del Popolo. Al principio di agosto il cardinale prometteva al nipote Carlo Cybo che, dal momento che l'artista aveva dovuto sospendere quest'ultimo impegno, lo si sarebbe sollecitato a una rapida conclusione del quadro⁷; non sappiamo con precisione quando l'opera fu finita, né quando fu inviata a Massa, ma si può supporre che ciò sia avvenuto verso la fine dell'estate o nell'autunno del 1684. La tela, concepita come *pendant* dell'*Immacolata*, ne riprende la gamma cromatica e lo schema compositivo, sebbene i Santi siano visti

più da vicino e la Trinità quasi si perda sullo sfondo. Seppur di buona qualità, la tela non eguaglia i vertici raggiunti nella pala che la fronteggia, rispetto alla quale presenta una stesura pittorica più corsiva e una caratterizzazione delle figure meno convincente. In ogni caso, collocate sui fastosi altari gemelli del transetto della chiesa massese, le due ancone dovevano fare una bellissima impressione (fig. 4); nel corso dell'Ottocento, purtroppo, furono "sfrattate" e spostate su due altari della navata, dove perlomeno il loro dialogo non si è interrotto, essendo ancora le due pale situate l'una di fronte all'altra⁸.

Come si diceva, Garzi alternò la realizzazione delle due tele per Massa all'esecuzione della decorazione ad affresco della cupola della Cappella Cybo, che impegnò l'artista dalla primavera all'autunno del 1684. Vi è raffigurato *Dio Padre in gloria* circondato da santi e profeti e da angeli che si librano in volo o suonano musiche celestiali (fig. 5). Evidente è lo studio da parte di Garzi di grandi modelli quali Lanfranco e Cortona, il cui dinamismo viene però frenato e risolto in una chiave di morbido decorativismo, che anticipa sviluppi successivi:

Di fronte a questi due illustri precedenti la fatica del Garzi ci appare come una trasposizione in metro e tono minori, la quale, se in verità può giustamente deludere lo spettatore, abituato all'impronta barocca dominante a Roma nelle più famose decorazioni di tal genere, trova però un più equo apprezzamento se rapportata alle opere contemporanee e ancor più ad affreschi di simile impegno dei primi decenni del Settecento. Nella ricerca di un difficile equilibrio tra movimento di masse ed esatta leggibilità di tutte le figure nei loro precisi contorni, colla sua intonazione coloristica un po' fredda ed uniforme [...], quest'opera si può anzi considerare un'antesignana di future decorazioni settecentesche che la critica moderna ha definito neo-barocche e preludio al neo-classicismo, e che evidentemente soddisfacevano l'occhio del contemporaneo fedele, il cui animo non era più invitato a stupore o esaltazione, ma solo a pacata contemplazione.⁹

Una sorta di piccola appendice all'intervento di Garzi nella Cappella Cybo è costituita dal suo coinvolgimento nella realizzazione di un'opera molto singolare, con la quale il cardinale Alderano, al termine dei lavori, volle trasmettere ai parenti un'immagine il più possibile veridica e accurata del sacello. Si tratta del quadro oggi conservato al Museo di Roma (fig. 6), la cui esecuzione fu dal prelado affidata, nella primavera del 1687, ai «medesimi pittori, che hanno dipinta la sudetta cappella»: Carlo Maratta raffigurò dunque la pala con *l'Immacolata* (nonché, in primo piano, una visita del cardinale, cui Daniel Seiter sottopone il modello per il laterale destro, raffigurante il *Martirio di Santa Caterina*), mentre Garzi riprodusse con cura una porzione della cupola da lui affrescata¹⁰. Il compito di riportare su tela la struttura architettonica del sacello fu assegnato ad un pittore di prospettive di cui i documenti non ci svelano il nome, ma che è probabilmente da identificare con

il piemontese Pier Francesco Garoli (o Garola), di cui peraltro Garzi fu, a detta di Pascoli, «amichissimo», al punto che il pittore di origini pistoiesi può aver fatto da tramite per l'assegnazione a Garoli dell'incarico¹¹.

Nello stesso anno in cui vedeva la luce il dipinto del Museo di Roma, Cybo tornò a rivolgersi a Garzi per un'opera di grande impegno, una pala destinata a Jesi – città di cui Alderano era stato vescovo dal 1656 al 1671 – e in particolare all'altare maggiore della chiesa oratoriana di San Giovanni Battista, eretto a spese del porporato tra il 1679 e il 1682¹². La tela, che giunse a destinazione il 7 gennaio 1688, raffigura la *Madonna col Bambino e i santi Agnese, Francesco Saverio, Giovanni Battista e Teresa d'Avila* (fig. 7). La presenza di questi quattro santi nel dipinto è motivata dalla destinazione della pala a una chiesa oratoriana (san Francesco Saverio e santa Teresa furono canonizzati lo stesso giorno di san Filippo), dall'intitolazione dell'edificio sacro (San Giovanni) e dalla devozione del committente (sant'Agnese); ma è soprattutto giustificata dal coraggioso proposito di Alderano di fornire con quest'opera un «ritratto morale e consolatorio» dell'amico e *protegé* Pier Matteo Petrucci, cardinale e vescovo di Jesi, nel momento più difficile del suo percorso spirituale e della sua carriera ecclesiastica. Infatti, come ha giustamente proposto don Attilio Pastori, il dipinto è la «traduzione pittorica dell'Inno alla Carità di San Paolo nella prima lettera ai Corinzi»¹³: più del martirio, rappresentato da sant'Agnese, della predicazione (san Francesco Saverio) e della penitenza (san Giovanni), conta l'amore, di cui è emblema santa Teresa benedetta dal bambino Gesù, fulcro della composizione verso cui convergono gli sguardi di tutti gli altri personaggi. Quell'amor di Dio di «incomprensibile infinità» e «bellezza» che fu al centro della riflessione e della direzione spirituale di Petrucci, principale esponente del Quietismo italiano.

A livello coloristico e compositivo la bella pala di Jesi presenta affinità tali con le ancone eseguite qualche anno prima da Garzi per Cybo, che a ragione la si può considerare una tela "sorella" di quelle massesi. L'unica differenza di rilievo consiste nel fatto che ora è attenuata la divisione della scena in due registri sovrapposti; per il resto, si riscontra il ricorso alla medesima gamma di colori, vivaci e festosi, bagnati da un chiarore diffuso, e si rilevano forti analogie nella composizione e nelle fattezze dei personaggi. L'angolo inferiore destro è occupato, in tutti e tre casi, da un santo (Girolamo e Giovanni Evangelista a Massa, Giovanni Battista a Jesi) avvolto da un manto di colore rosso, che solleva lo sguardo al cielo; molto simili sono i volti dell'Evangelista e del Battista, il cui torso muscoloso ricorda da vicino quello di un Girolamo insolitamente robusto. Tali poi sono le somiglianze tra i cherubini e le protomi angeliche che affollano la parte superiore delle tre opere, da far pensare che Garzi si sia servito per questi particolari degli stessi car-

toni, variamente combinati.

Passò qualche anno e Cybo commissionò a Garzi una quarta pala: se le prime tre presentano, come si è visto, notevoli analogie e formano un gruppo unitario, la quarta se ne distanzia per formato, composizione, atmosfera. Divenuto nel 1687 decano del Sacro Collegio e vescovo di Ostia e Velletri, Alderano promosse una serie di lavori nelle cattedrali dei due centri. Ad Ostia dapprima restaurò la cappella di Santa Monica e l'episcopio, adiacente alla cattedrale; quindi si impegnò affinché venisse recuperata la memoria della giovane martire Aurea, cui la chiesa ostiense è intitolata. Il ricordo e la venerazione della santa, infatti, si erano affievoliti nel corso del tempo, al punto che il cardinale non rinvenne nella cattedrale alcun «monumentum» legato ad Aurea. Il prelado in un primo momento ordinò che si esponesse una «tabula illius sacrae imaginis»¹⁴; quindi decise di commissionare una grande pala per l'altare maggiore, raffigurante il martirio della giovane, che al tempo dell'imperatore Alessandro Severo fu gettata in mare con una grossa pietra al collo. L'anno in cui si situare la commissione è probabilmente il 1693, quando il cardinale fece porre un'iscrizione sulla controfacciata della chiesa, in cui si descrive con dovizia di particolari l'atroce e gloriosa morte della giovane e si attesta che «in aeternum deperditam memoriam renovavit Alderanus cardinalis Cybo [...] ut ubi mortem subiit [Aurea] sanctitatis eius fama non periret»¹⁵. È probabile che al recupero del martirio della santa attraverso la parola incisa nel marmo il cardinale abbia voluto contemporaneamente abbinare la sua rievocazione attraverso l'immagine, facendo dipingere una pala in cui viene visualizzata la parte conclusiva delle vicende ripercorse nell'epigrafe¹⁶.

Risultato della commissione fu una tela di formato ovale di notevoli dimensioni (circa tre metri di altezza per due metri e mezzo di larghezza), racchiusa entro una cornice in metallo dorato con decorazioni floreali metalliche, solo in parte ancora esistenti, intorno alla quale corre una seconda cornice di elegante marmo nero (fig. 8). La tela non è inserita nell'altare, ma è affissa alla parete dietro di esso, secondo una soluzione che si richiama a quella adottata da Maratta e Fontana nella Cappella Cybo (dove l'ancona, entro una cornice centinata di verde antico, "fluttua" su uno sfondo di nebuloso alabastro) e ancor più si rifà alle pale d'altare delle berniniane cappelle Fonseca in San Lorenzo in Lucina e De Sylva in Sant'Isidoro (quest'ultima dipinta dallo stesso Maratta), cui la santa Aurea si ricollega da vicino per i materiali impiegati nella cornice e per il formato ovale, che a Ostia è suggerito dalla volta a botte del vano dell'altare, inquadrato da un maestoso arco quattrocentesco.

A dispetto del grande interesse e della qualità sostenuta dell'opera, la pala ostiense ha ricevuto scarsissima attenzione in sede critica. Se nella guidistica

viene ripetuta la tradizionale attribuzione ad Andrea Sacchi¹⁷, si è timidamente affacciato anche il nome di Garzi, in riferimento più che altro a una replica presumibilmente autografa dell'opera, che si conserva nella sacrestia della chiesa di Santo Stefano del Cacco, a Roma (fig. 9)¹⁸. La paternità garziana trova un ulteriore elemento di conferma nel fatto che, come si è visto, a commissionare l'ancona fu uno dei principali mecenati del pittore negli ultimi due decenni del Seicento, ovvero il cardinale Cybo¹⁹.

Questa volta il prelado ottenne dall'artista un'opera molto diversa dalle pale precedenti, e piuttosto singolare all'interno della produzione di Garzi nel suo complesso, benché non manchino in essa sigle e caratteri tipici del pittore, nonché evidenti punti di contatto con le stesse ancone dipinte per Cybo (si confronti ad esempio il volto di Aurea con quello del Battista jesino). I colori chiari e l'estatica contemplazione dei quadri di Massa e di Jesi non potrebbero essere più lontani dalla drammaticità di questa scena, immersa in una penombra rischiarata da corruschi bagliori. Si tratta, è chiaro, di opere che appartengono a tipologie diverse: mentre le prime tre pale raffigurano scene di quieta adorazione del Divino, in cui i personaggi sono colti in una staticità cui si sottraggono soltanto gli animati Dottori del dipinto con *l'Immacolata*, qui abbiamo a che fare con una scena di tipo narrativo, raffigurante oltretutto un martirio. La distanza di questa pala rispetto alle precedenti, tuttavia, si spiega meglio se si tiene presente un modello cui Garzi pare aver guardato: le scene di martirio dipinte nel 1686 dall'austriaco Daniel Seiter nella Cappella Cybo in Santa Maria del Popolo. Le prime versioni a olio su muro dei laterali di Seiter, deterioratesi in breve tempo e sostituite intorno al 1698 da oli su tela eseguiti dallo stesso artista²⁰, ci sono note attraverso un disegno dell'Istituto Nazionale per la Grafica che riproduce il *Martirio di santa Caterina* e grazie a una replica di dimensioni ridotte (forse il modello di presentazione) del *Martirio di san Lorenzo*²¹: se ne deduce che le prime versioni non dovevano essere molto diverse da quelle oggi in opera²². Confrontando il *Martirio di santa Aurea* con i due martirii al Popolo (ovvero sia con le testimonianze del loro primitivo aspetto che con le loro reinterpretazioni del 1698) si colgono notevoli somiglianze, a livello compositivo (un moto convergente verso il martire, esplicitato dalle braccia tese a ghermirlo, accomuna il martirio di Lorenzo e quello di Aurea, in cui tale movimento si combina con un moto da sinistra verso destra, verso il mare dove si compirà il destino della santa), così come nell'illuminazione e nella gamma di colori adottati (un numero molto limitato di tinte per le vesti – blu, rosso e rosa – che ritroviamo variamente combinate nelle tre opere; toni caldi per le carnagioni dei carnefici, che contrastano con il pallore dei protagonisti). Garzi pare dunque aver approfittato dello studio dei due dipinti dell'austriaco per infondere drammaticità

alla scena e comporre efficacemente la rappresentazione; di suo vi ha aggiunto la spiccata monumentalità delle figure, che fa assumere ad Aurea, poco più che fanciulla quando subì il martirio, l'aspetto di una matrona. Viene da pensare che a suggerire al pittore di rifarsi ai laterali della Cappella Cybo sia stato proprio il committente, estremamente soddisfatto del servizio che gli aveva prestato «monsù Daniele», le cui scene di martirio avevano incontrato il plauso universale, «a segno che mess[e] in confronto coll'ancona dell'altare fatta da Carlo Maratta si reputano comunemente etiamdio per migliori»²³.

Volendo esprimere un giudizio complessivo sulle quattro pale d'altare dipinte da Garzi per Cybo, ne andrà innanzitutto sottolineata la qualità sostenuta: due di queste tele, in particolare, vanno annoverate tra i punti più alti della pittura garziana (il riferimento è alla *Disputa sull'Immacolata Concezione* e alla *Santa Aurea*). Benché si trattasse di opere che non erano destinate a collocazioni particolarmente prestigiose, non essendo dipinte per altari delle maggiori basiliche romane, ma per chiese di centri minori e, in tre casi su quattro, lontani dall'Urbe, il pittore svolse l'incarico assegnatogli con notevole impegno, indubbiamente motivato dalla volontà di soddisfare nel migliore dei modi le richieste di un mecenate munifico e affezionato, quale fu il cardinale Cybo. Questi, a sua volta, fu spesso in grado di ottenere il meglio dagli artisti al suo servizio, sorvegliando attentamente le diverse fasi di realizzazione delle opere²⁴. E fornendo di volta in volta precise indicazioni, che potevano riguardare, nel caso della costruzione di un altare, la scelta dei marmi da impiegare²⁵, oppure i modelli da tenere presenti nella realizzazione di una tela, come parrebbe indicare l'influsso, nella *Santa Aurea*, dei due martirii raffigurati da Seiter per Cybo nella sua cappella in Santa Maria del Popolo. Le quattro pale costituiscono, d'altra parte, opere di grande impegno concettuale e teologico, per cui occorre ipotizzare che Garzi le abbia eseguite basandosi su puntuali istruzioni del cardinale: il discorso vale per la messa in scena del martirio di Aurea, figura di cui si era quasi perduta la memoria e la cui tradizione iconografica era pressoché inesistente²⁶, e vale soprattutto per le due pale massesi (con la loro duplice esaltazione di un mistero ancora ben lontano dall'essere universalmente accettato come verità di fede) e per quella di Jesi, celebrazione pittorica della contemplazione condotta nel momento culminante di quella «svolta antimistica» in seno alla curia romana, che aveva visto le condanne di Molinos e Petrucci²⁷.

Delle restanti opere dipinte da Garzi per Cybo *nomina nuda tenemus*: si tratta dei dipinti realizzati per le stanze del cardinale, attestati dai documenti (in particolare l'inventario e il testamento del prelado), ma finora non identificati. Per la sua collezione il cardinale commissionò a Garzi quadri con i suoi soggetti preferiti:

estasi, scene di martirio, eremiti. In parte gli richiese dipinti che dovevano andare a fare da *pendant* a quadri già posseduti: è questo sicuramente il caso dell'«ovato in ottangolo» con *L'estasi di santa Teresa*²⁸, che era accoppiato alla *Santa Cecilia* di Guercino acquistata nel 1664²⁹; e forse del piccolo rame col *Martirio di santa Aurea* (in rapporto con la pala di Ostia?), *pendant* di un'altra *Estasi di santa Teresa*, dipinta da Filippo Lauri³⁰. Altre volte invece il cardinale commissionò al pittore pistoiese coppie di dipinti, come nel caso di un *Sant'Antonio da Padova* che era accompagnato da una copia, a quanto pare su tavola, della *Santa Caterina* di Raffaello conservata alla National Gallery di Londra³¹; e nel caso di due quadri «sopraporta» raffiguranti, «in tela d'imperatore fuor di misura», «San Girolamo nel deserto [con] gloria di angeli» e «San Giovanni Battista nel deserto»³². Non ricordata nell'inventario dei beni del porporato, ma citata nel suo testamento, è una tela raffigurante la *Presentazione della Vergine*, che Alderano lasciò per lascito testamentario al principe Giovan Battista Pamphilj³³.

Accanto alle tele, l'inventario menziona una pittura per la mostra di un orologio di mano di Garzi, che al pari di tanti colleghi si cimentò in questa particolare tipologia di dipinto. L'appartamento del cardinale Alderano, che abitò a Palazzo Pamphilj in Piazza Navona, era ricco di sfarzosi e non di rado monumentali orologi; tra questi figurava un

orologio con tre mostre a pendolo con il primo prospetto con la pittura, che rappresenta il Tempo con tre figure che dormono di mano di Luigi Ga[r]zi ornato con pietre fine, et ebano sopra una balaustrata di metallo indorato, e sopra questa una statuetta sopra con mappamondo, che rapresenta il Tempo di metallo indorato.³⁴

Alla morte del cardinale (1700) la gran parte della sua collezione lasciò Roma alla volta di Massa, dove fu sistemata nelle sale del Palazzo Ducale. Anche i dipinti di Garzi passarono ad abbellire la reggia cybea. Già un paio di decenni più tardi, tuttavia, la raccolta iniziò a essere dispersa, e oggi nella cittadina apuana non ne resta traccia, se si eccettua lo stupendo crocifisso berniniano conservato nel locale Museo Diocesano d'Arte Sacra³⁵. È auspicabile che future ricerche facciano luce sulla dispersione della quadreria di Alderano; sarà così possibile identificare molti dei pezzi che ne facevano parte, e magari dare un volto, ora estatico, ora sofferente, ai santi dipinti da Garzi per le stanze del prelado.

Desidero ringraziare, per l'aiuto fornitomi durante la stesura dell'articolo, Paola Betti, Cristiano Giometti, Francesco Grisolia.

- 1 Non ci si diffonde, in questa sede, nella ricostruzione complessiva dell'attività pittorica di Garzi nel periodo in cui fu legato al cardinale Cybo, né nell'analisi stilistica della sua produzione di quegli anni; per questi aspetti, così come per l'esame dell'attività del prelado come mecenate e collezionista, si rimanda alla bibliografia esistente. Su Luigi Garzi (1638-1721) si vedano, in particolare, G. Sestieri, *Per la conoscenza di Luigi Garzi*, in «Commentari», 23, 1972, pp. 89-111; Idem, *Luigi Garzi tra Seicento e Settecento*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, a cura di M. Natale, Milano 1984, vol. II, pp. 755-765; G. Casale, *Garzi Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 52, Roma 1999, pp. 416-419; E. Debenedetti, *Garzi Luigi*, in *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon*, vol. 49, München-Leipzig 2006, pp. 496-499. Sul cardinale Alderano Cybo (1613-1700) cfr. E. Stumpo, *Cibo Alderano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 25, Roma 1981, pp. 227-232 e gli articoli citati nelle note seguenti.
- 2 Cfr. Archivio di Stato di Roma, *Notai Apostolicae Camerae* (d'ora in avanti ASR, *Notai AC*), F. Franceschini, vol. 3231, ff. 617r-654r (Inventario dei beni del cardinale Alderano Cybo, 6 agosto 1700), f. 623v: «Quadro di tela quattro, e cinque rapresenta la Beata Vergine con il Santo Bambino in braccio con cornice di pero nera con suoi riporti d'intagli indorati originale di Pietro Paulo Rubenz consegnato alla Santità di Nostro Signore per legato fatto da Sua Eminenza [...] Quadro di tela d'imperatore scarso rapresenta un Christo in croce spirante con cornice intagliata, e tutta indorata originale di Antonio Van[d]ich». Per il lascito della *Madonna* di Rubens a papa Innocenzo XII si veda il testamento di Alderano del 18 marzo 1699, ivi, ff. 514r-532v, f. 520r: «Alla Santità di Nostro Signore lascio un quadro della Santissima Vergine col Bambino del Rubens con sua cornice nera et oro, e supplico humilissimamente a degnarsi di applicare una sua messa per l'anima mia». Sulla collezione del cardinale Cybo cfr. S. Rudolph, *Premessa ad un'indagine sul mecenatismo del cardinale Alderano Cybo devoto dell'Immacolata nonché parziale a Guercino e a Maratti*, in «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», VIII, 1994, pp. 5-31 (dove, tra le altre cose, si segnala per la prima volta l'inventario).
- 3 Il numero delle opere riconducibili al sodalizio tra Garzi e Cybo può essere accresciuto di altre due unità (per un totale di 16 dipinti) se si considerano il modello di presentazione (perduto ma attestato da una fotografia) della pala massese con l'*Immacolata* e la replica della *Santa Aurea* in Santo Stefano del Cacco, per i quali cfr. *infra*.
- 4 Sulla ricostruzione della Cappella Cybo ad opera di Carlo Fontana cfr. H. Hager, *La cappella del cardinale Alderano Cybo in Santa Maria del Popolo*, in «Commentari», 25, 1974, pp. 47-61; Idem, *La Cappella Cybo*, in *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, a cura di I. Miarelli Mariani, M. Richiello, Roma 2009, vol. II, pp. 639-658; S. Carbonara Pompei, *L'apparato decorativo della Cappella Cybo*, in *Santa Maria del Popolo...*, cit., pp. 659-672. Sugli altari del transetto della chiesa di San Francesco (attuale Duomo dei Santi Pietro e Francesco) a Massa cfr. F. Federici, *La diffusione della «prattica romana»: il cardinale Alderano Cybo e le chiese di Massa (1640-1700)*, in «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi», 25, 2003, pp. 315-389, in part. pp. 341-344.
- 5 Sulle due tele di Garzi a Massa cfr. Rudolph, *Premessa...*, cit., pp. 25-27 (dove si restituisce a Garzi l'*Immacolata*, tradizionalmente attribuita a Carlo Maratta); Federici, *La diffusione...*, cit., pp. 344-346; Idem, *Centri e periferie del barocco: circolazione di opere e artisti tra Massa, Carrara e Roma nel Seicento*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 1/1, 2009, pp. 19-46, in part. pp. 30-33.
- 6 Per il dipinto berlinese e per l'ipotesi di un avvicendamento nell'incarico per la Cappella Cybo

- cfr. *ivi*, pp. 31-33.
- 7 Cfr. Federici, *La diffusione...*, cit., p. 346.
 - 8 Sullo spostamento dei dipinti cfr. *ivi*, p. 348.
 - 9 Sestieri, *Per la conoscenza...*, cit., p. 94. Grazie ai restauri eseguiti nel 2000-2001 gli affreschi, che versavano in precedenza in una condizione di forte degrado, hanno riacquisito piena leggibilità e i colori hanno recuperato la loro brillantezza; su questi interventi cfr. S. Antellini Donelli, *I restauri pittorici della Soprintendenza per i Beni Ambientali ed Architettonici di Roma (1993-2006)*, in *Santa Maria del Popolo...*, cit., vol. II, pp. 705-727, in part. pp. 720-723.
 - 10 Sul quadro cfr. F. Federici, *Tre pittori per un dipinto: l'Interno della Cappella Cybo del Museo di Roma*, in «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», XVI, 2002, pp. 49-66.
 - 11 Cfr. L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, Roma, 1730-1736, a cura di A. Marabottini et al., Perugia 1992, p. 268: «[Garoli] stretta aveva [...] con alcuni primarj professori forte amicizia, e di questi amichissimo gli era Luigi Garzi; che gli faceva di quando, in quando nelle prospettive le figure».
 - 12 Sul dipinto, e in particolare per l'attribuzione a Garzi (l'opera era in precedenza riferita a Giovanni Peruzzini), cfr. F. Federici, *L'«esilio» jesino del cardinale Alderano Cybo*, in *Mistica e poesia. Il cardinale Pier Matteo Petrucci*, atti del convegno, Jesi 2001, a cura di C. Cavicchioli, S. Stroppa, Genova-Milano 2006, pp. 239-272, in part. pp. 260-264.
 - 13 Si veda la scheda di A. Pastori, *Madonna in gloria e santi*, in *La Chiesa di Jesi, "tanta egregia e sublime arte": pittura, scultura, architettura, secc. VI-XX*, a cura di G. Paoletti, A. Perlini, Jesi 2000, p. 170. Cfr. Federici, *L'«esilio»...*, cit., p. 260.
 - 14 Archivio Segreto Vaticano, *Congr. Conc., Relat. Ad Limina*, vol. 605A, f. 48r.
 - 15 Il testo dell'epigrafe, probabilmente dettato dallo stesso Alderano, prelado con buone abilità letterarie, recita: *D(EO) O(PTIMO) M(AXIMO) / IESV CHRISTI ANNO CCXXIX VRBANI PAPAE III / AVREA VIRGO ROMANA PRAECLARIS ORTA NATALIBVS PRO FIDE / CHRISTI IMMANITER EXCRVCIA-TA IN CARCEREM DETRVSA POST / SEPTEM DIES SINE CIBO AC POTV IMPAVIDA STETIT ANTE PRAE-SIDEM / BLANDITIAS DESPICIENS MINAS NON EXTIMESCENS FLAGELLIS CAESA / EQVVLEO TORTA PLVMBATIS CONTVSA MAXILLIS CONFRACTIS / SAXO AD COLLVM ALLIGATO IN MARE PROIECTA GLORIOSI MARTYRII / CORONAM ACCEPIT QVAM EI DOMINVS PRAEPARAVIT IN AETERNVM / DE- PERDITAM MEMORIAM RENOVAVIT ALDERANVS CARDINALIS CYBO / EPISCOPVS OSTIENSIS DIE XXIV AVGVSTI MDCXCIII / UT VBI MORTEM SVBIIT SANCTITATIS EIVS FAMA NON PERIRET.*
 - 16 Che in ogni caso la pala d'altare sia frutto di una commissione del cardinale Alderano è confermato da un passaggio della relazione della visita apostolica alla chiesa compiuta dal vescovo di Nocera, Marco Battaglini, nel 1703: «Regressus illustrissimus dominus visitator ad altare maius, illud conspexit dedicatum Sanctae Aureae titulari, cuius martyrium repraesentat tabula excellenter picta in ornamento ex marmore fino, quod est monumentum pietatis suprascripti cardinalis Cybo» (Archivio del Vicariato di Roma, palchetto 65, vol. 1, f. 733). Se sembra più probabile che l'iscrizione e la tela siano state realizzate nello stesso momento, e dunque nel 1693, non si può escludere che l'esecuzione dell'ancona vada situata qualche anno più tardi, visto che il cardinale promosse lavori in chiesa anche negli anni successivi: al 1698, ad esempio, risalgono la copertura in marmi policromi del fonte battesimale e la realizzazione di una modesta tela di ambito marattesco raffigurante il *Battesimo di Cristo*, posta entro una cornice marmorea al di sopra del fonte.
 - 17 L'attribuzione a Sacchi, che d'altra parte fu il primo maestro di Garzi ed esercitò una durevole

- influenza sulla sua pittura, ricorre ad esempio in L. Battaglia, M. Sordi, *Aurea. La santa, la storia, la basilica*, Roma 2009, pp. 51-52.
- 18 La replica del *Martirio di santa Aurea*, che ci è giunta in condizioni di conservazione peggiori di quelle della tela ostiense (si nota in particolare un'ampia lacuna nella parte inferiore del dipinto), è segnalata con attribuzione a Giovanni Maria Morandi (senza che la santa sia identificata e senza alcun riferimento alla pala di Ostia) in E. Waterhouse, *Roman Baroque Painting*, Oxford 1976, p. 98 e G. Sestieri, *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento*, Torino 1994, p. 132 (attribuzione a Morandi dubitativa). È assegnata a Garzi da Antonio Vannugli (*Santo Stefano del Cacco*, in «Roma Sacra», 9 maggio 1997, pp. 44-50) e da Federico Zeri (nota autografa sul verso della fotografia 104534 della Fototeca Zeri, Università di Bologna); l'assegnazione a Garzi sia della tela di Ostia che di quella di Santo Stefano del Cacco si trova anche nella scheda di soprintendenza di quest'ultima opera (cfr. Centro di Documentazione della Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Romano, scheda OA C 1200199780). Nella scheda, e in una nota sul verso della fotografia della Fototeca Zeri, si afferma che la tela di Santo Stefano del Cacco proviene dalla vicina chiesa di Santa Marta, ricca un tempo di pale d'altare di formato ovale e dove in effetti Garzi fu attivo (non risulta tuttavia che abbia realizzato una tela di questo soggetto per Santa Marta, bensì una pala di formato rettangolare per l'abside della chiesa, raffigurante *Le tre Marie al sepolcro*; cfr. R. Luciani, *Architettura e decorazioni*, in R. Luciani, A.M. Campofredano, F. Astolfi, *Santa Marta al Collegio Romano*, Roma 2003, pp. 16-28, in part. p. 20).
- 19 Un'ulteriore conferma dell'attribuzione a Garzi può venire dalla presenza nella collezione del cardinale di un rame dipinto dall'artista, raffigurante il *Martirio di santa Aurea* (cfr. *infra*); non è però certo che esistesse un rapporto tra le due opere.
- 20 Cfr. Federici, *Tre pittori...*, cit., pp. 59-61.
- 21 Cfr. M. Kunze, *Daniel Seiter 1647-1705. Die Gemälde*, München-Berlin 2000, pp. 94 e 98.
- 22 Non si può in ogni caso escludere che la realizzazione del *Martirio di santa Aurea* non sia coeva all'iscrizione del 1693, ma risalga agli anni successivi, in cui Alderano promosse ulteriori lavori nella cattedrale ostiense (cfr. *supra*, nota 16); in tal caso Garzi avrebbe ammirato e preso a modello le seconde versioni dei due dipinti di Seiter.
- 23 Citazione tratta da una lettera del 26 agosto 1687 del residente sabardo a Roma, De Gubernatis, al duca di Savoia, pubblicata in A. Baudi Di Vesme, *Schede Vesme: l'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, Torino 1963, vol. III, pag. 976.
- 24 Cfr. Pascoli, *Vite...*, cit., p. 618, a proposito del rapporto tra Cybo e il pittore Carlo Cesi: «Rappresentò nel primo [quadro] la Natività, e nel secondo la Purificazione della Madonna, e fu oltre il pagamento generosamente regalato da Sua Eminenza, che andò più d'una volta a trovarlo a casa per vederli, e considerarli, acciò riuscissero di piena sua soddisfazione». Si veda anche questo passo delle *Memorie* manoscritte del padre Gasparini, relativo ai lavori eseguiti dallo scultore Tommaso Amantini nella chiesa di San Giovanni Battista a Jesi, quando Alderano era vescovo della città marchigiana: «A di primo marzo 1666 il signor Tommaso mise fine all'opera dello stuccare tutto il cornicione fatto sopra la cappella, e la nuova cappella del Santo Padre qual è riuscita bellissima, a giudizio massime dell'eminentissimo cardinale vescovo Cybo, la cui comparsa più volte e la premura mostratane dava stimolo all'artefice a fare cosa degna del suo ingegno [...]» (cit. in A. Pastori, *Storia ed arte nella ristrutturazione della chiesa di San Giovanni Battista in Jesi*, in *La Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri nelle Marche del '600*, a cura di F. Emanuelli, Fiesole 1996, pp. 291-304, in part. p. 295).
- 25 Il riferimento è alla costruzione dell'altar maggiore della chiesa di San Francesco a Massa, per

- cui cfr. Federici, *La diffusione...*, cit., pp. 321-335.
- 26 Sull'iconografia della santa cfr. S. Dale, *Lippo Vanni: style and iconography*, Rutgers University 1985, pp. 96-102.
- 27 L'espressione «svolta antimistica» è ripresa da G. Signorotto, *Inquisitori e mistici nel Seicento italiano: l'eresia di santa Pelagia*, Bologna 1989, capitolo 13, pp. 279 e ss.
- 28 ASR, *Notai AC*, F. Franceschini, vol. 3231, f. 620r: «Un quadro ovato in ottangolo di palmi quattro con cornice di pero nero, e filetto dorato rapresenta Santa Teresa languente, un angelo in atto di ferire originale del signor Luigi Garzi».
- 29 *Ibidem*: «Un altro quadro simile di Santa Cecilia, che sona l'organo originale del Guercini». Per l'acquisto del dipinto, al prezzo di 75 scudi (la cifra che solitamente il centese richiedeva per le mezze figure), cfr. B. Ghelfi, *Il libro dei conti di Guercino, 1629-1666*, Bologna 1997, p. 197.
- 30 ASR, *Notai AC*, F. Franceschini, vol. 3231, f. 622r: «Due quadretti di misura di mezza testa in rame per traverso uno rapresenta Santa Aurà [sic] Vergine, e Martire originale di Luigi Garzi, e l'altro rapresenta Santa Teresa originale di Filippo Lauro ambedue con il filetto attorno di rame indorato lavorato». Che il piccolo rame non fosse una raffigurazione iconica della santa, ma una rappresentazione del suo martirio lo si ricava da una menzione del dipinto in una lista di quadri redatta nel terzo decennio del Settecento, quando venne avviata la dispersione della collezione del cardinale Alderano, che alla morte del prelado era stata trasferita a Massa e sistemata nel Palazzo Ducale; tra i dipinti figura un *Martirio di sant'Anna* [sic] di Garzi (immediatamente preceduto da una *Santa Teresa con due angeli* di Lauri), che è senza dubbio da identificare con la *Santa Aurea* ricordata nell'inventario del porporato (cfr. U. Giampaoli, *Il Palazzo Ducale di Massa*, seconda ristampa ampliata a cura di S. Giampaoli, Massa 1986, p. 62). È possibile dunque che il rame di Garzi costituisse il bozzetto o il modello di presentazione della pala di Ostia (nella collezione di Alderano c'era almeno un altro caso di un dipinto preparatorio per una pala d'altare da lui commissionata, *l'Immacolata* di Maratta ora alla Bildergalerie di Sanssouci a Potsdam, studio per la Vergine nell'ancona di Santa Maria del Popolo; cfr. F. Federici, *Per Carlo Maratta ritrattista: un riesame del ritratto di Alderano Cybo*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 96, 2008, pp. 77-87); oppure che il rame costituisse una riproduzione in piccolo dell'opera già conclusa. È vero tuttavia che la scena raffigurata nel rame doveva avere uno sviluppo orizzontale («per traverso»), mentre la pala è più sviluppata in altezza che in larghezza.
- 31 ASR, *Notai AC*, F. Franceschini, vol. 3231, f. 633r: «Quadro in tavola di grandezza più di tre palmi rapresenta Santa Catherina Vergine, e Martire con un paesino con cornice nera, e intagli indorati copia di Rafaele fatta da Luigi Gazzi. Altro quadro simile rapresenta Sant'Antonio di Padova originale di Luigi Gazzi».
- 32 *Ivi*, ff. 651r-v.
- 33 *Ivi*, f. 521r: «Al signor prencipe Pamphilj lascio un quadro della Presentazione al tempio della Santissima Vergine del signor Luigi Ga[r]zi con cornice dorata».
- 34 *Ivi*, ff. 621v-622r. L'orologio era posto su una «base di fico d'India, et ebano fatto a forma di piedestallo in faccia con aquile di metallo indorate con suoi tiratori».
- 35 Cfr. Federici, *Centri e periferie...*, cit., pp. 42-46.



Fig. 1: LUIGI GARZI, *Disputa sull'Immacolata Concezione (L'Immacolata e i santi Agostino, Ambrogio, Atanasio e Girolamo)*, olio su tela, 1683-1684, Massa, San Francesco (Duomo dei Santi Pietro e Francesco)



Fig. 2: LUIGI GARZI, Bozzetto o modello di presentazione per la *Disputa sull'Immacolata Concezione* di Massa, olio su tela, 1683, già Berlino, Internationales Kunst- und Auktions-Haus (1934), ubicazione attuale sconosciuta



Fig. 3: LUIGI GARZI, *La Trinità adorata dai santi Giovanni Battista, Giovanni Evangelista, Pietro e Andrea*, olio su tela, 1684, Massa, San Francesco (Duomo dei Santi Pietro e Francesco)

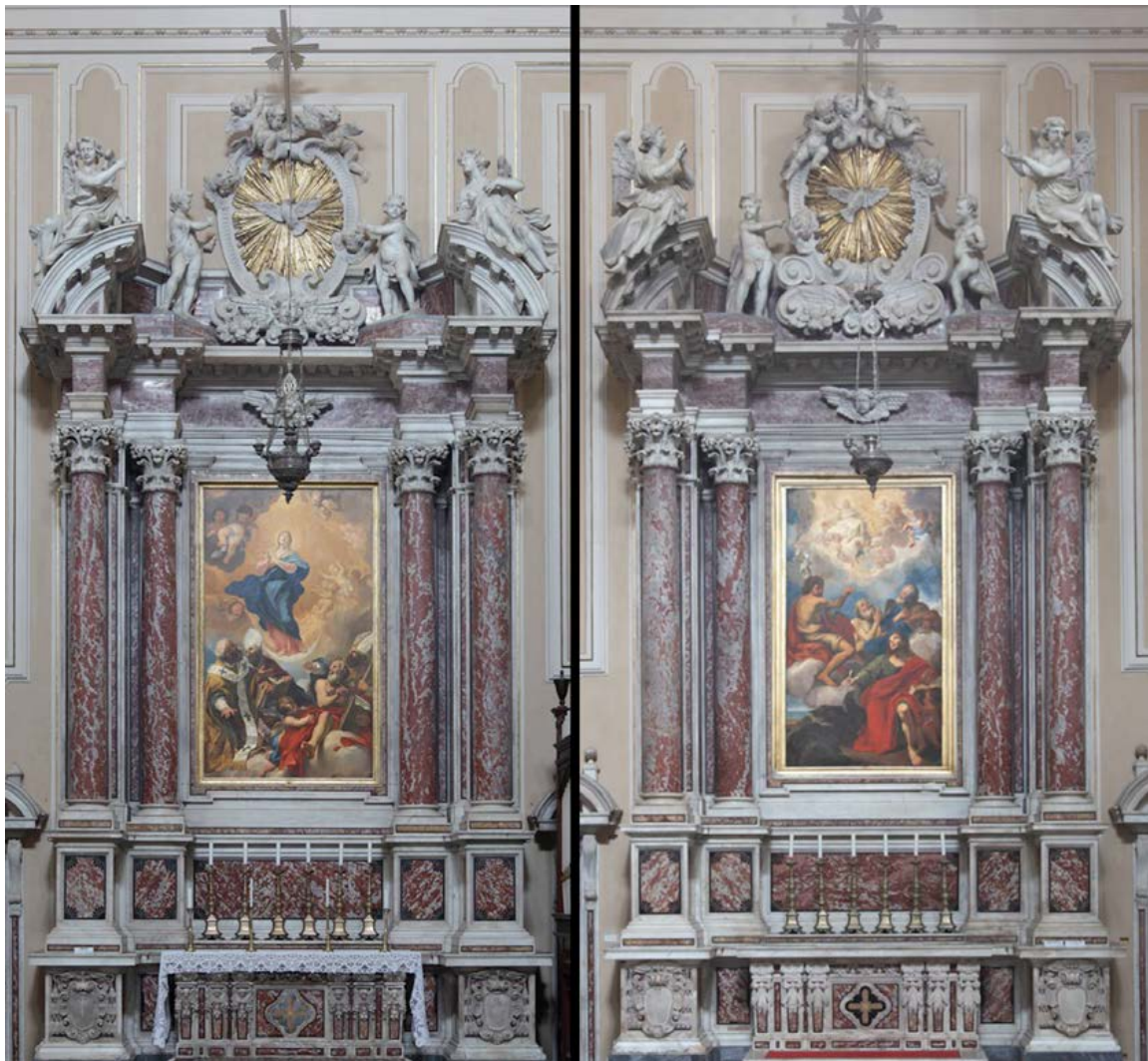


Fig. 4: Fotomontaggi che raffigurano le due tele di Garzi nel duomo di Massa nella loro originaria collocazione sugli altari del transetto



Fig. 5: LUIGI GARZI, *Dio Padre in gloria*, affresco, 1684, Roma, Santa Maria del Popolo, Cappella Cybo

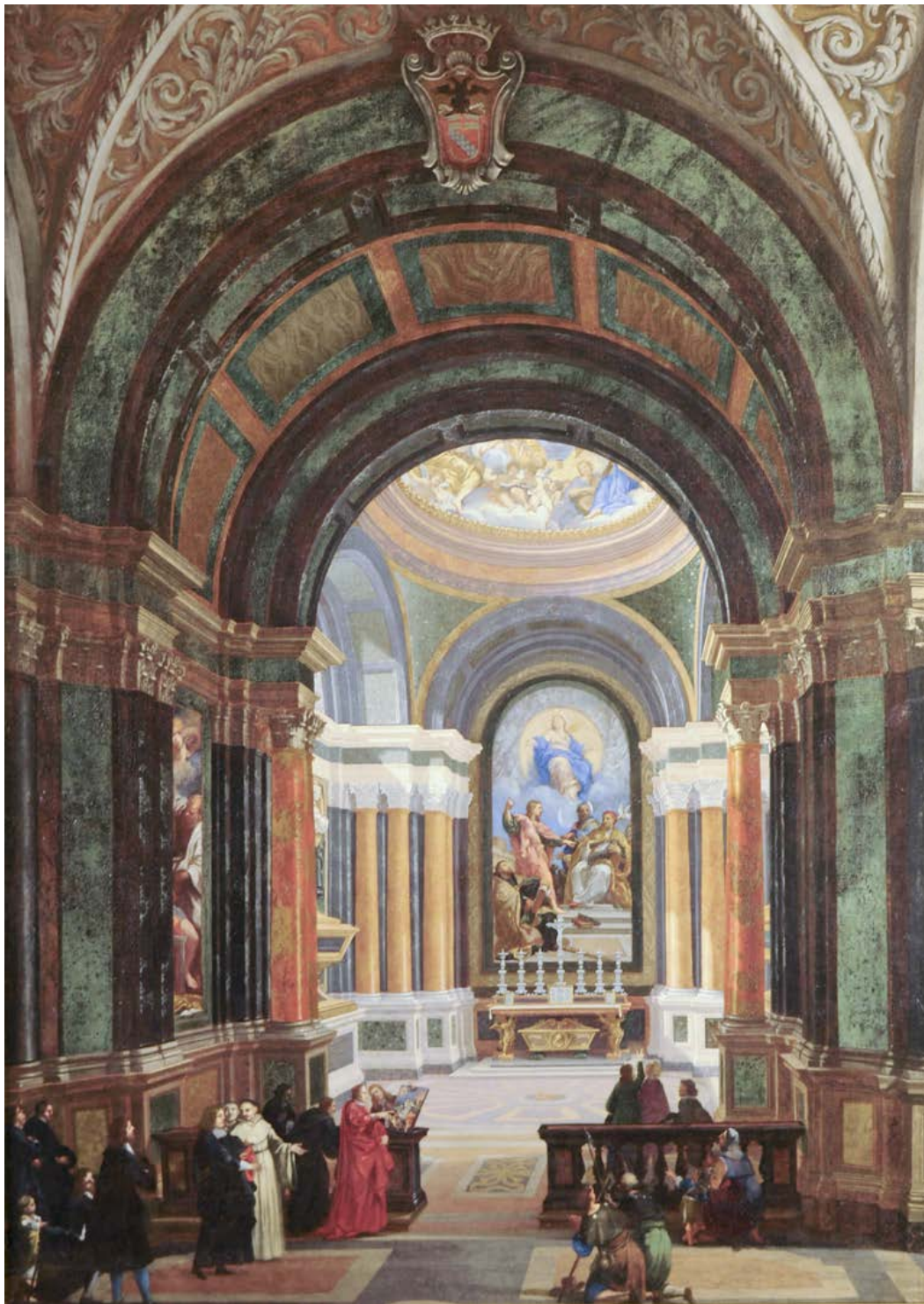


Fig. 6: CARLO MARATTA, LUIGI GARZI, PIER FRANCESCO GAROLI, *Veduta dell'interno della Cappella Cybo in Santa Maria del Popolo*, olio su tela, 1687, Roma, Museo di Roma



Fig. 7: LUIGI GARZI, *Madonna col Bambino e i santi Agnese, Francesco Saverio, Giovanni Battista e Teresa d'Avila*, olio su tela, 1687, Jesi, San Giovanni Battista



Fig. 8: LUIGI GARZI (attr.), *Santa Aurea condotta al martirio*, olio su tela, 1693, Ostia, Santa Aurea



Fig. 9: LUIGI GARZI (attr.), *Santa Aurea condotta al martirio*, olio su tela, post 1693, Roma, Santo Stefano del Cacco, sacrestia