CAMILLA GUERRIERI

Figlia ed allieva di Giovan Francesco e pittrice di corte (Fossombrone, 1628 - Pesaro, 1710)

Claudio Giardini

il lavoro editoriale

Camilla Guerrieri

Claudio Giardini

CAMILLA GUERRIERI

Figlia ed allieva di Giovan Francesco e pittrice di corte

(Fossombrone, 1628 - Pesaro, 1710)

FONDAZIONE CARIFANO

il lavoro editoriale

Si ringrazia per il contributo la
Fondazione Monte di Pietà, Fossombrone

@Copyright 2026 by Il lavoro editoriale
60100 Ancona – Italy
illavoroeditoriale.com

ISBN 9791281782464

L'Editore si dichiara disponibile ad adempiere agli obblighi di legge verso gli eventuali aventi diritto delle immagini pubblicate di cui non sia stato possibile reperire la fonte.

← Camilla Guerrieri, *Allegoria della pittura*, maiolica, 1660 ca, Galleria degli Uffizi, particolare.

Alla mia famiglia: a mia moglie Lietta, ai miei figli Laura e Marco,
ai miei nipoti Sara, Tommaso e Raffaele,
a mio genero Danilo e a mia nuora Angela

Indice

Presentazioni 9

Nota 13

Camilla Guerrieri. Figlia ed allieva
di Giovan Francesco e pittrice di corte 19

I. Fossombrone, il periodo giovanile (1645-1655) 23

II. Pesaro, il periodo mediano (1655-1660) 43

III. Firenze, il periodo maturo (1660- 1694 ca.) 83

Fonti manoscritte 151
Bibliografia 153
Crediti fotografici 159
Indice dei nomi 161

Presentazioni

Camilla Guerrieri, figlia di Giovan Francesco Guerrieri, noto pittore seicentesco del quale la Pinacoteca della Fondazione Carifano detiene in mostra importanti opere, nasce a Fossombrone nel 1628.

Dal padre riceve la passione e apprende le tecniche del disegno e della pittura allora in voga, divenendo in seguito, grazie all'amicizia e grande stima di Vittoria della Rovere, moglie del Granduca di Toscana Ferdinando II de' Medici, ritrattista ufficiale della sua Corte.

Il merito della presente ricerca, che definisce il percorso della vicenda umana e professionale della Guerrieri con la più attenta e aggiornata documentazione, assume oltretutto carattere di giusto risarcimento verso un genere di pittura femminile spesso sottovalutato se non soffocato dal totalizzante protagonismo artistico riconosciuto storicamente a predominanti figure maschili, è di Claudio Giardini, Storico dell'Arte e Socio della Fondazione il quale continua, anche con questo, il proprio lavoro di ricostruzione della cultura figurativa di artisti del nostro territorio.

La Fondazione che ho qui il piacere di rappresentare, nel ringraziarne l'autore, è ben lieta di aver dato corso all'edizione del volume che, come i precedenti, sarà sicuramente fonte preziosa per studiosi, appassionati e collezionisti.

Giorgio Gragnola
Presidente della Fondazione Carifano

Con i risultati del presente studio Claudio Giardini offre nuovi risvolti sulla figura di Camilla Guerrieri, figlia del pittore Giovanni Francessco, già da lui indagata nella monografia risalente al 1999; degna di nota è la bibliografia riportata, utile per la consapevolezza dell'interesse critico nei confronti della pittrice soprattutto nella recente contemporaneità.

Viene messo in luce in maniera esemplare il periodo di attività relativo agli anni, e tanti, nei quali ella si è trovata alla corte medicea essendo entrata nelle grazie di Vittoria Della Rovere, la sposa del Granduca di Toscana Ferdinando II, la quale ha sempre dimostrato particolare attenzione nei confronti del mondo femminile.

Risulta palese quanto la pittrice abbia così avuto la possibilità di ampliare gli orizzonti in un contesto sollecitante quale quello fiorentino entrando in contatto con altri artisti, non ultimo Giusto Sustermans del quale ha realizzato diverse copie.

Claudio Giardini, nell'analizzare la produzione di quegli anni, tiene infatti a sottolineare la coerenza con una realtà tanto ampia sviluppata in particolare sulla tematica del ritratto di corte: va segnalato che nella ricerca qui riportata individua e segnala più di trenta nuovi dipinti.

Di particolare e singolare interesse si mostra una alzatina in maiolica dove a olio Camilla dipinge il suo ritratto nella *Allegoria della pittura* mentre sta riprendendo proprio le fattezze di Vittoria della Rovere, già da lei dipinta in tante occasioni.

Dopo la morte della Granduchessa scrive al figlio Cosimo III De' Medici per ottenere un sostegno economico, ricordandogli la magnanimità della madre.

L'autore, nella acribia che lo distingue, non tralascia gli approfondimenti documentari e storici che permettono di contestualizzare l'attività della Guerrieri tra l'insegnamento paterno, l'attività all'interno della sua bottega, e le sollecitazioni del mondo esterno.

Bonita Cleri

Nel 1999 Claudio Giardini fu curatore e autore principale di una prima ricognizione monografica dedicata alla pittrice di Fossombrone Camilla Guerrieri. Chi scrive, insieme ad altri collaboratori, ebbe la fortuna di partecipare con un modesto contributo alla pubblicazione rivelatasi propedeutica a questo nuovo studio, frutto delle ricerche decennali dedicate da Giardini alla figlia del maestro Giovan Francesco Guerrieri.

Fin dall'uscita del primo libro sulla "dipignitrice" Camilla, una delle poche monografie del secolo scorso dedicate ad artiste, l'autore rimarcò opportunamente che il principale tratto distintivo del linguaggio figurativo della Guerrieri derivava dagli stilemi della rinomata scuola pittorica centroitaliana del XVI e XVII secolo. Tale prima osservazione critica è stata confermata anche dalle ultime acquisizioni documentarie e dal ricco repertorio fotografico dell'ormai cospicuo catalogo di dipinti rintracciati, esaminati e catalogati da Giardini nel nuovo volume con meritoria acribia.

Gioverà ribadire che la pittrice, nata nel 1628 e scomparsa oltre sessant'anni dopo, fu figlia d'arte, allieva, epigona e diligente collaboratrice del padre Giovan Francesco, da lei sostenuto con devozione fino alla morte; ciononostante ella riuscì ad esprimersi utilizzando un linguaggio figurativo singolare, analogo a quello paterno, ma non identico, contraddistinto dall'uso di un impasto pittorico corposo, tinte temperate, efficaci contrasti luminosi e una tenera vena di *naïvité*. Camilla Guerrieri fu apprezzata in vita sia per l'esecuzione di sapidi ritratti, sia per le composizioni di soggetto sacro e profano, nei quali si evidenzia un equilibrato compromesso tra le sollecitazioni più vivamente barocche e le simpatie per un tenebrismo di derivazione cantariniana.

Il suo dipingere sobriamente essenziale, come il suo stile di vita fu gradito alla nobile Vittoria, ultima dei della Rovere che, allorché lasciò Pesaro alla volta di Firenze per diventare Granduchessa di Toscana, decise di chiamarla a sé come pittrice di corte. Malgrado ciò la Guerrieri è caduta per anni in un ingiusto oblio a cui hanno posto rimedio le appassionate ricerche di Claudio Giardini e di diverse studiose straniere. Cosicché, riprendendo le parole di Judy L. Larson, scritte nella prefazione alla mostra *Italian Women Artists from Renaissance to Baroque* (National Museum of Women in the Arts di Washington D. C., 2007), si può affermare che anche la "painter's daughter" marchigiana fece parte di quella schiera di donne artiste che "reflected and interacted with their culture and society, and they prevailed against 'the condition of their sex', overcoming the odds and leaving behind a fascinanting visual legacy".

Emilio Negro

Nota

Sentii parlare per la prima volta di Camilla Guerrieri, pittrice barocca nativa di Fossombrone, al tempo della ricorrenza dei trecentocinquanta anni della Devoluzione del Ducato d'Urbino al potere temporale dello Stato della Chiesa.

In quell'oramai lontano 1981 i Musei Civici di Pesaro avevano approntato per tale evento, tra altre iniziative, l'esposizione di una miniserie di ritratti di personaggi montefeltrano-rovereschi (*papi, conti, duchi e duchesse)* che erano stati all'uopo restaurati.

L'iniziativa era corredata anche da un piccolo, interessante e importante catalogo redatto da Luisa Fontebuoni che fermava la vita di Camilla, nata nel 1628, al 1664. Importante perché in esso veniva pubblicato, risultato di una ricerca mirata, l'atto di morte di suo padre Giovan Francesco Guerrieri rinvenuto nel Registro dei Morti della Cattedrale di Pesaro (*Pesaro, 3 settembre 1657*) ma seppellito nella chiesa del convento di S. Domenico della città.

Quella miniserie composta di dieci ritrattini, in origine doveva essere ancora più numerosa; si trattava delle prime opere, anche se di una serialità disarmante, completamente autonome, realizzate dalla Guerrieri che si era anche firmata, iscrizione ora non più leggibile, nel retro di almeno tre telette (*Camilla Guerreria/de' Dinatis/Pinxit/ Pisauri/1658)* come aveva suggerito al padre nel 1653 il nobile pesarese Girolamo Giordani: "...et se alla detta sua figlia / piacerà di scriverci in qualche luogo il suo nome, con simili / parole Camilla Guereria pingebat /Acciò che si sappia / esser quella opera di una Donna / non sarà se non ben fatto" (vedi il testo trascritto per intero da Marina Cellini in Emiliani, Cellini 1997, p. 215/*Documento A*).

Non ci fu al momento amore a prima vista: ero ben conscio di non essermi trovato ad osservare opere di una Artemisia Gentileschi, che proprio in quel tempo peraltro stava venendo riscoperta, ristudiata, rivalutata e ammirata dalla critica d'arte. Allora comunque ero occupato da altri interessi all'interno dell'amministrazione comunale pesarese e non avevo ancora avvertito quella vocazione museale che si paleserà con tutta la sua forza un quinquennio più tardi.

In verità Camilla mi aveva attirato perché come lei anche io ero figlio della sua medesima terra, nato a Fratte

Rosa da genitori originari di Fossombrone (S. Maria della Valle) ed Isola di Fano e con parenti alla Cittadella, al Rione dei Cosacchi, al Sasso, a Ghilardino ed anche a S. Ippolito, a Reforzate fino a S. Andrea di Suasa.

Transitai ai Musei Civici di Pesaro diversi anni dopo, nell'ottobre del 1986, per casualità ma anche libera scelta, imponendomi da subito l'aggiornamento dei miei studi andando ad aggiungere alla laurea in Filosofia conseguita alla Sapienza una specializzazione in Storia dell'Arte Medioevale e Moderna dell'Università di Bologna nel 1992, la cui tesi avrei dovuto discutere con la professoressa Anna Ottani Cavina, ma, data la sua scelta di esercitare un anno sabbatico, venni affidato alla prof.ssa Nora Clerici Bagozzi ed al prof. Renato Barilli. Nelle quotidiane ispezioni del patrimonio storico artistico museale pesarese incrociai presto i quadretti di Camilla che feci togliere dalle depositerie museali e appendere nel corridoietto di ingresso agli uffici di direzione.

L'osservazione continua di essi unitamente al piccolo catalogo del 1981 portarono i miei interessi storico artistici ad elaborare una monografia sulla pittrice che uscirà a stampa nel 1999. In essa evidenziavo già nei primi risultati iconografici tutta una poetica pittorica assai ondivaga di Camilla Guerrieri, dovuta alla possibilità iniziale di usufruire della presenza-assistenza del padre, seguita da un breve periodo di scadimento quale orfana e solinga ed infine rinnovata nello stile ed apprezzata essendo essa riuscita ad inserirsi nell'ambito delle tecniche artistiche fiorentine del pittore di cultura fiamminga Giusto Sustermans.

Quella monografia, priva di una ricerca esaustiva in campo toscano, rimase purtroppo monca, ancorata come fu al periodo fossombronese (1648-1655), dove Camilla seguiva pedissequamente lo stile pittorico del padre, che aveva cercato di inculcarle al meglio le poetiche romane provenienti da un blando naturalismo caravaggesco "adattato" con la più recente sua scelta dell'idealismo reniano sceso lentamente dalla Bologna-Felsina a permeare artisticamente queste zone di Bassa Romagna o, se si vuole, di Alta Marca.

Documentai inoltre l'assai breve periodo pesarese, appena un quinquennio (1655-1660), ove le tele che essa ebbe a produrre si erano strutturate ed articolate con miglior fattura nella loro simbiosi pittorica quando Giovan Francesco deciderà di tutelare meglio il nome della figlia fra i committenti, ma anche nell'incipiente percorso artistico da indurlo ad interventi migliorativi nelle tele stesse seppure ad intervalli sempre più ampi, per via dei noti motivi di salute (una fastidiosissima ernia) che gli si erano acuiti proprio nell'ultimo breve periodo della sua vita pesarese (1655-1657). Nei tre anni a seguire (1658-1660) gli esiti pittorici di Camilla si evidenziarono in una deprimente cifra pittorica conseguente all'essere rimasta orfana di padre e di maestro.

L'aver tralasciato nella monografia del 1999 una attenzione più accurata al periodo fiorentino (dal 1660 alla fine del secolo) fu una considerevole mancanza che non mi consentì di cogliere compiutamente come la pittrice dovette invece rigenerarsi artisticamente nella corte medicea ove si era sistemata, soprattutto perché nel decennio tra il 1660 ed il 1670 ebbe a trovare nella bottega del pittore di Anversa, certamente seppure saltuariamente frequentata, l'esercizio e le poetiche nelle quali egli offriva uno straordinario modello di pittura, quello del ritratto di corte, di sicuro fascino e che Camilla sarà chiamata a ripetere nella corte vittoriana.

La seppure scarsa indagine effettuata mi permise comunque di allungarle il periodo di vita dal 1664 al 1690 per via di una lettera faentina rintracciata alla Biblioteca Oliverana di Pesaro scrittale a Firenze a quella data. Grazie in seguito alla cortesia di alcune funzionarie della Soprintendenza fiorentina di allora (1995-1998) – data la complessità di estensione della propria competenza territoriale, troppo spesso occupate per potermi seguire – mi fu consentito comunque di visionare i depositi fiorentini degli Uffizi e di Pitti riferiti alla pittura della seconda metà del Seicento, ove riuscii ad identificare una terna di dipinti grazie anche al supporto di una giovane neolaureata, Bruna Casiere, che aveva un incarico presso i Musei Civici pesaresi a cui avevo chiesto di accompagnarmi (1995): il *Ritratto di Cosimo III de' Medici*

e quello della figlia *Anna Maria Luisa de' Medici* bambini, potuti osservare ed esaminare perché inseriti in un ampio programma di restauro e spostati in un laboratorio ricavato al piano terra sul retro di Palazzo Pitti, dove iniziavano i Giardini di Boboli ai quali seguendo la corposissima selezione catalogica operata da Silvia Meloni Trkulja con la supervisione di Luciano Berti (*Gli Uffizi. Catalogo Generale,* Centro Di, Firenze 1979, di 1211 pp.), potei, in quella disamina, aggregarne un terzo, un *Autoritratto in veste di pittrice (*allora titolato *Scuola italiana sec. XVII,* come *Ritratto di donna*, non essendosi notata la tavolozza dei colori che la donna regge appoggiata tra mano e braccio), rintracciato nei depositi proprio con Silvia Meloni allora ispettrice-storica dell'arte che fortunatamente, in una intensa giornata lavorativa, aveva trovato "due minuti" anche per me.

Pubblicai la monografia ripromettendomi di riprendere in mano lo studio storico-artistico e storiografico sulla figlia di Giovan Francesco per renderlo ovviamente più completo, anche rivedendo quel suo rapporto proprio col padre a volte poco rimarcato dagli studiosi, i quali, quando un'opera di Giovan Francesco Guerrieri non risultava troppo convincente, si rifugiavano nella dizione "opera di bottega", senza meglio specificare. In verità Giovan Francesco non intese mai gestire una bottega organizzata come una impresa, se si eccettua proprio l'aiuto esclusivo della figlia Camilla che egli comunque considerava un tutt'uno con sé stesso. Insistere quindi, a volte ancor oggi, a parlare di bottega quando gli esiti di alcuni dipinti attribuiti dubitativamente a Giovan Francesco non convincevano o non convincono ancora compiutamente la critica artistica è decisamente fuorviante, quantomeno non coerente e inesatto.

Ad una attenta lettura biografica e di operatività artistica dei due Guerrieri credo si possa affermare con certezza che una bottega di Giovan Francesco Guerrieri non esistette mai: la sua bottega fu rappresentata esclusivamente dalla figlia Camilla, situazione peraltro palesemente dichiarata dal pittore in una lettera del 1655 "io già son risoluto di stare appresso di essa Camilla perché ella nol può fare senza me, né io senza essa per rispetto della professione".

La storiografia artistica intorno all'attività pittorica di Giovan Francesco trova appena un brevissimo accenno per il fratello Federico, presente a Roma tra il 1614 ed il 1618, "arruolato" in un cantiere di artisti di spirito caravaggesco e fiammingo dal principe Marcantonio II Borghese, per decorare alcune sale del Palazzo di famiglia in Campo Marzio in occasione del suo matrimonio con Camilla Orsini (1619). Gli storici dell'arte sanno bene che quella *koinè* professionale così aggregata non poté essere considerata una bottega di Giovan Francesco e comunque sarebbe stata fuori raggio essendosi ancora agli inizi del Seicento e con Guerrieri in procinto di rientrare a Fossombrone.

A pignoleggiare ulteriormente aggiungerei la segnalazione di un presumibile ma improbabile contatto con il pittore pesarese Giovanni Venanzi (1627-1705), coetaneo di Camilla, il quale, dopo essere stato a Bologna intorno al 1645-1646 alla scuola reniana e prima di essere chiamato alla corte parmense dei Farnese, poco oltre la metà del secolo (1660), rientrava saltuariamente a Pesaro non rimanendo verosimilmente insensibile alla presenza in città del famoso pittore Giovan Francesco Guerrieri di Fossombrone che a mio parere doveva avervi allestito un piccolo "atelier", ma a vantaggio esclusivo della *professione* della figlia. Non riesco invece ad ipotizzare tangenze di sorta con l'altro interessante pittore pesarese pressoché coevo Giovanni Maria Luffoli (1632-1690), peraltro ancora più giovane.

Allestire ed organizzare una bottega di pittori a servizio del gusto artistico e delle esigenze pittoriche, figurative e sociali di una comunità territoriale è, direi, tutt'altra cosa. A onor del vero intorno alla pittrice che a Firenze lavorerà solitaria e che nella *magna pars* della sua vita (1660-1694) beneficerà di una protezione smisurata da parte di Vittoria della Rovere de'Medici, che in lei vide una conterranea talentuosa da crearla "pittrice di corte" e garantirle una residenza nella Villa di Poggio Imperiale, si schiuderà tutto il mondo artistico della corte fiorentina vittoriana del tempo. Essa fu peraltro la prima artista donna residente alla Corte dei Medici. Lo scrittore poliedrico di origini eugubine Antonio Abati,

anch'egli tra i protetti di Vittoria, le dedicherà un madrigale: *Per la Signora Camilla Guerrieri da Fossombrone Pittrice della Serenissima Gran Duchessa di Toscana.*

La ripresa di interessi intorno a Camilla Guerrieri da parte mia ha trovato un coerente ampliamento del suo catalogo artistico e una sua miglior puntualizzazione stilistica intorno ad alcuni dipinti realizzati in simbiosi con il padre e nel genere della ritrattistica medicea, soprattutto copie. Ho grande soddisfazione in questo senso ad aver contribuito a individuare e proposti in questa occasione almeno ulteriori trentasei dipinti della pittrice di Fossombrone, soprattutto copie da Sustermans (*sedici ritratti di Vittoria della Rovere: mezza figura (13) e figura intera (1); quattro ritratti di Ferdinando II de' Medici: mezza figura (3), figura intera (1); cinque ritratti di Cosimo III de' Medici: bambino (1), fanciullo (3), fanciullo in armatura (1); un ritratto di Anna de' Medici; un ritratto di Mattias de' Medici; un ritratto del card. Giovan Carlo de' Medici; due ritratti di Margherita Luisa d'Orléans*; *un ritratto del Gran Principe Ferdinando [*di Cosimo III*] fanciullo in armatura; un ritratto di Anna Maria Luisa de'Medici bambina; una Santa Caterina d'Alessandria; un ritratto di nobildonna; un ritratto di Maria Luisa di Borbone-Orléans, regina di Spagna; un ritratto di Maria Casimira Sobieska; regina di Polonia*) da cui segnalo per straordinarietà di impostazione ed inventiva figurativa l'ovalino in maiolica (una alzatina tronca del piede) di collezione Koelliker (Milano) passato poi presso la Galleria antiquaria Altomani&Sons (Pesaro-Milano) e infine acquistato l'altranno dallo Stato Italiano per la Galleria degli Uffizi.

Si tratta di una interessante composizione miniaturistica eseguita verso il 1660 con tecnica pittorica ad olio su maiolica raffigurante l'autoritratto di Camilla, giovane pittrice all'incirca trentenne, resa come *Allegoria della Pittura* nell'esercizio di eseguire, posto a cavalletto, un ritratto a mezza figura di Vittoria che sta posando per l'occasione: verosimilmente un omaggio per la Granduchessa che l'aveva così ben accolta alla Corte fiorentina.

La gratitudine di Camilla verso la Granduchessa si concretizzerà peraltro nella raffigurazione costante di una ritrattistica fisiognomica rappresentata da un bel viso rotondeggiante, armonico, dolce e gradevole a guardarsi, del cui schema figurativo ella disponeva già nel suo bagaglio stilistico e mentale fin dal quinquennio pesarese: *Carite*, *Salomè*, *la Maddalena* di sicuro apprezzamento da parte di Vittoria, posto che essa, nel periodo 1662-1690, era giunta a proibire di farsi ritrarre con i palesi segni del tempo non sopportando in nessun modo di far osservare la propria immagine, che doveva promuovere la sua persona fra le corti italiane ed europee, ingrossata ed appesantita, conseguenza di una depressione dovuta ai suoi pregressi problemi coniugali.

Sarebbe stato utile aver potuto "setacciare", più di quanto ulteriormente fatto, gli archivi fiorentini per individuare attraverso le reversali granducali di pagamento altre segnalazioni di dipinti da assegnare a Camilla Guerrieri raffiguranti ritratti dagli stili vertenti verso i suoi modi e le sue poetiche pittoriche e dagli studiosi soprattutto fiorentini attribuiti alla cerchia di Giusto Sustermans. Sarà quindi da tenere nel dovuto conto come i dipinti realizzati da Camilla fossero destinati la gran parte ai nobili ed alle corti europee, quindi lontano da Firenze, e che fortuiti riscontri incrociati, ben osservati e meditati in occasione di studi e mostre, abbiano contribuito e potrebbero continuare a contribuire ad assegnargliene altri, la qual cosa peraltro auspicavo già dal mio primo lavoro "...un diverso approccio verso alcuni esiti figurativi della cerchia granducale toscana potrebbe in parte far aggiudicare a Camilla dipinti rimasti anonimi per il mancato interesse verso l'artista forsempronese..." (Giardini 1999, p. 35).

Analogo pensiero esprimeva al suo tempo il canonico Vernarecci: "forse fra i quadri di ignoto pennello, o non bene determinato, che un dì appartennero a' Medici, tratti dalle guardarobe de' palagi e delle ville granducali è da ricercare qualche opera della Guerrieri; la quale ricerca ci auguriamo possa farsi a breve" (Vernarecci 1892, p. 42).

Il canonico Augusto Vernarecci potrà vedere soddisfatto il suo auspicio seppure a distanza di centotrent'anni alla luce degli interessanti documenti rintracciati nell'Archivio di Stato di Firenze e pubblicati da

Eve Straussman-Pflanzer nella silloge storiografica al femminile curata da Sheila Barker del 2016 (*The Medici's First Female Court Artist: The Life and Career of Camilla Guerrieri Nati* in S. Barker *Women Artists in Early Modern Italy: Careers, Fame, and Collectors*) che peraltro capitalizzava la sua tesi di laurea discussa all'Università di New York nel 2010 (*Court Culture in 17th Century in Florence: the Art Patronage of Medici Gran Duchess Vittoria della Rovere, 1622-1694*). Ma anche gli studi su Vittoria Granduchessa di Toscana fatti conoscere da Adelina Modesti nel 2019 (*Women's patronage and gendered cultural networks in Early Modern Europe: Vittoria della Rovere Grand Duchess of Tuscany,* cap. 12/*Vittoria della Rovere's Spiritual Philantropy*, pp. 242-262) ed ancora due anni dopo nel 2020 [2021] i ritratti di autorappresentazione principesca di Vittoria della Rovere pubblicati da Jonathan Saso nella collana di Studi Accademici Urbinati (*I ritratti di Vittoria della Rovere, Granduchessa di Toscana: un programma di autorappresentazione principesca* in "Accademia Raffaello. Atti e Studi", 19, 1-2, pp. 97-164) che hanno contribuito a radicare palesemente il ruolo di pittrice di corte di Camilla Guerrieri. Sulla sterminata ritrattistica medicea da osservare con attenzione per individuare gli stilemi e il raggio di azione di Camilla Guerrieri rimane ancora punto fermo il fondamentale lavoro di Karla Langedijk del 1981-1983 e aggiornato nel 1987 (*The Portraits of the Medici, 15th-18th centuries,* 3 vols.).

Il canonico Augusto Vernarecci, essendo di Fossombrone, attingeva in qualche modo dal vivo a notizie locali legate alla figura del padre Giovan Francesco e stese in una sorta di *Libro dei conti* redatto dall'artista in tarda età che può essere visto come una specie di *Diario-Memoriale* e che a fine Ottocento si trovava in possesso della famiglia fossombronese di Giovanni Chiavarelli, andato poi disperso, dal quale lo studioso, a suo dire, poté procurarsi ampiamente informazioni (Vernarecci 1892, pp. 20-35 ed anche Emiliani, Cellini 1997, p. 207/Regesto di Marina Cellini). Per una indicazione esaustiva della storiografia artistica sulla pittrice, ribadirei ancora gli scritti di Augusto Vernarecci (1892, 1914) e poi di Luisa Fontebuoni (1981), di Andrea Emiliani e Marina Cellini (1991) e ancora di Andrea Emiliani e Marina Cellini (1997), di Claudio Giardini (1999), di Eve Straussman-Pflanzer (2016), di Adelina Modesti (2019), di Jonathan Saso (2020 ma 2021) e di Liana De Girolami Cheney (2024), una storica dell'arte statunitense, quest'ultima, che nelle sue interessanti ricerche sulle donne artiste si è occupata recentemente anche di Camilla Guerrieri.

Nonostante queste significative attenzioni, annoto con un po' di amaro, come già ebbi a dire nel 1999, la totale assenza di notizie su Camilla Guerrieri nell'amplissima operazione storico artistica sulle donne pittrici a partire dalla mostra di Los Angeles del 1976 (County Museum of Arts) curata da Ann Sutherland Harris e Linda Nochlin (*Women artists, 1550-1950*) che peraltro si ripromettevano, soprattutto la Harris, curatrice della sezione 1550-1800, portando in mostra più di cinquecento opere di ben ottantatre artiste, di riscoprire e far conoscere in tutto il mondo artiste pittrici ingiustamente trascurate nel tempo.

Da qui si sarebbe potuto prendere un abbrivio storico ed un discorso critico per una sua scoperta contemporanea da almeno cinquanta anni a questa parte. Anche un più recente catalogo di una interessante mostra milanese, infatti, curato da Anna Maria Bava, Gioia Mori e Alain Tapié (*Le signore dell'arte. Storie di donne tra '500 e '600,* Palazzo Reale, Skira, Milano 2021) si è purtroppo forzosamente "allineato", non riuscendo ad individuare nel panorama storico artistico la figura della figlia di Giovan Francesco, evidenziando ancora una volta lo scarso interesse verso di essa.

La sua vita artistica professionale ma anche fisica comincerà a declinare intorno ai sessantacinque anni se nel 1694 la troviamo, infatti autrice di una lettera-supplica del febbraio di quell'anno, che, seppure non datata, consente di essere collocata a dopo il 5 febbraio, per via della citazione di morte di Vittoria della Rovere a quella data.

La pittrice scriveva a Cosimo III subito dopo la morte di sua madre per ottenere un sostegno ("una provisione") ricordandogli quanto generosa la Granduchessa fosse stata nei suoi confronti e quanto lei al momento ne avesse bisogno ("povera, malsana e storpiata").

Verosimilmente la vita di Camilla con la morte della Granduchessa dovette cambiare radicalmente, vuoi per una consistente mancanza di protezione istituzionale granducale, vuoi per l'avanzare dell'età e quindi anche per motivi di salute che le impediranno di poter eventualmente ricevere commissioni dalla corte medicea. La crisi della sistemazione fiorentina dovette consigliarle sul finire del XVII secolo il ritorno in patria, ma a Pesaro (con residenza nel quartiere di S. Giacomo), se in data 16 marzo del 1710, all'età di ben ottantadue anni, dettava il suo testamento in cui, sana di mente ma inferma ed allettata, esprimeva la volontà di essere sepolta nella chiesa pesarese di S. Domenico come suo padre: notizia segnalata da Marina Cellini già nel 2002 in un Link della Società Pesarese di Studi Storici.

Ringraziamenti

Filippo Alessandroni, Pesaro; Associazione Paolo Viti, Volterra; Isidoro e Matteo Bacchiocca, Urbino; Elisabetta Bartolini, Civitanova Marche; Rodolfo Battistini, Fano; Gianni Bedetta, Senigallia; Sergio Bianchi, Spilamberto; Marta Bonsanti, Firenze; Luca Cangini, Fossombrone; Ivana Carletti, Gubbio; Gian Carlo Ciaroni e Andrea Ciaroni, Pesaro-Milano; Alessandra Ciniglio, Roma; Bonita Cleri, Fermignano; Liana De Girolami Cheney, Boston; Luca Del Giorgio, Firenze; Daniele Diotallevi, Fano; Enrico Fabbroni, Fano; Annarita Fasolino, Firenze; Lorenzo Fiorelli, Fossombrone; Gigliola Franzoni, Saludecio; Francesca Godiolo, Livorno; Lisa Goldenberg Stoppato, Firenze; Giancarlo Gori (+), Fossombrone; Giorgio Gragnola, Fano; Giacomo Guazzini, Pistoia; Jenn Harr e Josh Houston, Baltimora; Peter Harrison, Londra; Marco Luzi, Fossombrone; Simona Marelli, Pesaro; Dante Mazza, Orciano; Alberto Mazzacchera, Cagli; Oscar Mei, Fossombrone; don Mario Molari (+), Trarivi di Montescudo; Corrado Arturi Montanari, Fano; Maria Novella Ottalevi, Mondavio; Claudio Paci, Fano; Feliciano Paoli, Urbania; Giuseppe Papagni, Fano; Isabella Parrucci, San Ginesio; don Domenico Pasquini, Senigallia; Giovanna Patrignani, Pesaro; Giovanna Pecorilla, Roma; Vittoria Rappa, Novafeltria; Vittorio Rosati, Fano; Raffaella Rotili, Fossombrone; Mariangela Sarti, Bologna; Colleen Schafroth, Maryhill (Washington, D.C.); Renzo Savelli, Fossombrone; Federico Valentini, Fano.