

Predella journal of visual arts, n°51, 2022 www.predella.it - Miscellanea / *Miscellany* 

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

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Roberta Delmoro, Livia Fasolo, Marco Foravalle, Giulia Gilesi, Michela Morelli

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Gaia Boni, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Recensione a *Lettere di Artemisia. Nuova edizione critica e annotata*, a cura di Francesco Solinas, De Luca Editori d'Arte, Roma, 2021.

Artemisia Gentileschi è senza dubbio uno dei personaggi storici più celebrati, dibattuti e attrattivi degli ultimi decenni. Riscoperta nel 1916 dal pionieristico saggio *Gentileschi padre e figlia* di Roberto Longhi, con toni che oggi ci appaiono però piuttosto problematici¹, la pittrice ha poi ispirato due pregevoli opere letterarie come il romanzo *Artemisia* (1947) e la pièce *Corte Savella* (1960) di Anna Banti, concepite come l'omaggio di una scrittrice contemporanea a «una delle prime donne che sostennero colle parole e colle opere il diritto al lavoro congeniale e a una parità di spirito fra i due sessi»². A partire dagli anni Settanta, Artemisia è divenuta negli Stati Uniti un'icona del femminismo della seconda ondata, come testimonia la sua posizione di assoluto rilievo all'interno del catalogo della celebre esposizione *Women Artists: 1550-1950*, curata da Linda Nochlin e Ann Sutherland Harris nel 1976-77. A coronamento di questa fase incipiente della critica femminista statunitense, la pittrice è stata oggetto di un primo studio monografico da parte di Mary D. Garrard (1989), che riporta in appendice parte delle lettere e degli atti del processo per stupro e lenocinio del 1612 tradotti in inglese, dopo essere stati già pubblicati in lingua originale da Eva Menzio nel 1981. Nel corso degli anni Novanta, l'interesse nei confronti della biografia e dell'opera di Artemisia Gentileschi ha gradualmente assunto anche una dimensione extra-accademica, sfociando in quello che potrebbe essere definito come un vero e proprio processo di "finzionalizzazione" del suo personaggio storico: nel giro di pochissimi anni, infatti, alla pittrice sono stati dedicati romanzi e opere teatrali, oltre al film candidato ai Golden Globe diretto da Agnès Merlet (1997) e ai due best seller di Alexandra Lapierre (1998) e Susan Vreeland (2002). Se a livello critico resta ancora oggi imprescindibile il catalogo ragionato di Raymond Ward Bissell (1999), dal punto di vista dell'immaginario collettivo lo spartiacque è segnato invece dall'arrivo della mostra *Orazio and Artemisia Gentileschi* al Metropolitan Museum of Art di New York nel febbraio del 2022, a partire dal quale il «New York Times»

arriva addirittura a eleggere emblematicamente la pittrice italiana a «“it” girl» del momento³. In questi ultimi vent’anni, infatti, Artemisia ha esercitato un’attrattiva sempre più trasversale ed eterogenea all’interno della cultura popolare, ispirando graphic novel, album musicali, docufilm, poesie, manga, podcast, opere erotiche, serie tv, favole per bambini, thriller, tessuti d’alta moda ecc. Un’incessante produzione creativa che, dopo l’esposizione monografica di Milano (2011) e Parigi (2012), è stata ulteriormente favorita dalla nascita del movimento #MeToo nel 2017 e dalla mostra *Artemisia* tenutasi alla National Gallery di Londra nel 2020-21, interrotta a più riprese a causa della crisi pandemica ma comunque molto attiva anche dal punto di vista mediatico e digitale⁴.

A fronte dell’impressionante attenzione che il nostro tempo sta riservando ad Artemisia Gentileschi, le scoperte e il rigoroso contributo critico-filologico di Francesco Solinas appaiono oggi fondamentali per restituire una solida dimensione storico-artistica a una pittrice nata più di quattro secoli fa (Roma, 8 luglio 1593 – Napoli, circa 1654). Dal corpus delle lettere private e professionali, inviate a personalità del calibro di Francesco Maria Maringhi, Cosimo II de’ Medici, Cassiano dal Pozzo, Francesco I d’Este, Ferdinando II de’ Medici, Galileo Galilei, Andrea Cioli e Antonio Ruffo, infatti, emergono sì i tratti di una personalità del tutto eccezionale per l’epoca, ma che nulla ha però a che fare con la supereroina veicolata dall’industria culturale di questi ultimi anni. Ancora una volta, per non scivolare nelle insidie di una ricezione troppo schiacciata verso una sensibilità contemporanea⁵, il migliore strumento a nostra disposizione rimane un’attenta analisi di quanto di più prossimo ad Artemisia ci sia giunto: vale a dire i documenti che permettono di ricostruire il contesto privato, politico e culturale della sua esistenza, trascorsa in ambienti diversissimi fra loro come Roma, Firenze, Venezia, Napoli e Londra; la sua articolata produzione pittorica («in realtà ancora poco conosciuta»⁶), oltre alle opere dalle quali può aver tratto ispirazione (che, suggerisce Solinas, includono anche modelli femminili come ad esempio Lavinia Fontana) e quelle che Artemisia stessa può avere a sua volta influenzato; gli atti del processo del 1612 e, appunto, le numerose lettere della sua corrispondenza, che rappresentano (specie quelle scritte di suo pugno a Maringhi) una privilegiata porta d’accesso al respiro vitale delle sue emozioni e ai risvolti più intimi della sua personalità.

«Le nuove testimonianze documentali e le rinnovate considerazioni della sua opera, fanno cadere le antistoriche etichette di fine Novecento descrittive l’artista come rabbiosa mangiauomini» (p. 12). Nel saggio *Scrittura e pittura di una donna*, che introduce le lettere del carteggio, Solinas sottolinea infatti come sia opportuno riconsiderare sotto un’altra luce i rapporti che Artemisia intercorse

con l'altro sesso, all'interno di un contesto come quello del XVII secolo dove degli uomini, volente o nolente, l'artista non poteva certo fare a meno. In tal senso, tre sono le piste critico-filologiche che le riflessioni dello studioso ci sembrano suggerire: approfondire l'affascinante figura di Francesco Maria Maringhi, mercante e agente protetto dalla famiglia patrizia Frescobaldi, compagno di vita dell'artista sin dagli ultimi anni del suo soggiorno fiorentino; demitizzare l'immagine di Artemisia come pittrice di sole donne violente, suggerita nei suoi primi studi dalla lettura parziale di Garrard e amplificata poi da una certa ricezione femminista, ma smentita ulteriormente dal recente ritrovamento di splendide opere come il *Cristo e i fanciulli* della Basilica di San Carlo Borromeo al Corso a Roma, o l'autografo *Davide con la testa di Golia* di collezione privata⁷; evitare infine di cadere nel persistente stereotipo romantico relativo all'originalità dell'artista, attribuendo il giusto peso specifico al sodalizio con grandi pittori come Cristofano Allori, Simon Vouet, Massimo Stanzione, e tenendo ben presente d'altra parte il ruolo di assoluto rilievo che Artemisia rivestì in particolare a Napoli, dove poté disporre (sovvertendo l'abituale e univoco rapporto di subalternità professionale fra i sessi) di numerosi collaboratori per portare a termine le sue imponenti commissioni – su tutti, basti ricordare Onofrio Palumbo.

Le lettere rinvenute da Solinas nell'archivio Storico Frescobaldi e Albizi di Firenze e pubblicate per la prima volta nel 2011, insieme ai documenti contenuti nell'appendice della nuova edizione, ci permettono di visualizzare una nuova presenza maschile di primaria importanza all'interno della vita di Artemisia, del tutto inimmaginabile soltanto qualche anno fa: al di là degli uomini che il destino le ha imposto (vale a dire il burbero padre Orazio, lo stupratore Agostino Tassi, e il marito Pierantonio Stiattesi sposato nell'ambito in un vero e proprio matrimonio riparatore), Artemisia ha infatti avuto la forza e il desiderio di scegliere liberamente l'uomo della sua vita. Perfetto coetaneo, Francesco Maria incontrò l'artista a Firenze intorno al 1617-18 nel fiore dei suoi vent'anni, rimanendo al suo fianco per il resto della sua esistenza. Contrariamente a quanto suggerito o alluso da altri in più occasioni, però, la relazione amorosa con il gentiluomo fiorentino non ebbe nulla a che fare, neppure ai suoi albori, con la nostra concezione moderna del rapporto extra-coniugale clandestino: tutto avveniva infatti alla luce del sole (vedi *Lettera 7*), tant'è che molto spesso era proprio il marito Pierantonio⁸ a scrivere a Maringhi per conto di Artemisia, mettendosi consapevolmente al servizio della moglie in quanto prima fonte di reddito della famiglia. Sebbene il carteggio fra i due arrivi fino al settembre del 1620, grazie all'*Appendice XI* e alla *Lettera 44*⁹ possiamo avere oggi una panoramica più ampia sui successivi spostamenti di Maringhi, che si stabilì a Napoli sin dagli anni Trenta con una moglie mai

chiamata per nome, che secondo Solinas «può, a questo punto, identificarsi forse con Artemisia Gentileschi» (p. 180) – e di conseguenza anche la seconda figlia appena sposata, di cui scrive la pittrice nella *Lettera 53*, potrebbe essere allora del gentiluomo fiorentino.

La tragica vicenda dello stupro, alla quale ancora oggi l'immaginario di Artemisia è così profondamente legato (vedi p. 18, nota 48), non viene mai menzionata dall'artista in alcuna delle 64 lettere, e non è neppure citata nella biografia dedicatale intorno al 1618-19 dal fiorentino Cristofano Bronzini¹⁰, nella quale viene invece affermato – contro qualsiasi evidenza documentale¹¹ – che la pittrice fu educata nel Monastero di Santa Apollonia in Trastevere: diversamente da quanto pensato in precedenza¹², dunque, con ogni probabilità già a Firenze (dove Artemisia si trasferì all'indomani della conclusione del processo) le vicende di Corte Savella non dovevano essere più di comune dominio, ad eccezione della granduchessa Cristina di Lorena alla quale Orazio si rivolse nel 3 luglio del 1612 chiedendo asilo per la figlia disonorata da Tassi. La sola chiave dell'autobiografismo e della violenza sessuale, quindi, appare se non altro parziale nell'analizzare le due più celebri versioni di *Giuditta che decapita Oloferne* (conservate a Capodimonte e agli Uffizi), attraverso le quali Artemisia non avrebbe avuto alcun interesse a richiamare l'abuso subito agli occhi del pubblico fiorentino. Secondo Solinas, infatti, una tale lettura – che assume inesplicabili risvolti psicanalitici – potrebbe essere quantomeno temperata, ad esempio, dal riferimento agli «scenografici episodi di teatro musicale rappresentati sulle scene medicee» (p. 12), oltre che dalla predilezione per i pittori caravaggeschi da parte di Cosimo II, che attraverso la mediazione di Galilei commissionò personalmente almeno una se non entrambe le versioni di *Giuditta* (vedi p. 132, nota 2). Più che attraverso le gesta dell'eroina biblica, la prima fase di autopromozione della pittrice sembra passare in realtà per gli autoritratti in costume, ad esempio come *Suonatrice di liuto*¹³ o *Santa Caterina d'Alessandria*, o ancora per la clamorosa *Allegoria dell'Inclinazione* di Casa Buonarroti. A tal proposito è significativo ricordare come, una volta tornata a Roma (dopo la rocambolesca fuga dalla Toscana¹⁴), l'artista si sia fatta ritrarre dal grande pittore francese Simon Vouet con al collo un medaglione raffigurante il Mausoleo di Alicarnasso¹⁵, che Artemisia di Caria fece costruire per il marito nel IV secolo avanti Cristo. Per l'immaginario del tempo, l'esplicito riferimento iconografico all'omonima sovrana greca (condiviso, se non altro, dalla stessa pittrice con l'amico Simon) era chiaramente legato alla virtù cristiana della fedeltà coniugale, e risulta dunque evidente come Artemisia (analogamente a quanto già visto a Firenze) continuasse a esperire un deliberato processo di autopromozione volto a nobilitare il proprio status pubblico e morale.

Artemisia Gentileschi fu quindi allo stesso tempo sia una profonda rinnovatrice dell'iconografia biblica come ad esempio nella *Susanna e i vecchioni* del 1610 (oggi a Pommersfelden), sia una pittrice di successo in piena sintonia con il proprio tempo, e fra i motivi di questo grande consenso vi fu paradossalmente anche il suo essere una donna artista – un aspetto che, va ricordato, non metteva però in discussione lo *status quo* di un sistema in tutto e per tutto patriarcale, ma ne rappresentava semmai una delle rare eccezioni. Attraverso la propria personalità e la propria pittura, Artemisia riuscì a superare (che non significa ovviamente dimenticare) un'esperienza traumatica come quella dello stupro dando prova di un'estrema capacità di resilienza, che la portò a ottenere contro ogni previsione un'emancipazione, economica e sociale. Dietro questa mirabile parabola artistica ed esistenziale, però, è nostro dovere tentare oggi di rintracciare per quanto possibile i tratti di una persona in carne ed ossa, e non le gesta di una supereroina inarrivabile e idealizzata. A tal proposito, non c'è in ultima analisi strumento migliore delle lettere curate da Francesco Solinas per toccare con mano le affascinanti e inesauribili contraddizioni di un essere umano, così simili alle nostre nonostante quattro secoli di distanza: vale a dire la determinazione e il coraggio di una donna indipendente nonostante tutte le convenzioni e le avversità che dovette subire; la fragilità e il dolore di una madre ferita per la scomparsa prematura del figlio Cristofano (*Lettera 20*); la passione travolgente di un'amante consapevole, disinibita e gelosa (si vedano le lettere a Maringhi del maggio-giugno 1620); l'autorità e il potere contrattuale di un'artista di fama internazionale, sempre alla ricerca del miglior guadagno economico possibile dai suoi committenti; lo sfiorire della rinomata bellezza giovanile nel corso degli anni della vecchiaia napoletana, segnata dalla malattia e dal decadimento fisico; la preziosa e imperitura testimonianza, infine, di «quello che sa fare una donna» (*Lettera 57*), quando è nelle condizioni di poter esprimere liberamente il proprio talento.

1. Cfr. R. Longhi, *Gentileschi padre e figlia*, in «L'Arte», 19, 1916, pp. 235-314: «la quale [Artemisia Gentileschi] dovette essere precoce in ogni cosa» (p. 254); «una pittrice di razza, manualmente; come intelletto soltanto, inferiore» (p. 257); «strana, un po' boriosa un po' seria e testarda pittrice» (p. 264). Per un'analisi approfondita di queste e altre spiacevoli affermazioni longhiane, specie riguardo al dipinto *Giuditta che decapita Oloferne* degli Uffizi, cfr. L. Benedetti, *Reconstructing Artemisia: Twentieth-Century Images of a Woman Artist*, in «Comparative Literature», 51, 1999, pp. 42-61.
2. A. Banti, *Artemisia*, in *Romanzi e racconti*, a cura di F. Garavini con la collaborazione di L. Desideri, Milano, 2013, p. 245. Riguardo al differente approccio adottato da Banti nel valorizzare l'opera di Artemisia rispetto al marito Longhi, cfr. E. Bassetti, *Scrivere*

(e dipingere) l'Altrove. Anna Banti, *Artemisia e Lily Briscoe: per un'arte "di memoria, non di maniera"*, in «Allegoria», 82, 2020, pp. 186-201.

3. Cfr. C. Bohlen, *Elusive Heroine Of the Baroque; Artist Colored by Distortion, Legend and a Notorious Trial*, in «The New York Times», 18/02/2002, <https://www.nytimes.com/2002/02/18/theater/elusive-heroine-baroque-artist-colored-distortion-legend-notorious-trial.html> (ultima consultazione 17/02/2022): «This season's "it" girl is not in the Top 40, or about to win an Oscar. She is not American and she is not even alive, and yet Artemisia Gentileschi, an Italian Baroque painter who died in 1652 or '53, is suddenly all over the place – onstage, on screen, in the bookstores, in fashion magazines and all over the walls of the Metropolitan Museum of Art».
4. Concepita in seguito all'acquisto da parte del museo londinese dell'*Autoritratto come Santa Caterina d'Alessandria* nel 2018, l'esposizione è stata promossa attraverso un'inusuale campagna pubblicitaria che ha visto l'opera visitare scuole, ambulatori, biblioteche e prigioni del Regno Unito, oltre a essere stata affiancata da un elaboratissimo spazio digitale realizzato da Google Arts & Culture fruibile gratuitamente online.
5. Basti citare come esempio un banale refuso, che ci sembra però indicativo di come l'attenzione mediatica degli ultimi anni abbia spesso avanzato arditi parallelismi fra la vicenda artistica e privata di Artemisia e il nostro tempo: il titolo di un articolo online pubblicato il 03/11/2018 su *Elle* firmato da Francesca Zottola, infatti, recita emblematicamente «Artemisia Gentileschi femminista ante litteram: con i suoi quadri osò dipingere il #metoo nel 1700» (mio il corsivo), <https://www.elle.com/it/magazine/arte/a24436986/metoo-oggi-artemisia-gentileschi/> (ultima consultazione: 18/02/2022).
6. F. Solinas, *Scrittura e pittura di una donna, in Lettere di Artemisia. Nuova edizione critica e annotata*, a cura di F. Solinas, Roma, 2021, p. 7. Ove non diversamente specificato, le successive citazioni che indicano il numero della pagina direttamente nel corpo dell'articolo sono da considerarsi tratte dallo stesso volume.
7. Cfr. G. Papi, *A 'David and Goliath' by Artemisia Gentileschi rediscovered*, in «The Burlington Magazine», marzo 2020, pp. 188-195.
8. Di cui non si hanno più notizie a partire dal giugno del 1622 (cfr. A. Lapiere, *Artemisia: un duel pour l'immortalité*, Paris, 1998, pp. 462; 471). Nella *Lettera 49* inviata da Napoli il 24 ottobre 1637, Artemisia arriva addirittura a scrivere a Cassiano del Pozzo, che si trovava a Roma: «Sia servita darmi nuova della vita o morte di mio marito» (p. 139).
9. In una lettera inviata da Napoli il 20 ottobre 1635 nientemeno che a Galileo Galilei, Artemisia chiede allo scienziato di risponderle inviando la sua missiva a Francesco Maria, che doveva dunque trovarsi nella città partenopea in compagnia della pittrice: «Se Vostra Signoria si compiacerà rispondermi, resterà servita scrivermi sotto la cuperta del Signor Francesco Maria Maringhi» (p. 132).
10. Cfr. S. Barker, *The First Biography of Artemisia Gentileschi: Self-Fashioning and Proto-Feminist Art History in Cristofano Bronzini's Notes on Women Artists*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 3, 2018, pp. 404-435. Si veda in particolare p. 414, dove l'autrice afferma come sia ragionevole presumere che Artemisia Gentileschi e Cristofano Bronzini si fossero incontrati nel contesto della corte medicea, e che quindi le indicazioni (fuorvianti) della sua biografia siano state suggerite dalla stessa Artemisia.
11. Nel marzo del 1612, Tuzia Medaglia, che viveva a quel tempo come domestica nella casa romana dei Gentileschi, dichiarò sotto giuramento che Orazio avrebbe preferito che sua figlia diventasse monaca piuttosto che sposarsi, e che essa stessa cercò di persuaderla per

conto del padre, ma Artemisia rispose più volte di non voler monacarsi e che la loro era solo una perdita di tempo: «Il signor Horatio quando si partiva sempre mi raccomandava questa figliola ch'io gli havessi cura et che gli sapessi dire le genti che capitavano in casa e mi disse anco quando ci andai a stare che stessi avvertita e non dir alla sua figliola né parlarli di mariti, ma che li persuadessi il farse monaca et io l'ho fatto più volte, ma lei sempre mi diceva che non occorreva che suo padre perdesse tempo perché ogni volta che li parlava di farsi monaca li diventava inimico» (Archivio di Stato di Roma, Tribunale Criminale del Governatore, sec. XVII, b. 104, ff. 27 e 30).

12. Cfr. G. Hersey, *Female and Male Art: Postille to Mary Garrard's Artemisia Gentileschi*, in *Parthenope's Splendor: Art in the Golden Age in Naples*, a cura di J. Chenault Porter e S. Scott Munshower, Pennsylvania, 1993, pp. 322–335.
13. In concomitanza con la plausibile datazione del dipinto, il 24 febbraio 1615 alla corte medicea andava in scena *Il ballo delle zingare* di Francesca Caccini (un altro possibile modello femminile per la pittrice), al quale prese parte anche una tale “Signora Artemisia” (cfr. A. Solerti, *Musica, ballo e drammatica alla corte medicea dal 1600 al 1637*, Firenze, 1905, pp. 92; 135). Riguardo alle competenze musicali dell'artista, oltre al diario di Bullen Rheyms (in cui si afferma che la figlia di Artemisia suonasse la spinetta, oltre a saper dipingere), si veda inoltre l'inedita *Appendice IX* che evidenzia come l'artista, tramite Francesco Maria, fosse in contatto con il musicista modenese Bellerofonte Castaldi (1581-1649), a sua volta vicino al celebre compositore Claudio Monteverdi (1567-1643).
14. A tal proposito, si vedano le *Lettere 6-11*.
15. Ritrovato da Roberto Contini e Francesco Solinas, il ritratto è stato acquistato di recente dalla Fondazione Pisa ed è oggi esposto a Palazzo Blu insieme alla meravigliosa *Clio* della stessa Artemisia.