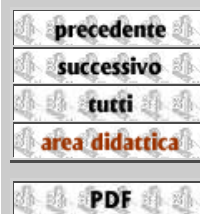


Artemisia Gentileschi, colei che innova la rappresentazione della figura femminile nella società del Seicento

Giorgia Duò

ISSN 1127-4883 BTA - Bollettino Telematico dell'Arte, 15 Ottobre 2017, n. 849

<http://www.bta.it/txt/a0/08/bta00849.html>



Artemisia Lomi Gentileschi (Roma, 1593 - Napoli, 1652-3), figlia di Orazio, un discreto pittore che, dalla nativa Pisa, nel 1575, si trasferisce molto giovane a Roma, alla ricerca di un ambiente vivace e stimolante [1], è una donna sola, capace, combattente, è colei che ha saputo, a dispetto, o forse per merito, dei tragici accadimenti biografici, affrancarsi socialmente ed elevarsi a "pittora" [2] ricercata, affermata, libera ed indipendente.

Maggiore di sei fratelli maschi, rimane, nel 1605, a soli 12 anni, orfana della madre, Prudenzia de Ottaviano Montoni, confortata dalle cure amorevoli di Suor Graziella [3] del Convento della Santissima Trinità, Artemisia deve accollarsi la responsabilità di crescere i tre piccoli fratelli superstiti [4], destinati, come il padre, alla carriera di pittori. Lei, invece, la più talentuosa dei quattro, in quanto donna, è inizialmente indirizzata alla monacazione [5]. Controllata e guardata a vista dal padre e dai fratelli, che non le consentono neanche di uscire da sola [6], cresce rinchiusa in casa, dove impara a dipingere, senza permesso, spinta dalla curiosità verso il lavoro del padre, dal desiderio di imitarlo e dalle inclinazioni naturali [7]. Grazie al suo carattere curioso apprende in fretta e dimostra, fin da subito, un'attitudine non comune, per cui, a dispetto dei progetti iniziali, Orazio acconsente e le insegna l'arte della pittura [8]. Il suo apprendistato è, ovviamente, di tipo domestico, essendo una donna non può andare a bottega da alcun maestro [9], impara, tra le mura casalinghe per inclinazione e grazie allo spirito di osservazione che le è proprio. Inizialmente, studia e scruta il lavoro del genitore, i suoi quadri, i dipinti e le incisioni usati come modelli nell'atelier paterno, ma anche le numerose tele d'altare che adornano le chiese dell'Urbe [10]. Al principio, quindi, la sua formazione è libera e da autodidatta, fatta di attenta e meticolosa riflessione, un apprendimento autonomo, ma "a distanza", perché non le è ancora consentito lo studio diretto. Mentre macina i pigmenti, impasta le miscele di colore e prepara le tele per Orazio, impara i rudimenti del disegno e della prospettiva, ha gli occhi puntati sul processo di maturazione stilistica del padre [11] ed assimila i fondamentali dell'anatomia del corpo maschile dai modelli in posa nello studio, osservati di sfuggita in momenti in cui le è consentito l'accesso [12], mentre quello femminile è esaminato attraverso se stessa riflessa allo specchio [13].

Quando il padre, in considerazione del talento della figlia, accetta di indirizzare la giovane alla pittura, comprende che il ruolo di assistente nella preparazione di tele e colori non può bastare ed inizia per Artemisia il suo apprendistato *stricto sensu*: le è consentito di prendere in mano i pennelli e di "imbrattare" le tele, di mettere in pratica i fondamentali di disegno e prospettiva precedentemente appresi.

Artemisia, dunque, diventa pittrice in casa propria, inizialmente assorbe lo stile paterno (naturalismo, colori dolci ed eleganza), che in quel periodo vive forse il suo momento migliore, poiché è già stato in contatto con il Caravaggio [14].

Orazio è considerato un pittore capace, ma, nonostante la sua bravura,

annaspa, non riesce a sfondare, le commissioni che gli giungono non gli consentono neanche di affittare un luogo per installarvi la propria bottega [15], è ritenuto uno dei tanti frescanti presenti a Roma in quel periodo. Non guadagnando molto, non può permettersi una domestica, per cui, in sua assenza, Artemisia è lasciata in compagnia della vicina Tuzia, che diventa per lei un'amica e confidente, ma che ad un certo punto la tradisce, forse per denaro, di cui ha costantemente bisogno.

La giovane è brava, talentuosa, impara in fretta, ad un certo punto il padre si rende conto che la ragazza ha bisogno di un maestro e la affida al suo socio, Agostino Tassi.

Nella primavera del 1610, il Gentileschi incrocia il Tassi, un eccellente pittore paesaggista-quadraturista romano, di ritorno dalla Toscana [16], con ottimi contatti tra i committenti aristocratici, per il maestro è il momento della svolta professionale, con Agostino, infatti, Orazio fa il salto di qualità. Quest'incontro, però, è destinato ad avere un pesantissimo influsso sulla vita di Artemisia [17]. Il Tassi, specializzato nella realizzazione di finte prospettive e sfondati architettonici, è capace ed inserito; tra i due inizia una collaborazione fruttuosa ed importante [18]. Non è una bella persona, si porta dietro la cattiva fama di essere forse stato in galera, conosciuto da tutta Roma come "lo smargiasso" [19]. Agostino è un avventuriero, un vero farabutto, ma come artista è apprezzato ed ha le conoscenze giuste per cui arrivano tanti incarichi [20], aumentano le commesse e finalmente Orazio può "contare i soldi".



Fig. 1

Artemisia Gentileschi, *Madonna con Bambino*, 1610, olio su tela, cm. 116,5 x 86,5, Roma, Galleria Spada.

Grazie al Tassi, c'è tanto lavoro ed Orazio è spesso fuori, Artemisia è costretta in casa in compagnia di Tuzia che la deve sorvegliare [21]. La donna diventa, per la giovane, un'amica, una confidente, qualcuno con cui parlare, e, talvolta, secondo un *modus operandi* mutuato direttamente dal Caravaggio, posa dal vivo per la pittrice. Da questa condizione scaturisce la dolcissima *Madonna con Bambino* (fig. 1); nella tela Artemisia ritrae con un'inedita immediatezza e spontaneità la vicina con il figlio minore di tre anni, l'opera è imperniata sull'intimo scambio di sguardi e di affetti tra la madre ed il bambino che si allunga in una toccante e tenera carezza. Il soggetto religioso non è trattato come *exemplum* devozionale, come vorrebbe la Chiesa Controriformata che ha previsto manuali di iconografia per i pittori al soldo della stessa, ma, sull'esempio delle opere paterne e, soprattutto, del Merisi [22], Artemisia rende la Madonna come una "volgare" madre intenta a giocare con il figliolletto. Non c'è nulla di sacro, né di didascalico, ma la religiosità insiste nella naturalezza del soggetto. Al di là delle incertezze esecutive presenti [23], visibili nella goffaggine della Madonna caratterizzata da un braccio sinistro sproporzionato e da mani grassocce e poco eleganti, la calda e chiara luce, di matrice paterna, che avvolge e dà rilievo alla felice invenzione (due figure unite in un toccante colloquio tra madre e figlio) consente alla "pittora" di delineare con cura [24] una scena intensamente poetica dove già si intuiscono certi prodromi che declineranno presto nelle interessanti e prepotenti figure femminili future.

Nell'aprile del 1611, il cardinal nipote di papa Paolo V Borghese, Scipione, che sta completando la sua residenza sul Quirinale, incarica i due soci pittori di decorare il Casino delle Muse della Residenza di Monte Cavallo (oggi Palazzo Rospigliosi). Nella loggetta i due concepiscono un soffitto sfondato, a mo' di *trompe d'œil*, animato da una scena a tema musicale (un allegro e appassionato concerto di muse ridenti che si affacciano dalla volta e da balconate illusorie). Orazio che, come abbiamo detto, ha consuetudine nell'utilizzare la figlia come modella, decide di raffigurarla nelle vesti di una suonatrice: bella, orgogliosa, altèra, esibisce uno sguardo presuntuoso e deciso, senza concedere alcun sorriso a chi osserva. L'artista la ritrae «nel suo stile luminoso, elegante, drammatico, di matrice caravaggesca, tra le muse e i musicanti» [25] e, mentre il padre la dipinge, in Agostino sboccia il desiderio per la giovane che non solo è attraente, ma è anche brava. Il Tassi, se ne invaghisce, la anela, ed Orazio, lo capisce, intuisce l'interesse per la figlia, ma non fa nulla, forse addirittura lo tormenta parlandogli in continuazione delle sue virtù. Agostino, che è spesso a casa Gentileschi [26], quando incontra Artemisia prova una sensazione di tormento, la scruta ossessivamente, la segue, la perseguita, dove va lei, lui cerca di recarsi. Nonostante questa circostanza delicata, Orazio, che si fida del Tassi, decide di affidargli la formazione prospettico-illusionistica della capace e promettente figlia [27], e gli chiede di darle lezioni affinché apprenda le competenze necessarie per creare illusioni prospettiche, attraverso lo studio attento della profondità di campo e della prospettiva.

Il Tassi si accende di passione per la giovane, che diventa ogni giorno più bella e attraente. Agostino la blandisce, cerca di ammaliarla, la segue ovunque possa, e cerca di frequentarla in assenza del padre; Artemisia, pur non mostrando totale indifferenza al fascino di quell'artista ossessionato da lei, e dai trascorsi oscuri e discutibili, lo allontana e respinge le continue richieste d'intimità.



Fig. 2

Artemisia Gentileschi, *Susanna tra i vecchioni*, 1610,
olio su tela, cm. 170 x 119, Pommersfelden, Collezione Graf von Schönborn.

Risale a poco dopo l'incontro con il quadraturista, la tela della *Susanna tra i Vecchioni* (fig. 2) [28], raffigurante la bellissima eroina biblica mentre fa il bagno ed è avvicinata dai due giudici anziani che, infiammati di lussuria per lei, provano a ricattarla per potervi giacere assieme. Al rifiuto i due uomini la accusano pubblicamente di adulterio ed è condotta di fronte ad un tribunale che la riconosce colpevole. È solo per l'intervento di Daniele che la donna si salva [29]. L'interpretazione della vicenda veterotestamentaria dataci da Artemisia è quella di una donna psicologicamente provata che trasmette un senso di impotenza di fronte all'insidia del ricatto perpetrato dai due vecchioni. Stilisticamente la tela rimanda agli insegnamenti paterni (il severo naturalismo, la particolare

modulazione di luci ed ombre, il rigore della linea del disegno e il suo gusto per la struttura del quadro), ma l'eleganza e la dolcezza, tipici delle creazioni di Orazio, qui mutano in una resa spietata sia formale (la decisa gestualità dei personaggi o il nudo della protagonista che lascia drammaticamente scoperti seno e addome [30]), sia psicologica (il personalissimo vigore espressivo che trasmette, in chi osserva, un senso di disagio profondo e di disturbata serenità).

Sebbene, all'epoca, il tema sia piuttosto diffuso, la stessa Artemisia lo tratta ben tre volte (1610; 1622; 1649, fig. 11), l'artista realizza un'opera inedita e sorprendente, la cui potente invenzione iconografico-iconologica è decisamente una nota originale ed innovativa. L'insidia dei giudici, infatti, mette duramente in difficoltà la bellissima Susanna che palesa angoscia ed impotenza di fronte alle loro richieste, mentre, solitamente, il soggetto è trattato come una scena biblico-didascalica di natura moraleggiante, priva della potenza e della violenza spirituale inserita dalla pittrice [31]. Già in quest'opera Artemisia introduce il suo modo di sentire l'arte, non un mero strumento d'insegnamento o di celebrazione, ma il mezzo attraverso cui compiere il riscatto della figura femminile. L'eroina biblica, donna bellissima, è, probabilmente un'autorappresentazione, non solo fisica (le fattezze della Susanna, si pensa, siano riconducibili all'artista), ma anche spirituale (Artemisia potrebbe essersi riconosciuta nella vicenda biblica, in particolare, lei assillata dalle continue avances di Agostino, potrebbe essersi identificata nella posizione di Susanna circondata dai vecchioni) [32]. L'episodio in questione diventa un racconto personale, il punto di vista non è neutro [33], ma è quello di una donna, vistosamente e platealmente in difficoltà, combattuta sia fisicamente che psicologicamente. Susanna, come Artemisia, è impaurita e ferita.

Nel guardare la tela si percepisce il malessere psicologico vissuto dalla pittrice; la concitazione e lo spavento espressi dalla Susanna, che sembra non avere il controllo della situazione, sono gli stessi provati dall'artista in quel momento particolare, precedente l'imminente violenza [34]. A confermare l'intento autobiografico della scena raccontata c'è un ulteriore elemento: i due vecchioni ripeterebbero le fattezze di Orazio [35], il più anziano, e di Agostino, il giovane [36]. Alla luce di quanto espresso diventa difficile non associare la pressione esercitata dai due giudici su Susanna al complesso rapporto di Artemisia con il Tassi e con il padre [37], spettatore inerte delle insidie cui è sottoposta quotidianamente la ragazza.

Agostino, invaghito, impetuosamente attratto e rifiutato dalla ragazza, decide di approfittarsi della giovane che, il giorno di Santa Croce del 1611 [38], nella casa-bottega di Via Margutta viene violentata. Così racconta la giovane l'aggressione subita rispondendo alle domande dei giudici:

«Et il medesimo giorno doppo mangiare ch'era tempo piovoso, stando io dipingendo un ritratto di un putto di Tutia per mio gusto, venne a capitar' Agostino che bisognava ch'entrasse perché si faceva murar in casa e c'erano li muratori ch'havevano lassato la porta aperta, e trovatami a depingere mi disse : "Non tanto depingere non tanto depingere" e mi levò la tavolozza e li pennelli di mano e li buttò chi là chi qua e disse a Tutia: "Vattene via di qui". E dicendo io a Tutia che non si partisse e non mi lassasse ch'io l'havevo accennato innanzi lei disse: "Non voglio stare a contendere qui me ne voglio andare con Dio" et avanti che si dipartisse Agostino mi mise il capo in seno e partita che fu Tutia mi pigliò per mano e mi disse: " Passeggiamo un poco insieme che lo star a sedere vien'in odio", e così passeggiando doi o tre volte par la sala li dissi che mi sentivo male e che credevo havere la febre e lui rispose: "Io ho la febre più di voi" e doppo haver date doi o tre passeggiate, perché nel passeggiare ci venivamo ad accostar alla porta della camera, quando fummo alla porta della camera lui mi spinde dentro e serrò la camera a chiave e dopo serrata mi buttò su la sponda del letto dandomi con una mano sul petto mi mise un ginocchio fra le coscie ch'io non potessi serrarle et alzatomi li panni, che ci fece grandissima fatica per alzarmeli, mi mise una mano con un fazzoletto alla gola et alla bocca acciò non gridassi e le mani quali prima mi teva con l'altra mano mi le lasciò, havendo esso prima messo tutti doi li ginocchi tra le mie gambe et appuntatomi il membro alla natura cominciò [...] per l'impedimento che mi teneva alla bocca non potevo gridare [...] e doppo ch'ebbe

fatto il fatto suo mi si levò da dosso et io vedendomi libera andai alla volta del tiratoio della tavola e presi un coltello et andai verso Agostino dicendo: "Tivoglio ammazzare con questo cortello che tu m'hai vittuperata". [...] per acquietarmi mi disse: "Datemi la mano che vi prometto di sposarvi come sono uscito dal laberinto che sono" et anco mi disse: "Avvertite che pigliandovi non voglio vanità" et io gli risposi: " Io credo che vediate se ci sono vanità"» [39].

Dall'atto riportato si evince, dunque, che Tuzia, l'amica-confidente, sembra essere stata favoreggiatrice della violenza [40].

È interessante notare, in relazione a questa doppiezza, che spesso Artemisia, come a voler mistificare il tradimento, introduce nelle sue opere la figura di una compagna, che aiuta tangibilmente la protagonista. L'inganno della donna, che avrebbe dovuto proteggerla, dunque, la ferisce e, in seguito, «fa della solidarietà femminile uno dei temi ricorrenti nella sua opera» [41], mi riferisco, per esempio, alle diverse versioni della *Giuditta ed Oloferne* (figg. 3, 6, 9), in cui Artemisia riserva un ruolo tutt'altro che secondario alla fantesca Abra [42].



Fig. 3

Artemisia Gentileschi, *Giuditta e la sua ancella*, 1616-18, olio su tela, cm. 114 x 93,5, Firenze, Galleria Palatina.

Nel racconto biblico [43], infatti, l'ancella non entra nell'azione, ma aspetta al di fuori della tenda che la giovane Giuditta compia il gesto estremo. L'iconografia tradizionale, recepisce i versi veterotestamentari e raffigura la scena rappresentando solo i due modelli di *exemplum*, quello negativo (Oloferne) e quello positivo (Giuditta). Caravaggio, per primo, e per motivi diversi da quelli di Artemisia, introduce nel quadro la figura dell'anziana attendente [44], che assiste, però, come mera osservatrice, alle spalle della giovane, al compiersi della violenza, Artemisia va oltre e raffigura una compartecipazione unanime, coinvolgente e ricca di pathos tra la giovane ebrea e la fantesca, che la aiuta con energia e fermezza. Nella tela della Gentileschi, dunque, entrambe le donne agiscono. La pittrice, probabilmente tratteggia nel dipinto quell'aiuto vitale e basilare che avrebbe voluto dall'amica, cui aspira e che non giunge mai. L'innovazione, però, potrebbe anche rispondere ad una istanza di tipo realistico, nel senso che la pittrice potrebbe aver pensato che la forza di una sola donna non sia sufficiente contro il vigore di un uomo in trappola, pertanto ha fatto agire anche l'ancella [45].



Fig. 4
Artemisia Gentileschi, *Danae*, 1612,
olio su rame cm. 40,5 x 52,5, ST Louis (Missouri), Saint Louis Art Museum.

Dello stesso periodo della prima *Giuditta* è il dipinto, a soggetto mitologico, *Danae* (fig. 4). Nel quadro si celebra l'unione tra Giove e Danae, rinchiusa dal padre nella torre per scongiurare la profezia secondo la quale la giovane avrebbe dato alla luce colui che avrebbe ucciso il re [46]. Anche in questa tela Artemisia reinventa la quinta che, tradizionalmente, vuole una Danae compiacente e grata delle monete d'oro. Nella scena, invece, la protagonista, caratterizzata da occhi chiusi, si volta, quasi sdegnosa, dall'altra parte, senza partecipare all'azione, mostrando freddezza ed indifferenza. La domestica, sullo sfondo, è, invece, intenta a raccogliere tutte le monete destinate alla giovane. Questo particolare è letto ancora una volta alla luce del tradimento di

Tuzia che per cupidigia si rende complice della violenza. Nel quadro, infatti, la domestica raccoglie avidamente le monete d'oro.



Fig. 5

Artemisia Gentileschi, *Sansone e Dalila*, 1630-38 ca, olio su tela cm. 90,5 x 109,5, Napoli Palazzo Zevallos Stigliano, Galleria d'Italia.

In questa stessa ottica di complicità femminile va letta la cornice modificata del *Sansone e Dalila* (fig. 5), in cui Artemisia, a distanza di anni, introduce, ancora una volta, a dispetto dell'iconografia tradizionale, che vuole raffigurati solo i due personaggi esempio di vizio e di virtù, una seconda figura femminile: l'ancella, appunto. Nell'invenzione rinnovata [47], ancora una volta, la maestra mette in scena quella solidarietà tra donne cui aspira e che le viene negata dal tradimento di Tuzia.

Nella sua opera, dunque, la pittrice sublima e celebra il sostegno di una donna, con il quale, probabilmente, la sua vita avrebbe preso un corso diverso, e sulla tela, infatti, le cose vanno altrimenti, e tutti i personaggi femminili, fattivamente sostenuti da compagne, sono trionfanti e vincenti.

Il 6 maggio del 1611, in assenza di Orazio, Agostino, come abbiamo detto, decide di abusare della giovane che si trova in casa, intenta a dipingere, in compagnia di Tuzia. Al suo arrivo la vicina è mandata via malamente, la donna, indispettita e piccata, esce di casa asserendo di non voler entrare nelle loro "beghe", probabilmente, lei, che ha sempre bisogno di denaro, è in combutta con il Tassi. Agostino, inizialmente, tenta di sedurla, poi vista la resistenza le strappa di mano la tavolozza e i pennelli, quindi, spinge Artemisia in camera e la violenta. La ragazza è distrutta, furibonda, quando riesce a liberarsi, afferra un coltellaccio e d'impulso cerca di colpire l'uomo che, però, schiva il colpo e la spinge facendola cadere, poi, andandosene, le dice che l'avrebbe sposata per rimediare al danno [48]. La giovane pensa che quello sia l'unico modo per non perdere l'onore, per cui accetta, ma poi i mesi passano e Agostino sembra cogliere ogni

occasione per rinviare il matrimonio [49]. Nel frattempo gli incontri prematrimoniali continuano e si intensificano per quasi un anno, fino a quando Gentileschi padre denuncia il socio, con una supplica indirizzata al papa Paolo V Borghese [50], in cui domanda di istituire un processo presso il Tribunale Criminale dello Stato Pontificio contro Agostino Tassi per aver approfittato della figlia e per averla disonorata [51].

Si tratta di un processo celebre, durato otto mesi, da marzo a ottobre, che ha suscitato parecchio scalpore, i cui atti sono stati pubblicati già nel 1876 [52] e su cui è stato scritto molto.

Orazio, però, viene a sapere della violenza solo nel marzo del 1612; molto più probabilmente il motivo che spinge il pittore a denunciare il socio è un altro: si ipotizza di una sopraggiunta rivalità o lite tra i due [53], o anche della scoperta che il Tassi, coinvolto in una relazione incestuosa con la cognata Costanza, sia già sposato e, dunque, non possa tenere fede alla promessa. Certamente non è l'onore della figlia a stargli a cuore, altrimenti non l'avrebbe esposta alla pubblica infamia, o, comunque, non avrebbe atteso tanto. Non sono in gioco la moralità e l'onestà di Artemisia [54], piuttosto si tratterebbe di una disputa tra uomini (il padre avrebbe, plausibilmente, deciso di invocare giustizia per vendicarsi della sottrazione di un dipinto) [55], il quadraturista disonesto lo ha ingannato e derubato il che avrebbe spinto il Gentileschi a chiedere al papa di procedere contro il pittore, che aveva «forzatamente sverginata e carnalmente conosciuta più e più volte» la figlia [56].

Ad ogni modo, lo strano ritardo della denuncia è visto con sospetto anche dai giudici [57]. Ed Artemisia, già sotto pressione, deve misurarsi con l'ambivalenza del comportamento del padre.

La pittrice è interrogata dai magistrati prima a casa e poi in pubblica udienza, durante il processo si confronta con il Tassi, che nega di averla ingannata e violentata e cerca di farla passare per una "poco di buono", per una "donna di malaffare" [58]. Lei, la vittima, si ritrova sotto processo e sotto tortura, ma non cambia mai versione e continua ad affermare la verità, ossia, che l'uomo ha abusato di lei contro la sua volontà.

A deporre sono chiamati diversi testimoni, molti dei quali corrotti dal Tassi affinché sostengano le sue dichiarazioni [59]. Nel tentativo di salvarsi, Agostino mistifica le circostanze dell'accaduto [60] chiamando in causa: un ambiente promiscuo poco adatto ad una giovane donna; la mancanza di una figura femminile che la educi nel giusto; il fatto che la bella e provocante ragazza, cresciuta senza una guida, e senza punti fermi in un via vai di uomini non possa aver conservato la sua verginità; il sospetto di un rapporto incestuoso tra la giovane e il padre [61] che, rimasto vedovo, la fa crescere segregata in casa e che la tratta morbosamente come una "moglie" [62].

Il processo, non va come dovrebbe, la situazione per la pittrice si mette male, sfila un numero consistente di testimoni, che sembra facciano a gara per mentire, la vicenda è intricata, i ruoli dei protagonisti non sono ben chiari, il tribunale non è convinto della violenza e si interroga sul perdurare dei rapporti intimi tra i due, che mettono in discussione lo stupro, Artemisia, già guardata con sospetto perché esercita l'arte della pittura, non è creduta.

Per stabilire l'effettiva buona reputazione, la mentalità giurisprudenziale dell'epoca, prevede per la vittima una serie di procedimenti umilianti [63], come mortificanti visite ginecologiche pubbliche [64] o la tortura [65], episodi psicologicamente violenti e fortemente sminuenti per chiunque. Nel confronto diretto tra la giovane e l'accusato entrambi ribadiscono la propria posizione, ad Artemisia non rimane che sottoporsi al tormento dei sibilli.

Per una pittrice sottoporsi a quel tipo di supplizio è doppiamente pericoloso (una volta legati i polsi per evitare che la donna si divincoli, vengono poste delle cordicelle tra le dita delle mani congiunte e successivamente si aziona un randello che, girando, stringe fino a

stritolare le falangi) [66], ma non può sottrarvisi, ad ogni nuovo giro di vite, le dita si gonfiano e il sangue smette di circolare, ma lei non cede e fieramente rimane fedele ai fatti accaduti.

Dagli atti del processo risulta una sola testimonianza a favore della ragazza, quella di un notaio, amico del Tassi e di Orazio, Giovan Battista Stiattesi [67]. Nonostante l'esiguità di deposizioni a favore della figlia, Orazio riesce a dimostrare che Agostino ha corrotto i testimoni [68]. Curiosamente, nonostante la sentenza pro Agostino Tassi del 27 novembre 1612 [69], il quadraturista, per lo stupro presunto e subornazione di testimoni, è incarcerato a Corte Savella e condannato all'esilio da Roma e da tutto lo Stato Pontificio, anche se non sembra che si sia mai allontanato dalla città.

Gli atti del processo, rinvenuti nell'Archivio di Stato di Roma [70], costituiscono materiale documentario interessante, ma poco illuminante. È una storia torbida, ricca di menzogne messe agli atti, la stessa sentenza finale a favore del Tassi [71], condanna il quadraturista, ma è redatta a favore del condannato! Come ciò sia possibile non è chiaro.

Evidentemente, tutta la vicenda processuale la segna, la fa maturare e contribuisce allo sviluppo successivo del suo stile: «Mi farò vendetta con la pittura. Dipingerò quadri potenti come nemmeno ho visto fare a Caravaggio quando frequentava mio padre», afferma in una lettera successiva [72].

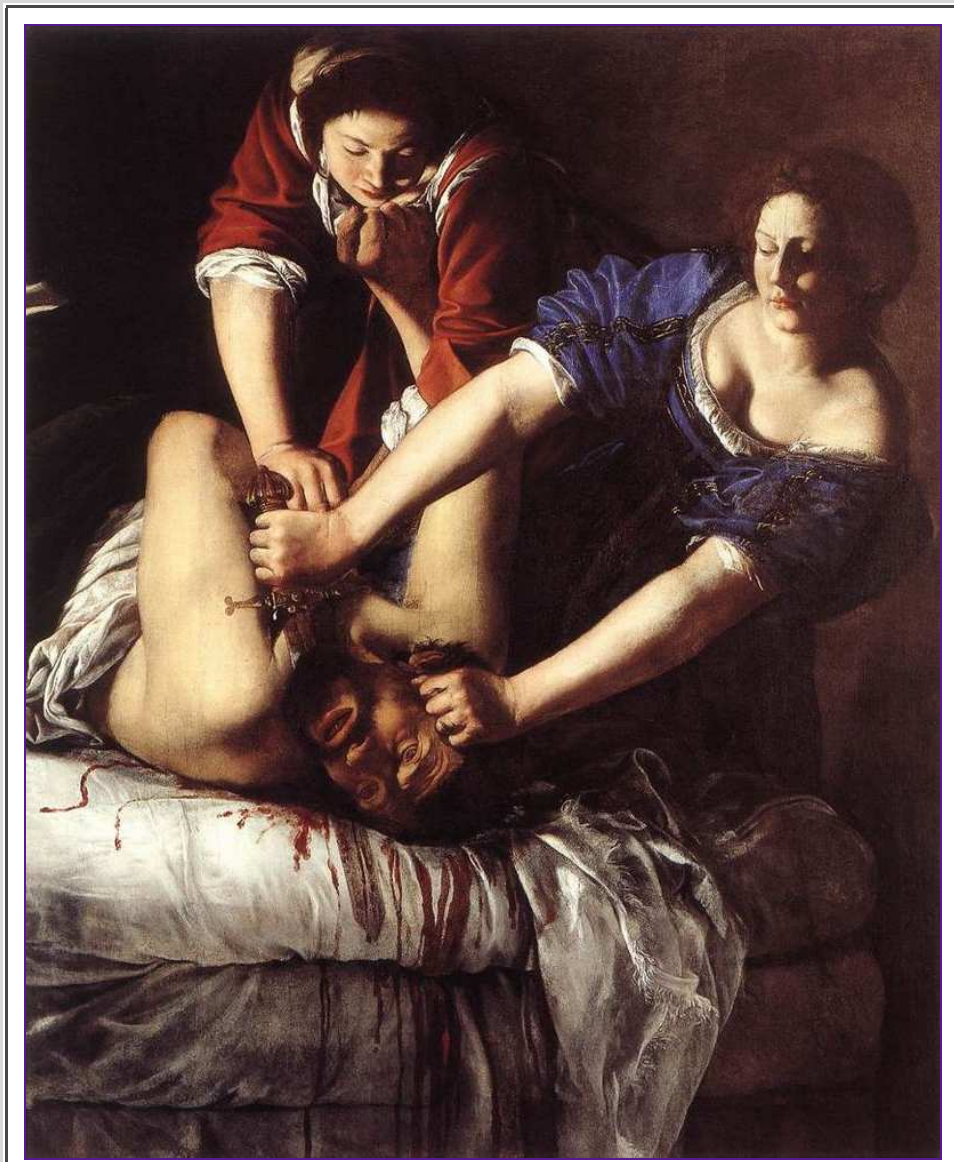


Fig. 6
 Artemisia Gentileschi, *Giuditta e Oloferne*, 1612,
 olio su tela, cm. 158,8 x 125,5, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.

Le vessazioni e le umiliazioni subite diventano elementi chiave nelle sue rappresentazioni, sempre più vitali e cariche di energia. Da questo momento in poi, in tutte le sue opere, è sempre la donna ad esercitare un'azione violenta e a sottomettere l'uomo. La critica storico-artistica ha voluto leggere, e in parte continua a farlo, la sua opera *lato sensu* alla luce dell'aggressione subita: in particolare, la *Giuditta ed Oloferne* [73] (fig. 6), realizzata durante il procedimento pubblico, nel 1612, assurge ad emblema di riscatto della vicenda personale dell'artista, che, con ruoli ribaltati, ritrae sulla tela il "fattaccio", simbolicamente rovesciato, come è raccontato dall'artista stessa nelle sue deposizioni [74]. A soccombere, sotto la ferocia di Giuditta, è Oloferne, il generale assiro, nel cui volto si ravvisano i tratti del Tassi, mentre a perpetrare la cruda violenza è l'eroina biblica che, aiutata fisicamente dall'ancella, decapita il soldato nemico come se dovesse "sgozzare un maiale".

L'opera, come si è visto in precedenza, propone, nella figura attiva della fantesca, una contingente necessità di alleanza femminile per condurre a

termine un tal proposito, dal sapore catartico. Così facendo, asserisce Roland Barthes, critico letterario francese, l'artista sopprime la violenza subita attraverso un rovesciamento di prospettiva [75].

Artemisia realizza un quadro che riprende la composizione a tre e il realismo crudo di Caravaggio e in cui propone un omicidio in diretta, ripreso da un punto di vista molto ravvicinato. La pittrice, però, presenta una composizione estremamente dissimile e dal sapore diverso. La rappresentazione, particolarmente feroce e brutale, è messa efficacemente in relazione allo stupro, a cui allude il sangue rosso sulle lenzuola candide e la posizione di Oloferne che tenta di difendersi afferrando, in una lotta rabbiosa, il collo dell'ancella [76], ma non deve ridursi a questo. Lo stupro è vendicato, ma ancor più importante è che la Giuditta ne esce vincente e trionfante. Il quadro, nella crudezza della decapitazione, nell'invenzione a tre personaggi della scena, nella brutalità inedita della vicenda e nella postura dell'eroina biblica, richiama certamente la tela del Merisi, ma se ne discosta potentemente nel trattamento dei soggetti femminili che, in Caravaggio, pur allontanandosi dalla consueta iconografia, continuano ad essere mezzo per una comunicazione, senz'altro vivida ed immediata rispetto alla tradizione, ma in linea con messaggio moralistico di vizi e virtù (impersonati da una figura negativa, Oloferne, e da una positiva, Giuditta) [77]. In Artemisia, invece, l'opera si carica e si attualizza di una differente accezione di emancipazione femminile: la donna, relegata a ruolo subalterno nella Roma del '600, diventa, nella sua creazione, la potente interprete di una vicenda che la vede protagonista, e non mero strumento sussidiario, per una comunicazione di natura didascalica! è la donna la vera interprete della tela, una donna che "può fare" al pari degli uomini del XVII secolo. A partire da questo momento le donne di Artemisia sono esseri affrancati ed autonomi, intellettivamente non inferiori, economicamente capaci di rendersi indipendenti. Così operando l'artista traspone, nella sua opera, l'ideale di donna che vive in lei e che lei, nella vita reale, interpreta, dopo la vicenda del processo che la segna e la mette a dura prova.

In questo dipinto, dunque, oltre alla rivalse rabbiosa di Artemisia nei confronti del Tassi [78], si delinea la "poetica" della pittrice volta ad affermare prepotentemente un ruolo diverso della figura femminile: i due personaggi biblici non raccontano, dunque, una storia moraleggiante, ma sono, per la prima volta nella storia dell'arte, le protagoniste attive della vicenda testamentaria. Neanche il realismo di Caravaggio aveva osato tanto, la sua rappresentazione del medesimo tema, infatti, pur assolutamente rivoluzionaria, è ancora incentrato sull'episodio biblico e sul suo significato morale, e relega le due donne, mosse da sentimenti più di disgusto che di violenza, a figure necessarie, ma non protagoniste; il lavoro di Artemisia, invece, gioca sulla potenza della nuova dimensione della donna.

Pertanto, nell'analisi della sua opera, non si può certo prescindere o ignorare le vicende personali (né quel giorno di maggio del 1611, né il conseguente processo intentato, né tutta la sofferenza fisica e psicologica patita negli otto mesi di processo) che minano, indiscutibilmente, la psiche e il modo di essere e di porsi della pittrice, ma non si può neanche limitare tutto alle medesime vicissitudini. Artemisia abbandona da quel momento lo stile raffinato, improntato al fare artistico elegante e prezioso del padre; trasfigura le serene e limpide atmosfere della *Madonna con bambino* (fig. 1) in una sintomatica attenzione alla resa dei soggetti femminili, che diventano i veri, monumentali ed evidenti protagonisti dei suoi quadri [79]. Da questo momento le sue opere, anche con evidenti spunti autobiografici, si configurano come un potente tentativo di superamento dei limiti imposti dalla società del Seicento: limiti culturali (alle donne non viene offerta generalmente una preparazione scolastica degna di nota), limiti familiari (accudire figli e marito non lascia molto spazio alla creatività), limiti sociali (una donna non può e non deve dilettersi con arti

che non siano a lei destinate, come il ricamo).

Attraverso l'esercizio della sua arte, in qualche modo, Artemisia riesce ad affrancarsi dal ruolo in cui le donne dell'epoca sono relegate [80], e lo fa in maniera quasi assordante, parlando al mondo di donne libere, protagoniste e padrone del proprio destino [81]. L'artista, dunque, divenendo interprete assoluta del femminile, celebra sulla tela un diverso modo di vivere e di vedere la realtà, fino a quel momento caratterizzata al maschile. Chiaramente il soggetto e la vicinanza cronologica al processo aiuta nell'interpretazione secondo cui la tela vendica lo stupro ed esprime il senso di rivalsa di Artemisia nei confronti del Tassi [82], ma non è solo questo, la sua arte affranca le donne del XVII secolo dalla condizione secondaria in cui sono fatalmente proscritte.

Il fatto stesso che Artemisia ripeta, in modo quasi ossessivo, il soggetto biblico conforta l'interpretazione secondo cui la pittrice, offesa e violentata, in qualche modo consegue la sua rivincita ribaltando i ruoli nella dimensione virtuale da lei raffigurata [83], ma, comunque, sarebbe riduttivo pensare la sua opera solo nell'ottica della violenza subita. Lo stupro è solo un momento di passaggio. Già in *Susanna* (fig. 2), infatti, si nota questo incedere verso la realizzazione di una donna-protagonista, che le ha consentito di diventare più forte e spigolosa nell'invenzione artistica, indipendente ed emancipata nell'esistenza privata, forse più di quanto lo sarebbe stata se non avesse subito la violenza del Tassi.

Ma se è vero che la sua pittura reca profondamente traccia dall'esperienza negativa vissuta, è anche plausibile che il suo iter artistico sarebbe, comunque, approdato a certi esiti stilistici [84]. La sua indole battagliera, capace e risoluta l'avrebbe comunque condotta, e forse l'ha fatto, a questi risultati. Dalla lettura di alcune sue lettere traspare un carattere pieno di rabbia per ciò che le è accaduto, ma positivamente combattivo e consapevole del proprio talento e, infatti, ne "la Gentil'Esca" scrive:

«Sulla tela vendicherò il mio stupro. Datemi un esercito, che voglio combattere; datemi un campo di battaglia e sentirete lo schianto della mia forza contro la sua mitezza; il clangore della mia violenza contro il bisbiglio della sua bontà da sacrestia. Datemi una guerra perché, a 21 anni, possiedo armi già ben forgiate, spade da affondare nella lussuria di principi e cardinali in forma di Cleopatre, Lucrezie, Veneri e Susanne; picche da infilzare nelle perversioni dei miei committenti a guisa di Giuditte, Maddalene e Giae. Tutti desiderabili nudi di donne cui infliggere torture o da cui ricevere dolore: questo mi hanno fatto gli uomini, questo io voglio restituire alla loro impudica bramosia... Ero in mezzo a due fazioni di luride canaglie e ho pagato per tutti quei miseri uomini che si sono affrontati sul mio corpo non avendo il fegato di sfidarsi apertamente fra loro. Ora vi sfido. Mi farò vendetta con la pittura, dipingerò quadri potenti come nemmeno ho visto fare a Caravaggio quando frequentava mio padre. La conosco la sua Giuditta che taglia la testa a Oloferne: l'ho rifatto uguale il movimento delle braccia, ma la mia eroina non ha quell'espressione schifata nel momento di far zampillare la vena giugulare né tira indietro il busto per paura di sporcarsi l'abito. Io affonderò la mia spada con voluttà. Dove siete, pittorucoli? Io posso uccidere e sgozzare il più grande dei vostri campioni con le vostre stesse armi che considerate maschili.

Io, la figlia di un farabutto, la disonorata da un delinquente, io non voglio che mi sia concesso dipingere, io lo farò e basta, solo perché sono brava. E allora Lavinia, [Lavinia Fontana una pittrice asservita] ora io voglio accompagnare la tua morte con questi versi del Libro dei Giudici. Ne farò un quadro; è la storia di Giae che conficca con un colpo di martello un picchetto nella tempia di Sisara, il capo dell'esercito cananita: "Sia benedetta fra le donne Giae, colpì Sisara, lo percosse alla testa, ne fracassò, ne trapassò la tempia. Ai piedi di lei si contorse, cadde, giacque; così periscano tutti i tuoi nemici, Signore!"» [85].

Parole incisive ed efficaci che ci indicano una personalità forte e dominante. Difficilmente un temperamento tale, pur senza sollecitazioni estreme, come lo shock di una violenza subita, potrebbe non perseguire un'arte che non sia potente, come quella che ci ha lasciato in eredità. Dalla vicenda dello stupro in poi emerge, dunque, l'esigenza di

un'autonomia artistica e personale, ed Artemisia attinge a quella forza interiore che, fino a quel momento, è stata latente, per l'accettazione di regole e condizionamenti sociali, che hanno limitato gli orizzonti della sua espressività.

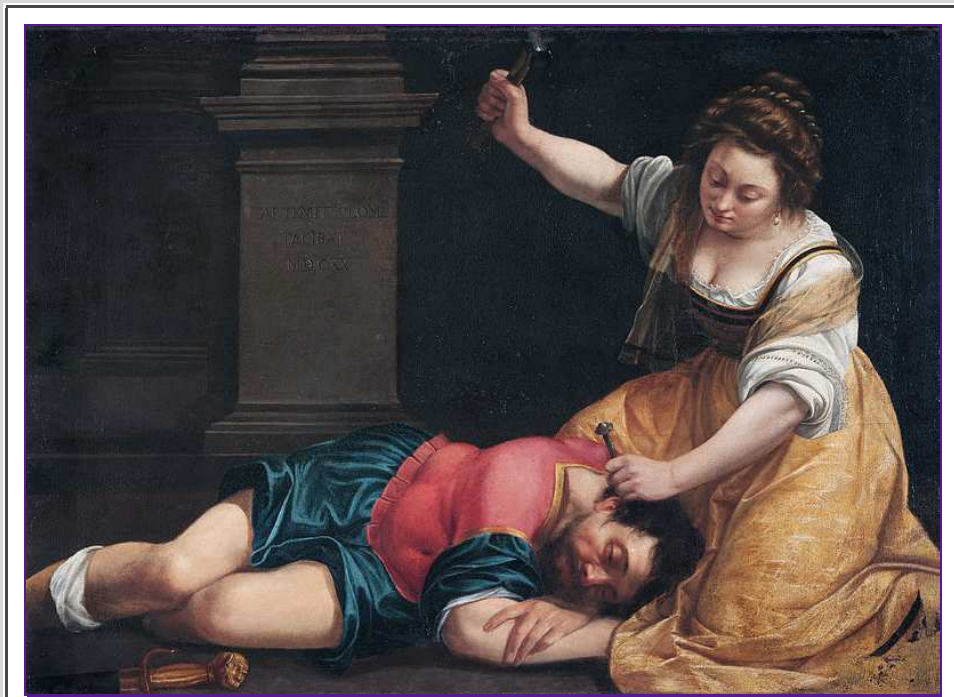


Fig. 7

Artemisia Gentileschi, *Giaele e Sisara*, 1620, olio su tela cm. 86 x 125, Budapest, Szépművészeti Múzeum.

A partire da questa fase è la donna ad esercitare un'azione violenta e a sottomettere l'uomo, quando non accade si rappresenta, comunque, il personaggio femminile sotto una luce nuova autoreferenziale. Non si è mai visto nulla del genere. E allora ecco la tela di *Sisara e Giaele* [86] (fig. 7), cui si allude nella lettera citata, un'ulteriore testimonianza della capacità della pittrice di mettere al centro del suo operare la donna, in questo caso Giaele, una delle terribili eroine veterotestamentarie. Ancora una volta l'episodio biblico è un mezzo per raccontare un personaggio determinato, esemplare, unico, attorno al quale ruota il messaggio e non il contrario. Non si racconta la vicenda testamentaria, ma si rappresenta la donna Giaele, risoluta ed affrancata senza la quale l'*exemplum* non potrebbe essere narrato. Delle tradizionali e tragiche atmosfere del racconto biblico non v'è più nulla, al contrario, la scena, fortemente chiaroscurata [87], è permeata di una serena atmosfera di tipo arcadico. In una tranquillità assordante, si svolge la scena, ambientata in un'impaginazione essenziale, quasi neoclassica, in cui si vede il soldato, immerso in un sonno distensivo e ristoratore e appoggiato dolcemente sul grembo di Giaele, abbigliata elegantemente di seta gialla e pettinata alla moda. Nulla, se non il picchetto e il martello impugnati dalla giovane, fa presagire le intenzioni dell'eroina, che nasconde i propri propositi in un'espressione serena quasi trasognata [88], eppure sta per compiere, con una precisione quasi chirurgica, un atto brutale, di eccezionale violenza: martellare un picchetto di tenda nella tempia del nemico assiro. L'intento moralistico, tipico di queste rappresentazioni veterotestamentarie, cede il posto al ruolo della coraggiosa, bella e potente eroina biblica assoluta protagonista della tela.

Nelle mani di Artemisia, queste storie moralistiche diventano prepotente e abile espediente per raccontare l'agire di potenti e capaci donne, raffigurazioni efficaci, violente e profonde in cui le dame agiscono.

La pittrice introduce, quindi, una tipologia di donna protagonista ed eroica, mai vista in precedenza, che costituisce una novità assoluta, il cui ruolo non è più meramente rappresentativo o simbolico [89]. Si abdica agli schemi tipologici tradizionali di figurazioni strumentali, per introdurre, in maniera rivoluzionaria, protagoniste femminili e scene significative solo alla luce della loro presenza. Sono le donne che sconfiggono gli uomini, sono le donne che non accettano il ruolo secondario che la cultura del '600 riserva loro, interpreti vere ed universali, non semplici attrici simboliche, o comparse partecipi dell'episodio. Al loro cospetto le scene raccontate acquistano un significato diverso e vigoroso. Artemisia, come le sue eroine, dopo la sordida vicenda personale, riesce ad affermarsi da protagonista sulla scena artistica, dominata ancora dalla figura maschile.

Dopo la vittoria in tribunale Orazio ritiene che sia opportuno che si sposi [90], le voci che continuano a circolare vanno dissipate, la sua reputazione riabilitata. Ma quel suo passato oscuro, difficile da gestire, non l'abbandonerà mai [91].

Il prescelto è un pittore, più anziano di lei, Pier Antonio Stiattesi, fratello dell'unico testimone a favore della ragazza. Poco dopo il termine del processo, superata l'amara vicenda personale, Artemisia, supportata dalla dignità che l'ha sempre contraddistinta, acconsente al matrimonio riparatore, deciso dal padre, tra lei e Pietro Antonio, celebrato il 29 novembre del 1612.

I due presto decidono di abbandonare l'Urbe per recarsi a Firenze, città di origine degli Stiattesi. Lasciar Roma è una scelta difficile, dolorosa, ma allo stesso tempo liberatoria; trasferirsi è di vitale importanza, Artemisia si allontana da un passato violento e tormentato, da un padre geloso, ed ingombrante, dalla città che ancora e costantemente la identifica in uno scandalo, e da tutti coloro che avrebbero dovuto proteggerla e che non l'hanno fatto: il padre Orazio, che ha taciuto il fatto per dieci mesi e che poi, ambigualmente, ha denunciato lo stupro solo per un interesse personale, Agostino che l'ha disonorata e Tuzia che avrebbe potuto impedirlo, ma che se ne è andata, lasciandola sola, forse per del vile denaro. In seguito interrompe ogni rapporto con il genitore, padre geloso, e d'ostacolo, di cui presto rinnega anche il cognome, nelle opere fiorentine Artemisia sceglie, infatti, di firmarsi Lomi [92], dal nome dello zio paterno, Aurelio Lomi, anch'egli pittore, che, a Firenze, la introduce negli ambienti giusti.

La sua vita non può che migliorare, la Gentileschi e il marito, entrambi pittori, frequentano la corte di Cosimo II, che li accoglie favorevolmente [93], e i salotti fiorentini di coloro che contano [94]; la giovane si riscatta, impara a leggere e, grazie alla protezione del granduca, Artemisia ottiene un prestigioso riconoscimento, prima ed unica donna ammessa a frequentare, e dopo di lei poche altre, i corsi dell'autorevole all'Accademia delle Arti e del Disegno fiorentina [95].

Nella città toscana Artemisia, subito, si distingue per il suo stile improntato al naturalismo ed arrivano numerose commesse private; lavora tanto, anche più del marito che non ha le doti della nostra, è richiesta e celebrata, e guadagna molto, la sua vita e la sua pittura si rasserenano, lei si emancipa. Da affermata pittrice è molto ricercata, anche se non riceve incarichi pubblici [96], sul fronte privato ottiene parecchie soddisfazioni. Il successo conseguito solleva l'animo combattivo e travagliato della pittrice che accoglie questo nuovo stato d'animo anche nelle sue opere fiorentine. Libera da ricordi spiacevoli, lusingata dalle commissioni di nobili e principi, e compiaciuta dai complimenti di stimati colleghi, Artemisia acquisisce consapevolezza di sé e delle sue capacità. Firenze, non solo l'ha

accettata, ma la sta accogliendo e celebrando, qui si compie la trasformazione della tanto chiacchierata ragazza, che diventa una donna forte, libera, indipendente; ora di lei si parla positivamente, perché ha dimostrato di non temere la vergogna, e di essere in grado di affrontare il suo stupratore in un pubblico processo, che la mette alla gogna, dal quale, però, ne esce vincitrice.



Fig. 8

Artemisia Gentileschi, *Allegoria dell'Inclinazione*, 1615-16, olio su tela cm. 152 x 61, Firenze, Casa Buonarroti.

Incontra e frequenta Michelangelo Buonarroti il giovane [\[97\]](#), erede del celebre artista aretino, suo prozio, che la ammira molto e la incarica, assieme ad altri artisti, di decorare il piano nobile di Casa Buonarroti [\[98\]](#). Dietro indicazioni del committente, che si occupa in prima persona dell'ideazione del programma decorativo della residenza [\[99\]](#), Artemisia realizza la tela raffigurante l'*Allegoria dell'Inclinazione* (fig. 8) [\[100\]](#). L'apprezzamento del dipinto è tale che Michelangelo le corrisponde ben 34 fiorini, una somma importante e considerevole, il doppio di quanto venga pagato ogni altro pittore maschio all'opera nello stesso cantiere [\[101\]](#). L'olio riproduce il "talento naturale", la predisposizione per un'arte in senso lato, e Artemisia sceglie di impersonare lei stessa tale attitudine; ha, infatti, le sue sembianze [\[102\]](#) la una giovane donna, completamente nuda [\[103\]](#), riprodotte lo schema teorizzato da Cesare Ripa [\[104\]](#), che reca sulla fronte una stella e ha tra le mani una bussola.

La figura replica, specularmente, la posizione della giovanile *Susanna* (fig. 2) [105], diverge, però da quest'ultima per l'atmosfera estremamente serena e solare, tipica delle opere fiorentine [106]. L'angoscia e la rabbia furibonda, espresse dall'eroina veterotestamentaria nella tela di Casa Buonarroti, scompaiono definitivamente lasciando il posto ad una rappresentazione di armonia e tranquillità, metafora palpabile della situazione psicologica migliorata che Artemisia trova in Toscana. Nella tela, dunque, Artemisia, appena ventiduenne, artista compiuta ed ammirata, autonoma ed indipendente, in pace con sé stessa e lontana dai demoni della sua giovinezza, celebra serenamente ed assertivamente anche la propria inclinazione artistica. Nel racconto, specchio di se stessa, traspaiono efficacemente le proprie emozioni, il proprio sentire e il proprio vivere la condizione femminile e vi realizza, ancora una volta, una personificazione del ruolo femminile così come lo intende lei.



Fig. 9
Artemisia Gentileschi, *Giuditta e Oloferne*, 1620,
olio su tela, cm. 199 x 162,5, Firenze, Galleria degli Uffizi.

Allo stesso periodo fiorentino risale la versione degli Uffizi della *Giuditta che decapita Oloferne* (fig. 9), in questa scena, d'impatto attenuato

dall'allontanarsi del punto di vista, permane la brutale violenza, della tela del 1612.

La pittrice in questa fase arricchisce le sue composizioni con un gusto teatrale ispirato, probabilmente, al nuovo genere del dramma che, dalla fine del Cinquecento, si sperimenta alla corte medicea [107]. La stessa introduzione del punto di vista distanziato della *Giuditta* fiorentina (fig. 9), potrebbe derivare dal gusto teatrale del barocco fiorentino, suggerito dagli intellettuali medicei. L'attenuazione della violenza del messaggio veicolato dalla tela degli Uffizi, a mio avviso, dovrebbe, in qualche modo, far riflettere sul tradizionale orientamento che vede la pittrice desiderosa di sublimare nei quadri il torto subito e portare ad un livello più profondo la lettura autobiografica della sua opera: l'autobiografismo va esteso ad ogni fase della sua vita e non limitato allo stupro. Negli stessi anni, infatti, Artemisia è capace di riproporre una *Giuditta* (fig. 5), temibile e aggressiva che riconduce, anche se meno vividamente, all'oltraggio vissuto, e una *Giaele* (fig. 7), altrettanto minacciosa, rappresentata in una tranquillità assordante e caratterizzata da un tenore emotivo pacato ed equilibrato. In questo caso l'interpretazione del dipinto non può, evidentemente, rifarsi allo stereotipo della donna stuprata che traspone il suo dramma nei suoi lavori, qui, infatti, Artemisia, non cadendo nella tentazione di ricordare la vicenda personale per annichirla la violenza, si dimostra più interessata alla resa diversificata di "eroi femmina", sempre e comunque potentemente caratterizzati, affrancati da una cultura che li relega in secondo piano. Il cliché della donna violentata che trasferisce sulle tele la tragedia vissuta, va, dunque, superato a favore di una lettura delle sue opere di tipo autobiografico, che punti solo parzialmente alla vicenda che l'ha fortificata e che le riconosca il valore di artista che si è guadagnata, il riconoscimento della propria bravura e del proprio talento, nonché il merito di aver introdotto una nuova visione, impensabile per l'epoca, della figura femminile.

Il tema autobiografico, pertanto, deve andare oltre il drammatico stupro: Artemisia, operando in un'ottica di autoaffermazione, affrancamento, per raggiungimento di una indipendenza *tout court* che, in quei secoli, è monopolio maschile, una volta separata dal padre, e poi dal marito, diventa promotrice ed imprenditrice di se stessa [108].

L'artista ora è felice, ha superato la rabbia della giovinezza e guarda al futuro, non è più la giovane adolescente impaurita e reclusa, ma è un'artista affermata, ricercata, soddisfatta, autonoma, che primeggia in un ambiente quasi esclusivamente maschile e che guadagna molto (forse anche più del marito). Ma, se il periodo fiorentino rappresenta un momento importante e ricco di soddisfazioni dal punto di vista professionale, non altrettanto può dirsi sul piano personale. L'artista ha bisogno di passioni e un amore adultero [109], durato buona parte della sua esistenza [110], con Francesco Maria Maringhi, ricco gentiluomo fiorentino e mecenate degli Stiattesi, rovina il matrimonio [111]. Mantenuto dalla pittrice, Pier Antonio è un compagno leale, si occupa di lei con attenzione e la protegge, Artemisia sembra sinceramente affezionata al padre dei suoi figli, ma questo non le può bastare [112]. I due si frequentano sotto gli occhi compiacenti del marito anziano [113].

Di questo intenso e appassionato rapporto amoroso, soprattutto fisico almeno inizialmente, rimangono cinque lettere autografe [114], scritte dalla pittrice nei primi mesi del ritorno a Roma.

«Mio carissimo core [...] io vorrei che voi veniste qui quanto prima. [...] Core, io o ricevuto da Vostra Signoria una di quelle che son il refrigerio che mi fanno ritornare da morte a vita, che se vi fusse noto la legrezza che io sento, io credo certo che se vero che mi volliate bene voi parareste di alegreza [...] sapete puro che so vostra sin'a che durarò avere fiato. Io no mi strugo se non di non vedervi appresso» [115].

Le parole intense, immediate, esplicite e, talvolta, dolcissime utilizzate, anche in modo sgrammaticato [116] dall'artista, ci parlano di una "passione fisica assai sensuale", altresì ci consentono di penetrare in profondità nel suo spirito complicato di donna ambiziosa, laboriosa, intelligente, forte, avida, capace di avviliti meschinità e di slanci generosi. Le epistole sono, infine, un documento fondamentale per ricostruire la vicenda di affermazione professionale della nostra nella capitale pontificia [117].

Il matrimonio, combinato dal padre per restituire onore alla figlia, è comunque generativo [118]: Artemisia ha quattro figli [119], sopravvive solo una bimba, Prudenzia, chiamata come la nonna, che viene avviata alla pittura, ma che non ottiene i risultati della madre, d'altra parte il confronto con l'opera potente e forte della maestra non è facile.

Ma l'indole agguerrita, ostinata e appassionata della pittrice non le consente di godere a lungo della situazione, Artemisia non riesce a stare fuori dai guai: ama il lusso spende tutto ciò che guadagna in perle, broccati e oggetti sfarzosi, vive al di sopra delle proprie possibilità, si indebita e chiede prestiti in continuazione [120]. Per sfuggire alle azioni legali dei creditori, la pittrice ricorre alle sue conoscenze [121], ma ad un certo punto la condizione debitoria della coppia precipita ed Artemisia scrive una lettera, in data 10 febbraio 1620, al granduca Cosimo II domandandogli il permesso di «trascorrere qualche mese a Roma tra i miei», adducendo come motivazione la necessità di rimettersi da «molte mie indisposizioni passate alle quali si sono giunti anche non pochi travagli della mia casa e famiglia» [122].

Con la scusa di far visita ai parenti a Roma, Artemisia torna nell'Urbe [123].

Dal 1620 al 1626 la pittrice è nella città natale, registrata assieme alla figlia e alle domestiche senza marito [124]. La capitale è molto cambiata come, del resto, lo è lei stessa: ora è una professionista affermata e stimata da molti, signori, mecenati, e persino colleghi che lavorano nella presso la corte papale. Qui, però, non si trova bene, dopo la fuga del Caravaggio, l'ambiente artistico si è attestato su uno stile di stampo carraccesco-classicistico che non le si confà, inoltre, non perde il vizio di contrarre debiti, per cui, assillata nuovamente dai creditori, quando la questione diventa insostenibile decide di abbandonare la città alla ricerca di commesse per saldare i debiti. Inizialmente va a Genova poi a Venezia (1627-1630), quindi, nuovamente a Roma e, infine, nel 1630, approda Napoli, città dove rimane, salvo una breve parentesi londinese, fino alla morte (1653).

Nella città partenopea si trova bene, è un luogo vivo in pieno fermento culturale, fiorente di cantieri e appassionati d'arte, trova possibilità lavorative insperate. Qui risiedono molti artisti orientati al caravaggismo [125], in linea, dunque, con il suo stile violento e chiaroscurato. Ha sempre bisogno di denaro, ma entra in un giro giusto ed ottiene commesse anche piuttosto importanti. Lavora per l'imperatrice Maria d'Austria e per le altre teste coronate d'Europa, diventando una protagonista della scena artistica europea. Le cose vanno bene, Artemisia ha la sua bottega che diventa il punto di riferimento per il caravaggismo napoletano, i giovani artisti si recano a conoscerla per imparare da lei, una donna, figlia del Gentileschi, al servizio delle famiglie reali, che ha conosciuto Caravaggio e che ha visitato le più importanti città italiane (Firenze, Roma, Genova e Venezia).

Dove si reca eccelle, è camaleontica, senza mai scadere nell'imitazione, assorbe e rielabora tutti gli stimoli culturali ed artistici che le si parano di fronte.

La Gentileschi plasma il suo stile aggressivo agendo liberamente sui principali orientamenti del momento, per adattarli alle sue personali

inclinazioni: passa dal caravaggismo romano alla fiorentinità più esasperata poi dal caravaggismo al classicismo napoletano con un tale virtuosismo che non ha eguali tra i suoi contemporanei. In ogni periodo della sua arte trova ispirazione nelle opere dei colleghi eccellenti: il padre Orazio, Caravaggio, Rubens senza mai rinunciare alla sua personalissima reinterpretazione sia dei temi biblici che classici.

Intanto Orazio, all'apice della sua carriera, dopo essere stato a Genova, va in Francia, alla corte di Maria dei Medici, poi, nel 1626, in Inghilterra presso la corte di Carlo I Stuart, collezionista di opere d'arte ed estimatore del Rinascimento italiano [\[126\]](#), ma il sovrano vuole anche la figlia [\[127\]](#), Orazio le scrive, lei non vorrebbe, ma non può dire di no ad un re, nel 1638 arriva a Londra, dove rimane per quasi tre anni, lavorando, inizialmente, con il padre al soffitto della Queen's House.

A Londra (1638-1640), forse incontra Orazio, che muore quasi subito dopo il suo arrivo (7 febbraio 1639) [\[128\]](#). Artemisia si mette al lavoro, i ruoli si sono capovolti ora lei è l'artista richiesta la "pittora" e lui, il vecchio maestro, lo strumento per farla giungere in Inghilterra, la assiste. I due si ritrovano legati da un rapporto di collaborazione artistica, Orazio, però, inaspettatamente muore.

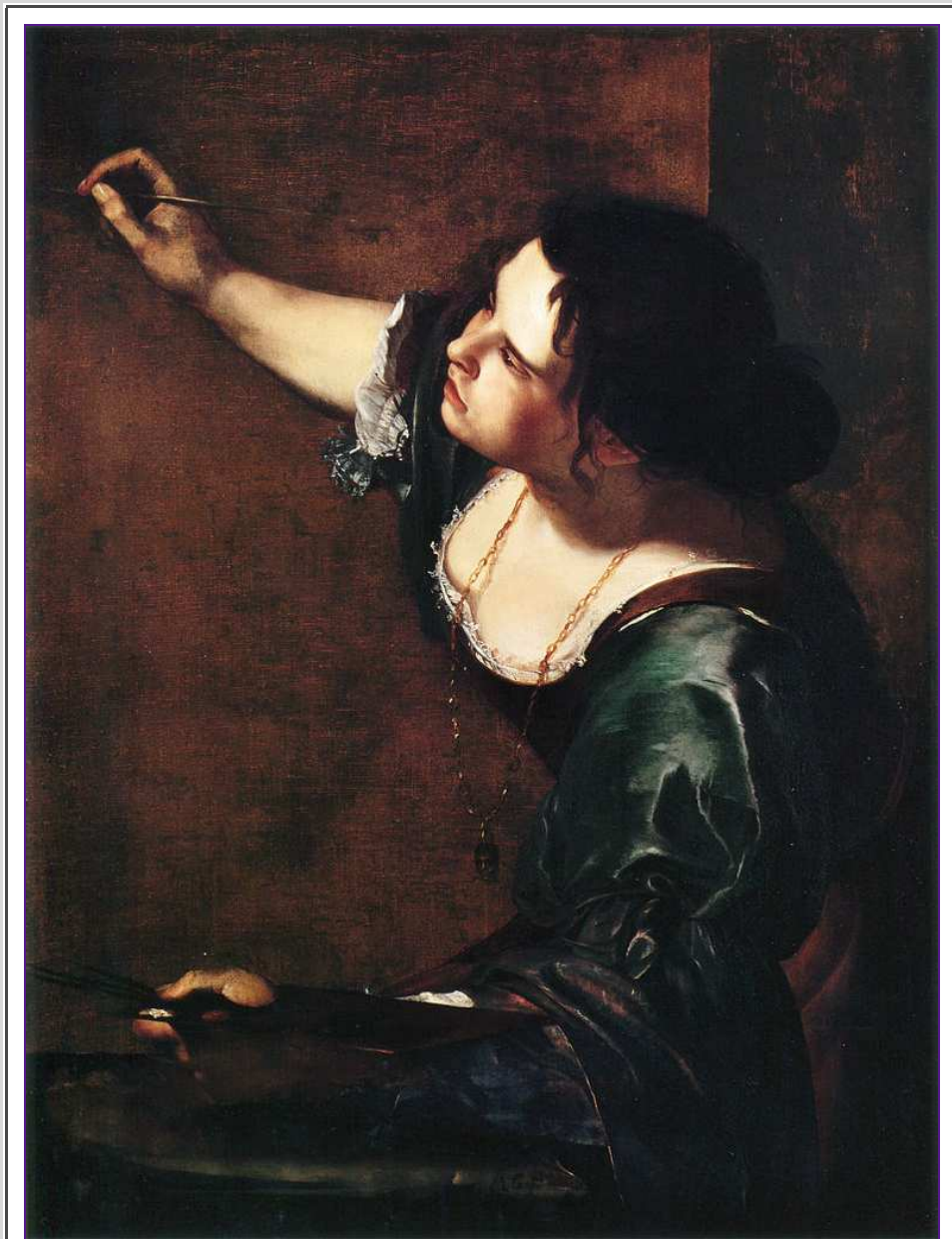


Fig. 10

Artemisia Gentileschi, *Allegoria della pittura*, 1630,
olio su tela cm 96,5 x 73,7, Windsor Castle, Royal Collection.

Dopo la morte del padre, Artemisia si trattiene ancora un po'; di questo periodo è l'*Autoritratto nelle vesti dell'allegoria della pittura* (fig. 10) [129]. L'ambiente, però, non le piace e non si sente a suo agio: l'Inghilterra puritana non la accetta, lei è la figlia di Orazio papista e cattolico [130]. Alle prime avvisaglie di guerra civile, tra il 1640 e il 1641, torna a Napoli, in quella realtà complessa e difficile, nella quale, però, si sente viva, e dove rimane per il resto della sua esistenza.

A Napoli ha ancora molti legami, in particolare don Antonio Ruffo di Sicilia, collezionista, mecenate, mentore e committente del secondo periodo napoletano (1642-52). La ricca corrispondenza tra i due ci consente di ricostruire gli ultimi anni di vita della pittrice. Il suo successo a Napoli continua ed è, oltre che immediato, di altissimo prestigio; riesce

a costruire con abilità la propria carriera, raggiungendo riconoscimenti senza precedenti nell'ambito della pittura femminile. Eccezionale testimonianza di questa sua naturale aspirazione ad affermarsi autonomamente sono le tredici lettere che la nostra invia all'amico Ruffo, tra il gennaio del 1649 al gennaio del 1651, in cui la pittrice questiona col committente circa i prezzi dei suoi quadri, accusandolo di sottovalutare le sue opere perché creazioni di una donna, «il nome di donna fa star in dubbio finché non si è vista l'opera» [131] scrive nel 1649 a proposito della sua *Galatea*. In seguito, a proposito di una *Caccia di Diana*, promette che gli avrebbe mostrato «quello che sa fare una donna sperando di darli grandissimo gusto» [132], e che lei rappresenta «un animo di Cesare nell'anima di una donna» [133].



Fig. 11

Artemisia Gentileschi, *Susanna tra i vecchioni*, 1649, olio su tela, cm. 205 x 168, Brno, Moravska Galerie.

Le tele di cui si parla oggi sono disperse, ma per comprendere lo stile dell'ultima Artemisia, più orientato ai modi devozionali di tipo classicista napoletano, possiamo rifarci al prezioso olio della *Susanna tra i vecchioni* (fig. 11), del 1649: da un confronto, inevitabile, con l'omonimo quadro del

1612 (fig. 2), l'esordio artistico della maestra, salta immediatamente agli occhi la medesima posizione in torsione della protagonista (nuda, coperta da un malfermo lenzuolo, con le braccia scenograficamente tese a respingere l'immorale pressione dei due vecchi giudici, uno dei quali, dai tratti somatici simili in entrambe le opere, intima la giovane al silenzio), altresì è lampante la diversità stilistica e di impaginazione. La scena si svolge in un ambiente aperto, un giardino fiorito che si affaccia su un paesaggio di sapore arcadico, e non all'interno di un *hortus conclusus* in cui la giovane protagonista si sente braccata [134]. Rispetto alla versione del 1612, il punto di vista si allontana, le tre figure non incombono sullo spazio del pubblico, ma si lasciano ammirare nella loro interezza, dando una sensazione di maggior respiro e classicità. Il dipinto del '49 è certamente più in linea con il gusto estetico della seconda metà del Seicento, più elegante e raffinato, soprattutto nella ricerca dei dettagli; esprime la volontà della pittrice di adeguarsi alle richieste di mercato con uno stile, dunque, in cui i modi tragici del Caravaggio non trovano più spazio: il dramma e la potenza dell'arte di Artemisia lascia il posto ad un linguaggio più debole e stanco, ma che va incontro ai gusti dalla committenza di quegli anni.

Le cagionevoli condizioni di salute e le continue spese per dipingere la costringono a chiedere spesso aiuti economici «perché le spese sono molte per tenere queste femine ignude» [135]. L'ultimo periodo è forse uno dei più difficili: la fatica di un'esistenza vissuta tanto intensamente, l'esaurirsi della vena artistica e il continuo bisogno di denaro rendono i suoi ultimi quadri, dal punto di vista creativo, meno immediati e retorici [136].

Artemisia, che muore nel 1653, è seppellita nella Chiesa di San Giovanni Battista dei Fiorentini di Napoli, sotto una lapide che recita HEIC ARTEMISIA, in seguito alla risistemazione dell'edificio la lapide e il sepolcro risultano, purtroppo, dispersi [137].

Alla sua morte, nonostante il successo in vita, l'artista è dimenticata [138]. Celebre tra i suoi contemporanei, trascurata per secoli, Artemisia è riscoperta agli inizi del Novecento dallo storico dell'arte Roberto Longhi, nell'ambito delle sue più ampie ricerche sul caravaggismo; durante i suoi studi sul Merisi, lo storico si imbatte in Orazio e sua figlia e inizia il recupero dell'artista [139]. Anna Banti, moglie del Longhi, si sofferma sulla sua drammatica storia personale. Negli anni Settanta del secolo scorso, Artemisia ha goduto di una sorprendente notorietà internazionale diventando, per la sua vicenda, la paladina del movimento femminista mondiale [140] ed emblema della vittima ribelle. Per Germaine Greer, leader del movimento femminista, Artemisia è «la grande pittrice della guerra tra i sessi» [141]. Tale giudizio, di natura ideologica [142], è estremamente riduttivo e si è cristallizzato sulla figura dell'artista a tal punto da non consentire a lungo nuove interpretazioni sul personaggio.

A lungo i due indirizzi di indagine dell'operato dell'artista (l'inclusione della Gentileschi nella cerchia dei seguaci di Caravaggio e la lettura in chiave femminista data alle sue opere) [143] hanno monopolizzato e bloccato le ricerche sulla pittrice.

Recenti interventi critici e riflessioni, però, hanno messo in discussione ed in crisi la lettura della personalità in chiave femminista, consentendo una rivisitazione della sua opera e dell'artista: una donna del '600 che lavora, con successo e in maniera rivoluzionaria, in un contesto ostile e quasi del tutto declinato al maschile (quello della società del Seicento). Comunque, l'interpretazione iconica femminista del Novecento ha avuto una sua utilità: quella di rendere popolare un'artista altrimenti dimenticata.

Artemisia, donna talentuosa, forse la più brava in Italia, realizza opere potenti che affermano autoritariamente un ruolo di donna diverso da quello riservato al genere femminile nel Seicento, i suoi quadri, le sue efficaci eroine dichiarano al mondo che non accetta la subalternità cui è

condannata e da cui, evidentemente, è stata capace di affrancarsi. Nei suoi lavori la vicenda storico-biblica passa in secondo piano ed emergono prepotentemente archetipi femminili sganciati dagli stereotipi del tempo. Le sue vigorose rappresentazioni riflettono, autobiograficamente, la sua vita di donna che, da assistente del padre, passando per una vicenda di violenza personale, si allontana da tutti coloro che, nella cultura del XVII secolo, avrebbero dovuto proteggerla, e che forse, se non avesse preso le distanze, non le avrebbero consentito l'emancipazione, e diventa un'imprenditrice di se stessa *ante litteram*, in grado di amministrare la sua vita privata e lavorativa [144]. A dispetto dei problemi che il destino le ha riservato [145], non si è mai arresa, combattivamente è andata avanti ed ha saputo rielaborare positivamente le vicende vissute assurgendo, ad esempio, ad artefice del proprio destino. Non è stato facile, non è stato semplice ma ce l'ha fatta. Artemisia, una donna pioniera, coraggiosa e battagliera, dimostra di essere predisposta, per propensione caratteriale, ad affrontare le complicazioni riservatele dalla vita; fiera e consapevole di sé e delle sue possibilità, è certamente dotata di autostima, e anziché cedere agli aspetti traumatici della sua esistenza, si libra in aria e conquista ciò cui solo un uomo può ambire: diventa famosa, tracciando da sola, il suo successo come una vera imprenditrice [146]. Consapevole delle sue qualità Artemisia innova, a sua immagine e somiglianza, la rappresentazione della donna, e lo fa sotto una luce nuova, certamente autoreferenziale.

La vera Artemisia, allora, non è la vittima ribelle, ma la donna artista professionista, capace di promuovere se stessa e il proprio lavoro improntato al realismo più moderno ed originale ed incline alla sperimentazione [147]. Chiaramente l'indole energica della nostra, manifestatasi già prima del "fattaccio", si fortifica fino a prendere il sopravvento e a creare le condizioni necessarie per un'affermazione professionale fino ad allora sconosciuta per una donna. A partire dalla *Susanna* (fig. 2), quindi, le sue opere si popolano di potenti, vivide, forti ed intense figure femminili specchio intimo di sé e del suo modo di porsi nella società del tempo [148]. La sua arte, nonostante i pregiudizi e le limitazioni cui deve attenersi, libera la donna dal ruolo secondario, di figlia, moglie, madre, riservatole dalla cultura contemporanea, e, nel perseguire il suo desiderio di indipendenza, mette in scena donne capaci, artefici del proprio destino, e simili a lei, che si è risolleata e che cammina a testa alta reclamando un ruolo inedito per la sua epoca.

NOTE

[1] In seguito al decesso del padre Giovan Battista Lomi, Orazio, appena dodicenne, con il fratello maggiore Aurelio, anch'egli pittore, vengono a Roma. Aurelio rientra a Pisa, mentre Orazio, preso sotto la tutela dello zio materno Francesco Gentileschi, capitano delle guardie a Castel S. Angelo, si trattiene in città. La Roma pontificia, all'inizio del Seicento, è una capitale culturale estremamente vivace e stimolante, un luogo in cui, chi si occupa di arte non può non recarvisi, paragonabile all'Atene di V secolo a.C. o alla Parigi della Belle époque.

[2] Come si definisce lei nelle sue lettere.

[3] Il rapporto con suor Graziella, una delle poche relazioni significative avute dalla giovane Artemisia, è segnalato nel lavoro di Agnese Signorelli che parla di «un rapporto come tra madre e figlia», del sostegno ricevuto dalla suora in giovane età e dell'appoggio, durante il processo, che l'aiuta a sopportare l'onta del procedimento, il disprezzo pubblico e le calunnie conseguenti, che, infine, invita la giovane a vivere una vita coniugale tranquilla ed affettuosa, pur senza passione amorosa (cfr. SIGNORELLI 2011, p. 23).

[4] Gli altri fratellini sono già prematuramente scomparsi. Rimangono in vita Francesco, con cui vive a Napoli assieme alla figlia Prudenzia, Giulio e Marco.

[5] Nel Seicento le donne hanno un ruolo di subalternità, sono sottoposte all'autorità parentale del marito, del padre o dei fratelli, sono considerate una proprietà di cui disporre, non hanno capacità giuridica, le uniche alternative di vita rispettabili sono la monacazione o il matrimonio.

[6] Impossibilitata ad uscire da sola dalla propria abitazione, le è concesso di andare a messa, solo all'alba, in compagnia di Tuzia, la vicina a cui è affidata da Orazio. Uno stralcio della deposizione di Tuzia del processo per stupro, in cui è coinvolta la nostra, chiarisce circa la situazione in cui vive Artemisia: «Cominciava ad albeggiare quando l'ho portata a passeggiare a San Giovanni in Laterano. Era molto presto, faceva ancora buio, perché il padre era geloso della figlia e non voleva che la vedessero» (cfr. Atti del processo, deposizione del 23/03/1612, ASR, TCG, PROCESSI, SEC. XVII, FF 84-189). In diverse testimonianze scritte (lettere e documenti) Artemisia racconta di essere «sgattaiolata fuore» per poter andare a studiare ed osservare le opere di Caravaggio, amico e frequentatore della casa Gentileschi. Artemisia, dunque, dovrebbe aver conosciuto direttamente il Merisi e potrebbe addirittura averlo visto all'opera (cfr. LAPIERRE 2000, p. 413).

[7] Dai documenti del processo intentato dal Gentileschi al Tassi per la violenza sulla figlia emerge che, senza permesso, e inizialmente osteggiata, Artemisia inizia prestissimo a cimentarsi nella pittura. Niccolò Bedino, apprendista del padre Orazio, nella sua testimonianza, dichiara che Artemisia a soli tre anni gioca con i colori e posa per il padre, e che, già dal 1609, la giovane dipinge in maniera autonoma facendo esercizi di pittura che ritraggono l'amica e vicina Tuzia assieme al figlio (da quest'incontro scaturisce la tenera ed emozionante tela della *Madonna con Bambino* della Galleria Spada, fig. 1). Due anni dopo il Bedino stesso prepara i colori e li miscela per la ragazza (cfr. AGNATI 2001, p. 7).

[8] Tra '500 e '600, in Italia le donne artiste sono rare; è permesso loro di ritrarre oggetti, nature morte e di fare ritratti, si tratta di artiste eccellenti, alcune delle quali giungono ad una certa fama, diventando anche pittrici di corte (Lavinia Fontana, Sofonisba Anguissola, Fede Galizia, la Tintoretta Maria Robusti ed Elisabetta Sirani). Ma Artemisia è diversa, ha un carattere forte, dominante, si vuole emancipare. Non accetta il ruolo secondario, in cui è relegata la donna nel XVII secolo, e lo dimostra ampiamente con la sua opera: in essa si afferma la sua personale attitudine a innovare potentemente ed assertivamente la figura femminile, che assume prepotentemente, in contrasto con la tradizione grafica del tempo, che vede la donna figura necessaria, ma di contorno, mai protagonista, ruoli dominanti di primo piano. I soggetti tradizionali sono, dunque, trattati in maniera diversa, sfrontata, le sue eroine non vivono la scena perché partecipi del racconto, ma agiscono e predominano in maniera violenta ed autoritaria. Con Artemisia, pertanto, si assiste all'innovazione dell'iconografia di certi soggetti femminili, che vengono ineditamente caratterizzati nei volti e nelle espressioni grazie alle capacità della pittrice che lavora con una certa efficacia sui tratti dei visi e sull'uso dei colori, particolarmente accesi, e capaci di toccare le emozioni.

[9] Non è un caso che il Vasari, nelle sue *Vite*, affermi che le pittrici/artiste donne sanno fare solo ritratti perché «hanno una lunga consuetudine con lo specchio». Artemisia, però, si distingue dalle sue valenti colleghe (Lavinia Fontana, Sofonisba Aguijsola, Galizia Fede) perché non realizza solo ritratti, ma lavora su temi e soggetti veri (vicende bibliche neo o vetero testamentarie, temi storici e mitologici). Si confronti il giudizio di Longhi nel suo articolo del 1916 riportato in nota [139].

[10] Cfr. nota [6].

[11] Artemisia si rivela fin da subito un'artista straordinaria; cresciuta nel clima caravaggesco, matura uno stile orientato ad un certo naturalismo, appreso dai modi paterni, ed impregnato di passione e sensualità, che dà alle sue tele una spiccata audacia (cfr. MANN 2011).

[12] Poiché è solita preparare tele e colori fin da piccola (cfr. nota [7]), il fatto di poter accedere, senza motivi particolari, allo studio del padre mentre questi lavora è un'abitudine che le consente di studiare lo stile paterno e di "rubare", con la sua attenta osservazione, immagini anatomiche, altrimenti ignote, per poi esercitarsi in privato.

[13] D'altronde Artemisia è solita posare per il padre sin da bambina. La consuetudine, di

matrice caravaggesca, di ritrarre amici e popolani anziché modelli di professione in pose innaturali, presto si afferma nella bottega Gentileschi e comporta per la nostra la predisposizione ad analizzare, senza alcun tipo di remora di stampo puritano e senza malizia il suo corpo.

[14] Il padre Orazio, pisano di nascita, si forma alla scuola del fratellastro Aurelio Lomi seguendo, dunque, una solida formazione di tipo toscano, tardo-manierista. Molto giovane si trasferisce a Roma, attratto dal fascino della città pontificia. Alla decisa impostazione di tipo toscano, dopo l'incontro con il Merisi, il Gentileschi matura un naturalismo di tipo caravaggesco, mediato, però, dalla sua tipica ed inconfondibile raffinatezza formale, giungendo alla sua vera ed inconfondibile sigla stilistica basata su colori chiari e dolci. L'incontro con Caravaggio, dunque, gli consente di elaborare quel "non so ché" che fa la differenza: un naturalista di solida formazione toscano-pisana. È bene sottolineare che il Gentileschi non è un imitatore del Caravaggio, ma un naturalista elegante e straordinario, dotato di tecnica e capacità in grado di miscelare le diverse componenti stilistiche. Reinterpreta attraverso i colori, e con una delicatezza tutta personale, la luce violenta introdotta in modo rivoluzionario dal maestro lombardo. Le sue opere, tra il 1600 e il 1605, lo provano: mostrano, infatti, il passaggio dal tardo manierismo al suo primo naturalismo di grande fascino e qualità artistica. Artemisia si inserisce proprio in questo momento particolarmente vitale e positivo. La giovane, pur avendo osservato il padre sin da piccola, esordisce e si avvicina alla pittura proprio nella fase artisticamente più significativa, innovativa e felice del padre, quella successiva all'incontro con il Caravaggio, quella della maturazione e dell'elaborazione della personale cifra stilistica.

[15] Orazio, che non ha nemmeno una vera bottega, dipinge in casa; questa condizione, durante il processo, viene strumentalizzata ed usata come mezzo per mettere in cattiva luce la giovane: si parla di ambiente promiscuo ed ambiguo, frequentato da artisti, amici, modelli, non adatto ad una ragazza per bene.

[16] Agostino Tassi, maestro di prospettiva, dopo un peregrinare burrascoso ed oscuro, giunge a Roma, si dice, per evitare la prigione (cfr. AGNATI 2001, p. 7).

[17] L'incontro che ha certamente segnato l'esistenza di Artemisia, violentata ed umiliata in un pubblico scandalo, a mio avviso, ha innestato un meccanismo virtuoso grazie al quale si è attivato quel processo di maturazione artistico-stilistica che ha portato la giovane a certi esiti.

[18] Agostino ed Orazio sono una coppia perfetta: il primo costruisce architetture vertiginose e paesaggi perfetti, mentre il secondo ne popola ed anima le realizzazioni con le sue figure eleganti e naturali.

[19] Giovan Battista Passeri, il suo primo biografo, nelle *Vite de' pittori, scultori, ed architetti che anno lavorato in Roma, morti da 1641 al 1673* (PASSERI 1772, ad vocem), ne fa un ritratto morale, molto poco edificante: afferma che il Tassi, noto in tutta Roma come "lo smargiasso", sia un patologico bugiardo e si faccia chiamare "Cavaliere", pur non avendone titolo.

[20] Agostino, notevole paesaggista e pittore di marine, specializzato in prospettive illusionistiche, non è solo uno dei più famosi frescanti presenti a Roma all'inizio del Seicento, ma è un imprenditore *ante litteram*, capace di tenere e coltivare i contatti giusti come un moderno PR e di trovare subito un mecenate potente, il cardinale Scipione Borghese, nipote del papa Paolo V.

[21] Tuzia era diventata per la giovane un'amica, una confidente; nel processo, accusata da Orazio di aver lasciato sola la figlia, replica di aver più volte visto i due in atteggiamenti ambigui e lascivi. Pertanto Tuzia passa dall'essere un'amica e protettrice a vestire i panni della mezzana; è probabile, infatti, che aiuti il Tassi nel suo intento di sedurre la giovane.

Gli atti del processo, intentato da Orazio contro Agostino, per la violenza sulla figlia, riportano che Tuzia è spesso presente con i suoi figli in casa Gentileschi e che abbia anche posato per Artemisia assieme al figlio più piccolo. Tale circostanza è avvalorata da esiti pittorici quali la *Madonna con Bambino* della Galleria Spada (fig. 1); la tela è caratterizzata da una certa vivacità espressiva e da un'inedita immediatezza riconducibili all'osservazione diretta di un vero rapporto emotivo tra un bimbo e sua madre (cfr. nota [7]).

[22] Artemisia aveva appreso questa pratica di dipingere da un modello dal vivo, non in posa accademica, dal padre, che a sua volta l'aveva mutuata dal *modus operandi* di Caravaggio (fuggito da Roma nel 1606, sarebbe poi morto nel 1610). Verosimilmente la

giovane ha conosciuto personalmente il maestro e, ragionevolmente, lo ha forse osservato lavorare alle sue opere. Amico del padre (i due risultano come testimoni nel processo per calunnia, intentato da Giovanni Baglione contro il Merisi), Michelangelo frequenta la casa di Orazio, come molti altri amici artisti, «amico anche di bisbocce, bazzicavano insieme le taverne» (cfr. LAPIERRE 2000, p. 400). Si pensa, inoltre, che il Caravaggio abbia ritratto l'amico pittore nella *Vocazione di San Matteo* in San Luigi dei Francesi.

[23] L'opera, databile al 1608-1609, è una delle prime realizzazioni documentate della Gentileschi.

[24] Si noti, per esempio, il felice particolare dei capelli biondi del bambino.

[25] GARRARD 1989, pp. 19-20.

[26] Cfr. nota [15].

[27] AGNATI 2001, p. 7.

[28] L'opera, datata sul podio "1610", risale a quando Artemisia ha solo diciassette anni ed ha da poco incontrato Agostino Tassi. Per via della giovane età della pittrice, la tela è stata a lungo attribuita al padre, non sembrava, infatti, plausibile che una giovane quindicenne potesse concepire un'opera tanto intensa e potente (ma la gamma di colori utilizzata è diversa da quella paterna, e suggerisce già una precoce autonomia stilistica della ragazza). La datazione dell'opera in passato è risultata molto controversa anche a causa di fonti discordanti sulla data di nascita di Artemisia: si è scoperto recentemente che Orazio, per impietosire il giudice al processo, mente sull'età di Artemisia al momento della violenza, attribuendole appena quindici anni, collocandone la nascita, quindi, nel 1597 (cfr. CONTINI, PAPI 1991, p. 34).

Attualmente la critica concorda sull'autografia della pittrice, ma la maturità stilistica riscontrabile nella tela solleva qualche dubbio sulla cronologia, per cui una parte della critica ha pensato di postdatare il quadro al 1616; lo stile del periodo fiorentino, il linearismo e il modo di costruire i corpi e i volumi concorderebbero, mentre contrasta con questa ipotesi il messaggio negativo di cui il dipinto è latore (il momento fiorentino, infatti, è particolarmente sereno e felice). Altri ancora hanno ritenuto che l'opera potesse risalire all'epoca del processo, in questo caso il messaggio veicolato si conformerebbe al momento particolarmente difficile vissuto dalla ragazza. Se così fosse, nelle intenzioni di chi ha apposto la data, si potrebbe ravvedere la volontà di sottolineare l'incidenza negativa del trauma che l'evento potrebbe aver avuto sulla carriera di un enfant prodige. Infine, c'è chi reputa che Artemisia stessa abbia voluto retrodatare il quadro al 1610 per alludere all'inizio dell'oppressione subita da figure troppe ingombranti per la sua esistenza di donna e di pittrice.

[29] Dal *Libro di Daniele* (13, 5-3).

[30] Il rigore del disegno anatomico e la postura dei personaggi potrebbero risalire agli insegnamenti di Michelangelo Buonarroti. Certamente Artemisia ha l'occasione di visitare e studiare la Cappella Sistina (cfr. VALLINO, MONTARULI 2015, p. 182).

[31] Tradizionalmente le vicende bibliche sono un pretesto utilizzato, soprattutto dalla Chiesa, per *docere* vizi e virtù, in questo caso impersonati rispettivamente dai vecchioni e da Susanna, esempio di virtù che non cede al vizio. Non è la tipica rappresentazione della seducente e bella Susanna che si incontra nella storia dell'arte: questa donna è spaventata non ha il controllo della situazione (come Artemisia). Nell'opera si assiste già al ribaltamento, che l'artista perfeziona successivamente, del ruolo dell'opera d'arte: non più strumento d'insegnamento, ma mezzo di affermazione e di affrancamento del femminile.

[32] Si noti che quando si parla di opere autobiografiche in Artemisia il senso è da ricondurre non solo al suo passato travagliato, ma anche al fatto che spesso si autorappresenta letteralmente nelle vesti dei personaggi da lei creati. L'autobiografia delle sue opere, dunque, non è solo spirituale e metaforica, ma anche fisico-letterale.

[33] L'episodio non è visto in prospettiva, dal di fuori, ma si tratta di una vicenda intima, vissuta in prima persona dalla protagonista Susanna.

[34] Artemisia evidentemente sta passando un momento difficile, elemento che traspare dalla concitazione del dipinto che mette a disagio il pubblico. Si rammenti che nel maggio dell'anno successivo la giovane sarebbe stata stuprata da Agostino Tassi.

[35] I tratti somatici del Gentileschi sono noti attraverso un'incisione realizzata dal ritrattista Anthon Van Dyck, che Orazio conosce personalmente.

[36] L'insolito particolare di un vecchione giovane, per di più con i tratti somatici del Tassi, confermerebbe l'intento dell'artista di riprodurre sulla tela la situazione di malessere in cui Artemisia vive. Il soggetto del quadro è caratterizzato da una barba nera come quella che, secondo alcune fonti, sembra aver avuto il quadraturista. Contro questa ipotesi c'è la deposizione della sua sorellastra, Donna Olimpia, che testimonia nel processo intentatogli contro descrivendolo «piccolotto, grassotto et di poca barba» (Archivio di Stato di Roma (ASR), Tribunale criminale del governatore (TCG), Processi, sec. XVII, b. 62, f. 111). In quest'ottica il dipinto diventerebbe uno strumento di confessione e riflessione privata, come una sorta di "diario segreto".

[37] Dagli atti del processo pubblico si apprende che il Tassi, durante una deposizione, afferma che spesso Artemisia si lamenta del comportamento geloso del padre che la tratta come una moglie (cfr. CONTINI, PAPI 1991, p. 21).

[38] 9 maggio 1611.

[39] ASR, TCG, Processi, sec. XVII, b. 104, ff. 17-22.

[40] A seguito della denuncia di Orazio, infatti, Tuzia è arrestata per lenocinio e rimane in prigione per 15 giorni, lasciando i tre figli nella casa del Gentileschi (cfr. LAPIERRE 2000, p. 411).

[41] AGNATI 2001, p. 8.

[42] La complicità tra donne, tema ricorrente nell'opera della pittrice, serve forse a compensare il dolore di un'amicizia tradita, quella di Tuzia, vicina di casa, amica e modella, che durante il processo è accusata di favoreggiamento.

[43] *Libro di Giuditta*.

[44] Artemisia ha certamente visto l'opera di Caravaggio (1598-1599), e ne viene probabilmente influenzata, ma recepisce il modello e ne dà un'interpretazione assolutamente originale e personale..

[45] JULLION, BULFONI, SICA 2012, p. 110.

[46] Gli amori di Giove prevedono che il dio, per attuare i suoi propositi carnali, si trasformi in qualcosa che non costituisca pericolo per le amanti, che altrimenti morirebbero. Nel caso di Danae, Giove si trasforma in monete d'oro.

[47] In maniera ribaltata, poiché si delinea una donna forte e un uomo mite, addormentato, che soccombe.

[48] Si vedano note [39] e [40].

[49] Il motivo è che è già maritato con una certa Maria Cannodoli sposata a Livorno, dopo averla disonorata. La donna, dopo maltrattamenti, violenze ed infedeltà, decide di lasciarlo e scappa con un mercante di Lucca. Il Tassi ha, infatti, intrattenuto rapporti equivoci con la sorella minore di Maria, Costanza, rimasta incinta appena quattordicenne e fatta sposare, per coprire la gravidanza, dal suo allievo Filippo Franchini, dietro ricompensa di 25 fiorini. Il legame tra i due non finisce, tanto che, trasferiti a Roma, il Tassi vive in casa Franchini un *menage à trois*. Accusato dalla sorella Olimpia di adulterio (giacere con la sorella della moglie nella Roma dell'epoca è l'equivalente di un incesto), Agostino rischia l'impiccagione, ma l'uomo è ben introdotto e può vantare le conoscenze giuste che gli consentono di uscir di prigione dopo un breve e sommario processo (per approfondimenti sul processo cfr. ASR, TCG, Processi, sec. XVII, b. 62). Nel frattempo la moglie è uccisa da sicari e i sospetti cadono sul Tassi (cfr. FERRARETTO 2015, p. 16, n. 31).

[50] Con la consulenza del notaio Giovan Battista Stiattei, Orazio denuncia il Tassi con una supplica, scritta dallo Stiattei, al papa Paolo V, per istituire il processo contro il violentatore della figlia. Il ruolo del notaio è stato a lungo considerato secondario, recentemente, però, la Lapiere ha avanzato l'ipotesi secondo la quale il processo per stupro e lenocinio ai danni del Tassi non sia un regolamento di conti tra il Gentileschi ed Agostino, piuttosto tra Cosimo Quorli e lo Stiattei. Dalle sue ricerche, infatti, la presenza del notaio, apparentemente marginale, si rivela piuttosto ingombrante e risolutrice (cfr. LAPIERRE 2000, pp. 423-425).

Nella supplica il Gentileschi accusa della deflorazione di Artemisia il Tassi, la pigionante Tuzia complice della vicenda, nonché il suo amico Cosimo Quorli per essersi reso complice e di aver trafugato alcuni quadri, firmando una falsa cessione a nome di Artemisia (cfr. MENZIO 2004, p. 11).

[51] «Beatissimo Padre Horatio Gentileschi Pittore, humilissimo servo della Santità Vostra, con ogni reverentia Le narra come per mezzo et a persuasione di Donna Tutia sua pigionante; una figliola del'oratore è stata forzatamente sverginata et carnalmente conosciuta più volte da Agostino Tassi pittore et intrinseco amico et compagno del'oratore, escendosi anche intromesso in questo negotio osceno Cosimo Quorli suo furiere; Intendendo oltre allo sverginamento, che il medesimo Cosimo furiere con sua chimera habbia cavato dalle mane della medesima zittella alcuni quadri di pittura di suo padre et inspecie una Iuditta di capace grandezza; Et perché, Beatissimo Padre, questo è un fatto così brutto et commesso in così grave et enorme lesione e danno del povero oratore et massime sotto fede di amicitia che del tutto si rende assassinamento et anco commesso da una persona solita commettere peggio delitti di questo, essendoci stato fautore il detto Cosimo Quorli. Però genuflesso alli sua Santi piedi la supplica in visceribus Christi a provvedere a così brutto eccesso con li debiti termini di giustizia contro a chi si spetta, perché oltre al farne gratia segnalatissima, ella sarà causa che il povero supplicante non metterà in rovina li altri suoi figliuoli et gliene pregherà sempre da Dio giustissima ricompensa» (cfr. ASR, TCG, Processi, sec. XVII, b. 104, f. 4).

[52] JULLION, BULFONI, SICA 2012, p. 106.

[53] Gli atti processuali raccontano di dissapori sopraggiunti tra i due a causa del furto di alcuni quadri, in particolare, nella supplica (cfr. nota [51]), si parla di una *Giuditta* di grande formato e di un certo valore, sottratta, al Gentileschi, con la collaborazione dell'amico Cosimo Quorli, contabile papale e pretendente alla paternità di Artemisia, che nel mentre intrattiene i figli di Orazio assente (cfr. LAPIERRE 2000, p. 409).

[54] Tanto più che la denuncia e il processo mettono Artemisia sulla bocca di tutti (donna violata e sospettata -ingiustamente- di immoralità). Infine, si consideri che, scontata la condanna, Agostino e Orazio tornano amici e colleghi.

[55] Cfr. nota [51].

[56] Cfr. nota [52].

[57] C'è anche chi ritiene che Orazio abbia aspettato di concludere il lavoro per Scipione Borghese sul Quirinale.

[58] Il reato di stupro, o *stuprum*, nella normativa del Seicento, è inteso come deflorazione di donna vergine o come rapporto sessuale dietro promessa di matrimonio non mantenuta. Nella società della Roma del Seicento dunque, viene valutato e punito secondo criteri pertinenti l'integrità socio-morale e non la dignità della persona, ciò comporta che la giovane violata possa ricevere giustizia solo se, attraverso procedure "discutibili", si dimostri la deflorazione, segno tangibile della perdita dell'onore. All'epoca, dunque, per aver giustizia le vittime devono dimostrare di essere sempre state donne oneste, pure ed attendibili. Ancora nell'Ottocento i fascicoli dei procedimenti per tale reato recano la dicitura «processo per violenza carnale commessa con la signorina...», come a implicare una correttezza della vittima. Fino al 1981, poi, il reato di violenza carnale è considerato estinto, se seguito dal matrimonio con lo stupratore. Inoltre, risale soltanto al 1996 la legge che colloca il reato di violenza sessuale tra i delitti contro la persona, anziché contro la morale.

La società del Seicento e la cultura giurisprudenziale del tempo prevedono che nei processi per stupro ad essere inquisite, mediante interrogatorio e tortura, siano le vittime, le donne violentate. A loro l'onere di dimostrare una pregressa situazione di virginità al momento del fatto. Nel caso in cui si accerti che la vittima, ancorché stuprata, non sia pura, non si configurerebbe il reato. A questo mira il Tassi che, per salvarsi, tenta in ogni modo di diffamare ed infangare la reputazione della ragazza. Artemisia è analizzata, interrogata e torturata, ma non modifica mai la sua versione che reitera sempre con fierezza e nonostante il dolore e l'umiliazione subiti.

[59] A tal proposito, nel medesimo fascicolo, in cui è stata rinvenuta la sentenza di condanna del Tassi, si conserva anche la denuncia di Orazio contro Niccolò Bedini, il suo apprendista, per falsa testimonianza (cfr. ASR, TCG, RegISTRAZIONI degli Atti, ff. 9v, 26v e 57r).

[60] La tattica difensivo-offensiva del Tassi è chiara: se riesce a dimostrare di non essere stato il primo uomo a giacere con Artemisia allora, secondo la legge papale del Seicento,

non può essere giudicato colpevole. La tattica difensivo-offensiva del Tassi è chiara: se riesce a dimostrare di non essere stato il primo uomo a giacere con Artemisia allora, secondo la legge papale del Seicento, non può essere giudicato colpevole.

[61] Orazio, infatti, gelosissimo non la fa mai uscire di casa, non gli consente neanche di andare a messa da sola, e la fa sconvenientemente posare, anche nuda, per lui. Il loro rapporto è oggetto di voci e malizie.

[62] L'ambiguità che comporta tale espressione fa supporre che vi sia anche un rapporto di tipo incestuoso.

[63] Vero e proprio accanimento tale da configurarsi oggi come vessazione.

[64] Due ostetriche, cioè, devono testimoniare, in separate dichiarazioni, sullo stato intimo della giovane: si prevede che le visite avvengano in aula alla presenza della corte e del pubblico, unico elemento di *privacy* un lenzuolo appeso tra il lettino e il pubblico/corte.

[65] Al culmine dell'iter probatorio, è chiesto ad Artemisia, se sia disposta, per acclarare la verità, a confermare la propria versione anche sotto tortura. Si tratta del tormento "dei sibilli" (così detta perché rievoca il mito della Sibilla, la voce della verità, presso l'oracolo di Delfi), una tortura, in realtà, finalizzata a purificare, tramite il dolore, la donna! Negli atti del processo viene, infatti, indicata come «tortura disposta per emendare la colpa».

[66] Tale tipo di tortura è noto che abbia causato anche invalidità permanenti.

[67] Casualmente, alla fine del processo, Artemisia si unisce in un matrimonio riparatore proprio con il fratello maggiore di Stiattesi, Pier Antonio pittore anch'egli, con cui va a vivere a Firenze. A proposito del notaio si veda nota [50].

[68] Cfr. nota [59].

[69] ASR, TCG, Registrazione di Atti, b. 166, f.101r riformulazione in f. 103r.

[70] ASR, TCG, sec. XVII, b. 104.

[71] La sentenza, della quale "romanzescamente" si racconta che non esiste, è stata, invece, rintracciata dalla Lapierre in un fascicolo dell'Archivio di Stato di Roma, non riguardante il processo, assieme ad altri documenti relativi al procedimento (la denuncia di Orazio contro Niccolò Bedino per falsa testimonianza, cfr. nota [61]). L'atto, datato 27/11/1612, conclude il processo per stupro con una dicitura ambigua: "sentenza pro" Agostino Tassi, in genere la dicitura è "sentenza contro" il condannato (cfr. ASR, TCG, Registrazioni di atti, b. 166, f. 101r). Questa circostanza getta ulteriore ombra sulla vicenda, tradisce l'ambivalenza dei giudici che, pur proclamando l'innocenza della giovane, non si esprimono contro il Tassi, che, comunque, è condannato a cinque anni di esilio, anche se non risulta si sia mai allontanato da Roma (cfr. LAPIERRE 2000, pp. 201-202, 438).

[72] MENZIO 2004.

[73] Storia biblica della giovane e bella vedova Giuditta che si vendica del generale assiro Oloferne che sta terrorizzando il suo popolo. Oloferne è attratto da Giuditta e la invita nel suo alloggio, durante il rituale di corteggiamento e seduzione il vino scorre e il generale si ubriaca, Giuditta coglie l'occasione per ucciderlo e liberare il suo popolo (cfr. *Libro di Giuditta*, 13, 7-8).

[74] Si veda nota [39].

[75] BARTHES 2004, p. 150.

[76] Situazione che ripropone, in maniera speculare, la vicenda dello stupro perpetrato dal Tassi ai danni della giovane: «Serrò la camera a chiave e dopo serrata mi buttò su la sponda del letto dandomi con una mano sul petto, mi mise un ginocchio fra le cosce ch'io non potessi serrarle et alzatomi li panni, che ci fece grandissima fatica per alzarmeli, mi mise una mano con un fazzoletto alla gola et alla bocca acciò non gridassi e le mani quali prima mi teneva con l'altra mano mi le lasciò, havendo esso prima messo tutti doi li ginocchi tra le mie gambe et appuntendomi il membro alla natura cominciò a spingere e lo mise dentro. E li sgraffignai il viso e li strappai li capelli et avanti che lo mettesse dentro anco gli detti una stretta al membro che gli ne levai anco un pezzo di carne» (cfr. ASR, TCG, Processi, sec. XVII, b. 104, ff. 17-22).

[77] In Caravaggio, dunque, il significato rimane legato al contesto veterotestamentario.

[78] Metaforicamente sgozzato con un gesto catartico di rivalsa, col quale Giuditta si fa giustizia uscendone vincitrice.

[79] Dal punto di vista stilistico, dunque, si assiste al superamento dell'eleganza di Orazio, di quel caravaggismo appreso dal padre, e si mette in scena un episodio caratterizzato da una tragicità inedita, di stampo autobiografico.

[80] Le donne nel Seicento hanno un ruolo di subalternità, sono sottoposte all'autorità parentale del marito, del padre o dei fratelli, sono considerate una proprietà di cui disporre, non hanno capacità giuridica, le uniche alternative di vita, per una donna rispettabile, sono la monacazione o il matrimonio. Artemisia riesce, grazie al suo talento e al suo temperamento, a sfuggire alle maglie di questo rigido sistema sociale. La critica, però, interpretando la sua opera alla luce della sofferta vicenda privata, per molto tempo non ha prestato attenzione al talento e al temperamento della pittrice, riducendo il suo lavoro a mera espressione di rivalsa nei confronti di quanto accadutole.

[81] E allora ecco che gli episodi biblici diventano un pretesto per creare eroine emancipate, ossia, i personaggi femminili, solo pretestuosamente partecipi delle scene biblioco-testamentarie e storiche, diventano, nell'opera di Artemisia, le vere autentiche protagoniste ed affermano una sorta di emancipazione femminile *ante litteram*, che la pittrice vive in prima persona.

[82] Nel quadro si allude certamente all'aggressione subita: il sangue sul candido lenzuolo bianco; la violenza impetuosa e brutale dell'azione di Giuditta; la posizione di Oloferne che, con ruolo ribaltato, ricorda la modalità dello stupro subito da Artemisia; la violenza fisica e psicologica vissuta è riflessa nella disumana decapitazione di Oloferne. Certamente nelle intenzioni dell'artista c'è il tentativo di mistificare l'evento in segno di vendetta, ma, contestualmente, c'è anche quell'assordante affermazione del ruolo prioritario rivestito delle due donne, assolute protagoniste della vicenda.

[83] MAGHERINI 2002, pp. 42-49.

[84] Sul rapporto tra il processo, lo stupro e i quadri di Artemisia, però, è stato costruito il suo mito femminista moderno e pertanto è difficile da prescindere in una moderna lettura della sua opera.

[85] MENZIO 2004.

[86] La profetessa Debora ordina a Barak di sconfiggere l'assiro Sisara, dicendogli che non sarà sua la gloria, ma il Signore lo metterà nelle mani di una donna (cfr. *Libro dei Giudici*, 4, 20-21). Sisara sconfitto da Barak in fuga cerca rifugio nella tenda di Giaeale, moglie di Eber il Kenita, trovandovi la morte. Giaeale, infatti, dopo aver attratto nella tenda il generale Sisara, lo trucca nel sonno, conficcando, violentemente e con una precisione chirurgica, un chiodo nel cranio, che lo trapassa completamente. Si tratta di un episodio biblico meno conosciuto rispetto a quello di Giuditta, ma ugualmente rappresentativo di un certo modo di essere donna.

[87] Dall'oscurità dello sfondo emerge chiaramente solo un plinto, sul quale si trova la firma dell'autrice e la data del quadro: ARTEMITIA. LOMI / FACIBAT/ M.D.CXX. La lezione caravaggesca accompagna Artemisia in quasi tutte le fasi della sua vita.

[88] Contrariamente alla descrizione che ne fa il Manzoni in *Marzo 1821*: «Quel che in pugno alla maschia Giaeale / Pose il maglio ed il colpo guidò».

[89] Solitamente le donne sono raffigurate perchè se ne parla negli episodi, ma non hanno mai svolto un ruolo da protagoniste.

[90] Per tacitare le disdicevoli e calunniose dicerie sulla figlia, e per *status* di sufficiente "onorabilità", Orazio, al termine del processo, le trova un marito e la allontana da Roma: Pietro Antonio Stiattesi, mediocre pittore, fratello dell'unico testimone a favore di Artemisia (si veda anche nota [50]).

[91] Ad Artemisia riscattarsi costa fatica: accetta un matrimonio senza amore, persegue pervicacemente una carriera che antepone a tutto, vive in maniera lussuosa e dissipata, in mezzo ad un lusso che non può permettersi. In molti non la comprendono e il ricordo dello stupro la perseguita fino alla morte. I commentatori dell'epoca non chiudono gli occhi di fronte alla reputazione di una donna che, pur avendo saputo rendersi libera ed

autonoma, porta con sé il ricordo della vicenda giudiziaria: feroce, sagace ed emblematico, in tal senso, suona l'epitaffio, che gioca col suo nome («Arte / mi / sia / Gentil / esca»), dedicatole dai veneziani Giovan Francesco Loredano e Pietro Michiele: «Co'l dipinger la faccia a questo e a quello / Nel mondo m'acquistai merito infinito / Nel l'intagliar le corna a mio marito / Lasciai il pennello, e presi lo scalpello / Gentil'esca de cori a chi vedermi / Poteva sempre fui nel cieco Mondo; / Hor, che tra questi marmi mi nascondo, / Sono fatta Gentil'esca de vermi» (LOREDAN, MICHIELE 1653, *ad vocem*).

[92] Utilizza il cognome dello zio paterno che la accoglie e la introduce nei salotti fiorentini. Nell'ottica di affrancamento perseguita dall'artista, è interessante notare che non adotta il cognome del marito, ma decida di firmarsi "Artemisia Lomi pittrice", affermando così il suo diritto a non essere soggetta, come pittrice, ad altro tribunale che all'Accademia del Disegno, privilegio che Cosimo I aveva concesso agli artisti. Quando poi, in seguito a vicissitudini personali, la nostra deve presentarsi di fronte ad un tribunale mediceo sceglie orgogliosamente di presentarsi come "Madonna Artemisia Lomi pittrice in suo nome proprio" (cfr. AGNATI, TORRES 1998, p. 28).

[93] Accolta sotto l'ala protettrice del Granduca Cosimo II, della moglie Maria Maddalena d'Asburgo, e, soprattutto, della granduchessa madre, Cristina di Lorena, si inserisce bene nella ristretta cerchia di coloro che contano, le più alte sfere dell'intelligenza medicea, partecipa ad eventi mondani e frequenta i salotti fiorentini dove incontra e frequenta esponenti importanti dell'aristocrazia, instaura relazioni con persone di certi ambienti (letterati, intellettuali ed artisti) con cui intrattiene rapporti di amicizia. Questa circostanza, in futuro, in momenti di guai, gioca a suo favore, a loro, i suoi committenti ed amici, infatti, la navigata artista si appella per fruire della loro benevolenza e cercare di evitare che i guai le si ritorcano contro.

[94] La vita a corte si rivela un'esperienza positiva, stimolante e fondamentale per il suo futuro: conosce esponenti importanti dell'aristocrazia ed instaura relazioni con persone culturalmente elevate, letterati, illustri nobili, frequenta i salotti intellettuali, incontra e conosce personaggi come Cristofano Allori, Michelangelo Buonarroti il giovane, Jacopo Cigognini (scrittore di corte e futuro padrino di Lisabella) e Galileo Galilei. Con quest'ultimo intrattiene a lungo un rapporto epistolare di stretta amicizia.

Lo scienziato, giunto a Firenze, nel 1610, dopo essere stato nominato "filosofo e matematico del Granduca di Toscana", nutre per la pittrice una grande stima. La disponibilità dello scienziato nei confronti della talentuosa pittrice si evince dalla lettera, datata 9 ottobre 1635, indirizzata al matematico, in cui Artemisia ricorda il suo aiuto speso presso il granduca Cosimo II, poco prima che morisse, per l'ottenimento dell'ottimo compenso per la *Giuditta* inviata; nella medesima la pittrice si lamenta del granduca Ferdinando II, succeduto a Cosimo II, per non essere stata omaggiata «dai favori del suo principe naturale» come lo è stata da altri; chiede, quindi, la sua intercessione presso il granduca affinché la aiuti ad ottenere la giusta gratifica per i quadri di grande formato inviati. Riportiamo uno stralcio della lettera: «già che vedo non parlarsi più di dui quadri grandi ch'ho mandato ultimamente a S. A. S. per via d'un mio fratello, quali non so se habbino gradito: solo so, per terza persona, haverli il Gran Duca ricevuti, et non altro; che ciò mi rende non poca mortificazione, vistomi honorata da tutti li re et potentati dell'Europa alli quali ho mandato l'opere mie, non solo di regali grandissimi, ma etiandio di lettere favoritissime, che tengo appresso di me; et ultimamente il S.r Duca di Ghisa in ricompensa d'un quadro mio, che gli presentò l'istesso mio fratello, gli diede per me 200 piastre, le quali non ho havute per essersi incamminato in altra parte; et da S. A. S., mio prencipe naturale, non ho ricevuto gratia nessuna: assicurando V. S. che più haverei stimato un minimo delli suoi favori, che quanti ne ho havuti dal Re di Francia, il Re di Spagna, dal Re d'Inghilterra et da tutti li altri prencipi dell'Europa, stante il desiderio che ho di servirlo et di rimpatriarmi, et a consideratione della servitù ch'ho fatta al Ser.mo suo Padre tant'anni» (cfr. Galilei, 1966, pp. 258/9, lettera n. 3189).

Sul trasferimento in Toscana e sul rapporto tra la maestra e Galileo, cfr. AGNATI, TORRES 1998, pp. 28 e 32 e CROPPER 1992 p. 211.

[95] Il 19 luglio del 1616 l'Accademia delle Arti e del Disegno fiorentina, fondata da Giorgio Vasari nel 1562, ammette per la prima volta nella sua storia una donna ai corsi accademici. Artemisia, dunque, ottiene un prestigioso riconoscimento, è ormai una pittrice professionista affermata molto richiesta negli ambienti aristocratici, che esercita a Firenze, e, grazie all'appoggio di Cosimo II de' Medici, è accolta, assieme al marito, anch'egli pittore, agli insegnamenti dell'istituzione, presso cui rimane fino al 1620 (cfr. AGNATI, TORRES 1998, p. 24).

[96] Quei lavori sono ancora appannaggio di artisti maschi.

[97] Alla sua morte, avvenuta il 18 febbraio del 1564, Michelangelo Buonarroti lascia un'eredità cospicua, consentendo a più generazioni di eredi di vivere agiatamente del

lascito. Nella mesta abitazione del maestro, a Marcel de' Corvi, infatti, in un armadio viene rinvenuto un forziere entro cui sono stati trovati più di otto mila ducati d'oro; Rab Hatfield, docente di storia dell'arte all'Università di Syracuse (USA), quantifica in 10 milioni di euro il patrimonio accumulato (cfr. HATFIELD 2002).

[98] Nel 1599, Michelangelo Buonarroti il Giovane entra in possesso della storica abitazione di famiglia, acquistata dal prozio, lentamente ingrandita. Michelangelo vuole ridare lustro alla casata e nel 1612, avvia l'edificazione del palazzo odierno, occupandosi direttamente dell'ideazione del programma decorativo delle quattro sale del piano nobile. Concepisce quattro sale monumentali dedicate rispettivamente all'illustre avo (la Galleria), alla sua casata (Sala della Notte il Di), alla Firenze ecclesiastica coi suoi santi e beati (Cappella) e alla Firenze del pensiero e dell'azione con gli uomini illustri (Biblioteca-studio). Cfr. PROCACCI 1965, pp. 9-10.

[99] Il programma decorativo della sala in cui lavorano Artemisia ed altri artisti (tra i quali l'Empoli, il Passignano, Giovanni da San Giovanni, Matteo Rosselli e Francesco Furini) e quello delle altre tre del piano è elaborato direttamente da Michelangelo Buonarroti il giovane. Argomento dell'ambiente, allestito tra il 1613 e il 1635, è l'elogio di Michelangelo artista, tramite una singolare biografia per immagini, realizzata attraverso dieci tele poste sulle pareti che rappresentano i momenti più significativi della vita del maestro. Le tele del soffitto raffigurano scene della morte ed dell'apoteosi dell'artista, circondato dalle allegorie delle sue qualità, tra le quali l'*Allegoria dell'Inclinazione* (fig. 8).

[100] L'opera oggi rappresenta nell'ambito degli studi storico-artistici sulla maestra un punto di riferimento, sotto il punto di vista sia cronologico sia stilistico-documentario del felice periodo fiorentino. L'elegante e luminosa allegoria risulta essere stata consegnata e saldata il 20 agosto del 1616, con il generoso compenso di 34 fiorini (cfr. BALDINUCCI 1975, pp. 708-716).

[101] I quindici riquadri del soffitto della Galleria di Casa Buonarroti vanno letti dalla fila centrale, da Nord verso Sud. Al centro le storie michelangiolesche, ai lati le virtù dell'artista e i putti. I riquadri delle file laterali sono realizzati da giovani promesse, scelte nelle botteghe dei maestri incaricati delle storie maggiori. Fanno eccezione Giovanni da San Giovanni e la Gentileschi, artisti già affermati. Michelangelo ha una particolare predilezione per Artemisia, avendo presenziato alla sua nascita durante uno dei suoi frequenti viaggi a Roma. A lei paga il quadro ben 34 fiorini, contro i dieci dati agli altri giovani, compreso Giovanni da San Giovanni (cfr. PROCACCI 1965, p. 12).

[102] Si veda nota [32].

[103] Filippo Baldinucci, amico di Baldassarre Franceschini, detto il Volterrano, riporta che la nudità dell'*Allegoria* di Casa Buonarroti, al tempo abitata «d'un bello stuolo di piccoli giovinetti» (cfr. BALDINUCCI 1847, pp. 141-198), nel 1684, poiché mette in imbarazzo il proprietario, Lionardo Buonarroti, nipote del committente dei lavori, è da questi «per maggior decoro» integrata con un pannello grigio-azzurro. Ironia della sorte, l'erede Buonarroti, nipote di Michelangelo il cui *Giudizio Universale* viene deturpato con la realizzazione delle cosiddette "braghe", fa coprire di drappaggi moraleggianti le opere più sensuali presenti in casa propria. Artemisia patisce lo stesso destino dei nudi della Sistina.

[104] RIPA 1992, p. 513.

[105] Anche per la *Susanna* (fig. 2) la critica pensa ad un autoritratto.

[106] è interessante sottolineare che anche in questa considerazione si rivela la tendenza dell'artista a creare opere autobiografiche, che prendano, cioè, spunto dal proprio vissuto. L'autobiografismo, dunque, è una costante nel percorso artistico della nostra, che prescinde dall'unico momento eclatante della sua vita: se prima al centro dei suoi lavori c'era un'ansietà inquieta e combattuta, memore dello stupro, adesso vi si afferma uno stato mentale felice e soddisfatto, coerente con lo stato d'animo di donna appagata.

[107] JULLION, BULFONI, SICA 2012, p. 109.

[108] Le sue capacità imprenditoriali la portano a comperare case e arredi, a «farsi e disfarsi di debiti» (viene accusata anche di appropriazioni indebite), a cercare committenze, ad accettare amicizie e aiuti di personaggi influenti e significativi nell'alveo culturale del suo momento (cfr. CONTINI, SOLINAS 2011, p. 9).

[109] Del loro rapporto rimane un intenso ed intrigante scambio di lettere appassionate, un ricco carteggio di trentasei missive scritto tra Prato, Firenze e Roma, il carteggio è univoco e non include le risposte del nobile (cfr. CONTINI, SOLINAS 2011, p. 144).

[110] Si tratta di un amore travolgente per il ricco gentiluomo suo coetaneo, brillante erede di un'antica famiglia dell'aristocrazia fiorentina alleata da generazioni ai Frescobaldi; di questo giovane si è perduto innamorate, corrisposta, e a fasi alterne tra passioni furibonde e serena amicizia, la accompagna praticamente per tutta la vita. I due, (Artemisia e Maringhi) si frequentano sino alla fine delle loro vite; a Napoli, nel 1635, la quarantunenne Artemisia è vicina al suo uomo, e forse addirittura sposata a lui in segreto cfr. CONTINI, SOLINAS 2011, pp. 79-95).

[111] L'anziano marito, non all'altezza della passione di Artemisia che si concede ad un amore adultero, accetta la strana "situazione a tre". Amico del patrizio fiorentino, Pier Antonio e Francesco Maria istaurano un rapporto di reciproca amicizia, dovuto, forse anche, al ruolo di "mecenate" assunto da quest'ultimo per la coppia di pittori. Prodigio estimatore, garante dei ritardi nel consegnare le tele al committente e persino capace di appoggiare economicamente gli sposi, Francesco Maria rappresenta un punto fermo nel *ménage* familiare Stiattesi. A sostegno di questa insolita relazione, basata sul sostegno economico, rimane, in particolare, una lettera di Pier Antonio al Maringhi, scritta nei primi mesi del rientro a Roma, in cui il marito di Artemisia, informando il fiorentino dell'eccezionale successo professionale conseguito dalla moglie, domanda «aiuto e appoggio, a proposito di certi affari» (cfr. CONTINI, SOLINAS 2011, pp. 79-95, 144).

[112] CONTINI, SOLINAS 2011, pp. 79-95.

[113] Il marito della pittrice, testimone dall'amore di sua moglie per il patrizio fiorentino, è autore di quattordici lettere indirizzate allo stesso gentiluomo con le quali, da Roma, lo informa minuziosamente della vita coniugale e dei successi di Artemisia. Leale, parassita, difensore dell'onore della moglie, e suo compagno affettuoso, Pier Antonio non ostacola il sentimento del gentiluomo, anzi lo alimenta magnificando le prodezze della madre dei suoi figli. Deferente verso Francesco Maria, dal quale è stato evidentemente molto aiutato, Stiattesi è compiacente e racconta, in una prosa corretta e ben articolata, ricca di proverbi e massime, le loro avventurose vicende: le liti con il padre e i fratelli, l'attentato al Tassi, la morte del piccolo Cristofano, le visite eccellenti di principi e cardinali che onorano la pittrice, sempre al lavoro per sbarcare il lunario. Ricche di notizie, le carte di Pier Antonio ci restituiscono dettagli fondamentali per la comprensione delle tecniche e della creazione di Artemisia: l'uso abituale dei cartoni, la presenza di aiuti e collaboratori nella bottega (cfr. JULLION, BULFONI, SICA 2012, pp. 107-108).

[114] CONTINI, SOLINAS 2011, pp. 144-149.

[115] Le parole sono della lettera IV, definita dal Solinas «uno straordinario canto d'amore sensuale, sconvolgente ed esplicita dichiarazione del desiderio, inaudita per quell'epoca» (cfr. CONTINI, SOLINAS 2011, p. 144).

[116] L'artista, «colta autodidatta» di grandi letture, come le Sacre Scritture, Ovidio, Petrarca, Ariosto, Tasso... (molte, infatti, le citazioni colte), «non era stata educata alla scrittura, come molte donne del tempo, anche di rango elevato» (cfr. CONTINI, SOLINAS 2011, p. 144).

[117] In una delle lettere, infatti, l'artista scrive «io sto benne, so camminata per una bonna via ho lavori per il duca di Baviera per uno gran pezzo e sina adesso ce ho fatto due quadri con gran soddisfazione di detto duca e si tratta che io abbia andare la co' mille scudi di provvisione. Ma ho da lavorare più di uno anno qui in Roma e mi paga a misura di carbone» (cfr. CONTINI, SOLINAS 2011, p. 144).

[118] Forse anche grazie alla passione tra Francesco ed Artemisia.

[119] Gli atti di battesimo dei figli di Artemisia sono stati individuati da Elisabeth Cropper nell'Archivio di Stato della città di Firenze (cfr. Cittadinario Santa Maria Novella, filza 3 e 4): nel 1613 battezzano il primo figlio, Giovan Battista; nel novembre del 1615 il secondo, Cristofano; nell'agosto del 1617, Prudenzia; nell'ottobre del 1618 Lisabella, morta nel 1619 (cfr. LAPIERRE 2000, p. 444). Prudenzia, dunque, è la sola figlia che vive sufficientemente a lungo da seguire la madre nel ritorno a Roma poi a Napoli.

[120] Si adegua subito al lusso della corte di Cosimo II de' Medici e alle eccitanti atmosfere della Firenze della prima metà del Seicento con le sontuose feste a Palazzo

Pitti, e ne adotta il modello di vita, pur non potendo sostenerlo economicamente.

[121] Chiede più volte aiuto al suo amante, che si prodiga per lei, ma anche a Cosimo II, al quale ricorre per non subire un processo per debiti o per sottrarsi ad una sentenza di mancato pagamento, o ancora per sospendere il pignoramento dei suoi beni.

[122] Archivio di Stato di Firenze, Mediceo 998, f. 204.

[123] Il 10 febbraio del 1620 la pittrice scrive a Cosimo II domandando il permesso di trascorrere qualche mese a Roma per incontrare i propri parenti (cfr. AGNATI, TORRES 1998, p. 28).

[124] Vive in una casa a Via Ripetta con la figlia ed alcuni servitori, che non vengono pagati, una domestica la cita in giudizio per il mancato pagamento (cfr. AGNATI 2001, p. 8).

[125] Non si dimentichi che Caravaggio nel suo vagabondare approda nella città partenopea ben due volte, ma altri artisti, come Annibale Caracci, Simon Vouet, José de Ribera e Massimo Stanzione, vi lavorano o vi passano. Di lì a poco arrivano anche il Domenichino, Giovanni Lanfranco. Sul periodo napoletano di Artemisia cfr. LATUADA 2001).

[126] Il re è un collezionista d'arte che ha già raccolto una sorprendente quantità di opere d'arte tra cui alcuni capolavori di Tiziano, Raffaello, Mantegna, Correggio e Caravaggio.

[127] Ha il compito di affrescare il soffitto della Queen's House a Greenwich (oggi Marlborough House), con un programma decorativo-allegorico sulla corona inglese: *Allegoria del Trionfo della Pace e delle Arti sotto la Monarchia Inglese*.

[128] Non v'è certezza della tempistica; c'è chi ritiene che Orazio muoia addirittura prima dell'arrivo della figlia.

[129] L'opera, oggi nella Royal Collection del Castello di Windsor, è realizzata per il sovrano inglese. La pittrice, in uno slancio di orgoglio, si autoritrae nelle vesti dell'allegoria della pittura. La suggestiva tela testimonia come, nonostante la dipartita del padre, Artemisia a Londra abbia avuto un'attività autonoma. L'artista abdica alle tradizionali visioni del genere (normalmente risolte in un soggetto, ben vestito, ritratto frontalmente, seduto davanti alla tela con in mano pennelli e tavolozza) e in maniera molto audace si ritrae in una prospettiva quasi acrobatica (per la quale, probabilmente la pittrice ha dovuto fruire di due specchi accuratamente angolati). Artemisia ubbidisce ai dettami espressi dal Ripa nella sua *Iconologia*: la Pittura è personificata da una donna che porta al collo una lunga catena d'oro con un medaglione in forma di maschera (trattasi della catena che identifica il pittore professionista), ha i capelli neri-ramati, indossa una veste di color cangiante e tiene in una mano il pennello e nell'altra la tavolozza. Eppure Artemisia inventa un'ambientazione assolutamente inedita, caratterizzata da una impaginazione ardita, che cattura e sorprende il pubblico. La maestra, autorappresentandosi, ancora una volta, in una donna posta di tre quarti, raffigurata sul margine destro della tela, in abiti da lavoro, con ampie maniche rimboccate e con i capelli raccolti frettolosamente, rivoluziona il soggetto.

[130] La simpatia del re Carlo I per Orazio e Artemisia, si racconta, costa al sovrano la testa: la moglie, Herietta Maria di Francia, aveva promesso di convertirlo, ma Carlo non l'ascolta e viene decapitato.

[131] Lettera di Artemisia a Don Ruffo, del 30 gennaio 1649: «ma spero che al Sign.re Idio che al aparir de quello giudicherà che non avessi del tutto torto [...] perché il nome di donna fa star in dubbio sinchè non si è visto l'opra» (cfr. MENZIO 2004, *passim*).

[132] Lettera del 5 giugno 1649 (cfr. MENZIO 2004, *passim*).

[133] Lettera del 13 novembre 1649 (cfr. MENZIO 2004, *passim*).

[134] Entrambe le cornici sono funzionali alla resa del messaggio ricercato: nel primo caso, una Susanna, psicologicamente impaurita, è inserita in un contesto sinistro, caratterizzato da incombenti nuvoloni grigi (fig. 2). Nella tela più tarda il clima si distende la minaccia si fa provocazione, e la protagonista mostra un volto fiducioso in un intervento superiore (fig. 11).

[135] Si veda la lettera del 12 giugno 1648, scritta al Rufo, in cui si lamenta delle spese

per le modelle, che, evidentemente, il committente dell'opera non copre (cfr. MENZIO 2004, *passim*).

[136] AGNATI 2001, p. 9.

[137] LEVATI 1822, p. 109.

[138] Alla sua morte, l'Artemisia artista cade in un pesante oblio; la pittrice è trascurata persino dagli storici suoi contemporanei che, per primi, si interessano più all'altisonante vicenda dello stupro e ai relativi risvolti sensazionalistici che non alla sua eccezionale opera pittorica (cfr. AGNATI 2001, p. 6). Il Baglione, per esempio, nelle sue *Vite* del 1642, la menziona solo brevemente in calce alla biografia del padre (cfr. BAGLIONE 1642, *ad vocem*). Similmente Joachim Sandrart, pur avendola conosciuta direttamente, nel suo *Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Kunste* (Norimberga, 1675), le dedica solo un breve paragrafo. Solo Filippo Baldinucci, nel suo *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (Firenze, 1681), riserva alla «valente pittrice» più pagine di quante ne dedichi ad Orazio, pur limitando la sua analisi al periodo fiorentino. Gli altri biografi secenteschi, Mancini, Scannelli, Bellori e Passeri, non la menzionano neanche. Nel secolo successivo Bernardo de Dominici nelle sue *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani* (Napoli, 1742), seppur brevemente e in calce alla vita dello Stanzione, parla della Gentileschi con ammirazione. La restante storiografia sette-ottocentesca è piuttosto avara di notizie, spesso riprese di seconda mano, come nel trattato del De Morrone che, nel 1812, riporta il Baldinucci. Artemisia è ignorata, riconosciuta raramente, ricordata solo per alcuni ritratti e non per le potenti tele di eroine.

[139] «Una donna ha dipinto tutto questo?», si domanda incredulo Roberto Longhi a proposito della *Giuditta che decapita Oloferne* di Capodimonte (cfr. LONGHI 1916, p. 258). Si deve a lui e al suo pionieristico articolo del 1916, in cui lo storico tenta un'accurata distinzione delle opere della figlia da quelle del padre, il recupero della pittrice, di cui emette un giudizio lusinghiero: «Artemisia Gentileschi, dal nome favoloso e serico come le pitture del padre, ci pare l'unica donna in Italia che abbia mai saputo cosa sia pittura, e colore, e impasto, e simili essenzialità; da non confondere adunque con la serie sbiadita delle celebri pittrici italiane; e ai suoi tempi non si potrebbe trovarle paragone che in Giuditta Leyster. Nulla in lei, almeno di primo acchito, della peinture de femme ch'è così evidente nel collegio delle sorelle Anguissola, in Lavinia Fontana, in Madonna Fede Galizia, in Caterina Ginnasi, in Giovanna Garzoni, o nelle pittrici di Donna o di Foemina. Si travede anzi un temperamento che, fosse vissuta a Parigi dopo la metà del secolo passato, avrebbe figurato un poco come Mary Cassatt». In questo saggio Longhi, attraverso la lettura di uno dei suoi dipinti migliori *Giuditta* con la sua ancella, oggi a Palazzo Pitti, cerca di spostare l'attenzione della critica dalle vicende personali dell'artista alle sue straordinarie ed individuali doti artistiche. Il giudizio dello storico riguardo alla pittrice romana è chiaramente positivo: a lui il merito di aver riaperto i riflettori su questa donna che rappresenta, per lo studioso, una voce fuori dal coro. A un secolo di distanza dalla riscoperta longhiana, Roma ha reso omaggio alla *pittora* con la mostra *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*, tenutasi a Palazzo Braschi dal 30 novembre 2016 al 7 maggio 2017 (cfr. BALDASSARI 2016).

[140] Celebrata ed osannata dal movimento, lei, appena diciassettenne che affronta un uomo in un pubblico processo, e ne esce vincitrice, assurge a simbolo del femminismo internazionale: associazioni e cooperative sono intitolate a lei (a Berlino, per esempio, l'Albergo Artemisia accoglie esclusivamente una clientela femminile), in lei si riconosce una figura di culto, paradigma della sofferenza, dell'affermazione e dell'indipendenza della donna.

[141] AGNATI 2001, pp. 5-6.

[142] Ancora oggi, quando si parla di Artemisia, vengono subito in mente la violenza subita e il suo ruolo di femminista *ante litteram*, mentre bisognerebbe concentrarsi sul suo valore di artista come ha indicato Roberto Longhi nel saggio del 1916.

[143] Le tendenze interpretative dell'opera della Gentileschi qui delineate hanno, come punto di partenza, l'articolo scritto dal Longhi (cfr. LONGHI 1916, p. 253); lo studioso, infatti, per la prima volta, allude al legittimo legame tra Artemisia ed il mondo di Caravaggio, ascrivendole l'avviamento del "primitivismo caravaggesco" nella città partenopea. Lo storico, inoltre, valutando l'artista come una professionista donna, autonoma ed indipendente, pari a tanti pittori maschi suoi coevi, cerca di individuare e delimitare il *corpus* delle sue opere da quelle del padre. «Quando - si domanda significativamente lo storico - una donna ha dipinto tutto questo?»: indirettamente afferma di trovarsi di fronte ad un'artista di valore, ad una voce fuori dal coro, ad una persona che, a dispetto dell'epoca che considera la donna proprietà degli uomini, ha

saputo affermarsi professionalmente e nella vita. L'artista di cui parla il Longhi, non è semplicemente la figlia di Orazio, ma è una professionista che infrange gli stereotipi del tempo e si inserisce in una condizione di parità con gli uomini artisti.

[144] È lei che guadagna e fa quadrare i conti a fine mese, è lei che si indebita, è lei che si rivolge ai suoi protettori per evitare la bancarotta, ed è sempre lei che compare di fronte ai giudici per un indebitamento non pagato.

[145] Artemisia rimane precocemente orfana di madre, con fratellini morti anch'essi, è stuprata da ragazzina, umiliata pubblicamente, amareggiata dal rapporto di incomprensione con il padre, seppur estimatore del talento della figlia, si aggrancia ad un matrimonio riparatore fatto di solidarietà ma privo di amore, madre affranta per la perdita di ben tre figli su quattro, è costretta a nascondere socialmente il rapporto appassionato con l'uomo della sua vita, ed è continuamente alle prese con problemi di soldi.

[146] Con mentalità da moderna PR capisce come far fruttare le situazioni favorevoli, accetta tutti gli aiuti che le vengono offerti nel corso della vita, e ricerca sostegno ed assistenza nella rete di "amicizie" che ha saputo sapientemente creare.

[147] L'autobiografismo acclamato dalla critica per spiegare le sue opere certamente esiste in tutti i suoi dipinti, ma non si limita alla negativa esperienza giovanile: permea costantemente tutte le fasi della sua vita, per cui le opere giovanili esprimono angoscia e livore nei confronti degli uomini, quelle del periodo fiorentino serenità per la pace e la tranquillità conquistate, i lavori della maturità sono più "conformi" allo stile classicista della cultura del tempo (nell'ultimo periodo, infatti, stanca e rassegnata Artemisia realizza opere più retoriche che innovative). Il *fil rouge* che accompagna il percorso dell'artista, dunque, è senz'altro di tipo autobiografico, esteso però all'intera esistenza della maestra che sa creare sulla tela protagoniste femminili, vere donne, autonome ed indipendenti.

[148] Particolarmente rivelatrice ed emblematica la lettera in cui le parole forti, assertive ed efficaci ci danno indicazioni fondamentali sul carattere e la personalità di Artemisia (cfr. nota [85]).

BIBLIOGRAFIA

BALDASSARI 2016

F. Baldassari (a cura di), *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*, cat. della mostra (Roma, 2016-2017), Milano 2016.

BALDINUCCI 1847

F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* (1681-1728), vol. V, Firenze 1847.

BALDINUCCI 1975

F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* (1681-1728), a cura di F. Ranalli, III, Firenze 1975.

BANTI 1969

A. Banti, *Due storie. Artemisia. Noi credevamo*, Milano 1969.

BISELL 1968

R.W. Bissell, *Artemisia Gentileschi. A New Documented Chronology*, in "The Art Bulletin", vol. 50, n. 2, giugno 1968, pp.153-168.

BISELL 1999

R.W. Bissell, *Artemisia Gentileschi and The Authority of Art: Critical Reading and Catalogue Raisonné*, Pennsylvania 1999.

BARTHES 2004

R. Barthes, *Nota su "Giuditta e Oloferne"*, in E. Menzio (a cura di), *Artemisia Gentileschi. Lettere precedute da Atti di un processo di stupro*, Milano 2004, pp. 149-150.

BOLOGNA 1992

F. Bologna, *Battistello Caracciolo e gli altri. Il primo tempo della pittura caravaggesca a Napoli*, in *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli*, cat. della mostra (Napoli, 1992), a cura di F. Bologna, Napoli 1992, pp. 15-180.

BONURA 2013

S. Bonura, *Le grandi donne che hanno cambiato il mondo*, Roma 2013.

CONTINI, PAPI 1991

R. Contini, G. Papi (a cura di), *Artemisia*, cat. della mostra (Firenze, 1981), Roma 1991.

CONTINI, SOLINAS 2011

R. Contini, F. Solinas (a cura di), *Artemisia Gentileschi. Storia di una passione*, cat. della mostra (Milano 2011-2012), Milano 2011.

CONTINI, SOLINAS 2013

R. Contini, F. Solinas, *Artemisia: la musa Clio e gli anni napoletani*, Roma 2013.

CONVITO 2012

C. Convito, *Artemisia Gentileschi. Il cliché della vittima ribelle*, in M.-Ch. Jullion, C. Bulfoni, V. Sica (a cura di), *Al di là del Cliché. Rappresentazioni multiculturali e transgeografiche del femminile*, Milano 2012, pp. 104-113.

CROPPER 1992

E. Cropper, *Artemisia Gentileschi, la "pittora"*, in G. Calvi (a cura di), *Barocco al femminile*, Bari 1992.

FERRARETTO 2015

E. Ferraretto, *Il delitto di stuprum tra Cinquecento e Seicento. Il caso di Artemisia Gentileschi*, in "DEP (Deportate, esuli, profughe)", Rivista telematica di studi sulla memoria femminile", n. 25, 2015.

GALILEI 1966

G. Galilei, *Le opere, Volume XVI. Carteggio 1634-1636*, Firenze 1966, pp. 258-259.

GARRARD 1989

M. D. Garrard, *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton 1989.

GARRARD 1993

M. D. Garrard, *Artemisia Gentileschi*, New York 1993.

GARRAND 2001

M.D. Garrard, *Artemisia Gentileschi Around 1622: The Shaping and Reshaping of an Artistic Identity*, University of California Press, Los Angeles 2001.

HATFIELD 2002

R. Hatfield, *The Wealth of Michelangelo*, Roma 2002.

JULLION, BULFONI, SICA 2012

M.-Ch. Jullion, C. Bulfoni, V. Sica (a cura di), *Al di là del Cliché. Rappresentazioni multiculturali e transgeografiche del femminile*, Milano 2012.

LAPIERRE 2000

A. Lapierre, *Artemisia*, Milano 2000.

LATTUADA 2001

R. Lattuada, *Artemisia a Napoli, in Orazio e Artemisia Gentileschi*, cat. della mostra (Roma, New York, St. Louis, 2001-2002), K. Christiansen, J. Mann (a cura di), Milano 2001, pp. 379-390.

LEVATI 1822

A. Levati, *Dizionario biografico cronologico diviso per classi degli uomini illustri di tutti i tempi e di tutte le nazioni. Classe V. Donne illustri*, Milano 1822.

LOCKER 2015

J. M. Locker, *Artemisia Gentileschi: The Language of Painting*, New Haven 2015.

LONGHI 1916

R. Longhi, *Gentileschi padre e figlia*, in "L'Arte", XIX, 1916, pp. 245-314.

LONGHI 1961

R. Longhi, *Gentileschi padre e figlia (1916)*, in *Scritti giovanili. 1912-1922*, Firenze 1961, pp. 219-283.

LONGHI 2011

R. Longhi, *Gentileschi padre e figlia*, Roma 2011.

LONGHI, GREGORI 2011

R. Longhi, M. Gregori, *Gentileschi padre e figlia*, Roma 2011.

LOREDAN, MICHIELE 1653

G. F. Loredan, P. Michiele, *Il cimitero epitafi giocosi. De' signori Gio. Francesco Loredano, e Pietro Michiele*, Venezia 1653.

MAGHERINI 2002

G. Magherini, *Le auto rappresentazioni di una donna del XVII secolo*, in L. Berti, G. Magherini, M. Toraldo di Francia, *Artemisia Gentileschi nostra contemporanea*, Firenze 2002, pp. 33-53.

MANN 2005

J. W. Mann (a cura di), *Artemisia Gentileschi: Taking Stock*, Turnhout 2005.

MANN, CHRISTIANSEN 2001

J. W. Mann, K. Christiansen (a cura di), *Orazio e Artemisia Gentileschi*, Milano 2001.

MANN 2010

J.W. Mann, *Artemisia caravaggesca? (Roma 1593-Napoli post gennaio 1654)*, in *Caravaggeschi. Percorsi e protagonisti*, A. Zuccari (a cura di), vol. II, Milano 2010, pp. 407-419.

MANN 2011

J. Mann, *Artemisia Gentileschi nella Roma di Orazio e dei Caravaggeschi: 1608-1612*, in R. Contini, F. Solinas (a cura di), *Artemisia Gentileschi. Storia di una passione*, cat. della mostra (Milano, 2011-2012), Milano 2011, pp. 51-61.

MENZIO 1981

E. Menzio (a cura di), *Atti di un processo per stupro: Artemisia Gentileschi, Agostino Tassi*, Milano 1981.

MENZIO 2004

E. Menzio (a cura di), *Artemisia Gentileschi. Lettere precedute da Atti di un processo di stupro*, Milano 2004.

PAPI 2010

G. Papi, *Caravaggio, Artemisia e gli altri. Introduzione alla mostra*, in *Caravaggio e caravaggeschi a Firenze*, cat. della mostra (Firenze 2010), G. Papi (a cura di), Firenze 2010, pp. 22-41.

PASSERI 1772

G. B. Passeri, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti che ànno lavorato in Roma, morti da 1641 al 1673*, Roma, 1772.

PROCACCI 1965

U. Procacci (a cura di), *La casa Buonarroti a Firenze*, Milano 1965.

RIPA 1992

C. Ripa, *Iconologia* (1593), Milano, 1992.

SCATEGNI, CAVALITTO 2012

W. Scategni, S. Cavalitto, *Artemisia Gentileschi: donna e artista in coerenza di manifestazione*, in "Anamorphosis", n. 10, 2012, pp. 41-50.

SIGNORELLI 2011

A. Signorelli, *Artemisia. La passione per la riuscita*, Milano 2011.

SOLINAS 2011

F. Solinas (a cura di), *Lettere di Artemisia*, Roma 2011.

SOLINAS, NICOLACI, PRIMAROSA 2011

F. Solinas, M. Nicolaci, Y. Primarosa (a cura di), *Lettere di Artemisia*, edizione critica e annotata con 43 documenti inediti, Parigi-Firenze-Roma 2011.

STRAUSSMAN-PFLANZER 2013

E. Straussman-Pflanzler, *Violence & virtue: Artemisia Gentileschi's Judith slaying Holofernes*, Chicago, 2013.

TORRES, AGNATI 2008

F. Torres, T. Agnati, *Artemisia Gentileschi. La pittura della passione*, Milano 2008.

VALLINO, MONTARULI 2015

M. Vallino, V. Montaruli, *Artemisia e le altre*, Roma 2015.

VICINI 2000

M. L. Vicini, *Orazio e Artemisia Gentileschi alla Galleria Spada. Padre e figlia a confronto*, Roma 2000.

VREELAND 2002

S. Vreeland, *La passione di Artemisia*, Vicenza 2002.

Contributo valutato da due referees anonimi nel rispetto delle finalità scientifiche, informative, creative e culturali storico-artistiche della rivista



copyright info

N i c e Network Solutions

www@bta.it





















